بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره شصت و دوم، پاییز ۱۴۰۰

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: دکتر محمد محمودی
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی
مدیر نشریه و صفحه‌آرا: مریم بایـه
مترجم: دکتر طاهره ایشانی

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محمد تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگـاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگـاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگـاه خوارزمی
دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان
دکتر محمدناصر ره‌یاب، استاد دانشگاه هرات
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حجابی قرلانغیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران
دکتر زینب صابرپور، استادیار دانشگاه تربیت مـدرس

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی» از تاریخ ۱۴۰۰/۰۷/۰۳ با «انجمن نقد ادبی ایران» در زمینهٔ انتشار مقالات علمی، در حوزه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، تفاهم نامهٔ همکاری امضاء کرده است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور(www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور(www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۳۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های A4 و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی- پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **بررسی معرفت‌شناسی عرفانی در آثار منظوم و منثورعبدالرحمن‌جامی** ۱

راحله میرآخورلی/ قدرت ا... خیاطیان/ عظیم حمزئیان

✍ **اَژدَهااوژنی زال**..... ۲۹

سعید شهروئی/ ابراهیم محمدی/ سیدمهدی رحیمی

✍ **معرفی و تحلیل نسخهٔ خطی روضة‌الملوک**..... ۵۱

اردشیر آل‌علی/ احمد حسنی هرمزآبادی رنجبر/ علی اصغر حلبی

✍ **سرل و جایگاه منطقی داستان‌های خیالی**..... ۷۳

غلامرضا حسین‌پور

✍ **نقد رمان «شکار کبک» از رضا زنگی‌آبادی براساس مبانی روان‌شناسی ژاک لاکان**..... ۹۵

ایوب مرادی

✍ **بررسی تبارشناسانهٔ مفهوم الیناسیون (از خود بیگانگی) در داستان «گاو» اثر غلامحسین ساعدی**..... ۱۲۷

رقیه هاشمی/ غلامرضا پیروز/ مهدی خبازی کناری/ حسین حسن‌پور آلاشتی

داوران این شماره

دکتر منوچهر اکبری/ استاد دانشگاه تهران
دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر حسینعلی قبادی/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر نجمه دری/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سید علی سراج/ دانشیار دانشگاه نیشابور
دکتر رضا صادقی شهپر/ دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر ایوب مرادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر خدیجه بهرامی رهنما/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر سیده نرگس رضایی / استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر سید حمیدرضا رئوف/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر محمود شیخ/ استادیار دانشگاه تهران
دکتر ابوالفضل صبرآمیز/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر ابراهیم ظاهری عبده‌وند/استادیار دانشگاه شهرکرد
دکتر غزال مهاجری‌زاده/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر لیلا حق‌پرست/ دکتری دانشگاه فردوسی مشهد

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و دوم، پاییز ۱۴۰۰: ۲۸-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی معرفت‌شناسی عرفانی در آثار منظوم و منثور عبدالرحمن جامی

راحله میرآخورلی*
قدرت‌الله خیاطیان**
عظیم حمزئیان***

چکیده

در عرفان اسلامی، پاره‌ای مباحث دربارهٔ معرفت‌شناسی وجود دارد. وجه ممیزهٔ عرفان اسلامی از سایر نحله‌های عرفانی، جایگاه بلند و استوار معرفت در آن است. نورالدین عبدالرحمن جامی، ادیب و عارف قرن نهم هجری، نیز به مسئله معرفت و مباحث مرتبط با آن پرداخته است. سؤال اصلی این است که جامی چه مسائلی را از این علم و در چه حدّ و حدودی بیان کرده است؟ این پژوهش به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی در آثار او صورت گرفته و نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که معرفت، امری موهبتی از جانب خداست و مبنای سلوک و نتایج سلوک به شناخت حقّ وابسته است؛ به نحوی که واصل به معرفت حقیقی کسی است که به مرتبه فناء فی‌الله و بقاءبالله رسیده باشد. جامی دربارهٔ درجات معرفت و جایگاه حسّ، عقل، قلب و کشف و شهود مباحثی مهم را در این باب بیان کرده است. از منظر او، مرتبه معرفت انسان تا به آنجاست که با تجلیّات حقّ می‌تواند بر احوال عین‌ثابته خود آگاهی یابد.

واژه‌های کلیدی: جامی، عرفان اسلامی، ادبیات عرفانی، معرفت‌شناسی عرفانی، عقل، قلب، کشف و شهود.

