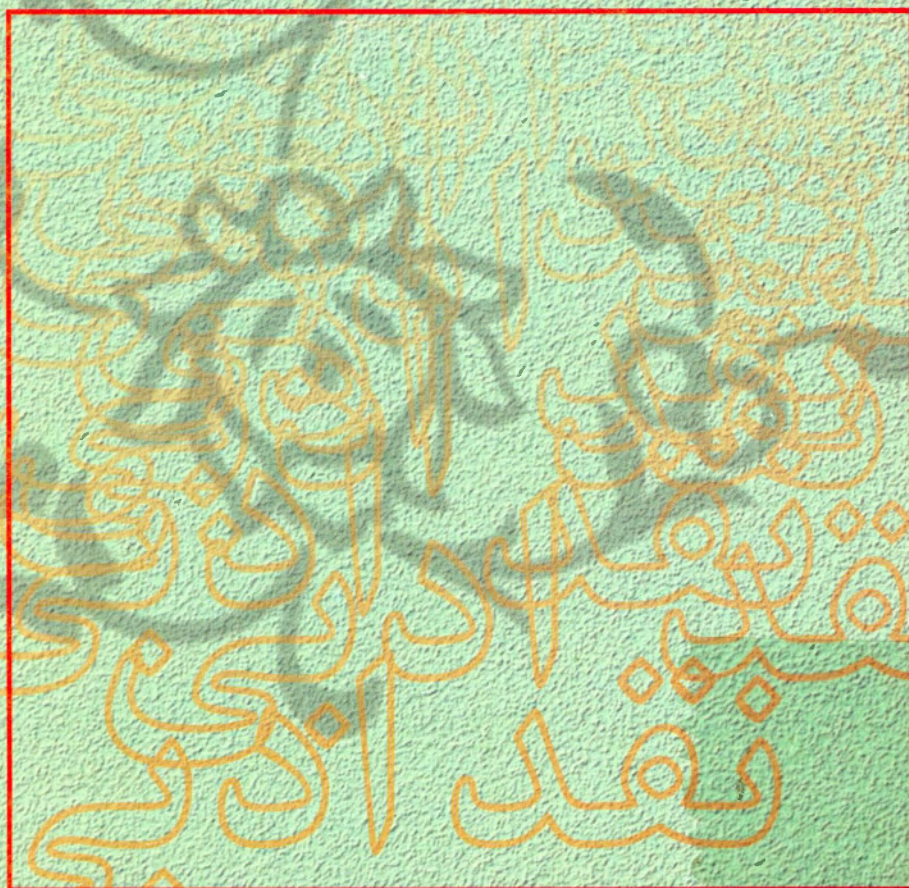


نقد ادبی

معرفی مکاتب نقد

همراه با نقد و تحلیل شواهد و متونی از ادب فارسی



دکتر حمید رضا شایگان‌فر

در این کتاب، ابتدا نظریات مهم مکاتب مختلف
نقد با زبانی ساده و طرحی منسجم ارائه شده
است سپس از دیدگاه خاص هر مکتب، شواهد و
آثار شاخصی از ادبیات فارسی نقد و تحلیل
شده و در آخر نیز مزایا و همچنین محدودیتهای
اغلب مکاتب برشمرده شده است.



انتشارات دستان

شابک : ۹۶۲-۶۵۵۵-۹۵-۰۰
ISBN : 964-6555-95-0

دکتر حمید رضا شایگان فر

نقد ادبی

۳	۴
---	---

به نام خدا

۱۴

به استاد عزیزم ، فرهیخته بی بدیل

جناب دکتر وادبه تقدیم می شود .

شماره ۵۸۷۳۱

۵۸۷۳۱

۵۸۷۳۱

۸۱

نقد ادبی

معرفی مکاتب نقد

همراه با

نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی

۹۱

۹۱

دکتر حمید رضا شایگان فر

PN	۸۱	شایگان فر، حمیدرضا، ۱۳۴۱-
۷۲ ش /	نقد ادبی، معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی / نویسنده حمیدرضا شایگان فر. - تهران: دستان، ۱۳۸۰.	
۲۳۲ ص.	۱۶۰۰۰ ریال	ISBN : 964 - 6555 - 95 - 0 :
فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.		
کتابنامه: ص. ۲۲۳-۲۳۲.		
۱. نقد ادبی. ۲. ادبیات - تاریخ و نقد. ۳. ادبیات فارسی - تاریخ و نقد. ۴. نقد. الف. عنوان.		
۷۲ ش / PNA۱	۸۰۱/۹۵	
کتابخانه ملی ایران		۸۰-۱۳۳۱۶ م
محل نگهداری:		



انتشارات دستان

خیابان انقلاب - خیابان اردیبهشت - خیابان وحید نظری - پلاک ۲۸۲

نام کتاب: نقد ادبی

نویسنده: حمیدرضا شایگان فر

چاپ: سال ۱۳۸۰ - شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

حروف نگاری: آبان گرافیک - چاپ: دیبا

ISBN: 964 - 6555 - 95 - 0

شابک: ۹۶۴ - ۶۵۵۵ - ۹۵ - ۰

قیمت ۱۶۰۰ تومان

تلفن پخش: ۶۴۶۱۰۲۱

تقديم به استاد
دکتر سيروس شميسا

فهرست مطالب

۹	 مقدمه
۱۱	 فصل اول: ادبیات چیست؟
۱۴	 یادداشتهای فصل اول
۱۵	 فصل دوم: نقد ادبی چیست؟
۱۷	 یادداشتهای فصل دوم
۱۸	 فصل سوم: تاریخچه مختصر نقد ادبی
۱۸	 یونان و روم
۲۱	 نقد ادبی در میان اعراب
۲۳	 تاریخ نقد در ایران
۲۶	 یادداشتهای فصل سوم
۲۷	 فصل چهارم: نقد سنتی
۲۸	 نظریات منتقدان نقد سنتی
۲۹	 چگونگی برخورد منتقد سنتی با متن
۳۱	 زندگی شخصی و انحرافات احتمالی شاعر
۳۲	 توجه به تاریخ دوره شاعر
۳۳	 توجه به مسایل فلسفی و کلامی
۳۴	 مزایای نقد سنتی
۳۴	 محدودیتهای نقد سنتی
۳۵	 یادداشتهای فصل چهارم
۳۶	 فصل پنجم: نقد متنی یا تصحیح متون
۴۱	 یادداشتهای فصل پنجم
۴۲	 فصل ششم: فرمالیسم (شکل‌گرایی)
۴۲	 تاریخ فرمالیسم

۴۳	منظور از شکل یا form چیست؟
۴۴	شکل در بیتی از حافظ
۴۶	مهمترین نظریه‌های فرمالیستها
۴۶	الف) آشنایی‌زدایی defamiliarization
۴۸	ب) تفاوت کاربرد زبان در ادبیات با کاربرد آن در دیگر زمینه‌ها
۴۹	ج) اهمیت واژه و لفظ در ادبیات
۵۱	د) تفاوت ادبیات با واقعیت
۵۳	چگونگی برخورد فرمالیستها با متن؛ با شواهد فارسی
۵۸	تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ
۶۵	تحلیل فرمالیستی یک داستان کوتاه
۷۲	مزیت‌های نقد فرمالیستی
۷۳	محدودیت‌های فرمالیسم
۷۴	یادداشت‌های فصل ششم
۷۸	فصل هفتم: نقد نو New Criticism
۸۰	یادداشت‌های فصل هفتم
۸۱	فصل هشتم: ساختارگرایی
۸۱	تاریخ نقد ساختارگرایی
۸۲	عمده نظریات ساختارگرایان
۸۳	تفاوت زبان و گفتار
۸۴	چگونگی برخورد ساختگرایان با متن
۸۶	نگاهی ساختگرایانه به داستانی از جمالزاده
۸۹	نگاهی کوتاه و ساختگرایانه به شخصیت‌های قصه‌های عامیانه فارسی
۹۰	امتیازات نقد ساختارگرا
۹۰	اشکالات نقد ساختارگرایی
۹۲	یادداشت‌های فصل هشتم
۹۴	فصل نهم: پسا ساختارگرایی

۹۸	یادداشت‌های فصل نهم
۱۰۰	فصل دهم: نقد روانشناسانه
۱۰۰	تاریخ نقد روانشناسانه
۱۰۱	نظریات عمده فروید
۱۰۱	نظریه ناخودآگاه
۱۰۳	مثالی از واپس زنی افکار ناخوشایند در ناخودآگاه
۱۰۶	ساختار شخصیت
۱۰۶	نهاد، فرامن، من
۱۰۷	عقده ادیپ
۱۰۹	لیبیدو
۱۱۰	تفسیر تصاویر هنری بر مبنای جنسیت
۱۱۰	فرافکنی
۱۱۱	نظریات آدلر و انتقاد او از فروید
۱۱۲	کوشش برای برتری
۱۱۲	احساس کهتری و جبران
۱۱۲	انتقادات یونگ به نظریات فروید
۱۱۳	نقد روانکاوانه در ادبیات
۱۱۵	نقد روانشناسانه داستان «بچه مردم»
۱۱۸	عقده ادیپ در داستان «رستم و اسفندیار»
۱۲۰	تحلیل «رستم و اسفندیار» بر اساس نهاد، فرامن و من
۱۲۴	نقد هنر و ادبیات در نظریات آدلر
۱۲۴	از احساس کهتری تا خیالبافی در هنر و ادبیات
۱۲۵	امتیازات نقد روانشناسانه
۱۲۶	محدودیت‌های این روش
۱۲۷	یادداشت‌های فصل دهم
۱۳۱	فصل یازدهم: نقد اسطوره‌گرا

۱۳۱	 تاریخ نقد اسطوره گرا
۱۳۳	 اسطوره چیست؟
۱۳۴	 نظریات عمده اسطوره گرایان
۱۳۵	 قربانی کردن فرمانروای الهی
۱۳۵	 زمان
۱۳۷	 نظریه ناخودآگاه جمعی
۱۳۸	 صورت مثالی یا کهن الگو
۱۴۰	 آنیما، آنیموس، سایه، نقاب
۱۴۳	 اسطوره و ادبیات
۱۴۵	 صور مثالی: مضامین مشترک اساطیر و ادبیات
۱۴۶	 الف) نظام دوگانه یا دو بُنی
۱۴۷	 ب) آب
۱۴۷	 ج) زن
۱۴۸	 د) پیر
۱۴۸	 پیر تجلی ناخودآگاه جمعی در داستانهای اساطیری و عرفانی
۱۵۱	 تحلیل داستان
۱۵۳	 ظهور پیر در داستان شاه و کنیزک در مثنوی
۱۵۴	 انواع صور مثالی «قهرمان» در ادبیات و اساطیر
۱۵۴	 تحلیل داستان فریدون و ضحاک براساس اسطوره مرگ و تولد دوباره
۱۵۸	 جمشید = خورشید = تابستان
۱۵۹	 ضحاک = سرما = زمستان
۱۶۲	 فریدون = بهار = گاو (احیاگر جمشید، تابستان و خورشید)
۱۶۹	 نمادپردازی عدد سه در داستان ضحاک
۱۷۰	 مولانا و الگوهای اساطیری
۱۷۱	 خورشید
۱۷۱	 رنگ سرخ

۱۷۱	شمس تبریزی
۱۷۳	پیر: تجلی ناخودآگاه
۱۷۳	گسستن از زمان تاریخی
۱۷۴	آنمیسم (جاندار انگاری)
۱۷۴	دنایای ماوراء
۱۷۵	مزایای نقد اسطوره گرا
۱۷۵	محدودیت‌های نقد اسطوره گرا
۱۷۶	یادداشتهای فصل یازدهم
۱۸۴	فصل دوازدهم: شالوده شکنی
۱۸۷	یادداشتهای فصل دوازدهم
۱۸۸	فصل سیزدهم: پُست مدرنیسم
۱۸۹	پُست مدرنیسم در ادبیات
۱۹۰	ویژگیهای آثار ادبی مدرن
۱۹۱	ویژگیهای آثار پُست مدرن
۱۹۴	داستان و سینمای «سیبرپانک» و ویژگیهای آن
۱۹۵	نقدی بر داستان فیلم «ماتریکس» و خلاصه داستان
۱۹۸	انتقاد از پُست مدرنیسم
۱۹۹	یادداشتهای فصل سیزدهم
۲۰۱	فصل چهاردهم: فمینیسم (اصالت زن)
۲۰۴	یادداشتهای فصل چهاردهم
۲۰۵	فصل پانزدهم: هرمنوتیکز
۲۰۷	یادداشتهای فصل پانزدهم
۲۰۸	پیوست
۲۱۴	نمایه اعلام
۲۲۰	نمایه آثار
۲۲۳	فهرست منابع و مآخذ

به نام خدا

مقدمه

اگر چه در سالیان اخیر کتابهای ارزشمندی در زمینه نقد ادبی نوشته یا ترجمه شده است، اما همچنان جای خالی کتابهای تازه در این مورد احساس می‌شود. نگارنده حدود ده سالی است که در دانشکده‌های ادبیات به تدریس نقد ادبی اشتغال داشته و همواره با دو مشکل روبرو بوده است:

الف - کتابهای تألیف شده در باره نقد ادبی، یا اغلب به تاریخ نقد پرداخته‌اند، یا اگر چه از مکاتب نقد سخن گفته‌اند، اما نقد عملی، یعنی نقد آثاری از ادبیات فارسی، براساس نظریات هر مکتب در آنها مطرح نشده است.

ب - کتب ترجمه شده در این زمینه، فقط به تعریف مکاتب نقد، آن هم با فضا و جو مختص به ادبیات غرب پرداخته‌اند که در نتیجه برای خواننده ایرانی، به ویژه دانشجویان ادبیات فارسی بیگانه و نامأنوس است.

به نظر اینجانب تنها کتابی که به لحاظ شیوه کار و پرداختن به نقد عملی اهمیت خاصی دارد، کتاب «راهنمای رویکردهای نقد ادبی» (A Handbook of Critical Approaches To Literature) است. این کتاب در غرب توسط چهار تن از استادان زبان و ادبیات انگلیسی برای دانشجویان این رشته نوشته شده است. مؤلفان در کتاب یاد شده، ضمن معرفی مکاتب مهم نقد ادبی (البته با حال و هوای ادبیات انگلیسی)، به نقد و تحلیل چهار اثر از شاهکارهای ادبیات انگلیسی پرداخته‌اند.

ناگفته نماند که این کتاب خالی از اشکال نیست؛ چنان که اولاً به گونه‌ی تعصب‌آمیز

از مطرح کردن فرمالیسم روسی که تأثیر بسیار گسترده‌یی بر نقد و ادبیات غرب نهاده است، خودداری شده است و دیگر این که از مکاتب جدیدی مثل پُست مدرنیسم، شالوده‌شکنی، پس‌اساخت‌گرایی و... سخنی به میان نیامده است.

نگارنده با توجه به شیوه کار کتاب یاد شده، سعی کرده است کتاب حاضر را به زبانی ساده و به ویژه بر اساس نیاز دانشجویان ادبیات فارسی تألیف و تدوین کند؛ به ترتیب زیر:

۱. در چند فصل نخست، مباحثی نظیر ماهیت ادبیات، نقد ادبی و تاریخچه مختصر آن مطرح شده است.

۲. در فصلهای جداگانه‌یی که به هر یک از مکاتب نقد اختصاص یافته، بعد از ذکر تاریخچه مختصر هر مکتب، نظریات مهم آنها توضیح داده شده و سپس آثاری از ادبیات فارسی با نگرش خاص همان مکتب نقد و تحلیل شده است.

۳. در پایان هر فصل، محدودیتها و همچنین مزایای هر مکتب بر شمرده شده است.
۴. و اما در فصل مربوط به نقد پُست مدرن، سعی شده است تعریف دقیق و منسجمی از این مکتب ارائه شود و از آنجا که در آثار ادبی فارسی، متن مناسبی مطابق با اصول این مکتب یافت نشد، نگارنده با توجه به نگرش خاص پُست مدرن، به نقد و تحلیل داستان فیلم «ماتریکس» محصول سال ۱۹۹۹ میلادی پرداخته است.

نگارنده در پایان بر خود بایسته می‌داند از استاد بزرگوار دکتر سیروس شمیسا سپاسگزاری و قدردانی نماید که اگر راهنماییها، تشویقها و سال‌ها استفاده از محضر پر بار ایشان نبود، کار حاضر به سامان نمی‌رسید.

همچنین از خدمات فرهنگی مدیر محترم مؤسسه انتشارات دستان آقای عباس تارانتاش که امکان چاپ کتاب حاضر را فراهم آوردند، تشکر و قدردانی می‌شود.

حمید رضا شایگان‌فر

تهران - تابستان ۸۰

فصل اول

ادبیات چیست؟

قبل از هر گونه بحثی در مورد «نقد ادبی» ذکر مقدمه‌یی در باره ماهیت ادبیات ضروری است.

در پاسخ به این پرسش که: «ادبیات چیست؟» اختلاف زیادی بین صاحب‌نظران و منتقدان وجود دارد؛ به طوری که شاید نتوان تعریف دقیق و جامعی از آن به دست داد؛ ولی هر چقدر هم تعریف «ادبیات» مشکل باشد، به قول دکتر زرین‌کوب مردم در تشخیص آثار ادبی از غیر آن مشکلی ندارند؛ به عبارت دیگر همه می‌دانند که میان ایلید هومر، شاهنامه فردوسی، غزلیات حافظ و نمایشنامه‌های شکسپیر، شباهتی و قرابتی در کار است که ماهیت ادبی این آثار را از دیگر متون متمایز و مشخص می‌کند.^۱

در اینجا به بعضی از مشهورترین تعاریف ادبیات اشاره می‌کنیم:

الف - هر متن مکتوبی ادبیات است. اشکال این سخن آن است که آیا برای مثال آثار پزشکی ابن‌سینا (گرچه در تاریخ ادبیات، گاه یادی از آن می‌شود)، ادبیات است؟ آیا می‌توان متن روزنامه‌ها را ادبیات انگاشت؟

پر واضح است که آثار مذکور با شعر فردوسی یا داستان، وجه مشترکی ندارند و به سخن دیگر ذاتاً ادبی نیستند.^۲

ب - کادن در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» با اشاره به مبهم بودن اصطلاح ادبیات، آثاری را ادبی می‌داند که نسبت به نوشته‌های دیگر، دارای کیفیتی والا و برتر باشند.^۳

دکتر زرین کوب نیز مطابق با نظر کادن، می نویسد: «شاید بتوان گفت ادبیات عبارت است از آن گونه سخنانی که از حد سخنان عادی برتر و والاتر بوده باشد»^۴.
 بنابر تعریف فوق، آثاری مانند نوشته های غزالی، خواجه نصیر و... که از جزالت و فصاحت بیشتری نسبت به دیگر نویسندگان برخوردار است، در حوزه ادبیات قرار می گیرد.

دو اشکال بر این تعریف وارد است: اولاً ادبی پنداشتن چنین آثاری، باعث اغتشاش در تحقیقات تاریخ ادبی، تکامل انواع ادبی، جریانها و سبکهای ادبی می شود.^۵
 ثانیاً وقتی از والایی و فصاحت یک نوشته سخن می رود، وارد مباحث ارزشی می شویم؛ حال آن که ممکن است ارزشهای زیبایی شناختی یا معیارهای فصاحت آثار ادبی در طول تاریخ تغییر کنند.^۶ چنان که در دوره یی نثر مرسل را می پسندیدند و در دوره یی نثر مصنوع را.

ج - ادبیات به آثاری اطلاق می شود که تخیلی باشند.^۷ اشکال این تعریف یکی آن است که شاهکارهایی نظیر: تاریخ بیهقی یا سفرنامه ناصر خسرو که قرنهای در حوزه ادبیات و مطالعات تاریخ ادبی مورد توجه خاص بوده و تقریباً از عنصر تخیل خالیست، نادیده گرفته می شود و دیگر این که با محدود کردن ادبیات به آثار تخیلی این مسأله پیش می آید که بسیاری از متون ممکن است در زمانی تخیلی و در قرنهای بعد حقیقی محسوب شوند یا بر عکس.^۸

د - تعریف فرمالیستها (شکل گرایان) از ادبیات و آن این که: برای تعریف ادبیات باید به زبان و استفاده خاصی که از آن در آثار ادبی می شود، توجه شود. زبان ماده اولیه ادبیات است، همان گونه که رنگ در نقاشی؛ البته باید دقت کرد که زبان مثل رنگ نیست؛ بلکه مخلوق انسان است و از میراث فرهنگی قوم متکلم به خود برخوردار است و در معرض تحول نیز قرار دارد. به هر حال کاربرد خاص زبان در ادبیات با کاربرد آن در زبان روزمره یا علمی تفاوت های اساسی دارد. مثلاً زبان محاوره و بویژه زبان علوم خالی از ابهام است؛ اما زبان ادبی از جهاتی مبهم و به ظاهر نارسا به نظر می رسد. زبان ادبی با لحن و شیوه بیان

خاص خود از بحثهای منطقی پرهیز کرده و سعی دارد بر قلب و روح خواننده تأثیر بگذارد؛ حال آن که زبان به کار رفته در حوزه‌های دیگر، مثل علوم مختلف، چنین ویژگی‌یی ندارد. در آثار ادبی توجه شاعر و نویسنده به لفظ و واژه بیشتر است تا به مفهوم و محتوا؛ حال آن که در زبان غیر ادبی، محتوا از اهمیت بسیار بیشتری نسبت به لفظ برخوردار است. زبان آثار ادبی مشحون است از تشبیهات و استعارات مختلف؛ علاوه بر این در ادبیات اتفاقات، اشخاص و موقعیتهای واقعی خارج از جایی ندارند.

از این نظرگاه است که رنه وِلک در کتاب «نظریه ادبیات» به این نتیجه می‌رسد که باید «افسانگی»، «ابداع» و «تخیل» را ویژگیهای خاص آثار ادبی از غیر آن فرض کرد.^۹ تری ایگلتن در کتاب «پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی» رسیدن به تعریفی مشخص از ادبیات را دشوار می‌داند و در این باره می‌نویسد: «برخی آثار، ادبی خلق می‌شوند؛ بعضی دیگر ارزش ادبی پیدا می‌کنند و به برخی دیگر ارزش ادبی تفویض می‌شود.»^{۱۰} وی سپس تشخیص ادبی بودن اثر را به مردم واگذار می‌کند و می‌گوید اگر رأی مردم بر این باشد که نوشته‌یی ادبی است، هر چه که باشد، آن اثر بدون توجه به آن چه مؤلف در باره آن می‌اندیشد، ادبی است.^{۱۱}

بنابراین شاید بهتر باشد ادبیات را به دو بخش تخیلی و غیر تخیلی تقسیم کنیم و عناصر تخیل، تصویرگری و امکان برداشتهای گوناگون از متن را مهمترین صفات ممیزه «ادبیات تخیلی» بدانیم؛ و اصالت، انشای والا، ابتکار و ارزشهای زیبایی شناختی را هم ویژگیهای بارز «ادبیات غیر تخیلی» محسوب کنیم؛ براین اساس می‌توان آثاری مثل غزلیات مولانا و حافظ را جزو ادبیات تخیلی و آثاری همچون تاریخ بیهقی و سفرنامه ناصر خسرو را جزو ادبیات غیر تخیلی به شمار آورد.

یادداشت‌های فصل اول

۱- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: زرین کوب، عبدالحسین، نقد ادبی: ۲ ج، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹، ص ۷.

۲- بنگرید به: ولک، رنه و دیگران: چشم‌اندازی از ادبیات و هنر، ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی امیر صدقیانی، چاپ اول، انتشارات معین، تهران، ۱۳۷۰، صص ۳۵ تا ۳۷.

3- Cuddon, J.A., A Dictionary of literary Terms, Third Edition, Blackwell Reference, England, 1993, P.505.

۴- زرین کوب، عبدالحسین: نقد ادبی، جلد اول، ص ۸.

۵- ولک، رنه و دیگران: چشم‌اندازی از ادبیات و هنر، ص ۴۰.

۶- بنگرید به: ایگلتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۶ به بعد.

۷- ولک، رنه و دیگران: چشم‌اندازی از ادبیات و هنر، ص ۴۱.

۸- نگاه کنید به: ایگلتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ص ۴.

۹- ولک، رنه و وارن، آوستن: نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ اول، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳، صص ۱۶ و ۱۷.

۱۰- ایگلتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ص ۱۴.

۱۱- همان، ص ۱۴.

فصل دوم

نقد ادبی چیست؟

ایرَمز در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» خود درباره «نقد ادبی» می‌نویسد: «نقد ادبی، تعریف، توصیف، طبقه‌بندی، شرح و ارزیابی آثار ادبی است».^۱

بنابر تعریف کادِن، «نقد ادبی»: «فن یا علمی است که به مقایسه، تجزیه و تحلیل، شرح و تفسیر و سنجش آثار ادبی اختصاص دارد».^۲

البته شاید نتوان نقد ادبی را علم فرض کرد؛ چرا که برخلاف علوم محض، مثل ریاضیات یا فیزیک که امکان دخالت دادن احساسات در آنها نیست، نقد ادبی براحتی با ذوق و سلیقه خلط می‌شود. به بیان دیگر کمتر منتقدی می‌توان یافت که در نظرات خود نسبت به اثر، بدون حُب و بغض یا پیشینه ذهنی و دلبستگی‌های قومی، زبانی، عاطفی و... قضاوت کند.

به هر حال به نظر والتر پِتر: «اولین قدم در نقد آثار ادبی، این است که منتقد، احساسات و تأثرات شخصی خود را دقیقاً بشناسد و هنگام نقد، بین این تأثرات و نظریات خود تمایز قایل شود».^۳

همچنین از آنجا که آثار ادبی جنبه‌ها و اعتبارات مختلفی دارند و بیشتر به ذوق و سلیقه خوانندگان خود تکیه کرده‌اند، یافتن اصول، معیارها و ملاکهای مشخص در نقد اگر نگوییم ناممکن، بسیار مشکل است؛ برای همین است که مکاتب و رویکردهای نقدی بسیار مختلف و گاه متضاد به وجود آمده است. البته جای ناامیدی نیست؛ چرا که امروزه، اصول و موازینی در نقد ادبی دیده می‌شود که از سوی اغلب منتقدان، هر چند نسبی، پذیرفته شده و به تدریج شاید بتوان به معیارهای ثابت یا کمتر متغیر در این مورد دست

یافت.

البته شاید بهترین راه در تحلیل آثار ادبی، نگرشی التقاطی با استفاده از روشها و آرای رویکردهای مختلف نقد باشد تا بتواند بیشترین جنبه‌های یک اثر را در برگیرد.^۴ عده‌ای هم معتقدند که اصولاً وجود نقد ادبی زاید و غیرضروری است و به نظر اینان مطرح کردن اصولی ثابت و علمی در بررسی یک اثر عاطفی و ذوقی، پیش‌داوریهایی در ذهن خواننده پدید می‌آورد و باعث می‌شود تا خواننده هنگام مطالعه اثر، با عینک اصول فلان مکتب نقد به اثر بنگرد و از لذت بی‌شائبه و ناب ناشی از خواندن آثار ادبی محروم بماند.

در جواب اینان باید گفت: نه تنها چنین نیست، بلکه خواننده‌یی که با نقد ادبی آشناست، دید وسیع‌تر و کامل‌تری در برخورد با آثار ادبی دارد و به راحتی آثار ضعیف و تقلیدی را از آثار خلاق تمییز می‌دهد و با درکی بسیار عمیق‌تر از خواننده عادی، از متن مورد مطالعه، لذت بسیار بیشتری می‌برد.

این را هم باید در نظر گرفت که همیشه نویسندگان و شاعران مقلد و ضعیف با خودپسندی در مقابل هرگونه نقد و ارزیابی بر آثار خود، جبهه‌گیری کرده‌اند و با این بهانه که منتقد خود کسی است که از آفرینش اثر و ابداع آن ناتوان است و برای جبران شکست خود در خلق هنری، دست به نقادی از آثار دیگران می‌زند، ارزش نقد ادبی را نادیده گرفته‌اند.^۵

البته این نظر را نیز باید پذیرفت که با توجه به اهمیت نقد و گستردگی حوزه دانشهای آن، کمتر می‌توان اشخاص جامع‌الاطراف، بی‌غرض و خالی از شائبه‌های گروهی، سلیقه‌یی و ... در میان منتقدان یافت.

یادداشت‌های فصل دوم

1- Abrams, M.H., A Glossary of literary Terms, Third Edition, Holt, Rinehart and winston, Inc., U.S.A, 1971, P.36.

2- Cuddon, J.A., A Dictionary of literary Terms, Third Edition, Blackwell Reference, England, 1993, P.207.

3- Abrams, M.H., A Glossary of literary Terms, P.36.

۴- بنگرید به: زرین کوب، عبدالحسین: نقد ادبی، ۲ ج، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹، ص ۱۱.

۵- همان، ص ۱۷.

فصل سوم

تاریخچه مختصر نقد ادبی^۱

یونان و روم

اریستوفان

یکی از قدیمترین مأخذ به دست آمده در زمینه نقد ادبی، نمایشنامه کمدی «غوکان» اثر اریستوفان (حدود ۴۴۸ - ۳۸۰ ق.م.) نمایشنامه‌نویس و طنزپرداز یونانی است. نویسنده در این نمایشنامه مباحثه‌یی بین دو تن از تراژدی پردازان یونانی، یعنی آیسخولوس (حدود ۵۲۵-۴۵۶ ق.م.) و اورپیید (حدود ۴۸۰-۴۰۸ ق.م.) مطرح می‌کند و از قول آیسخولوس آثار اورپیید را به نقد می‌کشد.^۳

سقراط و افلاطون

از سقراط (۴۷۰ تا ۳۹۹ ق.م.) آثاری به جای نمانده است؛ اما آنچه افلاطون در مورد شاعران از قول استاد خود، سقراط نقل می‌کند، نشانگر توافق فکری این دو است؛ بنابراین، عقاید افلاطون، آرای سقراط را نیز در بر دارد. افلاطون شاعران را به دو دسته دروغین و حقیقی تقسیم می‌کند. از نظر وی، شاعران دروغین کسانی هستند که با فراگیری فنون ادبی، سعی دارند در حالتی خودآگاهانه شعر بسرایند و شاعران حقیقی آنانی هستند که با لطف خدادادی، شاعر متولد می‌شوند. او شاعران حقیقی را انسانهایی آشفته و پریشان حال می‌داند که اغلب در حالت خلسه و ناخودآگاهی، شعر به آنان الهام می‌شود.

افلاطون در طرح مدینه فاضله خود از فایده ادبیات بحث می‌کند و در کتاب «جمهوری» این نتیجه را به دست می‌دهد که کار شاعران و ادیبان، سرگرم کردن مردم است؛ اما باید مواظب بود تا آثار اینان، باعث گمراهی کودکان و جوانان نشود. افلاطون همچنین در رساله «ایون یا شعر و شاعری»، مباحثه‌یی میان استاد خود، سقراط با شخصی به نام ایون مطرح می‌کند و خلاصه آن بدین قرار است که شاعران، انسانهایی خیالپرداز و به دور از خرد و منطق هستند و عقاید آنان اغلب موجب ترویج فساد و اوهام بویژه در قشر جوان می‌شود. برای همین افلاطون در کتاب «جمهوری» شاعران و ادیبان را در مقام و مرتبه‌یی بسیار پایین‌تر از حکما و فلاسفه قرار می‌دهد و در مدینه فاضله، یعنی جایی که کودکان و نوجوانان باید تحت نظارت دقیق دولت تربیت شوند، جایی برای شعر در نظر نمی‌گیرد.^۴

ارسطو

بعد از افلاطون، شاگرد او ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ ق.م.) شاید اول کسی باشد که به دنبال تبیین نظامی قانونمند در نقد ادبی بود.

مهمترین کتاب ارسطو در مورد ادبیات و نقد ادبی، «فن شعر»^۵ نام دارد که اگرچه به طور ناقص به دست ما رسیده، ولی همین مقدار نیز نشانگر تفکرات عمیق و منطقی ارسطو در باب نقد است؛ بدان حد که برونه تی پر منتقد فرانسوی در قرن نوزدهم عقیده داشت که مسایل فن نقد در نزد ما همان است که نزد ارسطو بوده است.

ارسطو در این کتاب، خصوصاً در بحث از تراژدی و حماسه به مخالفت‌های افلاطون با شعر و شاعری پاسخ می‌دهد. او معتقد است: شعر چه خوب باشد، چه بد، جزء تولیدات ذهن انسانی است و به جای طرد کردن، باید به تجزیه و تحلیل آن پرداخت. از نظر ارسطو هدف شعر صرفاً فایده اخلاقی نیست؛ بلکه در غایت، خوشایندی و ارضای غریزه زیبایی دوستی است. او حتی برای انواع ادبی‌یی نظیر تراژدی، خواص روان درمانی نیز قایل می‌شود و معتقد است که بیننده بعد از تماشای نمایش تراژدی، از این که خود دچار سرنوشت شوم قهرمان نشده، احساس سبکی و آرامش می‌کند.^۶

بنابر نظریات ارسطو، انسان طالب زیبایی و ارتباطی موزون و هماهنگ میان

پدیده‌هاست. ادبیات نیز با داشتن ساختار و زیربنایی موزون و هماهنگ، همیشه مورد علاقه و استقبال مردم خواهد بود.

سالها بعد از ارسطو، میراث فرهنگ یونان به روم منتقل شد. در سال ۱۴۶ ق.م. رومیان برای غارت یونان وارد آن شدند و بتدریج با فرهنگ و تمدن عظیم یونان آشنایی و انس یافتند.^۷ رومیان تا قبل از آن به هیچ وجه با شعر و ادبیات و مسایل ذوقی میانه خوبی نداشتند. آنها شاعران را طفیلی می‌دانستند و افتخار می‌کردند که قوم رومی برای هنر خلق نشده؛ بلکه روم، کشور مردان جنگجوست که هر لحظه آماده حمله به دیگر کشورها و سروری بر آنهاست.

به هر حال بعد از آشنایی رومیان با تفکر و زبان و تمدن یونانی، فرزندان خود را برای تحصیل به آتن می‌فرستادند؛ آنچنان فرهنگ و هنر یونانی در افکار رومیان نفوذ کرد که آنان تکلم به زبان یونانی را برای خود مزیت و افتخار می‌شمردند. در نتیجه در روم نیز متفکران و منتقدان بزرگی پا به عرصه وجود نهادند که می‌توان از میان اینان به سیسرون، هوراس و سینکا اشاره کرد.

سیسرون

سیسرون (۱۰۶-۴۳ ق.م.) خطیب مشهور رومی، عمده نظریات خود را در مورد نقد ادبی در رساله «بروتوس» (مکالمه‌یی در تاریخ سخنوری)، رساله «خطیب» (در مورد عروض و بدیع) و رساله «دفاع از آرکیاس» مطرح کرده است.

هوراس

هوراس (۶۵-۸ ق.م.) از شاعران و منتقدان بزرگ روم است. نامه‌های به جا مانده از وی حاوی نظریات منتقدانه اوست که هنوز نیز شایسته اعتناست؛ برای مثال وی معتقد است که کسانی که فقط شعر قدما را می‌ستایند و به شعر معاصران و نوگرایان می‌تازند، در اشتباهند و البته شاعران و جوانان نوگرا نیز باید از ادب فصیح و بلیغ یونان و قدما غافل نباشند.

سینکا

سینکا (حدود ۳ ق.م. - ۶۵ م.) از تراژدی پردازان و منتقدان روم بود که با توجه به آثار به جامانده از وی، توجه و تأکید او بر ساده‌نویسی، اصالت و دوری کردن از تصنع و تکلف، مشهود است.

از حدود قرن چهارم میلادی با مسیحی شدن کنستانتین کبیر، امپراطور روم، پیروزی و تسلط مسیحیت در اروپا آغاز شد. دوره‌ای که به «قرون وسطی» مشهور است. در این دوران آبای کلیسا تنها متون انجیل و تورات را شامل تمامی حقایق عالم می‌دانستند و آثار دیگر خصوصاً آثار مربوط به روم و یونان باستان را کفرآمیز می‌پنداشتند. بنابراین در طی مدتی قریب به هزار سال شاهکاری در حوزه ادبیات و نقد ادبی خلق نشد تا در حدود قرن چهارده میلادی (دوران زوال قدرت کلیسا)، «دانته آلی‌گیه‌ری» (۱۲۶۵-۱۳۲۱ م.) در فلورانس ایتالیا اثر عظیم خود، یعنی «کمدی الهی» را سرود و در ضمن اشعار خود در این اثر سترگ، نقدهای ارزشمندی در مورد اجتماع، شعر، ادبیات و هنر مطرح کرد.^۸

فقط بعد از دورهٔ رنسانس بود که همپای پیشرفت دیگر علوم تجربی و طبقه‌بندیهای علمی در همهٔ زمینه‌ها، ادبیات، هنر و نقد ادبی نیز وارد مرحلهٔ نوینی شد و تا امروز مکاتب و شیوه‌های نقدی گوناگون پای به عرصهٔ وجود نهادند.

نقد ادبی در میان اعراب

قدیمترین جایگاه نقد شعر عرب جاهلی را بازارهای اطراف مدینه و مکه و طائف می‌دانند. عکاظ صحرائی بود نزدیک طائف که هنگام حج (قبل از اسلام) اعراب در آنجا توقف کرده، به خرید و فروش می‌پرداختند. در این موقع شاعران و خطباء فرصت را مغتنم شمرده، مردم را دور خود جمع کرده، سخنرایی می‌کردند. آنان شخصی معتمد و روزگار دیده را به عنوان حاکم بر می‌گزیدند تا در مورد برتری شعر و سخن هر یک قضاوت کند و

حکم او را همگی گردن می‌نهادند.

با ظهور اسلام، شاعری برای مدتی از رونق افتاد. معجزه قرآن مجید شاعران و سخن‌سنان را حیرت‌زده کرد و از ابراز وجود بازداشت. پیامبر (ص) گرچه منع صریحی از شعر نکرد و خود سخن‌شاعرانی چون «حسان» را می‌شنید، اما به هر حال شاعران را یکی از موجبات تفرقه و اختلاف قبایل عرب می‌دانست.

بعدها که بنی‌امیه کوشش می‌کردند تا سنت‌های جاهلی عرب و تعصبات قبیله‌یی را احیاء کنند، از جمله، شعر را برای این هدف دستاویز خوبی شمردند و به ترویج آن کوشیدند. برای نمونه یزید، پسر معاویه، دیوان شعر داشت و خود نقد شعر می‌کرد. به هر حال اسناد مکتوبی که در نقد ادبی از اعراب به جا مانده، اغلب مربوط به دوره عباسیان یعنی دوره رونق بازار شعر و شاعری و موسیقی است. در تاریخ نقد عرب می‌توان از افراد زیر نام برد:

جُمَحی

از جمله قدیم‌ترین اسناد مکتوب، مربوط به نقد شعر عرب، کتاب «طبقات الشعراء» از «ابن سلام جُمَحی» در قرن سوم هجری است. ابن سلام در این کتاب به نقد و داوری در مورد شعر شاعران دوره عرب جاهلی و دوره اسلامی پرداخته است.

ابن قتیبه

ابن قُتیبَه در قرن سوم هجری قمری، از خود کتاب ارزنده «الشعر و الشعراء» را به یادگار گذاشت. این کتاب در بیان شعر و نقد شاعران جاهلی و اسلامی تازمان مؤلف کتاب است.

جاحظ

مقام جاحظ (قرن سوم هجری قمری) در تاریخ نقد عرب از جایگاه ویژه‌یی برخوردار است. او با آثار فراوان خود مثل: «البیان و التبیین»، «الحيوان»، «التاج»، «البخلاء» و ... نکته‌سنجیها و نقادیهای جالب و دقیقی در مورد شعر و نشروفرهنگ عرب، اسلام و ایران دارد.

تاریخ نقد در ایران

گرچه از آثار ادبی در ایران باستان چیزی به جا نمانده، اما کتیبه‌های هخامنشی، کتابهای دینی پهلوی و قسمت‌هایی از اوستا از نکته‌های ادبی خالی نیست. محققان قسمت‌هایی از اوستا مثل «گانه‌ها» و بعضی متون پهلوی مانند «درخت آسوریک» یا «یادگار زریران» را از مقوله شعر دانسته‌اند.

ایرانیان از دوره اشکانیان با فرهنگ و ادب و تمدن یونان آشنا شدند. انوشیروان ساسانی با فلسفه افلاطون آشنا بود و با حکیمان یونانی در دربار خود راجع به مسایل حکمت و فلسفه به بحث می‌پرداخت. در این زمان «فن شعر» ارسطو در ایران شناخته و ترجمه شده بود. شهرت کتاب «کلیله» و توجه بدان نشانگر ذوق، سنجش و انتخاب آثار خوب نزد ایرانیان دوره ساسانی است.

در دوران سامانی، یکی از قدیم‌ترین نمونه‌های نثر به جامانده به زبان فارسی دری، «مقدمه شاهنامه ابومنصوری» است. در این مقدمه به مسایل جالب توجه در نقد ادبی برمی‌خوریم؛ برای مثال در مورد داستانهای شاهنامه از جهت واقعیت داشتن یا نداشتن یا چگونگی تأویل اساطیر بحث می‌کند.

در دوره غزنویان (قرن پنجم ه. ق.) میان شاعران، نقد شعر رواج داشته؛ بخصوص شاعرانی که به علت حسادت، بر شعر هم انتقاد می‌نوشتند و سعی داشتند نقاط ضعف یکدیگر را برملا کنند؛ مانند ماجرای معروف نقادی عنصری و غضایری نسبت به هم.^۹ بعد از این دوره، کتب مستقلی در مورد نقد شعر و ادب داریم که اهم آنها به قرار زیر است:

محمد رادویانی

کتاب «ترجمان البلاغه» از محمد رادویانی (قرن پنجم ه. ق.) مربوط به اوایل دوران سلجوقی است. این کتاب در مورد محاسن کلام، یعنی مسایل بدیع و بیان، بحث و مثال‌های فراوان از اشعار فارسی نقل می‌کند. مؤلف در پایان کتاب می‌افزاید: لازم بود فصلی در نقد سخن متقدمین می‌آوردیم اما ترسیدیم مرا مورد طعنه قرار دهند که چرا کسی که هنوز خود به درجه بالایی در سخنوری نرسیده، در مورد شعر و سخن دیگران نقادی می‌کند.

رشید وطواط

کتاب «حدایق السحر فی دقایق الشعر» از رشیدالدین محمد کاتب بلخی معروف به وطواط، از مهمترین کتابهای قدما در باب نقد فنون بدیعی در قرن ششم هجری قمری است. رشید در جای جای کتاب به نقد و داوری در مورد شعر شاعران می‌پردازد و گرچه خود شعر مصنوع می‌سراید و در لابه‌لای کتاب به عنوان شاهد مثال می‌آورد، ولی خود شعر مصنوع را می‌نکوهد. رشید در آخر کتاب وعده نگارش کتابی را که حاوی کلیه مسایل ادبی باشد، می‌دهد اما چنین کتابی امروزه در دست نیست.

عنصرالمعالی

«قابوسنامه» کتاب ارزنده عنصرالمعالی کیکاووس است که در قرن پنجم ه. ق. به رشته تحریر درآمده است. نقادیهای دقیق و عالمانه نویسنده در مورد اجتماع، فرهنگ، سیاست، ادبیات و تمدن ایرانی، نشانگر ذوق و بینش وسیع و به کمال اوست. بعضی نظریه‌های او به قرار زیر است:

«هرگز سخن ناتمام مگوی. در مدح دلیر و با همت باش؛ مدح در خور ممدوح گوی؛ آن که تاکنون کارد نبسته، مگوی که شمشیر تو شیر افکند. هر چه گویی از سخن خود گوی و از سخن مردمان مگوی.»

نظامی عروضی

کتاب «چهار مقاله» از نظامی عروضی سمرقندی (قرن ششم ه. ق.) که دو مقاله ابتدای آن در باب شعر و ادبیات است، مسایل انتقادی مهمی در بر دارد. در تعریف شعر و شاعری تقریباً به تعاریف فلاسفه و حکمای یونانی توجه دارد. البته هنگامی که نظامی، خود به نقد آثار پیشینیان نظیر رودکی، فردوسی و ... می‌پردازد، صدور احکام کلی و ستایشهای اغراق‌آمیز حاکی از ضعف او در نقد و نقادی است.

محمد عوفی

کتاب «لُبَابُ الْأَلْبَاب» از محمد عوفی (قرن ششم و هفتم ه. ق.) در شرح حال شاعران

مشهور ایران و نقد و نظر در مورد آثار آنان نوشته شده است. البته نقد عوفی غالباً مبهم و یکنواخت است و با کلی‌گویی به تحسین همه می‌پردازد. با این وجود در جای جای کتاب به نقادیهای دقیق و روشنگر باز می‌خوریم.

خواجه نصیر

کتاب «معیار الاشعار» از خواجه نصیرالدین طوسی در قرن هفتم، کتاب ارزنده‌ی است که در مورد شعر، اغراض آن، وزن شعر و ... نظرات علمی و دقیقی ارائه کرده است.

شمس قیس

کتاب گران سنگ شمس قیس به نام «المعجم فی معاییر اشعار العجم» در قرن هفتم، در مورد علم عروض و قافیه و نقد شعر است. این کتاب سالها مورد مذاقه و پیروی ادبا و منتقدین بود و هنوز نیز تا حدود زیادی ارزش علمی خود را حفظ کرده است.

آذر بیگدلی

کتاب «آتشکده آذر» از لطفعلی بیگ آذر بیگدلی (قرن دوازدهم ه. ق.) است. این کتاب در مورد شعر و تذکره شاعران متقدم، اعم از ایرانی و هندی است. در کتاب آتشکده، نظرات انتقادی بسیاری درباره ادبیات و شاعران دیده می‌شود و نویسندگان در نقد خود آنچنان نکته‌بین است که او را «آذر دیرپسند» لقب داده بودند.

این نکته شایان ذکر است که در ادب قدیم ما «نقد» در شیوه‌های گوناگون امروزی آن رایج نبوده است. آن چه مطرح بوده، بیشتر یا ستایشهای اغراق‌آمیز یا طرد و تخطئه و هجو اثر یا صاحب آن بوده است. البته نوعی نقد که از آن به نام «نقد سنتی» یاد کرده و در فصل بعد به آن می‌پردازیم، در همه ادوار و میان ملل مختلف وجود داشته است؛ نقد سنتی هنوز هم ارزش و قدرت خود را حفظ کرده است؛ چرا که از دو جنبه اخلاق و فلسفه به ادبیات می‌نگرد و چنانچه دچار افراط و تفریط نشود، یکی از رویکردهای قابل توجه به انواع هنر شمرده می‌شود.

یادداشت‌های فصل سوم

- ۱- برای نگارش این مقدمه بیش از هر کتاب دیگری، از کتاب ارزشمند «نقد ادبی» تألیف استاد دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۶۹، استفاده شده است.
- ۲- تاریخ‌های ولادت و فوت اشخاص یونانی و رومی از کتاب جدید «تاریخ ادبیات جهان»، تألیف باکتر تراویک، ترجمه عربعلی رضایی، ۲ جلد، چاپ اول، انتشارات فرزانه، تهران، سال ۱۳۷۳، اخذ شده است.
- ۳- بنگرید به دو مأخذ پیشین: زرین‌کوب: نقد ادبی، ص ۲۷۷ به بعد و تراویک: تاریخ ادبیات جهان، ج ۱، ص ۱۰۶.
- ۴- بنگرید به: افلاطون: جمهور، ترجمه فؤاد روحانی، چاپ پنجم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، سال ۱۳۶۸، ص ۵۷۳ به بعد.
- ۵- این اثر به همت دکتر عبدالحسین زرین‌کوب به فارسی ترجمه شده است. ر.ک. به ارسطو و فن شعر، ترجمه و تألیف دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- ۶- بنگرید به: شمیسا، سیروس: انواع ادبی، چاپ اول، انتشارات باغ آینه، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۱۵۹.
- ۷- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: دورانت، ویل: تاریخ فلسفه، ترجمه دکتر عباس زریاب، چاپ نهم، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۹۳.
- ۸- بنگرید به: تراویک، باکتر: تاریخ ادبیات جهان، ج ۱، ص ۲۹۸ به بعد.
- ۹- بنگرید به: عنصری: دیوان شعر، تصحیح دکتر محمد دبیر سیاقی، چاپ دوم، انتشارات سنایی، تهران، سال ۱۳۶۳، ص ۱۷۴.

فصل چهارم

نقد سنتی

پیشینه نقد سنتی به سقراط و افلاطون در قرن پنجم پیش از میلاد می‌رسد.^۱ از نظر منتقدانی چون افلاطون، کاربرد و هدف ادبیات در جامعه بیش از هر چیز مهم است. این که ادبیات چه می‌آموزد و به چه درد می‌خورد. سراینده و نویسنده کیست و منظور او از خلق اثر چه بوده است؟

برای پاسخ به این پرسشها بود که منتقدان نقد سنتی به مباحث ارزشی و اخلاقی بهای بیشتری می‌دادند. ناصر خسرو شاعر قرن پنجم ه. ق. از منتقدان بنام این رویکرد است. ولی او در این شیوه راه افراط می‌پیماید و ادبیات و شعری را که در خدمت مرام فلسفی، اخلاقی و سیاسی وی نباشد، مردود می‌شمارد. بخصوص جنبه‌های جمال‌شناسی ادبیات را باور ندارد و در واقع به نوعی ادبیات سیاسی معتقد است؛ ادبیاتی که پیرو و مبلغ مرام سیاسی وی باشد. به بعضی اشعار ناصر در نقد شعر توجه کنیم:

صفت چند گویی به شمشاد و لاله	رخ چون مه و زلفکِ عنبری را؟
به علم و به گوهر کنی مدحت آن را	که مایه‌ست مر جهل و بد گوهری را
به نظم اندر آری دروغی طمع را	دروغ است سرمایه مرکافری را
پسندوست با زهدِ عمار و بوذر	کند مدح محمود مر عنصری را؟
من آنم که در پای خوکان نریزم	مراین قیمتی در لفظِ دری را ^۲

او سپس شاعران را رَه می‌نماید تا چه بسرایند:

تو را رَه نمایم که چنبر که را کن به سجده مر این قامتِ عرعر^۳ را
و آن همانا تبلیغ و سرایش شعر برای المستنصر بالله، خلیفه اسماعیلی مصر است:

بشتاب سوی حضرتِ مستنصر ره را ز فخر جز به مژه مسپر
آنجاست دین و دنیا را قبله و آنجاست عز و دولت را مشر^۴

داغ مستنصر بالله نهاده‌ستم بر بر و سینه و بر پهنه پیشانی^۵

نظریات منتقدان نقد سنتی

نظریات منتقدان این شیوه بیشتر به موارد زیر مربوط می‌شود:
(الف) تاریخ دوره نویسنده و شاعر که غالباً به صورت تاریخ ادبیات ساخته و پرداخته می‌شود که قرن زندگی، پادشاهان، رویدادها، معاصران و اقران شاعر را در بر می‌گیرد.
(ب) تاریخ زندگی خصوصی شاعر و نویسنده؛ بدین ترتیب که مثلاً متأهل بوده یا مجرد؟ پدر و مادر او که بوده‌اند؟ فرزندان او؟ مرفه بوده یا تنگدست؟ روابط شاعر با همسرش چگونه بوده؟ انحرافات اخلاقی داشته یا خیر و ...
(ج) مذهب شاعر و نویسنده.

(د) مرام فلسفی و کلامی او چه بوده؟ به کدام نحله کلامی تعلق داشته؟ برای مثال جبرگرا بوده یا اختیاری مسلک؟ قرآن را حادث می‌دانسته یا قدیم؟ و ...

(ه) هدف شاعر یا نویسنده از خلق آثارش چه بوده؟ به ادبیات تعلیمی و پندی و حکمی اهمیت می‌داده یا تفنن‌گرا بوده یا به هجو و هزل بیشتر می‌پرداخته است؟

منتقدان نقد سنتی به موارد یاد شده بسیار اهمیت می‌دهند. از شاخصهای خوب این شیوه «حافظ نامه» تألیف استاد خرمشاهی یا «شرح غزلهای حافظ» از زنده یاد دکتر حسینعلی هروی است. در این نقد، منتقدان به مسایل اخلاقی بیشتر تأکید دارند؛ برای همین، پاسخ به پرسشهای زیر برای این منتقدان، اهمیت خاصی دارد:

- آیا شاعر در زندگی خصوصی خود «میل به گناه» داشته است؟^۶

- آیا این شرابی که شاعر، تا بدین حد از آن دم می‌زند، به آن لب زده یا نه؟

- آیا سر و سری با معشوقکان داشته است؟ و ...

ماتیو آرنولد، منتقد دوره ویکتوریا (قرن نوزدهم میلادی) بر آن بود که اثر ادبی باید

اخلاقی و دارای وقاری متعالی باشد و بدین جهت معتقد بود اثر چاسر یعنی «قصه‌های کانتربری» فاقد چنین ویژگی‌هایی است؛ در نتیجه نام چاسر را از فهرست شاعران بزرگ انگلیس حذف کرد.^۷

چگونگی برخورد منتقد سنتی با متن

در این شیوه، اثر ادبی، برای مثال دیوان حافظ، نسبت به زندگی، تاریخ، فلسفه و نحله‌های کلامی دوران شاعر، در درجه دوم اهمیت قرار دارد؛ به دیگر سخن، اثر ادبی، زمینه و کمکی برای رسیدن به زندگی خصوصی، عرفان، فلسفه، کلام، مذهب و تاریخ دوره شاعر است. از این جهت مطالعه تاریخ وزرا و سلسله شاهان در دوره شاعر، اهمیت می‌یابد. باید با مذاهب مختلف دوران شاعر، فلسفه‌های رایج عصر او، سلسله‌های عرفانی و عرفای نامدار معاصر شاعر آشنا بود.

این مطلب که در نقد سنتی، اثر، فقط زمینه‌یی است برای رسیدن به تاریخ و زندگی شاعر و خود اثر اهمیتی بالذات و جدا از زندگی خصوصی شاعر ندارد، در مثال زیر به خوبی هویدا است؛ دکتر هروی در مورد این بیت حافظ چنین می‌نویسد:

«از آن زمان که ز چشم برفت رود عزیز کنار دامن من همچو رود جیحون است یعنی: از آن زمان که فرزند عزیز از دستم رفت، کنار دامن من از اشک، مثل رود جیحون است.

رود: فرزند.

بیت اشاره به درگذشت پسر شاعر دارد. جای دیگر هم با عنوان «قرة العین» از فرزند در گذشته خود یاد می‌کند:

قرة العین من آن میوه دل یادش باد که خود آسان بشد و کار مرا مشکل کرد فرصت شیرازی می‌نویسد: «و نیز صاحب خزانه عامره نوشته: «در کتاب مرآة الصفا مسطور است که خواجه [حافظ] را پسری بود مسمی به شاه نعمان؛ به هند رفته در برهانپور وفات یافت و قبرش نزدیک قلعه آسیر است.» شاید موضوع بیت اشاره به درگذشت همین فرزند باشد.^۸

به طوری که ملاحظه می‌شود در نظر منتقد، خود بیت به عنوان یک اثر هنری با

هنرهای مختلف آن ارزش بالذات ندارد و به هنرهای بیانی و بدیعی پرداخته نمی‌شود؛ هنرهایی چون ایهام در واژه «رود» در مصراع اول به دو معنای رودخانه و فرزند؛ معناهای سمبلیک همین واژه؛ ایهام تناسب بین واژگان «رود» با «کنار» و «جیحون» و بین «رود جیحون» با «کنار» و «دامن»؛ جناس مطرف بین دو واژه «دامن» و «من».

در نظر منتقدان این شیوه، گویی بیت، بیشتر از این جهت سروده شده تا معلوم دارد شاعر فرزندی داشته که وفات یافته است.

به هر حال در نقدهای منتقدان سنتی، شاعرانی چون ناصر خسرو با آموزشهای اخلاقی، مولانا با آموزشهای عرفانی یا سعدی البته بیشتر در بوستان و گلستان و چند شاعر دیگر، از امتیازات خوبی برخوردارند. شاید اگر حافظ تا بدین حد از استقبال و توجه شدید مردم برخوردار نبود، کمتر مورد توجه ناقدان این شیوه قرار می‌گرفت.

در این نقد، اثر ادبی آینه تحولات اجتماعی، تاریخی و زندگانی صاحب اثر است؛ شعرا، تاریخنگار و مفسران فرهنگ زمان خود و پیام‌آوران قوم خود بوده‌اند.

در این شیوه اگر با شخصیت‌هایی تاریخی چون شاه شجاع، شاه شیخ ابواسحاق، امیر مبارزالدین یا تاریخ سیاسی قرن هشتم هجری آشنا نباشیم، از درک بسیاری از اشعار حافظ عاجز خواهیم بود. از سوی دیگر وقتی اشعار حافظ را بهتر درک می‌کنیم که با تفکر فلسفی او و زمان او آشنا باشیم؛ یا برای مثال اگر به نقش عقل‌گرایی در قرن چهار و پنج هجری توجه کنیم، اشعار شاعرانی چون فردوسی را بهتر خواهیم سنجید.

در ادبیات معاصر نیز چنین است؛ بخصوص این که داستانهای بلند و کوتاه نوشته شده در دوران اخیر، به نقد سنتی بهتر جواب می‌دهند. از نظر منتقدان این شیوه، آشنایی با تاریخ و رویدادهای صد یا دویست ساله اخیر، کمک شایانی به فهم و ارزیابی آثاری نظیر «سووشون» خانم سیمین دانشور می‌کند یا تاریخ معاصر و زندگی خصوصی نویسندگانی چون هدایت یا آل احمد و ... به سنجش بهتر آثارشان می‌انجامد.

برای روشنتر شدن رویکردهای تاریخی، زندگی خصوصی شاعر، فلسفی، کلامی و مذهبی در تحلیل و بررسیهای نقد سنتی، توجه خواننده را به بررسی ابیاتی چند از حافظ به نقل از «حافظ‌نامه» استاد خرمشاهی جلب می‌کنیم:

زندگی شخصی و انحرافات احتمالی شاعر

چنان که گفتیم، از خصوصیات نقد سنتی، توجه به زندگی شخصی شاعران و نویسندگان است.

ای نازنین پسر تو چه مذهب گرفته‌ای کِت خون ما حلال‌تر از شیر مادرست
«ای نازنین پسر؛ حافظ و همجنس‌گرایی: در دیوان حافظ بارها به لفظ پسر اشاره یا خطاب شده:

– هان ای پسر که پیر شوی پند گوش کن
و نظایر آن. ولی مواردی هم هست که خطاب و اشاره او فحوای عاشقانه یا جنسی دارد.
نظیر همین بیت مورد بحث (ای نازنین پسر...) و این ابیات:

گر آن شیرین پسر خونم بریزد دلا چون شیر مادر کن حلالش
به هوای لب شیرین پسران چند کنی جوهر روح به یاقوت مذاب آلوده...
گاه نیز لفظ پسر در کار نیست، ولی خود او در هیأت مغبجه باده فروش جلوه می‌کند.
احتمال دارد ساقی حافظ نیز همواره یا غالباً پسر بوده باشد.

«باری این اشارات را نباید به سادگی و سرعت، حمل بر انحراف جنسی و تمایلات همجنس‌گرایانه کرد. رسم خطاب به پسرکان زیباروی از سنتهای دیرینه شعر فارسی از رودکی تا بهار است. اصولاً خطاب به زن یا دختر، نامعمول بوده و خلاف ادب شمرده می‌شده. به همین جهت است که در سراسر دیوان حافظ حتی یک بار لفظ «دختر» به کار نرفته و هر چه دختر در دیوان اوست، همه دخترِ رز (= شراب) است!...»

«سنایی و عطار و مولوی و سعدی و سایر بزرگان شعر و عرفان هم خطابهای عاشقانه به پسران دارند. این بدان معنی نیست که در طول تاریخ ادبیات و عرفان هیچ شاعر و صوفی کژاندیش و آلوده دامن‌ی وجود نداشته است. نمی‌توان گفت که پسر در شعر فرخی و بعضی معاصران او، با توجه به شیوع همجنس‌گرایی در عصر و دربار غزنوی – که او جش از اسطوره بدنام ایاز برمی‌آید – همانقدر معصوم است که در شعر مولانا یا سعدی و حافظ ... پس این اشارات را نباید حمل به معنای ظاهری کرد؛ وگرنه ذهن و زبان بدگویان را نمی‌توان بست، که نه سقراط و افلاطون – که خود صاحب نظریه‌یی در زمینه این گونه عشق‌بی‌شائبه موسوم به عشق افلاطونی بود – از دست و زبان اینان رستندونه‌مولوی...»^۹

روژه یکسو شد و عید آمد و دلها برخاست

می زخمخانه به جوش آمد و می باید خواست
 «می: باده‌یی که در این غزل مطرح است، آن چنان که از وَجَنات و رنگ و بوی آن و معاملات حافظ با آن برمی آید، بادهٔ انگوری است، نه بادهٔ عرفانی یا ادبی دربارهٔ این احتمال که حافظ، می، می نوشیده است یا نه ← ذهن و زبان حافظ، چاپ دوم، مقدمه و فصل «میل حافظ به گناه». آقای دکتر حسین بحرالعلومی نیز تحقیق جامعی دربارهٔ بادهٔ حافظ به عمل آورده‌اند: «نوشداروی حافظ» در مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر حافظ. به کوشش دکتر منصور رستگار، ص ۱۲۹-۱۴۴».^{۱۰}

حافظ چه طرفه شاخ نباتت کلک تو کش میوه دلپذیرتر از شهد و شکر است
 «شاخ نبات: «آن چه به صورت شاخ در کوزه‌های نبات بر رشته بسته می‌شود و نام معشوق خواجه شمس‌الدین حافظ شیرازی رحمة‌الله علیه» (غیاث اللغات، بهار عجم). شهرت شاخ نبات به عنوان معشوق حافظ ظاهراً از این بیت دیگر حافظ نشأت گرفته است:
 این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد اجر صبریست کز آن شاخ نباتم دادند»^{۱۱}

توجه به تاریخ دورهٔ شاعر

دیگر از ویژگیهای رویکرد سنتی توجه به تاریخ دورهٔ شاعر است. برای مثال در «حافظ‌نامه» در مورد بیت زیر چنین می‌خوانیم:

اگرچه باده فرح‌بخش و باد گل‌بیزست

به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیزست

«محتسب / امیر مبارزالدین: «این غزل نظر به امیر مبارزالدین دارد و «محتسب» در مصراع دوم اشاره به اوست که مردم شیراز به او لقب «پادشاه محتسب» داده بودند. حافظ شیرین سخن، نوشتهٔ دکتر محمد معین، ۶۵».

امیر مبارزالدین محمدبن مظفر (۷۰۰-۷۶۵ ق.) سلسلهٔ آل مظفر (۷۱۸-۷۹۵ ق.) را تأسیس کرد و شاه شیخ ابواسحاق اینجو ممدوح حافظ را از شیراز راند و در سال ۷۵۷ تا ۷۵۸ ق. به علت این که هشت بار با او نقض عهد کرده بود، به بهانهٔ اجرای قصاص شرعی به قتل درآورد ... دارای پنج پسر بود ... شاه شجاع [پسر امیر مبارزالدین] به علت رنجشی

که از پدر داشت، در سال ۷۵۹ چشم او را میل کشید و حافظ در این باره قطعه‌یی سروده است که مطلع و مقطع آن یاد می‌شود:

دل منه بر دنی و اسباب او زن که از وی کس وفاداری ندید
آن که روشن بُد جهان بپیش بدو میل در چشم جهان بپیش کشید
امیر مبارزالدین در چهل سالگی توبه کرد و زهد و پارسایی و محتسبی پیش گرفت...^{۱۲}

توجه به مسایل فلسفی و کلامی

یکی دیگر از مشخصات نقد سنتی، توجه بسیار به عقاید کلامی و فلسفی در آثار شاعران و نویسندگان است. برای آشنایی خواننده با این شیوه رویکرد، از حدود شانزده صفحه بحث کلامی و فلسفی در «حافظ نامه» در مورد بیت زیر، اندکی نقل می‌شود:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد
«خطا نقطه مقابل صواب یا حق و برابر با ناشایست، نادرست و ناسزاوار و اشتباه است. خطا را توسعاً به معنای شرّ، چه شر اخلاقی و چه شر تکوینی یا طبیعی می‌توان گرفت. قلم صنع یعنی فعل باری تعالی یا آفرینش او. «خطا بر قلم صنع نرفت» یعنی خداوند خواسته یا ناخواسته، کردار ناصواب و عملی که مخالف با حکمت بالغه‌اش یا مخالف موازین عقل و اخلاق بشر می‌باشد، انجام نداد یا شر را نیافرید.

«این قول مطابق با معتقدات رسمی مسلمانان اعم از معتزلی، اشعری و شیعی است. پیروان سایر ادیان توحیدی هم همین عقیده را دارند؛ نیز فلاسفه الهی. اما داستان به اینجا ختم نمی‌شود، بلکه از اینجا آغاز می‌گردد. راستی چرا شر در جهان هست؟...

