نشریهٔ علمی

نقد و نظریه ادبی

سال چهارم، دوره اول
بهار و تابستان ۱۳۹۸
(شماره پیاپی ۷)

۷
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **تحلیل انتقادی آرای الیاده در باب تفکیک امر قدسی از غیرقدسی** ۲۲-۵
  مسعود آلگونه جونقانی
- ***مجالس‌النفایس* نقطه عطفی در معاصرنویسی** ۴۶-۲۳
  سعید رادفر و محمود فتوحی رودمعجنی
- **تحلیل تمثیل در مثنوی بر اساس نظریه آمیختگی مفهومی مارک ترنر با تکیه بر تمثیل «ملامت کردن مردم مردی را که مادرش را کشت به تهمت» از دفتر دوم مثنوی** ۷۰-۴۷
  سیما رحیمی، حسن ذوالفقاری، نسرین فقیه ملک مرزبان و حسینعلی قبادی
- **پایه‌های گزیده‌خوانی از داستان** ۹۴-۷۱
  حسین صافی پیرلوجه
- ***بیوتن*: روایتی از دیگری فرهنگی** ۱۱۶-۹۵
  زهرا طاهری
- **تحلیل منظومه غنایی *ویس و رامین* بر مبنای نظریه ایزدان سه‌گانه ژرژ دومزیل** ۱۴۰-۱۱۷
  سمانه عباسی، سید حسن طباطبایی و عصمت اسماعیلی
- **بازشناخت انتقادی تمایزهای کارکردی قصه پریان و اسطوره در رویکرد روان‌کاوی برونو بتلهایم** ۱۵۸-۱۴۱
  علی صادقی‌منش و مهیار علوی مقدم

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال چهارم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸ (شماره پیاپی ۷)

صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان
مدیر مسؤول: دکتر علیرضا نیکویی
سردبیر: دکتر بهزاد برکت

اعضای هیأت تحریریه:

دکتر بهزاد برکت (دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه گیلان)
دکتر مریم حسینی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا)
دکتر نسرین رحیمیه (استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا)
دکتر احمد رضی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر محرم رضایتی کیشه‌خاله (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر فرزان سجودی (دانشیار زبان‌شناسی همگانی دانشگاه هنر تهران)
دکتر محمود فتوحی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر امیرعلی نجومیان (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی شهید بهشتی)
دکتر علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر محمدکاظم یوسف‌پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

مجله نقد و نظریه ادبی به استناد نامهٔ شمارهٔ ۳/۱۸/۶۰۵۳۸/ مورخ ۱۳۹۶/۳/۲۴ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، از شماره اول، دارای درجهٔ علمی - پژوهشی است.

مدیر داخلی: دکتر معصومه غیوری
ویراستار ادبی: دکتر محمدکاظم یوسف‌پور
ویراستار انگلیسی: دکتر فرزاد بوبانی
ویراستار علمی: دکتر معصومه غیوری
طراح جلد: رسول پروری مقدم
صفحه آرا: حمیده شجری
ناشر: اداره چاپ و انتشارات دانشگاه گیلان

این نشریه در سایت‌های زیر نمایه می‌شود:

۱. مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری: ricest.ac.ir
۲. پایگاه استنادی علوم جهان اسلام: lsc.gov.ir
۳. بانک اطلاعات نشریات کشور: magiran.com
۴. پایگاه مجلات تخصصی نور: noormags.ir
۵. پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی: sid.ir
۶. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی کشور: ensani.ir

آدرس سایت مجله: http://naqd.guilan.ac.ir
آدرس پست الکترونیکی: naqd@guilan.ac.ir
naqd1395@yahoo.com
آدرس پستی : رشت، بزرگراه خلیج فارس، (کیلومتر ۵ جاده رشت- تهران)، مجتمع دانشگاه گیلان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صندوق پستی: ۳۹۸۸-۴۱۶۳۵
تلفکس: ۰۱۳-۳۳۶۹۰۵۹۰

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال چهارم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸ (شماره پیاپی ۷)

فهرست مقالات — **صفحه**

- **تحلیل انتقادی آرای الیاده در باب تفکیک امر قدسی از غیرقدسی** **۲۲-۵**
  مسعود آلگونه جونقانی
- ***مجالس‌النفایس* نقطه عطفی در معاصرنویسی** **۴۶-۲۳**
  سعید رادفر و محمود فتوحی رودمعجنی
- **تحلیل تمثیل در مثنوی بر اساس نظریه آمیختگی مفهومی مارک ترنر با تکیه بر تمثیل «ملامت کردن مردم مردی را که مادرش را کشت به تهمت» از دفتر دوم مثنوی** **۷۰-۴۷**
  سیما رحیمی، حسن ذوالفقاری، نسرین فقیه ملک مرزبان و حسینعلی قبادی
- **پایه‌های گزیده‌خوانی از داستان** **۹۴-۷۱**
  حسین صافی پیرلوجه
- ***بیوتن*: روایتی از دیگری فرهنگی** **۱۱۶-۹۵**
  زهرا طاهری
- **تحلیل منظومه غنایی *ویس و رامین* بر مبنای نظریه ایزدان سه‌گانه ژرژ دومزیل** **۱۴۰-۱۱۷**
  سمانه عباسی، سید حسن طباطبایی و عصمت اسماعیلی
- **بازشناخت انتقادی تمایزهای کارکردی قصه پریان و اسطوره در رویکرد روان‌کاوی برونو بتلهایم** **۱۵۸-۱۴۱**
  علی صادقی‌منش و مهیار علوی مقدم
- **چکیده‌های انگلیسی مقالات (معمولی / مبسوط)** **2-28**

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

بهروز اتونی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد قم)
فرزانه آقاپور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
محسن بتلاب اکبر آبادی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت)
بهزاد برکت (دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه گیلان)
فرزاد بوبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
مجید بهره‌ور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج)
نگین بی‌نظیر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
غلامرضا پیروز (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بابلسر)
علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
عاطفه جمالی (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
رضا چهرقانی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی قزوین)
مریم حسینی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا)
سید محسن حسینی مؤخر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان)
زهرا حیاتی (استادیار پژوهشکده ادبیات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)
مریم حیدری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
فرامرز خجسته (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
ابراهیم خدایار (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس)
مریم رامین نیا (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس)
مهدی رحیمی (استادیار ادبیات تطبیقی دانشگاه حکیم سبزواری سبزوار)
احمد رضایی جمکرانی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم)
محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
ناصر قلی سارلی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران)
محمد امین صراحی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
معصومه غیوری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
سهیلا فرهنگی (عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور رشت)
سید علی قاسم‌زاده (عضو هیات علمی دانشگاه بین المللی امام خمینی)
فرزاد قائمی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
فاطمه کاسی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور رشت)
شایسته سادات موسوی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
امیرعلی نجومیان (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی شهید بهشتی)
علی نصرتی (مدرس دانشگاه فرهنگیان)
علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
پارسا یعقوبی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان)
محمد کاظم یوسف‌پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

راهنمای نگارش مقاله

اهداف و حوزهٔ جذب مقالات:

دوفصلنامهٔ تخصصی «نقد و نظریه ادبی» به موضوعات عمومی و تخصصی مرتبط با نقد و تحلیلهای روشمند و علمی می‌پردازد و هدف از انتشار آن مطالعه، تحقیق و شناخت پیرامون نظریه‌های ادبی و بینارشته‌ای از جنبه‌های گوناگون و چاپ دستاوردهای نقادانه و نوین پژوهشگران در این حوزه است.

قلمرو پژوهشی این نشریه علاوه بر مطالعات انتقادی که عموماً مبتنی بر متون و نظریه‌های ادبی است، مرور دست‌آوردهای حوزه نظریه‌پردازی و نقد؛ و معرفی بزرگان این حوزه نیز هست. تحقیقات مرتبط به حوزه‌ها و موضوعات زیر مدنظر این دوفصلنامه خواهد بود:

۱. مطالعه دربارهٔ پیشینه‌ها و پشتوانه‌های فلسفی- معرفت‌شناختی و متدولوژیک نظریه‌های ادبی (فلسفه و نظریهٔ ادبی و ادبیات).
۲. معرفی نظریه‌های ادبی و زمینه‌های پارادایمی و گفتمانی شکل‌گیری آنها و جایگاهشان درشبکهٔ نظریه‌ها (فرا نظریه).
۳. بررسی انتقادی گفتمان‌های حاکم بر شکل‌گیری و رواج نقد و نظریهٔ ادبی (گفتمان‌شناسی).
۴. بازنگری اصول موضوعه وکلیشه‌های نقد و نظریه در ایران (فرانقد).
۵. تنقیح مبانی و سازوکارهای نقد چندمنظری و میان‌رشته‌ای با تأکید بر مطالعات ادبی در ایران (شناخت مبانی و متدولوژی).
۶. آسیب‌شناسی سرنوشت مفاهیم و اصطلاحات نقد و نظریهٔ ادبی در ایران (ترمینولوژی).
۷. معرفی نمونه‌های برتر نقد عینی و انضمامی متون به قلم نظریه‌پردازان و شارحان نظریه‌ها.
۸. معرفی نظریه‌های جدید یا کمتر شناخته شده و بیان قابلیت‌ها و محدودیت‌های کاربرد آنها.
۹. بازخوانی متون و مفهوم‌سازی و تئوریزه کردن داده‌ها و گزاره‌های آنها.
۱۰. نقد روشمند و انضمامی آثار و متون قدیم و جدید.

عناوین مطرح شده، از اهم مسائل و حوزه‌های مطالعاتی و پژوهشی این نشریه در نظر گرفته شده‌است.

ضابطه‌های نویسنده:

۱. نام و نام خانوادگی نویسنده(گان) کامل باشد (به فارسی و انگلیسی).
۲. میزان تحصیلات، رتبهٔ علمی، گروه آموزشی، نام دانشکده، دانشگاه و شهر محل دانشگاه نویسنده(گان) مشخص شود (به فارسی و انگلیسی).
۳. نویسندهٔ مسؤول و عهده‌دار مکاتبات مقاله معرفی گردد. نویسندهٔ مسؤول موظف است در هنگام ثبت مقاله در سامانه، نام تمامی نویسندگان مقاله و مشخصات و پست الکترونیکی آنان را نیز درج نماید. (مکاتبات مجله فقط با نویسندهٔ مسؤول انجام می‌شود).
۴. آدرس الکترونیکی نویسنده(گان) نوشته شود.
۵. آدرس کامل پستی به همراه ذکر کدپستی، و شمارهٔ تلفن همراه آورده شود.
۶. مقالهٔ ارسال شده برای مجله نباید قبلاً منتشر شده یا به صورت هم‌زمان در مجلهٔ دیگری در حال بررسی باشد.

ضابطه‌های مقاله:

۱. مقاله باید شامل عنوان، چکیدهٔ فارسی و انگلیسی، واژگان کلیدی، مقدّمه، متن اصلی در قالب عنوان‌های مشخّص، نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد.
۲. عنوان مقاله کوتاه و گویا باشد (به فارسی و انگلیسی).
۳. مقاله حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 باشد (از ۸۰۰۰ کلمه تجاوز نکند).
۴. چکیده مقاله حداقل ۱۵۰ و حداکثر ۲۰۰ کلمه باشد. (به فارسی و انگلیسی).
۵. واژگان کلیدی حداقل ۳ و حداکثر ۵ واژه باشد. (به فارسی و انگلیسی).
۶. متن مقاله با قلم B Nazanin فونت ۱۳ و متون انگلیسی با قلم Calibri فونت ۱۱ تایپ شود.
۷. پاورقی با قلم B Nazanin فونت ۱۰ و متون انگلیسی Calibri فونت ۹ تایپ شود.
۸. فاصلهٔ سطر ۱ سانتیمتر باشد.
۹. تمامی اعداد داخل جدول‌ها و همچنین اعداد محورهای نمودارها به فارسی درج شوند.
۱۰. نحوهٔ ارجاع در داخل مقاله بدین‌گونه است که بلافاصله بعد از اسم افراد، سال انتشار اثر و شمارهٔ صفحهٔ آن در داخل پرانتز درج گردد. مثلاً (۱۳۵۰: ۲۵) و یا بعد از نقل مطالب، نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شمارهٔ صفحه در داخل پرانتز ذکر شود. مانند: (ربیعی، ۱۳۹۲: ۲۵).

- در صورت تعدد منابع از یک نویسنده در یک سال، با افزودن (الف) و (ب) در کنار سال انتشار، مشخص شوند. مانند: (عنایت، ۱۳۴۹الف: ۱۴)، (عنایت، ۱۳۴۹ب: ۱۵۰).

۱۱. نحوهٔ نوشتن منابع (اعم از کتاب، مقاله، پایان‌نامه، گزارش روزنامه، تارنما و...) باید بصورت الفبایی مرتب شوند.

برای کتاب: نام خانوادگی نویسندهٔ کتاب، حرف اول نام نویسندهٔ کتاب. سال انتشار. نام کتاب (بصورت ایتالیک)، نام شهر: نام مکان انتشار.

برای مقاله: نام خانوادگی نویسندهٔ مقاله، حرف اول نام نویسندهٔ مقاله. سال انتشار. «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام مجله* (بصورت ایتالیک)، شمارهٔ پیاپی مجله (دوره یا شمارهٔ مجله): شماره‌صفحهٔ اول و آخر مقاله.

برای مجموعه مقالات: نام خانوادگی نویسندهٔ مقاله، حرف اول نام نویسندهٔ مقاله. سال انتشار. «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام مجموعه مقالات* (بصورت ایتالیک)، نام گردآورنده. نام ناشر. شماره‌صفحهٔ اول و آخر مقاله.

برای پایان‌نامه / رساله: نام خانوادگی نویسندهٔ پایان‌نامه، حرف اول نام نویسندهٔ پایان‌نامه. *عنوان پایان‌نامه / رساله* (بصورت ایتالیک). مقطع و رشتهٔ تحصیلی و نام دانشگاه و شهر.

برای تارنما: نام خانوادگی نویسنده. حرف اول نام نویسنده. تاریخ دریافت از پایگاه اینترنتی، «عنوان مطلب» (داخل گیومه)، نام پایگاه اینترنتی. نشانی پایگاه اینترنتی.

مانند مثالهای زیر:

اسماعیلی، م. ۱۳۹۲. «بررسی تاثیر تنش خشکی بر عملکرد ارقام مختلف ذرت». *علوم زراعی ایران*، ۱۲(۲):۱۰-۱۵. (مقاله)

محمدی، ع.، ح. حق پرست و م. بینا. ۱۳۸۹. «تبادلات گازی در شرایط گلخانه ای». *خلاصه مقالات پنجمین کنگره علوم باغبانی ایران*، تبریز. ۱۱۵-۱۲۵. (کنگره ها و همایش‌ها)

منهاج، ب. ۱۳۸۴. *مبانی شبکه‌های عصبی (هوش محاسباتی)*، تهران: انتشارات امیرکبیر (کتاب)

Bordoli, J. M., E. Cuevas and P. Chacon. 1994. The role of soil organic matter in corn (Zea mays L) yield. Plant Science, 15(3):27-35.(Journal)

Mahfoozi, S. And S.H. Sasani. 2009. Vernalization requirement of some wheat and barley genotypes and relationship with expression of cold tolerance under field and controlled condition. Iranian Journal of Field Crop Science, 39(1):113-126.(In Persian with English abstract)

Kafi, M., M. Lahouti, A. Zand, H.R. Sharifi and M. Gholdani. 1999. Plant Physiology. Jahade-e-Daneshghahi Mashhad Press(In Persian)

Steel, R.G.D. and J.H. Torrie. 1980.Principles and Procedures of Statistics: A Biometrical Approach. 2nd Ed. McGraw-Hill, New York.270P. .(Book)

Campbell, G.S. and J.M. Norman. 1989. The Description and Measurement of Plant Canopy Structure. P 1-19. In G. Russell et al. (Eds.) Plant Canopies: Their Growth, Form and Function. Cambridge Univ. Press, Cambridge..(Part of Book)

Food and Agriculture Organization. 2000. Biodiversity: Agricultural Biodiversity in FAO. Retrieved January 12, 2009, from http://www.fao.org/biodiversity. .(Web site)

برای نشریات فارسی زبان با نمایه بین المللی:

Bordoli, J. M., E. Cuevas and P. Chacon. 1994. The role of soil organic matter in corn (Zea mays L) yield. Plant Science, 15(3):27-35.(Journal)

Kafi, M., M. Lahouti, A. Zand, H.R. Sharifi and M. Gholdani. 1999. Plant Physiology. Jahade-e-Daneshghahi Mashhad Press(In Persian)(Book)

Steel, R.G.D. and J.H. Torrie. 1980.Principles and Procedures of Statistics: A Biometrical Approach. 2nd Ed. McGraw-Hill, New York.270P. (Book)

Food and Agriculture Organization. 2000. Biodiversity: Agricultural Biodiversity in FAO. Retrieved January 12, 2009, from http://www.fao.org/biodiversity. (Web site)

۱۲.در حروف‌چینی مقاله دقت شود که بخش‌های مختلف واژه‌های چندقسمتی، مانند «می» مضارع (مانند «می‌شود») و «ها»ی جمع (مانند «کتاب‌ها») و نیز واژه‌هایی مانند روایت‌شناسی و... الزاماً بایستی با نیم‌فاصله از هم جدا شوند. برای انجام این کار صرفاً از کلیدهای همزمان **کنترل** + **شیفت** + **۲** (کلید زیر F2 و نه کلید ۲ از ماشین‌حساب) استفاده شود. (دقت شود که از کلیدهای ترکیبی دیگر مانند ctrl + - استفاده نشود. زیرا با سامانه و نرم‌افزار فصلنامه همخوانی نخواهد داشت).

نحوهٔ ارسال مقاله:

۱. نویسندگان باید هنگام ارسال، سه فایل را بارگزاری نمایند: ۱- فایل مشخصات نویسندگان (حاوی فقط مشخصات نویسندگان)، ۲- فایل اصل مقاله (حاوی متن مقاله بدون مشخصات نویسندگان)، ۳- فایل تعهدنامه (حاوی نامهٔ تعهد نوسندگان به سردبیر).

۲. مقاله در برنامه word 2003 یا word 2007 ذخیره و ارسال گردد.

۳. ارسال مقاله حتماً باید از طریق سامانهٔ مجله در آدرس http://naqd.guilan.ac.ir انجام شود (تمام مکاتبات نشریه از این طریق انجام خواهد شد).

سال چهارم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۷
صفحات ۲۲-۵

تحلیل انتقادی آرای الیاده در باب تفکیک امر قدسی از غیرقدسی

دکتر مسعود آلگونه جونقانی[1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۰

چکیده

میرچا الیاده (۱۹۰۷-۱۹۸۶) ضمن اتخاذ رویکرد وجودی نسبت به اساطیر استدلال می‌کند که تلقی انسان بدوی در خصوص اسطوره به‌مثابه امری راستین و تکرارپذیر مرتبط با ساختارِ وجودی اوست. به همین سبب، وی با نقد تلقی روانکاوی فروید در باب ناخودآگاه‌بودن فراشد اسطوره‌سازی، به طرح این موضوع می‌پردازد که اسطوره اساساً تبیینِ نظری آیین‌هایی است که به صورت خودآگاه به بازتکرارِ نمادین عمل آفرینش پرداخته‌اند. در این راستا، الیاده به پیروی از دورکم، اما به شیوه‌ای متفاوت از وی، به تفکیک امر قدسی از غیرقدسی می‌پردازد و تصریح می‌کند که به زعم وی هستی و اعیان آن به واسطه تجلیِ امر قدسی ظهور یافته‌است. بر این اساس، مقاله پیش رو می‌کوشد ضمن بررسی خاستگاه‌های نظری اندیشه الیاده استدلال‌های وی را در این باره بررسی و تحلیل کند. در این بررسی نگارنده با تأکید بر مفروضات نظری الیاده و روش‌شناسیِ پدیدارشناختیِ بدوی، دیدگاه او را نسبت به اسطوره محل تأمل می‌داند و معتقد است آنچه الیاده به‌مثابه ساختارِ وجودی بشر مطرح می‌کند اساساً برساخته‌ای فرهنگی است.

واژگان کلیدی: الیاده، اسطوره‌شناسی، آیین، امر قدسی، اسطوره‌شناسی پدیدارشناختی

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان
* algooneh@yahoo.com

۱- مقدمه

الیاده از چشم‌انداز یک مورخ دین به اسطوره روی می‌آورد؛ او که سودای تحلیل پدیدارشناختی اسطوره را در سر می‌پروراند، در ادامه راه و در جست‌وجوی معنای گم‌شده اساطیر در نهایت متوجه تفسیر هرمنوتیکی یا هرمنوتیک خلاقه[1] می‌شود. او تصریح می‌کند آنچه جهان اسطوره‌ها را به‌مثابه جهانی معنادار موجه جلوه می‌دهد تفسیری است که بر پایه توصیف پدیدارشناختی اسطوره استوار است.

تعریفی که الیاده از اسطوره به دست می‌دهد مبتنی بر نوعی تفکیک اعتباری وجودشناختی یا تفکیک انحاءِ متفاوت هستی است که یکی مبتنی بر رویکرد ضدتاریخی و دیگری مبتنی بر رویکرد تاریخ‌محور به هستی و زمان است. الیاده خود با اتخاذ این «رویکرد ضدتاریخی[2]»(۱) (Rennie, 2005: 2761) به تأسی از اعضای حلقه فکری‌ای که در آن بالید و پرورش یافت به جایگاه شرق در برابر غرب توجه بیشتری می‌کند و تأکید می‌ورزد که غرب می‌باید در برخورد با شرق متوجه معنایی باشد که خود فاقد آن است؛ معنایی که به واسطه غلبه تاریخ از میان رفته‌است. در غیاب معنا، بار ارزشی هستی و هاله قدسی پدیدارها تقلیل یافته یا محو شده و بدین‌سان جهان سبک‌سار و تهی شده‌است. بر این اساس، «بحران انسان مدرن همانا فقدان معنا» (Cave, 1993: 66) است؛ چراکه انسان مدرن، به واسطه غلبه خردگراییِ ضداسطوره‌ای، در برابر زمان(۲) -که در سیر خطی خود او را در نهایت به دام مرگ فرومی‌افکند- گریزی ندارد و بنابراین وضعیتِ وجودی او بیانگر بیگانگی و تنهایی است. این در حالی است که «ذهنی که با روایت اسطوره‌ای سازگار است مصایب دشوار را تحمل می‌کند و حتی به واسطه آن معنای هستی‌اش را تضمین می‌کند» (ibid: 65).

به هر ترتیب، اگرچه آنچه الیاده به‌مثابه التزامات منطقی بحث‌ها و استدلال‌های خود مطرح می‌کند محل تأمل و درخورِ تحسین است، به نظر می‌رسد مفروضات مقدماتی وی در باب تفکیک امر قدسی از امر غیرقدسی و قول به ذاتی یا فطری بودن این تفکیک با رویکرد پدیدارشناختی به معنای فلسفیِ آن در تعارض است. به همین سبب، صرف‌نظر از اصالت یا بداهت نتایج نظری وی در باب اسطوره و نیز کارآمدی الگوی وی برای شناسایی مضمون‌های مشترک اساطیر و هم‌چنین بازشناسی اسطوره آغازین به‌مثابه خاستگاه سایر

1. creative hermeneutics
2. ahistorical

اسطوره‌ها، این پرسش مطرح است که آیا نظریات الیاده، مفروضات و بنیان‌های نظری وی از انسجام درونی برخوردار است یا خیر؟ بنابراین هدف از انجام این پژوهش این است که ضمن تدقیق در مبانی نظری الیاده در باب اسطوره و احیاناً دین، اصالت نظریه وی را بکاود و بررسد.

۲- پیشینه پژوهش

الیاده ازجمله اسطوره‌شناسانی است که پژوهشگران ایرانی در نیم قرن اخیر به شکل قابل‌ملاحظه‌ای به آنها توجه داشته‌اند. نگاهی اجمالی به آثار پژوهشگران ممتاز این حوزه بیانگر تأثیر انکارناشدنی وی در این عرصه است. کافی است آثاری را که در این زمینه تألیف شده‌است از نظر بگذرانیم تا بلافاصله دریابیم که اکثر آنها، تقریباً بی هیچ کم‌وکاستی به تعریفی که الیاده در باب اسطوره به دست داده، پای‌بند مانده و از حدود آن فراتر نرفته‌اند. به منظور جلوگیری از اطناب کلام، خواننده علاقمند را به برخی از منابع ارجاع می‌دهیم. برای نمونه (بهار، ۱۳۷۵: ۳۶۹) آموزگار (۱۳۷۴: ۳-۵)، ستاری (۱۳۷۶: ۶)، سرکاراتی (۱۳۷۸: ۷۲)، اسماعیل‌پور (۱۳۸۷: ۱۳-۱۴) و رستگار فسایی (۱۳۸۸: ۱)، همگی تعریف الیاده را در ضمن اثر خود گنجانده و برخی بدون اشاره مستقیم به الیاده روش او را به کار بسته و به رعایت اصول آن به عنوان روشی معهود و مقبول ملتزم مانده‌اند.

در مجموع، مقالات مستقل علمی- پژوهشی قابل‌توجهی نیز به اسطوره‌شناسی الیاده پرداخته‌اند که به برخی از مهم‌ترین آنها اشاره می‌کنیم: جوادی (۱۳۸۷) با اتخاذ رویکرد توصیفی، چارچوب نظری الیاده را در خصوص تفکیک امر قدسی از امر غیرقدسی می‌پذیرد و بر این اساس نگرش او را درباره انسان دین‌ورز[1] و انسان مدرن و نحوه تلقی آنها را در باب تاریخ تبیین می‌کند. جعفری (۱۳۸۷) نیز به روش مشابهی، با اتخاذ رویکرد نظری به تبیین مطالعات دینی از منظر غیرپوزیتویستی در آرای میرچا الیاده می‌پردازد. قنبری (۱۳۹۰) هر آنچه را که خودِ الیاده ضمن آثارش بدان پرداخته‌است تخلیص کرده و دیدگاه الیاده را بی‌کم‌وکاست در باب پدیدارشناسی دین، مفهوم امر قدسی، و نیز وجودشناسی مردمان اولیه در پژوهش غیرانتقادی خود بیان کرده‌است. لک‌زایی (۱۳۹۳) نیز ضمن پژوهشی توصیفی، دیدگاه الیاده را در باب رویکرد تاریخ‌محور انسان مدرن نسبت به هستی و رویکردِ

1. homo religiosus

ضدتاریخی مردمان اولیه بدان بی‌هیچ انتقادی پذیرفته و کوشیده‌است ظهور امر قدسی در طبیعت و غیبتِ آن را در تاریخ بر این اساس تبیین کند. علمی (۱۳۹۳) با اتخاذ رویکردی انتقادی روشن می‌سازد که در هستی‌شناسی الیاده، ماهیت مقدم بر وجود است. نگارنده در این پژوهش، هستی‌شناسی الیاده را به پیروی از اندیشمندان دیگر، متأثر از افلاطون و تفکر هندویی می‌داند و یادآوری می‌کند که تلقی الیاده در باب واقعیت به‌مثابه نمودِ امر قدسی محل تأمل است. علمی (۱۳۹۵) در پژوهشی دیگر، با اتخاذ رویکرد توصیفی به بررسی آرای میرچا الیاده درباره انسان می‌پردازد و صرفاً یادآوری می‌کند که الیاده انسان جوامع سنتی را از انسان مدرن متمایز می‌کند و بر این اساس نحوه نگرش آنها را به تاریخ و امر قدسی تبیین می‌کند؛ موضوعی که به‌صراحت در تمامی آثار الیاده بیان شده و به نظر نمی‌رسد اختصاص پژوهشی مستقل بدان وجهی داشته باشد.

۳- تحلیل انتقادی آرای الیاده در باب اسطوره

دیدگاه اسطوره شناختی الیاده اساساً بر تفکیک امرقدسی از امر غیرقدسی یا به تعبیری دیگر تفکیک امر لاهوتی از امر ناسوتی استوار است. همین تفکیک است که به الیاده اجازه می‌دهد دو شیوه وجودیِ تاریخ‌محور و ضدتاریخی را از یکدیگر بازشناسد. به همین سبب، ما در ادامه ضمن بررسی مبانی نظری اندیشه الیاده، صحت استدلال‌های وی را در این باب به بحث و بررسی می‌گذاریم. در این راستا، نخست مواضع فکری الیاده را در بخشی جداگانه بررسی می‌کنیم.

۳-۱- امر قدسی: برساخته‌ای اجتماعی یا برآمده از سرشت بنیادین بشر؟

توجه الیاده به امر قدسی و تقابل آن با امر غیرقدسی ظاهراً به پیروی از امیل دورکم[۳] بوده‌است، اما از آنجا که به زعم دورکم «جهان در رابطه با توتم است که به عناصر لاهوتی و ناسوتی تقسیم می‌شود» (گیدنز، ۱۳۶۳: ۷۶)؛ الیاده ضمن انکار این موضع و با اتخاذِ نگرش وجودی در تحلیل خاستگاهِ امر قدسی، به دیدگاه رودلف اُوتو نزدیک می‌شود (نک. Dadosky, 2004: 22). البته الیاده از سویی دیگر به واسطه توجه به جهان‌های شرق، مانند آموزه‌های ودایی و تأثیرپذیری از دیدگاه افلاطون نیز در نقطه مقابل دورکم قرار می‌گیرد و به همین سبب نمی‌توان او را صرفاً پیرو و تابع دورکم دانست.

در واقع، دورکم در ادامه جریان معرفت‌شناسی غرب، از سویی در برابر نگرش تجربه‌گرایانه فلسفیِ امثال هیوم[۴] که «همه معرفت‌ها را مبتنی بر تجربه می‌داند» (اسکروتن، ۱۳۷۵: ۴۲) موضع می‌گیرد و از سویی دیگر مبانی معرفت‌شناختی کانت را به چالش می‌کشد؛ چراکه بر حسب آرای تجربه‌گرایان، مقولات امری عارض بر تجربه حسی و درنتیجه برساخته‌ای فرهنگی هستند که به هیچ روی نمی‌توان گفت در سرشت طبیعی انسان تعبیه شده باشند. بر این اساس، اینان در کل معتقدند مقولات نتیجه انتزاع‌هایی است که ذهن بشر در رویارویی با تجربیات عینی بدان نایل شده‌است، حال آنکه دورکم اساس انتزاع را جامعه می‌داند و نه ذهن فردی و تصریح می‌کند که «مقولات صرفاً مفاهیم کلی بسیطی نیستند که به‌سهولت بتوان آنها را از ماده مشاهدات شخصی خود استخراج کرد» (دورکم، ۱۳۹۳: ۲۷). از طرفی دیگر، کانت[۵] مقولات را بنیان‌هایی معرفتی می‌انگارد که ذهن بشر بدان مجهز است و بر اساس آنها تجربه بی‌شکل را فرم و معنا می‌بخشد: بر این اساس «دنیای خارج فقط ماده احساس را باعث می‌شود و این دستگاه ذهنی خود ماست که این ماده را در زمان و مکان تنظیم می‌کند و تصوراتی را که ما به واسطه آنها تجربه را می‌فهمیم فراهم می‌سازد» (راسل، ۱۳۶۵: ۳۸۰).

دورکم که در رویارویی با این دو تلقی، راه سومی را برگزیده‌است مقولات را اساساً چیزهایی اجتماعی می‌داند که «فرآورده اندیشه اجتماعی» (نک. دورکم، ۱۳۹۳: ۲۰-۲۱) هستند. در واقع او مقولات را فطری و بنابراین جزءِ خصایص ثابت عقل نمی‌داند و همچون هگل «مقولات را تابعی از اشکال سازمان اجتماعی می‌داند» (روبین‌شتاین، ۱۳۸۶: ۲۸۵). بدین‌سان، دورکم با تأکید بر نحوه شکل‌گیری مقولات به‌مثابه فرآورده اندیشه جمعی، به این دیدگاه روی می‌آورد که اعتقاد دینی و قول به تفکیک امر لاهوتی از ناسوتی در نهایت برساخته اجتماعی و برآمده از زندگی اجتماعی است و بنابراین «منشأ دین در خواست‌های عملی زندگی در اجتماع است» (گیدنز، ۱۳۶۳: ۷۰).

به این ترتیب، الیاده بر خلاف دورکم که «باورهای دینی را مبتنی بر پرکتیس‌های اجتماعی می‌داند» (Ritzer, 2011: 98)، بنیان باور به امر قدسی را نه در ساختار اجتماعی که در ناکجاآبادِ وجدان یا آگاهی استوار می‌سازد و با قول به اینکه بشر صرف بشر بودنش انسانی دین‌ورز است تأکید می‌کند توجیه دینی‌بودن انسان به واسطه رویکردهای صرفاً تجربی یا اجتماعی میسر نخواهد شد، بلکه امر قدسی به‌مثابه «لحظه‌ای در تاریخِ آگاهی»

(ستاری، ۱۳۸۱: ۱۷) است. به تعبیری دیگر، امر قدسی عنصری ذاتی در ساختارِ آگاهی است که همانند یک مقوله پیشینی درک دینی را میسر می‌سازد. به همین دلیل است که الیاده با اتخاذ موضعِ ضدجامعه‌شناختی به فهمِ انسان دین‌ورز و مناسبات اسطوره‌ای وی با هستی روی می‌آورد و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که «امر قدسی و گیتیانه در واقع دو نوع وجود در جهان» (ری‌ریس، ۱۳۸۱: ۱۱۲) به شمار می‌روند.

بر اساس آنچه گفته شد الیاده ضمن پذیرش تفکیک بنیادی دورکم، با وارونه کردن ساختار مقولاتی وی و قول به ساختار وجودیِ امر قدسی از وی فراتر می‌رود. البته این دیدگاه یعنی استقرار باورِ دینی در ساختار وجدان ظاهراً نخستین‌بار به طور علمی نزد شلایرماخر مطرح شده‌است، اما به زعم نگارنده، تعلق خاطر الیاده به هانری کربن و پل ریکور در نهایت او را بیشتر به اتخاذ دیدگاه مشابهی با اُوتو[۶] در باب «مفهوم خشیت» (خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۸۸) هدایت کرده‌است. اُوتو بر این باور است که «جوهره آگاهی دینی آمیزه بی‌همتایی از ترس و مجذوبیت در برابر لاهوت یا امر الوهی است» (همان‌جا). در بطن این گزاره می‌توان اعتقاد اُوتو را به جهان لاهوت به‌مثابه جهانی فرامادی و مستقل به لحاظ وجودی دریابیم. البته خرمشاهی تصریح می‌کند که «الیاده تدوین و تنسیق جدیدی از مفهوم قدسیت به دست داده‌است» (همان‌جا)، اما به هر روی شلایرماخر و اُوتو از این نظر بر الیاده فضل تقدم دارند.

۳-۱-۱- نقد دیدگاه الیاده در باب امر قدسی

دیدیم که در چارچوب تحلیلی دورکم باور به امر لاهوتی در برابر ناسوتی برساخته‌ای معرفتی-جامعه‌شناختی است؛ اما الیاده که «امر قدسی را نیرویی تلقی می‌کند که قدرت اظهار و تجلی دارد» (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۲۷) به نوعی ایده‌باوری یا ایده‌آلیسم افلاطونی روی می‌آورد که بر اساس آن امر قدسی پیش از هرگونه رویارویی خردگرایانه یا زبان‌محور با هستی، نه در ذهن که در جهان ایده‌ها استقرار یافته‌است و به این ترتیب آنچه هستی می‌یابد در درجه اول محصول پیکرینه‌کردن یا تجسد این امر انتزاعی و مثالی است. در همین راستاست که الیاده در بررسی‌های اسطوره‌شناختی خود به تجلی[1] قدسی (الیاده، ۱۳۸۸: ۵) در چیزهایی از قبیل سنگ و درخت می‌پردازد، و تصریح می‌کند که «تنها آن

1. hierophany

بخش از تاریخ و حیات وجود دارد و ارزشمند به شمار می‌آید که تکرارِ همان الگوها و بازگشت به همان حقایق ازلی و ابدی آفرینش باشد» (بهار، ۱۳۷۵: ۳۷۰). بنابراین در اندیشه بدوی، مادامی که هر شیء تقلیدی از یک نمونه یا الگوی مثالی است از هاله قدسی برخوردار است و در غیر این صورت فاقد اعتبار وجودی است. به بیانی کلی‌تر، «کنش فردی یا اجتماعی زمانی معنا، ارزش، تأثیر و واقعیت خود را به دست می‌آورد که به طور آگاهانه طی زمان یا مکانی قدسی، کنشِ آغازین نمونه‌وارِ خدایان، قهرمانان و نیاکان را تقلید کند»[۷] (Meagher, 1980: 8).

اکنون جای طرح این موضوع است که وقتی الیاده تأکید می‌کند که «مقدس از طریق تجلی خود را کرانمند می‌سازد و از مطلق بودن باز می‌ماند» (۱۳۷۶: ۱۲۷) در واقع چند نکته را مفروض می‌گیرد:

الف- امر قدسی اساساً همانند ایده‌های افلاطونی مطلق است.

ب- تجلی امر قدسی در صورِ عینی هستی به لحاظ اعتباری در مرتبه‌ای دونِ امر مطلق واقع می‌شود و بنابراین هر پدیدار عینی از سویی به واسطه برخورداری از قابلیت بازنماییِ امر قدسی و تجسد بخشیدن بدان همانند امر قدسی و هم‌شأن آن محسوب می‌شود و از سویی به حدود وجودیِ خود محدود و منحصر است. موضوعی که الیاده آن را ذیل «ماهیت پارادوکسیکال تجلی» (۱۳۸۸: ۶) بررسی می‌کند.

ج- مقدس خود را به جلوه‌های گوناگون و در سطوح متفاوت آشکار می‌کند و بنابراین این قبیل تجلیات «به لحاظ درجه و تناوب تفاوت‌های عظیمی پیدا می‌کنند» (نک. الیاده، ۱۳۷۶: ۱۳۶-۱۳۳).

البته اینکه تلقی الیاده را در باب ساختار وجدان و حضور پیشینی امر قدسی همچون امری فطری یا غریزی در نهاد بشر اساساً افلاطونی بدانیم یا نه جای چون و چراست[۸]. اما آنچه هست آشنایی الیاده با شرق و به‌ویژه آموزه‌های ودایی است که در پردازش آرای وی بی‌تأثیر نبوده‌است و تصریح خود وی به درکِ جایگاه شرق و تأکید بر اینکه غرب برای گریز از تجربه پوچی می‌باید با این رویکرد فلسفی به هستی روی بیاورد بیانگر تعلق‌خاطری است که وی به «سرشت دینی آدمی» دارد و تمام هم خود را مصروف اثبات آن کرده‌است؛ گو اینکه از برخی مبانی بنیادی و منطقی استدلال‌های نظری چشم بپوشد و به این متهم شود که «اسلوب پژوهش وی از نظر روش‌شناختی غیرانتقادی است» (خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۲۲۳). به

زعم نگارنده نیز، استدلال‌های الیاده در این بخش محل تأمل است و نیاز بـه بـازنگری دارد؛ چراکه الیاده «امر قدسی را یک واقعیت بنیادی و وجودی به شمار مـی‌آورد» (۱۳۸۸: ۱۶)، در حالی که اساساً می‌توان آن را یک برساخته آرمانی دانست. در واقع، تجربه بدوی انسـان، بـه لحاظ معرفتی، فاقد حضور بلافصل امر قدسی است و گذر از امر ناسوتی و درک یا شهودِ امر لاهوتی را بایـد سـازوکاری معرفتـی دانسـت کـه بـه واسـطه آن امـر متعـالی یـا قدسـی از پدیدارهای مادی یا تاریخی انتزاع می‌شود. به این ترتیب، تصور اینکه بشر بدواً با این امکـان وجودی پای به عرصه هستی نهاده‌است نمی‌تواند این واقعیت را توجیه کند که چرا در گـذر زمان برخی پدیدارهای مادی شکل قدسی می‌یابنـد. ایـن نگـرش هـم‌چنـین نگاشـت‌هـای معرفتی امر مادی بر امر غیرمادی را نادیده می‌انگارد. نکته شایان توجه دیگر این اسـت کـه اگر روش پدیدارشناختی الیاده را اصیل بپنداریم، نخست می‌باید در برخورد با هر امـری بـه تعلیق احکام مفروض بپردازیم و با توصیف پدیدارشناختی آن امر ضمن پای‌بنـدی بـه اصـلِ بازگشت به خود اشیاء، به ایده پنهان در پسِ پشت پدیدارها دست یابیم و بر خلاف الیاده از اصل قرار دادن هر گونه حکمِ غیربدیهی یا مفروضی بپرهیزیم.

۳-۱-۲- امر قدسی: تفکر نمادین و هرمنوتیک

استدلال الیاده مبنی بر سرشت بنیادین تجربه دینی و «حضور امر قدسی به‌مثابـه مقولـه‌ای فراگیر در آگاهی بشری» (Rennie, 2005: 2761) و بنابراین ضـرورتِ طـرح مفهـوم تجلـی به‌مثابه ایده‌ای بنیادی در آفرینش هستی مستلزم آن است که امر قدسی را از پیش مفروض بدانیم؛ امری که در نهایت از طریقِ اعیان هستی پیکرینه و متجسد مـی‌شـود. البتـه برخـی مانند توماس آلتیزر به خطا تصور مـی‌کنـد کـه منظـور الیـاده از دیالکتیـکِ امـر قدسـی و غیرقدسی به معنای آن است که ایده‌آل همچون امر قدسـی برسـاخته یـک واقعیـتِ عینـی است (Coupe, 1997: 34)؛ در حالی که الیاده مصر است تجلی امر قدسی اسـت کـه امکـانِ ظهور امر عینی را فراهم می‌آورد. چنـین تفسـیری در بـاب هسـتی، بـه‌نـاگزیر الیـاده را بـه تفسیری ایده‌آلیستی در باب هستی رهنمون می‌شود که پژواکی افلاطـونی دارد. بـه همـین دلیل است که الیاده بروز نمادها، تصاویر و رمزهای ظاهرشـده در اسـطوره را نیـز بـا الگـوی افاضی[۹] توجیه می‌کند. به این ترتیب، آنچه الیاده پیش می‌نهد مبتنی است بر:

۱- تفکیک اعتباری عالم هستی به دو سطح مثالی و عینی. در واقع، «در سنت ایده‌آلیستی‌ای که الیاده در آن بالیده و سابقه آن به افلاطون بازمی‌گردد با نوعی ثنویت وجودی در هستی مواجهیم که به موجب آن هستی به دو ساحتِ نمود و ساحت حقیقت تفکیک می‌شود؛ حقیقت لایتغیر و نمود فناپذیر است» (Segal, 1978: 161).

۲- تجسد امر انتزاعی در کالبد امر عینی و بنابراین رازآلود بودن هر امر عینی ویژه‌ای که جایگاهِ افاضه امری قدسی به شمار می‌آید.

۴- ارتباط بلافصل تصاویر و نمادهای اساطیر با زوایای پنهانِ وجودی انسان (الیاده، ۱۳۹۱: ۱۳).

این مورد آخر به این معناست که تفکر نمادین به هیچ روی قابل تقلیل به تمثیل-به معنای بلاغی آن- نیست؛ چراکه در رویکرد تمثیلی به امور، امر مادی صرفاً به‌مثابه پوسته‌ای ظاهری به شمار می‌آید که روایت امر انتزاعی را میسر می‌کند. اما در تفکر نمادین اساساً با خردی غریزی روبه‌رو هستیم که پیش از خردِ مبتنی بر استدلال منطقی-یا حداقل به موازات آن- در ذهن بشری استقرار یافته و سازوکار درونی آن نه بر زبان که بر تصاویر استعاری استوار است. به تعبیر خود الیاده، «تفکر نمادین هم‌سرشت و هم‌ذات با وجود انسان است و قبل از زبان و خرد استدالال‌گرا قرار دارد» (همان‌جا). شاید به سبب همین برداشت است که الیاده به لحاظ وجودی انسانِ پیش‌تاریخی را از انسان مدرن متمایز می‌کند و معتقد است که انسان بدوی در برخورد با تاریخ اساساً موضع متفاوتی دارد. ذکر این نکته ضروری است که الیاده معتقد است «هر انسان تاریخی در درون خود میزان قابل‌ملاحظه‌ای از طبعِ انسان قبل از تاریخ را دارد» (همان‌جا).

به هر روی، از الگوی افاضیِ الیاده در باب تفکر نمادین چنین برمی‌آید که منطق پیش‌زبانی، تصویرگرا و مبتنی بر نمادها است و در نتیجه خلق اساطیر به عنوان روایتی نمادگرا کارکردِ این ساحت از وجود انسان به شمار می‌رود. بر این اساس، می‌توان گفت اسطوره، به‌مثابه محصول آفریده شده بر حسب این سازوکار، «عنصر اساسی تمدن انسانی» (الیاده، ۱۳۶۲: ۲۷) است و تفسیر آن منوط به فهم امر قدسی در بطنِ هستی عرفی و مادی می‌باشد. در نتیجه، نمادها و تصاویر اسطوره‌ای هرگز در طول زمان از میان نمی‌روند و منسوخ نمی‌شوند و تنها ممکن است «تغییر یابند، تحریف شوند یا به لحاظ ارزشی تنزل یابند» (الیاده، ۱۳۹۱: ۱۱). به این سبب است که الیاده هرمنوتیک خلاقه را به‌مثابه چراغی

تصور می‌کند که قابلیت افشای رازِ خلوتیانِ تصویر و نماد را داراست و در پرتو آن و با اتکاءِ بدان است که می‌توان معانی باطنی و نهانی اساطیر را دریافت.

۳-۲- اسطوره: نگرش ضدتاریخی و آیین

ویلیام جیمز[1] معتقد است آن‌چه ما واقعیت تلقی می‌کنیم به سطوح متعددی تعلق دارد؛ یا به بیانی ساده‌تر، «واقعیت متکثر و چندلایه است» (توسلی، ۱۳۶۸: ۲۰). الیاده همچون جیمز، اما به روشی متفاوت، به این نتیجه می‌رسد که سطوح هستی‌شناختی به لحاظ بنیادی ذومراتب و مبتنی است بر سطح استعلایی لاهوت و سطح مادی ناسوت. بدیهی است آنچه وجود امر مادی و بروز و ظهور عینی آن را تضمین می‌کند همانا تجلی است. به این ترتیب الیاده ناگزیر می‌شود ادعا کند زمان و مکان ویژه‌ای که تجلی در آن روی می‌دهد به ترتیب زمان و مکان قدسی پنداشته می‌شوند. زمان در این حالت ماهیتی ضدتاریخی و بازگشت‌پذیر دارد. مکان نیز در این حالت همواره از طریق مفاهیم وابسته به مرکز نمادینه می‌شود. بنابراین تجلی به‌ناگزیر امری همیشگی است که تاریخ را عقیم می‌کند و «زمان سپنجی را به تعلیق می‌اندازد» (الیاده، ۱۳۶۵: ۶۲). به همین منوال، هر مکانی هم که تجلی در آن روی می‌دهد مرکز و خاستگاه تمام هستی و آفرینش‌های آتی خواهد بود.

بر این اساس آنچه در مرکز اندیشگانی الیاده در باب اسطوره قرار می‌گیرد، اسطوره آفرینش یا اسطوره کیهان‌زاد است. در واقع، اسطوره آفرینش به زعم الیاده به‌مثابه «الگویی پارادایمی»[2] (Eliade, 1959: 45) عمل می‌کند که اسطوره‌های دیگر همچون اقمار آن، به دور آن می‌چرخند و از آن معنا می‌گیرند. به این ترتیب، الیاده معتقد است «تمامی اساطیر ادامه و بسط اسطوره آفرینش و اشکال و صور متفاوت آن به شمار می‌روند» (Cave, 1993: 68). الیاده با این پیش‌فرض به این استدلال روی می‌آورد که ذهن انسان بدوی در پی توجیه هستی متوجه وضعیتِ آغازین هستی و به تعبیری وضعیتِ پیشاهستی‌شناختی عالَم است؛ یعنی درگیر این مسأله است که هستی پیش از تکوین مادی و صورت‌بندی نهایی آن، به صورت آرمانی و ایده‌آل مفروض است و آنچه در حین تجلی روی می‌دهد صرفاً پژواک یا تقلیدی از آن صورت مثالی به حساب می‌آید. به همین دلیل است که صرف تصور هستی

1. William James (1842-1910)
2. paradigmatic models

به‌مثابه تقلیدی از یک الگوی نمونه‌وار ازلی، بشر بدوی را به این اندیشه عمدتاً خودآگاه سوق می‌دهد که تکرارِ هر عملی که مشابه عملِ آغازین است، آفرینش ازلی را بازتکرار و احیاء می‌کند. ستاری در این باره می‌نویسد:

> اسطوره‌باوران بر این باورند که تجدید و تکرارِ کاری نمونه که نخستین‌بار در زمان بی‌زمان و مکانِ لامکان به دست خدایان یا نیاکان فرهنگ‌ساز صورت گرفته همه محاسن و مزایای آن کار اصیل را باز می‌آورد و دیگر بار فعلیت می‌بخشد (۱۳۷۶ :۱۱).

بدین‌سان بدوی به زعم خود قادر است آفرینش را به عنوان جریانی مستمر در چرخه لایتناهی تکرار و دورِ ابدی حفظ کند و امکانِ استقرارِ «وجودی ناب با امکانات بکر» (Meagher, 1980: 9) را فراهم آورد؛ وجودی که گویی حیاتی نو و سرآغازی تازه است. به همین منظور، کوشش در راه تکرارِ عملِ آفرینش منتهی به پیدایی آیین می‌شود. آیین که مبتنی بر اجرای کنش‌های خلاقه از طریقِ بازنمایی نمادین و دراماتیکِ عمل آفرینش است، به زعم الیاده، در اندیشه بدوی هم‌ارز با حیات مجدد یا «تکرارِ واقعی عمل آفرینش» (Eliade, 1958: 404 – 406) است. بنابراین، در اندیشه بدوی آفرینش و صیرورت متلازم و توأمان با یکدیگرند. بدوی، با اتخاذ چنین نگرشی، زمان را از چنبره تاریخ می‌رهاند و در واقع با «استخفافِ تاریخ» (الیاده، ۱۳۶۵: ۱۰)، زمان را سرمدی و ازلی و آفرینش را تکرارپذیر می‌پندارد. در حقیقت، به واسطه اینکه تاریخ «ضد متافیزیک» (الیاده، ۱۳۹۱: ۱۴۰) و تصور آفرینش و صیرورتِ توأمان اساساً پنداشتی متافیزیکی است، در نتیجه تلقی بدوی در تعارض با زمان‌پذیری و خطی‌بودن تاریخ است[۱۰]. به همین دلیل است که بدوی با روی آوردن به آیین، ضمن مشارکت در عمل خلاقه آفرینش و از طریق «تکرار آگاهانه رفتارهای مثالی» (الیاده، ۱۳۶۵: ۱۸) امر قدسی را -که به زمان ازلی تعلق دارد- از طریق وارد کردن آن به چرخه دوری و تکرارپذیر آیین‌ها، تصاحب می‌کند. این در حالی است که خوزه ارتگایی گاست تصریح می‌کند «انسان مدرن در غیابِ الگوهای فراتاریخی، ایده‌آل‌ها و نمونه‌های آرمانی، علی‌رغم توانایی‌هایش هرگز قادر به آفریدن به معنای واقعی کلمه نخواهد بود» (Cave, 1993: 66). بدین‌سان اگر بپذیریم که اعمالی که انسان مدرن انجام می‌دهد، همواره در بازه زمانی و تاریخی خاصی صورت می‌پذیرد که مستلزم فنا است، آنگاه می‌توان ادعا کرد که آیین وابسته به تکرار اعمالی است که اعتبار خود را از طریق «تقلید کردارهای آغازین» (الیاده، ۱۳۶۵: ۱۸) کسب می‌کند.

۳-۳- نقد روش‌شناسی الیاده

اکنون با آگاهی از آرای الیاده در باب تاریخی بودن انسان مدرن و موضع ضدتاریخی انسان بدوی بهتر می‌توان به نقد و بررسی آرای وی پرداخت. در ادامه خواهیم دید که موضع الیاده در این خصوص گاه دچار تناقض است و گاه مقید به تعهدات روش‌شناختی نیست.

۳-۳-۱- خلط تفکیک وجودی و معرفتی

الیاده، جهانی را که بدوی در آن به سر می‌برد جهانی رازآلود و قدسی می‌انگارد. به همین منوال، فردی را نیز که در این جهان به سر می‌برد به لحاظ وجودی از انسان مدرن متفاوت می‌داند. برای نمونه، الیاده در بررسی آیین‌های تشرف تصریح می‌کند که «آیین تشرف مبتنی بر تغییر بنیادی در شرایط وجودی است» (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۰). به نظر می‌رسد الیاده نیز مانند لوی-برول در تفکیک وجوه معرفتی و وجودی دچار خطا می‌شود[۱۱]؛ یعنی درست همان‌طور که بر اساس آرای لوی-برول، بدوی به واسطه کاربستِ «قانون آمیختگی» (لوی-برول، ۱۳۸۹: ۱۴۰) تناقض موجود در گزاره‌هایی چون «الف» «ب» است را در نمی‌یابد[۱۲]؛ الیاده نیز با اتخاذ دیدگاه مشابهی تأکید می‌کند که «انسان بدوی فاقدِ خودآگاهی تاریخی است» (۱۳۶۸: ۱۴) و نبود این مقوله را از اساساً به ساختارِ وجودی بدوی مرتبط می‌داند.

حال این پرسش پیش می‌آید که اگر این مقوله اساساً در ذهن بدوی وجود ندارد، چگونه است که الیاده مدعی می‌شود بدوی پدیدارهای مادی‌ای را که به لحاظ تاریخی فاقد اهمیت است به‌مثابه امور جزئی به کناری می‌نهد و برخی امور را به‌مثابه بازتکرارِ پدیدارهای ازلی و مطلق، قدسی، معنادار به شمار می‌آورد؟ به بیانی دیگر، اگر بدوی به لحاظ وجودی فاقد خودآگاهی تاریخی باشد، تمام امور، اعم از مادی و غیرمادی باید برای وی به منزله اموری متافیزیکی، غیرقابل تقلیل به تاریخ باشند و تصور تفکیک پدیدارها به زمان‌مند و ازلی در این صورت محال است.

بنابراین می توان منکر این قضیه شد که بدوی فاقد آگاهی تاریخی است چراکه تفکیک فوق اساساً مبتنی بر آگاهی از هر دو پدیدار قدسی و غیرقدسی است. به زعم نگارنده، راه برون‌شدن از این تعارض مبتنی بر قول به وجود نوعی آگاهی توأمان نزد بدوی است که به طور هم‌زمان وجوه خردمحور و اسطوره‌محور پدیدارها را در می‌یابد و در تفسیر خود از این یا آن پدیدار در نهایت به یکی از طرفین گرایش پیدا می‌کند[۱۳]. یعنی بدوی می‌تواند به

طور هم‌زمان یک سنگ را سنگی در میان سایر اشکال تلقی کند و به موازات این پنداشت و در تقابل با آن، هم‌زمان سنگ را به موجودیتی متافیزیکی و ازلی مرتبط بداند. به این ترتیب الیاده باید در این نکته تأمل کند که بدوی چگونه قادر است امری را به طور هم‌زمان از منظر تاریخی و غیرتاریخی تفسیر و فهم کند.

در همین راستا، ایراد دیگری که بر الیاده وارد است متوجه این اظهار نظر اوست که مدعی است «انسان مدرن آن انسان ضدتاریخی را که درونش نهفته است نمی‌تواند بکُشد و همواره با اوست» (۱۳۷۵: ۱۳)؛ آیا این بدان معنا نیست که ما در آگاهی انسان با دو ساحتِ معرفتی هم‌تراز روبه‌رو هستیم که در برخی از برهه‌های زمانی یا مکانی غلبه با یکی از آنها است؟ آیا وجود رؤیا به‌مثابه فعالیتی ناخودآگاه و درک سازوکار تصویری آن دال بر حضور توأمان این شکل ویژه معرفتی در کنار خرد استدلال‌محور نیست؟ و آیا اسطوره نیز به‌مثابه بروز و ظهور مادی این نحوه شناخت بشری نیست؟ بدیهی است الیاده در پاسخ به این پرسش‌ها همان‌طور که از نقل‌قول فوق برمی‌آید به وجود چنین ساحتی و بقای آن نزد انسان مدرن اشراف دارد. اما چگونه است که اظهار می‌کند که بدوی فاقد خودآگاهی تاریخی و انسان مدرن اساساً تاریخ‌محور است؟

شایان ذکر است که الیاده در تلقی خودآگاه بودن یا ناخودآگاه بودن این فراشد نیز دچار تعارض است. در برخی موارد، الیاده ضمن اتخاذ موضع ضدفرویدی (ری‌ریس، ۱۳۸۱: ۱۱۸) و نقد ناخودآگاه، اصرار دارد که تکرار اعمال مثالی در آیین‌ها به منظور بازنمایی و تقلید امر قدسی اساساً آگاهانه و مبتنی بر فهم آگاهانه بدوی از زمان است (نک. الیاده، ۱۳۶۵: ۱۸). این در حالی‌است که وی در تبیین حیات دینی نزد انسان مدرن به ناخودآگاه بودن این موضوع (نک. الیاده، ۱۳۸۸: ۱۶) و در نتیجه پیدایی نوعی «دین‌ورزی استتاریافته»[1] (Dadosky, 2004: 71) تصریح کرده‌است. به نظر می‌رسد جمعِ این پریشانی محال و بیانگر وجود تعارضی نظری در اندیشه الیاده باشد و بس.

۴- نتیجه‌گیری

بررسی حاضر بیانگر آن است که پدیدارشناسی نزد الیاده به معنای ویژه‌ای به کار رفته است. او نه تنها مطالعات خود را در باب اسطوره به توصیف پدیدارشناختی و تأویل منحصر

1. camouflaged religiosity

ساخته، بلکه به جای پرداختن به ساختار یا انتظام درونی مؤلفه‌های اسطوره، صرفاً متوجه کشف مضامین یا موتیف‌های مشترک اساطیر و سپس تحلیل هرمنوتیکی آنها شده‌است(۱۴). البته به نظر می‌رسد، الیاده برخی از مفروضات را بدون هیچ محک معتبری بدیهی پنداشته و به‌مثابه سنگ‌بنای مباحث آتی خود قرار داده‌است؛ مفروضاتی که به زعم ما از وجه معرفتی برخوردارند و در واقع برساخته فرهنگی به شمار می‌روند، اما الیاده در مواجهه با آنها -شاید به سبب دشواری‌ای که در تبیین آنها احساس کرده- کوشیده‌است با تقلیل آنها به نوعی مقولات پیشینی، موضوع را حل و فصل کند. این در حالی است که الیاده به واسطه قول به بداهت این قبیل فرضیات، بی هیچ چون و چرای منطقی، امری را که می‌باید از منظر معرفتی تحلیل کند به صورت امری وجودی، سرشتی و بنیادین عرضه می‌کند و با صحه گذاشتن بر حضور بلافصل نگرش دینی و اسطوره‌شناختی در سرشت بنیادین بشر، این نحوه نگرش را به یکی از انحای وجودی بشر تعبیر می‌کند که در سرآغاز هستی انسان در غریزه یا فطرت وی تعبیه شده‌است. گویی الیاده فرضی را که باید درون پرانتز بگذارد و صحت احتمالی آن را به‌مثابه یک حکم اثبات کند پیشاپیش پذیرفته و صرفاً در پی ارائه مستنداتی برای اثبات اعتبارپذیری آن است.

پی‌نوشت

۱- برای بحث مستوفا درباره موضع ضدتاریخی الیاده، نک. Dudley, 1976: 345-359

۲- زمان اسطوره‌ای در اندیشه الیاده دارای ماهیت هستی‌شناختی است و به‌مانند زمان پارمنیدی همواره ثابت است (نک. Eliade, 1959: 69).

۳- الیاده مفهوم امر قدسی را از اُوتو اتخاذ کرده‌است، اما طرحِ دیالکتیک امر قدسی و امر غیرقدسی بیانگر پیروی وی از الگوی دورکم است. جالب است که الیاده بدون وجود نشانه‌های اضطرابِ تأثیر به اُوتو ارجاع می‌دهد. برای نمونه در آغاز اسطوره، رؤیا و راز این جمله اُوتو را نقل می‌کند که «امر قدسی همیشه خود را به‌مثابه قدرتی از نوع کاملاً متفاوتی از نیروهای طبیعت متجلی می‌کند» (1959:10). الیاده اما در تعریف خود از امر قدسی به دورکم ارجاع نمی‌دهد، شاید به این دلیل که دیدگاه بنیادی او را مستلزم باور به توتمیسم می‌داند. به همین دلیل شاید بتوان گفت تأثیرپذیری او از دورکیم غیرمستقیم بوده‌است.

۴- هیوم مانند لاک بر آن است که فعالیت‌های ذهن تنها در به هم پیوستن و از هم گسیختن تصورهایی است که تجربه برای ما فراهم آورده‌است. برای آگاهی از موضع کانت در برابر فلسفه هیوم و به تعبیری بیداری کانت از خواب جزم‌گرایی، نک. نقیب‌زاده، ۱۳۶۷.

۵- کانت تأکید می‌کند که «خودآگاهی مستلزم آن است که عالَم به نحو موافق با مقولات در نظر ما ظاهر شود» (اسکروتن، ۱۳۷۵: ۵۹).

۶ - الیاده کتاب خود را تحت عنوان آلمانی Das Heilige und das Profane منتشر می‌کند و شاید با این کار خواسته‌است دین خود را به اُوتو نویسنده کتابِ Das Heilige ادا کند.

۷- برای نقد دیدگاه الیاده، نک. Meagher, 1980

۸- برای بحث در این‌باره، نک. Dadosky, 2004: 104

۹- اصطلاح الگوی افاضی را نگارنده برای تبیین نحوه متجسد شدن پدیدارهای مثالی در قالب تظاهرات و نمودارهای عینی به کار برده‌است. برای نمونه، سهروردی این الگو را برای تبیین رمز به کار بسته‌است که به موجب آن «صُوَر خیالیه قائم به ذات بوده و در جهان خارج از نفس و در عالمی مخصوص به خود موجودند. دارای مکان و محل نیستند و در برخی موارد از طریقِ مظاهر، مورد مشاهده اشخاص واقع می‌شوند» (سهروردی، ۱۳۶۷: ۳۵۲).

۱۰- برای نقد این موضع الیاده، نک. Meagher, 1980

۱۱- مهرگان (۱۳۸۵) در پژوهشی بدیع ضمن تأمل در آرای برخی از مردم‌شناسان مانند لوی-برول، فریزر، پریچارد و غیره مبانی معرفت‌شناختی آنها را نقد کرده‌است. خواننده علاقمند را به این اثر ارزشمند ارجاع می‌دهیم.

۱۲- لوی-برول تصریح می‌کند: «برای ذهنیت علمی یک چیز نمی‌تواند هم خودش باشد و هم غیرخودش. اما برای ذهنیت ابتدایی یک چیز می‌تواند هم خودش باشد و هم غیرخودش» (۱۳۸۹: ۱۴۰-۱۴۱). البته لوی-برول در سال‌های پایانی عمر خود کوشید این نظریه را جرح و تعدیل کند ولی در نهایت آن را به کناری گذاشت.

۱۳- دان اسپربر در بررسی گزاره‌های نمادین به درستی این موضوع را دریافته و به آن اشاره کرده‌است. در واقع، به زعم وی ذهن بدوی به هیچ‌روی معنای حقیقی و مجازی گزاره‌های نمادین را با هم خلط نمی‌کند؛ به بیانی دیگر، ذهن بدوی به طور تلویحی به اصالت گزاره‌هایی مانند «پلنگ یک مسیحی است» باور دارد، اما این بدان معنا نیست که او پذیرفته‌است که در جهانِ معمول وی، پلنگ حیوانی بی‌خطر است. بلکه در اندیشه بدوی، به تعبیر اسپربر، نوعی «همزیستی» (Sperber, 1979, 94) وجود دارد که به موجب آن ذهن بدوی می‌تواند به طورِ هم‌زمان بپذیرد که پلنگ مسیحی و در عین‌حال خطرناک

باشد. در واقع، او مسیحی بودن پلنگ را در سطح نمادین و خطرناک بودنش را در سطح دایره‌المعارفی فهم می‌کند و این دو ساحت، به هیچ‌روی، در باور وی خلط نمی‌شود.

۱۴- در همین راستا است که الیاده از مطالعه انبوه داده‌های دینی به ملاحظات کلی در باب رفتار دینی روی آورده‌است (Dadosky, 2004: 23). این رویکرد الیاده به زعم برخی پژوهشگران بیشتر به «روش ریخت‌شناسی گوته» شبیه است (Kitagawa, 1987: 2755) که معطوف به یافتن الگوهای بنیادی در دامنه وسیعی از داده‌های دینی بود.

منابع

آموزگار، ژ. ۱۳۷۴. *تاریخ اساطیری ایران*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

اسکروتن، ر. ۱۳۷۵. *کانت*، ترجمه ع. پایا. تهران: طرح نو.