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری عرفان و تصوف دانشگاه سمنان، ایران rahelehmirakhorli@semnan.ac.ir
** استاد گروه ادیان و عرفان دانشگاه سمنان، ایران khayatian@semnan.ac.ir
*** دانشیارگروه ادیان و عرفان دانشگاه سمنان، ایران ahamzeian@semnan.ac.ir

مقدمه

معرفت‌شناسی (Epistemology) به عنوان یک دانش، گرچه متعلق به دورهٔ جدید غرب است، امّا برخی مباحث آن، در طی اعصار در اندیشهٔ فیلسوفان، متکلمان و عارفان دیده می‌شود. ارسطو در ابتدای کتاب متافیزیک خود در عبارتی بسیار مشهور می‌نویسد: «همه انسان‌ها ذاتاً به دانستن علاقه دارند»؛ ولی آن‌چه آنها می‌خواهند بدانند و چگونگی دانستن آنها از فردی به فرد دیگر و از زمانی به زمان دیگر متفاوت است (همیلتون، ۱۳۸۸: ۷). در معرفی این رشته، آن را با نظریهٔ معرفت همسان می‌گیرند و به عنوان شاخه‌ای از فلسفه که به ماهیت، منابع و حدّ مرزهای علم با معرفت می‌پردازد (عظیمی دخت‌شورکی، ۱۳۸۵: ۲۱). معرفت‌شناسی را پاسخ به پرسش از چگونگی دستیابی آدمیان به حقیقت (صدق) می‌داند (زاگزیسکی، ۱۳۹۷: ۱۸۲). ماهیت معرفت، ابزارهای حصول معرفت، حیطه دسترسی هر یک از این ابزارها به معرفت و ملاک صدق و کذب متعلق این ابزارها و منابع، از مفاد دانش معرفت‌شناسی است. مباحث معرفت‌شناسی در همه حوزه‌های دانش ازجمله در حوزهٔ عرفان اسلامی و خصوصاً در اندیشه‌های شیخ عبدالرحمن جامی، قابل طرح و بررسی است.

شیخ احمد جام (م. ۵۳۶ هـق) در تعریف معرفت آن را نور وصف می‌کند و می‌گوید: «بدان که معرفت، نور است و شرح دل است و به کسب بنده نیست. معرفت عطایی است از حقّ سبحانه و تعالی که هیچ کس به شکر آن عطا و نعمت نتواند رسید؛ اما مقدمات آن بباید برزید تا معرفت روی به تو نماید» (جام نامقی، ۱۳۵۰: ۲۹). این مسئله هم در سنت اول عرفانی (سال‌های پیش از سده هفتم هجری قمری) و هم در سنت دوم عرفانی مضوع بحث عرفا بوده است. در هر دو سنّت عرفانی اول و دوم، مقصد عارف رسیدن به معرفت است (میرباقری‌فرد، ۱۳۹۴: ۹/۲). باید به این مهم توجه کرد که در عرفان اسلامی بحث معرفت از دو منظر مورد توجه قرار دارد: معرفت حقّ به بندگان در مقام تجلّی و معرفت بندگان نسبت به این تجلیات. عبدالرحمن جامی (وفات: ۸۹۸ هـق) که خود از عارفان برجسته قرن نهم هجری قمری و شارح مکتب ابن‌عربی (زرین‌کوب، ۱۳۷۹:۱۵۳؛ مبلغ، ۱۳۹۲: ۱۳۵) و از شیوخ نقشبندیه (میرباقری‌فرد، ۱۳۹۴: ۱۹۶/۲) است، در آثار عرفانی خود به معرفت و طُرُق حصول آن پرداخته است.

در این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی، ابتدا مباحث عرفای مهم پیش از جامی مطرح شده و بعد از آن نظر جامی، بر اساس مباحث معرفت‌شناسی معاصر، تحلیل شده است. پرسش اصلی مقاله، چگونگی معرفت‌شناسی‌عرفانی جامی است که این مهم از سه مجرا حاصل می‌شود: معرفت از نظر جامی چیست؟ مفاهیم معرفت‌شناسی عرفانی از قبیل حسّ، عقل، قلب و کشف و شهود در اندیشه جامی، چه نسبتی با معرفت و حصول آن دارند؟ نسبت اندیشه‌های جامی با آرای معرفت‌شناسی مکتب ابن‌عربی چگونه است؟ برای پرداختن به مورد اخیر، ضرورت دارد دیدگاه برخی از عرفای این مکتب در موضوع فوق آورده شود.