حافظ که ذهن فلسفی - کلامی پیشرفته‌یی دارد، در این بیت به کل پیشینه مسأله شر و عدل الهی اشاره دارد و دو معنای درهم تنیده و ایهام‌آمیز از این بیت او برمی‌آید. نخست این که پیر و استاد طریقت حافظ، بر این بوده است که: شر در آفرینش نیست یا اگر در آفرینش هست، از خداوند صادر نشده است یا اگر صادر شده به خطا نبوده؛ بلکه مانند خیر از علم و اراده الهی نشأت گرفته است و یا قائل به وجود شر به هر معنایی، بوده ولی آن را در جنب خیرهایی که در آفرینش هست ناچیز و غیرمهم می‌دانسته و به نوعی توجیه می‌کرده یا از کمال خوشبینی‌یی که داشته، اصلاً نمی‌دیده است...^{۱۳}»

مزیت‌های نقد سنتی

- ۱ - نقد سنتی راه و روش مشخصی دارد.
- ۲ - نقد سنتی در روشن شدن گوشه‌های تاریک زندگی نویسنده و شاعر یا تاریخ دوران او بسیار کارساز است.
- ۳ - نقد سنتی باعث طرح زمینه‌های کلامی، فلسفی و مذهبی در ادبیات شد و باعث شد تا ادبا و منتقدانی که در ادبیات با چنین حوزه‌هایی سروکار نداشتند، هر چه بیشتر با اینگونه مفاهیم آشنا شوند.
- ۴ - در تحلیل‌های نقد سنتی، آوردن شاهد مثال از شاعران گذشته یا معاصر شاعر اهمیت زیادی دارد و این کار، ارزشیابی و مقایسه اثر هنرمند را با آثار دیگران، آسان‌تر می‌سازد.

محدودیت‌های نقد سنتی

- ۱ - در نقد سنتی جنبه‌های زیبایی شناسانه و هنرمندانه اثر در درجه دوم اهمیت قرار دارد و حتی بسیاری اوقات نادیده گرفته می‌شود.
- ۲ - به رابطه اجزای اثر، برای مثال در شعر، به ارتباط وزن و قافیه و هنرهای اثر با محتوا و مفهوم توجه نمی‌شود.
- ۳ - معمولاً از دستاوردهای جدید در علوم چون زبان‌شناسی، روان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، مردم‌شناسی و ... در بررسی و تحلیل اثر، استفاده نمی‌شود.
- ۴ - منتقدان این شیوه به دیدگاه‌های تاریخی و زندگی خصوصی نویسنده و شاعر بیش از حد لزوم می‌پردازند؛ آنچنانکه گاهی خود اثر فراموش می‌شود. حال آن که برای مثال باید گفت: همه غزل‌های حافظ قابل بررسی‌های زیبایی‌شناسانه هست، اما فقط تعداد کمی از آنها با تحلیل‌های تاریخی قابل بررسی است.
- ۵ - منتقدان نقد سنتی به برداشته‌های گوناگون و رنگارنگ از یک شعر یا اثر، اعتقادی ندارند و اغلب اصرار دارند که تنها آنچه آنان با توجه به تاریخ و زندگی نویسنده یا شاعر بدان رسیده‌اند، معنای اصلی و کلام آخر است.
- ۶ - در این نقد معمولاً به شاعران و نویسندگانی که ادبیات را در خدمت تعلیم قرار نداده‌اند، توجهی نمی‌شود.

یادداشت‌های فصل چهارم

- ۱- ر.ک.به: بخش «تاریخچه مختصر نقد ادبی» در همین کتاب، ص ۱۸، قسمت سقراط و افلاطون.
- ۲- بنگرید به: ناصر خسرو: دیوان شعر، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، چاپ سوم، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، سال ۱۳۶۸، ص ۱۴۳.
- ۳- همان، ص ۱۴۳.
- ۴- همان، ص ۴۷.
- ۵- همان، ص ۴۳۷.
- ۶- بنگرید به مقاله «میل حافظ به گناه»، در کتاب ذهن و زبان حافظ از خرمشاهی، بهاءالدین، چاپ دوم، نشر نو، تهران، سال ۱۳۶۲.
- ۷- بنگرید به: گورین، ویلفرد ال. و دیگران: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن خواه، چاپ اول، انتشارات اطلاعات، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۴۷.
- ۸- هروی، حسینعلی: شرح غزلهای حافظ، ۴ ج، چاپ سوم، ناشر: مؤلف، تهران، سال ۱۳۶۹، ص ۵۷۳.
- ۹- خرمشاهی، بهاءالدین: حافظ نامه، ۲ جلد، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، سال ۱۳۶۸، صص ۲۵۹-۲۵۶.
- ۱۰- همان، صص ۱۹۳ و ۱۹۴.
- ۱۱- همان، ص ۲۶۷.
- ۱۲- همان، صص ۲۶۸ و ۲۶۹.
- ۱۳- همان، صص ۴۶۳ تا ۴۷۸.

نقد متنی یا تصحیح متون

ابرمز می‌نویسد: «یک اقدام اساسی برای نقدِ متونِ ادبی، تصحیحِ آن متون است؛ کاری که همه خوانندگان ادبیات در آن متفق‌القولند. تصحیحِ متن باعث می‌شود تا هر چه بیشتر به زبان و نوشتارِ اصلیِ نویسنده نزدیک شویم.»^۱

بعضی چنین می‌انگارند که منظور از تصحیحِ متون، ویراستاری است؛ اما باید خاطر نشان کرد که ویراستاری فقط یکی از زیر مجموعه‌هایِ کارِ بسیار مهم و مشکلِ «تصحیح» است.

در گذشته صنعت چاپ وجود نداشت؛ کاغذها هم نامرغوب بود و بعد از مدت زمانی می‌پوسید و از بین می‌رفت. تنها وسیله نگارش مرکب و قلم بود؛ خط هم در گذشته با خط امروز بسیار تفاوت داشت؛ برای بسیاری از حروف، نقطه نمی‌گذاشتند یا برعکس امروز، نقطه‌های زاید داشت. علائم سجاوندی و نقطه‌گذاری که خواننده را در بهتر خواندن و درکِ متن یاری می‌دهند، اصلاً وجود نداشت؛ برای همین است که در علم «معانی» قواعد فصل و وصلِ جمله بسیار اهمیت یافت.

نسخه‌ها دستنویس بود و هر دستنوشته‌ی بر اساسِ خطِ صاحبِ آن، سبکی و شیوه‌ی داشت که خواننده اغلب در خواندنِ آن دچار اشکال می‌شد. تهیه کردنِ نسخه‌های متعدد از اثرِ شاعر و نویسنده نیز ناممکن بود؛ چرا که کاتبان برای رونویسی از اثر، بناچار مبلغِ گزافی طلب می‌کردند. اکثر شعرا و نویسندگان برای باقی ماندنِ حداقل چند نسخه از کارشان ناچار بودند آن را به حاکمان و درباریان هدیه کنند تا شاید آنان هزینه نسخه‌نویسی از روی اثر را بپردازند و در نتیجه، آثار آنان برای نسل‌های بعد باقی

بماند.

متأسفانه دستنوشته خود شاعر و نویسنده نیز بعد از مدتی یا حداکثر یک قرن، نابود می‌شد. اکثر کاتبان نسخه‌بردار نیز سواد کافی نداشتند و هنگام کپی‌برداری از کار شاعر یا نویسنده‌یی، ای بسا کلماتی را غلط می‌خواندند و یا متوجه نمی‌شدند؛ در نتیجه خود به جای آن، واژه‌یی آشنا و مطابق با ذوق و سلیقه خود و زمانه، می‌گذاشتند.

برای مثال در این بیت حافظ:

معاشران گره از زلف یار باز کنید

شبی خوش است بدین وصله‌اش دراز کنید

کاتبان از درک واژه وصله و کاربرد آن در بیت ناتوان بوده‌اند؛ با توجه به همسانی نوشتار «وصله» با «قصه»، آن را به قصه تغییر داده‌اند.^۲ اسامی خاص یا نام مکانها را متوجه نمی‌شدند و آن را به گونه‌های مختلف می‌نوشتند. هر جا معنای بیت به زعم آنان نادرست یا سست می‌آمد، در نسخه خود دست می‌بردند.

برای مثال هر کاتبی که به نسخه‌برداری از شاهنامه اقدام کرده است، این بیت را جور دیگر ثبت کرده است:

پوشید سهراب خفتان جنگ نشست از بر چرمه سنگ رنگ

کاتبان مختلف برای ترکیب «سنگ رنگ» (= مانند سنگ) به علت نامفهوم یا غریب بودن آن، در نسخه‌های خود این ترکیب را به ترکیبهای زیر تغییر داده‌اند:

نیل رنگ، زرد رنگ، خوب رنگ، سیم رنگ^۳

ممکن بود کاتبی از اثری نسخه‌برداری کند و مشاهده کند به دلایلی، بعضی صفحات اثر از بین رفته یا مثلاً قسمتی از نوشته پاک شده؛ در این صورت خود کاتب چند بیت یا چند صفحه می‌سرود و می‌نوشت و در قسمت نابود شده، قرار می‌داد. متأسفانه کاتبان قدیم به صحت و اصالت اثر و این که سبک نویسنده و زبان او برای آیندگان تا چه حد مهم است، واقف نبودند.

دیگر این که اگر اعتقادات کاتب با نویسنده و شاعر تفاوت داشت، هر جا به اختلاف عقیده بر می‌خورد، یا آن را از بین می‌برد؛ یا بنا بر اعتقادات خود، ابیاتی می‌سرود و در اثر جای می‌داد تا شاعر و نویسنده را هم‌مرام و هم‌مسلك خود قلمداد کند. مانند ابیاتی که

کاتبانِ اهل سنت، در میان اشعار فردوسی اضافه کرده‌اند؛ این اشعار زاید در شاهنامه چاپ مسکو در گروه آمده است:

و گر دل نخواهی که باشد نژند	نخواهی که دائم بوی مستمند،
به گفتار پیغمبرت راه جوی	دل از تیرگیها بدین آب شوی
چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی	خداوند امر و خداوند نهی،
[که خورشید بعد از رسولان مه	نستاید بر کس ز بوبر، به]
[عمر کرد اسلام را آشکار	بیاراست گیتی چو باغ بهار]
[پس از هر دوان بود عثمان گزین	خداوند شرم و خداوند دین]
[چهارم علی بود جفت بتول	که او را به خوبی ستاید رسول]
که من شهر علمم علیم درست	درست این سخن گفت پیغمبرست... ^۴

به هر حال هر چه از دوران شاعر و نویسنده دورتر می‌شدیم و هر چه تعداد نسخه‌هایی که از اثری رونویسی شده است، بیشتر می‌شد، از زبانِ اصلی شاعر و نویسنده دورتر می‌افتادیم.

بنابراین امروزه نسخه‌های خطی بسیاری از فرضاً شاهنامه، مثنوی، حافظ، سعدی و... در دست داریم که آنچنان با هم متفاوتند و در تعداد ابیات اختلاف دارند که خواننده عادی حیران می‌ماند و نمی‌داند که کدامیک از این نسخه‌ها به اثر خود شاعر و نویسنده نزدیکتر است.

در یکی دو قرن اخیر بود که شیوه علمی و بسیار کاربردی مقایسه نسخه‌های مختلف خطی به وجود آمد. در این روش که گونه‌های متفاوتی دارد، معمولترین روش این است که از آنجا که اغلب نسخه‌های خطی قدیمی، تاریخ دارند، نسخه‌های قدیمی‌تر را گرد می‌آورند و یک نسخه را که از بقیه نسخ، قدیمی‌تر و در نتیجه اصیل‌تر و به زمان و زبان صاحب اثر نزدیکتر است، مبنا قرار می‌دهند. نسخه‌ها، واژه به واژه با هم مقایسه می‌شود و هر جا از دید مُصَحِّح، حذف، اضافه یا تصحیحی لازم باشد، به کمک بقیه نسخ و مقایسه آنها، اِعمال می‌شود و در یک متن اصلی نوشته می‌شود و اختلافات نسخه‌های دیگر در هر مورد با ذکر شماره در پاورقی آورده می‌شود.

مُصَحِّح، برای تصحیح یک متن ادبی قدیمی، به اطلاعات بسیار گسترده‌یی نیاز دارد؛

نظیر:

- آشنایی کامل با زبان و سبک نگارش نویسنده یا شاعر.
 - آشنایی کامل با زبان محل جغرافیایی صاحب اثر در قرن‌ی که می‌زیسته.
 - آشنایی با علوم ادبی مثل عروض و قافیه، فنون بلاغی، دستور زبان و
 - آشنایی با قرآن و حدیث.
 - آشنایی با تلمیحات ادبی، تاریخی و جغرافیایی.
 - آشنایی با تفریحات و فنون و موسیقی قدیم.
 - آشنایی با نجوم، طب قدیم، باورهای عوام و
- گرچه امروزه علوم‌ی چون سبک‌شناسی، زبان‌شناسی و بخصوص کامپیوتر به کمک تصحیح متون در ادبیات آمده‌اند، ولی به هر حال بنابر آنچه گفته شد، تصحیح متون کاری است بسیار مشکل که از هر کسی بر نمی‌آید.
- اگر ما امروز می‌توانیم تا حدّ بسیار زیادی به نسخه‌های حافظ اطمینان داشته باشیم، مرهون زحمات مُصححان بزرگی چون علامه قزوینی، دکتر قاسم غنی، دکتر خائلی و هستیم. هر چند هنوز تا تصحیح نهایی شاهنامه راه درازی در پیش است، ولی تلاش گروهی از ایران‌شناسان روسی، نظیر: ی. برتلس، آ. برتلس، او. اسمیرنوا، ل. گوزلیان، م. عثمانف، ع. طاهر جانوف و، در تصحیح شاهنامه فردوسی که به نام شاهنامه مسکو معروف شده است، در خور ستایش است.
- تصحیح متنی منقّح و تقریباً نزدیک به زبان مولانا از شرق‌شناس معروف، رینولد نیکلسون نیز در خور قدردانی است.
- تصحیح بسیار ارزنده زنده یاد مجتبی مینوی از کلیله و دمنه نصرالله منشی، خود اثری هنری محسوب می‌شود و شایان تقدیر بسیار است.
- متأسفانه مشکل تصحیح متون جدیدتر و یا حتی معاصر نیز همچنان باقی است؛ سهل‌انگاری نویسندگان در چاپ آثارشان، اشتباهات حروفچین‌ها و چاپخانه‌ها، پی‌جویی نکردن نویسنده برای رفع اغلاط در چاپهای بعد و ... باعث می‌شود که حتی امروز نیز در آثار معاصران با روایتهای مختلفی برخورد کنیم و این مسأله، کار منتقدان را دشوار می‌سازد.

برای مثال دکتر سیروس شمیسا در نقدی که بر بوف کور هدایت نوشته است، می‌نویسد: «آنچه مرا پریشیده می‌دارد، این است که نمی‌دانم غلط‌های چاپی متن کدامها بوده‌اند؛ چه کلماتی حذف شده و چه حرفی افتاده است؟ خنده خراشیده درست است یا نخرایشیده؟ «به رنگ» بوده است یا «رنگ»؟ آیا در فلان جمله، «را» حذف نشده است؟ پریشانی فلان جمله از نویسنده است یا از حروف‌چین؟ بوف کور اثری است که در آن مسأله «اصالت متن» یا «نقد متن» یا «تصحیح متن» باید ملحوظ نظر باشد که من در این چاپ به علت فقدان منابع بدان نپرداختم. جای تأسف است که آثار تجدیدنظر شده و مُصَحَّح هدایت - که با خود برده بود - در پاریس مفقود شده است.»^۵

در پایان این قسمت باید اضافه کرد که به جرأت می‌توان گفت تاریخ صد ساله اخیر آموزشهای رسمی زبان و ادبیات فارسی در مراکز آموزشی و دانشکده‌های ادبیات، به علت نداشتن متون قابل اعتماد و تصحیح شده، بیشتر به بحثهای نقد متنی و تاریخی و این که کدام نسخه بدل، بهتر است و چرا؟ طی شده است. امروزه با ارج نهادن به زحمات قدما و مصححان محترم، با دستیابی به نسخ تصحیح شده و تقریباً قابل اعتماد، جای آن دارد که در رشته ادبیات فارسی، مباحث مکاتب نقد جدید و توجه به ادبیات سایر کشورها نیز لحاظ شود.

یادداشت‌های فصل پنجم

1- Abrams, M.H., A Glossary of Literary Terms, Third Edition, Holt, Rinehart and Winston Inc., U.S.A., 1971, P.33.

۲- بنگرید به: زریاب خویی، عباس: آئینه جام، چاپ اول، انتشارات علمی، تهران، سال ۱۳۶۸، ص ۳۹۳.

۳- برای اطلاع از نسخه بدلها، بنگرید به: شاهنامه فردوسی، تصحیح ی.آ. برتلس و دیگران، ۹ جلد، انتشارات آکادمی اتحاد علوم شوروی، مسکو، سال ۱۹۶۶، جلد ۲، ص ۲۱۱.

۴- همان، جلد ۱، صص ۱۸ و ۱۹.

۵- شمیسا، سیروس: داستان یک روح (شرح و نقد بوف کور هدایت)، چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۱۳.

فرمالیسم (شکل‌گرایی)

تاریخ فرمالیسم

گرچه پیدایش مکتب «فرمالیسم» (شکل‌گرایی یا صورت‌نگرایی) مانند هر مکتب دیگری، ریشه‌ها و زمینه‌های قبلی در آثار متفکران قدیم دارد، اما به هر حال تاریخچه آن به سال ۱۹۱۴ م. برمی‌گردد. سالی که ویکتور شک洛夫سکی در روسیه رساله‌یی به نام «رستاخیز واژه» منتشر کرد که به عنوان نخستین سند ظهور مکتب فرمالیسم شناخته شده است.

اولین انجمنی که به شکلی قانونمند به ارائه نظریات فرمالیستی پرداخت، «انجمن زبانشناسی مسکو» بود. این انجمن به ریاست رومن یاکوبسن در سال ۱۹۱۵ تأسیس شد. انجمنی دیگر به نام «انجمن پژوهش زبان شعری» که مخفف آن را به زبان روسی «آپویاز» می‌گفتند در سال ۱۹۱۶ در پترزبورگ تشکیل شد. در این انجمن زبانشناسان و منتقدان بزرگی چون یاکوینسکی، شک洛夫سکی و بوریس آخن بام فعالیت داشتند.

دو انجمن یاد شده همکاری نزدیکی با هم داشتند تا هنگامی که جناح استالین در حزب کمونیست پیروز شد و قدرت سیاسی را در دست گرفت؛ از آنجا که فرمالیست‌ها آثار هنری و بویژه ادبی را با توجه به خود اثر به دور از جنبه‌های سیاسی و اقتصادی و تاریخی و ... بررسی می‌کردند و این گونه تحلیل، سخت با دیدگاه‌های اقتصادی - تاریخی استالین منافات داشت، از سال ۱۹۲۴ آشکارا حمله به فرمالیست‌ها شروع شد؛ به عنوان نمونه، لئون تروتسکی در مقاله «ادبیات و انقلاب»، به باورهای ضد تاریخی فرمالیست‌ها تاخت و فرمالیست‌ها را ضد مارکسیسم قلمداد کرد. در سال ۱۹۲۸ فرمالیسم رسماً مردود

اعلام شد. اکثر پیروان و نظریه پردازان مشهورِ فرمالیسم یا اجباراً عزلت و خاموشی اختیار کردند و یا در آثار بعدی خود نشان دادند که راه خود را از فرمالیسم جدا کرده‌اند. اما از میان اینان رومن یاکوبسن که از سال ۱۹۲۰ در پراگ هم تدریس می‌کرد، در سال ۱۹۲۱ به همراه موکا ژفسکی مکتب «زبان‌شناسی پراگ» را تأسیس کرد و در آنجا هم به تحقیقات و بررسی‌های فرمالیستی پرداخت تا در سال ۱۹۲۸ روسیه را برای همیشه ترک گفت و در چکسلواکی ساکن شد. با شروع جنگ دوم جهانی و اشغال این کشور توسط نازی‌ها، یاکوبسن همراه با رنه وِلک به ایالات متحده رفت و تا پایان عمر یعنی سال ۱۹۸۲ در آنجا ماندگار شد و در دانشگاه‌هایی نظیر کلمبیا و هاروارد به تدریس و ارائهٔ تئوری‌های فرمالیستی اشتغال داشت. کارهای یاکوبسن و همچنین ترجمه‌ها، تحقیقات و مقالات فرمالیست‌ها در اروپا و آمریکا بخصوص در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در قرن بیستم، باعث گسترش فوق‌العادهٔ نظریات آنان در جهان شد.^۱

منظور از شکل یا form چیست؟

باید دقت شود که مقصود فرمالیست‌ها از شکل، قالب ظاهری شعر یا داستان یا هر نوع ادبی دیگر نیست؛ بلکه صورت یا شکل در یک نوع ادبی عبارت است از هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساختار منسجم را به وجود آورده باشد؛ به شرط این که هر عنصر، نقش و وظیفه‌ی را در کل نظام همان اثر ایفا کند.

بدین لحاظ همهٔ اجزای یک متن مانند: صور خیال، وزن عروضی، قافیه، ردیف، نحو، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها، آهنگ قرائت شعر یا داستان، صنایع مختلف بدیعی بویژه ایهام، استخدام، ایهام تناسب و تضاد، تلمیح و ...، فنون داستان‌نویسی، نوع ادبی، پلات، زاویهٔ دید و ... جزء شکل محسوب می‌شوند. به دیگر سخن، تمامی عناصری که بافت و ساختار منطقی و زیبایی شناختی اثر را می‌سازند.

برای مثال ساختمانی را در نظر می‌گیریم که با کوشش هنرمندان معماری ساخته شده است. هنگامی که ناظر به ساختمان می‌نگرد، اجزایی مانند آجر، سیمان، گچ، پنجره، در، سقف، رنگ، شیشه، ناودان و ... می‌بیند. اما اگر هر کدام از این عناصر، هنرمندانه در جای خود نشانده شده باشند، به طوری که این اجزا، آنچنان ارتباط

منسجمی با کل ساختار ساختمان داشته باشد که جابجایی هر کدام باعث صدمه دیدن نمای ساختمان شود، آن هنگام است که چشم تماشاگر، صورت یا شکل ساختمان را کشف کرده است؛ یک کل به اندام که هر عضوی از آن نقش و وظیفه خود را در ارتباط زیبایی شناسانه‌اش با دیگر اجزا بازی می‌کند و در نتیجه چشم هر ناظری را می‌نوازد. در واقع در یک اثر هنری، اجزا متقابلاً یکدیگر را پشتیبانی می‌کنند.

شکل در بیتی از حافظ

برای نمونه، رابطه اجزا و در نتیجه انسجام ساختاری یک بیت از حافظ را بررسی می‌کنیم:

از حیای لب شیرین تو ای چشمه نوش

غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست
با توجه به تناسب تلمیحی سه واژه شیرین، چشمه و شکر، رابطه اجزای بیت را در ابتدا با نگاهی به داستان «خسرو و شیرین» بررسی می‌کنیم: می‌دانیم که خسرو با وجود این که دل‌باخته زنی با حیا و پاکدامن چون شیرین بود، در همان حال به اصفهان رفته با زنی بدنام به نام شکر، همبستر می‌شود.

- در این بیت هیچ شکری نیست که در برابر حیا‌مندی و شرمگینی معشوق حافظ، سر تا پا غرق عرق خجالت نشده باشد.

- با توجه به معنای ایهامی واژگان، به معنایی دیگر دست می‌یابیم: شکر در معنای واقعی خود (شکر خوردنی) با دیدن شیرینی زیاد لب معشوق، دیگر لاف شیرینی نزده و از خجالت آب شده است.

- صنعت استخدام در واژه «حیا»: حیا می‌تواند مربوط به لب شیرین معشوق باشد که شکر گستاخ را شرم‌منده ساخته؛ می‌تواند مربوط به شکر باشد؛ یعنی شکر از لب شیرین معشوق حیا کرد و در نتیجه غرق عرق شد.

- رابطه لب با شیرینی: در ادبیات لب معشوق شیرین است:

شربت قند و گلاب از لب یارم فرمود نرگس او که طبیب دل بیمار من است

(حافظ)

- از آنجا که شیرین در معنای اصلی، یعنی شیرینِ داستانی نیست، بین شیرین در معنای شیرینِ داستانی، با چشمه (چشمه‌یی که شیرین در آن شنا کرد) ایهام تناسب زیبایی داریم.

- واژه نوش در معنای عسل با شیرینی لبِ معشوق ایهام تناسب دارد.
- رابطه آب، عرق و شکر: هنوز هم در شیراز رسم است که بخصوص در تابستانها، مغازه‌های مختلف، انواع عرقجات مثل بهار نارنج، بیدمشک و ... را در محلول آب و شکر که از قبل آماده کرده‌اند، می‌ریزند و به مشتری می‌دهند. «عرقِ آب و عرقِ اکنون شکری...»

- لب در معنای کنار و ساحل با واژه چشمه ایهام تناسب دارد.
- شیرین در معنای شیرینِ داستانی که در اینجا مراد نیست، با واژه شکر (اصفهانی)، ایهام تناسب دارد.

- ایهام در واژه نوش به معناهای عسل، آب حیات، زندگی، نوشیدن و گوارا.
- جناس خط بین دو واژه عرق و عرق.
- تناسب واژگان چشمه، آب و عرق.
- تلمیح به داستان خسرو و شیرین با توجه به واژگان شیرین، چشمه و شکر.
- ایهام در واژه عَرَق به معنای عرقجات نوشیدنی و عرق کردن از شرم.
- ایهام در واژه شکر به معنای شکرِ خوردنی و شکر اصفهانی.
- صنعت حسن تعلیل برای علتِ شرمندگیِ شکر یا حل شدنِ آن در آب.
- همحروفی صامتهای شین که القای شیرینی می‌کند و موسیقی کلام را نیز می‌افزاید.

- ایهام در ردیف «نیست که نیست»: شاعر ردیف را در دو معنا به کار برده است:
الف) هیچ شکری (خوردنی یا شکر اصفهانی و امثال او) وجود ندارد که از حیای لبِ شیرین تو عرقِ عرق نباشد؛ همه از معشوق ما خجالت می‌کشند و بازارشان شکست می‌گیرد.

ب) ممکن است خواننده واژه «اکنون» را در بیت غیر ضروری بداند و چنان بیندیشد که شاعر آن را به ضرورت وزن آورده؛ اما چنین نیست؛ شعر آنچنان بافتِ منسجمی دارد

که شاعر واژه اکنون را در خدمت معنای ایهامی و ثانوی ردیف «نیست که نیست» به کار برده است. شاعر می‌گوید: در دوره من که زمانه تغییر کرده و همه چیز برعکس شده هیچ بدکاری چون شکر اصفهانی را نمی‌بینی که از فسق و فجور خود احساس شرم کند. به دیگر سخن، کسانی هم مانند شکر که سبیل فساد هستند، اکنون در دوره من به هیچ وجه از کار خود شرم‌منده نیستند که نیستند.

اینجاست که هر چه دید و بصیرت خواننده نسبت به رابطه اجزا افزایش می‌یابد، صورت یا شکل یا form در اثر، خود را بیشتر می‌نمایاند و در نتیجه لذت خواننده از متن هم بیشتر می‌شود. انسجام و هماهنگی اجزای بیت، در لفظ، خط و معنا، آنچنان است که بافتی متناسب یا یک کل واحد را ساخته است؛ به طوری که هیچکدام از این اجزا را نمی‌توان حذف یا جابجا کرد.

مهمترین نظریه‌های فرمالیستها

مهمترین و اصلی‌ترین نظریه فرمالیستها این بود که منتقد پیش از برخورد با اثر، باید به دنبال ادبی بودن آن باشد؛ به بیان دیگر کدام نوشته ادبی است و کدام ادبی نیست. تأکید آنان بر گوهر اصلی و «ادبیّت متن» بود؛ بنابراین فرمالیستها تنها خود اثر را در نظر می‌گرفتند و می‌کوشیدند تا اجزای سازنده ادبیّت متن را از شکل و بنیان آن استنتاج کنند. برای رسیدن به چنین هدفی، نظریاتی پرداختند که عمده‌ترین آنها به قرار زیر است:

الف) آشنایی زدایی defamiliarization

آنچه مشخصه زبان ادبی است و آن را از سایر صور سخن متمایز می‌کند، این است که «زبان ادبی» زبان معمول را به روشهای گوناگون تغییر شکل می‌دهد. زبان معمول، در ادبیات با شگردهای خاص شاعر و نویسنده، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده یا حتی واژگونه می‌شود. در نتیجه زبان در ادبیات «غریب» می‌شود و به تبع آن دنیای

مألوف ما در ادبیات یکباره ناآشنا می‌شود. در گفتار روزمره، دریافتهای ما از واقعیت و واکنشِ بدان، تکراری و ملال‌آور شده است؛ به قول فرمالیست‌ها اتوماتیک و خودبخود گشته؛ اما در زبان ادبی، آشناییِ زدایی، ما را به دریافتی مهیج و جدید و جان‌دار از زندگی سوق می‌دهد. هر چه از دورانِ کودکی دورتر می‌شویم، بتدریج آنچنان به مشاهده پدیده‌های خارق‌العادهٔ دنیای پیرامون، خو می‌گیریم که دیگر آنها را نمی‌بینیم. شخصی را در نظر بگیرید که هر روز صبح، مسافت طولانی بین منزل و محل کار خود را طی می‌کند؛ بدون این که در این فاصله چیزی نظر او را جلب کند؛ آسمان آبی، طلوع خورشید، گلها، درختان، پرندگان و ... همه برای او آنچنان عادی و آشنا شده است که دیگر آنها را نمی‌بیند؛ او حتی دیگر در واقع بچه‌ها، همسر و اشیای منزل خود را هم آنچنان که هست، نمی‌بیند. در نتیجه درکِ حسی او از زندگی «کدر» می‌شود. به قول سپهری:

«غبار عادت پیوسته در مسیر تماشا است»

در اینجا است که شاعر، به قول یا کوبسن با تهاجم به زبان روزمره، یا به قول شکلوفسکی با آشناییِ زدایی در زبان، عبور چشم و گوش و کل احساس ما را از روی اشیاء کند می‌کند و ما را به درنگ و تأمل وادار دارد. مثلاً در مصراعهای زیر از سپهری:

«من مسلمانم.

قبله‌ام یک گل سرخ.»

در مصراع اول هیچگونه آشناییِ زدایی نداریم. جمله‌ی است که هزاران بار شنیده‌ایم و می‌شنویم و در حرکتِ گامهای شتابانِ ما به سوی روزمرگی، تأثیری ندارد؛ اما با شنیدنِ «قبله‌ام یک گل سرخ»، بناگاه مکث می‌کنیم؛ جمله برای ما مألوف و آشنا نیست؛ شاعر ما را به درنگ و تأمل واداشته؛ قبلهٔ من یک گل سرخ است؟! یعنی چه؟! ناچار باید تأمل و تفکر کنیم؛ گویی برای اول بار است که گل سرخ را می‌بینیم. گل سرخ می‌تواند قبله باشد؛ درک ما از این پدیده به ظاهر معمولی افزایش یافته و ژرف‌تر گردیده است؛ گل سرخ را جور دیگر می‌بینیم.

پس دستاوردِ مهم، در نظریهٔ آشناییِ زدایی، این است که ادبیات و هنرِ ناب، بر سرِ راهِ مخاطبِ خود مانع می‌گذارد و برخلافِ بعضی نظریات، مفاهیم را آسان و قابل دسترسی

نمی‌کند. چون وقتی مانعی سر راه است، حرکت کندتر می‌گردد؛ باید در هر مقطعی مکث و تأمل کرد و در این هنگام است که خواننده به ادراکی دیگر و دید و تجربه‌ی تازه از زندگی دست می‌یابد.

به نظر فرمالیستها تمام صحنه ادبیات و هنر، جولانگاه «آشنایی زدایی» یا از گونه‌هایی دیگر است. به قول حافظ:

از ننگ (ننگ مألوف) چه گویی که مرا نام ز ننگ است (آشنایی زدایی)

و ز نام (نام و شهرت مألوف) چه پرسی که مرا ننگ ز نام است (آشنایی زدایی)

همین آشنایی زدایی را نویسندگان نیز به اشکال مختلف در داستان و نمایشنامه انجام می‌دهند. برای مثال روایت داستان از دید یک راوی غیر معمول؛ مثلاً زاویه دید (راوی) بوف کور از هدایت یا دیدن دنیا از چشم یک سگ و تفسیر دنیا بر مبنای این نگرش در داستان «سگ ولگرد» از هدایت؛ طولانی کردن توصیف مثلاً یک میز، خود باعث آشنایی زدایی می‌شود؛ یا موزن کردن توصیف و گفتگو، در مورد مسأله‌یی که اطناب را می‌طلبد؛ پس و پیش کردن اتفاقات، بویژه در پلات داستان که فرمالیستها برای آن اهمیت ویژه‌ی قایل بودند و ... همگی در داستان و نمایشنامه به نوعی در مقابل عادات مألوف ما در زندگی قرار می‌گیرد.^۲

ب) تفاوت کاربرد زبان در ادبیات با کاربرد آن در دیگر زمینه‌ها

از آنجا که فرمالیستها به دنبال ادبیت متن و کشف قوانین آن بودند، این بحث را پیش کشیدند که ابزار ادبیات زبان است؛ باید مشخص شود که کاربرد زبان در ادبیات چگونه است که مثلاً مقاله‌یی در مورد اقتصاد را از نوشته‌ی ادبی مجزا می‌کند.

از نظر فرمالیستها مهمترین وجه تمایز کاربرد زبان در علوم، نسبت به ادبیات، این است که در علوم مختلف، هر کلمه تنها یک معنا دارد؛ به سخن دیگر هنگامی که در علم اقتصاد از کمبود «آب» بحث می‌شود، منظور از واژه آب، تنها همین مایع بی‌رنگ و بی‌بو و مزه‌یی است که هر روز آن را می‌آشامیم؛ یعنی رابطه واژه با معنای آن در عالم خارج، رابطه یک به یک است؛ یک واژه، یک معنا.

اما در ادبیات، بویژه در شعر، رابطه کلمات با معناها یک به یک نیست؛ بلکه یک به

چند است. وقتی حافظ می‌گوید:

باغبان همچو نسیم ز در خویش مَران کآبِ گلزارِ تو از اشکِ چو گلنارِ من است
واژهٔ آب در معناهای ایهامی خود، علاوه بر معنای آب روان، به معنای «رونق»، «آبرو» و «طراوت و تازگی» نیز هست و خوانندهٔ آشنا با ادبیات به دنبال این نیست که بیرسد: حال کدامیک از معناهای فوق منظورِ نظرِ شاعر بوده است؟ (کاری که اغلب شارحین در پی آن هستند)؛ بلکه می‌داند اصولاً یکی از تمهیداتِ شاعر در ادبیات، این است که از یک واژه، یک معنا را هدف قرار نمی‌دهد؛ بلکه علاوه بر معنای مألوف، همهٔ معناهای ضمنی واژه را نیز مدّ نظر دارد؛ برخلاف دیگر علوم که از معانی ضمنی گریزانند. دانشمندان از این واقعیت که کلمات در زبان، اغلب معانی متعدد دارند و در نتیجه مانعی برای دستیابی آنان به هدف محسوب می‌شوند، دلخورند. زبانِ دلخواه دانشمندان، زبانی است که هر واژه یک معنا داشته باشد تا هدفِ آنان را که اطلاع‌رسانی دقیق است، تأمین کند و از آنجا که زبانِ محاوره هم این شرط را فراهم نمی‌کند، آنان در علوم، برای خود زبانی کاملاً ویژه می‌سازند؛ مثلاً به جای آب که ممکن است معانی متعدد بدهد، از «H₂O» استفاده می‌کنند که تنها یک معنا دارد و آن همان مایع مشهور است.^۳ با استفاده از چنین زبانی هرگز میان آنان سوء تفاهم و سوء تعبیر رخ نمی‌دهد.

اما زبانِ ادبیات، بواقع، صحنهٔ این سوء تفاهم‌هاست؛ به قول مولانا:

من چو لب گویم، لب دریا بود من چو لا گویم مراد الا بود

و یا به قول رابرت فراست:

«شعر آن است که چیزی بگویی و چیزی دیگر بفهمی».^۴

ج) اهمیت واژه و لفظ در ادبیات

در زبان عادی یا علمی، واژه اهمیت ندارد؛ بلکه معنا و مفهوم آن مهم است؛ از این رو وقتی می‌خواهیم سخن کسی را نقلِ قول کنیم، مفهوم آن را با لغات و عباراتِ بر ساختهٔ خود بیان می‌کنیم. اما در ادبیات، واژه و صنایع مربوط به آن خصوصاً در شعر، از معنا و مفهوم، ارزشمندتر است؛ برای همین است که هنگام نقلِ قول از سخنانِ شعرا و نویسندگانِ بزرگ، شعر یا نوشتهٔ خودِ آنان را به خاطر می‌سپاریم و نقل می‌کنیم؛ چرا که

در ادبیات کاربرد ویژه یک واژه، موسیقی واژه، هجاهای آن و لحن آن از «مفهوم» ارزش بیشتری دارد.^۵

برای نمونه هنگامی که سعدی می‌گوید:

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی

غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

کلیات، ص ۶۴۵

هنگام نقل قول نمی‌گوییم که سعدی فرموده است: شبی است همراه با چراغ و شراب و نقل و نبات؛ در این شب دیدار دوستان را غنیمت بدان! ما ناخودآگاه می‌دانیم آنچه در شعر سعدی اهمیت دارد، همحروفی «ش» و همصدایی ا (تکرار مصوت کوتاه O) و موسیقی حروف و واژگان است که هنرمندانه در کنار هم چیده شده‌اند تا شادی و شیرینی را القاء کنند.

در اینجا به شعار همیشگی فرمالیستها می‌رسیم و آن این که «در ادبیات، چه گفتن مهم نیست؛ بلکه چگونه گفتن مهم است».^۶

از نظر فرمالیستها ما از شاعر و نویسنده انتظار نداریم که اتم کشف کند یا دارویی برای سرطان بیابد؛ همین که شاعر مضمونی همیشگی مثل عشق، مرگ، شادی، رنج و ... را با دیدی تازه و بیانی نو به تصویر می‌کشد، وظیفه خود را انجام داده است. برای همین است که اگر چه شاعران بزرگ از آغاز تا امروز جز در مورد مسایلی چون عشق و درد و ... سخن نگفته‌اند، باز هم سخن هر کدامشان برای ما تازگی خاصی دارد؛ به قول حافظ:

یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است
در واقع هر شاعر و نویسنده بزرگی، یک مفهوم و مضمون واحد را با گزینشی دیگر از انبار بی‌انتها و تمام نشدنی زبان و واژگان آن بیان می‌کند.

از آنجا که انتخاب لفظ و واژه برای شاعر و نویسنده از نهایت اهمیت برخوردار است، فرمالیستها قبل از نقد آثار قدیمی، به مصحح اثر و این که آیا از دانش کافی برای تصحیح متن برخوردار بوده است یا نه؛ توجه می‌کنند. (برای اطلاع بیشتر بنگرید به فصل «نقد متنی یا تصحیح متون»).

د) تفاوت ادبیات با واقعیت

شاید ذکر مثالی در این مورد بی‌فایده نباشد؛ هنگامی که هدایت در «بوف کور» می‌نویسد: «... بعد سرش را جدا کردم. چکه‌های خون لخته شده سرد از گلویش بیرون آمد. بعد دستها و پاهایش را بریدم و همه تن او را با اعضایش مرتب در چمدان جا دادم... چمدان را با احتیاط برداشتم و میان گودال گذاشتم... و خاک رویش ریختم...»، مسلماً کسی نویسنده را به خاطر قتل به پلیس معرفی نمی‌کند. یا وقتی شاعر از باده و باده نوشی در شعر سخن به میان می‌آورد، تعزیر نمی‌شود؛ زیرا ما ناخودآگاه می‌دانیم دنیای داستان و شعر و ادبیات، دنیایی تخیلی است.

بر همین نکته است که فرمالیستها انگشت نهادند و تأکید کردند که هنر و ادبیات از واقعیت جداست و اثر را باید به وسیله خود اثر به دور از رویدادهای تاریخی و زندگی واقعی خالق آن بررسی و نقد کرد.

از نظر فرمالیستها اشتباه است اگر مثلاً در شعر حافظ، به دنبال مسایل خصوصی و واقعی زندگی او باشیم. ما هیچگاه شعر حافظ را برای رسیدن به واقعیات یا آموزش فلسفه و کلام نمی‌خوانیم؛ شعر، بیان احساس است و احساس با واقعیت و منطق فاصله بسیار دارد. یا به سخن دیگر مکتوبات ادبی، سند رخ دادن وقایع محسوب نمی‌شوند.

شکلوفسکی از نظریه پردازان معروف فرمالیسم می‌گوید: «هنر، همواره از زندگی جدا بوده است و رنگ آن، ارتباطی به رنگ پرچمی ندارد که بر دروازه شهر کوبیده‌اند.»^۷ او تأکید کرد که در هنر، همه موضوع‌ها از دیدگاه ارزشی برابرند. یا کوبسن از دیگر نظریه پردازان مشهور فرمالیسم، در دفاع از این سخن شکلوفسکی پرسید: «چرا باید بپذیریم که مسؤولیت شاعر در برابر پیکار عقاید، بیش از مسؤولیت او در برابر هر چیز دیگری است؟» و یکی پنداشتن هنر و زندگی واقعی را به کار آن تماشاگران تعزیه‌های سده‌های میانه شبیه می‌دانست که در پایان نمایش، [عوام] می‌خواستند بازیگری را که نقش یهودا [در تعزیه‌های ما، شمر] را اجرا می‌کرد، کتک مفصلی بزنند.^۸

بحث فرمالیستها این نیست که مثلاً شاعری چون حافظ باده می‌نوشیده یا خیر؟ بلکه از نظر اینان اصولاً این بحث به نتیجه و هدف مشخص نمی‌رسد؛ زیرا خواسته‌ایم از متنی ادبی که با واقعیت فاصله دارد، به واقعیات ملموس زندگی شاعر برسیم. تنها زمانی

می‌توان به این پرسش پاسخ داد که از زندگی حقیقی شاعر، طی اسنادی غیر ادبی و موثق، اطلاع حاصل کنیم.

در اینجا ممکن است پرسیده شود آیا وجود شخصی مثل سلطان محمود در شعر فرخی، یا شاه شجاع در شعر حافظ، هیچ واقعیتی ندارد؟ آیا در بررسی چنین اشعاری نمی‌توان در مورد حقیقت تاریخی این اشخاص حکم صادر کرد؟ آیا در اینجا هم شعر و ادبیات با واقعیت تفاوت دارد؟

از نظر فرمالیستها، وقتی اشخاص تاریخی وارد حوزه یا دنیای ادبیات می‌شوند، حقیقت تاریخی و ملموس خود را از دست می‌دهند. سلطان محمودی که در تاریخ و کتب تاریخی مطرح است، هیچگاه با سلطان محمود مطرح در شعر فرخی قابل مقایسه نیست. در شعر فرخی، محمود، فردی است که با شمشیر خود ستاره‌ها را جابه‌جا می‌کند؛ کلاه‌گوشه او به سیاره کیوان می‌ساید؛ دچار هیچ خطایی نمی‌شود؛ انسان کامل است و... حتماً دچار خطا می‌شویم اگر بخواهیم تاریخ پادشاهی محمود و اخلاق، رفتار، خصوصیات و مسایل خانوادگی او را از شعر فرخی یا عنصری استخراج کنیم؛ کاری که اغلب در مورد حافظ انجام می‌دهیم؛ یعنی سخنان حافظ در مورد شخصیت حاکمان معاصر او را از دیوانش استنباط و به عنوان تاریخ دوره حافظ مطرح می‌کنیم.

به قول نور تروپ فرای: «نه فقط شخص تاریخی، که خود شاعر نیز، در ادبیات تحلیل می‌رود... اگر آنچه را در ادبیات می‌خوانید، باور کنید، به معنای واقعی کلمه توانائید هر چیزی را باور کنید.»^۹

یا به قول نظامی عروضی: «شاعری صنعتی است که شاعر بدان صنعت، ... معنی خُرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خُرد؛ و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه دهد.»^{۱۰}

بر این اساس می‌بینیم در شعر حتی، ارزشهای اجتماعی برعکس می‌شود: چه نسبت است به رندی صلاح و تقوی را سماع و عظم کجا نغمه رباب کجا؟ و بر عکس، ضد ارزشهای جامعه، به ارزش شعری بدل می‌گردد:

مهل که روز وفاتم به خاک بپارند مرا به میکده بر در خُم شراب انداز
به هر حال بنابر آنچه گفته شد، به نظر فرمالیستها، زبان عاطفی - احساسی ادبیات با

واقعیت، متفاوت است و نمی‌تواند سندی برای قضاوت یا ارزشگذاری در مورد اشخاص و مسایل حقیقی باشد.

چگونگی برخورد فرمالیستها با متن؛ با شواهد فارسی

(الف) ابتدا باید به دنبال یک متن منقح و تصحیح شده بود؛ یعنی اطمینان حاصل کنیم متن مورد بررسی ما، در واقع، واژه به واژه اثر خود نویسنده است و نه اشتباهات کاتب یا چاپخانه.

(ب) آثار هنرمندانه و بخصوص شاهکارهای ادبی را - برخلاف روزنامه - نمی‌توان با یک بار خواندن فهمید؛ بلکه مثلاً یک شعر عالی را باید چندین و چند بار خواند تا شاید اندکی از مکنونات زیبای خود را آشکار کند.

(پ) شاهکارها را حتی المقدور باید با صدای بلند خواند - باز هم برخلاف روزنامه - شکل دادن به واژه‌ها با زبان و دهان و تلفظ آواها و هجاها در انتقال و درک مفهوم، نقش مهمی دارند. اثر را باید شمرده و با دقت خواند. لحن اثر هم باید حفظ شود؛ چرا که می‌توان یک جمله را به صورت تعجبی، خبری، پرسشی، محترمانه، گستاخانه یا غمگانه، شاد و ... خواند؛ به هر حال درک و ادای لحن هم در بررسی اثر فوق‌العاده اهمیت دارد.^{۱۱}

(ت) بسیار مهم است که خواننده هنگام خواندن اثر در نهایت هشیاری باشد. متأسفانه بسیاری چنین می‌پندارند که شعر یا آثار ادبی، برای آرامش و آماده شدن برای خواب خلق شده‌اند. حال آن که هدف آثار خلاق ادبی، برانگیختن و باز کردن چشم و ذهن خوانندگان است.

اگر ما به تماشای بازی تنیس می‌نشینیم و از دیدن بازیکنان لذت می‌بریم، در برخورد با آثار خلاق، باید بدانیم که نمی‌شود کم داد و با کرختی و رخوت به تماشا نشست؛ بلکه نویسنده یا شاعر، ما را به یک بازی فعالانه فراخوانده است؛ او در یک طرف صحنه و ما در مقابل او قرار گرفته‌ایم؛ باید هر لحظه هشیارانه، تویی را که او پرتاب می‌کند، برگردانیم. مشخص است که خواننده عامی یا ناآگاه، حوصله آثار خلاق را ندارد.^{۱۲}

(ث) توجه به واژگان و ترکیبات متن ضروری است؛ باید نسبت به معنای قاموسی و

فراقاموسی واژگان دقت کرد؛ چرا که معناهای ایهامی یا ریشه‌یی واژه، سرنخهای مفیدی در رسیدن به انسجام و رابطه عناصر اثر به ما می‌دهد. برای مثال در این بیت حافظ:

نه من سبوکش این دیر رند سوزم و بس

بسا سرا که در این «کارخانه» سنگ و سبوست
منظور شاعر از واژه «کارخانه» دنیاست که محل کار و زندگی است؛ می‌گوید: چه بسیار انسانهای شایسته‌یی که در این دنیا به ناحق نابود شدند؛ اگر به ریشه واژه «کار» که به معنای جنگ است، و در واژگان «کارزار»، «کارنای» (= نای جنگ) در مقابل «سورنای» (= نای جشن و سرور) آمده است، دقت نکنیم، بخشی از ارزش و ساختار هنری و منطقی بیت را از دست داده‌ایم. در واقع حافظ، دنیا را نه تنها کارخانه (= محل کار) می‌داند، بلکه با توجه به ترکیبات «دیر رند سوز» و «سنگ و سبو» دنیا را محل جنگ هم تلقی کرده است. در این راستا دسترسی به فرهنگهای بزرگ فارسی، فرهنگهای واژگان پهلوی و اوستایی، فرهنگهای تاریخی لغات و ... ضروری است.

ج) صور خیال، یعنی هنرهای بیانی (انواع استعاره، تشبیه، کنایه و مجاز) در بررسی آثار ادبی اهمیت دارند. برای مثال در این بیت حافظ:

اشکم احرام طواف حرمت می‌بندد گرچه از خون دل ریش دمی طاهر نیست
می‌دانیم در ادبیات اشک چشم شاعر، خونین است.^{۱۳} شاعر می‌گوید: من با دلی سوخته و اشکریزان، قصد طواف حرم تو را دارم؛ اما متأسفانه از آنجا که اشک من با خون دلم آمیخته شده، احرام بستن من، اشکال شرعی دارد. اما آنچه در این بیت ارزش بسیار هنری دارد، این است که در ادبیات، یکی از مکانهای معشوق، چشم شاعر است؛ یعنی از جاهایی که معشوق حضور همیشگی دارد، یکی، چشم عاشق است.^{۱۴} در ضمن، چنان که گفته شد، شاعر در ادبیات همیشه اشکریز و خونین سرشک است.

با توجه به آنچه آمد، شاعر، دایره چشم خود را حرم معشوق فرض کرده؛ مردمک چشم خود را در وسط این دایره با کعبه، این‌همانی کرده که جایگاه محبوب است. اشک خود را با هنر استعاره مکنیه تخیلیه یا personification به انسانی مانند کرده که قصد طواف معشوق را دارد؛ چگونه؟ شاعر، ذکری از معشوق به میان می‌آورد؛ با یاد محبوب، فوراً اشک، قصد طواف یار را می‌کند؛ بدین صورت که در دایره چشم حلقه می‌زند و

می‌خواهد مردمک (= خانه معشوق) را طواف کند؛ اما متأسفانه تفاوت این طواف با طواف واقعی در این است که در اینجا، شخصِ مُحَرَّم که اشک باشد، به خونِ دل آلوده است؛ پس، حَرَم در اینجا استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه از مردمک چشمِ شاعر است.

ج) بررسی انواع صنایع بدیعی، بخصوص استخدام، ایهام، تناسب، ایهام تضاد، ایهام ترجمه، تبادر و چند صنعت برجستهٔ دیگر که اغلب در آثار شاعران نابغه و خلاق دیده می‌شود، اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. برای مثال در همین بیت مورد بحث:

اشکم احرام طواف حَرَمَت می‌بندد گرچه از خون دل ریش دمی طاهر نیست
باید دقت کرد که واژهٔ «دَم» در اینجا به معنای «لحظه» است؛ حال آن که همین واژه در زبان عربی به معنای «خون» که در این بیت مراد نیست، با واژهٔ خونِ فارسی در بیت، صنعت ایهام ترجمه دارد؛ یا همین واژهٔ «دَم» در معنای «خون» که در شرع، جزء نجاسات شمرده می‌شود با ترکیب «احرام بستن» و واژهٔ «طاهر» ایهام تضاد دارد. اگر به این تناسبات توجه نکنیم، بخشی از زیبایی و انسجام متن را از دست داده‌ایم.

ح) توجه به «سمبل»^{۱۵} نیز در آثار ادبی اهمیت دارد؛ برای مثال، در بیت مشهور مولانا:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جداییها شکایت می‌کند

اغلب بین شارحان مثنوی بحث هست که منظور از «نی»، مولانا، ولی الهی یا پیامبر (ص) یا انسان کامل، کدام است؟ هر کدام بنا به نظر خود، نی را استعاره از یکی از موارد فوق می‌پندارند؛ حال آن که باید دقت کرد «نی» در اینجا سمبل است و سمبل، برخلاف استعاره، هم در معنای اصلی خود کاربرد دارد و هم چند معنای مختلف را یکجا در بر می‌گیرد؛ یعنی «نی» در کلام مولانا با توجه به واژهٔ «نیستان» و «بریدن از نیستان»، هم در معنای اصلی خود یعنی همان نیِ واقعی و معهود منظور است، هم تمام معناهای مجازی را شامل می‌شود. خوانندهٔ محترم دقت دارد که عدم توجه به سمبل، بخصوص در اشعار عرفانی، چگونه به ارزشهای هنری شعر لطمه می‌زند.

خ) دقت در صنایع بدیعی مثل تکرار واژگان، تکرار هجاها، همحروفی (= تکرار صامت‌ها)، همصدایی (= تکرار مصوت‌ها) بخصوص با بلند خواندن شعر یا اثر و ادای لحنِ درست در صدا، خواننده را به آنچه شاعر در پی القای آن است، بیشتر رهنمون می‌شود.

برای نمونه به این بیت فردوسی دقت کنیم:

همه تا در آز رفته فراز به کس بر، نشد این درِ راز باز

منظور شاعر از «راز»، راز مرگ است؛ از نظر فردوسی، از آنجا که همهٔ انسانها دچار حرص و آز و تعلقات دنیوی هستند، در نتیجه از درک رازِ مرگ عاجزند؛ به بیان ساده، انسانها آزمندند. اگر به ریشهٔ «آز» دقت کنیم، می بینیم که در اوستا این واژه «āzi» (آزی) نام دیوی است که حرص و ولع زیادی دارد و با دهان همیشه باز خود هر چه را ببیند، می بلعد و اگر چیزی برای خوردن و بلعیدن نیابد، خود را می خورد! پس ویژگی اصلیِ دیوِ آز، باز بودنِ همیشگیِ دهانِ اوست. حال، هنگام خواندنِ شعرِ فردوسی، اگر بیتِ یاد شده، با صدای بلند خوانده شود، صنعتِ بدیعی «همصدایی» یعنی تکرارِ مصوت‌های «آ» در واژگانِ «تا»، «آز»، «فراز»، «راز» و «باز» باعث می شود تا مدّت زمانی که دهانِ خواننده باز می ماند، از دیگر ابیات، بیشتر شود؛ در نتیجه این مفهوم به خواننده القا می شود که تو نیز آزمند هستی و دهانِ خود را برای فرو بلعیدنِ دنیا باز کرده‌ای و در نتیجه از درکِ رازِ مرگ یا معنویات وامانده‌ای! یا در این دو بیت از استاد توس:

به پروردن از مرگمان چاره نیست زمین را جز از گور گهواره نیست

به جایی توان مُرد کاید زمان بیاید زمان یکزمان بی گمان

شاعر، خواننده را پند می دهد که از مرگ غافل نباشد؛ چرا که از آن گریزی نیست. اگر سعدی می گوید:

ای که پنجاه رفت و در خوابی مگر این پنج روزه دریابی

فردوسی همین مطلب را در بیت دوم با استفاده از تکرار هجاهای «وان» و «مان»، چهار بار، آورده است. در صورتی که خواننده، بیت را با صدای بلند بخواند و بعد از هر واژه مکث کند، کوبه‌هایی را احساس می کند که شاعر بر سرِ شنوندهٔ خوابزده می نوازد و قصد دارد او را از خواب غفلت بیدار کند.

د) شاعران و نویسندگانِ خلاق، در آثار خود، از تلمیح، بسیار سود برده‌اند؛ آنجا که نیاز به شرح و بسطی طولانی دارد، شاعر با کمک تلمیح، داستان یا مطلبی طولانی را در چند کلمه می فشرد و آن را در اثرِ خود جای می دهد. دقت به اشاراتِ تلمیحی، کمک بسیاری به درکِ بیانِ شاعر می کند.

ذ) طنزپردازی و پارادوکس نیز از روشهای ابهام‌سازی در آثار ارزشمند است که منتقدان فرمالیست، بخصوص منتقدان نقد نو (رج. ک. فصل بعد «نقد نو»)، بسیار به آن اهمیت می‌دهند. ویلیام امپسون در کتاب «هفت گونه ابهام» ششمین نوع ابهام را این گونه تعریف می‌کند: «وقتی که تعبیر و تفسیر سخنانی که ظاهراً متناقض به نظر می‌رسد، به عهده خواننده گذاشته شود».^{۱۶}

در این بیت حافظ:

دلِ ضعیفم از آن می‌کشد به طَرَفِ چمن که جان ز مرگ به بیماری صبا ببرد
تعبیر «نجات از مرگ به کمک بیماری صبا» که به ظاهر متناقض و پارادوکسی است، با تفسیر خواننده روشن می‌شود و آن این که باد صبا که در ادبیات، روحبخش و جان پرور است، به دلیل حرکتِ کُند، به بیمارِ ضعیف مانند می‌شود که تابِ حرکتِ شتابان ندارد.^{۱۷}
پس دلِ شاعر که از عشق مجروح و مُشرف به موت است، با وزش نسیم صبحگاهی که بوی معشوق را نیز به همراه دارد، از مرگ نجات می‌یابد و حیاتی دوباره می‌گیرد.

امپسون، اولین نوع ابهام را بدین گونه تعبیر می‌کند: «وقتی بتوان کلمه یا جمله‌ی را در آن واحد به چند معنی تفسیر کرد».^{۱۸} برای نمونه وقتی حافظ می‌گوید:

واعظِ ما بوی حق نشنید، بشنو کاین سخن در حضورش نیز می‌گویم نه غیبت می‌کنم
تفسیر بیت به اعتقاد خواننده واگذار می‌شود. این که آیا شاعر، سخنِ خود را حضوری می‌گوید و غیبت نمی‌کند یا از آنجایی که واعظ، اهلِ حق نیست و حقیقت را نمی‌فهمد، شاعر به خود اجازه می‌دهد به جای حضور، در غیبتِ او سخنِ خود را بگوید.

از طنزهای آشکاری مثل:

حافظ به خود نپوشید این خرقة می‌آلود ای شیخ پاکدامن معذور دار ما را
می‌گذریم و به طنزهای ظریفتری می‌پردازیم؛ مثل:

به غلامی تو مشهور جهان شد حافظ حلقه بندگی زلفِ تو در گوشش باد
شاعر در اینجا معشوق یا ممدوح را مورد خطاب قرار داده و می‌گوید: من اگر مشهورم، به خاطر خدمت به توست و امیدوارم حلقه بندگیِ تو در گوشِ من جاودان بماند. اما اگر واژه حافظ را به صورتِ منادا بخوانیم، معنا کاملاً برعکس می‌شود و شاعر با طنزی ظریف از برتریِ خود نسبت به ممدوح سخن گفته: ای حافظ، ممدوح، در واقع به خاطر خدمت به

تو مشهور شده است؛ انشاء... همیشه حلقه بندگی تو در گوش پادشاه بماند!

تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ

منم که گوشه میخانه خانقاه من است دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است
گرم ترانه چنگ صبح نیست چه باک نوای من به سحر آه عذرخواه من است
ز پادشاه و گدا فارغم بحمدالله گدای خاک در دوست پادشاه من است
غرض ز مسجد و میخانه ام وصال شماست جز این خیال ندارم خدا گواه من است
مگر به تیغ اجل خیمه برکنم ورنی رمیدن از در دولت نه رسم و راه من است
از آن زمان که براین آستان نهادم روی، فراز مسند خورشید تکیه گاه من است
گناه اگرچه نبود اختیار ما حافظ تو در طریق ادب باش گو گناه من است

تحلیل غزل از دیدگاه نقد سنتی

برای تحلیل سنت‌گرایانه این غزل و مقایسه با نقد فرمالیستی، به شروح معتبر حافظ، و چند شرح دیگر مراجعه شد. چنانکه در فصل «نقد سنتی» اشاره شد، ناقدان سنت‌گرا برای تحلیل شعر، ویژگیهای زیر را در نظر می‌گیرند:

الف) قایل به انسجام اثر، خصوصاً در غزل حافظ نیستند؛ یعنی هر بیت را جداگانه معنا می‌کنند و در پی یافتن ارتباط عناصر و ابیات نیستند.

ب) به مسایل تاریخی و دوران شاعر اهمیت می‌دهند.

ج) به مسایل فلسفی و کلامی نیز توجه زیادی دارند.

در شروح یاد شده، اگر تفاوت‌های اندک را در نحوه خواندن یا معنا کردن کنار بگذاریم، ماحصل تحلیل شارحان سنتی بدین قرار است:

بیت اول - من به جای خانقاه، در میخانه مقیم هستم و هر صبح پیر مغان را دعا می‌کنم. توضیح تاریخی در مورد خانقاه و فساد آن در قرن هشتم. توضیح در مورد پیر مغان و این که حافظ در زندگی خود پیر نداشته و پیری اسطوره‌یی و ذهنی را به نام پیر

مغان اختیار کرده است.

بیت دوم - اگر هنگام صبحی زدن در صبحگاه از نوای چنگ محرومم، مهم نیست، به جای صوتِ چنگ، آهی عذرخواه دارم. توضیح در مورد چنگ صبحی و چگونگی صبحی زدن در دوران قدیم.

بیت سوم - من از همه، به جز آن که گدای خاک در دوست (= خدا) است، بی‌نیازم.
بیت چهارم - من چه در مسجد باشم، چه در میخانه، هدفم وصال شماست. اشاره به حدیث «الطَّرْقُ إِلَى اللَّهِ بَعْدَ أَنْفُسِ الْخَلَائِقِ».

بیت پنجم - مگر مرگ مرا از درگاه شما جدا کند و گرنه شما را رها نخواهم کرد.
بیت ششم - از هنگامی که به آستان شما آمدم، به مرتبه و مقام خورشید در آسمانها رسیدم.

بیت هفتم - به نظر منتقدان سنت‌گرا، حافظ در این بیت می‌خواهد بگوید: این اراده و خواست خداست که انسان گناه می‌کند؛ یعنی انسان در ارتکابِ گناه مجبور است؛ اما چون در مقابلِ اراده‌ی قاهرِ خدایِ قدرتی ندارد، ادب را نگاه داشته، از ناچاری، خطا و گناه را از جانب خود فرض می‌کند. سپس بحث منتقدان در مورد فلسفه‌اشاعره و جبرگرایی را داریم و این که حافظ در اینجا در مقابلِ جبرِ ازلی عَلَمِ طغیان بلند کرده و در مقابلِ خداوند، لب به اعتراض گشوده و می‌گوید هر گناهی که مرتکب می‌شویم، خواستِ توست؛ اما از روی اجبار و ناچاری به گردنِ خود می‌گیریم!

تحلیل فرمالیستی غزل

برای اطمینان از صحتِ متن، غزل از نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه قزوینی انتخاب شد و با نسخه‌ی دکتر خانلری نیز مقایسه شد.

یادآور می‌شویم که فرمالیستها و ناقدان نو (رج. ک. فصل بعد «نقد نو»)، به استقلال اثر هنری، بیش از هر چیز اعتقاد دارند و اثر را دارای بافتی منسجم و بهم پیوسته می‌دانند که تمام عناصر و تصویرها، پیرامون یک درونمایه یا مضمون مرکزی گرد آمده‌اند و اثر را فارغ از زندگیِ خصوصیِ شاعر، دورانِ تکوینِ آن، مسایل سیاسی و ... تحلیل می‌کنند.
اگر غزل را چندین و چند مرتبه با دقت و هوشیاری بخوانیم، درونمایه‌ی که همه

ابیات، پیرامون آن، مطرح شده‌اند، آشکار خواهد شد و آن «رانده شدنِ شاعر - بدون در نظر گرفتن نام شاعر و حتی قرنِ سرایش آن - از محفلی به ریاستِ پیر مغان و عذرخواهی و درخواستِ پذیرشِ مجدد» است.

پیر مغان در اینجا سمبل است؛ یعنی منظور شاعر از این ترکیب هر کسی می‌تواند باشد؛ پیری صاحب‌دل، استادی محبوب یا شاعر از محفلِ اهل دل و دوستانِ یکدل به علتِ کدورتی رانده شده است. او در کلِ غزل از رخ دادنِ این ماجرا، عذرخواهی و طلب بخشش می‌کند و قصد بازگشت به مجلس را دارد. حال با توجه به این درونمایه به بررسی ابیات و ارتباط عناصرِ غزل که شکلی بهم پیوسته را می‌سازند، می‌پردازیم.

بیت اول - من به جای رفتن به خانقاه (با توجه به اشعار دیگر شاعر = محل اهل ظاهر) به میخانه (= مجلسِ دوستانِ یکدل و از لحاظ سمبلیک می‌تواند هر جایی باشد؛ تمام مکانهایی که شاعر بدان علاقه دارد) عشق می‌ورزم و هر صبح، پیر مغان (= مقتدای این مجلس) را دعا می‌کنم. از آنجا که شاعر قصد عذرخواهی از پیر را دارد، در مصراع دوم از صنعتِ مدح موجه (دورویه) استفاده می‌کند؛ یعنی می‌توان مصراع دوم را به دو صورت معنا کرد:

الف) هر صبحگاه، پیر مغان را دعا می‌کنم.

ب) هر صبحگاه، دعایی را که پیر مغان در مجلس به ما آموخت، بر زبان می‌رانم. البته ارتباطِ واژگان صبح، پیر مغان و میخانه از لحاظ ریشه داشتن در اساطیر ایرانی و میترائیسم و تناسب بین واژگان گوشه با خانقاه که به آن زاویه نیز می‌گفتند و همچنین تناسب بین دو واژه دعا و ورد، به ارزش هنری بیت افزوده است.