اسماعیل‌پور، ا. ۱۳۸۷. *اسطوره، بیان نمادین*، تهران: سروش.

الیاده، م. ۱۳۶۲. *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمه ج. ستاری. تهران: توس.

ـــــــــ . ۱۳۶۵. *اسطوره بازگشت جاودانه* (مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ)، ترجمه ب. سرکاراتی. تبریز: نیما.

ـــــــــ . ۱۳۶۸. *آیین‌ها و نمادهای آشناسازی: رازهای زادن و دوباره زادن*، ترجمه ن. زنگویی. تهران: آگه.

ـــــــــ . ۱۳۷۵. *اسطوره، رؤیا، راز*، ترجمه ر. منجم. تهران: علم.

ـــــــــ . ۱۳۷۶. *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه ج. ستاری. تهران: سروش.

ـــــــــ . ۱۳۸۸. *مقدس و نامقدس: ماهیت دین*، ترجمه ب. سالکی. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــ . ۱۳۹۱. *تصاویر و نمادها*، ترجمه م. ک. مهاجری. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

بهار، م. ۱۳۷۵. *پژوهشی در اساطیر ایران*، ویراستار ک. مزداپور. تهران: آگاه.

توسلی، غ. ۱۳۶۸. «پدیدارشناسی و جامعه‌شناسی پدیدارشناسانه». *نامه علوم اجتماعی*، ۱(۲): ۱-۳۴.

جعفری، ح. ۱۳۸۷. «دین و اسطوره: بررسی فلسفی نظریه میرچا الیاده پیرامون اسطوره». *پژوهش‌نامه ادیان*، (۴): ۵۵-۸۲ .

جوادی، م. ۱۳۸۷. «میرچا الیاده و پدیدارشناسی دین». *ماهنامه معرفت*، (۱۳۱): ۱۲۹-۱۴۴.

خرمشاهی، ب. ۱۳۷۲. *دین‌پژوهی*؛ دفتر اول به انضمام سال‌شمار زندگی میرچا الیاده، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

دورکم، ا. ۱۳۹۳. *صور بنیادین حیات دینی*، ترجمه ب. پرهام. تهران: مرکز.

راسل، ب. ۱۳۶۵. *تاریخ فلسفه*، ترجمه ن. دریابندری. تهران: پرواز.
رستگار فسایی، م. ۱۳۸۸. *پیکرگردانی در اساطیر*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
روبین‌شتاین، د. ۱۳۸۶. *مارکس و ویتگنشتاین: پراکسیس اجتماعی و تبیین اجتماعی*، ترجمه ش. مسمی‌پرست. تهران: نی.
ری‌ریس، ژ. ۱۳۸۱. «تاریخ ادیان، پدیدارشناسی، هرمنوتیک: نگاهی به آثار میرچا الیاده». *اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده*، ترجمه ج. ستاری. تهران: مرکز. ۱۰۵-۱۲۱.
ستاری، ج. ۱۳۷۶. *اسطوره در جهان امروز*، تهران: مرکز.
ـــــــ . ۱۳۸۱. *اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده*، تهران: مرکز.
سرکاراتی، ب. ۱۳۷۸. *سایه‌های شکارشده*، تهران: قطره.
سهروردی، ش. ۱۳۶۷. *حکمه الاشراق*، ترجمه و شرح ج. سجادی. تهران: دانشگاه تهران.
علمی، ق. ۱۳۹۳. «الیاده و هستی‌شناسی مقدس». *دو فصل‌نامه پژوهش‌های هستی‌شناختی*، (۵): ۱-۲۱.
ـــــــ . ۱۳۹۵. «میرچا الیاده و انسان شناسی». *دو فصل‌نامه انسان پژوهی دینی*، ۱۳(۳۶): ۵- ۲۹.
قنبری، ح. ۱۳۹۰. «دین از نگاه میرچا الیاده». *دو فصل‌نامه ادیان و عرفان*، ۴۴(۱): ۱۱۷-۱۲۸.
گیدنز، آ. ۱۳۶۳. *دورکم*، ترجمه ی. اباذری. تهران: خوارزمی.
لک‌زایی، م. ۱۳۹۳. «دین و تجربه امر قدسی از نگاه میرچا الیاده». *پژوهش‌نامه ادیان*، (۱۶): ۱۱۱-۱۳۹.
لوی-برول، ل. ۱۳۸۹. *کارکردهای ذهنی در جوامع عقب‌مانده*، ترجمه ی. موقن. تهران: هرمس.
مهرگان، آ. ۱۳۸۵. *انسان‌شناسی معرفت‌شناختی*، اصفهان: فردا.
نقیب‌زاده، م. ۱۳۶۷. *فلسفه کانت: بیداری از خواب دگماتیسم*، تهران: آگاه.
Cave, D. 1993. *Mircea Eliade's Vision for a New Humanism*, New & York Oxford: Oxford University Press.
Coupe, L. 1997. *Myth*, London and New York: Routledge.
Dadosky, J.D. 2004. *The Structure of Religious Knowing: Encountering the Sacred in Eliade and Lonergan,* New York: State University of New York Press.
Dudley, G. 1976. "Mircea Eliade as the 'Anti-Historian' of Religions" cited in *JAAR,* Vol. 2(44): 345-359.
Eliade, M. 1958. *Patterns in Comparative Religion*, London: Sheed and Ward.
_____. 1959. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, New York: Harcourt, Brace and World.
Kitagawa, J.M. 1987. *"Mircea Eliade*", cited in *Encyclopedia of Religion*, Vol. 4, editor in chief Lindsay Jones: 2753-2757.

Meagher, R.E. 1980. “Mircea Eliade: Methodology and the Meaning of the Sacred”. cited in *Hermathena*, (128): 7-19.

Rennie, B.S. 2005. *“*Mircea Eliade”, cited in *Encyclopedia of Religion*, Vol. 4. editor in chief Lindsay Jones: 2757-2763.

Ritzer, G. 2011. *Sociological Theory*, New York: McGrew-Hill.

Scarborough, M. 2002. “*Myth and Phenomenology*”, cited in *Thinking through Myths: Philosophical Perspectives*, edited by K. Schilbrack. London & New York: Routledge.

Segal, R. A. 1978. “*Eliade’s Theory of Millenarianism*”. cited in *Religious Studies*, (14): 159-73.

Sperber, D. 1979. *Rethinking Symbolism*, translated by A. L. Morton, Cambridge: Cambridge University Press.

سال چهارم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۷
صفحات ۴۶-۲۳

مجالس‌النفایس نقطه عطفی در معاصرنویسی

سعید رادفر[۱*]
دکتر محمود فتوحی رودمعجنی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۴/۹

چکیده

مورخان و خوانندگان تاریخ ادبیات همیشه در تاریخ به دنبال مطالبی دست‌اول و اصیل بوده‌اند. از این روی آثار تذکره‌نویسانی که درباره هم‌عصران خویش نگاشته‌اند همواره دارای اهمیت و اعتبار بیشتری بوده‌است. با توجه به اعتبار معاصرنگاری در تاریخ ادبیات این جستار بر آن است تا روش معاصرنویسی در تذکره *مجالس‌النفایس* را به‌مثابه نخستین تذکره عصری در قلمرو ایران فرهنگی مورد بررسی قرار دهد. به همین منظور شرح حال شاعران معاصر علی‌شیر نوایی را در تذکره *مجالس‌النفایس* با کمک مؤلفه‌هایی تحلیل می‌کنیم که بضعاً از روش «تراجم‌نگاری» اخذ کرده‌ایم. بررسی‌ها نشان می‌دهد مؤلفه‌ای که به این تذکره اعتبار و اهمیت می‌بخشد عنصر «مؤلف» است. اهمیت این عنصرتا اندازه‌ای است که اگر آن را از *مجالس‌النفایس* جدا کنیم کل ساختار و معاییر تذکره به هم می‌خورد. نتیجه حاصل از این بررسی این است که معاصرنویسی امیرعلی‌شیر نوایی نگارشی «مؤلف‌محور» است. نوایی از نوشتن تذکره‌ای عصری علاوه بر ثبت نام شاعران معاصر خویش، انگیزه‌های دیگری همچون تثبیت خویش به‌مثابه شخصیت اول فرهنگی هرات، تثبیت جریان‌های فرهنگی-ادبی آن روزگار و مانند آن داشته‌است.

واژگان کلیدی: تاریخ ادبیات، تذکره، تذکره‌پژوهی، معاصرنویسی، تذکره عصری

---

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
۲. استاد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
* saeidradfar6674@gmail.com

۱- مقدمه

هدف از نگارش این جستار نشان دادن اهمیت *مجالس‌النفایس* به‌مثابه نخستین تذکره عصری در قلمرو ایران فرهنگی است. *مجالس‌النفایس* اثری از امیرعلی‌شیر نوایی (۸۴۴-۹۰۶ ق)، تذکره‌ای عصری است که در اواخر قرن نهم و در محدوده جغرافیایی ماوراءالنهر و خراسان بزرگ تألیف شده‌است. نگارش این اثر از نظر زمانی و مکانی مصادف با آخرین سال‌های قدرت سیاسی و فرهنگی تیموریان در خراسانِ بزرگ است. نوایی کتاب را زیر چتر حمایت سلطان حسین بایقرا که در سال‌های ۸۷۳-۹۱۱ (قمری) در هرات فرمانروایی می‌کرد، نوشته‌است.

این کتاب از دو منظر مهم و قابل‌تأمل است؛ نخستین دلیل این اهمیت به شخصیت و مقام نوایی مربوط است، و دوم جایگاه ویژه خود اثر. نوایی به دلیل حضور پررنگ در هرات و تأثیر مستقیمش بر وضع فرهنگی و ادبی آن روزگار، دست به تألیف اثرش زد. او با تأثیرگذاری بالایی که از لحاظ سیاسی و فرهنگی-ادبی و اجتماعی (دولتشاه، ۱۳۶۳ :۴۸۱، ۴۹۴-۵۰۶) کسب کرده بود، توانست اثری بدیع و جریان‌ساز بیافریند. بداعت و بی‌بدیل بودن این تذکره در گرو جایگاه تاریخی آن است. *مجالس‌النفایس* نخستین تذکره عصری نگاشته شده تا قرن نهم است(۱). پیش از *مجالس‌النفایس* تاریخ‌ادبیات‌نگاری فارسی، تذکره عصری به خود ندیده بود و نوایی با نگارش چنین اثری پایه‌گذار نوع تازه‌ای از تذکره‌نویسی در ایران گردید.

در این مقاله سعی شده جایگاه تذکره *مجالس‌النفایس* در تاریخ تذکره‌نویسی فارسی و همچنین روش گزارش‌های مؤلف در باب معاصرانش بررسی و تحلیل شود. از همین روی تذکره *مجالس‌النفایس* بر اساس دو ترجمه موجود و نیز نسخه خطی ترکی(۲) این اثر بررسی شد. روشی که در این مقاله برای توصیف و تبیین گزراش نوایی از معاصرانش به کار گرفته شده روشی است نزدیک به رویکرد مورد استفاده در تحقیقات شرح‌حال‌نگاری.

۲- روش بررسی

رویکرد شرح‌حال‌نگاری[1]: شرح‌حال‌نگاری ناظر است به رویکردی مرسوم در تحقیقات مربوط به تاریخ‌نگاری. «شرح‌حال‌نگاری، زندگی‌نامه جمعی است، که خصیصه‌های بیرونی/ ظاهری

1. Prosopography

گروهی را توصیف می‌کند که به تشخیص محقق در چیزهایی (مانند حرفه، موقعیت اجتماعی، موقعیت جغرافیایی و غیره) مشترک هستند. این شرح‌حال از یک پرسش‌نامه آغاز می‌شود که در آن اطلاعات زندگی‌نامه‌ای گروهی شناخته‌شده از مردم جمع آمده‌است. تعدادی از مفاهیم کلیدی که در تعاریف موجود از این روش عنوان می‌شوند، عبارتند از جنبه زندگی‌نامه‌ای، جنبه گروهی بودن، مجموعه‌ای از داده‌ها، و خصیصه‌های ظاهری و صوری» (Verboven & others, 2007: 39).

در این روش نام افراد یک دوره یا یک طبقه خاص، مثل فیلسوفان هم‌عصر با افلاطون ثبت می‌شود. این کار از رهگذر جمع‌آوری مستندات و عوامل[1] موجود در کتاب‌ها و اسنادی صورت می‌گیرد که شامل اطلاعات زندگی‌نامه‌ای آن افراد است. مؤلفه‌هایی که از این طریق سنجیده می‌شوند، شامل اطلاعات زندگی شخصی و خانوادگی مانند تاریخ‌های تولد، ازدواج، مرگ؛ اطلاعات جغرافیایی مثل زادگاه، زیستگاه؛ اطلاعات خانوادگی همچون خویشان دور و نزدیک؛ اطلاعات شغلی و آموزشی مانند حرفه، شغل و تحصیل، اطلاعات مذهبی و اطلاعات اقتصادی و غیره هستند (Ibid : 55-56) [۳]. روش این جستار برای توصیف مؤلفه‌هایی که نوایی در ثبت و ترجمه احوال معاصرانش استفاده کرده، تا اندازه‌ای منطبق با همین نوع از شرح‌حال‌نگاری است. البته با توجه به تذکره نوایی تغییراتی در مؤلفه‌ها داده‌ایم.

۳- دشواره معاصرنویسی

ارائه تعریفی جامع و مانع از مفهوم معاصر کار دشواری است. یکی از پیچیدگی‌های فهم معاصر، تعیین محدوده زمانی آن است. اینکه «معاصر» از کدام زمان تا کدام زمان را در بر می‌گیرد؟ آغاز زمان معاصر چندان ساده و مورد وفاق همگان نیست. گاه صد سال اخیر، و گاه پنجاه یا کمتر از آن را شروع چنین دوره‌ای به حساب می‌آورند. عده‌ای تعیین آغاز چنین دوره‌ای را به رویدادی تاریخی -مانند دوران مدرن و پسامدرن- نسبت می‌دهند (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۶۹). بعضی مثل متیو آرنولد آثار کلاسیک را نیز به دلیل جاودانگیشان «متون معاصر» می‌دانند (برتنس، ۱۳۹۱: ۱۴) و گاهی شروع دوره معاصر را به نسبت زمان مؤلف و مورخ ادبی می‌سنجند (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۷۳).

1. Factors

از دیگر دشواری‌هایی که مفهوم معاصر دارد، ارتباطش با مکان است؛ وقتی می‌گوییم ادبیات عصر صفوی مقصودمان کدام منطقه جغرافیایی آن عصر است؟ ایران با مرزهای سیاسی یا با مرزهای فرهنگی. آن زمان که می‌خواهیم ادبیات معاصر ایران و جهان را با یکدیگر قیاس کنیم، کدام منطقه را در نظر داریم؟ مکان‌مندی مفهوم معاصر باید مشخص باشد تا تحقیق جواب روشن‌تری بدهد(۴).

دشواری‌هایی که مورخ ادبی در درک مفهوم معاصر با آن روبرو است، دامان نگارش تاریخ ادبیات معاصر را نیز خواهد گرفت. اگر مورخ ادبی از مفهوم معاصر دریافت درستی نداشته باشد، در نگارش تاریخ ادبیات دوره معاصر نیز دچار مشکلاتی خواهد بود. چنانکه گفته شد، نخستین مسئله تعیین آغاز این دوره است. همچنین معلوم کردن انتهای دوره معاصر که منطقا تا «اکنون» را در بر می‌گیرد، خود از مسائل نگارش تاریخ ادبیات امروز است. آیا یک مورخ ادبی می‌تواند -و باید- همه آثار ادبی را تا همان سال و روزی که تاریخ ادبیاتش را می‌نگارد، بررسی و تحلیل کند و آیا توان چنین تحلیلی را خواهد داشت؟ منطقه جغرافیایی که قرار است تمرکز مورخ بر آن قرار بگیرد و محمل‌های ادبی که گرانیگاه ادبیات معاصر به حساب می‌آیند، و حتی انواع رایج ادبی در دوره معاصر همچون رمان و داستان و در کنار آنها قوالب کلاسیک و تازه، ترجمه‌های ادبی و غیره نیز از مسائل نگارش تاریخ ادبیات معاصر است(۵).

مسائل مزبور در کار مورخان ادبی گذشته -یعنی تذکره‌نویسان(۶)- نیز وجود داشت. پس هر مورخ ادبی برای درک مفهوم معاصر و حل مسائل ناشی از آن، باید راهی بجوید. آنچه در ادامه می‌آید، بررسی روشی است که نوایی برای ثبت معاصران خویش برگزیده‌است. این بررسی به طور ضمنی نشان خواهد داد که در گذشته، یک تذکره‌نویس ادبی -مانند نوایی- از چه طریقی مسائل و دشواری‌های ناشی از معاصرنویسی را بر خود هموار کرده‌است.

۴- الگوی معاصرنویسی نوایی

نوایی برای نگارش اثرش طرحی مخصوص را به کار بسته‌است. او از زمان ولادت سلطان حسین بایقرا (۸۴۲ق) تا زمان نگارش تذکره (۸۹۶ق) شاعران را سه دسته می‌کند: الف- آنهایی که نامشان را شنیده و خودشان را ندیده‌است؛ ب- شعرایی که مورخ ایشان را دیده اما در زمان نگارش حیات ندارند؛ ج- شعرایی که در زمان نگارش تذکره مداح سلطان‌اند(۷).

نوایی با انتخاب یک گرانیگاه سیاسی در این الگو، سعی در حل دشواره زمان معاصر دارد. در کنار ضلع قدرت می‌توان گرانیگاه‌های دیگری مشاهده نمود. گرانیگاه دیگر در الگوی نوایی شاعران‌اند؛ که البته در تاریخ ادب فارسی انتخاب این گرانیگاه تازه نیست و در بسیاری از تواریخ ادبی به چشم می‌خورد(۸).

سومین -و شاید مهم‌ترین- گرانیگاهِ این بخش‌بندی «**مؤلف**» است که در مجلس‌های اول تا سوم نمود یافته: ۱- آنان که **نوایی** نام ایشان را شنیده و در آخر زمان ایشان بوده ولی خودشان را ندیده‌است؛ ۲- کسانی را که **نوایی** در صغر سن یا جوانی درک خدمتشان نموده، اما در زمان تألیف *مجالس‌النفایس* (۸۹۲ق) فوت کرده‌اند؛ ۳- آنانی که در این روزگار فرخنده زنده و مدیحه‌سرای ذات ملکوتی‌صفات سلطان‌حسین بایقرا می‌باشند و لطایف مخادیمی که **نوایی** بعضی را به ملازمت رسیده و به شرف بعضی از ایشان مشرف می‌گردیده‌است (نوایی، ۱۳۶۳: ۶، ۲۵، ۵۶).

آنچه در این الگو برجسته و بدیع است، مرکزیت مؤلف و «درک» اوست. حضور مؤلف است که باعث وجود دیگر بخش‌ها شده و آنها را به یکدیگر پیوند داده‌است. چنانچه مؤلف، که نقش واسطه‌العِقد را دارد، از این بخش‌ها جدا گردد، ساختار طبقه‌بندی معاصران بر هم خواهد خورد.

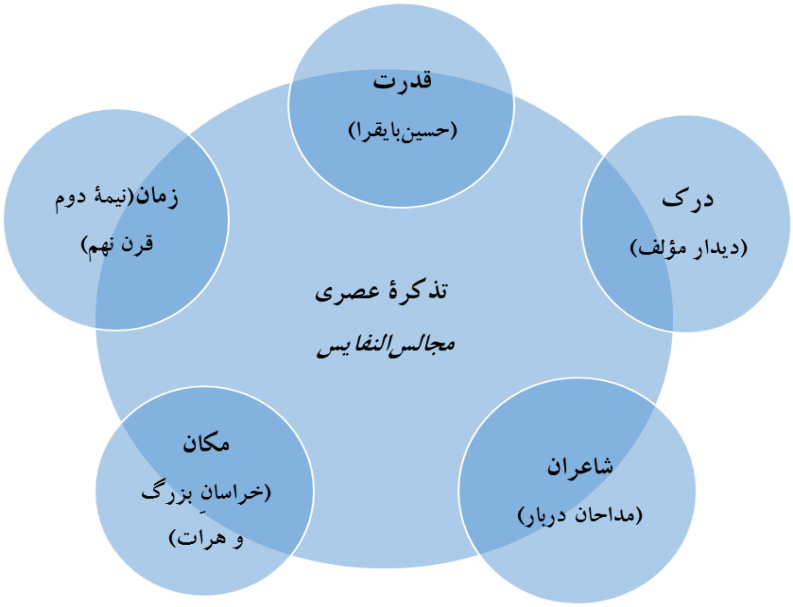
اهمیتی که در معیار نوایی -یعنی دسته‌بندی معاصران براساس نسبتشان با مؤلف- وجود دارد، تفاوتی است که در نوشتن از عصر خود و نوشتن از عصر دیگر بیشتر نمایان می‌شود. در گزارش از گذشتگان و غیر هم‌روزگاران (مثلاً بخش‌های غیرعصری تذکره‌های عمومی)، حضور و درک مؤلف، طبیعتاً کم‌رنگ می‌شود. وی بیشتر از اینکه شاهد اصلی گزارش‌ها باشد، واسطه است؛ واسطه‌ای تقریباً منفعل که آثار شاعران گذشته و گزارش‌های دیگر مورخان ادبی را جمع و ثبت می‌کند(۹). برعکس، در گزارش از عصر خود، تذکره‌نویس شاهد و گزراش‌گر اصیل است.

مؤلف با حضورش می‌تواند به شناخت ما از آثار و احوال شاعران دوره‌اش عمق بخشد. او از حالت منفعل به وضعیتی فعال درمی‌آید و ما را از گزارش‌های مستقیمی که حاصل درک شخصی‌اش بوده، آگاه می‌سازد. به عنوان مثال، اگر فردی با حضور در صحنه یک واقعه، به صورت مستقیم برای ما فیلم‌برداری کند، ما **حضور** وی را در صحنه ملموس‌تر خواهیم یافت. گویی که از چشمان وی به صحنه می‌نگریم. هرقدر او در آن لحظه ببیند ما نیز همان را خواهیم دید و درجه درک ما نسبت به تصاویرِ در حال پخش نزدیک‌تر -نه دقیق‌تر-

خواهد بود؛ چراکه ما تصاویر را از رهگذر **یک** فرد مشاهده می‌کنیم. در این نوع گزارش، **حضور** مستقیم گزارش‌گر اهمیت دارد. حال اگر همان واقعه بعد از سال‌ها از سوی فردی برایمان نقل شود که واقعه را ندیده و خود در جایی آن را خوانده یا از افراد دیگری شنیده، **حضور** مؤلف به همان اندازه برایمان کم‌رنگ‌تر می‌شود و فاصله ما به اندازه واسطه‌های منفعلی که در صحنه نبوده‌اند از آن واقعه دور خواهد بود(۱۰).

نوایی نیز در گزارش‌هایش نقش واسطه‌ای فعال و مستقیم را ایفا می‌کند. او در مقدمه اثرش حضور مستقیم خویش را در گزارش‌ها اعلام و مخاطب را با عینک خویش به دیدن ادبیات دوره‌اش دعوت می‌کند. به همین روی، مخاطب نسبت به حضور وی در گزارش‌ها حساس است. در مقابل وی می‌توان به تذکره‌نویس هم‌دوره‌اش، دولتشاه سمرقندی، اشاره کرد. او به سبب تمرکزی که بر شرح حال شعرای متقدم دارد، نقشی منفعل بازی می‌کند. به عنوان مثال، برای مخاطب در ترجمه احوال رودکی حضور دولتشاه مهم نیست و بیشتر به دنبال راستی‌آزمایی منابعی هستیم که وی از آنها بهره برده‌است. در مقابل، نوایی با انتخاب الگویی مؤلف‌محور، **حضور** مستقیم تذکره‌نویس را در درک ادبی -از جمله درک حضوری شعرا و محافل ادبی یک عصر- تثبیت نمود و تا جایی نقش مورخ/ مؤلف را محوریت بخشید(۱۱) که رده‌بندی شاعران در تذکره، در پیوند با او شکل گرفت.

در نتیجه حضور شاعران در تذکره نیز منوط به حضور و درک مؤلف است. به این دلیل نام شاعر به عنوان معاصر در تذکره آمده که مؤلف نامش را شنیده و در آخر زمان وی بوده (بخش نخست *مجالس‌النفایس*)، مؤلفِ تذکره خدمتش را درک کرده (بخش دوم *مجالس‌النفایس*)، و شاعر در روزگار مؤلف، مدیحه‌سرای دستگاه سلطنت بوده‌است (بخش سوم *مجالس‌النفایس*). در شکل زیر گرانیگاه‌های اصلی تذکره *مجالس‌النفایس* ترسیم شده‌است. اینها مفهوم معاصر و الگوی عصری‌نویسی را در کار نوایی تعیین می‌کنند:



شکل (۱)

۵- مؤلفه‌های گزینش معاصران در الگوی نوایی

مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که نوایی براساس آنها کتابش را فصل‌بندی کرده عبارتند از «زمان‌مندی»، «مکان‌مندی» و «شبکه‌های ارتباطی». آنچه این مؤلفه‌ها را به معاصرنویسیِ نوایی پیوند می‌دهد، استفاده خاص وی از آنهاست. اگر از کیستی، زمان و کجایی معاصرانی که در *مجالس‌النفایس* نامشان آمده بپرسیم، نسبت مستقیم آنها با معاصرنویسی نوایی روشن خواهد شد.

۵- ۱- زمان‌مندی

کسانی که علی‌شیر نوایی نامشان را به عنوان هم‌عصران در تذکره ثبت کرده، عموماً یا کسانی هستند که نزدیک یا هم‌زمان با وی بوده‌اند (نوایی، ۱۳۶۳: ۶)؛ یا علاوه بر هم‌زمانی، نوایی ایشان را دیده و ملاقات کرده‌است[۱۲] (همان: ۲۵، ۵۶). در مجالس بعدی نیز او اغلب افراد مزبور را دیده یا با ایشان ارتباطی داشته‌است (نک. نوایی، ۱۳۶۳: ۹۰-۹۱، ۹۴، ۱۰۳، ۱۰۸-۱۰۹، ۱۱۴، ۱۲۰-۱۲۱). پس شرط اول در کار نوایی نزدیکی زمانی یا همزمانی دوسویه معاصرت (مؤلف-شاعر) با یکدیگر است.

۵- ۲- مکان‌مندی

مسئله مکان‌مندی یا هم‌مکانی به‌خصوص در مجالس دوم و سوم برجسته شده‌است. در این دو بخش، نوایی نام کسانی را در تذکره وارد کرده که ایشان را دیده و به حضورشان رسیده‌است. دیدار و ملازمت، مستلزم هم‌مکانی مؤلف تذکره با شاعر است. پس مؤلف ناگزیر بوده که در این بخش‌ها، افرادی را ثبت کند که نزدیک به مکان جغرافیایی خودش یا هم‌مکان با وی بوده‌اند. البته چنین مسأله‌ای مخصوص به این دو مجلس نیست و در دیگر بخش‌ها نیز دیده می‌شود. از همین روی بررسی بخش‌های هشت‌گانه[۱۳] *مجالس‌النفایس* بازگوکننده برجستگی و مرکزیت شرق ایران، یعنی خراسان و هرات، خواهد بود.

زادگاه نوایی خراسان بزرگ است. حضور سیاسی و فرهنگی وی در این خطه و رفت‌وآمدش در شهرهایی مانند سبزوار (محلی که پدرش در آن حاکم بود)، مشهد، سمرقند و سرخس در تقسیم‌بندی *مجالس‌النفایس* محسوس است؛ وی مجلس پنجم اثرش را به «ذکر لطایف امیرزاده‌ها و سایر آدمی‌زادگان خراسان» و مجلس ششم را به «ذکر لطائف فضلا و ظرفای غیر ممالک خراسان» مخصوص گردانیده. «زیست‌جهان» نوایی در خراسان در نوع انتخاب شعرای معاصرش نیز تأثیر داشته است؛ چنانچه *مجالس‌النفایس* را از این منظر بنگریم، شاعران و افرادی که به شرق ایران (اعم از خراسان و شهرهای هرات و سمرقند و غیره) وابسته‌اند، تعدادشان به مراتب بیشتر از افراد دیگر مناطق ایران است. شمار این افراد در مجالس هشت‌گانه کتاب بالغ بر ۲۶۰ نفر یعنی بیش از ۷۰٪ درصد کل شاعران مندرج در تذکره نوایی است [۱۴].

۵- ۳- شبکه روابط

دیگر مؤلفه مرعی در گزارش‌های نوایی که می‌تواند در نسبت با معاصرنویسی مورد مداقه قرار گیرد، شبکه‌های ارتباطی نوایی و شاعران است. بخش‌هایی از اثر نوایی، مانند مجالس دوم و سوم، کاملاً در قید حضور مؤلف و ارتباط وی با شاعران است. علاوه بر هم‌زمانی و هم‌مکانی مؤلف با شاعران و حضورش در اتفاقات فرهنگی و ادبی خراسان و هرات، مؤلفه‌های دیگری را که در شبکه‌های ارتباطی مؤلف با معاصرانش می‌گنجد، شاهدیم. این شبکه‌های ارتباطی را می‌توان به دو دسته عمده تقسیم کرد: ۱- ارتباط باواسطه ۲- ارتباط بی‌واسطه.

۵-۳- ۱- ارتباط باواسطه

در بعضی موارد رابطه مؤلف و شاعر از رهگذر یک واسطه بوده‌است. به این معنا که خود نوایی هرچند مستقیماً فرد معاصرش را ملاقات نکرده اما به واسطه فرد دیگری -مثلاً یک دوست مشترک- یا به واسطه مراسله با شاعر، با او پیوند یافته‌است. به عنوان مثال نوایی در شرح احوال مولانا شمسی می‌گوید: «اگرچه فقیر را اختلاط او دست نداده اما از مولانا محمد بدخشی تعریف احوالش استماع افتاده» (نوایی، ۱۳۶۳: ۱۱۸؛۱۲۴،۱۱۹). علاوه بر این، گاهی شاعر و مؤلف هر دو به واسطه یکی از شخصیت‌های سیاسی یا ادبی و علمی، و عرفانی آن دوران به یکدیگر پیوند خورده‌اند. مهم‌ترین شخصیت سیاسی اثر نوایی سلطان حسین‌بایقرا و مهم‌ترین چهره ادبی دوره او جامی است. البته این دو تنها شخصیت‌های سیاسی و ادبی نیستند و افراد دیگری را می‌توان به عنوان نقاط اتصال‌دهنده نوایی و شاعران به حساب آورد. در نتیجه، تعدادی از شاعران به واسطه این گرانیگاه‌ها به نوایی نزدیک شده‌اند و از همین روی نامشان در تذکره ثبت شده‌است (برای نمونه از واسطه‌های سیاسی نک. نوایی، ۱۳۶۳: ۲۲، ۵۶، ۸۸، ۱۰۹، ۱۲۶؛ برای نمونه‌هایی از واسطه‌های ادبی نک. همان: ۳۲، ۴۹، ۹۴، ۱۱۴. همچنین نک. بیدکی، ۱۳۹۷: سی و یک).

۵-۳ -۲- ارتباط بی‌واسطه

در بعضی موارد شبکه ارتباطی از رهگذر دیدار مستقیم و بی‌واسطه مؤلف با شاعر شکل می‌گرفته‌است. این نوع ارتباط از انواع دیگر بسامد بیشتری دارد و شاعرانی را که نوایی به چشم خویش دیده و به ملازمتشان رسیده بسیار زیاد است. چنانچه تعداد شاعرانی را حساب کنیم که علی‌شیر در مجالس دوم و سوم ثبت کرده، بالغ بر ۲۲۰ نفر، یعنی بیش از نیمی از تذکره *مجالس‌النفایس* هستند. این در حالی است که اگر شاعرانی که نوایی در مجالس چهارم تا هشتم ملاقاتشان نموده به این رقم اضافه کنیم، بالغ بر ۳۰۰ نفر خواهند شد [۱۵].

۵-۳- ۳- رابطه شاگردی استادی

رابطه میان نوایی و شاعران معاصرش گاهی شکل استاد- شاگردی به خود گرفته‌است. در این نوع، نوایی نسبت به شاعر یا در جایگاه شاگرد قرار دارد یا در مقام استاد. او بعضاً اظهار می‌دارد که با واسطه، شاگردی کرده یا بی‌واسطه (نک. نوایی، ۱۳۶۳: ۱۴، ۲۶، ۳۴، ۷۰، ۱۰۳، ۱۲۰،۱۲۱).

۵-۳- ۴- رابطه ادبی

همچنین، تعدادی از شاعران هستند که امیرعلی‌شیر -چه باواسطه و چه بی‌واسطه- اشاره‌ای به ارتباط ادبی خویش با ایشان کرده‌است. صاحب *مجالس‌النفایس* با تعداد فراوانی از شاعران روزگارش ارتباط ادبی داشته و به داد و ستدهای ادبی خویش با ایشان اشاره نموده‌است. به عنوان مثال «این مطلع از اوست. فقیر باو گفتم که این نوع اگر خوانند بهتر است. از روی انصاف مسلم بایستی داشت جدل بنیاد کرد فقیر ساکت شدم» (همان: ۴۸. برای نمونه‌های بیشتر نک. همان: ۵۴، ۷۲، ۸۲، ۹۴، ۱۱۴).

شاعران مذکور در *مجالس‌النفایس* شبکه‌ای مرتبط به هم را تشکیل می‌دهند و این کتاب، اثری است مملو از شبکه‌های ارتباطی درهم‌تنیده که شاعرانش به یکدیگر مرتبط هستند. ایشان یا در ارتباط با مؤلف اثر هستند یا در رابطه با کسانی که با مؤلف پیوند دارند. نوع پیوند صرفاً به هم‌زمانی مؤلف و شاعر معاصرش ختم نمی‌شود، بلکه از جنس‌های مختلفی است؛ پیوندهایی از جنس هم‌مکانی، خویشاوندی، دوستی، شاگردی و استادی، هم‌مدرسه‌ای، هم‌شهری، مرید و مراد سیاسی، ادبی و عرفانی، شناخت با واسطه یا مستقیم. از این منظر *مجالس‌النفایس* اجتماعی درهم‌پیوسته است. این هم‌گرایی از جزئی‌ترین تا کلی‌ترین مناسبات به چشم می‌آید و نوایی توانسته توصیف روشنی از مرکز سیاسی و فرهنگی هرات ارئه بدهد.

نوایی از رهگذر الگویی که برای معاصرنگاری انتخاب نموده است، باید افرادی را در اثرش ثبت کند که علاوه بر هم‌زمانی از جنبه‌های دیگر هم با وی پیوند داشته باشند. این پیوند و درهم‌پیچیدگی شبکه‌های ارتباطی میان مؤلف و شاعران تذکره، منجر به هم‌گرایی و اصالت متن شده‌است. الگوی نوایی علاوه بر ارتباط هم‌زمانی، شبکه‌ای از ارتباطات هم‌مکانی، دوستی، آشنایی و غیره به وجود آورده و پیکره کتاب را با پیکره اجتماعی و سیاسی هرات پیوند داده‌است. چنانکه، از رهگذر این ارتباطات، هم مجالس هشت‌گانه کتاب و هم روابط شاعران با مرکز قدرت و با شاعران دیگر پیوند خورده‌است.

علاوه بر این، حضور بی‌وقفه نوایی در شرح احوال معاصرانش، باعث شده تذکره *مجالس‌النفایس* گزراشی اصیل و دست‌اول باشد. اثری که هم بخش‌های کوچک آن -مثل شرح حال شاعران- و هم بخش‌بندی‌های اصلی کتاب هم‌گرا باشند. گزینش چنین الگویی

برای معاصرنویسی و مؤلفه‌های منحصربه‌فردش راه را برای دیگران باز کرده و تعدادی از تذکره‌نویسان را پیرو خویش کرده‌است (۱۶).

۶- انگیزه معاصرنویسی نوایی

۶- ۱- شکل دادن به یک مرکز ادبی

نوایی در مقدمه *مجالس‌النفایس* به سنت تذکره‌نویسی از گذشته تا زمان خویش اشاره می‌کند و از کتاب‌هایی مانند *بهارستان* (۸۹۲ق) و *تذکره‌الشعراء* (۸۹۲ق) نام می‌برد که اغلب شاعران متقدم را ثبت کرده‌اند. او به فقدان اثری که شامل شاعران هم‌زمانش باشد توجه می‌دهد و این فقدان را پایه و مایه اصلی انگیزه‌اش از نگارش *مجالس‌النفایس* عنوان می‌کند:

«شعرا و خوش‌طبعان این دور خجسته و روزگار فرخنده، که در یمن دولت و نتیجه تربیت سلطان صاحبقران در اغلب اقسام شعر خاصه در طرز غزل که از دیگر اقسام آن روح‌پرور و نشاط‌انگیزتر است سلاست و لطافت ترکیب را به اوایل رسانیده و نزاکت و غرابت معنی را تا آنجا که شرط است به‌جای آورده‌اند، چون اسامی ایشان در زمره آن جماعت منظور نگردیده و سخنانشان بدان ترتیب و قاعده مذکور نشده‌است، لذا به خاطر شکسته گذشت که باید ورقی چند بنگاشت و نام‌های شعرا و ظرفای این عصر در آن ثبت نمود تا این نیازمندان نیز در ذیل شعرای بزرگوار گذشته مسطور آیند و این پیروان در پی آن رهبران برود» (نوائی، ۱۳۶۳: لو).

نوایی می‌خواهد وجاهت ادبی دربار هرات را نشان دهد. اما پرسش اینجاست که قصد نوایی از اینکه به دربار هرات وجهیت ادبی (فرهنگی) ببخشد چیست؟ برای پاسخ باید وضع آن روزگار هرات را دقیق‌تر شناخت.

هرات در آن روزگار از منظر فرهنگی و ادبی در وضع بسیار درخشانی به‌سر می‌برد. سلطان‌حسین بایقرا، از نوادگان تیمور، توانست پس از شاهرخ حکومت نیمه‌مستقلی بین سال‌های ۸۷۵-۹۱۱ق، در هرات برپا کند (اسفزاری، ۱۳۳۹: ۳۶۸-۳۷۵). او مانند دیگر شاهزادگان و سلاطین تیموری، به‌خصوص شاهرخ، حامی فرهنگ و هنر بود. هرات به عنوان ملجأ اهل فرهنگ شناخته می‌شد و نقاشان، خطاطان، منجمانِ فراوانی به امید حمایت دربار هرات به این شهر می‌آمدند: «آن مقدار بی‌مثل و نادر از خطاط و خواننده و سازنده و نقاش و مذهّب و مصور و محرر و معمائی و شاعر که به تربیت او در نشو و نما آمده معلوم نیست که در هیچ زمانی جلوه کرده باشد» (نوایی،۱۳۶۳: ۱۳۵). حمایت سلطان‌حسین از فعالیت‌های فرهنگی مورد توجه بابر هم قرار گرفته و وی عصر او را حیرت‌آور قلمداد کرده‌است. عصری که خراسان و

بالاتر از همه هرات آکنده از افراد عالم و بی‌همتا بود. هر خواسته‌ای که یکی از مردم اهل فرهنگ داشتند، حسین بایقرا با اشتیاق به دنبال برآوردن آن بود (سابتلنی، ۱۳۹۵: ۹-۱۰). علاوه بر این، خراسان و هرات قبله تحصیل و علم‌اندوزی آن روزگار به حساب می‌آمدند. مدارس و خانقاه‌های فراوانی در آنها دایر بود و افراد بسیاری برای کسب علم به این مناطق گسیل می‌شدند (نوائی، ۱۳۶۳: ۶۵، ۷۲، ۹۱، ۹۲، ۹۴، ۹۷، ۱۲۰). همه این تحولات و فعالیت‌های فرهنگی موجب شد تا عده‌ای از آن با عنوان «رنسانس تیموری» یاد کنند. (۱۷)

از منظر ادبی قرن نهم دوره تکثر شعر و شاعری است. شعر (چونان دیگر هنرها) در این عصر وارد درونه اجتماع شد و به میانِ توده مردم آمد. زندگی فرهنگی- ادبی در میان مردمِ عادی خراسان و هرات و اطراف آن مانند ماوراءالنهر و سمرقند رونق داشت و ایشان همچون اشراف، دوستدار و موجد هنر و ادب بودند (واصفی، ۱۳۴۹: ۱/ نوزده- بیست؛ ۱/ ۱۷۷، ۴۰۳. همچنین نوایی، ۱۳۶۳: ۳۰، ۴۶، ۴۷، ۶۴، ۷۲، ۷۹، ۱۱۸). این پدیده طبیعتاً منجر به تکثر شعر و شاعران شد. چنانکه نفیسی تعداد شاعران این دوره را بالغ بر یک هزار دانسته (صفا، ۱۳۶۴: ۱۶۰/۴) و نوایی حدود ۴۰۰ شاعر را که بیشتر در نیمه دوم قرن نهم بوده‌اند، ثبت کرده‌است.

با وجود چنین فضایی که بر حوزه فرهنگی خراسان و دربار حسین بایقرا حاکم بود، این شاهزاده تیموری با مشکل تمرکززدایی و تجزیه قدرت سیاسی نیز مواجه بود. گرایش به عدم تمرکز و تجزیه قدرت سیاسی رو به افزایش در اواخر قرن نهم هجری، خود می‌توانست منجر به تجزیه قدرت ادبی هم بشود. در نتیجه، اگرچه مراکز فرهنگی تیموری همچون هرات برجسته بودند ولی آنگاه که با آق‌قویونلوهای تبریز یا حتی دیگر دربارهای تیموری نظیر شیراز مقایسه می‌شود، یگانه نبود (سابتلنی، ۱۳۹۵: ۲۵). قدرت‌ها متکثر بود و نوایی به عنوان شخص اول فرهنگی دربار هرات باید اقدامی می‌کرد. او در چنین شرایطی که عموم شاهزادگان تیموری قدرت داشتند و «روند عدم تمرکز» ادامه می‌یافت، باید دربار هرات -و حسین بایقرا- را به عنوان مرکز اصلی قدرت سیاسی و ادبی ثبت می‌کرد و آن را حامی بی‌چون و چرای ادب و فرهنگ نشان می‌داد. ثبت شاعران وابسته به دربار یکی از این راه‌ها بود. علاوه‌براین، خود نوایی نیز از این اوضاع سود می‌برد.

نوایی به عنوان دوست و برادر رضاعی سلطان حسین بایقرا، مدیریت فرهنگی هرات را در دست داشت. از رهگذر وی بود که عمومِ حمایت‌های معنوی و مالی نسبت به فرهنگ در خراسان و هرات اعمال می‌شد. بنابر همین امر، چندان دور نیست اگر تصور کنیم، نوایی با

تثبیت قدرت ادبی خراسان و دربار هرات، نام خویش را به‌مثابه متولی بالفعل زندگی فرهنگی در هرات (همان: ۱۰) ثبت کرده‌است. او با تألیف *مجالس‌النفایس* و قرار دادن خویش به‌مثابه گرانیگاه گزراش‌های ادبی و فرهنگی در این منطقه، خودش را شخص نخست فرهنگ و ادب این دوره بازنمایانده‌است. در همین سال‌های توأم با قدرت فرهنگی و اقتصادی علی‌شیر، سلطان‌حسین بایقرا وی را در سال ۸۹۲ ق، به حکومت استراباد برمی‌گزیند و این امر مایه جدایی او از هرات می‌گردد. عده‌ای تعیین علی‌شیر را به حکومت این شهر، نشانه از دست دادن حمایت حسین بایقرا دانسته و دوره میان ۸۹۲-۸۹۹ را «سال‌های خواری و زوال نفوذ وی» -که احتمالاً منبعث از مسائل مالی و سیاسی آن دوران و حضور قدرتی دیگر به نام مجدالدین در هرات بوده- فهمیده‌اند (همان: ۷۳ و خواندمیر، ۱۳۳۳: ۴ / ۱۷۹۴). نوایی در همین سال‌ها (۸۹۶ق) تألیف *مجالس‌النفایس* را با هدف تثبیت قدرت حسین بایقرا و شکل دادن به مرکزیت ادبی هرات آغاز کرد. با توجه به چنین وضعی که برای نوایی پیش آمده بود، می‌توان نگارش *مجالس‌النفایس* را راهی برای بازگشتن به صحنه ادبی و به تبع آن قدرت سیاسی و اقتصادی هرات به حساب آورد.

۶- ۲- تثبیت نوگرایی ادبی

دلیل دیگری که برای نوشتن از معاصران می‌توان تصور کرد، بنیاد یا تثبیت جریان ادبی است. به این معنا که اگر مورخی نام معاصرانش را (آن هم به صورت محدودی مانند نوایی) ثبت کرد، شاید قصدش ثبت یک جریان تازه ادبی و فرهنگی باشد. یعنی هر زمان که گروه‌های ادبی حس کنند که در حال تجربه، بنیاد نهادن و پیروی از جریان/ امر تازه یا متفاوت ادبی هستند، و این جریان در مقابل جریان‌های پیشین قرار می‌گیرد یا نسبت به گذشته متفاوت و جدید است، به معاصران خویش توجه می‌کنند. ترجمه احوال شاعران معاصر یکی از راه‌های توجه به چنین جریانی است. جریانی تازه و متمایز، که نیاز به ماندگاری دارد و آثاری مانند *مجالس‌النفایس* در راستای تثبیت آنها تألیف شده‌اند.

۶-۲-۱- جریان معماپردازی

یکی از جریان‌ها و نگرش‌های ادبی که در زمان نوایی میان اهل ادب شیوع بسیار یافته بود «معماسرایی» است. این نوع ادبی در کنار غزل از جریان‌های بسیار پر مخاطب قرن نهم بود.

در این دوره افرادی بـا لقـب معمـایی (نـوایی، ۱۳۶۳: ۳۴، ۳۷، ۶۹، ۷۰، ۹۶) در عرصـه آمدنـد و نوشتن رسالاتی در مورد این فن مرسوم شد (همان: ۲۵). انتخاب‌های نوایی نمایان‌گر اهمیـت این نوع ادبی است. تورق *مجالس‌النفایس* و اشعار مذکورش، نشـان مـی‌دهـد کـه نـوایی در انتخاب نمونه‌های شعری شاعران به معما عنایت خاصی داشته‌است. در انتخاب اشعار، به این نوع جملات بسیار برمی‌خوریم: «این معما -به اسم فـلان- از اوسـت» (همـان: ۹، ۱۷، ۲۳، ۲۷، ۳۳، ۳۸، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۹، ۵۸، ۶۰، ۶۴، ۶۵، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۸۳، ۹۱، ۹۲، ۹۶، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴). [۱۸]

۶-۲-۲- غزل حافظانه

از دیگر جریان‌های ادبی که نوایی بدان توجـه خاصـی نشـان داده غـزل اسـت. وی در مقدمـه اثرش با اشاره به اهمیت غزل در آن روزگار، می‌گوید: «شعرا و خوش‌طبعان ایـن دور خجسـته در اغلب اقسام شعر خاصه در طرز غزل که از دیگر اقسـام آن روح‌پـرور و نشـاط‌انگیزتـر اسـت سلاست و لطافت ترکیب را به اوایل رسانیده و نزاکت و غرابت معنی را تا آنجا که شـرط اسـت به‌جای آورده‌اند» (همان: لو). غزل عصر نوایی کاملاً تحت تأثیر «سبک حافظانه» اسـت. بـا ایـن حال اگر بپذیریم که غزل این دوره «زیر سلطه سبک صوفیانه به تقلید از حافظ گرفتار بـوده و تجربه خلاقه‌ای در آن پدید نیامد» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۷۸)، به همین دلیل، باید بپذیریم که غـزل در قرن نهم به سبب تکرار همگانی صدای حافظ -که در قبل و بعدش نمونه نداشته- جریـانی خاص و منحصربه‌فرد بوده‌است.

۶-۲-۳- مجاوبات شعری

در راستای چنین جریانی، باید به رونق مجاوبات شعری میان شاعران عصر نوایی نیـز توجـه کرد. جواب‌گویی‌های شاعرانه در ایـن دوره نیـز بسـیار مرسـوم بـود و افـراد بسـیاری شـعر گذشتگان یا معاصران خود را جواب می‌گفتند و از این راه در پی قدرت‌آزمایی ادبی و ذهنـی خود بودند. جواب‌ها صرفاً به اشعار حافظ نبود، بلکه آثار نظامی، انوری، سـلمان، امیرخسـرو دهلوی، جامی و کاتبی نیز مد نظر شاعران این دوره بودند. چنین نگرشی به شعرسرایی نیـز در تاریخ ادب فارسی بی‌نظیر بـود (نـک. نـوایی، ۱۳۶۳: ۱۰، ۱۱، ۱۴، ۱۶-۲۱، ۲۶، ۳۰-۳۲، ۳۴-۳۶، ۳۸، ۴۰-۴۲، ۴۴، ۵۰، ۵۴، ۶۱، ۶۳، ۹۱).

۶-۲-۴- توده‌گرایی در شعر

جریان تازه دیگری که می‌تواند جان‌مایه نگارش اثر نوایی باشد، از دل بازتعریف الگوواره شعر در اواخر این دوره فهمیده می‌شود. مختصر اینکه، جامی در همین دوره، *بهارستان* (۸۹۲ق)، را تألیف می‌کند. او در باب هفتم این اثر، گردشی در تعریف شعر ایجاد می‌کند: «شعر در عرف قدما و حکما کلامیست مؤلف از مقدمات مخیله [...] و متأخرین حکما به آن وزن و قافیه را اعتبار کرده‌اند. فامّا در عرف جمهور جز وزن و قافیه در آن معتبر نیست. پس شعر کلامی باشد موزون و مقفی و تخیل و عدم تخیل و صدق و عدم صدق را در آن حقیقت اعتبار نی» (جامی، ۱۳۶۷: ۱۲۲). اگر منظور جامی را از «عرف جمهور» همان توده مردم در نظر بگیریم، چنین تعریفی نیز در راستای قدرت گرفتن توده‌ایِ شاعران و حضور مردم در جرگه شعر و شاعری خواهد بود. جریانی که خواستار تثبیت شدن نامش بوده و نوایی نیز با تألیف *مجالس‌النفایس* بدان پاسخ داده‌است (برای نمونه‌هایی از این قشر نک. واصفی، ۱۳۴۹: ۱/ ۱۳۸، ۱۷۷، ۴۰۳ و ۲/ ۲۹۱؛ نیز نک. نوائی، ۱۳۶۳: ۳۰، ۴۶، ۴۷، ۶۴، ۶۷، ۷۲، ۷۹، ۱۱۸). [۱۹]

۶-۲-۵- شکل دادن به ادبیات ترکی

نوایی به عنوان نخستین تذکره‌نویس عصری در قلمرو ایران فرهنگی، با نوشتن تذکره‌اش -و آثار فراوان دیگر- به زبان ترکی چغتایی، در احیا و تثبیت این زبان ادبی می‌کوشید. او در انتخاب شاعران و شعرهایشان نیز به این مسأله عنایت داشته و تعدادی از شاعران معاصر ترک‌زبان را معطوف نظر خویش قرار داده‌است؛ به نحوی که می‌توان یکی از اهداف او را از معاصرنویسی، -آن هم به زبان ترکی و توجه به شاعران ترک‌زبان معاصر- بنیاد زبان ترکی چغتایی و تثبیت آن به عنوان یک زبان ادبی و به تبع آن، احیای ملیت ترکی در شمار آورد (برای اطلاع از توجه نوایی به شاعران ترک‌زبان معاصرش نک. نوایی، ۱۳۶۳: ۲۲، ۲۳، ۴۱، ۵۰، ۵۱، ۵۳، ۵۴، ۵۶، ۵۸، ۶۴، ۶۵، ۷۹، ۸۳، ۱۲۴- ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۰. او به ترکی‌گویی ۳۶ نفر اشاره کرده است. برای آگاهی از طرفداری نوایی نسبت به زبان ترکی نک. *محاکمه اللغتین*).

۷- نقش معاصرنویسی در گفتمان‌سازی و تثبیت قدرت

در دربار حسین بایقرا و گفتمان فرهنگی-ادبی هرات، روابط خاصی حاکم بود. در این گفتمان سوژه‌هایی مانند شعرا، خطاطان، نقاشان، موسیقی‌دانان و غیره پرورش می‌یافتند (نوایی، ۱۳۶۳: ۱۳۵)؛ و نوایی توانست افراد بسیاری را به دربار و هرات بکشاند. در دربار و شهر

هرات، بسیاری از شاعران و دیگر افراد هنرمند به‌مثابه سوژه، تربیت و شیوه‌های خاص سخن گفتن و اندیشیدنشان از طریق گفتمان فرهنگی ادبی مسلط در دربار و دوره تیموری، خلق شد. به واسطه همین سوژه‌ها و افراد وابسته به دربار هرات (و نوایی)، نهادهای آموزشی و تولید دانش مثل مدارس، خانقاه‌ها و دیگر وقفیاتی که در خراسان و هرات به دست نوایی احداث شده بود، شکل می‌گرفت. سوژه‌ها در این مکان‌ها و در زیر سایه نوایی، مبتنی بر همان ذهنیت‌های خاص که به تأسی از فضای فرهنگی دربار هرات بود، به تولید دانش‌های خاص این دربار - مانند نقاشی، موسیقی، خطاطی، شعر- پرداختند. رساله‌هایی -درسی و غیردرسی- در باب عروض و قافیه، معما، موسیقی و غیره نوشته شدند و همه امور در راستای گفتمان و قدرت دربار حسین بایقرا و فرد نخست فرهنگ خراسان و هرات یعنی نوایی، قرار گرفتند. آثار ادبی نیز «هم‌سو با طرح‌واره اصلی ادبی» دربار حسین بایقرا، یعنی همان غزل حافظانه، معماسرایی و تتبعات و مجاوبات شعری، پدید آمدند و خود به آن شکل و قوام دادند.[۲۰]

چنین فرایندی، شبکه‌ای از ارتباطات آموزشی، فرهنگی، ادبی و مالی به وجود آورده بود که افراد (سوژه‌ها) و اندیشه‌هایشان را به هم نزدیک می‌کرد و پیوند می‌داد؛ نهادهای آموزشی، فرهنگی و حتی کوچه‌بازارهای هرات -که محل تولید و مصرف دانش‌های ادبی و فرهنگی بود- به بازتولید گفتمان تیموری، دربار حسین بایقرا و نوایی پرداختند. نوایی، به عنوان فرد نخست فرهنگ و ادب هرات، از چنین فضایی سود می‌برد. اگر گفتمان سیاسی تیموری دربار حسین بایقرا تثبیت و بازتولید شود، نوایی نیز به سلطه‌اش ادامه می‌دهد و از این طریق سودهای فراوان اجتماعی، اقصادی و فرهنگی نصیبش می‌شود. شاید از این بحث بتوان اصرار نوایی را بر قبول نکردن حکومت استرآباد که مصادف بود با قدرت گرفتن فردی به نام مجدالدین، درک کرد. با رفتن علی‌شیر از هرات ممکن بود «اصلاحات تمرکزگرایانه مجدالدین» از قدرت فرهنگی و به تبع آن قدرت اقتصادی نوایی بکاهد. او باید قدرت فرهنگی خویش را حفظ می‌کرد.

با این تفاصیل، نوشتن از گذشته دیگر فایده چندانی ندارد؛ چراکه تذکره‌نویسانی از آن سخن گفته‌اند[۲۱] (نوایی، ۱۳۶۳: له-لو) و نفعی برای نوایی در ثبت نام شعرای متقدم متصور نیست. پس باید اثری در باب معاصران نوشت. معاصرانی که به دربار حسین‌بایقرا و به تبع آن نوایی، و حفظ قدرت او وابسته‌اند؛ در چرخه گفتمان قرار می‌گیرند و در بازتولید آن

نقش بسزایی دارند. کسانی که از رهگذر ایشان، قدرت نوایی و متعلقات آن حفظ و به چرخه می‌افتد. با چنین نگرشی، انگیزه نوایی را از تألیف کتابی در مورد معاصرانش، می‌توان در سایه روابط قدرت سیاسی و ادبی و اقتصادی تعبیر کرد؛ از معاصران نوشتن، نقش تثبیت و بازتولید یک نهاد قدرت -مانند دربار حسین بایقرا- یا یک شخصیت فرهنگی مانند امیرعلی‌شیر نوایی را دارد.(۲۲)

۸- نتیجه‌گیری

در بسترِ فرهنگی هرات سده نهم است که نوائی با تألیفِ *مجالس‌النفایس* نقطه چرخشی در تذکره‌نگاری (در قلمرو ایران فرهنگی) ایجاد می‌کند. نوائی کتابش را با انگیزه‌های فرهنگی-ادبی و سیاسی و اقتصادی، مانند وجاهت بخشیدن به دربار هرات و خودش به عنوان شخص نخست فرهنگی هرات، توجه به جریان توده‌ای شعر و پاسخ به نیاز ایشان، عنایت به زبان ترکی و هویت‌سازی برای این زبان و تثبیت نگرش‌های ادبی رایج آن روزگار، و در نهایت حفظ قدرت، معطوف به معاصران می‌نویسد.

نوایی *مجالس‌النفایس* را برای این می‌نویسد تا نام شاعران معاصرش، در کنار بزرگان و قدما بیاید و از این لحاظ دربار ادبی هرات در تاریخ جاودانه شود. او برای چنین کاری باید تذکره‌ای معاصر می‌نوشته و بنابراین الگویی و مؤلفه‌هایی که همه در راستای تثبیت قدرت ادبی نوایی و هرات باشد برمی‌گزید. او با چنین عملی، به تاریخ تذکره‌نویسی فارسی و عصری‌نویسی شکل می‌بخشد. در نتیجه، تثبیت هرات و قدرت فرهنگی آن و به تبع، خود نوایی و شبکه ارتباطی به‌هم‌پیوسته ادبی خراسان و هرات، عوامل برانگیزاننده نوایی به تألیف اثرش بوده‌است. در آن‌سوی، نوایی برای تألیف اثری در مورد معاصران، الگو و مؤلفه‌هایی همچون محوری بودن شخص تذکره‌نویس در گزارش‌ها، هم‌زمانی، هم‌مکانی و شبکه‌های ارتباطی را برمی‌گزیند. مؤلفه‌هایی که حضور تذکره‌نویس را در معاصرنویسی متعین‌تر و فعال‌تر می‌کند. او با انتخاب چنین روشی *مجالس‌النفایس* را به‌مثابه نخستین تذکره عصری می‌نویسد و با چنین عملی بر تذکره‌نویسی و تاریخ آن تأثیر گذاشته‌است. تأثیری که بعدها در الگو و مؤلفه‌های تذکره‌های دیگر مشاهده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱- هرچند این تذکره به زبان ترکی چغتایی نوشته شده اما می‌توان آن را به دلایلی که در پی آمده است، نخستین تذکره عصری ایرانی به حساب آورد. الف- در قلمرو فرهنگی و سیاسی ایران آن روزگار به تألیف درآمده؛ ب- شامل نام شاعران و اشعار فارسی آنان است و ج- در کمتر از چهل سال ترجمه‌های فارسی از آن صورت گرفته‌است.

۲- از *مجالس‌النفایس* ترجمه‌هایی در دست هست؛ ترجمه‌هایی که در این مقاله به آنها استناد شده، ترجمه‌هایی است که در سال ۱۳۶۳ به دست علی اصغر حکمت به چاپ رسیده‌است. بررسی ترجمه‌های موجود و مقایسه آنها با نسخه ترکی اثر نشان می‌دهد که ترجمه‌ها چندان وفادار به متن اصلی نبوده و نیاز به تصحیح مجدد دارند. (برای اطلاع از کاستی‌ها و ضرورت تصحیح این اثر، نک. بیدکی، ۱۳۹۴: ۵۷-۸۸).

۳- برای آشنایی بیشتر با مبانی نظری این روش نک. Verboven & others, 2007.

۴- از دیگر دشواری‌هایی که مانع فهم دقیق معاصر می‌شود، عدم بررسی این مفهوم در طول تاریخ است. معاصر از چه زمانی مورد استفاده مورخان و ادبا قرار می‌گرفته‌است؟ نظرگاه مورخان ادبی امروز که مفهوم ادبیات معاصر فارسی را در پسِ دوره‌های مدرن و پست‌مدرن بررسی می‌کنند، با نگرش تذکره‌نویسان صفوی و قجری که ادبیات عصر خویش را بررسی می‌کرده‌اند، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد؟ آیا دیدگاه مورخ ادبی‌ای چون محمد عوفی -صاحب *لباب‌الالباب*- درباره معاصر با دیدگاه مورخ امروزی یکی است؟ هر کدام از اینها تحت چه شرایط و با چه نگاهی به شناخت این مفهوم در عصر خویش پرداخته‌اند؟ تمام این مسائل نیازمند بررسی تاریخی این مفهوم تاریخ ادبی است.

۵- برای دیدن تحلیلی از دشواری‌های نگارش تاریخ ادبیات امروز نک. فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۷۴-۱۸۴.

۶- مقصود از مورخان ادبی گذشته تذکره‌نویسانی است که بر اساس سنت تذکره‌نویسی عربی و فارسی کتاب نوشته و طبیعتاً نسبت به نظریه‌های جدید تاریخ‌ادبیات‌نگاری اطلاعی نداشته‌اند. بنابراین ممکن است که این اصطلاح بر تذکره‌نویسانی که امروز هم براساس همان سنت می‌نویسند، قابل اطلاق باشد.

۷- «از زمان ولادت همایون سلطان صاحبقران تا روزگار دولت روزافزون که تا روز شمار و انقراض جهان پاینده و برقرار باد اسامی شعرائی را که این فقیر نام آنان را شنیده و خودشان را ندیده‌است و کسانی را که درک خدمتشان نموده و اما ازین دارفانی به سرای باقی ارتحال یافته‌اند و آنانی را که در این روزگار فرخنده زنده و مدیحه‌سرای ذات ملکوتی

صفات آن حضرت می‌باشند باید جمع‌آوری نمود تا از نتائج طبع هر کدام از آنان نمونه‌ای نوشته شود» (نوایی،۱۳۶۳: لو).

۸- *لباب‌الالباب* (نگارش ۶۱۸) و تعداد فراوانی از تذکره‌ها و تواریخ ادبی نیز براساس گرانیگاه‌های سیاسی و ادبی بخش‌بندی شده‌اند، نک. عوفی، ۱۳۲۴.

۹- می‌توانیم رونویسی‌ها و مطالب تکراری تذکره‌های عمومی (تاریخی) را نتیجه حذف حضور و درک مؤلف در بررسی احوال شاعران گذشته بدانیم. هرچند نبود مؤلف در این بخش‌ها طبیعی و ناگزیر است، اما همین امر باعث شده که تعدادی از تذکره‌نویسان به خواندن دقیق و نقد آثار شاعران و گزارش‌های مورخان پیشین نیازی احساس نکنند و همان مطالب را بی نقد و بحث در کار خویش بیاورند. گلچین‌معانی چنین آفتی را حتی گریبان‌گیر تذکره‌های عصری می‌داند (۱۳۶۳: ۱/ پنج). البته همیشه تذکره‌نویسان منفعل نیستند و در مواردی به نقد دقیق اشعار و گزارش‌ها می‌پردازند؛ مانند تقی کاشی.

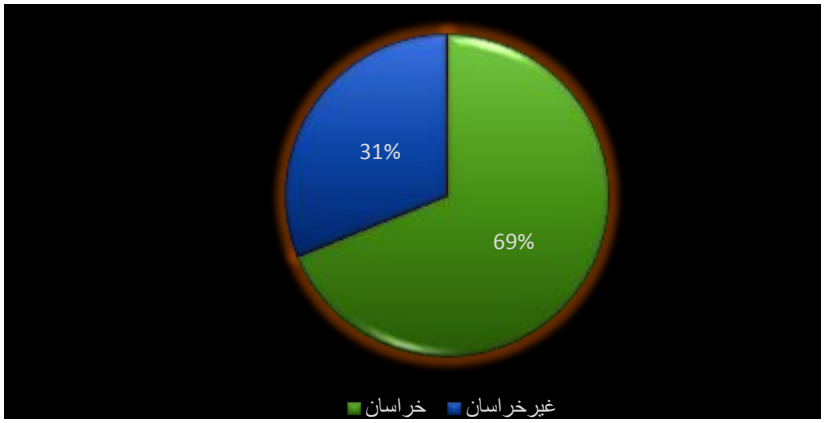
۱۰- با این مثال در پی آن نیستیم که صحت و سقم آن گزارش‌ها را تأیید کنیم. چراکه هر گزارش از منظر راوی و روایتی بیان می‌شود و در روایت‌های تاریخی -حتی بی‌واسطه- سوگیری نیز وجود دارد. ما فقط در مقام نشان دادن واسطه‌های میان خودمان و واقعه هستیم.