پیشینه تحقیق

دربارهٔ معرفت‌شناسی در حوزهٔ عرفان اسلامی، کتاب‌ها و مقالاتی نوشته شده است که در ادامه اشاره می‌شود: ویلیام چیتیک (۱۳۹۵) کتاب «طریق عرفانی معرفت» را با ایدهٔ فراهم‌آوری نگاه کم‌وبیش جامع به آموزه‌های ابن‌عربی، از جمله چگونگی تحصیل معرفت منتشر کرده است. سعید رحیمیان (۱۳۹۳ ب) در کتاب «مبانی عرفان نظری»، در فصل اول به معرفت‌شناسی عرفان نظری پرداخته و مبانی این شاخه از علم را مورد توجه قرار داده است. عبدالحسین خسروپناه نیز در مقالات «چیستی معرفت نزد متفکران مسلمان» (۱۳۸۴)، «تاریخچه معرفت‌شناسی» (۱۳۸۴) و در برخی دیگر از آثار خود به این مبحث پرداخته است. یدالله یزدان‌پناه (۱۳۹۳) در کتاب «مبانی و اصول عرفان نظری»، دربارهٔ برخی از راه‌های کسب معرفت، حیطه و حجیّت آنها سخن می‌گوید. کتاب «عرفان جامی در مجموعه آثارش» از سوسن آل رسول (۱۳۹۵) با گشت‌وگذار محقّقانه در آثار متنوع جامی، اصول و مبانی عرفان نظری وی را استخراج کرده است؛ ولیکن به موضوعات معرفت‌شناسی عرفانی ورود نکرده است. کتاب «عرفان جامی» از محمداسماعیل مبلغ (۱۳۹۲) نیز تا حدّی کوتاه، به طرق معرفت، دل، طهارت و پاکی دل و فرق میان کشف و استدلال پرداخته است. در کتاب دیگری با همین عنوان از عبدالغفور رجا (۱۳۷۶) به مباحثی نظیر توحید، زهد و ریا سخن رفته و تنها در

موضعی کوتاه به دل به عنوان جایگاه کشف و شهود می‌پردازد. سهیلا فرهنگی (۱۳۹۵) نیز در مقاله «جنبه‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی تشبیه و تنزیه در شعر جامی و تطبیق آن با آرای ابن‌عربی»، به دو مفهوم تشبیه و تنزیه از دو بعد وجودشناختی و معرفت‌شناختی در دیوان اشعار و مثنوی هفت اورنگ جامی توجه نشان داده است. «شهود عرفانی و ارزش معرفت‌شناختی آن» از محسن جوادی و علیرضا معظمی گودرزی (۱۳۸۶)، مقاله دیگری است که در آن به بررسی ارزش معرفت‌شناختی راه و طریق اهل شهود پرداخته شده است. «معرفت‌شناسی عرفانی» از رضا رمضانی (۱۳۸۱) نیز دربارهٔ معرفت‌شناسی در عرفان و نسبت آن با تعالیم قرآنی نوشته شده است. مقاله «تا بلندای ایمان، بررسی و تحلیل اصطلاح یقین در آثار جامی» از بهاءالدین اسکندری (۱۳۸۹)، نیز ارتباط اندکی با این مبحث دارد. دربارهٔ ابعاد افکار عرفانی جامی در حوزه وجودشناسی و انسان‌شناسی نیز بررسی‌های جداگانه‌ای صورت گرفته است؛ اما تاکنون پژوهشی در قالب کتاب یا مقاله با موضوع معرفت‌شناسی عرفانی از دیدگاه جامی که نگاه منسجمی به این موضوع داشته باشد، انجام نشده است.

طرح بحث

علم اهل معرفت به سیروسلوک و عمل، و معارف توحیدی ناظر است. تفسیر از عمل ظاهری و بدنی انسان چنان گسترده است که ساحت باطنی و قلب او را دربرمی‌گیرد. از این رو نمی‌توان معرفت را در این دو شاخه از عرفان جدا کرد و از سوی دیگر معارف و حقایق توحیدی با منابع اسلامی پیوندی ناگسستنی دارد (یزدان‌پناه، ۱۳۹۳: ۳۲-۳۳)؛ چنان‌که حضرت علی(ع) می‌فرماید: «یا کُمَیل: ما مِن حَرَکهٍ إلّا وَ أنتَ مُحتاجٌ فیها إلی مَعرِفَهٍ: هیچ حرکتی و فعالیتی نیست مگر آنکه تو در انجام آن به علم و معرفت نیاز داری» (حرّانی، ۱۳۷۶: ۱۷۱) و ایشان نیز تأکید دارند که معرفت در همه وجوه زندگی انسان ریشه دارد.