بیت دوم - از آنجا که من از مجلس رانده شده‌ام، هنگام صبحی زدن از ترانه چنگ صبح که در مجلس نواخته می‌شد، محروم هستم؛ مهم نیست؛ زیرا به تنهایی صبحی می‌زنم و به جای ترانه چنگ، ناله سر می‌دهم؛ ناله من، آه عذرخواهی است و عذرخواهی موهوم دو معناست:

الف) از خطای خود در مجلس که باعث رانده شدنِ من شد، در مقابل پیر و همقطاران، عذرخواهی می‌کنم.

ب) در مقابل خداوند از خطاهای گذشته خود، طلب غفران می‌کنم.

در ادبیات و اساطیر، ستاره یا سیاره زهره، عودنواز یا چنگ نواز است و اعتقاد شعرا بر این بوده که از آنجا که چنگ و عود و خنیاگری مربوط به این ستاره هستند، هنگام درخشش این ستاره در صبحگاه، نواختن چنگ و آوازخوانی بهتر انجام می‌شود. ظهیر می‌گوید:

چوزهره وقت صبح از افق بسازد چنگ زمانه نیز کند نساله مرا آهنگ
واژه «نوا» در اینجا ایهام دارد:
الف) صدا، ناله شاعر.

ب) نام نغمه‌یی در پرده صفاهان ... آواز «نوا» با طمأنینه و با وقار و نصیحت آمیز است و به سبکی ملایم بیان احساسات می‌کند. (فرهنگ معین، ذیل واژه نوا)
شاعر می‌گوید اگر در مجلس شما نیستم تا از نوای چنگ سود جویم، به جای آن،
الف) ناله؛ ب) موسیقی نوای خود را جایگزین کرده‌ام.

بنابراین «نوا» در معنای موسیقایی خود با واژگان «ترانه» و «چنگ» ایهام تناسب دارد.
تناسب بین واژگان صبح و سحر هم جالب توجه است و همچنین تکرار مصوت بلند «آ»
در مصراع دوم، آه عذرخواهی و دریغ شاعر را بیشتر القاء می‌کند.

بیت سوم - شاعر با توجه به بیت اول، دوباره به مدح پیر می‌پردازد و می‌گوید: منت
هیچکس، اعم از پادشاه و گدا بر سر من نیست؛ تنها کسی که در دنیا برای من ارزش و
اهمیتی دارد، همین پیر است؛ چرا که او انسانی دلسوخته و حق‌جوست؛ او گدای درگاه
الهی است. (و من امیدوارم عذر مرا بپذیرد.)

ارزش هنری بیت در دو پهلوی بودن یا دو رویه بودن مصراع دوم است و آن این که اگر به
فرض، قدرت سیاسی وقت، شاعر را مورد مؤاخذه قرار دهد که در این بیت به پادشاه یا
حاکم توهین شده است، شاعر به راحتی در مصراع دوم جای نهاد (= گدا) را با گزاره (=
پادشاه من است). عوض کرده، می‌گوید: منظور من این بوده که پادشاه من، یعنی قدرت
حاکم وقت، گدای خاک درگاه الهی است!

از دیگر ارزشهای زیبایی شناختی بیت، صنعت «تضاد» و صنعت «عکس» است که
شاعر بین واژگان «پادشاه» و «گدا» اعمال کرده؛ در مصراع اول ابتدا واژه پادشاه و سپس
واژه گدا را آورده و در مصراع دوم عکس این کار را انجام داده است و بر همین بنیاد،
صنعت «ردالصدر الی العجز» نیز ساخته است.

بیت چهارم - همان طور که مسجد و میخانه دو جایگاه متضادند، من هم در هر حالی که باشم یا در هر مکانی، خدا را گواه می‌گیرم جز وصال شما و برگشتن به مجلس شما خیالی در سر ندارم. این بیت هم مانند دیگر بیت‌های قبلی، همان مضمون «طلب بخشش و عذرخواهی» را دنبال می‌کند.

بیت پنجم - شاعر در این بیت تصریح می‌کند که هر چند مرا از محفل خود رانده‌اید، اما این باعث پشت کردن من به شما نمی‌شود. (جور استاد را تحمل می‌کنم) و از درگاه شما تنها با تیغ مرگ، خیمه برخواهم چید.

تیغ اجل، تشبیه بلیغ است؛ شاعر، اجل را به تیغی مانند کرده که طناب‌های خیمه وجود او را از درگاه پیر برخواهد کند. اگر اجل را انسانواره فرض کنیم، تیغ اجل، استعاره مکنیه تخیلیته می‌شود.

خیمه برکندن، کنایه از نوع ایماست به معنای کوچیدن و رفتن و مرگ. واژگان «رسم» و «راه» در اینجا هر دو به معنای شیوه، رفتار و آیین آمده است؛ اما «رسم» به معنای آثار باقیمانده از خانه‌یی که ویران شده، نیز می‌باشد یا به معنای محو و ناپدید ساختن دیوار و باقی گذاشتن اثر و نشان آن. (فرهنگ دهخدا، ذیل واژه رسم) پس بین واژه رسم در این معنا با «خیمه برکندن» و «رمیدن» و «تیغ مرگ» ایهام تناسب برقرار است. همینطور بین واژه «راه» در معنای راه سفر، با «خیمه برکندن» در معنای کوچیدن نیز ایهام تناسب داریم.

می‌بینیم که شاعر چگونه هنرمندانه واژگان را با نخ‌های ظریف چند معنایی به هم می‌پیوندد.

بیت ششم - این را می‌دانم از هنگامی که پا به مجلس شما نهادم و پیرو مشرب و آیین شما شدم، مقام و مرتبه‌یی یافتم؛ آنچنان که خود را در منزلت از خورشید نیز برتر و بالاتر احساس می‌کنم. (شاعر با مدح درگاه پیر، باز هم مثل بیت‌های پیش قصد عذرخواهی و بازگشت به آنجا را دارد.)

زیبایی بیت در ایهامی است که در ترکیب «روی نهادن» وجود دارد:

الف) به معنای روی آوردن و آمدن.

ب) به معنای روی مالیدن بر زمین یا سجده بر درگاه.

خورشید در اساطیر، سمبل قدرت، مردانگی و پادشاهی است و شاعر، جایگاه خود را از مسندِ خورشید نیز برتر دانسته است. شاعر به زیبایی، «آستان» مجلسِ پیر را که به معنای قسمتِ پایینِ اتاق است و به نظر جای بی‌ارزشی است، با فرازِ مسندِ خورشید برابر می‌داند و می‌گوید دقیقاً از همان لحظه‌یی که به آستانه و درگاه این محفل پای نهادم، به مقام والایی دست یافته‌م. تناسب بینِ واژگانِ آستان، مسند و تکیه‌گاه نیز در خور توجه است.

بیت هفتم - شاعر در بیت‌های پیشین، مجلسِ انسِ پیر و همدلانِ خود را توصیف و مدح کرد و با خضوعِ تمام خود را وابستهٔ آن درگاه خواند و از ماجرا و کدورتِ پیش آمده که باعثِ اخراجِ او از آن محفلِ دوستانه شده بود، عذر خواست. حال در این بیت، با زیرکی و رندیِ خاصی، با توجه به این نکته که طلب عفو از کوچکتر و بخشش از بزرگتر است، می‌گوید البته در کدورتی که بین ما رخ داد، من تقصیری نداشتم و بی‌گناه بودم؛ اما به هر حال من، ادبِ کِهرتِری را رعایت کرده، اقرار به خطا می‌کنم؛ باشد که پیر هم به بزرگی خود ببخشد. با توجه به توضیح این بیت می‌بینید که شاعر بر خلاف نظر منتقدان نقد سنتی، در مقابل خداوند علم طغیان بر نداشته است.

هنر بیت که شاه بیت این غزل نیز هست، در این است که شاعر، بنیاد و محور بیت را بر واژهٔ «گناه» قرار می‌دهد و با ساختنِ صنعت «ردالصدر الی العجز»، در مصراعِ اول رندانه ارتکاب گناه را از خود سلب می‌کند و در مصراع دوم با آوردن «گناه من است» دوباره گناه را به گردن می‌گیرد تا رابطهٔ بیت‌های پیشین و مفهوم آنها را قطع نکرده باشد.

تناسبِ وزنِ شعر با انسجامِ غزل

وزن عروضی غزل *مفاعِلُنْ مفاعِلُنْ مفاعِلُنْ فَعِلُنْ*، در بحر «مجتث مثنیٰ مخبون محذوف» است که از وزنهای آرام و غمگانه است و شاعران از این آهنگ بیشتر برای روایت و شرح مسایل و مشکلات خود سود می‌جویند. می‌بینیم انتخاب چنین وزنی از سوی شاعر با مفهوم و محتوای غزل کاملاً متناسب است.

تناسب قافیه شعر و ردیف آن با انسجام غزل

کلمات قافیه در این غزل عبارتند از: خانقاه، صبحگاه، عذرخواه و

هجاهای قافیه عبارتند از: قاه، گاه، خواه و

حرف «ه» روی است و مصوت بلند «آ» قبل از روی، رِذْفِ اصلی محسوب می‌شود و «من است» نیز ردیف شعر می‌باشد. غزلهایی که هم مُرْدَف (دارای رِذْف) و هم مُرْدَف (دارای ردیف) باشند، از آهنگ و تأثیر بیشتری برخوردارند.

با اندک دقتی در کلمات و هجاهای قافیه، می‌بینیم که شاعر هنرمندانه قافیه‌ها را در خدمت انسجام غزل قرار داده؛ بدین صورت که آخرین هجای کلمه قافیه به «آه» ختم می‌شود؛ تکرار این هجا، «آه» کشیدنهای مکرر شاعر را به ذهن خواننده القا می‌کند و همچنین با توجه به وزن و محتوای شعر، فضایی غمگانه را بر کل غزل حاکم می‌کند و با درونمایه غزل که «طلب عفو از محضر و مجلس دوستان» بود، تناسب کامل دارد.

با توجه به ردیف «من است»، اگر خواننده به شکل و ساختار بسیار متحد و یکپارچه غزل دقت کند، می‌بیند که غزل با واژه «مَنَم» آغاز و با ردیف «من است» پایان می‌پذیرد. در واقع اگرچه شاعر در کل غزل، آه می‌کشد و از خطای خود پوزش می‌طلبد، اما با رندی، حضور و «منی» و مطرح بودن شخصیت خود را با تکرار ردیف، در سرتاسر غزل، حفظ کرده و به رخ خوانندگان می‌کشد. شاعر، بخشش می‌طلبد، اما خفت و خواری نمی‌کشد. اگر خطا را به گردن می‌گیرد، منش و منیت خود را فراموش نمی‌کند.

در مصراع اول با گفتن «منم که گوشه میخانه خانقاه من است»، هم از پیر ستایش می‌کند بدین صورت که من افتخار می‌کنم که به جای خانقاه صوفیان ریایی، مجلس و میکده پیر مغان را انتخاب کرده‌ام و هم این که با «حصر و قصر» و تکیه و تأکید بر واژه «منم» اهمیت خود را به رخ کشیده، می‌گوید: این تنها من هستم که پیر را دعا می‌کنم و ارزش او را می‌فهمم و نه هیچکس دیگر؛ بنابراین قدر همچون منی را بدانید.

البته باید دقت داشت که سمبل در اشعار بخصوص عرفانی، نقش اساسی دارد. در این غزل، «خانقاه» سمبل هر مکانی است که شاعر از آن بیزار است و «میخانه» نیز با معناهای سمبلیک خود می‌تواند مجلس انس دوستان، میکده، مجلس عرفانی پیر، حلقه درس، دربار پادشاه یا وزیر یا هر جای دیگری باشد.

با توجه به معانی فوق، «پیر مغان» نیز معناهای سمبلیک گوناگون می‌یابد. در واقع این خواننده است که بنابر اعتقادات و ارزشهای خود، شعر را بازنویسی می‌کند و بنابر محیط و آموزه‌های خود، از میان معانی مختلف سمبل، یکی را برمی‌گزیند.

تحلیل فرمالیستی یک داستان کوتاه

داستانی که در اینجا تحلیل می‌شود، داستان کوتاه «بچه مردم» از آل احمد است که در مجموعه «سه تار» منتشر شده است. این داستان در بخش نقد روانشناسانه، نیز بررسی خواهد شد. (متن داستان در پایان همین کتاب (ص ۲۰۸) برای مطالعه خواننده، آورده شده است.^{۱۹})

ادگار آلن پو، نویسنده امریکایی، در مورد خصوصیات داستان کوتاه، عقیده داشت که داستان کوتاه باید حادثه واحدی را مورد بحث قرار دهد. خواننده بتواند آن را در یک نشست بخواند. در خواننده اثر کرده، تأثیری واحد بر او بگذارد و هیچ کلمه یا حادثه زایدی که نبود آن، خللی به داستان وارد نمی‌کند، در آن نباشد و در عین حال کامل باشد.^{۲۰} داستان مورد بحث ما نیز این ویژگیها را داراست؛ اما در مورد عبارات یا حوادث زاید بر داستان تا تفسیر کاملی از آن ارائه ندهیم، جای شک و تردید هست.

عناصر داستان^{۲۱}

الف - زاویه دید

یکی از مواردی که فرمالیستها در داستان، بیشتر اهمیت می‌دادند، «زاویه دید» بود. می‌دانیم زاویه دید به سه گونه اول شخص، دوم شخص و سوم شخص مطرح می‌شود. از این سه، معمولاً اول شخص و سوم شخص کاربرد بیشتری دارد و زاویه دید سوم شخص نیز اغلب (نه همیشه) دانای کل نامیده می‌شود. با خواندن اولین جمله از داستان، زاویه دید آن که «اول شخص» است، مشخص می‌شود. نویسنده برای این داستان، مناسب‌ترین زاویه دید را انتخاب کرده است. ما در این داستان با زنی روبرو هستیم که

پسر سه ساله‌اش را در خیابان رها کرده است؛ حال، برای خواننده از این تجربه دردناک سخن می‌گوید. اگر زاویه دید، سوم شخص می‌بود؛ به این صورت: خوب او چه می‌توانست بکند؛ شوهرش حاضر نبود او را با بچه نگه دارد... در این صورت، ما با شخص ثالثی روبرو بودیم که در مورد مادر، برای ما توضیح می‌داد؛ ناگفته پیداست که این زاویه، از ارتباط نزدیک خواننده با مادر و القای احساسات درونی مادر تا چه حد می‌کاست. اگر زاویه دید، دوم شخص می‌بود؛ به این شکل: خوب تو چه می‌توانستی بکنی؛ شوهرت حاضر نبود تو را با بچه نگه دارد... در این صورت، خواننده با نوعی خاص از راوی روبرو بود که گویا قصد توجیه اعمال نادرست مادر را دارد و می‌خواهد کار خلاف مادر را بحق جلوه دهد و این کاملاً با هدف داستان که محاکمه و تخطئه چنین اعمالی است، مغایرت دارد.

زاویه دید اول شخص است که خواننده را مستقیماً روبروی مادر می‌نشاند و او را وامی‌دارد تا بی‌واسطه به سخن مادر گوش فرا دهد و در نتیجه تأثیر داستان بر خواننده، بسیار افزایش می‌یابد.

ب - جدال (conflict) جدال داستان بین زن و شوهر است که منجر به حادثه (Event) رها کردن کودک می‌شود و سپس این درگیری، تغییر جهت داده، به جدال زن با وجدان خودش بدل می‌شود.

ج - زمینه (Setting) زمینه داستان با آوردن کلماتی مثل «قاقا»، «ده شاهی»، «درشکه»، «میدان شاه» مشخص می‌شود و خواننده پی می‌برد که ماجرا در شهر تهران و در دهه‌های ۳۰ تا ۴۰ رخ داده است.

د - لحن (Tone) لحن داستان کاملاً رعایت شده است. لحن کودک، مادر، شوهر دوم و ... متناسب با شخصیت و تحصیلات آنان است؛ گرچه بیشتر داستان به شیوه حدیث نفس (Soliloquy) است، در ضمن لحن کل داستان، صمیمی و غمگانه است.

ح - پلات (Plot) پلات داستان را منتقدان، ساده فرض کرده‌اند. پلات، سلسله حوادث و اتفاقات بر مبنای روابط علی است.^{۲۲} باید گفت پلات این داستان بر خلاف ظاهر، چندان هم ساده نیست؛ چون تا آنجا که نگارنده، نقدهای مختلف این داستان را دیده‌ام،^{۲۳} نویسندگان به چرایی و انگیزه اعمال زن پی نبرده‌اند. آنان علت ماجرا را «فقر» دانسته‌اند؛ بدین شکل که فشار فقر و عدم امکانات، باعث می‌شود تا زن به ازدواج دوم تن

داده و برای گرفتار نشدن دوباره در چنگالِ فلاکت، راضی می‌شود بچه خود را رها کند. در پلای ساده، براحته انگیزه اعمال معلوم می‌شود و خواننده نیازی به بیش از یک بار خواندن داستان ندارد؛ اما این داستان چندین مرتبه بازخوانی و تعمق را می‌طلبد تا سرنخی از چرایی افعال زن به دست آید و آن درونمایه «فقر فرهنگی» است. گرچه فقر مادی، خود از ریشه‌های مهم فقر فکری و فرهنگی است؛ ولی ای بسا افرادی که از تمکن مالی برخوردارند اما از خرد و بینش بی‌بهره‌اند و برعکس چه بسیار کسانی که با مشکلات مادی دست به گریبانند؛ اما از بصیرتی در خور ستایش بهره‌مندند. در این داستان همان‌طور که شاهدیم، بر فقر مادی تأکید نشده است و همه اجزا و عناصر داستان، حول محور «فقر فرهنگی» انسجام می‌یابد.

موارد ظاهراً اضافی در داستان

همان‌طور که گفته شد، هیچ کدام از اجزا و کلمات داستان کوتاه نباید زاید یا غیرضروری باشد و همه عناصر داستان باید با انسجام کامل در خدمت یک تأثیر واحد بر خواننده به کار گرفته شود. بدون توجه به درونمایه «فقر فرهنگی»، بسیاری از حوادث یا جمله‌های داستان، اضافی به نظر می‌رسد و توجیه آن ناممکن خواهد بود. آنتوان چخوف، استاد داستان کوتاه، عقیده داشت که: «هر چیز که با داستان ارتباطی ندارد، باید بیرحمانه دور انداخته شود. اگر در فصل اول می‌گویید که تفنگی به دیوار آویخته است، در فصل دوم یا سوم، تیر تفنگ حتماً باید خالی شود.»^{۲۴}

در اینجا به موارد ظاهراً زاید اشاره می‌شود:

- مگر شوهر دوم قبل از ازدواج، نمی‌دانست که زن، از شوهر اول، کودکی دارد؟ چرا بلافاصله بعد از ازدواج، اصرار بر طرد بچه دارد؟

- چرا مادر زن با کار زشت زن موافق است و او را ملامت نمی‌کند؟

- چه نیازی هست که در یک داستان کوتاه، سه مرتبه این جمله نامطلوب از قول شوهر دوم و از زبان زن نقل شود: «من نمی‌خواهم پس افتاده یک تزه خرد دیگر را سر سفره‌ام ببینم.» آیا یکبار گفتن آن کافی نبود؟

- ماجرای افتادن اسب در جوی خیابان و زخمی شدن آن، زاید به نظر می‌رسد.

- ماجرای شوخی شاگرد شوهر با کودک نیز از موارد زاید بر موضوع داستان به نظر می‌رسد.

چنان که آمد، اگر درونمایه داستان را فقر مادی بدانیم، موارد فوق بی‌پاسخ می‌ماند یا به سختی قابل توجیه است؛ اما با در نظر گرفتن جهل فکری و فرهنگی، نه تنها اشکالات فوق، زاید نیست؛ که اهمیتی اساسی در انسجام و هماهنگی داستان دارد.

تحلیل داستان

از ویژگیهای بارز انسان، خرد و فرهنگ است؛ در دسترس نبودن امکانات تعلیم و تربیت، فقر و مسایل متعدد دیگر، موجب می‌شود تا فرد از انسانیت خود دور افتاده، هر چه بیشتر به سوی جنبه‌های بهیمی وجود خویش کشیده شود و همه هم و غم خود را به خشم و شهوت و ... معطوف کند. لازم به توضیح است که ما در این داستان، با نوع زنی روبرو هستیم که به علت جهل فرهنگی، صفات او اغلب غریزی است و همه عناصر داستان، در جهت تأیید و تقویت این درونمایه به کار گرفته شده است. هدف او و دیگر شخصیت‌های داستان (شوهر اول، شوهر دوم، مادر زن و شاگرد شوهر) نوعی زندگی بهیمی است؛ یعنی صرفاً برآورده کردن نیازهای غریزی و تولیدمثل است؛ در اینجا به ارائه شواهد مختلف از داستان در جهت تأیید این مدعا می‌پردازیم:

- بعد از طلاق اول، مدتی نگذشته، زن دوباره ازدواج کرده است. آنجا که می‌گوید: «یک کت و شلوار آبی کوچولو همان اواخر، شوهر قبلی ام برایش خریده بود؛ وقتی لباسش را تنش می‌کردم...» معلوم است بین جدایی و ازدواج مجدد، فاصله چندانی نبوده، وگرنه لباس به تن کودک در حال رشد تنگ می‌شد.

- در جای دیگری می‌گوید: «آن شب پهلوی من هم نیامد؛ مثلاً با من قهر کرده بود. شب سوم زندگی ما با هم بود؛ ولی با من قهر کرده بود. خودم می‌دانستم که می‌خواهد مرا غضب کند تا کار بچه را زودتر یکسره کنم.»

زن با اهمیت دادن به همخوابگی، از نیامدن شوهر نزد او بعد از دو شب، آنچنان پریشان است که برای خلاصی از چنین وضعیتی، فردای شب سوم، بچه را رها می‌کند. - همچنان که بهایم نسبت به فرزند خود عطف غریزی دارند اما به فکر آینده آنها

نیستند، در سراسر داستان، زن حتی برای یک بار از آینده بچه سخن نمی‌گوید و نسبت به آن نگران نیست.

- برای بهایم، بچه تا هنگامی که خرد است، در دسر دارد؛ زن نیز می‌گوید: «بدیش این بود که سه سال عمر صرفش کرده بودم؛ این خیلی بد بود. همه در دسرهایش تمام شده بود... تازه اول راحتی‌اش بود.» حال آن که یک مادر فرهیخته می‌داند بعد از دوران کودکی، نگرانیها و مشکلات بیشتر و بزرگتری مثل مسایل تربیتی، آموزشی، رابطه با اجتماع، بحران بلوغ و ... بر سر راه است.

- برای حیوان، بچه‌هایش با هم فرقی ندارند؛ یکی از بین برود، دیگری جایش را می‌گیرد؛ در اینجا هم مادر می‌گوید: «من که اول جوانیم است؛ چرا برای یک بچه اینقدر غصه بخورم؟... حالا خیلی وقت دارم که هی بنشینم و سه تا و چهار تا بزنیم.»

- حیوانات فقط تا هنگامی از بچه خود دفاع می‌کنند که به وسیله دشمن تباه نشده باشد، اما هنگامی که توسط دشمن ربوده یا نابود شد، ماجرا خاتمه یافته است و حیوان، زانوی غم به بغل نمی‌گیرد! در این داستان هم، هنگامی که ماشینی به بچه نزدیک می‌شود: «یکمرتبه یک ماشین بوق زد و من از ترس لرزیدم و بی این که بفهمم چه می‌کنم، خودم را وسط خیابان پرتاب کردم و بچه‌ام را بغل زدم و توی پیاده‌رو دویدم و لای مردم قايم شدم؛ عرق از سر و رویم راه افتاده بود و نفس نفس می‌زدم...» مادر به طور غریزی به دفاع از بچه برمی‌خیزد؛ اما هنگامی که او را رها می‌کند، می‌گوید: «کار من تمام شده بود... از همان وقت بود که انگار اصلاً بچه نداشته‌ام!»

- در داستان حاضر می‌بینیم که سه مرتبه از زبان شوهر دوم نقل می‌شود که: «من نمی‌خوام پس افتاده‌یه نره خر دیگرو سر سفره خودم ببینم.» در نظر اول، سه مرتبه تکرار این جمله، زاید به نظر می‌رسد؛ اما تأکید نویسنده برای این است که می‌خواهد به خواننده القا کند وقتی شوهر دوم می‌گوید: پس افتاده یک نره خر دیگر، ناخودآگاه قبول دارد که خود وی نیز خر دیگری است.^{۲۵} اگر چشم دیدن بچه را ندارد، به علت فقر مادی نیست؛ زیرا مرد نمی‌گوید من توان مادی نگهداری بچه را ندارم و تازه، زن بعد از رها کردن بچه قصد زایمان سه تا و چهار تا را دارد. در واقع مرد به طور غریزی، چشم دیدن بچه غریبه را ندارد؛ برای او فقط پس افتاده خودش اهمیت و اعتبار دارد.

- این نگرش غریزی را در زن نیز می بینیم؛ زیرا به شوهر خود حق می دهد و می گوید: «راست هم می گفت ... خود من هم وقتی کلاهم را قاضی می کردم، به او حق می دادم. خود من آیا حاضر بودم بچه های شوهرم را مثل بچه های خودم دوست داشته باشم و آنها را سربار زندگی خودم ندانم؟»

- شوهر اول هم مانند حیوانات نر، بچه یی را پس انداخته، و بعد از جدایی، دنبال کار خود رفته است.

- نکته دیگری که بر خوی بهیمی شخصیت های داستان تأکید می کند، بی نام بودن آنان است؛ هیچکدام نام ندارند؛ شوهر اول، شوهر دوم، مادر و ... به دیگر سخن، هیچکدام منش و شخصیت جداگانه یا بهتر از دیگری ندارند؛ همگی با هم برابرند.

- این که می پرسیم چرا مادر زن بارها کردن کودک، مخالفت نکرد، پاسخ این است که مادر نیز چون دیگر کارا کترهای داستان به سبب جهل فرهنگی، فقط بنابر غریزه به تولید مثل اهمیت می دهد؛ چنانکه زن می گوید: «باز هم مادرم به دادم رسید؛ خیلی دلداریم داد. خوب راست هم می گفت ... حالا خیلی وقت دارم که هی بنشینم و سه تا و چهار تا بزایم.»

- ماجرای شاگرد شوهر نیز در راستای مطرح کردن غرایز طبیعی است. شاگرد شوهر، زنی تنها و جوان را با بچه اش می بیند؛ چهره زن نگران و مشوش است؛ برای سر در آوردن از کار و بار او، با کودک وی، بنای شوخی و شکلک درآوردن می گذارد؛ «اما من نه به او محل می گذاشتم، نه به بچه ام که هی رویش را به من می کرد.» زن از کار شاگرد شوهر عصبانی نیست؛ ناخودآگاه قصد او را نیز می داند؛ اما فقط به او محل نمی گذارد؛ چرا؟ چون شوهر اختیار کرده است. اگر شوهر نداشت، و شاگرد شوهر به او پیشنهاد ازدواج می داد، مطمئناً می پذیرفت؛ چرا که تفاوتی میان شوهر اول، شوهر دوم و شاگرد شوهر نیست؛ همگی مذکر و بی نامند؛ مثل همنده. اما چون زن جفتی دارد، دیگر لازم نمی بیند به اداهای شاگرد شوهر واقعی بنهد.

- در جواب پرسش اول که مگر شوهر دوم، قبل از ازدواج از وجود بچه آگاهی نداشت؟ باید بگوییم توجیه این مورد هم بر مبنای همان خوی و غریزه بهیمی است؛ شوهر، مردی است که همه زندگی را در خور و خواب و خشم و شهوت می بیند؛ با دیدن زن،

خواهان و مفتون وی شده؛ تا او را تصاحب نکرده، هرگونه قولی به او می‌دهد و حتی حاضر به نگهداری از بچه است؛ اما چون به هدف خود رسید، براحتی پا بر سخنان خود نهاده، از زن می‌خواهد که بچه را رها سازد.

- ماجرای افتادن اسب در جوی خیابان، نه تنها زاید بر داستان نیست؛ بلکه این ماجرا از قسمتهای تأثیرگذار و در پیوند تنگاتنگ با درونمایه داستان است:

اسبی پایش در جوی آب افتاده و زخمی شده؛ بچه با دیدن اسب به مادر می‌گوید: «مادل! دَیس اوخ سده بودس»؛ مادر در پاسخ می‌گوید: «آره جونم حرفِ مادرشو نشنیده، اوخ شده.» مادر با مقایسه خود و فرزندش با اسب و کره اسب، ناخودآگاه به بچه می‌آموزد: اگر می‌خواهی مانند این اسب دچار مشکل نشوی، باید همواره حرف و دستور مادر را گوش دهی و اطاعت کنی. فرزند نیز دستور مادر را که می‌گوید: «بگیر [پول را] برو قاقا بخر؛ ببینم بلدی خودت بری بخری؟»، اطاعت می‌کند به آن سوی خیابان می‌رود و دچار عواقبی بسیار بدتر از آنچه بر سر اسب آمده بود، می‌شود. در واقع یکی از قسمتهای با ارزش و تکان‌دهنده داستان، همین جاست: بعضی انسانها از حیوانات نیز بدترند؛ به فرزند خود دروغ می‌گویند، به او حقه می‌زنند و... (اولنک گالأنعام بَلْ هُمْ أَضَلُّ ۱۷۹/۷).

می‌بینیم که هیچکدام از عناصر داستان، زاید نیستند و داستان از انسجامی قوی برخوردار است. نویسنده با اشارات ظریفی، عناصر داستان را به هم گره می‌زند. گفتیم که شوهر اول و شوهر دوم از لحاظ خوی و منش فرقی ندارند؛ با یک جمله در داستان، علت جدایی زن از شوهر قبل روشن می‌شود: «خشکم زده بود... درست مثل آن دفعه که سر جیب شوهرم بودم - همان شوهر سابقم - و کند و کو می‌کردم و شوهرم از در رسید.» از آنجا که داستان، کوتاه است، بقیه ماجرا را خواننده می‌تواند حدس بزند؛ بدین صورت که: «شوهر اول، این خطای زن را بهانه کرده، زن را طلاق می‌دهد.»

در حالی که انسان فرهیخته در صورت مشاهده چنین امری، از همسر خود جدا نمی‌شود، بلکه به او تذکر می‌دهد و حوایج مادی او را رفع می‌کند و در صورت مشاهده مکرر این مورد، به درمان آن می‌اندیشد؛ اما مردی که شعور انسانی ندارد و ای بسا ناخودآگاه به تعویض زن برای تنوع در امور جنسی هم می‌اندیشد، فوراً این خطا را بهانه کرده و او را با بچه به امان خدا رها می‌کند. زن نیز جفتی دیگر یافته و برای انجام خواست

شوهر دوم و رسیدن به نیازهای مادی و جنسی خود، بچه را رها می‌کند؛ برای بازگشت به خانه سوار تاکسی می‌شود و در آخر داستان: «و شب بالاخره نتوانستم پول تاکسی را از شوهرم در بیاورم.»

این قسمت از قسمتهای طنزدار و آگاهی دهنده داستان است؛ فی الواقع داستان در اینجا بسیار هنرمندانه تمام می‌شود. خواننده با تعمق و تأمل درمی‌یابد که شوهر دوم، مانند شوهر اول از دادن پول به همسرش ایا دارد؛ در نتیجه زن به سراغ جیب شوهر دوم خواهد رفت و بالاخره روزی شوهر دوم نیز این صحنه را می‌بیند و چون از لحاظ شخصیتی تفاوتی با شوهر اول ندارد، همان عمل شوهر قبلی را تکرار می‌کند و او را طلاق می‌دهد. اشارات ظریفی در داستان هست که نشان می‌دهد گویا همین حالا که زن، ماجرا را برای خواننده باز می‌گوید، در واقع از شوهر دوم نیز، جدا شده است؛ چرا که می‌گوید: «در همان دو روزی که به خانه‌اش رفته بودم، همه‌اش صحبت از بچه بود.» گویی اکنون با شوهر دوم زندگی نمی‌کند. در اینجا است که به پاسخ این پرسش می‌رسیم که اگر زن، غریزی رفتار می‌کند، پس چرا بعد از رها کردن بچه، دچار عذاب وجدان شده است؟ به این دلیل که زن از دو سو ضرر دیده است؛ هم بچه را از دست داده و هم شوهر را؛ اینجا است که دچار عذاب وجدان شده، می‌گوید: «حالا هر چه فکر می‌کنم، نمی‌توانم بفهمم چطور دلم راضی شد.»

نویسنده با جمله پایانی به خواننده آگاه‌گوشزد می‌کند که: مشکل، وجود بچه یا صرفاً فقر مادی نبود؛ مشکل اصلی فقر فرهنگی و جهالت است و تا جامعه‌یی از آن خلاصی نیابد، چرخه‌های فلاکت و طلاق و شهوترانی همچنان ادامه خواهد یافت.

مزیت‌های نقد فرمالیستی

۱- نظریه پردازان این روش، با مطرح کردن ویژگیهای ذاتی ادبیات، توانستند برای آن، تعریفی تقریباً مشخص ارائه دهند.

۲- برای زیبایی‌شناسی و مسایل هنری اثر اهمیت قایل شدند؛ در نتیجه با تجزیه و تحلیل و موشکافی در متن، به تناسبات و هنرهای ظریفی در آثار، دست یافتند که تا قبل از آنان ناشناخته بود.

۳- فرمالیستها با قایل شدن به استقلال اثر، و جدا کردن آن از خالق آن و مسایل ارزشی، مقدار زیادی از حمله‌های شدید به آثار خلاق و بزرگِ مضمون به ضد اخلاقی بودن، کاستند.

۴- تجزیه و تحلیل‌های عالمانه و دقیقِ اینان، آنچنان در نقد ادبی اثر گذاشت که امروزه بسیاری از ناقدین، هنگام بررسی آثار، حتی اگر نام فرمالیستها را نشنیده باشند، از تأثیر و نفوذ عقاید آنان بر کنار نیستند.

۵- فرمالیستها با اهمیت دادن به نقش زبان در ادبیات، پای علوم کارسازی چون زبان‌شناسی، سبک‌شناسی و ... را به حوزه بررسی‌های سنتی ادبیات، باز کردند.

محدودیت‌های فرمالیسم

۱- گرچه بعدها فرمالیستها از نظریه استقلال اثر، تا حدودی عدول کردند، اما به هر حال این ایراد به آنان گرفته شده که نمی‌توان آثار ادبی را کاملاً جدا از زمینه‌های تاریخی و تکوین آن یا از خالق آن، بررسی کرد.

۲- به تأثیرات اخلاقی یا روانی اثر بر خوانندگان بی‌اعتنا بودند؛ در نتیجه آنان متهم شدند که هنر را برای هنر می‌خواهند و برای آن التزام قایل نیستند.

۳- فقط به آثار منسجم و خلاقِ نوابغ ادبی می‌پردازند و به نقد آثار درجه دوم یا کم اهمیت‌تر توجهی ندارند.

۴- از آنجا که یافتن شکل و انسجام اثر در اشعار غنایی کوتاه و داستان کوتاه، آسانتر است، بیشتر به این دو نوع ادبی تمایل دارند و در واقع از نقد آثار طولانی ناتوان هستند یا کمتر بدان می‌پردازند.

۵- کاری با آثار تعلیمی یا فلسفی در ادبیات ندارند و در واقع این آثار را ادبی نمی‌دانند تا به نقد آن بپردازند.

۶- از دیگر اشکالاتی که بر فرمالیستها می‌گرفتند، این بود که به قدری به جزئیات می‌پردازند که گویا فقط مأمور یافتن استعاره، تشبیه، پارادوکس و ... در متن هستند و بس.

یادداشت‌های فصل ششم

۱- برای اطلاع بیشتر از تاریخ فرمالیسم بنگرید به مآخذ زیر:

الف - Cuddon, J.A., A Dictionary of Literary Terms, Third Edition, Blackwell Reference, England, 1943, P.277.

ب- احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، ۲ ج، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، سال ۱۳۷۰، ج ۱، ص ۳۸ به بعد.

ج- ایگلتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، سال ۱۳۶۸، ص ۳ به بعد.

د- سلدن، رامان: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، انتشارات طرح نو، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۱۵ به بعد.

۲- برای نگارش قسمت «آشنایی زدایی» به غیر از مآخذ دیگر، از مقاله ارزشمند خانم دکتر آذر نفیسی در کیهان فرهنگی، سال ششم، اردیبهشت ماه ۱۳۶۸، شماره ۲، ص ۳۴، استفاده کرده‌ام.

۳- بنگرید به مآخذ زیر:

الف - پرین، لارنس: درباره شعر، ترجمه فاطمه راکعی، چاپ اول، انتشارات اطلاعات، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۳۶.

ب - Perrine, laurence: Literature (poetry), second Edition, Harcourt Brace, Jovanovich, Inc., U.S.A., 1974, P.590.

۴- به نقل از مقاله دکتر سیروس شمیسا در کیهان فرهنگی، سال هفتم، اردیبهشت ماه ۱۳۶۹، شماره ۲، ص ۳۲.

اصل عبارت ذکر شده در مآخذ زیر آمده است:

Drew, Elizabeth: Poetry, Dell Publishing Co., Inc., U.S.A 1967, P.51.

۵- شمیسا، سیروس: کلیات سبک‌شناسی، چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۸۷.

6- Cuddon, J.A., A Dictionary of Literary terms, Revised Edition, Penguin Books, U.S.A., 1984, P. 2772

۷- بنگرید به: احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، ۲ جلد، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۴۴.
۸- همان، ص ۴۴.

۹- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: فرای، نورتروپ: تخیل فرهیخته، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ اول، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، سال ۱۳۶۳، صص ۴۳-۴۶.

۱۰- نظامی عروضی، احمد: چهار مقاله، به کوشش علامه قزوینی، چاپ سوم، انتشارات کتابفروشی اشراقی، تهران، سال ۱۳۶۸، ص ۲۶.

۱۱- متأسفانه بعضی گویندگان رادیو و تلویزیون با «لحن» آشنا نیستند و همه اشعار را اعم از شاد، غمگینانه، گلایه‌یی، طنزی و ... با یک لحن می‌خوانند و در نتیجه به پیام‌رسانی و القای احساسات خاص شعر یا نوشته، شدیداً لطمه می‌زنند.

۱۲- بنگرید به: پرین، لارنس: درباره شعر، ترجمه فاطمه راکمی، چاپ اول، انتشارات اطلاعات، تهران، سال ۱۳۷۳، ص ۲۹.

۱۳- برای مثال:

در عشق شدم چو رودکی سیر از جان از گریه خونین مژه‌ام شد مرجان

دیوان رودکی، ص ۵۱۶

سیه چشمی که تا رویش بدیدم سرشکم خون شده‌ست و بر مشجر

دیوان دقیقی، ص ۱۰۰

مراز رفـتن تووز نهیب فرقت تو دوچشم، چشمه خون‌گشت و جامه خون‌آلود

دیوان فرخی، ص ۴۳۵

گفتم سحاب‌وار ببارم ز دیده خون گفتا عجب نباشد باریدن از سحاب

دیوان عنصری، ص ۱۰

اشک خونین من ار سرخ برآمد چه عجب

خجل از کرده خود پرده‌دري نیست که نیست

حافظ

۱۴- برای مثال:

ای چشم! تا برفت بُتِ من ز پیش تو صد پیرهن ز خون تو کردم معصفری

دیوان فرخی، ص ۳۸۰

مهرش اندر جسم من آمیخته شد با روان چهرش اندر چشم من آمیخته شد با بصر

دیوان عنصری، ص ۹۹

چرا ناید آهوی سیمین من که بر چشم کردمش جای، چرا

غضایری رازی

رواق منظر چشم من آشیانه توست کرم نما و فرود آ که خانه خانه توست

حافظ

۱۵- برای آشنایی با «سمبل» بنگرید به: شمیسا، سیروس: بیان، چاپ اول، انتشارات

فردوس، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۱۸۹.

16- Cuddon, J.A., A Dictionary of Literary Terms, Revised Edition, Penguin books, England, 1982, P.33.

۱۷- برای مثال:

چون صبا با تن بیمار و دل بی طاقت به هواداری آن سرو خرامان بروم

حافظ

18- Cuddon, A Dictionary of literary Terms, P.33.

۱۹- مأخذ داستان: آل احمد، جلال: سه تار (مجموعه داستان)، سازمان کتابهای

جیبی، تهران، سال ۱۳۵۶.

۲۰- برای اطلاع بیشتر بنگرید به مأخذ زیر:

الف) موآم، سامرست: دربارهٔ رمان و داستان کوتاه، ترجمهٔ کاوه دهگان، چاپ سوم،

انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، سال ۱۳۷۲، صص ۳۲۹-۳۳۱.

ب) شمیسا، سیروس: انواع ادبی، چاپ اول، انتشارات باغ آینه، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۲۱۱.

۲۱- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: میرصادقی، جمال: عناصر داستان، چاپ سوم، انتشارات سخن، تهران، سال ۱۳۷۶، ص ۳۸۳.

۲۲- در مورد «پلات داستان» بنگرید به دو مأخذ پیشین: انواع ادبی، دکتر سیروس شمیسا، ص ۱۸۶ به بعد و عناصر داستان از جمال میرصادقی، ص ۲۹ به بعد.

۲۳- به نقد این داستان در مأخذ زیر بنگرید:

الف) تنکابنی، فریدون: اندوه بی پایان، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۵۷، ص ۴۷.

ب) مقاله «اهمیت زاویه دید در داستان کوتاه» از حسین پاینده در ماهنامه کیهان فرهنگی، سال ششم، تیر ماه ۱۳۶۸، شماره ۴، ص ۵۶.

۲۴- موآم، سامرست: دربارهٔ رمان و داستان کوتاه، ترجمهٔ کاوه دهگان، چاپ سوم، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۳۵۳.

۲۵- «خر» در ادبیات فارسی، سمبل شهوت بسیار و نادانی است:

همچو آن زن کو جماعِ خر بدید، گفت آوه! چیست این فحلِ فرید

مثنوی، دفتر پنجم، ص ۲۱۵

تو خرِ احمق ز اندک مایگی بر زمین ماندی ز کوه پایگی

مثنوی، دفتر دوم، ص ۴۲۰

نقد نو New Criticism

این رویکرد در واقع، جمع‌بندی اصول پراکندهٔ فرمالیست‌ها همراه با نظریات تازه‌یی مثل نظریهٔ «رابطه یا اشتراک عینی»^۱ از تی.اس. الیوت بود که در دهه‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ در آمریکا مطرح شد. این شیوه به طور گسترده، بر نقد رایج زمان خود، بخصوص در دانشگاه‌ها تأثیر نهاد.

ابرمز در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی»، مقاله‌یی را به معرفی «نقد نو» اختصاص داده است که ماحصل آن در اینجا ترجمه می‌شود: «اصطلاح «نقد نو» بعد از انتشار کتاب جان‌کرو رَنسام به نام «نقد نوین» در سال ۱۹۴۱، شایع شد. از منتقدان نام‌آور این مکتب می‌توان از کلینت بروکز، رابرت پن وارن و آلن تیت نام برد.

«اگرچه شیوهٔ نقدی منتقدان این مکتب با همدیگر تفاوت‌هایی دارد، اما به هر حال خصوصیات مهم «نقد نو» را می‌توان به این صورت بیان کرد: هنگام بررسی یک شعر، باید آن را موجودی مستقل فرض کرد و در واقع به قول الیوت، شعر را باید صرفاً یک شعر دانست و نه هیچ چیز دیگری و از نظر رَنسام باید به استقلال اثر هنری معتقد بود؛ اثری که آفریده شده؛ موجودیت مستقل یافته و حتی از نویسنده و شاعر نیز جدا شده است. ناقدان این مکتب به خواننده و منتقد هشدار می‌دادند که در نقد خود نسبت به اثر، دچار سوءتعبیر غرضی^۲ و سوءتعبیر تلقینی نشوند.^۳

اینان همچنین در تحلیل و ارزیابی اثر، از توسل جستن به زندگی‌نامهٔ شاعر و نویسنده، اوضاع و احوال اجتماعی زمان به وجود آمدن اثر و تأثیرات روانی یا اخلاقی آن بر خوانندگانش، پرهیز می‌کردند. در این بررسی، توجه به تاریخ انواع ادبی و نوع ادبی اثر را

نیز به حداقل تقلیل می‌دادند.

وجه مشخص همهٔ ناقدان نو، تشریح (آنالیز) اثر بود؛ به بیان دیگر بررسی جزء به جزء و تجزیه و تحلیل روابط پیچیدهٔ اجزاء سازندهٔ اثر؛ بخصوص کشف انواع شگردهای ابهام‌سازی که توسط نویسنده یا شاعر در متن اعمال شده است. ناقدان این مکتب، توجه به مبهم‌سازی در ادبیات را مدیون کتاب «نقد عملی» از آی.ا. ریچاردز و همچنین کتاب «هفت‌گونه ابهام» از ویلیام امپسون بودند.

ناقدان نو، عمدهٔ هم خود را به بررسی زبان معطوف می‌کردند. از نظر اینان زبان در ادبیات، نظامی سازمان یافته در مقابل زبان علوم یا مباحث منطقی به شمار می‌رفت. بنابراین بیش از هر چیز به معناهای ضمنی کلمات و رابطه و تأثیر متقابل واژگان، بررسی صنایع مختلف ادبی و تحلیل سمبل‌های متن می‌پرداختند. به نظر آنها همهٔ صنایع و واژگان یک اثر هنرمندانه در خدمت یک نظام واحد و سازمان یافته در متن است که باید به دنبال کشف آن وحدت بود. وحدتی که همهٔ عناصر سازندهٔ متن، پیرامون یک درونمایهٔ مرکزی به وجود آورده‌اند. گرچه شگردهای کلامی و مبهم‌کننده چون «پارادوکس»، شیوه‌های طنز و برعکس‌سازی، اطناب به جای ایجاز و یا ایجاز به جای اطناب، سعی در پوشش و مخفی نگاه داشتن وحدت عناصر اثر دارند؛ اما کشف و تفسیر آنها، کلیت و نظام یکپارچهٔ اثر را آشکار خواهد ساخت.

هر چند امروزه هنوز نظریه‌های ناقدان این مکتب در عمل کارساز است و طرفداران بسیاری دارد، اما به هر حال در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ به بعد بود که این مکتب تا حدودی محبوبیت خود را از دست داد؛ بخصوص هنگامی که شماری از نظریه‌پردازان آن، به تجدیدنظر در تئوریه‌ها و توسع روش‌ها و فرضیات خود پرداختند.^۴

یادداشت‌های فصل هفتم

۱- نظریه Objective Correlative (= اشتراک عینی) از تی.اس. الیوت در مورد نقد نمایشنامه «هملت» اثر شکسپیر عنوان شد. الیوت، ارزش اثر هنری را در یافتن اشتراک عینی، یعنی هماهنگی عناصر در رساندن یک احساس خاص می‌داند و عقیده دارد بین هملت و عناصر نمایشنامه، اشتراک عینی وجود ندارد. (ر.ک. به: داد، سیما: فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اول، انتشارات مروارید، تهران، سال ۱۳۷۱، ص ۲۷)

۲- نظریه Intentional Fallacy (= سوء تعبیر غرضی) اول بار توسط ویمسات و بردزلی (منتقدان نقد نو) در مقاله‌یی به همین نام در سال ۱۹۴۶ مطرح شد. به موجب این نظریه، خواه نویسنده یا شاعر غرض خود را از خلق اثر، تصریح کرده باشد و یا به طریقی به خوانند القاء کند، در هر حال غرض او ربطی به اثر ندارد؛ زیرا معنا و ارزش هر اثری، در متن آن، یعنی در خود اثر نهفته و اثر به تنهایی کامل و مستقل است. (بنگرید به پیشین، ص ۱۷۶)

۳- نظریه Affective Fallacy (سوء تعبیر تلقینی) اول بار توسط ویمسات و بردزلی در سال ۱۹۴۶ مطرح شد. به عقیده آنان، اگر شعر یا اثری از دریچه تأثیری که بر منتقد می‌نهد یا عواطفی که در وی ایجاد می‌کند، مورد نقد قرار گیرد، منتقد دچار سوء تعبیر تلقینی شده است. (بنگرید به پیشین، ص ۱۷۶)

4- Abrams, M.H., A Glossary of Literary Terms, Third Edition, Holt, Rinehart and Winston Inc., U.S.A., 1971, P.108

فصل هشتم

ساختارگرایی

تاریخ نقد ساختارگرایی

در ابتدای قرن بیستم، در فاصله سالهای ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۱، مجموعه درسهای زبانشناسی همگانی که به وسیله فردینان دو سوسور به شکل سخنرانی ایراد شده بود، توسط دانشجویانش گردآوری و تدوین شد و پس از مرگ استاد، در سال ۱۹۱۶ با عنوان «درسهای درباره زبانشناسی همگانی»^۱ منتشر شد.

سوسور در درسهای خود بین «زبان» (Langue) و «گفتار» (Parole) تفاوت قایل بود. (در صفحات بعد توضیحاتی در این مورد خواهد آمد). همین تفاوت، سر نخ به دست ساختگرایان داد تا آن را در مورد نظامهای دیگر به کار گیرند.

هنگامی که از تاریخ ساختارگرایی سخن به میان می آید، نام دو تن از ساختگرایان بزرگ که آثارشان در تحلیلهای ساختگرایانه ادبیات و اساطیر، سرمشق دیگر ساختگرایان قرار گرفت، شایسته ذکر است: ولادیمیر پراپ روسی و کلود لوی استراوس فرانسوی.

پراپ در آوریل ۱۸۹۵ م. در شهر سن پترزبورگ در یک خانواده آلمانی تبار به دنیا آمد. در سال ۱۹۳۲ عضو هیأت علمی دانشگاه لنینگراد شد و اگرچه مدرس زبان آلمانی بود، اما از سال ۱۹۳۸ هم خود را مصروف پژوهش در فولکلور کرد. او با آگاهی از نظریات فرمالیستها، دست به تحقیقی ساختگرایانه از قصه های عامیانه زد و آن را تحت عنوان «ریخت شناسی قصه های پریان» در سال ۱۹۲۸ چاپ کرد. این کتاب سی سال بعد، یعنی در سال ۱۹۵۸ به انگلیسی ترجمه شد.^۲ دو سال بعد هنگامی که لوی استراوس آن را

مورد نقد قرار داد، دستاورد پراپ، زبانزد فولکلورشناسان شد. این کتاب بر تحقیقات فولکلوریک در دانشگاه‌های غرب تأثیر عمیقی نهاد؛ به طوری که امروزه کمتر تحقیقی در مورد قصه‌های عامیانه می‌توان یافت که در آن نامی از «پراپ» برده نشده باشد.^۳

استراوس فرانسوی در سال ۱۹۰۸ ولادت یافت. او از مشهورترین ساختگرایان معاصر در تحقیقات مردم‌شناسی است. آثار معروف او در این زمینه، عبارتند از: «ساختارهای ابتدایی خویشاوندی»، «توتمیسم»، «اندیشه وحشی»، «مردم‌شناسی ساختاری» در دو جلد، و دوره چهار جلدی «علم اساطیر». در این آثار، استراوس سعی کرده است تاروش ساختارگرایی را در بررسی جوامع ابتدایی به کار گیرد.^۴

عمده نظریات ساختارگرایان

نقد ساختارگرا، همان طور که از نامش برمی‌آید، به ساختار روابط اجزای یک کل، می‌پردازد و برای رسیدن به این هدف، همانند نقد فرمالیستی به شکل و صورت اثر اهمیت می‌دهد؛ اما اگر نقد فرمالیستی فقط به بررسی روابط اجزای اثر می‌پردازد، نقد ساختارگرا در صدد کشف آن روابط اصلی و بنیانی است که قابل تعمیم به همه موارد مثلاً یک نوع ادبی یا هر نظام دیگری باشد.

در ضمن همان طور که در فصل‌های قبل عنوان شد، نقد فرمالیستی، جنبه‌های تاریخی اثر را به هیچ می‌گرفت و بدان توجه نمی‌کرد؛ اما در بعضی آثار منتقدان ساختارگرا، توجه به ریشه‌های تاریخی ساختارهای به دست آمده، دیده می‌شود.

ساختارگرایان، تمام پدیده‌ها و رخداد‌های عالم را دارای ساختارهای مشخصی می‌دانند؛ به سخن دیگر از نظر اینان هیچ چیز در عالم امکان رخ نمی‌دهد، مگر طی روابطی مکرر و مشخص و همیشگی؛ حتی کارکردهای ذهن انسان و خلاقیت‌های هنری را دارای ساختارهای مشخص می‌دانند؛ از نظر اینان اگرچه هر اثر ادبی یا هنری، مثلاً شاهنامه فردوسی، زاییده طبع انسانی منحصر به فرد، در زمانی منحصر به فرد و در مکانی مشخص است و دیگر هرگز چنین امری برای بار دوم در نظام کائنات رخ نخواهد داد، اما در پس این ظواهر، باید اذعان کرد که فردوسی هم با ساختار مشخص ذهن انسانی، نوعی ادبی، یعنی حماسه را - که آنهم ساختاری مشخص دارد - خلق کرده است.

دستِ فردوسی در خلق اثر باز نبوده؛ بلکه او خودآگاه یا ناخودآگاه، ناگزیر از رعایت ساختارها بوده است.

شاید ذکر مثالی در مورد ساختار، در امور هنری، مفهوم آن را روشنتر سازد: برای مثال اگر به همین سریالهای فارسی تلویزیون دقت کنیم، می‌بینیم که موضوع اغلب آنها، «ازدواج» است. با مقایسهٔ این سریالها (در صورتی که به وصال ختم شوند) به ساختاری نهایی می‌رسیم و آن این است که: «آ» قرار است با «ب» ازدواج کند. «ج»، «د» و ... با این وصلت مخالفند و در راه پیوندِ زوجِ آینده، موانعی به وجود می‌آورند. «ه»، «و» و ... با این وصلت موافقند و سعی در جوش دادنِ این پیوند دارند. بعد از رفعِ موانع و طیِ ماجراهایی، بالاخره «آ» و «ب» به هم می‌رسند. این که تا بدین حد این سریالها با هم متفاوت به نظر می‌رسند، برای این است که ما، در هر سریالِ جدید می‌بینیم که افراد، نسبتها و روابط آنان عوض شده است. مثلاً در یک فیلم، «آ» و «ب» پسرعمه و دختردایی؛ در دیگری برعکس؛ در یکی دیگر، هر دو از خانوادهٔ غیرفامیل؛ در دیگری مردی، زن از دست داده، قرار است با دوشیزه‌یی وصلت کند یا برعکس و ...؛ در واقع ساختار یکی است؛ فقط مصداقهای ساختارها و موانع و مشکلات تفاوت می‌کنند.

تفاوت زبان و گفتار

همچنان که گفته شد، ساختارگرایی، ریشه در تحلیلهای زبانشناسانهٔ فردینان دو سوسور دارد. سوسور میان «زبان» و «گفتار» تفاوت نهاد. از نظر او، گفتار، کنشِ فیزیکیِ زبان به شکل جمله‌های خاصی با واژه‌های خاصی که به شیوه‌یی خاص آرایش یافته و توسطِ آواهای ویژه‌یی بیان می‌شوند، است؛ اما زبان، پیکره‌یی از دانشِ مربوط به آواها، معانی و نحو است که در ذهن جای دارد. گفتار، تجلّیِ زبان است؛ اما خودِ زبان نیست. اگر دانشمندان رشته‌های علوم تربیتی، روانشناسی، جامعه‌شناسی یا ... به «گفتار» توجه دارند، زبانشناسان ساختگرا به دانشِ زبانیِ سخنگویان و ساختارهای آن در ذهن علاقه‌مندند، همان دانشی که اغلب ناخودآگاه، سخنگویان یک زبان را قادر می‌سازد تا گفتارِ ممکنِ خود را از زبان تولید و به کار گیرند.^۵

از نظر زبانشناسانِ ساختگرا گرچه گفتارهای گویندگان یک زبان نامحدود است، اما

واژگان زبان و قوانین نحوی و دستوری آن، محدود و مشخص است؛ ساختگرایان به دنبال یافتن این قوانین مشخص و محدود بودند.

متخصصان دیگر رشته‌ها، همین نظر سوسور را به پدیده‌های دیگر سرّیان دادند. برای مثال در نقاشی، با تعداد محدودی رنگ (قواعد زبان) به میزان نامحدودی نقاشی (گفتار) تولید می‌شود. بر همین مبنا منتقدان ساختگرا هم در ادبیات کوشیدند تا با مقایسه نمودهای مختلف یک نوع ادبی، ساختارها یا نحو محدود آن را کشف کنند.

چگونگی برخورد ساختگرایان با متن

اول بار ولادیمیر پراپ روسی بود که در مورد «قصه‌های پریان یا عامیانه» در زبان روسی، دست به بررسی‌یی مشخصاً ساختارگرایانه زد. او صد قصه عامیانه را از یک نوع معین که به قصه‌های پریان مشهور است، انتخاب کرد. خود در این مورد می‌نویسد: «ما اجزای سازای قصه‌های پریان را به روشهای خاصی جدا می‌سازیم و سپس به مقایسه قصه‌ها برحسب سازه‌های آنها می‌پردازیم. نتیجه این کار، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان خواهد بود. (یعنی توصیف قصه‌ها بر پایه اجزای سازای آنها و همبستگی این سازه‌ها با یکدیگر و با کل قصه).

«با چه روشهایی می‌توان به توصیف صحیح این قصه‌ها دست یافت؟ اجازه بدهید رویدادهای زیر را با هم مقایسه کنیم:

- ۱- تزار، عقابی به قهرمان قصه می‌دهد، عقاب، قهرمان را به سرزمینی دیگر می‌برد.
- ۲- پیرمردی به سوچنکو آسی می‌دهد. اسب، سوچنکو را به سرزمینی دیگر می‌برد.
- ۳- ساحره‌یی به ایوان قایق کوچکی می‌دهد. قایق، ایوان را به سرزمینی دیگر می‌برد.
- ۴- شاهزاده خانمی به ایوان یک انگشتری می‌دهد. جوانانی از میان انگشتری ظاهر می‌شوند و ایوان را به سرزمین دیگری می‌برند و مانند اینها.

«در مثالهای بالا، هم عناصر ثابت و هم عناصر متغیر وجود دارند. نام قهرمانان داستانها و همچنین صفات آنها تغییر می‌کند؛ اما کارکردها و نقشهای ویژه آنها (functions) تغییر نمی‌کند. از اینجا می‌توانیم استنتاج کنیم که در یک قصه، اغلب، کارهای مشابه، به شخصیت‌های مختلف نسبت داده می‌شود. این امر، مطالعه قصه را بر

اساس «نقشهای ویژه» قهرمانانش میسازد.

«ما باید معین سازیم که این نقشهای ویژه تا چه اندازه واقعاً نمایانندهٔ ثابتهای تکرار شوندهٔ قصه هستند. قاعده‌بندی و تنظیم همهٔ پرسشهای دیگر منوط به حل این پرسش اولیه است: در یک قصه چند نقش ویژه وجود دارد؟

«... می‌توانیم از هم اکنون بگوییم که تعداد فونکسیونها (نقشهای ویژه) فوق‌العاده اندک است و حال آن که شمارهٔ شخصیتهای قصه بسیار زیاد است....

«به این ترتیب، نقشهای ویژهٔ شخصیتهای قصه، سازه‌های بنیادی قصه هستند و ما، قبل از هر چیزی باید همهٔ آنها را جدا سازیم.»^۶

پراپ بعد از مقایسه و بررسیهای خود به تعداد محدود سی و یک نقش ویژه یا کارکرد یا فونکسیون می‌رسد. برای مثال بعضی از این سی و یک کار ویژه، عبارتند از:

الف) (غیبت با نشانهٔ B) یکی از اعضای خانواده، از خانه غیبت می‌کند. غیبت ممکن است به اشکال مختلف و توسط افراد مختلف صورت می‌گیرد.

ب) (نهی با نشانهٔ V) قهرمان قصه از کاری نهی می‌شود؛ مثلاً در صندوقی را باز نکند. از جایی بیرون نرود و ...

ج) (نقض نهی با نشانهٔ δ) نهی، به اشکال مختلف و توسط قهرمانان مختلف نقض می‌شود.

سپس پراپ نتیجه می‌گیرد که این سی و یک کارکرد یا نقش ویژه، در واقع فقط بین هفت شخصیت مشخص تقسیم می‌شود که عبارتند از:

شریر، بخشنده یا فراهم آورنده، یاریگر، شاهزاده خانم (که با پدر، حکم یک شخصیت را دارند)، رهسپارکننده، قهرمان و قهرمان دروغین.

پراپ بر مبنای نشانه‌های لاتین «نقش ویژه‌ها»، به فرمولی ریاضی وار، دست می‌یابد که ساختار زیربنایی همهٔ قصه‌های پریان از نوع مورد بررسی اوست. در واقع تمام قصه‌های پریان، بر اساس فرمول ارائه شده پراپ قابل بررسی و توجیه است.

کتاب «علم یا منطق اساطیر» کلود لوی استراوس نیز از دیدگاه روش شناسانه، دقیق‌ترین و کاملترین بررسی ساختاری محسوب می‌شود. هدف این کتاب صرفاً یافتن قاعده یا نظامی برای شناخت اساطیر نیست (هر چند این خود هدفی بزرگ به شمار

می‌آید)، بل هدفی بلندپروازانه‌تر است: شناخت ساختار و کارکرد ذهن انسان. به نظر استراوس، ذهن انسان دارای ساز و کار و ساختاری است که به هر ماده پیش روی خود «شکل» می‌دهد. در حالی که تمدن و فرهنگ غربی، مقوله‌های تجربیدی و نمادهای ریاضی را برای تسهیل کنش ذهن ایجاد کرده است، فرهنگهای دیگر، اشکال منطقی دیگری آفریده‌اند که کارکردشان همچون کار مقوله‌های تجربیدی و ریاضی است. بنا به نظر استراوس، کارکرد ذهن پیشرفته (ذهن انسان معاصر) با کارکرد ذهن ابتدایی (ذهن اقوامی که وحشی یا ابتدایی خوانده می‌شوند)، یکسان است؛ فقط پدیده‌هایی که پیش روی آنها قرار می‌گیرند، یکسان نیستند. استراوس در کتاب «اندیشه وحشی» ثابت کرد که دانشمندان انسان‌شناس و مردم‌شناس نتوانسته‌اند «جامعه‌های ابتدایی» را بشناسند؛ چرا که ابزار لازم را برای این شناخت به کار نگرفته‌اند. آنان پدیده‌ها را به صورت واحدهای تک و جدا افتاده از یکدیگر در نظر گرفته‌اند و از نظام یا ساختار نهایی که پدیده‌ها همچون عناصری در آن با یکدیگر مناسبت می‌یابند، آغاز نکرده‌اند. باید هر عنصر را در نسبت درونی که با عناصر دیگر و کل ساختار دارد، شناخت.^۷

برای همین لوی استراوس به این نتیجه می‌رسد که حتی اعمالی نظیر شکنجه یا آدم‌خواری در بین اقوام بدوی، گرچه برای انسان به اصطلاح متمدن انزجاربرانگیز است، اما اگر به این قبیل اعمال با توجه به روابط عناصر و ساختارهای درونی نظام بدوی بنگریم، ای بسا آنان را در این امور محق نیز بدانیم.^۸

به هر حال استراوس نیز چون دیگر ساختگرایان، در پی کشف ساختارهای پنهان در زیر رویه‌های به ظاهر گوناگون است. او می‌گوید: «شاید روش ساختارگرایی چیزی بیش از این نباشد: تلاش برای یافتن عنصر دگرگونی‌ناپذیر. به بیان دیگر شناخت عنصر دگرگونی‌ناپذیر در میان تمایزهای سطحی».^۹

نگاهی ساختگرایانه به داستانی از جمالزاده

کریستف بالایی و میشل کویی پرس در کتاب مشترکشان تحت عنوان «سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی» در تحلیل حکایات کلاسیک فارسی به ساختاری «دوگانه» می‌رسند و در این مورد می‌نویسند: «اگر ما در این سیر تکوین حکایت، بر ساختار اساسی دوگانه

بازی و لطیفه‌پردازی یا نمایش و گفتار یا به عبارت دیگر بوطیقا و خطابه، تأکید ورزیده‌ایم، به این دلیل است که کم و بیش تمامی نمونه‌های ما این دوگانگی را در خود دارند.^{۱۰}

سپس بر مبنای همین دوگانگی، کویی پرس در بررسی ساختار داستان کوتاه «درد دل ملا قربانعلی» از سیدمحمد علی جمالزاده،^{۱۱} به این نتیجه می‌رسد که گرچه این داستان، ویژگی‌های داستان کوتاه به شکل جدید را دارد و سبک جمالزاده در نثر نوشتاری فارسی، نوعی نوآوری است، اما از لحاظ ساختار، دقیقاً ساختار دوگانه حکایت‌های کلاسیک فارسی را دارد. او در این مورد می‌نویسد: «[این] داستان کوتاه و نوع حکایت، هر دو بر بنیاد تناقض پی‌ریزی شده است یعنی برخورد دو اصل... این گونه توازی تضاد (برخورد دو اصل) که در شالوده حکایت اخلاقی کلاسیک وجود دارد، در تمامی جنبه‌های نگارش آن بازتاب می‌یابد. اجازه دهید به عنوان نمونه حکایت یازدهم از باب اول گلستان را که به دلیل کوتاهی آن را انتخاب کرده‌ایم، در نظر آوریم:

ن ۱: درویشی مستجاب الدعوه در بغداد پدید آمد (ن علامت اختصاری نقش یا کارکرد است).