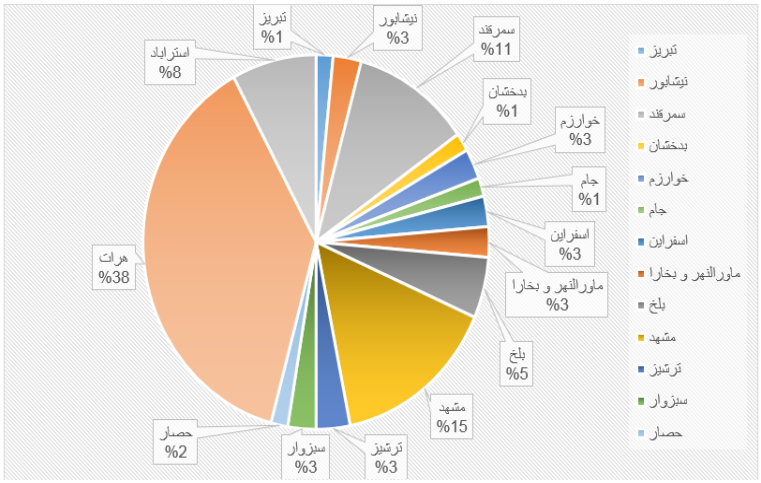
۱۱- پیش از وی، عوفی نیز به حضور و درک مؤلف در تذکره‌نویسی معتقد بوده‌است. نک. عوفی، ۱۳۲۴: ۱۴۱.

۱۲- ناگفته نماند که نوایی در برخی شرح‌حال‌ها از الگوی خویش تخطی کرده‌است؛ به عنوان مثال در مجلس سوم که ادعای نویسنده مبتنی بر دیدن و ملازمت شاعران این مجلس است، تعدادی شاعر هستند که مؤلف ایشان را ندیده‌است (نک. نوایی، ۱۳۶۳ :۲۴۳، ۲۵۷).

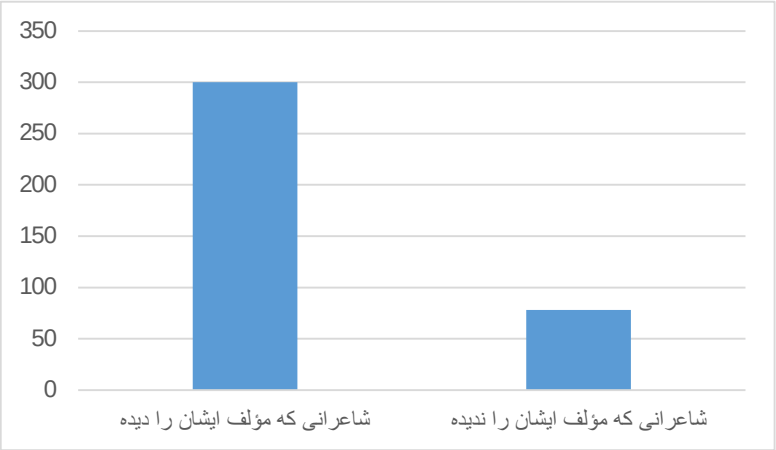
۱۳- مجلس نهم و بهشت هشتم به دلیل این‌که افزوده مترجمان است، در شمار نیامده‌است.

۱۴- در نمودار نخست نسبت شاعران خراسانی با شاعران غیرخراسانی را می‌بینید و در شکل بعدی سهم شاعران هر منطقه نشان داده شده‌است. در نمودار دوم شهرهایی به حساب آمده‌اند که بیشتر از یک نفر شاعر داشته‌اند. این دو شکل حاکی از آن هستند که نوایی به شاعرانی که در مناطق شرقی ایران‌زمین به‌خصوص خراسان بزرگ نشو و نما یافته‌اند، توجه ویژه مبذول داشته‌است.





۱۵- تعداد شاعرانی که مؤلف ایشان را دیده نسبت به شاعرانی که مؤلف آنها را ندیده -و عموماً هم نامشان در دو مجلس نخست ثبت شده- بیشتر است. از همین تعداد می‌توان اهمیت مؤلف و حضور و درکش را در ثبت شاعران معاصر به‌وضوح مشاهده کرد.

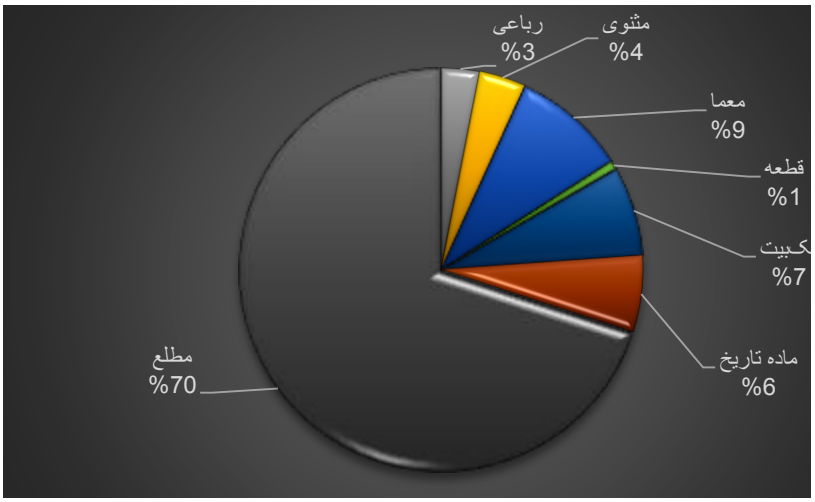


۱۶- احتمالاً نثاری بخاری در *مذکر احباب* ۹۷۴ق، مطربی سمرقندی در *تذکرةالشعراء* ۱۰۱۳ق، و تقی کاشی در *خلاصةالاشعار* ۱۰۱۶ق از این الگو تأثیر گرفته‌اند.

۱۷- بر سر اصطلاح رنسانس اختلاف است و عده‌ای می‌پرسند رنسانس از چه چیز؟ (سابتلنی، ۱۳۹۵: ۲۴). اگرچه نگارندگان در مقام پاسخ به این پرسش نیستند، ولی شاید بتوان چنین پاسخ داد که حداقل در حوزه ادب با طلوع یک رنسانس روبه‌رو هستیم. رنسانس از زبان عربی به زبان فارسی: پیش از این عربی زبان علم و دانش بود اما در این دوره وجاهت پیشینش را از دست داد و زبان فارسی وارد کانون‌های اصلی علم و فرهنگ شد. رنسانس از وضع ناخوشایند هنر در دوره مغول: بر عکس دوره حکمرانی مغولان، هنر در دوره تیموری به‌خصوص در زمان شاهرخ و حسین بایقرا بسیار مورد توجه قرار داشت و افراد زیادی به سمت هنر کشیده شدند. رنسانس از برج عاج‌نشینی شعر و انحصار آن در دستان طبقه‌ای معلوم و مشخص که بیشتر درباری بودند و عده‌ای معدود به شمار می‌آمدند. رنسانس از تعریف شعر و سنگین کردن کفه شعر به سمت وزن و قافیه. چنین تحولاتی در قرن دهم به بار نشست و کاملاً فضای شعر و شاعری تغییر کرد. شاعران توده‌ای زیاد شدند و شعر وقوع که از حلیه تخیل خالی بود به اوج رسید.

۱۸- در نمودار ذیل، درصد منتخاب شعری *مجالس* نشان داده شده‌است. توضیح اینکه ما سه مقطع و بند ترجیع‌بندها را در شمار تک‌بیت‌ها آورده‌ایم. اگر اشعار *مجالس‌النفایس* بررسی شود، سمت و سوی نوایی به گزینش تک‌بیت‌ها کاملاً مشهود است. چنان‌که تعداد تک‌بیت‌ها چیزی حدود ۵۳۰ بیت است که نسبت به کل ابیات منقول در اثر، بیش از ۹۰ درصد است. با عنایت به شواهدی که از *مجالس‌النفایس* به دست می‌آید، می‌شود چنین

نتیجه گرفت که نفسِ تک‌بیت گویی، به‌خصوص مطلع‌سرایی در این دوره مورد توجه بوده‌است، تا آنجا که می‌توان سرآغاز اهمیت یافتن تک‌بیت را در سبک موسوم به هندی، اعتنای بیش از حد به مطلع و تک‌بیت در اواخر قرن نهم دانست.



۱۹- می‌توان به‌جای «توده‌گرایی» از اصطلاح «همه‌گرایی» استفاده کرد. مقصود از این اصطلاح، هجوم تعداد زیادی از اقشار مختلف جامعه به شعر و شاعری است. بعضی از افرادی که از این اقشار برمی‌خواستند از حلیه علم عاری بودند و به سرودن مصراعی موزون و مقفی اکتفا می‌کردند. صاحب *عرفات‌العاشقین* که به دوره مورد نظر ما نزدیک است، به انفکاک شعر از علم در دوره حسین بایقرا اشاره می‌کند: «وی اگرچه دقیقه‌ای در تربیت اهل سخن مهمل نگذاشت، اما شعر را از علم جدا کرد و هرکس که مصرعی موزون می‌گفت تربیت او می‌نمود تا شعر به خسیسان و نامستعدان افتاد. لهذا امروز بدان درجه رسیده که باعث خواری و سرزنش، بلکه موجب عار و ننگ شده و قبل از او مردم اول متوجه علوم شده در جمیع کمالات تمام گشته، آخِر ارتکاب شعر می‌فرمود[ند]. لهذا آن قسم جماعت پیدا می‌شدند که شاید و باید. بعد از میرزا اگرچه شاعر بسیار به هم رسید، اما یکی به‌ندرت همچو آن گروه شد و اگر شخصی هم به غلط در میان آن زمره حاصل شود طرداً للباب، از بی‌قدران و ردشدگان خواهد بود» (اوحدی حسنی‌بلیانی، ۱۳۸۹: ۲/ ۱۱۶۳).

۲۰- قالب فکری و زبانی این بندنوشت به تأسی از این منبع: سلطانی، ۱۳۹۶ بوده‌است.

۲۱- همیشه چنین نیست که از گذشته گفتن در بازتولید گفتمان‌های ادبی مفید نباشد. *مجالس‌العشاق* (۹۰۸ق) و *خلاصه‌الاشعار*(۱۰۱۶ق) گذشته را براساس جریان ادبی وقوع خوانش کرده‌اند.

۲۲- برای آشنایی با یک نمونه از چنین چرخه‌ای نک. فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۷۴-۳۷۸.

منابع

اسفزاری، م. ۱۳۳۹. *روضات الجنات فی اوصاف مدینه هرات*، بخش دوم. با تصحیح و حواشی و تعلیقات م.ک. امام. تهران: دانشگاه تهران.

اوحدی حسینی بلیانی، ت. ۱۳۸۹. *عرفات العاشقین و عرصات العارفین*، تصحیح: ذ. صاحبکاری و آ. فخراحمد. ج۱. تهران: میراث مکتوب.

برتنس، ه. ۱۳۹۱. *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه م. ر. ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

بیدکی، ه. ۱۳۹۴. ضرورت تصحیح انتقادی لطایف‌نامه فخری هروی (نخستین ترجمه مجالس‌النفایس نوایی). *تاریخ ادبیات*، ۳(۷۷): ۵۷-۸۸.

ـــــــــــ . ۱۳۹۷. *تحقیق در کانون ادبی هرات با تکیه بر تصحیح انتقادی لطایف‌نامه فخری هروی*، رساله دکتری. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

جامی، ن. ۱۳۶۷. *بهارستان*، تصحیح ا. حاکمی. تهران: علمی.

خواندمیر، غ. ۱۳۳۳. *تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر*، زیر نظر م. دبیرسیاقی، ج۴. تهران: خیام.

دولتشاه سمرقندی. ۱۹۹۹. تذکره *الشعراء*، به سعی و اهتمام ا. براون. لیدن: بریل.

فتوحی رودمعجنی، م. ۱۳۸۷. *نظریه تاریخ ادبیات*، تهران: سخن.

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۵. *صد سال عشق مجازی*، تهران: سخن.

سابتلنی، م.ا. ۱۳۹۵. *امیرعلیشیرنوایی و روزگار او*، ترجمه ج. عباسی. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

سلطانی، ع. ا. ۱۳۹۶. *قدرت، گفتمان و زبان (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران)*، تهران: نی.

صفا، ذ. ۱۳۶۴. *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۴. (از پایان قرن هشتم تا اوایل قرن دهم هجری). تهران: فردوسی.

عوفی، م. ۱۳۲۴. *لباب‌الالباب*، به سعی و اهتمام ا. براون. لیدن: بریل.

گلچین‌معانی، ا. ۱۳۶۳. *تاریخ تذکره‌های فارسی*، ج ۱. تهران: سنایی.

نوایی، ا. ۱۳۶۳. *مجالس‌النفائس*، بسعی و اهتمام ع. ا. حکمت. تهران: کتابفروشی منوچهری.

ـــــــ . ۱۳۸۷. *محاکمه اللغتین*، مقدمه، تصحیح و تحشیه ح. محمدزاده‌صدیق. تبریز: اختر

واصفی، ز. ۱۳۴۹. *بدایع الوقایع*، *تصحیح* ا. بلدروف. ۲ج. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

Verboven, K. & Carlier, M. & Dumolyn, J. 2007. *"A Short Manual to the Art of Prosopography". Prosopography Approaches And Applications: A Handbook*, London: University of Oxford .

سال چهارم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۷
صفحات ۷۰-۴۷

تحلیل تمثیل در مثنوی بر اساس نظریه آمیختگی مفهومی مارک ترنر
با تکیه بر تمثیل «ملامت کردن مردم مردی را که مادرش را کشت به تهمت» از دفتر دوم مثنوی

سیما رحیمی[۱]
دکتر حسن ذوالفقاری[۲*]
دکتر نسرین فقیه ملک مرزبان[۳]
دکتر حسینعلی قبادی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۵/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۲۵

چکیده

مثنوی مولوی بر یکی از ریشه‌دارترین سنت‌های ادب فارسی؛ یعنی استفاده از تمثیل با هدف تعلیم، استوار شده است. تمثیلات مثنوی غالباً برگرفته از فرهنگ عامه و حکایات تاریخی رایج در افواه یا آثار پیشینیان است. بااین‌همه مولانا در مثنوی عالمی شگرف از معنا ورای جهان مبتنی بر عرف عامه پیش چشم خواننده می گستراند. تأثیر این انتقال معنا مرهون شیوه خاص تمثیل سازی و فرایند ذهنی خلاقانه مولانا در فرافکنی فضاهای مرجع متعارف بر اهداف نامتعارف و ارائه معنا از دل این آمیختگی است. در این پژوهش قصد داشته‌ایم به روش توصیفی- تحلیلی سازوکار تمثیل‌سازی و کارکرد ذهنی مولانا را در معناپردازی، با تکیه بر تمثیل «ملامت کردن مردم مردی را که مادرش را کشت به تهمت» بر اساس نظریه آمیختگی مفهومی مارک ترنر تحلیل نماییم. نتایج نشان می‌دهد که مسیر طی شده توسط داستان‌های مرجع و هدف در فرایند آمیزش در شکل نهایی ممثّل، به‌هیچ‌وجه سرراست نبوده بلکه سازوکاری پیچیده از فرافکنی و ادغام و حائز مجموعه‌ای از شگردهای خلاقانه است. قدرت این معناپردازی برخاسته از خلاقیت مولانا در گزینش فضاهای نامتعارف به گونه‌ایست که فرافکنی و آمیزش آنها در عین تطبیق الگوهای ساختاری، حائز کشمکشی قدرتمند در سطح مفاهیم است. از درون این کشمکش نامتعارف است که شگردهای معناساز و زیبایی‌آفرینی همچون ناسازه، تضادهای آیرونیک و طنز به وجود می‌آیند. تأثیر اقناع‌کننده و ساختارشکنی که مجموعه این شگردها بر اذهان مخاطبین باقی می‌گذارد عامل قدرت تعلیمی فراوان و برجستگی ادبی تمثیل‌های مثنوی است.

واژگان کلیدی: مثنوی، تمثیل، نظریه ذهن ادبی، فضاهای ذهنی، آمیختگی مفهومی

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س) تهران
۴. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران
* zolfagari@modares.ac.ir

۱- مقدمه

استفاده از تمثیل با هدف تعلیم به عنوان سنت ادبی، که در ادبیات فارسی سابقه دیرینه دارد، به‌صورت گسترده در مثنوی معنوی شایع است. اما آنچه مثنوی را از دیگر آثار تمثیلی ادبیات فارسی متمایز می‌نماید فاصله بسیاری است که میان مفاهیم و جهان داستان‌های تمثیلی عمدتاً برگرفته از فرهنگ عامه و حکایات رایج در آثار پیشین، و معنای رمزی اشاره شده توسط مولانا وجود دارد. چنان‌که در میان آثار مشابه تعلیمی- عرفانی کمتر می‌توان نظیری برای آن یافت. به نظر می‌رسد تأثیر این معناپردازی مرهون سازوکار ذهنی خلاقه مولانا در فرافکنی داستان‌ها و فضاهای متعارف بر معنای هدف نامتعارف و ایجاد معنای رمزی در فضایی برآمده از این فرافکنی در فرایند تمثیل‌سازی است. رابطه/ تناظر میان عناصر/ ساختار داستان روساخت (فضای مرجع) و عناصر/ ساختار ژرف‌ساخت عرفانی (فضای هدف) در مثنوی در بیشتر موارد بعید و نامألوف به نظر می‌آید. بااین‌همه معنای برآمده از این تمثیل‌سازی داری قدرت تأثیر و اقناع بسیاری است. به نظر می‌رسد این تأثیر برآمده از فرایند گزینش و آمیزش این دو فضا و آفرینش تمثیل به‌گونه‌ایست که حائز مجموعه‌ای از برجستگی‌های معنایی چون ناسازه، آیرونی و طنز است که سازوکار ذهنی مولانا و رویکرد او به شیوه تمثیل را بازمی‌تاباند. تا جایی‌که در نگاه کلی به مقوله تمثیل در مثنوی، جمع آمدن ساختارهای برگرفته از زندگی روزمره با ساختارهای معنوی هدف در آمیختگی تمثیلی، خود گونه‌ای ناسازه می‌آفریند که با ایجاد غافلگیری زیبایی‌شناختی به شکستن ساختارهای فکری مخاطب و آشنایی‌زدایی از عرف عامه می‌انجامد. در این تحقیق برآنیم تا به منظور اثبات این مدعا پس از تحلیل شیوه معناپردازی تمثیلی در تمثیل «ملامت کردن مردم مردی را که مادرش را کشت به تهمت» از دفتر دوم مثنوی بر اساس نظریه آمیختگی مفهومی مارک ترنر که در کتاب «ذهن ادبی» (۱۹۹۶) طرح شده است، به شناسایی شگردهای به‌کاررفته طی این فرایند و بررسی نقش آنان در ادبیت، قدرت تأثیر و اقناع تمثیل‌های مثنوی بپردازیم. در این مسیر بررسی اجزای رابطه میان معنای هدف و شکل ممثّل روشی خواهد بود برای شناخت و تحلیل قدرت تأثیری که در این رابطه نهفته است. امید است که چنین کوششی به شناخت بیشتر مبانی اندیشگانی نویسنده به عنوان یکی از بزرگ‌ترین متفکرین و عرفای جهان، به عنوان دستاوردی دیگر برای چنین پژوهش‌هایی، نیز منجر شود؛ زیرا به باور ما ساز و کار خلاقانه و منحصربه‌فرد شیوه تمثیل در مثنوی، گرچه تا حدودی متأثر از جریان تفکر عرفانی، بیش از آن نتیجه سازوکار ذهنی، جهان اندیشگانی و

زندگی روحانی منحصر به فرد شخص مولاناست. در این تحقیق برآنیم تا دریابیم:
۱- فرایند انتخاب فضاهای مرجع و هدف، فرافکنی و آمیزش این فضاها و ارائه معنای نهایی در تمثیل «ملامت کردن مردم مردی را که مادرش را کشت به تهمت» بر اساس تحلیل آمیختگی مفهومی در نظریه مارک ترنر چگونه است؟
۲- مجموعه شگردهای مولانا در تمثیل‌سازی با تکیه بر تحلیل تمثیل «ملامت کردن مردم مردی را که مادرش را کشت به تهمت» از نظر ارزش زیبایی‌شناختی و ادبی حائز چه ویژگی‌هایی است و چه نقشی در میزان قدرت تعلیمی و تأثیرگذاری تمثیل بر اذهان مخاطبین داشته است؟
۳- تحلیل سازوکار تمثیل در مثنوی چه رهیافت‌هایی در ارتباط با سازوکار ذهنی و جهان اندیشگانی مولانا به دست می‌دهد؟

۲- پیشینه پژوهش

در ارتباط با تمثیل‌ها و داستان‌های مثنوی پژوهش‌های بسیاری انجام شده است؛ اما در بیشتر این پژوهش‌ها تحلیل شیوه‌های داستان‌گویی و یا روایت‌شناسی و تحلیل ساختاری اثر مدنظر قرار گرفته است. حال‌آن‌که خواست ما در پژوهش پیش رو نه بررسی ساختاری روایت و نه اشاره به شیوه‌های داستان‌پردازی، بلکه تحلیل معناشناختی سازوکار فرایندی است که طی آن ساختار و عناصر ابتدایی داستان اولیه (فضای مرجع/ روساخت تمثیلی) به ساختار و معانی رمزی ثانویه (فضای هدف/ ژرف‌ساخت معنایی) فرافکنده می‌شوند، و از رهگذر آن تحلیل، تأثیر و قدرت نهفته در معنای تمثیلی نمایانده می‌شود. نظریه آمیختگی مفهومی که در کتاب «*ذهن/ادبی*» ترنر در تحلیل تمثیل به کارگرفته شده زیرمجموعه‌ای از نظریات شناختی است که با مطالعه ذهن و زبان انسان به نقش تعاملات جسمانی با جهان خارج در فرایند مفهوم‌سازی و درک او از مفاهیم می‌پردازند. با وجود قابلیت بسیار نظریات شناختی در تحلیل معناپردازی تمثیلی، به ویژه در تمثیل‌های مثنوی، تاکنون هیچ تحقیقی با این رویکرد انجام نشده است.

از آثاری که وجه تمثیلی داستان‌های مثنوی را مرکز توجه قرار داده‌اند مقالات فرزاد قائمی «نقش فلسفه تمثیلی در داستان‌پردازی‌های مولانا در مثنوی» (۱۳۸۶)، «تمثیل‌گرایی فلسفی و پیوند آن با ادبیات تمثیلی مولانا در مثنوی» (۱۳۸۹) و «زیباشناسی تمثیل و تحلیل ساختاری

ادبیات تمثیلی مولانا بر مبنای نظریه فلسفی صورت‌های مثالی» (۱۳۹۱) است که در آنها وجه تمثیلی داستان‌های مثنوی بر اساس فلسفه مثالی در اندیشه زرتشت و حکمت خسروانی مورد تحلیل قرار گرفته و نشان داده شده است که فلسفه مثالی همان‌گونه که جهان را به دو سویه معقولات و مجردات و سایه ملموس و محسوس آنان تقسیم می‌کند، در ساختار دوبعدی تمثیل نیز به صورت شکل بیرونی داستان و ژرف‌ساخت محتوایی آن متبلور می‌شود. این‌گونه، مثنوی را که اثری تمثیلی است، می‌توان بازتابی از همین جهان‌بینی دانست که داستان و حکایت را محملی ناسوتی و کالبدینه برای تبلور حقیقت لاهوتی معنا می‌داند (نک. قائمی، ۱۳۹۱).

اما پژوهش‌هایی که در آنها شاهد کاربست نظریه ذهن ادبی و آمیختگی مفهومی ترنر و همکاران او بر متون ادبی فارسی باشیم بسیار اندکند. آثار ترنر و همکاران او عمدتاً به زبان فارسی ترجمه نشده و هر چند تعدادی از مقالات و پژوهش‌ها از نظریات جدید شناختی از جمله آمیختگی مفهومی استفاده کرده‌اند اما در هیچ پژوهشی این نظریه در تحلیل فضای مرجع و مقصد تمثیل‌های عرفانی به کار بسته نشده است. از جمله آثار مرتبط با این پژوهش می‌توان به پایان‌نامه دکتری لیلا اردبیلی «معناشناسی شناختی و کارکرد نظریه آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانه ایرانی» (۱۳۹۲)، و دو مقاله وی، «روایت‌شناسی شناختی (کاربست نظریه آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانه ایرانی)» (برکت و دیگران، ۱۳۹۱) و «پیوستگی معنایی متن از منظر نظریه آمیختگی مفهومی» (۱۳۹۴)، اشاره کرد که در آنها کوشیده است تا با رویکرد شناختی به آفرینش قصه‌های عامیانه، کاربست نظریه آمیختگی مفهومی را در ایجاد معنا و فضاهای تخیلی این داستان‌ها مورد بررسی قرار دهد. آزیتا افراشی و فاطمه نعیمی حشکوائی نیز در مقاله «تحلیل متون داستانی کودک با رویکرد شعرشناسی شناختی» (۱۳۸۹) با استفاده از نظریه ذهن ادبی ترنر حوزه‌های مفهومی و طرحواره‌های حرکتی در دو داستان کودکانه را بررسی نموده‌اند.

همچنین امید اخوان در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود «تجزیه و تحلیل رمان مرگ و زندگی مرا خسته می‌کنند نوشته مو ین بر اساس نظریه آمیختگی مفهومی» (۱۳۹۳) کوشیده است تا با تحلیل آمیختگی‌های مفهومی در این رمان نقش این آمیختگی‌ها را در ایجاد فضاهای انتقادی از نظام‌های خودکامه بررسی نماید.

۳- مبانی نظری

۳-۱- تمثیل

تمثیل در لغت به معنی مثال آوردن، تشبیه کردن، مانند کردن، صور چیزی را مصور کردن، داستان یا حدیثی را به عنوان مثال بیان کردن، داستان آوردن است. در حوزه ادبیات داستانی، تمثیل به نوعی خاص از داستان اطلاق می‌شود که بر محتوا، درون‌مایه و بیان افکار بیش از خود وقایع تأکید دارد و میان معنای ثانوی و روایت صوری تطابق یک به یک وجود دارد و رویدادها، شخصیت‌ها، اعمال، گفتار، توضیحات و زمینه‌های اثر با معادل‌هایی در نظام ایده‌ها یا رویدادهای بیرون از داستان مطابقت دارد (ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۳۳۱- ۳۳۲). این مطابقت و برابری در روایات تمثیلی به شکل برقراری رابطه معنوی و مساوی میان حکایت ظاهری و اولیه با معنی پنهانی و ثانوی تجلی می‌کند. ازاین‌رو تمثیل در حوزه ادبیات داستانی حکایتی را گویند که تمامی عوامل و اعمال داستانی و گاه محیط ظاهری در آن تنها به مفهوم خودشان حاضر نیستند، بلکه برای بیان نظم ثانوی و همبسته‌ای میان اشیاء، مفاهیم و حوادث حضور دارند. به تعریف دیگر، در حکایت تمثیلی، اشیاء و موجودات معادل مفاهیمی هستند که خارج از حوزه آن روایت قرار دارند (داد، ۱۳۷۸: ۸۸). پورنامداریان تمثیل را تشبیهی تعریف می‌کند که وجه شبه در آن امری متنزع از امور عدیده باشد (۱۳۶۴: ۱۱۳). در کتاب‌های بلاغت قدیم نیز تمثیل عموماً شاخه‌ای از تشبیه به شمار رفته است و با تعابیر تشبیه تمثیل، تمثیل تشبیهی، استعاره تمثیلیه از آن یاد شده است (نک. جرجانی، ۱۳۶۱: ۶۰-۶۱ و نیز ابن اثیر، ۱۹۹۹: ۱۱۴).

تمثیل یا شکل کوتاه دارد و یا به‌صورت گسترده است؛ از این رو به دو بخش کلی تقسیم می‌شود: تمثیل‌هایی که شکل داستانی دارند و به تمثیل روایی معروفند و تمثیل‌هایی که چنین نیستند و توصیفی خوانده می‌شوند. تمثیل‌های روایی شامل فابل، پارابل و تمثیلات رمزی و تمثیل‌های توصیفی شامل تشبیه تمثیلی، اسلوب معادله، ارسال‌المثل و استعاره تمثیلیه است.

۳-۲- تمثیل از دیدگاه شناختی

علم شناخت از این تفکر شروع شد که شناخت بدنمند انسان الگوهایی مشخص از واقعیت ایجاد می‌کند که در زبان متجلی می‌شوند (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۲۲۰). این الگوهای بدنمند دستمایه تفکر انتزاعی انسان شده و از طریق نگاشت و فرافکنی بر ساختارهای مشابه تمثیل را به وجود می‌آورند. فرافکنی ساختارها و طرحواره‌های مربوط به تجربیات بدنمند را بر داستان‌های انتزاعی

تطبیق داده و از این طریق تولید معنایی می‌کند که اساساً تمثیلی است. از این رو مارک ترنر در کتاب *ذهن/ادبی* (۱۹۹۶) تمثیل را مکانیسمی شناختی مربوط به فعالیت روزمره ذهن انسان می‌داند (Turner, 1996: 16). این تعریف تمثیل از دیدگاه شناختی بستری برای تحلیل معناشناسانه تمثیل و فرایند ذهنی دخیل در آن به دست می‌دهد. به نظر ترنر و سایر معناشناسان شناختی تمثیل ابزاری برای اندیشیدن است و بنابراین تحلیل آن می‌تواند به تحلیل شیوه‌های اندیشیدن و ایجاد معنا بیانجامد (Ibid: 16). همچنین در تعریف ترنر از تمثیل، تأکید بر فرافکنی ساختارهای مشابه از حوزه‌های مفهومی متفاوت (و نه لزوماً مشابه)، نشان می‌دهد که تمثیل، آنچنان‌که نظریه سنتی مطرح می‌کند، لزوماً بر شباهت یک‌به‌یک عناصر مفهومی در یک تشبیه مرکب استوار نیست بلکه می‌تواند ناهمخوانی میان مفاهیم دو فضای هم‌ساختار را برگرفته و ترکیب مفهومی جدیدی از آن ارائه کند (Ibid: 89-90). این‌گونه گسترش معنای تمثیل از صرف یک تشبیه گسترده به سازوکار شناختی تولید معنا طبق نظریه ذهن ادبی ترنر، برای اولین بار امکانات بسیاری برای تحلیل معنای تمثیلی و شیوه‌های آفرینش آن به وجود می‌آورد.

۳-۳- نظریه ذهن ادبی مارک ترنر

نظریه ذهن ادبی[1] مارک ترنر زیرمجموعه‌ای از نظریات زبان/معناشناختی است که مطالعات آن در دهه ۱۹۷۰ میلادی آغاز شد و به بررسی رابطه میان زبان انسان، ذهن و تجارب اجتماعی و فیزیکی او می‌پردازد. مبنای نظریه معناشناسی شناختی بر این اصل استوار است که دانش زبانی انسان از شناخت او ناشی شده و چیزی مستقل از ذهن او نیست. بنابراین برای معناشناسان شناختی مطالعه معنی زبانی به خودی خود هدف نیست، بلکه هدف، استفاده از آن در درک ماهیت نظام مفهومی ذهن انسان است (نک. راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۳۸-۴۳).

دیدگاه شناختی در تحلیل ادبی بر آن است تا دریابد ادبیات همچون زبان، از چه سازوکار شناختی‌ای پدید آمده است. از این نظر مطالعه ادبیات و اشکال ادبی بیان، مطالعه کارکرد ذهن بدنمند است. مارک ترنر در کتاب *ذهن/ادبی* طی تحلیل تمثیل با رویکرد شناختی نتیجه می‌گیرد که تمثیل اساساً نه یک شکل ادبی، بلکه کارکرد روزمره ذهن انسانی است که در فرایند اندیشیدن از فرافکنی عناصر داستانی ساده و تکرارپذیر مربوط به تجربیات بدنمند بر

1. Literary Mind Theory

داستان‌های انتزاعی ایجاد می‌شود. این عناصر و الگوهای تکرارپذیر که در تجربه حسی و حرکتی ما تکرار می‌شوند (Turner, 1996: 16). همان طرحواره‌های تصویری هستند:

> ما روابط علّی را به مثابه طرحواره‌های تصویری فضایی مثل مسیرها و پیوندها در نظر می‌گیریم. این طرحواره‌های تصویری لزوماً ایستا نیستند. برای مثال ما تصویری پویا داریم که در آن چیزی از درون چیز دیگر بیرون می‌آید و این طرحواره را برای شکل بخشیدن به یکی از تصوراتمان درباره سببیت فرافکنی می‌کنیم. مانند وقتی که می‌گوییم زبان ایتالیایی از مادرش زبان لاتین زاده شده است. استدلال انتزاعی غالباً با فرافکنی ساختار طرحواره‌های تصویری از مفاهیم فضایی به مفاهیم انتزاعی صورت می‌گیرد[...] این تمثیل است (Ibid: 18).

ترنر فرایند تطبیق طرحواره‌های تصویری را بر یکدیگر در تمثیل، فرافکنی[1] می‌نامد. طی این فعالیت طرحواره‌های تصویری مربوط به داستان‌ها و تجربیات عینی بر ساختارهای همسو با خود در داستان‌های انتزاعی نگاشته (فرافکنده) می‌شوند تا در ادغامی نهایی معنای تمثیلی یا آنچه را که ترنر آمیختگی مفهومی[2] می‌نامد به وجود آورند. این‌گونه، تمثیل داستان را از طریق فرافکنی بر یک داستان دیگر می‌گسترد (Ibid: 37).

۳-۳-۱- فضاهای ذهنی[3]

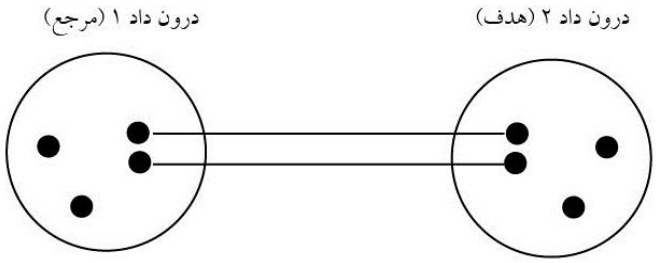
فضاهای ذهنی دامنه‌های مفهومی موقتی هستند که در حین مباحثه ایجاد می‌شوند (Evans and Green, 2006: 371). در معنی‌شناسی شناختی، همان‌گونه که واژه‌ها دریچه‌ای به معنی دایره‌المعارفی هستند، جمله‌ها نیز دستورالعمل‌هایی هستند برای ساختن معنی، یا حوزه‌های مفهومی، که در متن کنار هم قرار می‌گیرند. این حوزه‌ها را فضاهای ذهنی می‌نامند (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۱۲۱). فوکونیه معتقد بود زبان ابزار قدرتمندی برای برانگیختن سازه‌های معنایی پویا و البته موقتی است و بنابراین در سال ۱۹۹۴ نظریه فضاهای ذهنی را مطرح کرد و مدعی شد این فضاها فرایندهایی را سامان می‌دهند که در پس فعالیت سخن گفتن و اندیشیدن اتفاق می‌افتند (برکت و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳). در این نظریه مفهوم حاصل کاربرد واقعی زبان در بافت است و ساختن معنی حاصل دو فرایند است: ساختن فضاهای ذهنی و ایجاد نگاشت‌هایی بین آن فضاها (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۱۲۱-۱۲۳). طبق نظریه ترنر معنای تمثیلی از فرافکنی و آمیزش

1. Projection
2. Conceptual Blending
3. Mental Spaces

فضاهای ذهنی ساخته می‌شود. هر تمثیل از دو فضای درون‌داد، یک فضای عام و آمیختگی مفهومی نهایی که محصول آمیزش این فضاهاست تشکیل می‌شود.

۳-۳-۲- فضاهای درون‌داد[1]

تمثیل معنا را دست‌کم میان دو داستان توزیع می‌کند (Turner, 1996: 85). این داستان/ فضاها از آنجا که حاوی اطلاعاتی هستند که در ساخت معنای تمثیلی نهایی وارد می‌شوند، درون‌داد نامیده می‌شوند. از دو فضای درون‌داد فضای شناخته‌شده آغازین فضای مرجع[2] و فضای ناشناخته و عموماً انتزاعی دوم که به کمک فضای مرجع قصد شناختش را داریم فضای هدف[3] نامیده می‌شود. شکل (۱) نگاشت[4] عناصر میان دو درون‌داد را نشان می‌دهد. شرط فرافکنی از یک داستان درون‌داد به دیگری و آمیزش آنها وجود ساختاری یکسان میان آن دو است که ارتباطات قرینه‌ای میان عناصر آنان را میسر می‌سازد. این عناصر متناظر قرائن[5] نامیده می‌شوند.



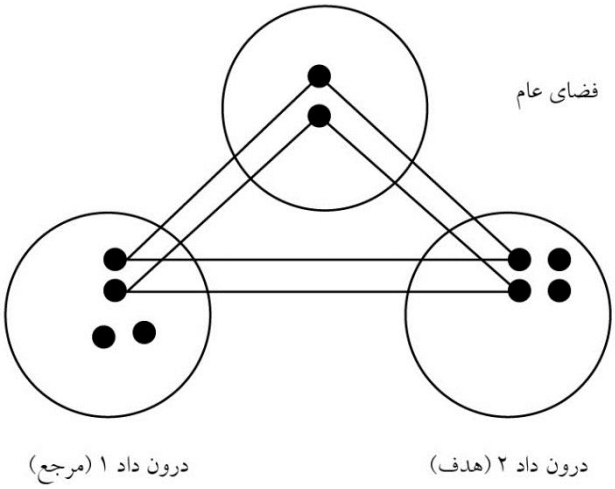
شکل(۱) نگاشت عناصر میان دو درون‌داد (Evans and Green, 2006: 403)

۳-۳-۳- فضای عام[6]

ساختار انتزاعی مشترک میان فضاهای درون‌داد در یک فضای عام قرار می‌گیرد. این فضای عام ارتباطات قرینه‌ای میان فضاهای درون‌داد را نشان می‌دهد (Turner, 1996: 86).

1. Input Spaces
2. Source Space
3. Target Space
4. Mapping
5. Counterparts
6. Generic Space

شبکه‌های به‌هم پیوسته در نظریه آمیختگی مفهومی صرفاً نهادهای دو فضایی نیستند. از آنجا که این شبکه‌ها نموداری برای توضیح پویایی ایجاد معنا هستند، مانند شبکه‌های فضاهای ذهنی، نهادهای چند فضایی هستند. یکی از روش‌های ایجاد شبکه‌های پیچیده معنا در این مدل ارتباط دو (یا چند) فضای درون‌داد به وسیله یک فضای عام است. فضای عام دربردارنده اطلاعات عمومی‌ای آن‌قدر انتزاعی است که می‌تواند در هر دو (یا همه) فضاهای درون‌داد مشترک باشد. عناصر موجود در فضای عام بر قرائن موجود در فضاهای درون‌داد نگاشته می‌شوند. این نگاشت در شکل (۲) نمایش داده شده است.



شکل (۲) فضای عام (Evans and Green, 2006: 404)

ترنر و لیکاف این نوع فرافکنی از یک داستان مرجع به یک داستان عام را اصل «عام خاص است» نامیده‌اند. بدین معنا که اطلاعات عمومی، اغلب به شکل طرحواره تصویری از یک فضای خاص فرافکنی می‌شوند، تا فضایی عام را شکل دهند. البته فضای عام در مورد فضای خاصی که از آن آمده [فضای مرجع] به کاربستنی است. اما می‌توانیم به محض ایجاد، آن را به گستره‌ای از فضاهای هدف خاص نیز فرافکنی کنیم (Turner, 1996: 87). البته این فرافکنی و آمیختگی نهایی فضاها زمانی می‌تواند ایجاد شود که دو داستان دارای ساختارانتزاعی یکسان باشند. با این همه می‌توانیم حتی بدون داشتن یک هدف خاص برای فرافکنی، به فضای عام یا تفسیر کلی و عمومی از داستان مرجع برسیم (Ibid: 87).

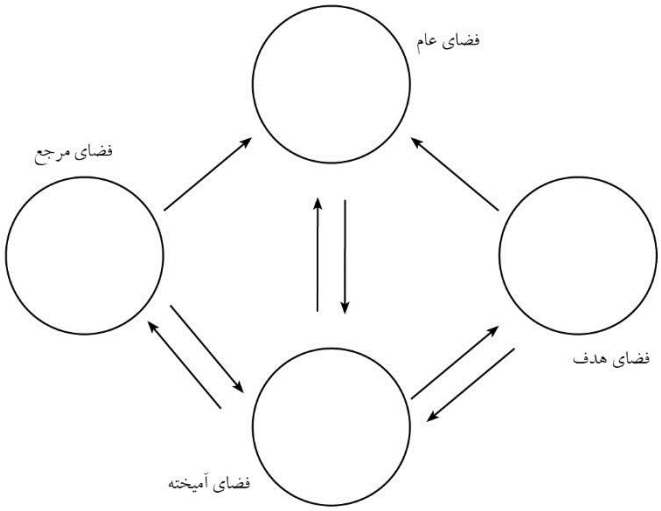
انواع ساختارهای انتزاعی که ممکن است میان دو داستان مشترک باشند ساختارهای رده‌ای، ساختارهای چهارچوبی، ساختارهای نقشی و ساختارهای طرحواره‌های تصویری هستند. گاهی دو فضای درون‌داد ساختار انتزاعی مشترکی دارند که توسط یک استعاره رایج ایجاد شده است. گاهی نیز دو فضای درون‌داد بیش از یک ساختار یکسان دارند (Ibid: 86). عمومیت فضای عام به آن این امکان را می‌دهد که به طور یکسان به فضای مرجع، فضای هدف و فضای آمیخته ناشی از ادغام آن دو فرافکنده شود (Ibid: 87).

۳-۳-۴- فضای آمیخته[1]/ آمیختگی مفهومی[2]

خاستگاه نظریه آمیختگی مفهومی علاوه بر مطالعات ترنر در تحقیقات ژیل فوکونیه نیز نهفته است. آن دو دریافتند که در بسیاری موارد به نظر می‌رسد معنا از ساختاری منتج می‌شود که ظاهراً در ساختار مفهومی یا زبانی‌ای که به عنوان درون‌داد در فرایند شکل‌گیری آن عمل کرده وجود ندارد. نظریه آمیختگی از تلاش آن دو برای توضیح این دریافت پدید آمد (Evans and Green, 2006: 401). آمیختگی یا فضای آمیخته فضای چهارمی است که در نتیجه فرافکنی فضای مرجع بر فضای هدف به کمک فضای عام شکل می‌گیرد. این فضا ویژگی‌هایی را از مرجع و هدف به هم می‌آمیزد که منجر به ایجاد ساختاری غنی‌تر و اغلب غیرواقعی یا ناممکن می‌شود. فضای آمیخته به طور عادی شامل ساختاری برآیندی است که به سادگی از هر یک از درون‌دادها به دست نمی‌آید (Fauconnier and Turner, 1994: 5)؛ بلکه محتوای آن از تضاد و کشاکش عناصر درون‌دادها ناشی می‌شود (Grady, Oakley and Coulson, 1999: 104).

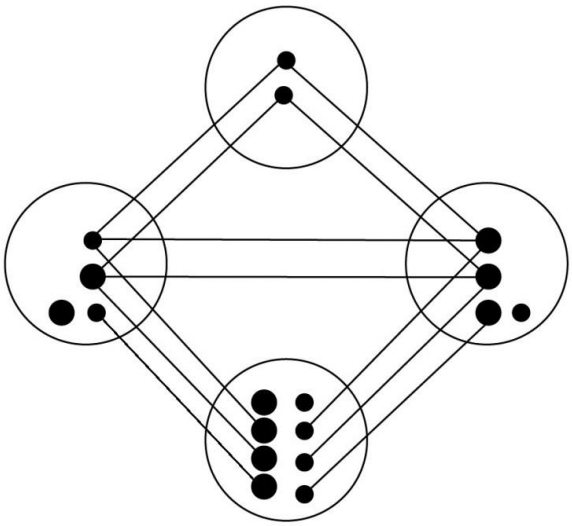
ترنر و فوکونیه شکل عمومی فرافکنی مفهومی‌ای را که در پس فرضیات، تخیلات، قیاس‌ها و استعاره وجود دارد در الگوی زیر که آن را الگوی چهارفضایی نامیده‌اند، نشان داده‌اند:

1. Blended Space
2.Conceptual Blending



شکل (۳) الگوی چهارفضایی (Fauconnier and Turner, 1994: 5)

در این الگو آمیختگی عناصری را از هر دوی درون‌دادها برمی‌گیرد که با خطوط در شکل (۳) نشان داده شده است، اما با فراهم آوردن ساختاری دیگر که آمیختگی را از هر یک از درون‌دادها متمایز می‌سازد از آن پیش‌تر می‌رود. این ساختار برآیندی یا معنای بدیع در شکل با عناصری از فضای آمیخته نشان داده شده است که با هیچ‌یک از درون‌دادها مرتبط نیستند (Evans and Green, 2006: 404).



شکل (۴) شبکه یک‌پارچه (مدل چهارفضایی) (Evans and Green, 2006: 405)

بدعت فضای آمیخته نوظهور مرز مشخصی ندارد و همواره می‌تواند ابعاد تازه‌تری را دربرگیرد. زیرا تنها حاصل تعامل دو درون‌داد بر بستر معلومات فضای عام نیست بلکه نتیجه نوعی تعامل ژرف میان آنهاست که نه فقط عناصر محتوایی که عناصر سبکی را دربرمی‌گیرد (اردبیلی، ۱۳۹۲: ۳۴).

۴- تحلیل تمثیل «ملامت کردن مردم مردی را که مادرش را کشت به تهمت»

تمثیل مذکور نوعی پارابل است که در شش بیت از دفتر دوم مثنوی آمده و ابیات بعدی تفسیر آن است:

آن یکـــی از خشـــم مـــادر را بکشـــت هم به زخم خنجر و هم زخـم مشـت
آن یکـــی گفـــتش کـــه از بـــدگوهری یـــاد نـــاوردی تـــو حـــق مـــادری
هـــی تـــو مـــادر را چـــرا کشـــتی بگـــو او چـه کـرد آخـر بگـو ای زشـتخـو
گفـت کـاری کـرد کـان عـار وی اسـت کشتمش کان خـاک سـتارِ وی اسـت
گفـت آن کـس را بکـش ای محتشـم گفـت پـس هـر روز مـردی را کشـم
کشـتم او را رَسـتم از خـون‌هـای خلـق نـای او بـرّم بـه اسـت از نـای خلـق
نفـــس تُســـت آن مـــادر بدخاصـــیت کـــه فســـاد اوســـت در هـــر ناحیـــت
هـــین بکـــش او را کـــه بهـــر آن دَنـــی هـــر دمـــی قصـــد عزیـــزی مـــی‌کنـــی
نفـــس کشـــتی بازرَســـتی ز اعتـــذار کـس تـو را دشـمن نمانـد در دیـار

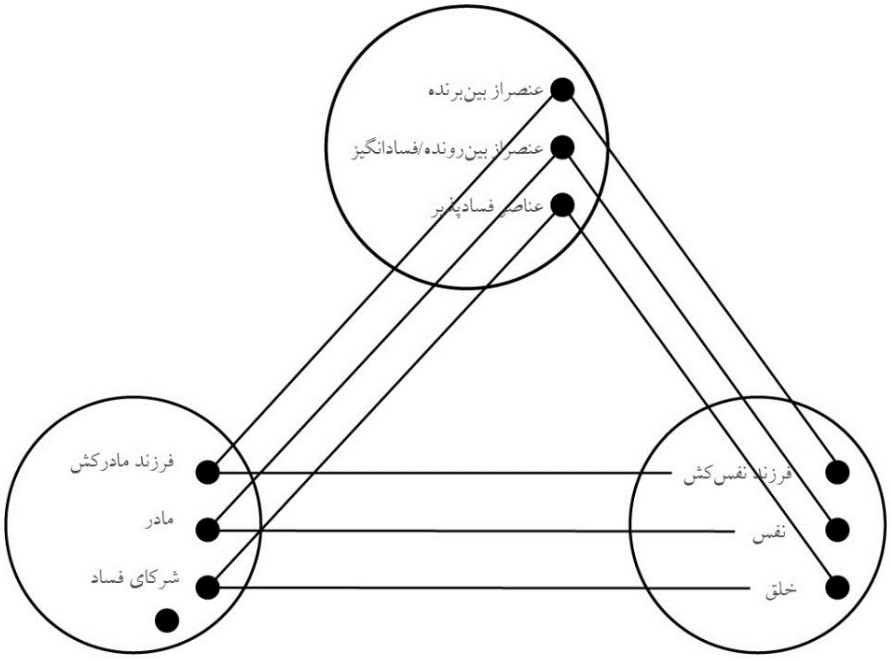
(مولوی، ۱۳۷۱: ۲/ ابیات ۷۷۶-۷۸۵)

۴-۱- فضاهای ذهنی، طرحواره‌ها و مقولات متناظر

فضای مرجع تمثیل «ملامت کردن مردم ...» داستانی با فضای عامیانه دربـاره مـردی اسـت که مادرش را به دلیل بدکارگی و فساد می‌کشد. فضای هدف یا فضایی که از طریـق تمثیـل قصد شناختنش را داریم داستانی است در بافت عرفانی درباره شرارت‌های نفس و کشتن آن برای اجتناب از درگیری با دیگران. فضای عام یا ساختار انتزاعی مشـترک میـان دو داسـتان این است که فردی/ عنصری فرد/ عنصر دیگر را به دلیل تشخیص رفتاری در او کـه موجـب فساد و درگیری با عناصر/ افراد دیگر است از میان برمی‌دارد. این سـاختار انتزاعـی ناشـی از طرحواره‌های تصویری، چهارچوب، نقش‌ها و مقولات یکسان در هر دو داسـتان اسـت. بـرای مثال رفتار مفسده‌آور فرد/عنصری در ارتبـاط بـا افـراد/ عناصـر دیگـر و از بـین رفـتن فـرد/ عنصری توسط فرد/ عنصر دیگر دو طرحواره تصویری ساده هستند که در هر دو داستان بـه شکل یکسانی با هم ترکیب شده و یک ساختار طرحواره تصویری[1] مشابه ایجاد کرده‌اند. این طرحواره‌ها با ایجاد مقولات «از بین بردن» و «فساد انگیختن» ساختار مقولـه‌ای[2] مشـترکی نیز میان دو داستان ایجاد کرده‌اند. نقش‌های مشـترکی چـون قاتـل/ ازبـین‌برنـده، مقتـول/ ازبین‌رونده و فسادانگیز و فسادپذیرنده نیز در هر دو داستان وجود دارند که ساختار نقشـی[3]

1. Image-schematic structure
2. Category Structure
3. Role structure

مشترک میان دو داستان را بـه وجـود آورده و مجمـوع اینهـا چهـارچوب[1] مشـترکی بـه دو داستان داده است. این اشتراکات ساختاری در ارتباطات متناظر میان قرائن دو داسـتان کـه عبارتند از فرزند مادرکش/ فرد نفس‌کش، مادر/ نفس، شرکای فساد مادر/ خلق بروز می‌یابـد. تناظر میان قرائن در شکل زیر نشان داده شده است.



درون‌داد ۲ (فضای هدف) درون داد ۱ (فضای مرجع)

شکل (۵)

۴-۲- سازوکار فرافکنی و آمیزش فضاها

برداشت سنتی از تمثیل این است که فرافکنی مفهـومی سـاختاری را بـه شـکلی مسـتقیم، یک‌طرفه و مثبت از یک دامنه مفهومی به یک دامنه دیگر منتقل می‌کند. اما ترنر و فوکونیه این نکته را مطرح می‌کنند که فرافکنی مستقیم، یک‌طرفه و مثبت تنهـا نمـودی ظـاهری از مجموعه‌ای از فرایندهای متنوع‌تر، متغیرتر، پویاتر و پیچیده‌تر است. علاوه بر مفهوم مرجع و

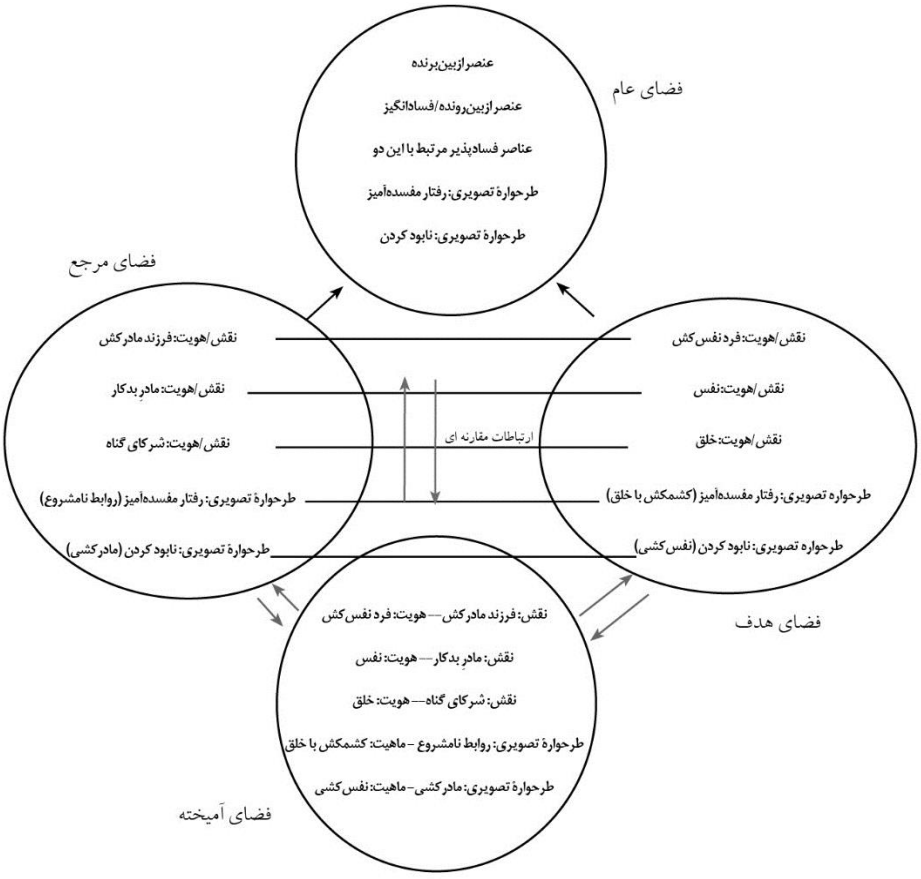
1. Frame structure

هدف، تمام فرافکنی‌های مفهومی شامل فضاهای میانی‌ای است که به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر جایگاه کار اصلی ذهنی و زبانی هستند (Fauconnier & Turner, 1994: 4-5).

وجود این فضاهای میانی مستلزم این است که فرافکنی جز در معدودی از موارد بسیار، مستقیم نباشد. ترنر و فوکونیه نشان می‌دهند که فضاهای میانی استنتاجات مهمی را ارائه می‌دهند که می‌توانند به نوبه خود بر مرجع و هدف فرافکنده شده و ثابت کنند که فرافکنی مفهومی به طور کلی یک‌طرفه نیست. همچنین نشان می‌دهند که فضاهای آمیخته می‌توانند عدم تجانس فضاهای مرجع و هدف را برگرفته و ثابت کنند که فرافکنی مفهومی فرایندی عموماً مثبت نیز نیست (Ibid: 5).

تحلیل فرافکنی براساس این الگو در تمثیل «ملامت کردن مردم ...» نقش فضاهای میانی و شبکه غیرمستقیم برهم‌کنش میان آنها را آشکار می‌سازد: نخست ساختار انتزاعی داستان مرجع در فرایندی ذهنی استخراج و فضایی عام را تشکیل می‌دهد که عبارت است از فردی/ عنصری، فرد/ عنصر دیگر را به دلیل رفتاری که موجب فساد و درگیری با عناصر/ افراد دیگر است از میان برمی‌دارد. سپس این ساختار انتزاعی بر فضای هدفی که مطابق با آن برگزیده شده فرافکنده می‌شود. تطابق طرحواره‌های تصویری این دو نشان می‌دهد که فضاهای مرجع و هدف قابلیت آمیزش برای ایجاد فضا و معنایی تازه را دارند. اما همانطور که ترنر و فوکونیه بحث کرده‌اند، سازوکار فرافکنی در تمثیل‌سازی‌های مولانا پویاتر و پیچیده‌تر از صرف ترسیم ساختار و عناصر یک داستان بر داستانی دیگر است. اگر فرزندِ مادرکش در داستان مرجع را فرد A نامیده و قرینه او یعنی فردِ نفس‌کش در داستان هدف را فرد$A1$، خواهیم دید که آمیختگی این دو به‌نحوی صورت می‌گیرد که فرد مادرکش و فرد نفس‌کش را یک نفر ارائه دهد، بدین صورت که نقش فرزندِ مادرکش از داستان مرجع به فضای آمیخته وارد می‌شود و هویت نفس‌کش از داستان هدف. این دو در نقش - هویتِ مادرکش- نفس‌کش به هم می‌آمیزند و ترکیبی را ارائه می‌دهند که نه دقیقاً فرد A در داستان مرجع است و نه فرد A1 در داستان هدف. بلکه معنای برآیندیی است که می‌توان آن را $A\alpha$ نامید. بر همین اساس، نقش مادر با هویت نفس ترکیب می‌شود و نقش- هویتِ مادر- نفس را می‌سازد که نه دقیقاً مادر در داستان مرجع است و نه نفس در داستان هدف. نقش شرکای گناه نیز به همین ترتیب با هویت خلایق ترکیب می‌شود. مقولات «مادرکشی» ماهیت «نفس‌کشی» و «روابط نامشروع» ماهیت «کشمکش با خلق» را می‌پذیرند. بنابراین هر جزء از داستان درون‌داد هنگام ورود به فضای آمیخته بخشی از خود

را وانهاده و آن را از قرینه‌اش در داستان دیگر اخذ می‌کند. الگوی چهارفضایی زیر شبکه فرافکنی‌های صورت‌گرفته در تمثیل «ملامت کردن مردم ...» را نشان می‌دهد.



شکل (۶)

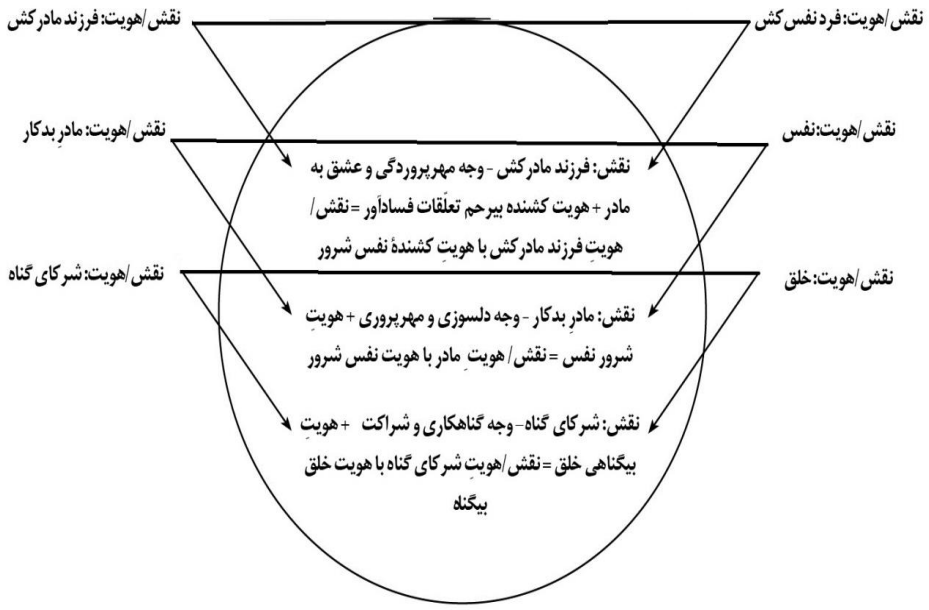
۴-۳- تحلیل آمیختگی‌های مفهومی

در تحلیل فضای عمومی داستان‌ها مشاهده شد که ساختار انتزاعی یکسان دو داستان شامل طرحواره‌های تصویری، نقش‌ها و مقولات مشترک است. با وجود این، ماهیت عناصر درگیر در این طرحواره‌ها، ارتباطات مفهومی میان این عناصر و به طور کلی بافت دربرگیرنده مقولات، در فضاهای مرجع و هدف بسیار متفاوت است. بدین صورت که نقش‌ها و مفاهیم، طرحواره‌ها و مقولات در هر یک از داستان‌ها در بافت و فضای ویژه خویش معنادار هستند.

معنی‌شناسان شناختی معتقدند معانی را نمی‌توان جدا از بافت و کلام بررسی کرد. بر این اساس می‌توان مشاهده کرد که معنای برخاسته از مقوله «از بین بردن» ِمادر در بافت مرجع در تضاد کامل با معنای برخاسته از مقوله «از بین بردن» ِ نفس در بافت هدف قرار می‌گیرد. این تباین مفهومی میان ساحت داستان پسری با مادر و انسانی با نفسش موجب می‌شود که فرافکنی در عین انطباق الگوها، حائز کشمکش میان مقولات، نقش‌ها و مفاهیم باشد. طی این آمیختگی نقشی که از فضای مرجع به فضای آمیخته وارد شده هویتی از فضای هدف می‌پذیرد که در تضاد با آن قرار دارد. مهم‌ترین قرائنی که در فرایند آمیختگی تمثیلی نقش اساسی دارد جفت مادر/ نفس است. این قرینه محوری در فضای مرجع مادری است که هر چند بدکار است، همانطور که ملامتگر گوشزد می‌کند حق مادری، مهر و پرورش به گردن فرزند دارد و برای او و نیز برای مخاطب -از طریق همذات‌پنداری با فرزند- عزیز است. می‌توان تصور کرد که مولانا در سخن ملامتگر واکنش مخاطب را به این مادرکشی گنجانده و چون آگاه بوده است که در بافت عامیانه مرجع کشتن مادر -هرچند بزهکار- پسندیده نیست، خود واکنش مخاطب را پیش‌بینی و طی استدلالات بعدی فرزند به آن پاسخ داده است. اما آیا این استدلالات در نهایت مخاطب/ ملامتگر را قانع می‌کند؟ مادرکشی با وجود تمام این استدلال‌ها آن‌چنان در بافت مرجع موهن است که به نظر نمی‌رسد عمل فرزند در نهایت به نظر مخاطب عملی شایسته باشد. قرینه مادر در داستان هدف نفس است که در بافت عرفانی هدف مفسد و شرور است و کشتن او نه تنها جایز، بلکه لازمه قدم نهادن در مسیر تعالی است. در آمیختگی نهایی این دو قرینه، استعاره مرکزی مادر- نفس شکل می‌گیرد. مادری که مثل و نماینده نفس بدخواه آدمی است و بنابراین نه تنها جایز که بایسته است کشته شود. این آمیختگی مفهومی در شکل نهایی ممثل نشانه خود را در بیت ششم به جا گذارده است. اگر به ساختار تمثیل (ابیات اول تا ششم) بنگریم آن چه به شکلی ظریف نشان می‌دهد با یک آمیختگی/ تمثیل مواجه‌ایم و نه یک داستان/ فضای منفرد و ساده، این مصراع است: «نای او برّم به است از نای خلق»

این مصراع که حلقه ارتباط میان تمثیل و تفسیر آن نیز هست قرینه‌ای است که نشان می‌دهد مادر در ابیات قبل یک استعاره است. استعاره از چیزی که نابود کردن او به مراتب پذیرفتنی‌تر از نابود کردن دیگران است. مادر در سازوکار آمیختگی وجه مهرپروری، دلسوزی و فایده خود برای فرزند را از دست داده و تنها ارزش خود به مثابه چیزی از

متعلقات او را حفظ می‌کند. آن‌گاه این نقشِ متعلق به فرزند با هویت شرور، مفسد و بدخواه نفس آمیخته می‌شود تا مفهومی دیگر را بسازد. این که شرکای گناه مادر بی هیچ دلالت منفی صرفاً «خلق» نامیده می‌شوند نیز نشانی است که کاربرد آنها هم در این ساختار استعاری است و شرکای گناه در شکل ممثّل تنها نقشی است که با هویت خلق خدا آمیخته است. در این جا نیز گناهکاران داستان مرجع وجه شراکت خود در عمل فاسد را واگذاشته و در فضای جدید تنها ارتباط خود با نقش مادر را حفظ می‌کنند تا با هویت بیگناه خلق بیامیزند. به همین ترتیب فرزند مادرکش وجه مهرپروردگی از مادر و عشق به او را از دست داده و هویت بیرحمی و قاطعیت در کشتن تعلقات فسادانگیز را از فرد نفس‌کش در داستان هدف می‌پذیرد. تحلیل این آمیزش نشان می‌دهد که در پس نگاشت و تطبیق ساده اشکال و اجزای دو داستان، آمیختگی‌ای گزینشی و خلاقانه در سطح مفاهیم در جریان است.