حقیقت معرفت از نظر عرفا

یکی از موضوعات مهم در عرفان اسلامی، تعاریفی است که عارفان از آن ارائه

کرده‌اند. جنید بغدادی (وفات: ۲۹۷هـ‌ق) معرفت را مشغول‌شدن به خدای تعالی می‌داند (عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۳۸۶). به نظر قشیری، «معرفت، صفت آن کس بود که خدای را بشناسد به اسماء و صفات او و هرکه به خدای عالم بود، عارف است» (قشیری، ۱۳۸۸: ۵۴۰). ابن‌عربی (وفات: ۶۳۸هـ‌ق) معرفت را صفتی می‌داند که قلب آن را کسب می‌کند. او منظور از علم را به صراحت معرفت خداوند، عالَم دیگر و غایت خلق این عالَم اظهار می‌کند. این معرفت حدّ ذاتی ندارد؛ ولیکن علم همه حدود را در بردارد و به مثابه نور بر همه چیز می‌تابد. علم، جامع‌ترین صفات الهی و معرفت، یک وصف جامع الهی است (ابن‌عربی، بی‌تا: ۱/ ۹۲، ۳۷۰/۲). ویلیام چیتیک، نظر ابن‌عربی را دربارهٔ علم و معرفت اینگونه بیان می‌کند که ابن‌عربی مانند سایر محققان، دو واژه علم و معرفت را برای شناخت به کار می‌برد و گاه بین آنها تفاوت قائل می‌شود؛ ولیکن غالباً آنها را یکی می‌داند و با توجه به نظر ابن‌عربی، این اختلافات را بین اندیشمندان در این حوزه لفظی ارزیابی می‌کند و نه معنوی (چیتیک، ۱۳۹۵: ۲۹۲). درک مُدرَکات به همان‌گونه که هستند (ابن‌عربی، بی‌تا: ۹۲/۱)، ادراک ذات مطلوب فی حدّ ذاته (همان: ۳۱۵/۴) و تحصیلِ قلب امری بدان‌گونه که در نفس‌الامر است (همان: ۹۱/۱)، از تعاریفی است که ابن‌عربی برای این مبحث در نظر می‌گیرد. سید حیدرآملی (وفات: ۷۸۷هـ‌ق) در توصیف معرفت نزد صوفیه، آن را چیزی می‌داند که از جانب خدا فقط برای اهلش به صورت وحی یا الهام یا کشف حاصل می‌شود (آملی، ۱۳۶۷: ۴۷۴). بنیان عرفان اسلامی، بر معرفت قرار دارد و هدف در عرفان اسلامی، معرفت به اسماء و اوصاف حقّ و باطن و غیب عالم است (رحیمیان، ۱۳۹۳ب: ۱۰).

چیستی معرفت نزد جامی

عبدالرحمن جامی، علوم و معرفت را به عطاهای حاصل‌آمده از مرتبهٔ فیاضیّت و مبدأیت حقّ سبحانه که همان سبیل وَهَب و تفضّل است، تعریف می‌کند و از این‌رو حبّ، منشأ ایجاد و چرایی به وجودآمدن معرفت است. البته وی واژهٔ معرفت را در زمینهٔ شناخت حقّ تعالی، اسماء، صفات و تجلیّات او به کار می‌برد (جامی، ۱۳۹۳: ۱۱۲). این سخن جامی نزدیک به علم حضوری است. در معرفت حضوری، ابزارهای حسّ دخالت ندارند و بین عالم و معلوم واسطه‌ای نیست و معلوم در نزد عالم حضور دارد.

جامی عارف را به چند معنا می‌داند؛ فاعل شناسا یا کسی که معرفتی نسبت به هر

چیز یا کسی، خواه ربّانی و خواه حسّی دارد، معنای لغوی عارف را از نگاه جامی می‌رساند (جامی، ۱۳۹۳: ۴). او در کنار متکلّم و حکیم، از دارندهٔ علم عرفان به عارف نیز یاد می‌کند (همان: ۲۱). جامی برای صاحب و دارندهٔ علم عرفان درجاتی را قائل است. وی میان عارف و صوفی در این مسئله قائل به تفاوت است. آن‌چه را که در عالم شهادت است، متعلق به صوفی می‌داند و معارف علم توحید را در اختیار عارف می‌بیند و این جزء درجات اولیّه است که مربوط به همه آشنایان با علم توحید است و به این ترتیب، عارف را به فرد آگاه حقیقی نسبت به خدا و صفاتش معرفی می‌نماید (همان: ۷۶). عارف و قلب عارف، شناسنده نسبت به اسم جامع الله است (همان: ۱۹۹) و تجلیّات بی‌نهایت حقّ را درمی‌یابد (همان: ۱۹۹ و ۲۰۴).

از نظر ابن‌عربی، عارف فقط محل شهود اسم ربّ خداوند است؛ اما عالِم آن است که خداوند با ذات و الوهیت خود در او تجلّی کرده است (ابن‌عربی، بی‌تا، ۲/ ۱۲۹). البته جامی برای فردی که به مرتبهٔ فنا رسیده است، معرفت را در نظر می‌گیرد (جامی، ۱۳۶۰: ۱۲) و به این ترتیب آشکار است، این نزدیکی خود نوعی شناخت است که با توجه به شیوهٔ سلوک شخصی و حفظ مرتبهٔ سالک قابل تبیین می‌شود و نیافتن معنایی از معرفت در این مرتبه، خود نوعی حجاب است؛ ولیکن نه حجابی مذموم؛ بلکه ممدوح به شمار می‌آید و به منزلهٔ یک کمال است. خداوند خود به انسان نزدیک است (ق/ ۱۶) و این سالک است که باید نزدیکی را به دست آورد؛ از این رو می‌توان گفت وصول به معرفت حقیقی همین مقام است و در این مسیر راهنمایی شیخ برای تشخیص معرفت صحیح از سقیم مهم و لازم است؛ از این‌رو می‌توان استنباط کرد که جامی معرفت را با مقیّد کردن به وصف صحیح، به معنای یقین نزدیک می‌کند و نه مطلقِ دانستن و نه نزدیک به معنای تجربی.

