۲۱۷
نشریه علمی نوین
جستارهای ادبی
(ادبیات و علوم انسانی سابق) - دانشگاه فردوسی مشهد
سال پنجاه و پنجم - شمارهٔ دوم - تابستان ۱۴۰۱
ISSN: ۲۰۰۸-۷۱۸۷

- **بررسی تطبیقی ساختار آیینی نوروز سیاوشان و آکیتو**
  برمبنای نظریهٔ اسطوره و آیین — ریحانه رحمانی، فرزاد قائمی، مهدخت پورخالقی چترودی
- **جستار و طبقه‌بندی آن به مثابه ژانر** — صدیقه شریف‌زاده (نارویی)، قدسیه رضوانیان
- **برابرنهادهای فارسی آتمن و برهمن در مثنوی‌های بیدل**
  با نظر به آموزه‌های مکتب ادوایته ودانته — گلناز میرسالاری، مریم صالحی‌نیا، فیاض قرایی
- **«تاجگه» یا «باجگه»؛ «طیّار نوعی قایق» یا «طیّار سازه‌ای در کاخ»**
  تصحیح و شرح یکی از مشکلات دیوان خاقانی — سید محسن حسینی وردنجانی
- **الگوهای اکو-نارسیستی در شخصیت‌سازی داستان‌های کودک** — امیرحسین زنجانبر
- **معلولیت و بازنمایی آن در ادبیات:**
  تحلیل سه حکایت از مثنوی معنوی مولانا با استفاده از مفهوم «پروتز روایی» — فرشید نوروزی روشناوند، فرزاد بالو

سال پنجاه و پنجم - شمارهٔ دوم- تابستان ۱۴۰۱

۲۱۷

- **بررسی تطبیقی ساختار آیینی نوروز سیاوشان و آکیتو**
  برمبنای نظریّهٔ اسطوره و آیین — ریحانه رحمانی، فرزاد قائمی، مهدخت پورخالقی چترودی
- **جستار و طبقه‌بندی آن به مثابه ژانر** — صدیقه شریف‌زاده (نارویی)، قدسیه رضوانیان
- **برابرنهادهای فارسی آتمن و برهمن در مثنوی‌های بیدل**
  با نظر به آموزه‌های مکتب ادوایته ودانته — گلناز میرسالاری، مریم صالحی‌نیا، فیاض قرایی
- **«تاجگه» یا «باجگه»؛ «طیّار نوعی قایق» یا «طیّار سازه‌ای در کاخ»**
  تصحیح و شرح یکی از مشکلات دیوان خاقانی — سید محسن حسینی وردنجانی
- **الگوهای اکو-نارسیستی در شخصیت‌سازی داستان‌های کودک** — امیرحسین زنجانبر
- **معلولیت و بازنمایی آن در ادبیات:**
  تحلیل سه حکایت از مثنوی معنوی مولانا با استفاده از مفهوم «پروتز روایی» — فرشید نوروزی روشناوند، فرزاد بالو

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیرمسئول: عبدالله رادمرد
سردبیر: محمود فتوحی رودمعجنی
اعضای هیئت تحریریّه:

سعید بزرگ بیگدلی (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس تهران)
مهدخت پورخالقی چترودی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
تقی پورنامداریان (استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران)
محمّد تقوی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
عبدالله رادمرد (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
سیّد مهدی زرقانی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
علی‌اشرف صادقی (استاد دانشگاه تهران)
دانیلا میگینی (دانشیار دانشگاه ونیز)
حبیب‌الله عبّاسی (استاد دانشگاه تربیت معلّم تهران)
محمود فتوحی رودمعجنی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
ابوالقاسم قوام (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
علی گوزلیوز (استاد دانشگاه استانبول ترکیه)
علیرضا نیکوبی (دانشیار دانشگاه گیلان)
کلاوس والینگ پدرسن (دانشیار دانشگاه کپنهاگ)
محمّدجعفر یاحقّی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)

بر اساس آئین‌نامهٔ کمیسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فناوری از سال ۱۳۹۸، کلیهٔ نشریات دارای درجهٔ «علمی-پژوهشی» به نشریهٔ «علمی» تغییر نام یافتد.

ویراستار فارسی: جواد میزبان **ویراستار انگلیسی: عبدالله نوروزی** **کارشناس مجلّه:** فاطمه رضوی
طراح جلد: فرید یاحقّی **حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی:** محمّد کریمی طرقبه
نشانی: مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، کدپستی: ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳، تلفن: ۰۵۱-۳۸۸۰۶۷۲۵
نشانی سامانهٔ الکترونیکی: http://jls.um.ac.ir **نشانی پست الکترونیک:** jll@um.ac.ir

مشاوران علمی این شماره:

عباس بگ‌جانی، محمد بهنام‌فر، محمّد تقوی، نجم‌الدّین جبّاری، زهرا حیاتی، سعید رادفر، فاطمه رضوی، سیّدمهدی زرقانی، قدرت‌الله طاهری، ذوالفقار علامی، محمود فتوحی‌رودمعجنی، سیدعلی قاسم‌زاده، ابوالقاسم قوام، مجتبی مجرّد، محمّد محمّدی، جواد میزبان، محمّد نجاری.

بسم الله الرحمن الرحیم

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

این مجلّه بر اساس مجوّز شمارهٔ ۱۰۲/۴۷۸۲ مورّخ ۱۳۷۰/۷/۱۳ ادارهٔ کلّ مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

شمارهٔ دوم - سال پنجاه و پنجم

شمارهٔ مسلسل ۲۱۷ - تابستان ۱۴۰۱

(تاریخ انتشار این شماره: تابستان ۱۴۰۱)

شمارهٔ شاپای چاپی: ۲۷۸۳-۲۵۲X

این مجلّه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- DOAJ

راهنمای شرایط مجلّه برای پذیرش و چاپ مقاله

۱- مقاله به ترتیب شامل **چکیده** (۵ تا ۸ سطر، بر اساس معیارهای صحیح چکیده‌نویسی)، **کلیدواژه‌ها** (حدّاکثر ۵ واژه)، **مقدّمه** (سؤال تحقیق، فرضیّه‌ها، اهداف)، **بحث و بررسی** و **نتیجه‌گیری** باشد. مجلّه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۷۰۰۰ کلمه) معذور است.

۲- مشخّصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، مرتبهٔ علمی، نام مؤسّسهٔ متبوع، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحهٔ جداگانه بیاید.

۳- مقاله‌های ارسالی تنها به‌صورت تایپ‌شده با قلم لوتوس ۱۳ در برنامهٔ word مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما و منحصراً از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) پذیرفته می‌شود.

۴- ارسال چکیدهٔ انگلیسی (۵ تا ۸ سطر) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/نویسندگان و مؤسّسه/ مؤسّسات متبوع الزامی است.

۵- منابع مورد استفاده در پایان مقاله و بر اساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی نویسنده به شرح زیر آورده شود:

- **کتاب:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). نام کتاب (ایتالیک). نام مترجم. محل نشر: نام ناشر.
- **مقاله از مجلّه:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام نشریّه (ایتالیک). دوره / سال. شماره. شمارهٔ صفحات مقاله.
- **مقاله از مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام ویراستار یا گردآورنده. نام مجموعه مقالات (ایتالیک). محلّ نشر: نام ناشر. شمارهٔ صفحات مقاله.
- **سایت‌های اینترنتی:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در سایت اینترنتی. «عنوان موضوع» (داخل گیومه). نام و نشانی سایت اینترنتی (ایتالیک).

۶- ارجاعات در متن مقاله بین پرانتز (نام مؤلّف، سال انتشار: شمارهٔ صفحهٔ مورد نظر) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود. نقل قول‌های مستقیم بیش از ۵ سطر به‌صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از دو طرف درج شود.

۷- معادل لاتین کلمات در پایین صفحه بیاید و توضیحات جانبی به یادداشت‌های پایان مقاله منتقل شود.

۸- مجلّه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که در زمینهٔ زبان و ادبیّات فارسی و حاصل پژوهش نویسنده باشد.

۹- مقاله باید بر اساس شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی نوشته شود. در صورت لزوم، مجلّه در ویراستاری زبانی مقاله بدون تغییر محتوای آن آزاد است.

۱۰- نویسندگان محترم باید مقاله‌های خود را از طریق سامانهٔ مجلّهٔ جستارهای ادبی به نشانی ذیل ارسال کنند:
Http://jls.um.ac.ir

۱۱- تمام اطّلاعات مربوط به مقاله، پس از دریافت، از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) به اطّلاع نویسندگان محترم خواهد رسید.

فهرست مندرجات

بررسی تطبیقی ساختار آیینی نوروز سیاوشان و آکیتو بر مبنای نظریّهٔ اسطوره و آیین	**ریحانه رحمانی، فرزاد قائمی** **مهدخت پورخالقی چترودی**	۱-۲۵
جستار و طبقه‌بندی آن به مثابه ژانر	**صدیقه شریف‌زاده (نارویی)** **قدسیه رضوانیان**	۲۷-۴۷
برابرنهادهای فارسی آتمن و برهمن در مثنوی‌های بیدل با نظر به آموزه‌های مکتب ادوایته ودانته	**گلناز میرسالاری** **مریم صالحی‌نیا، فیاض قرایی**	۴۸-۷۱
«تاجگه» یا «باجگه»؛ «طیّار نوعی قایق» یا «طیّار سازه‌ای در کاخ» تصحیح و شرح یکی از مشکلات دیوان خاقانی	**سید محسن حسینی وردنجانی**	۷۳-۹۱
الگوهای اکو- نارسیستی در شخصیت‌سازی داستان‌های کودک	**امیرحسین زنجانبر**	۹۳-۱۱۳
معلولیت و بازنمایی آن در ادبیات: تحلیل سه حکایت از مثنوی معنوی مولانا با استفاده از مفهوم «پروتز روایی»	**فرشید نوروزی روشناوند** **فرزاد بالو**	۱۱۵-۱۳۲

DOI: Https://doi.org/10.22067/jls.2022.74073.1213

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۷، تابستان ۱۴۰۱، صص ۱-۲۵
مقالهٔ پژوهشی

بررسی تطبیقی ساختار آیینی نوروز سیاوشان و آکیتو برمبنای نظریّهٔ اسطوره و آیین

تاریخ دریافت: ۱۷ آذر ۱۴۰۰ / پذیرش: ۲۴ مرداد ۱۴۰۱

ریحانه رحمانی[۱]، فرزاد قائمی[۲]
مه‌دخت پورخالقی چترودی[۳]

چکیده

مدّعای اصلی نظریّهٔ اسطوره و آیین، تأثیرگذاری اسطوره‌ها و آیین‌ها بر یکدیگر و درنتیجه وابستگی اسطوره به آیین است؛ بر اساس این نظریّه، اسطوره و آیین ساختاری مشترک دارند. سیاوش در فرهنگ ایرانی و تموز در فرهنگ سامی از ایزدان گیاهی و دو آیین «نوروز سیاوشان» و «آکیتو (نوروز بابلی)»، آیین‌های مرتبط با این اسطوره‌ها هستند. با توجّه به نظریّهٔ اسطوره و آیین، در این جستار ابتدا دو آیین مورد نظر را بررسی کرده و سپس به مقایسهٔ ساختار «آکیتو» با «نوروز سیاوشان» و دیگر آیین‌های مرتبط باقی‌مانده از آن مانند «عمونوروز» و «میر نوروزی» با عنوان الگووارهٔ قربانی پادشاه مقدّس پرداخته‌ایم. یافته‌های پژوهش نشان داد که وجه اشتراک موجود در ساختار اسطوره-آیینی سیاوش و تموز، تکرار نمایشی هرسالهٔ این آیین‌ها و تکرار الگوی مرگ و تولّد دوبارهٔ شاه است. قربانی شاه رکنی اصلی است که برای بازگشت برکت به جامعه در هر دو آیین اجرا می‌شود. وجود دوگانگی سوگواری و شادخواری، برگزاری سوگواری با محوریّت زنان، وجود مکان‌های مخصوص برای اجرای آیین و ساختن پیکرک ایزد ازجمله شباهت‌های موجود در هر دو آیین است.

کلیدواژه‌ها: اسطوره و آیین، نوروز سیاوشان، آکیتو، سیاوش، تموز.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی گرایش ادبیات تطبیقی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران.
E-mail: Reyhaneh.rahmani@mail.um.ac.ir
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
E-mail: Ghaemi-f@um.ac.ir
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران.
E-mail: Dandelion@ferdowsi.um.ac.ir

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان مسألهٔ پژوهش

در جوامع سنّتی، اسطوره و آیین دو مؤلّفهٔ مرکزی عمل دینی هستند. چگونگی رابطهٔ بین اسطوره و آیین در نظر پژوهشگران مسألهٔ مهمّی است. ویلیام رابرتسون اسمیت[1]، نظریّه‌پرداز اسکاتلندی، اوّلین بار نظریّهٔ «اسطوره و آیین» یا «آیین‌گرایی اسطوره»[2] را مطرح کرد. این نظریّه بر مبنای مسأله‌ای مهم نزد آیین‌گرایان کمبریج[3] بنا شده است که معتقدند اسطوره در پیوند با آیین به وجود می‌آید و به‌طور خودکار شکل نمی‌گیرد (سگال، ۱۳۹۸: ۶۳).

شاخص‌ترین اسطوره‌ای که در مطالعات اسطوره‌شناختی برای بررسی رابطهٔ اسطوره و آیین تحلیل شده است، شاه فدایی/ قربانی یا خدای گیاهی/ شهیدشونده است؛ بنابراین معروف‌ترین اسطوره‌ها برای بررسی این نظریّه در اساطیر ایران «سیاوش-سیاوشان» و در اساطیر سامی، «تموز/ دموزی-آکیتو»[4] هستند.

ایزد گیاهی/ شهیدشونده توجیه انسان عصر باستان از زندگی دوبارهٔ گیاهان است. این گروه از ایزدان در زمستان به زیر زمین سفر می‌کنند و در آغاز بهار دوباره به روی زمین بازمی‌گردند و به طبیعت جانی دوباره می‌بخشند (آموزگار، ۱۳۹۲: ۳۸). در دنیای باستان حادثهٔ مرگ ایزد شهیدشونده هر سال تکرار می‌شود و مردم هر سال در زمانی مشخص، به سوگواری برای مرگ ایزد شهیدشونده و شادی برای بازگشت او می‌پردازند. زمان برگزاری این آیین‌ها در تابستان یا هنگام اعتدال بهار است. این آیین‌ها تجسّمی از مرگ و سرسبزی مجدّد طبیعت هستند که مردم باستان آن را در مرگ و رستاخیز دوبارهٔ یک ایزد، وصلت دو ایزد، غایب‌شدن ایزد نرینه و گاهی غیبت ایزد مادینه و سپس بازگشت او می‌دانند. در این آیین ایزد نرینه بخشی از سال به دلایلی چون مرگ یا سفر به جهان زیر زمین می‌رود. سپس ایزد مادینه که همسر اوست، به دنبال او می‌رود تا او را بازگرداند. در این زمان باروری طبیعت متوقّف می‌شود و بعد از آن‌که الههٔ مادینه، ایزد نرینه را بازمی‌گرداند، برکت به طبیعت برمی‌گردد و زمین و دیگر عناصر طبیعی، نیروی باروری و زایایی خود را به دست می‌آورند (مالمیر و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۴-۴۳). روایت‌های مختلفی از اسطورهٔ خدای شهیدشونده را در ایزدان نباتی چون آدونیس[5]، اُزیریس[6]، آتیس[7]، رامایانا، دموزی و تموز می‌توان دید (بهار، ۱۳۹۶: ۳۹۸؛ بیرلین، ۱۳۸۶: ۲۸۶).

1. William Robertson Smith
2. The myth and ritual, or myth-ritualistic theory
3. Cambridge Ritualists
4. Tammuz & Dumuzi & Akitu
5. Adonis
6. Oziris
7. Attis

مهم‌ترین آیین بین‌النّهرین مرتبط با این اسطوره، آیین آکیتو است که شبیه‌ترین آیین به آیین سیاوشان در فرهنگ ایرانی است. در ایران چند روز قبل از نوروز برای سیاوش عزاداری می‌کردند و با آمدن نوروز به شادی می‌پرداختند، این آیین‌ها به «سیاوشان» معروف شدند. از میان سنّت‌های باستانی ایران «حاجی‌فیروز»، «عمونوروز» و «میر نوروزی» یادآور آیین سیاوشان هستند.

هدف پژوهش حاضر بررسی شباهت‌های ساختار آیینی نوروز سیاوشان و آکیتو و بررسی ارتباط ساختار آیینی این دو اسطوره با الگووارەهای مرتبط با آیین قربانی پادشاه مقدّس است.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

- ساختار آیینی نوروز سیاوشان و آکیتو چه ارتباطی با الگووارەهای مرتبط با آیین قربانی پادشاه مقدّس دارد؟
- در ساختار آیینی نوروز سیاوشان و آکیتو، از منظر رابطهٔ اسطوره با آیین، چه شباهت‌هایی وجود دارد؟

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ اسطورهٔ سیاوش پژوهش‌های بسیاری انجام شده است، امّا دربارهٔ ارتباط این اسطوره با سنّت‌های مربوط به خدای شهیدشونده، اوّلین بار سرگئی پاولوویچ تولستوف[1]، دانشمند روسی، تحلیل‌هایی ارائه داده است. بعد از او مهرداد بهار، معروف‌ترین تحلیل از جنبهٔ آیینی اسطورهٔ سیاوش را در آثار خود ازجمله کتاب از اسطوره تا تاریخ (۱۳۷۶) و جستاری چند در فرهنگ ایران (۱۳۷۴) ارائه می‌دهد. بهار آیین‌های سیاوش را مربوط به فرهنگ عصر کشاورزی و آیین‌های ستایش خدایان باروری می‌داند و پس از آن سایر پژوهش‌ها نیز به تحقیقات بهار استناد کرده‌اند.

مریم نعمت طاووسی (۱۳۸۳) در مقالهٔ «بازجست اجزای آیین‌های سیاوشی» به بررسی آیین سیاوش در فرارود، سغد، خوارزم و ایران می‌پردازد و برخی اجزای آیین سیاوش؛ مانند برگزاری و عزاداری دسته‌جمعی را مطرح می‌کند.

محمود رضایی دشت ارژنه (۱۳۸۶) در پایان‌نامهٔ دکتری خود «بررسی تحلیلی-تطبیقی اسطوره‌های باروری ایران، هند، بین‌النّهرین، یونان و روم»، به این نوع اسطوره‌ها اشاره می‌کند و در بخشی از پژوهش به بررسی مباحثی مانند روسپی‌گری مقدّس، جشن ساکئا و جشن میر نوروزی می‌پردازد.

علی حصوری (۱۳۸۷) در کتاب سیاوشان با رویکردی تازه و با استفاده از منابعی که کم‌تر در اختیار فارسی‌زبانان قرار دارد، سیر تحوّل شخصیّت اسطوره‌ای سیاوش و آیین‌های ایرانی مرتبط با او را بررسی می‌کند.

---

1. Sergei Pavlovich Tolstov (1907- 1976)

محمود رضایی دشت ارژنه در مقالهٔ «بررسی تطبیقی-تحلیلی سیاوش و دموزی» (۱۳۸۹) اسطورهٔ سیاوش و تموز را از نظر ارتباط با طبیعت و همراهی الهه با ایزد نباتی بررسی می‌کند، درحالی‌که ما در این مقاله ساختار آیینی این دو اسطوره را بررسی می‌کنیم.

نسرین شکیبی ممتاز (۱۳۸۹) در مقالهٔ «جایگاه سیاوش در اساطیر» سیر تکاملی سیاوش را در اساطیر، اوستا، متون پهلوی و یافته‌های باستان‌شناسی بررسی می‌کند و از ارتباط سیاوش با آیین حاجی‌نوروز و کشتن خروس سخن می‌گوید، امّا به شباهت این آیین با آیین‌های سایر ملل نمی‌پردازد.

فرامرز خجسته و محمّدرضا حسنی جلیلیان (۱۳۹۰) در پژوهشی با نام «تحلیل داستان سیاوش بر مبنای ژرف‌ساخت اسطورهٔ الههٔ باروری و ایزدگیاهی» با نگاهی به روایت‌های متفاوت از اسطورهٔ سیاوش در فرهنگ‌های مجاور، به عناصر مشترک داستان سیاوش و اسطورهٔ الههٔ باروری و ایزد گیاهی اشاره می‌کنند.

شقایق طاهرخانی (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی جایگاه سیاوش در اساطیر ایران و تطبیق آن با دموزی ایزد گیاهی بین‌النّهرین» سیاوش و جایگاه او را در اسطوره‌های ایرانی، مسألهٔ سوگ سیاوش و تداوم آیین‌های مرتبط با سیاوش را در مراسم کشتن خروس می‌کاود، امّا به آیین تموز نمی‌پردازد.

فرزاد قائمی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با نام «از رپیهوین تا سیاوش (تحلیل اسطوره‌شناختی ساختار آیینی داستان سیاوش بر مبنای الگوی هبوط ایزد رپیهوین و آیین‌های سالانهٔ مرگ و تولّد دوباره در فرهنگ ایران)» به ساختار آیینی اسطورهٔ سیاوش و رپیهوین بر اساس چرخهٔ مرگ و رستاخیز می‌پردازد، امّا به ساختار آیینی اسطورهٔ تموز اشاره‌ای نمی‌کند.

فرزاد قائمی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «نقد و تحلیل ساختار آیینی اسطورهٔ سیاوش (مقایسهٔ سیاوش-سیاوشان با تراژدی-دیونیسیا بر مبنای نظریهٔ اسطوره و آیین)» ساختار آیینی اسطورهٔ سیاوش را با دیونیسیا و تراژدی مقایسه و بر مبنای نظریهٔ اسطوره و آیین تحلیل می‌کند. نگارندگان پژوهش حاضر، ساختار آیینی اسطورهٔ سیاوش را با ساختار آیینی اسطورهٔ تموز مقایسه می‌کنند.

کلثوم صدّیقی و فرزانه زارعی (۱۳۹۵) در پژوهش خود با نام «واکاوی تطبیقی خاستگاه پدیداری اسطورهٔ جفت‌گیاهی در تمدّن‌های فارسی و عربی (مطالعهٔ موردی: اسطورهٔ سیاوش و سودابه و تموز و عشتار)» به مطالعهٔ مباحث هبوط زیر زمین، مضمون قربانی و رستاخیز در نمونه‌هایی از شعر فارسی و عربی می‌پردازند و خاستگاه پدیداری این اسطوره‌ها را در دو تمدّن ایران و بین‌النّهرین بررسی می‌کنند، امّا آیین‌های مربوط به این دو اسطوره را

بررسی نمی‌کنند.

موضوع پایان‌نامهٔ «رمزگشایی دیوارنگارهٔ سوگواری پنجکنت و ارتباط آن با سوگ سیاوش» (۱۳۹۵)، نوشتهٔ المیرا رسولی راد، تحلیل تصاویر دیوارنگارهٔ پنجکنت و ارتباط آن با آیین سوگ سیاوش است.

آزاده بیاتی آبی (۱۳۹۶) در فصل پنجم پایان‌نامهٔ خود، «بررسی ایزدان گیاهی باستان با تکیه بر انسان آرمانی سیاوش»، به معرّفی ایزدان گیاهی شهیدشوندهٔ باستان، بیان ویژگی‌های مشترک آن‌ها و معرّفی برخی از آیین‌های مرتبط با این اسطوره می‌پردازد، امّا فقط این آیین را در فرهنگ ایرانی بررسی می‌کند.

همان‌طور که مشاهده می‌کنیم، پژوهشگران پیشین سیاوش را به‌عنوان ایزد گیاهی بررسی کرده‌اند و به همتایان اسطورهٔ سیاوش در ملل دیگر و چگونگی برگزاری آیین سیاوشان اشاره کرده‌اند، امّا هیچ‌یک از آن‌ها به بررسی تطبیقی ساختار آیینی اسطورهٔ سیاوش و تموز و مقایسهٔ آیین نوروز سیاوشان و آکیتو نپرداخته‌اند.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- نظریّهٔ اسطوره و آیین

ویلیام رابرتسون اسمیت، نظریّه‌پرداز اسکاتلندی، نخستین واضع نظریّهٔ اسطوره و آیین است. به نظر اسمیت، اساطیر تنها برای توضیح خاستگاه آیین‌ها به وجود آمده‌اند؛ بنابراین آیین‌ها در این نظریّه نقشی محوری را ایفا می‌کنند و اسطوره‌ها جنبهٔ ثانوی دارند. در تکامل این نظریّه باید به سه رویکرد مواجههٔ انسان‌شناسان با نظریّهٔ اسطوره و آیین اشاره کرد:

در رویکرد اوّل این نظریّه که نمایندهٔ شاخص آن ادوارد برنت تایلر[1]، انسان‌شناس بریتانیایی، است، اسطوره بر آیین تقدّم دارد. تایلر معتقد است کارکرد اسطوره تبیین جهان است و آیین به‌کارگرفتن آن تبیین، برای کنترل جهان است (سگال، ۱۳۹۸: ۹۲-۸۹).

در رویکرد دوم کسانی مانند جیمز جورج فریزر[2]، منتقد اسطوره‌گرای انگلیسی، ساموئل هنری هوک[3]، دانشمند انگلیسی و جین هریسون[4]، زبان‌شناس بریتانیایی، به تقدّم و اصالت آیین اعتقاد داشتند. فریزر در چاپ‌های متعدّد کتاب شاخهٔ زرّین نظریّهٔ اسطوره و آیین را بیش‌تر بسط می‌دهد. او دو روایت جدا از نظام اسطوره-آیینی ارائه می‌کند؛

1. Edward Burnett Tylor (1832-1917)
2. James George Frazar (1854-1941)
3. Samuel Henry Hooke (1874-1968)
4. Jane Harrison (1850-1928)

در نوع اوّل اسطوره به شرح زندگی ایزد گیاهی می‌پردازد و آیین، خود اسطوره یا دست‌کم قسمتی از آن را که به توصیف مرگ و زندگی دوبارهٔ ایزد تعلّق دارد، اجرا می‌کند. آیین به‌طور مستقیم بر خدای نباتی نظارت می‌کند نه خود عمل رویش، امّا با نظارت خدا، عمل رویش نیز خودبه‌خود کنترل می‌شود. در روایت دوم فریزر از نظریّهٔ اسطوره و آیین، شاه در مرکز است. اینجا دیگر شاه خود ایزد است. همان‌گونه که سلامت گیاهان وابسته به وضعیّت ایزد گیاهی است، سلامتی ایزد نیز بسته به سلامتی شاه است. جامعه به‌منظور حفظ ذخیرهٔ غذایی، شاه خود را در جوانی قربانی می‌کند (فریزر، ۱۳۸۴: ۳۱۳- ۳۱۲).

جین هریسون و ساموئل هنری هوک همچون فریزر نظام اسطوره-آیینی را قرینهٔ باستانی علم مدرن می‌دانند که نه‌تنها جانشین نظام اسطوره-آیینی، بلکه جانشین خود اسطوره و آیین شده است. این دو تن سخن فریزر را تکرار می‌کنند. به باور آن‌ها نیز اسطوره تبیین آن اتّفاقی است که همین‌الان دارد در آیین رخ می‌دهد.

در رویکرد سوم نظریّهٔ اسطوره و آیین، کسانی مثل گریگوری نگی[1]، استاد مطالعات کلاسیک، با استناد به ذات ادبیّات شفاهی در مقایسه با ذات ادبیّات مکتوب، میان اسطوره و آیین پارادایم مشترکی می‌یابند و معتقدند اسطوره در ابتدا چنان پیوند تنگاتنگی با آیین یا اجرا داشته که خود دارای صبغه‌ای آیینی بوده است؛ بنابراین، وقتی اسطوره را اجرا بدانیم، می‌توانیم ببینیم که اسطوره خود نوعی آیین است. می‌توانیم به جای این‌که اسطوره و آیین را جدا و در تقابل با هم در نظر بگیریم، آن‌ها را اعضای پیوسته‌ای در نظر بگیریم که در آن اسطوره جنبهٔ کلامی آیین و آیین جنبهٔ مفهومی اسطوره است (سگال، ۱۳۹۸: ۱۰۴-۱۰۳).

۲-۲- آیین نوروز سیاوشان

عید نوروز یکی از بزرگ‌ترین جشن‌های ایران‌شهر است که از کهن‌ترین دوران تا امروز همچنان با شکوه تمام برگزار می‌شود. جشن نوروز در ایران با آیین مرگ و رستاخیز سیاوش، ایزد گیاهی در اساطیر ایران پیوند دارد. ازآنجاکه تقویم‌های سغدی و خوارزمی با آغاز تابستان شروع می‌شوند، آیین سوگ سیاوش ابتدا در آغاز تابستان (آغاز انقلاب تابستانی) برگزار می‌شد و بعدها با نوروز درآمیخت (بهار، ۱۳۹۷: ۲۲۶). آیین سیاوشان در نوروز، در فلات ایران، ازجمله در نواحی شرقی برگزار می‌شده است. عمر این آیین بیش از سه هزار سال تخمین زده شده است و با تغییراتی در دورهٔ اسلامی تا زمان حملهٔ مغول برگزار می‌شده است. بهار معتقد است که عید نوروز درواقع عید بومیان پیش‌آریایی نجد ایران است که از طریق سومری‌ها در بین‌النّهرین هم رایج می‌شود (بهار، ۱۳۹۶: ۴۹۵). در ایران

1. Gregory Nagy

باستان هرساله پیش از برگزاری جشن نوروز، مراسم باشکوهی برای ایزد گیاهی برگزار می‌کنند. زمان عزاداری‌های سیاوشی قبل از نوروز است و زمان برگزاری جشن آن هم‌زمان با اوّلین روز سال نو است. در شاهنامه به آیین بزرگداشت روان سیاوش اشاره شده است (مختاریان، ۱۳۹۲: ۹۸).

از ایدر شود تا سر کاس‌رود دهد بر روان سیاوش درود
ز هیزم یکی کوه بیند بلند فزون است بالای او صد کمند
دلیری ز ایران بباید شدن همه کاس‌رود آتش اندر زدن
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۱۵/۳)

۲-۳- آیین آکیتو (نوروز بابلی)

داستان تموز و ایشتر در فرهنگ بابلی کامل‌شدهٔ اسطورهٔ دموزی و اینانا در فرهنگ سومری است که بعد از این که سامی‌ها سومر را فتح می‌کنند، بابلی‌ها آن را به تموز تغییر می‌دهند. ایشتر در جوانی عاشق تموز، ایزد درو می‌شود و با او وصلت می‌کند. عشق ایشتر و تموز باعث مرگ تموز و رفتن او به جهان زیرین می‌گردد. ایشتر در مرگ تموز غرق در اندوه می‌شود و به دنبال تموز به جهان زیرین می‌رود تا او را بازگرداند. ارشکیگال[1]، شه‌بانوی جهان زیرین، فرمان می‌دهد تا وی را زندانی کنند. در غیبت تموز شور و عشق از بین می‌رود؛ مردمان و حیوانات تولیدمثل را فراموش می‌کنند و همهٔ حیات در خطر نابودی قرار می‌گیرد. در پایان داستان، ارشکیگال دستور می‌دهد بر ایشتر آب حیات بپاشند و ایشتر بازمی‌گردد. تموز هر سال یک روز به زمین برمی‌گردد و در آن روز مراسمی اجرا می‌شود. مرثیهٔ رفتن تموز در بعضی سروده‌های بابلی وجود دارد. در این مرثیه‌ها تموز را به گیاهانی که به‌سرعت می‌پژمرند، همانند می‌کنند؛ به این صورت که هر سال در نیمهٔ تابستان و در ماهی که به نام او تموز نامیده می‌شود، با نوای حزین نای، مردان و زنان بر مرگ تموز نوحه‌سرایی می‌کنند (فریزر، ۱۳۹۴: ۳۵۹؛ ژیران، ۱۳۷۵: ۷۱؛ هوک، ۱۳۸۱: ۴۴-۴۲).

در بین‌النّهرین باستان دو آیین بسیار مهم در طول سال برگزار می‌شده است؛ یکی از این آیین‌ها آکیتو و دیگری ازدواج مقدّس نام دارد. در آیین ازدواج مقدّس نوعی رابطه بین ایزدبانوی مقدّس و یک ایزد شهیدشوندهٔ اسطوره‌ای وجود دارد که منظور از آن پیوند و تداوم زندگی و نوشدن طبیعت است؛ به‌طوری‌که در اساطیر، ایشتر ایزدبانوی باروری با تموز (دموزی)، خدای شبانی ازدواج می‌کند و از این پیوند زمین حاصلخیز می‌شود و رویش مجدّد و زندگی جدیدی آغاز می‌شود (ارفعی، ۱۳۸۱: ۷).

1. Ereshkigal

جشن آکیتو دو بار در سال اجرا می‌شده است. یک بار با شروع فصل جدید آغاز می‌شد که تا دهم اوّلین ماه بهاری بابلیان (ماه نیسان)، ادامه داشت و بار دیگر در نیمهٔ دوم سال به هنگام اعتدال پاییزی در ماه تشریت (تشری[1]) برپا می‌شد (حسینی، ۱۳۸۴: ۹۹). در این مراسم شاه در نقش مردوک غالب‌شونده بر تیامت به بیت/خانه آکیتو می‌رفت. از اواخر هزارهٔ دوم به بعد وقتی مردوک و آشور جانشین همهٔ خدایان بابلی و آشوری شدند، مردوک وظایف و خویشکاری‌های تموز را گرفت. با گذشت زمان، در ابتدای سال نو دو آیین آکیتو و ازدواج مقدّس پیوند می‌خورند که به هر دو، جشن‌های آکیتو می‌گویند (بهار، ۱۳۹۸: ۴۲۵).

۲-۴- بررسی شباهت ساختار اسطوره-آیینی نوروز سیاوشان و آکیتو (نوروز بابلی)

۲-۴-۱- ساختار آیینی نوروز سیاوشان و آکیتو برمبنای الگوواره‌های مرتبط با آیین قربانی پادشاه مقدّس

داستان مرگ سیاوش و قربانی‌شدن او با آیین قربانی پادشاه مقدّس قابل‌مقایسه و تحلیل است. صحنهٔ قتل معصومانهٔ او در شاهنامه بی‌شباهت با آیین قربانی نیست. قربانی رفتاری آیینی است که به شکل‌های مختلف انجام می‌شود. زمانی‌که موجودی به خدایان هدیه می‌شود، رابطه‌ای میان خدا و انسان اجراکنندهٔ آن آیین صورت می‌گیرد و او تصوّر می‌کند که خدایان در راستای خواسته‌های او مؤثّر واقع می‌شوند. قربانی به دو شکل خونی و غیرخونی انجام می‌شود. قربانی خونی شامل حیوانات و انسان‌ها و قربانی غیرخونی شامل شیر، عسل، روغن‌های نباتی و حیوانی، شراب، آب و آب جو انجام می‌شود. قربانی غیرخونی گاهی از طریق ریختن خون، شراب، آب، نثار میوه و سبزی و گاهی به شکل سوزاندن یا دفن انجام می‌گیرد. دفن قربانی به‌منظور جلب رضایت خدایان جهان زیرین است، زیرا در بسیاری از جوامع جهان باستان اندیشهٔ قرار داشتن دوزخ در جهان فرودین رواج دارد (مصطفوی، ۱۳۶۹: ۲۳-۲۱). آیین قربانی تلاش گستردهٔ آدمی برای تأثیر خود بر جهان ناشناخته است. هدف از قربانی‌کردن، کنترل جهان است و آدمی با اجرای آیین قربانی می‌کوشد تأثیری ویژه بر جهان بگذارد. او از نتیجهٔ قربانی خود مطمئن نیست، ولی به اجرای آن باور دارد (مختاریان، ۱۳۷۹: ۱۱۰). در برخی از فرهنگ‌های باستانی، انسان‌ها را قربانی می‌کردند. درگذشته در مواقعی مثل ساختن پرستشگاه و معبد و پیش آمدن بلایای طبیعی مانند توفان و خشک‌سالی، برای فروکش‌کردن خشم خدایان، آیین قربانی اجرا می‌شده است. گاهی نیز قربانی‌هایی انجام می‌دادند تا دشمنان دفع شوند و بیماری‌ها پایان و باران افزایش یابد. معمولاً این قربانی‌ها را هم‌زمان با تغییر فصل‌ها انجام می‌دادند. در برخی موارد نیز برای جلوگیری و پیرشدن شاه که برکت زندگی مردم به او وابسته است، کسانی را به‌عنوان شاه کاذب (شاه موقّتی) قربانی می‌کردند. در

1. Tishri

این آیین گاهی جوانان و کودکان را نیز قربانی می‌کردند. در دوره‌های بعد، بسیاری از آیین‌های قربانی انسان و جانوران توتمیک و نمادین تحوّل می‌یابد (Heinsohn, 1992: 302- 334; Nigel, 1981: 109- 134). بهترین نمونه برای این تحوّل، داستان ابراهیم است. زمانی‌که ابراهیم قصد قربانی کردن پسرش را دارد، از سوی خداوند وحی نازل می‌شود تا قوچی را به‌جای او قربانی کند (مختاریان، ۱۳۷۹: ۱۱۱).

مقولهٔ قربانی در مورد انسان-خدایان بسیار حیاتی جلوه می‌کرده است، زیرا اگر به باور انسان باستان، گردش و روند طبیعت به زندگی انسان-خدا وابسته است، با سستی‌گرفتن و ضعف در نیروی او و سرانجام مرگش، بلاها و مصیبت‌های زیادی نازل خواهد شد. برای چارهٔ این مشکل، تنها یک راه وجود داشت و آن راه این بود که به‌محض دیدن نشانه‌های ضعف در پادشاه-خدا او را بکشند و روحش را پیش از دچارشدن به بیماری، به یک جانشین با کالبدی نیرومند انتقال دهند (فریزر، ۱۳۹۴: ۳۱۲-۲۵۹).

در ابتدا اقوام بدوی به محض دیدن کوچک‌ترین نشانهٔ سستی و ناتوانی در وجود پادشاه او را می‌کشتند. چندی بعد دیگر منتظر بروز نشانه‌های پیری و سستی در وجود پادشاه نشدند، بلکه در پایان یک مدّت محدود و معیّن، پادشاه را حتّی اگر در اوج سلامت هم بود، می‌کشتند، زیرا می‌پنداشتند در این حالت، روح او در اوج قدرت به جانشین او منتقل می‌شود و باروری طبیعت که پادشاه در روند آن تأثیری مستقیم داشت، دست‌خوش نقصان نمی‌شود. پس از مدتّی پادشاهان به جای این که خود در پایان موعد مقرّر کشته شوند، این امر را به جانشین خود تفویض کردند که همان پادشاه دروغین یا ساختگی است، امّا در ابتدا شخصی به جای شاه واقعی قربانی می‌شد که شباهت بیش‌تری با شاه داشته باشد تا قربانی او تأثیر مشابه در جریان باروری بگذارد، به همین دلیل در ابتدا پسر پادشاه را قربانی می‌کردند (همان: ۳۲۲)، امّا با رشد اخلاق این رسم نیز از میان برداشته می‌شود، زیرا کشتن پسر پادشاه باعث عذاب وجدان مردم می‌شده است. به همین دلیل بعد از آن به جای پسر پادشاه یکی از افراد طبقات پایین جامعه را به جای پادشاه بر تخت می‌نشاندند و او را قربانی می‌کردند، امّا کم‌کم این آیین نیز از میان می‌رود و بعد از آن یک زندانی محکوم به مرگ به جای پادشاه انتخاب می‌شود تا چند روزی حکومت کند و بعد او را قربانی می‌کنند (همان: ۳۳۲).

نمونهٔ بابلی اجرای این آیین جشن زگموک[1] است. در این جشن شاه ناگزیر بود دستان مجسمهٔ مردوک را در معبد بابل بگیرد و قدرت خویش را احیا کند. علاوه بر این جشنی به نام ساکئا[2] در بابل مرسوم بوده که هر ساله برگزار می‌شده

1. Zagmuk
2. Sacaea

است. مدّت زمان برگزاری این جشن پنج روز بوده است. طی این پنج روز سروران و مخدومان جای خود را عوض می‌کردند و زندانی محکوم‌به مرگی به جای پادشاه حکومت می‌کرد و هر فرمانی که او را خوش می‌آمد صادر می‌کرد، امّا در نهایت او را از حکومت خلع می‌کردند و می‌کشتند (مختاریان، ۱۳۷۹: ۱۱۲). آیینی مشابه این در ایتالیا مرسوم بوده که ساتورنالیا[1] نام داشته است. در این آیین سروران و بندگان جای خود را عوض می‌کردند و به فردی لباس شاهی می‌پوشاندند. این فرد مجاز بود تمام خواسته‌هایش را بر آورده سازد، امّا در نهایت او را می‌کشتند (همان: ۱۱۲).

آیین قربانی شاه مقدّس در ایران نیز نمونه‌هایی داشته است. در ایران زندانی محکوم به مرگی مدتّی به جای شاه اصلی حکومت می‌کند که به آن شاه موقتّی می‌گویند و شواهد آن از دورهٔ هخامنشیان باقی است که بین اقوام سکایی رایج بوده است. به‌تدریج این مراسم تغییر شکل می‌یابد و به جای کشتن واقعی پادشاه موقتّی، به شکل نمادین او را می‌کشند. این مراسم به هنگام پنجهٔ دزدیده، چند روز قبل از پایان زمستان و آغاز بهار انجام می‌شود؛ به‌عنوان نمونه از این مراسم می‌توان به آیین «میر نوروزی» و «کوسه برنشین» اشاره کرد. در این آیین‌ها میرتقلّبی را به جای شاه اصلی قربانی می‌کنند و با اجرای این آیین‌ها نیروی مقدّس هر ساله تجدید می‌شود. در ایران آیین میر نوروزی یکی از مراسم در پیوند با جشن نوروز است که نزدیک بهار برگزار می‌شود. در این آیین یک شاه موقتّی انتخاب می‌شود و او را به جای شاه یا امیر واقعی در مدّت زمانی محدود سه، پنج یا سیزده روز می‌نشانند. شاه موقتّی به شکلی نمایشی حکمرانی می‌کند و دیگران نیز در این نمایش مشارکت می‌کنند (عبدالرحیم‌زاده، ۱۳۹۱: ۴). در این زمان مردم به خوش‌گذرانی مشغول می‌شوند و درنهایت با تمسخر پادشاه موقّتی را از تخت پایین می‌کشند، امّا دیگر او را نمی‌کشند و فقط به او سیلی می‌زنند. با توجّه به این که آیین میر نوروزی بخشی از آیین سال نو و جشن بهاره است، می‌توان میر نوروزی را بلاگردان شاه واقعی دانست که در دورهٔ آشوب، سلطنتی موقّت به راه می‌اندازد تا چه به شکل واقعی و چه به شکل نمادین از سلطنت خلع شده و شاه دوباره نظم را برقرار سازد (همان: ۶).

از دورهٔ باستان در تخت جمشید، جشن نوروز با آداب و آیینی خاص و با حضور شاه برگزار می‌شده است (بهار، ۱۳۹۸: ۱۸۳). در ایران شاه هخامنشی صبح نوروز باید در مراسم بزرگی شرکت کند. بنا بر سنّت‌های آسیای غربی، شاه در این مراسم از نو تاج شاهی بر سر می‌گذارد. این عمل شاه گویای آن است که خداوند بار دیگر او را تأیید کرده است تا شایستهٔ سلطنت در سال بعد باشد. در ابتدای مراسم نوروز نیز رجال و بزرگان در جایگاه خاصّی قرار می‌گیرند و فرستادگان و نمایندگان مردم از اقوام مختلف را به پیشگاه خود می‌پذیرند. فرستادهٔ هر قومی پیش‌کشی همراه خود

1. Saturnalia

می‌آورد. سنگ‌نگارهٔ پلکان آپادانا این پیش‌کش‌ها را نشان می‌دهد. سپس آتشدانی افروخته حمل می‌شود و بعد از پادشاه، رجال و نیزه‌داران به جایگاه می‌آیند و در پایان با برگزاری جشنی بزرگ پای‌کوبی و شادمانی می‌کنند (حقّانی، ۱۳۸۳: ۱۶).

آیین آکیتو در یازده یا دوازده روز برگزار می‌شود. در آیین آکیتو نیز عصر روز پنجم شاه طی آیینی رسمی به پرستشگاه اساگیلا[1] می‌رود و در مقابل مجسّمهٔ مردوک نشان‌های سلطنتی مانند عصا، گرز و حلقه را به کاهن بزرگ می‌دهد و سپس کاهن به شاه سیلی می‌زند و با خشم او را در مقابل خداوند به زمین می‌اندازد. در همان هنگام شاه با تضرّع و زاری این سخنان را به زبان می‌آورد: «ای خداوند همهٔ سرزمین‌ها، من گناه مرتکب نشده‌ام؛ از بزرگواری تو غفلت نکرده‌ام؛ بابل را ویران نساخته‌ام؛ آیین و شعائر آن را فراموش نکرده‌ام؛ حصارهای آن را ویران نکرده‌ام». سپس کاهن، از پادشاه دل‌جویی می‌کند و لوازم سلطنت را به او بازمی‌گرداند و دوباره به گونه‌اش سیلی می‌زند. اگر شاه اشک بریزد، نشانهٔ رضایت خداست، اگر اشک نریزد؛ یعنی خداوند خشمگین است و پادشاه سرنوشتی بدون فرجام خواهد داشت (حسینی، ۱۳۸۴: ۱۰۰).

«خوار کردن شاه در مراسم آکیتو در واقع تکرار آیینی کشتن تیامت و ساختن دوبارهٔ جهان از جسم اوست. این مراسم گویا به ایران هم راه می‌یابد و به صورت مراسم پادشاه نوروزی و بعدتر با عنوان مشخّص میر نوروزی شناخته می‌شود.» (ثمینی، ۱۳۸۷: ۴۰۸). قربانی شاه و دوباره به حکومت رسیدن او در این دو آیین عمل تکوین آفرینش را تکرار می‌کند. در این آیین‌ها شاه، خدایی تجسّم می‌شود که باید قربانی شود و دوباره حیات یابد. معنی این قربانی نیروی مقدّسی است که هر ساله احیا می‌شود تا برکت جامعه ادامه یابد. زمان برای انسان باستانی مدام درحال نوشدن است و برگزاری آیین‌ها و تکرار هرسالهٔ آن‌ها شیوه‌ای برای تفسیر این نوشدگی است (الیاده،۱۳۸۴: ۹۶). دوباره آغاز کردن زمان از ابتدا به‌مثابه تکراری از بندهشن و تکوین عالم است و برگزاری آیین‌ها در پایان سال گذشته و آغاز سال نو، لحظهٔ اساطیری آغاز آفرینش و گذر از آشوب به نظم را تکرار می‌کند. الیاده برگزاری آیین‌ها را بازآفرینی زمان و تکرار عملی آغازین می‌داند. به اعتقاد او جشن‌گرفتن برای تاج‌گذاری پادشاه و تأسیس حکومت جدید در اصل عمل تکوین کیهان را تکرار می‌کند. به باور او این اسطوره‌ها، اسطوره‌های مربوط به آفرینش جهانند و چگونگی تجدید کیهان را به یاد می‌آورند (همان: ۶۸-۶۶).

1. Esagila

۲-۴-۲- قربانی خونی و غیرخونی در آیین نوروز سیاوشان و آکیتو

در داستان سیاوش شاهنامه، سیاوش کشته می‌شود و فرزندش کی‌خسرو متولّد می‌شود. هم‌زمان با تولّد کیخسرو سرسبزی به طبیعت بازمی‌گردد. نرشخی در تاریخ بخارا به مراسم قربانی خونی برای سیاوش اشاره می‌کند، براساس روایت نرشخی مغان بخارا می‌پنداشتند مزار سیاوش در دروازهٔ شرقی شهر بخارا (در کاه‌فروشان) قرار دارد: «مغان بخارا آن جای را عزیز دارند و هر سالی هر مردی آنجا یکی خروس برد و بکشد، پیش از برآمدن آفتاب روز نوروز» (نرشخی، ۱۳۶۳: ۳۲). همچنین در دیوان لغات التّرک (تألیف ۴۶۶ ق./ ۱۰۷۴ م.) داستان کشته‌شدن سیاوش و قربانی برای او آمده است (کاشغری، ۱۳۸۴: ۱۱۳-۱۱۱). علاوه بر این صحنهٔ قربانی سیاوش در شاهنامه بی شباهت به قربانی حیوانات نیست. در این صحنه گروی، موی سیاوش را می‌گیرد و او را بر زمین می‌کشد و سر سیاوش را در تشت زرّینی می‌گذارد و از تنش جدا می‌کند.

ز گرسیوز آن خنجر آبگون — گروی زره بستَد از بهر خون
پیاده همی بُرد مویش کشان — چن آمد بدان جایگاه نشان
بیفگند پیل ژیان را به خاک — نه شرم آمدش زو بنیز و نه باک
یکی تشت زرّین نهاد از برش — جدا کرد از آن سرو سیمین سرش

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۳۵۷/۲)

در دورهٔ هخامنشی بزرگان در ابتدای مراسم نوروز، قربانی‌هایی مانند گاو و اسب را به‌عنوان پیش‌کش برای شاه می‌آورند (حقّانی، ۱۳۸۳: ۱۶). در آیین آکیتو نیز هم‌زمان با سال نو، آتش می‌افروزند. در اوّلین بخش روز پنجم، پرستشگاه را پاک‌سازی می‌کنند و گیاهان خوش‌بو می‌سوزانند. کاهن بزرگ به دیوارهای پرستشگاه آب می‌پاشد، سپس گوسفندی را قربانی می‌کنند و آن را داخل پرستشگاه می‌برند و به کمک یکی از کاهنان سر گوسفند قربانی‌شده را به رودخانه می‌اندازند. کسی که مراسم قربانی را انجام می‌دهد تا پایان مراسم به بیابان می‌رود و اجازهٔ بازگشت ندارد (حسینی، ۱۳۸۴: ۱۰۰). در آیین آکیتو علاوه بر گوسفند در روز پنجم گاو سفید نیز قربانی می‌کردند (ارفعی، ۱۳۸۷: ۱۹۹). شب روز پنجم هم شاه در مراسمی شرکت می‌کند که در طی آن مراسم گاومیشی را در آتشِ افروخته از نی می‌سوزانند که شکل دیگری از قربانی است.

یکی از آیین‌هایی که یادآور آیین سیاوشان است، قصّهٔ عمونوروز و پیرزن از قصّه‌های تقویمی ایرانی است. این قصّه با لحظه‌های انتقالی سال و آمدن بهار پیوند دارد. قصّهٔ عمونوروز اگرچه ساختاری متفاوت دارد، با اسطورهٔ ایزد

میرنده و صورت گشتاریافتهٔ آن ارتباط دارد. در این قصّه، مردی به نام عمونوروز در اوّلین روز بهار، به سمت خانهٔ پیرزنی می‌رود که معشوق قدیمی اوست (درویشیان و همکاران، ۱۳۸۷: ۳۴۹-۳۴۵). پیرزن، مادر دو برادر به نام‌های چلهٔ بزرگ و چلهٔ کوچک یا «اهمن» و «بهمن»، «احمد» و «محمّد»، «امِل» و «مِمِل» است. درون‌مایهٔ این‌گونه قصّه‌ها، اغلب تمسخر و بی‌احترامی به قهرمان قصّه؛ یعنی پیرزن است. بی‌احترامی نسبت به سرما گاه به شکل یخ‌زدن تا حدّ مرگ پسرها یا شوهر پیرزن نمود می‌یابد (همان: ۲۷۰-۲۶۶). شاید بتوان در این قصّه خود پیرزن را نیز قربانی زمستان پنداشت که با قربانی‌کردن فرزندان یا مرگ شوهر خویش در روایات مختلف ایرانی و غیرایرانی، زمستان را پایان می‌دهد. سیمای پیرزن به دمتر و دیگر الهگان باروری نزدیک است که دوره به دوره، سوگوار مرگ خدایی جوان و شاهد بازدمیدن هرسالهٔ او هستند. در این روایات، پیرزن گاه برای نجات فرزندان و همسر روی بام خانه آتش می‌افروزد و لوازمی مانند دوک و چرخ نخ‌ریسی را آتش می‌زند (همان: ۲۷۹-۲۷۰).