ن ۲: حجاج یوسف را خبر کردند.

ن ۳: بخواندش

ن ۴: و گفت دعای خیری بر من کن

ن ۵: گفت خدایا جانم بستان

ن ۶: گفت از بهر خدای این چه دعاست

ن ۷: گفت این دعای خیر است تو را و جمله مسلمانان را

شعر:

گرم تاکی بماند این بازار

ای زبردست زبردست آزار

مردنت به که مردم آزاری

به چه کار آیدت جهان‌داری

«آهنگی دوگانه در تمام سطوح این حکایت به چشم می‌خورد:

۱- در سطح مضمون: برخورد میان دو مفهوم «دعای خیر» و دو اصل: آیا بهتر است

یک ستمگر زنده بماند یا بمیرد؟

- ۲- در سطح شخصیتها: تنها دو شخص وجود دارد؛ حجاج و درویش.
- ۳- در سطح طرح حکایت: الف - یک قصه؛ ب - حکمت (به شعر)
 قصه نیز به نوبه خود تشکیل شده است از: الف - مقدمه (ن ۱، ۲، ۳)؛ ب - اصل قصه (ن ۴ تا ۷). اصل قصه نیز از تناوب میان دو خواهش (ن ۴ و ۶) و دو پاسخ (ن ۵ و ۷) تشکیل می‌شود.
- در مورد شعر نیز می‌بینیم که از دو بیت که طبق معمول هر بیت شامل دو مصراع است، تشکیل شده است.
- ۴- در سطح سبک: تناوب میان نظم و نثر.
 «حال بپردازیم به درد دل ملاقربانعلی:
- ۱- در سطح مضمون: برخورد دو اصل [زهد و عشق یا زهد و گناه]
- ۲- در سطح شخصیتها: دو شخص؛ روضه‌خوان و دختر جوان (سایر شخصیتها همه در درجه دوم اهمیت قرار دارند.^{۱۲})
- کویی پرس در سطح طرح داستان نیز به دوگانگی می‌رسد: رفتنِ راوی به منزل حاجی؛ بازگشتِ او در حالی که عاشق شده / نرفتنِ راوی به منزل حاجی؛ رفتنِ او به مسجد برای این که بر بالای جسدِ دختر قرآن بخواند.
- همچنین داستان یک زمینه دارد با یک نتیجه و دیگر این که داستان دو قسمتی است؛ نیمه اول آغاز رویدادها را بازگو می‌کند و نیمه دوم، پایان آنها را.
- در سطح سبکی نیز همین آهنگ دوگانگی، در کاربرد بعضی اسلوبها دیده می‌شود؛ مثلاً دو عبارتِ پیاپی و متضاد همیشه در پی هم تکرار می‌شود؛ راوی هر بار پس از به یاد آوردنِ همسرِ متوفای خود، دعایی مذهبی و عابدماآبانه برایش می‌کند و در همان حال با یادی از دخترِ حاجی و موهای پریشانِ او، جملاتی عاشقانه و توبه‌شکنانه ایراد می‌کند.
- حتی درونمایه داستان نیز تقلیدی از موضوعِ همیشگی ادبیاتِ کلاسیکِ فارسی است؛ یعنی عشقِ مردی زاهد‌مآب و پیر، به دختری جوان و زیبا که به عاشق بی‌اعتناست. کاری که جمالزاده می‌کند، این است که آزمونِ ریاضتهای یک صوفی صافی مثل شیخ صنعان را به درد دلها و تضرعاتِ عشقی زاهدی از طبقاتِ پایین بدل می‌کند که باعث به وجود آمدنِ صحنه‌های کمیک در داستانِ تراژیکِ ملاقربانعلی می‌شود.

نویسنده در پایان می‌نویسد: «بدین سان روش کارِ نویسنده نوآوری که جمالزاده جوان باشد، از پرده بیرون می‌افتد: مصمم به نوآوری و در عین حال سخت غرقه در گذشتگان؛ مسحور غرب و در عین حال با تمام وجود شرقی؛ انتقادگر در برابر جامعه‌یی که با موازین دموکراتیک به آن می‌نگرد و در عین حال عاشقانه دلبسته همان جامعه»^{۱۳}

نگاهی کوتاه و ساختارایانه به شخصیت‌های قصه‌های عامیانه فارسی

اولریش مارزلف، محقق معاصر آلمانی، در کتاب «طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی» یادآور می‌شود که بررسی‌های ساختاری نشان می‌دهد که قصه‌های ایرانی گرچه تفاوت‌های ظاهری بسیار دارند، اما دارای شخصیت‌های ثابت و همیشگی است که عبارتند از:

۱- قهرمان: که ممکن است در هیأت شاهزاده، کچل، خارکن، پینه‌دوز، جوان (مذکر یا مؤنث) که معمولاً کوچکترین فرزند خانواده نیز هست، ظاهر شود.

۲- ضد قهرمان: که ممکن است در هیأت مادر شوهر، زن پدر، عمه یا خاله، خواهران یا برادران بزرگتر یا شاه یا وزیر، ظاهر شود.

۳- درویش: که در داستانها اغلب با صفاتی مثبت نظیر ایمان و داشتن کرامت ظاهر می‌شود ولی گاه در نقشهای منفی از قدرتهای خود سوءاستفاده می‌کند.

۴- صاحبان مشاغل عمومی: که اغلب صفات منفی دارند؛ مثل قاضی رشوه‌خوار؛ تاجر یا کاسب مکار در مقابل چوپان یا خارکن که همیشه صفات مثبت دارند.

۵- زن: که اغلب نقشهای منفی مثل توطئه‌چینی، تهمت زدن، خباثت و فساد به او داده می‌شود و گاهی در چهره مثبت به عنوان نقش فرعی مشاور و راهنما دیده می‌شود.

۶- اقلیتهای مذهبی: که در قصه‌های ایرانی مانند سایر کشورها از صفات منفی برخوردارند.

۷- دیو و پری: دیو در این قصه‌ها، موجودی است مذکر و بدخواه و پری، موجودی مثبت و مؤنث است.^{۱۴}

با اینگونه بررسی‌های ساختاری، براحتی می‌توان در میان قصه‌های موجود در ایران، قصه‌های اصیل و ملی را از قصه‌های وارداتی مجزا کرد.

امتیازات نقد ساختارگرا

۱- بینش خواننده و منتقد را گسترش می‌دهد؛ به نحوی که خواننده به جای مشغول شدن به ظواهر و رویدادهای به ظاهر گوناگون و جنگهای زرگری، ساختارهای پنهان و همیشگی را درمی‌یابد. به قول نورتروپ فرای، حتی آثاری چون هکلبری فین، گرچه از نظر آمریکائیان، جدید و بی‌سابقه است، در واقع همان «اودیسه» یونانی است؛ فرای می‌نویسد: «منظورم این نیست که چیز تازه‌یی در ادبیات وجود ندارد؛ حرفم این است که همان طوری که کودکی نوزاد در عین این که نمونه‌یی از وجودی بسیار متداول یعنی نوع بشر و در غایت از اخلاف انسانهای اولیه است، مع هذا دارای فردیتی منحصر به فرد است. بنابراین [گرچه] هر چیزی، تازه، ولی در عین حال به وضعی کاملاً مشخص و نمایان مانند چیزهای قبلی است.»^{۱۵}

۲- بررسیهای ساختاری در ادبیات، برای مثال در اشعار فارسی، راه را برای فهم بعضی ابیات مشکل و مغلق فراهم می‌آورد؛ چرا که آشنایی با ساختارهای زیربنایی (مثلاً در ادبیات کلاسیک ما، عاشق، پیر است و معشوق، جوان؛ عاشق خمیده و معشوق الف قامت است؛ عاشق، گریان و معشوق خندان است؛ عاشق، پیاده و معشوق سواره است و ...) درک بسیاری از ابیات مشکل را که با حفظ همان نقشها، تصاویر پیچیده‌یی را عرضه داشته‌اند، آسان‌تر می‌سازد.

۳- با دستاوردهای ساختارگرایی، بهتر می‌توان تفاوت انواع ادبی و تحول و تبدل آنها را پی‌جویی کرد.

۴- با یافته‌های ساختگرایی در انواع ادبی، می‌توان منشأ و موطن اصلی آنها را یافت؛ چنان که در آخر همین بخش آمد، ساختار قصه‌های ایرانی منحصر به فرد و خاص همین کشور است.

اشکالات نقد ساختارگرایی

۱- در بررسیهای ساختاری، ارزش فرهنگی اثر، اهمیتی ندارد؛ هدف ساختگرا، رسیدن به ساختار است؛ خواه در یک متن درجه سوم ادبی، خواه در یک شاهکار.

۲- ساختگرایی به مفهوم اثر کاری ندارد. در واقع وقتی محتوای خاص متن در

روبنا قابل جایگزینی باشند به شکلی که ساختار پابرجا بماند، پس محتوا همان ساختار می‌شود.

۳- به نظر ایگلتون، ساختگرایان نگران آن نبودند که محصول ادبی چگونه مصرف می‌شود و این که وقتی مردم آثار ادبی را می‌خوانند، چه اتفاقی می‌افتد.^{۱۶}

۴- به نظر رامان سِلدن، ساختگرا، نه تنها مؤلف که متن را نیز کنار می‌نهد؛ متن مهم نیست؛ ساختار آن مهم است؛ مؤلف نیز که تا قبل از ساختگرایی، آفریننده اثر محسوب می‌شد و اثر، بیان‌کننده نفس منحصر به فرد وی بود، تبدیل می‌شود به ماشینی که بنا بر برنامه‌ریزیهای ساختاری ذهنی‌اش که گریزی از آن ندارد، آثاری را خلق کند. علم، کاملاً ساختگرا است؛ اگر ما شاهد گردش خورشید در آسمان هستیم، علم، ساختار حقیقی و کلی گردش اجرام سماوی را کشف می‌کند؛ ساختگرایی در علوم انسانی نیز ادعا دارد که می‌تواند قوانین و نظامهای شالوده‌ی کلیه اعمال اجتماعی و فرهنگی بشر را کشف کند؛ حال آن که کوشش به منظور پی افکندن نوعی ساختگرایی ادبی علمی، نتایج چشمگیری به بار نیاورده است.^{۱۷}

۵- ساختگرایی به طوری اجتناب‌ناپذیر ناچار است نسبت به زیبایی‌شناسی آثار بی‌توجه باقی بماند.

یادداشت‌های فصل هشتم

- ۱- این کتاب اخیراً به همت خانم نازیلا خلخالی توسط انتشارات فرزانه به همین نام منتشر شده است.
- ۲- شایان ذکر است که بعد از گذشت حدود هفتاد سال، این کتاب به همت دکتر فریدون بدره‌ای به فارسی ترجمه و توسط انتشارات توس منتشر شد.
- ۳- بنگرید به: پراپ، ولادیمیر: ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۶۸، صص چهارده و پانزده.
- ۴- بنگرید به: شاربونیه، ژرژ: مردم‌شناسی و هنر (گفت و شنودی با کلود لوی استروس) ترجمه حسین معصومی همدانی، چاپ اول، نشر گفتار، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۱.
- ۵- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: فالک، جولیا اس: زبان‌شناسی و زبان، ترجمه خسرو غلامعلی‌زاده، چاپ دوم، انتشارات آستان قدس، مشهد، سال ۱۳۷۲، صص ۳۱ و ۳۲.
- ۶- پراپ، ولادیمیر: ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۶۸، صص ۴۹-۵۲.
- ۷- بنگرید به: احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، ۲ جلد، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، سال ۱۳۷۰، صص ۱۸۳ و ۱۸۴.
- ۸- ر.ک. به: شاربونیه، ژرژ: مردم‌شناسی و هنر (گفت و شنودی با کلود لوی استروس) ترجمه حسین معصومی همدانی، چاپ اول، نشر گفتار، تهران، ۱۳۷۲، مباحث اول و دوم.

9- C.Levi-Strauss, Myth and Meaning, Toronto, u.p., 1978, P.8.

به نقل از: احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۱۸۵.

- ۱۰- بالایی، کریستف و کویی پرس، میشل: سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه دکتر احمد کریمی حکاک، چاپ اول، انتشارات پاپیروس، تهران، سال ۱۳۶۶، ص ۱۲۱.
- ۱۱- مشخصات مأخذ داستان: جمالزاده، سیدمحمدعلی: یکی بود و یکی نبود (مجموعه داستان کوتاه) چاپ نهم، انتشارات کانون معرفت، تهران، ص ۹۲.
- ۱۲- بالایی، کریستف و کویی پرس، میشل: سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه دکتر احمد کریمی حکاک، صص ۱۸۳ و ۱۸۴.
- ۱۳- همان، ص ۱۸۷.
- ۱۴- مار زلف، اولریش: طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ترجمه کیکاووس جهاننداری، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، سال ۱۳۷۱، صص ۴۱-۴۶.
- ۱۵- فرای، نورتروپ: تخیل فرهیخته، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ اول، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، سال ۱۳۶۳، ص ۲۶.
- ۱۶- ایگلتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، سال ۱۳۶۸، ص ۱۵۴.
- ۱۷- سلدن، رامن: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، انتشارات طرح نو، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۱۲۳.

پسا ساختگرایی

در فصل مربوط به «ساختگرایی» ملاحظه کردید که ساختگرایان به دنبال تفسیری قطعی و علمی از ساختارهای زیربنایی آثار ادبی بودند. به زعم آنان، علی‌رغم نمودهای متفاوت و بی‌شمار آثار ادبی، ساختارهایی محدود، ژرف ساخت این آثار را تشکیل می‌داد.

پساساخت‌گرایان متعدد، نظیر بارت، کریستوا، لاکان، دریدا و فوکو، از اواخر دههٔ شصت میلادی به بعد، کوشیدند تا قطعیت علمی نظریات ساختگرایی، به ویژه در زمینهٔ زبان را به چالش بکشند.

چنان که در فصل قبل مطرح شد، از دیدگاه زبانشناسی سوسور، ساختار محدود «زبان» و قواعد آن، روبنای «گفتار» را پدید می‌آورد. اشخاص بواسطهٔ گفتارِ همدیگر که از ژرف ساخت واحدی نشأت می‌گیرد، با یکدیگر به تفهیم و تفاهم می‌پردازند.^۱ پاساخت‌گرایان این نظریه را سست قلمداد کردند؛ چرا که با این نگرش، بار معنایی واژگان و تأثیر زبان از اجتماع و محیط نادیده گرفته می‌شود. برای مثال مناسبت میان یک واژه (= دال) با معنای آن (= مدلول) حتی هنگام محاورهٔ دو فرد، یکسان نیست؛ چرا که شرایط فکری، محیطی و... این دو متفاوت است.^۲

به قولِ رولان بارت فرانسوی (۱۹۸۰ - ۱۹۱۵) نویسنده بویژه در آثار ادبی حق ندارد که زبان را وسیله‌ی بداند که از طریق آن می‌خواهد حقیقتی واحد را به خواننده القا کند.^۳ با توجه به این نظر، نوابغی چون حافظ به جای ارائهٔ واقعیتی یگانه در زبان با آن به بازی می‌پردازند و اجازه می‌دهند که دالها، مدلولهای متعدد برای خوانندگان گوناگون

پدید آورند.

همین جاست که بارت، نظریه «مرگ مؤلف» را ارائه می‌کند، چرا که در آثار خلاق ادبی، نیازی به قصد مؤلف نیست؛ یا اصلاً نمی‌توان به نیت مؤلف در اثر پی برد؛ بلکه خواننده آزاد است تا با توجه به نظام دلالتی ذهن شخصی خود، متن را بدان گونه که می‌خواند، درک کند و از آن لذت ببرد. بارت این لذت بردن از آثار را به دو شق تقسیم می‌کند: لذت ساده و سرمستی.

به نظر بارت، متون و آثار معمولی یا مبتذل از آنجا که با مفروضات فکری و فرهنگی خواننده درگیر نمی‌شوند و موازی با آن پیش می‌روند، به خواننده عادی، لذتی پیش پا افتاده می‌بخشند. اما متون خلاق (آثار حافظ، مولانا و...) از آنجا که با انگاره‌های ذهنی خواننده فهمیم به چالش می‌پردازند و به او دیدی تازه و توسع یافته عطا می‌کنند، به او سرمستی بی غیر قابل وصف پیشکش می‌کنند. چرا که خواننده با کشف دیدگاه‌های تازه، گویی معمایی لاینحل را گشوده و در نتیجه در خود لذتی عمیق احساس می‌کند. به نظر بارت این قبیل متون، البته برای خواننده عادی که از مفروضات خود حمایت می‌کند، می‌تواند ملال آور باشد.^۴ همین مطلب را در استقبال و لذت زاید الوصف بینندگان خاص از فیلم‌های سطح بالا و ملال آور بودن همین فیلم‌ها برای بیننده عادی، می‌توان مشاهده کرد.

مولانا به زیبایی این مورد را در داستان مرد دباغ (در دفتر چهارم مثنوی) مطرح کرده است: مردی دباغ از آنجا که سالها در دباغ‌خانه به بوی گند پوست دام عادت کرده، روزی گزارش به بازار عطر فروشان می‌افتد. بوی خوش عطرهای مختلف برایش تحمل‌ناپذیر است. از حال می‌رود و نقش زمین می‌شود. مردم طبق عادت معمول مقداری گلاب زیربینی او می‌گیرند اما حال وی وخیم‌تر می‌شود. برادر او از ماجرا آگاه گشته و از آنجا که با سابقه برادر آشناست، پنهان از چشم مردم، اندکی مدفوع حیوانی یافته و زیربینی برادر می‌گیرد و او به هوش می‌آید. از نظر مولانا ذوق تربیت نایافته از هنر والا نه تنها متلذذ نمی‌شود، بلکه دچار ملال نیز می‌گردد.

به نظر بارت، متن معمولی به خواننده به عنوان یک مصرف کننده صرف می‌نگرد؛ اما متن خلاق به خواننده احترام می‌گذارد و او را به یک تولید کننده بدل می‌کند؛ چرا که او را

درگیر خود می‌کند؛ به چالش می‌کشد و اجازه می‌دهد تا به پیش فرضهای خود با دیدی تازه بنگرد.

ژولیا کریستوا بلغاری الاصل (... - ۱۹۴۱)، یکی دیگر از پساستخت‌گرایان است که به گونه‌ای روان شناختی با زبان برخورد می‌کند. به نظر کریستوا، کودک برای خود نظامی از نشانه‌ها و دلالت‌ها دارد که از نظر بزرگسالان، غیر منطقی و نامنظم است. به تدریج که کودک وارد قلمرو بزرگترها می‌شود، به دنیای به اصطلاح منظم، منطقی، عقلانی و محدودکننده بزرگسالان پای می‌نهد. از نظر کریستوا، زبان شعر و ادبیات، قابل مقایسه با زبان نشانه‌ها و دلالت‌های دوران خردسالی است.^۵ زبانی خلاف‌آمد عادت که همواره دنیای زبان محدود و عقلانی انسان حسابگر را تهدید می‌کند. به قول حافظ:

از خلاف‌آمد عادت بطلب‌کام که من کسب جمعیت از آن زلف‌پریشان کردم
افلاطون از این زبان کودکانه و خلاف‌آمد عادت در شعر و هنر آگاه بود و برای همین
توصیه می‌کرد تا شاعران را به مدینه فاضله راه ندهند.

به قول جوزف کمبل، اسطوره‌شناس معاصر، آمریکایی (۱۹۸۷ - ۱۹۰۴) ادبیات همچون وجدی است که انسان پیرو عقل معاش (به تعبیر حافظ) از دنبال کردن آن هراسان است؛ چرا که زندگی حسابگرانه او را تهدید به فروپاشی می‌کند. کمبل به صفحه آخر رمان «بیت» نوشته سینکلر لوئیس، نویسنده آمریکایی اشاره می‌کند که از قول شخصیت اصلی این رمان «بیت» گفته می‌شود: «حقیقتش این است که من در تمام عمرم نتوانسته‌ام حتی یک بار کاری را که دلم می‌خواسته، بکنم... الا این که خودم را با زندگی جور کرده‌ام».^۶

ژاک لاکان که او نیز پساستخت‌گرا محسوب می‌شود، با نظری شبیه به کریستوا معتقد است که کودک بعد از روبرو شدن با دنیای بزرگترها، پی می‌برد که باید دنیای خیالی و خوشایند خود را رها کند. به نظر لاکان این دنیای خیالی معدوم نمی‌شود؛ بلکه در ناخودآگاه فرد ذخیره می‌گردد. وقتی خودآگاه شخص با زبانی صحبت می‌کند که واژگان و معناها رابطه یک به یک دارند (یا حداقل چنین به نظر می‌رسد) در دنیای بزرگترها و نظام زبانی آن قرار دارد، بینش و تفکر وی را زبانی پدر سالارانه تحت سیطره دارد. اما محتویات ناخودآگاه شخص، با توجه به نظریات فروید، (ر.ک: فصل نقد روانکاوانه)

همواره برای ظهور خود وی را تحت فشار قرار می‌دهد و اینجاست که زبان شعر و ادب خلق می‌شود؛ زبانی کودک‌وار، مجازی و استعاری.

به سخن دیگر از نظر لاکان هنرهای بدیعی و بیانی، طیفهای مختلف منشور ناخودآگاه هستند.^۷ اغلب شاعران و هنرمندان به این امر معترفند که آثار آنان با زندگی حقیقی آنها تفاوت بارزی دارد و زبان شعری آنان از قلمرویی دیگر که با حیطه ظاهر ا معقول حیات اجتماعی در تضاد است، به آنان الهام می‌شود. به قول حافظ: آنچه استاد ازل گفت بگو، می‌گویم.

میشل فوکو، (۱۹۸۴ - ۱۹۲۶) زبان معقول دنیای بزرگترها و بار معنایی آن را ساخته و پرداخته قدرت‌مندان برای تثبیت خودشان می‌داند. به نظر او دلالت‌های زبان در هر دوره با نهادهای قدرت در آن دوره همسو است. به سخن دیگر فهم فرد از حقیقت چیزی نیست جز فهم او از دلالت‌هایی که ایدئولوژیهای برجسته معرفت برایش دست و پا کرده‌اند.^۸

از نظر ادوارد سعید (از پیروان آمریکایی و فلسطینی تبار فوکو) سیاستمداران معاصر غرب، دلالت‌هایی در زبان از شرقیها ساخته و پرداخته‌اند که هرگاه یک انسان غربی بخواهد به شرق بیندیشد، حتماً به بینش غلط و تحریف شده از شرق می‌رسد و آن را حقیقت مطلق می‌پندارد؛ چرا که او با زبان می‌اندیشد و نظام دلالتی زبان او ساخته اجتماعی بی‌طرف نیست.^۹

با توجه به این نظریه، حتی مخالفتها و طنز و تعریضهای مثلاً حافظ نسبت به حکام زمان خودش، در چهار چوب همان زبانی مطرح می‌شود که به حکومت مغول در دوره او صلاحیت بخشیده است. از منظر این دیدگاه تا حدودی بدبینانه، هیچ متنی رها از قیدوبند نبوده و محصول روابط و مناسبت قدرتهای زمان خویش در زبان است.

یادداشت‌های فصل نهم

- ۱- الف. فالک، جولیا: زبان‌شناسی و زبان، ترجمه خسرو غلامعلی زاده، چاپ دوم، انتشارات آستان قدس، ۱۳۷۲، صص ۳۱ و ۳۲.
- ب. باطنی، محمدرضا: نگاهی تازه به دستور زبان، چاپ چهارم، انتشارات آگاه، ۱۳۷۰، ص ۷۹.
- ۲- بنگرید به: سلدن، رامان: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۲، ص ۱۳۳.
- ۳- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: ایگلتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۶۸، ص ۱۸۷ به بعد.
- ۴- بنگرید به منابع زیر:
- الف. بارت، رولان: نقد تفسیری، ترجمه محمدتقی غیائی، چاپ اول، انتشارات بزرگمهر، ۱۳۶۸، مقاله «نویسنده و نویسا».
- ب. احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، ۲ جلد، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۰، جلد اول، ص ۲۵۴.
- 5- Cuddon, J.A. : A Dictionary of Literary Terms, Third Edition, Black Well Reference, England, 1993, P. 736.
- ۶- کمبل، جوزف: قدرت اسطوره، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۷، ص ۱۸۳.
- ۷- سلدن، رامان: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ص ۱۵۹ به بعد.
- ۸- برای اطلاع بیشتر بنگرید به منابع زیر:
- الف. بودریار، ژان: فوکو را فراموش کن، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۹، ص ۷ به بعد.

- ب. بودریار، لیوتار و...: سرگشتگی نشانه‌ها، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۴، ص ۲۹۸
- ج. سلدن، رامان: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ص ۱۹۲.
- ۹- همان، ص ۱۹۶.

فصل دهم

نقد روانشناسانه

تاریخ نقد روانشناسانه

می‌توان تاریخ این روش نقدی را با افلاطون شروع کرد؛ اول بار افلاطون بود که در «رساله فدروس» شعر حقیقی را نوعی هذیان دانست که از ذهن انسانی پریشان حال و آشفته خاطر تراوش می‌کند.^۱

ارسطو هم آنجا که برای نمایش تراژدی، تأثیر «سبک‌شدگی و تزکیه» قایل بود، در واقع دست به تفسیری روانشناسانه در مورد تأثیر ادبیات بر بیننده و خواننده، زده بود. او می‌گفت: تماشای تراژدی در ما، دو حالت ترس و شفقت پدید می‌آورد؛ ترس از این که مبدا ما نیز دچار همان بلیه‌یی شویم که بر سر قهرمان تراژدی می‌آید و احساس شفقت و دلسوزی برای قهرمان تراژدی؛ چرا که او به واسطه خطایی کوچک، مستحق مکافات دهشتناک تراژدی نیست و در پایان از این که می‌بینیم ما، خود، گرفتار مشکلاتی نظیر بدبختیهای قهرمان نیستیم، احساس تخلیه روانی (سبک‌شدگی) می‌کنیم که ارسطو آن را «کاتارسیس» نام نهاد.^۲

ولی باید اذعان کرد که نقد روانشناسانه با گسترده‌گی مباحث امروزی آن، با فروید و نظریه «ناخودآگاه» وی آغاز می‌شود. گرچه قبل از فروید کسانی چون هربارت یا فخنر درباره ناخودآگاه بحث کرده بودند،^۳ اما تدوین و تبیین تئوری ناخودآگاه و بحثهای دقیق در مورد جنبه‌های آن، موهون کشفیات فروید است.

فروید در سال ۱۸۵۶ م. در شهر فرایبورگ آلمان به دنیا آمد. در سال ۱۸۸۱ از دانشگاه پزشکی وین فارغ‌التحصیل و در یک بیمارستان عمومی مشغول به کار شد. او که

در ابتدا متخصص عصب‌شناسی بود و بر روی بیماران عصبی کار می‌کرد، از سال ۱۸۸۵ تحقیقات جدی خود را در زمینه‌های روانشناسی آغاز کرد و از سال ۱۸۹۳ تا ۱۹۲۳، مهمترین نظریه‌ها و یافته‌های خود را انتشار داد. در سال ۱۹۳۸ با حملهٔ هیتلر به اتریش، فروید به لندن رفت و همانجا در سال ۱۹۳۹ وفات یافت.

دو تن از پیروان او یعنی کارل گوستاو یونگ^۴ و آلفرد آدلر، بعدها با برخی نظریات فروید، بخصوص نظریهٔ «لیبیدو»^۵ به مخالفت برخاستند و راه خود را از فروید جدا کردند. آدلر که در سال ۱۸۷۰ در وین متولد شده بود، بعد از اخذ درجهٔ تخصص در چشم‌پزشکی، به روانکاوی علاقه‌مند شد و از سال ۱۹۰۲، هر هفته در بحثهای گروهی فروید شرکت می‌کرد. اما از سال ۱۹۱۱ با تحقیقات وسیع خود در زمینه‌های روانپزشکی، علناً انتقاد صریح خود را در مورد تأکید فروید بر عوامل جنسی و لیبیدو عنوان کرد.

نظریات آدلر در سال ۱۹۲۰ مورد توجه بسیار قرار گرفت و شهرت فراوان یافت. در سال ۱۹۳۴ مقیم آمریکا شد و به سال ۱۹۳۷ که برای سخنرانی به اسکاتلند رفته بود، در همانجا درگذشت.

نظریات عمدهٔ فروید

گرچه امروزه برخی تئوریهای فروید ارزش و اعتبار اولیهٔ خود را تا حدی از دست داده، اما به هر حال نظریات او، گذشته از روانکاوی و علوم تربیتی، تأثیر بسیار زیادی از یک سو بر نقد ادبی و از دیگر سو بر آثار هنرمندان معاصر او و پس از او داشت. در اینجا برای آشنایی خواننده، برخی از این نظریات را مطرح می‌کنیم:

نظریهٔ ناخودآگاه

از نظر فروید، روان انسان به سه بخش «خودآگاه»، «نیمه آگاه» و «ناخودآگاه» تقسیم می‌شود. بخش خودآگاه، آن قسمت از ذهن است که در واقع فعالیت آگاهانهٔ خود را با آن انجام می‌دهیم؛ همان «من» درون ضمیر که در حالت هشیاری به وجود آن آگاهیم. بخش نیمه آگاه، آن قسمت از فرایندهای ذهنی است که اگرچه فراموش شده یا از

فعالیت آن آگاهی نداریم، اما براحتی یا تحت شرایطی، به سطح خودآگاه می‌آید. بخش ناخودآگاه، آن قسمت از ذهن و فعالیت‌های ذهنی است که از وجود آن آگاهی نداریم؛ اما تأثیر خود را بدون اراده و اختیار ما، بر رفتار و تصورات ما می‌نهد.

فروید ذهن را به کوه یخ شناوری تشبیه می‌کرد؛ قسمت بالای آن که از آب بیرون است، خودآگاهی؛ قسمت نزدیک به سطح آب در زیر، نیمه آگاهی و قسمت اعظم آن که در زیر آب است، ناخودآگاهی است. این قسمت از آنجا که بیشترین سهم را به خود اختصاص داده، خواه ناخواه، تأثیر خود را بر اعمال و رفتار ما می‌نهد؛ بدون این که از فعالیت آن آگاه باشیم. فروید قسمت ناخودآگاه ضمیر را به مکانی تاریک و نادیدنی مانند می‌کرد و عقیده داشت، هر آنچه را فراموش می‌کنیم، در واقع از یاد نرفته است؛ بلکه به قسمت ناخودآگاه ذهن نقل مکان کرده است.^۶

اهمیت ناخودآگاه از آنجاست که انسان هر تمایل و تفکری را که دوست ندارد و در حالت آگاهی از فکر آن رنجیده خاطر می‌گردد، به ناخودآگاه پس می‌راند و در آنجا محبوس می‌کند؛ به سخن دیگر صحنه‌های ناراحت‌کننده، تمایلات یا افکاری که در زندگی آگاهانه پذیرفته نیست، یا با تربیت، عرف، عقاید، مذهب و آداب و رسوم شخص سازگاری ندارد، برای از دست ندادن احترام و وجهه خود در اجتماع، به سمت ناخودآگاه واپس می‌زنیم. اما این تمایلات دست بردار نیستند و برای بروز و ارضای خود، علی‌رغم میل شخص، سعی در ظهور خود دارند. از نظر فروید هنگامی که فشار محتویات واپس زده شده در ناخودآگاه آنچنان زیاد شود و در تضاد و تعارض کامل با زندگی آگاهانه شخص قرار گیرد، به طوری که فرد، از واپس زنی آن ناتوان گردد، موجب روان نژندی می‌شود. فروید این مطلب را ضمن مثالی در یکی از سخنرانی‌های خود در سال ۱۹۰۹، چنین توضیح می‌دهد:

«فرض کنیم در این اتاق سخنرانی [قسمت خودآگاه ذهن]^۷ که همه مستمعین آن افرادی مؤدب و جویای دانش هستند [افکار و تمایلات مورد پسند فرد و جامعه]... شخصی وجود داشته باشد که از نظر روانی بیمارگونه بوده... [افکار و تمایلاتی که شخص و جامعه آن را خوش نمی‌دارد] با خنده‌ها و صحبت‌کردنهای بی‌مورد... مانع از ادامه سخنرانی گردد... سه یا چهار تن از مردانی که در این سالن حضور دارند و همگی آنها

افرادی قوی هستند، [نیروه‌های واپس‌زنی ذهن] این فرد را از اتاق بیرون می‌اندازند... [طرد افکار و تمایلات ناخوشایند به ناخودآگاه] به منظور آن که مزاحمت تکرار نگردد و فرد اخراج شده، دوباره قصد ورود نکند، آقایان محترمی که شخص مزاحم را بیرون انداخته‌اند، صندلیهای خود را پشت در قرار داده و مانع از ورود مجدد وی می‌گردند... [مقاومت و کشمکش ذهن در جلوگیری از ورود تمایلات ناپسند از ناخودآگاه به خودآگاه] مع‌هذا به وجود آوردن ممنوعیت کافی نمی‌باشد؛ چه این مزاحم در پس در، با صداهای زیاد سبب مزاحمت بیشتر می‌گردد و با کوبیدن و لگد زدن به در، وضع را از سابق بدتر کرده و بکلی مانع از ادامه سخنرانی می‌شود [مرحله روان‌پریشی فرد] در یک چنین حالتی ممکن است شخص [روانکاو] نقش میانجی را بازی کند... به خارج از اتاق می‌رود و با شخص ناراحت صحبت می‌کند... [یافتن تمایلات واپس زده شده در ناخودآگاه، توسط پزشک] اجازه ورود مجدد وی را می‌گیرد و رفتار مناسب شخص ناراحت را تضمین می‌کند. [آوردن تمایلات سرکوب شده به مرحله خودآگاهی که البته همراه با بصیرت جدید بیمار همراه می‌شود] ما نیز به احترام آن شخص [روانکاو] تصمیم می‌گیریم که موانع [مقاومتها و کشمکشهای ذهنی] را از پشت در برداریم و آن گاه صلح و آرامش برقرار می‌شود»^۸

مثالی از واپس‌زنی افکار ناخوشایند در ناخودآگاه

فروید در مورد واپس‌زنی، یکی از بیماران خود را مثال می‌زند: او دختری بود که پدر محبوب و بیمارش را در حالی که مدتی به پرستاری او مشغول بود، از دست داد. بعد از مدتی خواهر بزرگتر وی ازدواج کرد. خواهر کوچکتر که پدر مهربان خود را از دست داده و با ازدواج خواهر بزرگتر، خود را بی‌سرپرست می‌بیند، ناخواسته نسبت به شوهرخواهر خود احساس عشق و علاقه می‌کند؛ اما قاطعانه در برابر وجدان خود، احساس خود را محبت خواهرانه قلمداد می‌کند. خواهر و شوهرخواهر نقل مکان می‌کنند و بعد از اندک مدتی به دختر خبر می‌رسد که خواهرش فوت کرده است. دختر شتابان به منزل آنان رفته و با دیدن تابوت خواهر، ناگهان این فکر به مغزش خطور می‌کند که: «حالا دیگر شوهرخواهرم آزاد است و می‌تواند با من ازدواج کند.» بلافاصله در مقابل وجدان خود و

روح خواهر از دست رفته، از این فکر احساس شرم و گناه می‌کند. در ذهن او آشوبی به پا می‌شود. در نتیجه برای رهایی از چنین افکار ناپسند و احساس دردآلود، آن را به ناخودآگاه واپس می‌زند و به گمان خود دیگر به آن نمی‌اندیشد. بعد از مدت کوتاهی، دخترک به بیماری روانی مبتلا می‌شود. زمانی که دخترک تحت معالجه روانکاو قرار می‌گیرد، خاطره صحنه تابوت و تمایل به ظاهر زشت و گناه‌آلود خود را کاملاً فراموش کرده بوده؛ اما پزشک با صحبت کردن با او سر نخ بیماری را می‌یابد. به قول مولانا:

آن حکیم خارچین استاد بود	دست می‌زد جابه‌جا می‌آمود
زان کنیزک بر طریق داستان	باز می‌پرسید حالِ دوستان
با حکیم او قصه‌ها می‌گفت فاش	از مقام و خواجگان و شهر و تاش
سوی قصه گفتنش می‌داشت گوش	سوی نبض و جستش می‌داشت هوش
تا که نبض از نام کی گردد جهان	او بود مقصودِ جانش در جهان... ^۹

فروید از خلال سخنان دخترک، طی جلساتی، ماجرای ازدواج خواهر و تمایل دختر را دوباره برایش زنده می‌کند و با تلقین طبیعی بودن چنین احساس و تمایلی، بیمار با دیدی تازه، درمان می‌شود.^{۱۰}

از نظر فروید، تمامی مردم جوامع مختلف بنابر آداب و رسوم و اعتقادات خود دارای افکار و تمایلات ممنوع و در نتیجه واپس زده در ناخودآگاه هستند. منتها تا زمانی که فشار این افکار واپس زده، برای بازگشت به خودآگاه اندک است، اضطراب و پریشیدگی روان اشخاص آنچنان آشکار نیست و خطر بیماری روانی به صورت حاد، آنان را تهدید نمی‌کند.

فروید در ابتدا عقیده داشت در حالت هیپنوتیزم می‌توان سرپوش ناخودآگاه را برداشته و در محتویات آن به کنکاش پرداخت (البته در صورت موافقتِ روحی بیمار). یکی دیگر از امکانات ظهور ناخودآگاه، حالت خلسه یا بی‌خودی است. همچنین رؤیاهای ما یکی دیگر از عرصه‌های بروز تمایلات سرکوب شده در ناخودآگاه است. البته ذهن انسان در حالتِ رؤیا، با اطلاع از ناخوشایندی افکار ناخودآگاه، آنها را سانسور کرده و به اشکال دیگری، به گونه‌ی سمبلیک در خواب متجلی می‌سازد.

برای مثال فردی با خود می‌اندیشد که در صورت فوت پدرم، ارث او مرا از کار و فعالیت

بیشتر، بی‌نیاز خواهد ساخت. این فکر باعث می‌شود شخص، احساس گناه کند؛ او فوراً این آرزو را به ناخودآگاه پس می‌راند و برای توجیه آن به خود می‌قبولاند که من نه تنها هیچگاه آرزوی مرگ پدرم را ندارم، بلکه بسیار هم به او علاقه‌مندم و قاطعانه امیدوارم عمری طولانی داشته باشد. آن آرزو و تمایل واپس زده، در رؤیا، مجال بروز می‌یابد؛ اما ذهن با آگاهی از ممنوعیت آن، آن را سانسور کرده، شخص چنین خواب می‌بیند که در مراسم تشییع جنازه پدرش شرکت جسته و برای فوت او سخت‌گریه می‌کند و در همان حالت اشکریزان از خواب برمی‌خیزد. ظاهر رؤیا چنین می‌نماید که فرد به پدرش علاقه دارد؛ اما باطن آن، نمایانگر آرزوی مرگ پدر و رسیدن به ارث اوست.

بنابر آنچه آمد، به نظر فروید رؤیاها بسیار اهمیت دارند و در واقع شاهراهی برای رسیدن به محتویات ناخودآگاه افراد محسوب می‌شوند.

گاه به گاه تمایلات واپس‌زده در ناخودآگاه، در زندگی روزانه ما نیز ناخنک زده، بدون اختیار ما خود را می‌نمایانند که فروید از آن به «لغزشهای زبانی»، «لغزشهای قلمی» و «لغزشهای رفتاری» یاد می‌کند.^{۱۱}

آوردن مثال زیر برای روشن شدن لغزش زبانی، بی‌فایده نیست:

اسقفی برای صرف چای عصرانه به منزل کشیش محل می‌رفت؛ دماغ اسقف بیش از اندازه بزرگ بود؛ کشیش دختر کوچک و با نزاکتی داشت و از آنجا که بچه‌ها بدون تأمل یا احساس شرم، راجع به اشخاص و عیوب ظاهری آنان سخن می‌گویند، کشیش قبل از ورود اسقف، راجع به دماغ بزرگ او برای دخترک صحبت کرد و سفارش کرد که مبادا راجع به این بینی بزرگ حرفی بزند؛ دخترک بعد از ورود اسقف کوشید نه تنها به دماغ اسقف ننگرد، بلکه فکر آن را نیز از ذهن خود بیرون کند. این فکر به ناخودآگاه دخترک رانده می‌شود؛ اما با شدت و قوت، سعی در بروز خود دارد. به دخترک گفتند ظرف شکر را به اسقف تعارف کند شاید در چای خود شکر بریزد. دخترک ظرف شکر را نزد اسقف برده و بی‌اختیار گفت: جناب اسقف آیا در دماغتان شکر می‌ریزید؟^{۱۲}

برای شنوندگان آگاه و روانکاوان، این گونه لغزشهای گفتاری، خبر از محتویات پنهان ذهن افراد، می‌دهد.

نمونه لغزشهای قلمی را هم در بعضی اشتباهات مجلات، روزنامه‌ها، چاپخانه‌ها یا

نوشته‌های اشخاص، اغلب می‌بینیم.

مثالی هم برای لغزشهای رفتاری می‌آوریم: مردی از همسر خود ناراضی است و از رفتن به خانه، اکراه دارد؛ اما در برابر ذهن خود آگاه خود و نیز در برابر اطرافیان، اصرار دارد که از زندگی زناشویی خود کاملاً خشنود است. او گاه به گاه کلید منزل خود را گم می‌کند و این مسأله را به حساب ضعف حافظه و حواس پرتی خود می‌گذارد؛ اما روانکاو آگاه می‌داند که علت اصلی گم شدنهای مکرر کلید منزل، فشار ناخودآگاه و نفرت او از رفتن به منزل است؛ ولی شخص از چنین انگیزه‌یی کاملاً بی‌خبر است.

لطیفه‌ها و طنزهای ظریف که غالباً جنسی هستند، هم به نوعی نشانگر ظهور و بروز تمایلات و افکار سرکوب شده فرد گوینده است.

ساختار شخصیت

از نظر فروید، ساختار شخصیت انسان از سه نظام عمده تشکیل می‌گردد که عبارتند از: نهاد (Id)، فرامن (Superego) و من (Ego)^{۱۳}

نهاد

نهاد، منبع انرژی روانی است؛ کودک با «نهادی» فعال متولد می‌شود. اهداف نهاد، اجتناب از درد و کسب لذت است. نهاد، بدون نظارت «من» و «فرامن» حالتی مخرب دارد. از آنجا که عامل نهاد در شخصیت انسان، فقط به دنبال کسب لذات است، در نتیجه منطق، اصول اخلاقی یا ارزشی را نمی‌شناسد. تمایلات انسان به تجاوز، قانون‌شکنی و شکستن حریم دیگران در جهت کسب برتری و لذت بیشتر، از نهاد سرچشمه می‌گیرد. انسانی که کاملاً تحت کنترل نهاد خود قرار گیرد و «من» و «فرامن» او قدرت مهار نهاد را از دست بدهند، ممکن است حتی خود را به نابودی بکشاند. البته ناگفته نماند از آنجا که نهاد منبع انرژیهای روانی است، تأمین کننده انرژی دو نظام دیگر است. گرچه نهاد، خشونت طلب و پرخاشگر است، اما انسان برای دفاع از خود، آنجا که به حمله و تخریب نیاز دارد، به انرژی و تمایلات نهاد نیازمند است.

فرامن

نظام دیگری که در ساختار شخصیتی انسان، برای حفاظت از ارزشها و حریم جامعه شکل می‌گیرد، فرامن نام دارد؛ فرامن در نتیجه بایدها و نبایدها، تربیتهای اخلاقی، مذهبی و ... در وجود افراد بتدریج از کودکی شکل می‌گیرد. کار فرامن دفاع از ارزشهایی است که والدین، جامعه و مذهب به او آموخته‌اند. این فرامن است که تمایلات ناپسند را به قسمت ناخودآگاه ذهن می‌راند. و همچنین فرامن است که از طریق «من» یا مستقیماً بر دهان «نهاد» لگام می‌زند و در مقابل افکار و تمایلات مخرب نهاد، قد علم می‌کند. به دیگر سخن اگر «نهاد» لگام گسیخته از فرد، شیطان می‌سازد، فرامن از وی، فرشته‌یی ایثارگر خلق می‌کند. همان‌طور که نهاد با منطق، بیگانه است، فرامن نیز در جهت مخالف آن، شدیداً احساس‌گرا است و خواستار فدا شدن بی‌چون و چرای شخص در راه دیگران است. البته ایثاری که هیچگونه دلیل مشخص و منطقی ندارد.

من

«من» از منطق و اصل واقعیتها در جامعه پیروی می‌کند. من، پیوند فرد را با جهان خارج برقرار کرده و سلوک شخص را با جامعه و واقعیات زمان او، ممکن می‌سازد. من همیشه ناچار است میان دو نظام احساسی و بدون منطق، یعنی نهاد و فرامن، تعادل برقرار سازد. از یک سو تمایل نهاد را در جهت نابود کردن همه چیز برای بقای خود، تخفیف می‌دهد و البته از نیروی خشونت نهاد برای بقا، به صورتی منطقی استفاده می‌کند و از دیگر سو تمایل فرامن را در راستای فدا کردن خود، مرگ طلبی و وانهادن دنیای دون، تقلیل می‌دهد و البته در موقع مقتضی از تمایلات خیرخواهانه فرامن در جهت خدمت به جامعه به گونه‌یی عقلانی، استفاده می‌کند.

عقدۀ ادیپ

فروید با توجه به تراژدی «ادیپوس شهریار» اثر سوفوکلس (حدود ۴۹۵ تا ۴۰۶ ق.م.) نمایشنامه‌نویس یونانی، نظریۀ عقدۀ ادیپ را ارائه کرد. خلاصۀ نمایشنامه چنین است: یک پیشگو به شاه و ملکه «تیس» یعنی لایوس و یوکاسته، می‌گوید که پسر کوچک

آنان، بعدها پدرش را می‌کشد و با مادرش ازدواج می‌کند. شاه برای جلوگیری از این فاجعه، فرمان می‌دهد که یکی از افرادش نوزاد را مجروح کرده، در بیابان رها کند تا از بین برود. اما طفل به وسیلهٔ چوپانی نجات می‌یابد و به کشور «کورینت» برده شده و در آنجا به عنوان پسر «پلی باس» شاه و ملکه «مروپ» پرورده می‌شود. شاه و ملکه به طفل تلقین می‌کنند که پدر و مادر حقیقی اویند. پسرک پس از بلوغ و مطلع شدن از این پیشگویی، به خیال خود برای جلوگیری از رخدادن این پیشگویی، از کورینت به تبس می‌گریزد. او در سفر خود به مردی پیر و ملازمان او برمی‌خورد و با آنها می‌جنگد و آنها را می‌کشد؛ قبل از این که به تبس وارد شود، «ابوالهول» را می‌بیند که شهر را طلسم کرده است تا مردم معتمایی را که او طرح کرده است پاسخ دهند. ادیپ معمای او را حل می‌کند و شهر را آزاد می‌سازد. پاداش او تصاحب یوکاسته، ملکهٔ بیوه است. او سپس سالها بر تبس، کامروا و سرافراز فرمانروایی می‌کند و یوکاسته از او صاحب چهار فرزند می‌گردد. سرانجام شهر به مصیبتی عظیم دچار می‌آید. زیرا قاتل لایوس مجازات نشده است. ادیپ برای یافتن مجرم، تحقیقات گسترده‌یی را شروع می‌کند و نهایتاً درمی‌یابد که مجرم، خود اوست و پیرمردی که در هنگام سفر خود به تبس از پا درآورده بود، لایوس یعنی پدر واقعی خودش بوده است.

ادیپ که از این کشف خود، مبهوت و متحیر گشته است، با یکی از سنجاقهای زرین لباس همسر - مادرش که اینک خود را حلق آویز کرده، خود را کور می‌کند و به تبعید می‌رود. پس از این مجازات ایثارگرانه، سلامتی و وفور نعمت به تبس باز می‌گردد.^{۱۴} فروید نمایشنامه‌ها و داستانهای این چنین را نشانگر وجود گرایشی غریزی در انسان می‌داند. گرایشی که در کودکی بخصوص در پسران علیه پدر، شکل می‌گیرد. به نظر فروید بعد از این که پسر بچه به تمایز جنس خود با جنس مؤنث، بخصوص مادر پی می‌برد، تحت تمایل غریزه، بیشتر به مادر محبت می‌ورزد. همین مسأله برای دختر بچه‌ها پیش می‌آید که برعکس، علاقهٔ خود را به پدر معطوف می‌کنند.

پسر بچه ناخودآگاه، همهٔ وجود و کارکردهای مادر را فقط برای خودش و در خدمت خود می‌خواهد و از این که می‌بیند مادر نه تنها به او، بلکه به مرد دیگری که پدر یا شوهر نام دارد، متعلق است و با ورود پدر به منزل، مادر توجه خود را از پسر متوجه پدر و

رسیدگی و خدمت به او می‌کند، ناخودآگاه نسبت به پدر احساس حسادت و رقابت می‌کند؛ پسر بچه در این زمان با خود می‌اندیشد که اگر پدر نبود، مادر به من رسیدگی می‌کرد و تماماً در خدمت و متعلق به من بود و چون التزام مادر به پدر را می‌بیند، به طور غریزی سعی می‌کند خود را با پدر همسان کند؛ مثلاً کفشهای پدر را به پا می‌کند؛ عینک پدر را به چشم می‌زند و کلاً رفتارهای پدر را تقلید می‌کند تا شاید جای پدر را در دل مادر اشغال کند و چون از پیروزی ناتوان است، در دل، آرزوی مرگ یا کشتن پدر را دارد. بعدها با آموزشهای اخلاقی، اجتماعی و مذهبی می‌آموزد که چنین تمایلی گناه است و عقوبت سختی در پی دارد و در ضمن اگر در سالهای رشد، کودک از تربیت و پرورش صحیح روحی و جسمی برخوردار باشد، بتدریج تمایل به جنس مخالف را معطوف به غیر محارم می‌کند که ازدواج، نتیجه طبیعی این تمایل غریزی است.

لیبیدو

از نظر فروید، لیبیدو عاملی است غریزی و پر از انرژی در درون «نهاد» که تمایل به تسلط بقا و فاعلیت دارد؛ نیرویی که در مبارزه با مرگ، می‌کوشد انسان را در هر زمینه به پیروزی و برتری برساند. او این نیرو را شهوت یا لیبیدو می‌نامد. گرچه شهوت به معنای عام منظور است، اما آن شهوتی که بیشترین نیروی لیبیدو را از آن خود می‌کند، همانا شهوت جنسی است. به نظر فروید، لیبیدو، غریزه حیات جویای کام است. او زیربنای کلیه اعمال و رفتار و پیشرفت و تمدن بشری را وجود این نیرو می‌داند. بدین شکل که لیبیدو یا غریزه جنسی، فعالانه خواستار ارضای خویش است؛ اما از آنجا که آداب و سنن اخلاقی و اجتماعی، موانع زیادی بر سر راه این نیرو (نیروی جنسی) پدید می‌آورد، این نیرو یا انرژی، تغییر مسیر و شکل می‌دهد، تا بتواند به هر حال خود را ارضا کند؛^{۱۵} مثلاً شخصی که به علت موانع مختلف از کامجویی از محبوب خود ناتوان است، دست به دامن تخیل می‌زند؛ لیبیدو او را به نگارش داستانی عشقی و می‌دارد تا در این داستان از معشوق، کام بستاند و بدین وسیله غریزه جنسی او ارضا شود. فروید این تغییر شکل لیبیدو را «تصعید» نام نهاد.

حتی فوتبالیستی که توپ را وارد دروازه تیم حریف می‌کند و دروازه بان تیم حریف را

در مقابل خود مغبون و تسلیم شده می‌بیند، وقتی در خود احساس فاعلیت می‌کند، از نظر فروید این لیبیدو است که با تصعید، دوباره مجال ارضا شدن یافته است. بنابر نظریه فوق، فعالیت‌های موفقیت‌آمیز انسانها در کسب برتری، قدرت، ساختن و طی کردن مدارج ترقی، همگی به نوعی تصعید لیبیدو و ارضای آن است. اگر تمایلات شدید لیبیدو نتواند چه به شکل اولیه، چه به حالت تصعید شده، ارضا شود، شخص دچار روان نژندی می‌شود.

بنابر آنچه گفته شد، فروید، هنرمندان، نویسندگان و شاعران را روان پریشانی می‌داند که از تماس و سازگاری با واقعیت و از برتری جویی در جامعه ناتوانند؛ در نتیجه به دنیای خیال پناه برده، با خلق آثار هنری، در محتوای این آثار، هم انتقام خود را از دشمنان می‌گیرند و هم با کسب شهرت، غریزه فاعلیت لیبیدو را با تصعید ارضا می‌کنند.

تفسیر تصاویر هنری بر مبنای جنسیت

از جمله بحث‌انگیزترین نظریات فروید، تحلیلی بود که او از صور خیال در محتوای آثار هنری ارائه می‌کرد؛ او آثار هنری را با توجه به تصعید روانی در هنرمند، دارای مبنایی جنسی می‌دانست. از این نظر همه تصاویر مَقَرَّ، پهن یا افتاده را، مانند گل، کاسه، بشقاب، غار، رودخانه، دریا، زمین و ... از جمله نمادهای مادینگی می‌دانست و برعکس همه تصاویری که طولشان بیشتر از قطرشان است، نظیر قلعه، کوه، مار، شمشیر، خنجر، گرز و کوبال و ... را نماد نرینگی محسوب می‌کرد.^{۱۶}

فرافکنی

یکی دیگر از بحث‌های روانشناسی فرویدی، فرافکنی (Projection) است؛ فرافکنی نسبت دادن ناآگاهانه عیوب، امیال و اندیشه‌های ناپسند خود به دیگران است که در واقع نوعی مکانیسم دفاعی محسوب می‌شود و در افراد طبیعی و سالم هم دیده می‌شود و سبب خطای دآوری نیز هست. برای مثال پای شخصی به لیوان آب می‌خورد و آن را می‌شکند؛ به جای این که خود را مقصر بداند، شخص دیگری، مثلاً برادر را مقصر قلمداد کرده، می‌گوید اگر ایشان لیوان را در این جای بخصوص نگذاشته بود، پای من به آن

نمی‌خورد! یا کارگر نالایق، بدی کار خود را به گردن ابزار کار خود می‌اندازد؛ چرا که نمی‌خواهد بپذیرد که بی‌مایه است؛ از این رو حقارت کار خود را به ابزار کار نسبت می‌دهد. یا زنان ناکام از زناشویی که خواهشهای جنسی ناهشیارانه‌یی دارند، در سخنان خود از هتک حرمت دیگران یا متهم کردن مردم به فساد اخلاقی، ایایی ندارند.^{۱۷}

پیر فرزانه، مولانا از قرن‌ها پیش با مکانیسم فرافکنی آشنا بوده است؛ آنجا که می‌گوید:

ای بدیده عکسِ بد در روی عمّ بد نه عمّ است آن توی از خود مَرَم^{۱۸}

از جمله نخستین کسانی که به تئوریهای فروید اشکال گرفت و برخی نظریات او را نارسا و یا اشتباه دانست، یکی از پیروان او، یعنی آلفرد آدلر بود.

نظریات آدلر و انتقاد او از فروید

آدلر و فروید در بسیاری جهات در مقابل یکدیگر قرار گرفتند. در حالی که فروید نقش «گذشته» را در تأثیرگذاری بر رفتار مورد تأکید و تأیید قرار می‌دهد، جهت‌گیری آدلر، استوار بر آینده است. بخش اساسی نظریه فروید را تقسیم شخصیت به بخشهای مجزا تشکیل می‌دهد در حالی که آدلر بر وحدت شخصیت تأکید دارد. آدلر معتقد است که رفتار انسان نه به وسیله نیروهای زیست‌شناختی غریزه، بلکه به وسیله عوامل اجتماعی تعیین می‌شود. به نظر او نخستین موقعیت اجتماعی یک کودک، ارتباطش با مادر است که از روز تولد آغاز می‌شود و به واسطه مهارت تربیتی مادر، علاقه کودک نسبت به شخص دیگر بیدار می‌شود. هرگاه مادر بداند که چگونه این علاقه را در جهت همکاری و تعاون تربیت کند، در آن صورت، کلیه ظرفیتهای مادرزادی و اکتسابی کودک در جهت احساس اجتماعی متمرکز خواهد شد. آدلر نیز مانند فروید به اهمیت سالهای کودکی و نقش سازنده آن توجه دارد، اما توجه آدلر بر نیروهای اجتماعی است و نه زیست‌شناختی.

از دیگر اختلافات آدلر با فروید، در اهمیت خودآگاهی است. در حالی که فروید تأکید بر تعیین‌کننده‌های ناخودآگاه رفتار دارد، آدلر تکیه بر خودآگاه می‌کند. برای او انسان در وهله نخست موجود خودآگاهی است که بر انگیزشهای آگاهی دارد. از نظر فروید، رفتار انسان به وسیله تجارب گذشته تعیین می‌شود؛ ولی به اعتقاد آدلر، انسان به نحو نیرومندتری در رابطه با آنچه که او در مورد آینده فکر می‌کند، تحت تأثیر قرار می‌گیرد.

کوشش برای اهداف آینده می‌تواند تغییر کند و آن چه را که انسان در لحظه حال انجام می‌دهد، تحت تأثیر قرار دهد.^{۱۹}

کوشش برای برتری

از نظر آدلر، کوشش برای برتری، ذاتی است و باعث همه پیشرفتهاست. از این دیدگاه، عامل جنسی به عنوان یک سابق غالب مطرح نمی‌شود؛ بلکه به عنوان یکی از وسایل در جهت برتری تلقی می‌گردد.

احساس کهتری و جبران

فروید پایه اولیه تعیین کننده در رفتار انسان را غریزه جنسی و مراکز آن در بدن، می‌داند؛ اما آدلر احساس کهتری را نیروی تعیین کننده اولیه در رفتار انسان محسوب می‌کرد و این احساس کهتری را به قسمتهای معیوب بدن ارتباط می‌داد.

کودک با ضعف جسمی وراثتی، دارای عقده کهتری خواهد شد؛ در نتیجه کوششهایش را به طور مستقیم معطوف به جبران مضاعف این ضعف خواهد کرد تا بر عیب خود غلبه یابد. مانند دموستن که بر لکنت زبان خویش غلبه یافت و یکی از سخنواران نامی گشت.

آدلر بعداً حیطه این نگرش را به هرگونه عقب افتادگیهای بدنی، روانی و اجتماعی واقعی یا تصویری گسترش داد. به عقیده آدلر فرایند احساس کهتری در هر زمینه‌یی در افراد بنابر غریزه برتری طلبی، باعث رسیدن به تکامل بیشتر و پیشرفت بشر می‌شود.^{۲۰}

انتقادات یونگ به نظریات فروید

یونگ (ر.ک. فصل بعد) که در ابتدا دوست و پیرو فروید بود، به مخالفت با نظریه «لیبیدو»ی فروید پرداخت و گفت: «این آموزه بر حدسیاتی بی‌وجه و من‌عندی مبتنی است؛ به عنوان مثال این مطلب صحت ندارد که مبنای روان نژندیها منحصرأ سرکوفتگی جنسی است... حقیقت ندارد که رؤیا فقط متضمن آرزوهای ناپسندۀ سرکوفته است که در عالم خواب، در پرده استتار نمایانده می‌شود».^{۲۱}

یونگ همچنین با نظریه فروید مبنی بر رابطه هنر و هنرمند با روان نژندی مخالفت کرد و نوشت: «... عقل سلیم آدمی امتناع دارد که روان نژندی را با اثر هنری همپایه کند... وانگهی... با توجه به همسانی نسبی شرایط حیات آدمی، همواره مقتضیات روانی واحدی به چشم می آیند؛ چه در مورد دانشمندی عصبی مزاج و چه در حق شاعر و یا انسانی متعارف و معمولی. همه آنها والدینی داشته اند و از عقده یی که عقده پدری یا مادری نام دارد، رنج برده اند و صاحب جنسیت و حیاتی جنسی بوده اند و از بعضی مشکلات که مابه الاشتراک همه آدمهاست، در رنج و تعب افتاده اند. این که شاعری بیشتر تحت تأثیر مناسبات با پدرش بوده و شاعر دیگری بیشتر از دلبستگی به مادرش متأثر گشته و در آثار شاعرِ سومی نشانه های انکارناپذیر سرکوفتگی جنسی مشاهده می شود، همه اینها ملاحظات است که ایضاً در حق همه روان نژندان و حتی همه موجودات متعارف صادق است.»^{۲۲}

یونگ در مورد تقسیم صور خیال در آثار هنری به نمادهای نرینه و مادینه نیز با فروید موافق نبود؛ به نظر یونگ اگر شاعر یا هنرمند از صور خیال سود می جوید، در صدد بیان چیزی است که گفتن آن با کلمات عادی یا به عقل متعارف امکان پذیر نیست یا بسیار مشکل است و نباید آن را فوراً به نمادهای جنسی تعبیر کرد. اگر بخواهیم با این نظر به مسایل نگاه کنیم؛ براحتی می توان نظریه افلاطون را در مورد «غار» به زهدان مادر ربط داد و گفت افلاطون در جنسیت کودکانه مستغرق بوده است و در این صورت از درک معنای فلسفی مثل افلاطونی غافل خواهیم شد.^{۲۳}

نقد روانکاوانه در ادبیات

نقد روانشناسانه در ادبیات می تواند به چهار گونه مطرح شود:

- الف) مطالعه روانشناختی شخص نویسنده یا شاعر از طریق آثار او.
- ب) بررسی روانشناسانه روند آفرینش اثر در مراحل تکوین.
- ج) مطالعه روانشناختی تأثیر اثر یا کلاً ادبیات بر خوانندگان.
- د) تحلیل روانشناسانه اثر ادبی، اشخاص و مسایل مطرح در اثر.^{۲۴}

در واقع به جز مورد «د»، سه مورد دیگر از نظر منتقدان چندان اهمیتی ندارد؛ زیرا

رسیدن به پاسخی دقیق و درست یا ناممکن است یا ناقص و نارسا. در اینجا ابتدا به مشکلات تحلیلی سه مورد اول می‌پردازیم و سپس در مورد تحلیل روانشناسانه خود اثر بحث می‌کنیم.

در مورد «الف» باید گفت اگر بخواهیم به مطالعه روانشناختی شاعر و نویسنده از طریق آثارشان بپردازیم، می‌توان اثر شاعر را مورد تجزیه و تحلیل روانی قرار داد و نتایج کلی در زمینه حالت‌های ذهنی او به دست آورد یا می‌توان از خلال آثار او به کشمکش‌های خالق اثر، محرومیت‌ها، تجارب تلخ، شوریدگی‌ها، شادی‌ها و مسایل روانی مؤلف پی بُرد.^{۲۵} اما چنین نتیجه‌گیری‌هایی حتماً غیرقطعی و تا حد زیادی غیرواقعی خواهد بود؛ زیرا اولاً هیچ روانکاوی حاضر نیست تا از طریق صرفاً اثر، یعنی از طریق نوشته‌های شخصی، در حالی که در مقابل روانکاو حاضر نیست تا به سؤالات وی پاسخ دهد، درباره شخص قضاوت کند.

ثانیاً در بعضی انواع ادبی مثل انواع غنایی، بخصوص در نوع غزل، شاعر گاهی منش حقیقی خود را مطرح نمی‌کند؛ حتی اغلب خلاف عقاید خود سخن می‌گوید و یا از خوف جاهلان و عوام (مثلاً در ادب عرفانی) مسایل را به گونه‌ی طرح می‌کند که ذهن خواننده جاهل را به بیراهه می‌کشاند. به قول مولانا:

ای دریغا ره‌زنان بنشسته‌اند صد گره زیر زبانم بسته‌اند
من چو لب گویم، لب دریا بود من چولا گویم مراد الا بود^{۲۶}

یا به گفته کیتس، شخصت شاعر همه چیز است و هیچ چیز نیست... او داریم به تن و وجود دیگران درآمده و به آنان شکل و جان می‌بخشد.^{۲۷}

یونگ در همین مورد می‌نویسد: «هنرمند به عنوان شخص، دارای خلیقات و هدف‌های خودبینانه خویش است؛ [اما] در سیمای هنرمند [در اثر] برعکس، «انسان» است به معنایی والاتر، انسانی کلی است که ترجمانِ روانِ ناخودآگاه و فعال نوع بشر است.»^{۲۸} مورد «ب»، یعنی بررسی روانشناسانه روند آفرینش اثر، با نقد جامعه‌شناختی و تحلیل شرایط روانی جامعه زمان نویسنده ارتباط می‌یابد و براحتی نمی‌توان به پاسخ قانع‌کننده‌ی دست یافت مگر این که تمامی شواهد، مدارک و اسناد لازم برای تحلیلگر فراهم باشد.