شایسته است که نسبتِ بین علم و معرفت از منظر جامی نیز مورد توجه قرار گیرد. در اندیشهٔ او حقیقت علم همانا احاطهٔ بر معلوم و کشف معلوم است؛ به نحوی که از غیرش متمایز شود؛ از این‌رو حقیقت علم بنده به کنه ذات حقّ و غیب هویت مطلق او راهی ندارد و در این سطح معنا نمی‌شود که البته این از کمال ذات متعالی و بی‌نهایتی حقّ است و نه از قصور و نقصان نسبت علمی آن، که دلیلی بر اعم بودن دایرهٔ علم نسبت به دایرهٔ شمول معرفت است (همان، ۱۳۷۰: ۲۷). قابل ذکر است که ابن‌عربی نیز

این شمول را در نظر دارد؛ ولیکن دلیل آن را انتساب صفت علم بـه خداونـد در قـرآن و انتساب ندادن صفت عارف و معرفت به خداونـد در آیـات ایـن کتـاب مقـدس مـی‌دانـد (ابن‌عربی، بی‌تا: ۲/ ۱۲۹). از سوی دیگر جامی، تعلق علم و شعور به امـور را یکـی بـه حصـول ظلّ و صورت معلومات مـی‌دانـد و دیگـری را بـه حضـور ذوات معلومـات؛ چـون علـم بـه گرسنگی، شهوت، غضب و خود که این عملی ذوقی و وجدانی است و خطور محبـت ذاتـی بر دل و شعور به آن را در ذیل دومی جای می‌دهـد (جـامی، ۱۳۷۹: ۳۷۷-۳۷۸) کـه ایـن نیـز دلیل دیگری بر شمول بیشتر علم نسبت به معرفت می‌شود. این همان معنـایی اسـت کـه امروزه ما از علم حصولی و حضوری داریم. وی در باب علم به خود، بقایای ظلمت وجـود را دلیل بر آن می‌داند که فرد از خود محجوب شود و این علم بـرای او حاصـل نشـود (همـان، ۱۳۹۳: ۷۸). پس این علم - خواه حصولی و خواه حضوری- بر معرفت سایه‌افکـن اسـت. هـر چند این تقسیم‌بندی با این شکل اصطلاحی در کلام جامی دیده نمی‌شود.

ملزومات حصول معرفت

نیاز به شیخ در حصول معرفت

از نظر جامی، مسیر رسیدن به معرفت از روش شاگردی به تنهایی دنبال نمی‌شـود و اگر مستعدّی اسرار محبت را درنیافته باشد و انوار معرفت در وی به ظهور نپیوسته باشد، باید به یکباره به پای‌بوس عارفی کامل و محبّی واصل برسد؛ که در این صـورت هرآنچـه از اسرار محبّت و انوار معرفت برای شـیخ حاصـل شـده اسـت، نصـیب مسـتعدّ و مریـد تازه‌قدم نیز می‌شود (همان، ۱۳۷۹: ۳۹۲).

به همان نحو که در سطرهای پیشتر، جامی نقش پیر را در طریق کسب معرفت مهم می‌داند و نهایت سیر مشایخ را بدایت طریق دیگران در مسیر معرفت ارزیابی مـی‌کنـد و آن‌چه در بدایت سلوک، برای ایشان حاصل آمده در حدّ فنا است و سلوک ایشان بعـد از این جذبه رخ می‌دهد و توجه به دل معطوف داشتن، ذکرگفتن، استغفار کـردن و صـمت اختیار نمودن از مواردی است که در طریق مشایخ باید به آن التزام داشت (همـان، ۱۳۶۰: ۸۸-۸۹-۹۵).

مواظبت بر طاعات و عبادات

فرصت عمر و حیات، برترین سرمایهٔ آدمی است که چـون طالـب خردمنـد آن را بـه مواظبت بر وظایف طاعات و مداومت بر عبادات صرف کند، با عنایت حقّ مسـیر هـدایت

گشوده می‌شود و دل منزلی برای انوار معرفت، و جان مخزنی برای اسرار محبت می‌گردد (جامی، ۱۳۷۹: ۴۰۴).

جامی صرف حفظ گفته‌های ارباب توحید و اکتفا به تخیّل معانی آن را نه تنها طریق کسب معرفت نمی‌بیند، بلکه معتقد است که نهایت خسران و حرمان خواهد بود و راه وحدت را در ترک و تجرید یا همان ریاضت و سلوک می‌شناسد (همان، ۱۳۹۳: ۷۶).