در آیین آکیتو روز پنجم به هنگام غروب خورشید، پریستار اوری-گَلّو، چهل عدد نی سالم را با برگ خرما به هم می‌بندد و آن‌ها را به همراه سرشیر، روغن مرغوب و عسل در گودالی در معبد قرار می‌دهد. شاه باید گاو سپیدی را که در مقابل گودال بسته شده، قربانی کند و لوازمی را که در گودال قرار داده شده، بسوزاند (ارفعی، ۱۳۸۷: ۱۹۹). دفن و سوزاندن نی، سرشیر، روغن و عسل در آیین آکیتو و سوزاندن دوک و چرخ نخ‌ریسی توسّط پیرزن در قصّهٔ عمونوروز شکل‌های مختلف قربانی غیرخونی هستند.

۲-۴-۳- خودآرایی الهه

در قصّهٔ عمونوروز، پیرزن که عاشق عمونوروز و در انتظار اوست، روز اوّل بهار خانه را تمیز می‌کند و خود را به بهترین وجه می‌آراید؛ لباس‌های نو می‌پوشد؛ دست و پایش را حنا می‌بندد و در کنار سفرهٔ هفت سین، سفرهٔ عقدش را هم پهن می‌کند، امّا چون آمدن عمونوروز کمی طول می‌کشد، پیرزن خسته می‌شود و خوابش می‌برد. در این هنگام عمونوروز سر می‌رسد. او پیرزن را می‌بیند و بوسه‌ای بر گونه‌های او می‌زند و می‌رود. پس از اندکی پیرزن بیدار می‌شود و چون از آمدن و رفتن پیرمرد آگاهی می‌یابد، شروع به گریه و زاری می‌کند و سرودهایی در غم ندیدن عمونوروز سر می‌دهد (درویشیان و همکاران، ۱۳۸۷: ۳۴۹-۳۴۵).

قدیمی‌ترین اطّلاعات از آیین ازدواج مقدّس از زمان شولگی[1] (از سال ۲۰۹۴ تا ۲۰۴۷ پ.م.) باقی مانده است. بر اساس این اطّلاعات شولگی بر زورقی سوار می‌شود و به سمت پرستشگاه ایشتر (اینانا) می‌رود. او درحالی‌که

1. Sulgi

بزغاله‌ای به آغوش گرفته است و گوسفندی جلوتر از او حرکت می‌کند، به پرستشگاه می‌رسد. ایشتر (اینانا) وقتی او را می‌بیند که جامهٔ باشکوه رسمی جشن را به تن کرده است، شاد می‌شود و به‌عنوان بانوی بزرگ پرستشگاه برای شاه که در نقش تموز (دموزی) قرار گرفته است، سرود می‌خواند. ایشتر بعد از شست‌وشوی آیینی خود، جامه‌ای پر از زر و زیور به تن می‌کند و خود را می‌آراید تا برای پذیرایی از دلدار خود، (ایزدشاه) آماده گردد. سپس هم‌خوابگی میان نمایندهٔ دموزی و نمایندهٔ ایشتر در اتاقی مقدّس که اِگیپَر[1] نام دارد، صورت می‌گیرد. بعد از این پیوند نمادین، ضیافت‌های جمعی برگزار می‌شود که با آهنگ همراه است (ارفعی، ۱۳۸۷: ۱۹۴). خودآرایی پیرزن در قصّهٔ عمونوروز شبیه آیین آکیتو است که در آن بانو ایشتر خودش را برای دیدار شاه می‌آراید. در سرود بلندی که به اینانا (ایشتر) تقدیم شده است، از اینانا یاد می‌شود که سرگرم استحمام است:

بانویی که تیماردار زندگی است
در همه جا روزی سرمی‌افرازد
و نگاهی بسنده برمی‌دوزد
بر همسرش
آن روز که دوشادوش یکدیگر به بستر می‌روند
آن روز شعیره صورتی به کمال یافته است
پس مردم در آن نوروز
در آن روز شعیره‌ای
بستر بانوی من را می‌گسترانند
حصیرهای هالفا را که با عطر سدر مطهّر ساخته‌اند
و برای بانوی من بر بستر نهاده‌اند
بانوی من کمرگاه مقدّس خویش را به آب می‌دهد
اینانای مقدّس پیکر خویشتن را می‌شوید
و بر کف حمّام عطر سدر فرو می‌بارد
(جاکوبسن، ۱۳۵۷: ۶۹۱-۶۹۰).

۲-۴-۴- سرودخوانی و مرثیه‌خوانی

به روایت نرشخی (۱۳۶۳: ۳۱) «مردم بخارا برای مرگ سیاوش نوحه‌خوانی می‌کردند و قوّالان آن را گریستن مغان

1. Egipar

می‌خواندند». براساس روایت نرشخی، مراسم سوگ سیاوش همراه با خواندن سرودهای حزن‌انگیز به نام «کین سیاوش» بوده است (همان: ۲۵-۲۰). باربد، رامشگر معروف دورهٔ خسرو پرویز، لحنی به نام کین سیاوش در سوگ سیاوش ساخته است که از سوگ‌های خسروانی عهد ساسانی است. خاقانی و نظامی به آن اشاره می‌کنند:

چو زخمه راندی از کین سیاوش پر از خون سیاوشان شدی گوش
(نظامی، ۱۳۱۳: ۱۹٤)

در کین سیاوش ارغنون زن آن زخمهٔ درفشان فروریخت
(خاقانی، ۱۳۵۷: ٤۹۵)

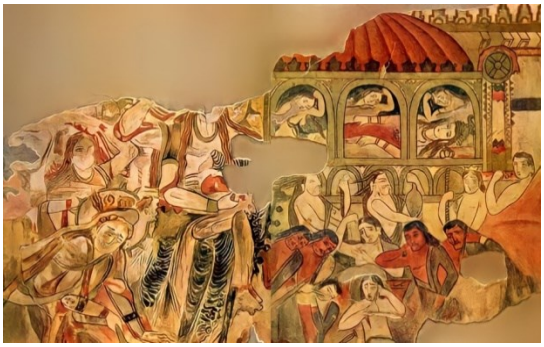
در مراسم تموز هم خواندن سرودهای غم‌انگیز دیده می‌شود. گویا هر سال در مرگ تموز بالای سر مجسّمهٔ او که با آب خالص شسته و روغن‌مالی شده بود و ردایی سرخ به تن داشت، سوگواری می‌کردند. در مراسم تموز رهبری عزاداران را بیوهٔ جوان، مادر و خواهر تموز برعهده دارند. این باور نیز وجود دارد که به نیابت از آنان تندیس‌های کیشی و عَلَم‌هایی پیشاپیشِ دسته‌ها حمل می‌شود و خوانندگانی به جای آن‌ها، مرثیه‌خوانی می‌کنند و آهنگ‌های غم‌انگیزی اجرا می‌شود (جاکوبسن، ۱۳۵۷: ۶۹۲). در آیین آکیتو سرود بندهشنی «انومااليش» را چند مرتبه می‌خوانند. در روز اوّل آیین، کاهن بزرگ دروازهٔ اصلی معبد اساگیلا را می‌گشاید. در روز دوم ماه نیسان، پریستاری به نام اوری-گِلّو[1] (به معنی ناظر بزرگ) دو ساعت قبل از طلوع خورشید، در رود مقدّس غسل می‌کند و به حضور خدای مردوک می‌رود و او را ستایش می‌کند. بعد از آن کَلوها[2] (مرثیه‌خوانان و یا سرودخوانان)، نزد مردوک می‌روند و او را نیایش می‌کنند (ارفعی، ۱۳۸۷: ۱۹۵).

۲-۴-۵- سوگواری و شادخواری

کهن‌ترین یادگار آیین‌سیاوشان دیوارنگارهٔ کشف شده در پنجکنت (حوالی سمرقند) است که به قرن سوم پیش از میلاد متعلّق است و نقش سوگواری سیاوش بر آن ترسیم شده است. در آیین سیاوشان در دیوارنگارهٔ پنجکت (تصویر ۱) عدّه‌ای پیکره یا مجسّمهٔ شهید را در عماری حمل و برای شهید سوگواری می‌کنند. مردم، زمستان و مرگ طبیعت را در آخرین روزهای سال با مراسم سوگ سیاوش برگزار می‌کنند و در روز آغاز بهار که تجدید حیات گیاهی است، به‌شکرانهٔ بازگشت او به شادی و پای‌کوبی می‌پردازند. گریه‌کردن و سوگواری در عزای سیاوش سبب می‌شود تا دوباره او به جهان زندگان بازگردد. بازگشت سیاوش در نوروز و در قالب کیخسرو میسّر می‌شود (بهار، ۱۳۹۸: ۱۶۹). مرگ سیاوش

1. Urigallo
2. Kalu

خزان طبیعت و تولّد کیخسرو بهار را به همراه دارد. در فصل بهار مردم برای تشویق نیروهای زایای طبیعت و تجدید حیات مراسم شادی و جشن برپا می‌کردند.



تصویر ۱- دیوارنگارهٔ سوگواری پنجکنت

(Dyakonov ,1954: pl. 23)

از هزارهٔ اوّل پیش از میلاد در آسیای غربی به موازات رشد یکتاپرستی به‌تدریج وظایف و خویشکاری‌های خدایان با یکدیگر ادغام می‌شود. به‌ویژه مردوک وظایف برکت‌بخشی تموز را جذب می‌کند (همان: ۳۴۹-۳۴۸). وقتی مردوک چنین مقامی می‌یابد، دیگر قابل کشتن و شهیدشدن نیست. ازاین‌رو، تحوّلی در آیین‌های مربوط به آن ایجاد می‌شود و به جای این که مردوک کشته شود، به این امر بسنده می‌شود که فقط تندیس مردوک را از معبد اساگیلا در بابل بیرون بیاورند و سوگواری‌کنان آن را به بیرون شهر در معبد کوچک‌تری داخل سبزه‌ها ببرند. روز بعد سوگواران بازمی‌گردند و مراسم شادی برگزار می‌شود (همان: ۳۴۹).

۲-۴-۶- گریه و زاری زنان

گریستن در امر برکت‌بخشی و در امر هر مرگی وظیفهٔ زنان است. زن‌ها در عزاداری‌ها نقش بزرگی دارند (بهار، ۱۳۹۷: ۴۶). در نقّاشی دیوارهٔ پنجکنت (تصویر ۱) دو صحنهٔ زاری بر سیاوش در میان چادر یا چیزی شبیه چادر دیده می‌شود. سیاوش تاج بر سر و جامه‌ای آراسته به تن دارد. زنان در این تصویر در حال موی کندن و موی افشانی هستند. در شاهنامه بعد از مرگ سیاوش خروش و ناله از خانهٔ او بلند می‌شود و در سوگ او فرنگیس موی خود را می‌بُرد. این رفتار آیینی از روزگار کهن شواهد بسیاری در سراسر جهان دارد. بریدن مو در سوگواری، در ایران میان اقوام لر رایج است و زنان در مرگ خویشان نزدیک خود موی خود را می‌برند. از جنبهٔ آیینی دو نوع رفتار آیینی را با مو می‌توان تشخیص داد.

یکی تراشیدن موی سر و کوتاه کردن آن و دیگری بلند کردن ریش و پریشان کردن موی سر. اوّلی نماد عقیم و نازا کردن و دومی نماد نفی زاهدانهٔ رابطهٔ جنسی است. در این ابیات بریده شدن موی فرنگیس نشانهٔ عقیم کردن و گشوده شدن موی بندگان نشانهٔ رفتار زاهدانه است. فرنگیس علاوه بر بریدن مو، آن را به میان می‌بندد که این مو به میان بستن خود رفتار آیینی بسیار رایج است و منظور از آن نگه‌داشتن پیمان و وفاداری است (مختاریان، ۱۳۸۷: ۵۴-۵۰).

ز خان سیاوش برآمد خروش — جهانی ز گرسیوز آمد به جوش
همه بندگان موی کردند باز — فریگیس مشکین کمند دراز
برید و میان را به گیسو ببست — به فندق گل و ارغوان را بخست
سر ماه‌رویان گسسته کمند — خراشیده روی و بمانده نژند

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۳۵۹/۲)

فرنگیس بعد از مرگ سیاوش به سوگ او می‌نشیند و زنّار خونین بر میان می‌بندد. زنّار بستن رسمی است که در مراسم عزا و سوگ اجرا می‌شود. این مراسم هنوز میان مردم کرد زبان وجود دارد. برخی معتقدند با مرگ عزیزانشان، کمرشان شکسته می‌شود، به همین دلیل شالی بر کمر می‌بندند. برخی نیز معتقدند شال بر کمر بستن، خاصّ زنان است. زن بعد از مرگ همسر شال بر کمر می‌بندد تا دیگر ازدواج نکند و پشت می‌بندد تا همیشه عزادار باشد (حیدریان، ۱۳۹۶: ۳۰۹۷ - ۳۰۹۶).

فریگیس بشنید رخ را بخست — میان را به زنّار خونین ببست

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۳۵۳)

یکی دیگر از نمودهای سوگ سیاوش را در سوگ آیین‌های بختیاری می‌بینیم. در میان بختیاری‌ها وقتی خانواده‌ای، عزیزی را از دست می‌دهد، زنان سر گیسوان خود را می‌بُرند و موهای چیده‌شده را یا در گورستان پایمال می‌کنند یا در پارچه‌ای که از آنِ مرده است، می‌پیچند (حصوری، ۱۳۸۷: ۱۱۵). نشانه‌های سوگواری زنان بر مرگ سیاوش در آمفورای کشف شده از مرو نیز مشهود است (تصویر ۲) در این تصویر گروهی از زنان بر پیکر قهرمان شهید گریه و زاری می‌کنند. در نگاره‌های مربوط به سوگواری، زاری دسته جمعی زنان و موی افشانی آن‌ها مضمونی تکرار شونده است.

تصویر ۲- آمفورای مرو

درگذشته روزهای قبل از نوروز مردم به زیارت درگذشتگان می‌رفتند. برای آن‌ها چراغ می‌بردند و به گریه و زاری می‌پرداختند تا ارواح مردگان در حیات‌بخشیدن دوباره به آن‌ها یاری رسانند. امروزه نیز این مراسم در مناطق زاگرس‌نشین ایران برگزار می‌شود و بیش‌تر زنان اجرای آن را برعهده دارند. این آیین نشانه‌ای از مراسم عزاداری برای ایزد شهیدشونده/ ایزد گیاهی است که درگذشته همراه با گریه و زاری، سرود و نوحه‌خوانی برگزار می‌شده است (بهار، ۱۳۹۸: ۱۶۹). گریه و زاری برای باززایی ایزد گیاهی از جهان مردگان یکی از بن مایه‌هایی است که در آیین بزرگداشت تموز نیز دیده می‌شود. گریستن، نماد باران در کالبد طبیعی است که صورت کالبد انسانی آن گریه است و به‌طور آیینی تکرار آفرینش گیاهی را نشان می‌دهد (مختاریان، ۱۳۹۲: ۹۹). به روایت جیمز فریزر (۱۳۹۴: ۴۲۷-۴۲۵)، ایشتر آغازگرِ نخستینِ آیین سوگواری و گریه بر تموز است. ایشتر بعد از رفتن تموز به جهان مردگان برای او زاری می‌کند. مردم بعد از مرگ او آیین سوگواری مفصّلی اجرا و با سرودهای اندوه‌بار از او یاد می‌کنند (بهار، ۱۳۹۷: ۴۶). در اسطورهٔ سومری خدای شهیدشونده الهه اینانا (ایشتر) در مرگ دموزی (تموز) جامهٔ عزا می‌پوشد و با گریه و زاری به سوگواری برای او می‌پردازد. مردم هم که الهه و اطرافیانش را گریان و نالان می‌بینند، رفتار آن‌ها را تکرار می‌کنند و همراه آن‌ها به گریه و زاری می‌پردازند. عزاداری برای دموزی را در بین‌النّهرین باشکوه برپا می‌کنند. گریهٔ اینانا و همراهانش اثرگذار می‌شود و دموزی به جهان زندگان بازمی‌گردد و بازگشت او به ازدواجش با اینانا منجر می‌شود (بهار، ۱۳۹۸: ۳۴۹-۳۴۸).

۲-۴-۷- پیکرک ساختن

در بسیاری از آیین‌های مذهبی، ازجمله آیین‌های مربوط به خدایان باروری، تندیس و پیکرک‌هایی که نمادی از خدایان

مربوط است، می‌سازند. گویی این تندیس‌ها و پیکرک‌ها با آیین‌های مذهبی متولّد می‌شوند (یورکفسکی، ۱۳۹۳: ۳۸). این اشیای بی‌جان که در فرهنگ‌های مختلف با اشکال مختلفی ظاهر می‌شوند، در آیین‌ها حرکت داده می‌شوند. این پیکرک‌ها به صورت شیئی نمادین واسطهٔ بین انسان و نیروهای ماورایی قرار می‌گیرند و به انسان‌ها قدرت پیروزی بر نیروهای ناشناخته می‌دهند (بهروزی‌نیا، ۱۳۹۴: ۱۴). به روایت نرشخی (۱۳۶۳: ۲۵-۲۰) دربارهٔ بازار ماخ‌روز در بخارا، پیکرک‌های کوچکی سالی دو بار فروخته می‌شده است. دانشمندان روسی این پیکرک‌ها را مرتبط با نوروز و سیاوشان می‌دانند. ساختن پیکرک و مجسّمه در آیین آکیتو هم انجام می‌شده است. در روز سوم برگزاری آیین آکیتو ابتدا نیایش می‌کنند، سپس پریستار اوری-گَلّو به شخص فلزگری از خزانهٔ معبد مردوک جواهر می‌دهد تا دو پیکرک آیینی بسازد. پس از آن، دو قطعه از چوب سرو آزاد و گز را به درودگری می‌دهد تا پیکرک‌های چوبین بسازد. این پیکرک‌ها در روز ششم استفاده می‌شوند. ماری هم از جنس چوب سرو آزاد می‌سازند که یک پیکرک باید آن را در دست چپ بگیرد. کژدمی هم می‌سازند که پیکرک دیگر آن را در دست چپش می‌گیرد. به این دو پیکرک لباس سرخی که از وسط با برگ درخت خرما بسته شده، می‌پوشانند. زمانی که ایزد نبو به پرستشگاه اِخورسَگ تیل[1] می‌آید، آتشی در مقابل او برپا می‌کنند و قصّابی سر این دو پیکرک را جدا می‌کند و در آن آتش می‌اندازد. در ششمین روز ماه نیسان، اوّلین زادهٔ مردوک (ایزد نبو) به بابل می‌آید. دو پیکرک را که در سومین روز ساخته بودند، در مسیر او قرار می‌دهند. وقتی ایزد نبو نزدیک می‌شود، سر این دو پیکرک را جدا می‌کنند (ارفعی، ۱۳۸۷: ۱۹۹- ۱۹۶).

۲-۴-۸- مکان مخصوص برگزاری آیین

در منطقهٔ خوارزم باستان، شواهد باستان‌شناختی فراوانی در مورد آیین‌ها و باورهای سوگوارانه سیاوش کشف‌شده است؛ ازجملهٔ آن‌ها استودان‌های سفالین انسان‌وار خوارزم در قوی قیریلقان قلعه، از مهم‌ترین مراکز فرهنگی خوارزم باستان هستند. تولستوف این استودان‌های سفالین قوی قیریلقان قلعه را مرتبط با سیاوش و آیین‌های پس از مرگ سیاوشانی می‌داند (Tolstov and Vainberg, 1967: 231-234). علاوه بر خوارزم، آثار برگزاری آیین سیاوشان در دورترین نقاط ایران نیز دیده می‌شود و مکان‌هایی مخصوص برای برگزاری این آیین وجود داشته که هنوز برخی از آن‌ها به همین نام است؛ ازجمله در جنوب غربی آشتیان، روستای سیاوشان و در شهر شیراز، مسجد سیاوش باقی مانده است (حصوری، ۱۳۸۷: ۱۵، ۲۸- ۲۷). علاوه بر این هر ساله نوروز را در تخت جمشید برگزار می‌کردند و تخت جمشید مکان مخصوص برگزاری این آیین بوده است.

1. Ehursagtila

در آیین آکیتو، خدایان برای برگزاری آیین از پرستشگاه خود خارج می‌شدند و به پرستشگاه دیگری که آکیتو نام داشت، می‌رفتند و بعد از پایان آیین دوباره به جایگاه اصلی خود بازمی‌گشتند. آیین آکیتو را در خانه/ پرستشگاه آکیتو برگزار می‌کردند. برای برگزاری این آیین، تندیس خدای شهر را سوار بر زورقی از راه رود به پرستشگاه می‌آوردند و بعد از پایان آیین، دوباره از همان مسیر به پرستشگاه آکیتو بازمی‌گرداندند (ارفعی، ۱۳۸۷: ۱۹۴). در هشتمین روز آیین آکیتو، پیکرهٔ مردوک را از معبد به بیرون شهر می‌بردند. در این ایّام مراسم دفع گناهان و دور راندن شیاطین اجرا می‌شد. راه حرکت ایزد مردوک در شهر بابل از خیابانی بود که به آن خیابان رژه (خیابان حرکت دسته جمعی آیینی) می‌گفتند.

مراسم نوروزی در بابل با ازدواج مقدّس الهه با ایزد پایان می‌یابد و در روز یازدهم و دوازدهم پیکرهٔ مردوک را دوباره به شهر بابل بازمی‌گردانند و همه به شهرها و معابد خودشان برمی‌گردند و به این صورت جشن سال نو پایان می‌یابد. در زمان حرکت، شاه دست ایزد مردوک را می‌گیرد و او را از جایگاهش به‌سوی خانهٔ آکیتو همراهی می‌کند (همان: ۱۹۹).

نتیجه‌گیری

در این جستار، با بررسی تطبیقی اسطوره-آیین سیاوشان و آکیتو، داده‌های موجود بررسی شد. از منظر تحلیل رابطهٔ اسطوره با آیین، مهم‌ترین شباهت بنیادین بین دو پدیده، «ساختار آیینی» است. در هر دو اسطوره- آیین نوعی ارتباط پاردایمی (الگومند؛ با ساختار الگوواره) برقرار است. شباهت‌های محتوایی و شکلی جشنواره‌های سال نو در آکیتو و نوروز سیاوشان، تقارن سوگ زمستانی و جشنوارهٔ بهاری، شیون و زاری و تظاهرات جمعی زنان در مرگ شهید-قهرمان گیاهی، بخشی از این الگووارگی است. مطابقت برگزاری مراسم برای رفع بلایای کیهانی با تعیین شاه- موبد بدلی و موقّتی (خلع موقّت شاه در آیین آکیتو، ساکئا و میر نوروزی) ازجمله نمودهای ساختار آیینی مشابه در دو آیین است. در ساختار اسطورهٔ آیینی سیاوش و تموز، مراسم قربانی و خلع موقّت شاه-قهرمان و دوباره به حکومت رسیدن او برای تجدید حیات گیاهی اجرا می‌شده تا با تکرار این کنش نمادین، کیفیّت زیست جامعه در زمین زایا بهبود یابد.

در تطبیق و مقایسهٔ ساختار آیینی سیاوش- سیاوشان با ساختار آیینی تموز- آکیتو موارد زیر برجسته به نظر می‌رسد:

۱- در آیین آکیتو با آدابی برمی‌خوریم که کاملاً شبیه همان اتّفاقی است که برای میر نوروزی می‌افتد؛ یعنی شاهی تحقیر می‌شود؛ سیلی می‌خورد و به‌طور تمثیلی یک بار در پوستهٔ شاهی‌اش می‌میرد تا بار دیگر با تأیید خداوند زنده شود. در فرهنگ ایرانی هم شاه هخامنشی در اوّل نوروز باید از نو تاج بر سر بگذارد. آیین‌های

نوروز سیاوشان و آکیتو، عمل قربانی شاه برای بازگشت حیات و برکت به جامعه به‌عنوان یک عمل ضروری انجام می‌شود. در این آیین‌ها شاه، خدایی تجسّم می‌شود که قربانی کردن آیینی هرسالهٔ او سبب ادامهٔ حیات در جامعه است.

۲- مراسم قربانی خونی در هر دو آیین اجرا می‌شود که در ادامهٔ آیین قربانی پادشاه مقدّس است (در آیین سیاوشان خروس و در آیین آکیتو گوسفند و گاو سپید قربانی می‌شود).

۳- آتش و عمل سوزاندن که جلوه‌های مختلف قربانی غیرخونی هستند در هر دو آیین دیده می‌شود. در آیین آکیتو پریستار اوری- گلو لوازمی مانند نی، روغن، سرشیر و عسل را می‌سوزاند. همچنین در مراسم آکیتو سر دو پیکرک را می‌بُرند و در آتش می‌اندازند. در قصّهٔ عمونورزو که باقی ماندهٔ آیین‌های مرتبط با نوروز سیاوشان است، پیرزن لوازمی مانند دوک و چرخ نخ‌ریسی را آتش می‌زند. این عمل سوزاندن شکل دیگری از آیین قربانی است.

۴- در آیین ازدواج مقدّس در خانه یا پرستشگاه آکیتو بانو ایشتر خودش را برای دیدار شاه می‌آراید. در قصّهٔ عمونوروز نیز پیرزن در انتظار عمونوروز سفرهٔ نوروزی را می‌چیند، خودش را برای دیدار او آراسته می‌کند. احتمال دارد که قصّهٔ عمونوروز و پیرزن صورت تحوّل‌یافته‌ای از یک اسطورهٔ عتیق باشد و شاید سایه‌ای از ازدواج مقدّس در آکیتو باشد.

۵- شباهت دیگر، خواندن نوحه و سرود در هر دو آیین است. در مراسم سوگ سیاوش نوحه‌خوانی می‌کنند و مطربان به این نوحه‌ها «کین سیاوش» می‌گویند. در نقّاشی دیوارهٔ پنجکنت نیز هیأت نوازندگان در کنار عماری شهید دیده می‌شوند و زنان و مردان سوگوار در اطراف عماری در حال خواندن سوگ‌سرود هستند. در مراسم سوگواری تموز بالای سر مجسّمهٔ خدای مرده مرثیه می‌خوانند. در جشن آکیتو نیز سرود و آواز خوانده می‌شود. در قصّهٔ عمونوروز هم پیرزن در غم نبود عمونوروز سرودهای غم‌انگیز می‌خواند.

۶- در هر دو آیین مراسم سوگ در زمستان و سور در بهار برگزار می‌شود و در هر دو آیین دوگانگی سوگواری و شادخواری دیده می‌شود.

۷- در هر دو آیین مراسم سوگواری با محوریّت نقش زنان اجرا می‌شود (گریهٔ ایشتر و سایر زنان برای تموز و زاری فرنگیس بعد از مرگ سیاوش و نالهٔ زنان در مراسم سوگ سیاوش بر دیوارنگارهٔ پنجکنت مشهود است).

۸- در تصاویر باستانی که از آیین سیاوشان به دست آمده، دیده می‌شود که پیکره یا شبیه سیاوش را در یک عماری

می‌گذارند و حرکت می‌دهند. در مراسم آکیتو نیز در روز سوم پیکرک‌هایی از جنس چوب و فلز می‌سازند که جایگزین ایزد است و در جریان مراسم از آن‌ها استفاده می‌کنند.

۹- در هر دو آیین مکان مخصوصی برای برگزاری وجود دارد. آیین آکیتو در فراسوی دیوار شهر در خانه یا پرستشگاهِ آکیتو برگزار می‌شود. برای برگزاری جشن‌های آکیتو، تندیس خدای شهر را سوار بر زورق از راه رود به این پرستشگاه می‌آورند. آثاری از قوی قیریلقان قلعه خوارزم نیز به دست آمده که نشان می‌دهد محلّ اجرای آیین سیاوشان بوده است. آثار برگزاری آیین سیاوشان در شهر شیراز و آشتیان باقی مانده است. همچنین در دورهٔ باستان آیین نوروز را در تخت جمشید برگزار می‌کرده‌اند.

کتابنامه

آموزگار، ژاله. (۱۳۹۲). «ایزدانی که با سال نو به زمین بازمی‌گردند». مجموعهٔ مقالات نخستین همایش نوروز سازمان میراث فرهنگی کشور. سال پانزدهم. شمارهٔ ۹۲. بخارا. صص ۱۰۵- ۹۳.

ارفعی، عبدالمجید. (۱۳۸۱). «جشن‌های بهار در بین‌النّهرین باستان و ایران». روزنامهٔ نوروز. ویژه‌نامهٔ نوروز. تهران.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷). «آکیتو (آیین آغاز سال نو)». فرهنگ و مردم. سال هفتم. شمارهٔ ۲۷ و ۲۸. صص ۲۰۳-۱۹۱.

الیاده، میرچا. (۱۳۸۴). اسطورهٔ بازگشت جاودانه. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. چاپ اوّل. تهران: انتشارات طهوری.

بهار، مهرداد. (۱۳۹۸). از اسطوره تا تاریخ. چاپ یازدهم. تهران: چشمه.

ـــــــــــــ (۱۳۹۶). پژوهشی در اساطیر ایران. چاپ دوازدهم. تهران: آگاه.

ـــــــــــــ (۱۳۹۷). جستاری چند در فرهنگ ایران. تهران: آگاه.

بهروزی نیا، زهره. (۱۳۹۴). «بررسی ردپای جان‌بخشی آناهیتا بر عروسک‌های باران‌خواهی». نشریهٔ تئاتر. شمارهٔ ۶۱. صص ۲۵- ۱۲.

بیاتی آبی، آزاده. (۱۳۹۶). «بررسی ایزدان گیاهی باستان با تکیه بر انسان آرمانی، سیاوش». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه سیستان و بلوچستان.

بیرلین، جی. اف. (۱۳۸۶). اسطوره‌های موازی. ترجمهٔ عبّاس مخبر. تهران: آگاه.

ثمینی، نغمه. (۱۳۷۸). تماشاخانهٔ اساطیر. تهران: نشر نی.

جاکوبسن، تورکلید. (۱۳۵۷). «خاستگاه نمایشگاه مذهبی در بین‌النّهرین باستان». از خاستگاه اجتماعی هنرها. ترجمهٔ بهمن شاکری. تهران: فرهنگ‌سرای نیاوران.

حسینی، سیّد حسن. (۱۳۸۴). «آکیتُو». اخبار ادیان. شمارهٔ ۱۳. صص ۱۰۰-۹۹.

حصوری، علی. (۱۳۸۷). سیاوشان. چاپ سوم. تهران: انتشارات چشمه.

حقّانی، مهری. (۱۳۸۳). «نوروز انوشه جشن‌های ایرانی». بهاریّه. شمارهٔ ۱۵۱-۱۵۰. صص ۱۶-۱۳.

حیدریان، اکبر. (۱۳۹۶). «از زنّار عیسوی تا زنّار سوگواری (تأمّلی در بیتی از قصیدهٔ ترنّم‌المصاب خاقانی)». دوازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیّات فارسی. صص ۳۱۰۳- ۳۰۹۱.

خاقانی شروانی، افضل‌الدّین بدیل بن علی. (۱۳۵۷). دیوان خاقانی. به کوشش علی عبدالرّسولی. ناشر: چاپخانهٔ مروی.

خجسته، فرامرز و حسنی جلیلیان، محمّدرضا. (۱۳۹۰). «تحلیل داستان سیاوش برمبنای ژرف‌ساخت اسطورهٔ الههٔ باروری و ایزد گیاهی». مجلّهٔ تاریخ ادبیّات. شمارهٔ ۶۴/۳. صص ۹۶-۷۷.

درویشیان، علی‌اشرف؛ خندان، رضا. (۱۳۸۷). فرهنگ افسانه‌های مردم ایران. مجموعهٔ ۱۹ جلدی. کتاب و فرهنگ. نشر:

ماهریس.

رسولی راد، المیرا. (۱۳۹۵). «رمزگشایی دیوارنگارهٔ سوگواری پنجکنت و ارتباط آن با سوگ سیاوش». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزّهرا.

رضایی دشت ارژنه، محمود. (۱۳۸۹). «بررسی تحلیلی-تطبیقی سیاوش و دموزی». مجلّهٔ مطالعات ایرانی. شمارهٔ ۱۸. صص ۱۳۴-۱۵۸.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۶). «بررسی تحلیلی-تطبیقی اسطوره‌های باروری ایران، هند، بین‌النّهرین، یونان و روم». رسالهٔ دکتری دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شیراز.

ژیران، فلیکس. (۱۳۷۵). فرهنگ اساطیر آشور و بابل. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. چاپ اوّل. تهران: انتشارات فکر روز.

سگال، رابرت آلن. (۱۳۹۸). اسطوره. ترجمهٔ احمدرضا تقاء. تهران: نشر ماهی.

شکیبی ممتاز، نسرین. (۱۳۸۹). «جایگاه سیاوش در اساطیر». پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۱. صص ۱۰۱-۱۱۶.

صدّیقی، کلثوم و زارعی، فرزانه. (۱۳۹۵). «واکاوی تطبیقی خاستگاه پدیداری اسطورهٔ جفت گیاهی در تمدّن‌های فارسی و عربی (مطالعهٔ موردی: اسطورهٔ سیاوش و سودابه و تموز و عشتار)». کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی. سال ششم. شمارهٔ ۲۲. صص ۱۳۸-۱۱۵.

طاهرخانی، شقایق. (۱۳۹۲). «بررسی جایگاه سیاوش در اساطیر ایران و تطبیق آن با دموزی ایزد گیاهی بین‌النّهرین». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

عبدالرحیم‌زاده، رحیم. (۱۳۹۱). «تداوم اسطوره در نمایش‌های ایرانی». ایران تئاتر (درگاه تخصّصی هنرهای نمایشی ایران).

فردوسی طوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۹). شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق. دفتر دوم. نشر: کالیفرنیا، ایالات‌متّحدهٔ امریکا.

ـــــــــــــــــ (۱۳۷۱). شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق. دفتر سوم. نشر: کالیفرنیا، ایالات‌متّحدهٔ امریکا.

فریزر، جیمزجورج. (۱۳۹۴). شاخهٔ زرّین؛ پژوهشی در جادو و دین. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

قائمی، فرزاد. (۱۳۹۲). «از ریپهوین تا سیاوش (تحلیل اسطوره‌شناختی ساختار آیینی داستان سیاوش بر مبنای الگوی هبوط ایزد ریپهوین و آیین‌های سالانهٔ مرگ و تولّد دوباره در فرهنگ ایران)». جستارهای ادبی (ادبیّات و علوم انسانی سابق). سال ۴۸. شمارهٔ ۱۸۲. صص ۸۶-۶۱.

ـــــــــــــــــ (۱۳۹۳). «نقد و تحلیل ساختار آیینی اسطورهٔ سیاوش؛ مقایسهٔ سیاوش-سیاوشان با تراژدی-دیونیسیا برمبنای نظریّهٔ اسطوره و آیین». نقد ادبی. سال ۷. شمارهٔ ۲۵. صص ۱۸۴-۱۵۳.

کاشغري، محمود بن حسین. (۱۳۸۴). دیوان لغات‌التّرك. ترجمهٔ حسین محمّدزاده صدّیق. تبریز: اختر.

مالمیر، تیمور؛ حسین‌پناهی، فردین. (۱۳۹۳). «بررسی و تحلیل آیین‌های باروری در شاهنامهٔ فردوسی». ادب‌پژوهی. سال ۸. شمارهٔ ۲۷. صص ۶۸-۴۱.

مختاریان، بهار. (۱۳۷۹). «میرنوروزی». مجلّهٔ ایران‌شناسی. سال ۱۲. شمارهٔ ۴۵. صص ۱۱۷-۱۰۵.

ـــــــــــ (۱۳۸۷). «موی بریدن در سوگواری». نامهٔ فرهنگستان. دورهٔ ۱. شمارهٔ ۴. صص ۵۵-۵۰.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه. چاپ دوم. تهران: نشر آگه.

مصطفوی، علی‌اصغر. (۱۳۶۹). اسطورهٔ قربانی. چاپ اوّل. تهران: نشر بامداد.

نرشخی، ابوبکر محمّد بن جعفر. (۱۳۶۳). تاریخ بخارا. ترجمهٔ ابونصر احمد بن محمّد بن نصر القبادی. تصحیح تقی مدّرس رضوی. تهران: ناشر توس.

نظامی گنجوی، جمال‌الدّین ابومحمّد الیاس بن یوسف. (۱۳۱۳). خسرو و شیرین. به کوشش وحید دستگردی. تهران: مطبعهٔ ارمغان.

نعمت طاووسی، مریم. (۱۳۸۶). «بازجست اجزای آیین‌های سیاوشی». مطالعات ایرانی. سال ۶. شمارهٔ ۱. صص ۱۹۵-۱۸۱.

هنری هوک، ساموئل. (۱۳۸۱). اساطیر خاور میانه. ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور. تهران: روشنگران.

یورکفسکی، هنریک. (۱۳۹۳). عملکرد فرهنگی عروسک. ترجمهٔ زهره بهروزی‌نیا. تهران: نشر قطره.

-Dyakonov, M. M. (1954). *"Rospisi Piandzhikenta i zhivopis' Srednei Azii"*. In *Zhivopis' drevnego Piandzhikenta*, 83–158. ed. A. iu. iakubovskii and M. M. Dyakonov. Moscow.

- Grenet, Frantz, and Samra Azarnouche. 2007. "Where Are the Sogdian Magi?." *21 Bulletin of the Asia Institute*. Vol. 21:159-177.

- Heinsohn, G. (1992). "The Rise of Blood Sacrifice and Priest Kingship in Mesopotamia: A Cosmic Decree?" *Religion*. Vol. 22. Pp. 309- 334.

Nigel, D. (1981). Human Sacrifice: In History and Today. Dorset Press.-

- Segal, A. (2004), *Myth*, A very short Introduction: New York.

- Tolstov, Sergei Pavlovich, and B. I. Vainberg. (1967). *Koi-Krylgan-Kala*, pamiatnik kul'tury drevnego Khorezma IV v. do n.e.

DOI: Https://doi.org/10.22067/jls.2022.73540.1199

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۷، تابستان ۱۴۰۱، صص ۲۷-۴۷
مقالهٔ پژوهشی

جستار و طبقه‌بندی آن به‌مثابهٔ ژانر

تاریخ دریافت: ۱۸ آبان ۱۴۰۰ / تاریخ پذیرش: ۱۵ شهریور ۱۴۰۱

صدیقه شریف‌زاده (نارویی)[۱]
قدسیّه رضوانیان[۲]

چکیده

جستار گونهٔ نوشتاری برآمده از دنیای جدید و مناسبات روزگار مدرن است که می‌توان آن را در جایگاه ژانری مستقل بررسی کرد. خاستگاه این نوع، به دوره رنسانس و توجه به فردیت انسان اندیشمند بازمی‌گردد. نظر به این که جستار با برخی گونه‌های دیگر، نزدیکی و خویشاوندی داشته، سبب شده که بدون توجه به فرم و چیستی آن، با ژانرهای مرسوم و هم‌خانوادهٔ خود نام‌گذاری شود. در این مقاله پس از مروری بر جستارنویسی در غرب، به مسأله فرم در جستار، نثر آن و ارتباط آن با ساختارهای دنیای جدید توجه شده و با مطالعه گونه‌های خویشاوند این نوع نوشتار و تجزیه‌وتحلیل شکلی و کیفی جستار، انواع آن، ذیل دو عنوان کلی جستار شخصی و جستار رسمی با زیرعنوان‌هایی دسته‌بندی شده و به نسبت جستار با گونه‌های مشابه آن پرداخته شده است. درنهایت برای نزدیک شدن به تعریفی از جستار، با مطالعهٔ جستارهای متنوع، مؤلفه‌هایی به‌عنوان ویژگی‌های نسبی مشترک این گونه؛ همچون: نثربودگی، خودنگاری، انعطاف‌پذیری، تعمیم‌یابندگی، خودآیینی، ادبیت ساده، اندیشه‌ورزی و متأملانه بودن، استخراج شده است.

کلیدواژه‌ها: جستار، ژانر، مدرنیته، سوژه، فرم.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، ایران. E-mail: Sediqe.n.62@gmail.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: Ghrezvan@umz.ac.ir

۱- مقدّمه

نام‌گذاری انواع ادبی، بعد از پیدایش و خلق آثاری که با یکدیگر شباهت دارند و در یک رده می‌گنجند، در موقعیتی ثانویه صورت می‌گیرد. در ادبیات فارسی گاه نام‌گذاری‌های گوناگون بر یک اثر، از روی تسامح و به علت عدم طبقه‌بندی و ناشناخته بودن گونهٔ نوشتاری و گاه با توجه به موضوعِ اثر و بدون توجه به فرم و ساختار آن صورت گرفته است، چنین رفتاری با ژانر، در مورد جستار نیز مشاهده می‌شود؛ چه‌بسا متونی که به‌دلیل ناآشنا بودن نویسندگان و پژوهشگران با این فرم نوشتار، به تسامح، نام دیگری یافته‌اند؛ ازاین‌رو جستار با گونه‌های خویشاوندش که در برخی ویژگی‌ها با هم مشترک بوده‌اند، نام‌گذاری شده است.

ازآنجاکه جستار در تعریف و فرم سیّال است و تابع فرمی از پیش تعیین‌شده نیست، می‌توان گفت اصلی‌ترین عنصر در آن، خلاقیّت نوشتار است. تعدد مضامین و فرم لغزان جستار این پرسش‌ها را پیش می‌کشد که چگونه می‌توان آن را طبقه‌بندی و نظام‌مند کرد؟ ویژگی‌های جستار چیست و زیرنوع‌های آن کدامند؟ نسبت جستار با انواع مشابه آن چیست؟

برای دستیابی به تعریف و طبقه‌بندی جستار باید ابتدا به بیان ذات و ماهیّت آن پرداخت و با توجه به ویژگی‌های این نوع، آن را از دیگر گونه‌های هم‌خانواده و نزدیک به آن تا حدی متمایز کرد. «بخش مهمی از تاریخ جستارنویسی در باب چیستیِ فرم جستار است، زیرا جستارنویسی تقلید یا مضحکهٔ فرم نیست، زاییدهٔ روح مدرن و تجربهٔ انسان مدرن و استقرار فردیّت مدرن است»(دوموتتی، ۱۳۹۵: ۹،۱۰) که نویسنده به‌وسیلهٔ آن، جهانی درونی‌شده را با خواننده در میان می‌گذارد.

جستار، نوعی نوشتن در مورد خود و اندیشیدن در مورد جهانی است که این "خود" بخشی از آن است؛ نوشتاری که در فرم‌ها، سبک‌ها و درون‌مایه‌های مختلف گسترش می‌یابد؛ درون‌مایه‌ای از اتوبیوگرافی تا رویکرد متأملانه به زندگی و تا نقد که جستارنویس، مبتنی بر دیدگاه‌های خویش می‌نگارد. ماهیّت جستار، همچون شعر، داستان و دیگر ژانرهای تثبیت شده، روشن نیست و به گفته آدورنو «فرم جستار هنوز مسیر استقلالی را که خواهرش، شعر، مدت‌ها قبل طی کرده، نپیموده است»(۱۹۸۴: ۱۵۱) تا آنجا که در کتاب نظریه ژانر نیز از آن به‌عنوان مقاله غیر رسمی[1] یاد شده است (زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۲۴۱). جستار در ترکیبی از فلسفه، اخلاق و هنر معنا می‌یابد و در عین حال که وابسته به این مفاهیم است و آنها را درون خود پرورش می‌دهد، فارغ و آزاد از قرار گرفتن تحت لوای موضوع و محتوایی

1. familiar essay

خاص است؛ زیرا منشأ و سرچشمه آن از آزادی فکر و اندیشهٔ نویسنده قوام می‌یابد و هر تعریفی که برایش آورده می‌شود، به معنای قرار دادن آن تحت قالب و محتوایی ثابت نیست. آنچه منجر به اهمیت جستار و توجه به این نوع ادبی در نسبت با ژانرها و فرم‌های نوشتاری مشابه آن می‌شود انعکاس جهان‌بینی و تجربیّات فرد در جامعه‌ای آزاد و مدرن است؛ نویسندهٔ جستار در جایگاه فردی صاحب‌اندیشه، در قالب فرمی متناسب با دنیای نوین، به خلق معناها و بیان اندیشهٔ خود دست می‌یازد. ازآنجاکه جستار در جایگاه ژانری جدید، در فضای آکادمیک ایران چندان مورد توجه قرار نگرفته است، نیاز به طبقه‌بندی و تدوین آن مورد اهمیت قرار می‌گیرد.

۲- پیشینه پژوهش

جستارنویسی در غرب قدمتی طولانی دارد؛ کتاب‌ها و مقالاتی دربارهٔ چیستی و تقسیم‌بندی جستار نوشته شده است و آثار بسیاری در این ژانر خلق شده است. نویسنده‌هایی چون گی تالیس، تام وولف در کتاب «ژورنالیسم نو»، تئودور آدورنو در مقاله essay as form، جرج لوکاچ در کتاب جان و صورت به تعاریف و چیستی essay پرداخته‌اند. همچنین چندین کتاب در زمینه آشنایی با جستار و فرم آن نوشته شده که راهنمای نویسندگان و پژوهشگران تواند بود.

پژوهش‌های داخلی در زمینهٔ جستار عموماً توسط کسانی بوده که آگاهانه در این ژانر نوشته‌اند و به تعاریف و چیستی آن پرداخته‌اند؛ ازجمله می‌توان به کتاب‌ها، مقالات و سخنرانی‌های زیر اشاره کرد:

کتاب دفترچه خاطرات و فراموشی، محمد قائد (۱۳۸۸). متن سخنرانی یوسف اسحاق‌پور در بزرگداشت شاهرخ مسکوب که در مجله بخارا (۱۳۸۴) به چاپ رسیده است. مقاله شاهرخ مسکوب در یادنامه جلال آل احمد (دهباشی، ۱۳۷۸)، پیش‌درآمد کتاب تفکر در تنگنا، محمدعلی مرادی (۱۳۹۷)، سخنرانی بابک احمدی (۱۳۹۸) با عنوان سویه‌های جستار در مؤسسه خوانش و سخنرانی شمیم مستقیمی و مهدی یزدانی خرم (۱۳۹۵) در رونمایی کتاب درهای نیمه‌باز، مؤسسه بهاران، با موضوع جستار و جستارنویسی برگزار شده است؛ همچنین کتاب هفته در شماره‌های (۱۸۲، ۱۷۷، ۱۴۵، ۱۳۷) به تعاریف جستار پرداخته و جستارنویسان غربی و ایرانی را به خوانندگان معرفی کرده است.

۳- ژانر

تعریف ژانر، به جهت نسبی بودن و سیّالیتش دشوار است؛ «ژانر مفهومی انتزاعی و متغیر است و تن به تعریف ثابت نمی‌دهد»(زرقانی، صباغ، ۱۳۹۵: ۲۸۵). ژانر نوعی دعوت به آگاهی نظام‌یافته نسبت به زوایای یک متن و اثر است

که به ذهن خواننده و پژوهشگر نظام می‌بخشد. «تودوروف، با رویکردی زبان‌شناسانه، خاستگاه ژانرها را کنش‌های کلامی می‌داند که برخی از آن‌ها در ژانر ادبی به‌عنوان «صورت ثانویه» رده‌بندی می‌شوند. در نظر او، کارکرد اصلی ژانرها عبارت است از «رمزگذاری گفتمان‌های موجود در یک جامعه». تفاوت ژانرهای ادبی در این است که هر کدام به شیوه خودشان این کار را می‌کنند. در برخی ژانرها مثل "دعا" بین صورت اولیه (تعریف کنش کلامی) و صورت ثانویه آن تفاوت زیادی وجود ندارد اما در ژانری مثل رمان، شیوه رمزگذاری گفتمان‌ها بسیار متفاوت از شیوه رمزگذاری صورت اولیه آن، یعنی کنش کلامی تعریف کردن است»(همان: ۲۹۸).

طبقه‌بندی متون، نوعی ابزار برای درک بهتر و تفسیر متن است؛ به شرطی که در جایگاهی تجویزی قرار نگیرد و حامل قوانین ساختگی و محدودیت‌ساز نگردد که به رابطهٔ خواننده با متن خدشه وارد کند. ژاک دریدا در مقاله قانون ژانر می‌گوید: «هر متنی در یک یا چند ژانر مشارکت دارد و متن بی ژانر وجود ندارد و همیشه ژانر و ژانرهایی هستند؛ اما این مشارکت هرگز به معنای صرفِ "تعلق داشتن"»(قائمی و سجودی، ۱۳۹۷: ۱۰۱) به دستهٔ خاصی از متون نیست.

در تحلیل و طبقه‌بندی ژانر سرشت متن و مشارکت و مکالمه آن در رابطه با متون همنوع آن مورد توجه است.

۴- چهره‌های شاخص جستارنویسی در غرب و ایران

هولمن، میشل دومونتنی، فیلسوف فرانسوی دورهٔ رنسانس، را خالق جستارنویسی می‌داند. «با انتشار مقالات دومونتنی، نویسنده فرانسوی در سال ۱۵۸۰ نوع جدیدی از نوشتار ارائه شد. قالبی که در آن سبک و ساخت به‌اندازهٔ محتوای اثر اهمیت داشت»(قائد، ۱۳۸۸: ۲۳). جستار را می‌توان در نوشته‌های فرانسیس بیکن نیز جستجو کرد؛ شخصی که از او به‌عنوان بنیانگذار فلسفه علم یاد می‌شود: «بیکن، اولین جستارنویس انگلیسی بعد از دومونتنی (فیلسوف فرانسوی) بود [...] که در سال ۱۹۵۷ اولین مجموعه جستارهای موجزش را نوشت» (Holman,2003: 193). فرم جستار، بعد از دومونتنی و بیکن تجربه‌های نوینی را پشت سر گذاشته است. از جستارنویسان مطرح غربی که در ایران به‌واسطه ترجمه شناخته شده‌اند می‌توان مایستر اکارت، دیدرو و بودلر را نام برد؛ که وقتی از هنر صحبت می‌کنند در جایگاه جستارنویس قرار می‌گیرند. همچنین از نیچه در کتاب تولد تراژدی، لوکاچ، والتر بنیامین، موریس بلانشو و هرمان بروخ می‌توان به‌عنوان جستارنویس یاد کرد (اسحاق‌پور، ۱۳۹۹: ۳۰). نویسندگان و فیلسوفان دیگری نیز فرم جستار را در نوشتارشان تجربه کرده‌اند؛ ازجمله ادگار آلن‌پو، ویرجینیا وولف، ناتالیا گینزبورگ، تئودور آدورنو (که جستار را فرمی از نوشتار در روزگار مدرن می‌داند)، جورجیو آگامبن، رولان بارت، سوزان سانتاگ، فیلیپ لوپت،

آلدوس هاکسلی و بسیاری کسان دیگر.

نویسندگانی که در ایران به جستارنویسی روی آورده‌اند، اگرچه گاه از فرم نوشتار خود آگاه نبوده‌اند، ولی متن آن‌ها به ژانر جستار نزدیک است و در طبقه‌بندی جستار قرار می‌گیرد. ازجمله کسانی که در ادبیات می‌توان از آن‌ها در جایگاه جستارنویس نام برد:

عبدالحسین زرین‌کوب، علی شریعتی، علی‌اکبر سعیدی سیرجانی، غلامحسین یوسفی، محمدعلی اسلامی ندوشن، نیمایوشیج، جلال آل احمد، رضا براهنی، شاهرخ مسکوب، حسن کامشاد، داریوش شایگان، محمد قائد، احمد اخوت، نجف دریابندری، نادر میرزا قاجار، فرشته مولوی، بابک احمدی، رضا فرخفال، قاسم هاشمی‌نژاد، کامران فانی، شمیم مستقیمی، محمد طلوعی، سایه اقتصادی‌نیا، معین فرخی و ....

برای تبیین وضعیت جستارنویسی در ایران در ابتدا «می‌بایست بیش و پیش از هر چیز به شکل‌گیری علوم در دوران جدید توجه کنیم، چراکه در این روند ایده‌آلی تازه»(مرادی، ۱۳۹۷: ۱۳) و نگاهی نو در شناخت انسان ایرانی نسبت به خود، دیگری و محیط اطراف اتفاق می‌افتد. تجربهٔ نوشتاری در چنین موقعیتی، گرایش نویسنده را به‌سوی نوشتاری تجربی «متکی به اصول روشن و شفاف»(همان: ۱۴) و بر پایهٔ تفکر فردی سوق می‌دهد که تشخصی ویژه دارد. جستارنویسی در ایران بنا به نوع گفتمان اجتماعی، زیست و نحوهٔ تفکر انسان ایرانی بسیار دیر مورد توجه قرار گرفت. برای بررسی زمینه‌های جستارنویسی در ایران می‌بایست از دوره قاجار و شکل‌گیری نهضت مشروطه آغاز به تحقیق کرد.