شکل (۷)

۴-۴- آمیختگی‌های پارادوکسیکال و نامتعارف

این فضا که در آن مفاهیم از هر دو فضای درون‌داد مرجع (داستان فرزند، مادر و شرکای گناه مادر) و هدف (داستان انسان، نفسش و افراد دیگر اجتماع) با هم ترکیب شده‌اند فضای آمیخته

است. در فضاهای مرجع و هدف از یک سو فردی با مادرش مواجه است که بـا وجـود گناهکـاری او را به مهر پرورده و در هر حال در عرف عزیز است و از سویی با نفس که در بافت عرفانی منشـأ اصلی شر و بزرگ‌ترین دشمن سالک محسوب می‌شود. جمع آمـدن ایـن دو مفهـوم در اسـتعاره مادر پارادوکس قدرتمندی ساخته است که قدرت و نتیجه‌گیـری تمثیـل در آن نهفتـه اسـت. در دامنه مفهومی مرجع هر فردی در هر حال دوستدار مادرش است و در در دامنه مفهـومی هـدف هر فردی از نفس حیوانی خود بیزار و روی‌گردان است. ارتباط مفهومی میان نقش فرزنـد و مـادر در فضای اول ارتباطی بر اساس محبت است و ارتبـاط مفهـومی میـان نقـش فـرد و نفسـش در فضای دوم بر اساس بیزاری. اما در فضای آمیخته که مفاهیم از دامنه‌هـا و فضـاهای متفـاوت بـه هم می‌آمیزند رابطه نقش- هویتِ فرزند- نفس‌کـش بـا نقـش- هویـتِ مـادر- نفـس همزمـان براساس محبت و نفرت است. این پارادوکس است. مادر- نفس در فضای آمیخته همزمـان مـورد عشق- نفرت است. فرد در فضای آمیخته همزمان دوستدار- بیزار است. این اجتمـاع متنـاقض‌هـا از جمله ناممکن‌هایی است که تنها در فضای آمیخته میسر می‌شود. اگر به آمیـزه‌هـای مفهـومی درون فضای آمیخته بنگریم این اجتماع متناقض‌ها/ پارادوکس را در سه آمیـزه مفهـومی زیـر بـه شکلی بارزتر مشاهده می‌کنیم.

شکل (۸)

قدرت تأثیر این تمثیل نیز در خلاقیت مولانا در انتخاب دو فضای درون داد با دامنه مفهومی متفاوت و نحوه آمیزش مفاهیم نامتجانس به هدف ایجاد یک آمیختگی قدرتمند نهفته است. آمیختگی‌ای متناقض‌نما که از جنبه تعلیمی تأثیر آن در نمایش قدرتمند سویه های متضاد و کمتر آشکار مفاهیم و آموزه‌های ازپیش‌دانسته در مخاطب است.

آمیختگی در این تمثیل همچنین از این لحاظ که آنچه را که ناسازگار به شمار می‌رود (مادر/ نفس، مادرکش/ نفس‌کش و مادرکشی/ نفس‌کشی) به هم می‌آمیزد طبق نظر ترنر یک آمیختگی نامتعارف است (Turner, 1996: 89). غرابت فضاها، موجب می‌شود عمل فرافکنی در این تمثیل برجسته‌تر و قابل توجه‌تر باشد. به عقیده ترنر فرافکنی در اینجا در مقایسه با موارد متعارف (همچون آمیختگی حاصل از فرافکنی یک سفر به گذر عمر)، علاوه بر غیرمستقیم بودن منفی نیز هست (Ibid: 90). به این معنا که عملکرد آن شامل ناهمانندی مرجع و هدف است. آمیختگی نامتعارف، همچنان که در این تمثیل می‌بینیم، به دلیل غرابت آن، نیازمند تفسیر و تعمق بیشتر و به دلیل تأثیر آشنایی‌زدایانه‌اش از ارزش زیباشناسی بالاتری برخوردار است.

۴-۵- تضادهای طنزآمیز (آیرونیک) در فضای آمیخته

کشاکش میان طرحواره‌های تصویری و مفاهیم درون آمیختگی نوعی آیرونی نیز در تمثیل به وجود آورده است. در ساختار آمیختگی نخست طرحواره تصویری «مادرکشی» که بسیار خلاقانه انتخاب شده است تضادی با باورهای مقبول در بافت عامیانه نشان می‌دهد. این تضاد معرفتی علاوه بر نقش آشنایی‌زدایانه و انگیزش توجه مخاطب از طریق به شگفت آوردن او، خود کلیدی به دست می‌دهد از تفاوت ماهیت عمل با آنچه می‌پنداریم در درون تمثیل. سپس کشاکش و تقابل عمل «مادرکشی» با ماهیت آن «نفس‌کشی» تضادی طنزآمیز (آیرونیک) در درون آمیختگی ایجاد می‌کند. این طنز (آیرونی) ناشی از تنش دو طرحواره بر هم نگاشته شده است که در عین جذب سویه‌های متضاد یکدیگر از کشمکش با هم فروگذار نمی‌کنند. معنای نهایی حاصل از این نگاشت نیز به میزان قابل توجهی برآمده از تنش و کشمکش میان مقولات و طرحواره‌های تصویری دوگانه است تا پذیرش ساده یکی از آن دو توسط دیگری. فاصله بسیار میان فضاهای مفهومی این دو داستان موجب می‌شود معنایی که از ترسیم کشمکش‌آمیز آنان بر یکدیگر حاصل می‌شود به علت دارا بودن نوعی

طنز در درون خود برجسته‌تر و نمایان‌تر باشد. فرزندی که مادر خود را می‌کشد نمایانگر انسانی است وارسته که نفس خود را قربانی می‌کند! آیرونی طبق تعریف ساموئل جانسون به معنای وجهی از گفتار که در آن معنای کلام در تقابل با معنای تحت‌اللفظی کلمات قرار می‌گیرد (به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴) کاملاً در کشاکش و تقابل مفاهیم و طرحواره‌های فضای مرجع با ماهیت/ معنای وارد شده بر آنان از فضای هدف در این تمثیل قابل مشاهده است. برانگیختن تضادهای آیرونیک درون آمیختگی از دیگر شگردهای خلاقانه مولانا در تمثیل‌سازی است که به نوبه خود بر قدرت انگیزش معانی بکر از درون تناقضات تکیه دارد. شگردی که می‌توان آن را محصول اندیشه حصول به وحدت کلی ورای تناقضات و تکثرها در دستگاه فکری مولانا دانست.

۴-۶- مانندگی و تطبیق در مقابل نگاشت و آمیزش مفاهیم در تمثیل

نشان دادیم که در فضای آمیخته مفاهیم از دامنه‌های متفاوت به هم می‌آمیزند و اجتماع متناقض‌ها ممکن می‌شود. حال هر چقدر فضاهای درون‌داد مرجع و هدف از دامنه‌های مفهومی متفاوت‌تری انتخاب شوند نگاشت مفاهیم در درون آمیختگی پیچیده‌تر و خلاقانه‌تر خواهد بود. چنین آمیختگی‌ای نتیجه انتخاب هوشمندانه داستان‌های مرجع و هدف به نحوی است که در عین همخوانی ساختارهای عمومی، به دلیل غرابت حوزه‌های مفهومی، آمیختگی آنها حائز کشاکش و تضادی می‌باشد که فرایند فرافکنی را پیچیده، منفی و بنابراین خلاقانه و مؤثر می‌سازد.

طبق نظر ترنر فضای عامی که از داستان های مرجع و هدف استنتاج می‌شود در یک سر شیبی قرار می‌گیرد که فضای عمیقاً آمیخته در سر دیگرِ آن قرار دارد. اطلاعات از فضاهای درون‌داد در فضای آمیخته ترکیب شده و در طول شیب از عمومیت به آمیختگی حرکت می‌کند. درجه آمیختگی در طول این شیب متفاوت است (Turner,1996: 92). هر چه آمیختگی در انتهای شیب قرار بگیرد از سطح عمومی دورتر شده و پیچیدگی و عمق آن نسبت به فضاهای درون‌داد بیشتر است. در این صورت عمل نگاشت و فرافکنی مفاهیم بر یکدیگر دارای پویایی و پیچیدگی‌ای است که از جذب سویه‌های نامتجانس و کشمکش میان مفاهیم درون‌دادها ناشی می‌شود. درحالی‌که هر چقدر نزدیکی دامنه مفهومی دو فضا بیشتر باشد آمیختگی آنها ساده و مستقیم و به دلیل همانندی و عدم کشمکش حوزه‌ها و

روابط مفهومی موجود در آنها در سطحی نزدیک به سطح ساختار عمومی دو داستان، یعنی در ابتدای شیب، صورت می‌گیرد. می‌توان گفت که در اینجا اساساً عمل نگاشت به معنای امتزاج و آمیختگی سویه‌های نامتجانس مفاهیم و هضم آنها در یک ترکیب جدید صورت نمی‌گیرد بلکه صرفاً با مانندگی میان مفاهیم، یا صورت ابتدایی و عاری از خلاقیت تمثیل مواجه هستیم. یعنی آنچه ترنر در مقابل استعاره/ قیاس[1]، نشان‌وارگی[2] می‌نامد (Ibid: 102).

در تمثیل «ملامت کردن مردم ...» فضای عام داستان مرجع از زمان ایجاد می‌تواند به مجموعه‌ای از فضاهای هدف خاص (به شرط یکسان بودن ساختارهای عمومی آنها) فرافکنده شود (Ibid: 87). برای مثال می‌توان آن را بر داستانی که در آن فردی یک معشوق/ دوست/ عضو خانواده را به خاطر رفتار نادرستی که موجب درگیری او با دیگران می‌شود ترک کرده یا مجازات می‌کند فرافکنی کرد. در چنین مواردی دامنه مفهومی هدف به دامنه مفهومی مرجع بسیار نزدیک است. همچنان که ساختار عمومی دو داستان یکی است میان مفاهیم و قرائن نیز تجانس کامل وجود دارد. در نتیجه آمیختگی ساده و مبتنی بر همانندی است. درک چنین تمثیلی همچنین نیاز به فعالیت فکری کمتری داشته و در نتیجه تأثیر و ارزش زیبایی‌شناختی کمتری دارد. این یک نمونه از نشان‌وارگی/ مانندگی است. حال‌آن‌که گزینش دامنه مفهومی هدف و طرح قرائن و شبکه روابط مفهومی میان آنها در دو فضای مرجع و هدف در این تمثیل موجب می‌شود آمیختگی مفهومی از لحاظ عمق معنا و پویایی فرایند ایجاد، در انتهای شیبِ ترنر قرار بگیرد.

۵- نتیجه‌گیری

تحلیل تمثیل «ملامت کردن مردم ...» نشان می‌دهد که به دلیل فاصله بسیار میان دامنه‌های مفهومی داستان‌های مرجع و هدف، فرایند فرافکنی و آمیزش عناصر مفهومی این دو فضا نه بر اساس تشابه و تطابق یک‌به‌یک، چنان‌که در یک تشبیه مرکب صورت می‌گیرد، بلکه در جریان آمیختگی گزینشی برخی از جنبه‌های مفهومی در عین کشمکش میان جنبه‌های ناهمانند صورت می‌گیرد. این نکته در تحلیل تقابل و دادوستد معنایی میان عناصر و ارتباطات مفهومی در دو فضای درون‌داد، همچون تقابل مادر- نفس، فرزندِ

1. Metaphor/Analogy
2. Emblem

مادرکش- انسانِ نفس‌کش و ارتباط مفهومی میان فرزند- مادر با ارتباط مفهومی میان انسان- نفس، نشان داده شده است.

این تنش و کشمکش میان مقولات و مفاهیم موجب ایجاد یک ترکیب جدید معنایی از جذب ناهمخوانی‌ها شده که به دلیل برانگیختن ناسازه‌ها و تضادهای طنزآمیز (آیرونیک) عامل برجستگی معنای تمثیلی می‌شود. تضادهای طنزآمیز و ناسازه‌های برخاسته از این امتزاج مفهومی، همچون تقابل مادر- نفس و تضاد میان عمل نفس‌کشی و مادرکشی، تأثیری اقناع‌کننده و ساختارشکن بر اذهان مخاطبین باقی می‌گذارد که به نوبه خود عامل قدرت تعلیمی بسیار و برجستگی ادبی این تمثیل است.

بررسی فرایند ذهنی دخیل در ساخت تمثیل «ملامت کردن مردم ...» می‌تواند راهگشای شناخت بیشتر سازوکار فکری مولانا نیز باشد. باور به وجود معنا در بواطن و نه ظواهر امور که در نگاه آشنایی‌زدای و ساختارشکن او متجلی است، جدال صورت و معنا، باریک‌بینی طنازانه (آیرونیک) در کشف و اشاره به شباهت میان امور نامتجانس و دیدگاه وحدت وجودی هویدا در نمایش ناسازه‌های دخیل در هستی انسانی که قادر است مخاطب روشن‌بین را به درک وحدت نهایی ورای تضاد و تکثّر این جهانی رهنمون شود، بخشی از مبانی اندیشگانی مولاناست که از خلال تحلیل سازوکار ذهنی دخیل در ساخت تمثیل «ملامت کردن مردم ...» آشکار می‌شود.

منابع

ابن الاثیر، ض. ۱۹۹۹. *المثل السائر*، تحقیق ا. الحوفی و ب. طبانه. قاهره: دار نهضه مصر.

اخوان، ا. ۱۳۹۳. *تجزیه و تحلیل رمان مرگ و زندگی مرا خسته می‌کنند نوشته مو ین بر اساس نظریه آمیختگی مفهومی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. زبان و ادبیات انگلیسی. رفسنجان: دانشگاه ولی عصر.

اردبیلی، ل. ۱۳۹۲. *معناشناسی شناختی و کارکرد نظریه آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانه ایرانی*، رساله دکتری. زبان‌شناسی. تهران: دانشگاه پیام نور مرکز.

اردبیلی، ل و برکت، ب. و روشن، ب. و محمدابراهیمی، ز. ۱۳۹۴. «پیوستگی معنایی متن از منظر نظریه آمیختگی مفهومی». *جستارهای زبانی*، (۲۶): ۲۷-۴۷.

استاک‌ول، پ. ۱۳۹۳. *درآمدی بر شعرشناسی شناختی*، ترجمه ل. صادقی. تهران: مروارید.

افراشی، آ و نعیمی حشکوائی، ف. ۱۳۸۹. «تحلیل متون داستانی کودک با رویکرد شعرشناسی شناختی». *زبان‌شناخت*، شماره دوم: ۱-۲۵.

برکت، ب و روشن، ب. و محمدابراهیمی، ز. و اردبیلی، ل. ۱۳۹۱. «روایت‌شناسی شناختی (کاربست نظریه آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانه ایرانی)». *ادب‌پژوهی*، ۶ (۲۱): ۹-۳۲.

پورنامداریان، ت. ۱۳۶۴. *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.

جرجانی، ع. ۱۳۶۱. *اسرارالبلاغه*، ترجمه ج. تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

داد، س. ۱۳۷۸. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

ذوالفقاری، ح. ۱۳۸۶. «تمثیل و مثل در مثنوی». *فرهنگ*، ۳۲۵- ۳۶۸.

راسخ مهند، م. ۱۳۹۴. *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی نظریه‌ها و مفاهیم*، تهران: سمت.

قائمی، ف. ۱۳۸۶. «نقش فلسفه تمثیلی در داستان‌پردازی‌های مولانا در مثنوی». *پژوهش‌های ادبی*، (۱۶): ۱۸۳-۱۹۸.

ـــــــ . ۱۳۸۹. «تمثیل‌گرایی فلسفی و پیوند آن با ادبیات تمثیلی مولانا در مثنوی». *مجله تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد*، (۲۸): ۱۹-۳۸.

ـــــــ . ۱۳۹۱. «زیباشناسی تمثیل و تحلیل ساختاری ادبیات تمثیلی مولانا بر مبنای نظریه فلسفی صورت‌های مثالی». *پژوهش‌های ادبی و بلاغی دانشگاه پیام نور*، دوره ۱ (۱): ۵۷-۷۴.

مکاریک، ا. ۱۳۸۴. *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.

مولوی، ج. ۱۳۷۱. *مثنوی معنوی*، تصحیح ر. نیکلسون. تهران: بهزاد.

Fauconnier, G. and Turner, M. 1994. *Conceptual Projection and Middle Spaces*, Department of Cognitive science University of California. San Diego La Jolla. California: 1-39. (available online at:www.cogsci.ucsd.edu/research/files/technical/9401.pdf).

Grady, J. E. and Oakley, T. and Coulson, S. 1999. "Blending and Metaphore". In: Steen, G. and Gibbs, editors. *Metaphor in cognitive linguistics*, Philadelphia: John Benjamins. 101-125.

Turner, M. 1996. *Literary Mind.* Oxford University Press.

Evans, V. and Green, M. 2006. *Cognitive Linguistics An Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

سال چهارم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۷
صفحات ۹۴-۷۱

پایه‌های گزیده‌خوانی از داستان

دکتر حسین صافی پیرلوجه[1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۴/۹

چکیده

به باور بعضی روان‌شناسان شناخت‌نگر، بنیان فهم و ادراک آدمی بر نیروی ساده‌سازی و سامان‌دهی، یا به‌اصطلاح بر «پراگنانزِ» دریافت‌های تازه در طرحواره‌ها، یادآیندها و قالب‌های پیش‌ساخته استوار است. چنین سازوکارهایی را روان‌شناسان، در چارچوب نظریه «گشتالت» تبیین کرده‌اند. بنا بر روان‌شناسی گشتالت، خوانش داستان نیز، خواه ساده باشد یا نقادانه، بسان هرگونه فرایند واریخت‌سازی یا قلبِ معرفت‌شناختی، محصول تأمل و تعمق در بخش‌هایی از متن به بهای ناخوانده‌گرفتن بخش‌های دیگر است. به طور طبیعی، هیچ خوانشی نیست که همه جزئیات متن را در بر گیرد، زیرا این جزئیات تمامی ندارد. خواننده خود به‌تجربه می‌داند که خوانشِ بالسَویه همه جزئیات متن، اگر بسیار دور از روند عادی فهم نباشد، دست‌کم مقرون به صرفه او نیست. در پی همین صرفه‌جویی است که هم خوانش عادی متن و هم تحلیل نقادانه آن به عملی تقلیل‌گرایانه بدل می‌شود؛ یعنی در جریان خوانش، عملاً از معانی بالقوه متن کاسته می‌شود. البته دامنه متصرفات مُجاز خواننده در مضامین داستان نه چندان بی‌کران است که در نخستین نگاه به نظر می‌رسد، و نه چندان تنگ که معمولاً از سوی بیشتر منتقدان تجویز می‌شود. در این میان، دامنه برداشت‌های خواننده را نوعی سنت داستان‌نویسی و عرفِ داستان‌خوانی در دایره‌ای هرچند گسترده مهار می‌کند. در مقاله حاضر، از منظر مطالعات هرمنوتیکی به معرفی و بررسی پاره‌ای از این پیش‌دانسته‌های مشترک میان خوانندگان داستان فارسی خواهیم پرداخت.

واژگان کلیدی: هرمنوتیک ادبی، انتگریسم ادبی، ریزخوانی، روخوانی، گزیده‌خوانی، داستان‌های نوین فارسی

---

۱. استادیار زبان‌شناسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
* spirloojeh@gmail.com

۱- مقدمه

«نظریه دریافت، تقریباً در همان برهه‌ای جای خود را در عرصه نقد ادبی باز کرد که روان‌شناسی کم‌کم داشت رو به شناخت‌نگری می‌نهاد. با اینکه مسئله اصلی نظریه دریافت نیز تعریف پیش‌فهم‌های خواننده از متن بود ولی روان‌شناسی شناختی، مسئله فهم را در افقی بازتر، به چگونگی تشخیص الگوها و تفسیرپذیری‌شان در سایه اطلاعات طرح‌واره‌ای (مفروضات و محفوظات خواننده) تعمیم می‌داد» (Bamberg, 2005: 218). از این نظر، نه خوانش متن، و نه ارزیابی خوانش‌های وارد بر آن را نباید بیرون از دایره روال‌های عمومی فهم پنداشت؛ روال‌هایی که مفهوم هر چیزی را معمولاً از راه گزینش، تشبیه، تکمیل، زمینه‌چینی، آرایش، بازآرایی، جمع‌بندی و از این‌دست راه‌کارهای سامان‌دهی به مؤلفه‌های فهم، ساده‌سازی می‌کنند. اما این حکم منطقی با دیدگاه منتقدان ملانقطی سازگار نیست. هنوز بسیاری از منتقدان بر آن‌اند که هیچ‌کجای متن ادبی را ناخوانده نباید گذاشت. کم توجهی به کوچک‌ترین جزئیات متن اگرچه نزد این دسته از منتقدان گناهی نابخشودنی است، چشم‌پوشی از زمینه تاریخی متن از نظر ایشان ستودنی، بلکه ضروری است.

باری، خواندن و بازخوانی مکرر همه متن با همه جزئیاتش در هر دو صورت (چه خوانشی درون‌متنی باشد در جهت سخن‌کاوی به رسم اصحاب نقد نو، و چه خوانشی برون‌متنی در جهت نوتاریخ‌گرایی) عملاً ناممکن است. برخلاف کسانی که ریزخوانی از متن را به خواننده تجویز می‌کنند یا حتی کسانی که گزیده‌خوانی را بر ریزخوانی ترجیح می‌دهند، هستند کسانی هم که گزیده‌خوانی را نه یک جور قابلیت هنرمندانه، بلکه نوعی اجبار می‌دانند که از حدود اختیارات خواننده بر می‌گذرد. این‌گونه دیدگاه‌های مخالف با ریزخوانی متن، هرچند از نظر نگارنده این سطرها معقول‌تر به نظر می‌رسند، ولی نسبت به سنت ضدگزیده‌خوانی در نقد ادبی ایران توجهات کمتری را به خود جلب کرده‌اند. دیدگاه‌های حامی گزیده‌خوانی، در مخالفت با سنت دیرپای نقدِ تمامیت‌خواه، بر این پایگاه مشترک استوارند که نمی‌توان همه جزئیات متن را در خوانشی هرچند دقیق بررسید. بنا بر چنین پایگاهی است که بعضی آثار دشوارخوان و نخبه‌پسند، در راستای «اشاعه فرهنگ فاخر»، تلخیص و ساده‌سازی می‌شوند و برای مصرف عموم به تولید انبوه می‌رسند. برون‌دادهای صنعت فرهنگ‌سازی با اینکه از سوی نهادهای دانشگاهی جزو فرآورده‌های ناخالص فرهنگی به شمار می‌روند، ولی گاه زیر همین برچسبِ «زرد» نیز بیش از نسخه‌های

به‌اصطلاح «اصیل»ترِ خود مورد بهره‌برداری‌های (شبه) علمی دانشگاهیان قرار می‌گیرند. به این ترتیب، سیاست‌گذاری‌های فرهنگی با اِعمال الگوهای عمومی خوانش بر متون خاص و سهل‌الهضم کردن متون ثقیل به اجرا درمی‌آید. در این صورت، دیگر نمی‌توان گفت که «رمان‌های عامه‌پسند و کتاب‌های مد روز، کتاب‌هایی هستند که به قول نیچه علوفه برای شکمبه عوام تهیه می‌کنند»[1] (فاضلی، ۱۳۹۳: ۱۷۸). محصولات این‌گونه سیاست‌های حمایتی را اتفاقاً خواص بیش از عوام مصرف می‌کنند. برخلاف این تصور که «دانشگاهیان عموماً کتاب را برای نقد و عامه مردم برای سرگرمی و تفریح می‌خوانند» (همان‌جا)، در اینجا ای‌بسا دانشگاهیانی که ترجیحاً کتاب‌های رقیق‌شده را برای وقت‌گذرانی و رفع مسئولیت‌های مطالعاتی خود می‌خوانند و عامه مردم هم که معمولاً کتاب نمی‌خوانند حتی مِن‌باب دفع‌الوقت. خلاصه‌داستان‌هایی که به نام نقد در نشریات به چاپ می‌رسد، نیاز به مطالعه نسخه کامل اثر را برطرف، و خواننده پخته‌خوار را از جستجوی خوراک فکریِ باب دندان خود معاف می‌کند. اما باید توجه داشت که آماده‌سازی این‌نوع خوراک‌های فوری و دم‌دستی به هیچ‌روی دل‌بخواهی و بی‌حساب نیست؛ بلکه تابع پاره‌ای قواعد به‌گزینی و بازآرایی است که خود غالباً در چارچوب سیاست‌گذاری‌های کلان فرهنگی به اجرا درمی‌آیند. با این حساب، بازیابی و به‌روزرسانی میراث ادبی را باید یک کار فنی و حساب شده، دانست که از اهل تفنن برنمی‌آید. محاسبه روال‌های این کار، از جمله، نیازمند معرفتی ژانرشناسانه درباره فرم‌ها و ساختارهایی است که حس جمال‌پسندی مخاطب عام را از دیرباز برمی‌انگیخته‌اند.

اصولاً تداوم ژانر را در گرو فعالیت سَر ویراستاران کارکشته‌ای باید دانست که تحت کارفرماییِ بنگاه‌های نشر مشغول کالاسازی از هنر و سوداگری با آن هستند: هدف نهایی ژانر، «لذت دادن به خواننده و جذب سرمایه» با تکیه بر نقاط اشتراک آثار بزرگ است. فرماندهی این جریان را هم «نهاد ناشر و نماینده آن، ادیتور»، بر عهده دارد (شهسواری، ۱۳۹۵: ۵۵). منظور از «سر ویراستار»، کسی است که برخلاف ویراستاران زبان، زیرساخت داستان را مطابق با اصول «ژانرنویسی» تصحیح، و سیاست‌های کلان نشر را تدوین می‌کند. حرفه سر ویراستاری نه‌تنها با ویرایش زبان، بلکه همچنین با نقد و نظریه‌پردازی ادبی نیز تفاوت دارد: «منتقد و نظریه‌پرداز در «مطالعات پسانگارشی»، استقلال نویسندگان و سبک شخصی و فردیت آنها را ارج می‌گذارد، ولی ادیتور در «مطالعات پیشانگارشی» به نقاط

مشترک شاهکارهای بزرگ نظر دارد» (همان: ۵۶). تودوروف نیز درباره شرایط بازنویسی داستان می‌گوید: «این تعبیر مجدد دل‌بخواهی نیست و آن را دو مجموعه از الزامات کنترل می‌کند. مجموعه اول در خود متن وجود دارد. [...] مجموعه دوم، از زمینه فرهنگی نشأت می‌گیرد. [...] این الزامات فرهنگی، چیزی نیستند جز مشترکات یک جامعه» (۱۳۸۸: ۲۴۵). این الزامات فرهنگی، لاجرم در جریان ریزخوانیِ متن نادیده می‌مانند. اساساً ریزخوانی متن از آنجا که با الزامات فرهنگیِ ناظر بر ژانرنویسی نمی‌خواند، از عهده توصیف عمل روزمره خواندن نیز برنمی‌آید. در عوض، چون ارزش ادبی اثر را در مقیاس نوآوری‌های کلامی و متناسب با قدرت زبان‌ورزی نویسنده می‌سنجد، بیش از گزیده‌خوانی به مذاق منتقدان - خاصه پیروان نقد نو- خوش می‌آید. باری، ساده‌سازی داستان را می‌توان با ساختارشناسی آن در سلسله‌مراتبی از پی‌رفت‌های اصلی و فرعی، و نیز تجزیه هر پی‌رفت به رویدادهای هسته‌ای و وابسته آغاز کرد؛ و سپس پی‌رفت‌های فرعی را از کلان‌ساختار داستان، و رویدادهای وابسته را از پی‌رفت‌های اصلیِ این ساختار کنار گذاشت.

با همه این احوال، نه بخش‌بندی متن و نه درجه‌بندی اهمیت بخش‌ها را نمی‌توان تابع سازوکاری چندان قانون‌مند و دقیق دانست. در نظر خواننده بیش‌خوان ممکن است هر چیزی، حتی ویژگی‌های تصادفی متن (مانند صفحه‌بندی مطالب)، دلالتمند جلوه کند. اما «خواندنِ معنا از متن» و «خوراندن معنا به متن» دو کار متفاوت‌اند. خواننده معمولاً متنیت متن را حمل بر نیتی می‌کند که (گویی) در پس آن نهفته است. در این صورت، دیگر لازم نیست که به همه جزئیات متن اهمیتی یکسان بدهد و این همه را از هر راه ممکن، تأویل به مقصود نویسنده کند؛ زیرا یقیناً خود نویسنده نیز بعضی از این جزئیات را بی‌منظورتر از بعضی اجزای دیگر به کار برده‌است. همچنان‌که مقادیری از متن، صرف نگارش بخش‌های دیگر می‌شود، خواننده نیز جاهایی از متن را در سایه‌روشنِ جاهای دیگر می‌بیند یا نادیده می‌گیرد. پس خوانش متن هم مانند نگارش آن، جهت‌مند است، نه باری‌به‌هرجهت.

دلایل ناتوانی نویسنده در اِعمال اختیار بر کوچک‌ترین سازه‌های متن و افاده منظور از تمام اجزای آن، تنها به ضعف قوای تألیف برنمی‌گردد. اصولاً به دلیل محدودیت در توان محاسبات ذهنی است که نمی‌توان سراسر متن را به‌دقت زیر نظر گرفت و منظور خود را یکسره بر همه اجزای کلام حمل (تحمیل) کرد. توجه مؤلف به دقایق معنویِ متن و پرداختِ ظرایف آن در سطح مفهومی، او را از ظریف‌کاری در رونمای اثر بازمی‌دارد؛

همچنان‌که مثلاً دقت در وزن و آهنگ بیان نیز راه تعمق مؤلف در معانی متن را می‌زند و به بهای شلختگیِ مضامین تمام می‌شود. از این‌رو، امر هنری همواره متضمن چینش مقتصدانه بهترین گزینه‌ها در قالب یک اثر است. همین رابطه متضایف میان جوانب مختلف متن است که افزون بر امکان تکلم، امکانات هنرورزیِ کلامی را فراهم و ادبیت کلام را تضمین می‌کند. میزان نظارت‌پذیری متن، البته در تصنیف آثار هنری، کمتر از تألیف آثار علمی است. با این حال هیچ متنی، مطلقاً نظارت‌پذیر نیست؛ چنانکه کاملاً لاقید هم نیست: «نه مرجع مرکزی یا نهادینه‌شده [مانند اداره ممیزی و فرهنگستان زبان] و نه سوژه منفرد [مانند نویسنده یا خواننده]، هیچ‌کدام را نمی‌توان گفت که بر زبان کنترل مطلق دارند. [...] با در نظر گرفتن اینکه گفتار هرگز به طور کامل تحت کنترل کسی نیست، هم سانسور و هم آزادسازی گفتار همیشه لزوماً ناتمام باقی می‌مانند» (مدینا، ۱۳۸۹: ۲۷۷). با مقاومت متن در برابر نظارت سوژه‌ها و سازمان‌ها، روابط درون‌متنی (انسجام صوری و محتوایی میان عناصر هم‌نشین در متن) رو به سستی می‌گذارد و در عوض، ظرفیت برقراری پیوندهای بینامتنی (میان متن و جهان بیرون از آن) فزونی می‌گیرد. این معادله را شاید بتوان «آزادی متن در ازای پرداخت ادبی» نامید.

شرایط آفرینش متن که این‌گونه باشد، شرایط بازآفرینی آن نیز معلوم است: شرط «آزادی یا نظارت‌پذیریِ محدود» را گذشته از نگارش متن، باید در مورد خوانش آن نیز صادق دانست. وقتی نویسنده خود نمی‌تواند با نگاهی وسواس‌آلود مشغول ریزه‌کاری در همه‌جای متن شود، پیداست که خواننده را هم نمی‌توان به ریزخوانی واداشت و او را بابت گزیده‌خوانیِ متن به سهل‌انگاری متهم کرد. از این بدیهه اما به این نتیجه هم نمی‌توان رسید که خواننده باید متن را طابق‌النعل بالنعل در پی نویسنده، و عیناً هم‌آهنگ با او از نظر بگذراند. چنین حکمی البته قابل اجراست، ولی تنها با نعل وارونه زدن به خوانش؛ همان کاری که امثال اریک دانلد هرش کرده‌اند. هرش بر آن است که برای نیل به نیت مؤلف باید متن را گام‌به‌گام متأثر از (درست بر اثرِ) او پیمود: «بهتر است قبول کنیم که معنای یک متن، همان معنای مورد نظر مؤلف است» (۱۳۹۵: ۱۳). از این نظر نه‌تنها غایت خوانش، بلکه راه و روش آن نیز با توجه به مقصود نویسنده تعیین می‌شود. مغالطه مسیر و مقصد از این قرار است: «بعضی می‌گویند که شما می‌توانید بر بخش‌ها و جنبه‌های مختلفی از اثر تأکید کنید. اما پاسخ هرش به این مسائل این است که هر الگوی تأکیدی الگوهای دیگر را بی-

اهمیت می‌کند». بنا بر این مغلطه، «الگوهای تأکید باید با هم هماهنگ شوند، وگرنه نمی‌توانند **معنایی واحد باشند**.[۲] این به آن معناست که آثار ادبی فقط به یک نحو می‌توانند پیچیده باشند، صورتی از پیچیدگی که منظور نظر مؤلف بوده‌است» (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۱۰۸). با این حساب، درست است که خواننده در هر حال مجبور به گزیده‌خوانی است، ولی نه با شعار «به هر ورق که رسیدی، خطی بخوان و برو»! جسته و گریخته خواندن از اینجا و آنجای متن، برای رسیدن به خوانشی پذیرفتنی کفایت نمی‌کند، گو اینکه شرط گزیده‌خوانی را به‌جا می‌آورد. قصد خواننده اگر تقرب به مؤلف باشد، نباید از هرکجای متن که دلش خواست، چیزی برداشت کند؛ بلکه برای دستیابی به این هدف فقط و فقط باید بر «مطالب مؤکد» در متن متمرکز شود، نه بیشتر و نه کمتر. اما مسئله اساسی این است که طرفین حکم دوشرطیِ بالا با یکدیگر نمی‌خوانند: خواننده با پیگیری نگاه مؤلف در طول متن اگرچه ممکن است به قصد وی در ضمن متن پی می‌برد، ولی عکس این قضیه صادق نیست؛ یعنی پی بردن به مضمون اثر، مستلزم «پیرویِ وارونه» از الگوی نگارش آن نیست. اگر چنین خوانش واژگونه‌ای مطلقاً ناممکن نباشد، خواننده بدون پافشاری بر مواضع مؤلف نیز می‌تواند سر از مقاصد او درآورد.

حال با این ملاحظه که گام نهادن در جای پای نویسنده برای پی‌بردن به مقصود او شرط کافی است و نه لازم، مسئله این خواهد بود که در مقام یک خواننده آرمانی چگونه می‌توان نکات مورد تأکید نویسنده را از پس‌زمینه گفته‌هایش بازشناخت؛ برجستگی‌های مفهومی متن را از کدام مظاهر آن می‌توان دریافت؟ بیرون از حیطه نقد حرفه‌ای، خواننده معمولاً پیش از آنکه خود بداند، دریافت‌هایش را در سلسله‌ای از مراتبِ اهمیت طبقه‌بندی می‌کند. این اولویت‌بندی، از نظر اسکیلاس، در ملتقای ذهنیت خواننده و عینیت متن رخ می‌دهد: «شخص در معنا کردن اثر ادبی باید برخی از عناصر متن را مهم‌تر از سایر عناصر تشخیص دهد، که این را با توصیف‌ها و بازتوصیف‌ها انجام داده و به دیدگاهی می‌رسد درباره این‌که اثر ادبی راجع به چیست. در این فرایند، تلاقی عنصر ذهنیِ دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های خود شخص، با وجود عینیِ متن باید تعیین‌کننده باشد» (۱۳۸۷: ۱۶۵). جاهایی از متن بی‌گمان برجسته‌تر از جاهای دیگر به نظر خواننده می‌رسد؛ اما گذشته از این پست و بلندها، لابد متن در افق دید خواننده رنگ‌به‌رنگ نیز می‌شود: بخش‌هایی از آن مایه همدلی خواننده می‌شود، بخش‌هایی برایش شگفت‌انگیز است، و بخش‌هایی هم یادآور

خاطرات تلخ یا شیرین. پس درجه اهمیت هر تکه از متن به این نیز بستگی دارد که چه واکنشی را در شخص خواننده بر می‌انگیزد. واکنش خواننده غالباً از یک نقطه متن به نقطه دیگر ثابت نمی‌ماند؛ ولی واحد محرک آن در هر صورتی از ادبیات، به‌ویژه در گونه داستانی‌اش، بزرگ‌تر از جمله، و متأثر از پیش‌زمینه فرهنگیِ خواننده است. اسکیلاس درباره این بافت‌وابستگی دولایه، این گزیده‌خوانیِ وابسته به بافتار زبانی و ایستار فرهنگی، می‌گوید: «ما در فهم یک اثر ادبی از معنای جمله فراتر می‌رویم و درکی از کل اثر به دست می‌آوریم، بخش‌های خاصی از اثر را برجسته‌تر می‌کنیم و تلاش می‌کنیم تا آن را در بافتی بزرگ‌تر ببینیم. چنین تلاشی احتمالاً از دیدگاه‌های ما درباره جهانی که در آن زندگی می‌کنیم تأثیر می‌پذیرد و نشانگر دغدغه‌های شخصی و نیز دغدغه‌های فرهنگی ماست» (۱۳۸۷: ۱۳۱-۱۳۲). ما تنها در تلاش برای نزدیک شدن به مقام خواننده‌ای آرمانی است که با حاشیه‌روی‌های نویسنده از خط اصلی داستان کنار می‌آییم؛ وگرنه بدون اعتنا به «منویات» وی، از کنار این حواشی می‌گذشتیم.

در هر حال، شگردهای برجسته‌سازی، پیش از آنکه به قلم نویسنده بیایند، در ناخودآگاه خواننده آرمانیِ وی مفروض‌اند. نویسنده، چه در پیروی و چه در سرپیچی از سنت‌های ادبیات داستانی، بنای کار را بر آگاهی خواننده از این سنت‌ها می‌گذارد. از سوی دیگر، خواننده نیز هیچ متن کلاسیک یا مدرنی را بدون تکیه بر مفروضات نویسنده و بدون تلاش برای پی بردن به نیت او نمی‌خواند. این‌چنین است که هم آفرینش و هم خوانش داستان وابسته به پیش‌انگاره‌هایی است که نویسنده و خواننده از نظر یکدیگر بر متن وارد می‌کنند. این مفروضات بنا بر سرشت خود مبهم‌تر و متنوع‌تر از آن‌اند که تن به هرگونه توصیف آماری دهند. به همین دلیل، در جستار حاضر، مدعی فهرست‌برداری و آمارگیری از قواعد مفروض در داستان‌پردازی یا پردازش داستان‌های فارسی نبوده‌ایم. پس به‌جای توصیف دقیق این قواعد، تنها به دسته‌بندی تقریبی عملکردشان بسنده کرده‌ایم.

۲- پایگاه‌های گزیده‌خوانی از صورت متن

تعامل به طور طبیعی هنگامی برقرار می‌شود که هم‌سخنان بدانند موضوع سخن از چه قرار است. تعاملی از این دست، هنگامی ابعاد اجتماعی به خود می‌گیرد و زمینه‌ساز مفصل‌بندی عناصر فرهنگ در قالب متن می‌شود که نویسنده به‌جای آب‌وتاب دادن به جزئیات

کم‌اهمیت‌تر وعقب‌نشینی از اهم مطالب، بتواند گفته‌های خود را متناسب با اهمیتی که بدان‌ها می‌دهد، به هر تمهید، پس و پیش‌زمینه‌سازی کند. برای آنکه جابه‌جایی نکات کم‌وبیش مهمتر به قیمت رسانگی متن تمام نشود، گاهی نویسنده اهمیت بعضی موارد را به خواننده گوشزد می‌کند و منظور خود را اکیداً با او در میان می‌گذارد. مثلاً زمینه ورود به ماجرای اصلی را این‌گونه می‌چیند:

«حسرت می‌خورم که چرا همان شب، همان وقت که آن ماجرا را به چشم خودم دیدم و تحت تأثیرم قرار داد، با آن وضعی که مرا و هوش‌وحواس مرا به خودش واداشت، با آن شدت و حدتی که مرا دچار خودش کرد، ننشستم و به کاغذ نیاوردمش. [...] خودم با گوش‌های عطش‌دار خودم شنیدم همه‌اش را و همان بعدازظهر دم‌کرده مردادی جمله‌ای که از پس تمام سال‌ها کلمه‌کلمه‌اش را بی هیچ کم‌وکسری هنوز به یاد دارم بی‌ترس و بی‌پروا از زبانش ریخت بیرون و در گوشم هجی شد. و من تا هنوز و تا این لحظه، حیران آن حرف و تصمیم، به سال‌های مختار فکر می‌کنم» (عبدی‌پور، ۱۳۸۷: ۴۰-۴۶) .

در این نمونه، نویسنده با بهره‌گیری از کلام مؤکد (در عباراتی چون «به چشم خودم دیدم»، «کلمه‌کلمه‌اش [...] در گوشم هجی شد»، «با حدت و شدت مرا دچار خودش کرد» و «هنوز حیران آن حرف و تصمیمم»)، بر اهمیت ماجرا به‌صراحت تأکید کرده‌است. نویسنده گاهی هم با استفاده از نقش‌نماها یا عبارت‌های نخ‌نمایی (مانند «همین‌که فلان‌طور شد/ هنوز فلان‌طور نشده بود که ناگهان بهمان اتفاق افتاد»، یا «شرح دقیق ماجرا به‌گفته فلان راوی معتبر از این قرار بود که»، «اما این هم ناگفته نماند که») توجه خواننده را به گفته‌های خود جلب می‌کند؛ و گاهی هم با بهره‌گیری از ساخت‌های نشان‌دارِ نحوی، مانند نمونه زیر که بخشی از آن با «تأخیر در ذکر مبتدا» برجسته‌سازی شده‌است:

کُشنده مشروطه‌به‌پاکُن‌ها و کسانی که می‌خواستند امورات را از دست اولیای دولت خارج کنند و به میل خودشان امور مملکتی را حل و عقد نمایند، **منم** (شرفی خبوشان، ۱۳۹۵: ۲۱۶).

کمتر نویسنده‌ای را می‌توان سراغ گرفت که برای ترغیب خواننده از این‌گونه تکیه‌کلام‌های جالب توجه استفاده نکند. چه‌بسا نویسندگانی که در این راه به زیاده‌روی می‌افتند و مثلاً در تأکید بر بخشی از داستان، راوی را به پرگویی پیرامون خرده‌روایتی خاص وامی‌دارند. باری، شیوه هوشمندانه‌تر آن است که نویسنده، همان خرده‌روایت را به عبارت‌های دیگر و از دیدگاه‌های متفاوت بازگو کند.

یکی از شیوه‌های تأکید در داستان‌پردازی، کاستن از «ضرب‌آهنگ»[1] یا شتابِ روایت‌گری است. منظور از ضرب‌آهنگ در اینجا حجمی از متن است که مصروف روایت یک رویداد می‌شود. اگر ضرب‌آهنگ را حاصل تخصیص حجمی از متن به بازنمود هر رویداد داستانی بگیریم، دیرش روایت بر هر رویداد با سهمی که آن رویداد از متن برده‌است، نسبتی مستقیم خواهد داشت و با ضرب‌آهنگ روایت، نسبتی معکوس؛ یعنی هرچه دیرش گفتمان بر رویدادها بیشتر باشد، از ضرب‌آهنگ روایت کاسته می‌شود، و بالعکس. «درنگ»،[2] وجهی از این دیرش است که در آن جریان روایت به واسطه توصیف صحنه یا اظهار نظر درباره حال‌وهوای داستان متوقف می‌شود و در محل این تصلب، توده‌ای از گفتمان غیرروایی شکل می‌گیرد که عاری از هر گونه اشارتی به رویدادهای داستان است. روایت به شیوه «خیزش»[3] نیز اگرچه گاهی از انباشت گفتمانِ غیرروایی در مسیر روایت به بار می‌آید، اما این تورم چندان متراکم نیست که جریان روایت را یکسره بند بیاورد (چندان‌که سخن از هیچ رویدادی در آن نرود). خیزشِ کندِ روایت، گاهی هم تنها از بازنمایی دو یا چند رشته رویداد موازی ریشه می‌گیرد. به هر رو، جریانی چنین پراُفت و کم‌خیز در بستری انباشته از توصیف و تشریح، یا در رفت و برگشت میان ماجراهای هم‌زمان، چندان کند است که توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. به همین دلیل، معمولاً از درنگ و خیزش برای بازنمایی رویدادهای هسته‌ای استفاده می‌شود. این دو شیوه، همچون نوعی سرعت‌گیر در مسیر خوانش عمل می‌کنند: خواننده وقتی در مسیر اصلی داستان با پاره‌روایت‌های ایضاحی و تکه‌داستان‌های فرعی روبه‌رو می‌شود، چون درمی‌یابد که بر بعضی جاهای داستان پافشاری شده‌است، به نوبه خود در آن جاها پا سست می‌کند.

آنچه در بافت نخ‌نمای یک ژانر رسوخ کرده‌است، با تجدید بافت (تغییر ژانر)، کاملاً بی‌سابقه و بدیع به نظر خواهد رسید. از همین رو، تصور مرزشکنی‌های بازی‌گوشانه رایج در داستان‌های پست‌مدرن، در کار نویسندگان واقع‌گرا بسیار بعید و به همان اندازه جالب‌توجه است. همان‌قدر که ژانرنویسی می‌تواند مقوم الگوی داستان‌خوانی باشد، ژانرستیزی نیز ذهنیت خواننده از چیستی داستان را برمی‌آشوبد. الگوهای جاافتاده داستان‌خوانی هنگامی به هم می‌خورد که نویسنده‌ای تازه‌کار، به قصد تجربه‌اندوزی دست به کارِ نوآوری در شیوه‌های ژانرنویسی می‌شود ولی کار را به جایی می‌رساند که دیگر هیچ پایگاهی برای خوانش داستان

1. rhythm
2. pause
3. stretch

بر جا نمی‌ماند؛ گاهی هم نویسنده‌ای خسته از پایبندی به کلیشه‌های دست و پاگیر، دست از ژانرنویسی برمی‌دارد و رو می‌آورد به ژانرستیزی تا جایی که خود درنهایت چارچوب تازه‌ای را برای داستان‌پردازی بنیان می‌گذارد. جابه‌جایی بافت داستان در هر دو صورت، ذهنیت خواننده را به هم می‌زند؛ اما تنها در این صورت دوم (ساختارشکنی هدف‌مند) است که توجه خواننده در پس ظواهر ضدژانرِ یک داستان، به درون‌مایه‌های آن نیز جلب می‌شود. برای مثال، «فراروایت‌پردازی»[1] یکی از شیوه‌های ضدواقع‌نمایی است که معمولاً در داستان‌های پست‌مدرن به کار می‌رود؛ به این ترتیب که از شگردهای روایت‌گری، برخلاف شیوه‌های متعارف داستان‌پردازی، به قصد برجسته‌سازی خودِ این شگردها پرده‌برداری می‌شود. به عنوان نمونه‌ای از این‌گونه بهره‌برداری‌های «عریانگر» می‌توان به بیش‌رمزگذاری پیوندهای بینامتنی از راه اختلاط بی‌پرده ژانرهای ناهمگون اشاره کرد. هدف از ایجاد اختلالات ضدژانرشناسانه در داستان‌های پست‌مدرن، درشت‌نمایی ویژگی‌های ژانری و تأکید بر روابط بینامتنی است. برای مثال، سبک و سیاق و لحنِ چندرگه نثر را در پاره‌روایت زیر به‌وضوح می‌توان دید. برجستگی این نثر چندرگه به‌ویژه در جایی دوچندان می‌شود که یکی از شخصیت‌های داستان (محمد میانجی) لب به گلایه از آمیختگی «روایات و حکایات و کلمات قصار» در «هذیان‌های» راوی گشوده‌است:

[محمد میانجی:] *مسی گدازان است خورشید، از رفتن گریزیش نیست. من گیج و بهت‌زده، از این‌همه دنائت راه می‌افتم. صدای پُر و زننده‌اش می‌وزد بر شانه‌هایم*[...].

[راوی:] می‌دانم «محمد میانجی» این‌بار دلخور می‌شود دیگر! چندبار بگوید: «*التماس می‌کنم قصه درد مرا با روایات و حکایات و کلمات قصار و هذیان‌های خودت و دیگران درنیامیز*،[...]».

این‌بار اگر مطلب را تکرار کند، ناچار، به او خواهم گفت: شیخ عزیز من! *پَرِش ذهن، نه در حکم من است و جهت آزردنت نیست* به‌مولا (ایوبی، ۱۳۸۷: ۱۱۷).

به گواهی واپسین جمله از پاره‌روایت بالا، نویسنده همچنین می‌تواند خواسته‌هایی را که از خواننده آرمانی خود دارد، با التفات به شخصیت‌های داستانی خاطرنشان کند. در این صورت، منظور خود را از قول راوی به شخصیتی خیالی می‌گوید تا ضمناً خواننده واقعی را مخاطب گرفته باشد. مثلاً در جایی از روایت خود، این‌چنین مخاطبه‌آمیز به داستان‌پردازی درباره داستان می‌پردازد:

1. metanarration

می‌گویم بانو لطفاً خراب نکن! اجازه بده مخاطب هرجور می‌خواهد داستان را تمام کند (همان: ۱۰۵).

این‌گونه التفات غیرمستقیم راوی به خواننده را در نمونه‌های زیر هم می‌توان دید:

می‌دانی یا نه؟ نمی‌دانی[...] کی را می‌گویم؟ *یاد بگیر*، اسمش پاسکوویچ [الیاخوف] بود (شرفی خبوشان، ۱۳۹۵: ۱۱۴).

حالیت هست چه می‌گویم؟ تو کتاب‌خوانی و نسخه‌شناسی، *باید بفهمی. گرفتی مطلب را؟* نه، ملتفت نشدی (همان: ۱۱۷).

همچنین ممکن است راوی، یکراست خود خواننده را مخاطب بگیرد و توجه او را بدون واسطه شخصیت و گاه با لحنی آمرانه به فرازهایی از داستان جلب کند:

می‌دانید که وقتی نام شخصیت را می‌آورید، شخصیت کمی زنده و باورپذیرتر می‌شود. [...] بله، درست متوجه شدید. دانیال بویایی، اصلاً ازدواج نکرده‌است. *دقت کنید لطفاً:* شما متوجه نشدید، جایی در متن، دخالتی غیرمستقیم و تقریباً نامحدود انجام دادم و [...] (ایوبی، ۱۳۸۷: ۲۴۲-۲۴۱).

توجه! توجه! در این صحنه، بی‌بی ما را به اصل ماجرا نزدیک می‌کند. صحنه هیجان‌انگیزی است. [...] *توجه داشته باشید* که در همین لحظه بی‌بی خیری، اعتراف وحشتناکی می‌کند که [...] (شهسواری، ۱۳۸۶: ۱۲۹-۱۳۰).

از امکانات حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی نیز می‌توان برای جلب توجه خواننده به نکات مهم داستان بهره گرفت. از این‌گونه امکانات جالب توجه مثلاً در نمونه زیر برای شکستن مرز میان جهان داستان و جهان فوق‌داستان[۳] بهره‌برداری پست‌مدرنیستی شده‌است:

پس تا فصل بعد به این دو تعلیق داستانی فکر کنید، سرگرم‌کننده‌تر از عوض کردن سِرم و کثافت‌بازیِ دمرخوابیدن و نیش‌های چندگانه سرنگ را تحمل کردن نیست؟ *تبلیغ برای آینده*

یادمان نرود. زن اول، درواقع پرستار اول بوده. زن دوم هم زن دوم نیست، زن دوم هم پرستار [آقای] بویایی است و دلخوری‌اش بیشتر از همین موضوع است [...]

(ایوبی، ۱۳۸۷: ۱۰۵-۱۰۶).

بهره‌برداری از «رمزگان هرمنوتیک»[1] هم در جای خود موجب جلب توجه خواننده می‌شود. واحدهای این رمزگان با طرح پرسشی در آستانه روایت، خواننده را به کنجکاوی در داستان وامی‌دارند؛ و با طفره رفتن از پاسخ‌دهی، او را مجذوب داستان نگه می‌دارند. این رمزگان را، بنابر آنچه رولان بارت برای نخستین بار (۱۹۷۰) معرفی کرده‌است، به کوتاه‌تر سخنی می‌توان ضامن جذابیت یا روایت‌پذیریِ[۴] داستان دانست. رمزگان هرمنوتیک را در واحدهایی از متن می‌توان جست که «کارکردشان در هر صورت، طرح پرسش است و ارائه پاسخ، و نیز ذکر وقایع نامنتظری که یا پرسشی را در می‌اندازند، یا پاسخی را به تأخیر می‌اندازند، یا حتی معمایی را مطرح می‌کنند و راه حل آن را پی می‌گیرند» (Barthes, 1974: 17). گرهی که به این ترتیب در جریان خوانش می‌افتد، هرچه آرام‌تر گشوده شود، بر عطش خواننده می‌افزاید. در واقع، رمزگان هرمنوتیک با افکندن گرهی در داستان، خواننده را به پی‌گیری آن برمی‌انگیزد، و با تعلل در گره‌گشایی از داستان، انگیزه خواننده را برای پی‌بردن به فرجام آن بیشتر می‌کند. بنابراین، رمزگان هرمنوتیک را می‌توان تکانه خوانش و تأمین‌کننده نیروی محرک آن دانست. جذبه هرمنوتیک متن، قطع نظر از نوع بازنمودهای صوری‌اش، گاهی در همان نگاه نخست چنان نیرومند می‌نماید که خواننده را در پی مفهوم هستی و چیستی انسان، از داستانی به داستان دیگر می‌کشاند؛ و گاهی چنان کم‌توان، که «مصرف تفننیِ» یک داستان را هم به‌سختی کفاف می‌دهد. این جذبه، برای مثال، در همان آغاز رمان *بی‌کتابی* چنین رمزگذاری شده‌است:

> کدام شمری دلش آمده بود از این تن لطیف و وجود گرم و معطر، قطعِ حیات کند؟ این فکر که آمد به سرم، ترسیدم و با خودم گفتم قتل این آدم، گردن چه کسی را می‌خواهد بگیرد؟ حتماً منِ بخت‌برگشته را (شرفی خبوشان، ۱۳۹۵: ۵).

با گره‌افکنیِ مضاعف در پی‌رفت داستان، توجه خواننده از معمای قتل به مسئله اصلی (جای گنج) معطوف می‌شود و با این عطف توجه، جذابیت هرمنوتیکی رمان در نظر او شدت می‌گیرد. وقتی معلوم می‌شود که انگیزه قتل، دزدیدن یک گنج‌نامه بوده‌است، قضیه به‌مراتب بغرنج‌تر می‌شود:

> کتابی که آدم بالایش بکشند و به این طرز زیر خاک مخفی‌اش کنند، حتماً تحفه‌ای است برای خودش (همان: ۴۱).

1. hermeneutic code

دوست داشتم بروم، رمز [گنج‌نامه] را بخوانم ببینم جای ضحاک کجاست. با اینکه کتاب مزخرفی بود ولی ذهنم را به خودش مشغول کرده بود. ضحاک در غار است و غار هم جای دفینه است و این کتاب بی‌شباهت به گنج‌نامه نیست؛ وگرنه این‌طور به‌خاطرش آدم نمی‌کشتند (همان: ۴۸).

رمزگان هرمنوتیک، خواه به‌صراحت گفته شود، یا ناگفته از روند خارق‌العاده امور و سِیر شگفت‌آور رویدادها برداشت شود، به هر رو خواننده را از مسیری پیچیده و پرمانع به سوی غایتی موعود رهنمون می‌شود. رمزگان هرمنوتیک با مانع‌تراشی در مسیر هموار داستان است که به چنین مقصودی راه می‌برد و خواننده نیز به قصد چنین سرمنزلی است که هر تعلیق، تأخیر، تعویق و تعللی را در می‌نوردد.

از دیگر شگردهای جالب‌توجه در داستان‌پردازی، یکی هم می‌تواند بهره‌گیری از زبانی استعاری در سبکی غنایی باشد: «هم استعاره در تعریف سنتی، و هم استعاره مفهومی، ذهن خواننده را به تکاپو وامی‌دارند و به‌نوعی توجه وی را جلب می‌کنند» (فقیه ملک‌مرزبان، ۱۳۹۵: ۲۶). استعاره، شگردی بلاغی است که در آن به دلیل قیاس‌پذیری دو واحد واژگانی در سطح مدلول‌های‌شان، از یکی برای اشاره به مدلول آن دیگری استفاده می‌شود. با وجود این مشابهت، استعاره را باید پوششی انگاشت بر تقابل‌های جاری در زیر پوسته متن؛ تقابل‌هایی که همراه با جریان خود، امکان انتشار معنا را در زمینه‌ای دلالت‌خیز و خوانش‌پذیر فراهم می‌کنند و موجب تیرگی و رازوارگی متن در نظر خواننده می‌شوند. در حالی که رمزگان هرمنوتیک، خواننده را به کشف تقابل‌های پراکنده در پس پوسته استعاری متن و گرد آوردن آنها پیرامون یک تقابل کانونی برمی‌انگیزد، بیان استعاری، توجه خواننده را به شباهت‌های برآمده از پس‌زمینه تفاوت‌های نامحسوس جلب می‌کند، بی‌آنکه از این تفاوت‌های پنهان پرده بردارد. کارکرد استعاره، نه یکسان‌سازی مفاهیم ناهمگن از راه تفاوت‌زدایی، بلکه وانمود به وحدت درونی از راه برجسته‌نمایی شباهت‌های کوچک در پس‌زمینه انبوهی از تفاوت‌هاست. از سوی دیگر، رمزگان هرمنوتیک با پرتو افشاندن بر سویه تاریک متن، نیمه مکتوم تقابل‌ها را بر سویه پُرِ آن منعکس می‌کند و کل تقابل را از این راه بازمی‌سازد. برای مثال، تقابل تکمیلی میان نرینگی و مادینگی در تعابیر بیولوژیکی از مفهوم جنسیت، اگرچه مبتنی بر جنسیت بیولوژیکی و از مبانی تعریف هویت فردی است، لیکن برای حفظ عفت و نزاکت و پرهیز از هزالی و رکاکت، معمولاً از گفتمان‌های رایج در عرصه

عمومی طرد، یا در زیر لایه‌هایی از بیان استعاری به خرده‌تقابل‌های هرچه ظریف‌تر تجزیه می‌شود. به بیان دیگر، قطبیت زیست‌شناختی میان زن و مرد در پیوستاری از تقابل‌های فرهنگی میان محرم و نامحرم مستحیل می‌شود. این استحاله تدریجی را برای نمونه در لذت گناه‌آلودی می‌توان یافت که از دید زدن صحنه (کوتاه‌شده) زیر به راوی دست داده‌است:

> چشمم افتاد به آن طرف شیشه‌های رنگی ارسی. یک نفر از کلفت‌ها را دیدم که لباس برش نبود. لخت با یک تنکه چیت، دخترم را بغل کرده بود، داشت می‌رفت طرف حوض [...] دخترکم جیغ می‌کشید و دست‌هایش را تکان می‌داد و خوشحالی می‌کرد. دیدم با آن نفس‌های به شماره‌افتاده، لبخند به لب دارم و خوشم شده‌است. بعد صدای زنم را شنیدم که [...] بچه را بغل کرده بود و دوتایی با آن‌یکی کلفت رخت‌شو، وسط حوض ایستاده بودند. [...] حتی تنکه هم پای زنم نبود [...] خپله و کوتاه بود. کم‌پشت بود موهایش و پشتش بفهمی‌نفهمی قوز داشت و شکمش پیه آورده بود [...] هرکسی حلالش همین است به چشمش، کباب ساطوری و مسمای بره و مرغ هم که باشد، چند بار که بخوری، مِیلت نمی‌کشد حتی نگاه کنی دوباره [...] سروصدای پشت ارسی زیادتر شده بود [...] مادرم و کلفتش علاوه شده بودند به آنها. [...] شرم داشتم که دارم به مادرم نگاه می‌کنم اما نگاه می‌کردم [...] زن‌ها در آب بودند آن بدن‌ها که من حرص داشتم به دیدنشان [...] قاطی شده بودند با بدن مادرم، با بدن زنم، با بدن دخترکم [...] انگار که میانه خوردن کباب باشد آدم، [...] و بعد نگاهش بیفتد به پهلوی خودش، ببیند [...] گوشت میان راسته را برداشته‌اند. بعد طعم کباب در دهانش برگردد و حالی شود که گوشتِ خودش را ریخته‌اند در همان کبابی که نصفش را با کِیف خورده‌است (شرفی خبوشان، ۱۳۹۵: ۱۵۱-۱۵۴).

با کمی دقت در پس تقابلی متقارن میان استعاره‌های تنانه «رجولیت به‌مثابه گوشت‌خواری» و «زنانگی همچون خوراک» می‌توان پرهیب گنگ و نامتقارنی از مؤلفه‌های فرهنگی مفهوم «محرمیت» را دریافت. این مفهوم غیرجسمانی، آن دوگانه نمادینی را که معمولاً از تضاد و طباقی توأمان میان نرینگی و مادینگی بر می‌آید، مُلغی کرده‌است. اصولاً هویت در عرصه فرهنگ نه مفهومی دو ارزشی، بلکه مفهومی است که ارزش آن بسته به حضور و غیاب مشخصه‌های مختلف در پیوستاری از جنسیت‌های آمیخته درجه‌بندی می‌شود. در این پیوستار، دیگر نمی‌توان کل جنسیت را مفهومی دو ارزشی دانست. هویت را

هم بالطبع، دیگر نمی‌توان مانع از جمع ویژگی‌های ناهمگون جنسیتی انگاشت. چراکه رمزگان هرمنوتیک با انتقال مفهوم هویت از عرصه فرهنگ به حوزه زیست‌شناسی، و با تلفیق ارزش‌های جنسیتیِ مثبت و منفی، یا تبدیل این ارزش‌ها به یکدیگر، تضاد تکمیلی میان نر و ماده را با تقابل تدریجی میان «آندروژنی» و «اختگی» جایگزین کرده و قطبیت را از این میان زدوده‌است. آندروژنی از اختلاط مختصات نرینگی و مادینگی حاصل می‌شود و اختگی، از سقط این همه. پس چون مفهوم نرمادگی، بزرگ‌تر از آن است که دریک نیمه از تعریف بیولوژیکیِ جنسیت بگنجد و مفهوم اختگی، کوچک‌تر از آن که نیمی از این تعریف استعلایی را پر کند، ماهیتی که در نگاه نخست کاملاً طبیعی، بدیهی، مقطوع و مطلق می‌نمود، در جریان رمزگشایی از نمادها رو به نرمش می‌گذارد و به این ترتیب، جنبه زیست‌شناختی جنسیت دستخوش وجوه فرهنگی شخصیت می‌شود.

باید توجه داشت که نویسنده برای جلب توجه خواننده معمولاً به شیوه‌های درشت‌نمایی متنی بسنده نمی‌کند، بلکه در کنار این‌گونه امکانات پیش‌پاافتاده، از انواع شگردهای تکیه‌گذاری ساختاری هم بهره می‌گیرد.

۳- پایگاه‌های گزیده‌خوانی از ساختار متن

درشت‌نمایی اطلاعات با توسل به ساختار متن از شگردهای برجسته‌سازی ضمنی است، و آغاز و پایان متن نیز از آشناترین جایگاه‌های درشت‌نمایی ساختاری. اگر از خوانندگان *بوف کور* بخواهیم جمله‌ای را از آن بازگو کنند، به احتمال زیاد آغازین جمله داستان را نقل خواهند کرد: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره در انزوا روح را آهسته می‌خورد و می‌تراشد». اگر از آنها بخواهیم جمله‌ای را از *داش‌آکل* بازگو کنند، احتمالاً با نقل قولی از پایان داستان خواهند گفت: «مرجان، عشق تو مرا کشت». هیچ‌یک از این دو جمله به‌خودی خود چندان برجسته‌تر، شیواتر، یا پرمغزتر از دیگر جمله‌های هم‌بافت خود نیست. آنچه موجب برجستگی نسبی این دو جمله در نظر بیشتر خوانندگان شده‌است، جایگاهشان در کلان‌ساختار متونی است متشکل از جملاتی مشابه، یا حتی نغزتر. آغازه و پایانه هرکدام از زیربخش‌های متن هم به اندازه سرلوحه و پی‌نوشت آن چشم‌گیر و راهبردی‌اند. اینها نقاط عطف داستان از پی‌رفتی به پی‌رفت دیگرند. سروته داستان در همین نقاط به هم می‌رسد؛ تکه‌های متن در همین نقاط با یکدیگر پیوند می‌خورد؛ و از انبوه جزئیات متن، همین

مفاصل هستند که به طور عمده در یاد خواننده می‌مانند. البته پیرو دستورالعملی که معمولاً در درس‌نامه‌های نویسندگی خلاق تجویز می‌شود، نویسنده ممکن است هرگز در قید بخش‌بندی متن و سامان‌دهی زیربخش‌های آن نباشد: «موقع نوشتن بهتر است خیلی به نقطه شروع و پایان پاراگراف‌ها فکر نکنید؛ کلَک کار این است که بگذارید طبیعت کار خودش را بکند» (کینگ، ۱۳۹۵: ۱۰۰). در پاسخ به چنین توصیه‌هایی می‌توان گفت مطالبی که خواه‌ناخواه در چنین جایگاه‌هایی عرضه می‌شوند، از این نظر به‌یادماندنی‌ترند که هریک سمت‌وسوی پیشروی خوانش را تا تکیه‌گاه بعدی تعیین می‌کنند و دریافت نهایی خواننده را از همه پیش‌خوانده‌هایش رقم می‌زنند. انباشت خوانش، شدیداً متأثر از مفصل‌بندی زیربخش‌ها در کلان‌ساختار متن است. پیام احتمالی متن از همان پایگاه‌هایی برداشت می‌شود که بنیاد متن بر آنها نهاده شده‌است.