مورد «ج» درباره تأثیرات روانی مطالعه آثار ادبی بر خوانندگان نیز باید تحقیقات آماری وسیعی صورت گیرد و اصولاً در مورد این که آثار ادبی تا چه میزان بر خواننده تأثیر می‌گذارد و یا این که آیا آثار ادبی سبب تغییر منش افراد می‌شود یا نه، میان صاحب‌نظران اختلاف بسیار زیادی وجود دارد.

در واقع بیشترین کاربرد نقد روانکاوی در ادبیات و هنر، به کارگیری اصول روانشناسانه در خود اثر است (مورد «د»). از آنجا که تمام آثار هنری توسط انسان خلق می‌شود، این آثار آینه پیچ و خمها، رمز و رازها، آرمانها و تحولات روح بشری است. امروزه نقد روانشناسی در هنر، ادبیات و سینما از ضرورت‌های بلا فصل محسوب می‌شود. بخصوص این که نویسندگان با مطالعه و آشنایی هر چه بیشتر با روانشناسی، در خلق آثار خود از جنبه‌های روانشناسانه غافل نیستند؛ نویسندگانی چون جیمز جویس، ویرجینیا وولف، فاکتر، ناباکف، چوبک، هدایت و

نقد روانشناسانه داستان «بچه مردم»^{۲۹}

واپس‌زنی افکار ناخوشایند در ناخودآگاه

زن علی‌رغم میل و عطوفت مادرانه، ظاهراً برای بقای خود، بچه خود را بی‌پشتیبان و بی‌پناه در خیابان رها می‌کند. زنان همسایه با سرزنش او، احساس گناه را در وی تقویت می‌کنند؛ وجدان زن بیدار گشته، بنای نکوهش و ملامت وی را می‌گذارد. زن سعی می‌کند فکر این اقدام و احساس گناه‌آلود را با گفتن جمله‌هایی نظیر: «حالا که دیگر فکر کردن ندارد؛ من خودم که آزار نداشتم بلند شوم بروم و این کار را بکنم؛ شوهرم بود که اصرار می‌کرد.» به ناخودآگاه واپس زند. اما تعریف داستان برای خواننده یا شنونده، خود حاکی از عدم توانایی در واپس‌زنی افکار مربوط به این عمل است.

زن خاطرات دردناک مربوط به شوهر اول و طلاق خود را با مددگیری از ازدواج دوم به ناخودآگاه رانده و به خیال خود آن را فراموش کرده است؛ اما وقتی بچه در اتوبوس از مادر می‌پرسد: «مادل تجا میلیم؟» می‌گوید: «من نمی‌دانم چرا یک مرتبه بی‌آن که بفهمم،»

گفتم: «می‌ریم پیش بابا.»

فشار ناخودآگاه به صورت لغزشهای گفتاری و رفتاری

خاطرات و عوامل ناراحت‌کننده و ارضا نشده‌ای که به ناخودآگاه رانده می‌شود، همچنان که در بحث نظریات روانشناسی آمد، در لغزشها و تئق‌های گفتاری و رفتاری خود را می‌نمایاند.

جمله «می‌ریم پیش بابا» که ناگهان و بی‌اختیار بر زبان زن جاری شده، زیرا خودش می‌گوید: «من نمی‌دانم چرا یکمرتبه بی‌آن‌که بفهمم، گفتم: می‌ریم پیش بابا.» نشانگر این است که زن هنوز در آرزوی کانون گرم خانوادگی و اصلی خود در ازدواج اول است. او که پدر بچه‌اش را از دست داده، از ازدواج اول، تنها پسرش باقی است و او را هم تا ساعتی دیگر از دست می‌دهد. پریشانی افکار او در مورد آینده و بی‌کسی، باعث می‌شود تا قدرت او در واپس زنی این افکار ناخوشایند به ناخودآگاه کاسته شود و به صورت لغزش گفتاری یا رفتاری بروز کند؛ چنان که حوصله پاسخ به پرسشهای کودک را نداشته باشد و برخلاف تمایل خود، او را بیازارد.

نگاه معصومانه و نگرانی کودک به مادر قبل از رها شدن، یکی از موتیفهای این داستان است که مادر سعی دارد آن را هم به ناخودآگاه واپس زند یا به دیگر سخن فراموش کند؛ ولی فشار و سنگینی آن نگاه مظلومانه دائم به خودآگاه مادر هجوم می‌آورد. مادر می‌گوید: «هاج و واج مانده بود و مرا نگاه می‌کرد... پر و پر نگاهم می‌کرد. عجب نگاهی بود!... حالم خیلی بد شد؛ نزدیک بود منصرف شوم... عجب نگاهی بود! بچه‌م سرگردان مانده بود و مثل این که هنوز می‌خواست چیزی از من بپرسد. نفهمیدم چطور خود را نگه داشتم.»

فرافکنی در داستان

بنابر آنچه در بحث از نظریات روانشناسی آمد، فرافکنی، نسبت دادن خطاها و کمبودهای خود به دیگران است.

در این داستان می‌بینیم که زن با فرافکنی، ابتدا کار خود را به گردن بی‌سوادی و جهالت خود می‌گذارد و می‌گوید: «یک زن چشم و گوش بسته مثل من، غیر از این چیز

دیگری به فکرش نمی‌رسید؛ نه جایی را بلد بودم؛ نه راه و چاره‌یی می‌دانستم.» اما این مقدار فرافکنی، وجدان معذب مادر را راضی نکرده، می‌گوید: «من که خودم آزار نداشتم بلند شوم بروم و این کار را بکنم. شوهرم بود که اصرار می‌کرد.» ولی می‌بینیم که زن در ژرفای وجود خویش می‌داند که مقصر است؛ برای همین دوباره می‌گوید: «حالا هر چه فکر می‌کنم، نمی‌توانم بفهمم چطور دلم راضی شد.» عذاب وجدان آنچنان مادر را رنج می‌دهد که برای خلاصی از آن، حتی تقصیر را با فرافکنی به گردن کودک نیز می‌اندازد: «اگر بچه‌ام یک خرده دیگر معطل کرده بود؛ اگر یک خرده گریه کرده بود، حتماً منصرف شده بودم؛ ولی بچه‌ام گریه نکرد... شاید اگر بچه‌کم این حرف را نمی‌زد، من یادم رفته بود که برای چه کار آمده‌ام؛ ولی این حرفش مرا از نو به صرافت انداخت.»

فرامن (پاسبان درون)

اگر همچنان که در بحث از «فرامن» آمد، فرامن را به عنوان عاملی فرض کنیم که همچون پلیس آماده‌ی جلوگیری از حرکت‌های مخرب «نهاد» است، در داستان مورد بحث نیز مشاهده می‌کنیم که مادر بعد از رها ساختن کودک، می‌گوید: «کار من تمام شده بود. بچه‌ام سالم به آن طرف خیابان رسیده بود. از همان وقت بود که انگار اصلاً بچه نداشتم.» در ظاهر کار مادر خاتمه یافته است و او خود نیز چنین می‌اندیشد. اما پلیس وجدان یا ملامت‌های «فرامن» تازه در ضمیر مادر بنای نکوهش و سختگیری را می‌نهند. در نتیجه آنجا که مادر می‌گوید: «ولی یک دفعه به وحشت افتادم. نزدیک بود قدمم خشک بشود و سر جابم می‌خکوب بشوم. وحشتم گرفته بود که مبادا کسی زاغ سیاه مرا چوب زده باشد... خیال می‌کردم پاسبان سر چهارراه که مرا می‌پاییده، توی تاکسی پریده و حالا پشت سرم پیاده شده و حال است که می‌چ دستم را بگیرد.»

خیال پاسبان سر چهارراه در واقع نمود یا نشانه‌یی از فرامن زن یا پاسبان درون اوست که از حالا به بعد گریبان او را گرفته و رها نخواهد کرد.

تناسب جمله‌بندی‌های داستان با حالات روانی مادر

هنگامی که انسان شدیداً ترسیده یا هیجان‌زده است، نمی‌تواند جملات طولانی و

منسجم ادا کند؛ چرا که ترتیب جملات طولانی به حوصله و آرامش فکری نیاز دارد؛ انسان در حالت اضطراب، بریده بریده با جملات کوتاه سخن می‌گوید.

اوج اقدام خطرناک مادر آنجاست که به محل اجرای نقشه خود یعنی «میدان شاه» می‌رسد از اتوبوس پیاده می‌شود و حال است که باید دست به عمل بزند. واضح است که او اکنون بسیار هیجان‌زده است و فکر این که در چنین محیطی چگونه بچه را دست به سر کند، او را پریشان و کلافه می‌کند. نویسنده با زیرکی از پریشانی مادر سخن نمی‌گوید؛ بلکه دلهره و اضطراب مادر را به وسیله آوردن جملات بریده و کوتاه سه کلمه‌یی به تصویر می‌کشد و احساس هیجان مادر را به این وسیله به خواننده القا می‌کند: «مدتی قدم زدم. شاید نیمساعت شد. اتوبوسها کمتر شدند. آمدم کنار میدان».

عقدۀ ادیب در داستان «رستم و اسفندیار»

گشتاسپ، پدر اسفندیار، بعد از چندین مرتبه پیمان شکنی، بالاخره به اسفندیار اطمینان می‌دهد اگر به «رویین دژ» در توران حمله کند و خواهران خود را نجات دهد، تاج شاهی را به او خواهد سپرد. اسفندیار اطاعت کرده، رویین دژ را تسخیر می‌کند و نه تنها خواهران خود را از بند می‌رهاند، بلکه ارجاسپ، شاه توران را هم می‌کشد و گنجهای او را برای پدر به ارمغان می‌آورد؛ اما گشتاسپ تعهد خود را فراموش کرده و به روی خویش نمی‌آورد. استاد سخن فردوسی، داستان رستم و اسفندیار را با این ابیات شروع می‌کند:

ز بلبل شنیدم یک داستان	که برخواند از گفته باستان
که چون مست باز آمد اسفندیار،	دژم گشته از خانه شهریار،
کتایون قیصر که بُد مادرش،	گرفته شب و روز اندر برش
چو از خواب بیدار شد تیره شب،	یکی جام می‌خواست و بگشاد لب
چنین گفت با مادر اسفندیار:	که با من همی بد کند شهریار
مرا گفت چون کین لهراسپ شاه،	بخواهی به مردی ز ارجاسپ شاه،
همان خواهران را بیاری ز بند،	کنی نام ما را به گیتی بلند،

جهان از بدان پاک بی خوکنی،	بکوشی و آرایشی نوکنی،
همه پادشاهی و لشکر تورا است	همان گنج با تخت و افسر تورا است
کنون چون برآرد سپهر آفتاب،	سر شاه بیدار گردد ز خواب،
بگویم پدر را سخنها که گفت	ندارد ز من راستیها نهفت
و گر هیچ تاب اندر آرد به چهر،	به یزدان که بر پای دارد سپهر،
که بی کام او تاج بر سر نهم	همه کشور ایرانیان را دهم
تو را بانوی شهر ایران کنم	به زور و به دل جنگ شیران کنم...

شارحان شاهنامه در مورد بیت آخر، با هم اختلاف نظر دارند. دکتر شعار و انوری می نویسند: «[اسفندیار] از این که می گوید تو را بانوی شهر ایران کنم، چه منظوری دارد؟ چه، کتایون هم اکنون بانو، یعنی ملکه ایران است.»^{۳۰}

دکتر اسلامی ندوشن می نویسد: «... آیا منظور این است که او را در این پایگاه نگاه خواهد داشت؟ به چه وسیله؟ با به زنی گرفتن او؟ در این صورت، موضوع، مستلزم از میان برداشته شدن گشتاسپ است. چون تصور چنین عملی درباره اسفندیار مشکل است، مفهوم بیت در ابهام می ماند.»^{۳۱}

دکتر کزازی در مقاله‌ی نظر خود را در این مورد بیان کرده که در اینجا خلاصه آن نقل می شود: «کتایون، همسر گشتاسپ، و مادر اسفندیار، رومی است؛ گشتاسپ در روایات زرتشتی، همسری دیگر و ایرانی دارد به نام «هوتوس» (آتوسا) که در شاهنامه فقط در بیتی بدون ذکر نام، از وی یاد شده؛ بعید نیست که هم اکنون آتوسا، ملکه باشد و اسفندیار به مادر می گوید: هنگامی که من قدرت را به دست گیرم، تو را ملکه خواهم کرد.»^{۳۲}

می توان این بیت و دشمنی اسفندیار با پدر نالایق و ستمگر خود را از طریق عقده ادیپ بررسی کرد. گشتاسپ پدری است خشن و قدرت طلب که از عطوفت پدری بهره‌ی ندارد. او خود در جوانی علیه لهراسپ که پدری حلیم و بردبار بود، شورش کرده، قصد لشکرکشی علیه پدر به کمک رومیان را داشت که با وساطت خود لهراسپ، جنگ در نگرفت و لهراسپ برای ختم غائله، تاج شاهی خود را به گشتاسپ داد. گشتاسپ بعد از جلوس بر تخت، بعدها مسبب مرگ پدر نیز شد. بنابراین با توجه به نظریه فرافکنی، یعنی نسبت دادن عیوب خود به دیگران، گشتاسپ عطش خود برای قدرت طلبی را به پسر

خویش اسفندیار نسبت می‌دهد و ناخودآگاه به فرزند به چشم رقیب و غاصب حکومت خویش می‌نگرد و از کودکی مهر خود را از وی دریغ می‌کند. با توجه به این ماجراست که کتایون، مادر اسفندیار، کمبود مهر پدری را برای فرزند جبران می‌کند:

کتایون قیصر که بُد مادرش گرفته شب و روز اندر برش

در واقع اسفندیار از ابتدای جوانی با نفرت از پدرِ خشنِ خود و عشق به مادر بزرگ می‌شود. او هر چه آموخته از مادر بوده؛ برای همین در دشواریها به مادر روی می‌آورد و با او مشورت می‌کند. بنابراین اسفندیار هیچگاه در فکر جدایی از مادر نیست و مایل است بعد از کنار زدن پدر از تخت سلطنت، باز مادر را در کنار خود بر اریکه قدرت ببیند.^{۳۳}

تحلیل «رستم و اسفندیار» بر اساس نهاد، فرامن و من

داستان را بر اساس سه جنبه فوق که شرح آن در صفحات قبل آمد، بررسی می‌کنیم. گشتاسپ در این داستان، تجسم «نهاد» است. نهادهی لگام‌گسیخته که به جز قدرت به هیچ چیز نمی‌اندیشد. او پدر خود را (لهراسپ) برای رسیدن به تاج و تخت، در واقع فدا کرده است؛ حال قصد دارد برای حفظ قدرت و لذات حاصل از آن، پسر را نیز فدا کند. او هرگاه در حمله دشمنان به ایران، بقای شخص خود را در خطر دیده، گریخته است و این اسفندیار بوده که او را از مهلکه رهانیده است.

اسفندیار خود می‌داند که هدف گشتاسپ از فرستادن او به سیستان و بستن رستم، بهانه‌یی است برای حفظ سلطنت و نابودی اسفندیار؛ برای همین به پدر می‌گوید:

تو را نیست دستان و رستم به کار همی چاره‌جویی به اسفندیار

دریغ آیدت جای شاهی همی مرا از جهان دور خواهی همی

ج ۶ - ص ۲۲۶

اسفندیار در این داستان، تجسم «فرامن» است. گفتیم فرامن از آداب و رسوم و ارزشهای اخلاقی و بخصوص مذهبی شکل می‌گیرد. اگر قرار است چیزی در مقابل افراطهای مخرب نهاد بایستد، همانا فرامن است که ضد نهاد است. اسفندیار، مجاهد

دین زرتشتی است؛ کشورهای دشمن را با جهاد بی پروای خود به دین بهی درآورده است. چیزی جز گسترش عدل و داد را در سر نمی پرورد. او نه تنها به رستم کینه‌ی ندارد؛ بلکه هواخواه او نیز هست و از این که مبادا در جنگ، رستم آسیب ببیند، نگران است و در این باره می‌گوید:

به بالا همی بگذرد فر و زیب بترسم که فردا ببیند نشیب
همی سوزد از مهرِ فرّش دلم ز فرمان دادار دل نگسلم^{۳۴}

ج ۶ - ص ۲۷۲

او که نماد فرمان است، به قدری بی‌آلایش است که هرگاه پدر با پیمان‌شکنی، پیمان تازه‌ی به دروغ با او می‌بندد، باور می‌کند. نگرانی و تشویش همیشگی او (همچون فرمان) پاسداری از ارزشهای دینی و اخلاقی است؛ حاضر است همه چیز خود را فدا کند اما ارزشها خدشه‌دار نشود.

چنان که در بحث روانشناسی فرویدی در مورد «فرمان» ذکر شد، این قسمت از ذهن، آرمانی عمل می‌کند و احساس‌گرا است و از اصل منطق پیروی نمی‌کند و تنها به ارزشهای اخلاقی پایبند و ملتزم است. اسفندیار در جوابِ پشتون که او را از جنگ در سیستان نهی می‌کند، همیشه پاسخی مشخص دارد و آن این که زرتشت فرموده باید فرمان پدر را گردن نهاد:

چنین داد پاسخ ورا نامدار که گر من بی‌پچم سر از شهریار،
بدین گیتی اندر نکوهش بود همان پیش یزدان پژوهش بود
دو گیتی به رستم نخواهم فروخت کسی چشم دین را به سوزن ندوخت

در جای دیگر:

که گوید [زرتشت] که هر کوز فرمان شاه بی‌پچد، به دوزخ بود جایگاه
مرا چند گویی گنه کار شو؟ ز گفتار گشتاسپ بیزار شو؟

ج ۶ - ص ۲۷۳

رستم در این داستان تجسم «من» است. قبلاً توضیح داده شد که «من» عامل متعادل‌کننده فرمان و نهاد است و از اصل منطق و واقعیت پیروی می‌کند. همچون انسانی جهان‌دیده، اعتدال جو و متعادل.

چنان که گفته شد، «من» برخلاف نهاد و فرمان که ضد همدیگرند، با هیچکدام از این

دو عامل، تعارض ندارد؛ بلکه با پذیرش هر دو، در صدد تعدیل و نزدیک کردن این دو عامل احساسگرا، به واقعیت است. به گفته فروید «من» همیشه طعم تازیان‌های سرزنش و اخلاقیات «فرامن» را چشیده و از سوی دیگر بر اثر تقاضاهای حریصانه و سیری‌ناپذیر «نهاد» به ستوه آمده است. در واقع «من» نماد رنج بشریت است.^{۳۵}

می‌بینیم که رستم طالب نابودی هیچکدام از دو سوی ماجرا یعنی «نهاد» (=گشتاسپ) و «فرامن» (=اسفندیار) نیست؛ در واقع این نهاد است که قصد نابودی فرامن را دارد. فرامن نیز قصد کنار زدن نهاد را دارد؛ اما رستم به عنوان نماد من، قصد تعادل و تعاون این دو را دارد. در گفتگو با اسفندیار از هر دوی آنها تمجید می‌کند:

خنک شاه کو چون تو دارد پسر به بالا و فرت بنازد پدر

ج ۶ - ص ۲۴۶

به اسفندیار اندرز می‌دهد که تو از واقعیات زمانه آگاهی نداری:

تنِ خویش بینی همی در جهان نه‌ای آگه از کارهای جهان

ج ۶ - ص ۲۵۸

هنگامی که اسفندیار از جنگ می‌گوید، رستم خردمندانه پاسخ می‌دهد:

چو فردا بیایی به دشت نبرد	به آورد مرد اندر آید به مرد،
ز باره به آغوش بردارمت	ز میدان به نزدیک زال آرمت
نشانت بر نامور تخت عاج	نهم بر سرت بر دل افروز تاج ...
از آن پس بیایم به نزدیک شاه [گشتاسپ]	گرازان و خندان و خرم به راه

ج ۶ - ص ۲۶۴

گفتیم که فرامن (اسفندیار) و نهاد (گشتاسپ) از اصل خرد و منطق پیروی نمی‌کنند. رستم به اسفندیار می‌گوید:

بدو گفت رستم که ای نامدار	همیشه خرد بادت آموزگار...
همه پند دیوان پذیری همی	ز دانش سخن برنگیری همی

ج ۶ - ص ۲۶۸

رستم از قدرت طلبی نهاد (=گشتاسپ) آگاه است. به اسفندیار می‌گوید:

تو یکتا دلی و ندیده جهان

جهانبان (=گشتاسپ) به مرگ تو کوشدنهان...

به گرد جهان بردواند تو را

به هر سختی پروراند تو را

ج ۶ - ص ۲۶۸

در واقع این رستم است که باید تقاضا اشتباهات احساسگرایی فرامن و نهاد را بدهد. انسانهای خردمند و منطقی همیشه از دست احساسگرایان خونها خورده‌اند و رنجها کشیده‌اند. برای همین رستم می‌گوید:

مکن شهریارا جوانی مکن چنین بر بلا کامرانی مکن

دل ما مکن شهریارا نژند میاور به جان خود و من گزند

ج ۶ - ص ۲۶۸

به هر حال همان‌طور که گفته شد، از آنجا که وظیفه «من» به جای دشمنی با فرامن و نهاد، ایجاد تعادل و تساهل با هر دو است، رستم دائماً اسفندیار را از جنگ برحذر داشته، در اشاره به اسفندیار و گشتاسپ می‌گوید:

عنان با عنان تو بندم به راه خرامان بیایم به نزدیک شاه

به پوزش کنم نرم خشم و را ببوسم سر و پای و چشم و را...

ج ۶ - ص ۲۴۳

برابر همی با تو آیم به راه کنم هر چه فرمان دهی پیش شاه...

ج ۶ - ص ۳۰۲

از آن پس به پیش پرستاروار دوان با تو آیم بر شهریار

ج ۶ - ص ۳۰۳

به هر روی، رستم با تمام کوشش و اهتمام خود از برقراری تعادل میان این دو ناکام می‌ماند و در آخر اسفندیار نابود می‌شود و گشتاسپ همچنان بر تخت سلطنت باقی می‌ماند.

به نظر حقیر شاید بتوان گفت هرگاه، «من» نتواند بین «نهاد» و «فرامن» تعادل برقرار سازد و ناخواسته به نفع نهاد، فرامن را کنار بزند، ترازوی ساخته می‌شود.

نقد هنر و ادبیات در نظریات آدلر

همان‌طور که در صفحات قبل آمد، آدلر بسیاری از نظرات فروید را قبول نداشت؛ برای آدلر، مهمترین تئوری، نظریهٔ غریزهٔ توانایی بود. به نظر او آنچه موجب پیشبرد و موفقیت‌های آدمی در زندگی است، احساس حقارت یا احساس نقص است که باعث می‌شود تا شخص در جهت جبران آن به پیروزیهای مختلف دست یابد. بنابراین به اعتقاد آدلر، پیشرفتهای بشر، تمدن و حتی خلق آثار هنری و ادبی، همه پاسخی است به این احساس نقص و حقارت در نفس آدمی و القای برتری و توانایی به خود.

م. لوفلر دلاشو، در کتابی به نام «زبان رمزی افسانه‌ها» کوشیده است تا قصه‌ها و اساطیر مختلف را بر اساس نظریات آلفرد آدلر بررسی و تحلیل کند. برای آشنایی خواننده با این گونه رویکرد، به قسمتهایی از این کتاب نظری می‌افکنیم: بنا به نظرات آدلر «ما چون سرشکسته و تحقیر شده‌ایم، جویای پیروزی و ظفریم و به خاطر آن که مقید یا خوارمان داشته‌اند، مایل به کسب اعتبار و قدر تیم. ما بالضروره تشنهٔ افتخارات یا جاه‌طلب و فزون‌خواه زاده نمی‌شویم. این شهوات در طول زندگانیمان، به مرور که از موقعیتهای ناسازگار و مخالف با خواست‌هایمان رنج می‌بریم و درد می‌کشیم، ظهور می‌کنند. این واقعیت روانشناختی توسط آلفرد آدلر به نحو زیر بیان شده است: «انسان بودن به معنای رنج بردن از احساسات حقارت نفس و میل کردن به احراز موقعیتها و حالات عالی، یعنی ارادهٔ برتری جویی است.»^{۳۶}

از احساس کهنری تا خیالبافی در هنر و ادبیات

به نظر آدلر در زندگانی خصوصی، ارتباط میان احساس حقارت نفس و تخیل به آسانی بر آدمی مستولی می‌شود. غالب کشفیات فنی از عکس‌العمل آدمهای تحقیر شده در قبایل موجبات سرشکستگی‌شان ناشی شده است. مثل اریکتونیوس (یکی از نخستین شاهان افسانه‌یی یونان) شاهی که از پا عاجز بود و گاری را در یونان اختراع کرد. از سوی دیگر، آفرینش هنری و کار برجسته‌یی نیست که مبتنی بر نوعی جبران و ترمیم روانی نباشد. رومیان چون در مرز و بوم خویش بدبخت بودند، سروران جهان شدند. تاکنون چنین به نظر رسیده است که آثارِ رمان‌نویس، درام‌نویس و شاعر، فرآوردهٔ

الهام است؛ ولی در وهله اول، خلق آن آثار، سعی و اهتمامی است برای اصلاح وضع از سوی آدم خوار شده‌ای که می‌کوشد تا تعادلی را که به مخاطره افتاده، دوباره برقرار سازد.

این است سرمنشاء این حقیقت بدیهی و بسیار ساده که «درد» الهام‌بخش است. آثار ناشی از احساس حقارتِ نفسِ قصه‌گو برای مردمی که از دردِ روانی‌یی همانندِ دردِ وی، رنج می‌کشند، دارای کشش و جذبه‌یی درمانبخش است. به قول بودلر، شاعر فرانسوی: بگذارید، بگذارید دلم از دروغی، سرمست شود.

یکی از علل اساسی زجر و تعبِ جماعات باستانی، این بود که با یأس و سرخوردگی می‌دیدند سرزمین محبوبشان، در معرض هجوم و حمله قرار گرفته و دچار مصایب و بلاها شده است؛ در این هنگام، مردم، اسطوره‌یی جبران‌کننده می‌ساختند و به مدد داستانی تخیلی که درست خلافِ واقعیات است، با پهلوانان یا ارباب انواع و خدایان اساطیری پا به دنیای افسانه و اسطوره می‌نهادند.^{۳۷}

با توجه به نظریات آدلر، می‌توان گفت از آنجا که ایرانیان باستان، قومی کشاورز و متمدن بودند (کشاورزی باعث می‌شود اقوام، ساکن یک جا شده و خوی و منشی صلحجو بیابند) همیشه از سوی شمال شرقی ایران، توسط اقوام زرد، مغولها و هونها سفید که اقوامی چادرنشین، کوچنده، شکارگر و نیمه وحشی بودند، مورد حمله و اذیاء قرار می‌گرفتند؛^{۳۸} در نتیجه خاطرات دردناک شکست‌ها و حقارت‌هایی که از دستِ این اقوام متحمل می‌شدند، باعث شد تا در اساطیر خود، اولاً قدرت و برتریِ این اقوام را به تور،^{۳۹} پسر فریدون، یعنی به خودِ ایران منسوب کنند، ثانیاً پهلوانانی اساطیری چون رستم بیافرینند که در داستانهای اسطوره‌یی، تقاص ایرانیان را از دشمنان، بویژه هونها (تورانیان) می‌گرفت.

امتیازات نقد روانشناسانه

۱- نقد روانشناسانه، برای درک رازهای درون اثر و عبور از سطح ظاهری آن به باطن و ژرفای اثر بسیار کارساز است.

۲- از طریق نقد روانشناسانه است که می‌توان در مورد حالات روحی بشر - که ادبیات

- صحنه نمایش آن است - به کنکاش پرداخت و به خودشناسی رسید.
- ۳- اصول روانکاوی بر بینش و تفسیر بسیاری از نویسندگان و شعرا و هنرمندان قرن بیستم از زندگی و انسانیت تأثیر نهاد؛ بصیرت آنان را وسعت بخشید و به خلق آثاری بدیع و موشکافانه انجامید.
- ۴- تفسیر روانشناسانه به همراه نقد سنتی، ابزاری ارزشمند برای شناخت شخصیت و حالات روحی خالق اثر است.

محدودیت‌های این روش

- ۱- به دلیل محدودیت خاص خود، به زیبایی‌شناسی آثار توجهی ندارد.
- ۲- ناقدان مکتب روانشناسی اغلب سعی دارند با عینک‌هایی از پیش آماده مثلاً تئوری‌های صرفاً فرویدی آثار هنری را به اجبار در چهارچوب فرمول‌های پیش ساخته خود جای دهند؛ حال آن که به دلیل ماهیت پیچیده انسان و آثار او، بعضی آثار یا قسمت‌هایی از آنها در هیچ یک از اصول روانشناسی نمی‌گنجد.
- ۳- متأسفانه نقد روانشناسانه بسیار تخصصی است؛ بنابراین معمولاً آن که به تفسیر روانکاوانه در ادبیات می‌پردازد، یا روانکاوی است بدون تبخّر در ادبیات یا ادیبی است که اطلاعات او از روانشناسی، تخصصی نیست.
- ۴- در تئوری‌های روانشناسی، خصوصاً نظریات فروید، راجع به شخصیت زن یا چیزی وجود ندارد یا ناقص و نارساست؛ در نتیجه منتقد این مکتب در این باره اغلب دستش تهی است.

یادداشت‌های فصل دهم

- ۱- ر.ک.به: زرین کوب، عبدالحسین: نقد ادبی، ۲ ج، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۶۹، ص ۲۸۲.
- ۲- بنگرید به:
- الف) ارسطو: فن شعر، ترجمه و تألیف دکتر عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۶۹، صص ۱۰۵-۱۳۵.
- ب) شمیسا، سیروس: انواع ادبی، چاپ اول، انتشارات باغ آینه، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۱۵۹.
- ۳- مکتبهای روانشناسی و نقد آن، دفتر همکاری حوزه و دانشگاه، ۲ ج، چاپ اول، انتشارات سمت، تهران، سال ۱۳۶۹، ج ۱، ص ۲۸۰.
- ۴- در فصل بعد به زندگی و نظریات یونگ پرداخته شده است.
- ۵- در صفحات بعد در مورد «لیبیدو» توضیحاتی خواهد آمد.
- ۶- بنگرید به:
- الف) مکتبهای روانشناسی و نقد آن، دفتر همکاری حوزه و دانشگاه، ج ۱، ص ۲۷۸.
- ب) یونگ، کارل گوستاو: روانشناسی ضمیر ناخودآگاه، ترجمه محمدعلی امیری، چاپ اول، انتشارات آموزش و انقلاب اسلامی، تهران، سال ۱۳۷۲، فصل اول و دوم.
- ۷- عبارتهای درون گروه را، نگارنده برای واضح تر شدن مطلب اضافه کرده است.
- ۸- فروید، زیگموند: روانشناسی، ترجمه مهدی افشار، چاپ اول، انتشارات کاویان، تهران، سال ۱۳۶۳، صص ۸۷-۹۱.
- ۹- مولوی، جلال الدین: مثنوی معنوی، به تصحیح نیکلسون، انتشارات مولی، دفتر اول، ص ۱۲.

- ۱۰- فروید، زیگموند: روانشناسی، ترجمه مهدی افشار، صص ۸۶ و ۸۷.
- ۱۱- آلن، کلیفورد: پیشگامان روانپزشکی، ترجمه اسماعیل سعادت، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، سال ۱۳۶۶، ص ۱۳۳ به بعد.
- ۱۲- بنگرید به: گُردِر، یوستین: دنیای سوفی، ترجمه حسن کامشاد، چاپ دوم، انتشارات نیلوفر، تهران، سال ۱۳۷۵، ص ۵۱۰.
- ۱۳- بنگرید به:
- الف) مکتبهای روانشناسی و نقد آن، دفتر همکاری حوزه و دانشگاه، ص ۲۹۳ به بعد.
- ب) گورین، ویلفرد ال، و دیگران: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن خواه، چاپ اول، انتشارات اطلاعات، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۱۴۳ به بعد.
- ۱۴- پیشین، ب، ص ۱۸۴.
- ۱۵- بنگرید به: یونگ، کارل گوستاو: خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، انتشارات آستان قدس، مشهد، سال ۱۳۷۰، ص ۱۵۵ به بعد.
- ۱۶- بنگرید به:
- الف) گورین، ویلفرد ال. و دیگران: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن خواه، ص ۱۴۶.
- ب) دلاشو، م. لوفلر: زبان رمزی افسانه‌ها، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۶۴، ص ۱۱.
- ۱۷- ر.ک. به: آلن، کلیفورد: پیشگامان روانپزشکی، ترجمه اسماعیل سعادت، ص ۱۴۲.
- ۱۸- مولوی، جلال الدین: مثنوی معنوی، به تصحیح نیکلسون، انتشارات مولی، دفتر اول، ص ۸۲.
- ۱۹- بنگرید به:
- الف) آلن، کلیفورد: پیشگامان روانپزشکی، ترجمه اسماعیل سعادت، ص ۱۹۳.
- ب) مکتبهای روانشناسی و نقد آن، دفتر همکاری حوزه و دانشگاه، ص ۳۳۶ به بعد.
- ۲۰- بنگرید به:
- الف) پیشین، ب، ص ۳۳۷.

ب) آدلر، آلفرد: معنی زندگی، ترجمه ع. شکیباپور، مؤسسه انتشارات شهریار، تهران، بی تا، ص ۱۳ به بعد.

۲۱- یونگ، کارل گوستاو: جهان نگر، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران ۱۳۷۲، ص ۷۲. همچنین برای اطلاع از نظر یونگ در مورد فروید، بنگرید به: یونگ، کارل گوستاو: خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، انتشارات آستان قدس، مشهد ۱۳۷۰، فصل پنجم.

۲۲- یونگ، کارل گوستاو: جهان نگر، ترجمه جلال ستاری، ص ۶۶.

۲۳- همان، ص ۷۱.

۲۴- ولک، رنه و وارن، آوستن: نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ اول، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، سال ۱۳۷۳، ص ۸۲.

۲۵- دیچز، دیوید: شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، انتشارات علمی، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۵۲۳.

۲۶- بنگرید به: شمیسا، سیروس: داستان یک روح (شرح و متن بوف کور) چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۱۸.

۲۷- ولک، رنه و وارن، آوستن: نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، ص ۹۴.

۲۸- یونگ، کارل گوستاو: جهان نگر، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۵۵.

۲۹- برای اطلاع خواننده گرامی، این داستان در پایان کتاب (ص ۲۰۸)، عیناً آورده شده و در ضمن در بخش نقد فرمالیستی نیز نقد شده است.

۳۰- شعار، جعفر و انوری، حسن: رزمنامه رستم و اسفندیار، چاپ ششم، انتشارات علمی، تهران، سال ۱۳۶۹، ص ۵۸.

۳۱- اسلامی ندوشن، محمدعلی: داستان داستانها، چاپ چهارم، انتشارات آثار، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۲۵۱.

۳۲- کزازی، میرجلال الدین: مقاله در فصلنامه رشد ادب فارسی، سال دوم، شماره ۸.

۳۳- البته بدون در نظر گرفتن موارد گفته شده هم، شرح بیت آسان است؛ اسفندیار قصدِ کودتا و در نتیجه خونریزی دارد: «که بی‌کام او تاج بر سر نهم»؛ با عصبانیت و عجله در حالی که مست نیز هست، قصد خود را مبنی بر کودتا با مادر در میان می‌نهد. یک لحظه به خود آمده، می‌اندیشد که مبادا مادرم عزم مرا برای کودتا به گشتاسپ گزارش کند؛ چرا که با کنار رفتنِ گشتاسپ، خلعِ کتایون نیز از مقام ملکه اجتناب‌ناپذیر است؛ یعنی قصد اسفندیار، منافع مادر را نیز تهدید می‌کند پس برای جلوگیری از خیانت مادر، به او اطمینان می‌دهد که منافع تو تضمین شده است؛ هر چند گشتاسپ از تخت به زیر کشیده می‌شود، ولی تو نگران مباش؛ زیرا بعد از او، همچنان بر مسند خود باقی خواهی ماند.

۳۴- دل از مهر کسی سوختن: علاوه بر معنای مشهور، به معنای عاشق و هواخواه و علاقه‌مند بودن به کسی نیز هست. حافظ می‌گوید:

دل عالمی بسوزی چو عذار برفروزی تو از این چه سود داری که نمی‌کنی مدارا

۳۵- بنگرید به: ایگلتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، سال ۱۳۶۸، ص ۲۲۱.

۳۶- دلاشو، م. لوفلر: زبان رمزی افسانه‌ها، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۶۴، ص ۴۰.

۳۷- همان، صص ۴۴-۵۳.

۳۸- آلتهایم، فرانتس: کمکهای اقتصادی در دوران باستان، ترجمهٔ امیر هوشنگ امینی، چاپ اول، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، سال ۱۳۶۹، صص ۴۲ و ۱۹۳.

۳۹- در لهجهٔ کردی و گیلکی، «تور» به معنای وحشی و دیوانه، هنوز استعمال دارد. ر.ک. به فرهنگ برهان قاطع، ذیل واژهٔ «تور».

فصل یازدهم

نقد اسطوره‌گرا

تاریخ نقد اسطوره‌گرا

اصولاً شناخت و مطالعهٔ اساطیر به روشی علمی و آکادمیک، عمری کوتاه دارد و به اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم می‌رسد.

هنگام بحث از نقد اسطوره‌یی، حداقل چهار تن از پژوهشگرانی که آثار آنان، تأثیر عمیقی بر نقد ادبی و هنر نهاد، شایستهٔ ذکرند که عبارتند از: سر جیمز فریزر، کارل گوستاو یونگ، میرچا الیاده و نور تروپ فرای.

فریزر در سال ۱۸۵۴ م. در انگلستان زاده شد. در دانشگاه کمبریج به همراه دیگر همکاران خود به تحقیقات انسان‌شناسی مدرن با توجه به منشاء اساطیر و مناسک، بخصوص در یونان باستان پرداخت؛ حاصل این مطالعات، انتشار کتاب عظیم دوازده جلدی «شاخهٔ زرین» در سال ۱۸۹۰ بود. او در این کتاب به مسایلی از قبیل جادو، مذاهب ابتدایی و تحلیل مناسک و آداب بشر ابتدایی پرداخته است؛ این کتاب نه تنها بر نقد هنر، بلکه بر نویسندگانی چون جیمز جویس، توماس مان و الیوت تأثیر زیادی داشت. فریزر در سال ۱۹۴۱ از دنیا رفت.^۱

یونگ در سال ۱۸۷۵ در سوئیس به دنیا آمد. از کودکی به مطالعات باستان‌شناسی، مذهب، فلسفه و تاریخ علاقه داشت؛ بعدها در دانشگاه شهر «بال» در سوئیس، تخصص روانپزشکی گرفت و به مقام استادی دانشگاه نایل شد. اما در دههٔ اول قرن بیستم، شغل استادی را که مقامی بس والا محسوب می‌شد، کنار گذاشت تا به مطالعات خود در زمینهٔ اساطیر و رابطهٔ آن با «ناخودآگاه جمعی» بپردازد. او در سال ۱۹۶۱ درگذشت. آثار یونگ از

قبیل «صور مثالی و ناخود آگاه جمعی»، «روانشناسی ضمیر ناخود آگاه» «روانشناسی و دین»، «روانشناسی و کیمیاگری» و... و همچنین مقالات و سخنرانیهای وی، تأثیر بسیاری بر نقد تفسیری، نقد روانشناسانه و اسطوره گرا داشته است.^۲

الیاده در سال ۱۹۰۷ در بخارست رومانی دیده به جهان گشود. در دبیرستان به مطالعه شیمی و زیست شناسی علاقه مند شد. در هفده سالگی برای خواندن کتاب «شاخه زرین» اثر جیمز فریزر به فرا گرفتن زبان انگلیسی پرداخت و برای مطالعه آثار پاپینی، زبان ایتالیایی آموخت. همان هنگام، فراگیری زبانهای عربی و فارسی را نیز شروع کرد. بعد از اخذ لیسانس ادبیات و فلسفه از دانشگاه بخارست به هند رفت و در دانشگاه کلکته به آموزش زبان سنسکریت و مطالعه آثار شرقی، دین شناسی و اساطیر مشغول شد. در همانجا مدرک دکترای خود را دریافت کرد. بعد از بازگشت از هند، آثار زیادی منتشر کرد. برای تدریس به سوربن فرانسه دعوت شد. در سال ۱۹۵۲ گفتگوهای خود را با کارل گوستاو یونگ، چاپ کرد. از سال ۱۹۵۷ به عنوان استاد تاریخ ادبیان دانشگاه شیکاگو، رسماً در آمریکا ساکن شد. الیاده در سال ۱۹۸۶ دیده از جهان فرو بست. عظیم ترین اثر وی که با همکاری بیش از هزار و چهار صد محقق از سراسر جهان، زیر نظر او نوشته شده، «دایرة المعارف دین» نام دارد که به زبان انگلیسی در شانزده مجلد در سال ۱۹۸۷ چاپ شده است.^۳

فرای در سال ۱۹۱۲ در کانادا متولد شد. در سال ۱۹۳۳ در رشته فلسفه و زبان انگلیسی از دانشگاه تورونتو لیسانس گرفت. ابتدا کشیش می شود؛ اما بالاخره این شغل را رها کرده، در سال ۱۹۳۹ مدرس زبان انگلیسی می شود. در همین سالها او مجذوب اشعار ویلیام بلیک و نمودهای اساطیری بسیار در اشعار وی شده، به مطالعه اساطیر روی می آورد. ده سال به مطالعه و تحقیق می پردازد و بالاخره حاصل مطالعات خود را تحت عنوان «کالبدشکافی نقد» منتشر می سازد که تأثیر عمیقی بر نقد ادبی، بخصوص نقد اسطوره گرا نهاد. گرچه فرای آثار متعدد دیگری در زمینه آموزش ادبیات و نقد ادبی نوشته است، اما هیچکدام اهمیت و اعتبار «کالبدشکافی نقد»^۴ را نیافته اند. فرای در سال ۱۹۹۱ دیده از جهان فرو بست.

اسطوره چیست؟

اسطوره، بینش و تفکر بشر ابتدایی در برخورد با جهان پیرامون خویش است. برای مثال، بشر باستانی هنگامی که به خورشید (تنها منبع انرژی پیش از کشف آتش) می‌نگریست، وجود این گویِ فروزان و زندگی‌بخش را معمایی می‌دانست. برای حل این معما، داستانی می‌ساخت. او خورشید را همچون رئیس قبیله، فرمانروا یا پدری فرض می‌کرد که بر آسمان جلوس کرده تا پرتوهای حیات‌بخش خود را بر فرزندان خویش فرو ریزد. بشر بدوی با غروب خورشید وحشتزده و دلتنگ می‌شد؛ گمان می‌کرد پدر - خدا در چاهی بزرگ فرو رفته است و اگر دوباره، بیرون نیاید، چه خواهد شد؟ هنوز باقیمانده این احساس دلتنگی پدران و مادران باستانی ما هنگام غروب خورشید در بشر امروزی دیده می‌شود.

بنابر آنچه گفته شد، بشر ابتدایی، مانند بشر امروز، در مقابل جهان، پرسشهای زیادی داشت: آسمان چیست؟ چرا زلزله رخ می‌دهد؟ باران از کجا می‌آید؟ چرا خشکسالی می‌شود؟ و ... از آنجا که انسان بدوی همچون حیوانات می‌زیست و مهمترین مسایل او عبارت بودند از: به دست آوردن غذا، یافتن جفت، تولیدمثل و فرار یا مبارزه با دشمن، در نتیجه برای توجیه و تفسیر سؤالات خود در مورد گیتی، از محسوسات پیش روی خود کمک می‌گرفت و جهان را با زندگی خود می‌سنجید. از نظر او همچنان که زمین، محل رفت و آمد آدمیان است، آسمان نیز محل زندگی موجودات برتر (خدایان) فرض می‌شود؛ خدایان نیز مانند انسان به غذا و هدیه نیاز دارند. زلزله، رعد و برق و سیل، نشانگر نارضایتی آسمانیان است. باید با فدیهِ و قربانی کردن، آنان را آرام ساخت. خدایان آسمانی نیز مانند انسان، دشمن دارند. دشمن آنان، نیروهای اهریمنی است. اگر قبیله مجاور به قبیله او می‌تازد و همه چیز را به هم می‌ریزد و نابود می‌کند، پس دیوان نیز در کار خدایان مداخله کرده، مثلاً مانع ریزش باران و باروری زمین می‌شوند. در اساطیر ایرانی، اهریمنان ابرهای باران‌زا را به اسارت می‌گیرند؛ «وَرْتَرُغْنَه» (= بهرام) باید با تازیانه خود (صاعقه) به آنان حمله کند و ابرهای باران‌زا را از دست اهریمنان خلاص کند تا طبیعت بارور شود. بی‌نظمی در طبیعت مثل زلزله، یا کار نیروهای شیطانی است یا به سبب خشم خدایان از گناهان بشر است. اگر در زمین، مهمترین کار زنان، بقای نسل

است، پس خدا - زن یا ایزد بانویی نیز در آسمان، پشتیبان این امور محسوب می‌شود و برای تولیدمثل و زایمان باید به درگاه او قربانی هدیه کرد. در اساطیر ایرانی، این ایزد بانو «ناهید» نام دارد. در اوستا، در مورد ناهید چنین آمده است: «اوست که تخمه همه مردان را پاک کند و زهدان همه زنان را برای زایش [از آلائش] بپالاید. اوست که زایمان همه زنان را آسانی بخشد و زنان باردار را به هنگامی که بایسته است، شیر [در سینه] آورد...؛ اوست که پیشکش آورنده را کامروا کند... جمشید خوب رمه در پای کوه هُگر، صد اسب و هزار گاو و ده هزار گوسفند او را پیشکش آورد.»^۵

اهمیت اسطوره از آنجاست که بشر باستانی بدان اعتقادِ راسخ داشت. در واقع اساطیر باقیماندهٔ امروزی، ادیانِ بشرِ بدوی محسوب می‌شود. به نظر الیاده، اسطوره بیانگر تاریخی مقدس و سرگذشتی قدسی است. شخصیت‌های این سرگذشت، همیشه برتر از انسانند و در نظر معتقدانِ بدان، این روایات، بیانگرِ حقایقند نه تخیلات.^۶

از نظر الیاده، انسان امروز نیز در ذهن خود همان تفکرات و کارکردهای اساطیری را حفظ کرده است: مسایلی از قبیل نژادپرستی، برتری سفید بر سیاه، قهرمان پرستی و... که در علاقهٔ انسان امروز به قهرمانان ورزش یا سینما، پیروی از کسانی چون هیتلر یا مارکس و ... بروز می‌کند. اعتقاد به سرزمین موعود که در مهاجرت مردم به کشورهای مختلف دیده می‌شود. ظهور فرقه‌های گوناگون عرفانی و ... همگی دال بر حیاتِ بینشِ اساطیری در ذهن انسان دنیای متمدن است.^۷

نظریات عمدهٔ اسطوره‌گرایان

اهمیت تحقیقات فریزر در این بود که نشان داد، آرزوها و آرمانهای بشر باستانی در مکانهای جغرافیایی و زمانهای مختلف یکسان بوده است. مثلاً مراسم، مناسک و آئینهای «مرگ و تولد دوباره» که بازتاب فصول سال و زندگی کشاورزی است، به صورت آیینها و اساطیر گوناگون، تحت نامهای مختلف، اما بازیرساختی واحد در اکثر نقاط دنیا برپا می‌شود.

قربانی کردن فرمانروای الهی

از نظر فریزر، مردم دنیای باستان، اعتقاد داشتند که «پادشاه» موجودی الهی یا سایه خدایان بر زمین است. بنابراین سلامت و قدرت او باعث باروری زمین و آبادانی است؛ در نتیجه انحراف یا ضعف او نیز سبب خشکسالی و بی‌نظمی می‌شود. بنابراین برخی اقوام، گاه به گاه شاه را قربانی کرده و برای تضمین رفاه و باروری زمین، شاهی نو و جوان را بر مسند قدرت می‌نشانند. بعدها این مراسم حالت سمبلیک یافت و گاهی به جای شاه ناتوان، بدل او را بر مسند نشانده و سپس می‌کشتند یا تبعید و رها می‌کردند تا شاه قبلی دوباره به صورتی نمادین با قدرتی احیاء شده بر تخت جلوس کند. به نظر می‌رسد رسم تعیین «میرنوروزی» در ایران در ابتدای سال نو که به جای حاکم، برای مدت محدودی، قدرت را به دست می‌گرفته، بازمانده آیینهای کهن باروری باشد.

مراسم قربانی نیز در میان اقوام ابتدایی چنین وجهه‌یی داشته است. برخی اقوام معتقد بودند که طی مراسمی با قربانی کردن حیوانی مقدس، فساد و گناهان قوم را به آن انتقال می‌دهند و با هدیه کردن گوشت قربانی به پیشگاه خدایان، هم خدایان راضی می‌شوند و برکت را از قوم دریغ نمی‌کنند و هم حیوان با فدا شدن، کفاره گناهان قوم را پرداخته و قبیله با تطهیر، تولدی مجدد یافته است.^۸

در اغلب آثار ادبی که قهرمان، نقش فدایی را بازی می‌کند و ایثار و مرگ او باعث تداوم زندگی و حیات قوم می‌شود (مثل داستان آرش کمانگیر) بازتاب آیینهای قربانی دیده می‌شود.

زمان

آنچه نظر الیاده را در اساطیر بیش از هر چیز به خود مشغول داشت، مسأله زمان بود. الیاده یکی از خصوصیات بسیار مهم آداب و رسوم اساطیری را، مبارزه در مقابل زمان گذرای تاریخی می‌داند. از نظر انسان باستانی، زمان گذرا سبب مرگ و فنا می‌شود. او از امتداد این زمان می‌گریزد و در پناه زمانی ناگذر و بازگشتنی می‌آرامد. بشر ابتدایی با ابداع آیینها و رسوم اساطیری و مذهبی و ارتباط دادن هر آیین به یکی از خدایان و این که آن ایزد، فلان کار مقدس را در زمانی ازلی و بی‌آغاز و مقدس انجام داده، با تکرار آن

آیین، در زمان بی‌آغاز و بی‌مرگ شریک می‌شود، در واقع هر جشن و مراسم مذهبی، هر زمان آیینی نیایش، واقعیت بخشیدن دوباره حادثه‌یی مقدس است در زمانی ازلی. پس زمان مقدس به طور نامحدودی باز یافتنی و به طور نامحدودی تکرار شدنی است. در واقع شرکت‌کنندگان در مراسم، دوباره به زمان آغاز برمی‌گردند، زمانی که خدایان، فلان رسم خاص را بنا نهادند و بدین ترتیب بشر ابتدایی در مقابل گذر زمان، قد علم می‌کند؛ خود را به لحظه‌های آغاز (روز الست) برمی‌گرداند و به نوعی احساس جاودانگی می‌کند.^۹ اما برای بشر امروزی (بیشتر غربیان) زمان، چون خطی گذراست که برگشت‌ناپذیر است و آغاز آن، تولد و پایان آن، مرگ است. بشر امروزی خود را اسیر چنگال زمان و ناتوان در مقابله با آن می‌بیند.^{۱۰}

برای همین است که دست و پازدنیهای عاجزانه انسان امروزی را در مبارزه با زمان به انحای مختلف مشاهده می‌کنیم؛ از پنهان کردن سن و سال تا آرایشها و عملهای جراحی مختلف و استفاده از هورمونها، کاشتن مو، مهندسی ژنتیک و

با توجه به آنچه آمد، از نظر الیاده، اغلب آیینها و داستانها و مراسم اساطیری مثل رقصهای مقدس هنگام برداشت محصول، آداب نمادین مرگ و تولد دوباره مثلاً غسل تعمید، سفرهای خطرناک قهرمان و بازگشت او به میان قوم، مراسم و داستانهای تولد خدا - خورشید و ... همگی با اختلافات بسیار خود، زیربنایی واحد دارند و آن همانا بازگشت به زمان آغازین و ازلی و مقدس و احساس بی‌مرگی است.^{۱۱}

هنرمند نیز در لحظه آفرینش هنری، در لحظات خلسه و الهام، احساس رها شدن در زمانی مقدس و ازلی می‌کند و بعد از خلق اثر، به نوعی، زمان را مغلوب وجود اثر خود می‌کند. هنرمند هم، چون انسان بدوی با خلق اثر، تشبه به خدایان می‌کند. به قول سر فیلیپ سیدنی، شاعر و منتقد سده شانزدهم انگلیس، شاعر نیز مانند انسان ابتدایی، اسطوره خلق می‌کند و با آن به جاودانگی می‌رسد: «شاعر در واقع طبیعتی دگر می‌آفریند که موالید آن برتر از موالید طبیعت است یا سراسر نوظهور است؛ موالیدی که هرگز در طبیعت نبوده؛ همانند قهرمانان، نیم خدایان، غولهای یک چشم، هیولاهایی که آتش از دهانشان فروزان است، ارواح انتقامجو و مانند آنها».^{۱۲}

نظریه ناخودآگاه جمعی

از نظریات عمده و اساسی یونگ، نظریه «ناخودآگاه جمعی» است. یونگ در این مورد می‌نویسد: «بر اساس یافته‌های خود، هنوز نمی‌توانستم احساس کنم که انواع روان نژندیها [به گفته فروید] در اثر سرکوبی و یا آسیب دیدن تمایلات جنسی به وجود می‌آید. در موارد خاص چنین بود و در سایر موارد نه... بالاتر از همه آن که به نظر من حالت فروید نسبت به روح بسیار قابل سؤال بود. هر جا در شخصی و یا در کاری هنری، اثری از روحانیت (به معنای فلسفی و نه به معنای فوق طبیعی) وجود داشت، بدان مشکوک می‌شد. به اشاره می‌فهماند که تمایلات جنسی سرکوب شده [در ناخودآگاه فردی شخص] است.^{۱۳} بررسی رؤیاهای مختلف، یونگ را به تئوری ناخودآگاه جمعی هدایت کرد. در این باره می‌نویسد: «با کمال تعجب متوجه شدم که مردان و زنان اروپایی و آمریکایی که برای مشاوره روانی نزد من می‌آیند، در رؤیاهای و خیالپردازیهای خود، نمادهایی را [بدون این که بدانند یا متوجه باشند] پدید می‌آورند که با رمز و رازهای مذهبی، باستانی، اساطیری، قصه‌های عامیانه و قصه‌های پریان همانند و بلکه یکی است... به علاوه تجربه نشان می‌داد که این نمادها [در رؤیا] نیرو و حیات تازه‌یی را همراه خود برای این اشخاص به ارمغان می‌آورد. با مقایسه و تحلیل طولانی و دقیق این تراوشهای ناخودآگاه فرض را بر آن نهادم که یک «ناخودآگاه جمعی» وجود دارد؛ منشأیی از نیرو و بصیرتی که از دورترین ایام، شناخته شده، در آدمی و به واسطه آدمی عمل کرده است.»^{۱۴} یونگ در جای دیگر می‌گوید: «دریافتم که نمی‌توانم روان‌پریشیهای پنهان را بدون پی بردن به کیفیات تمثیلی آنها درمان کنم و از آن زمان بود که به مطالعه اساطیر پرداختم.»^{۱۵}

یونگ بر این باور بود که مغز و ضمیر انسان، هنگام تولد، همچون لوحی سفید و نانوشته نیست؛ بلکه همان‌طور که بدن ما از خصایص و ویژگیهای نیاکان ما حکایت دارد، مغز ما نیز حاوی عاملی مشترک و موروثی از اجداد باستانی است به نام ناخودآگاه جمعی که در زیر سطح خودآگاه قرار دارد. یونگ در مورد خصوصیات ناخودآگاه جمعی می‌نویسد: «اگر بخواهیم ناخودآگاه [جمعی] را به یک انسان تشبیه کنیم، او موجودی است که یک تجربه بشری یک یا دو میلیون ساله را در ید قدرت خود دارد و عملاً

نامیراست. این موجود می‌تواند رؤیاهای قدیمی را به خواب ببیند یا با تجربه نامحدود خود، پیشگویی بی‌نظیری را ارائه دهد.^{۱۶}

یونگ نام ناخودآگاه جمعی را به این علت انتخاب کرد تا از ناخودآگاه فردی که فروید آن را مطرح کرد، متمایز باشد. او در این باره می‌نویسد: «برخلاف ناخودآگاه فردی که نوعی لایه نسبتاً سطحی زیر آستانه خودآگاهی است، ناخودآگاه جمعی در شرایط متعارف ابداً قادر به دخول در خودآگاهی نیست و هیچ فن و تحلیلی که بتواند آن را دوباره زنده کند، وجود ندارد؛ زیرا نه واپس زده شده و نه از یاد رفته است.»^{۱۷}

صورت مثالی یا کهن الگو

یونگ ناخودآگاه جمعی را حاوی صورتهای مثالی می‌داند. صور مثالی یا کهن الگوها، تصاویر و پدیده‌هایی شکل گرفته از دنیای بسیار کهن و بینشها و تأملات اجداد باستانی ماست که در ضمیر ناخودآگاه انسان امروزی به ارث می‌رسد؛ این صور مثالی از آنجا که ریشه‌ی شاید چند میلیون ساله دارند، در میان اقوام و کشورهای مختلف، مشترک و یکسان هستند. یونگ می‌نویسد: «ما این نقشها را در خیال‌پردازیها، رؤیاها، هذیانها و اوهام افرادی می‌بینیم که امروز زندگی می‌کنند... این صور، ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند. بر ما نفوذ می‌کنند و مفتونمان می‌سازند.»^{۱۸}

در اینجا برای ملموس‌تر شدن قضیه، ذکر مثالی خالی از فایده نیست: در زندگی امروز، در بین مردمان اغلب کشورها، ترسی ناخودآگاه از «مار» وجود دارد؛ وحشتی که ظهور آن در خواب و رؤیا، تعبیر دشمنی مرموز و خطرناک را دارد. حتی برای انسان دنیای صنعتی که ممکن است در عمر خود مار ندیده باشد، باز در رؤیا یا حالات مختلف، این حیوان، تسلط غریب خود را بر ذهن او دارد؛ چرا؟ از نظر یونگ به این علت که مار برای نیاکان ابتدایی ما ناشناخته، غریب و خطرناک بود. آنان برای مقابله با این حیوان عجیب، راهی نمی‌شناختند. ترس از این موجود، باعث شکل یافتن تصویری و تصویری از آن در ذهنشان شد که این صورت مثالی در ضمیر ناخودآگاه جمعی انسان امروز همچنان باقی است و مانند خصلتهای ژنتیک به ارث می‌رسد.

مونیک دو بوکور در مورد «مار» می‌نویسد: «مار از عمده‌ترین تصاویر مثالی سرچشمه

حیات و تخیل است و غالباً پیچیده به دور درخت تصویر می‌شود و همانند درخت تقریباً در همه تمدن‌ها، موجب پیدایی انبوهی از اساطیر تلفیقی شده است. این جانور خاکی یا زمینی، هم مورد اعزاز و پرستش بوده است و هم موجب وحشت و نفرت. ظهور اسرارآمیزش بر زمین و غیب شدن ناگهانش در جهان ناشناخته زیرزمین، مایه تشحیذ خیال و انگیزه قصه‌بافی و افسانه‌سازی شده است بدین وجه که مار را موجودی مافوق انسان و طبیعت که از ارواح و جانهای نیکان (مرده)، مدد می‌گیرد، پنداشته‌اند. به علاوه توانایی پوست انداختن مار و ظاهر شدنش، پس از ترک جلد قدیم و فرسوده، به صورتی که کاملاً جوان شده و جان تازه یافته، این اندیشه را قوت می‌بخشد که مار می‌تواند دائماً تجدید حیات کند و از این رو دعوی شده که جاوید و نامیراست. انسان درباره درازای مار و طول عمرش و اهمیت کارهایش مبالغه می‌ورزد و به وی قدرتهای شگرف منسوب می‌دارد و از گزش و نیش واقعی یا خیالی مار به اغراق سخن می‌گوید و گرز مار را به صورتهای اژدهایی مقدس و ثعبانی غول پیکر و جانور عجیب الخلقه دریایی و حتی خدا، مسخ می‌کند و خلاصه آن که مار در نظرش، معنایی رمزی دارد و از این رو آن جانور در دیانات و اساطیرش دارای جایی شامخ است. تاریخ و سرگذشت مار، متضمن تخیلات و افسانه‌هایی است که همچون میراثی وهم‌آلود از نسلی به نسل دیگر رسیده است.^{۱۹}

یونگ رابطه بسیار نزدیکی بین رؤیاها، اساطیر، هنر و ادبیات کشف کرد. او معتقد بود که هنر و ادبیات نیز مانند خواب، محل تجلی صور مثالی و ظهور ناخودآگاه جمعی است. به زعم یونگ، شاعران بزرگی چون فردوسی، حافظ، مولانا یا نویسندگانی نظیر هدایت از آن رو ماندگار هستند، که آثار آنان، بیانگر تجلیات ناخودآگاه جمعی و بینش اساطیری کهن و مشترک همه اقوام و کشورهاست. یونگ سخنی از گرهارد هاپتمن نقل می‌کند که می‌گوید: «شاعر کسی است که پشت واژه‌ها، فعلی بدوی را طنین انداز سازد».^{۲۰}

به نظر یونگ، شاعر، ترجمان ناخودآگاه جمعی و صور آن برای مردم عادی است. هنگامی که شاعری چون مولانا از صور مثالی «نور» و نورانیات می‌گوید:

چو غلام آفتابم هم از آفتاب گویم

نه شبم نه شب پرستم که حدیث خواب گویم

چو رسول آفتابم به طریق ترجمانی

پنهان از او بپرسم به شما جواب گویم

من سر نخورم که سر گران است پاچه نخورم که استخوان است
 بریان نخورم که هم زیان است من نور خورم که قوت جان است
 یا وقتی سهراب می‌گوید: «آب را گِل نکنیم»، این شاعران، تصویری مثالی و مشترک را که در ناخودآگاه جمعی همه نوع بشر، موجود است، مطرح کرده‌اند. هنگام مطالعه این آثار، صور مثالی موجود در آنها بر تارهای وجودمان زخمه می‌زنند، تارهایی که پیشتر هرگز به طور عادی نوایش طنین‌انداز نمی‌شد؛ ناگهان احساس رهایی و آزادی خاصی می‌کنیم. چنین می‌پنداریم که از خود بی‌خود شده‌ایم یا به تصرف قدرتی فوق انسانی درآمده‌ایم. چرا که در چنین لحظاتی، ما نیز همچون شاعر در لحظه خلق اثر، دیگر موجود جزئی نیستیم؛ بلکه نوع بشر محسوب می‌شویم و صدای تمام بشریت در ما طنین می‌افکند.^{۲۱}

یونگ می‌گوید: «سر و راز کار هنری در همین جاست. فرایند آفرینندگی تا آنجا که بتوانیم آن را پی‌گرفت، عبارت است از جان دمیدن ناخودآگاهانه به صورت مثالی، بسط و گسترش دادن آن و ساخت و پرداختش تا آن که اثر به طور کامل تحقق یابد. ساخت و پرداخت تصویر ابتدایی، به اعتباری ترجمه و گزارشی به زبان زمان حاضر است؛ ترجمه‌یی که به یاری آن، هرکس، توانایی دستیابی به عمیق‌ترین منابع زندگی را که به طریق دیگر نیل بدان محال بود، می‌یابد.»^{۲۲}

آنیما، آنیموس، سایه، نقاب

اصطلاحات فوق از اصطلاحات خاص روانشناسی یونگی است. «آنیما» یا مادینه‌جان از نظر یونگ، مظهر طبیعت زنانه در روان مردان است. این روح مؤنث در وجود مرد، اغلب در رؤیاها، خَلَسات و آفرینشهای هنری تجلی می‌کند. یونگ می‌گوید: «هر مردی تصویر جاویدان زن را در درون خویش حمل می‌کند. البته نه تصویر این یا آن زن بخصوص را، بلکه تصویر غایی زن را... از آنجا که این تصویر ناخودآگاه است، همیشه ناخودآگاهانه بر محبوب منعکس می‌شود و یکی از علل عمده کشش شهوانی یا بیزاری است... آنیما

مانند پل یا دری است که به تصاویر ناخودآگاه جمعی راه دارد.^{۲۳}

به نظر یونگ این «صورت روح» یا این «روان زنانه» در مرد است که با اتصال او به ناخودآگاه جمعی، منبع الهام در آفرینش هنری می شود. لازم به توضیح است که قدما با مفهوم آنیما آشنا بوده اند و همچنان که افلاطون شاعران واقعی را الهام گیرنده از الهگان فرض می کرد، اعراب قدیم نیز شاعران و کاهنان سجع گوی را دارای جنتی کمک رسان به نام «تابعه» می دانستند که به شاعر یا کاهن، شعر یا امور غیبی را الهام می کند و لذا اغلب، شاعران را مجنون (=جن زده) می پنداشتند. ابن خلدون به درستی، برخلاف تصور عاقه، منبع الهام را [آنیما] در ضمیر خود شخص نیز می داند و می نویسد: «معلومات کاهنان، تنها از شیاطین [توابع] اخذ نمی شده؛ بلکه چنان که بیان کردیم، آنها از نفوس خودشان نیز اخباری به دست می آورده اند.»^{۲۴}

به نظر یونگ ارتباط با آنیما در آفرینش هنری بسیار اهمیت دارد. نوشتن، راهی است برای ظهور آنیما؛ در این مورد می نویسد: «من از شخصیتی غیرعادی و غیرمترقبه نظریاتی دریافت داشتم؛ مثل بیماری بودم؛ در تجزیه و تحلیل با یک شبح و یک زن! هر غروب، بسیار هوشیارانه می نوشتم، زیرا می پنداشتم که اگر ننویسم، برای آنیما راه ورود به توهماتم وجود نخواهد داشت.»^{۲۵}

شاعران نیز از ظهور و الهام آنیما برای خلق اثر خود به اشکال گوناگون سخن گفته اند؛ در حماسه ایلید، هومر در واقع خود را واسطه یی می داند که «مؤزا» یا الهه شعر، داستان ایلید را به او الهام می کند.^{۲۶} یا خواجهی کرمانی، مثنوی عاشقانه «همای و همایون» خود را الهام گرفته از لعبتی سبزپوش هنگام خواب توصیف می کند. یا سهراب سپهری آنجا که می گوید:

«حرف بزنا! ای زن شبانه موعودا! ...