۵- تعاریف و چیستی جستار

«essay نثری نسبتاً مختصر دربارهٔ موضوعی محدود است، که به دو نوع رسمی و غیر رسمی تقسیم می‌شود» (Holman:2003: 193). داریوش آشوری در کتاب فرهنگ علوم انسانی، دو واژهٔ رساله و جستاره را به‌عنوان برابرنهاد کلمهٔ Essay آورده و برای Essayist نیز از رساله‌نویس و جستاره‌نویس استفاده کرده است (۱۳۷۴: ذیلِ essay,essayist). گویا آشوری اولین کسی است که این برابرنهاد را در زبان فارسی وضع کرده و در حال حاضر essay به همین معنی کاربرد دارد.

جستار بر برداشت‌های شخصی، احساسات و تأملات نویسنده، حول یک ایده و موضوع خاص دلالت دارد؛ می‌توان گفت جستار علم شناخت اندیشه‌های خود و در میان گذاشتن آن با دیگری است. اگرچه جستار با تجربه‌های فرمی در متن، همساز است، اما آن را با هیچ فرم نوشتاری دیگری نمی‌توان نام‌گذاری و تعریف کرد، گاه جستار را

"قطعهٔ کوتاه غیر داستانی" تعریف می‌کنند، حال آن‌که هر متن کوتاه غیر داستانی را نمی‌توان جستار به‌شمار آورد (Wallack, 2017). جستار به مثابه نوعی تجربهٔ نوشتار مدرن، شاخصه‌ای مهم و مرکزی دارد و آن صداقت در بیان اندیشه است.

جستار صرفاً به ادبیات محدود نمی‌شود؛ بلکه با توجه به موضوعی که به آن می‌پردازد، دسته‌بندی می‌شود.

ازآنجاکه در جستار «من» سخن می‌گوید و این سخن حاصل جستجویی بیرونی است می‌توان آن را «ترکیبی از اول شخص مفرد و سوم شخص جمع معرفی کرد که تجربه نویسنده را در مسیر جست‌وجو و آزمودن پست و بلند مفاهیم مختلف و ابعاد گوناگون رخ‌دادها به ثبت رسانده و با خوانندگان به اشتراک می‌گذارد. همین معنای جست‌وجوگری است که معادل جستار برای واژهٔ essay را انتخابی دقیق و قابل دفاع می‌کند»(والاس، ۱۳۹۹: ۱۰). جستار نوعی تلاش و جستجو برای درک نوشتاری آزاد است که مرزهای از پیش تعیین‌شده را پشت سر می‌گذارد و متناسب با درک نویسندهٔ آن از زبان و جهانِ تجربه و اندیشه، به بیانی نو در فرم و محتوا می‌انجامد.

جستار رابطی بین دنیای زندگی، شعر، هنر، دنیای فکر، فلسفه و عرفان است. اثری از یک نویسندهٔ غیرمتخصص برای خواننده‌ای غیرمتخصص، اما این گفته بدین معنا نیست که جستارنویس دربارهٔ مطلبی که می‌نویسد تخصص ندارد و تحقیق نکرده است (اسحاق‌پور، ۱۳۹۹: ۳۰)، بلکه «او پیش از ورود، تحقیق و تخصص و علمش را در رختکن می‌گذارد و هدفش بحث‌وجدل نیست. مسائل مهم‌تر و بزرگ‌تری را در نظر دارد که مستقیماً با وجود و جهان و انسان و زمان و خلقت و تاریخ و زندگانی و مرگ و سخن مربوطند، نه به قیل‌وقال و مدرسه»(همان:۳۱). جستار متنی صمیمی و روان است که هر مخاطبی، از هر طبقه اجتماعی و مطالعاتی، می‌تواند به دنیای آن راه یابد و با آن همراه شود. «هرکس که بتواند با دقت به اطراف نگاه کند و آزادانه بیندیشد و به‌وضوح تجربه اندیشمندانه خود را بنویسد، توانایی جستارنویسی را خواهد داشت»(Good:1998). جستارنویس به زبانی که در آن می‌نویسد، آگاه و مسلط است و زبان بخشی از تفکر وجودی اوست. زبان جستار علاوه بر این که سلیس و روان است، متناسب با فرم و محتوای آن است. جستارنویس هنگام نوشتن از ایده‌ای، به تمام امور ضمنی‌ای که در ذهن دارد، رجوع و از تسلط کامل ابژه بر ذهنش پرهیز می‌کند و مناسبتی را بین متن خود و آنچه که قبلاً خلق شده، آشکار و کشف می‌کند. اگر نویسنده‌ای مبنای جستارش را نوشتن دربارهٔ شعر بگذارد، در واقع می‌توان بنا را بر این گذاشت که او چیزی بیش از منتقد از شعر نمی‌داند؛ بلکه در نهایت «جستارنویس مالک ایده‌های خویش است»(Adorno,1984: 157) و خواننده را با اندیشه‌های شخصی‌اش همراه می‌کند، ایده‌هایی که حاصل فرونشست خوانده‌ها و تجربیات او در باب

اندیشیدن به شعر است.

۶- مسألهٔ فرم در جستار

هم‌زمان با شکل‌گیری جامعه مدرن، نگاه به فرد و مفهوم فردیّت نیز تغییر کرد، مفهوم سوژه مرکزیّت یافت و تجربهٔ زیستهٔ انسان مورد اهمیّت و مفهوم‌پردازی قرار گرفت. اگرچه مفهوم سوژه در اصل به فردیت انسان مدرن و اندیشمند اشاره می‌کند که مفهوم فلسفی دکارت را در بطن خود دارد، اما با توجه به پیچیدگی و غنای مدرنیسم و ماهیت پر تناقض آن‌که هم‌زمان پیشرفت و ویرانی را در خود دارد و رویکرد پارادوکسیکال مدرنیست‌ها که در عین حال که به آن نقد دارند، آن را تائید می‌کنند، انسان مدرن را به سوژه‌ای پروبلماتیک تبدیل می‌کند و در عین حال «در چنین زمان‌هایی است که "فرد جرأت می‌کند به خود تفرد ببخشد"»(برمن، ۱۳۹۲: ۲۳). چنین تجربه‌ای از جهان، متعاقباً فرم متناسب با خود را طلب می‌کند تا سوژه دنیای خود را با تکیه بر نگاه فردی، درک و تجربه با دیگری در میان بگذارد. توجه به نثرنویسی و رونق آن، هم‌زمان با روند تجدد شکل می‌گیرد. فرم‌های نوشتاری همچون نامه، خاطره، سفرنامه و جستار قالبی مناسب برای اندیشه‌ورزی و تجربهٔ حیات انسان در ساختار سیال و متغیر دنیای مدرن است و شکل باز و پذیرای این فرم‌ها با تجربهٔ مدرنیته همخوانی دارد.

تجربهٔ ساختارهای جدید، بیش از هر زمان دیگر انسان را با خود و تناقضات موجود در اطرافش مواجه کرد. جستار فرمی برآمده از روزگار مدرن و از بستر تناقضات دنیای جدید است که سعی و جستجوی نویسنده را در رویارویی با ناتمامی مفاهیم نشان می‌دهد. در چنین بستری «امور واقع و ارزش‌ها می‌چرخند و منفجر و تجزیه و دوباره ترکیب می‌شوند»(برمن، ۱۳۹۲: ۱۴۷). فرم جستار که در آن تفکر، عقلانیت و روشنی بر ابهام و استعاره پیشی دارد، نشأت گرفته از خردورزی انسان مدرن است. در جامعهٔ مدرن و مناسبت‌های آن، تغییر و دگرگونی در ساحت‌های مختلف، سرعت بیشتری دارد و برخلاف جامعه پیش از مدرن، موقعیت‌های ماندگار جای خود را به نوسازی و تحول می‌دهند؛ مبتنی بودن فرم جستار بر کوتاه‌نویسی نیز دلالت بر همین سرعت تغییر ذهن انسان مدرن در رویارویی با چنین موقعیت‌هایی دارد.

فاصلهٔ بین نویسنده و مخاطب در جستار اندک است، نویسندهٔ جستار، در جایگاه راوی حقیقی، ابایی از بیان جنبه‌های خودمانی و خصوصی زندگی خویش ندارد؛ ازاین‌رو زندگی و تفکر خود را بدون هر نوع پوستهٔ ظاهری و با صراحت کلام در معرض نگاه خواننده قرار می‌دهد و برای نوشتارش، نثری روشن و صریح را برمی‌گزینند. نحوهٔ کاربرد زبان در جستار، همچون تجربهٔ انسان مدرن از هستی، متناسب با نویسنده و موضوع تغییر می‌کند؛ ازاین‌رو ویژگی

ثابت و منجمدی ندارد، نویسنده حین نوشتن به زبان و نوسازی آن می‌اندیشد و فرمی بداهه را شکل می‌دهد.

۷- طبقه‌بندی جستار

جستار موضوعات مختلفی را دربرمی‌گیرد: از نقد ادبی گرفته تا ایده‌ای دربارهٔ عکاسی و فیلم، مانیفست‌های سیاسی، مشاهدات زندگی روزمره، یادآوری‌ها و تأملات در موضوعی خاص.

میشل ریچمن جستار را به دو نوع تقسیم می‌کند: ۱. غیررسمی، شخصی و صمیمی، گفتگومحور که اغلب همراه با مایه‌هایی از طنز است ۲. رسمی، سیستماتیک و توضیحی.

هنگام خواندن جستار طبقه‌بندی ریچمن دچار مشکل و ابهام می‌شود؛ به‌عنوان مثال اصطلاح غیر رسمی بودن می‌تواند به فرم نوشته یا لحن آن اشاره کند یا هر دوی آن را مدنظر داشته باشد. اصطلاح شخصی بودن می‌تواند به موضع جستارنویس، زبان نوشته یا محتوا و هدف متن اشاره کند (Nordquist:2020). باوجود این‌که تقسیم‌بندی ریچمن جزئیات را در بر نمی‌گیرد، اما می‌توان پایه ابتدایی طبقه‌بندی جستار را بر آن گذاشت.

۷-۱- جستار غیرشخصی (رسمی)

در این نوع که موضوعات مختلف را دربرمی‌گیرد، گاه نویسنده به موضوعی خاص و کوتاه می‌پردازد و گاه انتخاب یک موضوع، سرآغازی برای بیان ایده‌هایی می‌شود که حول محور سوژه می‌چرخد. جستارنویس ممکن است در نوشتارش به موضوعات گوناگون بپردازد، اما محور اصلی نوشتار را از دست نمی‌دهد و دوباره به موضوع اصلی رجوع می‌کند. در تفکر انتقادی تجزیه‌وتحلیل ابژه و استدلال‌های مطرح‌شده جزء نکات کلیدی محسوب می‌شود، اما هدف جستارنویس متفاوت از منتقد ادبی است.

جستارهای رسمی مابه‌ازایی بیرونی دارند و از دل هیچ یا خلاء خلق نمی‌شوند و از لحاظ موضوع انواع مختلفی دارند؛ ازجمله: جستار استدلالی، جستار ادبی، جستار تاریخی، جستار مذهبی، جستار سیاسی، جستار فلسفی، جستار سینمایی و . . . .

۷-۱-۱- جستار آموزشی-پژوهشی

جستار آموزشی-پژوهشی زیرمجموعهٔ جستار رسمی قرار داد و در بسیاری از کشورها در مدارس و دانشگاه‌ها فراگیر است. در این نوع جستار که ساختاری از پیش طراحی شده دارد، کلیّت ساختار و معنی‌دار بودن از بایسته‌ها به‌حساب می‌آید (شیاخ، ۱۳۹۸: ۴۳-۴۴). جستار آموزشی، با جستار تاریخی‌ای که سرچشمهٔ آن در غرب به نوشته‌های

دوموشتی برمی‌گردد، متفاوت است. در واقع جستار آموزشی سعی در ترغیب دانش‌آموز یا دانشجو برای پروراندن ایده‌ای از پیش تعیین‌شده با موضوعی خاص دارد؛ درحالی‌که در جستار عنصر کشف توسط نویسنده، اصلی مهم است.

۷-۱-۲- طبقه‌بندی جستار رسمی به لحاظ رویکرد

۷-۱-۲-۱- جستار توصیفی

این دسته از جستارها از انشای صِرف فاصله می‌گیرند و لایه‌ای افشاگرانه دارند، هرچند سعی بر بی‌طرفی ظاهری داشته باشند. جستارهای توصیفی در شمار جستارهای غیر روایی جای می‌گیرند؛ زیرا جنبهٔ گزارشگری دارند، اگرچه این جستارها دارای انسجام موضوعی هستند، اما لزوماً بین حوادث و رخدادها، رابطهٔ علّی و معلولی وجود ندارد. این نوع با استفاده از زبانی خلّاق به توصیف جزئیات حسی می‌پردازد و موضوعی را وصف می‌کند که برای خواننده ارزشی احساسی دارد، این توصیف می‌تواند وصف یک شخص، مکان یا رویداد باشد. جستار توصیفی، همچون جستار روایی نسبت به زبان رویکردی خلّاقانه دارد، اما فقط در مورد یک موضوع بحث می‌کند؛ درحالی‌که جستار روایی یک داستان کامل را روایت می‌کند (Caulfield, 2020).

۷-۱-۲-۲- جستار انتقادی

جستار انتقادی تحقیق کردن در مورد پدیده‌ای است تا نقش وضعیتی را روشن کند، جنبهٔ حقیقت‌یابانهٔ این دسته از جستارها لزوماً نیاز به روشمند بودن ندارد، اما استدلال نویسنده در این جستار نقشی اصلی دارد.

نویسنده در این رویکرد، متن مبدأ را تحلیل، تفسیر یا ارزیابی می‌کند و ایده یا درون‌مایهٔ نهان در متن را بنابر آگاهی‌اش، با ذکر شواهد بیان می‌کند. اگرچه در گفتگوی معمولی واژهٔ نقد و انتقاد نظر به ذکر نکات منفی متن دارد، اما در جستار، این واژه به معنای تشخیص و تحلیل متن به‌کار می‌رود. جستار انتقادی به‌جای قضاوت دربارهٔ محتوا و کیفیت متن به تحلیل و ارزیابی آن می‌پردازد (Valdes, 2019) و بر تفکر و تحلیل انتقادی تأکید دارد.

۷-۱-۲-۳- جستار فرایندی

روند انجام یک روش یا کار را به خواننده آموزش می‌دهد. جستار فرایندی دستورالعمل نحوهٔ انجام کار و طرز ساختن و تولید محصولی مشخص تا طرز تهیهٔ غذایی خاص را شامل می‌شود (Fleming, 2019)؛ جستارهای خوراک‌نویسی که به آموزش دستورالعمل‌های پخت غذا و خوراکی‌ها می‌پردازند، ذیل جستار فرایندی می‌گنجند.

۷-۱-۲-۴- جستار استدلالی (برهانی)

جستارهای استدلالی در تأیید استدلال یا ردّ دیدگاهی خاص مطرح می‌شوند (شیاخ، ۱۳۹۸: ۷۳). جستارنویس عقاید خود را در ترکیبی از تحقیق و تفحص با ذکر استدلال بیان می‌کند و سعی دارد خواننده را در مورد دیدگاهی خاص متقاعد کند؛ بنابراین لازم است با استفاده از شواهد و استدلال‌هایی محکم از ادعاها و اطلاعات خود دفاع کند.

۷-۱-۲-۵- جستار توضیحی (تبیینی)

نویسنده دیدگاه‌های خود را در مورد یک موضوع، رویداد یا موقعیتی خاص بیان می‌کند که لزوماً همخوان با دیدگاه او نیست. در این نوع از جستار توضیحات بی‌طرفانه و بر اساس شواهد متن و بدون ابهام است.

نویسنده در این جستار موضوعی را توضیح می‌دهد که با آن کاملاً آشناست و انتقال اطلاعات در آن به‌صورت صریح و واضح است. جستارهای توضیحی قالب‌های متفاوتی دارند، اما به‌طور معمول از ساختار زیر تبعیت می‌کنند:

۱-مقدمه

۲- توضیح و تفسیر موضوع با استناد به شواهد

۳-نتیجه‌گیری

در ساختار چنین جستاری نویسنده از بیان احساسات خود دوری می‌کند و بر بیان اطلاعات در متن متمرکز می‌شود.

۷-۱-۲-۶- جستار تحلیلی

نویسنده در جستار تحلیلی موضوعی را جزءبه‌جزء تحلیل می‌کند و اگرچه درصدد متقاعد کردن خواننده نیست، اما متن به‌شیوه‌ای پیش می‌رود که خواننده با تفکر حاضر در آن موافق و همراه می‌شود. در این فرم نیازی به استفاده از کاربرد زبان متقاعدکننده نیست؛ بلکه نویسنده حول موضوع، به‌قدری تجزیه‌وتحلیل انجام می‌دهد تا مطمئن شود استدلال او برای خوانندگان روشن است.

۷-۱-۲-۷- جستار انعکاسی (تأملی)

نویسنده تجربیات شخصی خود را از طریق تفکر بررسی می‌کند و در فرآیند نوشتن، بینشی را که به‌واسطه تجربه

به‌دست آورده، ارائه می‌دهد. خصوصیتی که جستار تأملی را از انواع دیگر جستار متمایز می‌کند بررسی تجربیات گذشته در زمان حال است. جستارهای تأملی خواننده را به سفری در جهت رشد خود می‌برد.

۷-۱-۲-۸- جستار تفسیری

جستار تفسیری قطعه‌ای از یک اثر ادبی (شعر، رمان یا نمایش) است که نویسنده با تمرکز بر عناصر ادبی موجود در متن و با درک و دریافت‌های فردی به تفسیر و تبیین آن می‌پردازد. برش بخشی از اثر و تفسیر آن توسط نویسنده، نیازمند درک جذابیّت‌ها و قطعات مهم متن اصلی است. جستار تفسیری از سه قسمت مقدمه، بدنه و نتیجه‌گیری تشکیل می‌شود، جستارنویس در این سه بخش نقل قول‌هایی از اثر اصلی می‌آورد تا بتواند در تجزیه‌وتحلیلش از آن بهره ببرد؛ همچنین نویسنده با نقل قول و ارجاع به سایر آثار و نظریه‌های ادبی می‌تواند جایگاه ادعای خود را در تجزیه و تفسیر ثابت کند.

۷-۱-۲-۹- جستار تحلیلی ادبی

جستار تحلیلی ادبی بر اساس خواندن دقیق و تجزیه‌وتحلیل یک اثر ادبی مانند شعر و رمان است. این فرم جستار عوامل مختلفی همچون موضوع و درون‌مایه، موقعیت و زمینه، شخصیت‌ها، نوع کاربرد زبان مورداستفاده در متن اصلی را تحلیل می‌کند (Caulfield, 2020). جستار ادبی بر موضوعی خاص استوار است و ارزیابی ذهنی نویسنده در آن مهم‌تر از تجزیه‌وتحلیل وقایع است.

انواع برشمرده قطعاً فهرست دقیق و کاملی از رویکرد به جستار نیست و می‌توان به تقسیم‌بندی فوق افزود یا در نام‌گذاری آن تغییراتی ایجاد کرد.

۷-۲- جستار شخصی

محور اصلی نوشتار در جستار شخصی غالباً شرح احوال و تفکرات فرد دربارهٔ خویشتن است. این نوع «شاخه یا فرمی از ژانر ادبیات ناداستان (ناداستان ادبی یا ناداستان روایی) است که ژانری کم‌وبیش نوپا به‌شمار می‌آید»(مولوی، ۱۳۹۳: ۲۴)، نویسنده در جستار شخصی زاویه‌دید خویش را مبنا قرار می‌دهد و از این رهگذر به هستی و اطراف می‌نگرد.

ساختارهای جامعه در این نوع جستار حضور دارند؛ زیرا متن بازگوکنندهٔ تجربه و حالت‌های فردی‌ست که جامعه او را در برگرفته است. هرچند اثر هنری تلاش می‌کند تا در ساختارهای جامعه ادغام نشود و در برابر این ساختارها

مقاومت می‌کند.

ازآنجاکه هر جستار شخصی پدیده‌ای نو و تجربی با هویّتی مستقل است، لذا فرم در این دسته از جستارها می‌تواند تجربه‌ای در بی‌نهایت باشد. دو تجربهٔ اساسی هنر مدرن یعنی شکل بخشیدن، (فرم‌ساختن) و در همان حال شکستن فرم پایهٔ آثار هنری نوآورانه هستند (فرهادپور، ۱۳۸۶: ۱۵۱)؛ برای مثال فردی همچون نیمایوشیج از یک سو خالق فرم است و از سویی دیگر فرمِ پیشین و تثبیت‌شدهٔ شعر را می‌شکند و از این طریق فرمی نو باز می‌آفریند که از دل تاریخ ادبیات تغذیه شده و ققنوس‌وار به مادیّتی نو دست یافته است.

جستار شخصی دو وجه دارد: «یک وجه اندیشه و تحلیل و تفسیر نویسنده است و وجه دیگر دیدگاه شخصی، عینیت پیرامونی و تجرید فراگیر است»(مولوی، ۱۳۹۳: ۲۷). دستیابی به چنین فرمی از نوشتار مستلزم خواندن و آموختن بسیار است که بر پایهٔ تجربه‌اندوزی نویسنده از متن، هستی پیرامون و بشریّت و آگاهی شکل می‌گیرد. عنصر زبان و پیشینهٔ نوشتن و خواندن برای رسیدن به فرمی متعالی در جستار شخصی حائز اهمیت است.

۷-۲-۱- طبقه‌بندی جستار شخصی به لحاظ رویکرد

۷-۲-۱-۱- جستار زندگی‌نامه‌ای

از بارزترین شاخصه‌های جستار در ادبیات که نشان از تجدد ادبی دارد، پذیرش انسان با فردیّت و هویّت مستقل است که متعاقباً نوشتار او بافت و ساخت زیبایی‌شناسانهٔ منحصر به خود را می‌طلبد. هرچند در جستار زندگی‌نامه‌ای، گفتمان دوره و فضای سیاسی و اجتماعی شخص نویسنده تأثیری مستقیم بر نوشتار او دارد، اما مستلزم نوعی بی‌پرده‌گویی و صداقت در نوشتار است.

جستار زندگی‌نامه‌ای داستان زندگی شخصی است که نویسنده فرصت شناخت او را برای خواننده مهیّا کرده است، این شخص می‌تواند خود نویسنده یا شخصیتی تاریخی، بازیگر مشهور، سیاستمدار، هنرمند، نویسنده یا مخترع باشد. هدف جستار زندگی‌نامه‌ای این است که به خواننده نشان دهد، شخص مورد نظر چه کسی بوده و چه تأثیری در جهان هستی از خود به‌جا گذاشته است، البته در صورتی که خود نویسنده موضوع روایت این جستار نباشد.

۷-۲-۱-۲- جستار نامه‌نگارانه

این دسته از جستارها تکیه بر موضوعی خاص دارند و برخلاف نامه، موضوعات آن بسیط نیست؛ نوشته‌ای که لزوماً قرار نیست به دست مخاطبی خاص برسد و در انتظار پاسخی باشد، اگرچه این نامه خطاب به شخصی خاص نوشته می‌شود، اما خاصیت تعمیم‌یابندگی دارد و در جستجوی مخاطبی برای خواندن و دیده شدن است، تا اندیشهٔ نویسنده

را از پناه بردن به این قالب دریابد.

۷-۲-۱-۳- جستار روایی

جستار روایی، روایتی را نقل و داستانی را کامل می‌کند. راوی به رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها توجه دارد که بین آنها روابط علّی و معلولی وجود دارد. ازآنجاکه همه جستارها روایت‌مند نیستند، شاخصه مهم جستار روایی آن است که در ساختارش داستانی را بیان کند؛ بنابراین جستار روایی از ترکیب متن، داستان و روایت به‌وجود می‌آید و نزدیک‌ترین ژانر به داستان است. جستار روایی سبکی دلنشین، ساختاری ظاهراً ولنگار، لحنی شبیه زبان شفاهی و گاهی چاشنی طنز ظریفی دارد و با استفاده از داستان یا ساختار داستانی، روایت نویسنده را از مبحثی که کمتر به آن پرداخته شده، یا با رویکرد و زبان جدیدی عرضه شده، ارائه می‌دهد (اسمیت، ۱۳۹۸: ۱۰). روایی بودن جستار بدین معناست که خواننده با ناداستانی واقعی روبرو است که بر رویدادی از زندگی نویسنده دلالت دارد، این رویداد می‌تواند سرگذشت یا زندگی‌نامهٔ خودنوشتی باشد که از قضاوت‌های شخصی و مطلق‌نگر در باب واقعیت دوری می‌کند. به‌کاربردن توصیفاتِ مبنی بر مطلق‌گرایی یا نگاه و اندیشه ایدئولوژیک و تک‌ساحتی به موضوعی خاص را می‌توان در زمرهٔ نقاط ضعف این نوع جستار دانست.

۸- نسبت جستار شخصی با گونه‌های مشابه آن

بین جستار شخصی و هم‌خانواده‌های آن کنشی مشترک وجود دارد و آن «کنش کلامیِ صحبت کردن دربارهٔ خود»(زرقانی، قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۲۹۸) یا از منظر نگاه و باور خود به خویشتن و هستی نگریستن است. تفاوت جستار با گونه‌های نوشتاری‌ای که در این کنش با هم مشترک‌اند، مثلاً شعر در فرم غزل عاشقانه، در آن است که شعر متناسب با سبک دوره، از صورت‌ها و مفاهیم پیش از خود تغذیه می‌کند، اما در آثار جستارنویسان، صورت و فرم خلاقانه، اصل سرنوشت‌ساز و بنیادین اثر و بر سرشت متن تأکید دارد و چیزهای غیرسرشتی را حذف می‌کند»(لوکاچ، ۱۳۸۸: ۱۹). آنچه در جستار منجر به سرنوشتِ اثر می‌شود چیزی منفک از کلیّت متن و بیان جنبه‌های فردی و تجربیّات هستی‌شناسانهٔ نویسنده نیست.

۸-۱- وجوه مشترک جستار با زندگی‌نامه، یادداشت، خاطره، حدیث نفس، وقایع‌نگاری و تک‌نگاری

در فرم خاطره، یادداشت، جستار شخصی، حدیث نفس و زندگی‌نامه سیّالیتی وجود دارد که نشأت گرفته از وجود و هستیِ فرد است، نگاه و جهان‌بینی فردی که با تأمل در هستی و خویشتنِ خویش ایده‌ای نو را می‌پروراند.

این گونه‌ها تابع فرم و ساختار قالبی و از پیش‌تعیین‌شده‌ای نیستند. هرچند هر نوشتاری خواه‌ناخواه در ساختار و طبقه‌ای جای می‌گیرد، اما این قضیه امری پسینی و برای درک ابعاد مختلف یک متن صورت می‌گیرد.

در خاطره، یادداشت، جستار شخصی، حدیث نفس، اغلب از زاویه‌دید اول شخص استفاده می‌شود و راوی و سوژه در آن یکسان هستند.

۸-۲- تفاوت جستار و زندگی‌نامه

کشش زندگی‌نامه برای همه خوانندگان در یک سطح نیست و هر فردی به خواندن زندگی همهٔ اشخاص علاقه ندارد، مگر این که برای او شخصیتی حائز اهمیّت و قابل توجه باشد؛ اما جستار می‌تواند قشر وسیعی از خوانندگان را دربر بگیرد. «جستارنویس با پرهیز از خشکی و کسالت و پیچیدگی یا نامأنوسی زبان، رو به بی‌کرانگی و تازگی و گوش‌آشنایی زبان همگان دارد.»(مولوی، ۱۳۹۳: ۲۹).

رابطهٔ بین نویسنده و خواننده در جستار، رابطه‌ای دوسویه است و فاصله‌ای با یکدیگر ندارند، اما در زندگی‌نامه گاه نویسنده در موضعی قرار دارد که بین او و خواننده نوعی انفصال و جدایی شکل می‌گیرد؛ خواننده با فاصله‌ای دورتر از متن، صرفاً مخاطب اثری است که آن را می‌خواند. «جستارنویس نویسنده‌ای است که می‌خواهد به‌جای گفتن چیزی به خواننده، چیزی را با او سهیم شود. او خواننده را در گفت‌وگوی درونی خود، در گفت‌وگوی با خود شریک می‌کند»(همان:۲۹)، لذا هر آنچه در درون دارد، به متن احضار می‌کند و ابایی از بیان نقص‌ها و ترس و هراسی از فاش کردن خود برای خواننده ندارد. جستارنویس به‌نوعی تجربه‌اش را بازگو می‌کند که گویی بخشی از وجود خواننده است و خواننده در تجربهٔ او از جهان و خویشتن، سهیم است.

۸-۳- تفاوت جستار و خاطرات روزانه

نویسندهٔ خاطرات روزانه به ثبت آنی رویداد، بدون هیچ تغییری می‌پردازد و این امکان وجود دارد که تا مدت‌ها و سال‌ها به‌سمت نوشتارش نرود، و بعد از گذر مدتی و عمری برای بازسازی گذشته لابلای صفحات خاطراتش دنبال زنده کردن موقعیت و تجربه‌ای از گذشته بگردد، اما جستارنویس برخلاف خاطره‌نویس معمولاً تجربه‌اش را از گذشته در ترکیب با موقعیت کنونی بازسازی می‌کند.

۹- نسبت جستار رسمی با گونه‌های مشابه

۹-۱- تفاوت جستار و مقاله

دیوید فاستر والاس، تفاوت بین جستار و مقاله را این‌گونه تعریف می‌کند:

«جستار یا essay مانند مقاله یا article متنی غیرداستانی است، اما به‌جای آن‌که مثل مقاله اطلاعاتی درباره یک موضوع خاص به خواننده منتقل کند، دیدگاه شخصی نویسنده را درباره یک موضوع خاص منتقل می‌کند. جستارنویس براساس تجربه زیسته خود، نگاه ویژه‌ای به مفهوم یا رخداد مورد نظرش پیدا کرده، به یک روایت فردی رسیده و با نوشته‌ای صمیمی و صادقانه می‌خواهد موضوع و تحلیل خودش را شرح دهد. به همین دلیل خواندن جستار، ما را با طرز فکر و منش نویسنده آشنا می‌کند. بی‌تردید مقاله‌نویس‌ها هم دیدگاه شخصی درباره موضوع مقاله‌شان دارند و گاهی آن را با خوانندگانشان در میان می‌گذارند اما نتیجه‌گیری نوشته‌شان را با استناد به دلایل و شواهد موجود در مقاله سروسامان می‌دهند نه مبتنی بر تجربه، برداشت و روایت شخصی خودشان» (۱۳۹۶: ۱۰).

تفاوت دیگر مربوط به ساختار است. ساختار مقاله در هر موقعیتی (روزنامه، مجله علمی-پژوهشی، مجلات ادبی و هنری و...) مشخص و حتی حدود آن و تعداد واژه‌ها و صفحات نیز تابع کلیشه‌ای از پیش تعیین شده است. رساله نیز از لحاظ ساختاری نسبت به مقاله و جستار گسترهٔ وسیع‌تری را دربرمی‌گیرد. نویسنده در مقاله و رساله برای اثبات فرضیهٔ خویش و برای پاسخ دادن به پرسش‌های درون‌متنی، از منابع و آثار دیگر بهره می‌برد و اتفاقاً بهره‌گیری از آرای دیگران، به قوت و غنای متنش می‌افزاید؛ در صورتی که جستار نوشته‌ای نسبتاً کوتاه است که اگرچه امکان دارد از منابع دیگر بهره ببرد، اما اساس و مایهٔ آن بر پایهٔ استدلال شخصی نویسنده بنا می‌شود و در آن نحوهٔ بیان عقاید و استدلال نویسنده بیش از خود عقیده اهمیت دارد.

تفاوت دیگر در هدف بلاغی این دو نوع است، «هدف بلاغی مقاله عموماً اطلاع‌رسانی یا ترغیب مخاطب در موضوعی مشخص است که تأثیرگذاری ادبی در آن ثانویه است یا وجود ندارد»(Holman,2003:193). مقاله‌نویس برای نوشتارش زبانی را برمی‌گزیند که از زبان ادبی دور است و به زبانی صریح و علمی مطلب خود را می‌نویسد، حتی اگر مقاله او با موضوع ادبیات و شعر باشد، اما در جستار نحوهٔ کاربرد زبان و لحن، متناسب با موضوع و فرمی که نویسنده آن را برمی‌گزیند، آزاد است.

۹-۲- تفاوت جستار و نقد

تمایز بین جستار و نقد در این است که در جستار وظیفه نویسنده اصالت زبان و نوشتاری متعهد به ذهن و اندیشهٔ خویش است. برخلاف نقد، علائق و کشش‌های فکری، او را به نوشتن دربارهٔ موضوعی وامی‌دارد تا ایده‌هایش را دربارهٔ آن بیان کند، موضوعی که بتواند از سر فراغ خاطر و از منظرهای گوناگون به آن بنگرد، در آیین نقدنویسی نویسنده

متن را به محک سنجش درمی‌آورد و به سره و ناسره بودن آن توجه دارد و امکان دارد اثری را نقد کند که با آن همراه و هم‌سو نیست؛ درحالی‌که جستارنویس فقط به موضوعی می‌پردازد که انتخاب و نوشتن از آن برای او خوشایند بوده و ایده‌ای را پایه نوشتار می‌گذارد که او را تحت تأثیر قرار داده است؛ اندیشه‌ای که فضایی برای زیستن و لذت بردن فراهم آورده است و اغلب مواقع نوشتار خود را در وضعیت انتقادی منفی قرار نمی‌دهد؛ بلکه چیزی را می‌نویسد که از آن بهره فکری برده است.

تفاوت دیگر در آزادی نویسنده هنگام مواجهه با اثر است. هر اثر ویژگی‌هایی دارد که نحوهٔ رویکرد منتقد را تعیین می‌کند، نقد، متعهد به روشی است که اثر پیش روی منتقد می‌گذارد، اما در جستار نویسنده از قید تعهد به متن آزاد است و عواطف و احساسات خود را هم دخیل کند.

وقتی «تینیانوف تصریح می‌کند ارائهٔ تعریف ثابت برای پدیده‌هایی امکان‌پذیر است که ویژگی ذاتی ثابت داشته باشند اما در مورد مفاهیمی مثل ادبیات و ژانر، که هم خودشان و هم تعریفشان پیوسته در حال تغییر است، ارائه تعریف ازلی-ابدی امکان‌پذیر نیست»(زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۲۸۸) بدیهی است که ژانر جستار به دلیل ماهیت متنوع آن، بیش از پیش تعریف‌ناپذیر می‌شود؛ اما به‌رغم ذهنیتی شهودی نسبت به جستار، برای تعریف و تصویری نسبی از آن، به ناگزیر برخی از ویژگی‌های غالب و مشترک انواع جستار را بیان می‌کنیم.

۱۰- ویژگی‌های کلی جستار

۱۰-۱- نثر بودگی

شکل‌گیری و رشد فرم‌ها و قالب‌های نوشتاری، بازتابی از جامعه و تحولات آن است. در دوران مدرن، قالب نثر، به قالب نظم و شعر تفوق می‌یابد، نثر در مقایسه با این قالب‌ها، قالبی آزادتر برای بیان ایده‌ها و تفکرات انسان مدرن در مواجهه با فرم‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دنیای جدید است و «بر خلاف شعر متوجه غایتی بیرون از خود است»(کامشاد، ۱۳۸۳: ۸). گره خوردن پیوندهای انسان با دنیای نوین و مواجهه او با تناقضات این دنیا، منجر به شکل‌گیری فرم‌های جدید می‌شود، ازجملهٔ این فرم‌ها جستار است که قالب متناسب با آن نثر است؛ به این دلیل که شعر و قواعد حاکم بر آن توانایی هم‌سو شدن با اندیشه‌ها و تحولات دوران نوین را ندارد.

۱۰-۲- ادبیت ساده

تودوروف معتقد است که «یک ژانر تازه، برآیند دگردیسی یک یا چند ژانر قدیمی است که پس از سپری کردن تغییراتی

به‌وجود می‌آید. بدین ترتیب متن معاصر، مدیون شعر و رمان قرن نوزدهم است. ادبیات هیچ گاه از ژانرها خالی نیست؛ چه، ژانرها نظامی را تشکیل می‌دهند که پیوسته در حال دگردیسی است»(زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۲۹۹). به گفته او تنها برخی از کنش‌های کلامی به ژانر ادبی تبدیل می‌شود و این تبدیل نیز در همه ژانرهای پسینی یکسان نیست؛ گاه این تغییرات ساده و ابتدایی و گاه پیچیده و چندلایه است. به نظر می‌رسد ژانر جستار نیز بسته به موضوع آن و نسبت آن با گونه‌های خویشاوند از درجه ادبیت متغیری برخوردار است؛ برخی از جستارها به‌دلیل نزدیکی با ژانر زندگی‌نامه و سفرنامه، و استفاده از زبان روایی، و برخی دیگر، با استفاده از بلاغتی ساده و خودکارشده، به کنشی ادبی تبدیل می‌شوند. این ادبیت، اغلب در جایی بین صورت اولیه (کنش کلامی) و صورت پیچیده یا ثانویه قرار می‌گیرد.

۱۰-۳- خودنگاری

جستار فرمی همزاد انسان‌گرایی است که تکیه بر تجربیات شخصی، جهان‌بینی فرد، تجارب مطالعاتی و فکر و اندیشه او دارد. در خودنگاری، سوژه دنیای شخصی خود و نگاه ویژه‌اش به پیرامون و پدیده‌ها را برای خواننده بازنمایی می‌کند.

جستار بر اندیشه‌ورزی‌های شخصی نویسنده استوار و حامل سبک شخصی و لحن اوست؛ به‌همین‌جهت گسترهٔ وسیعی از سبک‌ها و درون‌مایه‌ها را دربرمی‌گیرد که منجر به تنوع و گوناگونی زبان در این گونه می‌شود. در جستار حضور پررنگ «من» آشکار است و خبری از نتیجه‌گیری‌های قطعی نویسنده نیست و در هرچه نویسنده از آن می‌گوید، نشانی از افکار، احساسات، علائق و آگاهی او وجود دارد.

۱۰-۴- چارچوب انعطاف‌پذیر (سیالیت صورت ثانویه)

جستار، در جایگاه فرمی سیال، ماهیتی لغزان دارد و تابع فرم‌های از پیش تعیین شده قرار نمی‌گیرد. اصول و قواعد حاکم بر جستار متناسب با هر متن، تغییرپذیر است؛ ازاین‌رو فرمی قابل انعطاف است که در مرز بین هنر، علم و فلسفه گام می‌زند. «در جستار، سبک و ساختار به‌اندازهٔ مفهوم و محتوی اهمیت دارد اما چارچوب انعطاف‌پذیر آن آزادی بیشتری به نویسنده می‌دهد تا خود را زندانیِ حصاری تنگ نبیند»(کسمایی، ۱۳۹۹). اگرچه جستار چارچوبی منعطف و تعمیم‌پذیر دارد، اما با پریشان‌گویی فاصله دارد؛ در هر جستار، به فراخور محتوای آن، فرمی متناسب با موضوع و ایدهٔ نویسنده شکل می‌گیرد؛ از همین‌رو با ژانرهای تثبیت‌شده ادبی متفاوت است؛ در عین حال که با اغلب آن‌ها خویشی دارد، به‌دلیل تنوع و پویایی آن، از آن‌ها دور می‌شود.

۱۰-۵- خاصیت تعمیم‌ابندگی

جستار در عین حال که بر "من" جستارنویس متکی است اما آنجا که از "من" نویسنده فراتر می‌رود و به "انسان" می‌رسد،

خاصیت تعمیم‌یابندگی یا به تعبیر دیگر نمادشوندگی دارد. این همان ویژگی است که در من غیر شخصی شعرهای فرازمان و فرامکان نیز یافت می‌شود. این "من"، همانا "دیگربوده‌ای" است که نمادی از انسانی آگاه و متأمل است. روند طي‌شده در سیر تکامل دیگربودگي، روندي از نشانه عام، به نشانه عام اختصاصي و سرانجام نشانه اختصاصي است؛ روندي که کنشگرِ "من" تا تبدیل شدن به تیپ و پس از آن شخصیت طي کرده است. در اینجا "من" و به‌طور کلي "انسان" خود، به"سوژه" تبدیل شده است. "من" دیگر راوي نیست، بلکه سوژه‌اي است که روایت مي‌شود. انساني که هویت خود و دیگران را تعیین مي‌کند، در جهاني زندگي مي‌کند که سارتر آن را جهان "بین‌الاذهاني" می‌خواند. متن، پل ارتباطی بین فردیت سوژه و خودسوژه‌پنداری مخاطب است. از همین‌رو بیش از آن که بر من متکی باشد واگویانه است و به مخاطب نیاز دارد؛ مخاطبی که جهان روایت‌شده جستارنویس را می‌فهمد و با او به همدلی می‌رسد.

۱۰-۶- خودآیینی

خصلت آزاد جستار آن را از قرار گرفتن در قالبی خاص و تجربه‌شده دور می‌کند. آدورنو، جستار را در جایگاه نوعی نوشتار خودآیین و مستقل به‌شمار می‌آورد که «از پذیرش هرگونه نقش از پیش تعیین‌شده و ضرورت ایفای عملکردی اجتماعی رهایی‌یافته و پیرو قوانین خاص خود است، قوانینی که در تعارض با جامعهٔ مبادله‌ای قرار می‌گیرد»(شاهنده و نوذری، ۱۳۹۹: ۴۴) و در عین حال پیش‌شرط آن تحولات بنیادین در جامعه است.

۱۰-۷- رویکرد متأملانه

جستار با رسالتِ بیان ایده‌ها در فرمی جدید، در ملتقای ادبیات و فلسفه اتفاق می‌افتد؛ این درهم‌آمیختگی ادبیات و فلسفه، از دریچهٔ نگاه سوژه، به‌عنوان فاعل شناسا و در عصر شکل‌گیری اندیشه‌های اومانیستی، روی می‌دهد. «زبان جستار ابزاری حامل برای انتقال معانی با کشفیاتی بیرون زبان نیست، بلکه اتفاق است، حادثه‌ای است در زبان و فکر: تفکر با نوشتن، یا در حین نوشتن»(مونتی، ۱۳۹۵: ۹)، اگرچه جستار در مرز فلسفه و ادبیات شکل می‌گیرد، اما «تفسیرهای جستارنویس از موضوع مورد بحث، تفسیرهایی سخت و فلسفی نیست؛ بلکه در ظاهرِ امر زبانی سرراست و راحت دارد، هرچند اندیشه‌هایی عمیق را در خود بپروراند»(آدورنو، ۱۹۸۴: ۱۵۲). جستار فلسفیدن نویسنده در باب چیزهایی است که شاید در ابتدای امر بدیهی به نظر می‌رسند، اما منظر و نگاه نویسنده آن را تبدیل به امری نو می‌کند.

جستار مبتنی بر احساسات و تأملات نویسنده، حول خویش، ایده و موضوع است. جستار تغییر در شیوهٔ نگرش انسان به خود، هستی و چیزهاست، این تغییر نگرش جستار را در جایگاه نوشتاری مدرن قرار داده است. «تأمل در

چیزها، یادآوری، تجربه درونی و نفسانی چیزها در رابطه با حالات روح و روایت آن در خود»(مسکوب، ۱۳۷۹: ۲۰۴) که مبتنی بر بداهه است. هرچند نویسنده حول موضوعی سال‌ها تفحص کرده باشد، اما در نهایت، نوشتارش ته‌نشست آگاهی و درنگ‌های فکری اوست که اصول قالبی بر آن غلبه ندارد.

نتیجه‌گیری

یکی از گیج‌کننده‌ترین مفاهیم در ساحت ادبیات چیستی ژانر و فرم است؛ در تعاریف مربوط به ژانر و فرم اتفاق نظری قطعی وجود ندارد؛ در این میان ماهیت سیال جستار نیز مانع تعریف و دسته‌بندی مستقل آن بوده است و عموماً با عنوان‌هایی همچون سفرنامه، زندگی‌نامه، تک‌نگاری، نقد، یادداشت، خاطره‌نویسی و رساله نام‌گذاری شده است.

جستار در جایگاه فرم، به مثابه یک ظرف کلی محتوایی است که انواعی همچون جستار روایی، جستار وصفی، جستار تشریحی و... را شامل می‌شود. اگر جستار را به مثابه فرمی هنری در نظر بگیریم که هنرهای دیگر ازجمله سینما را هم دربرمی‌گیرد، این فرم در هر جایگاهی می‌تواند زیرمجموعهٔ آثار کلان‌تری قرار بگیرد.

جستار را می‌توان فرمی از روایت ناداستان به‌شمار آورد. در این پژوهش با توجه به اقتضائات درون‌متنی و برون‌متنی جستار و رشد آن در دهه‌های اخیر، از آن در جایگاه ژانر یاد شده که از دل کلان‌ژانر روایت ناداستان رشد یافته و تبدیل به ژانری مستقل شده است.

با هر نگرشی که سراغ جستار برویم، طبقه‌بندی آن صرفاً ابزاری برای نظم دادن به پژوهش، درک و تفسیر جستار است و تلاشی برای مخدوش کردن آزادی و استقلال این فرم رهایی‌بخش نیست؛ ژانری گشوده و دموکراتیک که آفرینشگران بیشتری را با جهان ادبیات پیوند می‌دهد؛ آن‌ها که شاعر و داستان‌نویس نیستند، اما آثاری متأملانه و خویشاوند ادبیات خلق می‌کنند. به‌رغم تنوع و شناوری جستار، این پژوهش پس از مطالعه و تدقیق در مفاهیم و تعاریف جستار و توجه به نثر در جایگاه قالبی متناسب با دنیای مدرن، ارتباط بین زبان و فرم جستار و خردورزی دنیای مدرن را بررسی و نسبت جستار را با انواع مشابه آن تبیین کرده است. ویژگی‌های جستار ازجمله، نثربودگی، خودنگاری، انعطاف‌پذیری، تعمیم‌یابندگی، خودآیینی، ادبیت ساده، اندیشه‌ورزی و متأملانه بودن آن، نسبتش را با دیگر گونه‌ها مشخص می‌کند؛ ژانری که سرشتی بیناژانری دارد.

کتابنامه

آشوری، داریوش. (۱۳۷۴). فرهنگ علوم انسانی. تهران: مرکز.

اسحاق‌پور، یوسف. (۱۳۹۹). سرگذشت فکری شاهرخ مسکوب. تهران: فرهنگ جاوید.

اسمیت، زیدی. (۱۳۹۸). ماجرا فقط این نبود: شش جستار دربارهٔ زندگی در کنار ادبیات و هنر. معین لطفی و احسان فرخی. تهران: اطراف.

برمن، مارشال. (۱۳۹۲). تجربه مدرنیته. مراد فرهادپور. تهران: طرح نو.

دومونتنی، میشل. (۱۳۹۵). مقدمه‌ای در باب دوستی و دو جستار دیگر. لاله قدکپور. تهران: گمان.

زرقانی، قربان صباغ، سید مهدی، محمودرضا. (۱۳۹۵). نظریه ژانر نوع ادبی، رویکرد تحلیلی ـ تاریخی. تهران: هرمس.

شاهنده، نوذری، نوشین، حسینعلی. (۱۳۹۲). «هنر» و «حقیقت» در نظریهٔ زیبایی‌شناختی آدورنو. حکمت و فلسفه. سال نهم. شماره ۳. ۶۰-۳۵.

شیاخ، دان. (۱۳۹۸). چگونه جستار بنویسیم. سلما رضوان‌جو. تهران: آن‌سو.

فرهادپور، مراد. (۱۳۸۶). بادهای غربی. تهران: هرمس.

قائد، محمد. (۱۳۸۸). دفترچه خاطرات و فراموشی. تهران: طرح نو.

قائمی، مریم؛ سجودی، فرزان. (۱۳۹۷). (سوژه زندگینامه خودنوشت از منظر پست‌مدرنیسم)، نقد و نظریه ادبی. دوره ۳. شماره ۱، ۹۵-۱۱۹.

کسمایی، سرور. (۱۳۹۹). «نقش فرم در آفرینش ادبی شاهرخ مسکوب»، آسو.

https://www.aasoo.org/fa/articles/2752.

لوکاچ، جورج. (۱۳۸۸). جان و صورت. رضا رضایی. تهران: ماهی.

مرادی، محمدعلی. (۱۳۹۷). تفکر در تنگنا (جستارهایی در علوم فرهنگی)، به کوشش رضا نساجی. تهران: نقد فرهنگ.

مولوی، فرشته. (۱۳۹۳). از نوشتن. تهران: آگاه

والاس، دیوید فاستر. (۱۳۹۹). این هم مثالی دیگر. معین فرخی. تهران: اطراف.

Adorno, Theodor. (1984). T*he Essay as form*, shierrry weber nicholsen, New York: Colombia university press.

Fleming, Grace. (2019). *https://www.thoughtco.com/how-to-essay-writing-about-process-1856995*.

Good,Graham. (1998). The Observing Self Rediscovering the Essay, London: Routledge.

Holman, William. (2003). *Handbook to Literature*. America: Prentice hall.

Caulfield, Jack. (2020).”Different Types of essays In Academic Writing ”, https://www.myperfectwords.com/blog/essay-writing-guide/types-of-essay.

Valdes, Olivia. (2019). *”How to Write a Critical Essay*” .*https://www.thoughtco.com/what-is-*

critical-essay-1689943.

Nicole, B.Wallack. (2017). ” why is it so difficult to define the essay”. https://lithub.com/why-is-it-so-difficult-to-define-the-essay.

Nordquist, Richard. (2020). "The Essay: History and Definition." ThoughtCo, Feb. 11, 2020, thoughtco.com/what-is-an-essay-p3-1691774.

DOI: Https://doi.org/10.22067/jls.2022.76800.1306

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۷، تابستان ۱۴۰۱، صص ۴۸-۷۱
مقالهٔ پژوهشی

برابرنهادهاي فارسی آتمن و برهمن در مثنوی‌های بیدل

با نظر به آموزه‌هاي مکتب ادوایته ودانته

تاریخ دریافت: ۳۱ اردیبهشت ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۲۵ مهر ۱۴۰۱

گلناز میرسالاری[۱]
مریم صالحی‌نیا[۲]، فیاض قرایی[۳]

چکیده

سرزمین هند مهد ادیان گوناگونی بوده که مهم‌ترین و رایج‌ترین آن دین هندوست. این دین از مکاتب عرفانی مختلفی تشکیل شده و مکتب ادوایته ودانته یکی از مهم‌ترین مکاتب در دین هندوست. در مکتب ادوایته ودانته آتمن به معنای «انسان» و برهمن به معناي «خدا» ست و میان آتمن و برهمن نوعی این‌همانی برقرار است. بیدل دهلوی، شاعر بزرگ قرن یازدهم، در روزگار رواج مکتب ادوایته ودانته در سرزمین هند می‌زیسته، او زبان سانسکریت را می‌دانسته و به آداب‌ورسوم و عرفان و مذهب مردمان زمانه‌اش آگاهی و شناخت داشته است. در مثنوی‌های او مفاهیم و واژگانی ازجمله «عدم و نیستی»، «عقل و آگاهی» و «انسان و خدا» بسامد بالایی دارند. این اصطلاحات به چه مفهومی در مثنوی‌های او به کار رفته است؟ برای پاسخ به این پرسش با رجوع به منابع عرفانی مهم هند این مفاهیم را در مثنوی‌های بیدل بررسی کرده‌ایم. با نظر به انطباق تعاریف بیدل از انسان و خدا با منابع عرفاني هند، بازتاب این مفاهیم را در مثنوی‌های بیدل می‌توان دید. بیدل عدم و نیستی، عقل و آگاهي و انسان و خدا را در معنايي نزدیك با آموزه‌هاي مکتب اداویته ودانته به کار می‌برد.

کلیدواژه‌ها: بیدل دهلوی، عدم و نیستی، انسان و خدا، عقل و آگاهی، مکتب ادوایته ودانته.