مشمول محبّت الهی شدن

جامی به نقل از ابن‌فارض (وفات: ۶۳۲هـ‌ق) و تفسیر او، افراد و اشخاص بشری را که به‌واسطهٔ استیلای برودت هوای نفس و کثافت بخار طبیعت، به‌دور افتاده از ادراک‌اند، برخوردار از وسعت و گشادگی در معرفت می‌یابد؛ به شرط آنکه از رایحهٔ ارادت ازلی و بوی محبّت لم‌یزلی بر آنان وزیدن گیرد (همان، ۱۳۷۹: ۳۸۵)؛ امّا اگر نگاه و نظر حقّ به طالب قرار نباشد، معرفتی را برای او دربر ندارد:

بنما ره که طالب راهیم ره به سوی تو از تو می‌خواهیم
قطع این ره به راه‌پیمایی کی توان کرد گر تو ننمایی
(همان، ۱۳۷۸، ج۱: ۶۳)

همراهی عمل با معرفت

جامی همراهی علم با عمل را مورد تأکید قرار می‌دهد:

چو کسب علم کردی در عمل کوش که علم بی عمل زهریست بی‌نوش
(همان، ج۲: ۳۴۶)

ابن‌عربی در فتوحات خود به افرادی اشاره می‌کند که معتقدند معرفت فقط با عمل معنوی و نه با خواندن کتاب یا مطالعه همراه معلم به دست آید (ابن‌عربی، بی‌تا: ۲۸۲/۲). اگر کسی بخواهد به فتح[۱]- نوعی معرفت که به فرد مشتاق، به‌طور ناگهانی افاضه می‌شود - برسد، بایستی به‌طور منظم زیر نظر یک شیخ که راه را پیموده، قوانین شریعت و طریقت (مسیر معنوی) را انجام دهد (چیتیک، ۱۳۹۵: ۲۲). ابن‌عربی علم ظاهری را رهنمون انسان به خدا و سعادت نمی‌داند و برای رسیدن به معرفت و علم از ابزار عمل و تحصیل آن، تقوا و سلوک راه حق کمک می‌گیرد: «از نگاه ما، معرفت، مستلزم عمل است و قطعاً این طور است وگرنه علم نیست؛ حتی اگر به صورت علم ظاهر شود و معرفت راستین بدون عمل، تقوا و سلوک راه حقّ تحصیل نمی‌شود» (ابن‌عربی، بی‌تا، ۲۹۷/۲).

ارتباط بین معرفت و محبت

عبدالرحمن جامی دل را که در مسیر کسب معرفت مفید است، با قابلیّت بیناشدنی که دارد، توانا به درک عجایب وصف می‌کند:

یقین می‌دان که ما چندین عجایب　　برای یک دل بینا نهادیم
فرستادیم آدم را به صحرا　　جمال خویش بر صحرا نهادیم
(جامی، ۱۳۹۳: ۶۳-۹۰)

مسئله سلوک و جذبه و تقدّم هر یک بر دیگری، همچون بحث معرفت و محبت و رابطه و نسبت این دو نسبت به هم در زمرهٔ مباحث عرفانی است. جذبه به محبت و سلوک به معرفت نزدیک است. جامی در ابیات فوق بر این باور است که عارف با پای خود نمی‌تواند برود و داشتن استعداد به‌تنهایی کافی نیست. اگر نگاه حقّ نباشد، فرد به‌خودی‌خود قادر به رسیدن به هدف نیست. از مشی جامی در طول حیات او هم برمی‌آید که او اهل جذبه نیست؛ بلکه از مکتب برخاسته و خود در کرسی استادی تعلیم هم می‌داده است و به جهت نشر اندیشه‌هایش، اقدام به تألیف هم می‌کرد. با یک معرفت اولیّه و استعدادیابی و اشراق حقّ، معرفت باطنی و شهودی که جزء اسرار الهی است، بر قلب عارف می‌تابد.

ماهیت علم خداوند، همان معرفت می‌شود. اعیان ثابته که صور علمی حقایق خارجی هستند، عین علم حقّ تعالی معرفی می‌شوند و اعیان‌ثابته از علل ایجاد معرفت در حقّ هستند و جامی به صراحت اطلاق ماهیت بر اعیان ثابته را صحیح می‌داند (همان: ۴۱). این اندیشه در تفکر قیصری نیز آمده است (آشتیانی، ۱۳۷۰: ۲۸۷). البته به گفته جامی، افرادی قابلیّت اسرار معرفت را می‌یابند که اهلیّت شرب شراب محبّت را داشته باشند (جامی، ۱۳۷۹: ۳۷۴)؛ امّا جایگاه معرفت بین واصلان و کاملان به یک نحو نیست و این امر حاکی از ذومراتب و مشکّک بودن معرفت در نزد جامی است. او اصناف مخلوقاتِ حقّ از نظر معرفت را چنین می‌چیند که جماعتی از این مقرّبانِ حضرت ذوالجلال، چندان شراب عشق و محبّت برایشان پیمودند که غرقهٔ بحر جمع گشتند و از ربقه علم و عقل منخلع شدند و ایشان وقتی در این موضع از وجود خود، آگاهی ندارند، به دیگران کجا توانند پرداخت؟ و قسم دوم، آنان‌اند که چون ایشان را از ایشان بربایند و هرچند غرق