تأثیر جایگاه سازه‌های متن بر درشت‌نمایی نقش آنها را برای مثال با نگاهی به عنوان داستان *داش‌آکل* می‌توان دید. تنها یک نگاه به این عنوان برای تشخیص شخصیت اصلی داستان و تعریف دیگر شخصیت‌ها در قیاس با او کافی است. البته ممکن است بگوییم عنوان داستان هرچه باشد، ساختمان و اسکلت‌بندی داستان مستقل از آن است. از این نظر، شخصیت اصلی را بدون توجه به نام داستان می‌توان از نسبتی بازشناخت که در سراسر متن میان او و شخصیت‌های دیگر برجاست. در این صورت، به‌جای تعریف شخصیت‌های فرعی در قیاس با قهرمان، این شخصیت اصلی است که باید در تقابل با آنها تعریف شود. این اما و اگرها پذیرفتنی است، ولی تا جایی که یکسره منکر تأثیرپذیری عمیق خواننده از عنوان متن نشویم. مسلماً نقش شخصیتی که نام او به‌عنوان موضوع کانونی داستان در پیشانی متن آمده، به‌تنهایی همسنگ تمام تفاصیلی است که تحت این نام درباره مناسبات میان شخصیت‌ها خواهد آمد. هم‌نامی کل داستان *داش‌آکل* با یکی از شخصیت‌هایش، دیگر شخصیت‌های ریز و درشت (اعم از مرجان و کاکارستم) را، با هر حجمی از مواد متنی که صرف برساختن و پرداختن آنها شده باشد، از آستانه داستان به پس‌زمینه ذهن خواننده می‌راند. ذهنیت خواننده داش‌آکل از ابتدا در مسیری دیگر می‌افتاد و بالتبع منجر به خوانشی متفاوت می‌شد اگر هدایت، عنوان داستان را گذاشته بود مثلاً «طوطی و لوطی‌اش». این استلزامِ خلاف واقع را -از آنجا که تابعی از یک قانون فراگیر در خوانش متن است- ما خود در اینجا «اصل پیشرفتِ پس‌نگر» می‌نامیم.

باری، شاید با نادیده‌گرفتن تأثیرپذیری ناگزیر خوانش از تکانه‌های آغازین متن است که بعضی پیروان نقد نو بازتاب طبیعی رانه‌های اولیه در خوانش‌های بعدی را، به‌رسم منتقدان سنتی‌تر از خود، حمل بر «براعت استهلال»کرده‌اند و به‌رغم قوانین عمومی خوانش، به نبوغ معدودی نویسنده چیره‌دست در «صنعت شگرف‌آغازی» نسبت‌اش می‌دهند. ناتانیل هاتورن در این‌باره می‌گوید: «هر حقیقت والایی چنانچه خوش و زیبا و ماهرانه پرداخته شود، به‌گونه‌ای که در هر مرحله درخشان‌تر از مراحل پیشین جلوه کند، و سرانجام نیز همچون گوهری شبتاب در واپسین صفحات داستان به تلألو درآید، البته می‌تواند به تمامیِ اثر شکوهی هنرمندانه ببخشد؛ اما آن حقیقت والا به هیچ روی در آخرین صفحه داستان حقیقی‌تر و راست‌تر، یا هرگز آشکارتر و چشم‌گیرتر از آن جلوه‌گر نمی‌تواند شود که در نخستین صفحه از آن می‌تواند چنان شود» (به نقل از آلوت، ۱۳۶۸: ۱۷۰). قانون پیشرفتِ پس‌نگر در خوانش، شاید هم به دلیل غفلت از این تناقض اساسی مصادره به قدرت نبوغ‌آمیز نویسنده‌ای خاص باشد که «حُسن مطلعِ» هر داستانی را تنها به قیاس با فرجام آن می‌تواند بسنجد. اگر حسن مطلع به معنی خوانش‌پذیری پایان داستان از آغاز آن باشد، به اعتبار این تعریف پیداست که ارزیابی آن نیز، فارغ از چرب‌دستی نویسنده، مستلزم آگاهیِ خواننده از پایان داستان است. خواننده، پیش از رسیدن به پایان هیچ داستانی نمی‌تواند درباره حسن‌مطلع آن قضاوت کند. از سوی دیگر، با خواندن مکرر هر داستانی بی‌اختیار می‌توان نشانه‌هایی از فرجام را در آغاز آن یافت. این وضعیت، تابعی از «دورِ هرمنوتیکی» است که در آن «فهمِ کل، منوط به فهم یکایک اجزا، و فهم اجزا منوط به فهم کل است» (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۱۶۰).

واپس‌نگریِ پیاپی در روند خوانش، از قضا هنگامی بیشتر می‌شود که ارتباط چندان روشنی میان عنوان و متن داستان به نظر خواننده نمی‌رسد. برای مثال، عنوان رمان *نهنگی که یونس را خورد هنوز زنده‌است*، برگرفته از عبارتی استعاری است که از قول کسی در اواخر داستان (محسنی، ۱۳۹۵: ۱۶۱) نقل می‌شود. چون شخصیتی به نام یونس در داستان وجود ندارد، خواننده تا رسیدن به این نقل قول، بارها در جست‌وجوی وجه تسمیه رمان به نقطه صفر خوانش بازمی‌گردد. البته پس از کشف وجوه شباهت میان یونس پیامبر (به روایت قرآن) و شخصیت مستعار از او (به روایت رمان) نیز متن را همچنان بازمی‌کاود، اما این‌بار در جست‌وجوی «نهنگی» که شخصیت اصلی داستان را خورده‌است. حال اگر براعت استهلال اغلب در آثار نوکلاسیک دیده می‌شود، لابد برای آن است که در آثار غیرکلاسیک

جستجو نمی‌شود؛ وگرنه، به خودی خود، وجه امتیاز هیچ داستانی از داستان دیگر نیست؛ این امتیاز از بیرونِ متن به مطلع آن داده می‌شود. حسن مطلع، در واقع، تأکید بر ارزش بعضی داستان‌های دیرآشناست در برابر داستان‌های ناخوانده؛ مُهری است که در توجیه آثار ازپیش‌موجه، بر مطلع آنها زده می‌شود؛ مهری که اعتبار داستان‌های ازپیش‌معتبر را تأیید و تمدید می‌کند.

مطلع متن، علاوه بر مبدأ خوانش، مرجع آن نیز هست. خواننده، در طول متن پیوسته به نقطه عزیمت خود بازمی‌گردد؛ زیرا خواندن متن را با این پیش‌فرض می‌آغازد که هرگونه خوانشی بالاخره باید از جهاتی متناسب با مبدأ متن باشد: «آراگون که نخستین جمله متن را «هدیه‌ای از سوی خدایان، ضمیر ناخودآگاه، یا یک اثر ادبی دیگر» می‌داند، معتقد است که تمامی متن، کشف و کاوش آن امکانات زبان‌شناختی است که در پیش‌گویه [یا پاره آغازین متن] رخ می‌نماید» (قویمی، ۱۳۸۵: ۱۱۷). شروع روایت از میانه داستان، یا به‌اختصار «شروع از میانه»،[1] یکی از ساده‌ترین شگردهای جلب توجه خواننده است: «پیش‌گویه‌های روایی، به‌ویژه زمانی که از همان ابتدا خواننده را در میانه حوادث داستان قرار می‌دهند، گاه چنان سحر و افسونی در بر دارند که خواننده نمی‌تواند لحظه‌ای مطالعه را کنار بگذارد» (همان: ۱۲۷). تأثیر این شگرد چنان فوری است که خواننده تا به خود بیاید، در دام متن گرفتار آمده‌است. تحت چنین تأثیری است که برای مثال، خواننده رمان *آدابِ دنیا* درست در آستانه روایت، از دنیای پیرامون خود برکنده، و تنها در عرض سه نقطه به ناکجایی در جهان داستان پرتاب می‌شود. به این ترتیب، حس کنجکاوی خواننده درباره زمان، مکان و عوامل داستان به محض مواجهه ناگهانی او با ضمایر پس‌مرجع[2] و کاربرد بی‌پشتوانه عبارات معرفه در جملاتی بدون هرگونه فاعل آشکار، تحریک می‌شود. خواننده در آستانه متن دچار این مسئله می‌شود که اصلاً داستان از چه قرار است. هنوز پاسخ روشنی به این مسئله داده نشده، که روند روایت در آغاز هر فصل ناگهان به جای دیگری از جهان داستان بُرش می‌خورد، و خواننده با هر یک از این برش‌ها و پَرش‌های روایی، موجی از ابهامات تازه را از سر می‌گذراند. با هر گسست روایی، خواننده وادار به بازیابی داستان می‌شود. پاره‌ای از گسل‌های روایی در آغاز هر فصل از *آداب دنیا* عبارت‌اند از:

1. in medias res
2. cataphora

نمی‌فهمید دارد بهش حال می‌دهد در آن آفتاب تند، یا به‌عمد می‌آید می‌پیچد دور خیسی شلوار/ [...] هی یدکیِ چینی می‌بندند به خیکش./ [...] و حالا چهل‌ساله نشده، ویرش گرفته بود با دنیا کل‌کل کند./ [...] بعد هیاهوست و جیغ./ [...] وِگَن نباشی و سیگار نکشی./ ... جایی دنج و پرت که به هیچ دردی نخورد جز غلط کردن/ (یادعلی، ۱۳۹۵: آغازه‌ی فصل‌های ۶-۱).

این «پیش‌گویه»های نحواً ناقص، که به موجب استفاده از جملات پیرو در آغاز هر فصل ایجاد شده‌اند، خود موجب انقطاع خوانش در سراسر متن می‌شوند. از این نمونه‌ها پیداست که به‌کارگیری شروع بی‌مقدمه، چه کارکرد تعیین‌کننده‌ای می‌تواند در جهت‌دهی به خوانش و نتیجه‌گیری از آن داشته باشد. روایت بی‌مقدمه داستان با اینکه موجب سردرگمی خواننده می‌شود، ولی فراتر از تعجیب، به کار دیگری می‌آید. گره‌افکنی و ابهام‌انگیزی درواقع ابزاری برای ترغیب مخاطب به تجدید اقامت در جهان داستان و بازکاوی گوشه و کنار آن در زمینه‌ای هرچه گسترده‌تر است. البته با شروع خوانش از آغاز ماجرا نیز می‌توان به تصور روشنی از ماوقع رسید، ولی در تصویری به‌مراتب کوچک‌تر. مقدمه‌چینی برای ورود به داستان، درست است که مانع از زیاده‌خوانی می‌شود، اما در عوض، ورود بی‌مقدمه نیز با جلب توجه خواننده به روابط بینامتنی، جلوی کوته‌نگری و تنگ‌نظری را می‌گیرد. با این‌همه، احکام اخیر را در مورد خوانندگانی می‌توان صادر کرد که اساساً برای آغازه متن اهمیتی قائل باشند، تا جای خالی آغازه را بر این اساس دریابند.

برخلاف آغازه، پایان‌بندی متن تنها و تنها هنگامی در روند خوانش تأثیر دارد که موجب بازخوانی داستان شود. دریافت دلالت‌های روان‌شناختی از آغازه *بوف کور*، در ادامه خوانش، ابعاد تاریخی و اجتماعی هم به خود می‌گیرد. اما با اختتام نخستین خوانش در انتهای متن، راه بازنگری بسته نمی‌شود. جمله پایانی *داش‌آکل* اگر خواننده را به تجدید نظر در برداشت‌های اولیه خود وا نمی‌داشت، اکنون اثری از کل داستان در خاطر خوانندگان نمانده بود. بر اثر همین یک جمله است که برداشت‌های پیشین خواننده فرو می‌ریزد و کم‌کم با خوانشی دیگر جایگزین می‌شود. داش‌آکل پس از مرگ‌اش به‌واسطه طوطی با مرجان سخن می‌گوید: نه زخم خنجرِ کین، که «عشق تو مرا کشت!» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۳). با همین تک‌جمله، گویی خود نویسنده می‌خواهد از زبان داش‌آکل به ما یادآور شود که بر دوش کشیدن بار امانت، جانکاه‌تر از جدال بر سرِ نام و ننگ است.

تأثیرات آغازه و پایانه متن بر روند خوانش آن ممکن است در نگاه نخست بسیار روشن و کم‌اهمیت جلوه کند؛ اما برجستگی نقش این جایگاه‌ها در ساختار متن هنگامی به چشم می‌آید که پیوندشان با زیرساخت متن نیز در نظر گرفته شود. در ظاهر متن تنها بخشی از ساختار کلی آن را می‌توان دید؛ ارزش واقعی این سازه‌های روساختی را در تعامل پیچیده آنها با اجزای ناپیدای پی‌رنگ (رشته‌رویدادهای نهفته در درونه متن) باید سنجید. برای مثال، هشدار، تهدید، وعده و وعید، اظهار نظرهای ارزش‌گذارانه و تعلیقاتی از این دست به‌ویژه هنگامی جالب‌توجه‌اند که با کاستن از ضرب‌آهنگ روایت و افزودن بر کشمکش رویدادها در بزنگاه‌ها، هم‌زمان بر ساختار متن و پی‌رفت داستان تأثیر بگذارند. در این هنگام، یعنی درست پیش از گره‌گشایی، لایه بیرونی و درونی متن با یکدیگر گره می‌خورند. اوضاعی را تصور کنید که در آن، جهت‌گیری پی‌رفت از یک سو به موضع‌گیری اخلاقی شخصیت اصلی در برابر حریف بستگی دارد، و از سوی دیگر، خود تعیین‌کننده چنین موضعی است. در این اوضاع فروبسته، «هر اطلاعات جدید و غافلگیرکننده‌ای که به رازگشایی منجر شود، یکی از مهم‌ترین منابع جذابیت داستان است» (شهسواری، ۱۳۹۵: ۳۹۷). این در حالی است که گره‌گشایی از داستان را می‌توان با امساک از خرج کردن «منابع جذابیت» (با صرفه‌جویی در ارائه اطلاعات کلیدی) درست در نقطه عطف به تأخیر انداخت.

از سکوت نابه‌هنگام در میانه متن نیز می‌توان برای جلب‌توجه بهره گرفت. تکیه‌گذاری براساس سکته درون‌متنی، چنان جلب‌توجه می‌کند که زخمی بر چهره، یا شکافی بر بوم نقاشی. این ترفند را، که برای نمونه در پاره‌روایت زیر بازسازی شده‌است، می‌توان «تأکیدِ سفید» نامید و آن را به همین نام از رمزگان هرمنوتیک -که به کارِ گره‌افکنی می‌رود- بازشناخت:

> نور به قبرشان ببارد! همیشه می‌فرمودند: «میان نوکرهای ما یکی پیدا نمی‌شود که آخر کار حلوای تنتنانی بالا نیاورد». - خداوند عالم او را مشمول عنایات خاصه خودش بفرماید و لشگری از آن [...] [/////][۵] [...] القصه شبی خاقان رضوان‌الله به اصرار شاه‌زادگان در ایضاح اصطلاح خاقانی «آخر کار حلوای تنتنانی بالا آوردن» فرمودند: [...] (شاملو، ۱۳۹۳: ۷۵).

تأکید سفید را در مواردی از این دست باید واکنشی دانست به «روایت‌ناپذیری»؛[1] و روایت‌ناپذیری را فراتر از سانسور ساختاری (خودسانسوری‌های لازم برای ژانرنویسیِ

1. un/non-narratability

حرفه‌ای) باید شامل «حرف‌های مگو» یا مطالبی دانست که اظهارکردن‌شان بنا بر محذورات اخلاقی و فرهنگی، ناشایست تلقی می‌شود و بنا بر منافع سیاسی و اقتصادی، نابایست. درک ژرفای این گسل بدون پیش‌انگاره انسجام ممکن نیست. در واقع با نقض چنین پیش‌انگاره‌ای است –و نه با رفع آن– که سکوت برجسته می‌شود: «زمانی که یک صورت‌بندی را انکار می‌کنیم، در حقیقت آن را فعال کرده‌ایم» (لیکاف، ۱۳۹۲: ۱۴). مانند شکستگی‌ها و ریختگی‌های صوری متن، شکست یا تغییر ناگهانی سمت‌وسوی پی‌رفت هم به نوبه خود می‌تواند جلب‌توجه کند. حاشیه‌رفتن از خط اصلی داستان به‌ویژه هنگامی در جلب توجه خواننده مؤثر می‌افتد که محل حاشیه‌روی به‌صراحت نشانه‌گذاری شده باشد، چنانکه مثلاً از پاره‌روایت‌های زیر پیداست:

> درست است که از اصل مطلب دور افتادیم و این حاشیه، بیش از حد طولانی شد، ولی شما بگذارید به حساب جنگ اول به از صلح آخر (شجاعی، ۱۳۸۸: ۱۱).
>
> *مطلب را فراموش نکن از اینجا دو کلمه به حاشیه می‌رویم.* بله، یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیچ‌کس نبود [...] (دهخدا، ۱۳۸۵: ۳۹-۴۰).
>
> خوب حالا آدم شهری باشد، حاجی‌زاده هم باشد، چطور می‌شود همچون آدمی پهلوان بشود. *از این‌جا دو کلمه به حاشیه می‌رویم.* ما دهاتی‌ها حق داریم شهری‌ها را تاجیک و ترسو بگوییم، برای اینکه مثلاً [...] (همان: ۴۵-۴۶).

ایجاد اختلال در پیوستگی منطقی داستان نیز با روایت‌گریزی یا گرداندن روی سخن از موضوع اصلی به‌سوی جزئیات ظاهراً نامربوط یا کم‌اهمیت باعث جلب‌توجه می‌شود. مثلاً مختار سیاه، یکی از باربرهای بندر در داستان *بَلَکی* (عبدی‌پور، ۱۳۸۷)، همین‌طور که راستِ نفتکش‌ها را گرفته‌است و سلانه‌سلانه و شَروه‌خوان می‌آید، به کاپیتان یک کشتی یونانی برمی‌خورد و بی‌مقدمه سر صحبت را با او بازمی‌کند. گفت‌وگوی این دو در حالی به درازا می‌کشد که حتی یک کلمه از حرف‌های یکدیگر را نمی‌فهمند. رفتار ناهنجار شخصیت‌های داستان نیز یکی دیگر از عوامل جلب توجه خواننده است، مانند وضو گرفتن قهرمان سیاه‌مستِ داستان *آمرزش* پیش از ورود به حرم یک امامزاده (نک. شهسواری، ۱۳۸۶). شکست مرزهای هستی‌شناختی میان جهان داستان و جهان فوق‌داستان یا فروداستان[۶] نیز از دیگر راه‌های برجسته‌سازی محتوایی در داستان است. برای نمونه، داستان *رؤیا یا کابوس* (خسروی ۱۳۸۷) درباره سرگذشت یک اعدامی و یک مأمور اعدام است که خود را در خواب به جای

یکدیگر می‌بینند و سرانجام معلوم نمی‌شود کدام‌یک در سطح داستان زندگی می‌کند و کدام‌یک در «رؤیا یا کابوسِ» آن دیگری که در سطح داستان زندگی می‌کند.

۵- نتیجه‌گیری

خوانش داستان‌های مدرن فارسی، هم با ریزخوانی و هم با روخوانی این گونه ادبی تفاوت دارد. در جایی میان ریزخوانی سختگیرانه و روخوانی سهل‌انگارانه -که هر دو از آموزه‌های ریشه‌دار در سنت نقد ادبی مایه می‌گیرند- آنچه طبیعت خوانش حکم می‌کند، در پیش گرفتن شیوه گزیده‌خوانی است. این رویکرد، در مقایسه با سنت دیرپای نقد تمامیت‌خواه از یک سو، و نقد زاهدانه از سوی دیگر، بر این واقعیت استوار است که نمی‌توان همه جزئیات داستان را در خوانشی هرچند دقیق بررسید؛ از سوی دیگر نمی‌توان به بهانه حفظ جوانب بی‌طرفی در نقد دانشگاهی بدون اعتنا به سویه‌گیری متن تنها به نسخه‌برداری از صورت آن بسنده کرد. با همه این اوصاف، توانایی گزیده‌خوانی از متن، تنها یکی از شرایط لازم برای خوانش داستان است. در این راه افزون بر گزیده‌خوانی باید بتوان خرده‌خوانش‌های گزینشی را در یک کلان‌ساختار مفهومیِ یکپارچه، هم‌پیکر، سازمند و انداموار سامان داد. خواننده در عین گزیده‌خوانی از متن، باید مهم‌ترین برداشت‌های خود را در ساختاری سلسله‌مراتبی سامان دهد. در فرایند ساختاردهیِ اطلاعات، مفهوم کلی متن به همان تدریج شکل می‌گیرد که امهات آن نزد خواننده درجه‌بندی می‌شود و به این ترتیب، هرکس سرانجام متناسب با تکیه‌ای که خود بر جای‌جای متن گذاشته‌است، مضمونی را از کل آن برداشت می‌کند. در این باره جا دارد بار دیگر بر این نتایج تأکید شود که اولاً کار خوانش با رسیدن خواننده به پایان اثر، فیصله نمی‌یابد؛ چراکه خوانش، به کنش خواندن خلاصه نمی‌شود، بلکه مدتی پس از به انجام رسیدن این عمل، تداوم می‌یابد. در این مدت، مجالی برای واکاوی گوشه‌های تاریک متن و بازنگری در زوایای ظاهراً بی‌اهمیت آن به دست خواننده می‌افتد تا شاید در خیال خود با نویسنده بر سر کلی‌ترین مضامین متن به توافقی برسد. از طرف دیگر، معمولاً خوانش هر متن، مدت‌ها پیش از خوانده‌شدن نخستین جمله‌های آن آغاز می‌شود. از همین رو است که هیچ متنی در نگاه نخست چندان غریب به نظر نمی‌رسد. ما به‌پشتوانه شناختی که از سوابق حرفه‌ای نویسنده داریم، اثر تازه‌ای از آثار او را شروع به خواندن می‌کنیم و این کار را به هوای برآوردن آنچه گمان می‌کنیم نویسنده از ما به عنوان خوانندگان آرمانی خود توقع داشته‌است،

تا انتهای متن پی می‌گیریم. آگاهی از پیشینه متن و گمانه‌زنی درباره رسالت آن، نه‌تنها روند خوانش، که برداشت نهایی ما را نیز از پیش رقم می‌زند.

پی‌نوشت

۱- برگرفته از گفت‌وگویی دراماتیزه‌شده میان یک استاد و شاگرد واقعی.
۲- نه اینکه به معنایی واحد برسند.
۳- منظور جهانی است که داستان در آن به روایت درمی‌آید.
۴- narratability: آنچه به داستان، ارزش روایت شدن می‌دهد.
۵- خطوط ممیز در اینجا، نشانه سطرهای ممیزی شده در متن اصلی‌اند.
۶- منظور جهانی است که از زبان یکی از شخصیت‌های داستان به روایت درمی‌آید.

منابع

آلوت، م. ۱۳۶۸. *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمه ع .م. حق‌شناس. تهران: مرکز.
اسکیلاس، ا. ۱۳۸۷. *درآمدی بر فلسفه و ادبیات*، ترجمه م. نادری دره‌شوری، تهران: اختران.
ایوبی، م. ۱۳۸۷. *صورتک‌های تسلیم*، تهران: افراز.
تودوروف، ت. ۱۳۸۸. *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره حکایت*، تهران: نی.
خسروی، ا. ۱۳۸۷. «رؤیا یا کابوس». در مجموعه‌داستان *کتاب ویران*، تهران: چشمه.
دهخدا، ع. ۱۳۸۵. *چرندپرند*، به‌کوشش ع. شاهری لنگرودی. تهران: گهبد.
شاملو، ا. ۱۳۹۳. *روزنامه سفر میمنت‌اثر به ایالات متفرقه امریغ*، تهران: مازیار.
شرفی خبوشان، م. ۱۳۹۵. *بی‌کتابی*، تهران: مؤسسه فرهنگی‌هنری شهرستان ادب.
شجاعی، م. ۱۳۸۸. *دموکراسی یا دموقراضه*، تهران: کتاب نیستان.
شهسواری، م. ۱۳۹۵. *حرکت در مه: چگونه مثل یک نویسنده فکر کنیم*، تهران: چشمه.
ـــــــــــ . ۱۳۸۶. «آمرزش». در مجموعه‌داستان *تقدیم به چند داستان کوتاه*، تهران: افق.
عبدی‌پور، ا. ۱۳۸۷. «بِلَکی»، مجله فرهنگی *رودکی*، (۲۳): ۳۹-۴۷.
فاضلی، ن. ۱۳۹۳. *فرهنگ و دانشگاه: منظرهای انسان‌شناسی و مطالعات فرهنگی*. تهران: ثالث.
فقیه ملک‌مرزبان، ن ۱۳۹۵. «احساس خواندن در تعامل با متون هنرمندانه». *مجموعه مقالات نخستین همایش ملی خواندن*، به کوشش م. حسینی. تهران: چاپار. ۱۰۳-۱۱۶.
قویمی، م. ۱۳۸۵. «در آستانه متن». *مجله پژوهش زبان‌های خارجی*، ۱۲(۳۳): ۱۱۵-۱۳۲.
کینگ، ا. ۱۳۹۵. *از نوشتن*. ترجمه ش. صفوی. تهران: میلکان.

لیکاف، ج. ۱۳۹۲. *دموکرات‌ها! سخنگوی جمهوری‌خواهان نباشید!* ترجمه م. عسگری. تهران: ثالث.
محسنی، س. ۱۳۹۵. *نهنگی که یونس را خورد هنوز زنده است*، تهران: چشمه.
مدینا، خ. ۱۳۸۹. *زبان: مفاهیم بنیادی در فلسفه*، ترجمه م. کریمی. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
هدایت، ص. ۱۳۸۳. داش‌آکل، اصفهان: انتشارات صادق هدایت.
هرش، ا. ۱۳۹۵. *اعتبار در تفسیر*، ترجمه م. ح. مختاری، تهران: حکمت.
یادعلی، ی. ۱۳۹۵. *آداب دنیا*، تهران: چشمه.
Bamberg, M. 2005. “Narrative Discourse and Identities”. In *Narratology beyond Criticism*, J. C. Meister (ed.). Berlin and New York: Walter de Gruyter.
Barthes, R. 1974 [1970]. *S/Z: An Essay,* trans. R. Miller. New York: Hill & Wang.

سال چهارم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۷
صفحات ۱۱۶-۹۵

بیوتن: روایتی از دیگری فرهنگی

دکتر زهرا طاهری[1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۲۵

چکیده

مقاله حاضر به بررسی مقوله «دگرشدگی» در *بیوتن*، اثر برجسته و پرفروش رضا امیرخانی، می‌پردازد. نویسنده مقاله با استفاده از رویکرد چندفرهنگی و با بهره‌گیری از نظریه منتقدانی نظیر ژیژک در پی پاسخ به این پرسش بنیادی است که آیا امیرخانی بازتاباننده گفتمان چندفرهنگی است یا آن را به چالش می‌کشد؟ بدین منظور دو مفهوم «دیگری» و «دموکراسی» -مفاهیم بنیادی گفتمان چندفرهنگی- مورد بررسی قرار می‌گیرند. چنین استنباط می‌شود که اثر امیرخانی «ضدروایتی» است که درهم آمیختگی مرزهای نژادی، مذهبی و فرهنگی، چندگانگی هویتی شخصیت‌ها را به معنای فروپاشی «کلان روایت» بنیادی گفتمان انسان‌گرایی لیبرال نمی‌داند، بلکه آن را اقدامی صرف در راستای حفظ نظام سرمایه‌سالار برمی‌شمرد. جهان *بیوتن*، درحقیقت، می‌تواند نمایشی از جامعه «پساسیاسی» به تعبیر ژیژک می‌باشد که در آن «تبیعد» ویژگی بنیادی پساجهانی‌شدن و «سرمایه» (به جای «جغرافیا») تعیین‌کننده مرزهای «خود» از «دیگری» است. در چنین فضایی تاکید بر«دموکراسی» نه تنها عاملی است در راستای پنهان‌کردن ساختار سلسله مراتبی «غرب»، بلکه راهکاری هوشمندانه برای گریز از شناخت «اقلیت نامرئی» است.

واژگان کلیدی: *بیوتن*، رضا امیرخانی، دموکراسی، دگرشدگی، اقلیت نامرئی، ژیژک

---

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کاشان
* ztaheri@kashanu.ac.ir

۱- مقدمه

اگرچه می‌توان شروع گفتمان چندفرهنگی را به آغاز فرایند جهانی‌شدن در نیمه دوم قرن بیست نسبت داد، اما کمتر زمانی بوده که جهان مانند امروز شاهد فروپاشی مرزهای جغرافیایی، فرهنگی و نژادی از یک سو و درهم شکسته‌شدن هویت‌های ملی و قومیتی از سوی دیگر باشد. با شکل‌گیری چنین تنوع نژادی در غرب «چندگانگی»[1] پدیده‌ای ناگزیر و «اختلاط نژادی»[2] امری کاملا طبیعی به نظر می‌رسیدند که جزء لاینفک زندگی پسامدرن شمرده می‌شدند و نوید «دموکراسی» و آینده‌ای فارغ از دغدغه‌های نژادپرستانه را می‌دادند. اما این امید دیری نپایید؛ چراکه گذر زمان ثابت کرد که غرب در پس نقاب ظاهری تنوع فرهنگی و نژادی خود، همچنان مقهور گفتمان «استعماری» خویش است و برخوردش با گروه اقلیت هنوز هم مبتنی بر همان نظام ارباب و بردگی هگلی پیشین است. از این‌رو به نظر می‌رسد که آنچه جهان در چند دهه اخیر شاهد بروز آن بوده است، چیزی بیش از نوعی تکثرگرایی فرهنگی صرف نبوده که برخلاف ادعاهای موجود مبنی بر مبارزه با گفتمان نظام سرمایه‌سالار، صرفاً می‌کوشیده است تا با شمول ظاهری دیگر فرهنگ‌ها در فرهنگ سفید غربی نیاز نظام سرمایه را به نیروی کار ارزان تأمین کند. غافل از آنکه پیامد این سیاست‌های سودجویانه، برجسته‌شدن روزافزون تفاوت‌ها و افزایش تنش‌های قومیتی در غرب است (Philips, 2009: 32). به دیگر سخن، چندفرهنگی در عمل نه تنها به از بین رفتن سلسله مراتب نژادی و قومیتی منجر نشد، بلکه تفاوت‌های موجود را پررنگ‌تر کرد و به ملی‌گرایی قومی- نژادی دامن زد (Ibid: 32). با وقوع حادثه یازده سپتامبر و آغاز سیاست «جنگ علیه ترور» در غرب، این تعارض‌ها بیش از پیش از جنگی نژادی/ فرهنگی به جنگ بین مذاهب تقلیل یافت و ارمغانی جز «دگر شدگی مضاعف» گروه‌های اقلیت دینی (به ویژه مسلمانان) و نامرئی *شدن* روزافزون آنها دربر نداشت.

وجود چنین تناقضاتی، گفتمان چندفرهنگ‌گرایی را بیش از پیش به موضوع بحث‌برانگیزی تبدیل کرده و جهان پساسیاسی را در معرض چالش‌های جدی قرار داده است، موضوعی که به دغدغه بسیاری از منتقدان و نویسندگان در سراسر جهان تبدیل شده است. در ایران رضا امیرخانی جزء نخستین نویسندگان است که در قالب ادبیات مهاجرت بر تناقضات گفتمان

1. ambivalence
2. hybridity

چندفرهنگ‌گرایی تمرکز کرده و به بررسی و بازتاب این موضوع در اثر برجسته خود، *بیوتن*، پرداخته است. از این‌رو، این جستار بر نحوه «بازنمایی» مقوله چندفرهنگ‌گرایی و پساسیاست از سوی امیرخانی می‌پردازد و می‌کوشد ضمن معرفی گفتمان چندفرهنگ‌گرایی، به این پرسش‌ها پاسخ دهد: آیا چندفرهنگ‌گرایی بازنموده در *بیوتن* امیرخانی در راستای تأیید گفتمان چندفرهنگی است یا دیدگاهی متفاوت و انتقادی ارائه می‌دهد؟ دیدگاه امیرخانی درباره مقوله «دموکراسی» غربی چیست؟ آیا امیرخانی با ارائه نمایشی ازتنوع نژادی، مذهبی و قومیتی در پی رسوا ساختن نظام سرمایه و معرفی گفتمان چندفرهنگ‌گرایی به منزله «منطق نظام سرمایه‌داری اخیر» است؟ امیرخانی چگونه رابطه عصر پساسیاست وگفتمان چندفرهنگی را تشریح می‌کند؟ مفاهیم کلیدی «هویت»، «خود/دیگری» در این عرصه دستخوش کدام چالش‌ها می‌شوند؟

۲- پیشینه پژوهش

بیوتن نوشته رضا امیرخانی را می‌توان از جمله بحث‌انگیزترین آثار ادبیات معاصر ایران برشمرد که از همان ابتدا دو نوع بازخورد کاملاً متضاد را در میان خوانندگان رقم زده است. با انتخاب ارمیا، همان کهن الگوی بسیجی نام آشنایی ادبیات پایداری، امیرخانی از یک سو با انتقاد شدید از سوی برخی مخاطبان به دولت نویسی و نوشتن کتاب سفارشی محکوم می‌شود؛ حال آنکه در سوی دیگر، مخاطبان بیشماری قرار دارند که با توجه به پیچیدگی‌های فلسفی، تعدد ابعاد، سبک روایی ویژه، ویژگی‌های زبانی و سنت‌شکنی‌های ادبی، اثر امیرخانی را جزء معدود آثار ادبیات پسامدرن ایرانی برمی‌شمردند که توانسته صدایی جدید را تداعی کند. نتیجه این امر تعدد نقدهای ادبی متفاوت از اثر است که هر یک جنبه خاصی از اثر را مورد بررسی قرار داده و بیش از پیش بر چندصدایی (منظور تعدد گفتمانی) اثر صحه گذاشته است. اما غالب این آثار یا معطوف به بررسی سبک‌های زبانی رمان هستند و یا با دسته‌بندی رمان در زمره ادبیات دفاع مقدس/ پایداری می‌کوشند که با تقابل شخصیت بسیجی سنتی با ایرانیان مدرن در امریکا مقوله هویت را در جامعه ایران امروز بررسی کنند. از جمله این آثار می‌توان به «سبک شناسی رمان *بیوتن*» از سوی محمود بشیری (۱۳۹۱) اشاره کرد. در مقاله‌ای مشابه، غلامرضا کافی و راضیه جعفری (۱۳۹۶)، به بررسی «شگردهای آشنایی‌زدایی در رمان بیوتن (رضا امیرخانی)» و موضوع «فراهنجاری زبانی» اثر می‌پردازند. فاطمه نگاری و همکاران (۱۳۹۶) نیز بر جنبه‌های طنز زبانی

رمان تمرکز می‌کنند و می‌کوشند با بهره‌گیری از دیدگاه سیمسون بازی‌های زبانی اثـر را بررسـی کنند. سهیلا فرهنگی و معصومه باستانی خشـک بیجـاری (۱۳۹۳) در مقالـه‌ای دیگـر بـه بررسـی «نشانه شناسی اجتماعی» رمان می‌پردازند و می‌کوشند که تا مصادیق «هویـت، فرهنـگ، و آداب و رسوم اجتماعی» را در *بیوتن* امیرخانی بررسی کنند. زهـرا صـادقی و مـریم اسـدیان (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی هویـت فرهنگـی، دینـی و تـاریخی در رمـان *بیـوتن* نوشـته رضـا امیرخانی» به تحلیـل شخصـیت‌هـای رمـان در چـارچوب ادبیـات پایـداری پرداختـه و رمـان را واکنشی از سوی نویسنده نسبت به بحران هویت جوان معاصر ایرانی در عصـر پسـامدرن برمـی-شمرند. در مقاله‌ای مشابه تحت عنوان «بررسی و تحلیل رمان بیـوتن بـا تأکیـد بـر شخصـیت و شخصیت پردازی» مصطفی گرجـی و یوسـف‌رضـا حامـدی (۱۳۸۹) نـوعی بررسـی محتـوایی از شخصیت‌های مختلف داستان ارائه می‌دهند و با دسته‌بندی مشـابه اثـر در زمـره ادبیـات جنـگ/ پایداری و خوانشی واقع‌گرایانه از *بیوتن* به تقابل‌ها و تضادهای موجود در هر یک از شخصـیت‌هـا به ویژه ارمیا می‌پردازند و بحران هویتی جوان سنتی گرفتار در مدرنیته امروز را بررسی می‌کننـد. نکته جالب توجه آن است که با آنکه بخش غالب داستان در امریکا واقـع مـی‌شـود هـیچ یـک از نقدهای نوشته شده بر اثر به بررسی موضـوع پنـاه‌جویـان و ادبیـات مهـاجرت در اثـر امیرخـانی نپرداخته‌اند؛ همان ویژگی برجسته رمان که اثر را به جرأت هـم‌پایـه آثـار نویسـندگان برجسـته ادبیات مهاجرت در عصر حاضر چون حنیف کریشی، مونیکا علـی، آنیتـا دسـایی و دیگـران قـرار می‌دهد. از آنجا که ارمیا خود آگاهانه و در جستجوی «زنده‌گی» ترک وطن مـی‌کنـد تـا زنـدگی نابسامان در ایران را با زندگی بهتر در غرب جایگزین کند، اثر امیرخانی بی‌شک در زمـره ادبیـات مهاجرت و در نتیجه بررسی چالش‌های زندگی «دیگری» در غرب پسامدرن قـرار مـی‌گیـرد. بـه علاوه، در کمتر مقالاتی به جنبه سیاسی و فرهنگی اثـر پرداختـه شـده اسـت؛ در حـالی کـه در ادبیات مهاجرت نویسنده غیر غربی می‌کوشد تا وضـعیت نابسـامان گـروه اقلیـت را در غـرب بـه اصطلاح دموکراتیک به تصویر کشد و بر بحران هویتی تاکید کند که «دیگری» فرهنگی نه صـرفاً به علت مواجه با فرهنگ غربی که غالباً به علت عدم پذیرش و «شناخته‌شدن» (در معنای هگلـی آن) از سوی جامعه غربی بدان دچار می‌شود. در این دیدگاه، پدیـده چنـد هـویتی را بـر خـلاف برخی از نقدهای روانشناسانه صورت گرفته بر روی اثر بیش از آنکه امـری روانشـناختی برشـمرد، راهبردی غالباً سیاسی و فرهنگی از سوی غرب در راستای انقیاد و کنترل گروه اقلیت از یک سـو و حفظ یکپارچگی فرهنگی خود از سوی دیگر می‌داند. بهترین شیوه به منظور بررسی نقشه‌هـای

استراتژیک فرهنگی غرب در رابطه با اقلیت مهاجر، چارچوب گفتمان چندفرهنگی است که در آثار موجود تا کنون بدان پرداخته نشده است.

۳- تحلیل و بررسی

۳-۱- جهان پساسیاسی و چندفرهنگ‌گرایی

ژیژک در کتاب *زیستن در زمان واپسین*، دوران پسااستعمار را عصر «پساسیاست» می‌خواند، عصری که بر پایه پرستش «لذت» و «سیاست‌زدایی» سیاست استوار است؛ در آن روابط بر مبنای منافع فردی شکل می‌گیرد؛ هرنوع رابطه در چارچوب داد و ستد معنا می‌شود و مفاهیمی بنیادینی نظیر «دموکراسی»، آزادی فردی و «حقوق شهروندی» از معنای اصیل خود تهی شده‌اند و «مجازی‌سازی» و «سیاست‌مندی مباحث فرهنگی» اصول بنیادی گفتمان قدرت به شمار می‌روند (Žižek, 2011: 177). در چنین فضایی جریان‌های فرهنگی چون جنبش زنان، خشونت نژادی، نژادپرستی و «دگرشدگی»[1] تحت تاثیر جهت‌گیری‌های سیاسی رقم می‌خورند تا کانون توجه عموم را از نفوذ همه جانبه نظام سرمایه‌سالار لیبرالیسمی منحرف کند و زندگی بیشتر به صحنه تأتری می‌ماند که شخصیت‌هایش افرادی تجریدی و غیرواقعی هستند (Ibid: 14)؛ شبح‌هایی که گاه درهیأت «انسان واپسین»[2] نیچه ظاهر می‌شوند؛ لذت‌پرستانی صرف که فلسفه زندگیشان بر پایه حفظ بقا استوار است (ژیژک به نقل از: Dean, 2005: 104)، و گاه در زمره اقلیت «محکوم به فنایی»[3] که «در قلمرویی نامرئی-در فضایی «بینیتی» مرگ و زیستن، مشروعیت و نامشروعیت، قانون و بی‌قانونی- تحت کنترل همه‌جانبه حکومت خودکامه به سر می‌برند و از هرنوع حقوق شهروندی محروم هستند» (Agamben, 1998: 76).

وضعیت اسفبار گروه دوم درغرب جنبش‌های آزادیخواه دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی را رقم زد و جامعه غربی را متقاعد کرد تا با در پیش‌گرفتن سیاست «چندفرهنگ‌گرایی» در دوران پسااستعمار گفتمان استعماری نژادپرستانه خود را تعدیل کند؛ غالب تلاش این جنبش‌ها تغییر سیاست امپریالیسم و شمول «دیگری» غرب در گفتمان حاکم بود؛ همان «دیگری» که در نتیجه سیاست‌های توسعه‌طلبانه و سودجویانه امپریالیسم در نقش نیروی‌کار ارزان وارد مغرب

1. otherization
2. Last Man
3. homo sacers

زمین شده بود ولی از آنجایی که حضورش تهدیدی علیه «یکپارچگی»[1] غرب به شمار می‌رفت، غرب ناگزیر سیاست استعماری خود را درونی کرد و به نوعی «آپارتاید» نژادی دست زد که به پیدایش «جوامع موازی»[2] درمرکز امپریالیسم منتج شد (Lentin and Titley, 2011: 59) تا از یک سو فرصت نظارت برگروه اقلیت را فراهم آورد و از سوی دیگر شکل‌گیری «سیاست‌های خرد»[3] را هرچه بیشتر به تعویق اندازد (Shepperd, 2006: 139)؛ سیاست‌هایی که با پررنگ کردن حضور «دیگری» در غرب می‌توانست «فضای جایگزینی» را به جای جو دو قطبی موجود تعریف کند، به طوری که دراین «تخیل جغرافیای جایگزین» «دیگری» به اندازه «خود» نقشی اساسی درشکل‌دهی فضای عمومی جامعه داشت، «تعدد» جایگزین یکپارچگی موجود می‌شد، «آمیختگی» ضدارزش نبود (Ibid: 140) و «سیالیت» و «نسبیت» ویژگی بنیادین مفاهیمی نظیر نژاد، مذهب، ملیت و هویت تلقی می‌شد (Upstone, 2009: 55). از این‌رو، مهمترین پیامد گسترش این جنبش‌ها، فروپاشی «فراروایت‌های»[4] جهانشمول و گستردگی «روایت‌های خرد محلی»[5] بود (Sim, 2001: 9). اما فروپاشی این «فراروایت‌ها» به منزله درهم‌شکستن نظام قدرت مولد آنها -یعنی نظام‌سرمایه‌سالار لیبرالیسمی- نبود. اگر زمانی غرب در جهت حفظ این نظام به طور آشکار به خشونت علیه «دیگری» دست می‌زد و با اهریمنی جلوه دادن «دیگری» سعی بر حذف وی از فضای فرهنگی و سیاسی حاکم داشت، در دوران پسااستعمار، به ویژه بعد ازجنبش‌های آزادیخواهانه، این امر تا حدودی غیرعلنی شد؛ زیرا غرب در نتیجه رشد صنعتی روزافزون ناگزیر از بازاریابی در دیگر جوامع و پذیرش نیروی کار ارزان در مرکز امپریالیسم بود.

بنابراین «چندفرهنگی» به گفتمانی تبدیل می‌شود که «غرب» پس از شکست امپریالسم در پیش می‌گیرد؛ جریانی که علی‌رغم تلاشش مبنی بر «سیاست‌زدایی» فضای موجود نمی‌تواند پذیرش «تفاوت فرهنگی»[6] را نهادینه کند و فقط به نوعی «تنوع فرهنگی»[7] ظاهری بسنده می‌کند (Bhabha, 1994: 35). به دیگر سخن، اگر قبل از گفتمان چندفرهنگی، «دیگری» و فرهنگ آن شایسته توجه چندانی از سوی غرب نبودند، در طی

1. homogenisation
2. parallel societies
3. micro politics
4. grand-narratives
5. local petit recits
6. cultural difference
7. cultural diversity

جریان گفتمان چندفرهنگی‌گرایی صرفاً به علت ایجاد نوعی تنوع بصری کانون توجه قرار می‌گیرند (Wilson, 2010: 9)، بدون آنکه تغییر بنیادی قابل توجهی را در نحوه برخورد غرب نسبت به خود تجربه کنند یا در تغییر نگاه کلیشه‌ای و مقیاس‌های ارزشی پیشین غرب موفق باشند. از این‌رو آنچه با «چندفرهنگی» به نظر می‌رسد که اتفاق می‌افتد همجواری صرف فرهنگ‌ها بدون ایجاد مساوات فرهنگی است؛ به طوری که در آن تنوع فرهنگی به منزله ابزاری صرف در خدمت نظام قدرت است (Fish, 1997: 379)، تا آنجایی که می‌توان چندفرهنگی را «فقط نوعی به‌گزینی واژگانی صرف به جای [عبارت] ایدئولوژی بازار» به شمار آورد (Chae, 2008: 94).

با این توصیف، چندفرهنگ‌گرایی روی دیگر استعمار می‌باشد که با تاکید دوباره بر کلیشه‌های پیشین هنوز گروه اقلیت را «دیگری» برمی‌شمرد. ازاین‌رو، تفاوت گفتمان چندفرهنگی با گفتمان استعمار امری ظاهری و محدود به نحوه اعمال «آپارتاید» بود؛ اگر درگذشته غرب از ابزار «نژاد» در حذف «دیگری» استفاده می‌کرد، در «چندفرهنگی» «فرهنگ» جایگزین این مقوله شد. بنابراین، اگر گروه‌های اقلیت درگذشته تحت عناوین کلی سیاه، سفید، زرد و سرخ‌پوست طبقه‌بندی می‌شدند، دوران چندفرهنگی بر شاخصه‌های فرهنگی هرگروه تمرکز کرد (Hollinger, 1975: 93)؛ ولی رویکرد فکری و فلسفی گفتمان حاکم بر غرب همچنان ثابت و بر مبنای گفتمان انسان‌گرای لیبرال و اصل حاکم بر آن، یعنی ثبات هویت فردی بود. بنابراین گفتمان چندفرهنگی به جای ایجاد مساوات، علی‌رغم استقبالش از «تکثرگرایی»، به بازتولید «سیاست هویت»[1] انسان‌گرای لیبرال و جدایی «خود» از «دیگری» ادامه داد.

وقوع حادثه یازده سپتامبر شرایط را درغرب بیش ازپیش پیچیده می‌کند، به طوری که حتی رویکرد تکثرگرایی «چندفرهنگی» در غرب نیز به چالش کشیده می‌شود؛ سیاست «جنگ علیه ترور» بر نظام سیاسی غرب حاکم می‌گردد. خنثی کردن طرح دشمن فرضی و مبارزه علیه تروریسم توجیه مناسبی برای سلب یا نادیده گرفتن حقوق «دیگری» می‌شود؛ محدودیت‌های شدیدی در رابطه با مهاجرپذیری و مهاجرت به غرب اعمال می‌شود؛ گویا قوانین جنگی بر جهان حاکم شده است و غرب در «حالت فوق‌العاده»[2] به سر می‌برد. فضای جامعه به دو بخش «جامعه

1. identity politics
2. emergency state

مدنی» و «اردوگاه‌های جنگی» تقسیم می‌شود و همواره این احتمال می‌رود کـه دشـمن فرضـی درپی طرح‌ریزی عملیات ترور و تهدید علیه امنیت ملـی باشـد (Agamben, 1998: 50). در ایـن فضا، انگارهای «خود/ دیگـری»، دوسـت/ دشـمن بـیش از پـیش برجسـته مـی‌شـوند؛ مرزهـای فرهنگی، نژادی و مذهبی بیش از پیش پررنگ می‌شوند. رابطه «خـود» بـا «دیگـری» بـر طبـق الگوی «ما/ آنها» تبیین می‌شود و «دیگری» گفتمان انسـان‌گـرای لیبـرال منبـع تهدیـدی علیـه «دموکراسی» غربی به شمار می‌رود (Žižek, 2002 b: 50). بنابراین اگر درگذشته گروهـای اقلیـت در نتیجه سیاست «شخصی‌کردن»[1] تفاوت‌های فرهنگی به «دگرشدگی» روزافزون دچـار شـدند (Lentin and Titley, 2011: 167)، در شرایط جدید از سوی جریان حاکم به علت تفـاوت‌هـای فرهنگی، مذهبی و قومیتی از صحنه اجتماع آشکارا طرد مـی‌شـوند و بـا تبعیـد بـه «قلمـروی نامرئی» در مرز بین مرگ و زندگی «به فنـا» محکـوم مـی‌شـوند (Agamben, 1998: 78). در سال‌های اخیر، اکثریت «اقلیت محکوم به فنا» درغرب را «دیگری مذهبی»، به ویژه مسـلمانان تشکیل می‌دهند. این در حالی است که در عصـر پساسیاسـت «مـذهب» در ظـاهر نقشـی در عرصه تصمیمات اجتماعی و سیاسی غرب ایفا نمی‌کند. از ایـن‌رو بـا رخـداد یـازده سـپتامبر و تعبیر معروف جرج بوش از آن بـه منزلـه آغـاز «نبـردهـای صـلیبی» شـرایط بـرای «دیگـری مذهبی» بیش از پیش سخت‌تر می‌شود، به طوری که «اسلام‌ستیزی» به گفته رالـف گریلـو[2] امروزه به منزله «اخیرترین سمبل بیگانه‌ستیزی درغرب عنوان می‌شود» (58 :2010).

۳-۲- *بیوتن*: روایتی از دیگری

بیوتن، روایت زندگی مرد میانسالی به نام ارمیا است که از ایران به امریکا مهاجرت می‌کنـد تـا با آرمیتا پناهی، دختر امریکایی ایرانی الاصل، ازدواج کند. ارمیا معمـر در واقـع رزمنـده دوران دفاع مقدس است که با آرمیتا در قطعـه شـهدا آشـنا مـی‌شـود. آرمیتـا کارمنـد یـک شـرکت معماری امریکایی است که به منظور همکاری در پروژه بازسـازی قبـور شـهدا بـه ایـران آمـده است. این آشنایی سبب می‌شود که ارمیا بر تصمیم خود مبنی بر ترک وطن مصـمم‌تـر شـود. داستان از لحظه ورود ارمیا به فرودگاه جان اف کندی امریکا آغاز می‌شـود. کـل روایـت شـرح ماجرای «دگرشدگی» و «دگربودگی» ارمیا در امریکای بعداز یازده سپتامبر است. ظاهر ریشـو،

1. privatization
2. Ralph Grillo

موی بلند و شلوار شش جیب علاوه برمذهب (اسلام) و پاسپورت ایرانی ارمیا دلایل کافی در اختیار پلیس امریکا قرار می‌دهند تا علاوه بر انگشت‌نگاری، در بدو ورود ارمیا به فرودگاه برخورد سخت‌گیرانه‌ای نیز با وی داشته باشد: «جوان ریشویی که ظاهرش داد می‌زد مسلم است و تازه پایش به خاک امریکا رسیده است» (امیرخانی، ۱۳۸۲: ۱۵). با ردشدن ارمیا از گیت و بوق ناگهانی دستگاه، پازل خیالی تروریست انتحاری پلیس امریکا کامل می‌شود، آژیر خطر فرودگاه به صدا در می‌آید و همگی تفنگشان را به سوی ارمیا نشانه می‌روند و از این عامل به اصطلاح انتحاری می‌خواهند که روی زمین بخوابد. تنها با کمک آرمیتا، که برای استقبال ارمیا به فرودگاه آمده است، پلیس می‌فهمد که صدای بوق دستگاه ناشی از ترکش درون کمر ارمیا است و نه مواد انفجاری فرضی بسته شده روی آن.

انتخاب فضای فرودگاه به منزله نخستین صحنه داستان انتخاب هوشمندانه نویسنده است تا ازهمان آغاز برشی عرضی ازجامعه امریکایی دراختیار خواننده قرار دهد؛ چراکه از یک‌سو، فضای فرودگاه با برجسته‌کردن مفاهیمی نظیر مرز جغرافیایی، نقشه و سفر بر مقوله «تعلق» و «هویت» تأکید می‌کند و از دیگر سو از رابطه پنهان «سفر» و نظام‌های قدرت خبر می‌دهد. به طوری که «سفر» دیگر به منزله امری *معمول* -درنوردیدن مرزهای جغرافیای- بازنمایی نمی‌شود بلکه از آن به عنوان مقوله‌ای سیاسی تعبیر می‌شود که بر مبنای روابط سلسله‌مراتبی «ما/ آنها» استوار شده است. در چنین تعبیری، «سفر» ازنوعی «آپارتاید» فرهنگی، نژادی یا مذهبی پنهان پرده بر می‌دارد که ساخته نظام‌های قدرت است (Upstone, 2009: 66)، طوری‌که «حق آزادی سفر» برابر با برخورداری از جایگاه برتر در رابطه سلسله‌مراتبی حاکم است (Ibid: 67). در این شرایط مسافرت برای فردی که پاسپورت ایرانی دارد امری آسان نیست و نوعی «دگربودگی» را بر وی تحمیل می‌کند که در فرایندهای انگشت‌نگاری و بازرسی بدنی ارمیا در بدو ورود به‌خوبی قابل مشاهده است. همچنین فضای فرودگاه تصویری نمادین از جامعه چندفرهنگی امریکا به منزله «نیشن آو نیشنز» (امیرخانی، ۱۳۸۲: ۷) به نمایش می‌گذارد: «فرودگاه نیویورک مملو بود از عرب، چینی، سیاهپوست و روس؛ انگار نمایشگاهی بود از همه ملت‌ها» (همان: ۹)؛ فرایندی که در پیام خوشآمدگویی فرودگاه به زبان‌های متفاوت نیز به خوبی دیده می‌شود. به علاوه، خود پیام خوشآمدگویی فرودگاه -«ولکام تو یو. اس. ای. لند آو اپرچونیتی‌ز» (همان: ۱۷)- بازنمای سیاست‌های سرمایه‌سالاری امریکا و توهم «رویای امریکایی» است که بسیاری از مهاجران

را در دهه‌های اخیر قربانی سیاست‌های سودجویانه خود کرده است بدون آنکه فرصتی برای آنها فراهم کند. بنابراین، علی‌رغم اینکه فرودگاه در ظاهر نوعی «سیالیت»، بی‌مکانی، بی زمانی، «چندگانگی»، «بینیت»[1] و بی‌مرزی را به نمایش می‌گذارد، از دیگر سو از مرزهای نامرئی نژادی، فرهنگی، اجتماعی و مذهبی پرده برمی‌دارد که گویا به هیچ‌وجه قابل عبور نیستند و پیوسته دوانگاره «خود/ دیگری» را پر رنگ می‌کنند.

۳-۳- امریکا و مقوله چندفرهنگی و دگرشدگی

به نظر می‌رسد که انتخاب امریکا، به ویژه شهر نیویورک، از سوی امیرخانی امری آگاهانه است تا بیش از پیش نقش سیاست چندفرهنگی غرب را در تشدید «دگرشدگی» گروه اقلیت در دو دهه اخیر برجسته کند. نیویورک به منزله مرکز پویای تجارت امریکا از یک‌سو تداعی‌گر اسطوره‌های قومی- ملی نظیر «رویای امریکایی» و نماد ملی نظام لیبرالیسمی سرمایه‌سالار امریکایی است (House, 2001: 26)؛ به طوری که «آخر پول دنیا تو امریکاست، تو نیویورک و کالی‌فرنیا. آخر پول دنیا تو منهتن نیویورک است. آخر پول منهتن تو خیابان ۵ام است» (امیرخانی، ۱۳۸۲: ۳۶). از دیگرسو، نیویورک به علت وسعت و همچنین سیاست‌های فرهنگی، اختلاط نژادی و فضای چندفرهنگی موجود در آن درظاهر «غیرامریکایی‌ترین شهر امریکا» نیز محسوب می‌شود (Bender, 2002: 27). نوعی دوگانگی که ماریو مافی[2] از آن چنین تعبیر می‌کند:

> امریکا درشهر نیویورک فرو می‌پاشد و [...] دراینجا [نیویورک] می‌توان به مابقی کشور پی‌برد (که پنهان و درهم‌ریخته مانند تکه‌های یک پازل از هم گسسته روی میز پراکنده شده‌اند)، که روبروی چشم ما در سرتاسر خیابان‌ها و تاریخ این شهر گسترده‌اند و [...] رد پای خود را به جای گذاشته‌اند. [اما این] دو فضای کاملاً متضاد، دو قطب متفاوت، دو نظام (نیویورک و امریکا) بیش از آنچه به نظر می‌رسد یا اذعان می‌شود با هم در ارتباط هستند (Mafi, 2004: 76).

اما همان طور که مافی نیز اشاره می‌کند این اختلاط قومیتی- نژادی و تنوع فرهنگی موجود در نیویورک به معنای عدم وحدت ملی امریکا نیست؛ زیرا اگر نیویورک به واسطه تنوع فرهنگی موجود در ظاهر «غیر امریکایی‌ترین شهر امریکا» به نظر می‌رسد، اما به دلیل القای

1. in-betweenness
2. Mario Maffi

«رویای امریکایی» و ادعای دستیابی به «دموکراسی ایده‌آل» نمونه بارز یک شهر امریکایی است (House, 2001: 28). این تنوع فرهنگی در واقع چهره دیگری از جامعه سرمایه‌سالار امریکایی ارائه می‌دهد، جامعه‌ای که می‌کوشد سیاست‌های مساوات‌طلبانه را تداوم بخشد (Bender, 2002: 193). اما پرواضح است که در پس این «تکثرگرایی هوشمندانه»، به تعبیر تامس بندر، مرزهای نژادی، فرهنگی و مذهبی همچنان در امریکا پابرجا هستند، به طوری که تلاش‌ها برای خلق جامعه‌ای بر مبنای حقوق برای همگان همچنان ناکام می‌ماند (Ibid: 12). تأکید غرب بر حفظ «تنوع فرهنگی» به جای «تفاوت فرهنگی» نیز تلاشی در راستای حفظ این رابطه سلسله‌مراتبی است تا از یک‌سو سیاست استعماری «یکپارچه‌سازی» را گسترش دهد (Bhabha, 1994: 209) و از سوی دیگر «هویت جمعی»[1] گروه‌های اقلیت را برجسته و آنها را به «متون زندگی»[2] خاص محدود کند؛ متونی که در قالب کلیشه‌های فرهنگی رایج (که همواره «منفی» هستند) بازنمایی می‌شوند و سبک خاصی از رفتار را برای این اقوام تعریف می‌کنند (Appia, 1992: 163). بهترین نمونه این کلیشه‌های نانوشته ولی درونی‌شده را می‌توان در صحبت جانی سیاهپوست، شاگرد میان‌دار، با ارمیا درباره آزادی عمل خود در امر ازدواج مشاهده کرد: «تو [چون مسلمان هستی] باید یا سوزی را می‌گرفتی یا آرمی را. به قول خشی احتمال ۵۰٪، من یک در میلیون! من هزارتا راه داشتم برای ازدواج» (امیرخانی، ۱۳۸۲: ۳۹۶). به علاوه، در استناد به همین کلیشه‌ها است که ارمیای ریشو و مسلمان می‌تواند ازنظر پلیس امریکا تروریستی بالقوه باشد: در هر صحنه جرم در امریکا «مظنونین همیشگی: دو مسلم [هستند]، هر دو فاندمنتالیست، یکی با ریش و دیگری با دشداشه‌ی عربی» (همان: ۴۰۰)؛ همان طورکه قتل سوزی، رقاصه ایرانی کلوب شبانه نیویورک و دوست آرمیتا، نیز نمی‌تواند قاتلی جز ارمیا داشته باشد؛ چراکه در کلیشه‌های رایج، قتل بی‌دلیل زنی رقاصه فقط در منطق افراطی اسلام‌بنیادگرا امکان‌پذیر است که ارمیا به دلیل ظاهر خود به آن منتسب می‌شود.

به نظر می‌رسدکه هیچ مکانی جز نیویورک نمی‌توانست لایه‌های امپریالیسمی گفتمان انسانگرای لیبرال حاکم درغرب را چنان که هست آشکار کند؛ چرا که اختلاط فرهنگی نیویورک فضای مناسبی برای تحلیل گفتمان چندفرهنگی ارائه می‌دهد، گفتمانی که با وجود استقبال از تنوع فرهنگی موجود همچنان در برخورد با گروه اقلیت به کلیشه‌های

1. collective identity
2. life scripts

دوران استعمار پایبند است. تداوم این کلیشه‌ها را نه تنها می‌توان در جغرافیایی شهری نیویورک مشاهده کرد، جایی که خیابان‌های شماره‌گذاری شده از نوعی نظم و ترتیب خطی و اقلیدسی، که مختص ادبیات استعماری است، پیروی می‌کند، بلکه می‌توان آن را در فراوانی گتوها و «جوامعی موازی» نظیر محله چینی‌ها، ایتالیایی‌ها و هارلم نیز به روشنی دید. بنابراین نیویورک، بر خلاف تصور جیسون (جاسم) و دیگران از آن، مبنی بر «ملل الملل بودن»، نمونه کامل فضای امپریالیسمی است که از یک‌سو با اعمال آپارتاید جغرافیایی تقابل دوگانه «ما/ آنها»، «مرکز/ حاشیه» را برجسته می‌کند و از سوی دیگر با محدودکردن گروه‌های اقلیت به «هویت جمعی» و «متون زندگی» تعریف‌شده امکان هرنوع فردیت را از آنها سلب می‌کند (Appia, 1992: xi). پیامد این امر، بازتولید گفتمان انسانگرای لیبرال و کلان روایت «خود مطلق» و جهانشمول است که بنیان تفکر امپریالیسمی غرب بوده است. بر طبق این گفتمان مقوله هویت و عناصر تشکیل دهنده آن نظیر«جنسیت، خانواده، مذهب، طبقه اجتماعی، سنن، وطن، تاریخ، زبان، فرهنگ، نژاد و غیره» ثابت هستند (Hall, 1993: 2)؛ و گذر زمان نمی‌تواند کلیشه‌های قومیتی (تعریف شده ازجانب غرب) را دستخوش تغییر کند. از این‌رو است که منتقدان «چندفرهنگ‌گرایی» آن را گفتمانی در راستای ترویج «تنوع فرهنگی» برشمرده‌اند تا شناخت «تفاوت‌های فرهنگی» موجود. امی گاتمن[1] در این باره چنین می‌نویسد:

> دو نوع احترام برای شناخت هم‌جانبه ازسوی عموم مردم به منظور برخورداری ازحقوق شهروندی یکسان لازم است: نخست احترامی که افراد به‌علت هویت منحصر به فرد خود لایق آن هستند و دوم احترام به تمام فعالیت‌ها، عملکردها و جهان‌بینی‌هایی که اغلب مورد علاقه و یا منتسب به اعضای گروه‌های محروم نظیر زنان، اقلیت آسیای-امریکایی، افریقایی-امریکایی، سرخ‌پوستان و دیگر گروه‌های محروم در امریکا است (110 :1992).

این در حالی است که درگفتمان چندفرهنگ‌گرایی علی‌رغم احترام به تنوع فرهنگی، وجه تمایز افراد -«سیاست تفاوت»[2]- نادیده گرفته می‌شود و به «سیاست شأنیت برابر»[3]، که باز مبنایی جهانشمول دارد، بسنده می‌شود، که البته در مورد «محکومان به فنا»[4] که در

1. Amy Gutmann
2. politics of difference
3. politics of equal dignity
4. homo sacers

مرز مرگ و زندگی جای دارند حتی مفهوم «شأنیت برابر» نیز رنگ می‌بازد (Taylor, 1992: 38). درچنین فضایی فرد یا در زمره «خود» قرار می‌گیرد یا جزء «دیگری» تلقی می‌شود و از آنجایی که «دیگری» منبع تهدید به شمار می‌رود، از جانب جریان حاکم «شناخته» نمی‌شود؛ مگر آنکه «دگرشده»[1] شود (Žižek, 2002 a: 11)؛ یعنی تمام ویژگی‌های منحصر به فردی را که موجب تفاوت و «دگربودگی» وی می‌شود سرکوب کند و به موجودی انتزاعی تبدیل شود که فرهنگ غربی را با هیچ تهدیدی مواجه نمی‌کند (Ibid: 11). بنابراین درغرب فقط این «دیگری مطلوب»[2] است که قابلیت ظهور می‌یابد و به «دیگری واقعی»[3] اجازه بروز داده نمی‌شود (Ibid: 11). درواقع، وجه تمایز خشی (خشایار)، میان‌دار (رمزی) و جیسن (جاسم) از ارمیا در همین امر است:

- خشی: ارمی هنوز نتوانسته است نیویورک را هضم کند.
- میان‌دار: ما را که نیویورک هضم کرد!
- جیسن: الان هم توی هضم رابعه هستیم.
- خشی: ارمیا توی فضای آن‌ریل زندگی می‌کند؛ ویرچوال، نه .. شاید سورئال درست باشد (امیرخانی، ۱۳۸۲: ۲۷۴-۲۷۵).