۱. دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی گرایش عرفانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
E-mail: Golnaz.mirsalari98@gmail.com
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
E-mail: M.salehinia@um.ac.ir
۳. دانشیار ادیان و عرفان تطبیقی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
E-mail: f.gharaei@um.ac.ir

۱- درآمد

بیدل دهلوی یکی از بزرگ‌ترین شاعران قرن یازدهم هجری در هند است. واژگان «عدم و نیستی» و «انسان» به وفور در مثنوی‌های او دیده می‌شود. او خلقت همه چیز این جهان و حتی انسان را از عدم و نیستی می‌داند. در نظر بیدل، سرانجام هستی نیز همان عدم و نیستی است و انسان در میان دو نیستی قرار دارد. او خطاب به انسان می‌گوید:

ای عـــدم زادهٔ وجـــود طـــراز نیســتی نقــش هســتی آیینــه ســاز
در میـــان دو نیســـتی جایـــت ایــن همــه شــوخی مــن و مایــت
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳، ۱۰۵)

عدم و نیستی به چه معنایی در مثنوی‌های بیدل به کار رفته است؟ بیدل بر اساس چه منابعی این مفاهیم را بکار می‌برد؟ جایگاه انسان کجاست و چرا در میان دو نیستی قرار گرفته است؟

بیدل با زبان فارسی، عربی و سانسکریت آشنایی داشته است. عبدالغنی و خلیلی دو پژوهشگر در زمینهٔ زندگی و آثار بیدل می‌گویند: عبدالقادر گذشته از زبان مادریش بنگالی، با سانسکریت و ترکی آشنایی یافت و زبان‌های فارسی و عربی را نیز در مکتب آموخت. (عبدالغنی، ۱۳۴۱: ج.۱ ص ۱۴؛ خلیلی، ۱۳۳۴: ج ۱، ص ۸۰). با توجه به شناخت زبان سانسکریت و آگاهی از منابع عرفاني دین هندو، آیا بیدل در سرودن مثنوی‌هایش از این منابع بهره برده است؟

تاکنون مقالات و پایان‌نامه‌های زیادی در زمینهٔ عرفان اسلامی و عرفان ابن عربی در آثار بیدل نوشته شده است. به‌طور پراکنده مقالاتی نیز در زمینهٔ عرفان هندو نوشته شده ازجمله: نسرین صفرعلی و محمد فرخزاد در مقالهٔ «تأثیر عرفان هند بر آثار شاعران سبک هندی (بیدل دهلوی)» (۱۳۹۵)، برخی از آداب‌ورسوم سرزمین هند ازجمله خلقت جهان و تناسخ نمونه شعرهایی را در دیوان بیدل ارائه داده‌اند. محمد فولادی و زینب پناه در مقاله «فرهنگ عامه و آیین‌های هندو» (۱۳۹۹)، مضامین فرهنگ عامه ازجمله مرده‌سوزی و آداب‌ورسوم هندوان در ازدواج را در مثنوی بیدل بررسی کرده‌اند. در مقالهٔ «بررسی تطبیقی تمثیل‌های وحدت وجود در آثار بیدل و اوپه‌نیشدها» از رقیه همتی و عبدالله ولی‌پور (۱۳۹۷)، برخي تمثیلات عرفانی ازجمله «آب»، «تمثیل دانه و هسته»، «دریا و موج و گرداب» در اوپه‌نیشدها و دیوان بیدل بررسي شده و نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که بیدل برای تبیین وحدت وجود از تمثیلات اوپه‌نیشدها بهره برده است. زینب پناه و محمد فولادی در مقالهٔ «بررسی سبک فکری بیدل دهلوی و عرفان هندی در

بیان ویژگی‌های انسان کامل» (۱۴۰۰)، به بررسی انسان کامل بر اساس عرفان هندو و عرفان اسلامی پرداخته‌اند. علیرضا نکویی در مقالهٔ «تأملی در ساختار مثنوی طلسم حیرت» (۱۳۹۲) سفر روح انسان را در کالبد جسم نشان می‌دهد. در این پژوهش بر اساس عرفان اسلامی و عرفان هندو به آبشخورهای فلسفی عرفانی بیدل و کاربرد مفاهیم عرفان هندو اشاراتی شده است. در مقالهٔ «تلاش برای ترسیم الگوی ارتباط روایی در مثنوی‌های بیدل» (۱۳۹۹) از محمد سعید میرزایی و مریم صالحی‌نیا، انسان رمزگان محوری مثنوی‌های بیدل است. نویسندگان چگونگي الگوی ارتباط روایی در حکایت‌ها و داستان‌های مثنوی‌های بیدل را بررسي کرده‌اند. زینب پناه در مقالهٔ «بررسی حضرات وجود از دیدگاه بیدل دهلوی و شانکارا» (۱۴۰۰) مراتب وجود را از دیدگاه بیدل دهلوی و شنکره بررسی کرده است. نویسنده در این مقاله به استفادهٔ بیدل از مفاهیم عرفانی اوپه‌نیشدها اشاراتی کرده است. در این مقاله‌ها بیان شده که بیدل دهلوی از عرفان هندو تأثیر پذیرفته است؛ اما تاکنون در زمینهٔ آموزه‌های عرفان هندو ازجمله «برهمن» و «آتمن» در مثنوی‌های بیدل تحقیقی صورت نگرفته است. در این پژوهش می‌خواهیم بر اساس منابع عرفانی دین هندو ازجمله اوپه‌نیشدها و وداها این مفاهیم را که ازجمله مفاهیم کلیدی عرفان هندوست در مثنوی‌های بیدل بررسی کنیم. بر اساس رابطهٔ «برهمن» و «آتمن» مکاتب عرفانی فلسفی گوناگونی در دین هندو تشکیل شده است که مهم‌ترین و رایج‌ترین آن مکتب «ادوایته ودانته» است. شنکره بنیانگذار این مکتب قائل به وحدت وجود عاری از ثنویت است. این مکتب عرفانی از زمان شنکره تاکنون پیروان زیادی داشته است.[1]

۲- مکتب ادوایته ودانته

شنکره آچاریه (۵۰۸ تا ۴۷۶ ق.م) بزرگ‌ترین مفسر و بنیان‌گذار «مکتب ادوایته ودانته» است. او تفاسیری بر برهمه سوتره (Brahma Sutra)، اوپه‌نیشدهای اصلی و بَهَگود گیتا (Bhagavad Gita) نوشت. تفاسیر او اساس مکتب «ادوایته ودانته» قرار گرفت. شنکره در تفسیری که بر برهمه سوتره دارد، درباره برهمن می‌نویسد: «آن ذات مطلق عین حقیقت است، برترین است، ساری، جاری، تغییرناپذیر، مستغنی و لایتجزی است» (Samkarac, 1988: 4). طبق نظر او برهمن عین هستی و حقیقت است. او بود و مظاهر جهان نمود او هستند. به این دیدگاه «وحدت وجود محض یا «Advaita» می‌گویند. این کلمه مرکب از دو جزء «اَ» (a) (از ادات نفی در زبان سنسکریت) و «دوایته» (dvaita) (به معنی ثنویت) و در مجموع به معنی نفی ثنویت است. این عنوان نشانگر

1-See. King Richard (2002), Orintalism and Religion: Post –Colonial theory, india and "the Myistic East" press, Routtedge.

نفی هر گونه دوگانگی و کثرت در جهان هستی است. چون این مکتب از اوپه‌نیشدها[۱] اخذ شده و آنها هم تتمه و پایان وداها[۲] هستند به آن «مکتب ادوایته ودانته» می‌گویند. داسگوپتا[۳] محقق هندی در زبان سانسکریت و فلسفه می‌گوید: «حتی امروز هم اشکال و صورت‌های مختلف ودانتا در زندگی میلیون‌ها انسان بروز و نمود عینی دارد» (Dasgupta, 1997: 631).

۳- برهمن

برهمن از ریشهٔ brh به معنی «متورم کردن»، «گسترش دادن»، «رشد کردن» و «بزرگ» آمده است. در اوپه‌نیشدها برای اشاره به حقیقت غایی از واژهٔ برهمن[۴] استفاده شده. پولیگالاندا[۵] محقق و نویسندهٔ هندی آن را به‌عنوان واقعیت تغییرناپذیر «در میان و فراتر از جهان» بیان می‌کند (Puligalanda, 1997: p.222). برهمن به معنی «واقعیت متعالی و درونی» و «روح عالی کیهانی» در هندوئیسم است و در فلسفهٔ هندو به‌ویژه در مکاتب «ودانته» مفهوم محوری را دارد.

ریشهٔ این مفاهیم را می‌توان در وداها و اوپه نیشدها یافت. در وداها خدایان گوناگون مورد پرستش قرار می‌گرفته، و موضوع «قربانی» محور عمده را داشته است. مردم با اهدای قربانی از خدایان گوناگون درخواست‌هایی برای رفع مایحتاج زندگی داشتند. اجرای آیین و مراسم قربانی بر عهدهٔ افرادی بود که آنها را «برهمن» می‌خواندند که بعدها نیز در طبقهٔ روحانیان (بالاترین طبقه اجتماعی در آیین هندو) قرار گرفتند. در ریگ ودا برهمن به معنی رازی که در ادعیه‌ها و دعاها قرار داشت به کار می‌رفت. بعد از وداها رساله‌های براهمنه[۶] حائز اهمیت هستند. از میان این رساله‌ها آیتریه برهمن (Aitareya Brahman)، و شَته پَته برهمن (Shatapatha Brahman) اهمیت ویژه‌ای دارند. در این

---

۱. اوپه‌نیشدها مهم‌ترین منابع فلسفی عرفانی هند هستند و از قسمت‌های پایانی وداها به شمار می‌روند. در واقع شرح و تفسیری هستند بر چهار ودای معروف ازجمله:۱-سام ودا (Sam Veda) ۲-ریگ ودا (Rig Veda) ۳-یجور ودا (Yajur Veda) ۴-اَتهروَه ودا (Atharva Vada) این متون در طول زمان توسط فرزانگان گوناگون و در موضوعات مختلف نوشته شده‌اند. بیشترین رویکرد اوپه‌نیشدها برهمن (Brahman) و آتمن (Atman) است.

۲. قدیم‌ترین نوشته‌های مذهبی هندواروپایی است که به زبان سانسکریت نوشته شده. تاریخ نوشتار آنها ۱۷۵۰ و ۶۰۰ قبل از میلاد است.

3. 1952- 1887 (Surendranath Dasgupta)

4. See. James Lochtefeld, Brahman, The Illustrated Encyclopedia of Hinduism, Vol.A.M, Rosen Publishing p.122.

5. Ramakrishna Pulhgalandla (1930)

۶. رساله‌هایی هستند که برای راهنمایی برهمنان در انجام صحیح مناسک و آیین‌های نیایشی نوشته شده‌اند.

رساله‌ها هم موضوع قربانی محور عمده است. خدایانی که در این رساله‌ها آمده‌اند؛ همان‌هایی هستند که در ریگ ودا و اَتهَروَه ودا مورد ستایش قرار می‌گرفته‌اند؛ اما با این حال خدایانی مثل «برهما» با چهرهٔ نوظهوری پیدا شدند. در شَتَ پَتَ براهمن برای نخستین بار به نام «برهما» برمی‌خوریم. در این رساله‌ها برهما به‌عنوان آفریدگار ظاهر می‌شود.

کم‌کم واژهٔ «برهمن» دچار تحولات معنایی شد. در واقع پس از جستجویی تقریباً بی‌پایان و بی‌ثمر بود که اندیشهٔ بلند «خود» و «اندیشهٔ بلند راز جهان و راه گشایش آن» به ذهن متفکران ودایی خطور کرد. آنها دریافتند که «اندیشهٔ درونی انسان»، و «آیین قربانی» در جهان بیرون، هر دو قادر به ایجاد دگرگونی و تحولاتی در طبیعت‌اند که می‌تواند به سود انسان باشد. واژهٔ برهمن به معنای «بزرگ» و همین طور به معنای نیروی اسرارآمیز به کار رفت. داسگوپتا می‌گوید: «کم‌کم واژهٔ برهمن به معنای آیات ودایی، حقیقت قربانی‌ها و معرفت به‌کار رفت. این واژه از نظر ریشه‌شناسی به معنای «بزرگ» است، و به صورت سربسته و مبهم به معنای نیروی اسرارآمیزی است که در بنیان این قربانی‌ها و جانشینی و تأمّل قرار دارد» (Dasgupta, 1997: 36). در ریگ‌ودا هم عباراتی را می‌بینیم که در آن گفته شده؛ خداوند یکی است هر چند با نام‌های گوناگون خوانده شود. در اتهروه ودا[1] برهمن مورد ستایش قرار گرفته و مسئول گذشته و آینده دانسته شده و گفته‌اند درون دل‌های ما جا دارد و خودِ انعطاف‌ناپذیر ماست؛ اما خودزیست و خودکفاست. (Atharvaveda., 8, 10).

خدایان بسیاری که در ادبیات ودایی وجود داشت و پرستش‌ها و قربانی‌هایی که برای آنها انجام می‌گرفت، در «اوپه نیشدها» به دو مفهوم «برهمن و آتمن» تقلیل یافت. ذهن فرزانگان اوپه‌نیشد از همان آغاز غرق در ایمان و باور به این مسئله بود که واقعیتی فراگیر و جهان‌شمول وجود دارد که بر کل هستی سیطره دارد، و همه چیز از او نشأت می‌گیرد و با او زنده است و به‌سوی او بازمی‌گردد. واقعیتی که با شناخت آن می‌توان به جاودانگی دست‌یافت. نامی که به این واقعیت فراگیر و جهان‌شمول داده شده، گاهی «برهمن» (خدا)، و گاهی «آتمن» (نفس) است. دوسن[2] فیلسوف و هندشناس آلمانی می‌گوید: «برهمن یک کلمهٔ سانسکریت ودایی است و در هندوئیسم به‌عنوان اصل خلاقانه‌ای که در کل جهان تحقق می‌یابد مفهوم‌سازی شده است.» (Deusen, 2010: p.91). گوندا[3] هندشناس هلندی و استاد زبان سانسکریت بیان می‌کند: «در آیاتی که به معنی قدیم‌ترین ابیات شناخته می‌شود، برهمن به معنی

۱. شامل ۷۳۰ سرود و ۶۰۰۰هزار مانترا (آیه یا بیت) است.

2. Pull Deusen (1845-1994).
3. Jan Gunda (1905-1991).

قدرت نهفته در صدا، کلمات، آیات و فرمول‌های وداهاست. این معنای باستانی هرگز تنها معنی نبوده و این مفهوم در هند باستان تکامل یافته و گسترش پیدا کرده است.» (Gonda, 1962: Vol.1, 271-272). در اوپه‌نیشدها از دو گونه برهمن سخن رفته است:۱- برهمن غیر کیهانی و غیر مادی؛ ۲-برهمن کیهانی یا مادی و جسمانی. در بریهدارنیکه اوپه نیشد آمده است: «به تحقیق دو صورت برهما هست متشکل مادی و متشکل غیر مادی، فانی و غیر فانی، ساکن و متحرک، بالفعل یا ماوراء (این سویی یا آن سویی)» (Brahdaranyaka Up. 3,2,2). به این دو گونه برهمن «نیرگون برهمن» و «سگون برهمن» می‌گویند.

۳-۱. نیرگون برهمن

بر اساس نگرش اول نیرگون برهمن (Nirguna Brahman) به صیغهٔ خنثی می‌آید. آن اصلی غیر کیهانی است که ماهیتاً جامع و در برگیرندهٔ همه چیز است. این برهمن هیچ‌گونه توصیف ادراکی را به خود نمی‌گیرد. بهترین توصیف از این نوع نگرش در شوتاشوتره اوپه‌نیشد[۱] آمده است. در این اوپه‌نیشد پس از توصیف رمزگونه بودن برهمن آن را موجب جهان و هست کنندهٔ آن می‌داند. در آنجا آمده است: «او از هر لطیفی لطیف‌تر است و در میان همهٔ عالم می‌باشد. پیداکنندهٔ همهٔ عالم است. همهٔ صورت‌های مختلف صورت اوست و آن تمام عالم را احاطه کرده است. آن عین سرور و آرام و بزرگ است» (Shvetashvatara Up. 5). او یگانه وجود راستین و منشأ همهٔ هستی می‌باشد.

۳-۲. سگون برهمن

دومین دیدگاهی که در مورد برهمن وجود دارد این است که او را برهمن کیهانی می‌دانند. وقتی نیرگون‌برهمن از مقام ذات و تنزه تنزل می‌کند تبدیل به جهان ماده و اشیا و پدیده‌ها می‌شود. در اوپه‌نیشدها از یک سو حقیقت مطلق، بدون تغییر و جهت، موجود بنفسه و تنهاست و از سوی دیگر این جهان است؛ جهان پدیداری و کثرت. در کته اوپه‌نیشد آمده است: «آنچه در اینجاست همان در آنجا هم هست و آنچه آنجاست، همان است که اینجاست.» (Katha Up. 7,4)؛ بنابراین سگون برهمن، برهمن مقید است و به صیغهٔ مذکر می‌آید و دارای صفات و کیفیات است.

۴- آتمن

Atman از واژهٔ سانسکریت Ahammboittaed آمده است که به جوهر «خود» اشاره دارد و به معنی روح نیز ترجمه می‌شود (King, 1955: 64). در هندوئیسم به جوهرهٔ موجودات و انسان‌ها اشاره دارد که با حقیقت غایی یا

۱. یک متن سانسکریت و شامل ۱۱۳ منتر (آیه) است.

برهمن یکی است. آتمن ذاتاً پاک و الهی است پس هر انسانی ذاتاً الهی است. وظیفهٔ انسان در زندگی کشف آتمن درون خود است.

در اوپه‌نیشدها کانون توجه از خدایان ودایی به «نفس انسان» برمی‌گردد. در این اوپه‌نیشدها نفس انسان تجزیه‌وتحلیل می‌گردد و تفاوت میان پوستهٔ ظاهری و مغز باطنی آن آشکار می‌شود. گوهر ارزشمندی در درون انسان وجود دارد که در طول تمام دوران زندگی او از تولد و کودکی گرفته تا دوران جوانی و پیری تغییرناپذیر است و آن شخصیت واقعی انسان را تشکیل می‌دهد که به آن «آتمن» می‌گویند. آتمن، روح جاودانه در یک فرد و همهٔ موجودات زنده اعم از انسان و حیوان است.[1] این گوهر ارزشمند با نیرگون برهمن یکی است. هر کس بتواند آتمن را که در درونش است بشناسد به شناخت حقیقت یا نیرگون برهمن می‌رسد.

رادها کریشنان، رئیس جمهور و فیلسوف برجستهٔ هندی در قرن بیستم، می‌گوید: آتمن نخستین بار در ریگ‌ودا به معنی «نفس» و «جوهر انسان» به‌کار رفته است. «نفس» و «روح» متداول‌ترین معنای آن است (Radhakrishnan,1991:151). در اوپه‌نیشدها دربارهٔ نفس و روح انسان آمده است که هدف انسان باید شناخت نفس یا آتمن درون خود باشد. هر کس بتواند نفس خود را بشناسد همهٔ عوالم و آرزوها را به دست خواهد آورد. در چاندوگیه اوپه‌نیشد آمده است: «نفس (آتمن) که از بدن آزاد است بی‌سن و سال و بی‌مرگ و بی‌غم و بی‌گرسنگی و بی‌تشنگی است، و آرزوی آن حقیقی است. نیروی درک آن حقیقی است. باید آن را جستجو کرد. آن را باید فهمید. کسی که نفس را بجوید و آن را بفهمد، همهٔ عوالم و آرزوها را اکتساب می‌کند.» (Chandogya Up. 3,7,8).

۵- همانی آتمن و برهمن

همانی آتمن و برهمن مهم‌ترین آموزهٔ اوپه‌نیشدهاست. (ayam atman brahma) برخی این آموزه را مهم‌ترین تحول در کل تاریخ اندیشهٔ هندی می‌دانند. این آموزه را در یک کلام می‌توان چنین خلاصه کرد «خود حقیقی انسان (آتمن) همان خداست.» و یا «آتمن همان برهمن است.» اوپه‌نیشدها حاوی چندین مهاواگه (Mahavagga) (گفتارهای بزرگ) دربارهٔ همانی مفهوم آتمن و برهمن هستند. ازجمله «من برهمن هستم» (Brhadaranyaka Upanhshad. 1,4,10). «خود برهمن است» (Ibid. 4,4,5) «همهٔ این‌ها برهمن است.» (chandogya Up. 6,2,1). در فصل سوم از چاندوگیه اوپه‌نیشد آمده است که برهمن با آتمن یکسان است. برهمن در درون انسان است. (Ibid. 3, 14,3). نفس یا روح

1. See. John Bowker (2000).,"Atman" The Concise Oxford Dictionary of World Religions, Oxford University Press.

انسان یا آتمن همان برهمن است، اما انسان هویت خود را فراموش کرده است؛ مانند قطره‌ای که از اقیانوس جدا می‌شود. آتمن در درون انسان در جست و جوی حقیقت خود است و آن را می‌پذیرد. وقتی به اقیانوس بی‌انتهای برهمن رسید با آن یکی می‌شود. سِن[1] محقق و نویسنده هندو می‌گوید: «در فلسفه‌های پس از وداها، اوپه‌نیشدها، بگودگیتا، ... انسان مرکز توجه است و خدایان فرع بر آن است.» (Sen: 1961: 85).

۶- آتمن و برهمن در مثنوی‌های بیدل

در مثنوی‌های بیدل نیز کانون توجه «انسان» است. بیدل مثنوی‌هایش را خطاب به انسان سروده؛ البته نه انسانی که ما می‌شناسیم؛ بلکه انسانی که خداست، اما پرده‌های مادی و جسمانی مانع از شناخت نفس (آتمن) درونش شده است. در مثنوی‌های بیدل «نفس»، «روح» و «حقیقت انسان» (آتمن) با خدا (نیرگون برهمن) یکیست. بیدل ما را دعوت به اندیشیدن در مورد حقیقت انسان می‌کند:

با چنین جلوه گرد حائل چیست؟ فهم کن فهم، که این انسان کیست؟
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۹۰))

او بطون رحمانی را ذات پاک انسانی می‌داند:

چیست بی‌چون؟ بطون رحمانی آن بطون ذات پاک انسانی
(همان: ۹۰)

بیدل می‌گوید: انسان مدت‌های زیادی از حقیقت خود دور بود و زمان زیادی سپری شد تا سرانجام فهمید حقیقت درونش همان خداست. انسان برای شناخت و فهمیدن حقیقت خود تاکنون دچار اشتباه شده است. او گاهی خود را «الهی» می‌خواند، گاهی «کونی» و گاهی با لفظ «هو» به خودش اشاره می‌کرد.

آدم است آنکه کرد این همه راه طی به علم طبیعت آگاه
تا به درس عیان شدن رو کرد ابتدا از اشارهٔ هو کرد
مدتی کونی و الهی خواند نطق گل کرد و هر چه خواهی خواند
شوق از آن نغمه‌های دوراندیش بود در پردهٔ تخیل خویش
همه جا از خیال پیش رسید چقدر رفت تا به خویش رسید
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۹۱)

در ادامه می‌گوید: باطن انسان همان حقیقت یا غیب است و ظاهر انسان این جهان مادی و جسمانی. علم و

1. Kshiti Mohan Sen (1880-1960)

دانش نمی‌تواند معمای انسان را دریابد، و سپس خطاب به خودش می‌گوید: نباید حقیقت انسان را آشکار کنم؛ چون پرده از اسرار حقیقت برداشته می‌شود. هیچ کس نمی‌تواند حقیقت انسان را دریابد:

حاصل آن است کاین حدوث و قدم — نیست جز لفظ و معنی آدم
همه عالم در او ظهور آیات — او نمودار در حقیقت ذات
زین معما کسی چه در یابد؟ — دانش این نکته بر نمی‌تابد
گفتن اینجا نگفتنی است خموش — شرم عریانی است چشم بپوش
کس چه داند که این چه طوفان است؟ — غیر از این کاین قیامت انسان است

(همان: ۹۱)

بیدل در جای دیگر می‌گوید:

بندگی با خدایی است اینجا — دام بال رهایی است اینجا
حق از او آشکار و او از حق — مطلق از قید و قید از مطلق
بی‌نیازی‌اش سخت در جوش است — که حضور خودش فراموش است
آفتاب است و خاک می‌مالد — آسمان دارد و نمی‌بالد

(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۵)

بنابراین انسان همان خداست، یا به تعبیر ادوایته ودانته آتمن همان برهمن است؛ اما پرده‌های مادی و جسمانی مانع از دیدن حقیقت درونش شده است. دوری از حقیقت خود باعث شده در این جهان دنبال خدای دیگری غیر از خودش بگردد و آن را بندگی کند. اینکه حضور خودش را فراموش کرده هم نشان از غنا و بی‌نیازی اوست.

یا در جای دیگر هم می‌گوید:

بندگی پیشه شد خدایی‌ها — از چه؟ از نسبت جدایی‌ها
این زمان آدم تنزه کیش — بست تکلیف بندگی بر خویش
عجز در سجدهٔ غرور افتاد — ثمر از اصل سخت دور افتاد

(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۱۷۹)

بیدل می‌گوید هر کس مدعی شود حقیقتی غیر از انسان وجود دارد، تهمت و بهتانی است که به حقیقت (نیرگون برهمن) زده. چه کسی راز انسان را می‌فهمد؟

نیســـت غیـــریتش مگـــر بهتـــان کیست فهمد کرشمهٔ انسان؟
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ٦)

۶-۱. ویژگی‌های نیرگون برهمن

در اوپه نیشدها و مکتب ادوایته ودانته برای اینکه نیرگون برهمن، یعنی برهمن عاری از صفات و کیفیات را از سگون برهمن یا مظاهر هستی جدا کنند؛ سه صفت یا ویژگی را به او نسبت می‌دهند، اما اذعان می‌دارند که این صفات ذاتی اویند و از بیرون به او ملحق نشده‌اند. این صفات عبارتند از: ۱- وجود مطلق (Sat)؛ ۲-شعور محض یا چیت (Cit)؛ ۳-سعادت، سرور و بهجت محض یا (Nanda). آنها این صفات را به صورت سلبی به برهمن نسبت می‌دهند. برای این منظور حرف (اَ) (a) که در زبان سنسکریت معنی نفی را دارد بر سر آن صفات می‌آورند و آنها را نفی می‌کنند. آنها به جای (Sat) یعنی وجود محض، می‌گویند (asat)؛ یعنی «عدم و نیستی»، منظورشان این است که برهمن قبل از ظهور آفرینش وجود داشته است، و همین طور به جای چیت (Cit)، یعنی شعور و آگاهی محض، می‌گویند (Acit)؛ یعنی شعور نیست؛ و منظورشان این است که این صفت عارضی برهمن نیست، بلکه برهمن عین شعور و آگاهی است. هم‌چنین به جای اینکه بگویند برهمن سرور و بهجت محض (Nanda) است، آن را نفی می‌کنند و می‌گویند: برهمن (Ananda) است، یعنی برهمن سعادتمند نیست، بلکه عین سعادت است. اگر کسی به وجود یا هستی مطلق دست یابد به سرور و آگاهی مطلق دست می‌یابد. این مفاهیم در مکتب ادوایته ودانته با هم ترکیب می‌شوند و به آن «سَچیدانند» می‌گویند: هیریانا فیلسوف برجسته هندی و محقق زبان سانسکریت می‌گوید: «شنکره این صفات را سَت چیت آنند (Sat-cit-ananda) برای برهمن می‌داند و می‌گوید این صفات ذاتی برهمن هستند، اعراضی نیستند که برهمن به آنها دست یافته باشد؛ اما با این صفات ذاتی نیز تعریف نمی‌شود؛ زیرا آن ذات متعالی فراتر از نسبت و صفت است. سچّیدانند تنها نمادی از برهمن و در عین حال بهترین توصیف برای بیان ماهیت برهمن است که ذهن بشر برای درک ماهیت آن بیان می‌دارد.» (Hiriyana، 1932: 301). راجو نویسنده و فیلسوف هندی نیز می‌گوید: «برهمن واقعیت تغییرناپذیر در میان و فراتر از جهان است که نمی‌توان دقیقاً تعریف کرد بلکه «هستی»، «آگاهی» و «سعادت» است» (Raju, 2013: 228). در دایرة‌المعارف مصوّر هندوئیسم[1] درباره

1. James Lochtefeld. (2002), "Satcitananda" in th ILLustrated Encyclopedia of Hinduism, Vol2, rosen publishing.

سَچیداننده آمده است: «یک کلمهٔ مرکب سانسکریت است و آن را از نام برهمن در هندوئیسم جدایی‌ناپذیر می‌دانند (Lochtefeld. 2002).

پیام اصلی و عملی اوپه نیشدها و مکتب ادوایته ودانته این است که انسان در پس این لایه‌های مادی و جسمانی وجودش بتواند نیرگون برهمن را که هستی مطلق، شعور و آگاهی مطلق، و سرور و بهجت مطلق است، پیدا کند؛ بنابراین برهمن که هستی مطلق است به انسان وجود می‌بخشد و پس از آن انسان به سرور و سعادت سرمدی دست می‌یابد.

۶-۱-۱. عدم و نیستی (Asat)

در اوپه‌نیشدها و مکتب ادوایته ودانته برای اشاره به نیرگون برهمن از عدم و نیستی استفاده می‌کنند که در واقع یکی از ویژگی‌های آن است. آنها معتقدند در ابتدا عدم و نیستی بود، سپس از این عدم و نیستی، هستی خلق شد. البته منظور آنها از عدم و نیستی، نیستی مطلق نیست؛ بلکه منظور، نیستی‌ای است که تمام هستی در آن به صورت بالقوه موجود است. نیرگون برهمن که «عدم و نیستی» است در اسلام آن را «نور سیاه» می‌نامند. شایگان در کتاب ادیان و مکتب‌های فلسفی هند به این نکته اشاره کرده و می‌گوید: «این عدم که ظلمت و تاریکیِ محضِ ماورایِ روشنایی است، حکمای اسلامی نور سیاهش نامیده‌اند.» (شایگان: ۱۳۴۶: ۸۱۵). در ریگ ودا ماندالای دهم[1] نیستی و تاریکی مطلق را عدم گفته‌اند که هستی از آن خلق شده؛ در آنجا آمده است: «در آغاز، تاریکی در تاریکی نهفته بود...دانشمندان که در دل خویش به نیروی دانش جست و جو می‌کنند، قید وجود را از عدم دریافته‌اند.» (Rigveda. 10, 1, P,5). در تیتریه اوپه‌نیشد آمده است: «به‌راستی در آغاز این جهان لا وجود بود، و به‌درستی از آن لا وجود، وجود حاصل شد. پس او خود را به نفس یا آتمن متحول ساخت.» (Taittirya Up. 7. 2. P.313). یا در نرسنگهه اوپه‌نیشد[2] گفته شده: «او را همین قدر توان گفت که یک آتما است و همهٔ عالم در آنجا «نیست» محض است.» (Nrisinhottara Tapaniya Up. 1).

عدم و نیستی (Asat)، وصف‌ناپذیر، غیر قابل تعریف و منشأ تمام جهان هستی است. او هستی مطلقی است

---

۱. ریگ ودا Rigveda یکی از مهم‌ترین وداهاست که از ده ماندالا تشکیل شده. هر ماندالا شامل چندین سروده می‌باشد و اغلب در مورد آیین قربانی برای خدایان گوناگون نوشته شده است.

۲. اسم این اوپه‌نیشد «نرسنگهه اتَّرَتاپنی» آخرین اوپه‌نیشدی است که داراشکوه آن را ترجمه کرده. «نرسنگهه» به معنای شیری است که همه را فرو می‌برد.

که همه چیز را فرامی‌گیرد اما در آنها نیست. نیکلاس[1] محقق و نویسندهٔ آمریکایی در دانشگاه نیویورک می‌گوید: «عدم و نیستی (Asat) به‌عنوان فضا، زمین اولیه، ادراک نامعین، یا مجموعه‌ای از ادراکات سازمان‌یافته است که جهان‌ها، خدایان و انسان‌ها از آن بیرون می‌آید.» (Nicolas, 2003: 105).

بیدل در تمام مثنوی‌هایش عدم و نیستی را به معنی نیرگون برهمن و حقیقت انسان (آتمن) که منشأ تمام خلقت و جهان هستی است به کار می‌برد. او می‌گوید: عدم و نیستی در واقع هستی جاویدیست که جهان هستی از آن می‌آید.

پس عدم چیست؟ هستی جاوید — دو جهان ذره‌ای از آن خورشید
دامن از گرد این و آن برزن — همه در دامن عدم بشکن
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۱۱۵-۱۱۶)

در جای دیگر هم می‌گوید تمام اجزای جهان هستی از عدم و نیستی به وجود آمده است.

هر چه در انجمن زیر و بم است — یک قلم نغمهٔ ساز عدم است
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۲۵)

بیدل در تمام مثنوی‌هایش از حضور عدم و نیستی صحبت می‌کند. او می‌گوید: برای اینکه حقیقت از چشم شما پنهان نماند من آن را بارها تکرار کرده‌ام. از سخن گفتن شما واضح است که عدم و نیستی (نیرگون برهمن) حضور دارد. همان‌طور که هنگام صحبت کردن صدای شما بلافاصله تبدیل به عدم و نیستی می‌شود و هستی ندارد، این جهان هستی نیز که حاصل «کاف» و «نون» است رهسپار عدم است.

حقیقت مکرر بیان می‌کنم — نهان تا نماند عیان می‌کنم...
لبي زد به هم شوخي کاف و نون — صداها برون ریخت برق فسون
صداييد و از خويشتن مي‌رويد — به دوش غبار سخن مي‌رويد
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۸۰۵)

او می‌گوید هدف انسان در این زندگی باید این باشد که حقیقت خود یعنی عدم و نیستی را بشناسد و کاری نکند که فردا از روی عدم و نیستی شرمنده شود:

1. Antonio T. de Nicolas., (1992).

آن مکـــن ای حقیقـــت عـــالم　　کـه خجالـت کشـی ز روی عـدم
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۱۱۰)

۶-۱-۲. شعور و آگاهی مطلق (Cit)

دومین ویژگی نیرگون برهمن یا عدم و نیستی، شعور و آگاهی محض است که در تمام اجزا و عناصر جهان هستی وجود دارد. شعور و آگاهی در وجود انسان ناشی از این ویژگی نیرگون برهمن است. عقل و شعور شاهدی همیشگی در وجود ماست. شناخت و تجربهٔ برهمن تنها از طریق اشراق ممکن است، و اشراق هم در سایهٔ شعور و آگاهی رخ می‌دهد.

در ریگ‌ودا که قدیم‌ترین منابع هند است در ماندالای هفتم در ستایش «ورونا» و «آروین» در مورد عقل چنین آمده: «خرد جوهر ذاتی اوست.» (Rigveda. 7, 86). در چاندوگیه اوپه‌نیشد آمده است: شخص باید عاقل را به‌عنوان برهما ستایش کند» (chandogya Up. 6,17,3) از نظر مکتب ادوایته ودانته، ذات مطلق یا نیرگون برهمن، ابتدا نسبت به وجود خودش آگاهی پیدا می‌کند، و سپس برای شناخت خود تصویر جهان را در عالم فکر و خیال ترسیم می‌کند؛ بنابراین اولین چیزی که از غیب ظهور پیدا می‌کند عقل و آگاهی مطلق است. نیرگون برهمن به‌وسیلهٔ عقل و آگاهی توانست جهان را بیافریند. شنکره می‌گوید: «او با عقل تصور شد» (Samkaracarya, 2000: 422-423). در جای دیگر هم می‌گوید: «خود یا نفس انسان از سرشت شعور و آگاهی ناب است؛ بنابراین خود را در ماهیت شعور ناب متجلی می‌سازد» (Ibid. 409). جهان «آگاهی» است و این آگاهی برهمن است. «عقل و آگاهی انسان» جزوی از همین آگاهیست، اما جهل و نادانی و پرده‌های مادی و جسمانی مانع از درک کامل آن است.

بیدل نیز عقل انسان را مظهر آگاهی و شعور ناب می‌داند. او می‌گوید: ذات انسان (نیرگون برهمن) که عدم و نیستی است، توسط عقل و آگاهی توانست جهان هستی را بیافریند. در مثنوی عرفان به‌طور مفصل دربارهٔ آن توضیح می‌دهد.

صـــفت عقـــل کـــه اســـرار قـــدم　　یافـــت از خامـــهٔ او حســـن رقـــم
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۳۸)

او می‌گوید:

چیســـت آنجـــا؟ هویـــت مطلـــق / کـــه نقـــابش منـــزه اســـت از شـــق
لیـــک هـــر گـــاه عقـــل درک آهنـــگ / زخمـــهٔ آگهـــی گرفـــت بـــه چنـــگ
آنچـه در خـویش جلـوه فرمـا یافـت / معنـــی آن جمیـــع اســـما یافـــت
عقـــل چـــه بـــود؟ حقیقتـــی آگـــاه / ظـــاهرش کـــون و بـــاطنش الله
اعتبـــــار حقـــــایق مســـــتور / نتـوان کـرد جمـع جـز بـه شعـور
عقـــل مـــاقبل خـــود تصـــور کـــرد / ســـیر صـــد آیینـــه تحیـــر کـــرد
بـــود آن جملـــه در نقـــاب خفـــا / کـاین دم از جیـب عقـل شـد پیـدا
عقـــل مـــرآت آگهـــی ورق اســـت / اســم جمعیـــت شعـــور حـق اسـت
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۳۹)

بنابراین انسان از طریق عقل که از جنس شعور و آگاهی ناب است می‌تواند حقیقت را بشناسد. حقیقت یا عدم و نیستی هویت مطلقی است که هیچ چیز بدان راه ندارد؛ اما اگر عقل و آگاهی انسان قصد شناخت آن را داشته باشد، معنی تمام اسما و صفات آن را در خودش می‌یابد. عقل همان آگاهی و شعور مطلقی (Cit) است که از بعد جسمانی، خلق کنندهٔ جهان، و از نظر باطن، حقیقت یا عدم و نیستی است. رمز اسرار الهی را تنها با شعور و آگاهی می‌توان به دست آورد. انسان با عقل است که به ماقبل خود فکر می‌کند و به کشف حقایق می‌رسد. عقل انسان آیینهٔ شعور و آگاهی حق است.

نیرگون برهمن یا عدم و نیستی در تمام ذرات هستی جریان دارد و یکی از ویژگی‌های آن شعور و آگاهی ناب است. شنکره در تفسیر چاندوگیه اوپه‌نیشد «هستی محض» و «آگاهی» را یکی می‌داند او می‌گوید: «وجود (Sat) یعنی هستی محض و آگاهی.» (Samkaracarya. Commentary on Chandogya Up. V1. 2,1).

بیدل نیز عقل را همان آگاهی می‌داند که در ذره ذرهٔ جهان وجود دارد. او می‌گوید:

عقـــــــل در ذره ذرهٔ آفـــــــاق / دارد آیینـــــهٔ ظهـــــور و وفـــــاق
کـــس ندیـــد آنچـــه عقـــل ننمایـــد / بسته اسـت آن‌کـه عقـل نگشـاید
مـــن و تـــو جملـــه نقـــش او داریـــم / همـــه از گلشنـــش نمـــو داریـــم
گـــر قـــریبیم و گـــر بعیـــد انـــدیش / درخـور عقـل مـی‌رسـیم بـه خـویش
پـــس نشـــیند و گـــر بـــه پـــیش رســـد / هر که هر جـا رسـد بـه خـویش رسـد
در حقیقـــت بـــه غیـــر عقـــل نبـــود / کـــه ره امتیـــاز خـــویش گشـــود

هـر کـه نـور یقیـنش تافتـه اسـت　　بعـض خـود را جمیـع یافتـه اسـت
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۳۹۳)

به تعبیر بیدل اگر عقل پرده از روی حقیقت برندارد، برای انسان ناشناخته می‌ماند. من و تو از این آگاهی مطلق به وجود آمده‌ایم. هر کدام از ما به‌اندازهٔ میزان عقل و آگاهی خود به شناخت حقیقت نزدیک یا دور می‌شویم. نهایت عقل و آگاهی این است که ما به شناخت حقیقت خود می‌رسیم. هر کس به شناخت خود نائل آید، خود را جزئی از آن شعور و آگاهی ناب می‌بیند.

در جای دیگر ما را دعوت می‌کند نسبت به شعور و آگاهی که در درون انسان است اندکی بیندیشیم:

عقل هر جـا بـه وضـع پیـدایی اسـت　　آدمـش معـرض شناسـایی اسـت
عقـل مـرآت عالـم اسـت اینجـا　　روح اعظـم مجسـم اسـت اینجـا
حرکتـی کـآدمی بـه عـرض آرد　　عقـل آنجـا تـرددی دارد
هـر طـرف آدمـی نظـر وا کـرد　　عقلـش آئینـه‌ای بـه پـیش آورد
گـوش بـر هـر صـدا کـه بـاز نمـود　　عقـل ایجـاد فهـم راز نمـود
پـا نهـد دوش عقـل جـادهٔ اوسـت　　دم زنـد حکـم عقـل زادهٔ اوسـت
حیـف از ایـن گونـه نشـئهٔ قابـل　　باشـد از سـیرگاه خـود غافـل
گـر همـه رمـز کاینـات شـکافت　　آن که اسرار خـود نیافـت چـه یافـت؟
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۳۹۲)

بر این اساس تنها انسان می‌تواند به شناخت حقیقت برسد. شعور و آگاهی نابی که در ذات انسان وجود دارد همان است که در عرفان اسلامی به آن «روح اعظم»[1] می‌گویند. انسان هر کاری که انجام می‌دهد شعور و آگاهی در آن حضور دارد. به هر طرف که رو می‌کند عقل آیینه‌ای از حقیقت را در مقابلش قرار می‌دهد. هر صدایی که می‌شنود عقل به راز آن پی می‌برد. حیف است که انسان این نشانه‌ها را از حقیقت ذات خود می‌بیند، اما به آن نمی‌اندیشد. اگر کسی به راز تمام آسمان‌ها و زمین پی ببرد، اما از راز درون خود بی‌خبر باشد چه چیزی را به دست آورده است؟

۱. بیدل در مثنوی عرفان «عقل» را روح اعظم می‌نامد؛ به‌عنوان مثال در جای دیگر نیز می‌گوید:

چـون ز جیـب ظهـور عقـل دمیـد　　علـم حـق روح اعظمـش نامیـد
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ٤٧)

۶-۱-۳. سرور یا بهجت مطلق یا نَنده (nanda)

یکی دیگر از ویژگی‌های نیرگون برهمن، «سرور و آرامش مطلق» است. این ویژگی نیز در ذات انسان و کل جهان هستی وجود دارد. تمام تلاش انسان در زندگی برای رسیدن به این سرور و آرامش است، اما اگر به آن دست یابد پایدار نیست. انسان نمی‌داند که آرامش و سرور مطلق در ذات اوست و تنها زمانی می‌تواند آن را به دست آورد، که تمام علایق مادی و جسمانی را ترک کرده باشد. در بند اول تیتریه او په‌نیشد دربارهٔ «سعادت» آمده است: «اگر کسی پی به وحدت نفس (آتمن) با نفس جهانی (برهمن) برد به نفسی می‌رسد که عین سعادت است.» (Taittriya Up. 8,2). دوتچ[1] استاد فلسفه در دانشگاه هاوایی می‌گوید: «سعادت بر اخلاق و فضیلت و دستورالعمل‌های آن صحه می‌گذارد. بدین معنا که تجربهٔ برهمن سعادتی است که تمام سرورهای فانی و گذرا در شعاع شکوه بی‌مانند آن سرور سرمدی رنگ می‌بازند. ازاین‌رو در فلسفهٔ شنکره برهمن به‌عنوان کمال وجود تعریف می‌شود که آگاهی می‌بخشد و اشراق، که پس از آن انسان به سعادت سرمدی رنگ می‌بازد.» (Deutsch, 1969: 9-10). در چاندوگیه او په‌نیشد آمده است: «برهما نشاط است.» (Chandogya Up. 2,9,4).

ذات این جهان از رنج و عذاب است. برای همین انسان دچار توهم شده دائماً در حال جنگ و صلح به سر می‌برد. انسان زمانی که به این شناخت برسد که حقیقت مطلق اوست، و گرد هستی را از خود بتکاند، به عدم تبدیل می‌شود و به این آرامش و نشاط می‌رسد. در میتری او په نیشد آمده است: «به واسطهٔ آرامش فکر، اعمال ظاهر از بد و نیک از بین می‌رود و با اتحاد نفس فردی به نفس کلی، سرور دائمی حاصل می‌شود.» (همان: ۵۷). در گفتار پنجم بهگودگیتا[2] نیز آمده است: «عارف که به حق واصل شد، با قلبی آرام و بدون تشویش نه به خوشی شاد می‌گردد و نه از ناخوشی غمناک. او با قلبی که در برخورد با عالم ماده مرده است خوشی را در ژرفای جان خود می‌یابد و با استغراق تام در ذات حق به شادی سرمدی دست می‌یابد.» (The Bhagavada Gita: 1977: 20-21).

بیدل نیز رسیدن به آرامش مطلق و سرور را ویژگی ذات انسان (نیرگون برهمن) می‌داند. او می‌گوید:

ای ز خود دور و با همه نزدیک — همه جا نور و پیش خود تاریک
صلحی و کس نبسته است صَفَت — نیست جنگی و هیچ کس طرفت
عالم از نقش مهر و کین ساده است — صلح و جنگ تو با خود افتاده است

1. Eliot Deutsch (1931).

۲. مهم‌ترین و اسرارآمیزترین بخش حماسه هندی موسوم به مهابهاراتا است که از دو کلمه بَهَگوان به معنی خدا و گیتا به معنی سرود و نغمه تشکیل شده و شامل ۱۸ فصل و ۷۰۰ بیت است.

مـدعـای خـودی و مـی‌جـــــویـی　　منـــزل آغـــوش توســت و مـــی‌پـــویی
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۱۱)

در ادامه می‌گوید: ای کاش به جای توهّم‌هایی که در این جهان داری، اندکی به حقیقت درون خودت (که سرور و آرامش مطلق است) بیندیشی. جهان هستی جای آرامش نیست:

کـاش از ایـن وهـم‌هـای گـردون تـاز　　یـک نگـه سـوی خـویش کـردی بـاز
ثمـــر بـــاغ فطـــرتت خـــام اســـت　　ورنـه هسـتی چـه جـــای آرام اسـت
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۱۹)

بیدل خطاب به انسان می‌گوید: حقیقت تو (نیرگون برهمن) در ابتدا از جنس سرور و آرامش بود، می‌خواستی معنی خیر و شر را بفهمی این جهان را آفریدی:

شـــوق در ســـاز وجد لنگر داشـــت　　موج در پیچ و تـاب گوهر داشـــت
طلـب فهـــــم خیر و شـــر کردی　　ســـــــاز طوفـــــانی از گهر کردی
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۱۱)

در جای دیگر می‌گوید: روز اول که انسان بر روی زمین دانه می‌کاشت، برای رسیدن به ذات خود که آسایش و راحت جاوید بود این کار را می‌کرد.

ذوق تـحصـــیـل راحـت جـاویـد　　خـوشـــه مـی‌بســـت دانـهٔ امـیـد
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۱۶۸)

بیدل از گذشته و حقیقت خود یاد می‌کند که در آرامش مطلق به سر می‌برد و حسرت آن را می‌خورد:

مـقـامـی داشـــتـم در مـلـک آرام　　که عشـرت‌ها به طوفش داشـت احرام
طـربـگـاهـی کـه از اقبـال شـــاهـی　　ز گردش موج می‌زد کج کـــــلاهی
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۵۲)

۶-۲. روش نفی یا نتی‌نتی

پیروان مکتب ادوایته ودانته می‌گویند نیرگون برهمن ذات خالصی است که هیچ گونه تفسیر ادراکی به خود نمی‌گیرد. حتی نمی‌توانیم بگوییم که او واحد است، لذا هر گونه تعریفی از او غیر ممکن است. این دیدگاه را باید به صورت

سلبی فهمید. شنکره و پیروان او عبارت سلبی نِتی نِتی (neti,neti) (نه این، نه این) را برای آن به کار می‌برند. آنها می‌گویند نیرگون برهمن به‌منزلهٔ یک نوع عدم و نیستی است که به هیچ گونه صفتی موصوف نیست لذا تنها راه اثبات آن این است که تمام صفات را از وجود او «نفی» کنیم. اولین کسی که در اوپه‌نیشدها از این روش استفاده می‌کند یجنه والکیه (Yajnavalkya) است. او پرسش‌های متافیزیکی دربارهٔ ماهیت هستی و ناپایداری آن مطرح می‌کند و به بحث می‌پردازد. روشی که او برای کشف «خود جهانی» یا «نیرگون برهمن» استفاده می‌کند، روش سلب یا نفی است. گانری[1] فیلسوف و استاد دانشگاه تورنتو می‌گوید: آتمن منسوب به یجنه والکیه متون مکتب ودانتا را تشکیل می‌دهد (Goneri, 2007:27-28).

شری نیواساچاری[2] نویسنده و پژوهشگر هندی می‌گوید: از دیدگاه شنکره ذات مطلق برهمن احدیت نامیده می‌شود نه خدا. او در متعالی‌ترین مرتبهٔ خود نه رسم دارد و نه صفت. هیچ نسبت و کیفیتی نمی‌پذیرد. نسبت دادن صفت و کیفیت به او، کار سست اندیشان است» (Srinivasa Chari, 1990: 201).

از نظر بیدل نیز تنها راه اثبات عدم و نیستی روش سلب و نفی است. او می‌گوید:

آنکه باشد عدم علاماتت جز نفی خویش چیست اثباتت؟
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۹۲)

یا در جای دیگر می‌گوید:

واژگون جلوه است آیاتت همه نفی است عرض اثباتت
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۱۹)

و در جای دیگر هم خطاب به انسان می‌گوید:

صفاتت مبهم و ذاتت محال است به غیر از نفی، اثباتت محال است
(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۵۳۷)

۶-۳. آتمن روح جهاني

پیروان مکتب ادوایته ودانته معتقدند یک روح واحد جهانی صرف نظر از شکل ظاهری آنها وجود دارد که همان

1. jonardon Ganery.
2. S.M. Srinivasa Chari., (1918)

برهمن است. این روح به صورت آتمن در درون همهٔ موجودات قرار دارد که آنها را به هم متصل کرده و باعث یگانگی و اتحاد آنها می‌شود. هر موجودی خدا یا برهمن است، انسان‌ها در حالت ناآگاهی از این خود جهانی (برهمن)، از روی ترس، انگیزه، هوس، بدخواهی، تفرقه و سردرگمی عمل می‌کنند و «من بودن» یا آتمن درون خود را متفاوت از دیگران می‌بینند. آنها می‌گویند: شناخت آتمن در درون انسان حالت آگاهی کامل، رهایی و آزادی است. چراکه بر همهٔ دوگانگی‌ها در همهٔ سطوح غلبه می‌کند و «امر الهی» را در درون خود و «الوهیت» را در وجود همهٔ موجودات زنده درک می‌کند. بر این اساس خدا در همه چیز است و همه چیز خداست. رامباچان[1] استاد دین در ایالات متحده آمریکا می‌گوید: «این هم‌ذات پنداری موجودات زنده یا روح‌های فردی با آتمان واحد، موضوع غیر دوگانه ادوایته ودانتاست.» (Rambachan, 2006: 99-103).

در اوپه‌نیشدها آمده است که آتمن در تمام اجزا و عناصر جهان هستی مشترک است و مانند رشته‌ای آنها را به هم وصل می‌کند. اینکه انسان در این جهان به چیزی عشق می‌ورزد یا آن را دوست دارد به علت عشق و علاقه‌ای است که به نفس خویش (آتمن) دارد. به عبارتی این هم‌ذات پنداری که در درون موجودات است به علت وجود آتمن در کل جهان هستی است. در شوِتاشوَتَره اوپه نیشد آمده است انسانی که به دریافت حقیقت نائل شود، آتمن را که همان برهمن است در همهٔ موجودات یکی می‌داند در آنجا خطاب به آن می‌گوید:

تو زنی... تو مردی... تو پسر، دختر هم هستی...
تو آن پیری که با عصا راه می‌روی...که زاییده شده و به همه جهت مواجهه می‌کنی...
مرغ آبی سیررنگ و طوطی سبز با چشم‌های سرخی...
برق بچهٔ توست...تو فصول و دریاها هستی...
بدایت نداری...و از ازل در وجودی، که همهٔ اشیا از آن به وجود می‌آیند.
(Svetasvatara Up. 2,4).