استغراق باشند، باز به احکام شریعت و آداب طریقت معاودت نمایند و شراب محبت با علم و معرفت با هم بیامیزند و نشانه‌های معرفت و اسرار نمایان گردد و هریک هادی هدایت فرومایگان شوند (جامی، ۱۳۷۹: ۳۶۹) و بدین ترتیب با نظر به ظرفیت خود و مرتبه‌شان در هستی، از معرفت بهره‌مند گردند و با سلوکی مبتنی بر محبت، شناخت خود و جایگاهشا در هستی، تعلق به شریعت و وابستگی به طریقت، مسیر عروج معنوی و نیز وصول به معرفت و رساندن دیگران به معرفت را طی کنند؛ از این رو واضح است که جامی نظیر ابن‌عربی به سلوک عارفانه - عاشقانه متوجه است (رودگر، ۱۳۹۰: ۱۸۳). قابل ذکر است که مشکک بودن معرفت و امکان دست‌یابی به معرفت‌های فراتر، به معنای امکان شدّت‌یافتن وجودی معرفت در حیطه هر متعلق شناسایی است که بعدها صدرالمتألهین از آن با «شدت یافتن ظهور علمی» نیز یاد می‌کند (وفائیان، ۱۳۹۴: ۳۷).

مسئله تنزیه و تشبیه و معرفت

جامی فرد قائل به تنزیه حقّ را ناقص‌المعرفه می‌داند؛ از آن جهت که به مقدار آن امور که حقّ را از آن تنزیه کرده، از معرفت تعیّنات نور و تنوّعات ظهور حقّ سبحانه محروم و مهجور است و نیز کسی را که قائل به تشبیه در مواجهه با صفات حقّ تعالی باشد، به جهت تشبیه به جسم و حصر در آن نیز ناقص‌المعرفه معرّفی می‌کند و در نهایت جامع بین تنزیه و تشبیه را عارف‌المحقّ و الکامل المحقّ می‌شناسد و نظر ابن‌عربی را در فصوص‌الحکم با ذکر نام وی، دلیلی بر استقامت و سداد باور خود در این موضوع می‌آورد:

فان قلتَ بالتنزیه کنتَ مقیّدا و إن قلتَ بالتشبیه کنت محدّداً
و إن قلتَ بالأمرین کنتَ مسدّداً و کنتَ إماماً فی المعارف سیّدا

(جامی، ۱۳۹۳: ۱۲۷)

عبدالرحمن جامی در این موضوع به اندیشه صدرالدین قونوی نیز توجه دارد و از کتاب «مفتاح‌الغیب» نقل می‌کند که هر آن‌چه از اعیان و اکوان درک می‌شود، وابسته به بعد یا وجهی از قوای ادراکی انسان است و در این سطح همهٔ احکام وجودی حمل بر وجود واحد است که جز با نظر در غیر خود درک نمی‌شود و این امر به اعتبار مرتبهٔ تنزیه صورت می‌گیرد و به اعتبار مرتبهٔ تشبیه حقّ ظاهر است؛ زیراکه شأنی از شئون

خود او است که به تنوع و تعدد ظهور یافته است (جامی، ۱۳۹۳: ۱۲۸-۱۲۹). همان‌طور که ملاحظه می‌شود، جامی در حکم جمع بین تشبیه و تنزیه برای معرفت به حقّ، به تبع ابن‌عربی و قونوی یکسان می‌نگرد؛ ولیکن در توجیه این موضوع، تفاوت استدلال مشهود است. در واقع از نظر جامی جامعیّت تنزیه و تشبیه و نیل به معرفت کامل در ساحت الهیّت -که به حسب ظهور و تجلّی ذاتی اعتبار می‌شود- است (فرهنگی، ۱۳۹۵: ۱۶۰).