حرف بزنا! خواهر تکامل خوشرنگ! ...

حرف بزنا! حوری تکلم بدوی!»

در واقع «خواهر تکلم بدوی» نیز تعبیر دیگری از آنیماست.^{۲۷}

آنیموس

آنیموس برخلاف آنیما، مظهر طبیعت مردانه در ناخودآگاه زنان است؛ یونگ می‌نویسد: «آنیموس در شکل ابتدایی ناخودآگاهانه خود، ترکیبی است از عقاید خودجوش و غیرعمدی که بر زندگی عاطفی زن، نفوذی شدید را اعمال می‌کند... آنیموس مایل است که خود را بر روشنفکران و قهرمانان از جمله آوازخوانان، هنرمندان و ورزشکاران نامدار و غیره منعکس کند.» آنیموس نیز در زنان به مانند آنیما، در روان مردان عملکردی مشابه دارد.^{۲۸}

سایه

یونگ در مورد «سایه» می‌نویسد: قسمت پست شخصیت انسان است و همراه با تمایلات مخالف در ناخودآگاه به سر می‌برد. سایه نسبت به خودآگاهی، رفتار جبران‌کننده دارد و از این رو ممکن است اثرات مثبت و نیز منفی داشته باشد. سایه چیزهایی را تجسم می‌بخشد که شخص آنها را در مورد خود نمی‌پذیرد؛ آنها دائماً به طور مستقیم یا غیرمستقیم خود را بر او تحمیل می‌کنند. مثل خصوصیات پست شخصیت و سایر تمایلات ناسازگار.

«سایه آن شخصیت پنهان، سرکوب شده و اکثراً پست و گناهکاری است که شاخه‌های نهایی اش به قلمرو اجداد حیوانی ما باز می‌گردد و تمامی وجه تاریخی ضمیر ناخودآگاه را در بر می‌گیرد. سایه خصوصیات خوبی نیز دارد. مثلاً غرایز طبیعی، واکنشهای مناسب، فراست واقع‌بینانه، نیروهای خلاقیت و ...»^{۲۹}

پرسونا (نقاب)

پرسونا در اصل نقابی است که بازیگران بر چهره می‌زنند و در اصطلاح روانشناسی یونگ، نقاب، روش سازگاری فرد با دنیاست و یا رفتاری است که فرد در کنار آمدن با دنیا دارد. مثلاً هر کار یا حرفه‌ی نقاب شخصیتی خود را دارد (برای مثال رفتار و منش یک سرهنگ در ارتش، نقاب اوست؛ حال آن که همین شخص در منزل، نقاب از چهره برمی‌دارد). منتهی به نظر یونگ، خطر آنجاست که مردم بانقاب خود یکی شوند. (سرهنگ

در منزل نیز رفتاری خشک و ارتشی مآب داشته باشد.) با کمی مبالغه می‌توان گفت که نقاب چیزی است که شخص واقعاً نیست؛ لیکن خود او و دیگران خیال می‌کنند هست.^{۳۰}

اسطوره و ادبیات

نورتروپ فرای ادبیات را به تمامی برآمده از اسطوره می‌داند. او معتقد است بشر بدوی، خدایانی می‌ساخت که از نظر منش، انسانی‌اند اما رابطه‌ی خاص با جهان دارند مثل رب‌النوع خورشید، طوفان، درختان یا در توت‌پرستی مثلاً حیواناتی چون گاو را با نیروهای ناشناخته طبیعت مرتبط می‌دانست. در واقع بشر ابتدایی انعکاس عقاید و افکار خود را بر دنیای خارج پرتوافکنی می‌کرد و همین‌ها بعدها به صورت استعاره در ادبیات متجلی شد. چرا که در ادبیات هم انعکاس احساس‌های انسانی دیده می‌شود. جایی که باد صبا پیام‌آورست و ابر می‌خندد و

به نظر فرای هر کدام از انواع ادبی، برآمده از اسطوره‌ی خاص است. مثلاً رمان «تام جونز» اثر فیلدینگ یا «اولیور تویست» اثر دیکنز، در واقع تکرار اسطوره گم شدن قهرمان و بازیابی اوست که در افسانه پرسئوس یونانی یا در ماجرای موسای نوزاد و یافتن او توسط همسر فرعون می‌بینیم. داستانهای مخصوص زنان همگی با تغییر شکل‌هایی تکرار مضامین «سیندرلا» است. داستان‌هایی مانند «هکبری فین» اثر مارک تواین، برآمده از «ادیسه» همر است و

از نظر فرای «اساطیر» درباره زمان از دست رفته و مقدسی سخن می‌گویند که بشر ابتدایی در دامن مادر خود (زمین) می‌زیست؛ چشم به پدر (آسمان) داشت تا مادر زمین را بارور کرده، طبیعت سبز شود و همراه با او انسان بدوی نیز تولدی دوباره یابد. اساطیر از زمانی می‌گویند که انسان با طبیعت یکی بود و به جای نوشیدن شیر از پیاله، آن را مستقیماً از پستان گاو می‌نوشید. زمانی که بشر در عصر طلایی، در بهشت یا در باغ سیب‌های زرین بود. سپس این دنیای شاد و بی‌غم از دست رفت یا آن را از دست داد. فرای با توجه به آنچه گفته شد، ما را به تأمل در آثار ادبی فرا می‌خواند. اگر فردوسی از قول رستم می‌گوید:

به کریاس گفت ای سرای امید خنک روز کاندَر نو بُد جَمَشید
همایون بُدی گاه کاووس کی همان روز کیخسرو نیک پی

در فرّهی بر تو اکنون ببست که بر تخت تو ناسزایی نشست

ج ۶ - ص ۲۷۱

اگر هجویری در کشف المحجوب می‌نویسد: «خداوند، ما را اندر زمانه‌یی پدیدار ساخته است که اهل آن، هوا را شریعت نام کرده‌اند و طلب جاه و ریاست و تکبر را عزّ و علم ... تا ارباب معانی اندر میان ایشان محجوب گشته‌اند و ایشان غلبه گرفته.»^{۳۱}

اگر عظاملک شمس‌الدین محمد جوینی در تاریخ جهانگشای خود می‌نویسد: «در ایام متقدم که عقد دولت فضل و مدعیان آن منتظم بود... فصحای شعرا و کُتّاب... تصانیف می‌پرداختند... و اکنون بسیط زمین... از پیرایه وجود... متحلیان به حلیت هنر و آداب خالی شد... [امروز] هر مزدوری، دستوری و هر شاگرد پایگاهی، خداوند حرمت و جاهی... و هر خسی، کسی و هر خسیسی، رئیسی [گشته]... در چنین زمانی که قحط سال مروّت و فتوّت باشد و...»^{۳۲}

اگر حافظ می‌سراید:

بشد که یاد خوشش باد روزگار وصال

خود آن کرشمه کجا رفت و آن عتاب کجا

روز وصل دوستداران یاد باد

یاد باد آن روزگاران یاد باد

اگر فروغ می‌گوید:

آن روزها رفتند

آن روزهای خوب

آن روزهای سالم سرشار...^{۳۳}

به نظر فرای چهارچوب تمام ادبیات همین اسطوره از دست دادن روزگار خوش آنست یا دوران شاد قدیم و باز یافتن هویت است.^{۳۴}

اگر ادبیات بر خواننده‌اش اثر می‌گذارد و او را مفتون می‌کند، به این دلیل است که یاد

بهشت از دست رفته را در او زنده می‌کند. در دنیای واقعیات که به قول هابس (فیلسوف اروپایی قرن ۱۷): انسان گرگِ انسان می‌شود، ادبیات، بازگشت به دوران اساطیر را اگر نه در واقعیت، برای لحظاتی در خیال و رؤیا سبب می‌شود. به شعرهای سهراب دقت کنید: شهر پیدا بود:

رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ.
سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس؛
گلفروشی، گلپایش را می‌کرد حراج...

عبور باید کرد
و هم نورد افقهای دور باید شد...

خانه دوست کجاست؟

قایقی خواهم ساخت
خواهم انداخت به آب
دور خواهم شد از این خاک غریب ...
دور باید شد دور مرد آن شهر اساطیر نداشت.
همچنان خواهم راند
پشت دریاها شهری است که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است...
خاک، موسیقی احساس تو را می‌شنود
و صدای پر مرغان اساطیر می‌آید در باد.

صور مثالی: مضامین مشترک اساطیر و ادبیات

به نظر اسطوره‌گرایان، صور مثالی با معانی سمبلیک بسیار خود، در اساطیر و ادبیات

تأویلی یکسان دارند. بعضی از این صورتهای مثالی یا کهن الگوها، در زیر آورده می‌شد:

الف) نظام دوگانه یا دو بُنی

در اساطیر، نظام جهان را بر بنیاد دوگانگی و تضاد می‌بینیم. به دیگر سخن، جهان از جمع روز و شب، خیر و شر و ... تشکیل شده است و بدون یکی، نظام آفرینش، ساختار فعلی خود را از دست می‌دهد. برای همین در اسطوره‌ها و ادبیات همواره دو نیروی مخالف یا متضاد یا قهرمان و ضد قهرمان در مقابل هم دیده می‌شوند. در اینجا تقابل نیروهای دوگانه و سازندهٔ عالم را به شکل ستونی نشان می‌دهیم تا ملموس‌تر باشد:

خیر	شر
روز	شب
سفید	سیاه
خورشید	ماه
گرما	سرما
آسمان	زمین
مثبت	منفی
خدا	اهریمن
مرد	زن
شیر	گاو
عقاب	مار
آتش	آب
جان نورانی	جسم تیره
طلا	نقره
کشور خودی	کشور بیگانه
نیروهای فاعلی	نیروهای منفعل
زندگی	مرگ
سلامتی	بیماری

البته این تقابل را می‌توان ادامه داد؛ فقط به این دلیل آن را ذکر کردیم که نشان دهیم در اساطیر، مثلاً در شاهنامه که از متون عمده اساطیر ایرانی است، تا چه حد این تقابل دیده می‌شود؛ برای مثال:

- ایران = آتش توران = آب

و زان جایگه تا به افراسیاب شده‌ست آتش ایران و توران چو آب

ج ۳، ص ۱۳۲

- ایران = خورشید توران = ماه

که چون ماه ترکان برآید بلند ز خورشید ایرانش آید گزند

ج ۵، ص ۹۰

- ایران = شیر توران و دشمنان = گاو

دشمنان با ناتوانی در مقابل ایران، به ایرانیان مالیات می‌دهند:

پذیرفت هر مهتری باژ و ساو نکرد آزمون گاو با شیر تاو

ج ۲، ص ۱۲۷

ب) آب

آب، دریا و رودخانه، چه در ادبیات و چه در اساطیر، بیانگر حیات، تولد، زندگی، پالایش، ناخودآگاه، جنبه‌های زنانه یا مادرانه است و عبور از آب نشانگر تولد دوباره یا مرگ است.

ج) زن

زن بر طبق نظام دوگانه‌یی که بیان شد، در اساطیر بیشتر به نیروهای منفی مربوط می‌شود مثل سرما، اهریمن، جادو، مار و ... اما با توجه به ارتباط او با ماه و زمین، دارای خصلت‌های نیک نیز هست. زن در ادبیات در جنبه‌های منفی خود، اغلب به صورت‌های پیرزن جادوگر، یا زن دسیسه چین و خطرناک و شهوتران (سودابه در داستان سیاوش) ظاهر می‌شود. در جنبه‌های مثبت در چهره‌های مادر مهربان، حمایتگر و رشددهنده (فرانک، جریره، رودابه و ...) دیده می‌شود یا در چهره مقدس مثل فرشته مهربان، ناهید و ...

(د) پیر

پیر با تمام تداعیهای معانی خود در عرفان، ادبیات و اساطیر، صورتی مثالی یا نمونه‌یی ازلی از فرزاندگی، خرد، رستگاری، حمایت، اعتماد بنفس، اراده، کمک و ... است. بینش و یا تأثر انسان از پدر، پدربزرگ، استاد، برادر بزرگتر یا ... اشکالی از صورتهای مثالی پیر را ارائه می‌دهد. همچنین خدایان مذکر، قهرمانان خردمندی مثل گودرز یا کیخسرو در شاهنامه، پیران عرفان، عاقلان دیوانه‌نما نظیر بهلول که همگی به نوعی مبتین عظمت، آزادی و ... هستند، مظاهری از صورت مثالی پیراست. ضمناً آسمان، کوه، خورشید یا حیواناتی مثل شیر و هر آنچه که مظهری از حمایت و قدرت باشد، صورت مثالی پیر را متذکر می‌شود.^{۳۵}

پیر تجلی ناخودآگاه جمعی در داستانهای اساطیری و عرفانی

به روایتی از اسرارالتوحید نوشته محمدبن منور توجه کنید:

«من جوان بودم و بر چهار سوی این شهر دوکانی داشتم و حلواگری می‌کردم. چون یک چندی این کار کردم و سرمایه‌یی نیک به دست آوردم، هوس بازرگانی در دل من افتاد. از دوکان برخاستم و آنچه بایست فروخت، بفروختم و متاعی که لایق بخارا بود بخریدم و من هرگز از شهر پنج فرسنگ به هیچ روستا نرسیده بودم و هیچ سفر نکرده. کاروانی بزرگ به بخارا می‌شد؛ من نیز شتر به کرا گرفتم و با ایشان به هم رفتم. به سرخس آمدم. روزی دو سه آنجا مقام کردیم و از آنجا روی به مرو نهادیم. من هر شبی چنان که عادت پیاده‌روان کاروان باشد، پاره‌یی در پیش کاروان برفتمی و بخفتمی تا کاروان در رسیدی. پس برخاستمی و با کاروان برفتمی. یک شب برین ترتیب می‌رفتم. شب بی‌گاه گشته بود و من عظیم مانده گشته بودم و خواب بر من غلبه کرده بود. پاره‌یی به تک از پیشتر بشدم و از راه به یک سو شدم و بخفتم. در خواب شدم. کاروان در رسیده بود و برفته و من در خواب مانده تا آن گاه که گرمای آفتاب مرا بیدار کرد. از خواب برخاستم؛ هیچ اثر کاروان ندیدم و ریگ بود. راه ندیدم. پاره‌یی گرد بر دویدم. راه گم کردم. چون

مدهوشی شدم و پاره‌یی از هر سوی بدویدم تا باشد که راه بازیابم. سرگردان‌تر شدم. پس با خویشتن اندیشه کردم که چنین که من پاره‌یی ازین سو و پاره‌یی از آن سو می‌دوم، هرگز به هیچ جای نرسم. مصلحت آن است که من با خود اجتهادی بکنم و دل با خویشتن آرام و اندیشه‌یی بکنم. بر هر سوی که رای من بر آن سو قرار گیرد، روی بدان جانب آرم. می‌روم آخر به آبادانی یا به راهی رسم تا آدمی را بینم و از وی راه طلب کنم و بر اثر کاروان بروم تا در ایشان رسم. این خاطر با خویشتن مقرر کردم و اجتهادی بکردم و یک طرف اختیار کردم و روی بدان طرف نهادم و می‌رفتم تا شب درآمد. تشنگی و گرسنگی در من اثری عظیم کرده بود که گرمای گرم بود. چون هوا خنک‌تر شد، من اندکی قوت گرفتم. با خود گفتم که به شب روم، بهتر باشد از آن که به روز به گرما. آن شب همه شب می‌دویدم تا بامداد. چون روز آمد، بنگریستم؛ همه صحرا، ریگ دیدم و خار و خاشاک و هیزم و هیچ جای، اثر آبادانی و آب و حیوانی ندیدم. شکسته شدم و بر آن تشنگی و گرسنگی و ماندگی، همچنان می‌رفتم تا آفتاب گرم شد و تشنگی به حدی رسید که نیز طاقت حرکت نداشتیم. بیفتادم و تن به مرگ بنهادم. پس با خویشتن اندیشه کردم که در چنین جایگاهی جز جهد هیچ سود ندارد و تن به مرگ بنهادن بعد از همه جهدها باشد. مرا یک چاره دیگر مانده است و آن آنست که ازین بالاها ریگ، بالایی که بلندتر است طلب کنم و خویش را به حیلتی بر سر آن بالا کشم و گرد این صحرا برنگرم، باشد که جای آبادانی یا آبی یا خانه عرب یا ترکمان بینم. اگر دیدم، فهوالمراء و الا بر سر آن بالا، ریگ باز دهم و گوی فرو برم و خاشاک گرد فرا نهم تا دده‌یی بعد از مرگ مرا بنخورد و تن، مرگ را بنهم و تسلیم کنم.

«پس بنگریستم، بالایی بزرگ دیدم. جهد کردم و به بسیاری حيله، خویشتن بر سر آن بالا افکندم و بدان بیابان فرو نگریستم. از دور سیاهی‌یی به چشم من در آمد؛ نیک بنگریستم، سبزی بود. قویدل شدم و با خود گفتم که هر کجا که سبزی باشد، آب بود و هر کجا آب باشد، ممکن که آدمی بود. قوتی بدین سبب در من پدید آمد و از آن بالا فرود آمدم و روی بدان سبزی نهادم. چون آنجا رسیدم، پاره‌یی زمین شیخ دیدم چند تیر پرتابی در میان آن ریگها و چشمه آب صافی از آن زمین پاره بیرون می‌آمد و می‌رفت گرد بر گرد آن چشمه، چندان که از آن زمین آب می‌رسید، گیاه رسته و سبز گشته بود. من

فراز شدم و پاره‌یی از آن آب بخوردم و وضو ساختم و دو رکعت نماز گزاردم و سجده شکر کردم که حق سبحانه و تعالی جان من باز داد و با خود گفتم مرا اینجا مقام باید کرد و از اینجا روی رفتن نیست؛ باشد که کسی اینجا آید به آب و اگر نیاید، یک شبانروزی مقام کنم که آخر اینجا آبی است. بیاسایم و آن گاه بروم. پاره‌یی از آن بیخ گیاه بخوردم و از آن سرچشمه دورتر شدم و بر بالای ریگ بلند شدم و خاشاک گرد بر گرد خویش درنهامد چنان که کسی مرا نتواند دیدن و من در میان آن خاشاک به همه جوانب می‌نگریستم. گفتم نباید که حیوانی یا خدای ناترسی بدین آب آید؛ مرا بیم هلاک باشد. در میان آن خاشاک پنهان شدم و به اطراف آن بیابان نظاره کردم تا وقت زوال. چون اول زوال بود، از دور از آن بیابان سیاهی‌یی پدید آمد؛ روی بدین آب نهاده، چون نزدیکتر آمد، آدمی بود. با خود گفتم الله اکبر! خلاص مرا دری پدید آمد. چون نزدیک آمد، مردی دیدم بلند بالا. سپیدپوست، ضخیم، فراخ چشم، محاسنی تا ناف، مرقعی صوفیانه پوشیده و عصایی ابریقی در دست گرفته و سجاده‌یی بر دوش افکنده و کلاهی صوفیانه بر سر نهاده و جمجمی در پای کرده و نوری از روی او می‌تافت. به کنار این آب آمد و سجاده بیفکند به شرط متصوفه و ابریقی آب برکشید و بدان پس بالا فروشد و استنجا به جای آورد و بر کنار آن چشمه بنشست و وضوی صوفیانه بکرد و دویی بگزارد و محاسن به شانه کرد و بانگ نماز گفت و سنت بگزارد و قامت کرد و فریضه بگزارد و برخاست و سجاده بر دوش افکند و عصا و ابریق برداشت و رو به بیابان فرو نهاد و برفت و تا او از چشم دیدار من غایب نگشت، مرا از خویشتن خبر نبود از هیبت او و از مشغولی دیدار او و نیکویی طاعت وی.

«چون او از چشم من غایب شد، من با خویشتن رسیدم؛ خویشتن را بسیاری ملامت کردم که این چه بود که من کردم. همه جهان آدمی طلب می‌کردم که مرا ازین بیابان مهلک برهاند و به راهی دلالت کند. مردی صوفی، نیکو زندگانی، مصلح - که همه جهان به دعا و زندگانی ایشان بر پای است و همه خلایق بدیشان هدایت یابند و از ایشان راه راست طلبند - یافتم و چنین غافل ماندم تا او برفت و از این جنس بسیاری خود را ملامت کردم. چون دانستم که آن مفید نخواهد بود با خود گفتم که اکنون جز صبر روی نیست؛ باشد که هم امروز یا امشب یا فردا باز آید و خلاص من جز از وی نتواند بود. منتظر می‌بودم تا اول وقت نماز دیگر درآمد. همان سیاهی از دور پدید آمد. دانستم که همان

شخص است. چون نزدیک آمد، هم او بود. بر قرار آن کُرت سجاده بیفکند و وضو تازه کرد و دویی بگزارد و بانگ نماز گفت و سنت نماز دیگر بگزارد و قامت گفت و به فریضه مشغول گشت. من این بار گستاخ تر شدم. آهسته از میان خاشاک بیرون آمدم و از آن بالا فرود آمدم و در پس پشت او بنشستم. چون او سلام نماز بداد و دست برداشت و دعا بگفت و برخاست که برود، من دامنش بگرفتم و گفتم ای شیخ! از بهر لّله مرا فریاد رس. مردی ام از نیشابور؛ با کاروان به بخارا می شدم به بازرگانی. امروز دو روز است که من راه گم کرده ام و کاروان برفته است و من در این بیابان، منقطع شده؛ و راه نمی دانم. او سر در پیش افکند یک نفس، پس سر بر آورد و برخاست و دست من بگرفت من بنگرستم، شیری دیدم که از بیابان برآمد و پیش او آمد و خدمت کرد و بایستاد. او دهن بر گوش آن شیر نهاد و چیزی به گوش او فرو گفت. پس مرا بر آن شیر نشاند و موی گردن او به دست من داد و مرا گفت: «هر دو پای در زیر شکم او محکم دار و چشم فراز کن و هیچ باز مکن و دست محکم دار و هر کجا که او بایستد، تو از وی فرود آی و از آن سو که روی او از آن سو بود، برو.» و من چشم باز نکردم، شیر برفت. یک ساعت بود. شیر بایستاد. من از وی فرود آمدم و چشم باز کردم. شیر برفت. من راهی دیدم. بر آن راه، گامی چند برفتم؛ کاروان را دیدم آنجا فرود آمده. سخت شاد شدم و ایشان نیز شاد شدند. با ایشان به بخارا شدم...»^{۳۶}

تحلیل داستان

در بسیاری از داستانهای عرفانی، با ظهور پیر به عنوان حامی انسان نیازمند یا سالک مواجه هستیم. چهره پیر دانا نه تنها در رؤیا که در حالت هشیاری نیز ظاهر می شود و در هند نام «گورو» (استاد بزرگ یا معلم روحانی) بر او نهاده اند.

به نظر یونگ، ظهور پیر در داستانها همواره در وضعیتی رخ می دهد که بصیرت، پند عاقلانه، اتخاذ تصمیمی مهم یا ... ضروری است؛ اما انسان درمانده به تنهایی، توانایی نیل بدان را ندارد. این صورت مثالی، کمبود شخص درمانده را پر می کند و با تجلی خود، او را از مخمصه می رهاند.

پیر، در لحظه یی ظاهر می شود که قهرمان، درمانده و مستأصل بوده و دل به مرگ نهاده بوده است. در اینجا است که تأملی از سر بصیرت یا فکری بکر می تواند قهرمان را

برهاند؛ اما چون قهرمان داستان اعتماد به نفس لازم را ندارد و به اصطلاح خود را باخته است، به زعم یونگ، خرد متمرکز در ناخودآگاه جمعی فرد، به صورت پیری فرزانه و یاری‌دهنده، مجسم شده و کمبود قهرمان را جبران می‌کند. قهرمان داستان به تمرکز همه نیروهای جسمانی و روانی خود برای مبارزه با مرگ نیاز دارد. او باید به خودش متکی باشد. گریز از مرگ، غیرممکن به نظر می‌رسد. در اینجا است که پیر تجلی می‌کند. به نظر یونگ، پیر، فی‌الواقع همان اندیشه هدف‌دار و تمرکز قوای روحی و جسمی خود قهرمان است که وقتی قهرمان خود را باخته و مجال تفکر ندارد، ناخودآگاه او در فضایی روانی و خارج از خودآگاه پدید می‌آید. تمرکز و کشش قوای روانی، خصوصیتی جادویی دارد. این قوا قدرت مقاومتی را موجب می‌شود که همیشه برتر از قدرت خودآگاه ارادی است. برای همین قهرمان چشم خود را بسته، رهبری هشیارانه خود را به دست ناخودآگاه برتر قرار داده و اوست که قهرمان را به کاروان می‌رساند.

شیر در این داستان چیزی نیست جز بدل همان پیر حمایتگر و در واقع به نوعی تمرکز قوای روحی خود قهرمان است که او را به کاروان می‌رساند.

به نظر یونگ گاهی ظهور ناخودآگاه به صورت حیوان (در نقش مثبت) صورت می‌گیرد.^{۳۷} برای مثال اگر به داستان هفت خان رستم نظری افکنیم، می‌بینیم که رستم در خان دوم در بیابان گم می‌شود و در اثر تشنگی شدید، دل به مرگ می‌سپارد:

بفتاد رستم بر آن گرم خاک زبان گشته از تشنگی چاک چاک

ج ۲، ص ۹۳

در اینجا است که همانند داستان مورد بحث ما، عنصر یاری‌رسان ظاهر می‌شود، میشی کوهی نمایان شده، رستم را به سوی آب‌شخور راهنمایی می‌کند:

همان‌گه یکی میش نیکو سُرین بپیمود پیش تهمتن زمین

ج ۲، ص ۹۳

همچنین تجلی خضر در داستانهای عامیانه در خواب یا در بیداری یادآور ظهور پیر فرزانه است. خضر با آب ارتباط دارد و آب در روانشناسی، نماد محتویات ناخودآگاه است. پرندگانی مثل هدهد که در اساطیر عرفانی جوینده و تشخیص‌دهنده آب در زیرزمین است، یادآور خضر و رهبر عرفانی است. سیمرغ خود تجلی پیر فرزانه در داستانها و اساطیر

محسوب می شود و همگی به شکلی، تجلّی قدرت ذهن و ناخودآگاه جمعی هستند.

ظهور پیر در داستان شاه و کنیزک در مثنوی

باز هم به نمونه‌یی از تجلّی پیر بعد از عجز و استیصال قهرمان توجه کنیم: در مثنوی در داستان شاه و کنیزک، هنگامی که پادشاه از معالجه کنیز مایوس می شود، عاجز و درمانده، روی به مسجد می نهد و باگریه و زاری از خداوند طلب کمک می کند:

رفت در مسجد سوی محراب شد	سجده گاه از اشکِ شه پر آب شد...
چون برآورد از میان جان خروش	اندر آمد بحر بخشایش به جوش...
دید شخصی فاضلی پرمایه‌یی	آفتابی در میان سایه‌یی
می رسید از دور مانند هلال	نیست بود و هست بر شکل خیال...
شه به جای حاجبان فاپیش رفت	پیش آن مهمانِ غیب خویش رفت...
دست و پیشانیش بوسیدن گرفت	از مُقام و راه پرسیدن گرفت...
گفت ای هدیه‌ئی حق و دفع حَرَج	معنی الصبرُ مفتاح الفَرَج
ای لقای تو جواب هر سؤال	مشکل از تو حل شود بی قیل و قال

دفتر اول، صص ۶-۸

چنان که گفته شد، خضر، یادآور ظهور پیر است؛ پیری مدد رسان و از آنجا که قدما با قدرت روان و ذهن بشری در هنگام گرفتاری و مخمصه‌آشنایی داشته‌اند، به نوعی، برای جسمیت دادن یا ملموس کردن این فرایند روانی، خضر را سمبل آن قرار دادند:

او شکسته دل شد و بنهاد سر دید در خواب او خَضر را در خُضر

دفتر سوم، ج ۲، ص ۱۳

بایزید اندر سفر جستی بسی تا بیابد خضر وقت خود کسی
دید پیری با قدی همچون هلال دید در وی فرّ و گفتار رجال

دفتر دوم، ص ۳۷۰

انواع صور مثالی «قهرمان» در ادبیات و اساطیر

قهرمان در ادبیات و اسطوره‌ها، اغلب به سه صورت زیر ظاهر می شود:

الف) کاوشگر: قهرمان باید با سفری طولانی و خطرناک، وظایف سنگینی مثل جنگ، عبور از موانع، حل کردن معماهای بی‌پاسخ و ... را به انجام برساند و پادشاه را نجات داده یا کشور را از خطر برهاند یا با شاهزاده خانم ازدواج کند یا ... از این نمونه می‌توان از «هفت خان رستم» یا سفر رستم به هاماوران یا «هفت خان اسفندیار» یاد کرد.

ب) نوآموز: قهرمان باید یک سلسله وظایف سخت و شکنجه‌آور را تحمل کند تا از مرحله کودکی و خامی گذر کرده، به بلوغ فکری و اجتماعی برسد و برای مردم خود کارساز شود. از این نمونه می‌توان از پرورش سیاوش توسط رستم و در ادبیات کودکان می‌توان از ماجراهای «ای کی یوسان» نام برد.

ج) فدایی: این نوع قهرمان باید با ایثارگری، فدای قوم و قبیله و مملکت خود شده تا کشور و قوم او از رنج، خشکسالی، ستم یا ... رها شوند و به رفاه و آزادی برسند. از این نمونه می‌توان از داستان آرش کمانگیر یاد کرد.^{۳۸}

تحلیل داستان فریدون و ضحاک براساس اسطوره مرگ و تولد دوباره

قبلاً گفته شد که جیمز فریزر اغلب اسطوره‌ها را مربوط به مضمون یا مراسم «مرگ و تولد دوباره» می‌داند. او می‌نویسد: «مردم مصر و آسیای شرقی، مراسم «مرگ و تولد دوباره» سالانه را بویژه در مورد زندگی و حیات نباتی که آن را به صورت خدایی که هر ساله می‌میرد و دوباره از بستر مرگ برمی‌خیزد، تحت عناوین «اوسیریس»، «تموز» و «آدونیس» برپا داشته‌اند. این مراسم از نظر جزئیات و نام در جاهای مختلف، متفاوت است. لیکن از نظر ماهیت یکی هستند.^{۳۹}

در این گفتار برآنیم که اسطوره فریدون و مرگ جمشید به دست ضحاک را نیز با توجه به مراسم سالانه و مرگ و تولد خدا - خورشید بررسی کنیم.

به طور مجمل به نظر می‌رسد در این اسطوره، جمشید نماد خورشید و فصل تابستان است. ضحاک، رمز فصل زمستان و فریدون که نابودکننده ضحاک (زمستان) است،

سمبل بهار و تولد دوباره تابستان، جمشید و خورشید است.

برای اثبات این ادعا، ابتدا مقدمه‌یی در این مورد ذکر می‌شود و سپس به ارائه شواهد می‌پردازیم:

با توجه به این که نام جمشید و فریدون نه تنها در اوستا، بلکه در متون سنسکریت مثل وداها نیز آمده است، نشان‌دهنده قدمت این داستان است؛ در واقع، داستان مربوط به اقوام ابتدایی هند و ایرانی می‌شود. دکتر صفا در این باره می‌نویسد: «[این داستان] متعلق به دوره‌یی است که هنوز دو قوم هندی و ایرانی از یکدیگر جدا نشده بود».^{۴۰}

به سخن دیگر، داستان فریدون مربوط به قبل از مهاجرت آریاییان به فلات ایران و سرزمین نیمروز بوده است. در واقع این داستان حدود ۵۰۰۰ سال و شاید بیشتر قدمت دارد.

آنچه برای آریاییان باستانی بیش از هر چیز، بخصوص قبل از کشف آتش، اهمیت داشت، خورشید بود. خورشید برای آنان که در سرزمینهای سرد جنوب سیبری می‌زیستند، منبع گرما و زندگی بود. غروب خورشید، مرگ و نابودی را تداعی می‌کرد. بخصوص اگر زمستان بیش از حد می‌پایید.

واژه «زم» که در زبانهای ایرانی به معنای سرماست، در ابتدای کلمه «زمین» هم آمده است چرا که آریاییان ابتدایی، بر بنیاد سرمای جانکاه زیستگاه قدیمی خود، جهان و زمین را سرد می‌پنداشتند و آن را «زمین» (= آنچه سرد است) نامیدند.^{۴۱}

طبق تحقیقات انجام شده، سرما و زمستان در سرزمینهای اولیه آریاییان آنچنان شدت می‌گیرد که بناچار تیره‌هایی از آنها از سرزمینهای آبا و اجدادی خود به سوی جنوب و مناطق گرم کوچ کردند.^{۴۲} آنان به سوی سرزمین نیمروز (سرزمین ظهر، جایی که آفتاب بر ستیغ آسمان می‌تابد) حرکت کردند. برای همین است که حتی بعد از مهاجرت به سرزمینهای گرم و کشف آتش، خورشید مقام مقدس و ارزش خود را در تمدن ایرانی حفظ کرد. آنچه که از حفاریها، کتیبه‌ها و متون دینی باستانی به دست آمده، نشان‌دهنده این است که ایرانیان خورشید را به عنوان بزرگترین رب‌النوع، ستایش می‌کردند. خورشید برای آنان مظهر قدرت و زندگی بود.^{۴۳}

هرودت در تاریخ خویش، از ستایش خورشید در بین ایرانیان از قدیمیترین عهود یاد

می‌کند.^{۴۴}

آرتور کریستن سن در این باره می‌نویسد: «در مطالعه روایاتی که از منابع نصرانی در دست است، بیش از هر چیز یک نکته جلب توجه می‌کند و آن مقام فایقی است که خورشید در آیین مزد یسنای ساسانیان دارا بوده است. یزدگرد دوم به این عبارت سوگند یاد می‌کند: «قسم به آفتاب، خدای بزرگ که از پرتو خویش جهان را منور و از حرارت خود جمیع کائنات را گرم کرده است.»^{۴۵}

در نتیجه برای آریاییان هر آنچه ضد گرما، ضد نور یا ضد خورشید بود، اهریمنی و پلید قلمداد می‌شد. آریاییان بدوی که علت کسوف خورشید را نمی‌دانستند، برای آن اسطوره‌یی ساخته بودند؛ آنان خورشید را فرمانروای بزرگ آسمان فرض می‌کردند و هنگام کسوف خورشید عقیده داشتند که جنگی در آسمان، میان خدا - خورشید و اژدهایی اهریمنی رخ داده و آن گاه که اندک اندک خورشید گرفتگی به وقوع می‌پیوست، اعتقاد داشتند که اژدهایی در حال بلعیدن خدا - خورشید است و برای جلوگیری از این رخداد و فراری دادن اژدها، طبل می‌نواختند.^{۴۶}

همچنین «سرما» نیز که ضد خورشید است، به اهریمن و اژدها نسبت داده می‌شود. در اوستا اهریمن، دیوی است که در شمال زمین (= محل سرما) زندگی می‌کند.^{۴۷}

در بندهشن آمده است: «... اهریمن بر هر مزد... زمستان بر تابستان... سردی بر گرمی... آمد.»^{۴۸}

سرما در جهانبینی کهن آریایی، با مار (با توجه به مارهای شانه ضحاک) نیز ارتباط دارد. در «مینوی خرد» چنین آمده است: «دیو زمستان در ایرانویج^{۴۹} مسلط‌تر است... در ایرانویج ده ماه زمستان و دو ماه تابستان است... و مار در آن بسیار است.»^{۵۰}

با دقت در سطور فوق می‌بینیم که یکی از خاطرات رنج‌آور ایرانیان از سرزمین آبا و اجدادی خود، جایی که مجبور به مهاجرت از آن شدند، وجود سرما بوده است. زمستان به درازا می‌کشیده و تابستان عمری اندک داشته است. در شاهنامه نیز حکومت ضحاک هزار سال طول می‌کشد.

آریاییان کهن با احساس این که زمستان، خدای خورشید را نابود ساخته است، در دل زمستان، شب یلدا را (که با ولادت هم‌ریشه است) جشن می‌گرفتند؛ زیرا این شب

درازترین شب زمستان است و از فردای آن، شب، کوتاه می‌شود یا به سخن دیگر، خورشید متولد می‌شود و زمستان رو به نابودی می‌رود.^{۵۱} یا به بیان دیگر چرخش فصول سال، نشانگر مرگ و تولد خدا - خورشید است. آریاییان، فرا رسیدن بهار را پیروزی بر زمستان می‌دانستند و شروع بهار، آغاز جشنها و آیینهای مقدس کشت و کار بود. ویل دورانت در تاریخ تمدن خود می‌نویسد: «اساطیر مختلف مربوط به خورشید به شکل متناسبی با شعایر کشاورزی درهم آمیخته و نتیجه چنان شده است که افسانه مرگ خدا و زندگی دوباره وی نه تنها مرگ و زندگی گیاهی در زمستان و تجدید آن را در زمستان تعبیر می‌کند...»^{۵۲}

خاطره این مبارزه تابستان با زمستان یا بهار با زمستان، یعنی مبارزه خیر با شر، به صورت لشکرکشی بهار و غلبه بر زمستان در اشعار غنایی نیز باقی مانده است؛ مثلاً رودکی گوید:

چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد

لشکرش، ابر تیره و باد صبا نقیب

نفاط، برقی روشن و تندرش طبلزن

دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب

یک چند روزگار جهان دردمند بود

به شد که یافت بوی سمن را دوی طیب

کنجی که برف پیش همی داشت، گل گرفت

هر جویکی که خشک بود، شد رطیب^{۵۳}

همانطور که می‌دانیم اسطوره واکنشی است از ناتوانی انسان در مقابله با درماندگیها و ضعف او در برآوردن آرزوها و ترس او از حوادث غیر مترقبه. همچنین اسطوره، نشانه‌یی است از عدم آگاهی بشر از علل واقعی حوادث. بشر ابتدایی به پیروی از تخیل خود برای رویدادها علت و انگیزه می‌تراشید و به این ترتیب تخیل را با واقعیتها پیوند می‌داد.^{۵۴}

بنابراین آریاییان بدوی که از علت حقیقی طلوع و غروب خورشید، فرا رسیدن فصول، طولانی شدن زمستان و تکرار این پدیده‌ها اطلاع نداشتند، برای خود اساطیری می‌آفریدند که در آن خدایان با اهریمنان یا نیروهای خیر و شر در نبرد همیشگی بودند.

بعدها با کشف آتش و کاسته شدن از اهمیت خورشید، اسطوره‌های مبارزات خدایان و کیهان و نیروهای طبیعت، با حفظ ساختار قبلی، اندکی زمینی شده، تبدیل به مبارزهٔ انسانهای نیک و بد می‌شود. باید دانست که اساطیر در طی اعصار تغییر و تحول یافته‌اند. همان‌طور که فرهنگها با هم می‌آمیزند، اسطوره‌ها نیز با همدیگر ترکیب شده، اساطیر جدیدی را به وجود می‌آورند و پیوسته با توجه به شرایط و موقعیتهای جدید، اساطیر نیز رنگ آداب و رسوم جامعهٔ معاصر خود را می‌گیرند. اما هر چقدر هم که اسطوره‌ها تغییر کنند، باز در زیر لایه‌های برافزوده در طول قرون، می‌توان شکل اصلی و ابتدایی اسطوره را تشخیص داد. برای مثال گرچه داستان ضحاک در شاهنامه، مربوط به دورانی است که این اسطوره کاملاً تغییر کرده و ساختار اولیهٔ خود را از دست داده، یعنی زمستان و تابستان و بهار، تبدیل به سه انسان یا سه پادشاه یعنی ضحاک و جمشید و فریدون شده است، اما در خود شاهنامه و دیگر متون به جا مانده، به ابیات و شواهدی برمی‌خوریم که حکایت از ساخت اولیهٔ این اسطوره دارد:

جمشید = خورشید = تابستان

نام جمشید از دو جزء «جم» و «شید» مرکب است. جم در اوستا yima و در سنسکریت yama و در پهلوی yam است. شید در اوستا به صورت xša'eta و در پهلوی šet به معنای درخشان و روشن است که همان جزء دوم کلمهٔ خورشید است.

در شاهنامه، جمشید تختی دارد که به کمک دیوان مطیع و مقهور شده، به آسمان برده می‌شود و او چون خورشید در میان هوا بر تخت جلوس می‌کند.

به فرّ کیانی یکی تخت ساخت	چه مایه بدو گوهر اندر نشاخت
که چون خواستی، دیو برداشتی	ز هامون به گردون برافراستی
چو خورشید تابان میان هوا	نشسته بسر او شاه فرمانروا

ج ۱، ص ۴۱

همچنان که برای اقوام کشاورز آریایی، تابستان فصل جشن و شادی و برداشت محصول و گرفتن پاداش زحمات گذشته است، دوران پادشاهی جمشید (= تابستان) دورهٔ شادی و سرخوشی است:

چو این کرده شد، ساز دیگر نهاد زمانه بدو شاد و او نیز شاد

ج ۱، ص ۴۰

تابستان برای اقوام باستانی، زمان سازندگی و مرمت و بازسازی بود؛ دوره جمشید نیز دوره سازندگی است. جمشید به مردم، رشتن و بافتن و کشاورزی و پیشه‌گری و ساختمان‌سازی و ... می‌آموزد و در دوره او از سرما خبری نیست.^{۵۵}

در ادبیات سنسکریت، جمشید در روشنی مطلق آسمان زندگی می‌کند.^{۵۶} در ریگ‌ودا، جمشید به مردمان پارسا، جایگاه‌های درخشان در آسمان می‌بخشد.^{۵۷} در مهابهاراته، در مورد صفت خانه جمشید چنین آمده است: «نارده گفت: ای یودی شی یِره! اکنون من انجمن سرایِ یَمه (جم) ... را توصیف خواهم کرد... آن انجمن سرایی که همچون زر پرداخت شده است... دارای درخشندگی خورشید است.»^{۵۸} در فارسنامه ابن بلخی در مورد جمشید آمده است: «چنان است که روی در آفتاب دارد.»^{۵۹}

در سنی ملوک الارض، جمشید چنین توصیف شده است: «جمشید از آن جهت بدین لقب خوانده می‌شد که از او نوری ساطع بود.»^{۶۰}

ضحاک = سرما = زمستان

نام ضحاک در اوستا همیشه با واژه «اژی» به صورت «اژی دهاک» آمده است. اژی در زبان اوستا به معنای «مار» و جزء دوم آن «دهاک» به قول کانگا در فرهنگ خویش به معنای «گزنده» از ریشه dah، جمعاً یعنی مار گزنده.^{۶۱}

واژه اژی در سنسکریت «اهی» و دهاک نیز به صورت «داس» آمده است.^{۶۲} از آنجاکه به اعتقاد ما ضحاک بازمانده یا متحول شده اسطوره زمستان است، در اینجا به شباهت‌های ضحاک و زمستان در اساطیر و متون قدیمی می‌پردازیم:

زمستان ضد خورشید است؛ در فرهنگ آریایی زمستان باعث مرگ خدا - خورشید می‌شود. ضحاک نیز جمشید (= خورشید) را با اژه به دو نیم می‌کند:

نهان گشته بود (جمشید) از بداه (ضحاک)

نیامد به فرجام هم زو رها

چو ضحاکش آورد ناگه به چنگ
یکایک ندادش زمانی درنگ
به آرش سراسر به دو نیم کرد
جهان را از او پاک بی‌بیم کرد

ج ۱، ص ۴۹

آریاییان از سرزمین اصلی خود خاطرات رنج‌آوری داشتند که بیشتر به زمستانهای سرد و طولانی مربوط می‌شد. آنچنان که در «وی دیودات» اوستا آمده است که اهریمن در آنجا زمستانهای سرد طولانی ده ماهه پدید آورد.^{۶۳}
این سرما برای آریاییان باستان، جز مرگ و میر چیزی به همراه نداشت و همین سرما یکی از دلایل مهاجرت آنان از سرزمین اصلی خود بود. در شاهنامه نیز حکومت ضحاک همچون زمستان طولانی است و هزار سال طول می‌کشد:

چو ضحاک شد بر جهان شهریار بر او سالیان انجمن شد هزار
سراسر زمانه بدو گشت باز برآمد بر این روزگار دراز

ج ۱، ص ۵۱

در این دوران طولانی و مشقت‌بار است که جوانان ایرانی دسته دسته به کام مرگ فرستاده می‌شوند تا مغز آنان طعمه مارهای ضحاک شود. که یادمانی از مرگ و میر ناشی از سرما است؛ چرا که مار سمبل زمستان است. (بنگرید به توضیحات بعدی)
همچنان که در دوره جمشید (= تابستان) از سرما و مرگ خبری نیست، برعکس در حکومت ضحاک (= زمستان) مرگ و سرما بیداد می‌کند.^{۶۴}

در شاهنامه گاهی از ضحاک با واژه اژدها یاد می‌شود؛ فریدون می‌گوید:

بدان تا جهان از بد اژدها (= ضحاک) به فرمان گرز من آید رها

ج ۱، ص ۷۶

در فرهنگ سمبلها آمده است که اژدهاگاهی نماد برف، یخ و تگرگ است.^{۶۵}
یکی از جانورانی که در فرهنگ آریایی با زمستان ارتباط می‌یابد و آن نیز چون سرما سمبل مرگ و نابودی است، «مار» است. در وی دیودات اوستا آمده است: «اهریمن به جادویی در ایرانویج، مار و زمستانهای دراز سرد ده ماهه پدید آورد.»^{۶۶} در داستان ضحاک

هم، تنها حیوانی که با ضحاک ربط می یابد، همان مارهای رُسته بر شانه های اوست. اگر در اوستا، خالقِ مار و زمستان، اهریمن است، در شاهنامه نیز اهریمن، ضحاک را به پدرکشی وا می دارد و او را به انحراف می کشاند. به سخن دیگر ضحاک دست پرورده اهریمن است و مارهای ضحاک را نیز اهریمن با بوسه خود بر شانه های او خلق می کند. در اوستا اهریمن، جادوگر است و به جادویی زمستان و مار می آفریند؛ در شاهنامه نیز ضحاک، جادو پرست خوانده می شود:

چنان بُد که ضحاک جادو پرست از ایران به جان تو یازید دست

ج ۱، ص ۶۰

زمستان ضد آتش است؛ ضحاک نیز در اوستا، دشمن آتش معرفی می شود و تهدید می کند که هرگز نخواهد گذاشت آتش روی زمین بدرخشد.^{۶۷}

مار در اساطیر، جانوری قمری (و نه خورشیدی) فرض می شده که با خونسردی خود نماد شب شمرده می شده است.^{۶۸} ضحاک نیز بر دوش خود مار دارد:

دو مار سیاه از دو کتفش برُست غمی گشت و از هر سوی چاره جست

ج ۱، ص ۴۸

رنگ ماران ضحاک، اهمیت دارد؛ رنگ این دو مار، سیاه است. این ماران سیاه و شب رنگ، نماد زمستان و شبهای سرد و سیاه سرزمین آریاییان است. به زعم سرخپوستان، مار، تجسد سیاهیها بود.^{۶۹} و هنوز در زبان فارسی ترکیبهای «سرماي سیاه» و «زمستان سیاه» کاربرد دارد.

واژه ضحاک (اژي دهاک) به معنای «مار گزنده» است و جالب این که هنوز هم در فارسی ترکیب «سرماي گزنده» به کار می رود.

مار در مصرِ قدیم، ویران کننده خورشید فرض می شده است.^{۷۰} ضحاک نیز جمشید (خورشید) را به دو نیم می کند.

در اوستا آمده است که ضحاک برای ادامه پادشاهی و تسلط خود بر تمام جهان از «آناهیتا» (ایزد بانوی آب) و از «وايو» (ایزد باد) کمک خواست؛ ولی آنان به او کمک نکردند.^{۷۱}

آناهیتا و وایو، ایزدان آب و باد، دو خدای قدیمی پیش از زرتشت و مربوط به اقوام

هند و ایرانی، قبل از مهاجرت ایرانیان از سرزمین اصلی خود است.^{۷۲} همچنان که این دو ایزد مظاهر طبیعت بودند، ضحاک نیز که سمبل زمستان است، برای ادامه حیات، به کمک دیگر قوای طبیعی نیاز دارد؛ اما آب و باد که در اشکال مثبت خود، رمز بهار هستند، از یاری زمستان، سر برمی تابند.

فریدون = بهار = گاو (احیاگر جمشید، تابستان و خورشید)

نام فریدون در ریگ ودا trāytana و در اوستا øra'eta'ona و در زبان پهلوی frēton آمده است. فریدون (ترای تنه) در «ودا» اژدهایی سه سر و شش چشم را به نام «داس» می کشد. داس با واژه «دهاک» (ضحاک) از یک اصل است.^{۷۳}

فریدون (فَرِ اِتَنَه) در اوستا، صفت اژدهاگش دارد. فریدون در اوستا با قربانی کردن به درگاه آناهیتا از او می خواهد که او را در چیرگی یافتن بر اژی دهاک یاری دهد.^{۷۴} در متون پهلوی مثل مینوی خرد از فریدون به عنوان کسی که اژدهاک را شکست و بست یاد شده است.^{۷۵}

فریدون نه تنها نماد بهار است، بلکه جانشین جمشید یا به سخن دیگر نماد ولادت مجدد خدای خورشید (جمشید) است. برای همین در شاهنامه او صفات و ویژگیهای جمشید را دارد؛ یعنی اولاً بر اساس متن اوستا (زامیادیشْت، بند ۳۶) فَر جمشید که از وی جدا شده بود، به فریدون می پیوندد و ثانیاً فریدون مانند خورشید توصیف می شود:

جهانجوی (فریدون) با فَر جمشید بود به کردار تابنده خورشیده بود

ج ۱، ص ۵۷

داستان فریدون از آنجا آغاز می شود که ضحاک در خواب، نابودی خود را به دست فریدون می بیند. برای قتل او، جهان را زیر پا می گذارد؛ سرانجام پدر فریدون، آبتین را می یابد و به قتل می رساند. مادر فریدون، فرانک، از ترس مرگ فرزند، فریدون نوزاد را به مرغزاری می برد:

کجا نامور گاو بر مایه بود	که بایسته بر تنش پیرایه بود
به پیش نگهبان آن مرغزار	خروشید و بارید خون بر کنار
بدو گفت کین کودک شیرخوار	زمن روزگاری به زنهار دار

پدر وارث از مادر اندر پذیر وزین گاو نغزش بهرور به شیر

ج ۱، ص ۵۸

فریدون به کمک گاوی به نام «برمایه» یا «پرمایه» و تغذیه از شیر او به سه سالگی می‌رسد که ضحاک جایگاه او را شناسایی می‌کند؛ مادر فریدون به مرغزار رفته، ماجرا را به نگهبان مرغزار اطلاع می‌دهد و می‌گوید پسر مرا به البرز کوه می‌برم:

شوم ناپدید از میان گروه	برم خوبرخ را به البرز کوه
بیاورد فرزندی را چون نوند	چو مرغغان بر آن تیغ کوه بلند
یکی مرد دینی بر آن کوه بود	که از کار گیتی بی‌اندوه بود
فرانک بدو گفت کای پاکدین	منم سوگواری ز ایران زمین
بدان! کین گرانبمایه فرزندی من	همی بود خواهد سرانجام
تو را بود باید نگهبان او	پدر وار لرنده بر جان او
پذیرفت فرزندی او نیکمرد	نیاورد هرگز بدو باد سرد

ج ۱، ص ۵۹

ضحاک به مرغزار رفته، گاو برمایه و نگهبان آنجا را می‌کشد اما فریدون را نمی‌یابد. فریدون از سه سالگی تا شانزده سالگی بر البرز کوه می‌بالد و:

چو بگذشت از آن بر فریدون دوهشت ز البرز کوه اندر آمد به دشت

ج ۱، ص ۵۹

بی‌مناسبت نیست که می‌بینیم ظهور فریدون و حمله او به ضحاک از البرز کوه آغاز می‌شود و این یکی دیگر از همسانیهای فریدون با خورشید (=جمشید) است چرا که در اساطیر و ادبیات فارسی، البرز کوه (در اوستا هیرای پرزئیتی و در پهلوی هَر بُرز) محل طلوع خورشید است. آرامگاه مهر (=خورشید) بر قلّه آن قرار دارد و در آنجا سرما، شب، بیماری و فساد وجود ندارد.^{۷۶}

وقتی منوچهری می‌گوید:

سر از البرز برزد قرص خورشید چو خونالوده دزدی سر ز مکمن

یادآور اسطوره طلوع خورشید از البرز کوه است و فریدون نیز از این مکان مقدس و بهاری ظهور می‌کند. فریدون بعد از پیروزی بر ضحاک می‌گوید:

که یزدان پاک از میان گروه برانگیخت ما را ز البرز کوه
بدان تا جهان از بد اژدها به فرمان گرز من آید رها

ج ۱، ص ۷۶

همچنان که در شب یلدا، در قلب زمستان، خورشید ولادت می یابد، فریدون نیز در اوج قدرت حکومت ضحاک متولد می شود و می بالد و علیه او می شود.

دیگر همسانی فریدون با خورشید (= جمشید) آنجاست که گاو برمایه، فریدون را می پرورد. گاو شیرده در اساطیر آریایی نماد باران و خورشید درخشان است. گاو علامت خورشید است و در اساطیر مصر، خورشید هر روز از رحم گاو ماده زاییده می شود.^{۷۷} ضحاک که نابودکننده جمشید (= خورشید) است، نابودکننده گاو برمایه نیز هست. پس فریدون دنباله همان نوری (= خورشید یا تابستان) است که ضحاک (= تاریکی و زمستان) سعی در نابودی آن دارد.

گفتیم فریدون نماد بهار است که بر ضحاک (= زمستان طولانی) لشکر می کشد و آن را کنار می زند. در اینجا به ذکر همسانیهای فریدون با فصل بهار می پردازیم:
زمستان در ادبیات فارسی، نماد مرگ و نابودی و فسادگی و خشکی است. رودکی هنگام توصیف بهار، زمستان را خشک و فسرده و بهار را تر و بارانی می داند:
هر جویکی که خشک بود (در زمستان) شد رطیب (تر شد)^{۷۸}

بهار در ادبیات فارسی، رمز آب و باران است:

به نوبهاران بستای ابر گریان را که از گریستن اوست این زمین خندان

رودکی، ص ۵۲۶

ابر گهرشان را هر روز بیست بار خندیدن و گریستن و جزر و مد بود

منوچهری، ص ۲۹

ز چیزها به دو چیز است رنگ و بوی بهار یکی به باد صبا و دگر به ابرمطیر (بارانی)

عنصری، ص ۳۵

پس ویژگی بهار، بارش و باران است تا طبیعت را از نو زنده کند. فریدون نیز در شاهنامه به باران تشبیه می شود که جهان را جانی دوباره می بخشد:

(فریدون) جهان را چو باران به بایستگی روان را چو دانش به شایستگی

ج ۱، ص ۵۷

بهار فصل «آب» است؛ باران نیسان (نام ماه هفتم از ماههای سریانی) که در باورهای عوام، مقدس است، در این فصل می بارد. در برخی از نقاط ایران، ۲۵ فروردین تا ۲۵ اردیبهشت را روزهای نیسان می گویند. در این روزها باران فراوان تر از روزهای دیگر سال است؛ مردم، باران نیسان را متبرک می دانند و شفا بخشش می شناسند.^{۷۹} فریدون نیز پسر آب است؛ نام پدر فریدون «آبتین» است:

فریدون که بودش پدر آبتین شده تنگ بر آبتین بر، زمین

ج ۱، ص ۵۷

این نام در زبان سنسکریت، در ودا، «آپتیّه» *āptiya* آمده است که جزء اول آن «آب» است. نام فریدون آبتین به صورت اضافه بنوت در ودا، تریته آپتیّه (تریته پسر آب = فریدون پسر آب) آمده است.^{۸۰}

ویژگی مهم فریدون این است که او پرورده گاو است. در واقع فریدون و گاو برمایه (دایه او) دو همزاد هستند؛ چرا که همان زمان که فریدون زاده می شود، گاو برمایه نیز زاده می شود:

خجسته فریدون ز مادر بزاد	جهان را یکی دیگر آمد نهاد...
همان گاو کش نام برمایه بود	ز گاو آن ورا برترین پایه بود،
ز مادر جدا شد چو طاووس نر	به هر موی بر، تازه رنگی دگر

ج ۱، ص ۵۷

فریدون نوزاد همان طور که گفته شد با شیر این گاو پرورش می یابد. مادر فریدون با اشاره به گاو برمایه به نگهبان مرغزار می گوید:

پدر وارث از مادر اندرپذیر وزین گاو نغزش بپرور به شیر

ج ۱، ص ۵۸

مادر بعد از بالیدن فرزند به او می گوید:

ز پستان آن گاو طاووس رنگ بر افراختی چون دلاور پلنگ

ج ۱، ص ۶۰

اما ضحاک این گاو را گشت:

بیامد بکشت آن گرانمایه را چنان بی زبان مهربان دایه را

ج ۱، ص ۶۰

باید دقت کرد «گاو» که پرورنده فریدون است، نماد بهار است که نشانه دیگری از همسانیهای فریدون با بهار تواند بود. در شاهنامه از گاو به عنوان رمز بهار سخنی نیست اما همان طور که گفته شد، همیشه در اساطیر تحول یافته، نشانه‌هایی هر چند اندک از صورت اولیه اسطوره باقی می ماند و آن این است که در شاهنامه هر جا از گاو برمایه سخن می رود، صفت رنگارنگی دارد؛ هر موی او به رنگی دیگر است:

ز مادر جدا شد چو طاووس نر به هر موی بر تازه رنگی دگر

ج ۱، ص ۵۷

ز پستان آن گاو طاووس رنگ برافراختی چون دلاور پلنگ

ج ۱، ص ۶۰

چنان که گاو به طاووس گونگی و رنگارنگی توصیف شده، بهار نیز در ادبیات فارسی، طاووس رنگ و رنگارنگ توصیف می شود:

طاووس بهاری را دنبال بکنند پَرش بیریدند و به کنجی بکنند

منوچهری، ص ۱۵۳

خوبتر از بوقلمون یافتیم بوقلمونیا در نوبهار

منوچهری، ص ۱۶۲

به روزگار خزان زرگری کند شب و روز به روزگار بهاران کند رنگریزی

منوچهری، ص ۱۲۹

عجب نگار گراست ابر و باد و بیا باف به دشت و بیشه نموده ست کارسان رنگین

عنصری، ص ۲۲۶

ابر شد نقاش چین و باد شد عطار روم باغ شد ایوان نور و راغ شد دریای گنگ

منوچهری، ص ۶۴

گاو برمایه، پیرایه مند و آذین بسته و نغز است:

کجا نامور گاو برمایه بود که بایسته بر تنش پیرایه بود...

- پدر وارث از مادر اندرپذیر وز این گاو نفزش بپرور به شیر
پرستنده بیشه و گاو نفز چنین داد پاسخ بدان پاک مغز
ج ۱، ص ۵۸
- همان گاو برمایه کم دایه بود ز پیکر تنش همچو پیرایه بود
ج ۱، ص ۶۹
- بهار نیز در ادبیات فارسی پیرایه بند زمین است:
- مگر مشاطه بستان شدند باد و سحاب که این بیستش پیرایه و آن گشاد نقاب
مسعود سعد، ص ۳۹
- ابر فروردین گویی به جهان آذین بست که همه باغ پرند است و همه راغ حریر
فرخی، ص ۱۸۵
- پر صورت و نقش است همه روی زمین پاک فتنه ست مگر ابر براین نقش و صورت
عنصری، ص ۱۵۱
- گرز فریدون گاو سر یا گاو چهر است و فریدون به وسیله این گرز ضحاک را شکست می دهد. پیشگویان و خوابگزاران در مورد کین خواهی فریدون به ضحاک می گویند:
- یکی گاو برمایه خواهد بُدَن جهانجوی را دایه خواهد بُدَن
تبه گردد آن هم به دست تو بر بدین کین کشد گرز گاو سر
ج ۱، ص ۵۷
- وقتی فریدون دختران جمشید را نجات می دهد، در مورد ضحاک به آنان می گوید:
- سرش را بدین گرز گاو چهر بکوبم نه بخشایش آرم نه مهر
ج ۱، ص ۷۰
- هنگامی که فریدون با ضحاک روبرو می شود:
- بر آن گرز گاو سر دست برد بزد بر سرش ترگ بشکست خرد
ج ۱، ص ۷۵
- در واقع فریدون، گاو و گرز گاو سر، هر سه، یکی هستند؛ بویژه این که در متون پهلوی مثل بندهشن و دیگر متون قدیمی مانند آثارالباقیه از ابوریحان، اجداد فریدون، گاو نام دارند؛ به سخن دیگر، توتُم خانوادگی فریدون گاو است. گاو، فریدون و گرز گاو چهر نماد

بهارند که ضحاک (= زمستان) را پس می‌زند.

گاو در اساطیر علاوه بر این که زم بهار است، دقیقاً مانند بهار، نماد آب، باران و آبادانی است. اوج بهار در اردیبهشت ماه است و این برج در اوستا «گاو» نام دارد.^{۸۱}

در سوره یوسف (ع) آیات ۴۳ تا ۴۹، عزیز مصر در خواب می‌بیند که هفت گاو لاغر، هفت گاو فربه را می‌خورند. یوسف، گاوهای فربه را تعبیر به هفت سال آبادانی و سرسبزی و بارش باران می‌کند و هفت گاو لاغر را نماد خشکسالی می‌داند.

گاو در رؤیا، برجسته گیاهی و رستنی حیات دلالت دارد.^{۸۲}

در تعبیر خواب ابن سیرین از قول امام صادق (ع) آمده است که گاو ماده، نماد فرمانروایی، ریاست و نعمت است.^{۸۳}

در اساطیر ایرانی، «تیشتر» ستاره باران و تمامی آبها و باروری، گاهی به صورت گاو ظاهر می‌شود. او با «آپوش» دیو خشکسالی می‌جنگد.^{۸۴}

در اساطیر ایرانی، اهریمن گاو نخستین را می‌کشد و در هنگام مردن از هر یک از اعضای گاو، حبوبات و گیاهان و رستنی‌های درمان بخش به وجود می‌آید.^{۸۵}

گاو در چین کهن سمبل بهار بود و برای تجدید ایام بهار، بر مجسمه گلی گاو می‌کوفتند.^{۸۶}

بنابر آنچه گفته شد، اسطوره ضحاک و فریدون، ساختی بسیار کهن دارد و مربوط به اقوام باستانی هند و ایرانی است قبل از مهاجرت به فلات ایران.

این داستان مربوط به نبرد پدیده‌های طبیعت و جنگ میان زمستان و تابستان بوده است که در طی هزاران سال به تدریج دارای شاخ و برگ شده و با پیشرفت تمدن و کاسته شدن از اهمیت خورشید و دیگر قوای طبیعت، به داستان جنگ پادشاهان متحول شده است. دارمستتر اسطوره شناس، ایران شناس و اوستا شناس فرانسوی - آلمانی (وفات ۱۸۹۴ م.) نیز عقیده دارد که اصل این اسطوره در مورد طبیعت و قوای طبیعی و حوادث آن بوده که با گذشت زمان تغییراتی در آن راه یافته است.^{۸۷}

نمادپردازی عدد سه در داستان ضحاک

از دیگر تشابهات اسطوره جمشید، ضحاک و فریدون با فصول تابستان، زمستان و

بهار (که هر کدام سه برج دارند) نمادپردازی با عدد سه و موتیف قرار گرفتن آن در سراسر داستان است.^{۸۸}

ضحاک که در اوستا، ازدهایی سه سر و سه پوزه و شش چشم است،^{۸۹} باگذشت زمان در شاهنامه، به پادشاهی با دو مار رُسته بر شانه‌ها تحول یافته که به هر حال سه سر دارد. جمشید نیز دو دختر به نامهای شهرناز و ارنواز دارد که بعد از کشته شدن جمشید، ضحاک آنان را اسیر کرده، به اجبار نزد خود نگه می‌دارد:

دو پاکیزه از خانهٔ جمشید	برون آوریدند لرزان چو بید
که جمشید را هر دو دختر بُدند	سر بانوان را چو افسر بدند
ز پوشیده رویان یکی شهرناز	دگر پاکدامن به نام ارنواز

ج ۱، ص ۵۲

جمشید به همراه دو دختر خود اشاره به عدد سه دارد. عدد سه، شاید بازمانده و دگرگون شدهٔ سه برج در هر کدام از فصول باشد یعنی تابستان (= جمشید)، زمستان (= ضحاک) و فریدون (= بهار)؛ جزء اول نام کهن فریدون در اوستا «ثَرَاتَنَه» و در سنسکریت «تَرای تَنَه»، همان است که در انگلیسی «ثری» (three) و در فارسی سه شده است.^{۹۰} و دیگر این که فریدون دو برادر به نامهای کیانوش و پرمایه دارد که با کمک دو برادر، به کاخ ضحاک حمله می‌کند:

برادر دو بودش دو فرخ همال	از او هر دو آزاده مهتر به سال
یکی بود ازیشان کیانوش نام	دگر نام پرمایه شادکام

ج ۱، ص ۶۵

بنابراین نمادپردازی عدد سه در مورد فریدون نیز مصداق دارد. داستان کاوهٔ آهنگر نیز احتمالاً بعدها به این اسطوره اضافه شده است؛ بخصوص این که نام کاوه در متنهای اوستا و پهلوی نیامده است و بعضی ایرانشناسان هم آن را صورت تحول یافتهٔ «کَی» (کیانی، پهلوانی یا شاهی) می‌دانند که بعدها لقب فرمانروایان سلسلهٔ کیانی شد.^{۹۱}

مولانا و الگوهای اساطیری

همان‌طور که در بحث از نظریات نورتروپ فرای گفته شد، ادبیات در واقع تکرار مضامین ناب اساطیری است؛ مضامینی قدسی که چهارچوبهای خاص آن در ذهن و جان بشر امروزی از روزگار باستان به ودیعه نهاده شده است. شاعران و داستان‌پردازان نیز، گرچه آثار متعدد و به ظاهر مختلفی دارند، اما در زیربنا، به نوعی تکرارگر یا تذکاردهندهٔ خاطرات اساطیری ناخودآگاه جمعی و مشترک بشر هستند.