بیدل در مثنوی «گلگشت حقیقت» آتمن را که در واقع همان عدم و نیستی است در ذات جهان هستی می‌بیند. او در این مثنوی به سیر و گردش در جهان طبیعت می‌پردازد و تجارب عرفانیش را در این هم‌ذات پنداری و حقیقتی که در کل هستی است بیان می‌کند. با دیدن هر جزوی از اجزای جهان طبیعت به وجد می‌آید. او در یکی از تجارب عرفانیش می‌گوید: رمز آب‌وخاک برایش آشکار شده و به یقین رسیده است که حقیقت (نیرگون برهمن) در تمام اجزای جهان طبیعت وجود دارد. اگر انسان خوب بیندیشد می‌بیند که این حقیقت ماست که در حال جلوه است.

1. Anantaand rambachan., (1951)

سحـــر آیینـــه‌ام پـــرداز دل یـــافت صـــفای امتیـــاز آب و گـــل یافـــت
نخستیـــن کـــز تحقـــق کـــردم آغـــاز بـــه رمـــز آب و خـــاکم چشـــم شـــد بـــاز
تأمـــل صـــرف کـــار ایـــن و آن شـــد چـــراغ خلـــوت هـــر یـــک عیـــان شـــد
نهـال از خـاک گلشـن در قفـس داشـت حبـاب از آب جوشـد تـا نفـس داشـت
یقیـنم شـد کـه در هـر قطـره جانیسـت نهـــان در هـــر کـــف خـــاکی جهانیســـت
تأمـــل عینـــک تحقیـــق اشیاســـت اگـــر بـــاشد تأمـــل، جلـــوه از ماســـت

(بیدل، ۱۳۸۹: ج ۳. ۵۵۶)

۶-۴. برابرنهادهای فارسی برهمن و آتمن

آنچنان که از مثنوی‌های بیدل برمي‌آید برابرنهادهاي فارسی به کار رفته در توصیف «ویژگی‌های نیرگون برهمن» از این قرار است: ست (Sat) عدم و نیستی، هستی جاوید، ذات یا باطن انسان؛ چیت (Cit) عقل، شعور و آگاهی و نَنده (Nanda) آرام، راحت، سعادت و طرب. بیدل در توصیف آتمن (Atman) برابرنهادهاي: نفس، روح و جان، برای عبارت اوپه‌نیشدیِ آتمن «همان برهمن است» (ayam atman brahma)، برابرنهاد «انسان خداست»، و برای (neti neti) واژهٔ نفی یا سلب را به کار می‌برد. شایان ذکر است که واژهٔ «برهمن» در مثنوی‌های بیدل تنها برای اشاره به طبقهٔ روحانیون که مسئول اجرای آیین و مراسم قربانی بوده و اذکار و اوراد را می‌دانسته‌اند، به کار می‌رود. به‌طور کلی می‌توان برابر نهادهای فارسی بیدل را بدین گونه نشان داد.

برابرنهادهای فارسی در مثنوی‌های بیدل	واژگان سانسکریت در اوپه‌نیشدها
عدم و نیستی	Sat
عقل، شعور و آگاهی	Cit
آرام، راحت، سعادت، طرب	Nanda
جهان هستی	Saguna Brahman
نفس، روح	Atman
آتمن همان برهمن است. (انسان همان خداست)	Ayam Atma Brahma
نفی	Neti Neti

نتیجه

با توجه به مستنداتی که در این پژوهش ارائه دادیم، بیدل زبان سانسکریت را می‌دانسته و با منابع عرفان هندو و مکتب

عرفانی رایج زمانه‌اش «ادوایته ودانته» آشنایي داشته است. گونه‌هاي استدلالي و مفاهیم پربسامد و کلیدي مثنوی‌های بیدل نشان مي‌دهد که او متأثر از اوپه‌نیشدها که به زبان سانسکریت نوشته شده‌اند، به توضیح و تشریح مفاهیم «برهمن» و «آتمن» که دو مفهوم کلیدی در دین هندوست، پرداخته است؛ اما چون با زبان فارسی آنها را بیان می‌کند برای طرح این معانی، برابرنهادهای واژگان فارسی را به کار می‌برد.

در پایان این پژوهش باید به یک پرسش مهم پاسخ گفت. چرا در زبان شعر بیدل هیچ نشانی از رمزگان فلسفهٔ باستانی و متون مقدس هندی نیست؟ رمزگان او عیناً همان رمزگان مأنوس ادبیات عرفانی فارسی است؟ آیا متنی با این قرابت محتوایی از نظام نشانه‌شناسی مرجع خود ردی به‌جا گذاشته است؟ برای پاسخ به این پرسش باید به دو نکته توجه کرد: نخست سیر تحول مفاهیم عرفانی برهمن و آتمن از دوران وداها تا زمان اوپه‌نیشدها و پس از آن، و دیگر سیر تحول مفاهیم عرفان اسلامی و عرفان هندو در دوران بیدل.

۱-برهمن و آتمن از واژگان سانسکریت دوران ودایی هستند که دچار تحولات معنایی شده‌اند. همان‌طور که گفته شد لفظ برهمن در دوران وداها به یک طبقه روحانی اطلاق می‌شده که مسئول اجرای مراسم قربانی و ادعیه و اذکار بودند. لفظ برهمن در دوران اوپه‌نیشدها و پس از آن تا زمان بیدل همچنان به طبقهٔ روحانی که از بالاترین طبقات اجتماعی محسوب می‌شوند اشاره دارد و در مثنوی بیدل نیز لفظ برهمن به همین مفهوم به کار رفته است؛ اما در اوپه‌نیشدها تا زمان بیدل و پس از آن «برهمن» به معنی «یگانه حقیقت مطلق» به کار رفته که دارای دو مرتبه نیرگون برهمن؛ یعنی برهمن عاری از صفات و کیفیات و سگون برهمن؛ یا ظهور برهمن به صورت صفات و کیفیات بکار رفته است. همان‌گونه که در ارجاعات این متن نشان داده شد، فرزانگان اوپه‌نیشدی برای اشاره به نیرگون برهمن از لفظ عدم و نیستی استفاده کرده‌اند که از نظر معنایی تشابه زیادی با عدم در عرفان اسلامی دارد و لفظ آتمن نیز در اوپه‌نیشدها و پس از آن به معنی نفس و روح انسان و جهان به کار رفته که با مفهوم نفس و روح در عرفان اسلامی یکی است.

۲-از نظر سیر تحول مفاهیم عرفان در ادیان گوناگون، فرزانگان و اندیشمندان در زمان بیدل به این نتیجه رسیدند که آنچه در تجارب عرفا به‌عنوان «حقیقت» بیان می‌شود در واقع یکی است اما راه‌های بیان آن با توجه به آداب‌ورسوم اجتماعی و ادیان گوناگون مختلف است. فرزانگان هندو ازجمله داراشکوه که معاصر بیدل نیز بوده به این حقیقت پی می‌برد که آنچه در عرفان اسلامی و دیگر ادیان به‌عنوان حقیقت بیان می‌شود در واقع با مفاهیم برهمن و آتمن و آنچه در اوپه‌نیشدها و قبل از آن به‌عنوان حقیقت به کار رفته یکی است. او برای

نشان دادن این اتحاد پنجاه تا از اوپه‌نیشدها را از زبان سانسکریت به زبان فارسی ترجمه می‌کند. به نظر می‌رسد هدف بیدل در آن زمان نیز نشان دادن این اتحاد و همبستگی بین مفاهیم عرفان هندو و عرفان اسلامی بوده است. او از مفهوم «عدم» در عرفان اسلامی برای بیان مفهوم «عدم و نیستی» در مفاهیم اوپه‌نیشدی و عرفان هندو استفاده می‌کند و با بیان مفاهیم «آتمن» و «همانی آتمن و برهمن» برای فارسی‌زبانان می‌خواهد بگوید که آنچه در عرفان اسلامی با عنوان «مَن عَرَفَ نَفسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّه» (هر کس نفس خود را بشناسد خدای خود را می‌شناسد) آمده، با مفاهیم همانی برهمن و آتمن یکی است و چون مخاطبان بیدل فارسی زبان هستند از الفاظ و مفاهیم رایج و مشترک بین عرفان اسلامی و عرفان هندو بهره می‌برد و از به کار بردن الفاظ سانسکریت ودایی که درک آن برای فارسی‌زبانان مبهم و دشوار می‌نماید، می‌پرهیزد.

کتابنامه

اوپانیشاد، سرّ اکبر. (۱۳٤۰). ترجمهٔ شاهزاده محمد داراشکوه از متن سنسکریت. تصحیح سید محمدرضا جلالی نایینی و دکتر تاراچند. چاپ: تابان.

بیدل دهلوی، عبدالقادر. (۱۳٦٤). کلیات دیوان. تصحیح خال محمد خسته، خلیل‌الله خلیلی. چاپ: اول. ناشر: فروغی.

بهاگاوادا گیتا همان‌گونه که هست. (۲۳۸۵). ترجمه محمدعلی موحد. تهران: انتشارات خوارزمی.

پناه، زینب. (۱٤۰۰). بررسی حضرات وجود از دیدگاه بیدل دهلوی و شانکارا. جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال پنجم، شمارهٔ هجدهم.

خلیلی، خلیل‌الله. (۱۳۳۴). فیض قدس، ج.۱، انتشارات: کابل

رادها کریشنان، سروپالی. (۱۳۸۲). تاریخ فلسفهٔ شرق و غرب. ترجمه خسرو جهانداری. انتشارات علمی-فرهنگی

رضازاده شفق، صادق. (۱۳٤۵). گزیده اوپه‌نیشدها. بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ریگ ودا. (۱۳۷۲). ترجمه سید محمد رضا جلالی نایینی. نشر: نقره. چاپ سوم. چاپ افست شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شایگان، داریوش. (۱۳۸٤) آیین هندو و عرفان اسلامی، ترجمه: جمشید ارجمند، چاپ: دوم تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

صفرعلی، نسرین؛ فرخزاد ملک، محمد. (۱۳۹۵). «تأثیر عرفان هند بر آثار شاعران سبک هندی (بیدل دهلوی)». مطالعات ایرانی و بیدل پژوهی.

عبدالغنی، عبدالغفور. (۱۳۴۱). زندگی و آثار بیدل. ج ۱. ترجمه مهدی آصف. انتشارات: کابل.

فولادی، محمد. زینب، پناه. (۱۳۹۹). «فرهنگ عامه و آیین‌های هندوان در مثنوی عرفان بیدل دهلوی». دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه سال هشتم. شماره ۳۶.

قرایی، فیاض. (۱۳۸۵) ادیان هند. انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد. چاپ اول.

میرزایی، محمدسعید؛ صالحی‌نیا مریم. (۱۳۹۹). «تلاش برای ترسیم الگوی ارتباط روایی در مثنوی‌های بیدل». مجلهٔ شعر پژوهی (بوستان ادب). سال ۱۲. شماره ۲.

نیکویی، علیرضا. (۱۳۹۲). «تأملی در ساختار تمثیلی طلسم حیرت بیدل دهلوی». نشریه الهیات هنر. شماره ۱.

همتی، رقیه؛ ولی‌پور، عبدالله. (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی تمثیل‌های وحدت وجود در آثار بیدل». دوفصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان. سال دهم. شماره ۵۳، (صص ۵۳۴-۳۳۷).

Nicolas, Antonio T. de. (2003). *Meditations Through the Rig Veda*: Four-Dimensional Man iUniverse.

Eliot Deutsch. (1980*). Advaita Vedanta* : A Philosophical Reconstruction, University of Hawaii

Press.
Jan, Gonda. (1962). Some Notes on the Study of Ancient-Indian Religious Terminology, History of Religions, Vol.1, p271-272.
John Bowker. (2000). The Concise Oxford Dictionary of World Religions, Oxford University Press.
John Grimes. (1996*). A Concise Dictionary of Indian Philosophy,* State University of New York Press.
Radhakrishnan, Surenda. (1994). *The Principal Upanisads,* HarperCollins India.
Robert, Hume. Chandogya Upanishad 3.14.1 – 3.14.4, The Thirteen Principal Upanishads, Oxford University Press.
Paul, Deussen. (2010). *Sixty Upanishads of the Veda,* Volume 1, Motilal Banarsidass.
Max, Muller. *Chandogya Upanishad 3.13.7*, The Upanishads, Part I, Oxford University Press.
A, Rambachan. (2006). *The Advaita Worldview: God, World, and Humanity*, State University of New York Press.
Raju, Poola Tirupati. (2013). *The Philosophical Traditions of India*, Routledge
S. M. Srinivasa Chari. (1990). *the philosophy of the Vedanta Sutra*, first published, New Delhi
Hiriyanna, M. (1932). *Outlines of indian philosophy*, London, first pablised, pabliser; Allen, 1932.
Samkaracarya. (2000). *Brahma sutra Bhasy*a, translated by swami Gamb hirananada, Advaita Asharma, calcutta.
jonardon Ganeri. (2007). The Concealed Art of the Soul: Theories of Self and Practices of Truth in Indian Ethics and Epistemology. Oxford University Press

DOI: Https://doi.org/10.22067/jls.2022.74720.1232

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۷، تابستان ۱۴۰۱، صص ۷۳-۹۱
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

«تاجگه» یا «باجگه»؛ «طیّار، نوعی قایق» یا «طیّار، سازه‌ای در کاخ»

تصحیح و شرح یکی از مشکلات دیوان خاقانی

تاریخ دریافت: ۲۳ دی ۱۴۰۰ / تاریخ پذیرش: ۵ مهر ۱۴۰۱

تقدیم به خاقانی‌شناس مشهور و برجسته، دکتر محمدرضا ترکی

سیدمحسن حسینی وردنجانی[۱]

چکیده

آثار خاقانی یکی از فاخرترین تولیدات زبان و ادبیات فارسی است که در طول سده‌های مختلف در سبک و اسلوب خود همچنان یگانه است. متاسفانه آثار خاقانی نیز مثل هر اثر کهن دیگری از تحریف‌ها و تصحیف‌ها برکنار نیست. این مشکل به‌ویژه در دیوان او بسیار پررنگ‌تر است. تشخیص نادرست نسخهٔ اساس و اطمینان بیش از اندازه به آن، شناخته نبودن دستنویس‌های مضبوط دیگر، تفاوت زیاد سطح دانش شاعر با کاتب یا مصحح و نبود امکانات امروزی مثل اینترنت و موتورهای جستجوگر ازجمله اصلی‌ترین دلایل این تصحیف‌ها و تحریف‌هاست. در این پژوهش برآنیم تا با روش کتابخانه‌ای و با کمک دستنویس‌های کهن و نیز منابع دیرین تاریخی و جغرافیایی، دو بیت بحث‌برانگیز دیوان را تصحیح کنیم و با توجه به صورت جدید بیت شرح دیگری از آن به‌دست دهیم. خاقانی در دو بیت دیوان به مکانی در بغداد اشاره می‌کند که در تمام دیوان‌های چاپی، شرح‌ها و جستارهایی که به آن پرداخته‌اند «باجگه» ضبط شده است و سال‌هاست خاقانی‌پژوهان این دو بیت را بر اساس همین نویسه «باجگه» شرح کرده‌اند. در این جستار نشان داده‌ایم نام درست این مکان «تاجگه» است و این مکان یکی از کاخ‌های مشهور خلفای عباسی در قرن ششم بوده است. در همین راستا کوشیده‌ایم تا آگاهی‌های پراکنده‌ای را که دربارهٔ این مکان در متون کهن وجود داشته دسته‌بندی کنیم و مکان دقیق این قصر را در جغرافیای تاریخی و امروزی بغداد نشان دهیم. از طرف دیگر سعی کرده‌ایم، معنای جدید و متناسبی از واژهٔ «طیار» و نیز آگاهی‌های دقیق‌تری از «زرسنجهٔ طیار» عرضه کنیم.

کلیدواژه‌ها: خاقانی، باجگه، تاجگه، طیار، تصحیح، شرح.

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران. E-mail: Vardanjanimohsen@yahoo.com

۱. مقدمه

در دوران معاصر حوزهٔ خاقانی‌پژوهی با اقبال قابل توجهی از طرف پژوهش‌گران مواجه شده است. جستارهای فراوانی که در سال‌های اخیر دربارهٔ شعر خاقانی و مشکلات آن منتشر شده است، نشان از همین اقبال دارد؛ با این همه هنوز مشکلات زیادی در متن اشعار و شروح وجود دارد که یا نتیجهٔ تصحیح ناصواب است و یا حاصل فهم نادرست متن مصحَّح است. معمولاً راه‌یافتن نویسه‌های نادرست به متن آثار چاپی را می‌توان در چهار عامل دانست:

نخست تشخیص نادرست نسخهٔ اساس است؛ یعنی انتخاب نسخهٔ اساس صرفاً بر اساس انجامهٔ آن در حالی که ممکن است دستنویس‌های دیگری بدون ترقیمه و یا با انجامه‌ای جدیدتر، درست‌تر و مضبوط‌تر باشند.

دوم پایبندی بیش از اندازه به نسخهٔ اساس و نادیده‌گرفتن ضبط دستنویس‌های دیگر است؛ چراکه بنا نیست، همهٔ ضبط‌های یک دستنویس از صفر تا صد درست و مرجح باشند.

دیگر افراط‌وتفریط نسبت به گزینش ضبط غریب است؛ یعنی اصرار زیاد بر نویسهٔ غریب یا به‌کلی کنار گذاشتن ضبط‌های ناآشنا که نتیجهٔ این زیاده‌روی یا کوتاهی راه‌یابی ضبط‌های فاسد به درون متن‌های مصحَّح است.

دلیل پایانی را می‌توان در توجه نکردن به ویژگی‌های سبکی گویندگان دانست، بر همین اساس مثلاً میان دو نویسه‌ای که هر دو شایستگی نشستن در متن اثر را دارند؛ ضبطی برتر و مرجح است که با ویژگی‌های سبکی آن گوینده هماهنگی و هم‌آوایی بیشتری داشته باشد.

به‌هرحال برخی از اشکالات موجود در متن دیوان و یا شروح سابقهٔ طولانی‌ای دارند و از یک پژوهش به پژوهش بعدی و یا از یک شرح به شرح دیگر انتقال پیدا کرده‌اند؛ مثلاً می‌توان برخی از این گزاره‌های نادرست را می‌توان سده‌های دور تا روزگار معاصر مشاهده کرد.

در این پژوهش برآنیم تا یکی از ابیات بحث‌برانگیز دیوان خاقانی را تصحیح کنیم و شرح درستی از آن ارائه دهیم. این بیت در قصیده‌ای با عنوان «در معارضهٔ شیخ‌الشیوخ بغداد» وجود دارد:

باجگه دیدم و طیّار وز آراستگی عیش چون باج شد و کار چو طیّار مرا

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۹)

دو پرسش اساسی در این بیت وجود دارد که از دیرباز تاکنون محل مناقشه و اختلاف شارحان بوده است. پرسش نخست «باجگه» چه مکانی است و کجاست و دیگر «طیار» چیست. در این جستار با پرداختن به این دو پرسش تلاش می‌کنیم، تصحیح و به‌تبع آن شرح درستی از بیت به دست دهیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، معمولاً شروحی که به این قصیدهٔ پرداخته‌اند، توضیحی نیز دربارهٔ بیت مورد نظر به دست داده‌اند؛ ما در بخش بعدی (بحث و بررسی) به مهم‌ترین شروحی که به این بیت پرداخته‌اند، اشاره خواهیم کرد. در کنار شرح‌ها یا جستارهایی که به این بیت نیز پرداخته‌اند، تنها یک پژوهش مستقل منتشر شده است.

بهاره فضلی دَرزی در سال «۱۳۹۳» جستاری را با عنوان «**پژوهشی دربارهٔ دو اصطلاح طیّار و باجگاه در شعر خاقانی**» منتشر کرده است. از آنجا که بنیاد این پژوهش بر نویسه‌ای ناتندرست استوار است؛ علی‌رغم تلاش مؤلف محترم طبیعتاً نتیجهٔ آن نیز غیر قابل قبول است. ما در بخش بعدی دیدگاه این جستار را نقد خواهیم کرد.

۳. بحث و بررسی

در گام نخست تلاش می‌کنیم تا ضبط دیوان‌های چاپی را بررسی کنیم و سپس به فرهنگ‌ها و شرح‌های دیوان خواهیم پرداخت.

۳-۱- بررسی دیوان‌های چاپی

در دیوان مصحَّح سجادی، کلمهٔ «باجگه» دو بار تکرار شده است. نخست در قصیده‌ای[1] که خاقانی در بازگشت از سفر حج سروده است. او در این قصیده که از محتوا و عنوان آن روشن می‌شود، در معارضه با شیخ‌الشیوخ[2] بغداد گفته شده، به همسانی روز جمعه با روز عرفه اشاره می‌کند که این هماهنگی از نظر گاه‌شمارهای تطبیقی در سال ۵۷۱ ق اتفاق افتاده است و چون این قصیده در بازگشت از حج و پس از ورود به بغداد سروده شده احتمالاً متعلق به ابتدای سال ۵۷۲ ق است (نک: ترکی، ۱۳۹۸: ۲۳۱). مطلع این قصیده و بیت مورد نظر را به ترتیب در ادامه می‌بینیم:

جام می تا خط بغداد ده ای یار مرا — باز هم در خط بغداد فکن بار مرا ...
باجگه دیدم و طیار وز آراستگی — عیش چون باج شد و کار چو طیار مرا

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۹)

مکان دومی که واژهٔ «باجگه» در تصحیح سجادی آمده است؛ قطعه‌ای است که آن‌هم تلویحاً در ذمّ بغداد است و به واسطهٔ شباهت مذموم و نوع نگرش خاقانی احتمالاً متعلق به همان سفر پایان ۵۷۱ ق یا ابتدای ۵۷۲ ق است. مطلع این قطعه را در زیر می‌بینیم:

دی شبانگه به غلط سوی لب دجله شدم — باجگه دیدم و نظاره بتان حرمی

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۹)

نکتهٔ جالب اینجاست که این واژه (باجگه) در تصحیح عبدالرسولی، چاپ جهانگیر منصور، چاپ علیزاده، ویرایشِ کزازی، چاپ سنگیِ نول‌کشور، چاپ عباسی و نخعی و چاپ‌های غیر مشهور و غیر معتبر (مانند چاپ برادران میرحاج و چاپ ارسطو) نیز به همین صورت ضبط است (نک: خاقانی، ۱۳۱۶: ۶۸۲ و ۶۹۷ و خاقانی، ۱۳۷۹: ۳۱۶ و ۷۰۲ و خاقانی، ۱۳۹۰: ۳۱ و خاقانی، ۱۳۷۵: ۵۹/۱ و ۱۲۵۶/۲ و خاقانی، ۱۲۸۵: ۸۰۹ و ۹۵۱ و خاقانی، ۱۳۳۶: ۴۱۲ و ۸۴۸ و خاقانی، ۱۳۶۲: ۳۰ و ۷۵۷ و خاقانی، ۱۳۷۷: ۶۳۶).

۳-۲- بررسی فرهنگ‌های تخصصی، شرح‌ها و جستارها

با بررسی فرهنگ‌های تخصصی خاقانی درمی‌یابیم، ضبط «باجگه» به آن‌ها نیز راه پیدا کرده است و آن را «محل و مکان گرفتن مالیات یا باج» معنا کرده‌اند؛ این منابع هر دو «طیار» را هم «ترازو» دانسته‌اند (سجادی، ۱۳۸۹: ۱/ ذیل باجگه؛ ۲/ذیل طیار و چهرقانی‌منتظر، ۱۳۹۳:ذیل باجگه؛ ذیل طیار).

در شرح‌ها[۳] و منابعی که به این بیت پرداخته‌اند، نیز اوضاع به همین منوال است. این منابع را می‌توان در سه دیدگاهِ برجسته دسته‌بندی کرد:

الف) منابعی که «باجگه» ضبط کرده‌اند و آن را مکان گرفتن باج و مالیات دانسته‌اند و هر دو «طیار» را نیز «ترازو یا قپان» نوشته‌اند (کزازی، ۱۳۷۸: ۹۲؛ استعلامی، ۱۳۸۷: ۱۹۷/۱؛ برزگر خالقی، ۱۳۸۷: ۱/ ۲۳۴؛ صادقی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۱۱۵۶).

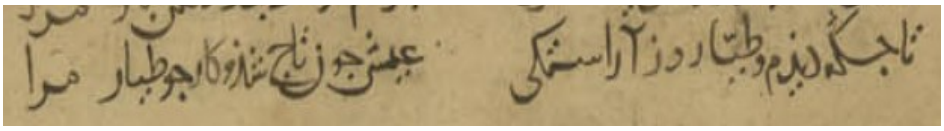
ب) دیدگاهی که در نقد گروه نخست نوشته شده است و در آن نیز نویسهٔ «باجگه» را می‌بینیم؛ اما معنایی که برای آن ارائه شده است، متفاوت از گروه نخست است. این دیدگاه «باجگه» را «مکانی تفریحی در کنارهٔ دجله» و «طیار مصرع نخست» را «نوعی زورق و قایق» دانسته است (ترکی، ۱۳۸۸: ۲۸).

ج) دیدگاه سوم در حقیقت جمع میان دو دیدگاه پیشین است و معنایی که ارائه می‌دهد، باز هم بر اساس ضبط «باجگه» است. این نظر از طرفی مانند دیدگاه نخست «باجگه» را محل اخذ عوارض و مالیات دانسته است و از طرف دیگر مانند دیدگاه دوم آن را در شب (پس از بسته شدن باجگاه) مکانی برای تفریح دانسته است و «طیار» را نیز مانند دیدگاه دوم «نوعی قایق یا کشتی» معرفی می‌کند (فضلی درزی، ۱۳۹۳: ۱۱۱).

تا این جا روشن شد، در تمام تصحیح‌ها و چاپ‌های دیوان و نیز در تمام شرح‌ها و جستارهایی که به این بیت پرداخته‌اند؛ ضبط «باجگه» را مشاهده می‌کنیم. در بخش سپسین نشان خواهیم داد، این نویسه (باجگه) تصحیفی از «تاجگه» است و به واسطهٔ تکیه بر ضبط فاسد، آنچه شارحان و پژوهشگران ذیل این بیت گفته‌اند، نادرست و نامقبول است.

۳-۳- «تاجگه» یا «باجگه»

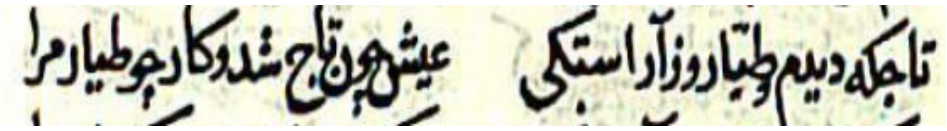
در این قسمت بحث خود را با بررسی دستنویس‌های کهن و مضبوط دیوان پی‌می‌گیریم. در میان دستنویس‌های شناخته شدهٔ دیوان خاقانی، دو دستنویس مجلس ۹۷۶ (ابتدای قرن ۷) و لالااسماعیل ۴۳۹ (انتهای قرن ۸) از ارزش بالایی برخوردارند و می‌توان گفت مضبوط‌ترین نسخ دیوان این دو هستند؛ از همین‌رو بررسی‌های نسخه‌شناسانهٔ خود را از این دو دستنویس آغاز می‌کنیم. نخست تصویر بیت قصیدهٔ «معارضه با شیخ‌الشیوخ بغداد» و سپس بیت موجود در قطعه را از دستنویس مجلس ببینیم:



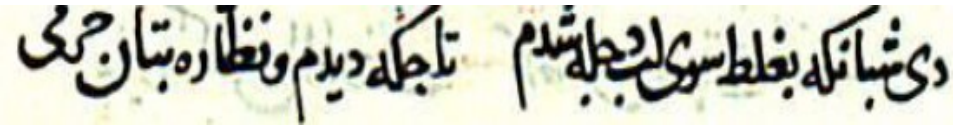
تصویر ۱: نسخهٔ خطی مجلس ۹۷۶ (ابتدای قرن ۷)؛ ص ۴۶۳

تصویر ۲: نسخهٔ خطی مجلس ۹۷۶ (انتهای قرن ۸)؛ ص ۵۱۷

اکنون تصویر هر دو بیت را از دستنویس لالااسماعیل ببینیم:



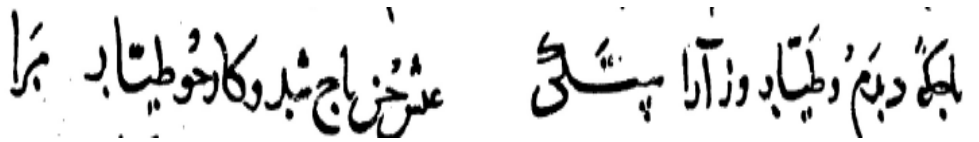
تصویر ۳: نسخهٔ خطی لالا اسماعیل ۴۳۹ (ابتدای قرن ۷)؛ ب ۲۶۶



تصویر ۴: نسخهٔ خطی لالا اسماعیل ۴۳۹ (انتهای قرن ۸)؛ ب ۲۶۶

آشکار است که در هر دو دستنویس و در هر دو جا، ضبط واژهٔ مورد بحث ما «تاجگه» است، نه «باجگه»؛ کلمهٔ

متجانس آن در مصرع دوم نیز «تاج» است؛ یعنی «عیش چون تاج شد» (البته دستنویس‌های دیگری نیز مانند ۳۸۱۰ کتابخانهٔ فاتح یا ELS38 کتابخانهٔ پرینستون نیز "تاجگه" دارند). شاید بگوییم احتمالاً دستنویس اساس سجادی، نسخهٔ لندن (۶۶۴ ق)، «باجگه» ضبط کرده باشد و بر همین اساس سجادی و پیروان او این نویسه (باجگه) را پذیرفته‌اند. برای پاسخ به این ابهام ناگزیریم تصویر دستنویس لندن را نیز ببینیم:



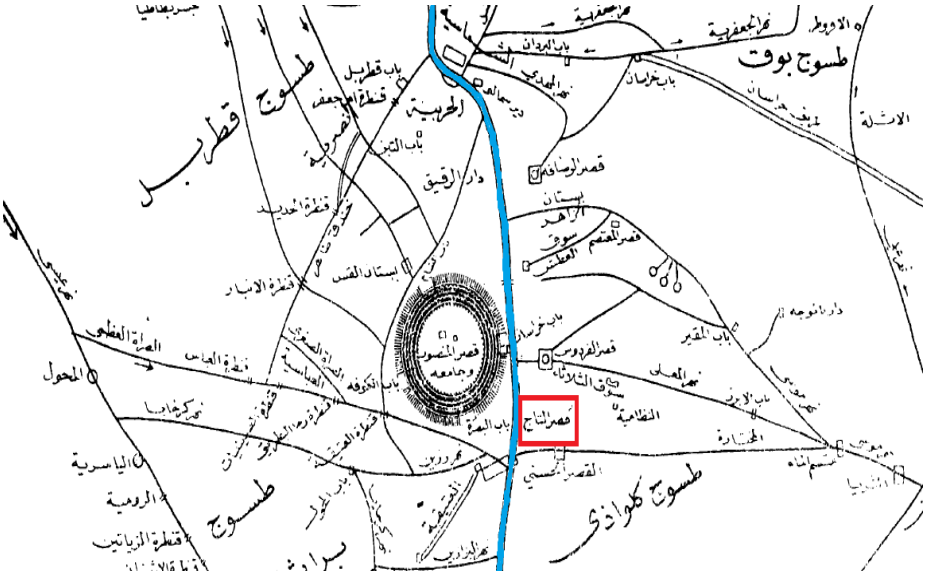
تصویر ۵: نسخهٔ لندن (۶۶۴ ق)؛ ب ۲۱۳

دستنویس لندن قطعه را ندارد و تنها همین بیت قصیده را دارد. کاملاً روشن است، «تاجگه» در لندن بدون نقطه است و کلمهٔ متناظر و متجانس آن در مصرع دوم (تاج) هم بدون نقطه است. احتمالاً سجادی تحت تأثیر ضبط مشهور یعنی «باجگه» که پیش از او در چاپ هند و تصحیح عبدالرسولی آمده است، این نویسه را پذیرفته و به متن برده است. طبیعتاً نویسهٔ «تاجگه» نسبت به «باجگه» ضبط غریب است و همین غرابت باعث شده تا در هیچ‌یک از تصحیح‌ها، چاپ‌ها، شرح‌ها و جستارهایی که تاکنون به این بیت پرداخته‌اند؛ به این نویسهٔ درست، توجهی نشود.

در این جا پرسشی نمایان می‌شود که پاسخش بایسته است. قصد و خواست خاقانی از این ضبط (تاجگه) چیست؟ چرا خاقانی این کلمه را در متن به کار برده است؟ در بخش بعدی بدین پرسش پاسخ خواهیم گفت.

۳-۴- «تاجگه» کجاست؟

«تاجگه یا تاجگاه» نام مکانی در بغداد بوده است. در حقیقت یکی از کاخ‌های خلفای عباسی نامش «التاج» بوده، با آگاهی‌هایی که منابع مختلف در اختیارمان می‌گذارند، درمی‌یابیم این قصر مهم‌ترین مرکز رسمی خلفای عباسی بوده است (حتامله، ۱۴۲۵ ق: ۵۲۰) مکان این کاخ در کنارهٔ شرقی دجله و در منطقه‌ای بوده که قصرهای مختلفی در آن وجود داشته است. مشهورترین کاخ‌هایی که در همسایگی این قصر بوده‌اند عبارتند از: قصر ثریا و قصر حسنی. در تصویر زیر مکان تاریخی این کاخ در کنارهٔ دجله با رنگ سرخ مشخص شده است:



برگرفته از کتاب دلیل خارطه بغداد المفصّل؛ ص ۷۲

۳-۵- شکل و پیکرهٔ «قصرِ التاج»

بنای این قصر در روزگار المعتضدبالله (د ۲۸۹ ق) آغاز می‌شود؛ اما آن را نیمه‌کاره رها می‌کند و فرزندش المکتفي‌بالله در حدود سال ۲۹۰ ق آن را کامل می‌کند.

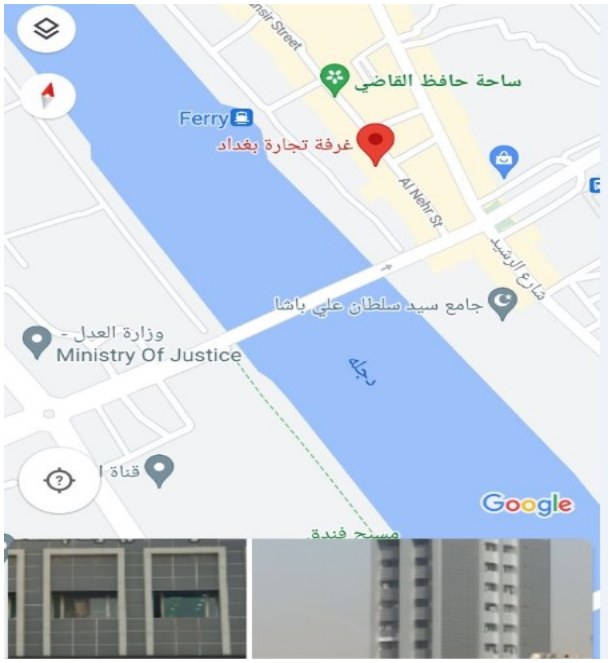
این قصر مشرف بر یک سیل‌بند طولانی و کشیده ساخته شده بوده و همین مشرف بودنش بر آن مکان یکنواخت، آن را مانند تاجی به جلوه آورده بوده و به همین دلیل آن را «التاج» می‌خواندند (جواد، ۱۹۵۸: ۱۲۵ و ۱۲۶). این کاخ پنج طاق داشته است و هر طاق بر ده ستون مرمرین استوار بوده که طول هر ستون آن، پنج ذرع بوده است (حموی، ۱۹۹۵: ۵/۲). سیل‌بندی که در پیش روی این کاخ بوده آن را از طغیان دجله ایمن می‌داشته است. ظاهراً این سیلْ‌بند از آجرهای موجود در کنگرهٔ «قصر سپید مداین» ساخته شده است؛ همچنین این کاخ دارای ایوان‌هایی بوده که آن را با مصالحی که در اساس «قصر سپید ساسانی» بوده بنا می‌کنند؛ مجموع عملکرد المکتفی باعث شد، چیزی جز ایوان کاخ سپید که امروزه به «ایوان مداین» مشهور است، باقی نماند (قزوینی، ۱۹۹۸: ۴۵۳).

از گزارش منابع روشن می‌شود، این بنا قبه‌ای داشته که نشیمنگاه خلیفه بوده است و معمولاً مراسم بیعت در آن انجام می‌شده است (ابن خلکان، ۱۳۶۴: ۷۲/۵). ظاهراً این قبه در بالاترین مکان بنا ساخته شده بوده و فاصلهٔ زیادی با کف صحن آن داشته است (ابن اثیر، ۱۳۸۵ ق: ۴۱۰/۱۱) و مشرف بر بوستان بسیار زیبا بوده که پیش روی کاخ و

در کنار دجله قرار داشته است و نامش «بستان‌التاج» بوده است (غسانی، ۱۹۷۵: ۴۲۰/۲).

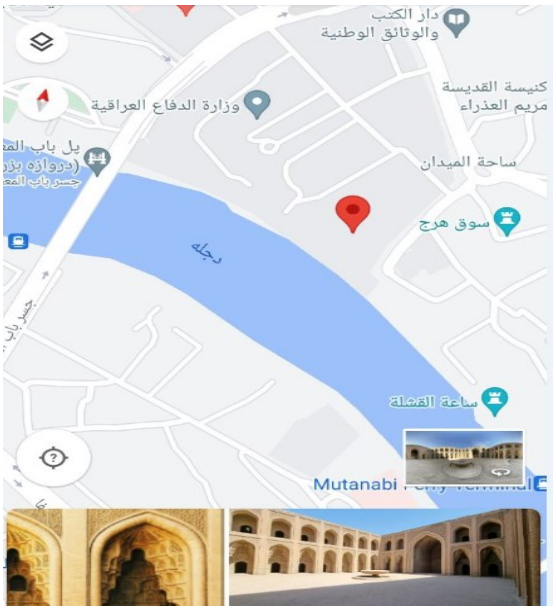
ظاهراً این قصر در سال ۵۴۹ ق در عهد المقتفی‌بالله بر اثر اصابت صاعقه آتش می‌گیرد و می‌سوزد؛ پس از این آتش‌سوزی، مقتفی بار دیگر آن را تجدید بنا می‌کند. این بنا تا سال ۵۷۴ ق در عهد المستضی‌بالله همچنان به همان صورت باقی بوده است و در این سال (۵۷۴ ق) تغییراتی در آن انجام می‌شود (حموی، ۱۹۹۵: ۵/۲). خاقانی پس از حج دوم خود در روزهای پایانی سال ۵۷۱ ق یا آغاز سال ۵۷۲ ق از این مکان دیدن می‌کند.

برخی معتقدند، امروزه این کاخ از بین رفته است؛ اما جایگاه آن در خیابان المستنصر بغداد (خیابان الرشید سابق) و در مکانی است که امروزه «غرفه‌التجاره» بنا شده است (الشعار، ۲۰۱۹: ۲۱۷) مکان دقیق آن را در زیر با نشان قرمز می‌بینیم:



تصویر ۶: مکان دقیق غرفة‌التجارة (مکان قصرالتاج در گذشته)

گروهی دیگر بر این باورند، قصر عباسی‌ای که امروز در جنوب وزارت دفاع در بغداد وجود دارد، یکی از سه قصر «التاج، الحسنی یا المأمون» است (احمدالراوی، ۱۹۸۸: ۱۱۵)؛ مکان دقیق «قصرالعباسی» را در زیر با نشان قرمز می‌بینیم:



تصویر ۷: مکان دقیق «قصرالعباسی» (احتمالاً قصر التاج) در جنوب وزارت دفاع در بغداد

۳-۶- چرا «تاجگه»؟

با آگاهی‌هایی که تاکنون دریافتیم، پرسش دیگری به ذهن می‌رسد: چرا خاقانی به‌جای «تاج» از «تاجگه» است. پاسخ را می‌توان در متون تاریخی و جغرافیایی جست. گزارش این منابع نشان می‌دهد در اطراف قصر «التاج» سازه‌هایی ساخته شده بوده که تاج را چون نگینی در بر می‌گرفته است. یکی از این سازه‌ها **قبة‌الحمار** بوده که در اطراف «التاج» قرار داشته است و نیز چنانچه اشاره شد، بوستان بسیار زیبایی مقابل آن وجود داشته است. مجموع «تاج» و «اطرافش» را در منابع «**ناحیة‌التاج**» خوانده‌اند (ذهبی، ۱۹۸۹: ۹/۳۸ و جواد، ۱۹۵۸: ۱۴۹) احتمالاً خاقانی نیز به همین عنوان (ناحیةالتاج) نظر داشته و آن را «تاجگه» نامیده است.

نکتهٔ دیگری که بر این نویسه (تاجگه) صحه می‌گذارد و آن را تأیید می‌کند، وجود ترکیب «بُتان حرمی» در قطعه است:

دی شبانگه به غلط سوی لب دجله شدم　　تاجگه دیدم و نظاره بتان حرمی

(خاقانی، ابتدای قرن ۷: ۵۱۷)

در حقیقت «بتان حرمی» همان «کنیزکان و زیبارویان حرم خلیفه» هستند که احتمالاً در اطراف «قصرِ التاج» و در بستان روبه‌روی آن (همان تاجگه) رفت و آمد داشته‌اند. از قضا به رفت و آمد آن‌ها در نواحی اطراف «قصرالتاج و

قصر الحسنی» در منابع کهن اشاره شده است (نک: حموی، ۱۹۹۵: ۷۸/۲).

محور عمودی شعر نشان می‌دهد خاقانی در استفادهٔ از لفظ «تاجگه» تعمدی داشته است. در عمود این شعر سخن از دو گروه از واژگان است؛ نخست واژگان حوزهٔ شرع که واژگان مقدس‌اند و دوم واژگان حوزهٔ میخانه که واژگان نامقدس هستند. خاقانی در محور عمودی از «کعبه، التاج، شونیزیه و بهشت» سخن می‌گوید که در نقطهٔ مقابل «نواحی اطراف التاج، کوی مغان، خاتونیه و نار» است. اشاره به «نواحی اطراف التاج یا همان تاجگه» می‌تواند در راستای همان نیش و کنایه‌های قلندرانهٔ خاقانی در این ابیات باشد؛ همان‌گونه که از بغداد که مدینةالسلام است؛ خاتونیه را اراده کرده است؛ همان گونه نیز از التاج، اطرافش را خواسته که محل حضور زیبارویان حرم خلیفه بوده است.

تا این جا روشن شد که «تاجگه» نویسهٔ درست و دقیق خاقانی است و طبیعتاً صورت درست بیت مورد بحث در قصیدهٔ «معارضه با شیخ‌الشیوخ بغداد»، برابر دستنویس‌های کهن و مضبوط این گونه خواهد بود:

تـاجگـه دیـدم و طیـار وز آراســتگی عیش چون تاج شـــد و کار چو طیار مرا

(خاقانی، ابتدای قرن ۷: ٤٦٣ و
خاقانی، انتهای قرن ۸: ب ٢٦٦)

نتیجه این که متناسب با جناس‌پردازی خاقانی در مصرع دوم «عیش چون تاج شد» درست خواهد بود.

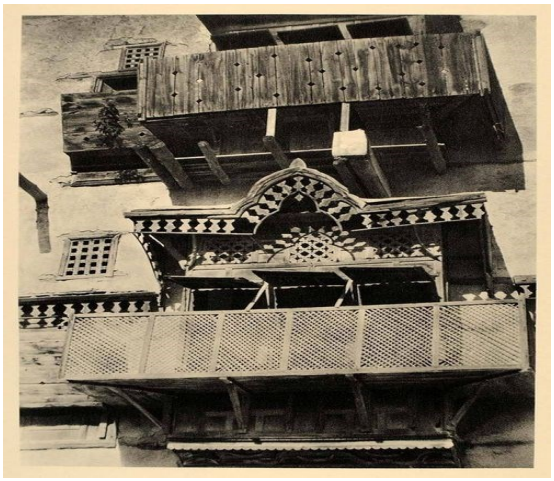
حال که آشکار شد، خاقانی به یکی از کاخ‌های خلفای عباسی و بستان و نواحی اطراف آن توجه داشته است، مراد و مقصود از «طیار» چیست؟ آیا این اصطلاح به همان معنای «ترازو، قپان و یا قایق تندرو» است که شارحان گفته‌اند و یا چیز دیگری است؟ در بخش بعدی به این پرسش پاسخ خواهیم گفت.

۳-۷- «طیّار» چیست؟

این واژه ظاهراً عربی است. «طیّار» یا «طیّارة» در متون، معانی مختلفی دارد که بیشتر وصف هستند (نک: دوزی، ۱۹۹۱: ۷:۱۱۰) از میان این معانی حداقل چهار معنای متناسب با بیت وجود دارد؛ چنانچه اشاره شد، خاقانی شناسان و پژوهش‌گران تنها به دو معنای آن یعنی «ترازو یا زبانهٔ آن» و «قایق تندرو» اشاره کرده‌اند و دو معنای دیگر مغفول مانده است. در متون کهن عربی شواهدی می‌توان یافت که نشان می‌دهد، این دو معنا در روزگار نزدیک به خاقانی و پیش از آن متداول و متعارف بوده است. در زیر به این دومعنا اشاره می‌کنیم.

الف) «طیار» یا «طیارة» در معنای «چتر» یا «سایبان»

این معنا بارها در متون کهن تکرار شده است؛ اما در فرهنگ‌های شناخته شدهٔ فارسی توجه دقیقی به آن نشده است. یکی از کهن‌ترین منابع تاریخ طبری (د ۳۱۰ ق) است. او در یادکرد جنگ قادسیه می‌گوید: «جلَس رستم علی سریره وضُرِب علیه طیارة» (طبری، ۱۹۸۳: ۴۲/۳ و ۴۳) طبیعتاً در این جمله مراد از «طیارة»، «سایبان یا چتر» است؛ مانند همین معنا را می‌توان در المنتظم ابن جوزی (د ۵۹۷ ق) و در ذیل وقایع ۴۴۳ ق و ذکر طوفان شدیدی که در بغداد اتفاق افتاده دید: «وانحل "الطیار" الممدود عن باب‌الغربة من رباطه فوقع علی الرواشن فقلعه من اوله الی آخره و غرق فی انحداره عدة السفن» (ابن جوزی، ۱۹۹۲: ۳۲۹/۱۵) در اینجا هم سخن از گسسته شدن «سایبان[۴]» به واسطهٔ طوفان و افتادنش روی ایوان چوبی قصر است که در نتیجهٔ آن ایوان چوبی کنده می‌شود و در دجله می‌افتد و خود باعث غرق شدن چندین کشتی می‌شود. توجه به این نکته هم لازم است، در فرهنگ‌های فارسی «رَوشن و جمع آن رَواشِن» را «دریچه و روزنه» دانسته‌اند (دهخدا: ذیل رَوشن) که دقیق نیست. این واژه که در متون کهن فارسی و عربی آمده، در حقیقت چیزی شبیه «بالکن یا ایوان» است؛ مثلاً عمادِ کاتب از پذیرایی خلیفه از سلطان سلجوقی طغرلبک در «روشنِ» قصرِ «التاج» می‌گوید (عمادالدین کاتب، ۱۴۲۵: ۱۹۳)؛ طبیعتاً در «پنجره با روزنه» نمی‌توان از کسی پذیرایی کرد؛ تصویری از «روشن یا رواشن» در زیر می‌بینیم:

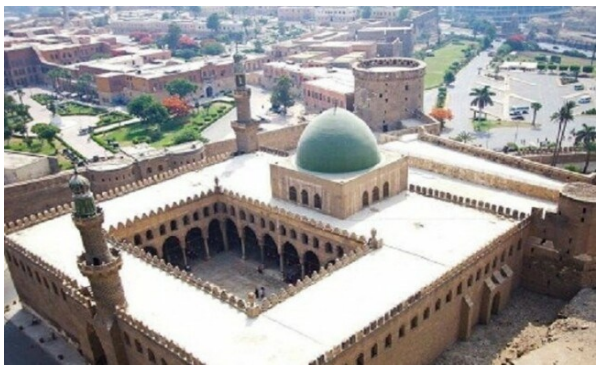


تصویر ۸: روشَن یا رَواشن

تا این جا روشن شد، یکی از معانی «طیار یا طیارة» همان «سایبان» است.

ب) معنای دیگری که در منابع کهن می‌توان از واژهٔ «طیار یا طیاره» دید؛ اتاق یا طارمی معمولاً چوبی بوده است که در بلندترین مکان ساختمان یا قلعه می‌ساختند. شکل این اتاق را معمولاً به صورت گنبد می‌ساختند (نک: دَهمان،

۱۹۹۰: ۱۰۵). ابوشامة (د ۶۵۵ ق) در الروضتین و در ذیل عنوان «استخلاص مسلمانان دمیاط» می‌گوید: «کان هو و اخوه المعظم فی الطیارة فی القلعة» (ابوشامه، ۲۰۰۲: ۱۹۵/۵) در اینجا هم دقیقاً همان اتاق خاص مراد است. در برخی متون این واژه را (طیارة) مخصوص اهل شام و دمشق دانسته‌اند (شهابی، ۱۹۹۹: ۷۹/۲) اما ظاهراً این اصطلاح در کل جغرافیای اسلامی کاربرد داشته است؛ ابن اثیر (د ۶۳۰ ق) در ذیل واقعهٔ درگذشت محمدبن محمود ملکشاه می‌گوید، او نزدیک مرگش همهٔ سربازان و دارایی‌اش را جمع کرد و «نظر الی الجمیع من **طیارة** تشرف علی ما تحتها» (ابن اثیر، ۱۳۸۵ ق: ۲۵۱/۱۱)؛ در اینجا هم مراد از «طیارة» همان «تالار یا طارم شاهانه» است؛ البته دوزی[۵] (د ۱۸۸۳) آن را این گونه معرفی می‌کند: رواق مکشوف‌الوجه، مسقوف، فی موضع عالٍ» (دوزی، ۱۹۹۱: ۱۱۰/۷). در مجموع می‌توان این بنا را چیزی مانند تصویر زیر تصور کرد:



تصویر ۹: طیار یا طیارةالقصر

ساختمان **گنبدی‌شکلِ** بالای بنای اصلی می‌تواند نمونه‌ای از «طیار یا طیارة» در قصر و قلعه‌های قدیمی باشد. از قضا در منابع مختلفی، به «قبةالتاج» اشاره شده است که در حقیقت همان تالار «گنبدی‌شکل» در قصر «التاج» بوده است.

۳-۸- مراد خاقانی از «طیار» چیست؟

در مصرع اولِ بیتِ مورد نظر، خاقانی می‌گوید: «تاجگه دیدم و طیار وز آراستگی»؛ با توجه به پیوستگی «طیار» و «تاجگه» معنی «ترازو و زبانهٔ آن» برای «طیار مصرع اول» قطعاً نادرست است؛ چراکه دیگر در این مصرع با «باجگه» روبه‌رو نیستیم که بتوانیم «ترازو و زبانهٔ» آن را بپذیریم. «طیار» در این مصرع هرچه هست؛ قطعاً منتسب به «قصر التاج» است.

در میان معانی دیگر می‌توان معنای «سایبان» را تسامحاً پذیرفت؛ چراکه می‌توانسته جزئی از بنای «التاج» باشد؛ اما مشکلش اینجاست، «سایبان» نمی‌تواند از نظر جذابیت و زیبایی آن قدر جلوه کند که خاقانی را به ستودن آراستگی‌اش وادارد.

می‌توانیم معنای «قایق تندرو» را نیز بپذیریم؛ چون این قصر در کنار دجله بوده است، طبیعتاً برای رفت و آمد در آن از «طیار» یا همان «قایق تندرو» استفاده می‌شده است و از قضا در برخی متون به زیبایی این نوع زورق اشاره‌شده است.