اینکه ارمیا پس از ورودش به امریکا دچار مسخ نمی‌شود و همچنان به بایدها و نبایدهای فرهنگی/ مذهبی خود پایبند است، ذبح حلال می‌خورد (و حتی خود پخش‌کننده گوشت حلال می‌شود)، مشروب نمی‌خورد، قمار هم نمی‌کند، همگی نشانه تلاش ارمیا بر حفظ «دگربودگی» خویش است. درمقابل خشایار، استاد مذاهب و محقق ارشد مؤسسه مطالعات مذهبی نیوجرسی، بی‌تفاوت به تمام ارزش‌های دینی و فرهنگی خود چنان در جامعه امریکایی مستحیل می‌شود که نه تنها اسمش را به «خشی» تغییر می‌دهد تا امریکایی و غیرایرانی به نظر رسد، بلکه حاضر نمی‌شود با دیگر ایرانیان و حتی پدرش، که یادآور ریشه‌های فرهنگی اوست، در یک کندومینیوم ساکن شود. به علاوه، خشی برخلاف دیگرانی که آرزوی بازگشت به وطن را دارند، هرگز حاضر به بازگشت نیست:

1. otherized
2. ideal other
3. actual other

سوزی: [...] چرا ما بی‌وتن شده‌ایم؟ میان‌دار یک چمدان دارد که به آن دست نمی‌زند. می‌گوید این چمدانی است که هر ایرانی دارد. هر ایرانی برای این که روزی به وتن برگردد. خشی ایرانی نیست. [...] یعنی دیگر ایرانی نیست. [...] اما من دارم، تو هم داری (همان: ۳۸۴).

بنابراین، اگر برای دیگران «بودن»[1] هنوز در رابطه با ریشه و «ملیت» تعریف می‌شود، خشی با نمایش بی‌هویتی خویش بهترین نمونه «دیگری ایده‌آل» است که از سوی نظام سرمایه‌سالار امریکایی «شناخته» می‌شود. اگر سیاه‌پوستی نظیرجانی تلاش می‌کند تا با مراجعه به مرکز نسب‌شناسی قومیت خود را پس از گذشت چندین قرن از مهاجرت اجدادش به آمریکا با هزینه هزاران دلار مشخص کند -چون که «آدم همه چیزش مال آباء و اجدادش است [...] بدون جد و آباد، آدم هیچ چیز ندارد، حتی دین» (همان: ۳۹۳)- خشی بی‌توجه به ریشه‌های خود، در صدد است «شدن»های[2] مکرر را تجربه کند و نمونه بارزی از «چندگانگی» شخصیتی را به نمایش گذارد؛ همان «هزارچهره‌گی»[3] پسامدرنی که از «داکتر کشی»، به گفته همکارش بیل، «یک مسلمان واقعی، یک مسیحی راستین، یک یهودی اصیل، یک بودایی مادرزاد، یک بهایی معتقد و یک وهابی متعصب» (همان: ۱۷۸) ساخته است.

۳-۴- نئولیبرالیسم و بروز پدیده «غیرشهروند»

به منظور پررنگ کردن گفتمان سرمایه‌سالار لیبرالیسمی و تأثیر آن در شکل‌گیری نوع جدیدی از «بردگی» در غرب، امیرخانی می‌کوشد توجه خواننده را به نقش پول، به منزله هسته بنیادین این گفتمان، معطوف کند و در همین راستا به تبیین «حیات برهنه» بپردازد. این امر به نحو بارزی در بازنمایی جهت‌گیری ارمیا و خشی نسبت به گفتمان سرمایه‌سالار لیبرالیسمی بروز می‌یابد. برخلاف ارمیا که مسخ ایدئولوژی فردگرایانه و سرمایه‌محور لیبرالیسمی نمی‌شود، برای خشی پول و منفعت مادی نقشی کلیدی درجهت‌گیری‌ها و ارزیابی‌هایش ایفا می‌کند. اگر از دید ارمیا «می‌شود با دادن چند کوارتر جلوی ضرر ۱۵ دلاری آنها را بگیرم. همه چیز که پول نیست» (همان: ۲۵۰)، برای خشی «پول» هسته مرکزی زندگی است که اهدافش را تعیین می‌کند و به نحوه درک افراد از محیط پیرامون جهت می‌دهد؛ چراکه «اینجا

1. being
2. becoming
3. Chameleon features

امریکاست. پول ارزش دارد» (همان: ۲۰). این همگامی ارزش‌های خشی با نظام سرمایه‌سالار سبب شده که خشی به هر چیز دیدی صرفاً مادی داشته باشد و «رقابت را تنها راه امپرومنت» (همان: ۹۵) برشمرد. در جامعه‌ای که به تعبیر ارمیا «کل درهم عندهم صنم» (همان: ۵۸) است، تجربه هر روز عبارت است از: «و ای دلار! سجده واجبه! لا یمکن الفرار من حکومتک! و این ضمیر کاف تو هستی دلار! که به راحتی می‌توان از خدا فرار کرد اما از تو هرگز» (همان: ۱۰۵)، مزرهای بین «بودن»/ «نیستی»، بین «شمول»/ «حذف» نیز با پول مشخص می‌شود. در راستای همین منطق است که خشی و دیگران استخدام ارمیا به عنوان راننده لموزین را آغاز حیات وی در جامعه امریکایی برمی‌شمرند و جشن تولدی را به این مناسبت تدارک می‌بینند: «بعد ۲۸ می! تو در ایالات متحد متولد شدی از امروز چون کار می‌کنی و ۴۰ کی درسال حقوق می‌گیری» (همان: ۸۶).

به علاوه، تحت تاثیر چنین گفتمانی است که پول معیار پیوندهای بین فردی و اجتماعی را شکل می‌دهد، به نحوی‌که ازدواج، درچنین جامعه‌ای، به گفته خشی، دیگر «پیوند ژنیتیکی نیست، خاطرات مشترک هم نیست. [...] ازدواج یعنی ۲ نفری کارکردن و ۲ نفری پول درآوردن. از آن طرف سیو کردن پول به خاطر مسایل مشترک» (همان: ۲۵۷). تحت تاثیر همین دیدگاه است که خشی «می‌خواهد با یادآوری حق مأموریت ۵۰۰ دلاری آرمیتا به ایران او را در دستگاه درجه حالت رومانتیک به سه‌قلب یا هات استار برساند» (همان: ۳۰۷)؛ یا جاسم (جیسن) فکر می‌کند می‌تواند اعتراض ارمیا به ذبح حرام گوسفند مهمانی افطار حاج عبدالغنی را با پول بخرد. در چنین گفتمانی قوانین نیز بر مبنای پول تبیین می‌شوند و بی‌اعتنایی به نظام سرمایه به معنای اختلال در نظم عمومی و مصداق فعل مجرمانه است. بر طبق همین منطق است که از نظر پلیس امریکا عملکرد ارمیا در انداختن سکه در پارک‌متر ماشین‌ها اخلال در نظم عمومی شناخته می‌شود و مجرمانه است، چراکه ارمیا فرصت جریمه و تولید پول بیشتر را از مامور پارکبان می‌گیرد: «بی‌دلیل سکه در پارک‌متر ریختن! چرا باید یک انسان عاقل به دست‌رنج باقی مردم بی‌اعتنایی کند؟ بی‌اعتنایی به پول یعنی از کار افتادن چرخ جامعه امریکا» (همان: ۴۶۲).

اگر در جامعه‌ای مانند امریکا زیرپا گذاشتن اصول نظام سرمایه‌سالار جرم باشد، تفریح و سرگرمی نیز در راستای تولید پول و درآمدزایی معنا پیدا می‌کند. تعدد دیسکو ریسکوها و

قمارخانه‌ها در جامعه امریکایی، در واقع، محصول همین تفکر پول‌محور است. به همین دلیل ارمیا معتقد است که «فروید اشتباه می‌کند که همه چیز را زاییده شهوت می‌داند. از آسمان‌خراش گرفته تا آرک سنت لوئیس و میدان آزادی. حتا شهوت جنسی هم شعبه کوچکی است ازشهوت مال» (همان: ۴۴۴). برآیند همین «شهوت مال» است که لاس‌وگاس به کعبه آمال جامعه امریکایی تبدیل می‌شود، به طوری که زیارت دوباره آن خشی را از شرق‌ترین نقطه امریکا (نیویورک) به غرب‌ترین نقطه، یعنی «به پابوس لاس وگاس»، می‌برد (همان: ۹۲) تا در تمجید لاس وگاس بخواند که «کعبه آمال منی لاس وگاس» (همان: ۹۰) و در لحظه رسیدن در ادبیاتی کاملاً مذهبی دست ادب بر سینه بگذارد و بگوید «السلام علیک یا لاس وگاس! خدایا شکرت که دوباره زیارت اینجا را نصیبم کردی» (همان: ۴۳۷)، چراکه «اگر روی شانس باشیم همین جا ماندنی می‌شویم و دم به دم حاجت می‌گیریم» (همان: ۹۲).

وقتی در برهوت امریکا لاس وگاس، همان «خطی از نور، صدا و نئون و مانیتورهای بزرگ و رقص نور و هرم مصری و ایفل فرانسوی و کشتی نروژی و شتر عربی و سزار رومی» (همان: ۴۳۷)، نماد کعبه آرزوهای امریکایی می‌شود، خدای این کعبه هم موجودیتی فراتر از پول نخواهد داشت و مصداق این روایت خواهد بود که «دینهم دنانیر» (همان: ۱۴۷). هنگامی که «والی»، به گفته ارمیا، پول شد (همان: ۲۹۰)، «اصحابی از زمان واپسین خواهند آمد که به رسوم جاهلی بت خواهند پرستید. کل درهم عندهم صنم» (همان: ۱۸۵). ساکنان این «مملکت بی‌پیامبر» (همان: ۱۶۹) که مانند دوره جاهلی بر پایه لذت و منفعت بنا شده است، نیز ناگزیر «مردان واپسین» هستند که می‌کوشند دراین برهوت عشق و معنا با پناه بردن به دنیای مجازی (تلویزیون، گیم‌ها، اینترنت)، به لذت‌های مجازی (دیسکو ریسکوها) یا به تجارت مجازی (کازینوها) دوام آوردند و زنده بمانند (ژیژک به نقل از: Dean, 2005: 112). آنهایی که نمی‌توانند با این اصول همگام شوند، ناگزیر به تبعیدی ابدی محکوم می‌شوند و چنان «بی‌وطن/ بیوتن» می‌مانند که «لایرحمه العباد» و «لا یقبله البلاد» (امیرخانی، ۱۳۸۲: ۴۷۸). این امر ناگزیر به ذوب «فردیت» منجر می‌شود و پیامد این استهلال در فرهنگ غربی از نظر هانا آرنت پیدایش اشخاصی است که محروم از هرنوع ملیت و اصالت فرهنگی به نوعی «حیات برهنه» در غرب محکوم می‌شوند؛ «غیر شهروندانی» که فارغ از هر نوع جایگاه اجتماعی از یک‌سو باید ارزش‌های ملی و قومیتی خود را کنار بگذارند تا حضورشان در جامعه

غربی پذیرفته شود ولی از سوی دیگر، باید همچنان ننگ «دیگری بودن» را به جان بخرند (Agamben, 1998: 56) و پیوسته مورد اهانت قرار گیرد: «گت لاست، گو تو هل» (امیرخانی، ۱۳۸۹: ۲۵۱)؛ در چنین شرایطی است که تغییر نام در بدو ورود، به تعبیر جیسن، امری ناگزیر و خردمندانه می‌نماید: «جاسم هستم اما جیسن صدایم بزنید بهتر است. برای خود شما هم ارمی مناسب‌تر است. مثل میان‌دار خودتان، رمزی صدایش می‌زنند اما اسمش رمضان است» (همان: ۵۷-۵۸)؛ تغییری که پیامد آن جز تنش درونی و «چندگانگی» نیست: «ارمیا فهمیده است بایست نیمه مدرن و سنتی را کنار بگذارد. خاصه الان که مرزهای مشترکشان نیز مغشوش شده‌اند» (همان: ۲۴۳) که در نهایت به «چند هویتی» و در اصل بی‌هویتی و فروپاشی درونی منجر می‌شود، به طوری که فرد حس می‌کند «توی سرش دنیایی است. حالا دیگر نیمه مدرن و سنتی مخلوط شده‌اند. دیگر دو نیمه ندارد سرش؛ هزاران قطعه ناهمگون توی سرش انبار شده‌اند و با هم جدال می‌کنند» (همان: ۲۸۹). ماحصل این جنگ نابرابر بین «اصالت‌گرایی» و «دگرشدگی» موجودی مسخ شده است که یا مانند سیلورمن در نهایت به «غایت وجودی‌اش»، فلز، می‌رسد یا مانند ارمیا در قالب مرده انسان‌نما در مرز بین حیات و مرگ «به فنا» محکوم می‌شود:

> انسان غربی آخرالزمانی همان گرگور سامسا است. اوج جهش ژنتیکی‌اش آن است که صبح از خوابی آشفته بیدار و تبدیل به حشره‌ای عظیم‌الجثه می‌شود. اما انسان شرقی آخرالزمانی پیچیده‌تر است. از خواب بیدار می‌شود و به جای یک حشره به دو حشره تبدیل می‌شود؛ مدرن و سنتی. شاید هم بیشتر. مثل ارمیا توی سرش هزاران حشره توی هم می‌لولند! (همان: ۲۹۱)

تعبیر جامعه غربی از «دموکراسی» روی دیگر سکه بنیادگرایی است که از معنای واقعی تکثرگرایی و پذیرش تفاوت‌ها بسیار فاصله دارد. درواقع، دموکراسی غربی در راستای حفظ وحدت درونی تلاش می‌کند «دیگری» غیرغربی را از عرصه اجتماع حذف کند، همان طورکه در جهت حفظ نظام سرمایه می‌کوشد تنش‌های درونی این نظام را به حضور «دیگری» غرب نسبت دهد. بنابراین در حالی که غربی‌ها از جایگاه «شهروندی» خود لذت می‌برد، «دیگری» غیرغربی به جایگاه «انسان صرف» تنزل می‌یابد. این اقدام علاوه بر آنکه جایگاه «شهروندی» را در جامعه سرمایه‌سالار نسبت به جایگاه «انسانی» برتر می‌شمارد، تداعی‌گر این امر است که «دیگری» غرب از منظر دموکراسی غربی فاقد هر نوع «حقوق مدنی» و «شهروندی» است،

اگرچه حق زیستن صرف را دارد؛ چراکه «دیگری» غرب، شهروند غرب نیست، حتی اگر رسماً ساکن غرب باشد (Downey, 2009: 115). از این رو است که ژیژک دموکراسی غربی را نوعی بنیادگرایی افراطی بر مبنای مقوله «ملیت» برمی‌شمرد که می‌کوشد اسطورهای ملی خود را (که مبنای وحدت جمعی هستند) در رابطه با «دیگری» متخاصم تعریف کند، همان «دیگری» فرضی که در صدد براندازی این وحدت است (به نقل از: Dean, 2005: 163). بنابراین می‌توان گفت که «دموکراسی لیبرالیسمی» راهبرد غرب در جهت حفظ وحدت ملی در تقابل با پیامدهای سیاست جهانی‌شدن است. حال آنکه از نظر پل گیلروی[1] دموکراسی واقعی محصول پذیرش «دیگری» به عنوان «شهروند فرهنگی» است؛ چراکه فقط در این حالت است که نوعی حس «تعلق» در «دیگری» ایجاد می‌شود. در غیر این صورت «شهروند ملی» صرف بودن جز به معنی داشتن حق اقامت نیست (Gilroy, 1993: 46)؛ در حالی که «تعلق» واقعی به یک جامعه «ریشه در پیوندهای فرهنگی، قومیتی و زبانی دارد» و محصول زمانی است که غرب «به تفاوت‌های فرهنگی گروه اقلیت اذعان کند، آنها را بپذیرد» و مانع از بروز و ظهور آنها در عرصه اجتماع نشود (Ibid: 46).

از این‌رو می‌توان گفت که امریکای ترسیم‌شده از سوی امیرخانی بازتاب فضایی است، که برخلاف ادعایش درباره آزادی و دموکراسی، چنان پلیسی و کنترل‌گر است که «چیزی از چشمان تیزبینش پنهان نمی‌ماند، ما همه زندگی می‌کنیم فی بیوتن من زجاج» (امیرخانی، ۱۳۸۹: ۴۶۹)؛ به طوری که افراد حتی در پهنه وسیع جنگل‌های اسنوی ماوتین نیز از آزادی فردی محروم و پیوسته در رصد دوربین‌های فیلم‌برداری هستند. به علاوه، این جامعه چنان مستبدانه تصویر می‌شود که هیچ رفتار یا ارزشی در آن پذیرفتنی نیست، مگر آنکه با منطق امریکایی در سازگاری باشد. از این‌رو است که اقدام جانی برای «کتنه» (ختنه) ازجانب این فرهنگ نوعی رفتار مازوخیسمی تعبیر می‌شود یا امتناع ارمیا ازخوردن گوشت غیرحلال را فقط می‌توان در غالب ادعای «آلرژی» به گوشت توجیه کرد: ارمیا می‌کوشد «به جای توضیح مشکل حلال فود برای مسلم‌ها و ذبح اسلامی جوابی ساده‌تر بدهد که: میت الرجی دارم» (همان: ۱۱۴)؛ چرا که «الرجی چیزی بود که همه امریکایی‌ها خوب می‌فهمیدندش و راحت با آن کنار می‌آمدند بر خلاف حلال فود که توضیحش کلی دردسر داشت» (همان:

1. Paul Gilroy

۱۱۵). برخوردهای از این دست، در واقع، بازتاب التزام جامعه امریکا به حفظ همان منطقی دوقطبی استعماری است که به بهترین وجه در تعبیر جرج بوش پس از واقعه یازده سپتامبر بازنمایی می‌شود: «کسی یا با ماست، یا علیه ماست». نکته قابل تأمل در این باره آن است که این قطب‌گرایی در حالی در امریکا تبلیغ می‌شود که جامعه امریکا از بدو شکل‌گیری خود چنان مختلط و ناهمگون بوده است که چنین ادعایی را، حداقل ازدیدگاه تاریخی، نمی‌تواند برتابد.

۴- نتیجه‌گیری

بیوتن، در واقع، نمایش امیرخانی از وضعیت جامعه معاصر و عصر پساسیاست است که درآن نظام گسترده سرمایه‌داری توانسته است اسطوره‌های مدرن خود را نظیر «چندفرهنگ-گرایی»، «دموکراسی» و «حقوق شهروندی»، جایگزین مقوله‌های مطلق پیشین چون «هویت»، «ملیت» و «قومیت» کند و بدین‌ترتیب معیار جدیدی برای سنجش ارزش‌های فردی، فرهنگی و اجتماعی ارائه دهد که بر مبنای «منفعت‌گرایی»، «نسبیت» و رابطه سلسله‌مراتبی استوار است. امیرخانی با انتخاب امریکا، به منزله مهد سرمایه‌داری و دموکراسی، این فرصت را دراختیار خواننده قرار می‌دهد تا با دیدی انتقادی به رصد این مفاهیم بپردازد، آنها را به‌چالش بکشد و جنبه دیگری از این کشور را به نظاره بنشیند؛ مقوله‌هایی که علی‌رغم پیشرفت‌های علمی، رفاه اجتماعی و جذابیت‌های ظاهری، امروزه به ابزاری در جهت حفظ نظام سرمایه‌سالار تبدیل شده‌اند؛ همان نظامی که با شعار آزادی و دموکراسی اقلیت‌های متفاوتی را سالانه از سراسر جهان در نیل به امیدی واهی روانه مرزهای خود می‌کند. *بیوتن* امیرخانی روایت زندگی مردی است که او هم تحت تاثیر این تبلیغات گسترده و مشاهده پیشرفت‌های علمی غرب در جستجوی «زنده‌گی» به امریکا مهاجرت می‌کند، اما تجربه‌ای جز مرگ (در معنای عام آن: مرگ ارزش‌ها، آزادی و انسانیت) عایدش نمی‌شود و درپایان به جرم «دگربودگی» به فنا محکوم می‌شود. *بیوتن*، در واقع، «ضدروایتی»[1] است که درآن امیرخانی می‌کوشد با استفاده از کلیشه‌های رایج گفتمان چندفرهنگی، به نحوه بسیار هوشمندانه‌ای، از ایدئولوژی نظام نئولیبرالیسمی پرده بردارد،

1. Counter-narrative

اصولش را به چالش بکشد و بر نقش این نظام در شکل‌گیری *بردگی نـوین* جهـانی بـیش از پیش تأاکید کند.

منابع

امیرخانی، ر. ۱۳۸۹. *بیوتن*، تهران: انتشارات علمی.

بشیری، م. ۱۳۹۱. *سبک شناسی رمان بی‌وتن*، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

صادقی، ز. و اسدیان، م. ۱۳۹۵. «بررسی هویت فرهنگی، دینی و تاریخی در رمان بیوتن نوشته رضا امیرخانی». *فصلنامه مطالعات ملی*، (۶۷): ۵۲-۳۵.

فرهنگی، س. و باستانی خشک‌بیجاری، م. ۱۳۹۳. «نشانه‌شناسی اجتماعی رمان بیوتن». *نقد ادبی*، (۲۵): ۱۵۲-۱۲۱.

کافی، غ. و جعفری، ر. ۱۳۹۶. «شگردهای آشنایی‌زدایی در رمان بیوتن (رضا امیرخانی)». *نشریه زیباشناسی ادبی*، (۳۱): ۹-۲۸.

گرجی، م. و حامدی، ی. ر. ۱۳۸۹. «بررسی و تحلیل رمان بیوتن با تأکید بر شخصیت و شخصیت پردازی». *دوفصلنامه مطالعات داستانی*، ۱(۱): ۱۶۱-۱۸۳.

نگاری، ف و صلاحی‌مقدم، س. و فقیه ملک‌مرزبان، ن. ۱۳۹۶. «بررسی مؤلفه های طنز در رمان پسامدرن بیوتن بر اساس دیدگاه سیمپسون». *فصلنامه مطالعات نظریه و انواع ادبی*، (۱): ۳۷-۵۴.

Agamben, G. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press.

Appia, K. A. 1992. “Identity, Authenticity, Survival: Multicultural Societies and Social Reproduction.” In *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Ed. A. Gutmann. Princeton: Princeton University Press, 149-163.

Bender, T. 2002. *The Unfinished City: New York and the Metropolitan Idea*, New York: New Press.

Bhabha, H. K. 1994. *The Location of Culture*, London: Routledge.

Chae, Y. 2008. *Politicizing Asian American Literature: Towards a Critical Multiculturalism*, London: Routledge.

Dean, J. 2005. “Žižek against democracy.” *Law, Culture and the Humanities,* (1): 154- 177.

Downey, A. 2009. “Zones of Indistinction: Giorgio Agamben’s ‘Bare Life’ and the Politics of Aesthetics.” *Third Text*, (23.2): 109–125.

Fish, S. 1997. “Boutique Multiculturalism or Why Liberals Are Incapable of Thinking about Hate Speech.” *Critical Inquiry*, (23.2): 378-395.

Gilroy, P. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Massachusetts: Harvard University Press.

Grillo, R. 2010. “British and Others: From Race to Faith.” In *Multiculturalism Backlash*, Eds. S. Vertoves and S. Wessendorf. London: Routledge. 50-71.

Gutmann, A. (Ed). 1992. .*Multiculturalism and the Politics of Recognition*, Princeton: Princeton University Press.

Hall, S. 1993. “Cultural Identity and Diaspora.” In *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader*, P. Williams and L. Chrisman. Eds. New York: Harvester / Wheatshief.

Hollinger, D.A. 1975. “Ethnic Diversity, Cosmopolitanism and the Emergence of the American Liberal Intelligentsia.” *American Quarterly*, (27.2): 133-151.

House, C. 2001. “Imagining National Space: Symbolic Landscapes and National Canons.” In *New York and Toronto Novels after Postmodernism*, Caroline Rosenthal. Ed. New York: Boydell & Brewer.

Lentin, A. and Titley, G. 2011. *The Crises of Multiculturalism: Racism in a Neo-liberal Age*, London: Z Book.

Mafi, M. 2004. *New York City: An Outsider's Inside View*, Clombus:The Ohio State University Press.

Philips, A. 2009. *Multiculturalism without Culture*, Princeton: Princeton University Press.

Shepperd, E. 2006. “David Harvey and Dialectical Space-Time.” In *David Harvey: A Critical Reader*, Eds. N. Castree and D. Gregory. Massachusetts: Blackwell: 121-141.

Sim, S. 2001. *The Routledge Companion of Ppostmodernism*, London: Routledge.

Taylor, C. 1992. “The Politics of Recognition.” In *Multiculturalism and the Politics of Recognition*, A. Gutmann (Ed). Princeton: Princeton University Press. 25-74.

Upstone, S. 2009. *Spatial Politics in the Postcolonial Novel*, Burlington: Ashgate.

Wilson, K. (ed). 2010. *Looking at Ourselves: Multiculturalism, Conflict & Belonging*, Oxford: Interdisciplinary Press.

Žižek, S. 2002 A. “Are We in a War? Do We Have an Enemy?”. *London Riview*, (24.10): 3-6.

——. 2002 B. *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September11 and Related Dates*, London: Verso.

——. 2011. *Living in the End Times*, London: Verso.

سال چهارم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۷
صفحات ۱۴۰-۱۱۷

تحلیل منظومه غنایی *ویس و رامین* بر مبنای نظریه ایزدان سه‌گانه ژرژ دومزیل

سمانه عباسی[1*]
دکتر سید حسن طباطبایی[2]
دکتر عصمت اسماعیلی[3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۵/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۲۵

چکیده

ژرژ دومزیل با تحقیق در ساخت‌های اجتماعی و بنیان‌های مشترک اقوام هندواروپایی یکی از تأثیرگذارترین اسطوره‌شناسانی است که توانست مکتبی نوین در این عرصه بنیان نهد. او با طرح نظریه ایزدان سه‌گانه در اساطیر این اقوام به نظامی اجتماعی پی برد که طبق آن سه ایزد میترا-وارونا، ایندرا و اشوین‌ها (ناساتیاها) با نظر به سه کنش اساسی‌شان، یعنی حکمرانی روحانی، جنگ و تولید، اداره امور مادی و معنوی مردم را بر عهده داشتند. منظومه *ویس و رامین*، به‌عنوان کهن‌ترین منظومه غنایی به‌جامانده زبان فارسی، پیوند خود را با اساطیر حفظ کرده‌است و همچون روایات حماسی قابلیت بررسی بر مبنای نظریه دومزیل را دارد. در این مقاله، به روش توصیفی-تحلیلی سه شخصیت برجسته این منظومه، یعنی شاه‌موبد، رامین و ویس، از این منظر بررسی شده و این نتیجه به دست آمده‌است که این سه شخصیت با توجه به ویژگی‌ها و کنش‌هایشان با سه ایزد کهن اقوام هندواروپایی مطابقت دارند و متناسب با مضمون روایتی عاشقانه، نمونه‌های جابه‌جاشده آنها محسوب می‌شوند.

واژگان کلیدی: اسطوره، ژرژ دومزیل، نظریه ایزدان سه‌گانه، منظومه غنایی، *ویس و رامین*

---

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان
* sama.abbasi@semnan.ac.ir

۱- مقدمه

اساطیر همواره برای جوامع کهن امری زنده و حقیقی تلقی می‌شدند و پاسخگوی نیازهای مختلف انسان گذشته در موقعیت‌های گوناگون بودند و کارکردهای متعدد و گسترده‌ای داشتند. آنچه سبب بقا و دوام اساطیر در طول زمان می‌شود، تطبیق‌پذیری آن است. درواقع ازآنجاکه اساطیر بازتاب‌دهنده فرهنگ، گرایش‌ها و تفکرات انسان گذشته در مورد خدا، طبیعت و خویشتن اوست، جنبه‌های مختلفی از زندگی بشری را در برمی‌گیرد. به همین دلیل با گذشت زمان اهمیت خود را از دست نداده‌اند و متناسب با شرایط فکری و اجتماعی هر دوره‌ای و هماهنگ با باورهایی که غالب می‌شوند و روایاتی که رواج می‌یابند، در حال تکراراند.

این ویژگی تطبیق‌پذیری اساطیر را می‌توان با توجه به اصطلاح جابه‌جایی[1] بررسی کرد. نخستین بار فروید در تحلیل ناخودآگاه بیماران روانی از این اصطلاح استفاده کرد؛ اما در میان منتقدان اسطوره‌گرا نورتروپ فرای اولین کسی بود که از این واژه در بررسی متون اسطوره‌ای بهره برد. به نظر او ادبیات همان داستان‌های اساطیری در فرم ادبی است و این فقط الگوهای اساطیری‌اند که اثر ادبی را به وجود می‌آورند؛ اما این تبدیل الگوهای اساطیری به آثار ادبی از طریق جابه‌جایی امکان‌پذیر است (شمیسا، ۱۳۸۸الف: ۲۵۴). می‌توان گفت هماهنگ‌کردن رویدادهای اسطوره‌ای و توجیه آنها از روی منطق و انطباق آنها از روی تجربیات ملموس انسانی و دنیای عینی سبب جابه‌جایی اساطیر در زمینه علمی می‌شود (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۱۵).

کارکردهای متعدد، گستردگی موضوع و جابه‌جایی اساطیر زمینه مناسبی را برای اسطوره‌شناسان فراهم کرده‌است تا از منظرهای گوناگونی به بررسی اسطوره‌ها بپردازند. یکی از این اسطوره‌شناسان ژرژ دومزیل است که با طرح نظریه ایزدان سه‌گانه افق‌های تازه‌ای را به روی دنیای پیچیده و شگفت‌انگیز اساطیر گشود. دومزیل با کشف ایدئولوژی حاکم بر تمام ابعاد زندگی اقوام هندواروپایی، که بر مبنای آن جامعه به سه گروه کاهنان، جنگجویان و تولیدکنندگان تقسیم می‌شود، توانست ثابت کند که تنها هندواروپاییان به ضرورت چنین ایدئولوژی در تمام ابعاد زندگی اجتماعی و اندیشه دینی خود پی برده‌اند و از آن استفاده کرده‌اند (دومزیل، ۱۳۹۱: ۴۸).

منشأ اساطیر ایرانی را نیز باید در اساطیر هندواروپایی و به‌ویژه هندوایرانی یافت که در دهه‌های نخست قرن نوزدهم میلادی در پی ورود استعمارگران غربی به سرزمین‌های

1. Displacement

شرقی‌ای چون هند مورد توجه اسطوره‌شناسان قرار گرفت و زمینه را برای بررسی‌های تطبیقی اساطیر فراهم کرد.

با نظر به مدراک باستان‌شناسی، شاخه‌ای از هندواروپاییان به نام هندوایرانیان، در استپ‌های آسیایی روسیه کوچ‌نشینانی بودند که برای مدتی طولانی آداب‌ورسوم و سنن مشترکی داشتند و از نظر زبانی به یکدیگر پیوسته بودند؛ اما سرانجام به دلایلی از هم جدا شدند و به سوی جنوب کوچ کردند. در میانه هزاره دوم پیش از میلاد گروه ایرانی از راه منطقه هموار جنوب شرقی دریای خزر به سرزمین‌های مرتفع ایران وارد شدند و اقوام هندی به شبه‌قاره هند مهاجرت کردند (کرتیس، ۱۳۹۴: ۸). جدایی این دو قوم از یکدیگر سبب ازبین‌رفتن باورها و روایات اساطیری‌شان نشد و در متونی چون ریگ‌ودا و اوستا همچنان می‌توان شاهد داستان‌های اساطیری بود که از اصلی واحد سرچشمه گرفته‌اند.

ریگ‌ودا کهن‌ترین اثر مکتوب هندواروپایی است و به دوره‌ای بین ۱۵۰۰ تا ۱۲۰۰ پیش از میلاد بازمی‌گردد و بهترین منبع برای مطالعه اساطیر کهن هندوایرانی است. این کتاب، که بیشتر از هر متن کهن دیگری به دلیل تأکید حافظان آن بر دوامش از طریق حفظ‌کردن و به یاد سپردن، از تغییر در امان مانده، شامل ده کتاب است که در آن می‌توان سرودها و روایات دینی را در کنار داستان‌های مربوط به قهرمانان الهی، روابطشان با یکدیگر، نبردشان با نیروهای شر، ساختار جهان ایزدان و غیره بازیافت (بهار، ۱۳۹۳: ۵۶۱).

در ایران نیز اوستا به‌عنوان کتاب مقدس زرتشتیان بسیاری از باورها و داستان‌های کهن اساطیری را در خود گنجانده‌است. اوستا امروز به پنج نسک (باب، کتاب) تقسیم می‌شود که عبارت‌اند از: ۱- وندیدا (ویدیداد)، ۲- یسناها، ۳- یشت‌ها، ۴- خرده‌اوستا و ۵- ویسپرد. مهم‌ترین قسمت از این میان، از لحاظ تدوین و حفظ روایات ملی و اساطیر مذهبی، یشت‌هاست که اصل بسیاری از روایات ملی و حماسی ما در آن دیده می‌شود (صفا، ۱۳۹۲: ۳۱-۳۷).

۱-۱- نظریه ایزدان سه‌گانه ژرژ دومزیل

ژرژ دومزیل، با تحقیق در زمینه ساخت های اجتماعی و بنیان های مشترک فرهنگی این اقوام، یکی از مهم ترین شخصیت هایی است که به اساطیر هندواروپایی پرداخته و نتایج تحقیقاتش مورد توجه دیگر اسطوره شناسان قرار گرفته‌است؛ به طوری که برخی از محققان

او را اصلاحگر اسطوره‌شناسی تطبیقی و برخی وی را بنیان‌گذار مکتبی نوین در این عرصه می‌دانند (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۱۴۵).

به باور دومزیل، مهم‌ترین ساختاری که به طور واضح در اساطیر و آیین‌های اقوام هندواروپایی دیده می‌شود، نظامی سه‌کنشی است که در قالبی متداول چارچوب نظام فکری سرایندگان سرودهای ستایشی در هر مقوله را شامل می‌شود. این کنش‌ها عبارتند از ۱- اداره قاعده‌مند و درعین حال اسرارآمیز جهان؛ ۲- عملکرد نیروی جسمانی و اساساً قدرت که منحصراً رزمی نیست و ۳- باروری با عواقب و تأثیرات گوناگون مانند خرمی، آبادانی، تندرستی، طول عمر، کامرانی و جمعیت (دومزیل، ۱۳۹۱: ۲-۳). البته باید گفت که به باور دومزیل علاوه‌براین سه طبقه کاملاً آریایی طبقه چهارمی نیز وجود دارد که بی‌تردید جزءِ مغلوبین فتح آیایی‌ها به شمار می‌روند و ذاتاً به گونه‌ای غیر قابل تطهیر نجس‌اند و خارج از ساخت بنیادین جامعه قرار دارند (دومزیل، ۱۳۵۲: ۳۹).

وی طبق روش کارکردشناسانه خود نخست به بررسی سه دسته از خدایان در وداها، که با سه کنش همراه‌اند، پرداخت و با بررسی‌های بیشتر متوجه می‌شود که این خدایان در هر سه گروه عمدتاً به صورت یک جفت خدا قرار می‌گیرند. نمونه‌ای دیگر از این فهرست سه‌بخشی، که هر بخش شامل یک جفت خداست، عبارت است از: ۱- وارونا به‌تنهایی، ولی غالباً میترا و وارونا با هم گاه همراه سومین آدیتیا به نام آریامان و ندرتاً با چهارمین آدیتیا به نام بهاگا؛ ۲- ایندرا به‌تنهایی یا با وایو یا با آگنی و با همراه دیگری که تغییر می‌کند و ثابت نیست و ۳- دو اشوین که نام‌های کهن‌ترشان ناساتیاست (دومزیل، ۱۳۹۱: ۴-۸).

۱- ۲- *ویس و رامین* و ارتباط آن با اساطیر

فخرالدین اسعد گرگانی داستان‌سرای بزرگ قرن پنجم ه.ق منظومه *ویس و رامین* را بین سال‌های ۴۳۲ و ۴۴۶ ه.ق در بحر هزج مسدس محذوف یا مقصور در حدود ۷۹۰۵ بیت، با زبانی ساده و خالی از تکلف همراه با معانی ژرف و الفاظ زیبا و تشبیهات بدیع، در هنگام اقامتش در اصفهان به درخواست ابوالفتح مظفر به نظم درآورد. این اثر از لحاظ قدمت سومین مثنوی موجود و نخستین منظومه عاشقانه است که از گزند فتنه‌های روزگار در امان مانده و به تمامی به دست ما رسیده‌است (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۹۴۴-۹۴۶).

این منظومه عاشقانه از جمله داستان‌های کهن فارسی است که به گفته خود فخرالدین به زبان پهلوی موجود بوده، اما هر کسی نمی‌توانسته‌است آن زبان را به نیکی بخواند یا آن را بفهمد. درباره منشأ این داستان، صاحب *مجمل‌التواریخ و القصص* آن را به عهد شاپور، پسر اردشیر بابکان، منسوب داشته، اما با توجه به قرائن بسیار، این داستان متعلق به دوره اشکانی است (گرگانی، ۱۳۳۷: ۴۲۱-۴۲۲).

علاوه بر این، در این اثر می‌توان به‌وضوح بازتابی از آداب و سنت‌های مردم ایران را در قرن‌های پیش از اسلام شاهد بود؛ همچون ازدواج با محارم و درآمدن ویس به عقد برادرش ویرو. اثر دین زرتشت و دستورهای آن نیز در سراسر منظومه به چشم می‌خورد. وجود همین مضامین کهن و همچنین قرابت زمانی این داستان با دوران رواج روایات اساطیری به‌یقین زمینه را برای حضور بن‌مایه‌های اساطیری در آن فراهم کرده‌است. به‌ویژه اینکه آنچه در دوران اشکانیان مسلم است، تساهل آنها در رواج یافتن مذاهب گوناگون و اجازه شکوفایی دادن به بسیاری از مذاهب و باورهای آیینی و اساطیری در قلمروشان است. بسیاری از مجسمه‌های کوچک پیداشده در مغرب ایران، که با سبک یونانی و شرقی ساخته شده‌اند، نمودار خدایانی‌اند که در آن زمان پرستش می‌شدند. بنابراین، باورهای آیینی و اساطیری متعدد در فضای باز دینی دوران اشکانیان به‌راحتی رواج می‌یافتند (دیاکونوف، ۱۳۴۵: ۱۴۲). این باورها اساطیری، که هماهنگ با افق انتظار جامعه در دوره حماسه‌سرایی برای پرکردن خلأ ناشی از دست دادن هویت در حماسه‌ها حضور یافته‌اند، در دوره‌های بعد نیز به منظور برقراری ارتباطی نزدیک با ادبیات عامیانه و تجربیات ملموس انسانی به منظومه‌های عاشقانه منتقل شده‌اند. درواقع در ایران پس از یک دوره رکودی که تا اوایل قرن ششم در زمینه سرایش منظومه‌های غنایی به‌وجود می‌آید، ویژگی‌های روابط زندگی اجتماعی، تحولات سیاسی و تأثیر فرهنگ‌های مختلف در کنار دگرگونی پسند مردم و از همه مهم‌تر فاصله گرفتن از دوران اوج اسطوره‌سازی در نحوه جابه‌جایی بن‌مایه‌های اساطیری در منظومه‌های غنایی تأثیری ژرف می‌گذارد و زمینه را برای بروز آنها به گونه‌های متفاوت در این منظومه‌ها فراهم می‌کند. هدف اصلی این پژوهش بررسی نحوه جابه‌جایی بن‌مایه اشخاص با توجه به نظریه دومزیل در منظومه‌های عاشقانه است که از لحاظ محتوا به ژانر غنایی تعلق دارند.

۲- پیشینه پژوهش

محققان بسیاری بر مبنای نظریه ایزدان سه‌گانه ژرژ دومزیل بـه مطالعـه فرهنـگ و اسـاطیر اقوام هندواروپایی پرداخته‌اند (نک. اوالد و دیگران، ۱۳۸۰). علاوه بر آن، مقالاتی چـون «دربـاره گیسوری و سرکشی پهلوانـان (ذیلـی بـر آراءِ ژرژ دومزیـل در بـاب کـارکرد جنگـاوری)» از علیرضا اسماعیل‌پور (۱۳۹۳) و «نمود جدال خدایان سـه‌گانـه آریـایی در حماسـه برزونامـه» نوشته جبار نصیری و محمودرضا نصر اصفهانی (۱۳۹۴) از جمله دیگر مقالاتی‌انـد کـه در آن نویسندگان ایرانی با نظر به الگوی دومزیل به رشـته تحریـر درآورده‌انـد. بهمـن نـامورمطلق (۱۳۹۲) نیز به تطبیق این الگو بر داستان سیاوش پرداخته‌اسـت. در مـورد منظومـه *ویـس و رامین* نیز می‌توان از مقالات بسیاری یاد کرد که هر یک از منظـری خـاص بـه ایـن روایـت کهن پرداخته‌اند. ازجمله «بیژن و منیـژه و *ویـس و رامـین* (مقدمـه‌ای بـر ادبیـات پـارتی و ساسانی)» از جلال خالقی مطلق (۱۳۶۹) و «بررسی جایگـاه زن و عشـق در *ویـس و رامـین* فخرالدین اسعد گرگانی» از اسماعیل حاکمی و راضیه زواریان (۱۳۹۰).

با وجود گستردگی طرح دومزیل و قابلیت تطبیق‌پذیری آن بـا انـواع روایـات، تـا کنـون تحقیقی پیرامون تحلیل روایت *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی بر مبنـای ایـن طـرح انجام نشده و در این مقاله تلاش شده‌است تا به روش توصیفی-تحلیلی از منظر ایـن نظریـه چنین تطبیقـی صـورت گیـرد تـا تـداوم ایـدئولوژی حـاکم بـر باورهـا و روایـات ایرانـی در منظومه‌های عاشقانه نیز به اثبات برسد.

۳- تحلیل منظومه غنایی *ویس و رامین* بر مبنای نظریه ایزدان سه‌گانه ژرژ دومزیل

قصه‌پردازان منظومه‌های عاشقانه گـاه از نبـوغ و خلاقیـت خـود در نحـوه شخصـیت‌پـردازی، گنجاندن تصاویر و درونمایه‌های بدیع و پایان‌بندی این منظومه‌ها بهـره بـرده‌انـد؛ امـا ویژگـی پویایی و انعطاف‌پذیری اساطیر سبب شده‌است تا بن‌مایه‌های اساطیری متناسب بـا مضـمون و ساختار ویژه روایات غنایی و هماهنگ با شرایط اجتماعی هر دوره خاص در این منظومه‌ها نیـز حضور یابند. سه شخصیت برجسته منظومـه *ویـس و رامـین* مـی‌تواننـد بـا نظـر بـه پیشـینه اسطوره‌ای‌شان بررسی شوند. گرچه باید گفت به دلیل ویژگی‌های منحصـربه‌فـرد ژانـر غنـایی می‌توان شاهد تفاوت‌هایی میان این شخصیت‌ها و نمونه‌های اسـاطیری‌شـان بـود کـه گویـای انطباق آنها با مضامین عاشقانه است. در پژوهش حاضر برای انطباق این الگو با سـه شخصـیت

این منظومه، نخست خصوصیات منحصربه‌فرد سه ایزد آریایی بر مبنای ریگ‌ودا، که بخشی از مهم‌ترین منبع دومزیل محسوب می‌شود، مشخص می‌گردد و پس از آن ویژگی‌ها و کنش‌های شاه‌موبد، رامین و ویس در مقایسه با سرشت اسطوره‌ای‌شان و درنتیجه انطباقشان با الگوی دومزیل بررسی می‌شود. در این راستا، برای اجتناب از تطویل مطلب و ذکر شواهد بسیار، در هر مورد به یک نمونه اکتفا خواهد شد.

جدول (۱) خویشکاری‌های و ویژگی‌های ایزد کنش اول بر مبنای ریگ‌ودا

خویشکاری/ویژگی	مثال از ریگ‌ودا
۱- خردمندی و دانایی	«تو به ما آنچه نمی‌دانستیم آموختی. ای خردمند دانا» (گزیده سرودهای ریگ‌ودا، ۱۳۴۸: ۱۳۴).
۲- فرمانروایی بر جهان	«خدایان از وارونا فرمانروایی و پیروی خواهند کرد. من پادشاه بالاترین پوشش مردمم. منم پادشاه وارونا» (همان: ۳۲۶).
۳- مجازات‌کننده گناهکاران و خشم‌گیرنده بر آنها یا بخشایشگر آنها	«بندنهنده گناهگاران چندین کمند دارد. مرگ‌پذیران گناهکار به‌سختی می‌توانند از آنها برهند» (همان: ۲۹۱).
۴- همراهی با میترا	«ای وارونا و ای میترا، باشد که ما از شما (این لطف را) به دست آوریم که هر جا آسمان و زمین و روز است، ما را برکت دهید» (همان‌جا).
۵- دارای قوانین جاودانی	«قوانین مقدس وارونا به قوت خویش باقی می‌ماند و ماه با شکوه خود از میان شب در حرکت است» (همان: ۲۶۸).

جدول (۲) خویشکاری‌ها و ویژگی‌های ایزد کنش دوم بر مبنای ریگ‌ودا

خویشکاری/ ویژگی	مثال از ریگ‌ودا
۱- قدرتمند و نیرومند	«من شکست‌ناپذیرم. هیچ‌کس بر من چیره نمی‌گردد و هرگز رام و تسلیم نمی‌شوم» (همان: ۱۷۵).
۲- بخشنده ثروت و برکت	«هنگامی که نذر ریخته می‌شود، اندرا را که سرکوب‌کننده دشمنان زیاد و خداوند برکت و فراوانی است، مکرر ستایش نمایید» (همان: ۸۸).
۳- فرمانروایی بر آفرینندگان و سروری بر خدایان	«اندرا، آنکه بر مردم و بر ثروت‌ها و نژاد پنج‌شاخه (جهان) فرمانرواست» (همان: ۹۱).
۴- نوشنده سومه و	«اندرای قهرمان، بنوش، بنوش سومه را. باشد که شیره نشاط‌آور (آن) تو

علاقه‌مند به آن	را لذت بخشد» (همان: ۶۱).
۵-کشنده دشمنان و اهریمنان و آزادکننده آب‌ها (یا گاوها):	« چون تیری که درخت را می‌اندازد، وریترا را کشت، قلعه‌ها را ویران ساخت و بستر رودخانه‌ها را کند (تغییر داد). او مانند عصای آهنین تازه‌سازی کوه‌ها را بشکافت. اندرا با همراهان خویش گاوان ماده را بیاورد» (همان: ۴۲).
۶- مسلح به سلاح رعد و صاعقه	«آنکه به سومه‌آشا مشهور است، سلاح او رعد می‌باشد و صاعقه را در دست دارد، ای مردم، او اندراست» (همان: ۲۸۲).
۷- همراهی وایو (باد) با او	«ای اندرا و ای وایو، به مراسم این قربانی بیایید؛ چون بدین طریق مردم به‌سرعت به کمال این مراسم خواهند رسید» (همان: ۲۳۰).
۸- دارای اسبان ویژه	«اسب‌های تیزروی تو ای اندرا، شیهه بلندی که باران را اعلام می‌دارد، برآورده‌اند» (همان: ۶۰).

جدول (۳) خویشکاری‌ها و ویژگی‌های ایزدان کنش سوم بر مبنای ریگ‌ودا

خویشکاری/ ویژگی	مثال از ریگ‌ودا
۱- برکت‌بخش	«چون شمایید که ما را گنج‌های ثروت می‌بخشید. شما داده‌های خود را بدون فریبِ سخاوتمندان حفظ می‌کنید» (همان: ۳۸۹).
۲- درخشان و زیبا	«ای اشوین‌های درخشان! با اسب‌های نجیب خود بیایید و سرود خدمتگزاران خویش را بپذیرید [...] باشد که روحانیان به وسیله نذور، ای زیبارویان! شما را بیاورند[...] آنکه نذرها را به شما تقدیم نموده‌است، شما او را جمال ابدی بخشیدید» (همان: ۱۷-۱۸).

۳- ۱- شاه‌موبد نماینده ایزد کنش اول

به باور دومزیل نزد هندیان کهن شهریاری و فرمانروایی دو نیمه متضاد، اما مکمل یکدیگرند؛ زیرا از دید انسان وارونا ایزدی تشویش‌برانگیز و صاحب قدرت یا maya (یعنی جادوی صورت‌آفرین) است که سلاح‌هایش گره (بند) و دام‌اند؛ اما میترا، که نامش نیز به معنی پیمان و دوستی است، برعکس وارونا، آرام‌بخش، نیکخواه و پشتیبان اعمال و مناسبات شرافتمندانه و قانونی و قاعده‌مند و مخالف خشونت است (دومزیل، ۱۳۹۱: ۷).

میترا در ریگ‌ودا و به احتمال زیاد در فرهنگ هندوایرانی رابطی میان خدایان و انسان بوده‌است؛ زیرا بنا بر وداها، وی با برآوردن آواز خویش مردمان را گرد هم می‌آورد،

کشتکاران را با چشمانی بر هم نهاده می‌پاید و پنج قبیله مردمان فرمانبردار اویند. نقش مهر در اساطیر ایرانی نیز مؤید همین ارتباط میان مهر و انسان است (بهار، ۱۳۹۱: ۴۶۷).

دومزیل در بررسی خود پیرامون شخصیت‌های اساطیری آیینی ایرانی، اهورامزدا را ادامه‌دهنده راه وارونا، مهم‌ترین آدیتیا، اما به‌غایت غنی‌تر از او می‌داند (دومزیل، ۱۳۹۱: ۱۰). در روایات حماسی ایرانی نیز می‌توان نمونه‌هایی از این شهریاران روحانی یا به‌عبارت‌دیگر شاه-موبدان یا شاه-پریستاران را یافت که با پیوند برقرارکردن با جهان دیگر انجام‌دادن کارهای دینی را نیز برعهده دارند؛ برای مثال، بیشتر شاهان پیشدادی و عده‌ای از کیانیان در زمره شاه-موبدان‌اند (کویاجی، ۱۳۷۱: ۲۳۶).

در منظومه *ویس و رامین* نیز به‌وضوح می‌توان ویژگی‌های کنش اول را در شخصیت شاه‌موبد یافت؛ شخصیتی که مهم‌ترین ویژگی این کنش در لقب او (شاه-موبد) هویداست. او شهریاری روحانی است که علاوه‌بر فرمانروایی سرزمینی وسیع، عهده‌دار اجرای مراسم دینی نیز هست. ویژگی‌های این شخصیت، مطابق با ویژگی‌های ایزد کنش اول، به این قرار است:

۱- پادشاهی قدرتمند با قلمرویی وسیع: شاه‌موبد پادشاهی است که بر سرزمین‌های وسیعی حکمرانی می‌کند. قلمرو تحت فرمانروایی‌اش سرزمین‌های طبرستان، گرگان، دهستان، خوارزم و غیره را در بردارد و از لحاظ سیاسی این قلمرو تا اران و ارمنستان و حتی دریای روم بسط داده شده‌است. این را می‌توان از یاری شهریاران سرزمین‌هایی دانست که لشکرهایی انبوه برای موبد گسیل می‌کنند تا بتواند در جنگ با ویرو پیروز شود (نک. گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۵۶). همچنین پیمان‌شکستن قیصر با موبد و نافرمانی‌کردن از او می‌تواند نشانه‌ای دیگر از قلمرو وسیع فرمانروایی موبد باشد. این‌چنین تسلطی بر سرزمین‌های شناخته‌شده آن روزگار می‌تواند خود نمادی از سلطنت بر جهان باشد.

۲- شهریاری روحانی: شاه‌موبد هم با توجه به نامش و هم با نظر به تأکیدی که بر دادخواهی‌اش وجود دارد و درنتیجه آن حق مجازات‌کردن گناهکاران بر مبنای قوانین الهی برایش مسلم دانسته شده‌است، کاملاً در تناسب با جنبه‌های روحانی میترا-وارونا قرار دارد که طبق آن وارونا به عنوان شهریاری عادل، با توجه به قوانین جاودانه‌اش، می‌تواند گناهکاران را مجازات کند (همان: ۲۲).

۳- عادل و دادخواه، خشم‌گیرنده بر گناهکاران و مجازات‌کننده آنها: این ویژگی شاه‌موبد هنگام پیمان شکستن شهرو، تهدیدکردن ویس، مجازات ویس در دژ اشگفت، مجازات دایه

به دلیل رفتن ویس به باغ، مجازات ویس در باغ و مجازات رامین پس از مثل‌زدن گوسان رامشگر به‌خوبی خود را نشان می‌دهد (همان: ۲۲۰).

۴- اجراکننده قوانین الهی (جاودانی): متعهدبودن شاه‌موبد به پیمان با شهرو علاوه بر اینکه نشان‌دهنده تمایل بسیار او به وصلت با زیبارویی جوان است، گویای تأکید او بر اجرای قوانین الهی است؛ قوانینی که برای وارونا با عنوان ریتا (در اوستا ارتا، شریعتی که جهان به موجب آن پایدار می‌شود) مطرح می‌گردد و از طریق آن اعمال آفرینندگان مورد قضاوت قرار می‌گیرد. اجرای مراسمِ «وَر»، برای آزمودن ویس نیز موقعیت دیگری است که این خویشکاری شاه‌موبد را نمایان می‌کند. او در این آزمون، خود آتشی عظیم برمی‌افروزد و به آتشگاه «چیزی بیکران» می‌دهد و اجرای مراسم را بر عهده می‌گیرد (همان: ۱۴۶).

۵- همراهی با زرد: همراهی همیشگی زرد با شاه‌موبد یادآور همراهی میترا با واروناست. گرگانی درباره شخصیت زرد به نکات قابل توجهی اشاره می‌کند که نشان‌دهنده ویژگی‌های اساطیری او و شباهتش با میتراست. آنچه اشاره گرگانی به آن بسیار عجیب می‌نماید (زیرا بیان ویژگی‌های شخصیتی زرد در روند روایت به هیچ وجه ضروری به‌نظر نمی‌رسد) و می‌تواند خود سرنخی برای یافتن سرشت اسطوره‌ای او به‌دست دهد، این نکته است که زرد همچون رامین برادر موبد است، اما از مادری دیگر زاده شده‌است؛ مادر او زنی هندی است.

کجا رامین و شه هر دو برادر — به هم بودند از این پاکیزه مادر
وزیشان زرد را مادر دگر بود — شنیدستم که او هندوگوهر بود
(همان : ۱۵۴)

شاید بتوان این اشاره کوتاه را نشان‌دهنده پیشینه اسطوره‌ای زرد در قالب میترا دانست؛ ایزدی که پرستش او، به زمان در کنار هم بودن اقوام هندی و ایرانی بازمی‌گردد و تأکیدی است بر قدمت این شخصیت. زرد فرزند پدری ایرانی و مادری هندی است. به عبارت بهتر او حاصل تفکری است که در دوران‌های کهن در میان هند و ایرانیان به صورت ایزد محبوب این اقوام وجود داشته و قرن‌ها حضور خود را حتی در روایات عاشقانه نیز حفظ کرده‌است. به هر حال حضور مؤثر زرد در کنار شاه‌موبد می‌تواند نمونه جابه‌جا شده همراهی همیشگی میترا با وارونا باشد.

نشانه دیگر در راستای تطبیق شخصیت زرد با میترا ارتباط بیشتر میترا با مردم و به‌تبع آن محبوبیت بیشتر اوست که طبق ریگ‌ودا سبب شده‌است تمام مردم آریایی‌نژاد به او

توسل جویند و از او یاری بطلبند. این ویژگی در مورد زرد به صورت میانجی‌گری او برای رهایی ویس از مجازات موبد و همچنین پناه‌دادن او به رامین خود را نشان می‌دهد. بنا بر این شواهد می‌توان شاه‌موبد را در کنار زرد نماینده کنش اول دانست که تا پایان روایت سعی در حفظ‌کردن جایگاه خود در قالب این کنش دارند. اما همچنان‌که در اساطیر مربوط به ایزدان سه‌گانه دیده می‌شود، سرانجام جای خود را به کنش دوم می‌سپارند. ویژگی این شخصیت تأثیرگذار در منظومه *ویس و رامین* با توجه به خصوصیات ژانر غنایی، که در آن الزاماً نمی‌توان ضروریات یک متن اسطوره‌ای را یافت، تفاوت‌هایی با پیشینه اسطوره‌ای خود دارد. وارونا فرمانروای جهان و پادشاه همه مردم است. این ویژگی در منظومه غنایی صورت ملموس‌تر و باورپذیرتری می‌یابد که از طریق اشاره به نام سرزمین‌های گوناگون نمایان می‌شود. به عبارت دیگر سرزمین‌های متعدد با مرزهای مشخص جایگزین قلمرو بی‌حدومرز کنش اول می‌شود تا با ذهن خواننده و انتظار او از یک روایت واقعی هماهنگ‌تر باشد. علاوه بر این، کنش اول هم واضع قوانین و ناظر بر رعایت آن و هم اجراکننده آن است. اما از آنجا که در منظومه غنایی برخلاف روایت اسطوره‌ای ضرورتی برای توجیه نخستین پدیده‌ها، رویدادها و اعمال ایزدی و انسانی وجود ندارد، شاه‌موبد فقط ناظر بر قوانین و اجراکننده آن دانسته شده‌است، نه واضع آن.

۳-۲- رامین نماینده ایزد کنش دوم

ایندرا با بهره‌گیری از قدرت و خشونتی که اگر در جنگ به کار افتد، موجب پیروزی و کسب غنائم می‌شود، نماینده مسلم این کنش است. این قهرمان خون‌خوار با سلاح آذرخش خود برای نجات جهان اهریمنان را از پای درمی‌آورد و برای انجام‌دادن این کارهای نمایان پهلوانی، آنقدر سوما می‌نوشد تا مست شود. بزرگترین دشمن ایندرا، وریتره[1] اهریمن خشکسالی است و از آنجا که این خدای طبقه جنگاوران بارنده باران و شکست‌دهنده وریتره است، نزد دهقانان هند مقامی والا دارد (دومزیل، ۱۳۹۱: ۷).

ایندرای هندوایرانی، که در هند بزرگترین خداست، در ایران به موجودی اهریمنی تبدیل می‌شود. صفت بارز ایندره، وریتره‌هن[2] به معنی وریتره‌کُش/ اژدهاکش است؛ اگرچه

1. varitra
2. vratrahan

این ایزد اژدهاکش در گذار خود از هند به ایران به صورت موجودی منفی درمی‌آید و در مقابل اردیبهشت‌امشاسپند قرار می‌گیرد اما در ایران، صفت وریتره‌کش او با تلفظ ورثرغنه، که امروزه به‌صورت بهرام تلفظ می‌شود، تبدیل به ایزدی بزرگ شده‌است (شمیسا، ۱۳۸۸ب: ۳۸).

در بهرام‌یشت اوستا و در توصیف و ستایش این ایزد، بهرام در ده ترکیب مختلف جلوه می‌کند و خود را به زرتشت می‌نمایاند. این ده ترکیب عبارتند از: باد تند، ورزا یا گاو نر زردگوش و زرین‌شاخ، اسب سفیدی با سازوبرگ زرین، شتر بارکش تیزدندان، گراز تیزدندانی که به یک حمله می‌کشد، جوانی پانزده‌ساله، مرغ شکاری وارغن (شاهین)، میش نر دشتی، بز نر دشتی و در آخر مردی دلیر که شمشیری زرین‌تیغه در دست دارد (یشتها، ۱۳۹۴: ۵۲۸-۵۳۴).

بر مبنای آنچه گفته شد، می‌توان خویشکاری‌ها و ویژگی‌های رامین را در ارتباط با ایزد جنگاور به شرح زیر بیان کرد:

۱- قدرتمندی و جنگاوری: رامین بارها در این منظومه از زبان خود و دیگران شخصیتی نیرومند و دلیر معرفی شده است.

بسا لشکر که من برکندم از جای — بسا دشمن که من بفکندم از پای
زمین بوسد فلک پیش عنانم — کمر بندد قضا پیش سنانم
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۹۹)

۲- برکت‌بخشی: برکت‌بخشی رامین بیش از هرجای دیگر در پایان روایت، هنگام بر تخت نشستن او به جای برادرش و برقراری عدل و داد نمایان می‌شود؛ موقعیتی که در آن از رضایت مردم تحت فرمانش، به دلیل جریان‌یافتن نعمت و فراوانی، آباد شدن شهرها و بخشش‌های بسیار، سخن گفته شده‌است (همان: ۳۷۶).

۳- سلطنت بر مردم و داشتن جایگاهی رفیع: رامین سرانجام پس از پشت‌سر گذاشتن موانع بسیار جانشین شاه‌موبد می‌شود و به‌جای او بر سرزمین‌های بسیاری فرمان می‌راند و اینگونه جایگاه رفیع خود را به‌اثبات می‌رساند؛ جایگاهی که در طول روایت نیز از طریق تأکید بر نسب شاهانه رامین و پرهیز او از خواری و ذلت به آن اشاره شده‌است. همین بیزاری رامین از تحقیر و بی‌اعتباری سبب شد که او ذلت را برنتابد و دل به زیبارویی دیگر ببندد و بار سنگین خیانت را بر دوش بکشد.

۴- مسلح: رامین از سوی شاعر و دیگران بارها کمان‌وری قهار و بی‌مانند و حتی قابل قیاس با آرش کمانگیر توصیف شده‌است؛ جنگجویی که در ایران و توران همتایی ندارد و همه را به فرمان خود درمی‌آورد.

نبود اندر جهان چون او کمانور نه نیز از جنگیان چون او دلاور
خدنگ چهارپر بر زه بپوست چو برق تیز بگشادش از او دست
(همان: ۱۸۲)

۵- شکست‌دهنده دشمن برای وصال با معشوق (و به‌دست‌آوردن گنج‌های بسیار): در منظومه‌ای غنایی با محوریت عشق، وریتره، بزرگترین دشمن ایندرا، جای خود را به رقیبی سرسخت، پرنفوذ و قدرتمند می‌دهد و رهایی معشوق از دست او و دست‌یافتن به گنج‌های بسیار جانشین آب‌ها و گاوهای برکت‌بخش می‌گردد و اینگونه عاشق لیاقت خود را برای وصال با معشوق و رسیدن به سلطنتی فراگیر اثبات می‌کند. بنابراین در این روایت شاه‌موبد هم به عنوان نماینده ایزد کنش اول نقش‌آفرینی می‌کند و هم به‌عنوان دشمن ایزد کنش دوم حضور می‌یابد.

اما شاه‌موبد نه به دست رامین، بلکه در نتیجه حمله گرازی وحشی کشته می‌شود. می‌دانیم که بهرام، طبق بهرام‌یشت، در قالب ده کالبد، که همگی نشان‌دهنده شجاعت و نیرومندی او در حمایت از خیر و در برابر شر است، جلوه می‌کند. گراز پنجمین کالبدی است که بهرام در قالب آن به یاری اهورامزدا می‌شتابد. بهرام بیش از هر ایزد مزدیسنای دیگر به ایندرا شباهت دارد و می‌توان او را جایگزین ایندرا و درواقع ایزد جنگاور در اساطیر ایرانی دانست.

می‌توان گفت در این بخش روایت، رامین به عنوان نماینده کنش دوم و درنتیجه نمونه جابه‌جا شده ایندرا و در دوره‌های متأخرتر بهرام، در قالب یکی از نمودهای خود، یعنی گراز، به جنگ دشمنش می‌شتابد و او را از میان برمی‌دارد. این شکل از دگردیسی علاوه بر اینکه نشان‌دهنده این‌همانی رامین با بهرام و ایندراست، در تطابق کامل با مضمون مردم‌پسند روایات عاشقانه قرار دارد. رامین، پیش از موبد، برادرش زرد را می‌کشد؛ اما در توجیه این قتل، گرگانی و به احتمال زیاد گویندگان داستان پیش از او اعلام می‌کنند که نخست زرد به رامین حمله کرد و پیشنهاد او را برای تسلیم نپذیرفت و درنتیجه در برابر دفاع رامین از خود کشته شد؛ اما برای مقابله رامین با موبد، که برخلاف زرد برادر تنی اوست، آن هم با آن لشکر انبوه از جانب دو طرف، اتفاقی عجیب جایگزین این مقابله می‌شود؛ اتفاقی که

کاملاً با سرشت و نهاد اسطوره‌ای رامین تناسب دارد. موبد نه به دست برادر تنی خود کـه او را چون فرزند دوست می‌داشت، بلکه توسط حمله گرازی کشته شد (همان: ۳۷۳) کـه درواقـع نمودی دیگر از رامین بود. به این ترتیب موقعیت هم گویای ارتباط اسطوره‌ای گراز با رامـین و هم در راستای جلوه‌دادن چهره‌ای بی‌گنـاه از اوسـت کـه قـرار اسـت در پایـان بـه عنـوان پادشاهی دادگر و خیرخواه و برکـت‌بخـش بـر مـردم فرمـان برانـد و در نـزد مخاطـب نیـز شخصیتی نیک و شایسته پادشاهی و وصال با معشوق جلوه کند.