به نظر ارنست کاسیرر، فیلسوف آلمانی، شاعران بزرگ و بخصوص غنایی، کسانی هستند که قدرت بینش اسطوره‌یی با همان شدت وحدت باستانی خود در وجود آنان فوران می‌کند.^{۹۲}

از نظر هرِدِر، منشأ زبان (ابزار ادبیات) مفاهیم اساطیری بوده است. به نظر او انسان بدوی که بر چیزی جز حس خود تأکید نداشت، پدیده‌های دنیای پیرامون خود را با اسطوره‌سازی مانند خود، جاندار و فهمیم فرض می‌کرد.^{۹۳}

برای بومیان آمریکای شمالی، هنوز هر چیزی جاندار است و فرشتهٔ موکل و روح ویژه‌اش را دارد. بنابراین زبان نیز با توجه به مفاهیم اساطیری ساخته شده است. ترکیباتی نظیر «فلکِ ستمگر»، «دنیای غدار»، «الطاف آسمانی»، «خورشید مهربان»، «چنگال مرگ»، «گل خندان» و ... که امروزه هنوز در زبان باقیست، بازماندهٔ بینش اساطیری و کهن بشر است.

به نظر کاسیرر، با پیشرفت ذهنیت بشر، این پیوستگی زبان و اسطوره، آغاز به گسستگی و فروکاستن می‌کند.^{۹۴}

با وجود این، به نظر منتقدان اسطوره‌گرا، هنوز هم شاعران و نویسندگان بزرگ، پاسدار بینش اساطیری بشری‌آلایش کهن هستند؛ دیوان اشعار شاعران نابغه، در واقع فرهنگ لغت و دایرةالمعارف تفکر اسطوره‌گرای اقوام باستانی است. اگر بشر امروز از مرحلهٔ کودکی و به تعبیری دوران قبل از گناه اولیه و معصومیت ابتدایی خود دور شده است، شاعران، هنوز نماینده و فرایاد آورندهٔ همان دوران کودکی بشرند.

در اینجا برای روشن تر شدن رابطه اسطوره با ادبیات به طرح الگوهای اساطیری در بینش و زبان مولانا می پردازیم:

خورشید

درباره اهمیت خورشید در نظر مردم ابتدایی سخن گفتیم. در نظر مولانا نیز «خورشید» حالت اساطیری و ایزدوارگی خود را حفظ کرده است:

ز می خورشید بی پایان که ذرات سخن گویان

تو نور ذات الهی، تو الهی، نمی دانم^{۹۵}

کلیات شمس، ج ۳، ص ۲۰۵

همچو سایه در طوافم گرد نور آفتاب

که سجودش می کنم گاهی به سر می ایستم

کلیات شمس، ج ۳، ص ۲۹۰

رنگ سرخ

در اساطیر ایران، بخصوص آیین مهر، علاوه بر اهمیت خورشید، رنگ سرخ نیز که جلوه آن است، قداست خاصی دارد. ایزد مهر شمل سرخ و کلاه سرخ به تن دارد. پیر در اساطیر مهری، لباس سرخ می پوشید. رنگ سرخ لباس پاپانوئل و اسقفهای مسیحی بازمانده آیین کهن مهر است.^{۹۶}

در شعر مولانا نیز رنگ سرخ اهمیت خاصی دارد:

بهترین رنگها سرخی بود وان ز خورشید است و از اومی رسد

مثنوی، دفتر دوم، بیت ۱۰۹۹

شمس تبریزی

میرچا الیاده در مورد رابطه اشخاص تاریخی با اسطوره می نویسد: «از نظر ما ممکن است واقعاً شگفت بنماید که در فرهنگهای کهن، انسان فقط هنگامی خود را واقعی می بیند که [با انجام آیینهای مقدس] به تقلید یا تکرار اعمال «کسی دیگر» تن دهد».^{۹۷}

به بیان دیگر، انسان ابتدایی، شخصیت‌های تاریخی را به اشخاص اساطیری بدل می‌کند تا از طریق اینان که زمانِ فانی را پشت سر نهاده و مقام و جایگاهی جاودانه و ایزدواره یافته‌اند، خود نیز از چنبر زمانِ گذرا خلاص شود و به ابدیت بپیوندد. چرا که به تعبیر الیاده: «رویداد تاریخی به خودی خود هر چند مهم نیز که باشد، در خاطرهٔ عامه نمی‌ماند و یادآوری آن نیز سبب پیدایش الهامات شاعرانه نمی‌شود.»^{۹۸}

مولانا نیز بر همین مبنا چون اجداد کهن و باستانی خود از «شمس تبریزی» شخصیتی اساطیری باز می‌آفریند و در اشعار خود با استحالۀ شخصیت خود در وجود شمس، بر زمانِ فانی غلبه می‌کند. مولانا، شمس را با خورشید این همانی کرده، مقامی جمشیدگونه به او می‌بخشد:

شمس دین جام جم است و شمس دین بحر عظیم

شمس دین عیسی دم است و شمس دین یوسف عذار

کلیات شمس، ج ۲، ص ۳۰

در تفکر مولانا، شمس تبریزی همچون قهرمانی اساطیری یا مانند خدای خورشید نامیرا و جاوید فرض می‌شود:

کی گفت که آن زندهٔ جاوید بمرد؟ کی گفت که آفتاب امید بمرد؟

آن دشمن خورشید برآمد بر بام دو چشم بیست و گفت خورشید بمرد

کلیات شمس، ج ۸، ص ۹۰

دکتر شمیسا نیز در مورد رابطهٔ مولانا و شمس می‌نویسد: «عشق مولانا به شمس، جنبهٔ اساطیری دارد. گویی تمام میراث‌های فرهنگیِ بلخ کهن (باکتریا) که محل برخورد مذاهب گوناگون بود، به مولانا رسیده بود و او ناخودآگاه هنوز در طریق مهرپرستی (میترائیسم) مادحِ خورشید و به لسانِ طریقت مداحِ خود بود.»^{۹۹}

بر همین بنیان اساطیری است که در بینش مولانا، «شمس» نامیرا، سرخ جامه نیز هست؛ مولانا در مورد از دست دادنِ شمس و دلبستگی به صلاح الدین زرکوب می‌گوید:

آن سرخ قبایی (شمس) که چو مه پاره برآمد

امسال در این خرقة زنگار (صلاح الدین) برآمد

کلیات شمس، ج ۲، ص ۶۰

در ادامه همین بیت، اسطوره مرگ و تولد خدا - خورشید، به شکل ولادت مجدد شمس در وجود صلاح الدین، به خوبی دیده می شود.

پیر: تجلی ناخودآگاه

با توجه به نظر یونگ در مورد تجلی ناخودآگاه به صورت «پیر فرزانه» که در صفحات ۱۴۸ و ۱۵۱ از آن سخن گفتیم، شمس تبریزی در حالت اساطیری به تعبیری جلوه ناخودآگاه خود مولانا است که به صورت پیر راهنما و دستگیر نمود یافته است. او در مورد دیدار خود با شمس می گوید:

دیدم آنجا پیرمردی، طرفه‌یی، روحانی

چشم او چون طشتِ خون و موی او چون شیر بود

کلیات شمس، ج ۲، ص ۱۱۲

همچنان که می دانیم این پیران مثالی در برخورد با قهرمان، اطلاعاتی از خود و منشأ خود نمی دهند و با لبخندی طنزآلود^{۱۰۰} که بینش تنگ و محدود قهرمان و دنیای فانی و پوچ او را به سخره می گیرد، به راهنمایی وی می پردازند:

از خانه برون رفتم مستیم (شمس) به پیش آمد

در هر نظرش مضمهر صد گلشن و کاشانه

چون کشتی بی لنگر کز می شد و مژ می شد

و ز حسرت او مرده صد عاقل و فرزانه

گفتم ز کجایی تو؟ تسخر زد و گفت ای جان

نیمیم ز ترکستان نیمیم ز فرغانه

کلیات شمس، ج ۵، ص ۱۱۹

گسستن از زمان تاریخی

به نظر الیاده، انسان ابتدایی با زیستن در اساطیر و مناسک آن، از نو شاهد و ناظر کارهای خلاق موجودات فوق طبیعی می شود و از رنج زندگی در دنیای مادی می گسلد و به دنیایی دیگرسان، اصلی و آکنده از حضور خدایان در فجر خلقت پای می نهد. انسان دوران اسطوره، با حضور در آیینهای قدسی، به زمان اصلی و آغازین برمی گردد؛ از فنا و از

زندگی در زمان تاریخی می‌گریزد.^{۱۰۱}

مولانا نیز با چنین بینشی از زمان تاریخی می‌گریزد و به زمان بی‌زمانی پای می‌نهد:
پیش از آن کاندِر جهان باغ می و انگور بود،
از شراب لایزالِ جان ما مخمور بود
ما به بغداد جهان لاف انا الحق می‌زدیم

پیش از آن کاین داروگیر نکته منصور بود

کلیات شمس، ج ۲، ص ۱۱۲

با نه پدر در هر فلک یک چند دوران کرده‌ام
با اختران در برجها من سالها گردیده‌ام
بر دامنم گرد فنا نشست هرگز ای گدا
در باغ و بستان بقا گلها فراوان چیده‌ام^{۱۰۲}

آنمیسَم (جاندار انگاری)

انسان دورانِ اسطوره، همه پدیده‌های طبیعت را جاندار فرض می‌کرد؛ در دنیای شعر و بخصوص در اشعار مولانا، این تفکر اساطیری یعنی جاندارانگاری پدیده‌ها، موج می‌زند:
باغ سلام می‌کند سرو قیام می‌کند سبزه، پیاده می‌رود غنچه سوار می‌رسد

کلیات شمس، ج ۲، ص ۱۵

مولانا نه تنها با پدیده‌های مادی به شکلی زنده و پویا برخورد می‌کند، حتی معانی تجریدی و مفاهیم را نیز زنده و انسانواره می‌پندارد:

چنان کز غم، دلِ دانا گریزد دو چندان غم، ز پیش ما گریزد
مگر ما شهنه‌ایم و غم چو دزد است چو ما را دید جا از جا گریزد

کلیات شمس، ج ۲، ص ۷۸

دنیای ماوراء

عقل گوید شش جهت حد است و بیرون راه نیست

عشق گوید راه هست و رفته‌ام من بارها

کلیات شمس، ج ۱، ص ۸۶

مولانا به جز راههای فیزیکی و قابل تجربه مادی، وجود راههایی از پس این راههای ملموس را مطرح می کند و از زبان عشق می گوید: «راه هست و رفته ام من بارها.»
 به نظر یونگ ما امروزه از بیم خرافه اندیشی و پروای مابعدالطبیعه این راهها را طرد و انکار می کنیم؛ اما در نظر انسان کهن و اسطوره گرا، این عوالم، بتین و بدیهی بوده است و شاعران نیز تصاویر و تمثیل ستری و دنیای انسان باستانی را مشاهده می کنند و در آن می زنند. شاعر، این صور اساطیری را در اختیار خود می گیرد تا نقد حالی سازگار با تجربه صمیمی خویش بیافریند. صوری که هنوز در ناخود آگاه جمعی همه بشر کره خاکی زنده و فعال است و آن شاعری که به زبان تصاویر ابتدایی سخن می گوید، با هزاران صدا سخن می گوید.^{۱۰۳}

مزایای نقد اسطوره گرا

- ۱ - نقد اسطوره یی، راه و روش مشخصی دارد.
- ۲ - خواننده را با اعماق ناشناخته و تاریک آثار ادبی یا به دیگر سخن با زیر بناهای اساطیری آثار، آشنا می کند.
- ۳ - نقد اسطوره گرا، با به دست دادن بن مایه های اساطیری مشترک در آثار ادبی اقوام مختلف، خواننده را از لغزش در وادیهای تعصب و خود پسندی، باز می دارد.
- ۴ - نقد اسطوره یی، به دلیل جذابیت موضوع، باعث جلب علاقه خواننده به ادبیات می شود.

محدودیت های نقد اسطوره گرا

- ۱ - به زیبایی شناسی اثر، بی اعتناست.
- ۲ - نقد اسطوره یی از آنجا که شاعر را نماد انسان نوعی و اثر ادبی یا هنری را تجلی ناخود آگاه جمعی بشر در روان هنرمند می داند، نسبت به زندگی و تاریخ فردی هنرمند توجهی مبذول نمی دارد.

یادداشت‌های فصل یازدهم

- ۱- بنگرید به: پانوف، میشل و پرن، میشل: فرهنگ مردم‌شناسی، ترجمه دکتر اصغر عسگری خانقاه، چاپ اول، نشر ویس، تهران، سال ۱۳۶۸، ص ۱۵۷.
- ۲- خوشبختانه برخی آثار ارزشمند یونگ توسط مترجمان محترم خانم پروین فرامرزی و آقای جلال ستاری در سالهای اخیر به فارسی ترجمه شده است. در مورد زندگی یونگ، بنگرید به: یونگ، کارل گوستاو: خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، انتشارات آستان قدس، مشهد، سال ۱۳۷۰.
- ۳- در مورد زندگی الیاده، ر.ک. به: الیاده، میرچا: دین‌پژوهی، (دفتر اول)، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، چاپ اول، انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، سال ۱۳۷۲.
- ۴- این کتاب به همت دکتر صالح حسینی توسط انتشارات نیلوفر تحت عنوان «تحلیل نقد» منتشر شده است.
- ۵- دوستخواه، جلیل: اوستا، ۲ جلد، چاپ اول، انتشارات مروارید، تهران، سال ۱۳۷۰، جلد ۱، صص ۲۹۷-۳۰۲.
- ۶- بنگرید به: الیاده، میرچا: چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۶۲، ص ۱۴ به بعد.
- ۷- بنگرید به: الیاده، میرچا: چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، ص ۱۸۴ به بعد. گرچه امروزه اساطیر اولیه کم‌رنگ گردیده یا به نظر احمقانه می‌آیند، اما با دقت در آداب و رسوم اقوام و ممالک حتی پیشرفته و صنعتی امروز، اعتقاد و توجه به اساطیر و عقاید ابتدایی را می‌توان به وضوح دید. برای مثال فرانسوا میتران رئیس‌جمهور پیشین

فرانسه، هنگام جنگ خلیج فارس، روزی دو بار از خانم الیزابت تی سی یه طالع بین دعوت می کرد و از وی در مورد آینده صدام حسین و جنگ خلیج فارس نظر می خواست یا در سال ۱۹۱۰ که ستاره دنباله دار هالی ظاهر شد، یک فرقه مذهبی در اوکلاهامای امریکا تصمیم داشت دختری با کره را قربانی کند که با ممانعت پلیس روبرو می شود. بنگرید به مقالات: «نقش طالع بینی در سیاستهای فرانسه» و «بشر در جستجوی چیزی برای پرستش» در ماهنامه «صفحه اول»، سال هفتم، شماره ۴۸.

۸- بنگرید به: گورین، ویلفردال، و دیگران: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن خواه، چاپ اول، انتشارات اطلاعات، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۱۸۲.

۹- برای مثال، هنوز این حالت تدافعی در مقابل زمان را در مراسم نوروز می بینیم. برای ما ایرانیان مراسم نوروز، در واقع اضافه شدن سالی به سال قبل و گذر زمان نیست؛ بلکه نوعی بازگشت به ابتداست؛ فرا رسیدن بهار در اذهان ما، بازگشت به آغاز آفرینش و آغاز حیات است. گویی به روز ازل برگشته ایم. گویی از نو متولد شده ایم. برای همین از همدیگر می خواهیم که کینه ها و کدورتها را دور بریزیم؛ زیرا در آغاز حیات، کینه یی وجود نداشت.

۱۰- الیاده، میرچا: مقدس و نامقدس، ترجمه نصرا... زنگویی، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، سال ۱۳۷۵، ص ۵۵، فصل دوم.

۱۱- بنگرید به: الیاده، میرچا: اسطوره بازگشت جاودانه (مقدمه بر فلسفه یی از تاریخ) ترجمه بهمن سرکاراتی، چاپ اول، انتشارات نیما، تبریز، سال ۱۳۶۵، صص ۳۴ و ۱۰۹.

۱۲- نگاه کنید به: ابجدیان، امرا...: تاریخ ادبیات انگلیس، ۴ جلد، چاپ اول، انتشارات دانشگاه شیراز، شیراز، سال ۱۳۷۱، جلد سوم، ص ۱۱۵.

۱۳- یونگ، کارل گوستاو: خاطرات، رؤیاها، اندیشه ها، ترجمه پروین فرامرزی، صص ۱۵۹-۱۵۸.

۱۴- یونگ، کارل گوستاو: روانشناسی و کیمیاگری، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، انتشارات آستان قدس، مشهد، سال ۱۳۷۳، ص ۱۵.

۱۵- یونگ، کارل گوستاو: خاطرات، رؤیاها، اندیشه ها، ترجمه پروین فرامرزی، صص ۱۴۱.

- ۱۶- بنگرید به: گورین، ویلفرد ال. و دیگران: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن خواه، ص ۱۹۲.
- ۱۷- یونگ، کارل گوستاو: جهان‌نگری، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۸۷.
- ۱۸- همان، ص ۶۳.
- ۱۹- دو بوکور، مونیک: رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، سال ۱۳۷۳، ص ۴۱.
- ۲۰- یونگ، کارل گوستاو: جهان‌نگری، ترجمه جلال ستاری، ص ۸۶.
- ۲۱- یونگ، کارل گوستاو: جهان‌نگری، ترجمه جلال ستاری، ص ۸۸.
- ۲۲- همان، صص ۸۹، ۹۰.
- ۲۳- یونگ، کارل گوستاو: خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمه پروین فرامرزی، ص ۴۰۵.
- ۲۴- نگاه کنید به:
- الف) ابن خلدون، عبدالرحمن: مقدمه ابن خلدون، ترجمه محمد پروین گنابادی، چاپ هفتم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، سال ۱۳۶۹، ج ۱، ص ۱۸۶.
- ب) ضیف، شوقی: تاریخ ادبی عرب، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۶۴، ص ۴۴۵.
- ۲۵- یونگ، کارل گوستاو: خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمه پروین فرامرزی، ص ۱۹۳.
- ۲۶- نگاه کنید به: شمیسا، سیروس: انواع ادبی، چاپ اول، انتشارات باغ آینه، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۸۷ و ۸۹.
- ۲۷- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: شمیسا، سیروس: داستان یک روح (شرح و متن بوف کور) چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۵۵.
- ۲۸- یونگ، کارل گوستاو: خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمه پروین فرامرزی، ص ۴۰۵.
- ۲۹- همان، ص ۴۱۳.

- ۳۰- همان، ص ۴۱۱.
- ۳۱- هجویری، ابوالحسن: کشف المحجوب، تصحیح و ژوکوفسکی، چاپ سوم، کتابخانه طهوری، تهران، سال ۱۳۷۳، صص ۸ و ۹.
- ۳۲- جوینی، عظاملک: تاریخ جهانگشا، تصحیح علامه قزوینی، ۳ جلد، چاپ سوم، انتشارات بامداد، تهران، سال ۱۳۶۷، صص ۳-۵.
- ۳۳- فرخزاد، فروغ: دیوان اشعار، چاپ چهارم، انتشارات مروارید، تهران، سال ۱۳۷۴، ص ۲۸۹.
- ۳۴- بنگرید به: فرای، نور تروپ: تخیل فرهیخته، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ اول، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، سال ۱۳۶۳، فصول اول تا سوم.
- ۳۵- بنگرید به:
- الف) یونگ، کارل گوستاو: چهار صورت مثالی، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، انتشارات آستان قدس، مشهد، سال ۱۳۶۸، ص ۱۱۲ به بعد،
- ب) گورین، ویلفرد ال. و دیگران: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن خواه، ص ۱۷۸.
- ۳۶- میهنی، محمد بن منور: اسرار التوحید، به تصحیح و توضیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، ۲ جلد، چاپ چهارم، انتشارات آگاه، تهران، سال ۱۳۷۶، ج ۱، ص ۶۴.
- ۳۷- در مورد تجلی پیر، بنگرید به: یونگ، کارل گوستاو: چهار صورت مثالی، ترجمه پروین فرامرزی، ص ۱۱۲ به بعد.
- ۳۸- بنگرید به: گورین، ویلفرد ال و دیگران: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن خواه، ص ۱۷۹.
- ۳۹- همان، ص ۱۸۲.
- ۴۰- صفا، ذبیح: حماسه سرایی در ایران، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۶۳، ص ۴۶۶.
- ۴۱- بنگرید به: کزازی، میرجلال الدین: از گونه یی دیگر، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، سال ۱۳۶۸، صص ۲۳۲-۲۳۳.
- ۴۲- بنگرید به: صفوی، کورش: پیشینه زبان فارسی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران،

سال ۱۳۶۷، ص ۱۸.

۴۳- نگاه کنید به: گیرشمن، رومن: ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه دکتر محمد معین، چاپ هشتم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۱۷۲.

۴۴- اوانس، ا.ج: تلخیص تاریخ هرودت، ترجمه وحید مازندرانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، سال ۱۳۵۰، ص ۱۰۴.

۴۵- کریستن سن، آرتور: ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، چاپ دوم، انتشارات کتابفروشی ابن سینا، تهران، ص ۱۶۴.

۴۶- بنگرید به:

الف) عناصری، جابر: اساطیر و فرهنگ عامه ایران، چاپ اول، نشر قمری، مرنند، سال ۱۳۷۴، ص ۷۳.

ب) میرنیا، سیدعلی: فرهنگ مردم، چاپ اول، نشر پارسا، تهران، سال ۱۳۶۹، ص ۲۴۱.

۴۷- وندیداد، بند یک، به نقل از: بهار، مهرداد: پژوهشی در اساطیر ایران، پاره نخست، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۶۲، ص ۹.

۴۸- همان، ص ۵۹.

۴۹- سرزمین اصلی و اولیه اقوام ایرانی که از آنجا به ایران کنونی مهاجرت کردند.

۵۰- تفضلی، احمد: ترجمه مینوی خرد، چاپ دوم، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۶۴، ص ۶۲.

۵۱- بنگرید به: شمیسا، سیروس: مقاله «کریسمس و شب چله»، در ماهنامه کیهان فرهنگی، سال ششم، آذرماه ۶۸، شماره ۹، ص ۳۲.

۵۲- دورانت، ویل: تاریخ تمدن، یازده جلد، ویراسته دوم، چاپ دوم، انتشارات آموزش و انقلاب اسلامی، تهران، سال ۱۳۶۷، جلد ۱، ص ۸۰.

۵۳- رودکی: گزیده اشعار، به شرح دکتر جعفر شعار و دکتر حسن انوری، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۶۹، ص ۶۳.

۵۴- بنگرید به: آموزگار، ژاله: تاریخ اساطیری ایران، چاپ اول، انتشارات سمت، تهران، سال ۱۳۷۴، صص ۴ و ۵.

۵۵- بنگرید به: شاهنامه فردوسی، تصحیح ی. برتلس و دیگران، ۹ ج، انتشارات

آکادمی علوم اتحاد شوروی، مسکو، سال ۱۹۶۶، جلد اول، صفحات ۳۹ تا ۴۱، ابیات ۸ تا ۴۷.

۵۶- صفا، ذبیح‌ا...: حماسه‌سرایی در ایران، ص ۴۲۵.

۵۷- نقل از: کریستن سن، آرتور: نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار، ۲ جلد، ترجمه احمد تفضلی و ژاله آموزگار، چاپ اول، نشر نو، تهران، سال ۱۳۶۸، ج ۲، ص ۲۹۲.

۵۸- همان، ص ۲۹۳.

۵۹- نقل از: عناصری، جابر: شناخت اساطیر ایران، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۵۲.

۶۰- نقل از: صفا، ذبیح‌ا...: حماسه‌سرایی در ایران، ص ۴۴۱.

۶۱- بنگرید به حواشی دکتر محمد معین بر برهان قاطع، ذیل واژه «ازدها»

۶۲- بنگرید به: صفا، ذبیح‌ا...: حماسه‌سرایی در ایران، ص ۴۵۸.

۶۳- نوابی، ماهیار: مجموعه مقالات، ج ۱، به کوشش محمود طاووسی، مؤسسه آسیایی دانشگاه پهلوی شیراز، بی‌تا، ص ۳۶۵.

۶۴- بنگرید به: جابز، گرتروود: سمبلها، ترجمه و تألیف محمدرضا بقاپور، چاپ اول، ناشر: مترجم، سال ۱۳۷۰، ص ۱۵۷.

۶۵- همان، ص ۱۵۰.

۶۶- بنگرید به پاورقی شماره ۶۳.

۶۷- بنگرید به: آموزگار، ژاله: تاریخ اساطیری ایران، ص ۲۹.

۶۸- نگاه کنید به: دوبوکور، مونیک: رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، سال ۱۳۷۳، ص ۵۲.

۶۹- همان، ص ۴۸.

۷۰- همان، ص ۴۶.

۷۱- نقل از: صفا، ذبیح‌ا...: حماسه‌سرایی در ایران، صص ۴۵۲-۳.

۷۲- بنگرید به: آموزگار، ژاله: تاریخ اساطیری ایران، صص ۲۱ و ۲۶.

۷۳- بنگرید به: صفا، ذبیح‌ا...: حماسه‌سرایی در ایران، ص ۴۶۵.

- ۷۴- همان، ص ۴۶۳.
- ۷۵- همان، ص ۴۶۴.
- ۷۶- اوستا: به کوشش دکتر جلیل دوستخواه، ۲ جلد، چاپ اول، انتشارات مروارید، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۹۲۴.
- ۷۷- بنگرید به: جابر، گرترو: سمبلها، ترجمه و تألیف محمدرضا بقاپور، صص ۱۰۹-۱۱۱.
- ۷۸- رودکی: گزیده اشعار، به شرح جعفر شعار و حسن انوری، ص ۶۳.
- ۷۹- عناصری، جابر: اساطیر و فرهنگ عامه ایران، ص ۲۳.
- ۸۰- بنگرید به: صفا، ذبیح‌ا...: حماسه‌سرایی در ایران، صص ۴۵۷ و ۴۶۵.
- ۸۱- بنگرید به: کویاجی، ج.ک.: آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ترجمه جلیل دوستخواه، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۶۲، ص ۶۵.
- ۸۲- بنگرید به: اُپلی، ارنست: رؤیا و تعبیر رؤیا، ترجمه دل‌آرا قهرمان، چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران، سال ۱۳۷۱، ص ۳۷۵.
- ۸۳- التفلیسی، شیخ ابوالفضل: تعبیر خواب، انتشارات ساحل، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۲۶۸.
- ۸۴- بنگرید به: یونگ، کارل گوستاو: روانشناسی و کیمیاگری، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، انتشارات آستان قدس، مشهد، سال ۱۳۷۳، ص ۶۲۰.
- ۸۵- نگاه کنید به: جابر، گرترو: سمبلها، ترجمه و تألیف محمدرضا بقاپور، ص ۱۶۱.
- ۸۶- همان، ص ۱۰۹.
- ۸۷- بنگرید به:
- الف) صفا، ذبیح‌ا...: حماسه‌سرایی در ایران، ص ۴۵۷.
- ب) مهاجرانی، عطاء...: گزندباد، چاپ دوم، انتشارات اطلاعات، تهران، سال ۱۳۷۱، ص ۷۴.
- ۸۸- البته به یادداشته باشیم که در ایران باستان، سال به دو فصل زمستان و تابستان تقسیم می‌شد و سه ماه پاییز جزء زمستان و سه برج بهار جزء تابستان محسوب می‌شد.
- ۸۹- اوستا: به کوشش دکتر جلیل دوستخواه، ۲ جلد، جلد دوم، ص ۹۱۱.

- ۹۰- بنگرید به: شمیسا، سیروس: انواع ادبی، چاپ اول، انتشارات باغ آینه، تهران، سال ۱۳۷۰، ص ۶۳.
- ۹۱- بنگرید به: آموزگار، ژاله: تاریخ اساطیری ایران، ص ۵۳.
- ۹۲- نقل از: شمیسا، سیروس: انواع ادبی، چاپ دوم، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۳، ص ۱۲۶.
- ۹۳- نقل از: کاسیرر، ارنست: زبان و اسطوره، ترجمه محسن ثلاثی، چاپ اول، نشر نقره، تهران، سال ۱۳۶۷، ص ۱۵۰.
- ۹۴- همان، ص ۱۶۷.
- ۹۵- مولوی، جلال الدین محمد: کلیات شمس، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، ج ۹، چاپ سوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۶۳.
- ۹۶- بنگرید به: رضی، هاشم: آیین مهر، چاپ اول، انتشارات بهجت، تهران، سال ۱۳۷۱، ص ۳۶۲ به بعد.
- ۹۷- الیاده، میرچا: اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه بهمن سرکاراتی، چاپ اول، انتشارات نیما، تبریز، سال ۱۳۶۵، ص ۶۰.
- ۹۸- همان، ص ۷۰.
- ۹۹- شمیسا، سیروس: شرح گزیده غزلیات مولوی، چاپ اول، چاپ و نشر بنیاد، تهران، سال ۱۳۶۸، ص ۲۰.
- ۱۰۰- مقایسه شود با پیرمرد داستان بوف کور از هدایت.
- ۱۰۱- الیاده، میرچا: چشم اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۶۲، صص ۲۷ و ۲۸.
- ۱۰۲- نقل از: نیکلسن، رنالد آلن: مقدمه رومی و تفسیر مثنوی معنوی، ترجمه و تحقیق آوانس آوانسیان، چاپ دوم، نشر نی، تهران، سال ۱۳۶۶، ص ۴۵۴.
- ۱۰۳- بنگرید به: یونگ، کارل گوستاو: جهان نگری، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۷۲، ص ۸۹.

فصل دوازدهم

شالوده شکنی

اگر چه شالوده شکنی نیز وامدار تئوریهای ساختگرایان و پساساخت‌گرایان است، اما به لحاظ اهمیت آن در فصلی جداگانه به طرح آن می‌پردازیم.

بنیان‌گذار تفکر ساخت‌شکنی یا شالوده شکنی، ژاک دریدا، فیلسوف الجزایری تبار فرانسوی (... - ۱۹۳۰) است. او با انتشار کتب و مقالاتی از سال ۱۹۶۶ میلادی به بعد، توجه محافل روشنفکری غرب را به نظریه شالوده‌شکنی معطوف کرد.

در ابتدا لازم است، در باره این اصطلاح بسیار مشهور مورد استفاده دریدا، یعنی «متافیزیک حضور» اندکی توضیح داده شود. «متافیزیک» در فلسفه به یک تعبیر عبارت است از تمام معارفی که فقط از طریق عقل به دست می‌آید؛ یعنی معارفی خارج از قلمرو تجربه و حیطه زمان و مکان. «حضور» با توجه به نگرش دریدا، یعنی حاضر یا حاصل در ذهن؛ مثل معنایی که در ذهن شخص حاضر است.^۱

بنابراین «متافیزیک حضور» یعنی نوعی پیش شناخت عقلانی که فلاسفه از دوره افلاطون به بعد آن را در ذهن خود مسلم فرض می‌کردند؛ نوعی وجود مطلق، اصیل و مرکزی حاضر در ذهن (= متافیزیک حضور) که سر آغاز معارف و شناخت عقلانی است. از نظر دریدا یکی از این اصول حاضر در ذهن، برای نمونه، حضور اولیه و مفروض، «خیر» و اعتبار آن در عقل است؛ اما همین «خیر» در تقابل با آن چه نیست، یعنی «شر» تعریف می‌شود.^۲ از این جا دریدا نتیجه می‌گیرد که متافیزیک حضور در کل فلسفه غرب از دوران باستان تا امروز بناچار اسیر یک «تقابل دوگانه» بوده است.^۳ بدین معنا: حضور و

ارجحیت خیر در مقابل شر، حضور و برتری مرد در تقابل با زن، حضور و اهمیت هستی در تضاد با عدم و...^۴

به نظر دریدا، فلسفه هیچگاه نتوانسته به شناخت حقیقی و مطلق برسد؛ چرا که همواره این «حضور» را قطعی پنداشته و با «غیاب» آن به هستی‌شناسی پرداخته است. حال آن که می‌توان این نگرش را واژگونه یا شالوده شکنی کرد و غیاب را اصل یا مقدم بر حضور فرض و بررسی کرد. به نظر او باید پا را از این تقابل دوگانه فراتر نهاد و خارج از این حیطه به معرفت‌شناسی پرداخت؛ البته این امر به نظر دریدا مشکل و بلکه ناممکن است؛ چرا که انسان با زبان می‌اندیشد و این زبان به نوبه خود با بارهای معنایی تقلابلاتِ دوگانه ساخته و پرداخته شده است.

برای مثال یکی از این تقابلهای دوگانه، گفتار و نوشتار است. بنابر نگرش دریدا، فلاسفه غرب همیشه بر ارجحیت گفتار بر نوشتار صحنه نهاده‌اند؛ زیرا برای گفتار نوعی حضور قایل بودند و غیاب آن را نوشتار می‌نامیدند. در مخاطبه افراد گفتار با حضور بلافصل، معنای حقیقی را رد و بدل می‌کند. اما در نوشتار، ما با غیاب گوینده یا نویسنده مواجهیم؛ نوشتار از گوینده و نویسنده خود دور می‌شود و می‌تواند مورد سوء تفاهم و تفسیرهای مختلف قرار گیرد. پس نوشتار صورت آلوده و غایب حضور گفتار است.

در ساخت‌شکنی دریدا این ارجحیت شکسته می‌شود و به چالش کشیده می‌شود. اولاً گفتار نیز مانند نوشتار وجودی فیزیکی و مادی دارد. ثانیاً هیچ تضمینی برای حضور بلافصل گفتار در رساندن دقیق معنا وجود ندارد؛ زیرا هر واژه‌ای که در مخاطبه ادا می‌شود، می‌تواند همچون نوشتار از سوی شنونده مورد تفسیر گوناگون قرار بگیرد و بالاخره این که می‌توان این تقابل را کنار نهاد و نوشتار را مکمل گفتار یا حتی جانشین آن فرض کرد.^۵

یکی دیگر از تقابلهای دوگانه، تقابل زبان علوم و زبان ادبیات است. (که فرمالیستهای روس بدان معتقد بودند رج. ک. به فصل فرمالیسم) دانشمندان علوم و فلسفه، زبان خود را مانند گفتار، رساننده اصل معنا به مخاطب می‌دانند و زبان ادبیات را به خاطر مجازی و استعاره‌ی بودنش، نه تنها عاجز از رساندن معنای حقیقی فرض می‌کنند، بلکه به نظر آنان زبان در ادبیات به خاطر صنایع مختلف بدیعی و بیانی، به نوعی تحریف‌گر حقیقت یا

حتی واژگون کننده آن است. مثلاً در قاموس شعری حافظ، «ننگ» مثبت و مترادف با آبرو است. دریدا این نگرش به زبان علم در تقابل با زبان ادبی را ساخت شکنی می‌کند. به اعتقاد او زبان چه در علوم و چه در ادبیات همیشه بافتی مجازی و استعاری داشته است. زبان علوم در واقع همان زبان مجازی است که بر اثر تکرار، مجازی بودنش فراموش شده است. مثل این که ما امروز می‌گوییم: فلانی چهره با نمکی دارد یا فلانی شیرین سخن است و تعجبی از شنیدن چنین جملات استعاری نمی‌کنیم و آن را به علت فراوش شدن ماهیت استعاریش، واقعیت می‌پنداریم؛ اما با شنیدن جمله «فلانی صدایش قرمز است» فوراً واکنش نشان می‌دهیم و این جمله را ادبی قلمداد می‌کنیم.

با توجه به این دیدگاه زبان به طور کلی مجازی است و هیچ زبانی بدون صنایع ادبی وجود خارجی ندارد یا به سخن دیگر «حقیقت» مورد اشاره در زبان، همواره به مجازات و استعارات زبان آلوده است.^۶

به نظر دریدا، زبان ادبی نسبت به زبان علوم از یک جهت برتری دارد و آن این است که ادبیات چند بعدی و مجازی بودن زبان خویش را پنهان نمی‌کند و به این مطلب که رساننده معنای واحد نیست، اذعان دارد؛ اما فلسفه و علوم دیگر اگر چه به طور اجتناب‌ناپذیر با زبان مجازی سخن می‌گویند، ولی مدعی هستند که رساننده معنای واحد و واقعیت به مخاطب هستند.^۷

با توجه به مطالب مطرح شده، خواننده براحتمی در می‌یابد که دریدا نیز مانند پساساخت‌گرایان به معنای قطعی و یگانه و ارجاع به حقیقت در متون ادبی معتقد نیست. البته دریدا پا را از این هم فراتر می‌نهد و با دیدگاهی تندروتر، حتی در متون علمی نیز قایل به معنای واحد یا ارجاع به واقعیت نیست.

یادداشت‌های فصل دوازدهم

- ۱- بنگرید به: صلیبا، جمیل: فرهنگ فلسفی، ترجمه منوچهر صانعی، چاپ اول، انتشارات حکمت، ۱۳۶۶، ذیل دو واژه «متافیزیک» و «حضور».
- ۲- بنگرید به: الف. سلدن، رامان، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۲، ص ۱۷۰.
- ب. ضیمران، محمد: ژاک دریدا و متافیزیک حضور، چاپ اول، انتشارات هرمس، ۱۳۷۹، ص ۵۵ به بعد.
- ۳- بنگرید به: الف. احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، ۲ جلد، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۰، ص ۳۸۴.
- ب. ایگلتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۶۸، ص ۱۸۴.
- ۴- بنگرید به فصل «نقد اسطوره‌گرا» مبحث «صور مثالی مضامین مشترک اساطیر و ادبیات»، قسمت الف.
- ۵- بنگرید به: الف. سلدن، رامان: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۲، صص ۱۶۸ و ۱۶۹.
- ب. ضیمران، محمد: ژاک دریدا و متافیزیک حضور، ص ۷۴.
- ج. ایگلتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ص ۱۸۰.
- 6- Cuddon, J. A. : A Dictionary of Literary Terms, Third Edition, Black well Reference, England, 1993, P.223.
- ۷- ضیمران، محمد: ژاک دریدا و متافیزیک حضور، ص ۷.

فصل سیزدهم

پُست مدرنیسم

در اینجا ذکر مقدمه‌یی در مورد ظهور پُست مدرنیسم یا مابعدمدرنیسم، ضروری به نظر می‌رسد: انسان غربی در ابتدای قرن بیستم گمان می‌کرد با پیشرفتهای چشمگیر صنعتی، انسان‌گرایی، تقدس‌زدایی، خردگرایی و... به عصر طلایی نزدیک شده است.^۱ بررسیهای علمی و عقل‌گرایانه در مورد اساطیر و فرهنگهای بومیان، نظیر تحقیقات جیمز فریزر انگلیسی و همچنین مطالعات فروید در آغاز قرن بیستم، انسان غربی را دچار این توهم کرد که زوایای مخفی و مشکل‌ساز وجود انسان را کشف کرده است و می‌تواند با تغییر رفتار و نگرش نسبت به انسان با توجه به نظریات فروید، همه مشکلات خود را با این موجود دوبا حل و فصل کند. «آمریکن دریم» یا رؤیای آمریکایی، اسطوره‌یی بود که به اروپائیان گوشزد می‌کرد: سرزمین آمریکا همان جایگاه آرام و بهشت موعودی است که بشر در کره زمین به دنبال آن بوده است.^۲ این دوره را عصر مدرنیسم می‌نامند.

از ویژگیهای دوران مدرنیسم می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

خردباوری؛ امانیسم؛ قداست‌دانش و این که علوم، حقیقت را آشکار و مسایل انسان را حل می‌کنند، سنت‌گزینی اخلاقی و رسیدن به اخلاقی قانونمند و مدرن؛ بدگمانی نسبت به تفاوت فرهنگها و تأکید بر همانند شدنهای اجتماعی و فرهنگی؛ اعتقاد به آینده‌یی شکوفا و خوش‌بینی نسبت به وضعیت اجتماعی و فرهنگی مدرن؛ زندگی در شهرهای بزرگ؛ محوریت دنیای غرب و...

اما جنگ جهانی اول و مشکلات ناشی از آن، اولین ضربه را بر ساختار فکری مدرنیسم وارد آورد. به دنبال آن جنگ جهانی دوم، جنگ ویتنام، جنگ سرد که باعث تبدیل شدن ابرقدرتها به انبارهای انباشته از سلاح و مهمات شد، بحران وحشتناک محیط زیست، سایه شوم بمبهای اتمی و هیدروژنی، ارزشهای نابخردانه و غیر اخلاقی...^۳، انسان معاصر و بویژه غربی را از این خواب خوش بیدار کرد. انسانی که ساده‌انگارانه برای خود نظامی فکری دست و پا کرده بود و گمان می‌کرد مدرنیسم، موفق به حل و فصل تمام مسایل خواهد شد، از حدود ۱۹۴۵ میلادی به بعد، به تدریج با فروپاشی ساختار فکری خود و مدرنیسم مواجه شد. دوران بعد از این سرخوشی حاصل از مدرنیسم را پست‌مدرن یا مابعدمدرنیسم نام نهاده‌اند. اگر چه هنوز مرز دقیقی نمی‌توان بین این دو دوره ترسیم کرد؛ اما از ویژگیهای شاخص پُست مدرنیسم می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

اعتماد نکردن به خرد؛ نفی امانیسم یا انسان محوری، دانش تقدسی ندارد و نمی‌تواند حقایق را بر انسان آشکار کند و چه بسا مشکلات بزرگتری بر مشکلات قبلی او بیفزاید؛ احترام به سنتهای اخلاقی گذشته بر اساس اصل نسبیت؛ احترام به تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی و اعتقاد به کثرت گرایی بر اساس اصل نسبیت، اعتقاد نداشتن به آینده‌ی درخشان و قابل پیش‌بینی و در عوض آینده را محصول حوادث غیر منتظره دانستن؛ مهاجرت از شهرهای بزرگ و آلوده به شهرهای کوچک در دامن طبیعت و...

پُست مدرنیسم در ادبیات

نگرش پُست مدرنیستی در ادبیات از دهه ۱۹۶۰ میلادی آغاز شد. آغاز گران و پیشگامان داستان پُست مدرنیستی را معمولاً این سه نفر ذکر می‌کنید:

ولادیمیر ناباکف (۱۹۷۷ - ۱۸۹۹) با رمان «آتش رنگ پریده»؛ گابریل گارسیا مارکز با اثر مشهور خود به نام «صد سال تنهایی» و داستانهایی کوتاه خورخه لوئیس بورخس.^۴

در تئاتر نیز برتولد برشت (۱۹۵۶ - ۱۸۹۸) و ساموئل بکت از جمله بنیانگذاران سبک پُست مدرنیستی در نمایش قلمداد می‌شوند.

از تأثیر گذاران سینمایی بر ادبیات پُست مدرن، ژان لوک گدار، فلینی، آنتونیونی و

کوبریک شایسته ذکرند.*

از جمله نویسندگان و شاعران پیرو این مکتب در دهه‌های اخیر، می‌توان از آلن گینزبرگ، توماس پینچون، جان بارت، رابرت کوور، دونالد بار تلمی و آلن رب گریه نام برد.

برخی از نظریه‌پردازان و منتقدان این مکتب عبارتند از: لیوتار، دیوید لاج، امبرتو اکو و جان بارت.^۵

ویژگیهای آثار ادبی مدرن

برای ملموس‌تر شدن شاخصه‌های ادبیات پُست مدرن، ابتدا ویژگیهای آثار ادبی مدرن را از دیدگاه نظریه‌پردازان پُست مدرن مطرح می‌کنیم و سپس به طرح مختصات آثار پُست مدرن می‌پردازیم. به نظر تئوری پردازان این مکتب، نویسندگان و شاعران دوران مدرن، مانند فاکتر، الیوت، ازرا پاوند و... به طور نسبی از خصوصیات زیر برخوردار بودند:

۱- نگرشی ساده انگارانه نسبت به جنگ جهانی؛ اضطراب و یأس همگانی در دنیای معاصر داشتند.

۲- در آثار مدرن بویژه از نوع رئالیستی آن، ثبات و پیش‌بینی‌پذیری در داستان رایج بود.

۳- در ادبیات غیرواقع‌گرایی مدرن ویژگیهای زیر مشاهده می‌شود:

الف. اسطوره‌پردازی جانشین واقعیات شده بود و نویسنده به نوعی دست به مقایسه دنیای معاصر با دنیای قدیم می‌زد (مثل یولیسیس اثر جیمز جویس).

ب. به هم زدن قراردادهای داستان نویسی مثل روایت خطی داستان.

ج. به کار گرفتن زبان طنز و ابهام به طوری که نویسنده، گاه خود را نیز مسخره می‌کرد.

۴- تأکید بر بیگانگی هنرمند و مطرود بودن او در جامعه عوام.

۵- تأکید بر ادبیات عالمانه و روشنفکرانه و دهن کجی به فرهنگ عامیانه کوچه و

* - برای آشنایی بیشتر با آثار پُست مدرن، مشاهده فیلم «ماتریکس» محصول سال ۱۹۹۹ میلادی و مطالعه نقد آن را در صفحات بعد توصیه می‌کنیم.

خیابان.

۶- نقد نظم اجتماعی دوران بورژوازی قرن نوزدهم و جهان‌نگری آن به ویژه در آثار مدرن آغاز قرن بیستم.

۷- متون مدرن مثل آثار جویس، بخصوص «بیداری فینه گانها» به علت دشواری بیش از حد، در برقراری ارتباط با خواننده ناکام ماندند و در نتیجه اغلب مخاطب عام نیافتند و بیشتر باعث سرگرمی محافل دانشگاهی شدند.

۸- جریان سیال ذهن در آثار مدرن، ظاهراً غیرواقعگراست اما در جهت تأیید و تأکید بر واقعیت مطرح شده است.

۹- آثار مدرن، همچون ادبیات پیش از خود به دنبال شناخت همین جهان کنونی بود.

۱۰- در اغلب آثار مدرن، قوانین و قواعد هر ژانر ادبی، از ابتدا تا انتهای اثر، مراعات می‌شود.

ویژگیهای آثار پُست مدرن

در ابتدا یادآور شویم که مهمترین دغدغه‌های نویسندگان و شاعران پست‌مدرن، پریشانی و آشفتگی مسایل عصر حاضر، توهمی بودن بسیاری از جزئیات، قدرت نهادهای جوامع در ایجاد، تحریف یا تغییر حقایق با استفاده از زبان، تهاجم گسترده رسانه‌های جمعی به فرهنگهای مختلف، مجازی شدن حقایق و واقعیات توسط رایانه‌ها، هرج و مرج فرهنگی و... است.

نویسندگان پُست مدرن با توجه به پیشرفتهای تکنولوژیک در چند دهه اخیر، دیدی عمیق‌تر و گسترده‌تر از نویسندگان مدرن نسبت به مسایل جهانی یافته‌اند؛ برای مثال نویسندگان مدرن متوجه نبودند که آن واقع‌گرایی بورژوازی قرن نوزدهم که با آن در آثار خود به مبارزه برخاسته بودند، در دنیای جدید دوباره به شکل رسانه‌های همگانی خصوصاً تلویزیون سر بر آورده است. نویسنده پُست مدرن نیز اگر چه آثار غیرواقعگرا تولید می‌کند، اما این نوع مخالفت با واقعیت برای افشای ماهیت فریبکارانه و مبتذل این قبیل رسانه‌هاست.

نویسندگان پُست مدرن معتقدند که آثار ادبی باید بیانگر و کاشف معضلات و تناقضات عجیب و غریب موجود در جهان پیشرفتهٔ معاصر باشد؛ آنان دغدغه‌های یاد شده را کم و بیش با ویژگیهای زیر در آثار خود به نمایش می‌گذارند:

- ۱- عدم ثبات و پیش بینی پذیری در داستان.
- ۲- آشفتگی و عدم قطعیت در آثار پُست مدرنیستی.
- ۳- ایجاد ژانرهای جدید مثل داستان «سیبرپانک» برای ارائهٔ بهتر اضطراب موجود در جهان معاصر (ر.ک: صفحات بعد)
- ۴- دقیق شدن در اسرار ناپیدا و بیان ناشدهٔ زندگی روزمره.
- ۵- فقدان گره‌گشایی در آثار داستانی.
- ۶- فقدان توالی سنتی و حتی توالی از نوع مدرن آن در داستان.
- ۷- ساختار پیچیدهٔ آثار.
- ۸- ایجاد تقارنهای عجیب و دور از هم (مثلاً کنار هم نهادن دو فرهنگ یا دو تمدن کاملاً متضاد).
- ۹- خلق شخصیت‌هایی که فاقد منش ثابت هستند و حتی صحنه به صحنه ممکن است تحول یابند.
- ۱۰- تأکید بر عدم تمایز نثر و شعر.
- ۱۱- رعایت نکردن قراردادهای جاری برای حروف‌چینی، نشانه‌گذاری و صفحه‌آرایی.
- ۱۲- بازی آزاد زبان در آثار.
- ۱۳- با توجه به اهمیت روز افزون سینما، تلویزیون و دنیای مجازی رایانه‌ها، نویسندگان پُست مدرن راهکارها و ترفندهای جدیدی را از این رسانه‌ها اخذ کردند؛ مثل: برشهای سریع، تأکید بر نماهای بسته، نماهای حرکتی و...
- ۱۴- تمایز قایل نشدن بین دنیای ذهنی، تخیلی، داستانی و خواب با دنیای عینی و ملموس در آثار پُست مدرن؛ به طوری که در آنها تفکیک میان امور ساختگی با امور واقعاً رخ داده، مشکل است.
- ۱۵- تأکید بر کثرت واکنشهای ذهنی و خیالی انسان نسبت به واقعیت بیرونی.

- ۱۶- تلفیق دغدغه‌ها و آشفتگی‌های اجتماعی با نوآوری‌های زیبایی شناختی.
- ۱۷- نشان دادن جهان به صورت بنایی بیهوده، پوسیده و رو به زوال.
- ۱۸- برخورد هجوآمیز با جهان و عناصر معتبر در آن.
- ۱۹- پرداختن به روان‌پریشی و انواع جنون در آثار پُست مدرن؛ از روان‌پریشی‌های گوناگون برای نمونه در فیلم «دیوانه از قفس پرید» گرفته تا انواع جنون مثل جنون مسابقات تسلیحاتی ابرقدرتها.
- ۲۰- نقد فرهنگ معاصر.
- ۲۱- تداخل و ترکیب فرهنگ والا با فرهنگ کوچه و برداشتن مرز میان ادبیات روشنفکری با ادبیات عامیانه و جلب مخاطب عام که باعث شده آثار پُست مدرن بر خلاف آثار مدرن، در مجامع دانشگاهی و روشنفکری با نوعی اعجاب، طرد و بدبینی مواجه شوند.
- ۲۲- اهمیت دادن به گذشته؛ البته نه با ساده‌نگری، بلکه با نوعی طنز و نقد.
- ۲۳- نوشتن داستان در باره خود داستان.
- ۲۴- آمیختن ایجاز، وضوح و صراحت با صنایع مختلف ادبی.
- ۲۵- امتزاج رئالیسم با جادو و اسطوره.
- ۲۶- ترکیب شوخی و هراس، جد و هزل و...
- ۲۷- تأکید بر به کارگیری ضمیر دوم شخص در آثار پُست مدرن و صحبت با خواننده برای ایفای نقش در وقایع داستان و حتی سفید گذاشتن برخی صفحات یا سطور برای شرکت خواننده در نگارش نویسنده. در نتیجه، تلاش برای شکستن مرز میان دنیای واقعی ما با دنیای داستان. برای مثال در فیلم «داستان بی‌پایان» خواننده نوجوانی را مشاهده می‌کنیم که در وقایع داستان مورد مطالعه خود درگیر و با کاراکترهای آن وارد گفتگو می‌شود.
- ۲۸- اهمیت دادن به تصادف در خط روایت آثار.
- ۲۹- جریان سیال ذهن در آثار پُست مدرن در خدمت خلق یک دنیای انتزاعی منحصر به فرد است و بر خلاف آثار مدرن، مؤید جهان واقعیت نیست.
- ۳۰- امتزاج تاریخ و داستان و عدم تمایز این دو؛ چرا که از دیدگاه نظریه پردازان این

مکتب با توجه به تنوع‌های زبانی محال است که انسان‌ها به شناختی حقیقی یا واحد از تاریخ دست یابند؛ در نتیجه تاریخ نیز روایت داستانی است.

۳۱- در آثار پُست مدرن ممکن است چند ژانر و سبک ادبی با هم تداخل داشته باشند.

۳۲- کوشش برای شناخت و ارائه جهانهای دیگر در آثار پُست مدرن؛ برای مثال جهان یک روستایی با جهان یک شهری حتی در یک زمان کاملاً متفاوت است یا هر قومی با ویژگیهای زبانی خود و بار معنایی واژگان آن، برای خود جهانی مجزا دارد.

داستان و سینمای «سیبرپانک» و ویژگیهای آن

داستان علمی - تخیلی سیبرپانک، از جمله زیر مجموعه‌های شاخص و اصلی ادبیات پُست مدرنیستی است. چنان که در قسمت قبل مطرح شد، از جمله شاخصه‌های ادبیات پُست مدرن، آمیزش ادبیات والا با ادبیات توده است. ژانر سیبرپانک نیز چنان که از نامش پیداست با امتزاج این دو واژه، یعنی «سیبر» (اشاره به علوم پیشرفته سیبرنتیکی و هوش مصنوعی) با واژه «پانک» (اشاره به فرهنگ پیش پا افتاده کوچه) ترکیبی از تداخل فرهنگ والا و پست ساخته است.

گرچه داستانهای علمی و تخیلی، در آثار نویسندگان پیشین سابقه دارد، اما به این شیوه که از حدود دهه هشتاد میلادی به این سو توسط نویسندگانی چون ویلیام گیسون، بروس استرلینگ، جان شرلی و گرگ پیر، مطرح شده است، سابقه نداشته است.

در داستانهای علمی - تخیلی قبل از دوره پُست مدرن، نویسنده با خود آگاهی حضور در زمان حال، به آینده می‌نگریست و تمایز میان حال و آینده کاملاً مشخص بود و دیگر این که غنای آینده و پیشرفت بشر پیش‌بینی می‌شد. اما ویژگیهای داستانهای سیبرپانک که خارج از شاخصه‌های ادبیات پُست مدرن نیست، بیشتر بر این جنبه‌ها تأکید دارد:

۱- پیشرفتهای آینده از هم اکنون فرسوده و تاریخ مصرف گذشته مطرح می‌شوند.

۲- تمایز میان گذشته، اکنون و آینده وجود ندارد.

۳- نگرشی روان‌پیشانه به دنیای تحت کنترل شرکتهای فراملیتی که این شرکتها

خود نیز مقهور و تحت سلطه تکنولوژیهای پیشرفته‌اند.

- ۴- انسانهایی که از زمین رفته‌اند و از کهکشان، سلطه خود را به گونه‌یی پنهان بر مردم اعمال می‌کنند.
- ۵- اعمال نفوذ دنیای مجازی رایانه‌ها و هوش مصنوعی بر انسان، بدون آگاهی او.
- ۶- تأکید بر مهندسی ژنتیک و سلطه آن بر زندگی انسانها.
- ۷- ایجاد چندین دنیای ممکن و این که انسان همچنان که در خواب وارد دنیای مجازی (اما به زعم خود واقعی) می‌شود، ای بسا زیستن در جهان معاصر، زیستنی در هوش و ذهن رایانه‌ها باشد بدون این که انسان متوجه باشد.
- ۸- تأکید بر ویژگیهای زیست - رایانه‌یی، بیوتکنولوژی، انسان - ماشین، رایانه‌هایی که با انرژی یا خون انسان تغذیه می‌شوند و...

نقدی بر داستان فیلم «ماتریکس»

فیلم «ماتریکس» به کارگردانی برادران واچوفسکی، محصول کمپانی برادران وارنر در سال ۱۹۹۹ میلادی، یکی از آثار شاخص پُست مدرن در سالهای اخیر است. ابتدا خلاصه‌یی از داستان آن را می‌آوریم و سپس به تشریح ویژگیهای آثار پُست مدرن در آن می‌پردازیم.

خلاصه داستان

انسان موفق به ساخت «هوش مصنوعی» شده است. ماشینهای هوشمند، خود را تکثیر کرده‌اند و در یک نبرد دهشتناک، نژاد بشر را شکست داده‌اند. از آنجا که ابرهای ناشی از انفجارهای اتمی باعث تیرگی آسمان و در نتیجه ایجاد زمستانی پایدار شده است، ماشینها و رایانه‌های هوشمند که از منبع تغذیه خود، یعنی انرژی خورشیدی محروم شده‌اند، نیازمند نیرویی جانشین برای بقای خود هستند. ماشینها موفق به کشف راهی شده‌اند که از طریق آن می‌توانند گرما و الکتریسیته لازم برای تغذیه خود را از جسم انسانها استخراج کنند؛ اما برای این کار ناچارند انسانها را به گونه‌یی رام و مطیع، در بند نگاه دارند. بنابراین یک کارخانه بسیار وسیع برق می‌سازند و در آنجا بدن هر کدام از انسانها را در حالتی شبیه به خواب عمیق در یک پوسته مخصوص نگهداری می‌کنند.

مغزهای این انسانها بیدار است و در یک واقعیت مجازی (= رایانه‌ای) به نام «ماتریکس» به سر می‌برد. «ماتریکس» نمودی از دنیای ما در سال ۱۹۹۹ میلادی است؛ دنیایی که مردم در آن به زندگی روزمره خود ادامه می‌دهند؛ اما نمی‌دانند که این زندگی، توهمی بیش نیست و از حقیقت اسارت و استثمار خود توسط ماشینهایی خبرند. ماشینها برنامه‌هایی حساس و هوشمند به نام «مأمورین» نوشته‌اند که در داخل ماتریکس زندگی می‌کنند و مراقبند تا در این فضای مجازی (اما به ظاهر حقیقی) خلل و بی‌نظمی ایجاد نشود.

نیو، قهرمان داستان که خود نیز در این فضای مجازی (دوران معاصر = سال ۱۹۹۹ میلادی) زندگی می‌کند، همیشه با این احساس که چیزی در زندگیش غلط است یا چیزی در این جهان اشکال دارد، مواجه است. یک گروه کوچک از افرادی که توانسته‌اند از دنیای ماتریکس بگریزند و قدرت آن را یافته‌اند تا با برنامه‌های کامپیوتری، خواب مصنوعی را در خود ایجاد کرده و وارد فضای ماتریکس شوند، ابتدا نیو را از فضای ماتریکس بیرون می‌کشند و سپس بدن فیزیکی او را از کارخانه برق ذکر شده، نجات می‌دهند. آنها در کشتی فضایی خود، نیو را آموزش می‌دهند تا بتواند بر قواعد و ساختارهای دنیای ماتریکس غلبه کند (مثل غلبه بر نیروی جاذبه و...); مأموریت نیو آن است که از طریق سوکتی که به جمجمه او نصب می‌شود، با کمک برنامه‌های رایانه‌یی، وارد ماتریکس شود، انسانها را آگاه و آزاد کرده و با مأمورین مجازی ماتریکس مبارزه کند. نیو بعد از آموزشهای لازم و گذر از موانع دشوار، موفق به مهار و کنترل قواعد دنیای ماتریکس می‌شود و در پایان فیلم، یکی از قویترین مأمورین آن را نابود می‌کند و در حالی که به آسمان مجازی فضای ماتریکس صعود می‌کند، چگونگی پایان داستان به ذوق و تمایل تماشاگر واگذار می‌شود.^۷

با وجود سمبلهای غنی و تلمیحات فراوان به مسیحیت، عرفان، خودشناسی، سیر و سلوک، تزکیه، تولد دوباره و...، در اینجا فقط به بحث در مورد ویژگیهای آثار پست مدرن در این داستان می‌پردازیم:

۱- اعمال نفوذ دنیای مجازی رایانه‌ها بر انسان: در ماتریکس، مردم همچنان که به زندگی روزمره خود ادامه می‌دهند از مجازی بودن دنیای خود بی‌اطلاعند.

۲- در داستانهای پست مدرن بر عدم امکان تشخیص واقعیت از غیر آن تأکید

می‌شود: در صحنه‌یی از فیلم، مورفیز از نیو می‌پرسد: «تو چگونه می‌توانی به ادراک واقعیت اطمینان داشته باشی؟ همین که می‌توانی احساس کنی، ببویی، بجشی و ببینی، آیا این دلیل درک حقیقت است؟ فکر نمی‌کنی اینها چیزی جز ارسال سیگنالهای الکتریکی و پردازش مغز تو نباشد؟

۳- عدم تمایز میان گذشته، اکنون و آینده: اگر چه داستان در زمان معاصر، یعنی سال ۱۹۹۹ میلادی می‌گذرد، اما براساس سخن مورفیز به نیو، ماجرا مربوط به سال ۲۱۹۹ میلادی است؛ زمانی که تکنولوژی پیشرفته و هوشمند ماشینها بر انسان غلبه کرده است. در این میان، کشتی فضایی نجات دهندگان نیو، پلاکی دارد که نام «بخت‌النصر» امپراطور باستانی بابل و نشان «Mark III.11» بر آن حک شده است که تلمیحی است به انجیل مارک (= مرقس)، قسمت سوم، جمله یازدهم. به این ترتیب، بیننده با ترکیبی از گذشته، حال و آینده روبروست.

۴- در آثار پست مدرنیستی بر تحت سلطه قرار گرفتن انسانها توسط ماشینهایی که خود ساخته است، تأکید می‌شود.

۵- پیشرفتهای تکنولوژیک آینده در آثار پست مدرن از هم اکنون با نوعی فرسودگی و از مصرف افتادگی مطرح می‌شوند. برای مثال در فیلم، تصویری که مورفیز از زمین بعد از پیشرفتهای علمی برای نیو ارائه می‌دهد، تصویری تیره و غمبار است.

۶- تأکید بر ویژگیها و خطرات ناشی از مهندسی ژنتیک و ترکیب گیاه، حیوان و انسان یا ترکیب انسان با ماشین یا امتزاج بیولوژی با تکنولوژی. چنان که در فیلم مشاهده می‌شود، ماشینها از الکتریسیته و گرمای بدن انسان تغذیه می‌کنند و انسانهای درون کشتی نیز با اتصال سوکتهایی به مجموعه خود و وارد فضای ساخته شده توسط ماشین می‌شوند.

۷- نگرشی روان پریشانه به دنیایی در کنترل شرکتهای فراملیتی: در صحنه‌یی از داستان، آقای راینهارت در حالی که کارمند خود، نیو (توماس) را سرزنش می‌کند، می‌گوید: «این شرکت، یکی از غولهای نرم افزاری جهان است. کارمندان باید بدانند که ما قسمتی از یک کل هستیم.» در همین هنگام صدای ناهنجار و بی‌وقفه شیشه‌شور، بر فضای عصبی و روان پریشانه ذهن راوی داستان یا نیو تأکید دارد.

۸- پیش‌بینی ناپذیری آخر داستان و فرصت دادن به خواننده یا تماشاگر که خود

انتهای داستان را تکمیل کند.

۹- ایجاد تقارنهای بعید و دور از هم: در سال ۲۱۹۹ با وجود سلاحهای فوق پیشرفته، مورفیز، نیو را وارد فضایی شرقی و قدیمی می‌کند و در آنجا به تمرین کونگ‌فو و تمرکز ذهن می‌پردازند.