اما در کنار معنای گذشته به نظر بهترین معنا برای این کلمه همان «تالار یا طارم شاهانه» است؛ چراکه این تالار با قرار گرفتن در بلندای ساختمان امکان دیده شدن از دور را داشته است و نیز در پژوهش‌های متفاوتی آراستگی شگفت‌انگیز این تالار با انواع جواهرات وصف شده است (الخطیب‌البغدادی، ۱۹۹۷: ۱۱۹/۱) و برخی دیگر بر این باورند ساختار و نوع تشریفات باشکوه این ایوان از دربار ساسانیان برگرفته شده است (سوردل، ۱۳۷۵: ۱۲۲). ما بر اساس اذعان خاقانی می‌دانیم او در همین سفر اخیر خود (سفر حج سال ۵۷۱ ق) المستضیء بالله را در بغداد دیده است:

از نشـــاط آســـتین‌بوس امیرالـمؤمنـین — ســـعـد اکـبـر بـیـن مـرا گـوی گـریـبـان آمـده
مهـدی آخرزمـان المستضـیء باللّـه کـه هسـت — خـاک درگـاهـش بـهشـــت عـدن عـدنـان آمـده

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۷۳)

از طرفی به شهادت منابع کهن و معاصر خاقانی درمی‌یابیم، نشیمنگاه المستضیء در «قصرِ التاج» و در همین «تالار» بوده است (ابن جوزی، ۱۹۹۲: ۲۴۹/۱۸)؛ بر همین اساس می‌توانیم، بگوییم خاقانی قطعاً «قصر التاج» و «تالار» آن را دیده و در آن حضور یافته است و در نتیجهٔ آن، در بیت مورد بحث آراستگی این کاخ و تالار آن را ستوده است.

تا این جا روشن شد، به‌احتمال زیاد مراد خاقانی از «طیار» همان «**قبةالتاج**» یا «تالار باشکوه قصر التاج» بوده است؛ اما باید دریافت، معنی «طیار» در مصرع دوم چیست؟ خاقانی در مصرع دوم می‌گوید، با دیدن قصر «التاج» و نواحی اطراف آن، زندگانی‌اش همسان «دیهیم شاهان»، و کارش مانند «ترازوی طیار» آراسته و باشکوه شده است. شارحان تنها به معنای قاموسی این واژه (یعنی ترازو) اشاره کرده‌اند و دربارهٔ کمّ و کیف آن آگاهی‌ای به‌دست نداده‌اند؛ حال آن که ارتباط دقیق و منطقی‌ای بین «طیار» و «تاج» برقرار است. برای دریافت این پیوند، نخست باید ببینیم

«طیار» چگونه «سنجه‌ای» است؟

۳-۸-۱- زرسنجه‌ای به نام «طیار»

بر اساس گزارش‌های پراکنده در منابع مختلف درمی‌یابیم، این نوع سنجه برای سنجیدن طلا و نقره به کار می‌رفته است. شاهین این ترازو بسیار راست و دقیق بوده است و راستی آن پایهٔ تمثیل‌هایی شده است (سمرقندی، ۱۳۷۲: ۵۵۰/۲). حریری در ابیاتی آن را وصف می‌کند و می‌گوید از ویژگی این نوع ترازو، سبکی آن است و این که همیشه انسان آن را مانند شاهان در بلندا و نه در مکان پست می‌بیند (حریری، ۲۰۰۵: ۴۴۷ و ۴۴۸)؛ شارحان مقامات در چرایی نامیده شدن این ترازو به «طیار» اختلاف نظر دارند؛ برخی می‌گویند این ترازو شبیه «پرنده» بوده و به این نام (طیار) نامیده شده (همان: ۴۴۷) و برخی دیگر معتقدند به سبب سبکی زیاد و کم‌وزنی‌اش به این نام خوانده شده است (شریشی، ۲۰۰۶: ۲۶۷/۳) ظاهراً هیچ‌یک از این نظرات دقیق نیستند و اطلاق «طیار» بر این نوع «ترازو» از باب مجاز است؛ چراکه در منابع کهن «نرمهٔ طلا» یا همان «خاک طلا» که وزش باد می‌توانسته آن را جابه‌جا کند «طیار» نامیده شده است (لسان‌العرب: ذیل صأب)؛ بنابراین به وسیله‌ای که توانایی سنجیدن این جِرم بسیار سبک را داشته مجازاً «طیار» گفته‌اند. اجزای این ترازو خیلی ظریف و باریک ساخته می‌شده است؛ چراکه با صفت «لطیف» نیز از آن یاد شده است (مکی، ۱۹۹۷: ۲۱۵/۱). با توجه به آنچه بیان شد، روشن می‌شود، چون جنس «تاج و دیهیم» از طلا است و از طرفی «طیار» هم ترازوی سنجش طلا است، خاقانی به زیرکی از این ارتباط سود برده و آن را «مشبه‌به» «کارِ خویش» قرار داده است؛ «وجه شبه» این تصویر نیز می‌تواند همان «آراستگی؛ ظرافت و زیبایی» و یا «راستی، درستی و والایی» باشد که همهٔ این صفات را در منابع در وصف «زرسنجهٔ طیار» می‌بینیم.

دربارهٔ مفهوم «طیار» در مصرع دوم می‌توانیم، دیدگاه‌های دیگری را نیز مطرح کنیم؛ مثلاً دوزی در تکملةالمعاجم چند معنای وصفی برای «طیار» معرفی می‌کند ازجمله «شهرت و زینت» (دوزی، ۱۹۹۷: ۱۰۹/۷)، به نظر با توجه به نویسهٔ «تاج» می‌توان معنی «زینت» را نیز مورد توجه قرار داد؛ در این صورت مفهوم مصرع دوم این گونه خواهد بود: «زندگانی‌ام مانند تاج و کارم مانند زینت و پیرایهٔ آن آراسته و باشکوه شده است»؛ اما شاهدی در دیوان معزی وجود دارد که نشان می‌دهد، معنای دقیق، همان مفهوم نخست (یعنی زرسنجه) است. بیت معزی را با هم ببینیم:

گر حکم تو و رای دلارای تو باشد　　آن شغل چو زر گردد و آن کار چو طیار

(امیرمعزی، ۱۳۸۵: ۲۶۱)

در این بیت نیز سخن از «زر» و «طیار» است و از قضا مانند بیت خاقانی «کار به طیار» مانند شده است و

احتمالاً خاقانی در این تصویر نیز مانند موارد متعدد دیگر تحت تأثیر معزی است.

نتیجه‌گیری

در این مجال به یکی از مشکلات دیوان خاقانی پرداختیم و در نتیجهٔ آن شرح و تصحیح جدیدی از این بیت ارائه کردیم. از نتایج این جستار می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

الف) مطابق دستنویس‌های کهن و بسیار معتبر دیوان، نویسهٔ «تاجگه» در بیت مورد بحث ما ضبط «اصیل» است که در دو جای دیوان تکرار شده است و طبیعتاً غرابت درک این ضبط باعث شده تا در تمام منابع مرتبط با شعر خاقانی نویسهٔ «باجگه» جای بگیرد.

ب) با توجه به اشارت خاقانی در دیوان به دیدار المستضیء بالله، خلیفهٔ عباسی، در بغداد و اذعان منابع تاریخی معاصر خاقانی به حضور المستضیء در قصر تاج برای دیدارهای عمومی، قطعاً خاقانی در این قصر حاضر شده و آن را از نزدیک دیده است.

ج) قصر التاج و سازه‌ها و بوستان زیبای اطراف آن در منابع کهن به «ناحیةالتاج» مشهور بوده است و به احتمال زیاد مراد خاقانی از «تاجگه» همین کاخ و اطراف آن است.

د) طبیعتاً مراد از «بُتان حرمی» در قطعهٔ خاقانی همان «کنیزکان زیباروی» حرم خلیفه است که در اطراف «التاج» رفت و آمد داشته‌اند.

د) واژهٔ «طیار» در متون مختلف معانی دیگر وصفی و غیر وصفی دارد که خاقانی‌شناسان بدان‌ها توجه نکرده‌اند؛ به نظر اگرچه معنای «قایق تندرو» برای «طیار» در مصرع اول پذیرفتنی است؛ اما معنای «تالار یا طارم شاهانه» با توجه به اشارت منابع تاریخی در وصف کاخ «التاج» پذیرفتنی‌تر است.

ه) به نظر می‌رسد «تاج» و «طیار» در مصرع دوم دارای صنعت ایهام هستند و به ترتیب به معنای «دیهیم شاهان و قصر التاج» و «زرسنجه و زینت» به کار رفته‌اند.

یادداشت‌ها

۱. این قصیده در اکثر دستنویس‌های مضبوط دیوان جزء «غزلیات» است و با توجه به مضمون قلندرانه‌اش ظاهراً همین درست است و باید جزء «غزل‌ها» دسته‌بندی شود.

۲. ممکن است مراد خاقانی از «شیخ‌الشیوخ بغداد» همان «قاضی بغداد» به اسم «شهرزوری» باشد که خاقانی

قطعاتی در هجو او سروده است.

۳. برخی از شرح‌ها به قصیدهٔ «معارضه با شیخ‌الشیوخ بغداد» پرداخته‌اند؛ اما این بیت را از قصیده حذف کرده‌اند و بدان اشاره‌ای نکرده‌اند (نک: مؤید شیرازی، ۱۳۷۲: ۱۲۷ و ۲۶۸ و علیزاده، ۱۳۸۳: ۲۶).

۴. جوزی در ذیل سال ۴۴۸ ق عبارت دیگری دارد: «وانحل الطیار المربوط بباب‌الغربة و تکسر سکانه» (ابن جوزی، ۱۹۹: ۳/۱۶) در این عبارت به جای «ممدود»، «مربوط» آمده و به جای حرف جر «عن»، «بـ» آمده است و حضور واژهٔ «سکان» تأیید می‌کند که مراد در ابن جا «کشتی» است نه «سایبان».

۵. رینهارت دوزی (۱۸۲۰–۱۸۸۳) شرق‌شناس هلندی یکی از بهترین پژوهندگان غربی است که در زمینهٔ ادبیات عرب قلم زده است. اثر تکمله‌المعاجم یکی از بهترین آثاری است که در زمینهٔ لغات و اصطلاحات جاافتاده از فرهنگ‌های عربی نگاشته شده است. برای اطلاعات بیشتر از زندگانی و آثار او (نک: فرهنگ خاورشناسان، ۱۹۹۸: ذیل ذوزی).

کتابنامه

ابن اثیر، علی‌بن محمد. (۱۳۸۵ ق). الکامل فی التاریخ. بیروت: دارصادر.

ابن جوزی، عبدالرحمن‌بن علی. (۱۹۹۲). المنتظم فی تاریخ‌الامم و الملوک. تحقیق مصطفی عبدالقادر عطا. بیروت: دارالکتب‌العلمیة.

ابن خلکان، ابوالعباس شمس‌الدین احمد. (۱۳۶۴). وفیات‌الاعیان و انباء ابناء الزمان. تحقیق احسان عباس. قم: الشریف الرضی.

ابن منظور، محمدبن مکرم. (۱۹۹۴). لسان‌العرب. بیروت: دارالفکر.

احمد الراوی، حسن. (۱۹۸۸). «دارالخلافة العباسیة و جامع‌القصر في بغداد (القسم‌الثاني)». المورد. السابع عشر. صص ۹۳-۱۳۱.

استعلامی، محمد.(۱۳۸۷). نقد و شرح قصاید خاقانی. تهران: زوار.

امیرمعزی، محمدبن عبدالملک. (۱۳۸۵). کلیات دیوان. تصحیح محمدرضا قنبری. تهران: زوار.

برزگر خالقی، محمدرضا. (۱۳۸۷). شرح دیوان خاقانی. تهران: زوار.

ترکی، محمدرضا. (۱۳۸۸). «دریافته‌هایی از دیوان خاقانی». ادب فارسی دانشگاه تهران. شمارهٔ ۱. صص ۲۱-۳۶.

ـــــــــــــ (۱۳۹۸). سرّ سخنان نغز خاقانی. تهران: سمت.

جواد، مصطفی و سوسة، احمد. (۱۹۵۸). دلیل خارطة بغداد المفصل. بغداد: مجمع‌العلمی العراقی.

چهرقانی‌منتظر، رسول. (۱۳۹۳). فرهنگ تحلیلی لغات و ترکیبات دیوان خاقانی. تهران: دانشگاه شهید رجایی.

حتاملة، عبدالکریم عبده.(۱۴۲۵ ق). «قصور بغداد و دورُها في عصرالعباسي». مجلة جامعة الامام اردن. عدد ۴۷. صص ۵۰۹-۵۴۲.

حریری، قاسم‌بن علی. (۲۰۰۵). مقامات‌الحریری. بیروت: دارالکتب‌العلمیة.

حموی، یاقوت‌بن عبدالله.(۱۹۹۵). معجم‌البلدان. چاپ دوم. بیروت: دارصادر.

خاقانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۶۲). دیوان اشعار. تهران: ارسطو.

ـــــــــــــ (۱۳۷۵). دیوان اشعار. با اهتمام محمد عباسی و حسین نخعی. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــ (۱۳۷۵). دیوان اشعار. ویرایش میرجلال‌الدین کزازی. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــــ (۱۳۷۷). دیوان اشعار. به‌اهتمام برادران میرحاج. تهران: شهرام.

ـــــــــــــ (۱۳۷۸). دیوان اشعار. تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: زوار.

ـــــــــــــ (۱۳۷۹). دیوان اشعار. به‌اهتمام جهانگیر منصور. تهران: گل‌آرا.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۰). دیوان اشعار. تصحیح عزیزالله علیزاده. تهران: فردوس.

ـــــــــــــــــــ (ابتدای قرن ۷). دیوان اشعار. دستنویس شمارهٔ ۹۶۷. تهران: کتابخانهٔ مجلس.

ـــــــــــــــــــ (قرن ۸). دیوان اشعار. دستنویس شمارهٔ ۴۳۹. ترکیه: کتابخانهٔ لالا اسماعیل.

ـــــــــــــــــــ (احتمالاً قرن ۸). دیوان اشعار. دستنویس شمارهٔ LES38. آمریکا: پرینستون.

ـــــــــــــــــــ (۷۰۲ ق). دیوان اشعار. دستنویس شمارهٔ ۳۸۱۰. ترکیه: کتابخانهٔ فاتح.

ـــــــــــــــــــ (۱۲۸۵). دیوان اشعار. لکهنو: نولکشور.

الخطیب‌البغدادی، الامام الحافظ ابی‌بکر. (۱۹۹۸). تاریخ بغداد أو مدینةالسلام. تحقیق مصطفی عبدالقادر عطا. بیروت: دارالکتب‌العلمیة.

دوزی، رینهارت.(۱۹۹۱). تکملة المعاجم‌العربیة، نقله الی العربیة و علق علیه الدکتور محمدسلیم النعیمی. بغداد: دارالشؤون الثقافیةالعامة.

دهمان، محمد احمد. (۱۹۹۰). معجم‌الالفاظ التاریخیة فی عصر المملوکی. دمشق: دارالفکر

ذهبی، محمدبن احمد. (۱۹۸۹). تاریخ‌الاسلام و الوفیات المشاهیر و الاعلام. تحقیق الدکتور عمر عبدالسلام. الطبعةالثانیة. بیروت: دارالکتاب العربی.

سجادی، سیدضیاءالدین. (۱۳۸۹). فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی. تهران: زوار.

سمرقندی، عبدالرزاق. (۱۳۷۲). مطلع سعدین و مجمع بحرین. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

سوردل، دومینیک. (۱۳۷۵). بغداد. ترجمهٔ ایرج پروشانی. تهران: دائرةالمعارف.

شریشی، احمدبن عبدالمؤمن. (۲۰۰۶). شرح مقامات‌الحریری. بیروت: دارالکتب‌العلمیة.

الشعار، مها. (۲۰۱۹). «عجائب فی قصرالتاج العباسي». مجلة التراث العلمی العربی حلب. عدد ۴۳. ۲۱۵-۲۴۶.

صادقی‌نژاد، رامین. (۱۳۹۲). «بغداد در دیوان خاقانی شرانی». مجموعه مقالات هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. صص ۱۱۴۸-۱۱۵۹.

طبری، محمدبن جریر. (۱۹۸۳). تاریخ الطبری المعروف بتاریخ تاریخ‌الامم و الملوک. بیروت: موسسةالاعلمي للمطبوعات.

علیزاده، جمشید. (۱۳۸۳). برگزیده و شرح اشعار خاقانی. تهران: فرزان.

عمادالدین کاتب، محمدبن محمد. (۱۴۲۵). تاریخ دولة آل سلجوق. تحقیق یحیی مراد. بیروت: دارالکتب‌العلمیة.

غسانی، اسماعیل‌بن عباس. (۱۹۷۵). العسجدالمسبوک و جوهرالمحکوک. تحقیق محمود شاکر. بغداد: دارالبیان.

فضلی درزی، بهاره. (۱۳۹۳). «پژوهشی دربارهٔ دو اصطلاح طیار و باجگاه در شعر خاقانی». مجلهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی. شمارهٔ ۶. صص ۱۰۱-۱۱۲.

قزوینی، زکریابن محمد. (۱۹۹۸). آثارالبلاد و اخبارالعباد. بیروت: دارصادر.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۸). گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی. تهران: نشر مرکز.

مشکین‌نژاد، پرویز و همکاران. (۱۳۸۸). فرهنگ خاورشناسان. تهرن: پژوهشگاه علوم انسانی.

مکی، ابوطالب. (۱۹۹۷). قوت‌القلوب فی معاملة المحبوب. صححه باسل عیون‌السود. بیرت: دارالکتب‌العلمیة.

مؤید شیرازی، جعفر. (۱۳۷۲). شعر خاقانی گزیدهٔ اشعار با تصحیح و توضیح. شیراز: دانشگاه شیراز.

DOI: Https://doi.org/10.22067/jls.2022.72562.1157

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۷، تابستان ۱۴۰۱، صص ۹۳-۱۱۳
مقالهٔ پژوهشی

الگوهای اکو- نارسیس
در شخصیّت‌سازی داستان‌های کودک

تاریخ دریافت: ۲۶ شهریور ۱۴۰۰ / تاریخ پذیرش: ۵ مهر ۱۴۰۱

امیرحسین زنجانبر [۱]

چکیده

اسطورهٔ یونانی نارسیسوس، روایتی از عشق یکطرفهٔ اِکو به نارسیس است. وفق این اسطوره، اکو دختری پرحرف و شیرین‌زبان است که بعد از نفرین هِرا، قدرت تکلمش را از دست داده است و تنها می‌تواند کلمهٔ آخرِ جملات دیگران را پیاپی تکرار کند. نارسیس پسری غرق در زیباییِ خود است. به‌عبارتی، یک‌سوی این گفتمان را شخصیتی خودشیفته تشکیل می‌دهد که پرسپکتیو خودمحورانه‌اش، او را از دیدن و توجه به دیگری محروم کرده است؛ در سوی دیگرِ گفتمان، شخصیتی قرار دارد که توان کلامی برای انتقال اندیشه‌ها و عواطفش ندارد. از همین رو، بین طرفینِ این گفتمان ماهیتاً امکان گفتگو وجود ندارد. این پژوهش در پی آن است که نشان دهد دوقطبیِ اکو ــ نارسیس یکی از موتیف‌های ادبیات داستانیِ کودک است که در لباس تقابلِ دوگانهٔ کودک ــ پدر بازنمایی می‌شود (منظور از پدر، الزاماً والدِ مذکر نیست؛ بلکه استعاره‌ای از هر فرادستِ پدرسالارانه است). در همین راستا، این پژوهش با روش تحلیلی- توصیفی، در پی پاسخ‌گویی به چگونگی بازنماییِ بن‌مایهٔ اکو- نارسیس در ساختارهای روایی داستان‌های کودک است. این پژوهش علاوه‌بر اینکه برای نخستین‌بار در ایران، نارسیسیسم و اکوئیسم را در بستر ادبیات داستانی مورد مداقّه قرار می‌دهد؛ برای نخستین‌بار شبکهٔ روابط میان شخصیت‌های اصلیِ داخل یک اسطوره را با شبکهٔ روابط شخصیت‌های داخل یک داستان کودک به لحاظ ساختاری مقایسه می‌کند.

کلیدواژگان: داستان کودک، شخصیت‌سازی، اسطوره، نارسیس، اکوئیسم.

۱. کارشناسی ارشد رشتهٔ ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. E-mail: Mosafer_e_barfi@yahoo.com

۱. مقدمه

نارسیس (Narcisse) به معنای افسون‌گر است و به‌لحاظ اشتقاق با narke به‌معنای خواب‌آلودگی و narcotic، به‌معنای مواد مخدر از یک خانواده است. در ادبیات فارسی برابرنهادِ نارسیس، واژهٔ «نرگس» است و برابرنهاد نارسیسیسم، واژهٔ خودشیفتگی. نخستین بار فروید (Freud) پای این اصطلاح را به روان‌کاوی باز کرد و مدعی شد که خودشیفتگی با انسان به دنیا می‌آید. خودشیفتگی در ادبیات کودک، بیش از اینکه نام فروید را به ذهن متبادر کند؛ مرحلهٔ آینگی لکان (Lacan 's Mirror stage) را به یاد می‌آورد. لکان شروع خودشیفتگی را در شش‌ماهگی (در مرحلهٔ آینگی) می‌داند و آن را ضرورتی ناگزیر برای تکوین اگو(ego). دوگانِ متقابلِ نارسیس، اکو (Echo) است. برابرنهاد اِکو، در زبان فارسی واژهٔ پژواک است. همان‌گونه که تیپ نارسیسیست (خودشیفته) در جامعه بیش از تیپ اِکوئیست (پژواکی) در معرض دید قرار دارد؛ اصطلاح نارسیسیسم نیز در علم روان‌شناسی، در ادبیات و حتی در اسطوره‌شناسی (mythology) بیش از اصطلاح اکوئیسم شناخته شده است. اکو نمایندهٔ شخصیت‌های بی‌صدایی است که سرخورده به غارهایی به دور از متنِ اجتماع کشانده شده‌اند و مانند پژواک قائم‌بالغیرند، نه قائم‌بالذات. از همین رو در حوزه‌هایی مانند ادبیات کودک، مطالعات زنان و شرق‌شناسی که موضوع مطالعاتشان بازنماییِ بی‌صدایی کودک، زن، و مردمان شرق است ضرورت توجه به اکوئیسم بیش از نارسیسیسم احساس می‌شود؛ اما در ایران تحقیقاتی که تا کنون در حوزه‌های مذکور انجام شده است، خلاف این جهت بوده است. حال آنکه پیرنگ بسیاری از داستان‌های کودک با نمایشِ بی‌صدایی کودکان، نسبت‌به امپریالیسم بزرگسالان انتقادی پسااستعماری دارند.

۱-۱. هدف و ضرورت پژوهش

این پژوهش در پی آن است که نشان دهد: در شخصیت‌سازی داستان‌های کودک، یکی از روش‌های پرتکرار برای بازنمایاندنِ فاصلهٔ بین جهان کودک و جهان پدر استفاده از تکرار کهن‌الگوی (archetype) دوقطبیِ اکو-نارسیس است. نوآوری مقالهٔ حاضر این است که نقش ساختارساز و الگودهندهٔ اسطوره (myth) را در داستان‌های کودک مورد توجه قرار می‌دهد. به‌عبارتی دیگر، خلاف برخی پژوهش‌ها که دنبال یافتن ویژگی‌های یک شخصیتِ اسطوره‌ای در داستان‌های معاصر می‌گردند، این پژوهش روابط میان شخصیت‌ها را به‌لحاظ ساختاری مطمح نظر قرار می‌دهد و از این طریق، با رویکردی اسطوره‌شناختی داستان‌ها را بازخوانی می‌کند. خلاء توجه به نقش

ساختاریِ اسطوره در شکل‌گیری ساختارهای جدید ادبی ضرورت پژوهش را مسجل می‌نماید.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

الف) دوقطبیِ اکو و نارسیس در اسطورهٔ نارسیسوس (Narcissus) چگونه در شخصیت‌های داستان‌های کودک بازتولید می‌شود؟

ب) در داستان‌های کودک، رایج‌ترین روش‌ها برای طبیعی‌سازی شخصیت کودک- اکو کدام‌اند؟

پ) انواع گفتمان‌های مبتنی بر شخصیت‌سازی کودک- نارسیس کدام است؟

۱-۳. روش پژوهش

پژوهش پیشِ رو به روش تحلیلی- توصیفی انجام شده است و نمونه‌گیری در آن به روش هدفمند. داستان‌هایی که شخصیت‌سازی در آنها، با الگوی شخصیت‌سازیِ اسطورهٔ نارسیسوس مرتبط بودند، از میان یک‌صد و چهل و شش کتابِ گروه سنیِ «الف»، «ب» و «ج» جدا شدند. حجم نمونهٔ حاصل‌شده، بیست و یک اثر بود که در ادامه به تعدادی از آنها و در جدول پایانی مقاله به تمامی آنها اشاره خواهد شد.

۱-۴. پیشینه

افسانهٔ نارسیسوس در کتاب‌های مختلف به شکل‌های متفاوتی روایت شده است؛ اما هستهٔ همهٔ آنها یکسان است. در جلد دوم «فرهنگ اساطیر یونان و رم» (گریمال، ۱۳۶۷: ۶۰۵- ۶۰۷) از این افسانه چهار روایت مختلف نقل شده است. معروف‌ترین روایت در کتاب «دگردیسی‌ها» (Ovid, 1983: 67-73) آمده است. در زمینهٔ اکوئیسم هیچ پژوهشی در ادبیات فارسی انجام نشده است؛ اما در زمینهٔ پدیدهٔ نارسیسیسم (خودشیفتگی) در اشعار شعرای پارسی (نه در ادبیات داستانی) چند پژوهش دیده می‌شود. دو مقالهٔ «بررسی پدیدهٔ خودشیفتگی در شعر حافظ و متنبی» (طاهری‌نیا و همکاران، ۱۳۸۹) و «بررسی تطبیقی خودشیفتگی در شعر خاقانی و متنبی» (توکلی کافی‌آبادی و همکاران، ۱۳۹۴) به ترتیب به تطبیق موضوعاتِ مورد مفاخرهٔ متنبی با موضوعات مورد مفاخرهٔ حافظ و خاقانی پرداخته‌اند. خودشیفتگی متنبی را هم در سطح شعر و هم در توانایی‌های غیرشعری مثل شجاعت و دلیری و غیره دانسته‌اند و تفاخر خاقانی را تنها در سطح شعر و دانش و خرد؛ به‌طور مشابه تفاخر حافظ را نیز صرفا در بعد هنروری‌اش برجسته دیده‌اند. مقالهٔ «گذر از افسانهٔ نارسیس به خویشتن در غزلیات شمس» (قریشی و پورگیو، ۱۳۹۴) خودشیفتگی را به عرفان مولوی پیوند زده است. مقالهٔ «واکاوی جلوه‌های خودشیفتگی هنری در اشعار بارودی»

(میرقادری و همکاران، ۱۳۹۸) عوامل خودشیفتگی بارودی، شاعر عرب، را واکاوی نموده است. البته ناگفته نماند که در مقالهٔ مذکور، ابداع اصطلاح نارسیسیسم را در سال ۱۹۸۹ دانسته است که به‌نظر می‌آید غلطی نوشتاری باشد؛ چراکه اولین‌بار هَولاک اِلیس (Havelock Ellis) اصطلاح «نارسیسیسم» را در ۱۸۹۸ برای توصیف افراط در خودارضایی (اختلالی که انسان هدف جنسی خودش قرار می‌گیرد) و سپس سادگِر (Sadger) در ۱۹۰۸ آنرا برای تحلیل روان‌شناختی شخصیت به کار گرفته‌اند. در ایران اصطلاح «اکونارسیسم» را اسماعیلی قوچانی، از استادان رشتهٔ انسان‌شناسی تصویر، در نشستی در انجمن ناشران کودک و نوجوان، شهریورماه ۱۳۹۴ مطرح کرد. ایشان فرهنگ نارسیس را با شاخصه‌های حفاظت از جسم، عریانی، فردی بودن، کمدی، استعمار، و عینی‌گرایی معرفی کرد و غرب را نمونهٔ بارز این فرهنگ خواند. در نقطهٔ مقابل، فرهنگِ اکو را علاقه‌مند به خط، روحانیت، نامرئی بودن، خودویرانگری و مرگ معرفی کرد و شرق را نمونهٔ بارز این فرهنگ دانست (اسماعیلی قوچانی، ۱۳۹۴). نگارندهٔ مقالهٔ حاضر با تفکر ایشان هم‌قول است که فرهنگ شرق نمونهٔ بارز اکوئیسم است و غرب نمونهٔ بارز نارسیسیسم؛ اما تعریف اکوگرایی در این مقاله نسبت‌به تعریف ایشان دامنه‌ای محدودتر دارد. از منظر پژوهش پیشِ‌رو شاخصهٔ اکوئیسم بی‌صدایی، فرودستی، شیفتهٔ دیگری بودن، و به انزوا کشانده شدن است. عریان نبودن، روحانیت، علاقه‌مندی به کلمه و خط و... در تعریف اکوئیسمِ مقالهٔ فعلی مطمح نظر نیست؛ چراکه این ویژگی‌ها در پیرنگ اسطورهٔ نارسیسوس مستقیماً مابه‌ازایی مشهود و برجسته ندارد.

۲. اسطورهٔ نارسیسوس

اکو نام پری پرگویی بود که باوجود پرگویی، صدایی بسیار گوش‌نواز و دل‌نشین داشت. روزی درحالی که هِرا (Hera) مسحور لحن قصه‌گوییِ اکو شده بود؛ همسر هرا، یعنی زئوس (Zeus)، از فرصت استفاده کرد و دنبال عشق‌بازی با پری‌های زمینی رفت. وقتی هرا به خود آمد؛ متوجه خیانت زئوس شد. هرا از این که اکو حواس او را با صدای مسحورکننده‌اش پرت کرده است، خشمگین شد و زبان اکو را از هر بیانی جز تکرار آخرین کلمهٔ جملات دیگران، ناتوان کرد. روزی اکو در جنگل شکارچی جوان بسیار زیبایی را دید و عاشقش شد. این شکارچی جوان، کسی جز نارسیس (نارسیسوس) نبود. نارسیس دل‌باختگان زیادی از دختر و پسر داشت و چون بویی از عشق نبرده بود؛ به هیچ‌کدام هیچ وقعی نمی‌گذاشت. روزی اکو در پشت درختان زاغ سیاه نارسیس را چوب می‌زد که ناگهان نارسیس صدای تکان خوردن برگ‌های درختان را شنید. نارسیس فریاد زد: «کی آنجاست؟» اکو خواست پاسخ بدهد؛ اما نمی‌توانست جز تکرار صدای نارسیس چیزی را به زبان بیاورد. تا اینکه نارسیس به او گفت: «آهای! هر کسی

هستی بیا جلو». اکو که منتظر این لحظه بود، بی‌درنگ تکرار کرد «بیا جلو! بیا جلو!» نارسیس پیش آمد؛ اما در مقابلِ نگاه عاشقانهٔ اکو، نارسیس با بی‌توجهی دل او را نیز مانند دل سایر دل‌دادگانش شکست. اکو پس از اینکه به نزد نِمسیس (Nemesis)، الههٔ عدالت و انتقام از معشوقان بی‌وفا، شکایت برد؛ به انزوای غاری در کوه پناه برد. رفته‌رفته از غصه جسمش آب شد. تمام استخوان‌هایش همان‌جا در کوه به شکل سنگ و صخره درآمد؛ اما همچنان صدایش در کوه برای همیشه باقی ماند. از سویی دیگر، در اثر ارادهٔ انتقام‌جویانهٔ نمسیس، روزی نارسیس تصادفاً چهرهٔ خود را در آب زلال چشمه‌ای بکر و دست‌نخورده دید و نتوانست دریابد که آن تصویر، کسی جز خودش نیست؛ درنتیجه شیفتهٔ خودش شد. نارسیس در آب نگاه می‌کرد و می‌دید که وقتی با معشوق صحبت می‌کند؛ معشوق نیز لب‌هایش تکان می‌خورد و گویی صحبت می‌کند اما نارسیس نمی‌توانست صدای معشوق را بشنود. نارسیس هر بار که می‌خواست تصویرش را در آغوش بگیرد؛ امواج آب به لرزه می‌افتاد و تصویر محو می‌شد. آب که آرام می‌گرفت، باز مسحور در تصویر خود به آب خیره می‌شد. همان‌جا، ناتوان از رسیدن به معشوق خیالی خود، غرق در تصویر خودش ماند تا سرانجام او نیز جان سپرد. اگرچه تیرزیاسِ پیشگو (Teiresias) از همان بدو تولدِ نارسیس، به سرنوشت و شیوهٔ مرگ نارسیس تلویحا اشاره کرده بود؛ اما والدین نارسیس به این پیشگویی توجه کافی نکرده بودند. در محل جان‌سپاری نارسیس گل نرگسی روئید که سیاهیِ چشم‌مانندِ روی گلبرگ‌هایش سر رو به آب خم کرده بود (Ovid, 1983: 67-73).

۳. جایگاه کودک در پیوستار اکوـ نارسیس

به‌لحاظ روان‌شناسی، تیپ شخصیتی هر فردی در نقطه‌ای بین دو قطب متقابلِ «اکوئیست» (پژواکی) تا «نارسیسیست» (خودشیفته) قرار دارد. شخصیت‌های اصلی در داستان‌های اکوـ نارسیس نه در بین دو قطب فوق‌الذکر، بلکه دقیقاً در آن دو قطب متضاد قرار دارند. یعنی یکی از شخصیت‌ها نقش اکو را ایفا می‌کند و دیگری نقش نارسیس را.

شاخصهٔ داستان‌های اکوـ نارسیس، قطع ارتباط طرفین گفتمان است. در یک‌سوی این گفتمان، شخصیتی خودشیفته قرار دارد که از پرسپکتیوی خودمحور نگاه می‌کند و قادر به دیدن هیچ چیزی غیر از خودش نیست؛ در سوی دیگر آن، شخصیتی قرار دارد که صدایش قابلیت شنیدن ندارد. از همین رو گفتمان بین آنها ماهیتاً امکان‌ناپذیر است؛ به قول صاحب رسالهٔ مجدیه «من گنگِ خواب‌دیده و عالم تمام کر/ من عاجزم ز گفتن و خلق از شنیدنش» (دهخدا، ذیل مدخل «خواب‌دیده»).

داستان‌های کودکانهٔ اکوـ نارسیس دو دسته‌اند: یکی داستان‌هایی که در آن، کودک نقش اکو را بازی می‌کند؛ دیگری داستان‌هایی که در آن، کودک جایگاهی نارسیسیست دارد. علاوه‌بر دو دستهٔ فوق‌الذکر، در برخی داستان‌ها (در داستان‌های تودرتو) شخصیتی واحد می‌تواند هم نقش نارسیس را داشته باشد و هم نقش اکو را.

۳-۱. کودکـ اکو

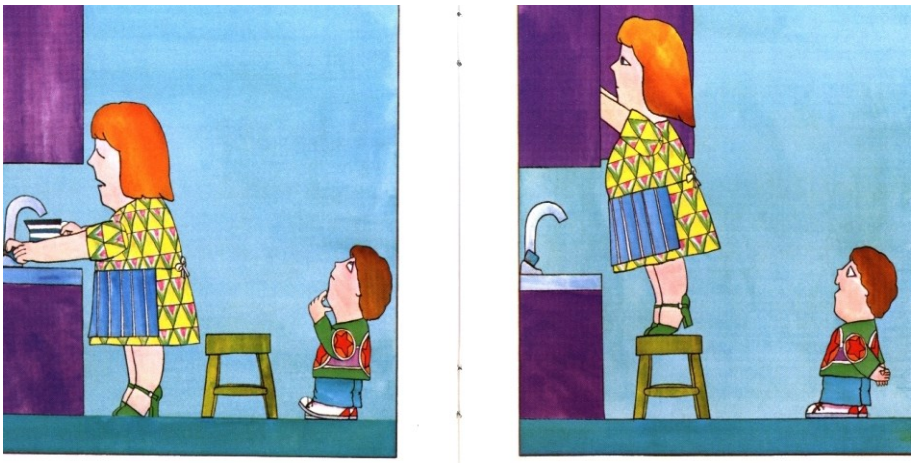
نخستین‌بار روان‌شناسی به نام کریگ ملکین (Craig Malkin) شخصیت اکوئیست را، به‌عنوان نقطهٔ مقابل نارسیسیست، به کار برد. در روان‌شناسی، اکوئیست به شخصیتی خودسرزنش‌گر گفته می‌شود که در تعامل با شخصیتِ خودشیفته همواره نقش قربانی را دارد. حضور کودکـ اکو مستلزم حضور نقش مکملِ نارسیسیستِ پدر (یا شخصیتی پدرسالارانه) است. در این پژوهش، واژهٔ «کودک» در ترکیبِ «کودکـ اکو» الزاما بر شخصیتی انسانی و با گروه سنی خاص دلالت نمی‌کند؛ بلکه به‌مثابهٔ چتر واژگانی برای هر شخصیت داستانیِ فرودستی به کار می‌رود که علیرغم تلاش در ابراز روابط عاطفی، صدایش شنیده نمی‌شود. بنابراین شخصیت کودکـ اکو می‌تواند یک حیوان کوچک یا یک شخصیت بزرگسال لال یا امثالهم باشد. همچنین، منظور از «پدر» در ترکیب «پدرـ نارسیس» الزاماً شخصیت بزرگسال با جنسیت مذکر نیست؛ بلکه استعاره‌ای برای هر «شخصیت فرادستیِ پدرسالارانه» است. بنابراین ممکن است مادر، ناظم مدرسه، پلیس، شیر جنگل یا امثالهم نقش پدر را برای کودکی اکوئیستی داشته باشد.

ویژگی اکوئیستی در شخصیت‌پردازی داستان‌های کودک، غالباً به چهار روش طبیعی‌سازی می‌شود: الف) اکوئیست سالم، ب) اکوئیست مسخ‌شده، پ) اکوئیست زبان‌پریش، ت) اکوئیست لال. این چهار روش تنها روش‌های طبیعی‌سازی شخصیت اکوئیست نیست؛ اما از پربسامدترین روش‌ها در داستان‌های کودک برای ایجاد بن‌مایهٔ اکوـ نارسیسیست به‌شمار می‌آیند.

۳-۱-۱. اکوئیست سالم

شخصیتِ اکوئیست سالم، کلام روشن و واضحی دارد و خواننده می‌تواند زبان او را نیز مانند زبان سایر شخصیت‌های داستان به سادگی بفهمد؛ اما شخصیت‌های نارسیسیستِ داخل داستان آنقدر خودمحورند که صدای او را نمی‌شنود. در داستان تصویریِ «حالا نه! بچه!» (مکی، ۱۳۹۴) پسربچه‌ای پیش پدر می‌رود و سلام می‌کند. به‌جای جواب سلام، پدر به او می‌گوید: «حالا نه، بچه!». تصویرِ متناظر با این دیالوگ، نیم‌رخ پدری در حال میخ کوبیدن به دیوار را نشان می‌دهد که نگاهش متمرکز بر دیوار است. در فِریم (Frame) بعدی، پسربچه نزد مادر می‌رود و سلام می‌کند. مادر به‌جای جواب سلام، می‌گوید: «حالا نه، بچه!». تصویر متناظر با این دیالوگ، نیم‌رخ مادری در کنار ظرف‌شویی

را نشان می‌دهد که نگاهش متمرکز بر داخل کابینت است. پسربچه برای جلب توجه مادر می‌گوید: «یک غول توی باغچه است و می‌خواهد من را بخورد»، مادر باز می‌گوید: «حالا نه، بچه». تصویر متناظر با این گفتگو، نیم‌رخ مادر را در حال آب دادن به گلدان نشان می‌دهد. در فِریم بعدی، پسربچه به سمت باغچه می‌رود و به غول سلام می‌کند. تصویر متناظر با این صحنه، غولی است که تمام‌رخ به او نگاه می‌کند. تصویرِ تمام‌رخ غول (که به پسربچه نگاه می‌کند) در تضاد با تصاویر نیم‌رخ والدین (که به پسربچه نگاه نمی‌کنند) است و بیانگر تضاد توجه غول با بی‌توجهی والدین. علاوه‌بر این، در همهٔ تصاویری که پدر یا مادر به پسربچه پاسخ می‌دهند، چشم‌هایشان بسته است؛ اما در صحنه‌هایی که غرق در کارهای خودشان هستند، چشمانشان باز.



پسر گفت: «سلام مامان!»

مادر گفت: «حالا نه، بچه!»

تصویر(۱) در «حالا نه، بچه!» (مکی، ۱۳۹۴)، والدین پسربچه در تمام تصاویر به حالت نیم‌رخ به نمایش درآمده‌اند و هنگام پاسخ به پسربچه‌شان، نگاهش نمی‌کنند. علاوه‌بر این، در تمام تصاویری که بر جملهٔ «حالا نه، بچه!» لنگر شده است، چشم‌های والدین بسته است. پرسپکتیوِ نیم‌رخ و عدم نگاه به پسربچه، مبین نادیده‌انگاری نارسیسیستیِ آنها است.

در این‌جا کودک، نقش اکو را بازی می‌کند و با تعبیر اسپیواک (Spivak, 1988)، به‌منزلهٔ فرودستی است که صدایش را فرادست (والدین) نمی‌شنود. کودک همچون اکو، عشق را گدایی می‌کند و دنبال یک نگاه اجمالی والدین است؛ اما پدر و مادر، وقتی با او حرف می‌زنند، چشم‌هایشان بسته است و نارسیس‌وار غرق در معشوق‌های کاذب خودشان هستند. مثلاً پدر در حال کوبیدن میخ روی دیوار اتاق (احتمالاً برای آویختن قاب عکس خودشان یا برای آویختن

آینه) است. به‌لحاظ نشانه‌شناختی، ازآنجا که آویختن آینه یا قاب عکسِ خود بر روی دیوار نشانه‌هایی تصویری برای خودبینی و خودشیفتگی هستند؛ کنش کوبیدن میخ برای آویختن آینه و قاب عکس نیز، مجازا بر خودشیفتگی اشاره می‌کند. «سلام»، کلامی است برای شروع ارتباط گفتمانی و ابراز عاطفه؛ اما والدین مانند نارسیس با پاسخی خودمحورانه، دست رد به شکل‌گیری این رابطهٔ عاطفی می‌زنند. بسته بودن چشم‌ها، نشانه‌ای تصویری برای نادیده گرفتن است. همان‌گونه که اکو پس از نادیده‌انگاریِ خودمحورانهٔ نارسیس دلش شکست و به غار تنهاییِ خود پناه برد و در آنجا به مرگ تن داد؛ کودک نیز پس از شنیده نشدن صدایش و شکست در جلب توجه والدینش آنجا را ترک می‌کند و به‌سوی باغچه می‌رود تا غول او را بخورد. از این صحنه به بعد دیگر در هیچ یک از تصاویر کتاب اثری از کودک دیده نمی‌شود. همان‌گونه که استخوان‌های اکو در انزوای غار به سنگ‌های کوه دگردیسی یافت، گویی استخوان‌های کودک نیز پس از مرگ به شکل غول دگردیس می‌شود. صدای کودک در قالب سلسله کنش‌های کودکانهٔ غول (مثلا غول با قیافه‌ای مظلوم، عروسکِ خرسی را روی تخت و در کنار خودش می‌خواباند) تجسد می‌یابد و تا آخرین صفحهٔ داستان در قالب همین دگردیسی باقی می‌ماند.

لطیف نام شخصیت کودک‌ـاکوی داستان «۲۴ ساعت خواب و بیداری» (بهرنگی، ۱۳۴۷) است؛ آرزوی خرید عروسک شتری را دارد که در پشت ویترین عروسک‌فروشی است. وقتی پدری پولدار می‌آید و عروسک را می‌خرد؛ لطیف پای عروسک شتری را می‌گیرد و داد می‌زند این مال من است؛ اما حرف‌های او مورد توجه واقع نمی‌شود: «فریاد زدم: شتر مرا کجا می‌برید. من شترم را می‌خواهم. فکر می‌کنم کسی صدایم را نشنید. انگار لال شده بودم و صدایی از گلویم در نمی‌آمد و فقط خیال می‌کردم که فریاد می‌زنم» (بهرنگی، ۱۳۴۷: ۳۲). در این داستان نقش پدر- نارسیس را پدری پولدار (نظام سرمایه‌داری) ایفا می‌کند.

۳-۱-۲. اکوئیست مسخ‌شده

این نوع شخصیت در اثر دگردیسی توان سخن گفتنش را از دست داده است و با اینکه عواطف انسانی او پابرجا است، پدر (یا شخصیت‌های پدرسالارانهٔ داستان)، نارسیس‌وار عشق و علاقهٔ خالصانهٔ او را پس می‌زند. «مردی که حشره شد» (چو، ۱۳۹۵)، بازنویسی کودکانهٔ داستان «مسخ» (Kafka,2014) است. در بازنویسی مذکور، گرگور تبدیل به سوسک شده است و وقتی پدر و مادر می‌آیند پشت درِ اتاقش و اصرار می‌ورزند در را باز کند، صدای جیرجیر درمی‌آود. «در همان لحظه مادرش در زد: گرگور! دارد دیرت می‌شود. [گرگور جواب داد] بله! بله! تقریبا آماده شده‌ام. گرگور از نظر خودش چنین جوابی داده بود؛ اما او تنها، صداهایی جیرجیرمانند تولید کرده بود» (چو، ۱۳۹۵: ۷).

وقتی رئیسش (به‌مثابهٔ شخصیتی پدرـ نارسیس) به خانهٔ او می‌آید تا علت غیبتش را جویا شود؛ تنها پاسخی که از پشت در می‌شنود، صدای جیرجیر است. «گرگور فریاد زد که این حرف درست نیست و او دزدی نکرده است؛ اما او دوباره جیرجیر کرده بود. رئیس از صدای جیرجیرِ پشت در عصبانی شد [و گفت:] دیدید؟ او با درآوردن صداهایی عجیب که من معنایش را نمی‌فهمم؛ دارد من را مسخره می‌کند» (چو، ۱۳۹۵: ۸- ۱۱). هیچ‌یک از شخصیت‌های پدرـ نارسیسِ داستان درکی از عواطف گرگور ندارند. وقتی مادرش می‌خواهد قاب عکسی را که نشان از نوستالوژیِ پیشادگردیسیِ گرگور دارد از اتاق ببرد، ناگهان گرگور می‌جهد روی قاب عکس تا علاقه‌اش را به آن عکس یادگاری نشان دهد. مادر می‌ترسد و پدر، گرگور را با حبس کردن در اتاق، تنبیه می‌کند. در واقع هیچ یک از والدین نارسیسیست او درک نمی‌کنند که گرگور دلش برای زمانی که صدایی داشته و هنوز دگردیس نشده بوده (برای زمانی که بنا به تصویرِ توی قاب می‌توانسته کنار پدرش بنشیند) تنگ شده است.

تصویر (۲). در «مردی که حشره شد» (چو، ۱۳۹۵)، گرگور به سوسک دگردیسی یافته است و همچون اکو صدایش را از دست داده است.

وقتی خواهر کوچکش برای مستأجرها ویولن می‌نوازد؛ صدای ویولن عواطف اکوئیستی گرگور را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. پس از مدت‌ها، از اتاقش بیرون می‌آید و ناخودآگاه می‌خواهد خواهر را در آغوش بگیرد؛ اما همین‌که از اتاقش بیرون می‌آید، مستأجرها او را می‌بینند و اجاره‌نداده فرار می‌کنند. سرانجام گرگور وقتی در ابراز عشق و عاطفه‌اش

سرخورده می‌شود؛ همان‌گونه که اکو به تاریکی غار پناه برده بود، گرگور نیز به تاریکیِ زیرتخت اتاقش، پناه می‌برد و بدنش رفته‌رفته تحلیل می‌رود و سرانجام همان‌جا می‌میرد. «گرگور نمی‌توانست به خانواده‌اش نزدیک‌تر شود... گرگور آهسته چرخید و به اتاقش رفت. از آن روز به بعد چیزی نخورد. هر روز لاغر و لاغرتر شد. می‌خوابید تا شاید همه چیز را فراموش کند. و یک روز، دیگر هرگز از خواب بیدار نشد» (چو، ۱۳۹۵: ۲۸).

در رمان «خرسی که چپق می‌کشید» (رهنما، ۱۳۹۵)، نقش اکوئیستی داستان را پدری دارد که به‌خاطر مسخ‌شدگی (دگردیسی به خرس) ارتباط کلامی‌اش را با نزدیک‌ترین اطرافیانش (مثلا با همسرش یا با دوست صمیمی‌اش کریم‌خسته) از دست داده است. همسرش تشک و غذای او را جدا کرده است و در ظرف استانبولی برایش نان سوخته می‌ریزد تا بخورد؛ اما پدرِ خرس‌شده به‌خاطر تأمین مخارج همسر و خانواده‌اش خیلی رام و آرام تن به اجرای نمایش‌های سیرک‌مانندِ تحقیرآمیز می‌دهد. همان‌گونه که در اثر نفرین هِرا، اکو صدایش را از دست داد؛ در این رمان نیز پدرِ مَم‌رضا در اثر نفرینِ خواهرِ خانم‌معلم، تبدیل به خرس می‌شود و درنتیجه قدرت گفتارش را از دست می‌دهد.

۳-۱-۳. اکوئیست لال

در «زال بعلاوهٔ یک پاورقی» (زنجانبر و دهریزی، ۱۴۰۱)، داستان سام و زال بازآفرینی شده است. در این داستان سام نوزادش را به‌خاطر زال بودن پس می‌زند و نگهبان‌ها نوزاد سفیدمو را می‌برند و در بیابان رها می‌کنند. سیمرغی او را به لانه می‌برد و در کنار جوجه‌هایش بزرگ می‌کند. از آنجا که زال در دوران رشدش هیچ انسانی بالای سرش نبوده است، زبان را نمی‌آموزد. وقتی در نوجوانی به قصر پدر باز می‌گردد؛ سام برای او معلمی می‌گیرد تا تکلم بیاموزد. زال همچنان لال می‌ماند و نه با پدرش و نه با هیچ کس دیگری نمی‌تواند رابطهٔ کلامی برقرار کند. قصر را رها می‌کند و همان‌گونه که اکو سرخورده به دل کوه پناه برد، زال نیز به همان البرزکوهی که سیمرغ او را بالای آن بزرگ کرده بود، باز می‌گردد.

۳-۱-۴. اکوئیست زبان‌پریش

زبان‌پریشیِ این نوع شخصیت می‌تواند به‌خاطر ضایعهٔ مغزی یا به اقتضای سن بسیار کم شخصیت باشد. در «نافل‌بانی» (ویلمز، ۱۳۹۱) تریکسی کودکی است که هنوز زبان باز نکرده است. تریکسی با پدرش به رخت‌شوی‌خانهٔ عمومی شهر می‌رود و در ریختن لباس‌ها به داخل ماشین‌لباسشویی به پدرش کمک می‌کند. وقتی که از رخت‌شوی‌خانه بیرون می‌آیند؛ ناگهان تریکسی یادش می‌آید که عروسکی را که بغل کرده بوده اشتباهاً به همراه لباس‌ها توی ماشین‌لباسشویی انداخته است. با زبانی نامفهوم، ضمن اشاره‌های بدنی سعی می‌کند به پدرش بفهماند

که برگردیم نافل‌بانی را از توی ماشین‌لباسشویی بیرون بیاوریم. «تریکسی دوباره گفت: اَکِل فِلَگِل کِلبِل. بِلگِل پِلبِل وومبی فِلپی؟» (ویلمز، ۱۳۹۱: ۱۸- ۱۹). پدر بی‌توجه به حرف‌های تریکسی، گمان می‌کند که او دارد لوس‌بازی در می‌آورد. تریکسی می‌زند زیر گریه؛ اما صدای زاری‌اش هم شنیده نمی‌شود.

تصویر (۳). در «نافل‌بانی» (ویلمز، ۱۳۹۱)، تریکسی سعی می‌کند به پدر بفهماند که عروسکش را در رخت‌شوی‌خانه داخل ماشین‌لباسشویی انداخته است اما چون هنوز زبان باز نکرده است، نمی‌تواند با پدر ارتباط کلامی برقرار کند.