۶- نوشنده شراب و علاقه‌مند به آن: رامین همچون ایندرا به نوشیدن نوشابه‌ای سـکرآور، کـه در این منظومه در قالب شراب جلوه می‌کند، بسیار علاقه‌مند است و بـیش از هـر کسـی توانـایی نوشیدن شراب را دارد و این می‌تواند نشانه‌ای دیگر از قدرت و برتری او نسبت به دیگران باشد:

ز گـردان بـیش ریـزد خـون گـه رزم ز یـاران بـیش گیـرد مـی گـه بـزم
(همان: ۱۸۲)

ایندرا، ایزد جنگاور، سومه بسیار می‌نوشد و از آن کسب قدرت می‌کند. این نوشابه مقـدس، که در اوستا به هئومه تبدیل می‌شود، دارویی سلامت‌بخـش، دوردارنـده مـرگ و نیـروبخش معرفی شده‌است که از گیاهی آسمانی به دست می‌آید. حتی می‌توان احتمال داد که اعتقـاد به نوشابه‌ای سکرآور و آسمانی بـاوری هنـدواروپایی باشـد. در یونـان نیـز در آداب و رسـوم رازآمیز آلوزین، آمبروزیا غذای افسانه‌ای خدایان است که بی‌مرگی می‌دهـد و شـهدی اسـت که نوشابه خدایان المپ دانسته می‌شود که از طریق آن می‌تواننـد هـر دشـمنی را شکسـت دهند (قاسمیان و بهمردی، ۱۳۹۱: ۲۸).

به دو ویژگی مهم هوم، یعنی سکرآوری و نیروبخشی در برابر دشـمنان، در متـون کهـن ایرانی همچون *اوستا* یا *مینوی خرد* نیز اشاره شده‌است. در یسـنای ۱۰، بنـد ۸ مـی‌خـوانیم: «آری همه می‌های دیگر را خشم خونین سلاح در پی است، اما آن می هوم را رامش راستی همراه است. مستی هوم سبک سازد» (یسنا، ۱۳۹۴: ۱۵۰/۱) در *مینوی خرد* نیز درباره خاصیت هوم در شکست اهریمنان آمده‌است: «می‌شکنم، نابود می‌کنم و سـرنگون مـی‌کـنم تـو را و کالبد شما دیوان و دروجان و جادوگران و پریـان را بـا هـوم و برسـم و بـا دیـن راسـتی بـه (بهدین) که آفریدگار اورمزد به من آموخت» (۱۳۹۷: ۶۶). در اساطیر ایرانی بهـرام جـایگزین ایندرای هندی می‌شود و بسیاری از خویشکاری‌های او را از آن خود مـی‌کنـد. در کـرده ۱۸ بهرام‌یشت، که به شرح صفات بهرام اختصاص دارد، به نیرو بخشی هوم در جنگ بـا دشـمن

اشاره شده‌است: «بهرام اهورا آفریده را می‌ستاییم، هوم از زوال رهاننده را برمی‌گیرم. هوم پیروزمند را دربرمی‌گیرم [...] کسی که یک هوم با خود نگه دارد، در جنگ از بند اسارت دشمن برهد» (یشتها، ۱۳۹۴: ۵۳۹).

ویژگی سکرآوری و نشاط‌بخشی هوم در گذر زمان در انتقال از متون اسطوره‌ای به روایات حماسی و غنایی به شرابی تبدیل شده‌است که قهرمان قدرتمند و توانگر روایت از آن بسیار می‌نوشد، بدون آنکه مغلوب بی‌خویشی ناشی از آن شود و اینگونه نیروی مافوق بشری خود را به اثبات می‌رساند. در منظومه *ویس و رامین* نیز به این توانایی رامین در کنار جنگاوری‌اش اشاره شده‌است.

۷- همراهی باد با او: در این روایت از باد به‌گونه‌ای یاد شده‌است که می‌تواند یادآور همراهی وایو با ایندرا و یاری‌رساندن به او باشد. نخستین نقش‌آفرینی باد در این روایت در آشکارکردن چهره معشوق زیبارو برای رامین است. وزیدن باد و کناررفتن پرده عماری ویس آغازگر برانگیخته شدن عشق رامین و حرکت در مسیر پرفراز و نشیب عشق‌ورزی است (نک. گرگانی، ۱۳۳۷: ۶۵). این در حالی است که ویس و رامین پیشتر در دوران کودکی یکدیگر را دیده بودند و می‌توان گفت حضور باد در اینجا در راستای تطبیق هرچه بیشتر روایت با نمونه اسطوره‌ای‌اش است. باد همچنین مانند پیام‌آوری چابک نقش رساننده پیام رامین به ویس دردوری و هجران را ایفا می‌کند. ویس نیز در آرزوی دیدار دوباره رامین امیدوار است که روزی باد دل‌افروز پیشاپیش رامین مژده رسیدن او را برایش بیاورد (همان: ۱۷۷).

۸- دارای اسبی ویژه: به این ویژگی رامین در تطابق با ایزد ایندرا کمتر از دیگر ویژگی‌ها اشاره شده‌است و این می‌تواند در نتیجه فقدان موقعیت‌های حماسی چون جنگ و مبارزه طولانی با دشمن باشد؛ زیرا در هنگام نبرد زمینه مناسبی برای شاعر فراهم می‌شود تا علاوه بر توصیف دلاوری‌های قهرمان داستان به وصف خصوصیات منحصربه‌فرد اسب او نیز بپردازد؛ با وجود این، گاه به ابیاتی در وصف اسب شگفت رامین برمی‌خوریم؛ همچون بیت زیر:

گرازان رخش چون طاووس صدپر به پیشش برنشسته نقش ارتنگ
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۳۶)

بنا بر آنچه گفته شد، با وجود تطابق شخصیت رامین با ایندرا می‌توان شاهد تفاوت‌هایی نیز میان آنها بود که ناشی از ساختار و محتوای ویژه این منظومه غنایی است؛ ازجمله اینکه با نظر به ضرورت حضور مثلث سه‌گانه عاشق، معشوق و رقیب در منظومه‌های غنایی و از

سوی دیگر جایگزینی ایندرا به جای وارونا در روایات اساطیری به دلیل ارتباط بیشتر او با نیاز جامعه، رامین به جای تقابل با رقیب خود، که می‌توانست ویرو باشد، در برابر برادر خود شاه‌موبد قرار می‌گیرد که نماینده ایزد کنش اول است. درواقع شاه‌موبد علاوه بر ایزد کنش اول به عنوان نماینده وریتره نیز ظاهر می‌شود تا جایگزینی رامین به جای او ضمن تطابق با نمونه اسطوره‌ای‌اش صورت مقبول‌تری بیابد. همچنین جنگاوری رامین، شراب‌نوشی او و داشتن اسبی ویژه، که بیشتر متناسب با روایات حماسی و پهلوانی است، در منظومه غنایی نمود کمرنگ‌تری می‌یابد تا ویژگی‌های بارز یک روایت عاشقانه همچون هجران‌های طولانی و وصال‌های پرشور پررنگ‌تر جلوه کند.

۳-۳- ویس نماینده ایزد (ان) کنش سوم

اشوین‌ها یا ناساتیاها در این کنش بیشتر بخشنده تندرستی و جوانی و باروری‌اند. اما قلمرو کنش سوم از این هم گسترده‌تر است و خوراک و فراوانی نفوس و نعم، یعنی توده اجتماع و رونق و غنای اقتصادی و دلبستگی به زمین و بهره‌مندی از نعمت‌ها در صلح و ثبات را نیز در بر می‌گیرد. به همین دلیل ایزدبانوان و الهگانی که متولی جهات دیگر کنش سوم، برای مثال زندگی جانوران و فراخی نعمت و دارندگی و توانگری و بارداری‌اند نیز غالباً اشوین‌ها را در همان مرتبه‌شان تقویت و تکمیل می‌کنند (دومزیل، ۱۳۹۱: ۸).

دومزیل خود در تطبیق امشاسپندان ایرانی با خدایان هندی، خرداد و امرداد را برابرهای اشوین‌ها می‌داند و معتقد است که آنها با توجه به معنای نام‌هایشان و عناصر مادی‌ای که نگاهبانی آنها به ایشان سپرده شده‌است، یادآور خدایان کنش سوم‌اند (همان: ۱۳-۱۴). این کنش، به دلیل قلمرو گسترده‌اش، نسبت به دو کنش دیگر حوزه عملکرد وسیع‌تری دارد. این گستردگی حوزه عمل، که بیشترین انتقادها را به طرح دومزیل موجب شده‌است، به قول خود او به دلیل ویژگی ذاتی آن است؛ زیرا امور اقتصادی، که رابطه‌ای تنگاتنگ با زمین و تغییرات جوی دارد، می‌تواند با کوچ اقوام آریایی شکل‌های مختلفی به خود بگیرد و به گونه‌های مختلفی نمادینه شود. به همین دلیل نیز او معتقد بود، در کنار اشوین‌ها می‌توان الهگانی را نیز قرار داد که با زمین، باروری و به‌طورکلی رویش و فراوانی در ارتباط‌اند. در این منظومه نیز، ویس علاوه بر اینکه مهم‌ترین ویژگی‌های ایزدان کنش سوم را دارد، با الهگانی نیز که روزگاری در سرزمین ایران ستایش می‌شدند، پیوندهای عمیق برقرار می‌کند؛

الهگانی که مهمترین ویژگی‌شان برکت‌بخشی از طریق ارتباط‌داشتن با آب و زمین و گیاه است. بنابراین در کنار خویشکاری برکت‌بخشی، به ابیاتی نیز اشاره می‌شود که بر ایزدبانو بودن معشوق در این روایات دلالت دارند؛ برای مثال جایگاه ویژه معشوق به عنوان یک ایزدبانو در مکانی مرتفع نشان داده می‌شود که این مکان گاه یک گنبد و در بیشتر مواقع بام قصر یا شبستان است که ویس بر فراز آن به تماشا می‌نشیند، دل به رامین می‌دهد و حتی هنگام فرار از راه بام می‌گریزد؛ برای مثال می‌توان به این ابیات اشاره کرد:

نخستین روز بنشست آن پری‌روی — پر از ناز و پر از رنگ و پر از بوی
میان گنبدی سر بر دوپیکر — نگاریده به زرین نقش بتگر
(همان: ۱۱۷)

در باورهای آیینی و اساطیری نیز ایزدبانوان معابدی باشکوه و مزین داشتند. در ایران باستان پرستشگاه‌های آناهیتا از مهمترین معابد متبرک و مقدس به شمار می‌رفت. معبد آناهیتا در همدان از جمله این معابد است. پولیبوس، مورخ یونانی سده دوم پیش از میلاد، درباره آن می‌نویسد: «تمام چوب‌هایی که در این بنا به کار برده شده از سدر و سرو است و در هیچ جا این ستون‌ها و چوب‌ها برهنه دیده نمی‌شوند. تیرک‌های سقف و رواق‌ها و ستون‌ها با صفحات فلزات قیمتی پوشیده شده [...] هنگام ورود آنتی‌خوس به این شهر تمام ستون‌های پرستشگاه هنوز با صفحات طلا پوشیده شده بود [...] و در فتح اسکندر به تاراج رفت» (گویری، ۱۰۳:۱۳۷۹). در یشت پنجم *اوستا* نیز از این معبد به صورت کاخی زیبا با صد پنجره درخشان و هزار ستون خوش‌تراش با هزار پایه یاد شده‌است (یشتها، ۱۳۹۴: ۲۳۲).

علاوه بر آن، تأکید بر نژاد و نسب شاهانه ویس و برخی ویژگی‌های منحصربه‌فردش از زبان دیگران نیز می‌تواند نشان‌دهنده جایگاه او به‌عنوان یک ایزدبانو باشد. اما برکت‌بخشی و زیبایی وصف‌ناپذیر و خیره‌کننده مهمترین ویژگی‌های ویس در تطابق با ایزدان کنش سوم است.

۱- برکت‌بخشی: در این منظومه ویس به گلی دور از دسترس، آب زندگانی، باغی آباد، سروی بهشتی، بهاری دلنشین و چشمه تشبیه شده که همگی گویای برکت‌بخشی اوست:

ز بوی ویس آب زندگانی — بخورد و ماند نامش جاودانی
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۱۷)

می‌توان گفت از میان ابیاتی که بیانگر ویژگی برکت‌بخشی ویس و جایگاه ایـزدی اوینـد، ابیاتی که از زبان شهرو (مادر ویس) در غم ازدست‌دادن او سروده شده‌اند، به بهتـرین شـکل بر آنها دلالت دارند. هنگامی که شهرو گمان می‌کنـد شـاه‌موبـد دختـرش را در دژ اشـگفت کشته‌است، چنان از ویس و شرایط ناگواری که در نبود او می‌تواند رخ دهد، یاد می‌کنـد کـه گویی موبد مهمترین عامل برکت‌بخشی یا تجسم یک ایزدبانوی مقدس را از بین بـرده‌اسـت. شهرو اظهار می‌کند:

الا ای مـــرو پیرایـــه خراســـان مدار این خـون و ایـن پتیـاره آسـان
ز کـــوه غـــور گـــر آب تـــو زایـــد به جـای آب زیـن پـس خـون نمایـد
شـــود امســـال خـــونین جویبـــارت بـــلا رویـــد ز کـــوه و مرغـــزارت
فـزون از بـرگ‌هـا بـر شاخسـاران ســـنان بینـــی و تیـــغ نامـــداران
جهان بر دسـت موبـد گشـت ویـران نیـازی دختـرم چـون شـد ز کیهـان
کنـــون لالـــه دمـــد از کوهســـاران کـه مانـده نیسـت آن مـاه سـواران
(همان: ۲۰۰ و ۲۰۲)

علاوه‌براین رامین پس از کشته‌شدن شاه‌موبد، نجات‌دادن ویـس از دسـت او و ازدواج بـا ویس است که سلطنت همراه با برکت و خیر و نعمت خود را آغاز می‌کند. چنین پادشـاهی، که پس از پشت‌سر گذاشتن فراز و فرودهای بسـیار و در نهایـت ازدواجـی شـکوهمندانه بـه عنوان پاداشی به قهرمان داستان ارزانی می‌شود، تداعی‌گر اساطیر مربوط بـه ازدواج مقـدس خدا و خدابانو یا ازدواج مقدس انسان با موجودی الهی است کـه در نمونـه‌هـای متـأخر بـه صورت ازدواج قهرمان داستان با زنی زیبا و برکت‌بخش شکل می‌گیـرد. یکـی از کهـن‌تـرین روایات مربوط به ازدواج مقدس در اساطیر، که سبب رویش طبیعت می‌شـود، ازدواج اینانـا، ایزدبانوی سومری، با دوموزی، شاه شبان، است که بعدها به صـورت ازدواج تمـوز بـا ایشـتر بابلی اندکی تغییر شکل می‌دهد. این روایت اسطوره‌ای به احتمـال زیـاد یـک سـرود آیینـی بوده که در مراسم ویژه پیوند مقدس میان خدابانو و شاه، پس از آیین تاجگذاری، بـازخوانی می‌شده‌است. ازدواج مقدس این ایزدبانوی برکت‌بخش با دوموزی در بهار صورت می‌گیرد که می‌تواند بیانگر مهمترین ویژگی اینانا و تأثیر آن بر هستی در قالب الهه زمین و الهه بـاروری باشد (لاهیجی و کار، ۱۳۹۲: ۱۴۵).

در اساطیر ایرانی گرچه نمی‌توان به‌وضوح شاهد ازدواج مقدس خدا و خدابانو یا شاه و خدابانو بود، به نظر می‌رسد می‌توان نشانه‌هایی از این روایت اسطوره‌ای را در ماجرای کیومرث یافت. براین‌اساس، کیومرث بخشی از کهن‌الگوی اساطیری ازدواج مقدس است که سبب رویش گیاهان و زایش انسان‌ها از دل زمین می‌شود و درواقع نقش نطفه خدای آسمان را ایفا می‌کند؛ زیرا در اساطیر ایرانی سپندارمذ نماد ایزد زمین و همچنین دختر و همسر اهورامزداست و ازدواج آنها به عنوان نخستین خویدودس (ازدواج با محارم) تاریخ معرفی شده‌است. پس می‌توان گفت باروری سپندارمذ توسط نطفه کیومرث تحریفی است که برای تجسد بخشیدن به شخصیت کیومرث و همچنین توجیه خویدودس صورت گرفته‌است که سبب رویش زمین می‌شود (مهرکی و غفرانی، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

در منظومه *ویس و رامین* نیز قهرمان داستان پس از ازدواج با معشوقی که به‌وضوح خویشکاری برکت‌بخشی را نشان می‌دهد و همچون الهه‌ای مقدس جلوه می‌کند، به سلطنت می‌رسد و در خراسان با استقبال بی‌نظیر مردم مواجه می‌شود که طی جشنی پرشکوه به مدت سه ماه ادامه می‌یابد و مردم از برکت این ازدواج و پادشاهی همراه با عدل و داد بهره بسیار می‌برند.

ز بس کاو داد سیم و زر سبیلی نماند اندر جهان نام بخیلی
ز بس کاو داد زر و سیم و گوهر همه گشتند درویشان توانگر
ز دل‌ها گشت بیدادی فراموش توانگر شد هر آن کاو بود بی‌توش
(گرگانی،۱۳۳۷: ۳۷۶ -۳۷۷)

۲- زیبایی: ویس همچون دیگر معشوقان ادب فارسی زیبارویی است که همتایی ندارد و دل به هر عاشقی نمی‌سپارد. در وصف زیبایی ویس می‌خوانیم:

به مینو در چنین حورا نیابی به گیتی در ازین زیبا نیابی
(همان: ۲۱۷)

می‌توان گفت شخصیت ویس بیش از شاه‌موبد و رامین نسبت به نمونه اسطوره‌ای‌اش دستخوش دگرگونی شده‌است. این دگرگونی نخست به دلیل مضمون روایات عاشقانه و تبدیل‌شدن معشوق به مهمترین هدف در سفر عاشق است و علت دیگر تأثیرپذیری شخصیت معشوق از ایزدبانوانی است که در رأس نیروهای مورد پرستش قرار داشتند؛ نه مانند اشوین‌ها که پس از وقوع حوادثی، برخلاف میل دیگر خدایان، به گروه ایزدان در

مراسم قربانی پیوستند و نسبت به ایزدان کنش اول و دوم در متون اساطیری حضور کمرنگ‌تری یافته‌اند.

بنابر آنچه گفته شد، در منظومه *ویس و رامین*، شاه‌موبد با توجه به ویژگی‌هایش در قالب کنش اول، رامین کنش دوم و ویس کنش سوم ظاهر می‌شوند و حتی می‌توان با نظر به طبقه چهارمی که دومزیل آنها را غیرآریایی می‌داند، ویرو را نیز که در مربع عشقی ویس، رامین، شاه‌موبد و ویرو، به‌راحتی کنار گذاشته می‌شود و هیچ تلاشی برای حفظ جایگاه خود نمی‌کند، نماینده این طبقه دانست؛ به‌ویژه اینکه وقتی شاه‌موبد از وصال *ویس و رامین* در مرو آگاه می‌شود، با خشم ناسزاگویی می‌کند و مدعی می‌شود سی‌اندی فرزند شهرو هر یک از نژادی است و «نزاده است او ز یک شوهر دو فرزند» و از این میان فقط ویس نژادی از جمشید دارد؛ به عبارت دیگر نژاد ویس، ایرانی است و نه ویرو:

از ایشان خود تو از جمشید زادی تو نیز آن گوهرت بر باد دادی
(همان: ۱۳۰)

در این میان شاه‌موبد برای ازدست ندادن جایگاهش به اندازه‌ای تلاش می‌کند که علاوه بر ایفای نقش شهریار روحانی، به عنوان رقیب و به عبارت بهتر دشمن اصلی رامین، در نقش ایزد جنگاور، نیز ظاهر می‌شود. بنابراین در این منظومه، شاه‌موبد هم شهریار روحانی‌ای است که در نهایت جایگاه خود را به ایزد جنگاور می‌سپارد و هم دشمنی است که ایزد جنگاور در مبارزه با او به دنبال تصاحب معشوقی است که خود می‌تواند نماد آب‌ها یا گاوهای در بند اهریمنانی چون وریتره باشد. اما قرارگرفتن رامین در پایان داستان در جایگاه شاه‌موبد می‌تواند با نظر به سرشت اسطوره‌ای این شخصیت‌ها نیز تفسیر شود. طبق اساطیر آریایی، ایندرا به عنوان خدای نبرد و یار و نجات‌بخش آریاییان در طول جنگ به‌مرور به شهریار جهان مادی و سپس سرور جهان خدایان تبدیل می‌شود و جایگاه وارونا، ایزد قدرتمند و اعمال‌کننده قانون جاودانی و مظهر اخلاق را تصاحب می‌کند. او، که طبق اسطوره‌ای کهن فرزند وارونا دانسته شده‌است، با کار تحسین‌برانگیز خود، یعنی شکست وریتره، اهریمن خشکسالی و رهاکردن آب‌های دربند این اهریمن و درنتیجه باریدن باران و خرسندی دهقانان، جانشین وارونا می‌شود و به فرمانروایی سراسر جهان می‌رسد (ایونس، ۱۳۸۱: ۲۰- ۲۱). علاوه بر این، ازمیان‌رفتن یا به حاشیه رانده‌شدن نهاد روحانیت در جامعه آریایی را می‌توان در *شاهنامه* نیز به‌وضوح شاهد بود. فریدون روحانیان را از بقیه مردم جدا

می‌کند و به آنها مأموریت می‌دهد که در کوه‌ها به‌سر ببرند و مراسم مذهبی را به‌جا آورند و در عوض از جنگاوران می‌خواهد تا از تخت شاهی حراست کنند (دومزیل، ۱۳۵۴: ۴۰).

جایگزینی خدای نبرد به جای شهریار روحانی چنان مورد حمایت اقوام آریایی قرار می‌گیرد که در انواع روایات برخاسته از اساطیر خود، شخصیت ایندرا را با جلوه‌های گوناگون گاه در قالب رامایانه پیروز بر راونا و گاه در قالب رستم پهلوان نجات‌دهنده ایرانیان برتر از دیگر شخصیت‌های اساطیری نشان می‌دهند و به اسطوره قهرمانِ همیشه پیروز تداوم می‌بخشند؛ قهرمانی که می‌توان آن را با جلوه‌ای دیگر در قالب شخصیت رامین در منظومه *ویس و رامین* مشاهده کرد که به‌رغم خواسته شاه‌موبد قدم در راهی می‌گذارد که در پایان شایستگی او را برای جانشینی آن شاه و فرمانروایی بر سرزمین‌هایی وسیع به دنبال دارد؛ بن‌مایه‌ای که در هر روایت با توجه به مضمون آن رنگ‌وبوی دیگری می‌گیرد. در روایات حماسی، ایندرای تغییرشکل‌یافته به دنبال جبران خواری‌ها و شکست‌های جامعه‌ای است که سعی در حذف قدرت‌های بیگانه دارد و در روایات عاشقانه، این ایزد جنگاور و در عین حال برکت‌بخش به دنبال معشوقی است که در کنار او می‌تواند به دنیای آرمانی خود و مردمان تحت حکومت خود تحققی عینی بخشد. بنابراین مخالفت شاه‌موبد در آغاز روایت، با توجه به تصمیمات و اعمال عاشق، درواقع جابه‌جاشده افول جایگاه وارونا و برتری‌یافتن ایندراست.

۴- نتیجه‌گیری

ژرژ دومزیل از جمله محققانی است که با نظر به پویایی و انعطاف‌پذیری اساطیر و با طرح نظریه کنشگرایانه خود و تأکید بر تمدن‌های هندواروپایی بیش از هر اسطوره‌شناس دیگری به بررسی ایزدان این اقوام و طبقه‌بندی آنها پرداخت. دومزیل توجه خود را به کنش‌های سه‌گانه این ایزدان در تمدن هندی و رومی معطوف کرد که طبق آن سه گروه خدای حکمرانی، جنگ و خدای توده، به‌ویژه کشاورزان، شکل گرفته است که هر کدام کارکردهای خاص خود را دارند.

منظومه‌های غنایی، که ارتباط خود را به شیوه‌ای دیگر با اساطیر حفظ کرده‌اند، با نظر به ساختار ویژه و تقریباً ثابتشان قابلیت این را دارند که از منظر الگوی دومزیل مورد بررسی قرار گیرند. درواقع این منظومه‌ها ازآنجاکه بلافاصله پس از دوران حماسه‌سرایی رواج یافته و تا قرن‌ها مورد توجه شاعران قرار گرفته‌اند و همچنین به دلیل اینکه همچون حماسه‌ها همواره متأثر از روایات شفاهی خنیاگران، نقالان و راویان بوده‌اند، هرگز پیوند خود را با

اسطوره‌ها قطع نکرده‌اند. *ویس و رامین* کـه قـدیمی‌تـرین منظومـه غنـایی موجـود در ادب فارسی است، با توجه به نشانه‌های آشکار و پنهان در آن بیش از هر منظومه دیگری ارتبـاط خود را با اساطیر حفظ کرده‌است.

در این مقاله تلاش شد تا سه شخصیت برجسته این منظومه، یعنی شـاه‌موبـد، رامـین و ویس، بر اساس تقسیم‌بندی دومزیل درباره ایزدان آریایی مورد بررسی قرار گیـرد تـا امکـان تطبیق آن با منظومه‌ای غنایی نیز به اثبات برسد. گرچه بایـد گفـت برخـی از ویژگـی‌هـای مطرح‌شده درباره ایزدان سه‌گانه آریایی به‌طور کامل با نمونه‌های جابه‌جاشده آنها در *ویس و رامین* تطبیق‌پذیر نیست و این می‌تواند به دلیل فاصله‌گرفتن ایـن منظومـه غنـایی از دوران اسطوره‌سازی، ویژگی‌های روایات غنایی و محوریت موضـوع عشـق در آنهـا و همچنـین بـه دلیل تصرفات احتمالی باشد که از سوی گرگانی در منظومه نسبت به روایت کهن و شـفاهی آن صورت گرفته‌است. با وجود این می‌توان در منظومه *ویس و رامین* طبق الگـوی دومزیـل به ایـن نتیجـه دسـت یافـت کـه شـاه‌موبـد بـا توجـه بـه نـامش و همچنـین ویژگـی‌هـا و خویشکاری‌هایش با ایزد کنش اول، یعنی میترا-وارونا مطابقت دارد. پادشـاهی قدرتمنـد بـا قلمرویـی وسـیع، شـهریاری روحـانی، عـادل و دادخـواه، خشـم‌گیرنـده بـر گناهکـاران و مجازات‌کننده آنها، اجراکننده قوانین الهی و همراهی با زرد در تطابق با ۵ ویژگـی و کـارکرد ایزد کنش اول طبق *ریگ‌ودا* است. رامین نیز با خصوصیات و کنش‌هایش، یعنی قدرتمنـدی و جنگاوری، برکت‌بخشی، سلطنت بر مردم و داشتن جایگاهی رفیع، مسلح، شکسـت‌دهنـده دشمن برای وصال با معشوق (و به دست آوردن گنج‌های بسیار)، نوشنده شراب، بهره‌گیـری از یاری باد و داشتن اسبی ویژه می‌تواند نمونه جابه‌جا شـده اینـدرا، ایـزد جنـگ در نظریـه دومزیل باشد که درنهایت همچون او، که بـه‌عنـوان نجـات‌بخـش آریاییـان جانشـین وارونـا می‌شود، به جـای شـاه‌موبـد بـه فرمـانروایی بـر قلمرویـی وسـیع دسـت مـی‌یابـد. ویژگـی برکت‌بخشی و زیبایی، که مهمترین ویژگـی‌هـای اشـوین‌هـا (یـا ناسـاتیاها)، ایـزدان کـنش سوم‌اند، نیز به بهترین شکل در ویس نمود یافته‌اند. در کنار آن، از آنجا که به بـاور دومزیـل علاوه‌بر اشوین‌ها، الهگان مورد پرستش اقوام هندواروپایی نیز می‌توانند نماینده کـنش سـوم باشند، قرارگرفتن ویس در جایگاه یک ایزدبانو از طریق تأکید بر نسـب شـاهانه و تأکیـد بـر مکانی رفیع نیز می‌تواند پیوند ویس را با ایزدان کنش سوم مستحکم‌تر کند.

منابع

اسماعیل‌پور، ع. ۱۳۹۳. «درباره گیسوری و سرکشی پهلوانان (ذیلی بر آراء ژرژ دومزیل در باب کارکرد جنگاوری». پژوهش‌های ایرانشناسی، ۴ (۱): ۱-۱۵.

اوالد، ف. و دیگران. ۱۳۸۰. *اسطوره و حماسه در اندیشه ژرژ دومزیل*، گردآوری و ترجمه ج. ستاری. تهران: مرکز.

ایونس، و. ۱۳۸۱. *اساطیر هند*، ترجمه ب. فرخی. تهران: اساطیر.

بهار، م. ۱۳۹۱. *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: آگه.

ـــــــ . ۱۳۹۳. *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: چشمه.

حاکمی، ا. و زواریان، ر. ۱۳۹۰. «بررسی جایگاه زن و عشق در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی». فصلنامه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، ۳ (۱۰): ۹۱-۱۰۷.

خالقی مطلق، ج. ۱۳۶۹. «بیژن و منیژه و ویس و رامین (مقدمه‌ای بر ادبیات پارسی و ساسانی)». ایرانشناسی، (۶): ۲۷۳-۲۹۸.

دومزیل، ژ. ۱۳۵۲. «ایدئولوژی تقسیم‌بندی سه‌گانه هندواروپایی‌ها». ترجمه و تلخیص غ. حسینی. *نگین*، (۲۹): ۳۹-۴۳.

ـــــــــ . ۱۳۹۱. «خدایان سه‌کنش». *جهان اسطوره شناسی ۴*، ترجمه ج. ستاری. تهران: مرکز. ۱- ۴۵.

دیاکونوف، ا.م ۱۳۴۵. *تاریخ ماد*، ترجمه ک. کشاورز. تهران: پیام.

ذوالفقاری، ح. ۱۳۹۴. یکصد *منظومه عاشقانه فارسی*، تهران: چرخ.

سرکاراتی، ب. ۱۳۷۸. *سایه‌های شکارشده (گزیده مقالات فارسی)*، تهران: قطره.

شمیسا، س. ۱۳۸۸الف. *نقد ادبی*، تهران: میترا.

ـــــــ . ۱۳۸۸ب. *نگاهی تازه به اساطیر ایران باستان*، تهران: علم.

صفا، ذ. ۱۳۹۲. *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: امیرکبیر.

قاسمیان، ک. بهمردی، ا. ۱۳۹۱. *گیاه هوم: یادگاری از فرهنگ ایران‌زمین از دورترین زمان تا به امروز*، تهران: فروهر.

کرتیس، و. ۱۳۹۴. *اساطیر ایران*، ترجمه م. باقی و ش. مختاریان. آبادان: پرسش.

کویاجی، ج. ۱۳۷۱. *بنیادهای اسطوره و حماسه ایران*، گزارش و ویرایش ج. دوستخواه. تهران: آگاه.

گرگانی، ف. ۱۳۳۷. *ویس و رامین*، به اهتمام م. ج. محجوب. تهران: بنگاه نشر اندیشه.

گزیده سرودهای ریگ‌ودا. ۱۳۴۸. ترجمه م. ر. جلالی نائینی، تهران: امیرکبیر.

گویری، س. ۱۳۷۹. *آناهیتا در اسطوره‌های ایرانی*، تهران: جمال‌الحق.

لاهیجی، ش. و کار، م. ۱۳۹۲. *شناخت هویت زن ایرانی در گستره پیش از تاریخ و تاریخ*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

مهرکی، ا. غفاری، آ. ۱۳۹۳. «ازدواج مقدس». *پژوهشنامه ادب حماسی*، ۱۰(۱۸): ۹۵-۱۱۴.

مینوی خرد. ۱۳۹۷. ترجمه ا. تفضلی، تهران: توس.

نامورمطلق، ب. ۱۳۹۲. *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، تهران: سخن.

نصیری، ج. نصر اصفهانی، م. ۱۳۹۴. «نمود جدال خدایان سه‌گانه آریایی در حماسه برزونامه». *دوفصلنامه ادبیات حماسی*، ۲ (۴): ۱۰۱-۱۱۷.

یشت‌ها. ۱۳۹۴. گردآوری و تألیف ا. پورداوود. ۲ج. تهران: نگاه.

یسنا (نامه زرتشت). ۱۳۹۴. گردآوری و تألیف ا. پورداوود. تهران: نگاه.

سال چهارم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۷
صفحات ۱۵۸-۱۴۱

بازشناخت انتقادی تمایزهای کارکردی قصه پریان و اسطوره در رویکرد روان‌کاوی برونو بتلهایم

دکتر علی صادقی منش[1*]
دکتر مهیار علوی مقدم[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۲۵

چکیده

برونو بتلهایم، روان‌شناسی پسافرویدی است که سهم بسزایی در نقد ادبی-روان‌شناختی دارد وهمواره مورد توجه ناقدان ادبی و روان‌کاوانِ کودک بوده‌است.کارکردهایی که وی برای قصه‌های پریان برمی‌شمرد، زمینه تحقیقاتی گسترده‌ای در نقد ادبی گشوده است. در این پژوهش، نگارندگان، با مطالعه آثار بتلهایم، تمایزهای کارکردی قصه پریان و اسطوره در رویکرد روان‌کاوی وی را با رویکردی انتقادی مورد بررسی قرار داده و در نهایت به دو دسته کلی از دیدگاه‌های وی دست یافته‌اند که در یک دسته، اندیشه‌های وی شامل شباهت‌ها و تمایزهای کارکردیِ بین قصه پریان و اسطوره جای دارد؛ از جمله مظهر انباشت تجربه جامعه بودنِ قصه پریان و داستانِ اسطوره‌ای، امید به پایان خوشایند، قطبی بودن شخصیت‌ها و اصل لذت در برابر اصل واقعیت در قصه پریان. در دسته دیگر، بتلهایم در تبیینِ تمایزهای کارکردی میانِ قصه پریان و داستان اسطوره‌ای، دچارِ تناقض‌هایی ویژه شده است؛ مانند معنای زندگی و کارکرد ویژه قصه پریان در معنابخشی به زندگی، تأکید بر کارکرد درمانیِ قصه‌های پریان در دوران کهن و میان هندوها، تبیین کارکردِ قصه‌های پریان بر اساس الگوی سطوح شخصیت فروید و جایگاه قهرمان در قصه پریان و اسطوره. بازشناخت انتقادی این تمایزهای کارکردیِ گاه متناقض، موجب ارتقای دقت ناقدان ادبی پیرو وی در بهره‌گیری از اندیشه‌هایش می‌شود و نیز می‌تواند روان‌کاوان پسافرویدی پیرو رویکرد بتلهایم را از خطاهای احتمالی باز دارد.

واژگان کلیدی: قصه پریان، اسطوره، برونو بتلهایم، نقد روان‌شناختی

---

۱. پژوهشگر پسادکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری
۲. دانشیار زبان و ادبیات دانشگاه حکیم سبزواری
* birang_mazinani@yahoo.com

۱- مقدمه

برونو بتلهایم[1] روان‌کاو اتریشی که با بهره‌گیری از اندیشه‌های زیگموند فروید[2] به تبیین برخی مسایل نوین، از جمله کارکردهای قصه پریان پرداخت. وی از روان‌شناسان پسافرویدی است که تأثیری بسزا هم بر روان‌شناسی کودک و هم بر تحلیل و نقد ادبیات کودک گذاشته است. نگاه ویژه او به روان‌کاوی، دیدگاه‌های وی را مناسب بهره‌گیری در ادبیات نیز می‌سازد، چرا که افزون بر فروید که تأثیری ژرف بر اندیشه او نهاد، بتلهایم به آموختن از بیمار در روند روان‌کاوی و درمان بالینی، با تکیه بر گونه‌ای همدلی هنرمندانه، تأکید داشت و بر این باور بود که درمان و روان‌کاوی در روان‌شناسی بالینی، سبکی است که بیش از علم به هنر نزدیک است (Fisher, 2008: 4). تلاش‌های بتلهایم در بهره‌گیری از افسانه و اسطوره در حل مسایل تخصصی علم روان‌شناختی به همین جا ختم نمی‌شود؛ به گونه‌ای که وی در کتاب خود با عنوانِ *The Empty Fortress* که کتابی تخصصی در زمینه درخودماندگی[3] است، فصلی با عنوان «Persistence of a Myth» دارد که با جملاتی از شکسپیر آغاز می‌شود و در صفحاتی از این فصل، او از کاربرد افسانه‌ها در درک برخی مسایل مرتبط با درخودماندگی سخن می‌گوید (Bettelheim, 1972: 343-344). این پیوند میان روان‌کاوی و هنر در اندیشه بتلهایم، آثار وی را مناسب بهره‌گیری در نقد ادبی از گونه روان‌شناختی ساخت و به همین روی، مقالات بسیاری در دو دهه اخیر با تکیه بر اندیشه‌های وی، نگاشته‌شده است که تمرکز اغلب آن‌ها بر بررسی قصه‌های پریان و نیز در برخی موارد داستان‌های اسطوره‌ای است.

با توجه به اقبالی که از اندیشه‌های این روان‌کاو اتریشی در نقد ادبی وجود دارد، درک برخی تمایزهای کارکردی میان قصه پریان و اسطوره در نگاه وی، مسئله‌ای ضروری است؛ چرا که بدون درک دقیق این دو، از سویی ممکن است بخشی از کارکردهایی که بتلهایم برای قصه پریان ذکر می‌کند، در روند درمانگری به اشتباه به کار رود و از دیگر سو، ناقدان ادبی که شیفته رویکرد بتلهایم هستند، در بهره‌گیری از نظریات وی، بدون در نظر گرفتن این تمایزها، به بی‌راهه روند؛ افزون بر این، نقدهایی بر شیوه دسته‌بندی و تمایزهای مطرح شده میان قصه پریان و اسطوره در نگاشته‌های بتلهایم نیز وجود دارد که تناقض‌هایی در

1. Bruno Bettelheim (1903-1990)
2. Sigmund Freud (1826- 1939)
3. Autism

درک این تمایزها ایجاد می‌کند. در پژوهش پیش‌رو افزون بر ذکر دیدگاه‌های بتلهایم درباره تمایزهای کارکردی قصه پریان و اسطوره، با بهره‌گیری از دیدگاه‌های برخی از اسطوره‌شناسان همچون میرچا الیاده[1] و کلود لوی استروس[2] به بررسی انتقادی این تناقض‌ها خواهیم پرداخت.

۱-۱- بیان مسئله

یکی از مسایل مهم برای آغاز پژوهش‌های ادبی، درک و دسته‌بندی دقیق موضوعات است؛ از این رو، هنگامی که از قصه پریان سخن گفته می‌شود، بایستی این پرسش را در نظر داشت که «قصه چیست؟» و این همان پرسشی است که ولادیمیر پراپ[3] در آغاز کتاب *ریخت‌شناسی قصه* مطرح ساخته است (پراپ، ۱۳۶۸: ۲۰) و کوشیده‌است با ارائه دسته‌بندی‌های موجود تا زمانه خویش، به دسته‌بندی و تعاریف ویژه خود برسد و آن‌ها را تبیین نماید؛ از رایج‌ترین رده‌بندی‌ها که قصه‌ها را به سه گروه قصه‌های جن و پری، قصه‌های زندگی روزمره و قصه‌های جانوران تقسیم می‌کند و به گمان پراپ، هم‌پوشانی‌های بسیاری میان این دسته‌ها وجود دارد (نک. همان: ۲۰و۲۱)، تا دسته‌بندی وولکوف که قصه‌های پریان را با ۱۵ مؤلفه موضوعی قابل تمایز از سایر قصه‌ها می‌کند:

> ۱- آزار بی‌گناهان؛ ۲- قهرمان ساده‌لوح؛ ۳- سه برادر؛ ۴- جنگ با اژدها؛ ۵- به دست‌آوردن دل دختر؛ ۶- دختر جوان عاقل؛ ۷- قربانیان سحر و افسون؛ ۸- دارنده طلسم؛ ۹- دارنده اشیاء شگفت انگیز؛ ۱۰- زن بی‌وفا و الخ. معلوم نیست که فهرست این پانزده موضوع بر چه اساسی تنظیم شده است (همان: ۲۴).

از آخرین جمله پراپ مشخص است که این دسته‌بندی‌ها او را راضی نمی‌کند و با نگرشی ریخت‌شناسانه در پی تحلیل قصه‌های مختلف بر می‌آید. با وجود آن‌که موضوع پژوهش پیش‌رو، بیشتر درک تمایز قصه پریان و اسطوره در نگاه بتلهایم، به عنوان یک روان‌کاو و پژوهشگر با رویکردی متفاوت است و ضرورتی برای ورود به اندیشه‌های پراپ، به عنوان یک فرمالیست وجود ندارد، این میزان از آشفتگی در تعاریف قصه که در کتاب پراپ بدان پرداخته شده است، نشان از پیچیدگی‌های ذاتی این موضوع دارد. باید بپذیریم که

1. Mircea Eliade (1907-1986)
2. Claude Lévi-Strauss (1908-2009)
3. Vladimir Propp (1895-1970)

بتلهایم، حتی اگر در تبیین تمایزهای میان قصه پریان و داستان اسطوره‌ای تناقض‌هایی اندک داشته‌است، در آثار خود خدمات قابل توجهی به ادبیات کودک و درک ابعاد روان‌شناختی مسایل کودکان کرده‌است؛ اما وظیفه پژوهشگر ادبی حکم می‌کند که در عین آگاهی از این خدمات، برای به کار بردن نظریات وی، از تناقض‌ها و مسایل موجود نیز آگاهی کافی داشته باشد.

۱-۲- روش پژوهش و پرسش بنیادین

اصلی ترین پرسش این جستار آن است که در رویکرد روان‌کاوی بتلهایم، چه تمایزهایی میان قصه پریان و داستان اسطوره‌ای وجود دارد؟ در پی پاسخ‌گویی به این پرسش، نگارندگان کوشیدند با تبیین نظرات بتلهایم، مخاطبان را از این تمایزها آگاه سازند؛ اما در مورد برخی تمایزها در نگاشته‌های بتلهایم، با توجه به تعاریفی که از اسطوره در دیدگاه اسطوره‌شناسان مطرح وجود دارد، تناقض‌هایی اساسی وجود داشت؛ در این موارد، تلاش نگارندگان، ذکر دقیق این تناقض‌ها همراه با تبیین نظریات برخی اسطوره‌شناسان درباره موضوع مورد بحث بود که با رویکردی انتقادی مورد بررسی قرار گرفتند.

۱-۳- پیشینه پژوهش

پژوهش پیش‌رو بر کتابی (Bettelheim, 1989) استوار است که در سال‌های اخیر با عنوان *افسون افسانه‌ها* (بتلهایم، ۱۳۹۵) ترجمه شده است. این کتاب منبع اصلی و اساسی‌ای است که بتلهایم در آن به تبیین یافته‌های خود درباره کارکردهای قصه پریان و برخی تمایزهای آن با اسطوره، بر اساس رویکرد روان‌کاوانه خویش پرداخته است. اغلب پژوهش‌های دانشگاهی مرتبط با نقد ادبی در ایران که با تکیه بر رویکرد بتلهایم انجام شده نیز بر مبنای همین کتاب شکل گرفته‌است؛ از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به چنین مقالاتی اشاره کرد. مقاله «تحلیل قصه‌های پریان ایرانی بر اساس آرای بتلهایم» که در آن نویسندگان به تحلیل روان‌کاوانه هفت قصه پریان ایرانی با توجه به آرای بتلهایم و فروید پرداخته‌اند (حسینی و عظیمی، ۱۳۹۵)؛ واعظی دهنوی و دیگران (۱۳۹۶) نیز داستانی برگرفته از *مثنوی معنوی* را بر اساس رویکرد روان‌کاوی بتلهایم بررسی کرده است. حسینی و شکیبی ممتاز (۱۳۹۴) با رویکردی روان‌شناختی و با

تکیه بر آرای زیگموند فروید، برونو بتلهایم، اتو رانک، کارل آبراهام و کارل گوستاو یونگ، کلیتی از دیدگاه‌های موجود درباره اسطوره و داستان را تبیین کرده‌اند.

با وجود دقت نظر و سودمندی مقالات یاد شده، در هیچ کدام از موارد بالا، تمایزهای میان قصه پریان و داستان اسطوره‌ای در دیدگاه بتلهایم بررسی نشده‌اند. پژوهش‌های دیگری نیز وجود دارند که به گونه‌ای با پژوهش پیش رو در ارتباط هستند؛ پژوهش‌هایی که در آن‌ها کوشیده شده به تبیین اساطیر و قصه‌های پریان از جنبه حضور موجودات ماورای طبیعی بپردازد؛ مانند مقاله بهمن سرکاراتی (۱۳۵۰) و مقاله ستاری و خسروی (۱۳۹۴). همچنین پژوهش‌هایی وجود دارند که در آن‌ها قصه‌های پریان یا داستان‌های اسطوره‌ای فارسی با دیدگاه و رویکردی متفاوت مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند؛ مواردی چون پایان‌نامه *ویژگی‌ها و همسانی‌های افسانه‌های پریان ایرانی با توجه به گروه سنی کودک و نوجوان* (عندلیب، ۱۳۷۵) نیز *ریخت‌شناسی مادر و نامادری در افسانه‌های پریان ایرانی بر بنیاد اسطوره‌ها* (زارعی، ۱۳۹۰) و مقاله‌هایی چون شکیبی و حسینی (۱۳۹۲) همچنین صهبا و پریزاد (۱۳۹۴) از این دست هستند. در برخی مقالات نیز بر خلاف عنوان که انتظار می‌رود بر تمایزها تأکید شود، در عمل چنین کاری صورت نگرفته است؛ همچون مقاله‌ای از سجادپور (۱۳۷۸) که در آن بیش از آن‌که از تمایز میان این دو سخن گفته شود، برخی آثار مرتبط با این زمینه معرفی می‌گردد. یکی از منابع مؤثر و مفید که در آن با تکیه بر دیدگاه استروس برخی از جنبه‌های داستان‌های پریان و اسطوره‌ها واکاوی شده است، مقاله‌ای است با عنوان «*الگوی پیشنهادی رده‌بندی داستان‌های پریان بر بنیاد اسطوره‌ها*» (مختاریان، ۱۳۸۴) که با وجود تفاوت رویکرد کلی و موضوع اصلی با پژوهش پیش‌رو، برخی از بخش‌های آن مورد استفاده قرار گرفت.

۲- بحث و بررسی

در رویکرد روان‌کاوی برونو بتلهایم، درک تمایز میان قصه پریان و اسطوره از دو جنبه دارای اهمیت است؛ نخست آن که بدون درک این تمایز، ممکن است به کار بردن هرکدام از آن‌ها به جای هم، کارکردهایی را که بتلهایم برای قصه پریان در درمان و پیشگیری از مسایل روانی ذکر می‌کند، مختل کند؛ دوم آن‌که بهره‌گیری از دیدگاه‌های وی در نقد ادبی، بدون درک

دقیق این تمایزهای کارکردی، نقد را از اساس به بی‌راهه می‌کشاند؛ بنابراین ضرورت درک این تمایز در دو حیطه نقد ادبی و روان‌کاوی احساس می‌شود.

در مورد بازشناخت تمایزها، باید این نکته را در نظر داشت که با توجه بـه تخصـص اصـلی بتلهایم، یعنی روان‌کاوی، نمی‌توان در تبیین تمایزهای اسـطوره و قصـه پریـان، انتظـار همـان دقتی را از وی داشت که در تبیین مسایل روان‌شـناختی دارد؛ بنـابراین طبیعـی اسـت کـه در تبیین این تمایزها گاه کلام وی به سمت و سویی کشیده شود که تناقض‌هـایی اساسـی دارد و نیاز است که با رویکردی انتقادی آن‌ها را بررسی کرد. در ادامـه پـژوهش، در گـام نخسـت، آن دسته از تمایزها تبیین می‌شود که تناقضی در آن‌ها وجود ندارد و بایستی مورد توجه منتقـدان و روان‌کاوان قرار گیرد و در گام دوم، آن دسـته از تمایزهـای کـارکردی تبیـین مـی‌شـود کـه بتلهایم در آن‌ها دچار تناقض شده است و بهتر است منتقـد ادبـی و نیـز روان‌کـاو پیـرو او، در بهره‌گیری از این بخش از اندیشه‌های وی، جانب احتیاط را رعایت کند.

۲-۱- تمایزها و شباهت‌های قصه پریان و داستان اسطوره‌ای در اندیشه بتلهایم

واقعیت آن است که تعیین مرز دقیق میان قصه پریان و داستان اسطوره‌ای، کاری است دشـوار و حتی برخی از پژوهشگران به چنین مرزی باور ندارند؛ شاید بـه همـین سـبب باشـد کـه در بخشی از گفته های بتلهایم، او از نبود مرزی مشخص میان قصه پریـان و داسـتان اسـطوره‌ای سخن می‌گوید و کارکرد مشترک آن دو را، تجلی یافتن تجربه جامعه در آن‌ها می‌داند:

> در اکثر فرهنگ‌ها بین اسطوره و قصه‌های عامیانه پریان مرز مشخصـی وجـود نـدارد؛ همـه این‌ها ادبیات جامعه‌های پیش از پیدایش خط را تشکیل می‌دهند. [...] بعضـی از قصـه‌هـای پریان و داستان‌های عامیانه برآمده از اساطیرند و برخی در اساطیر ادغام شده‌اند که هـر دو مظهر انباشت تجربه جامعه، تمایل آدمیان به فراخوانـدن خـرد گذشـتگان و انتقـال آن بـه نسل‌های آینده هستند (بتلهایم، ۱۳۹۵: ۳۱).

این سخنان بتلهایم ما را به یاد نگرش کارل گوستاو یونگ می‌انـدازد؛ یونـگ نیـز بـدون قایل شدن مرزی معـین میـان قصـه‌هـای پریـان و اسـاطیر، آن‌هـا را همچـون رویـا دارای کهن‌الگوهایی ارزیابی می‌کند که این کهن‌الگوها خـود، انباشـت تجربـه بشـر در ناخودآگـاه جمعی هستند (نک. یونگ، ۱۳۹۶: ۲۵۸-۲۵۹).

در این مورد، نگرش بتلهایم با نگرش افرادی چون کلود لوی استروس نیز همسـو اسـت؛ استروس بر این باور است که هرگز نمی‌تـوان یقـین کـرد کـه تفـاوت بنیـادین در سرشـت

قصه‌های پریان و داستان‌های اسطوره‌ای وجود دارد؛ روایت‌هایی که برای جامعه‌ای ویژگی داستان پریان دارند، برای جامعه دیگر ممکن است ویژگی اسطوره‌ای داشته باشند یا به عکس (نک. مختاریان، ۱۳۸۴: ۱۲۲). همچنین استروس بر این باور است که قصه‌های پریان را می‌توان نمود تقلیل یافته داستان‌های اسطوره‌ای در نظر گرفت:

> داستان‌های پریان بر بنیاد تقابل‌های سست‌تری نسبت به اسطوره‌ها شکل‌گرفته‌اند. داستان‌های پریان بر خلاف اسطوره‌ها، ویژگی‌های کیهان‌شناختی، متافیزیکی و طبیعی ندارند و بیشتر منطقه‌ای، اجتماعی و اخلاقی هستند. دیگر این که داستان‌های پریان، درون‌مایه‌ها را به صورتی ضعیف انتقال می‌دهند، حال آن‌که تحقق قوی‌تر این درون‌مایه‌ها، خصیصه بارز اسطوره است (استروس به نقل از همان: ۱۲۳).

میرچا الیاده می‌کوشد با رویکردی دیگر، نگاه انسان باورمند به اسطوره را در این زمینه مورد توجه قرار دهد؛ به باور وی میان اسطوره با حکایت‌ها و قصه‌ها، در جوامعی که اسطوره هنوز در آن‌ها زنده‌است، تفاوتی اساسی وجود دارد؛ این مردم اساطیر را «سرگذشت‌های راست» و قصه و حکایت را «داستان‌های دروغ» می‌نامند. در داستان‌های راست با عنصر مینوی و مافوق طبیعی سر و کار داریم و در داستان‌های دروغ، با محتوایی گیتیانه که موجب اصلاح اخلاق، تهذیب نفس و سبب خیر نیستند. داستان‌های دروغ را همه وقت و همه‌جا می‌توان نقل کرد، اساطیر را فقط در برهه‌ای از زمان قدسی، باید روایت کرد (نک. الیاده، ۱۳۹۲: ۱۷-۱۹). روژ باستید نیز بر همین نکته تأکید می‌ورزد که در نگاه آدم ابتدایی، «اسطوره جزءِ تخیلات نیست، بلکه در زمره واقعیات است؛ بخشی از واقعیت است به گونه‌ای که آدم ابتدایی آن را زیسته و به آزمایش وجدان دریافته‌است» (باستید، ۱۳۹۱: ۴۹). با وجود این باید این نکته را در نظر داشت که آن‌چه مورد نظر الیاده و البته باستید بوده است، صرفاً جوامعی است که اسطوره در آن‌ها زنده است -جوامعی چون پونی‌ها[1]- وگرنه در میان دیگر جوامع، آیین‌مندی و زمان‌مندی روایت داستان اسطوره‌ای به شکل گذشته وجود ندارد و از این جهت تفاوتی میان داستان اسطوره‌ای و قصه‌های دیگر وجود ندارد.

با وجود آن‌چه بتلهایم در این بخش از نگاشته‌هایش در مورد مرزهای لغزان قصه پریان و اسطوره می‌گوید و اشتراکاتی که از این نظر با برخی اسطوره‌شناسان دارد، در دیگر

1. Pawnee

نگاشته‌ها، او از تفاوت‌ها و تمایزهای کارکردی میان اسطوره و قصه پریان سخن می‌گوید که درخور توجه است و درک آن‌ها ضرورت دارد.

۲-۱-۱- امید و خوشبینی به پایان خوشایند در قصه پریان

یکی از وجوه قابل تأمل در قصه پریان که بتلهایم بر سودمندی آن برای کودکان و نیز به عنوان یک وجه تمایز با اسطوره تأکید دارد، امید و خوشبینی به پایان خوشایند است که از همان آغاز قصه پریان به مخاطب اثر القا می‌شود؛ مسئله‌ای که در اغلب داستان‌های اساطیری بدان شکل وجود ندارد (نک. بتلهایم، ۱۳۹۵: ۳۲). کارکرد چنین ویژگی‌ای از نظر روان‌شناختی آن است که کودک بدون هیچ هراسی، محتوای ضمیر ناخودآگاه خود را همراه با محتوای داستان به ضمیر آگاه می‌آورد و به یاری تخیل، آن را عینیت می‌بخشد، چرا که اطمینان یافته است محتوای قصه هر چه باشد، او در هر حال تا ابد به خوشی خواهد زیست و سرانجام کار، نیک خواهد بود (نک. همان‌جا)؛ چنین فرایندی، از سویی کودک را از تکانه‌های پر تنش نهادش تخلیه می‌کند و او را از اضطراب‌های مضمن مصون می‌دارد و از دیگر سو در دراز مدت، موجب شناخت دقیق جنبه‌های درونی‌اش می‌گردد؛ این در حالی است که در اسطوره، خواسته‌های فرامن، آن‌چنان با کنش‌های انگیخته در نهاد و من در جدال است که فضای متن اساطیری را ناگزیر، گونه‌ای بدبینی به پایان کار فرا می‌گیرد (نک. همان: ۴۶) و کودک توان قرار گرفتن در اضطراب چنین فضایی را ندارد.

این ویژگی و کارکرد قصه پریان را باید به عنوان یک ویژگی بارز و دقیق از سوی بتلهایم پذیرفت؛ چرا که خوانش اغلب اساطیر و داستان‌های اسطوره‌ای ما را با تراژدی‌هایی مواجه می‌کند که نمی‌توانند این کارکرد قصه پریان را داشته باشند؛ گرچه در تراژدی‌ها نیز کارکردهای روان‌شناختی ویژه‌ای می‌تواند باشد که موضوع بحث این جستار نیست.

۲-۱-۲- قطبی بودن شخصیت‌ها در قصه پریان

یکی از ویژگی‌های قصه‌های پریان که بتلهایم بر تمایز کارکردی آن با داستان‌های اسطوره‌ای تأکید می‌کند، قطبی بودن شخصیت‌های آن است؛ این ویژگی، با شیوه نگرش کودک و نظام ذهنی او کاملاً هماهنگ است؛ چرا که کودک حتی در مورد یک فرد واحد، مانند مادرش، تمایل به دوپاره و قطبی کردن شخصیت دارد تا با این روش، جنبه خوب

مادر را از جنبه بد او جدا سازد و ذهنش را از اضطراب درک تناقض سنگین وجود بدی و خوبی هم‌زمان در یک فرد، برهاند (نک. همان: ۸۴). قصه پریان از این نظر به نسبت داستان اسطوره‌ای با ذهن کودک هماهنگ‌تر است:

> چهره‌های قصه‌های پریان، دوگانه نیستند؛ بر خلاف زندگی واقعی که هر کس ممکن است در آن واحد هم خوب باشد و هم بد؛ اما قطبی کردن همان‌گونه که بر ذهن کودک حاکم است در قصه‌های پریان نیز حاکم است. آدم یا بد است یا خوب؛ حالت بینابینی وجود ندارد [...] ارائه شخصیت‌های متضاد به کودک امکان می‌دهد که فرق آن‌ها را به آسانی دریابد (همان: ۹).

این مورد، به راستی یکی از ویژگی‌های ممتاز و بارز قصه‌های پریان است؛ البته اگر بخواهیم به دیدگاه افرادی چون کلود لوی استروس درباره اسطوره اتکا کنیم، این ویژگی بارز قصه‌های پریان نیز مورد تردید قرار می‌گیرد؛ چرا که به باور استروس:

> اسطوره شکلی از زبان است و زبان ما را آماده می‌سازد تا بکوشیم خودمان و دنیائی را که در ذات خود یکپارچه است با تحمیل دیالکتیک‌ها، دوشاخگی‌ها[1] یا ساختارهای دوگانه بر روی داده‌ها بشناسیم. در پشت زبان، ماهیت دوتایی[2] مغز قرار دارد: راست/چپ، خوب/بد، زندگی/مرگ. این‌ها دو شاخگی‌های اجتناب ناپذیری هستند که مغز تولید می‌کند و دارای دو بخش هستند که دو چشم و دو دست را کنترل می‌کنند. ما در ذات خود موجودات دو نیمه‌ای هستیم که داده‌ها را همچون کامپیوتر تنظیم می‌کنیم. عقل سلیم‌مان دو تایی است. به نظر می‌رسد که برای پرداخت یک تجربه ساده‌ترین و کارآمدترین راه، تقسیم آن به دو نیم است و سپس تقسیم هر یک از نیمه‌ها به دو نیم دیگر؛ به سخن دیگر: آرایش مجدد هر سؤال به نحوی که فقط دو پاسخ ممکن برایش باقی بماند: آری یا خیر (استروس، ۱۳۷۶: ۱۳-۱۴).

با تکیه بر همین نگرش، می‌توان در این زمینه نیز بحث انگیخت که در داستان‌های برآمده از اساطیر، ما قادر به دسته‌بندی قهرمانان به بد و خوب هستیم؛ همانند دسته‌بندی‌ای که اسلامی ندوشن در مورد مردان و زنان شاهنامه ارائه کرده؛ وی آنان را به «پهلوانان نیکوکار» مانند فریدون و سیاوش و کیخسرو، «پهلوانان بدکار» مانند ضحاک و سلم و تور و «پهلوانانی که آمیخته‌ای از خوبی و بدی‌اند» همانند کاووس و پیران تقسیم کرده است (نک. اسلامی ندوشن، ۱۳۹۱: ۱۱۲-۱۱۳)، اما در همین دسته‌بندی نیز گذشته از آن که در دسته سوم افرادی میانه وجود دارند، قطعیت جایگاه افرادی چون رستم و گودرز و طوس در پهلوانان نیکوکار و

1. dichotomy
2. binary

افراسیاب و سودابه در پهلوانان بدکار، مورد تردید خود نگارنده قرار گرفته است (همان‌جا)؛ بنابراین با توجه به بارزتر بودن وجهه بد یا وجهه خوب قهرمانان در قصه‌های پریان به نسبت داستان‌های برآمده از اسطوره، باید این نگرش بتلهایم را پذیرفت و از تناقض‌های اندک این نگرش گذشت؛ به ویژه که بتلهایم بر کارکرد روان‌شناختی این دوقطبی در تربیت کودک، تأکید دارد و آن را برای کودک، سودمندتر می‌داند.

۲-۱-۳- اصل لذت در برابر اصل واقعیت

خرسندسازی و ارضای آنی لذت یا واقع‌گرایی، پذیرش حدود و تلاش برای دریافت پاداش پایدارتر، یکی از دغدغه‌های جدی ذهن کودک است که در بزرگسالی نیز ادامه دارد. تصمیم‌گیری درباره اصل لذت تا بدان‌جا اهمیت دارد که هم در قصه‌های پریان و هم در داستان‌های اساطیری بدان پرداخته شده است (نک. بتلهایم، ۱۳۹۵: ۴۱) و این نکته زمانی اهمیت می‌یابد که بدانیم در دیدگاه فروید نیز فرهنگ و تمدن، حاصل پرهیز از لذات آنی و بی‌حد و حصر است (کدیور، ۱۳۹۴: ۸۷) و سکسوالیته به عنوان یک نیرو که از اعماق وجود آدمی و سائق بر می‌خیزد، آن‌گاه که هیچ ابژه‌ای را در شأن خود نمی‌یابد، با والایش[1]، فرهنگ و مدنیت را بنا می‌کند (فروید، به نقل از همان: ۷۴). بر پایه چنین نگرشی، اگر یک اثر هنری بتواند تکانه‌های سائق کودک را به گونه‌ای غیر مستقیم، به سمت و سوی والایش سوق دهد و از ارضای آنی لذات باز دارد، از سویی فرهنگ‌پذیری و در پی آن جامعه‌پذیری وی را تقویت کرده و از دیگر سو خلاقیت او را بارور می‌سازد.

به باور بتلهایم در قصه پریان در میان دو راهی تن دادن به ارضای آنی لذت یا پرهیز، کسی ما را به صراحت و مستقیم مخاطب قرار نمی‌دهد و نمی‌گوید که کدام را باید انتخاب کرد، بلکه اشارات داستان به یاری تقویت تخیل و به کمک رویدادهای جذاب و پر کشش، کودک را بدان سمت و سوی می‌برد؛ در حالی که متون اسطوره‌ای مستقیم و به صراحت با ما درباره اصل این موضوع سخن می‌گوید (نک. بتلهایم، ۱۳۹۵: ۴۲). باید پذیرفت که متون اسطوره‌ای در تبیین تمایز این دو راه، رویکرد شفاف‌تر و آشکارتری در پیش می‌گیرند و از این نظر، قصه‌های پریان برای کودکان مناسب‌تر هستند؛ چرا که ویژگی‌های سنی کودک به گونه‌ای است که بهتر است از اضطراب سنگین ناشی از درک پیامدهای ناخوشایند تن دادن

به اصل لذت، مصون بماند و به تدریج و بـه یـاری تخیـل، ابتـدا والایـش را و سـپس اصـل واقعیت را، با تمام محدودیت‌ها و سختی‌هایش، جایگزین ارضای آنی اصل لذت کند.

۲-۲- تمایزهای متناقض قصه پریان و داستان اسطوره‌ای در اندیشه بتلهایم

بتلهایم در تعریف قصه پریان و ارتباط آن با اسطوره، گرچه به دقت اظهار نظر مـی‌کنـد، امـا برآیند نظرات وی در بخش‌های مختلف اثرش، در برخی موارد یک دیدگاه جامع و مـانع بـه مخاطب نمی‌بخشد. در حقیقت برخی از اظهار نظرهای وی با گونه‌ای تناقض همـراه اسـت و در برخی موارد نیز دیدگاه‌های وی، با یافته‌های اسطوره‌شناسان همسو نیست.