۱۰- یکی دانستن ذهن و عین: چنان که در داستان ملاحظه می‌شود، مورفیز به نیو گوشزد می‌کند که اگر تو در ذهن خود پرواز را باور داشته باشی، در دنیای عینی هم موفق به پرواز می‌شوی. نیو در صحنه‌ی خواب می‌بیند که در شکم او فرستنده‌ی کوچکی (نوعی جانور) کار می‌گذارند اما در هنگام بیداری همین فرستنده را از شکم او بیرون می‌آورند.

۱۱- تلفیق دغدغه‌ها و آشفتگی‌های جهان معاصر با نوآوریهای زیبایی شناختی در آثار پُست مدرنیستی، به ویژه سینما، باعث جلب بیننده و تأثیرپذیری وی می‌شود.

۱۲- برخلاف آثار مدرن، آثار پُست مدرن به نوعی تدوین یا ساخته و پرداخته می‌شود که با مخاطب عام و توده نیز بتواند ارتباط برقرار کند.

انتقاد از پُست مدرنیسم

از جمله ایراداتی که برخی منتقدان بر ادبیات یا نگرش به این سبک می‌گیرند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف. پُست مدرنیسم چیزی نیست جز مدرنیسمی که عامه پسند شده؛ یعنی به جای تحقیر فرهنگ پست، به گونه‌ی ناشیانه به تأیید آن پرداخته است.

ب. پُست مدرن، بازنویسی دوباره‌ی مدرنیسم است.

ج. نگرش پُست مدرن با نفی واقعیت، جهان را به نوعی هرج و مرج و آنارشی می‌کشانند.

د. پُست مدرن گمان می‌کند با تمرکز بر تحریف واقعیت در آثار و نشان دادن دنیاهای مجازی، با فریبکاریهای جهان واقع مبارزه می‌کند، حال آن که مقلد رسانه‌های امروزی شده است که خود به وجود جهانهای مجازی معترفند و مردم را به قبول آن تشویق می‌کنند.

ه. ادب پُست مدرن برای مشکلات دوران معاصر، هیچگونه راه حلِ قابلِ ارائه نمی‌کند. حتی خود جزئی از مسایل جهان فعلی شده است.

یادداشت‌های فصل سیزدهم

- ۱- بنگرید به: احمدی، بابک: مدرنیته، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۳.
- ۲- گورین، ویلفرد ال. و...: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهنخواه، چاپ اول، انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۰، ص ۲۰۱.
- ۳- یزدانجو، پیام (مترجم): ادبیات پسامدرن (مجموعه مقاله)، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۹، ص ۱۸.
- ۴- همان، ص ۱۴.
- ۵- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: الف. نفیسی، آذر: آن دنیای دیگر، تأملی در آثار ولادیمیر ناباکف، چاپ اول، نشر طرح نو، ۱۳۷۳.
- ب. لاج، دیوید و...: نظریهٔ رمان، ترجمهٔ جاسین پاینده، چاپ اول، نشر نظر، ۱۳۷۴.
- ج. یزدانجو، پیام (مترجم): ادبیات پسامدرن (مجموعهٔ مقاله)، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۹.
- د. احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، ۲ جلد، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۰، ص ۴۷۵ به بعد.
- ه. سلدن، رامان: راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اول، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۲، ص ۱۳۴.
- و. بودریار و...: سرگشتگی نشانه‌ها، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۴، ص ۳۵ به بعد.

Z- Cuddon , J.A Dictionary of Literary Termsa, Third Edition,

Black well Reference, England, 1993, P. 734.

- ۶- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: یزدانجو، پیام: ادبیات پسامدرن، گزینش و ترجمه، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۹: صفحات ۶۳ به بعد و ۱۹۰ به بعد.
- ۷- خلاصه فیلم را از یک منبع اینترنتی که آقای سید رضا میرزاد، دانشجوی رشته نرم افزار کامپیوتر در اختیار اینجانب قرار داد، ترجمه کردم، با سپاس از ایشان.

فصل چهاردهم

فمینیسم (اصالت زن)

منتقدان این مکتب که اغلب از دهه پنجاه میلادی به بعد نظریات خود را مطرح کرده‌اند، معتقدند که همواره زن در حاشیه مرد مطرح بوده است و هیچگاه چنان که باید به حساب نیامده است. زن همیشه در سوئه منفی دو قطبی نگری دوران باستان تا امروز قرار داشته است.^۱

به نظر طرفداران مکتب اصالت زن که اغلب از میان زنان برخاسته‌اند، مرد به دلیل قدرت عضلانی بیشتر، همیشه عقاید و رفتار خود را به زن تحمیل کرده است. حتی روانکاوی فرویدی، دیدی مردسالارانه به زن داشته و او را موجودی تلقی کرده است که از کمبود جسمی و جنسی خود نسبت به مرد رنج می‌برد و به او رشک می‌ورزد.^۲

در حیطه ادبیات نیز سلطه با مردان بوده است. این مردان بوده‌اند که در میدان ادب سروده و نوشته‌اند و جولان داده‌اند؛ اما به زنان اجازه خودنمایی در این عرصه نداده‌اند. زنان انگشت شماری که جرأت کرده‌اند در این میدان خودی بنمایند، به خاطر جو پدرسالار ادبیات ناچار بوده‌اند مردانه سخن بگویند و بیندیشند.

مردان همواره خود را مجاز دیده‌اند که در آثار ادبی، تخیلات و افکار زنان را حلاجی کنند و از طرف آنان سخن بگویند و حتی رقیق‌ترین احساسات زنانه را از ذهنیت مذکر خود بازگو و موشکافی کنند؛ اما زنان از این حق مسلم خود محروم بوده‌اند.

انواع ادبی، سنتها و قراردادهای هنری و ادبی، قوانین داستان نویسی و... را مردان خلق کرده‌اند. تضادی که در آثار ادبی میان قهرمان و ضد قهرمان، پلیس و قانون شکنان

و... دیده می‌شود، عملاً حکایت از ساختاری مردانه دارد. در چنین جوّ ادبی، شاعر و نویسنده زن ناخودآگاه مردانه سخن می‌گوید و اثر خلق شده توسط نویسنده زن، با آثار نویسندگان مرد به لحاظ محتوا و نگرش به جهان، قابل شناخت و تفکیک نیست.

با نگاهی به آثار ادبی، براحتی مشاهده می‌کنید که نویسندگان به گونه‌ای خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهند که گویی تمام خوانندگان مرد هستند!^۳

ناگفته پیداست که طرفداران مکتب اصالت زن از اندیشه‌های امثال ژاک دریدا و میشل فوکو استقبال می‌کنند؛ چرا که با شالوده‌شکنی می‌توان سلطه و نگرش مردانه به جهان را واژگونه کرد (رج. ک. به فصل شالوده‌شکنی) و براساس اندیشه‌های فوکو (رج. ک. به فصل پس‌ساخت‌گرایی) می‌توان گفت حتی زبانی که با آن سخن می‌گوییم، زبانی مردسالار و مردساخته است. زبانی که همواره هر گونه دلالت‌های ضعف و سستی را به ویژگی‌های زنانه و هر گونه دلالت‌های قدرتمندی و نیرو و به یک تعبیر «شیر» بودن را به ویژگی‌های مردانه نسبت داده است.

از نظر فمینیست‌ها چگونه می‌توان با چنین زبانی اندیشید و به برتری مرد اقرار نکرد؟ یکی از اساسی‌ترین انتقادات و پرسش‌های طرفداران مکتب اصالت زن، این است که مردان تا چه حد حق دارند در آثار ادبی از طرف زن سخن بگویند؟ به عنوان نمونه آیا داستان «بچه مردم» از آل احمد که از زبان یک مادر روایت می‌شود و پیچیده‌ترین دغدغه‌های درونی یک زن از زبان نویسنده مرد بیان می‌شود، تا چه حد قابل اعتنا و بررسی است؟ آیا خواننده، بعد از مطالعه داستان، به نگرشی واقع‌بینانه نسبت به این نوع زن مطرح در داستان، دست می‌یابد؟

انتقاد دیگر فمینیست‌ها این است که در اغلب آثار ادبی، با نگاهی جانبدارانه، زن به عنوان موجودی منفی، دروغگو، محتال و ریاکار به تصویر کشیده شده است. در آثار سینمایی نیز بویژه از نوع غربی، زن به عنوان موجودی حقیر و محتاج به مرد با جذابیت‌های جنسی مطرح می‌شود. در فیلم‌های به ظاهر معصومانه مثل لورل و هاردی هم با طرح دنیای بدون زن، نوعی زن ستیزی آشکار دیده می‌شود.^۴

به هر حال از نظر طرفداران مکتب اصالت زن زنان حق دارند ارزش‌های خود را اعلام کنند و زبان و جهان هنری خویش را بیافرینند، سنت‌ها و انواع ادبی مردسالارانه گذشته را

به نقد گذارند. زنان مطرح در آثار مردان را مورد بازنگری و روشنگری قرار دهند و آنجا که از زن از حیث زن بودن سخن می‌رود، یا باید نویسنده و شاعر زن سخن بگوید یا از زنان فرهیخته نظرخواهی شود.

یادداشت‌های فصل چهاردهم

۱- بنگرید به:

الف. دانشور، سیمین: شناخت و تحسین هنر، چاپ اول، انتشارات کتاب سیامک، ۱۳۷۵، صص ۵۴۵ و ۴۸۹.

ب. فصل «نقد اسطوره‌گرا» در همین کتاب، ص ۱۴۶.

ج. احمدی، بابک: حقیقت و زیبایی، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۴، ص ۱۷۱.

۲- ایگلتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۶۸، ص ۲۲۳.

۳- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: سلدن، رامان: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۲، ص ۲۶۴.

۴- ابروین، رابرت: راهنمای نظریه و نقادی فیلم، ترجمه فؤاد نجف‌زاده، چاپ اول، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۳، ص ۱۲۹ به بعد.

فصل پانزدهم

هرمنوتیکز

هرمنوتیکز یا تفسیرشناسی در غرب در اصل به معنای «علم تفسیر کتاب مقدس» بوده است که از قرن نوزدهم به بعد معنای آن توسع یافته و به تفسیر متون دیگر از جمله متون ادبی نیز اطلاق می‌شود.^۱

اگر چه تفسیرشناسی در سیر تحول خود تا امروز مراحل گوناگونی را پشت سر نهاده است، اما نظریه توجّه به خواننده یا واکنش خواننده، جدیدترین تئوری هرمنوتیکهاست. بر این مبنا، این خواننده است که به متن ادبی حیات و معنا می‌دهد؛ هر متنی قبل از خواننده شدن، فعلیت ندارد؛ زیرا علامتهایی فیزیکی بر صفحات کتاب است که فرقی با سنگ و دیوار ندارد.^۲

هر متن با توجّه به خواننده خود زنده می‌شود و هر خواننده با توجّه به شرایط خاص زمانی، زبانی، مکانی و فکری خود از متن معنا یا تفسیری منحصر به فرد دریافت می‌کند. گادامر از هرمنوتیکهای متأخر، معتقد است که دریافت از متن به موقعیت زمانی و مکانی مفسر وابسته است. اگر چه زیر بنای فکری و بینش مفسر بر مبنای سنت فکری تاریخ قبل از خود شکل گرفته است، اما به هر حال او (خواننده، مفسر) در زمان حال زندانی است و خارج از حیطه آن نمی‌تواند بیندیشد و ارزش‌گذاری کند. او با زمان و مکان فعلی خود به گذشته سفر می‌کند. در نتیجه به نظر گادامر، تاریخ، همان گفت و شنود میان گذشته و حال است.^۳ به سخن دیگر هیچگاه فهم واحدی از گذشته و متون آن در امروز دریافت نمی‌شود؛ زیرا فهم فرد ما از گذشته، آلوده به شرایط امروزی ماست.

بنابراین دیدگاه، هیچگاه نباید بر درکی یگانه از مثلاً غزلیات حافظ، پای فشرد، بلکه این دریافت خواننده است که اهمیت دارد.

یاس، یکی دیگر از هرمنوتیک‌هایی است که نظریه «افق انتظارات» او مشهور است. به نظر یاس، در هر دوره از تاریخ، افق انتظاراتی برای خواننده مطرح است که با توجه به آن، به فهم متون و تفسیر آن دست می‌یازد.^۴ برای مثال با توجه به افق انتظارات امروز، متن «ویس و رامین» متنی ضد ارزش و تا حدی غریب انگاشته و تفسیر می‌شود. حال آن که همین متن در زمان پدید آمدن قصه، با توجه به افق انتظارات زمان خودش، متنی متعارف بوده است. حال آیا فهم و تفسیر و ادراک امروز ما از این متن، با انسانهای قرون قبل یکسان است؟

به نظر یاس، این افقها محدود نیست؛ بلکه در هر زمان و حتی در هر فرد ممکن است متغیر باشد^۵ و در نتیجه نمی‌توان فهمی یگانه و مبتنی بر حقیقت را از متون ادبی انتظار داشت و به قول مولانا: هر کسی از ظن خود شد یار من.

یادداشت‌های فصل پانزدهم

- ۱- ایلگتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول نشر مرکز، ۱۳۶۸، ص ۹۲.
- ۲- برای اطلاع بیشتر بنگرید به: سلدن، رامن: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۲، ص ۲۱۹.
- ۳- برای اطلاع بیشتر بنگرید به منابع زیر:
- الف. احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، ۲ جلد، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۰، جلد دوم، ص ۵۷۰ به بعد.
- ب. احمدی، بابک: حقیقت و زیبایی، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۴، ص ۴۰۶ به بعد.
- ۴- احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، جلد دوم، ص ۶۹۲.
- ۵- ایلگتون، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ص ۱۱۵.

پیوست

داستان کوتاه

بچه مردم

از جلال آل احمد

خوب من چه می توانستم بکنم؟ شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگهدارد. بچه که مال خودش نبود. مال شوهر قبلی ام بود، که طلاقم داده بود، و حاضر هم نشده بود بچه را بگیرد. اگر کس دیگری جای من بود چه می کرد؟ خوب من هم می بایست زندگی می کردم. اگر این شوهرم هم طلاقم می داد چه می کردم؟ ناچار بودم بچه را یک جوری سر به نیست کنم. یک زن چشم و گوش بسته، مثل من، غیر از این چیز دیگری به فکرش نمی رسید. نه جایی را بلد بودم، نه راه و چاره ای می دانستم. نه اینکه جایی را بلد نبودم. می دانستم می شود بچه را به شیرخوارگاه گذاشت یا به خراب شده دیگری سپرد. ولی از کجا که بچه مرا قبول می کردند؟ از کجا می توانستم حتم داشته باشم که معطلم نکنند و آبرویم را نبرند و هزار اسم روی خودم و بچه ام نگذارند؟ از کجا؟ نمی خواستم به این صورت ها تمام شود. همان روز عصر هم وقتی کار را تمام کردم و به خانه برگشتم و آنچه را که کرده بودم برای مادرم و دیگر همسایه ها تعریف کردم، نمی دانم کدام یکی شان گفتند: «خوب، زن، می خواستی بچه ات را ببری شیرخوارگاه بسپری. یا ببریش دارالایتام و...» نمی دانم دیگر کجاها را گفت. ولی همانوقت مادرم باو گفت که «خیال می کنی راش می دادن؟ هه!» من با وجود اینکه خودم هم به فکر اینکار افتاده بودم، اما آن زن همسایه مان وقتی این را گفت: باز دلم هری ریخت تو و به خودم گفتم «خوب زن، تو هیچ رفتی که رات ندن؟» و بعد به مادرم گفتم کاشکی این کار و کرده بودم. ولی من که سر رشته نداشتم. من که اطمینان نداشتم راهم بدهند. آن وقت هم که دیگر دیر شده

بود. از حرف آن زن مثل اینکه یک دنیا غصه روی دلم ریخت. همه شیرین زبانیهای بچهام یادم آمد. دیگر نتوانستم طاقت بیاورم. و جلوی همه در و همسایه‌ها زار زار گریه کردم. اما چقدر بد بودا خودم شنیدم یکیشان زیر لب گفت: «گریه هم می‌کنه! خجالت نمی‌کشه.» باز هم مادرم به دادم رسید خیلی دلداریم داد. خوب راست هم می‌گفت. من که اول جوانیم است چرا برای یک بچه اینقدر غصه بخورم؟ آن هم وقتی شوهرم مرا با بچه قبول نمی‌کند. حالا خیلی وقت دارم که هی بنشینم و سه تا و چهار تا بزنم. درست است که بچه اولم بود و نمی‌باید اینکار را می‌کردم ولی خوب، حالا که کار از کار گذشته است. حالا که دیگر فکر کردن ندارد. من خودم که آزار نداشتم بلند شوم بروم و این کار را بکنم. شوهرم بود که اصرار می‌کرد. راست هم می‌گفت نمی‌خواست پس افتاده یک نر خر دیگر را سر سفره‌اش ببیند. خود من هم وقتی کلامم را قاضی می‌کردم به او حق می‌دادم. خود من آیا حاضر بودم بچه‌های شوهرم را مثل بچه‌های خودم دوست داشته باشم؟ و آنها را سر بار زندگی خودم ندانم؟ آنها را سر سفره شوهرم زیادی ندانم؟ خوب او هم همینطور. او هم حق داشت که نتواند بچه مرا، بچه مرا که نه، بچه یک نره خر دیگر را - به قول خودش - سر سفره‌اش ببیند. در همان دو روزی که به خانه‌اش رفته بودم همه‌اش صحبت از بچه بود. شب آخر خیلی صحبت کردیم. یعنی نه اینکه خیلی حرف زده باشیم. او باز هم راجع به بچه گفت و من گوش دادم. آخر سر گفتم «خوب، میگی چکنم؟» شوهرم چیزی نگفت. قدری فکر کرد و بعد گفت: «من نمی‌دونم چه بکنی. هر جور خودت می‌دونی بکن. من نمی‌خام پس افتاده یه نره خر دیگرو سر سفره خودم ببینم.» راه و چاره‌ای هم جلوی پایم نگذاشت. آنشب پهلوی من هم نیامد. مثلاً با من قهر کرده بود. شب سوم زندگی ما با هم بود. ولی با من قهر کرده بود. خودم می‌دانستم که می‌خواهد مرا غضب کند تا کار بچه را زودتر یکسره کنم. صبح هم که از در خانه بیرون می‌رفت گفت «ظهر که میام دیگه نبایس بچه رو ببینم، ها!» و من تکلیف خودم را از همان وقت می‌دانستم. حالا هر چه فکر می‌کنم نمی‌توانم بفهمم چطور دلم راضی شده ولی دیگر دست من نبود. چادر نمازم را به سرم انداختم دست بچه را گرفتم و پشت سر شوهرم از خانه بیرون رفتم. بچهام نزدیک سه سالش بود. خودش قشنگ راه می‌رفت. بدیش این بود که سه سال عمر صرفش کرده بودم. این خیلی بد بود. همه درد سرهایش تمام شده

بود. همه شب بیدار ماندنهایش گذشته بود. و تازه اوّل راحتی اش بود. ولی من ناچار بودم کارم را بکنم. تا دم ایستگاه ماشین پابه پایش رفتم. کفشش را هم پایش کرده بودم. لباس خوب هایش را هم تنش کرده بودم. یک کت و شلوار آبی کوچولو همان اواخر، شوهر قبلی ام برایش خریده بود. وقتی لباسش را تنش می کردم این فکر بهم می زد که «زن! دیگه چرا رخت نوهاشو تنش می کنی؟» ولی دلم راضی نشد. می خواستمش چه بکنم؟ چشم شوهرم کور، اگر باز هم بچه دار شدم برود و برایش لباس بخرد. لباسش را تنش کردم. سرش را شانه زدم. خیلی خوشگل شده بود. دستش را گرفته بودم و با دست دیگرم چادر نمازم را دور کمرم نگه داشته بودم و آهسته آهسته قدم بر می داشتم. دیگر لازم نبود هی فحشش بدهم که تندتر بیاید. آخرین دفعه ای بود که دستش را گرفته بودم و با خودم به کوچه می بردم. دو سه جا خواست برایش قاقا بخرم. گفتم «اوّل سوار ماشین بشیم بعد برایت قاقاهم می خرم»، یادم است آن روز هم مثل روزهای دیگر می از من سؤال می کرد. یک اسب پایش توی چاله جوی آب رفته بود و مردم دورش جمع شده بودند. خیلی اصرار کرد که بلندش کنم تا ببیند چه خبر است. بلندش کردم. و اسب را که دستش خراش برداشته بود و خون آمده بود دید. وقتی زمینش گذاشتم گفتم: «مادل! دس! اوخ سده بودس» گفتم «آره جونم حرف مادرشو نشنیده، اوخ شده»، تا دم ایستگاه ماشین آهسته آهسته می رفتم. هنوز اوّل وقت بود. و ماشین ها شلوغ بود. و من شاید نیم ساعت توی ایستگاه ماندم تا ماشین گیرم آمد. بچه ام می ناراحتی می کرد. و من داشتم خسته می شدم. از بس سؤال می کرد حوصله ام را سر برده بود. دو سه بار گفتم: «پس مادل چطوّل سدس؟ ماسین که نیومدس. پس بلیم قاقا بخلیم.» و من باز هم برایش گفتم که الان خواهد آمد. و گفتم وقتی ماشین سوار شدیم قاقا هم برایش خواهم خرید. بالاخره خط هفت را گرفتم و تا میدان شاه که پیاده شدیم بچه ام باز هم حرف می زد و می پرسید. یادم است یک بار پرسید: «مادل تجامیلیم؟» من نمی دانم چرا یکمرتبه بی آنکه بفهمم، گفتم: «میریم پیش بابا.» بچه ام کمی به صورت من نگاه کرد. بعد پرسید: «مادل تّدوم بابا؟» من دیگر حوصله نداشتم. گفتم جونم چقدر حرف می زنی اگه حرف بزنی برات قاقا نمی خرم. ها! حالا چقدر دلم می سوزد. اینجور چیزها بیشتر دل آدم را می سوزاند.

چرا دل بچه ام را در آن دم آخر اینطور شکستم؟ از خانه که بیرون آمدیم با خود عهد

کرده بودم که تا آخر کار عصبانی نشوم. بچه‌ام را نزنم. فحشش ندهم. و باهاش خوشرفتاری کنم. ولی چقدر حالا دلم می‌سوزد! چرا اینطور ساکتش کردم؟ بچه‌کم دیگر ساکت شد. و با شاگرد شوfer که برایش شکلک در می‌آورد و حرف می‌زد، گرم اختلاط و خنده شده بود.

اما من نه به او محل می‌گذاشتم نه به بچه‌ام که هی رویش رابه من می‌کرد. میدان شاه گفتم نگهداشت. و وقتی پیاده می‌شدیم بچه‌ام هنوز می‌خندید. میدان شلوغ بود و اتوبوس‌ها خیلی بودند. و من هنوز وحشت داشتم که کارم را بکنم. مدتی قدم زدم. شاید نیم ساعت شد. اتوبوسها کمتر شدند. آمدم کنار میدان. ده شاهی از جیبم در آوردم و به بچه‌ام دادم. بچه‌ام هاج و واج مانده بود و مرا نگاه می‌کرد. هنوز پول گرفتن را بلد نشده بود. نمی‌دانستم چطور حالیش کنم. آن طرف میدان یک تخم کدویی داد می‌زد. با انگشتم نشانش دادم و گفتم: «بگیر. برو قاقا بخر. ببینم بلدی خودت بری بخری»، بچه‌ام نگاهی به پول کرد و بعد رو به من گفت: «مادل تو هم بیابلیم»، من گفتم: «نه من اینجا وایسامم تو رو می‌پام... برو ببینم خودت بلدی بخری»، بچه‌ام باز هم به پول نگاه کرد. مثل اینکه دو دل بود. و نمی‌دانست چطور باید چیز خرید. تا به حال همه‌چه کاری یادش نداده بودم. بربر نگاهم می‌کرد. عجب نگاهی بود! مثل اینکه فقط همان دقیقه دلم گرفت و حالم بد شد. حالم خیلی بد شد. نزدیک بود منصرف شوم. بعد که بچه‌ام رفت و من فرار کردم و تا حالا هم حتی آن روز عصر که جلوی در و همسایه‌ها از زور غصه‌گریه کردم، هیچ اینطور دلم نگرفت و حالم بد نشد. نزدیک بود طاقتم تمام شود. عجب نگاهی بود! بچه‌ام سرگردان مانده بود و مثل اینکه هنوز می‌خواست چیزی از من بپرسد. نفهمیدم چطور خود را نگهداشتم. یکبار دیگر تخمه کدویی را نشانش دادم و گفتم: «برو جونم. این پول را بهش بده، بگو تخمه بده، همین. برو باریکلا»، بچه‌کم تخم کدویی را نگاه کرد و بعد مثل وقتی که می‌خواست بهانه بگیرد و گریه کند گفت: «مادل من تخمه نمی‌خام. تیسیمیس می‌خام.» من داشتم بیچاره می‌شدم. اگر بچه‌ام یک خرده دیگر معطل کرده بود، اگر یک خرده گریه کرده بود، حتماً منصرف شده بودم. ولی بچه‌ام گریه نکرد. عصبانی شده بودم. حوصله‌ام سر رفته بود. سرش داد زدم: «کیشمش هم دارا برو هر چی می‌خوای بخر. برو دیگه.» و از روی جوی کنار پیاده رو بلندش کردم و روی آسفالت وسط خیابان گذاشتم.

دستم را به پشتش گذاشتم و یواش به جلو هولش دادم و گفتم: «ده برو دیگه دیر میشه»، خیابان خلوت بود. از اوسط خیابان تا آن ته ها اتوبوسی و درشکه ای پیدا نبود که بچهام را زیر بگیرد. بچهام دو سه قدم که رفت برگشت و گفت: «مادل تیس میس هم داله؟» من گفتم: «آره جونم. بگو ده شاهی کیش میشه بده.» و او رفت. بچهام وسط خیابان رسیده بود که یکمرتبه یک ماشین بوق زد و من از ترس لرزیدم. و بی اینکه بفهمم چه می کنم، خودم را وسط خیابان پرتاب کردم و بچهام را بغل زدم و توی پیاده رو دویدم و لای مردم قایم شدم. عرق از سر و رویم راه افتاده بود. و نفس نفس می زدم بچه کم گفتم: «مادل، چطول سدس؟» گفتم: «هیچی جونم. از وسط خیابون تند رد میشن. تو یواش می رفتی نزدیک بود بری زیر هوتول.» اینرا که می گفتم نزدیک بود گریه ام بیفتد. بچهام همانطور که توی بغلم بود گفت: «خوب مادل منو بزال زمین. ایندفعه تند میلیم.» شاید اگر بچه کم این حرف را نمی زد من یادم رفته بود که برای چه کار آمده ام. ولی این حرفش مرا از نو به صرافت انداخت. هنوز اشک چشمهایم را پاک نکرده بودم که دو باره به یاد کاری که آمده بودم بکنم افتادم. به یاد شوهرم که مرا غضب خواهد کرد. افتادم. بچه کم را ماچ کردم. آخرین ماچی بود که از صورتش بر می داشتم. ماچش کردم و دو باره گذاشتمش زمین و باز هم در گوشش گفتم: «تند برو جونم، ماشین میادش.» باز خیابان خلوت بود و این بار بچهام تندتر رفت. قدم های کوچکش را به عجله بر می داشت و من دو سه بار ترسیدم که مبادا پاهایش توی هم بیچد و زمین بخورد. آنطرف خیابان که رسید برگشت و نگاهی به من انداخت. من دامن های چادرم را زیر بغلم جمع کرده بودم و داشتم راه می افتادم. همه چه که بچهام چرخید و به طرف من نگاه کرد، من سر جایم خشکم زد. درست است که نمی خواستم بفهمد من دارم در میروم ولی برای این نبود که سر جایم خشکم زد. مثل یک دزد که سر بزنگاه مچش را گرفته باشند شده بودم. خشکم زده بود و دستهایم همانطور زیر بغلهایم ماند. درست مثل آن دفعه که سر جیب شوهرم بودم - همان شوهر سابقم - و کندوکو می کردم و شوهرم از در رسید. درست همانطور خشکم زده بود. دو باره از عرق خیس شدم. سرم را پایین انداختم و وقتی به هزار زحمت سرم را بلند کردم، بچهام دوباره راه افتاده بود و چیزی نمانده بود که به تخمه کدوئی برسد. کار من تمام شده بود. بچهام سالم به آن طرف خیابان رسیده بود. از همانوقت بود که انگار اصلاً بچه نداشته ام.

آخرین باری که بچه‌ام را نگاه کردم، درست مثل این بود که بچه‌مردم را نگاه می‌کردم. درست مثل یک بچه تازه پا و شیرین مردم به او نگاه می‌کردم. درست همانطور که از نگاه کردن به بچه مردم می‌شود حظ کرد، از دیدن او حظ کردم. و به عجله لای جمعیت پیاده‌رو پیچیدم. ولی یک دفعه به وحشت افتادم. نزدیک بود قدمم خشک بشود و سر جایم می‌خکوب بشود. وحشتم گرفته بود که مبادا کسی زاغ سیاه مرا چوب زده باشد. از این خیال موهای تنم راست ایستاد و من تندتر کردم. دو تا کوچه پایین‌تر، خیال داشتم توی پسکوچه‌ها بیندازم و فرار کنم. به زحمت خودم را به کوچه رسانده بودم که یک‌هو، یک تاکسی پشت سرم توی خیابان ترمز کرد. مثل اینکه الان می‌خواهند گرفت. تا استخوانهایم لرزید. خیال می‌کردم پاسبان سر چهارراه که مرا می‌پاییده توی تاکسی پریده و حالا پشت سرم پیاده شده و الان است که می‌چ دستم را بگیرد. نمیدانم چطور برگشتم و عقب سرم را نگاه کردم. و وارفتم. مسافره‌های تاکسی پولشان را هم داده بودند و داشتند می‌رفتند. من نفس راحتی کشیدم و فکر دیگری به سرم زد. بی اینکه بفهمم و یا چشمم جایی را ببیند پریدم توی تاکسی و در را با سر و صدا بستم. شوهر قرق‌ر کرد و راه افتاد. و چادر من لای در تاکسی مانده بود. وقتی تاکسی دور شد و من اطمینان پیدا کردم، در را آهسته باز کردم. چادرم را از لای آن بیرون کشیدم و از نو در را بستم. به پشتی صندلی تکیه دادم و نفس راحتی کشیدم. و شب بالاخره نتوانستم پول تاکسی را از شوهرم در بیاورم.

نمایه اعلام*

آبتین ۱۶۲، ۱۶۵	ابوالهول ۱۰۸
آخن بام، بوریس ۴۲	ابوریحان بیرونی ۱۶۸
آدلر، آلفرد ۱۰۱، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۴، ۱۲۵	اپوش ۱۶۸
آدونیس ۱۵۴	ادیپ ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۹
آذریگدلی ۲۵	ارجاسپ ۱۱۸
آرش گمانگیر ۱۳۵، ۱۵۴	ارسطو ۱۹، ۲۰، ۲۳، ۱۰۰
آرنولد، ماثیو ۲۸	ارنواز ۱۶۹
آل احمد، جلال ۳۰، ۶۵	اریستوفان ۱۸
آل مظفر ۳۲	اریکتونیوس ۱۲۴
آلن پو، ادگار ۶۵	استالین ۴۲
آنتونیونی ۱۸۹	استراوس، کلودلوی ۸۱، ۸۲، ۸۵، ۸۶
آیسخولوس ۱۸	استرلینگ، بروس ۱۹۴
ابرمز ۱۵، ۳۶، ۷۸	اسفندیار ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱،
ابن بلخی ۱۵۹	۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۰
ابن خلدون ۱۴۱	اسلامی ندوشن، محمد علی ۱۱۹
ابن سیرین ۱۶۸	اسمیرنوا، او ۳۹
ابن سینا ۱۱	اوسیریس ۱۵۴
ابن قتیبه ۲۲	اشکانیان ۲۳

* این نمایه فقط شامل نامهایی است که در متن کتاب آمده است و یادداشتها را در بر نمی‌گیرد.

افلاطون ۱۸، ۱۹، ۲۳، ۲۷، ۳۱، ۹۶،	برمایه (گاو) ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۷،
۱۰۰، ۱۱۳، ۱۴۱، ۱۸۴	بروکز، کلینت ۷۸
اکو، امبرتو ۱۹۰	برونه تیر ۱۹
الیاده میرچا ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۳۵،	بکت، ساموئل ۱۸۹
۱۳۶، ۱۷۱، ۱۷۳	بلیک، ویلیام ۱۳۲
الیوت، تی. اس ۷۸، ۸۰، ۱۳۱، ۱۹۰	بنی امیه ۲۲
امام صادق (ع) ۱۶۸	بودلر ۱۲۵
امپسون، ویلیام ۵۷، ۷۹	بورخس، خورخه لوئیس ۱۸۹
امیر مبارزالدین ۳۰، ۳۲، ۳۳	بوکور، مونیک دو ۱۳۸
انوری، حسن ۱۱۹	بهار، ملک الشعرا ۳۱
انوشیروان ۲۳	بهرام ۱۳۵
اورپیید ۱۸	بهلل ۱۴۸
اوسیریس ۱۵۷	بیر، گرگ ۱۹۴
ایاز ۳۱	بیهقی ۱۰
ایگلتون، تری ۱۳، ۹۱	پاپینی ۱۳۲
اینجو، ابواسحاق ۳۲	پاوند، ازرا ۱۹۰
بارت، جان ۱۹۰	پتر، والتر ۱۵
بارت، رولان ۹۴، ۹۵	پراپ، ولادیمیر ۸۱، ۸۲، ۸۴، ۸۵
بارتلمی، دونالد ۱۹۰	پرسنوس ۱۴۳
بالایی، کریستف ۸۶	پرمایه ۱۶۹
بحرالعلوم، حسین ۳۲	پشوتن ۱۲۱
بخت النصر ۱۹۷	پلی باس ۱۰۸
برتلس، آ. ۳۹	پن وارن، رابرت ۷۸
برتلس، ی. ۳۹	پیامبر اسلام (ص) ۲۲، ۵۵
بردزلی ۸۰	پینچون، توماس ۱۹۰
برشت، برتولد ۱۸۹	تروتسکی، لئون ۴۲

خسرو پرویز ۴۴	تموز ۱۵۴
خضر (ع) ۱۵۲، ۱۵۳	تواین، مارک ۱۴۳
خواجهی کرمانی ۱۴۱	تور ۱۲۵
خواجه نصرالدین طوسی ۱۲، ۲۵	تیت، آلن ۷۸
دانتیه ۲۱	تی سی یه، الیزابت ۱۷۷
دارمستر ۱۶۸	تیشتر ۱۶۸
دانشور، سیمین ۳۰	جاحظ ۲۲
دریدا، ژاک ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۲	جریره ۱۴۷
دورانت، ویل ۱۵۷	جمالزاده، سید محمد علی ۸۷، ۸۸، ۸۹
دهخدا ۶۲	جمحی ۲۲
دیکنز، چارلز ۱۴۳	جمشید ۱۳۴، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۵۹
رادویانی، محمد ۲۳	، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۷
راینهارت ۱۹۷	۱۶۹، ۱۷۲
رب گریه، آلن ۱۹۰	جویس، جیمز ۱۱۵، ۱۳۱، ۱۹۰، ۱۹۱
رستگار فسایی، منصور ۳۲	جوینی، شمس الدین ۱۴۴
رستم ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵	چاسر ۲۹
۱۵۴، ۱۵۲، ۱۴۳	چخوف، آنتوان ۶۷
رنسام، جان کرو ۷۸	چوبک، صادق ۱۱۵
رودابه ۱۴۷	حافظ ۱۱، ۱۳، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳
رودکی ۳۱، ۱۵۷، ۱۶۴	، ۳۴، ۳۷، ۳۸، ۴۴، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱
ریچاردز، آی.ا. ۷۹	، ۵۲، ۵۴، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۹۵، ۹۶، ۹۷
زرتشت ۱۲۱	۱۳۹، ۱۴۴، ۱۸۶
زرکوب، صلاح الدین ۱۷۲	حجاج یوسف ۸۷، ۸۰
زرین کوب، عبدالحسین ۱۱	حسان ۲۲
ساسانیان ۲۳، ۱۵۶	خانلری، پرویز ناتل ۳۹، ۵۹
سامانیان ۲۳	خرمشاهی، بهاء الدین ۲۸، ۳۰

شیرین ۴۵، ۴۴	سپهری، سهراب ۴۷، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۵
صفا، ذبیح... ۱۵۵	سعدی ۳۰، ۳۱، ۳۸، ۵۰
ضخاک ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹،	سعید، ادوارد ۹۷
۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۶،	سقراط ۱۸، ۱۹، ۲۷، ۳۱
۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹	سلدن، رامان ۹۱
طاهر جانوف، ع. ۳۹	سنایی ۳۱
ظهیر فاریابی ۶۱	سنگا ۲۱
عباسیان ۲۲	سودابه ۱۴۷
عثمانف، م. ۳۹	سوسور، فردینان دو ۸۱، ۸۳، ۸۴، ۹۴
عطار ۳۱	سوفوکلس ۱۰۷
عنصرالمعالی ۲۴	سیاوش ۱۵۴
عنصری ۲۳، ۵۲	سیدنی، سرفلیپ ۱۳۶
عوفی، محمد ۲۴	سیسرون ۱۹
غزالی ۱۲	سیمرغ ۱۵۳
غزنویان ۲۳، ۳۱	شاه شجاع ۳۰، ۳۲، ۵۲
غضایری رازی ۲۳	شاه شیخ ابواسحاق ۳۰، ۳۳
غنی، قاسم ۳۹	شاه نعمان ۲۹
فاکنر، ویلیام ۱۱۵، ۱۹۰	شرلی، جان ۱۹۴
فختر ۱۰۰	شعار، جعفر ۱۱۹
فراست، رابرت ۴۹	شکر (اصفهانی) ۴۴، ۴۵، ۴۶
فرانک ۱۴۷، ۱۶۲	شکسپیر ۱۱، ۸۰
فرای، نورتروپ ۵۲، ۹۰، ۱۳۱، ۱۳۲،	شکلوفسکی ۴۲، ۴۷، ۵۱
۱۴۳، ۱۴۴، ۱۷۰	شمس تبریزی ۱۷۲، ۱۷۳
فرخی ۳۱، ۵۲	شمس قیس ۲۵
فردوسی ۱۱، ۳۰، ۳۸، ۳۹، ۵۶، ۱۱۸،	شمیسا، سیروس ۳، ۱۰، ۴۰، ۱۷۲
۱۳۹، ۱۴۳	شهرناز ۱۶۹

فرصت شیرازی ۲۹	کوبریک ۱۹۰
فرعون ۱۴۳	کوور، رابرت ۱۹۰
فروغ فرخزاد ۱۴۴	کویی پرس، میشل ۸۶، ۸۷، ۸۸
فروید ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴،	کیانوش ۱۶۹
۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰،	کیتس ۱۱۴
۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۴،	کیخسرو ۱۴۸
۱۲۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۸۸	گادامر ۲۰۵
فریدون ۱۲۵، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۶۰،	گذار، ژان لوک ۱۸۹
۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷،	گشتاسپ ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۲،
۱۶۸، ۱۶۹	۱۲۳، ۱۳۰
فریزر، سرجیمز ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۵،	گودرز ۱۴۸
۱۵۴، ۱۸۸	گوزلیان، ل. ۳۹
فلینی ۱۸۹	گیسون، ویلیام ۱۹۴
فوکو، میشل ۹۴، ۹۷، ۲۰۲	گینزبرگ، آلن ۱۹۰
فیلدینگ ۱۴۳	لاج، دیوید ۱۹۰
قزوینی (علامه) ۳۹، ۵۹	لاکان، ژاک ۹۴، ۹۶، ۹۷
کادن ۱۱، ۱۵	لایوس ۱۰۷، ۱۰۸
کاسیرر، ارنست ۱۷۰	لوئیس، سینکлер ۹۶
کانگا ۱۵۹	لوفلر، دلاشو ۱۲۴
کاوه آهنگر ۱۶۹	لهراسب ۱۱۹، ۱۲۰
کتایون ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۳۰	لیوتار ۱۹۰
کریستن سن، آرتور ۱۵۶	مارزلف، اولریش ۸۹
کریستوا، ژولیا ۹۴، ۹۶	مارکز، گابریل گارسیا ۱۸۹
کزازی، میرجلال الدین ۱۱۹	مارکس ۱۳۴
کمبل، جوزف ۹۶	مان، توماس ۱۳۱
کنستانتین کبیر ۲۱	محمدبن منور ۱۴۸

محمود غزنوی ۵۲	وولف، ویرجینیا ۱۱۵
مروپ ۱۰۸	ویمسات ۸۰
المستنصر بالله ۲۸	هابس (هابز) ۱۴۵
معاویه ۲۲	هاپتمن، گرهارد ۱۳۹
معین، محمد ۶۱، ۳۲	هجویری ۱۴۴
منشی، نصر الله ۳۹	هدایت، صادق ۱۳۹، ۱۱۵، ۵۱، ۴۸، ۴۰
منوچهری دامغانی ۱۶۳	هدهد ۱۵۲
مورفیز ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸	هربارت ۱۰۰
موسی (ع) ۱۴۳	هردر ۱۷۰
موکارفسکی ۴۳	هرودت ۱۵۶
مولانا ۱۳، ۳۰، ۳۱، ۳۹، ۴۹، ۵۵، ۹۵، ۱۰۴، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۳۹، ۱۷۰، ۱۷۱،	هروی، حسینعلی ۲۹
۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۲۰۶	هوتوس ۱۱۹
میتران، فرانسوا ۱۷۶	هوراس ۱۹
میرزاد، سید رضا ۲۰۰	هومر ۱۱، ۱۴۱، ۱۴۳
مینوی، مجتبی ۳۹	هیتلر ۱۰۱، ۱۳۴
ناباکف، ولادیمیر ۱۱۵، ۱۸۹	یاس ۲۰۶
ناصر خسرو ۲۷، ۳۰	یاکوبسن، رومن ۴۲، ۴۳، ۴۷، ۵۱
ناهید (آناهیتا) ۱۳۴، ۱۴۷، ۱۶۲	یاکوبینسکی ۴۲
نظامی عروضی ۵۲، ۲۴	یزدگرد (دوم) ۱۵۶
نیکلسون، رینولد ۳۹	یزید ۲۲
نیو (توماس) ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸	یوسف (ع) ۱۶۸
واچوفسکی (برادران) ۱۹۵	یوکاسته ۱۰۷، ۱۰۸
وارنر (برادران) ۱۹۵	یونگ، کارل گوستاو ۱۰۱، ۱۱۲، ۱۱۳،
وطواط، رشید ۲۴	۱۱۴، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹،
ولک، رنه ۱۳، ۴۳	۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۷۳،
	۱۷۴

نمایه آثار*

بستان ۳۰	آتش رنگ پریده ۱۸۹
بوف کور ۵۱، ۴۸، ۴۰	آتشکده آذر ۲۵
البيان والتبيين ۲۲	آثار الباقیه ۱۶۸
بیداری فینه گانها ۱۹۱	ادیپوس شهریار ۱۰۷
التاج ۲۲	اسرار التوحید ۱۴۸
تاریخ بیهقی ۱۳، ۱۲	الیور توئیست ۱۴۳
تاریخ جهانگشا ۱۴۴	انجیل ۱۹۷، ۲۱
تام جونز ۱۴۳	اندیشه وحشی ۸۶، ۸۲
ترجمان البلاغه ۲۳	اودیسه ۱۴۳، ۹۰
تعبیر خواب ابن سیرین ۱۶۸	اوستا ۱۷۰، ۱۶۸، ۱۶۳، ۱۵۸، ۱۵۶
توتمیسم ۸۲	ایلیاد ۱۴۱، ۱۱
تورات ۲۱	ایون ۱۹
جمهوری ۱۹	بیت ۹۶
چهار مقاله ۲۴	بچه مردم ۲۰۲، ۱۱۵، ۶۵
حافظ شیرین سخن ۳۲	البخلا ۲۲
حافظ نامه ۳۳، ۳۲، ۳۰، ۲۸	بروتوس ۲۰
حدایق السحر ۲۴	بندھشن ۱۶۸، ۱۵۶

* این نمایه فقط شامل آثار ذکر شده در متن کتاب است و یادداشتها را در بر نمی‌گیرد.

- الحيوان ۲۲ سیندرلا ۱۴۳
 خزانه عامره ۲۹ شاخه زرین ۱۳۱
 خسرو و شیرین ۴۴، ۴۵ شاهنامه ۱۱، ۳۷، ۳۹، ۸۲، ۱۱۹، ۱۴۷
 خطیب ۲۰ ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۵، ۱۶۶
 داستان بی پایان ۱۹۳ ۱۶۹
 داستان سیاوش ۱۴۷ الشعر و الشعرا ۲۲
 دایرةالمعارف دین ۱۳۲ صد سال تنهایی ۱۸۹
 درخت آسوریک ۲۳ طبقات الشعرا ۲۲
 درد دل ملا قربانعلی ۸۷، ۸۸ علم اساطیر ۸۲، ۸۵
 درسهای درباره زبانشناسی همگانی ۸۱ غزلیات حافظ ۱۱، ۱۳، ۲۹، ۳۱، ۳۴
 دفاع از آرکیاس ۲۰ ۲۰۶
 دیوانه از قفس پرید ۱۹۳ غوکان ۱۸
 راهنمای رویکردهای نقد ادبی ۹ فارسانمه ۱۵۹
 رستاخیر واژه ۴۲ فرهنگ سمبلها ۱۶۰
 رستم و اسفندیار ۱۱۸، ۱۲۰ فردوس ۱۰۰
 ریخت شناسی قصه های پریان ۸۱، ۸۴ فن شعر ۱۹، ۲۳
 ریگ ودا ۱۵۹ قابوسنامه ۲۴
 زامیاد یشت ۱۶۲ قرآن کریم ۲۲
 زبان رمزی افسانه ها ۱۲۴ قصه های کانتربری ۲۹
 ساختارهای ابتدایی خویشاوندی ۸۲ کالبد شکافی نقد (تحلیل نقد) ۱۳۲
 سرچشمه های داستان کوتاه فارسی ۸۶ کشف المحجوب ۱۴۴
 سفرنامه ناصر خسرو ۱۲، ۱۳ کلیله و دمنه ۲۳، ۳۹
 سگ ولگرد ۴۸ کمدی الهی ۲۱
 سنی ملوک الارض ۱۵۹ گانه ها ۲۳
 سووشون ۳۰ گلستان ۳۰، ۸۷
 سه تار ۶۵ لباب الباب ۲۴

- | | |
|-----------------------|---------------------------------|
| نوشداروی حافظ ۳۲ | لورل و هاردی ۲۰۲ |
| ودا ۱۵۵ | ماتریکس ۱۰، ۱۹۰، ۱۹۵، ۱۹۶ |
| وی دیودات ۱۶۰، ۱۶۱ | ماجرای ای کی یوسان ۱۵۴ |
| ویس و رامین ۲۰۶ | مثنوی مولانا ۳۹، ۹۵، ۱۵۳ |
| هفت خان اسفندیار ۱۵۴ | مرآة الصفا ۲۹ |
| هفت خان رستم ۱۵۲، ۱۵۴ | مردم‌شناسی ساختاری ۸۲ |
| هکلبری فین ۹۰، ۱۴۳ | مرگ مؤلف ۹۵ |
| همای و همایون ۱۴۱ | معیار الاشعار ۲۵ |
| هملت ۸۰ | المعجم فی معاییر اشعار العجم ۲۵ |
| یادگار زریران ۲۳ | مقدمه شاهنامه ابومنصوری ۲۳ |
| یولیسیس ۱۹۰ | مهابهاراته ۱۵۹ |
| | مینوی خرد ۱۵۶، ۱۶۲ |

فهرست منابع و مآخذ

۱. آدلر، آلفرد: معنی زندگی، ترجمه ع. شکیباپور، مؤسسه انتشارات شهریار، تهران، بی تا.
۲. آل احمد، جلال: سه تار (مجموعه داستان)، سازمان انتشارات کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۶.
۳. آلتهایم، فرانسیس: کمکهای اقتصادی در دوران باستان، ترجمه امیر هوشنگ امینی، چاپ اول، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۶۹.
۴. آلن، کلیفورد: پیشگامان روانپزشکی، ترجمه اسماعیل سعادت، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۶.
۵. آموزگار، ژاله: تاریخ اساطیری ایران، چاپ اول، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۷۴.
۶. ابجدیان، امرا...: تاریخ ادبیات انگلیس، ۴ جلد، چاپ اول، انتشارات دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۷۱.
۷. ابروین، رابرت: راهنمای نظریه و نقادی فیلم، ترجمه فؤاد نجف زاده، چاپ اول، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران، ۱۳۷۳.
۸. ابن خلدون، عبدالرحمن: مقدمه ابن خلدون، ترجمه محمد پروین گنابادی، چاپ هفتم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۹.
۹. اپلی، ارنست: رؤیا و تعبیر رؤیا، ترجمه دل آرا قهرمان، چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۱.
۱۰. احمدی، بابک: حقیقت و زیبایی، (درسهای فلسفه و هنر)، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۱۱. _____ ساختار و تأویل متن، ۲ جلد، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰.
۱۲. ارسطو: فن شعر، ترجمه و تألیف دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.
۱۳. اسلامی ندوشن، محمدعلی: داستان داستانها، چاپ چهارم، انتشارات آثار، تهران، ۱۳۷۲.
۱۴. افلاطون: جمهور، ترجمه فؤاد روحانی، چاپ پنجم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۸.
۱۵. التفلیسی، شیخ ابوالفضل: تعبیر خواب، نوبت چاپ: مکرر، انتشارات ساحل، تهران، ۱۳۷۲.
۱۶. الیاده، میرچا: چشم اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۲.
۱۷. _____ دین پژوهی (دفتر اول)، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، چاپ اول، انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۲.
۱۸. _____ مقدس و نامقدس، ترجمه نصرا... زنگویی، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۵.
۱۹. _____ اسطوره بازگشت جاودانه (مقدمه بر فلسفه‌ی از تاریخ)، ترجمه بهمن سرکاراتی، چاپ اول، انتشارات نیما، تبریز، ۱۳۶۵.
۲۰. اوانس، ا. ج.: تلخیص تاریخ هروودت، ترجمه وحید مازندرانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۰.
۲۱. ایگلتن، تری: پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۸.
۲۲. بارت، رولان: نقد تفسیری، ترجمه محمد تقی غیائی، چاپ اول، انتشارات بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۸.
۲۳. باطنی، محمدرضا: نگاهی تازه به دستور زبان، چاپ چهارم، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۰.
۲۴. بالایی، کریستف و کویی پرس، میشل: سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه دکتر

- احمد کریمی حکاک، چاپ اول، انتشارات پایپروس، تهران، ۱۳۶۶.
۲۵. بودریار، ژان: فوکو را فراموش کن، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۹.
۲۶. بودریار، لیوتار و...: سرگشتگی نشانه‌ها، گزینش و ویرایشی مانى حقیقی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۴.
۲۷. بهار، مهرداد: پژوهشی در اساطیر ایران، پاره نخست، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۲.
۲۸. بیرجندی، پرویز و نوروزی، مهدی: انگلیسی برای دانشجویان علوم انسانی، جلد اول، چاپ دوم، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۶۹.
۲۹. پانوف، میشل و پرن، میشل: فرهنگ مردم‌شناسی، ترجمه دکتر اصغر عسگری خانقاه، چاپ اول، نشر ویس، تهران، ۱۳۶۸.
۳۰. پاینده، حسین: مقاله «اهمیت زاویه دید در داستان کوتاه» در ماهنامه کیهان فرهنگی، سال ششم، تیرماه ۶۸، شماره ۴.
۳۱. پراپ، ولادیمیر: ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، ترجمه دکتر فریدون بدره‌ای، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، ۱۳۷۱.
۳۲. —————: ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه دکتر فریدون بدره‌ای، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۸.
۳۳. پرین، لارنس: درباره شعر، ترجمه فاطمه راکعی، چاپ اول، انتشارات اطلاعات، تهران، ۱۳۷۳.
۳۴. تراویک، باکتر: تاریخ ادبیات جهان، ترجمه عربعلی رضایی، ۲ جلد، چاپ اول، انتشارات فرزانه، تهران، ۱۳۷۳.
۳۵. تفصلی، احمد: ترجمه مینوی خرد، چاپ دوم، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۴.
۳۶. تنکابنی، فریدون: اندوه بی پایان، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷.
۳۷. جابز، گرتروود: سمبل‌ها، ترجمه و تألیف محمدرضا بقاپور، چاپ اول، ناشر: مترجم، ۱۳۷۰.
۳۸. جمالزاده، سید محمد علی: یکی بود و یکی نبود (مجموعه داستان) چاپ نهم،

- انتشارات کانون معرفت، تهران، بی تا.
۳۹. جوینی، عطاملک: تاریخ جهانگشا، تصحیح علامه قزوینی، ۳ جلد، چاپ سوم، انتشارات بامداد، تهران، ۱۳۶۷.
۴۰. خرماشاهی، بهاءالدین: حافظنامه (شرح حافظ)، ۲ جلد، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۸.
۴۱. خرماشاهی، بهاءالدین: ذهن و زبان حافظ، چاپ دوم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۲.
۴۲. داد، سیما: فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اول، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۱.
۴۳. دانشور، سیمین: شناخت و تحسین هنر، چاپ اول، انتشارات کتاب سیامک، تهران، ۱۳۷۵.
۴۴. دقیقی، محمد بن احمد: دیوان شعر، به کوشش دکتر محمد جواد شریعت، چاپ اول، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۶۸.
۴۵. دلاشو، م. لوفلر: زبان رمزی قصه‌های پریوار، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۶.
۴۶. —————: زبان رمزی افسانه‌ها، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۴.
۴۷. دوبوکور، مونیک: رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۳.
۴۸. دورانت، ویل: تاریخ تمدن، ۱۱ جلد، ویراسته دوم، چاپ دوم، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۶۷.
۴۹. دورانت، ویل: تاریخ فلسفه، ترجمه عباس زریاب خویی، چاپ نهم، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۷۰.
۵۰. دوستخواه، جلیل: اوستا، ۲ جلد، چاپ اول، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۰.
۵۱. دیچز، دیوید: شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۰.
۵۲. رادویانی، محمد: ترجمان البلاغه، به تصحیح احمد آتش، چاپ دوم، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۶۲.

۵۳. رضی، هاشم: آیین مهر، چاپ اول، انتشارات بهجت، تهران، ۱۳۷۱.
۵۴. رودکی: گزیده اشعار، به شرح جعفر شعار و حسن انوری، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.
۵۵. زریاب خویی، عباس: آئینه جام، چاپ اول، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۸.
۵۶. زرین کوب، عبدالحسین: نقد ادبی، ۲ جلد، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.
۵۷. سپهری، سهراب: هشت کتاب، چاپ نهم، کتابخانه طهوری، تهران، ۱۳۶۹.
۵۸. سعدسلیمان، مسعود: دیوان شعر، به تصحیح رشید یاسمی، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.
۵۹. سلدن، رامان: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۲.
۶۰. شاریونیه، ژرژ: مردم شناسی و هنر (گفت و شنودی با کلودلوی استروس)، ترجمه حسین معصومی همدانی، چاپ اول، نشر گفتار، تهران، ۱۳۷۲.
۶۱. شعار، جعفر و انوری، حسن: رزنامه رستم و اسفندیار، چاپ ششم، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۹.
۶۲. شمیسا، سیروس: انواع ادبی، چاپ اول، انتشارات باغ آینه، تهران، ۱۳۷۰.
۶۳. _____ کلیات سبک شناسی، چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۲.
۶۴. _____ داستان یک روح (نقد، شرح و متن بوفکور) چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۲.
۶۵. _____ بیان، چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۰.
۶۶. _____ شرح گزیده غزلیات مولوی، چاپ اول، چاپ و نشر بنیاد، تهران، ۱۳۶۸.
۶۷. _____ مقاله «کریسمس و شب چله» در ماهنامه کیهان فرهنگی، سال ششم، آذرماه ۶۸، شماره ۹.
۶۸. _____ مقاله «سفر به فراسو» در ماهنامه کیهان فرهنگی، سال هفتم، اردیبهشت ماه ۶۹، شماره ۲.

۶۹. شیمیل، آن ماری: شکوه شمس، ترجمه حسن لاهوتی، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۰.
۷۰. صفا، ذبیح‌الله: حماسه سرایی در ایران، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
۷۱. صفوی، کورش: پیشینه زبان فارسی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۷.
۷۲. صلیبا، جمیل: فرهنگ فلسفی ترجمه منوچهر صانعی، چاپ اول، انتشارات حکمت، تهران ۱۳۶۶.
۷۳. ضیف، شوقی: تاریخ ادبی عرب (العصر الجاهلی)، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴.
۷۴. ضیمران، محمد: ژاک دریدا و متافیزیک حضور، چاپ اول، انتشارات هرمس، تهران، ۱۳۷۹.
۷۵. عناصری، جابر: اساطیر و فرهنگ عامه ایران، چاپ اول، نشر قمری، مرنده، ۱۳۷۴.
۷۶. —————: شناخت اساطیر ایران، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۰.
۷۷. عنصرالمعالی، کیکاووس: قابوسنامه، به تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۴.
۷۸. عنصری: دیوان شعر، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، چاپ دوم، انتشارات سنایی، تهران، ۱۳۶۳.
۷۹. فالک، جولیا اس.: زیان‌شناسی و زبان، ترجمه خسرو غلامعلی زاده، چاپ دوم، انتشارات آستان قدس، مشهد، ۱۳۷۲.
۸۰. فرای، نورتروپ: تخیل فرهیخته، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ اول، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۳.
۸۱. فردوسی، ابوالقاسم: شاهنامه، تصحیح ی. برتلس و دیگران، ۹ جلد، انتشارات آکادمی علوم اتحاد شوروی، مسکو، ۱۹۶۶.
۸۲. فرخزاد، فروغ: دیوان اشعار، چاپ چهارم، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۴.
۸۳. فرخی سیستانی، علی بن جولوغ: دیوان شعر، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، چاپ چهارم، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۷۱.
۸۴. فروید، زیگموند: روانشناسی، ترجمه مهدی افشار، چاپ اول، انتشارات کاویان،

- تهران، ۱۳۶۳.
۸۵. کاسیرر، ارنست: زبان و اسطوره، ترجمه محسن ثلاثی، چاپ اول، نشر نقره، تهران ۱۳۶۷.
۸۶. کریستن سن، آرتور: ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، چاپ دوم، انتشارات کتابفروشی ابن سینا، تهران، بی تا.
۸۷. _____ نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار، ۲ جلد، ترجمه احمد تفضلی و ژاله آموزگار، چاپ اول، نشر نو، تهران، ۱۳۶۸.
۸۸. کزازی، میر جلال الدین: از گونه‌ای دیگر، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۸.
۸۹. _____ مقاله در فصلنامه رشد ادب فارسی، سال دوم، شماره ۸.
۹۰. کمبل، جوزف: قدرت اسطوره، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷.
۹۱. کویاجی، ج. ک.: آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ترجمه جلیل دوستخواه، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
۹۲. گورد، یوستین: دنیای سوفی، ترجمه حسن کامشاد، چاپ دوم، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۵.
۹۳. گورین، ویلفرد ال. و دیگران: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن خواه، چاپ اول، انتشارات اطلاعات، تهران، ۱۳۷۰.
۹۴. گیرشمن، رومن: ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه دکتر محمد معین، چاپ هشتم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، سال، ۱۳۷۰.
۹۵. لاج، دیوید و...: نظریه رمان، ترجمه حسین پاینده، چاپ اول، نشر نظر، تهران، ۱۳۷۴.
۹۶. مار زلف، اولریش: طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ترجمه کیکاووس جهانداری، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۱.
۹۷. مکتبهای روانشناسی و نقد آن: دفتر همکاری حوزه و دانشگاه، ۲ جلد، چاپ اول، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۶۹.
۹۸. منوچهری دامغانی، احمد بن قوس: دیوان شعر، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، چاپ اول، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۷۰.

۹۹. موآم، سامرست: در بارهٔ رمان و داستان کوتاه، ترجمهٔ کاوه دهگان، چاپ سوم، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۷۲.
۱۰۰. مولوی، جلال‌الدین محمد: کلیات شمس، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، ۹ جلد، چاپ سوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
۱۰۱. —————، مثنوی، به تصحیح رینولد الن نیکلسون، ۳ مجلد، انتشارات مولی، تهران، ۱۳۶۹.
۱۰۲. مهاجرانی، عطاء...: گزند باد، چاپ دوم، انتشارات اطلاعات، تهران، ۱۳۷۱.
۱۰۳. میر صادقی، جمال: عناصر داستان، چاپ سوم، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷۶.
۱۰۴. میر نیا، سید علی: فرهنگ مردم، چاپ اول، نشر پارسا، تهران، ۱۳۶۹.
۱۰۵. میهنی، محمد بن منور: اسرار التوحید، به تصحیح و توضیح دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، ۲ جلد، چاپ چهارم، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۶.
۱۰۶. ناس، جان بی.: تاریخ جامع ادیان، ترجمهٔ علی اصغر حکمت، چاپ چهارم، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۷۰.
۱۰۷. ناصر خسرو: دیوان شعر، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، چاپ سوم، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۶۸.
۱۰۸. نظامی عروضی، احمد: چهار مقاله، به کوشش علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی، چاپ سوم، انتشارات کتابفروشی اشراقی، تهران، ۱۳۶۸.
۱۰۹. نفیسی، آذر: مقالهٔ «آشنایی زدایی» در ماهنامهٔ کیهان فرهنگی، سال ششم، اردیبهشت ماه ۶۸، شمارهٔ ۲.
۱۱۰. —————، آن دنیای دیگر (تأملی در آثار ولادیمیر ناباکف)، چاپ اول، نشر طرح نو، تهران، ۱۳۷۳.
۱۱۱. نفیسی، سعید: محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۶.
۱۱۲. نوابی، ماهیار: مجموعه مقالات، جلد اول، به کوشش محمود طاووسی، مؤسسهٔ آسیایی دانشگاه پهلوی شیراز، شیراز، بی تا.
۱۱۳. نیکلسون، رینولد الن: مقدمهٔ رومی و تفسیر مثنوی معنوی، ترجمه و تحقیق اوانس

- اوانسیان، چاپ دوم، نشر نی، تهران، ۱۳۶۶.
۱۱۴. وطواط، رشید: حقایق السحر فی دقایق الشعر، به تصحیح عباس اقبال، انتشارات کتابخانه سنایی و طهوری، تهران، ۱۳۶۲.
۱۱۵. ولک، رنه و دیگران: چشم اندازی از ادبیات و هنر، ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی و محمد تقی امیر صدقیانی، چاپ اول، انتشارات معین، تهران، ۱۳۷۰.
۱۱۶. ولک، رنه و وارن، آوستن: نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ اول، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳.
۱۱۷. هجویری، ابوالحسن: کشف المحجوب، تصحیح و ژوکوفسکی، چاپ سوم، کتابخانه طهوری، تهران، ۱۳۷۳.
۱۱۸. هروی، حسینعلی: شرح غزلهای حافظ، ۴ جلد، چاپ سوم، ناشر: مؤلف، تهران، ۱۳۶۹.
۱۱۹. هینلز، جان: شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ اول، انتشارات کتابسرای بابل، بابل، ۱۳۶۸.
۱۲۰. یاحقی، محمد جعفر: فرهنگ اساطیر، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۶۹.
۱۲۱. یزدانجو، پیام (مترجم): ادبیات پسامدرن (مجموعه مقاله)، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۹.
۱۲۲. یونگ، کارل گوستاو: جهان نگر، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، ۱۳۷۲.
۱۲۳. —————: چهار صورت مثالی، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، انتشارات آستان قدس، مشهد، ۱۳۶۸.
۱۲۴. —————: خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، انتشارات آستان قدس، مشهد، ۱۳۷۰.
۱۲۵. —————: روانشناسی ضمیر ناخودآگاه، ترجمه محمدعلی امیری، چاپ اول، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۷۲.
۱۲۶. —————: روانشناسی و کیمیاگری، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، انتشارات آستان قدس، مشهد، ۱۳۷۳.

۱۲۷. مقاله «نقش طالع بینی در سیاستهای فرانسه» بدون ذکر نام نویسنده، به نقل از مجلات خارجی (لوپوان، ۳ می ۱۹۹۷) در ماهنامه صفحه اول، مرداد ماه ۷۶، سال هفتم، شماره ۴۸، ص ۶۸.

۱۲۸. مقاله «بشر در جستجوی چیزی برای پرستش» بدون ذکر نام نویسنده، به نقل از مجله تایم، ۷ آوریل ۱۹۹۷ در مأخذ پیشین، ص ۷۰.

۱۲۹. حواشی دکتر محمد معین بر فرهنگ برهان قاطع نوشته محمد حسین بن خلف تبریزی، ۵ جلد چاپ پنجم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.

کتابخانه
ادبیات
فارسی

فهرست مأخذ انگلیسی

1. Abrams , M.H.: A Glossary of Literary Terms, Third Edition, Holt, Rinehart and Winston Inc., U.S.A., 1971.
2. Cuddon, J.A.: A Dictionary of Literary Terms, Third Edition, Blackwell Reference, England, 1993.
3. Perrine, Laurence: Literature (Poetry), second Edition, Harcourt Brace, Jovanovich, Inc., U.S.A., 1974.