در رمان «زمین سیاره‌ای آبی است» (پنتلیکوس، ۱۴۰۰)، نوا دختربچه‌ای اوتیسمی است که وقتی حرف می‌زند، حتی معلم و مددکار اجتماعی‌اش حرف‌هایش را متوجه نمی‌شوند. بریجیت اسم خواهر نوا است اما نوا نمی‌تواند اسم خواهر بزرگترش را نیز درست تلفظ کند و او را «گیجید» صدا می‌زند. اولین روز مدرسه وقتی معلم بدون توجه به اختلال زبانی نوا، با او بدرفتاری می‌کند، نوا نام خواهر بزرگش را با تلفظ نادرستِ «گیجید» بلندبلند صدا می‌زند اما معلم خیال می‌کند که «گیجید» فحش است و او را کشان‌کشان به دفتر مدرسه می‌برد. «معلم، بازوی نوا را کشید گفت: پاشو. نوا با فریاد خواهر بزرگش را صدا زد: گیجید! گیجید! گیجید! [معلم گفت] چی داری می‌گی؟ معلم یکهو نوا را محکم کشید تا سرپا بایستد. [معلم گفت] خانم جوان ما توی این کلاس اجازه نمی‌دهیم کسی فحش بده» (پنتلیکوس، ۱۴۰۰: ۳۲). علاوه بر این، نامه‌های نوا به خواهرش را مربی‌ها یک مشت خط‌خطیِ بی‌معنا می‌بینند: «خانم پیرس از من می‌خواهد که خط‌خطی‌هایم را کنار بگذارم. این اسمی بود که او روی دفتر نامه‌هایم گذاشت: خط‌خطی‌ها. حرف‌های من به تو، به چشم او، شبیه خط‌خطی است» (پنتلیکوس، ۱۴۰۰: ۶۲). گاهی زبان‌پریشی نه به‌خاطر ناتوانی شخصیت اکوئیست؛ بلکه به‌خاطر ناتوانی رسانهٔ انتقال صدا است. مثلا هنگامی که تلفن با

قطع‌ووصل شدن‌های مکرر، صدا را نصفه‌نیمه و نامفهوم به گوش شنونده می‌رساند، بستر برای خلق شخصیت اکوئیست مهیا می‌شود. این نوع شخصیت معمولا علاوه بر ایفای نقش اکوئیست، نقش قربانیِ آیرونی (وارونه‌گویی) را نیز ایفا می‌کند. چراکه شخصیت اکوئیست چیزی را می‌گوید و شخصیت نارسیسیست چیز دیگری را می‌شنود. در رمان کودکانهٔ «ارتش پنبه و مرگ ماهی پرنده» (وثیقی، ۱۴۰۰) کسبهٔ محلهٔ ماهی‌فروش‌ها دخترکی به نام پنبه را به اتهام اینکه پدرش ماهی‌های آنها را نابود کرده و سپس گریخته است، به گرو می‌گیرند و در آکواریوم بزرگی زندانی می‌کنند تا پدرش برای نجات دخترک مجبور به بازگشت شود. دخترک از داخل شیشهٔ آکواریوم هر چه ملتمسانه تلاش می‌کند که به آنها بفهماند پدرش بی‌گناه است و هرگز چنین کاری نکرده؛ شیشهٔ آکواریوم مانع انتقال صدای او می‌شود اما امکان دیدن و لب‌خوانی را برای مخاطبان (برای کسبهٔ نارسیسیست) همچنان حفظ می‌نماید. از همین رو، هر چه پنبه التماس می‌کند؛ کسبه با تکیه بر قوهٔ باصرهٔ خود، از روی حرکت لب‌های پنبه، کلامش را تهدیدآمیز می‌پندارند. «شوهر منیژه‌خانم گفت: چی می‌گی؟ صدات نمی‌آد. بابات چی؟/ داد زدم: بابام الان پیداش می‌شه. من رو بیارید بیرون/ دهع! بابات پدر ما رو می‌کُشه؟ عجب پررویی تو! عجب!/ اشک توی چشم‌هام جمع شده بود» (وثیقی،۱۴۰۰: ۱۸).

۳-۲. کودکـ نارسیس

در نظریهٔ لکان، در مرحلهٔ آینگی، حس نارسیسیست کودک شکل می‌گیرد و این حس در راستای فرایند تکوین اگو (خود) است. شخصیت‌های کودکـ نارسیس در داستان‌های کودک با دو درون‌مایهٔ مختلف آفریده می‌شوند: یکی، داستان‌هایی که ویژگی خودشیفتگی را به‌عنوان کنش بازنمایی می‌کنند؛ دیگری، داستان‌هایی که ویژگی خودشیفتگی را به‌عنوان واکنش بازنمایی می‌کنند.

۳-۲-۱. کودکـ نارسیسِ کنشی

اگر داستان دربارهٔ شخصیت فرودستی باشد که از فرط غرق شدن در تصورات خودمحورانه‌اش، ارتباط خود را با واقعیت از دست داده است؛ این شخصیت در جایگاه نارسیس قرار می‌گیرد و هیچ اکویی را نمی‌شنود.

شخصیت اصلی در «کارت دعوت داری موش‌موشک؟» (امینی، ۱۳۹۴) موش‌موشکی است که زیباترین لباسش را می‌پوشد و ناخوانده به عروسی می‌رود. عروس از ترس جیغ می‌کشد و همه از دیدن موش فرار می‌کنند؛ اما موش‌موشک تمام صداها و حرکت اطرافیان را تنها مطابق با تصورات ذهنی خودمحورانه‌اش تعبیر می‌کند و همه را

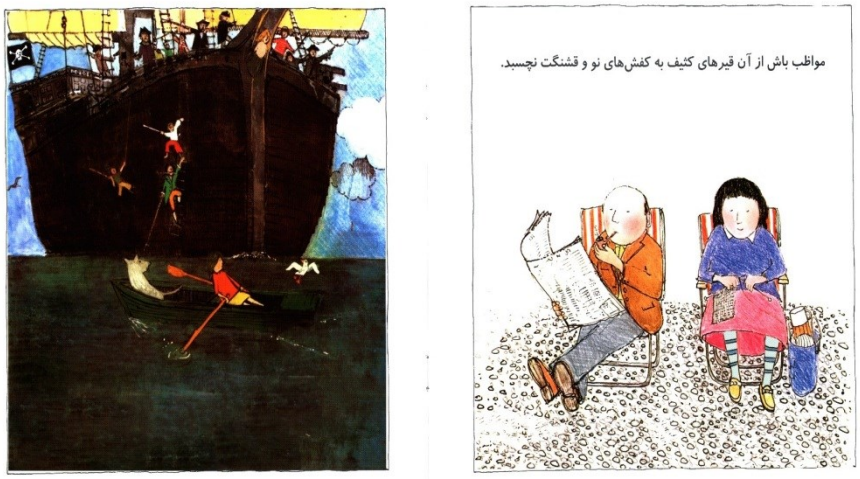
مسحور زیبایی لباس خود می‌پندارد.

۳-۲-۲. کودکـ نارسیسِ واکنشی

اگر شخصیت اصلی داستان، کودکی باشد که صدا را نمی‌شنود و در عالم تصورات خودمحورانه‌اش سیر می‌کند؛ این کودک در جایگاه نارسیس قرار می‌گیرد و پدر در جایگاه اکو. در این نوع داستان، نارسیسیست بودنِ کودک نه به‌عنوان ویژگی شخصیتیِ ذاتی کودک، بلکه به‌عنوان یک واکنش دفاعیـ روانی، بازنمایی می‌شود. درون‌مایهٔ این داستان‌ها می‌خواهند بگویند که از بس پدر با رویکرد خودمحور و نارسیسیست خود، صدای کودک را نشنیده است، کودک نیز مانند او به واکنشی نارسیس‌وار برای تحقق مجازیِ آرزوهای سرکوب‌شده‌اش تن داده است. خلاف شخصیت‌های کودکـ نارسیسِ کنشی که معمولا حیواناتی مثل موش، خرگوش و سگ هستند، در داستان‌های کودکـ نارسیسِ واکنشی، غالبا شخصیت‌ها انسانی‌اند. درون‌مایهٔ داستان‌های کودکـ نارسیسِ واکنشی، گفتمانی انتقادی نسبت‌به امپریالیسم نظام پدرسالار و فرودستی کودکان است؛ درحالی که درون‌مایهٔ داستان‌های کودکـ نارسیسِ کنشی، طنزهای تعلیمی عامه‌پسند اجتماعی در جهت اصلاح رفتار خودمحورانهٔ کودکان (فرودستان) است، نه انتقادی به پدران (فرادستان).

هر فِریم از «به آب نزدیک نشو، دخترم!» (برنینگهام، ۱۳۹۹)، شامل دو صفحه است که در صفحهٔ سمت راست، پدر و مادر شِرلی روی دو صندلی در کنار ساحل نشسته‌اند و مادر مرتباً به دخترش یادآوری می‌کند که به آب نزدیک نشود. صفحات سمت چپ، تصویر شرلی را در حال ماجراجویی‌هایی مهیج در وسط دریا، نمایش می‌دهند. از برهم‌کنشِ هر دو صفحه می‌توان متوجه شد که مادرش او را از آب بر حذر می‌دارد؛ اما صدای مادر را دخترش، شرلی، نمی‌شنود؛ چراکه شرلی غرق در تصورات خودش است. خیال می‌کند که وسط دریا است و دزدان دریایی را شکست داده و به صندوقچهٔ گنج در جزیره‌ای دور رسیده است. رفتن وسط دریا، شکست دزدان دریایی (شکست قدرت پدرسالارانه) و رسیدن به گنج، معشوق‌های خیالیِ دخترند. شنیده نشدنِ تکرار تحذیراتِ مادر، به شخصیت مادر جایگاه اکوئیستی می‌بخشد و غرق در تصویرِ معشوقی خیالی بودن و ناشنیدن صدای مادر، به شرلی جایگاه نارسیسیست. همان‌گونه که «آب» در اسطورهٔ نارسیسوس مثل آینه‌ای عامل مستغرق شدن نارسیس در تصویر خود است؛ در داستان «به آب نزدیک نشو دخترم» (برنینگهام، ۱۳۹۹)، نیز آب عامل غرق شدن شرلی در تصویرهای خیالی‌اش است. از همین رو، والدینش مدام توصیهٔ «دوری از آب» را برای این شخصیتِ نارسیسیست تکرار می‌کنند.

مشابه همین توصیه را تیرزیاسِ پیشگو به والدین نارسیس گوشزد کرده بود؛ اما والدین نارسیس این توصیه را به فرزندشان انتقال ندادند تا اینکه سرانجام نارسیس تصویر خودش را در زلالیِ آب دید و در آن تصویرهای موهوم غرق شد.



تصویر(۴) هر فریم از «به آب نزدیک نشو، دخترم!» (برنینگهام، ۱۳۹۹)، متشکل از دو صفحهٔ روبه‌روی هم است. این دو صفحهٔ متقابل، استعاره‌ای از تقابل جهان رخوت‌انگیز والدین با جهان پرتحرک کودک است.

اگرچه در اسطورهٔ نارسیسوس، اکو در جایگاه فرودست قرار دارد و نارسیس در جایگاه فرادست؛ اما در داستان‌های کودک حتی اگر ظاهرا والدین در جایگاه اکو قرار بگیرند؛ واقعا همچنان از موضع فرادستی و امپریالیستی خود خارج نمی‌شوند. چراکه کودک از روی فرودستی و ناتوانی در ابراز خواسته‌اش، به تصویر معشوقی خیالی پناه می‌برد. مثلا در داستان فوق، با اینکه دختربچه نقش نارسیس را ایفا می‌کند؛ اما این نقش، واکنشی در قبال شنیده نشدن خواسته‌اش برای نزدیک شدن به آب است. بنابراین روساخت داستان، تقابل کودکی نارسیسیست با والدینی اکویئست را به نمایش می‌گذارد؛ اما زیرساخت داستان می‌گوید: اتفاقاً والدین خودمحور و خودشیفتهٔ او، با بی‌توجه به صدای خواسته‌های کودکشان (با قرار دادن شرلی در موقعیتی اکوئیست) باعث شکل‌گیری شخصیت نارسیسیستِ دخترشان شده‌اند. مَکس در «جایی که وحشی‌ها هستند» (سنداک، ۱۳۹۱) به‌خاطر تنبیه مادرش (تبعیدش به اتاق و اصرار به خوابیدن)، جبرا به تخت‌خواب می‌رود و در آنجا غرق در تصورات می‌شود. خیال می‌کند که با لباس ترسناک هالووینش به سرزمین وحشی‌ها رفته است. همهٔ وحشی‌ها (قدرت‌های پدرسالارانه) از او می‌ترسند و خواسته‌هایش را بی‌چون‌وچرا اجابت می‌کنند. با اینکه داستان فوق کودکی نارسیسیست را به نمایش می‌گذارد؛ درون‌مایهٔ داستان قصد

نکوهش او را ندارد؛ بلکه قصد نکوهش رفتار امپریالیستی والدین او را دارد که با رفتاری خودمحورانه هرگونه شیطنت کودک را با تنبیه سرکوب می‌کنند و او را به غارِ تخت‌خوابش تبعید. در روساخت داستان فوق کودک در نقش نارسیس است و مادر در نقش اکو. در زیرساخت داستان، نارسیسیستِ واقعی مادر است و کودک، یک شخصیت اکوئیستیِ سرکوب‌شده به دست مادر. یکی از شاخص‌های کودکـ‌نارسیسِ واکنشی، این است که درون‌مایهٔ تصورات و خیالات شخصیت کودکـ‌نارسیسِ واکنشی، حاوی نمادهایی از انتقام‌جویی از قدرت پدرسالار است. مثلا در «به آب نزدیک نشو، دخترم!» (برنینگهام، ۱۳۹۹)، کودک با ناشنیده‌انگاری امرونهی‌های مادر (قدرت پدرسالارانه)، پا به دریا می‌گذارد و با شمشیر، دزدان دریایی (نماد قدرت‌های پدرسالارانه) را نابود می‌کند و به گنج می‌رسد. یعنی درون‌مایهٔ خیالات و تصورات شرلی، پیروزی بر قدرت پدرـ نارسیس است. به‌طور مشابه، در «جایی که وحشی‌ها هستند» (سنداک، ۱۳۹۱)، مکس پس از اینکه مادرش (قدرت پدرسالارانه) او را تنبیه و به اتاقش تبعید می‌کند؛ شروع به خیال‌پردازی می‌کند. درون‌مایهٔ خیالاتش جنگیدن با وحشی‌ها (نماد قدرت پدرسالارانه) و ریاستش بر آن وحشی‌ها (وارون شدن سلسله‌مراتب قدرت) است. بنابراین درون‌مایهٔ تصورات این شخصیت‌های نارسیسیست، گویای واکنشی انتقام‌جویانه و عقده‌ای اودیپی نسبت‌به نادیده‌انگاری‌های پدر است. در «تو شجاعی فرمانده» (اکبرپور، ۱۴۰۰)، شخصیت کودکـ اکو در اثر جنگ تحمیلی، علاوه بر معلولیت از ناحیهٔ پا، مادر خود را نیز از دست داده است و پدر در آستانهٔ ازدواج مجدد قرار دارد. کودکـ اکو نمی‌تواند تجدید فراش پدر را بپذیرد؛ پس بی‌اینکه در برابر پدر نارضایتی خود را به زبان بیاورد به داخل اتاقش و به اسباب‌بازی‌های جنگی‌اش پناه می‌برد و در خیال خود نقش فرماندهٔ سربازهای جنگی (وارون شدن سلسله‌مراتب قدرت) را ایفا می‌کند. هدف عملیات نظامیِ خیالی او دستگیری عروس (همسر جدید پدر) است.

۳-۳. اکوـ نارسیس تراجهانی

مک‌هیل حضور همزمانِ سوژه‌ای واحد در دو جهان متقابل را همانیِ تراجهانی می‌خواند (زنجانبر، ۱۳۹۸: ۲۹۶). بنابراین هرگاه یک داستان شامل دو داستانِ متداخل باشد و این دو داستانِ تودرتو، حداقل شامل یک شخصیتِ مشترک؛ آنگاه یک همانی تراجهانی این دو داستان متداخل را به هم پیوند داده است. در دو داستانِ تودرتو، شخصیتی واحد می‌تواند در داستانِ بیرونی نقش نارسیس و در داستان داخلی، نقش اکو را ایفا نماید. شخصیت اصلی در «قلب سبز شهر» (لوبه، ۱۳۹۶) شهرداری است که با ایفای نقشی نارسیسیست، می‌خواهد با تخریب جنگل، شهر را گسترش دهد. فرزندانش هر چه خواهش می‌کنند که از این اقدام چشم بپوشد؛ تصمیم پدر تغییر نمی‌کند. «دخترها

از وحشت زبانشان بند آمده بود. حتی دو تا از آدمک‌های بلوطی از ترس به زمین افتادند و یکی از آنها از شدت ضربه سرش کنده شد و در باغچه به گوشه‌ای غلتید. یولیانه فریاد زد: ولی بابا! حتماً داری شوخی می‌کنی. نه؟ تو این کار را نمی‌توانی و نباید و نخواهی کرد. [پدر پاسخ داد] نه شوخی‌ای در کار نیست. تصمیم گرفته شده. دخترها با گریه و زاری گفتند: ما ساختمان تجاری نمی‌خواهیم. ما همان باغچه‌های خودمان را می‌خواهیم» (لوبه، ۱۳۹۶: ۸- ۹). «یولیوس گفت: می‌خواهیم با تو دربارهٔ جنگل صحبت کنیم. [پدر گفت] دربارهٔ جنگل صحبتی نداریم» (لوبه، ۱۳۹۶: ۱۶). همان‌گونه که اکو برای شکایت از نارسیس به سراغ نمسیس رفت، دختربچه‌های شهردار وقتی صدایشان راه به جایی نمی‌برد به همراه دوستانشان شکایت به پری جنگل می‌برند. پری جنگل کاری می‌کند که شهردار خواب می‌بیند که بچه شده و همه جا خیابان است و جایی برای بازی وجود ندارد. سپس شهردار خواب دیگری می‌بیند. خواب می‌بیند که پرنده شده و روی تخم‌هایش خوابیده است اما بولدوزری می‌خواهد درخت را قطع کند و پرنده (شهردارِ مسخ‌شده) هر چه ملتمسانه جیک‌جیک می‌کند، بولدوزر همچنان به پیش می‌راند. بنابراین شهردار در داستانِ بیرونی، جایگاهی نارسیسیست دارد و بچه‌ها، جایگاهی اکوئیست. درحالی که، در داستانِ داخلی (در عالم خواب) شهردار نقش اکوئیستِ مسخ‌شده را بازی می‌کند. درواقع، شهردار شخصیت واحدی است که با شگرد همانیِ تراجهانی در هر دو داستانِ متداخل حضور دارد و در یک جهان (در عالم واقع) نقشی نارسیسیست دارد و در جهان دیگر (در عالم رؤیا) نقشی اکوئیست.

جدول (۱)

نام داستان	الگوی شخصیت‌سازی
حالا نه بچه (مکی، ۱۳۹۴)	کودکـ اکوی سالم
خرسی که می‌خواست خرس باقی بماند (اشتاینر، ۱۳۷۷)	کودکـ اکوی سالم
خرسی که چپق می‌کشید (رهنما، ۱۳۹۵)	کودکـ اکوی مسخ‌شده
مردی که حشره شد (چو، ۱۳۹۵)	کودکـ اکوی مسخ‌شده
قلب سبز شهر (لوبه، ۱۳۹۶)	کودکـ اکوی مسخ‌شده
یوزپلنگ (Stark & Höglund, 1987)	کودکـ اکوی مسخ‌شده
زال بعلاوهٔ یک پاورقی (زنجانبر و دهریزی، ۱۴۰۱)	کودکـ اکوی لال
مداد بنفش (بیگدلو، ۱۳۹۱)	کودکـ اکوی لال
بوقی که خروسک گرفته بود (حبیبی، ۱۳۸۷)	کودکـ اکوی لال

نام داستان	الگوی شخصیت‌سازی
نافل‌بانی (ویلمز، ۱۳۹۱)	کودکـ اکوی زبان‌پریش
کارت دعوت داری موش‌موشک؟ (امینی، ۱۳۹۴)	کودکـ نارسیس کنشی
شیر و خرگوش (چاترجی، ۱۳۹۴)	کودکـ نارسیس کنشی
به آب نزدیک نشو، دخترم! (برنینگهام، ۱۳۹۹)	کودکـ نارسیس واکنشی
جایی که وحشی‌ها هستند (سنداک، ۱۳۹۱)	کودکـ نارسیس واکنشی
ورود سیاهان ممنوع (۱۴۰۰)	کودکـ اکوی سالم
ارتش پنبه و مرگ ماهی‌های پرنده (وثیقی، ۱۴۰۰)	کودکـ اکوی زبان‌پریش (در اثر نقص رسانهٔ انتقال صدا)
شب به خیر فرمانده (اکبرپور، ۱۳۹۴)	کودکـ نارسیس واکنشی
تو شجاعی فرمانده (اکبرپور، ۱۴۰۰)	کودکـ نارسیس واکنشی
گوریل (براون، ۱۳۹۹)	کودکـ نارسیس واکنشی
خطرناک نیست بابا! من می‌توانم کروکودیل‌ها را اداره کنم (Mählqvist & Nigren, 1977)	کودکـ نارسیس واکنشی
۲۴ ساعت در خواب و بیداری (بهرنگی، ۱۳۴۷)	کودکـ اکوی سالم

۴. نتیجه

با توجه به اینکه کودکان از یک طرف، در هیجان زبان‌آموزی به سر می‌برند و از سویی دیگر، برای درونی کردن داده‌های بیرونی کنجکاو هستند، همواره دنبال گوش‌هایی برای شنیده شدن هستند. مشکل اینجا است که کودکان در حال درونی‌سازی فوجی از اطلاعات تازه هستند ولی پدران (بزرگترها) در حال برونی کردن اطلاعات پیشین خود. بنابراین اگر گفتمانی بین این دو برقرار شود، این گفتمان در دو جهان فکری مختلف اتفاق می‌افتد. چراکه دغدغه‌های ذهنی و نحوهٔ نگاه این دو اختلاف زیادی با هم دارد. درنتیجه، حرف‌های خسته‌کنندهٔ کودک مورد توجه والدین قرار نمی‌گیرد. از این رو، میل به شنیده شدنِ خواسته‌ها، یکی از دغدغه‌های کودکان است. دغدغهٔ شنیده شدن از جانب کودک و نادیده‌انگاری از جانب پدر، بن‌مایه‌ای است که از چشم نویسندگان کودک دور نمانده است. بی‌صدایی اکو و میل وافر او به نارسیس (که به‌خاطر خودمحوری‌اش، کنش‌های مشتاقانهٔ اکو را نمی‌بیند) الگوی مناسبی برای بازنماییِ تقابلِ بی‌صداییِ کودک و خودمحوری پدر است.

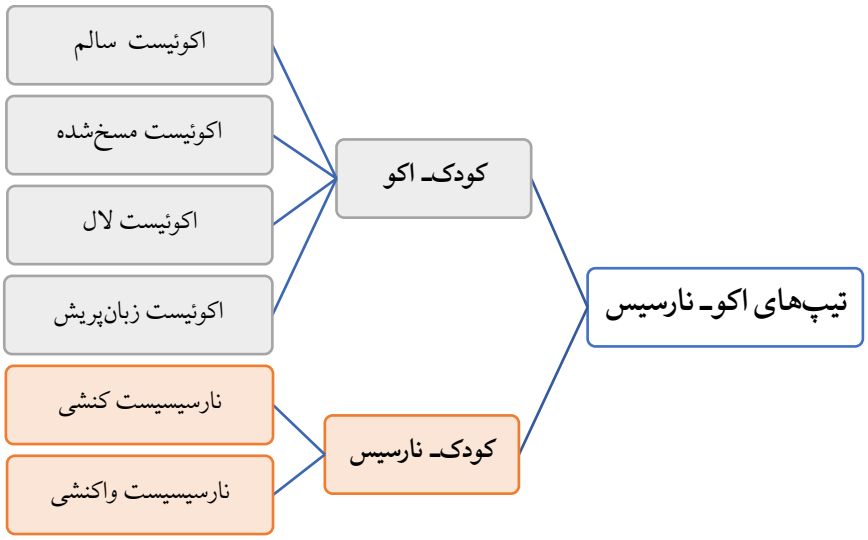
هر شخصیت در نقطه‌ای از پیوستار اکوـ نارسیسیسم قرار دارد؛ اما از آنجا که داستان‌های اکوـ نارسیس قصد

بازنمایی تقابل جهان کودک و جهان پدر را دارند؛ شخصیت‌های اصلیِ کودک و پدر را در دو قطب اکو یا نارسیس قرار می‌دهند. بسته به اینکه در این تقابلِ دوگانه، کودک نقش اکو را بازی کند یا نقش نارسیس را، دو گونه شخصیت‌سازی در داستان‌های اکوـ نارسیس رخ می‌دهد: یکی کودکـ اکو و دیگری کودکـ نارسیس.

در داستان‌هایی که شخصیت فرودست (کودک، موش، مورچه و...) علیرغم تلاش برای ابراز عواطف، صدایش توسط شخصیت فرادست (پدر، مدیر، ناظم، مادر، پلیس، شیر جنگل وامثالهم) شنیده نشود؛ شخصیت از نوع کودکـ اکو خواهد بود. بسته به اینکه داستان از چه شگردی برای طبیعی‌سازی و باورپذیری ویژگی اکوئیستی شخصیت استفاده کرده باشد؛ شخصیت‌های اکوئیستی عموما چهار گروه‌اند: اکوئیست سالم، اکوئیست مسخ‌شده، اکوئیست لال، اکوئیست زبان‌پریش.

کودکـ نارسیس به شخصیت کودکی گفته می‌شود که از واقعیت جدا و غرق در تصورات خود می‌شود و صدای پدر (یا سایر شخصیت‌های پدرسالار) را نمی‌شنود. درواقع، کودک در محور جانشینی با نارسیس قرار می‌گیرد و پدر در محور جانشینی با اکو. در داستان‌های کودک، شخصیت‌سازی کودکـ نارسیس بر دو نوع است: کنشی، واکنشی. در داستان‌های کودکـ نارسیسِ واکنشی، نارسیسیست بودنِ کودک واکنشی به نادیده‌انگاری و ناشنیدن خواسته‌های او تلقی می‌شود. یکی از شاخص‌های کودکـ نارسیسِ واکنشی، این است که درون‌مایهٔ تصورات و خیالات شخصیت کودکـ نارسیسِ واکنشی، حاوی نمادهای عقدهٔ اودیپ و انتقام‌جویی از قدرت پدرسالار است.

علاوه بر دو دستهٔ اصلی فوق‌الذکر (الگوی کودکـ اکو و الگوی کودکـ نارسیس) می‌توان دستهٔ فرعیِ سومی (موسوم به الگوی «اکوـ نارسیس تراجهانی») را نیز قائل شد. درواقع الگوی اکوـ نارسیسِ تراجهانی ماهیتا از فروعات پدرـ نارسیس (کودکـ اکو) است که در بستر داستان‌های تودرتو محقق می‌شود. داستان‌های تودرتو، قابلیت دارند تا با استفاده از شگرد «همانی تراجهانی» شخصیتی را بازنمایی کنند که در داستانِ بیرونی، نقشی نارسیسیست و در داستان داخلی، نقشی اکوئیست داشته باشد. مثلا شخصیت پدرـ نارسیس، خواب می‌بیند که به یک شخصیت کودکـ اکو دگردیس شده است.


اکوئیست سالم
اکوئیست مسخ‌شده
اکوئیست لال
اکوئیست زبان‌پریش
نارسیسیست کنشی
نارسیسیست واکنشی
کودکـ اکو
کودکـ نارسیس
تیپ‌های اکوـ نارسیس

نمودار (۱)

منابع

اسماعیلی قوچانی، ایرج (۱۳۹۴). «***تلاش برای ترویج فرهنگ اکونارسیسم***». مشاهده در تاریخ ۲۵ شهریورماه ۱۴۰۰ از سایت:

https://www.ibna.ir/vdcgy39xuak9xw4.rpra.html

اشتاینر، یورگ (۱۳۷۷). ***خرسی که می‌خواست خرس باقی بماند***. با تصویرگری ی. مولر. ترجمهٔ ناصر ایرانی. تهران: کانون پرورش فکری کودکان.

اکبرپور، احمد (۱۳۹۴). ***شب به خیر فرمانده***. با تصویرگری نرگس محمدی. تهران: افق.

اکبرپور، احمد (۱۴۰۰). ***تو شجاعی فرمانده***. با تصویرگری نرگس محمدی. تهران: افق.

امینی، نسرین‌نوش (۱۳۹۴). ***کارت دعوت داری موش موشک***. با تصویرگری غزاله بیگدلو. تهران: علمی‌فرهنگی.

براون، آنتونی (۱۳۹۹). ***گوریل***. ترجمهٔ طاهره آدینه‌پور. چ۳. تهران: علمی و فرهنگی.

برنینگهام، جان (۱۳۹۹). ***به آب نزدیک نشو دخترم***. ترجمهٔ طاهره آدینه‌پور. چ۳. تهران: علمی و فرهنگی.

بهرنگی، صمد (۱۳۴۷). ***۲۴ ساعت خواب و بیداری***. تهران: روزبهان.

بیگدلو، غزاله (۱۳۹۱). ***مداد بنفش***. با تصویرگری پگاه کاظمی. تهران: علمی و فرهنگی.

پنتیلکوس، نیکول (۱۴۰۰). ***زمین سیاره‌ای آبی‌ست***. ترجمهٔ آویشن امین‌صالحی. تهران: پرتقال.

توکلی کافی‌آبادی، عزیزالله و همکاران (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی خودشیفتگی در شعر خاقانی و متنبی». ***مطالعات ادبیات تطبیقی***. د۹. ش۳۴. صص ۱۳۵- ۱۵۴.

چو، چ اون (۱۳۹۵). ***مردی که حشره شد***. با تصویرگری هوخشتاتر. ترجمهٔ حسین شیخ‌رضایی. تهران: طوطی.

حبیبی، حامد (۱۳۸۷). ***بوقی که خروسک گرفته بود***. با تصویرگری تهران: علمی‌فرهنگی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۴۲). ***لغت‌نامه***. ذیل مدخل «خواب‌دیده». تهران: دانشگاه تهران.

راهنما، سیدجواد (۱۳۹۷). ***خرسی که چیق می‌کشید***. تهران: هوپا.

زنجانبر، امیرحسین (۱۳۹۸). شگرد روایی همانی تراجهانی در داستان‌های کودک و نوجوان با رویکرد هستی‌شناختی. ***روایت‌شناسی***. د۳. ش۶. صص ۲۹۳- ۳۲۵.

زنجانبر، امیرحسین و دهریزی، محمد (۱۴۰۱). ***زال بعلاوهٔ یک پاورقی***. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

سنداک، موریس (۱۳۹۱). ***جایی که وحشی‌ها هستند***. تهران: مهاجر.

طاهری‌نیا، علی‌باقر و همکاران (۱۳۸۹). «بررسی پدیدهٔ خودشیفتگی در شعر حافظ و متنبی». ***ادبیات تطبیقی***. د ۲. ش ۳. صص ۲۲۵- ۲۵۱.

قریشی، زهراسادات و همکاران (۱۳۹۴). «گذر از افسانهٔ نارسیس به خویشتن در غزلیات شمس». ***پژوهش‌های ادب عرفانی***. د۹. ش۱. صص ۱- ۳۴.

گریمال، پیر (۱۳۶۷). ***فرهنگ اساطیر یونان و روم***. جلد دوم. ترجمهٔ احمد بهمنش. تهران: امیرکبیر.

لوبه، میرا (۱۳۹۶). ***قلب سبز شهر***. ترجمهٔ فراز فرهودی‌فر. تهران: ایران‌بان.

مکی، دیوید (۱۳۹۴). ***حالا نه بچه***. ترجمهٔ طاهره آدینه‌پور. تهران: چکه.

میرقادری، سیدفضل‌الله و همکاران (۱۳۹۸). واکاوی جلوه‌های خودشیفتگی هنری در اشعار بارودی. ***نقد ادب معاصر عربی***. د۹. ش ۱۶. صص ۱۲۱- ۱۲۴.

وثیقی، ناهید (۱۴۰۰). ***ارتش پنبه و مرگ ماهی‌های پرنده***. با تصویرگری یاسمن رستمیان. تهران: هوپا.

ورود سیاهان ممنوع (۱۴۰۰). ترجمهٔ محسن اقتدار شهیدی. ویراستار مصطفی رحماندوست. تهران: امیرکبیر.

ویلمز، مو (۱۳۹۱). **نافل‌بانی**. ترجمهٔ فرزانه شهرتاش و حسام سبحانی طهرانی. تهران: شهرتاش.

Kafka, F. (2014). *The Metamorphosis*. Trans: Susan new York: Bernofsky.W. Norton & Company. [in English].

Mählqvist, S. & Nigren, T. (1977). ***Intel farligt Pappa, Krokodilerna Klarar Jag***. Stokholm: Rabén & Sjögren.

Ovid (1983). ***Metamorphoses***. Rolefe Humphries (Trans.). Indiana: Indiana university press.

Spivak, G.C. (1988). Can the Subaltern Speak? in ***Marxism and the Interpretation of Culture***. ed: Cary Nelson and Lawrence Grossberg. London: Macmillan. Pp 271-313.

Stark, U. & Höglund, A. (1987). ***Jaguaren***. Stokholm: R.

DOI: Https://doi.org/10.22067/jls.2022.70841.1091

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۷، تابستان ۱۴۰۱، صص ۱۱۵-۱۳۲
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

معلولیّت و بازنمایی آن در ادبیّات: تحلیل سه حکایت از مثنوی معنوی مولانا

با استفاده از مفهوم «پروتز روایی»

تاریخ دریافت: ۱۶ خرداد ۱۴۰۰ / تاریخ پذیرش: ۵ مهر ۱۴۰۱

فرشید نوروزی روشناوند[۱]

فرزاد بالو[۲]

چکیده

مطالعات ناتوانی یکی از جدیدترین شاخه‌های نقد و نظریهٔ ادبی است که با رویکردی نقادانه، بازنمایی معلولیت و معلولان در آثار ادبی را بررسی می‌کند. دیوید تی. میچل و شارون ال. اسنایدر دو تن از پژوهشگران این حوزه هستند که با معرفی مفهوم «پروتز روایی» بر آن بوده‌اند چارچوبی آکادمیک برای تحلیل تصاویر قالبی و کلیشه‌ای معلولان در هنر و ادبیات فراهم آورند. به گفتهٔ این دو منتقد، معلولان حضوری برجسته و پررنگ در آثار ادبی دوره‌های مختلف داشته‌اند، اما در بسیاری موارد تنها نقشی نمادین و استعاری برای آنان تعریف شده است؛ به عبارت دیگر، بازنمایی معلولان هیچ‌گاه در خدمت به تصویر کشیدن تجربهٔ زیسته آنان نبوده، بلکه هدف اصلی آن انتقال معنا به مخاطبین در مورد سوژهٔ غیرمعلول و جامعهٔ سالم‌سالار است. این جستار می‌کوشد ضمن بررسی مفهوم پروتز روایی و برشمردن نمونه‌هایی چند از آن در فرهنگ و ادبیات غرب، آن را در نقد و بررسی شخصیت‌های معلول در سه حکایت از مثنوی معنوی مولانا به کار بندد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد معلولان سوژهٔ مرکزی این حکایت‌ها نیستند، بلکه به‌عنوان ابزاری در خدمت روایت عمل می‌کنند، نقشی نمادین و ثانویه بر عهده دارند و نهایتاً تغییر مثبتی در شرایط حاشیه‌ای آنان حاصل نمی‌شود.

کلیدواژه‌ها: معلولیت، مطالعات ناتوانی، پروتز روایی، مولانا، مثنوی معنوی.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه مازندران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: F.nowrouzi@umz.ac.ir
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، ایران. E-mail: F.baloo@umz.ac.ir

۱. مقدمه

مطالعات ناتوانی[1] یکی از جدیدترین حوزه‌های نقد ادبی است که در طول دهه‌های اخیر در محیط آکادمیک غرب توجه شایانی را به خود معطوف داشته، اما متاسفانه در ایران تا حد بسیار زیادی مغفول مانده است. این نحلهٔ انتقادی که محور اصلی آن بازنمایی معلولیت در آثار ادبی است، در ابتدا به چگونگی برساختن کلیشه‌های موجود درباره معلولان می‌پردازد و سپس به دنبال ارائهٔ راهکارهایی برای مقابله با این تصاویر منفی است. تاکنون پژوهشگران بسیاری در غرب در باب معلولیت و کلیشه‌های مرتبط با آن قلم زده‌اند. دیوید تی. میچل[2] و شارون آل. اسنایدر[3] دو تن از این ناقدان هستند که کتاب مشهور آن‌ها پروتز روایی: ناتوانی و وابستگی‌های گفتمان به یکی از منابع مرجع مطالعات ناتوانی در ادبیات بدل گشته است. در این کتاب که برای اولین بار در سال ۲۰۰۰ به چاپ رسید، میچل و اسنایدر مفهوم «پروتز روایی»[4]، یکی از پربسامدترین مفاهیم مطالعات ناتوانی، را معرفی نمودند. اثرگذاری این مفهوم در مطالعات ناتوانی به حدی است که به جرات می‌توان گفت کمتر آثاری را در این حوزه می‌توان یافت که برای تبیین مباحث خود به این اصطلاح و دلالت‌های آن استناد نکرده باشند.

ذکر این نکته ضروری است که تعداد زیادی از پژوهشگران این حوزه عموماً بین «معلولیت»[5] و «ناتوانی»[6] تفاوت قائل می‌شوند. در نظر آنان، معلولیت آن است که در اثر تفاوت‌های فیزیکی، شناختی، و غیره به وجود می‌آید و ناتوانی به فرآیندی اطلاق می‌شود که در طی آن فرد معلول به واسطهٔ نظام‌های ارزش‌گذاری فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، و اقتصادی از حقوق خویش محروم می‌گردد و قادر به زندگی مستقل و عزتمند نیست؛ به عبارت دیگر، معلولیت را می‌توان ناشی از فقدان یا تفاوت در کارکرد عضوی از اعضای بدن دانست، اما ناتوانی به دلیل نگاه تبعیض‌آمیز جامعه نسبت به معلولان به وجود می‌آید و آن‌ها را عملاً از حضور فعال در جامعه باز می‌دارد (جبلی، ۱۳۹۱: ۱۲). برای مثال، فردی که از صندلی چرخدار استفاده می‌کند، دچار نوعی معلولیت حرکتی است، اما این فرد هنگامی ناتوان می‌شود که به دلیل سهل‌انگاری غیرمسئولانهٔ تصمیم‌سازان و مجریان، قادر به استفاده از وسایط حمل‌ونقل عمومی و یا برخی از مکان‌ها نباشد. همچنین می‌توان گفت فردی که از نظر شنوایی معلول است، هنگامی ناتوانی را تجربه می‌کند که

1. Disability Studies
2. David. T. Mitchell
3. Sharon L. Snyder
4. Narrative Prosthesis
5. Impairment
6. Disability

قادر به برقراری ارتباط با دیگران از طریق به‌کارگیری زبان اشاره نباشد؛ به عبارت دیگر، معلولیت فردی است و ناتوانی محصول نامیمون جامعهٔ سالم‌سالار (هال، ۲۰۱۶: ۲۱). به همین سبب نگارندگان این مقاله تصمیم گرفتند برخلاف اصطلاح رایج «مطالعات معلولیت»، از عنوان «مطالعات ناتوانی» برای اشاره به این مکتب انتقادی بهره جویند.

یکی از حوزه‌هایی که این نگاه ناتوان‌ساز جامعه در آن به منصهٔ ظهور می‌رسد و گاه حتی تقویت می‌شود، ادبیات است. میچل و اسنایدر بر این عقیده هستند که بازنمایی معلولان در آثار ادبی غالباً محصول نگاهی ابزاری است و معلولیت به‌عنوان استعاره‌ای مفهومی در خدمت تحکیم ساختار ناتوان‌ساز قدرت که مبتنی بر سالم‌سالاری و تبعیض است، قرار دارد. چنان که با تاملی در ژانرهای مختلف کلاسیک، اعم از ادب تعلیمی، متون عرفانی، و آثار ادبی طنزآمیز (مانند اشعار عبید زاکانی) درمی‌یابیم، ناتوانی‌های جسمی غالباً ابزاری برای نتیجه‌گیری‌های اخلاقی و عرفانی یا نقد اجتماعی محسوب می‌شده و مستقیم یا غیرمستقیم مایهٔ تمسخر و خنده بوده‌اند. ما در ادامه، ابتدا به شرح و بسط مفهوم پروتز روایی از نگاه این دو منتقد می‌پردازیم و سپس، سه حکایت از مثنوی معنوی مولانا را با استفاده از این مفهوم مورد نقد و بررسی قرار خواهیم داد.

۲. پیشینه و روش پژوهش

با توجه به بررسی‌هایی که داشته‌ایم، مقاله یا کتابی نیافتیم که از منظر پروتز روایی به مقولهٔ معلولیت در مثنوی پرداخته باشد، اما پژوهش‌هایی وجود دارد که به‌طور غیرمستقیم به موضوع پژوهش حاضر مربوط می‌شود که به پاره‌ای از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

- شریفی و دن (۱۳۹۷) در مقالهٔ جایگاه معلولیت در شعر و ادب فارسي، ادعا و شواهدی از نظم و نثر مطرح می‌کنند که در آن از افراد معلول به احترام یاد شده است و از شخصیت‌های ادبی‌ای که معلول بوده‌اند، اما آثار درخشانی از خود به یادگار گذاشته‌اند. ادعاهای نگارندگان این مقاله قابل مناقشه‌های جدی است، دریغ از اینکه برای مدعای خود حتی یک تحلیل ارائه دهند.

-توحیدلو و شعیری (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مطالعه پروتزسازي گفتماني: چرا دروغ روايي پروتز است؟» براي تبيين چگونگي عملكرد دروغ به‌عنوان پروتز ابتدا به تعريف پروتز و كاركرد آن در حوزهٔ گفتمان مي‌پردازند و با استفاده از نظريهٔ امبرتو اكو در مورد پروتز و نقش آن در گفتمان، نشان می‌دهند که دروغ به‌عنوان یک نظام گفتماني، ويژگي‌هاي مشتركي با پروتز دارد. مسالهٔ این مقاله این است که ببینیم چگونه گفتمان وجه پروتزي مي‌يابد و به دنبال آن دروغ نیز به‌عنوان یک پروتز سبب خروج گفتمان از مسير اصلي خود و ايجاد فضايي

رخدادي و تخيلي که فراکنشي است، مي‌گردد.

-کنعانی و صادقی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل نظام روایی پروتز در داستان داش آکل» ابتدا به تعریف پروتز و کارکردهای روایی آن می‌پردازند و در ادامهٔ بحث، با بهره‌گیری از همین دیدگاه که مبتنی بر نظریهٔ امبرتو اکو است، تأثیر آن بر نظام روایی داستان مزبور از صادق هدایت را واکاوی می‌کنند. همچنین این مسئلهٔ مهم تبیین می‌گردد که ابژه‌های عشق، رجزخوانی، دروغ، سوگند، رقابت، و وصیت، از طریق کارکردهای جایگزینی، افزایشی، و گستره‌بخشی، قابلیت پروتزی می‌یابد و باعث تغییر نظام روایی داستان می‌شود. براساس این، هدف اصلی پژوهش تبیین شرایط تحول و دگردیسی شخصیت داش‌آکل از یک لایهٔ شخصیتی به لایه‌ای دیگر بر مبنای سه وجه جایگزینی، افزایشی و گستره‌بخشی است.

- کتاب ناشنوایی در ادبیات فارسی (۱۳۹۱) به کوشش اباذر نصر اصفهانی و همت دفتر فرهنگ معلولین به چاپ رسیده است. این کتاب مجموعه‌ای است از چهار مقاله با عنوان‌های «ظرفیت شعر فارسی برای توصیف ناشنوایی»، «وجوه کاربرد واژه کرولال»، «کاربردهای استعاری و کنایی واژگان بیانگر ناشنوایی»، و «ناشنوایان از نگاه شاعران ایران».

- فرشته ولی‌زاده ریک (۱۳۹۵) در پایان نامه‌ای با عنوان معلولیت و معلولان جسمی و روانی و ذهنی در متون ادب فارسی نشان می‌دهد تصاویر مرتبط با معلولیت و معلولان در متون گران‌سنگ ادب فارسی به کرات مورد استفاده قرار گرفته‌اند. گاهی شخصیت‌های معلول این متون افرادی شرور و منفی هستند که چهره‌هایی معیوب و ناقص دارند و گاهی نیز در قالب چهره‌هایی مثبت جهت ارائه پند و اندرز در حکایات ظاهر می‌شوند. یافته‌های این تحقیق نشانگر آن است که به‌طور کلی این گونه افراد در متون ادب فارسی به صورت یک کاستی و ناهنجاری مورد توجه قرار گرفته‌اند.

نکتهٔ حائز اهمیت این است که تمامی آثار ذکر شده در بالا تنها به طرح و شرح آنچه که در متون ادب فارسی آمده است، پرداخته‌اند و با بنیاد نظری خاصی مقولهٔ معلولیت را مورد نقد و تحلیل قرار نداده‌اند؛ امری که پژوهش حاضر را از دیگر پژوهش‌ها در این حوزه متمایز می‌سازد. براین اساس، رویکرد ما در این پژوهش بر پایهٔ پروتز روایی استوار است که از منظری تازه و ملهم و متناسب با زمینه و زمانه و دغدغه‌ها و نیازهای عصر جدید، به معلولیت و استلزامات مربوط به آن می‌نگرد. ذکر این نکته از این جهت ضرورت پیدا می‌کند که نگارندگان این نوشتار بر این امر واقف هستند که به‌طور کلی هدف مولانا از بیان حکایاتی با محوریت معلولان درنهایت نتیجه‌گیری اخلاقی و عرفانی است، چنان

که گزاره‌های اخلاقی و عرفانی منتج از این دسته از حکایت‌ها را می‌توان به این صورت خلاصه کرد که در جهان‌بینی خاص مولانا، کمال انسانی هیچ‌گاه برابر با توانایی استفادهٔ کامل از حواس نیست، بلکه انسانیت زمانی می‌تواند محقق شود که افراد، اعم از معلول و غیرمعلول، بتوانند به درک حقایق نائل آیند. با این وجود، بازنمایی معلولیت در مثنوی معنوی غالباً بر پایه تصاویر کلیشه‌ای و قالبی بنا شده است و این دقیقاً همان چیزی است که این جستار می‌کوشد آن را نقد و بررسی کند.

پژوهش حاضر با روش توصیفی - تحلیلی انجام می‌گیرد. بدین صورت که ابتدا چارچوب نظری پژوهش حاضر را با عنوان «پروتز روایی: بازنمایی نمادین معلولیت در ادبیات» بیان می‌داریم و در ادامه، به کاربست آن ذیل عنوان «پروتز روایی در سه حکایت از مثنوی معنوی» می‌پردازیم.

۳. پروتز روایی: بازنمایی نمادین معلولیت در ادبیات

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، مطالعات ناتوانی به‌عنوان شاخه‌ای از نقد ادبی به دنبال بررسی بازنمایی معلولیت در ادبیات است. میچل و اسنایدر برای محقق نمودن این هدف و همچنین تئوریزه کردن مفاهیم مورد نظر خود در باب به تصویر کشیدن معلولیت در آثار ادبی از «پروتز»[1]، یکی از آشناترین واژه‌های پزشکی در دنیای امروز، سود جسته‌اند که هم مابه‌ازای فیزیکی دارد و هم در طول دهه‌های اخیر معنایی نمادین یافته است. فرهنگ پزشکی دورلند پروتز را چنین تعریف می‌کند: «ماده مصنوعی که برای قسمتی که از دست رفته است به کار می‌برند مثل دست، پا، چشم یا دندان. جایگزینی این مواد به خاطر کاربرد و یا از جهت زیبایی و یا هر دو منظور صورت می‌گیرد» (نیومن، ۱۳۸۴: ۸۰۴).

حال باید دید پروتز در چارچوب مطالعات ناتوانی بر چه چیزی دلالت می‌کند. محققان معتقدند پروتز ابزاری است که فرد معلول از طریق آن می‌کوشد حتی‌الامکان خود را به هنجارهای فیزیکی جامعه که سالم‌سالاری[2] و توانمندگرایی را به صورت نظام‌مند اشاعه می‌دهند و معلولیت را به ناتوانی تبدیل می‌کنند، نزدیک نماید؛ به عبارت دیگر، پروتز ابزار نرمالیزاسیون است و به فرد معلول این امکان را می‌دهد تا هم بر محدودیت‌های فیزیکی ناشی از معلولیت تا حدی غلبه نماید و هم از نگاه همراه با تحقیر و ترحم جامعه ناتوان‌ساز خود را مصون دارد. پروتزمحوری حاصل رویکردی صرفاً پزشکی است که معلولیت را نقصی می‌داند که باید پوشانده شود و یا حتی در صورت امکان

1. Prosthesis
2. Ableism

به کل ناپدید گردد. این رویکرد به دنبال آن است که فرد معلول را به حالت «ایده‌آل» غیر معلول بازگرداند و بدین ترتیب، به‌نوعی «فانتزی کمال»[1] در فردی که به دلیل فضای تحقیرآمیز و ناتوان‌ساز جامعه خود را ناقص می‌داند، دامن می‌زند (هال، ۲۰۱۶: ۶۳). پس می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که استفاده از پروتز به‌منظور نزدیک شدن به ایده‌آل‌های فیزیکی- زیبایی‌شناختی مدنظر جامعه به‌نوعی پذیرفتن تلویحی این برساخته است که معلولیت چیزی جز انحراف از معیار نیست و بنابراین باید تحت کنترل درآید.

اکنون این سؤال به ذهن متبادر می‌شود که اساساً کاربرد پروتز در روایت به چه معناست؟ برای پاسخ به این سؤال در ابتدا نیاز است چگونگی شکل‌گیری روایت از دیدگاه میچل و اسنایدر بررسی شود. آن‌ها معتقدند روایت همواره وابسته به سوژه‌ای «استثنایی» است تا نیاز به روایتی جدید موجه جلوه نماید. به زعم آن‌ها، روایت هنگامی به فعلیت می‌رسد که جهان پیرامون ما دچار «اختلال» می‌شود و شکافی در ساختار معمول آن پدید می‌آید. روایت‌ها به سراغ این شکاف‌ها و عوامل پیدایش آن‌ها می‌روند، ناشناخته‌هایی رمزآلود که جایی در میان تجربه‌های آشنای بشری ندارند. معلولیت یکی از همین ناشناخته‌هاست که به دلیل ماهیت فرامعمولی و هنجارگریزش به‌عنوان تجربه‌ای کاملاً غریب به تصویر کشیده می‌شود تا میل خوانندگان به تعامل با «دیگری» آن هم از نوع اگزوتیک آن ارضا گردد (میچل و اسنایدر، ۲۰۱۱: ۵۳-۵۵).

حال که نیاز روایت به سوژهٔ «نابهنجار» و «استثنایی» بررسی شد، شرح چگونگی ارتباط بین روایت و پروتز ساده‌تر خواهد بود. باید به این نکته توجه داشت که میچل و اسنایدر در نظریه خود پروتز را نه به‌عنوان ماده و ابزاری فیزیکی برای بهبود شرایط معلولین، بلکه به‌عنوان استعاره‌ای در خدمت جامعه سالم‌سالار معرفی می‌کنند؛ به عبارت دیگر، در این نظریه، این معلولان نیستند که از پروتز استفاده می‌کنند، بلکه این جامعه سالم‌سالار است که برای تسهیل انتقال مفاهیم و آموزه‌های اخلاقی، نقد اجتماعی–فرهنگی، و تحکیم جایگاه مرکزی خود از معلولان همچون پروتز (سوء) استفاده می‌کند.

به گفته میچل و اسنایدر، معلولان در طول تاریخ در بسیار از آثار ادبی نقشی نمادین و استعاری بازی کرده‌اند و تبدیل به «عصایی»[2] شده‌اند که روایت با استفاده از خاصیت پروتزی آن سرپا می‌ایستد و معنا را به خواننده منتقل می‌نماید. این ناقدان بر این عقیده‌اند که بازنمایی افراد معلول در این آثار با رویکردی محافظه‌کارانه و قدرت‌محور

1. Fantasy of completion
2. Crutch

انجام پذیرفته و هدف اصلی آن چیزی جز برقراری و تحکیم هنجارها و ایده‌آل‌های جامعه سالم‌سالار نبوده است (میچل و اسنایدر، ۲۰۱۱: ۴۹). شخصیت‌های معلول در این دسته آثار یا تراژیک و ترحم‌برانگیز هستند و یا به‌عنوان نمونهٔ انحطاط و زوال اخلاقی نمایش داده می‌شوند. نکتهٔ حائز اهمیت در این بازنمایی‌های تک‌بعدی این است که به شخصیت‌های معلول اغلب نقشی موقتی و زودگذر داده می‌شود و هنگامی که این نقش به پایان رسید، از روایت کنار گذاشته می‌شوند. نتیجه چنین تصاویری چیزی جز برقراری مجدد هنجارهای ناتوان‌ساز جامعه سالم‌سالار و نهادینه‌تر شدن آن‌ها نیست (هال، ۲۰۱۶: ۶۵-۶۶). به دیگر سخن، معلولیت هیچ‌گاه به خاطر نفس خود بازنمایی نمی‌شود، بلکه برای انتقال پیامی به خواننده در مورد داستان و یا عمق بخشیدن به شناخت ما از شخصیت‌های اصلی و غیرمعلول به کار می‌رود. این شیوه بازنمایی در نهایت امر باعث قوام گفتمان حاکم در مورد معلولیت می‌گردد و هیچ تغییر بنیادینی در اوضاع این گروه به حاشیه‌راندمشده به وجود نمی‌آورد.