۲-۲-۱- معنای زندگی و کارکرد ویژه قصه پریان در معنابخشی به زندگی

یکی از کارکردهایی که بتلهایم در مورد قصه پریان بر آن تأکیدی ویژه دارد، معنابخشـی بـه زندگی است. به باور وی بزرگ‌ترین نیاز و دشوارترین تلاش بشر، یافتن معنای زندگی است. دریافت معنای زندگی نتیجه نهایی یک تحول دراز مدت است که بلوغ روان‌شـناختی، خـود برآیند آن است. بشر در هر سنی، بسته به میزان تکامل ذهن و ادراکـش، در جسـت‌وجـوی پاره کوچکی از معنای زندگی است. اهمیت معنای زندگی و معنابخشی، بدان حد اسـت کـه اگر کودک به گونه‌ای پرورش یابد که زندگی برایش معنا داشته باشد، در چـالش‌هـایش بـه یاری ویژه‌ای نیاز نخواهد داشت؛ در میان تجاربی که معنای زندگی را به کودک می‌بخشـند، تأثیر پدر و مادر و مراقبان کودک از همه بیشتر است؛ پس از آن‌ها میراث فرهنگی است کـه باید به کودک منتقل شود و در دوران کودکی ادبیات بهتـرین رسـانه ایـن میـراث فرهنگـی است. در میان آن‌چه با عنوان ادبیات کودک و با هـدف پـرورش ذهـن و شخصـیت کـودک طراحی شده است، آموختن مهارت‌ها و سرگرمی کودک، بر درک معنای زندگی اولویت دارد و این مسئله سبب می‌شود، کودک برای مقابله با مسایل دشوار درونـی خـود، آمـاده نشـود (نک. همان: ۱-۲). اظهارات بتلهایم تا این‌جا، کاملاً علمی و کاربردی است؛ اما تأکیدی کـه وی بر قصه پریان دارد، بحث برانگیز است:

> از این لحاظ [معنابخشی به زندگی] و از بسیار لحاظ دیگر، در سراسر ادبیات کودکـان، جـز در مواردی بس نادر، هیچ ادبیاتی به اندازه قصه‌های پریان[1]، چه بـرای کـودک و چـه بـرای

1. folk fairy tales

بزرگسال، پربار و راضی کننده نیست. درست است که قصه‌های پریان درباره شرایط خاص زندگی در جامعه انبوه امروز به ظاهر چیز زیادی نمی‌آموزند -این قصه‌ها خیلی پیش‌تر از پدید آمدن این جامعه آفریده‌شده‌اند- اما این داستان‌ها، خیلی بیشتر از انواع دیگر داستان‌هایی که در حوزه فهم کودک هستند، درباره مشکلات درونی آدمیان و راه‌حل‌های مناسب برای موقعیت‌های دشوار آنان، در هر جامعه‌ای که باشند، چیز می‌آموزند (همان: ۳).

تناقض آن‌جا ایجاد می‌شود که بدانیم معنای زندگی، به عنوان مسئله‌ای که به گونه‌ای با چرایی آغازها، چگونگی خلقت و اولین‌ها در پیوند است، با اسطوره نیز پیوندی تنگاتنگ دارد؛ چرا که اسطوره به عنوان نقل‌کننده سرگذشتی قدسی و مینوی و راوی واقعه‌ای که در زمان اولین رخ داده (نک. الیاده، ۱۳۹۲: ۱۴)، پیوندهای عمیقی با معنای زندگی دارد و از آن‌جا که اعمال یا شاهکارهای موجودات مافوق طبیعی و تجلی نیروهای مینوی آن‌ها را شرح می‌دهد، خود سرمشق و الگوی نمونه همه کارها و فعالیت‌های معنی‌دار آدمی می‌شود (نک. همان: ۱۵). گرچه باید پذیرفت که واقعی و مقدس بودن، وجه تمایز اسطوره و قصه پریان است، اما اسطوره با همین واقعی و مقدس بودنش، مثالی و تکرارپذیر می‌گردد و توجیه و معنایی برای تمامی کردارهای بشر می‌شود (نک. الیاده، ۱۳۹۷: ۳۰). نزدیک و مشابه این نگرش را در اندیشه‌های کلود لوی استروس نیز می‌توان یافت؛ به باور وی اسطوره برای تبیین تحول چیزهاست، از آن‌چه که در ابتدا بودند به آن‌چه که اکنون هستند و این‌که چرا این تحول نمی‌توانست شکل دیگری داشته باشد (نک. استروس، ۱۳۷۶: ۹۵). در حقیقت با هر کدام از این نگرش‌ها که پیش رویم، اسطوره در پی دست یافتن به پاسخ پرسش‌هایی است که پیامد آن درک معنای زندگی است و می‌تواند اگر نه بیش از قصه پریان، به اندازه قصه پریان، کارکرد معنابخشی برای زندگی داشته باشد. اگر قصه‌های پریان، با سادگی نظام‌مندشان، قابل‌فهم‌تر و زودیاب‌تر هستند، داستان‌های اساطیری، به سبب اتکایشان به کهن‌الگوهای برآمده از ضمیر ناخودآگاه جمعی، معنای زندگی را با رویکردی دیگر، به ناخودآگاه مخاطب القا می‌کنند و از این منظر، گونه‌ای دیگر از معنابخشی را در سطحی ژرف‌تر، ممکن می‌سازند.

۲-۲-۲- تأکید بر کارکرد درمانی قصه‌های پریان در دوران کهن و میان هندوها

بتلهایم برخی کارکردهای درمانی را برای قصه‌های پریان ذکر می‌کند که در طب سنتی هندوها و نیز دوران کهن کارایی داشته‌اند؛ وی مدعی است:

در طب سنتی هندو به بیمار روان‌پریش پیشنهاد می‌کردند تا در معنای قصه‌ای که به مشکل خاص او تجسم می‌بخشید، اندیشه کند. گمان می‌رفت که شخص پریشان با تعمق در داستان می‌تواند ماهیت بن‌بستی را که گرفتارش کرده و نیز امکان خلاص شدن از آن را مجسم کند (بتلهایم، ۱۳۹۵: ۳۰).

واقعیت آن است که این شیوه نگرش به درمان بیماری، طبق تحقیقات گسترده الیاده، به کارکرد اسطوره‌ها و برخی آیین‌های درمان اسطوره‌ای باز می‌گردد که در ذهن بشر در گذشته وجود داشته است، نه قصه‌های پریان، به معنا و شیوه‌ای که در ذهن بتلهایم است؛ به باور الیاده، برخی از اساطیر و داستان‌ها و آیین‌های مرتبط با آن، در درمان بیماری‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفتند؛ از جمله این اساطیر، اسطوره‌های کیهان‌زایی بودند:

شمار قابل توجهی از مردم، از ابتدایی‌ترین تا متمدن‌ترین، از بازخوانی رسوم و موازین اسطوره کیهان‌زایی در قالب روشی درمانی بهره می‌برده‌اند که دلیل آن کاملاً مشهود است؛ با بازگرداندن نمادین بیمار به گذشته، بیمار با خلقت هم‌عصر می‌شد و دوباره در کمال هستی آغازین به زندگی باز می‌گشت.[...] چنین بازگشتی به سرآغاز از طریق خاطره خود فرد بیمار میسر می‌گردد. اسطوره کیهان‌زایی در حضور او و برای وی بازخوانی می‌شود. این فرد بیمار است که با یادآوری بخش‌های اسطوره، یکی پس از دیگری، آن‌ها را جانی دوباره می‌بخشد و این‌گونه با آن‌ها هم‌عصر می‌گردد (الیاده، ۱۳۹۷: ۶۱).

افزون بر آن‌چه در بالا آمد، الیاده تحقیقات گسترده‌ای بر شیوه‌های درمانی اسطوره‌ای در تفکر هندوها دارد که در کتب مختلف او آمده است؛ در فصل دوم از کتاب *تصاویر و نمادها* با عنوان «نمادپردازی زمان و جاودانگی در تفکر هند» وی نیز به دقت درباره این موضوع بحث کرده و به این موضوع پرداخته است که اسطوره به عنوان روایتی از رویدادهای آغازین، با نقلش، زمان مقدس را دوباره واقعیت می‌بخشد (الیاده، ۱۳۹۱: ۶۳) و این شرایط امکان گذار از مسایل و بیماری‌ها و دست یافتن به گونه‌ای جاودانگی را برای وی فراهم می‌کند.

تأکید بتلهایم بر این مسئله در سطور بعدی نیز ادامه یافته است و به عنوان یکی از وجوه تمایز این قصه‌ها با داستان‌های دینی و اسطوره‌ای باز هم بر جنبه درمانی آن‌ها در میان هندوها، با اتکا بر تعمق در اشارات داستان درباره خویشتن و جدال‌های درونی فرد، تأکید شده است (نک. بتلهایم، ۱۳۹۵: ۳۰). تأکیدی که با مطالعات گسترده الیاده بر هندوها همسو نیست.

۲-۲-۳- تبیین کارکرد قصه‌های پریان بر اساس الگوی سطوح شخصیت فروید

بتلهایم بر این باور است که قصه‌های پریان به سبب نقل مکررشان، پالوده شده‌اند و به گونه‌ای سامان یافته‌اند که با تمام سطوح شخصیت انسان، به گونه‌ای که هم برای ذهن ناآموخته کودک و هم بزرگسال دریافتنی باشند، ارتباط برقرار می کنند؛ بدین طریق قصه های پریان پیام‌های مهمی را به ضمیر خودآگاه، نیمه آگاه و ناخودآگاه می‌رسانند و سخن گفتن آن‌ها با منِ[1] شکوفای فرد، به پرورش آن میدان می دهد و با عینیت بخشی به فشارهای نهاد[2]، راه هایی برای خرسندسازی و ارضای آن نشان می‌دهند که با نیازهای من و فرامن[3] نیز همساز باشد و بدین شیوه از فشارهای وارد شده بر نیمه‌آگاه و ناخودآگاه می کاهد. این گونه از قصه، بدون خوار شمردن جدی‌ترین کشمکش‌های درونی و ناشی از رشد کودک، نمونه‌ها و راه‌حل‌هایی موقتی یا دائمی برای گذر از فشارهای درونی وی ارائه می دهند و از این جهت در بارور ساختن زندگی درونی کودک موفق هستند؛ از این رو می‌توانند محاسن بی‌همتایی در زندگی کودک داشته باشند (نک. بتلهایم، ۱۳۹۵: ۴-۵). قصه‌های پریان برای گذار از مشکلات روانی ناشی از رشد، یأس‌های ناشی از خودشیفتگی، دوراهه‌های ادیپی، حسادت‌های خواهر برادری، عبور از وابستگی‌ها، درک خویشتن خود و مفهوم تعهد اخلاقی مفید هستند و با آگاه ساختن فرد از آن‌چه در ضمیر خودآگاهش می‌گذرد، او را برای مقابله با آن‌چه در ضمیر ناخودآگاهش می‌گذرد، آماده می‌کنند و این آمادگی از طریق تقویت خیال‌پردازی ژرف‌کاوانه در عناصر داستان صورت می‌گیرد (نک. همان: ۵-۶).

آن چه بتلهایم در مورد قصه پریان می‌گوید، نادرست نیست، اما این میزان از تأکید وی، بر ویژه بودن این کارکردها برای قصه پریان، جای بحث دارد؛ پرسش‌هایی که در پی اظهارات بتلهایم ایجاد می‌شود آن است که آیا فقط قصه پریان، ضمیر ناخودآگاه، نیمه آگاه و ناخودآگاه را مورد خطاب قرار می‌دهد و به منِ شکوفای فرد میدان می‌دهد تا با عینیت بخشی به فشارهای نهاد، راه‌هایی برای ارضای آن فراهم سازد؟ این کارکرد در بسیاری از داستان‌های متکی بر اساطیر، از جمله برخی داستان‌های اساطیری شاهنامه، ایلیاد و غیره وجود دارد. این تناقض در نگرش بتلهایم، به ویژه زمانی پررنگ‌تر می‌شود که روان‌شناسانان در تبیین نظریات خود بیش از قصه‌های پریان از داستان‌های اسطوره‌ای بهره می‌برند؛ از

1. ego
2. id
3. super ego

اسطوره ادیپ شهریار سوفوکل[1] گرفته که عنوانش در طرح نظریات فروید مؤثر بود(۲) تا اسطوره نارسیس[2] که در تبیین مباحث مرتبط با خودشیفتگی[3] نقش داشته و دارد(۳). در حقیقت تأکید بیش از اندازه بتلهایم در این موارد بر قصه پریان، جزء نکات متناقضی است که باید در مطالعه آثار وی در نظر داشت.

۲-۲-۴- توانمندی‌های فراطبیعی قهرمان در قصه پریان و داستان اسطوره‌ای

یکی از تفاوت هایی که بتلهایم درباره قهرمان در داستان اسطوره ای و قصه پریان ذکر می کند، آن است که قهرمانان اسطوره قدرتی فراطبیعی دارند و از آدمیان فانی توقعاتی ویژه دارند؛ مخاطبان داستان اسطوره ای هر قدر تلاش کنند که شبیه قهرمان چنین داستان هایی شوند، همیشه به گونه ای فرودست آن ها باقی خواهند ماند؛ این در حالی است که قهرمانان داستان های پریان به گونه ای ساده و خودمانی عرضه می شوند و توقعی از مخاطب اثر ندارند و به او احساس فرودستی نمی دهند (نک. همان: ۳۱-۳۲). گرچه سخن بتلهایم درباره خودمانی تر عرضه شدن قهرمان قصه، به نسبت قهرمان اسطوره، کاملاً صحیح است، اما در مورد قدرت فراطبیعی قهرمانان قصه پریان می توان بحث کرد که برخی از این قهرمان ها قدرت‌های جادویی دارند و فراطبیعی به حساب می‌آید؛ بنابراین نمی‌توان قهرمان قصه پریان را هم سطح مخاطب و فاقد قدرتی فراطبیعی انگاشت؛ آن ها نیز همچون اساطیر، در بسیاری از موارد قدرت های فراطبیعی و جادویی دارند که شیوه روایت، صحنه پردازی و شخصیت‌پردازی قصه پریان، این ویژگی‌ها را کمتر فرادستانه جلوه می‌دهد(۴).

۳- نتیجه‌گیری

در این پژوهش با در نظر گرفتن نگاشته‌های بتلهایم و برخی اسطوره‌شناسان همچون الیاده و استروس، تمایزهای کارکردی قصه پریان و اسطوره در رویکرد روان‌کاوی وی با رویکردی انتقادی مورد بررسی قرار گرفت و نگارندگان در نهایت به دو دسته کلی از دیدگاه‌های وی دست یافتند که در یک دسته، اندیشه‌های وی شامل شباهت‌ها و تمایزهای کارکردی دقیق

1. Sophocles
2. Narcissus
3. Narcissism

بود و در دسته دیگر، دیدگاه‌های بتلهایم در تبیین تمایزهای میان قصه پریان و داستان اسطوره‌ای، تناقض‌هایی ویژه داشت.

در پایان باید این نکته را در نظر داشت که تناقض‌هایی که در تمایزهای میان قصه پریان و داستان اسطوره‌ای در اندیشه‌های بتلهایم مطرح شد، به هیچ روی از اهمیت و ارزش پژوهش‌های بتلهایم نمی‌کاهد و ورود وی به عنوان یک متخصص روان‌کاوی به حوزه ادبیات، کاری است خطیر که رهگشای پژوهش‌های بینارشته‌ای گسترده در نقد روان‌شناختی متون ادبی شده است و از این منظر، پژوهش‌های وی همواره مورد احترام و توجه صاحب‌نظران نقد ادبی و روان‌کاوی خواهد بود.

پی‌نوشت

۱- والایش(sublimation): یک مکانیسم دفاعی است. آن‌گاه که در پی تغییر دادن مسیر تکانه‌های نهاد و انرژی غرایز، به مجاری‌ای جامعه‌پذیرتر و تحسین‌برانگیز هستیم، والایش رخ می‌دهد. برای نمونه، انرژی جنسی می‌تواند به رفتارهای هنری خلاق والایش یابد (شولتز و شولتز، ۱۳۹۴: ۹۳).

۲- فروید برای تبیین تعارض بنیادینی که در مرحله آلتی بر میل ناخودآگاه کودک به والد جنس مخالف تمرکز دارد، از اصطلاح عقده ادیپ بهره می‌برد که خود بر گرفته از نمایشنامه‌ای اسطوره‌ای به نام *ادیپوس شهریار* اثر سوفوکلس است (نک. همان: ۹۳). وی تمام مراحل این عقده روانی را با مراحل داستان اسطوره‌ای یادشده، تطبیق می‌دهد و از یک داستان اسطوره‌ای برای ادراک ویژگی‌های روانی فرد بهره می‌برد.

۳- Narcissistic Personality Disorder یک اختلال شخصیت است که با عنوان خودشیفتگی ترجمه شده و نام خود را از داستان‌های اساطیری یونان گرفته است؛ در یکی از این داستان‌ها، نارسیس، آن قدر به بازتابِ تصویر خود در آب خیره شد که جان داد. این اختلال شخصیتی با ویژگی‌هایی چون احساس اغراق‌آمیز مهم‌بودن، خیال‌بافی مدام درباره موفقیت و قدرت آرمانی، احساس افراطی مُحق بودن و متفاوت بودن با دیگران و فقدان احساس هم دلی در فرد قابل تشخیص است (جانسون و موری، ۱۳۹۱: ۱۸۱).

۴- البته باید این نکته را به خاطر داشت که بتلهایم تأکید ویژه‌ای بر جایگاه قهرمان و تأثیر او بر مخاطب، در قصه پریان و اسطوره دارد و کارکرد آن در هر دو مورد را به درستی درک و تبیین کرده است:

> در داستان‌های پریان آن‌چه احساس اخلاقی را بر می‌انگیزد، پیروزی فضیلت در پایان کار نیست، بلکه جاذبه فراوان قهرمان در نظر کودک است که خود را در همه تلاش‌های قهرمان با وی یکی می‌داند. کودک به سبب همین یکی‌سازی در خود همراه با قهرمان و

آزمون‌ها و مصائبش رنج می‌برد و در کنار او با پیروزی فضیلت پیروز می‌شود. کودک این یکی‌سازی را خود به تنهایی انجام می‌دهد و کشمکش‌های درونی و بیرونیِ قهرمان حس اخلاقی را در او تثبیت می‌کند (بتلهایم، ۱۳۹۵: ۹).

قهرمان و شرح احوال و کردار او یکی از بن‌مایه‌های مشترک همه اسطوره‌های جهان است که در آن به مدد تخیل، گام در راه‌های ناشناخته می‌گذارند تا عشق به ارمغان آورند و نجات‌بخش جهان، قوم یا یک ملت باشند (نک: مخبر، ۱۳۹۶: ۲۲۲)، از نظریه «اسطوره تولد قهرمان» اتو رانک گرفته تا «الگوی سفر قهرمان» جوزف کمبل در تمامی موارد مخاطب اثر اسطوره‌ای با همان مکانیسم که بتلهایم مطرح ساخته است، با قهرمان اثر پیش می‌رود و در نهایت گونه‌ای حس اخلاقی در وی تثبیت می‌شود (نک. همان: ۲۲۴-۲۴۵). بتلهایم نیز این اشتراک میان قصه پریان و داستان اسطوره‌ای را به خوبی درک کرده است و در بخشی دیگر از کتاب خود با عنوان افسونِ افسانه‌ها همین ویژگی پیروی از قهرمان و جذابیت او را به عنوان یکی از مؤلفه‌های برجسته اساطیر آورده است: «در اساطیر، خیلی بیشتر از قصه‌های پریان، قهرمان فرهنگی به مثابه شخصیتی عرضه می‌شود که گویا شنونده باید خود را در زندگی تا آن جا که می‌تواند با او همانند کند» (بتلهایم، ۱۳۹۵: ۳۱). درک این شباهت و تبیین دقیق آن از جنبه‌های مثبت و وجوه قابل اتکای اندیشه بتلهایم است.

منابع

استروس، ک. ل. ۱۳۷۶. *اسطوره و معنا (گفتگوهایی با کلودلوی استروس)*، ترجمه ش. خسروی. تهران: مرکز.

اسلامی ندوشن، م. ع. ۱۳۹۱. *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*، تهران: شرکت سهامی انتشار.

الیاده، م. ۱۳۹۱. *تصاویر و نمادها*، ترجمه م.ک. مهاجری. تهران: کتاب پارسه.

ـــــــ . ۱۳۹۲. *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمه ج. ستاری. تهران: توس.

ـــــــ . ۱۳۹۷. *اسطوره، رویا، راز*، ترجمه م. چراغیان. تهران: کتاب پارسه.

باستید، ر. ۱۳۹۱. دانش اساطیر، ترجمه ج. ستاری. تهران: توس.

بتلهایم، ب. ۱۳۹۵. *افسون افسانه‌ها*، ترجمه ا. شریعت‌زاده. تهران: هرمس.

پراپ، و. ۱۳۶۸. *ریخت‌شناسی قصه*، ترجمه م. کاشیگر. تهران: نشر روز.

جانسون، ب. و موری، ک. ۱۳۹۱. *شناخت اختلالات شخصیتی*، ترجمه ف. موسوی. تهران: ما و شما.

حسینی، م. و شکیبی ممتاز، ن. ۱۳۹۴. «روان‌شناسی اسطوره و داستان؛ رویکردی نوین در نقد ادبی». *متن‌پژوهی ادبی*، ۱۹(۶۴): ۷-۲۹.

حسینی، م. و عظیمی، م. ۱۳۹۵. «تحلیل قصه‌های پریان ایرانی بر اساس آرای بتلهایم». *فصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه*، ۴(۹): ۱۰۳- ۱۲۴.

زارعی، ف. ۱۳۹۰. *ریخت‌شناسی مادر و نامادری در افسانه‌های پریان ایرانی بر بنیاد اسطوره‌ها*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، به راهنمایی ب. مختاریان. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

ستاری، ر. و خسروی، س. ۱۳۹۴. «ویژگی‌های پری در منظومه‌های حماسی پس از شاهنامه». *جستارهای ادبی*، ۳(۱۹۰): ۱۱۵-۱۴۰.

سجادپور، ف. ۱۳۷۸. «افسانه‌ها و اسطوره‌ها». *ادبیات داستانی*، (۵۰): ۱۲۲-۱۳۰.

سرکاراتی، ب. ۱۳۵۰. «پری (تحقیقی در حاشیه اسطوره‌شناسی تطبیقی)». نشریه *دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، (۹۷): ۱-۳۲.

شکیبی ممتاز، ن. و م. حسینی. ۱۳۹۲. «طبقه‌بندی انواع خویشکاری تولد قهرمان در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، داستان‌های عامیانه و قصه‌های پریان». *دوفصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه*، ۱(۱): ۱۴۳-۱۷۰.

شولتز، د. و شولتز، س. ا. ۱۳۹۴. *نظریه‌های شخصیت*، ترجمه ی. سیدمحمدی. تهران: ویرایش.

صهبا، ف. و پریزاد، ح. ۱۳۹۴. «کارکردهای تعلیمی اسطوره در مثنوی مولوی». *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، ۷(۲۸): ۳۳-۵۴.

عندلیب، س. ۱۳۷۵. *ویژگی‌ها و همسانی‌های افسانه‌های پریان ایرانی با توجه به گروه سنی کودک و نوجوان*، پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد. گروه کتابداری و اطلاع‌رسانی. به راهنمایی ث. قزل‌ایاغ. تهران: دانشگاه تهران.

کدیور، م. ۱۳۹۴. مکتب *لکان (روان‌کاوی در قرن بیست و یکم)*، تهران: اطلاعات.

مخبر، ع. ۱۳۹۶. *مبانی اسطوره‌شناسی*، تهران: مرکز.

مختاریان، ب. ۱۳۸۴. «الگوی پیشنهادی رده‌بندی داستان‌های پریان بر بنیاد اسطوره‌ها». *نامه انسان‌شناسی*، ۴(۸): ۱۱۹-۱۳۹.

واعظی‌دهنوی، ن. و خامنه‌باقری، ط. و جعفری، س. ۱۳۹۶. «بررسی افسانه دژ هوش‌ربا بر مبنای نظریه برونو بتلهایم». مجله *مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، ۸ (۱۶): ۱۴۳ -۱۶۰.

یونگ، ک. گ. ۱۳۹۶. *ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو*، ترجمه ف. گنجی و م .ب. اسمعیل‌پور. تهران: جامی.

Bettelheim, B. 1972. *The Empty Fortress: Infantile Autism and the Birth of the Self*, London: Collier Macmillan Publishers.

_____ . 1989. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York: Vintage Books.

Fisher, D. 2008. *Bettelheim: Living and Dying*, Edited by J. Mills. Amsterdam: Rodopi.

_____. 1989. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books.

Eliade, M. 1391 [2012]. *Tasavir va Namadha*. M. K. Mohajeri (trans.). Tehran: Ketab-e Parseh.

_____. 1392 [2013]. *Chashmandaz-ha-ye Ostoureh*. J. Sattari (trans.). Tehran: Tous.

Eslami Nadoushan, M. A. 1391 [2012]. *Zendegi va Marg-e Pahlavanan dar Shahnameh*. Tehran: Sherkat-e Sahami-e Enteshar.

Fisher, D. 2008. *Bettelheim: Living and Dying*. J. Mills (ed.). Amsterdam: Rodopi.

Johnson, B. & Kelly M. 1391 [2012]. *Shenakht-e Ekhtelalat-e Shaksiati*. F. Mousavi (trans.). Tehran: Ma va Shoma.

Jung, C. G. 1396 [2017]. *Nakhodagah-e Jam'i va Kohan-Olgou*. F. Ganji & M. B. Esamaeelpour (trans.). Tehran: Jami.

Mokhber, A. 1396 [2017]. *Mabani-e Ostoureh-shenasi*. Tehran: Markaz.

distinctions between fairy tales and myths based on Bettelheim's psychoanalytic approach?

4. Findings

Determining the exact boundary between fairy tales and myths seems to be difficult or even, as some scholars have pointed out, impossible. Probably for the same reason, Bettelheim believes that no distinct boundary can be drawn between fairy tales and myths and their common function, according to him, is providing a venue for the realization of society's experience. Although he provides a precise definition for the fairy tale and myth, he does not provide us with a comprehensive, well-organized understanding of them. Instances of contradiction can be found in his work and in some cases his views disagree with the findings of mythologists.

5. Conclusion

According to Bettelheim, in most cultures no clear boundary can be found between fairy tales and myth, and they both reflect the collective experience of society and people's desire to reclaim the wisdom of the ancestors and pass it on to future generations. An important aspect of fairy tales, stressed by Bettelheim as being useful for children and as a feature distinguishing them from myths, is the hope for a happy ending, which is transferred to the audience from the very beginning. Another difference underlined by him is the polarity that can be found in fairy tales, which agrees with the mental system of children. Bettelheim believes that in dilemmas between perusing pleasure and abstaining from it in fairy tales, the reader is not directly recommended to choose either path, and it is only through imagination and interesting events that children are directed toward one way or the other. However, in myths, the audience is directly spoken to and involved in the situation.

Select Bibliography

Bettelheim, B. 1395 [2016] *Afsoun-e Afsaneha*. A. Shariatzadeh (trans.). Tehran: Hermes.

_____. 1972. *The Empty Fortress: Infantile Autism and the Birth of the Self*. London: Collier Macmillan Publishers.

psychoanalysts who follow Bettelheim's approach from making probable errors.

Key words: Fairy Tales, Myth, Bruno Bettelheim, Psychological Criticism

Extended Abstract

1. Introduction

Bruno Bettelheim, who used Freud's ideas to explain issues such as the functions of fairy tales, is one of the post-Freudian psychologists who has had a profound impact on child psychology and the analysis and criticism of children's literature. Bettelheim puts great emphasis on learning from patients throughout psychoanalytic and clinical treatment. The bond between psychoanalysis and art in the ideas of Bettelheim makes his works ideal for psychological literary criticism and consequently many articles have been written based on his ideas about fairy tales and myths in the past two decades. In the present study, Bettelheim's views on the functional distinctions between fairy tales and myths and the ideas of mythologists such as Mircea Eliade and Claude Lévi-Strauss have been employed to study the distinctions between fairy tales and myths.

2. Theoretical Framework

In Bruno Bettelheim's psychoanalytic approach, understanding the distinction between fairy tales and myths is of great importance for two reasons: First, without understanding this distinction, employing either of them instead of the other one can disrupt the fairy tales' functions that Bettelheim has proposed for the treatment and prevention of psychological problems. Second, relying on his views in literary criticism without fully understanding these functional distinctions can undermine literary criticism.

3. Methodology

The present study relies on library resources and qualitative data analysis to answer the main question of the article: what are the

A Critical Study of the Functional Distinctions between Fairy Tales and Myths in Bruno Bettelheim's Psychoanalytic Approach

Dr. Ali Sadeghimanesh[1]*
Dr. Mahyar Alavi Moghaddam[2]

Received: 12/09/2018 **Accepted: 15/05/2019**

Abstract

Bruno Bettelheim is a post-Freudian psychologist who has made significant contributions to psychological literary criticism, and has always been considered highly by psychoanalysts and critics of children's literature. The functions he attributes to fairy tales have created a wide variety of research subjects in literary criticism. In this article, the authors, by studying Bettelheim's major works, critically examine the functional distinctions of fairy tales and myths in his psychoanalytic approach, and, ultimately, classify his views in two general categories: in one category, his ideas include similarities and differences between fairy tales and myths, including the manifestation of the experience of the society of fairy tales and mythical stories, the hope for a happy ending, the polarity of the characters, and the pleasure principle vs. the reality principle in fairy tales. The other category shows that Bettelheim was affected by certain contradictions in explaining the functional distinctions between fairy tales and mythical stories, for instance, the meaning of life and the special function of fairy tales in giving meaning to life, the emphasis on the therapeutic function of fairy tales in ancient times and among Hindus, the explanation of the functions of fairy tales based on the Freudian pattern of personality levels, and the hero's place in fairy tales and myths. The critical reappraisal of these at-times contradicting functional distinctions, can promote the accuracy of the literary critics among his followers in their application of his ideas, and can also prevent post-Freudian

1. Post-doctoral researcher in Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University
* E-mail: birang_mazinani@yahoo.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University

Sattari, J. 1391 [2012]. *Jahan-e Ostoureh-shenasi*. Tehran: Markaz.

Shamisa, S. 1388 [2009]. *Negahi Tazeh beh Asatir-e Iran-e Bastan*. Tehran: Elm.

Tafazzoli, A. 1397 [2018]. *Minu-ye Kherad*. Tehran: Toos.

Zolfaghari, H. 1394 [2015]. *Yeksad Manzoumeh-ye Asheqaneh-ye Farsi*. Tehran: Charkh.

4. Findings

The deity of the first function, according to the *Rigveda*, is wise, rules over the world, punishes or forgives sinners and accompanies Mitra. In *Vis-o-Ramin*, these characteristics can be found in the character of Shah-Mobad. Among the characteristics of the deity of the second function are power, giving away wealth and blessing, ruling creators and gods and annihilating enemies and demons. Similar characteristics can be found in Ramin. The deity of the third function, based on the *Rigveda*, provides blessing and is shiny and beautiful. Vis, in addition to possessing the most important characteristics of the deity of the third function, establishes deep relations with the deities once worshipped in Iran.

5. Conclusion

The three characters of the love story *Vis-o-Ramin* – Shah-Mobad, Vis and Ramin – were studied here based on Dumézil's theory about the Aryan deities so that a comparison could be made between them. It should be noted that some of the prominent characteristics of the Aryan triple deities do not closely correspond to their displaced counterparts in *Vis-o-Ramin*, which can be due to the fact that this love poem is detached from the era of mythologies, has the characteristics of lyrical poetry and revolves around love. It can also be because the poet, Gorgani, has made some changes in the older, oral version of this love story. Yet, the three characters of the story, in some ways, such as their characteristics and acts, correspond to the three ancient Indo-European deities and can be considered as their displaced counterparts.

Select Bibliography

Bahar, M. 1391 [2012]. *Pazhouheshi dar Asatir-e Iran*. Tehran: Agah.

Diakonoff. M. 1345 [1966]. *Tarikh-e Maad*. K. Keshavarz (trans.). Tehran: Payam.

Dumézil, G. 1352 [1973]. *Idiolozhi-e Taqsimbandi-e Seganeh-ye Hendo-Oroupayi-ha*. Gh. Hosseini (trans.). Tehran: Negin.

Ions, V. 1381 [2002]. *Asatir-e Hend*. B. Farrokhi (trans.). Tehran: Asatir.

Pourdavood, E. 1394 [2015]. *Yasht-ha*. Tehran: Negah.

Safa, Z.1392 [2013]. *Hemaseh-sarayi dar Iran*. Tehran: Amirkabir.

Extended Abstract

1. Introduction

Myths reflect ancient human beings' ideas about God, nature and themselves. Over time, myths have kept their importance and repeated themselves by adapting to needs, beliefs and narratives dominating each era. This feature can be studied based on the concept of displacement, first used by Northrop Frye in studying mythological texts. Their different functions, diversity of subject and displacement have enabled myths to be studied from different points of view by mythologists. Georges Dumézil opened up new horizons for the study of the complex world of myths by presenting the theory of tripartite ideology. The origin of Iranian myths can be traced back to the Indo-Iranian myths, which attracted the attention of mythologists in the early 19th century. *The Rigveda*, the oldest Indo-European written work, which can be traced back to a period between 1500 BC and 1200 BC, is the best source for studying the old Indo-Iranian myths. In Iran, the *Avesta*, as the sacred book of the Zoroastrians, contains many old mythological stories and beliefs.

2. Theoretical Framework

Using Dumézil's three functional categories, the present article examines *Vis-o-Ramin*'s themes and the similarities it bears to mythological narratives. Moreover, the characters of this story are studied based on Dumézil's theory.

3. Methodology

In the present study, the descriptive-analytical methodology is employed to show that the ideology dominating Iranian beliefs and stories have continued to exist in Persian love poetry. For this purpose, the unique characteristics of three Aryan deities, based on the *Rigveda*, are identified and compared with those of the main characters of *Vis-o-Ramin* using Dumézil's model.

An Analysis of *Vis-o-Ramin* based on *Georges Dumézil's* Theory of the Tripartite Deities

Samaneh Abbasi[1]*
Dr. Seyed Hassan Tabatabai[2]
Dr. Esmat Esmaeili[3]

Received: 10/08/2018 **Accepted: 15/05/2019**

Abstract

Georges Dumézil is one of the most influential mythologists who established a new school in this field by exploring the social constructions and common foundations of the Indo-European peoples. He proposed the theory of the tripartite deities in Indo-European mythology and founded a social system in which three deities, i.e., Mitra-Varuna, Indra and Ashvinha (Nasatyaha), according to their three basic actions, namely, spiritual rule, war and production, were responsible for the material and spiritual affairs of the people. *Vis-o-Ramin*, as the oldest lyric verse-tale in Persian literature, has retained its connection to these myths; therefore, it has the potential to be studied according to Dumézil's theory. In this paper, through a descriptive-analytical method, three main characters of the poem, namely, Shah-Mobad, Ramin and Vis have been analyzed based on this theory. The results show that, considering their characteristics and actions, these three characters are completely matched with the three gods of the Indo-European peoples, and proportional to the content of a lyric verse-tale, they can be regarded as the replaced samples of the tripartite deities.

Keywords: Myth, Georges Dumézil, The Tripartite Deities, Lyric Verse-Tale, *Vis-o-Ramin*

1. PhD Candidate of Persian Language and Literature, Semnan University
*E-mail: sama.abbasi@semnan.ac.ir
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Semnan University
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Semnan University

House, C. 2001. "Imagining National Space: Symbolic Landscapes and National Canons." *New York and Toronto Novels after Postmodernism*. Caroline Rosenthal (ed.) New York: Boydell & Brewer.

Žižek, S. 2002. "Are We in a War? Do We Have an Enemy?" *London Review* 24/10: 3-6.

_____. 2011. *Living in the End Times*. London: Verso.

_____. 2002. *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September11 and Related Dates*. London: Verso.

figurative meaning of losing all values, freedom and humanity, because of the crime of "otherness". This novel is in fact a representation of the contemporary society of the post-political era in which the capitalist system has been able to replace older concepts such as "ethnicity", "nationality" and "identity" with modern myths such as "multiculturalism", "democracy" and "citizen rights" and thus develop new criteria for the evaluation of personal, cultural and social values, which are based on "utilitarianism", "relativity" and hierarchical relationships.

5. Conclusion

The US described by Amirkhani represents a society that, contrary to its claims regarding freedom and democracy, is police-dominated and controlling. In such a society, which is revolves around the imperialistic "self/other" dichotomy, the "other" is always a threat that should be controlled at any price so that the civilized Western "self" is not endangered. Tyranny and suppression are inseparable from this society and the main prerequisite for accepting people is adapting oneself to American logic and Western values. In fact, this represents the commitment of American society to maintaining the colonial logic that is reflected in the speech made by George W. Bush, following the September 11 Attack: "either with us or against us".

Select Bibliography

Amirkahni, R. 1389 [2010]. *Bivatan*. Tehran: Elmi

Agamben,G. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.

Downey, A. 2009. "Zones of Indistinction: Giorgio Agamben's 'Bare Life' and the Politics of Aesthetics." *Third Text* 23/2: 109-125.

Gilroy, P. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Massachusetts: Harvard University Press.

Gutmann, A.1992. *Multiculturalism and the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press.

Hall, S. 1993. "Cultural Identity and Diaspora." *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.). New York: Harvester Wheatshief.

in ambivalence and hybridity in the West, as inseparable elements of postmodern life. Yet, it seems that the West is still obsessed with its colonial discourse and treats minorities based on the Hegelian master-slave system. Following the September 11 events, with the onset of the so-called "war on terror" policy in the West, conflicts were reduced from cultural-racial wars to wars between religions and led to the "double otherness" of minorities – especially Muslims – and their visibility. Writers and critics have been concerned with multiculturalism globally and challenged the post-political world. Reza Amirkhani is among the first Iranian writers to have focused on contradictions in multiculturalism in the form of migrant literature and dealt with it in his novel *Bivatan [The Stateless]* (2008).

2. Theoretical Framework

The present article draws on the New Left discourse – especially the ideas of Slavoj Žižek and Giorgio Agamben as two prominent figures – which was developed in the late 20th century to criticize the discourse of multiculturalism. This discourse, by deconstructing democracy as a lever used by the power discourse to suppress "the other", tries to introduce multiculturalism as a new version of the colonial discourse, which instead of employing violence, politicizes cultural differences based on the liberal humanist discourse. The ideas of postcolonial critics, such as Homi Bhabha, are also relied on in the present study as the ideas of both group of thinkers overlap in many ways.

3. Methodology

In the present study the multicultural approach and ideas of New Left critics are adopted to discuss the concept of the non-Western "other". By rereading the text of the novel, the author tries to deconstruct the power discourse and open up a new intellectual horizon to the West from the viewpoint of "the other".

4. Findings and Discussion

Reza Amirkhani's *Bivatan* can be regarded as an account of the life of a man who, impressed by propaganda and scientific progress of the West, seeks "life" in the US but is eventually sentenced to "death", in the

The Stateless (*Bivatan*): A Narrative of the Cultural Other

Dr. Zahra Taheri[1]*

Received: 01/09/2018 **Accepted: 15/05/2019**

Abstract

This article focuses on Reza Amir Khani's *The Stateless — Bivata*n — (2008) in an attempt to find out whether Amir Khani reflects mulicultural policies or criticizes them. To this end, two major themes of "othering" and "democracy" are examined through the perspective of cultural studies and the deployment of Žižek's theory of the post-political world. It is argued that Amir Khani offers an anti-narrative in which the hybridity of racial, ethnic, religious, and cultural notions does not imply the collapse of liberal humanism's meta-narrative of 'self/other'; on the contrary, it offers a front to protect liberal capitalism. Such a world is discussed to be a version of Žižek's post-political society where 'exile' is the basic condition of post-globalization, and 'capital' instead of 'geography' does the map-making. In this world, Democracy is presented not only as a masque for the current hierarchical system but also as a deliberate strategy to deny 'recognition' to post-global exiles.

Keywords: *The Stateless* (*Bivatan*), Reza Amir Khani, Democracy, Othering, Žižek

Extended Abstract

1. Introduction

While multiculturalism is believed to have developed simultaneously with the advent of globalism in the second half of the 20th century, rarely has the world witnessed the collapse of geographical, cultural and racial boundaries, on the one hand, and the breakup of national and ethnic identities, on the other hand, as it does today. This has resulted

1. Assistant Professor of English Language and Literature, University of Kashan
*Email: ztaheri@kashanu.ac.ir

Qavimi, M. 1385 [2016]. “Dar Astaneh-ye Matn.” *Pajouheshha-ye Zabanha-ye Khareji* 12 (33): 115-132.

Skilleas, O. M. 1387 [2008]. *Daramadi bar Falsafeh va Adabyat*. M. Naderi Darrehshouri (trans.). Tehran: Akhtaran.

Todorov, T. 1388 [2009]. *Boutiqa-ye Nasr: Pazhouheshha-yi Noe Darbareh-ye Hekayat*. Tehran: Ney.

reading. However, selective reading is only one of the requirements of reading a story. It should be accompanied by the ability to organize all the selective micro-readings into a structured whole. In the process of organizing information the overall meaning of a text is formed as the main concepts inferred by the reader are prioritized in their mind. Thus, different readers, depending on where they put more emphasis, organize their overall understanding.

5. Conclusion

The task of reading does not come to an end when the reader finishes the text because reading continues for some time after the act of reading the text is completed. Some dark sides of the text are later analyzed by the reader and probably some seemingly unimportant aspects are re-read so that the main ideas put forward by the author are organized in their mind. On the other hand, the reading of a text usually starts before the first sentences of the text are even read, which is why no text is completely unfamiliar to the reader when they embark on reading the text. Relying on their knowledge about the author, readers start reading a new work by an author and continue with it to the end, trying to fulfill what the author expects them as ideal readers. The readers' knowledge about the background of the text and its mission influences both the process of reading and their final perception.

Select Bibliography

Faqih Malekmarzban, N. 1395 [2016]. "Ehsas-e Khandan dar Ta'ammol bar Motoun-e Honarmandaneh." *Majmou'eh Maqalat-e Nokhostin Hamayesh-e Melli-e Khandan*. Tehran: Chapar. 103-116.

Golshiri, H. 1378 [1999]. *Bagh dar Bagh: Majmou'eh Maqalat*. Tehran: Niloufar.

Kusch, C. 1396 [2017]. *Osoul va Mabani-e Tahlil-e Motoun-e Adabi*. H. Payandeh (trans.). Tehran: Morvarid.

Leventhal, L. 1386 [2007]. *Rouykardi Enteqadi dar Jame'ehshenasi-e Adabyat*. M. Shadrou (trans.). Tehran: Ney.

Medina, J. 1389 [2010]. *Zaban: Mafahim-e Bonyadi dar Falsafeh*. M. Karimi (trans.). Tehran: Institute for Social and Cultural Studies.

Extended Abstract

1. Introduction

According to some cognitive psychologists, the expression of human understanding and perception is founded on simplifying and organizing new perceptions of schemata and prefabricated frameworks. Such a mechanism is explained by psychologists in Gestalt psychology. In this school of psychology, the reading of a story, like any process of anamorphosis or epistemological transformation, is the result of examining some parts of the text at the cost of disregarding some others. Quite expectedly, no reading covers all details as the details of a text are endless. Readers know from experience that paying equal attention to all details of a text is impractical or even by no means close to the ordinary way of understanding. For the same purpose of practicality, both ordinary and critical readings of the text turn into a reductionist act. In other words, in the process of reading, some potential meanings of the text are overlooked.

2. Theoretical Framework

The present article relies on the theory of reception, which focuses on defining the readers' preconceptions of the text and principles of cognitive psychology, which considers understanding to be connected with patterns existing in the readers' mind and how they are interpreted, to examine the readers' understanding of Persian fiction.

3. Methodology

In this article, by relying on hermeneutic studies, attempt is made to identify and examine the prior knowledge shared by readers of Persian fiction.

4. Findings

The range of the readers' perceptions is curbed by the fiction writing and reading tradition. Reading modern Persian fiction is different from both reading a text closely and skimming it. Unlike these two ways of reading a text, selective reading can be a justifiable method. In this method, not all the details of a story can be examined even in a careful

Principles of Critical Story-Reading

Dr. Hossein Safi Pirloojeh[1]*

Received: 26/08/2018 **Accepted: 30/06/2019**

Abstract

Some cognitive psychologists, drawing on the Law of Pragnanz, argue that human conceptual understanding develops as he puts into practice his cognitive faculties of simplification and organization of new inputs through certain preconceived schemata, scripts, and frames. They have articulated this argument within the theoretical frameworks of Gestalt psychology. As such, both simple and critical story-reading, like any other epistemological anamorphosis, should be the product of contemplation in parts of a text at the expense of leaving other parts unread. There is no reading which meticulously takes in a text in all its minutiae, naturally because there is no end to delving into textual details. Readers themselves know by experience that discerning a whole text in its full details, if not far from the normal process of understanding, is definitely not any closer to their own interests. It is in pursuit of such readerly-oriented interests that the potential interpretations of a text get drastically reduced. Of course, the scope of the readability of a piece of fiction is neither as wide as it is likely to be, nor as narrow as still preferred by most of the literary critics. Somewhere in between, the range of the authentic interpretations of a text is restricted – albeit well beyond any strict boundaries – by arbitrary narrative (story-writing/reading) conventions. Setting out from a literary hermeneutics stand, this article aims to approach a number of the socio-cultural assumptions commonly held by the readers of Persian literary fiction.

Keywords: Literary Hermeneutics, Literary Integrism, Close Reading, Critical Reading, Modern Persian Fiction

1 Assistant Professor, Faculty of Linguistics, Institute for Humanities and Cultural Sciences
* E-mail: *spirloojeh@gmail.com

Select Bibliography

Ardebili, L. et al. 1394 [2015]. "Payvastegi-e Ma'nayi-e Matn az Manzar-e Nazaryeh-ye Amikhtegi-e Mafhoumi." *Jostarha-ye Zabani* 26: 27-47.

Dad, S. 1378 [1999]. *Farhang-e Estelahat-e Adabi*. Tehran: Morvarid.

Evans,V. & Green, M. 2006.*Cognitive Linguistics: An Introduction.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fauconnier, G. & Turner, M.. 1994. "Conceptual Projection and Middle Spaces." www.cogsci.ucsd.edu/research/files/technical/9401.pdf.

Grady, J. E., et al. 1999. *Blending and Metaphor. Metaphor and Cognitive Linguistics*. Philadelphia: John Benjamins.

Jorjani, A. 1378 [1982]. *Asrarul-Balaghah.* J. Tajlil (trans.). Tehran: University of Tehran.

Pournamdariyan, T. 1364 [1985]. *Ram zva Dastanha-ye Ramzi darAdab-e Farsi*. Tehran: Elmi va Fahangi.

Rasekhmahand, M. 1394 [2015]. *Daramadi bar Zabanshenasi-e Shenakhti: Nazaryeh-ha va Mafahim*. Tehran: Samt.

Stockwell, P. 1393 [2014]. *Darami bar She'rshenasi-e Shenakhti*. L. Sadeqi (trans.). Tehran: Morvarid.

Turner, M. 1996. *Literary Mind.* Oxford:Oxford University Press.

conceptualizing and creating meaning. Mark Turner's theory of the literary mind, used in analyzing parables, derives from cognitive semantics. Moreover, his theory of conceptual blending is of great help in the present study.

3. Methodology

In this study, we use the cognitive semantics approach and the descriptive-analytical method to analyze a parable by Rumi based on Turner's literary mind theory.

4. Findings

The findings of the present study indicate that a complex procedure of projection, blending and multiple combinations, employed creatively, has enabled Rumi to develop his parables. The unconventional contrasts and the use of paradox and irony have all made the story more convincing for the reader. These techniques, which were in some ways influenced by mystical thoughts, were mainly the result of Rumi's literary mind.

5. Conclusion

The final meaning of a parable, according to Turner, derives neither from the meaning of each input story nor from the sum of them. It is, rather, a meaning generated through the contrast between the elements and contexts of the input stories. The formation of such a meaning is not just the outcome of Rumi's subtle observation of the opposing spaces and stories, but is the result of his talent for shaping these conflicts in order to create a paradoxical/ironic and, at the same time, powerful meaning. The findings of this study show that cognitive theories can play a great part in identifying the mechanism used in the creation of literary meanings and analyzing the prominent aspects of these meanings and the conceptualization system employed by literary authors. Comparative studies on Persian allegorical works based on cognitive methods can help the researchers uncover the reasons for the differences in how Persian literary writers have used parables in their works and identify the distinctions between the writers' mental processes in developing meanings.

results from Molavi's creativity in choosing the unusual source and target spaces in such a way that their projection and blending, while corresponding structurally, possess a powerful and meaningful conflict in terms of concepts and ideas. It is a conflict and blending out of which aesthetic techniques such as paradox, irony and defamiliarization are generated. These techniques have a deconstructional and convincing effect on the minds of the readers, which is the direct factor for the didactic power and literary splendor of *Masnavi*'s fables and parables.

Keywords: *Masnavi*, Parable, The Literary Mind Theory, Mental Spaces, Conceptual Blending

Extended Abstract

1. Introduction

Rumi's *Masnavi* is based on one of the most practical and entrenched traditions of Persian literature, i.e., the use of parables for the purpose of teaching. *Masnavi*'s parables derive from written or oral folklore and religious and historical stories. Yet, Rumi has created an unusual world of meaning beyond the world and structure of folk traditions. It seems that the relationship between the superstructure and allegorical meaning in some of *Masnavi*'s parables is improbable. The allegorical meaning in a noticeable number of parables in *Masnavi* results from a kind of conflict between the opposing spaces and concepts, which maximizes their literary prominence and influence. In the present study, attempt is made to understand the process of conceptualization and meaning creation in *Masnavi*'s parables, the features of these allegorical meanings and also Rumi's mental processes in creating meaning by analyzing the mechanism of moving from the basic story to the mystical meanings in the parable "Censuring the Man Who Killed His Mother Based on False Accusation" using Mark Turner's theory of the literary mind.

2. Theoretical Framework

In the present article, cognitive semantics is employed to examine the role of the author's mental processes and his knowledge of the world in

A Study of Parables in *Masnavi* based on Mark Turner's Theory of Conceptual Blending

Sima Rahimi[1]
Dr. Hassan Zolfaghari[2]*
Dr. Nasrin Faghih Malekmarzban[3]
Dr. Hosseinali Ghobadi[4]

Received: 06/08/2018 **Accepted: 15/05/2019**

Abstract

Molavi's *Masnavi* is based on one of the most practical and entrenched traditions of Persian literature, namely, the use of parables for the purpose of teaching. *Masnavi*'s parables are rooted in written or oral folklore, and religious and historical stories. Yet, Molavi has created an amazing world of meaning beyond the world and structure of folk traditions and beliefs for his readers. The emphasis of this transference of meaning is due to his special style of allegorization and his creative mental processes while projecting the familiar spaces onto the unfamiliar target meaning and presenting the final meaning from inside of this blend. Following Mark Turner's theory of the literary mind, this article intends to analyze the mechanism of allegorization in *Masnavi* from the source-space of folk, religious and historical stories to the target-space of the mystical meaning as well as Molavi's mental processes as exemplified by the parable "Blaming the Man who was Accused of Killing his Mother". The findings show that the projection route for the two stories of the source and the target is not one-way and straightforward at all. Rather, it is a complex procedure of projection, blending and multiple combinations including a set of creative techniques. The power and worth of this creation of meaning

1. PhD Candidate of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University
* E-mail: zolfaghari_hasan@yahoo.com
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Alzahra University
4. Associate Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University

Moreover, by creating this work, he forms a literary circle, with himself as its main figure.

5. Conclusion

It can be concluded from this study that Navayi's work is author-centered. While writing about important events of the time and his contemporary poets, Navayi has other motivations in writing this *tadhkirah*. For example, it can be inferred from the book that the author primarily aims to stabilize his position as the most prominent cultural figure of Herat and also continue the literary and cultural trends of the time.

Select Bibliography

Bertens, H. 1391 [2012]. *Mabani-ye Nazaryeh-ye Adabi*. M. Aboalqasemi (trans.). Tehran: Mahi.

Esfazari, M. 1339 [1960]. *Rozat Al-Jannat fi Owsaf Madina Hirat*. Tehran: University of Tehran.

Fotouhi Roodmajani, M. 1387 [2008]. *Nazaryeh-ye Tarikh-e Adabyat*. Tehran: Sokhan.

Jami, N. 1367 [1988]. *Baharestan*. M. Dabirsyaqi (ed.). Tehran: Khayyam.

Khawndamir, Gh. 1333 [1954]. *Tarikh Habib Al-Siyar*. M. Dabir Moqaddam (ed.). Tehran: Khayyam.

Owfi, M. 1324 [1945]. *Lubab al-Albab*. E. Brown (ed.). Leiden: Brill.

Owhadi Balyani, T. 1389 [2010]. *Arafat Al-Asheqin va Arasat Al-Arefin*. Tehran: Miras-e Maktoub.

Robinson, Ch. 1392 [20013]. *Tarikhnegari-e Eslami*. M. Alviri (trans.). Tehran: Samt.

Soltani, A. 1396 [2017]. *Qodrat, Gofteman va Zaban*. Tehran: Ney.

Vasefi, Z. 1349 [1970]. *Badaye' al-Vaqaye'*. Tehran: Bonyad-e Farhang-e Iran.

Extended Abstract

1. Introduction

Historians and audiences of history have always looked for the original sources of historical accounts. Therefore, works by writers who have been contemporary with the events or people they have written about are of greater significance and have, thus, attracted much attention. Aware of the importance of works by contemporary writers, the present article studies the contemporary writing methods utilized in *Majales al-Nafayis*, as the first contemporary *tadhkirah* (contemporary biography) in Iranian history. This work, written in the 15th century by Amir Alishir Navayi, is one of the greatest works influencing the tradition of writing *tadhkirah*.

2. Theoretical Framework

Prosopography, or collective biography, deals with external features of a group of people who have some characteristics in common – such as a profession or social status. Depending on the purpose of the researcher, these people are studied as a group with common characteristics and features. The present study uses the principles of prosopography to identify the reasons as to why certain individuals have been included in *Majales al-Nafayis*.

3. Methodology

The present article draws on prosopography to explain the components that Navayi has employed to describe his contemporary figures and events. The most important of these components are temporality, spatiality and relationship networks.

4. Findings

The present study reveals that temporality, spatiality, and relationship networks play an important role in this work and are closely related to the author of the book. The author plays a great role here and if the work is separated from its creator, the whole structure of the work will disintegrate. In other words, the author forms the whole structure of the book and relates its different parts closely to one another.

Majales al-Nafayis as a Turning Point in Contemporaneous Writing

Saeid Radfar[1]*
Dr. Mahmood Fotouhi Roodmajani[2]

Received: 10/09/2018 **Accepted: 30/06/2019**

Abstract

Historians and readers of the history of literature always look for original material and documents in history. That is why the works of the authors who write about their contemporaries and their age have always been more important and valid. Considering the significance of contemporaneous writing in the history of literature, this article examines the method of contemporaneous writing in *Majales al-Nafayes* as the earliest period *tadhkirah* in Iran. Thus, the account which Amir Alishir Nawai has provided about his contemporary poets has been analyzed. In our analysis, we have drawn on some components in the 'prosopography' method. The study shows that the component that gives this work an important dimension is the authorial element. The significance of this element is to such extent that if it is removed from the work, the whole structure would be impaired. The conclusion made by the present study is that Amir Alishir Nawai's contemporaneous writing is 'author-centered'. In addition to writing of contemporary poems and the registration of contemporary poets, Nawai had other motivations in this work, for example, the stabilization of himself as a pioneering cultural figure in Herat, and the stabilization of the cultural-literary currents of that era.

Keywords: Literary History, *Majales al-Nafayes*, Tadhkirah, Contemporaneous Writing

1. PhD Candidate of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad
*E-mail: saeidradfar6674@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad

Doty, W. G. 2000. *Mythography*: *The Study of Myths and Rituals*. Tuscaloosa/London: University of Alabama Press.

Eliade, M. 1958. *Patterns in Comparative Religion*. London: Sheed and Ward.

_____. 1959. *The Sacred and the Profane*: *The Nature of Religion*. New York: Harcourt, Brace and World.

_____. 1968. *Myths, Dreams and Mysteries***.** London: Fontana.

_____. 1971. *The Myth of the Eternal Return*: *Or, Cosmos and History* Princeton: Princeton University Press.

Meagher, R. E. 1980. "Mircea Eliade: Methodology and the Meaning of the Sacred." *Hermathena*. 128: 7-19.

Scarborough, M. 2002. *Thinking through Myths: Philosophical Perspectives*, K. Schilbrack (ed.). London/New York: Routledge.

Eliade considers to be the sacred is essentially the same as what is known, in the history of philosophy, as Platonic ideas. The revelation of the sacred in the objective forms of being is considered to be of a lesser value in comparison with what he assumes to be the absolute truth and, therefore, any objective phenomenon is considered ,on the one hand, to have the potential to represent as well as embody the sacred, and thus be of the same dignity as the sacred, while, on the other hand, to be restricted to its existential limits and constraints. The sacred discloses itself in various dimensions and effects and is, consequently, manifested in different levels of being, and such manifestations will exhibit huge differences in terms of degree and frequency.

5. Conclusion

The present study shows that phenomenology, as a methodological tool, has been used by Eliade in a special sense. He has not only restricted his studies to the phenomenological description and interpretation of the myth; but, instead of addressing the structure or configuration of the mythical components, has focused on discovering the common themes or motifs of mythology, i.e., the hermeneutic analysis of myths. Of course, it seems that Eliade has deemed some of his questionable assumptions evident without a valid benchmark and regarded such assumptions as the cornerstone of his future topics and concerns. These assumptions, however, are in a way of epistemological character and are, in fact, culturally constituted, but Eliade has tried to resolve the issue by reducing such topics to some pre-fabricated forms or what philosophers consider as *a priori*. This can be due to the difficulty Eliade experiences in explaining them structurally.

Select Bibliography

Altizer, T. 1963. *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred.* Westport (CT): Greenwood Press.

Cave, D. 1993. *Mircea Eliade's Vision for a New Humanism*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Dadosky, J. D. 2004. *The Structure of Religious Knowing: Encountering the Sacred in Eliade and Lonerga.* New York: State University of New York Press.

uncover the latent meanings of myths. He argues that what renders the world of myths meaningful is the interpretation that is based on their phenomenological description. The definition provided by Eliade is based on a kind of ontological distinction established between two different levels of being: one based on an anti-historical approach and the on a history-oriented approach to being and time. However, although what he puts forth as his logical argument seems to be of high validity and, thus, deserving reflection and admiration, it appears that his preliminary assumptions in the distinction drawn between the sacred and the profane as well as his emphasis on the inherency of this distinction is in contrast with the phenomenological approach in its philosophical dimension.

2. Theoretical Framework

The purpose of this study is to investigate the theoretical foundations of the myth, and possibly religion, so as to examine the originality of Eliade's theory. It goes without saying that such a study can expose the weaknesses of Elide's theory and question the validity of some of his assumptions and, thus, it can become more applicable in analyzing the structure of the myth.

3. Methodology

Eliade's mythological views are mainly based on the distinction between the sacred and the profane. This dichotomy constitutes the basics of his methodology. Such a perspective toward the components of mythology allows him to present the so-called ontological dichotomy that he proposes to exist between two different levels of being: an anti-historical and a history-oriented approach to being and time. As a result, we will investigate the theoretical foundations of Eliade's assumptions, and the authenticity of his reasoning through a close reading of what phenomenology offers as a method of analysis.

4. Findings

When Eliade emphasizes that the sacred is spatially or temporally embodied through the process of revelation, he takes for granted some assumptions that are not as clear-cut as he supposes them to be. What

A Critical Analysis of Eliade's Distinction between the Sacred and the Profane

Dr. Masoud Algooneh Juneghani[1]*

Received: 12/11/2017 **Accepted: 31/12/2018**

Abstract

Adopting an ontological approach towards myths, Mircea Eliade (1907-1986) argues that the primitive man's conception of myths as true repetitive stories is related to his ontological structure. Accordingly, Eliade, criticizing Freud's understanding of the creation of the myth as an unconscious process, suggests that myth is basically a theoretical explanation of rituals which consciously deal with the symbolic repetition of Creation. In this way, Eliade, following Durkheim's dichotomy regarding the sacred and the profane, asserts that the primitive man thinks of being and its objects as the result of *hierophany*: a process through which the sacred is embodied as an objective entity. The present article aims to survey the theoretical foundations of Eliade's thought as well as his arguments in this respect. Emphasizing Eliade's theoretical assumptions and phenomenological methodology, the article argues that Eliade's theory is somewhat questionable and it is, instead, suggested that what he puts forth as the ontological structure of the human being is better understood as a cultural constitute.

Keywords: Eliade, Mythology, Ritual, The Sacred, Phenomenological Mythology

Extended Abstract

1. Introduction

Eliade studies mythology from the viewpoint of a historian of religion. Attempting to yield a phenomenological analysis of myth, he eventually turns to hermeneutic interpretation or creative hermeneutics to

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan
*E-mail: algooneh@yahoo.com

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 4, Vol. 1, No.7
Spring & Summer 2019
(Published Semiannually)

English Abstracts

A Critical Analysis of Eliade's Distinction between the Sacred and the Profane
M. Algooneh Juneghani 2-5

Majales al-Nafayis as a Turning Point in Contemporaneous Writing
S. Radfar, M. Fotouhi Roodmajani 6-8

A Study of Parables in *Masnavi* based on Mark Turner's Theory of Conceptual Blending
S. Rahimi, H. Zolfaghari, N. Faghih Malekmarzban, H. Ghobadi 9-12

Principles of Critical Story-Reading
H. Safi Pirloojeh 13-16

The Stateless (*Bivatan*): A Narrative of the Cultural Other
Z. Taheri 17-20

An Analysis of *Vis-o-Ramin* based on *Georges Dumézil's* Theory of the Tripartite Deities
S. Abbasi, S.H. Tabatabai, E. Esmaeili 21-24

A Critical Study of the Functional Distinctions between Fairy Tales and Myths in Bruno Bettelheim's Psychoanalytic Approach
A. Sadeghimanesh, M. Alavi Moghaddam 25-28

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 4, Vol. 1, No.7
Spring & Summer 2019
(Published Semiannually)

Concessionaire: University of Guilan
Managing Director: Dr. Alireza Nikooyi
Editor-in-Chief: Dr. Behzad Barekat

Editorial Board:

Dr. Behzad Barekat (Associate Professor of Comparative Literature, University of Guilan)
Dr. Mahmood Fotoohi (Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad)
Dr. Maryam Hosseini (Professor of Persian Language and Literature, Alzahra University)
Dr. Alireza Nikooyi (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Amir Ali Nojoumian (Associate Professor of English Language and Literature, Shahid Beheshti University)
Dr. Nasrin Rahimieh (Professor of Comparative Literature, University of California, Irvine)
Dr. Ahmad Razi (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Moharram Rezayati (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Farzan Sojoodi (Associate Professor of General Linguistics, Tehran Art University)
Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)

According to the confirmation letter numbered 3/18/60538, issued on 24/03/1396 (14.06.2017) by the Sate Commission for the Evaluation of Academic Journals, *Literary Theory and Criticism* is, from No. 1, accredited as a "peer-reviewed" journal.

Internal Director: Dr. Masumeh Ghayoori
Literary Editor: Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor
English Editor: Dr. Farzad Boobani
Scientific Editor: Dr. Masumeh Ghayoori
Cover Design: Rasoul Parvari Moghaddam
Typesetting and Layout: Hamideh Shajari
Publisher: University of Guilan Press

Homepage: http://naqd.guilan.ac.ir
E-mail: naqd@guilan.ac.ir
naqd1395@yahoo.com
Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. PO Box: 41635-3988
Tel. & Fax: (+98)-(0)13-33690590

This Periodical will be indexed in the following informational centers:

1. Isc.gov.ir
2. ricest.ac.ir
3. noormags.ir
4. magiran.com
5. ensani.ir
6. sid.ir

University of Guilan

Semiannual

Literary Theory and Criticism

7

ISSN: 2476 7387

- A Critical Analysis of Eliade's Distinction between the Sacred and the Profane
  M. Algooneh Juneghani 2-5
- *Majales al-Nafayis* as a Turning Point in Contemporaneous Writing
  S. Radfar, M. Fotouhi Roodmajani 6-8
- A Study of Parables in *Masnavi* based on Mark Turner's Theory of Conceptual Blending
  S. Rahimi, H. Zolfaghari, N. Faghih Malekmarzban, H. Ghobadi 9-12
- Principles of Critical Story-Reading
  H. Safi Pirloojeh 13-16
- *The Stateless* (*Bivatan*): A Narrative of the Cultural Other
  Z. Taheri 17-20
- An Analysis of *Vis-o-Ramin* based on *Georges Dumézil's* Theory of the Tripartite Deities
  S. Abbasi, S.H. Tabatabai, E. Esmaeili 21-24
- A Critical Study of the Functional Distinctions between Fairy Tales and Myths in Bruno Bettelheim's Psychoanalytic Approach
  A. Sadeghimanesh, M. Alavi Moghaddam 25-28

Website: www.naqd.guilan.ac.ir