باید به این نکته توجه داشت که مرتبط دانستن معلولیت با رذائل اخلاقی و همچنین استفادهٔ ابزاری از معلولیت برای به نقد کشیدن ناهنجاری‌های سیاسی-اجتماعی سابقه‌ای بس طولانی در غرب داشته است. برای مثال، ارسطو قویاً معتقد بود شخصیت افراد را می‌توان از روی بدن آن‌ها مورد قضاوت قرار داد. او که بنیان‌گذار تفکر دوگانه‌محور در فلسفه غرب است، بدن سالم را نمایانگر پایبندی به اخلاقیات و دژدیسگی[1] فیزیکی را معادل تباهی و مفسده می‌دانست (ویلسون، ۲۰۰۶: ۴۷). نمونهٔ این تفکر را می‌توان در فرهنگ خودمان و در ضرب‌المثل «عقل سالم در بدن سالم» نیز یافت. در متون دینی مسیحیت هم‌چنین تصویرهای کلیشه‌ای از معلولان به کرات به چشم می‌خورند؛ معلولان گاه به‌عنوان نماد گناه و کفر در نظر گرفته می‌شوند و گاه به ابزاری برای امتحان کردن بشریت بدل می‌شوند (پورمحمدی، ۱۳۹۸: ۲۱). در دوران انقلاب فرانسه نیز کاریکارتوریست‌های طرفدار دموکراسی، شاهان فرانسه را به صورت موجوداتی گوژپشت و ضعیف نشان می‌دادند که در برابر بدن‌های ورزیده شهروندان آزادی‌خواه چاره‌ای جز پذیرش شکست ندارند (میچل و اسنایدر، ۲۰۱۱: ۶۳). ادبیات کلاسیک غرب هم مملو از این تصاویر قالبی از معلولان است. برای مثال، ویلیام شکسپیر[2]، نمایشنامه‌نویس و شاعر شهیر انگلیسی، در نمایشنامهٔ ریچارد سوم[3] خونخواهی و بی‌رحمی شخصیت اصلی را در هیئت فرمانروایی گوژپشت به تصویر می‌کشد و فساد اخلاقی و دژدیسگی فیزیکی او را درهم‌تنیده و جدایی‌ناپذیر معرفی می‌کند (مارگولیس و شاپیرو، ۱۹۸۷: ۱۹).

1. Deformity
2. William Shakespeare
3. Richard III

اما این استفادهٔ استعاری از معلولیت تنها منحصر به گفتمان‌های قدرت‌محور حاکم نیست؛ گروه‌های به حاشیه رانده‌شده نیز گاهی برای رسیدن به مقاصد خود از این شیوه بازنمایی تقلیل‌گرا سود جسته‌اند. در طول تاریخ، شباهت‌های زیادی بین بازنمایی زنان و معلولیت وجود داشته و زنانگی گاهی بر حسب معلولیت تعریف شده است؛ ارسطو، برای مثال، زنان را «مردانی نقص عضو شده» می‌داند (گارلند-تامسن، ۲۰۰۶: ۲۶۰). در بسیاری از متون ادبی و پزشکی کلاسیک نیز زنان به‌عنوان موجوداتی هیستریک و مجنون بازنمایی شده‌اند (آشر، ۲۰۱۱: ۶۶). به همین دلیل، گروهی از فمینیست‌ها، برای محق نشان دادن جنبش خود تعمداً به فاصله‌اندازی بین زنان و معلولان روی آورده‌اند، در مواردی حتی به بازتولید کلیشه‌های ناتوان‌ساز گفتمان‌های غالب پرداخته‌اند، و به صورت نمادین آزادی مورد نظر زنان را نقطه مقابل محدودیت‌های معلولان تعریف نموده‌اند (می و فری، ۲۰۰۵: ۱۲۰-۱۲۱). با رویکردی نسبتاً مشابه، ریچارد رایت[1]، نویسنده آمریکایی آفریقایی تبار، هنگامی که می‌خواهد در رمان خانه‌زاد[2] (۱۹۴۰) جهل و ناآگاهی جامعه سفیدپوست را در برابر ظلم رواشده به سیاه‌پوستان به تصویر بکشد، از یک شخصیت نابینا استفاده می‌کند؛ خانم دالتون به‌عنوان نماد جامعه سفیدپوست آمریکا قادر نیست درکی صحیح و عمیق از روابط پیچیدهٔ گروه‌های نژادی در این کشور داشته باشد، امری که به صورت نمادین در معلولیت او انعکاس یافته است (بروبه، ۲۰۰۵: ۵۶۹).

آنچه در بین همهٔ این استعاره‌ها و نمادها مشترک است، این است که هیچ کدام به تجربیات واقعی زندگی معلولان نمی‌پردازند. در تمامی این روایت‌ها شخصیت‌های معلول یا پس از مدتی کوتاه کنار گذاشته می‌شوند و یا به دلیل هنجارگریزی و عدم همخوانی با ایده‌آل‌های جامعه مجازات می‌گردند (میچل و اسنایدر، ۲۰۱۱: ۱۷-۲۰)؛ آن‌ها یا سریعاً به وسیلهٔ روایت حذف می‌گردند و یا اگر در روایت باقی بمانند، به خواننده انذار داده می‌شود که از آن‌ها دوری جوید (دیویدسون، ۲۰۱۵: ۸۹). پروتز روایی معلولان را به ابزاری برای نقد جامعه بدل می‌کند، بدین ترتیب که ادبیات از ظرفیت ساختارشکن و هنجارگریز معلولیت به‌عنوان نماد اغراق‌شده تفاوت استفاده می‌کند و تفکر انتقادی‌اش را در مورد جامعه بروز می‌دهد، اما هیچ‌گاه به شخصیت‌های معلول اجازه عرض‌اندام نمی‌دهد؛ نتیجهٔ این نگاه پروتزمحور چیزی نیست جز بازنمایی محدود، موقت، و کنترل‌شدهٔ معلولیت که زندگی حقیقی افراد معلول را به محاق می‌برد (بروبه، ۲۰۰۵: ۵۷۰)؛ به عبارت دیگر، معلولیت به کار گرفته‌شده در پروتز روایی، مرکزیت سوژه

1. Richard Wright
2. Native Son

«سالم» را به چالش نمی‌کشد و این همچنان «مردم عادی» هستند که به‌عنوان سوژهٔ مرکزی روایت را کنترل می‌کنند.

همان‌طور که پیش‌تر بدان اشاره رفت، پروتز روایی به یکی از کلیدی‌ترین اصطلاحات مطالعات ناتوانی بدل گشته و در آثار بسیاری از محققان این حوزه انعکاس یافته است. آماندا کاچیا استفاده ابزاری از معلولان در پروتز روایی را بررسی می‌کند و معتقد است شخصیت معلول در حکم کاتالیزور روایت عمل می‌کند و تنها به این دلیل در بسیاری از داستان‌ها حضور دارد که روایت را به پیش براند (کاچیا، ۲۰۱۵: ۲۴۷-۲۴۸). الیزابت بیردن نیز می‌گوید حضور معلولیت در ادبیات در حقیقت پروتزی است که فرآیند انتقال اطلاعات در مورد سوژهٔ غیرمعلول به خواننده را تسهیل می‌کند؛ به دیگر سخن، فرد معلول و معلولیت او هیچ‌گاه نقش مرکزی در پیرنگ نداشته‌اند، زیرا داستان همچنان از نگاه جامعه سالم‌سالار و ناتوان‌ساز روایت می‌شود و نه از زاویهٔ دید معلولان (بیردن، ۲۰۱۳: ۱۶۲-۱۶۳). این پژوهشگران و بسیاری دیگر نحوهٔ تعامل جامعه با افراد معلول در طول تاریخ را تقلیل‌گرا می‌خوانند و آن را به شدت مورد انتقاد قرار می‌دهند؛ زیرا در نظر آنان، هویت این افراد در جامعه و همچنین ادبیات تنها بر اساس معلولیت آن‌ها تعریف می‌شود. این رویکرد افراد معلول را از مقام انسانی به زیر می‌کشاند و در چارچوب کلیشه‌های غیرواقعی برساختهٔ جامعه سالم‌سالار محصور می‌کند (سبزیان، ۲۰۱۵: ۵۰-۵۲ و ۵۸-۶۲). در ادامه بر آن هستیم سه حکایت مشهور مثنوی معنوی مولانا را با استفاده از آرای میچل و اسنایدر مورد نقد و بررسی قرار دهیم.

۴. پروتز روایی در سه حکایت از *مثنوی معنوی*

۴-۱. به عیادت رفتن کر بر همسایه رنجور خویش

این داستان در دفتر اول مثنوی معنوی را شاید بتوان یکی از معروف‌ترین حکایت‌های مولانا نامید. فردی ناشنوا پس از شنیدن خبر بیماری همسایه‌اش تصمیم می‌گیرد به عیادت او برود. ازآنجاکه می‌داند به‌واسطه معلولیت خود از برقراری ارتباط با همسایه خود ناتوان است، سعی می‌کند با طراحی یک احوال‌پرسی ساده در ذهن خود، پاسخ‌های احتمالی همسایهٔ بیمار را حدس بزند و سپس پرسش بعدی را با توجه به آن پاسخ فرضی مطرح نماید:

چون بگویم چونی ای محنت‌کشم — او بخواهد گفت نیکم یا خوشم
من بگویم شکر چه خوردی ابا — او بگوید شربتی یا ماشبا
من بگویم صحه نوشت کیست آن — از طبیبان پیش تو گوید فلان
من بگویم پس مبارک پاست او — چونکه او آمد شود کارت نکو
پای او را آزمودستیم ما — هر کجا شد می‌شود حاجت‌روا

ایـــن جوابـــات را قیاســـی راســـت کـــرد　　پـــیش آن رنجـــور شـــد آن نیـــک‌مرد

(۳۳۶۴-۳۳۶۹)

البته شرایط آن‌گونه که فرد ناشنوا ساده‌لوحانه انتظار آن را می‌کشید، پیش نمی‌رود و پاسخ‌های همسایه بیمار کاملاً با آنچه شخصیت معلول حکایت آن‌ها را بدیهی انگاشته بود، متفاوت است:

گفـت چـونی گفـت مـردم گفـت شـکر　　شـــد از ایـن رنـجـور پـر آزار و نـکـر

کین چه شکر است او مگر با ما بد است　　کر قیاســی کرد و آن کژ آمـده‌ســت

بعـد از آن گفـتش چـه خـوردی گفـت زهـر　　گفـت نوشـــت بـاد افزون گشـــت قهر

بعـــد از آن گفـــت از طبیبـــان کیســـت او　　کـاو هـمـی آیـد بـه چـاره پـیـش تـو

گفـــــت عزراییـــــل می‌آیـــــد بـــــرو　　گفـت پـایش بس مبـارک شـاد شـو

(۳۳۷۰-۳۳۷۴)

اما فرد معلول در این حکایت به دلیل ناتوانی خود قادر به درک این موضوع نیست که طرح به ظاهر دقیق و حساب‌شدهٔ او برای عیادت از همسایه که بر پایهٔ مکالمه‌ای فرضی بنا شده بود، شکست خورده است و همین موضوع باعث پیچیده‌تر شدن شرایط می‌شود. او راضی و سرخوش از خانه بیمار خارج می‌شود، غافل از آن‌که ناآگاهانه و ساده‌اندیشانه بذر کینه و عداوتی عمیق را در دل همسایه خود کاشته است:

کـــر بـــرون آمـــد بگفـــت او شـــادمان　　شـکرکش کـردم مراعـات ایـن زمـان

گفـت رنجـور ایـن عـدوی جـان ماسـت　　مـــا ندانســـتیم کـــاو کـــان جفاســـت

خـــاطر رنجـــور جویـــان صـــد ســـقط　　تـــا کـــه پیغـــامش کنـــد از هـــر نمـــط

(۳۳۷۵-۳۳۷۷)

نکته‌ای که باید بدان توجه داشت این است که در این حکایت سی و شش بیتی، فرد معلول از بیت شانزده به کلی از روایت کنار گذاشته می‌شود، هشت بیت بعدی ناراحتی و خط و نشان کشیدن‌های همسایه بیمار برای فرد معلول را شرح می‌دهد و نهایتاً در دوازده بیت پایانی مولانا به شرح و بسط آموزه‌های اخلاقی مد نظر خود بر پایهٔ این پروتز روایی می‌پردازد:

بـس کسـان کایشـان ز طاعـت گمرهنـد　　دل بـــه رضـــوان و ثـــواب آن دهنـــد

خـود حقیقـت معصـیت باشـد خفـی　　بـس کـدر کـان را تـو پنـداری صـفی

همچـو آن کـر کـه همـی پنداشته‌ســت　　کو نکـویی کـرد و آن بـر عکـس جسـت

او نشســته خــوش کــه خــدمت کــرده‌ام　　حـــق همســـایه بـــه جـــا آورده‌ام

بهـــر خـــود او آتشـــی افروختهســـت در دل رنجـــور و خـــود را سوختهســـت
(۳۳۸۴-۳۳۸۸)

زرین‌کوب در شرح و توضیح این حکایت تمثیلی، نقص نفسانی را مایهٔ طعن و طنز می‌یابد، نه نقص جسمانی را: «پیداست که آنچه در این سئوال و جواب ناموافق مایهٔ طنز و طعن می‌شود نقص جسمانی نیست، نقص نفسانی است که مرد کر را به مخفی کردن عیب خویش وا می‌دارد تا قیاس نادرست وی را معروض نفرت استهزای همسایه سازد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۳۲۷). چراکه به گمان زرین‌کوب، مولانا نقص جسمانی را قابل ترحم و دلسوزی می‌داند و با نگاهی تأویلی به حدیثی از پیامبر آن را توجیه می‌کند:

«با آنکه تعدادی از نوادر مثنوی مربوط به احوال کسانی است که نقص‌های جسمانی دارند نیش طعنهٔ مولانا هر گز به نقص جسمانی آنها متوجه نیست، چراکه وی نقص جسمانی را غالباً همچون امری که درخور رحم و شفقت انسانی است تلقی می‌کند، حتی در باب آنچه به‌مثابهٔ حدیث از رسول خدا نقل می‌کنند الناقص ملعون گفت، صریحاً خاطرنشان می‌سازد که این اشارات را باید به نقصان عقول که نقص غیرجسمانی است تأویل کرد، از آنکه هر کس نقص جسمانی دارد سزای رحم است و – نیست بر مرحوم لایق لعن و زخم.

چون‌کـــه ملعـــون خوانـــد نـــاقص را رســـول بـــود در تأویـــل نقصـــانِ عقـــول
زآن‌کـــه نـــاقص‌تن بـــود مرحـــوم رحـــم نیســـت بـــر مرحـــوم لایـــق لعـــن و زخـــم
(۱۵۴۰-۱۵۴۱/۲) (همان) و (شهیدی، ۱۳۹۱: ۲۰۷)

پر واضح است اینکه نقصان تن مایهٔ ترحم و شفقت است، حاکی از آمیختگی دو مفهوم معلولیت و ناتوانی در نظام اندیشگانی مولاناست و می‌توان آن را متناسب با پارادایم معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی جهان قدیم دانست.

همان‌طور که پیش‌تر بدان اشاره رفت، در روایت‌های پروتزمحور، پیرنگ برای محقق شدن به وضعیت استثنایی معلولیت وابسته است، اما همواره از آن عبور می‌کند. در این حکایت نیز مولانا با خلق موقعیتی فانتزی و غیرواقعی برای فرد معلول می‌کوشد پند و اندرزهای اخلاقی، دینی، و فلسفی خود را به خواننده منتقل نماید. پس از آنکه فرد معلول نقش موقتی و محدود خود را به‌عنوان استعارهٔ ساده‌اندیشی و زودباوری بازی نمود، به کنار می‌رود و مولانا سکان روایت را که هدف اصلی آن همانا انذار و اصلاح اخلاقی جامعه است، به دست می‌گیرد. دو بیت پایانی این حکایت خاصیت نمادین معلولیت در پروتز روایی را به‌خوبی آشکار می‌کند، آنجا که ضعف و بی‌لیاقتی در شناخت اسرار خفیهٔ الهی به نحوی تقلیل‌گرا در استعارهٔ ناشنوایی خلاصه می‌شود:

خاصه ای خواجه قیاس حس دون | اندر آن وحیی که هست از حد فزون
گوش حس تو به حرف اَر در خَور است | دان که گوش غیب گیر تو کر است
(۳۳۹۴-۳۳۹۵)

کریم زمانی، شارح مثنوی معنوی، نیز بر تمثیلی بودن این روایت صحه می‌گذارد و می‌گوید: «این داستان، حکایت حال انسان‌هاست که در زندگی خویش با معیارهای محدود و پیش‌فرض‌های بی‌اساس، قضیه‌ای را نزد خود می‌سازند و می‌پردازند و آنگاه به نتیجه‌گیری جزمی و قطعی دست می‌زنند» (۱۳۹۸: ۹۶۶). این صورت استعاری و به‌کارگیری پروتزی معلولیت در دو حکایت دیگری که در این جستار بررسی خواهند شد، نیز تکرار می‌گردند.

۴-۲. قصه اهل سبا و حماقت ایشان و اثر ناکردن نصیحت انبیا در احمقان / شرح آن کور دوربین و آن کر تیزشنو و آن برهنه دراز دامن

این حکایت نیز مانند نمونهٔ پیشین مصداق بارز استفاده پروتزی از معلولیت در مثنوی معنوی است. مولانا در ابتدای دفتر سوم «قصه اهل سبا و طاغی کردن نعمت ایشان را» کلید می‌زند، مردمانی در ناز و نعمت که قدردان رحمت‌های الهی نبودند تا سرانجام به عذاب الهی گرفتار آمدند.

داد حق اهل سبا را بس فراغ | صد هزاران قصر و ایوان‌ها و باغ
شکر آن نگزاردند آن بدرگان | در وفا بودند کمتر از سگان
(۲۸۵-۲۸۶)

و در «باقی قصه اهل سبا» آنان را چنین توصیف می‌کند:

آن سبا ز اهل صبا بودند و خام | کارشان کفران نعمت با کرام
باشد آن کفران نعمت در مثال | که کنی با محسن خود تو جدال
(۳۶۴-۳۶۵)

مولانا سپس حکایت اهل سبا را رها می‌کند و در بیت ۲۶۰۰ دفتر سوم دوباره آن را با عنوان «قصه اهل سبا و حماقت ایشان...» از سر می‌گیرد و با «شرح آن کور دوربین...» ادامه می‌دهد. به مانند حکایت پیشین، این بار نیز مولانا با استفادهٔ ابزاری از معلولیت در صدد است تا برای اهل سبا که ناآگاه، لجوج، و خودبرتربین بودند، تمثیلی به دست دهد؛ به عبارت دیگر، معلولیت بار دیگر تبدیل به نماد انحطاط و زوال اخلاقی می‌گردد و این یعنی بر خواننده مترتب است از آن دوری ورزد. مولانا اهل سبا و جامعهٔ بسیار بزرگ آنان را به صورت استعاری در سه شخصیت خلاصه می‌کند:

مـــردم ده شـــهر مجمـــوع انـــدر او / لیـــک جملـــه ســـه تـــن ناشســـته‌رو
انـــدر او خلـــق و خلایـــق بی‌شـــمار / لیـــک آن جملـــه ســـه خـــام پختـــه‌خوار
جـــان نـــاکرده بـــه جانـــان تـــاختن / گـــر هـــزاران اســـت باشـــد نـــیم تـــن
آن یکـــی بـــس دوربـــین و دیـــده کـــور / از ســـلیمان کـــور و دیـــده پـــای مـــور
و آن دگـــر بـــس تیزگـــوش و ســـخت کـــر / گـــنج در وی نیســـت یـــک جـــو ســـنگ زر
و آن دگـــر عـــور و برهنـــه لاشـــه بـــاز / لیـــک دامن‌هـــای جامـــهٔ او دراز

(۲۶۰۶-۲۶۱۱)

در اینجا نیز دوباره با موقعیتی فانتزی، غیرواقعی، و نمادین مواجه هستیم؛ مولانا با به‌کارگیری همزمان معلولیت و متناقض‌نما می‌کوشد وضعیت بغرنج معنوی و اخلاقی اهل سبا را به نمایش بگذارد. نابینایی دوربین، ناشنوایی تیزگوش، و برهنه‌ای درازدامن که تناقض ظاهری و فیزیکی آنان به صورت نمادین بر نابسامانی روحی اهل سبا دلالت دارد، هر یک با اعتمادبه‌نفس و خودبرتربینی و بدون در نظر گرفتن محدویت‌های خویش حمله‌ای فرضی به شهر را پیش‌بینی می‌کنند و بر همین اساس از شهر می‌گریزند:

گفـت کـور اینـک سـپاهی می‌رسـند / مـن همـی بینـم کـه چـه قومنـد و چنـد
گـفـت کـر آری شـنـودم بـانـگشـان / کـه چـه می‌گوینـد پیـدا و نهـان
آن بـرهـنـه گـفـت تـرسـان زیـن مـنـم / کـه ببرنـد از درازی دامـنـم

(۲۶۱۲-۲۶۱۴)

مولانا سپس در قسمت «شرح» حکایت بر وجه نمادین و تمثیلی آن تاکید می‌کند و ناشنوایی، نابینایی، و برهنگی را نمایندگان آن دسته از رذائل اخلاقی معرفی می‌نماید که روزگار اهل سبا را به تباهی کشانیده‌اند:

کـر امـل را دان کـه مـرگ مـا شـنید / مـرگ خـود نشـنید و نقـل خـود ندیـد
حـرص نابیناسـت بینـد موبـه‌مو / عیـب خلقـان و بگویـد کـو بـه کـو
عیـب خـود یـک ذره چشـم کـور او / می‌نبینـد گـر چـه هسـت او عیبجـو

(۲۶۲۸-۲۶۳۰)

همانطور که مشاهده می‌کنیم بار دیگر از معلولیت برای القای معنایی استفاده شده است که هیچ ارتباطی به تجربه زیستهٔ معلولیت ندارد و تنها هدف آن انتقالی پیامی اخلاقی به خواننده است؛ به همین جهت می‌توان گفت این نوع استفاده پروتزی از معلولیت تنها کلیشه‌های حاضر در ذهن خواننده را برجسته و تقویت می‌کند و هیچ تغییر مثبتی در دیدگاه جامعه نسبت به معلولان به وجود نمی‌آورد.

۴-۳. درآمدن ضریر در خانه مصطفی علیه‌السلام و گریختن عایشه از پیش ضریر / امتحان کردن مصطفی علیه‌السلام عایشه را که چه پنهان می‌شوی

این حکایت در دفتر ششم واضح‌ترین نمونه به‌کارگیری پروتز روایی در مثنوی معنوی است. فردی نابینا به نزد حضرت محمد (ص) می‌رود تا از کرامات ایشان بهره‌مند شود. در هنگام ورود این شخص به منزل پیامبر، عایشه، همسر ایشان، به سرعت از آن محل دور می‌شود تا حجابی برای خود فراهم نماید:

اندر آمد پیش پیغمبر ضریر — کای نوابخش تنور هر خمیر
ای تو میر آب و من مستسقی‌ام — مستغاث المستغاث ای ساقی‌ام
چون درآمد آن ضریر از در شتاب — عایشه بگریخت بهر احتجاب
(۶۷۰-۶۷۲)

شایان توجه است که شخصیت معلول در این حکایت که در دو بخش شانزده و هفده بیتی روایت می‌شود، تنها در سه بیت آغازین وجود دارد و سپس کاملاً ناپدید می‌گردد؛ شخصیت معلول نیاز روایت به سوژه‌ای متفاوت و هنجارگریز را تأمین می‌کند و پس از ایجاد شکاف در وضعیت عادی پیرامون حذف می‌شود تا نکاتی درباره افراد غیرمعلول حاضر در روایت بیان گردد. به عبارتی می‌توان گفت که روایت به هیچ عنوان درباره فرد معلول نیست، بلکه معلول و معلولیت تنها به‌عنوان پروتزی در اختیار روایت هستند تا اطلاعات مورد نظر درباره سوژه‌های اصلی به خواننده انتقال یابد. پس از کنار رفتن فرد نابینا در انتهای بیت سوم، روایت به دلایل حرکت عایشه می‌پردازد و شرح می‌دهد چرا همسر پیامبر علیرغم نابینایی فرد مراجعه‌کننده تصمیم می‌گیرد روی از او بپوشاند:

زآنکه واقف بود آن خاتون پاک — از غیوری رسول رشکناک
هر که زیباتر بود رشکش فزون — زآنکه رشک از ناز خیزد یا بنون
(۶۷۳-۶۷۴)

سپس روایت قطع می‌گردد و مولانا در باقی بیت‌های بخش اول جمال و جلال محمدی را ستایش می‌کند. در بخش دوم، روایت از سر گرفته می‌شود و پیامبر از فرصت پیش‌آمده، یعنی حضور ناگهانی فرد نابینا در سرای خود، برای امتحان پاکدامنی و عفت عایشه استفاده می‌کند، آزمونی که عایشه از آن سربلند بیرون می‌آید:

گفت پیغمبر برای امتحان — او نمی‌بیند ترا کم شو نهان
کرد اشارت عایشه با دست‌ها — او نبیند من همی بینم ورا
(۶۸۶-۶۸۷)

در اینجا بار دگر مولانا از روایت حکایت خارج می‌شود و با استفاده از پروتز معلولیت و اتفاقات رخ داده در پی حضور فرد نابینا، ادامه بخش دوم را به‌طور کامل به تبیین مفهوم رشک و غیرت در رابطهٔ بین انسان و حضرت حق اختصاص می‌دهد و این رابطهٔ اثیری را چنین توصیف می‌نماید:

رشک از آن افزون‌تر است اندر تنم — کز خودش خواهم که هم پنهان کنم
ز آتش رشک گران آهنگ من — باد و چشم و گوش و خود در جنگ من
چون چنین رشکیست ای جان و دل — پس دهان بر بند و گفتن را بهل
(۶۹۳-۶۹۵)

به‌طور خلاصه می‌توان چنین گفت که ورود ضریر در همان ابتدای کار به مثابه کاتالیزوری بود که باعث به پیش رفتن سیر روایت گردید و مولانا توانست با استفاده از این ابزار، تمثیلی قابل فهم در باب تجلیات الهی و غیرت‌ورزی متقابل سالک و حضرت معشوق فراهم آورد: «عارفان ـ بالله و عاشقان لله نیز وقتی در مقابل کوردلان با یکدیگر سخن می‌گویند به ایماء و اشاره و استعاره متوسل می‌شوند تا آنان چیزی از آن معارف سر در نیاورند» (زمانی، ۱۳۷۹: ۲۱۴).

در پایان تحلیل این سه حکایت باید به این موضوع بسیار کلیدی توجه داشت که هر نوشته‌ای دارای ماهیت استعاری است و هرگونه بازنمایی در حکم نوعی تمثیل است، به این معنا که مخاطب پس از مواجهه با شخصیت یا عمل خاصی در یک اثر به دنبال مابه‌ازای آن در جهان پیرامون یا ذهن خود می‌گردد (دالمج، ۲۰۰۶: ۱۰۸). نقد ادبی نیز همواره به دنبال تعبیر و تفسیر است، به این معنا که شخصیت‌ها، عناصر، و ایماژهای داستان را در جستجوی معنا می‌کاود و این جستجو چیزی نیست جز خوانش یک مفهوم / شخصیت / عمل برمبنای مفهوم / شخصیت / عملی دیگر. درنتیجه، این وجه استعاری به هیچ وجه نمی‌تواند نقطه ضعفی برای یک اثر ادبی در نظر گرفته شود و از ارزش آن بکاهد (بروبه، ۲۰۰۵: ۵۷۰)؛ اما آنچه میچل و اسنایدر و بسیاری دیگر از محققان مطالعات ناتوانی مورد انتقاد قرار می‌دهند و در صدد تغییر آن هستند، این است که شخصیت‌های معلول «تنها» به‌عنوان استعاره خلق گردند و «تنها» به‌عنوان استعاره خوانده شوند، و این یعنی آن‌ها پروتزهایی روایی هستند که فی‌نفسه هیچ ارزش ماهوی ندارند. این جستار نیز ایرادی را متوجه ساختار تمثیلی مثنوی معنوی نمی‌داند و اساساً آن را نکته‌ای منفی در نظر نمی‌گیرد، اما تکیه تام و تمام مولانا بر پروتز معلولیت، به‌ویژه نابینایی، و وجه نمادین آن در این سه حکایت و بسیاری از حکایت‌های دیگر مثنوی معنوی مانند «گفتن نابینای سائل که دو کوری دارم»، «ترسانیدن شخصی زاهد را که کم گری تا کور نشوی»، «حمله بردن سگ بر کور گدا»، «قصه خواندن شیخ ضریر مصحف را در رو و بینا شدن وقت قرائت»، و «بیان آنکه خطای محبان بهتر از صواب بیگانگان است نزد محبوب»، هر چند در خدمت روایت‌ها و اهداف عرفانی

و اخلاقی آنان است، اما نهایتاً هیچ عاملیتی برای معلولان به ارمغان نمی‌آورد و جایگاه حاشیه‌ای آنان در جامعه و ادبیات را تثبیت می‌کند.

نتیجه‌گیری

استفاده از مفاهیم مطالعات ناتوانی، مانند پروتز روایی، برای بررسی و تحلیل آثار ادبی حائز امتیازات فراوانی است. این رویکرد نقادانه به‌کارگیری ابزاری و استعاری معلولیت در هنر را به چالش می‌کشد و این فرصت را برای ناقدان و مخاطبان فراهم می‌کند تا خوانشی سیاسی، کنشگرانه، و فعالانه از متون ادبی و سوءاستفادهٔ احتمالی آن‌ها از معلولیت داشته باشند. باید به این نکته توجه داشت که مطالعهٔ معلولیت و ناتوانی، مطالعهٔ «دیگری» نیست، مطالعهٔ «خود» ماست. آنچه معلولیت را از دیگر شاخص‌های نشانه‌گذار و متمایزکنندهٔ رایج در گفتمان‌های غالب جدا می‌کند، این است که این واقعیت ناگزیر فیزیکی دیر یا زود زندگی ما را دستخوش تغییر خواهد نمود. برای مثال، فردی که از نظر بیولوژیک مذکر است، نمی‌تواند ناگهان به فردی مؤنث از نظر اندام جنسی تبدیل شود و یا یک فرد سیاه‌پوست نمی‌تواند در حالت طبیعی به صورت فردی دگردیسی یابد که طبق عرف جامعه، سفیدپوست به شمار می‌آید؛ اما در مورد معلولیت قضیه به کلی متفاوت است. همگی افراد «سالم» در جامعه ممکن است معلولیت را تجربه نمایند؛ به‌عبارتی‌دیگر، «معلول شدن» یک فرآیند است که ممکن به صورت ناگهانی و در اثر یک حادثه و یا به صورت تدریجی و به دلیل کهولت سن رخ دهد. درنتیجه، ما با استفاده از چارچوب‌های مطالعات ناتوانی می‌توانیم در مسیر شناخت آن بعد از ابعاد وجودی «خود» گام برداریم که دیر یا زود بر ما متجلی خواهد شد.

نگارندگان معتقدند این جستار می‌تواند فتح بابی باشد برای بررسی بیشتر تصاویر معلولیت و معلولان در مثنوی معنوی و دیگر آثار کلاسیک ادبی کشورمان. هدف این جستار هیچ‌گاه تخطئهٔ مفاخر ایران‌زمین و آثار گران‌سنگ آنان نبوده است؛ این پژوهش تنها کوشیده است با به‌کارگیری چارچوبی علمی، منصفانه، و به‌روز و به دور از تعصبات و سوگیری‌های غیرآکادمیک، بازنمایی ادبی گروهی از افراد جامعه را که به‌واسطهٔ گفتمان‌های سالم‌سالار حاکم به حاشیه رانده شده‌اند، نقد و تحلیل کند. برای بهبود شرایط اجتماعی، سیاسی، و اقتصادی معلولان، آگاهی‌بخشی به‌منظور اجتناب از تصاویر قالبی و کلیشه‌ای ضروری می‌نماید و این مهم تنها هنگامی می‌تواند محقق گردد که ما بازنمایی معلولیت در آثار ادبی را، به‌ویژه آن آثاری که نقشی کلیدی در شکل‌گیری و تکامل فرهنگ ما داشته‌اند، منصفانه و عالمانه بررسی نماییم؛ باید همواره به خاطر داشت که آیندهٔ معلولیت در گروی نگاهی آگاهانه به گذشته است.

کتابنامه

پورمحمدی، نعیمه. (۱۳۹۸). جهان معلول‌ساز: درباره اخلاق معلولیت. قم: انتشارات توانمندان.

توحید لو، یگانه، و حمیدرضا شعیری. (۱۳۹۷). «مطالعه پروتزسازي گفتماني: چرا دروغ روايي پروتز است؟» پژوهش ادبیات معاصر جهان. دورهٔ ۲۲. شمارهٔ ۱. صص ۲۶۹ -۲۸۶.

جبلی، خدیجه. (۱۳۹۱). جامعه‌شناسی معلولیت: تبیین جامعه‌شناختی تبعیض علیه معلولین. تهران: انتشارات علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). بحر در کوزه. تهران: علمی.

زمانی، کریم. (۱۳۹۸). شرح جامع مثنوی معنوی: دفتر اول. تهران: انتشارات اطلاعات.

سبزیان، سعید. (۲۰۱۵). جسمیت و قدرت: مباحثی در معلولیت و تحول اجتماعی. آموزشکده آنلاین توانا.

شریفی، سمیه، و عبدالله دن. (۱۳۹۷). «جایگاه معلولیت در شعر و ادب فارسي». پژوهشنامهٔ اورمزد. شمارهٔ ۴۱. صص ۳۴۸-۳۶۱.

شهیدی، سیدجعفر. (۱۳۹۱). شرح مثنوی. ج ۶. تهران: علمی و فرهنگی.

کنعانی، ابراهیم، و فرشته صادقی. (۱۴۰۱). «تحلیل نظام روایی پروتز در داستان داش آکل»، مجله روایت‌شناسی. دورهٔ ۶. شماره ۱۱. صص ۳۷۳-۴۰۵.

ماهوتی، مهری. (۱۳۸۸). کر و کور و لخت و عور. تهران: موسسهٔ فرهنگی منادی تربیت.

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۹۴). مثنوی معنوی. نسخه رینولد نیکلسون. تهران: آوای شمال.

نصر اصفهانی، اباذر. (۱۳۹۱). ناشنوایی در ادبیات فارسی. به کوشش اباذر نصر اصفهانی. قم: دفتر فرهنگ معلولین.

نیومن، دورلند ویلیام الگزاندر. (۱۳۸۴). فرهنگ پزشکی دورلند. ترجمه حمید نام‌آور. تهران: یادواره کتاب.

ولی‌زاده ریک، فرشته. (۱۳۹۵). معلولیت و معلولان جسمی و روانی و ذهنی در متون ادب پارسی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید مدنی آذربایجان.

Bearden, Elizabeth B. (2013). "Moctezuma's Zoo: Housing Disability in Transatlantic Travel Literature and European Courts." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 17: 161-175.

Bérubé, Michael. (2005). "Disability and Narrative." *PMLA* 120 (2): 568-576.

Cachia, Amanda. (2015). "The (Narrative) Prosthesis Re-Fitted: Finding New Support for Embodied and Imagined Differences in Contemporary Art." *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 9 (3): 247-264.

Davidson, Michael. (2015). "Aesthetics." Edited by Rachel Adams, Benjamin Reiss, and David Serlin. *Keywords for Disability Studies.* New York: New York University Press, 85-95.

Dolmage, Jay. (2005). "Between the Valley and the Field." *Prose Studies: History, Theory, Criticism* 27 (1-2): 108-119.

Garland-Thomson, Rosemarie. (2006). "Integrating Disability, Transforming Feminist Theory." Edited by Lennard J. Davis. *The Disability Studies Reader*. New York: Routledge, 257-273.

Hall, Alice. (2016). *Literature and Disability*. New York: Routledge.

Margolis, Howard and Arthur Shapiro. (1987). "Countering Negative Images of Disability in Classical Literature." *The English Journal* 76 (3): 18-22.

May, Vivian M., and Beth A. Ferri. (2005). "Fixated on Ability: Questioning Ableist Metaphors in Feminist Theories of Resistance." *Prose Studies: History, Theory, Criticism* 27 (1-2): 120-140.

Mitchell, David. T, and Sharon L. Snyder. (2011). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Ussher, Jane M. (2011). *The Madness of Women: Myth and Experience*. New York: Routledge.

Wilson, James C. (2006). "(Re)Writing the Genetic Body-Text: Disability, Textuality, and the Human Genome Project." Edited by Lennard J. Davis. *The Disability Studies Reader*. New York: Routledge, 67-75.

Disability and its Representation in Literature:
An Analysis of Three Anecdotes from Rumi's Masnavi Ma'navi in the Light of the Concept of "Narrative Prosthesis"

Received: June 6, 2021 / Accepted: September 27, 2022

Farshid Nowrouzi Roshnavand[1]
Farzad Baloo[2]

Abstract

Disability studies is one of the most recent trends in literary theory and criticism, which tries to analyze the representations of disability in literary works. David T. Mitchell and Sharon L. Snyder are disability scholars who coined the famous concept "narrative prosthesis" in order to provide an academic framework for addressing the stereotypical representations of disability in art and literature. They contend that disabled characters can be traced in many different literary works throughout history, but they are mostly given symbolic and metaphoric roles. That is, the representation of the disabled has for the most part failed to depict their lived experiences and is a vehicle to communicate something to the audience about non-disabled subjects and the ableist society. This study analyzed "narrative prosthesis" and enumerated some of its examples in the western literature and culture. Then, it applied the concept to three anecdotes of Rumi's *Masnavi Ma'navi*. The results of the story show that disabled characters are not the main subjects of the anecdotes, but are instruments in the hands of the narratives to further their plots; as a result, no major improvement can be traced in the positions of the disabled characters as peripheral figures.

Keywords: Disability, Disability Studies, Narrative Prosthesis, Rumi, *Masnavi Ma'navi.*

1. Assistant Professor, Department of English Language and Literature, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran. (Corresponding author)
E-mail: F.nowrouzi@umz.ac.ir
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.
E-mail: F.baloo@umz.ac.ir

Echo-Narcissistic Patterns in Characterization of Children's Stories

Received: September 17, 2021 / Accepted: September 27, 2022

Amir Hossein Zanjanbar[1]

Abstract

The Greek myth of Narcissus is a narrative of Echo's one-sided love for Narcissus. Echo has been a talkative, sweet-spoken girl who after Hera's curse, has lost the power of speech, and can only repeat the last word of others. Narcissus is a boy who ignores the love of others and is immersed in his own beauty. In other words, one side of this discourse forms a narcissistic personality, whose self-centered perspective deprives him of paying attention to the other; on the other side of the discourse is a character who has no verbal ability to convey his thoughts and emotions. Hence, it is not possible to have a dialogue between the parties of this discourse. This study sought to show that the bipolarity of echo-narcissism is one of the motifs of the child's fictional literature, represented in the child-father dual confrontation costume (the father is not necessarily the male parent; rather, a metaphor for any patriarchal dominant). In this regard, this research seeks to see in a descriptive-analytical way to how the basis of echo-narcissism is represented in the narrative structures of children's stories. The novelty of this study is that, first, it compares the network of relationships between all the main characters within a myth with the network of relationships between all the main characters within a children's story. Second, for the first time in Iran, it examines narcissism and echoism in fiction.

Keywords: Children's Story, Characterization, Myth, Narcisse, Echoism.

1. MA in Children's and Young Adult Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.
E-mail: Mosafer_e_barfi@yahoo.com

Tajgah or Bajgah; Tayyar or Tayyar
Correction and Description of One of the Problems of Khaqani's *Divan*

Received: January 13, 2022 / Accepted: September 27, 2022

Seyyed Mohsen Hosseini Vardanjani[1]

Abstract

Khaqani's works are among the most magnificent works of Persian language and literature, which are still unique in their style over the centuries. Khaqani's works, like any other ancient work, are not free from distortions and corrections. This problem is especially prominent in his *Divan*. Misdiagnosis of the original version and overconfidence in it, lack of knowledge of other solid manuscripts, great difference in the poet's level of knowledge with the scribe or proofreader, and lack of modern facilities such as the Internet and search engines are among the main reasons for the distortions. Applying library method and using ancient manuscripts as well as ancient historical and geographical sources, this study aimed to correct two controversial verses of the Divan. According to the new form of the verses, another description was provided. In two verses, Khaqani usually refer to a place in Baghdad and "Bajgah" has been recorded in all the printed divans, descriptions and related essays. Scholars researching on Khaqani have been explanating and commenting on the verses based on the name. In this study it was shown that the correct name of this place is “Tajgah” and this place has been one of the famous palaces of the Abbasid caliphs in the sixth century (AH). In this regard, it was tried to categorize the data that about this place in ancient texts and show the exact location of this palace in the historical and modern geography of Baghdad. Moreover, it was tried to offer a new and appropriate meaning of the word "Tayyar" as well as more detailed knowledge of “Tayyar metering”.

Keywords: Khaqani, Bajgah, Tajgah, Tayyar, Correction, Description.

1. PhD in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.
E-mail: Vardanjanimohsen@yahoo.com

Persian Equivalents of Atman and Brahman in Bidel's Masnavis
According to the Teachings of the Advaita Vedanta School

Received: May 20, 2022 / Accepted: September 22, 2022

Golnaz Mirsalari[1]
Maryam Salehinia[2], Fayyaz Gharaei[3]

Abstract

India has always been the homeland of various religions, the most important and common of which is Hinduism. This religion is consisted of different mystical schools. Advaita Vedanta is one of the most important schools in Hinduism. In this school, Atman means "man" and Brahman means "God", and there is a kind of identity between Atman and Brahman. Bidel Dehlavi, the great poet of the 11th century (AH), lived in India when Advaita Vedanta school existed. He knew Sanskrit language and was familiar with the customs, mysticism, and religions of the people of his time. In his Masnavi, some concepts such as "non-existence", "intellect and consciousness" and "man and God" have a high frequency. The question is: What the terms mean in Bidel's Masnavi? To answer the question, we examined the concepts of Bidel's Masnavi, using important Indian mystical sources. Considering the adaptation of Bidel's definitions of man and God to the mystical sources of India, the reflection of these concepts can be seen in Bidel's Masnavi. Bidel uses non-existence, intellect and consciousness, and man and God in a sense close to the teachings of Advaita Vedanta school.

Keywords: Bidel Dehlavi, Non-existence, Man and God, Intellect and Consciousness, Advaita Vedanta School.

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.
E-mail: Golnaz.mirsalari98@gmail.com
2. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. (Corresponding author)
E-mail: M.salehinia@um.ac.ir
3. Associate Professor in Religions and Comparative Mysticism, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.
E-mail: F.gharaei@um.ac.ir

Essay and Classification as a Genre

Received: November 9, 2021 / Accepted: September 6, 2022

Sedighe Sharifzade (Narouie)[1]
Ghodsiye Rezvanian[2]

Abstract

Essay is a new form in the modern world and relations that can be considered an independent genre. The origin of this type dates back to the Renaissance and attention to the individuality of the thinking man. Since essay is related closely to some other genres, it has been named and known with its common and related genres regardless of its form and essence. After reviewing essay writing in the West, the issue of the form of essay, its writing style, and its relationship with the structures of the new world are explored. By studying the related types of this genre and the formal and qualitative analysis of essay, its types are classified under two general categories "personal essay" and "official essay" with subheadings and their relations with similar types are discussed. Finally, in order to have a definition of essay, by studying various essays, relative components such as prose, self-writing, flexibility, generalizability, self-regulation, simple literariness, thoughtfulness and contemplation were found to be common features of essays.

Keywords: Essay, genre, Modernity, Subject, Form.

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. E-mail: Sediqe.n.62@gmail.com
2. Professor in Persian Language and Literature, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. (Corresponding author)
E-mail: m.jafarpour@hsu.ac.ir

A Comparative Study of the Ritual Structure of Nowruz Siavoshan and Akitu

Based on the Myth-Ritualist theory

Received: December 8, 2021 / Accepted: August 15, 2022

Reyhaneh Rahmani[1], Farzad Ghaemi[2]
Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi[3]

Abstract

The underlying claim of the myth-ritualist theory is that myths and rituals operate together, and myths depend on rituals. According to this theory, myths and rituals must go hand in hand. In its new forms, the theory finds a common paradigm between myths and rituals. “Siavash” in Persian culture and “Tammuz” in Semitic culture are goddesses of agriculture and vegetation rituals. Relevant to them are “Siavoshan Ritual” and “Akitu” (Ritual of Babol Nowruz). The two mentioned rituals are initially examined according to the myth-ritualist theory. This is followed by the analysis of the structure of “Akitu” and “Siavoshan Nowruz”. Other relevant survived rituals, such as "Amu Nowruz" and "Mir-Nowruzi" are studied in the light of the paradigm of sacred king sacrifice. The results suggest that what the myth-ritualist structures of “Siavash” and “Tammuz” have in common is the annual dramatic repetition of the rituals as well as the repetition of death and king’s rebirth patterns. Sacrifice of the king was the main principle, which is performed in both rituals in order to bring blessings back to society. Among the Similarities of the rituals are duality of mourning and happiness, holding female-oriented celebrations, dedicating special places to performing these rituals in groups, and constructing statues of goddess.

Keywords: Myth and Ritual, Nowruz Siavoshan, Akitu, Siavash, Tammuz.

1. M.A. student in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran. E-mail: Reyhanehrahmani13@gmail.com
2. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran. (Corresponding author)
E-mail: Ghaemi-f@um.ac.ir
3. Professor in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran.
E-mail: Dandelion@ferdowsi.um.ac.ir

In the Name of God

Table of Contents

A Comparative Study of the Ritual Structure of Nowruz Siavoshan and Akitu Based on the Myth-Ritualist theory **1**
Reyhaneh Rahmani, Farzad Ghaemi, Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi

Essay and Classification as a Genre **2**
Sedighe Sharifzade (Narouie), Ghodsiye Rezvanian

Persian Equivalents of Atman and Brahman in Bidel's Masnavis According to the Teachings of the Advaita Vedanta School **3**
Golnaz Mirsalari, Maryam Salehinia, Fayyaz Gharaei

Tajgah or Bajgah; Tayyar or Tayyar Correction and Description of One of the Problems of Khaqani's Divan **4**
Seyyed Mohsen Hosseini Vardanjani

Echo-Narcissistic Patterns in Characterization of Children's Stories **5**
Amir Hossein Zanjanbar

Disability and its Representation in Literature: An Analysis of Three Anecdotes from Rumi's Masnavi Ma'navi in the Light of the Concept of "Narrative Prosthesis" **6**
Farshid Nowrouzi Roshnavand, Farzad Baloo

Vol. 55, Issue 2
Summer 2022
License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad
Managing Director:
Abdollah Radmard
Editor-in-chief:
Mahmood Fotoohi Rudmajani

Editorial Board:
Habibollah Abbasi
Tarbiyat Mo'allem University
Saeid Bozorg Bigdeli
Tarbiat Modares University
Mahmood Fotoohi Rudmajani
Ferdowsi University of Mashhad
Abolghasem Ghavam
Ferdowsi University of Mashhad
Ali Guzelyuz
Istanbul University
Daniela Meneghini
University of Venice
Alireza Nikouei
University of Guilan
Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Ferdowsi University of Mashhad
Taghi Pournamdarian
Tehran Research Center for Humanities
Abdollah Radmard
Ferdowsi University of Mashhad
Mohammad Taghavi
Ferdowsi University of Mashhad
Claus Valling Pedersen
University of Copenhagen
Ali Ashraf Sadeghi
Tehran University
Mohammad Jafar Yahaghi
Ferdowsi University of Mashhad
Sayyed Mahdi Zarghani
Ferdowsi University of Mashhad

Proofreading:
Javad Mizban
English Editors:
FUM Editing English Center
(Abdullah Nowruzy)
Executive Coordinator:
Fatima Razavi
Typesetting:
Mohammad Karimi Torqabeh
Circulation: 55

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq., Mashhad, Iran
Post code: 9177948883
Tel: +98 (051) 38806725
Fax: +98 (051) 38794144
E-mail: jll@.um.ac.ir
Website: http:jls.um.ac.ir

Scientific advisers of this issue:
Alami, Zolfaghar; Bagjani, Abbas; Behnamfar, Mohammad; Fotoohi Rudmajani, Mahmood; Ghasemzadeh, Seyed Ali; Ghavam, Abolghasem; Hayati, Zahra; Jabbari, Najmeddin; Mohammadi Mohammad; Mojarrad, Mojtaba; Najari Mohammad; Radfar Saeid; Razavi Fatima; Taheri, Ghodratollah; Taghavi, Mohammad; Zarghani Sayyed Mahdi.

Vol 55, No. 2, Summer 2022

A Comparative Study of the Ritual Structure of Nowruz Siavoshan and Akitu
Based on the Myth-Ritualist theory
Reyhaneh Rahmani, Farzad Ghaemi Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi

Essay and Classification as a Genre
Sedighe Sharifzade (Narouie) Ghodsiye Rezvanian

Persian Equivalents of Atman and Brahman in Bidel's Masnavis According to the Teachings of the Advaita Vedanta School
Golnaz Mirsalari Maryam Salehinia , Fayyaz Gharaei

Tajgah or Bajgah; Tayyar or Tayyar
Correction and Description of One of the Problems of Khaqani's Divan
Seyyed Mohsen Hosseini Vardanjani

Echo-Narcissistic Patterns in Characterization of Children's Stories
Amir Hossein Zanjanbar

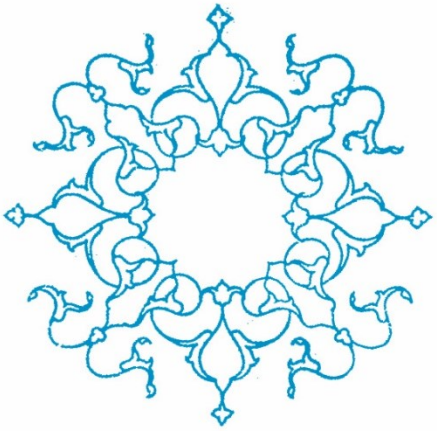
Disability and its Representation in Literature: An Analysis of Three Anecdotes from Rumi's Masnavi Ma'navi in the Light of the Concept of "Narrative Prosthesis"
Farshid Nowrouzi Roshnavand Farzad Baloo

Ferdowsi University of Mashhad

New
217
LITERARY STUDIES

Ferdowsi University of Mashhad
Vol 55, No. 2, Summer 2022

ISSN: 2008 - 7187



- **A Comparative Study of the Ritual Structure of Nowruz Siavoshan and Akitu**
  Based on the Myth-Ritualist theory
  Reyhaneh Rahmani, Farzad Ghaemi, Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi

- **Essay and Classification as a Genre**
  Sedighe Sharifzade (Narouie), Ghodsiye Rezvanian

- **Persian Equivalents of Atman and Brahman in Bidel's Masnavis**
  According to the Teachings of the Advaita Vedanta School
  Golnaz Mirsalari, Maryam Salehinia , Fayyaz Gharaei

- **Tajgah or Bajgah; Tayyar or Tayyar**
  Correction and Description of One of the Problems of Khaqani's *Divan*
  Seyyed Mohsen Hosseini Vardanjani

- **Echo-Narcissistic Patterns**
  in Characterization of Children's Stories
  Amir Hossein Zanjanbar

- **Disability and its Representation in Literature:**
  An Analysis of Three Anecdotes from Rumi's Masnavi Ma'navi in the Light of the Concept of "Narrative Prosthesis"
  Farshid Nowrouzi Roshnavand, Farzad Baloo