طُرُق کسب معرفت

جایگاه حسّ در معرفت‌شناسی جامی

ابن‌عربی بر آن است که هیچ‌یک از حواس خطا نمی‌کند و مفاد قسم دوم ادراک را که ادراک عقلی غیرذاتی است نیز تأمین می‌کند (ابن‌عربی، بی‌تا: ۶۲۸). در نگاه او عقل نیمی از این معرفت خدا را درک می‌کند و خیال و ادراک حسیّ باید نیم دیگر آن را تأمین کنند (چیتیک، ۱۳۹۵: ۳۵۲). عبدالغفور لاری، شاگرد جامی، روایت‌هایی را نقل می‌کند از وقایعی که جامی در آن نسبت به امور حسّی توجه نشان داده و بر مفید بودن آنها نسبت به کسب معرفت بنده نسبت به حقّ، حکم داده است. وی می‌گوید:

«ملاحظه بسیاری از امور حسّی ممدّ نسبت و حالت می‌شود و مُقوّی جمعیّت می‌گردد و این امری است نامضبوط، و به حسب احوال و اوقات، مختلف و متفاوت؛ از جمله صحرا، که صورت اطلاق است، معیّن است مر معنی اطلاق را و آواز آب به طریق امتداد و اتّصال در وقت مراقبه مقوّی مراقبه است» (لاری، ۱۳۹۶: ۶۹).

جامی لذت‌های حسّی را نشان از جمال حقّ می‌بیند و افرادی را که به چنین درکی نرسند، به نگاه نفی و طرد می‌نگرد و آشکارا بیان می‌کند که مظاهر خلقی، مجالی برای وجه و صورت حقّ است (جامی، ۱۳۷۹ :۴۰۴-۴۱۱). داوود قیصری نیز در شرح خود بر فصوص ابن‌عربی، در تعریف عارف مکمّل، او را کسی می‌داند که هر معبودی را مجلای حق می‌بیند (قیصری، ۱۳۸۷: ۱۰۰۷). ابن‌عربی در «ترجمان‌الاشواق» که در خطاب به دختر مکین‌الدین اصفهانی سروده، سرشار از استعاراتی دربارهٔ زیبایی معشوق است؛ یعنی زنان و دخترکانی که شارحان، آنان را صفات مختلف حقّ تلقی می‌کنند (ابن‌عربی، ۱۳۷۸: ۲۴۴). جامی با هدف تبیین، تقریب و انتقال مفاهیم خود در باب عشق در «رساله لوامع» نیز از الفاظ حسّ بهره می‌گیرد که مابازاء عینی دارد؛ نظیر می، شراب، میکده و ... (جامی،

۱۳۷۹: ۳۹۷). او به عارف تذکّر می‌دهد که هرچه در عالم حسّ ظاهر می‌گردد، صورت معینی است غیبی و وجهی است از وجوه حقّ باقی که ظاهر و بارز شده به آن و ازاین‌رو عالم حسّ و تجربه را نیز به عنوان یکی از مبادی ورود معرفت بنده می‌پذیرد (همان، ۱۳۹۳: ۱۸۱) که به همان نحو که در سطور فوق نقل شد، این نگاه در اندیشهٔ ابن‌عربی و قیصری نیز مورد تأکید است.

جایگاه عقل در معرفت‌شناسی جامی

در تاریخ عرفان اسلامی، قصور و ناتوانی عقل در درکی از حقیقت داشتن و نیز گام برداشتن در طریق وصول به حقّ، همیشه مطرح بوده است. ابن‌عربی برای عقل، دو حیثیت قابل و فاعل را در نظر می‌گیرد. با حیثیت اول خود را در معرض تعالیم انبیا قرار می‌دهد که بی‌نهایت صورت را می‌تواند بپذیرد؛ ولیکن به لحاظ جنبهٔ دوم، متناهی و محدود است و به جهت صورت‌های عرضه‌شده از قوهٔ مفکّره به فعالیت می‌پردازد که با خطا همراه است و برای شناخت پروردگارش از این حیثیت کمک می‌گیرد (ابن‌عربی، بی‌تا، ۴۲۴/۱) و عقل در رسیدن به آن با خلأ وجودی روبه‌رو است (دیوانی، ۱۳۹۴، ۲/ ۸). ابن‌عربی بیان می‌کند، علمی که از عقل نظری به دست آید، از شبهه، تردید و حیرت محفوظ نیست (ابن‌عربی، بی‌تا، ۲۹۷/۲). عقل یا فکر در این معنی در کنار حسّ یا قلب یکی از منابع شناخت است؛ اما عقل در مقام قبول یا پذیرش از منبعی دیگر مانند حسّ یا قلب یا وحی، حدّی ندارد و معارفی را دریافت، تجزیه و تحلیل و قبول می‌نماید و در این مقام مقلّد و مصرف‌کننده است (رحیمیان، ۱۳۹۳ب: ۲۸). فناری، شارح مفتاح‌الغیب، به نقل از صدرالدین قونوی آورده است که او نیز قائل به ناتوانی عقل نظری در ادراک حقایق است که این مسئله را افرادی دانسته‌اند که صاحبان همت‌های بلند و طالبان معرفت حقایق اشیا هستند (فناری، ۱۳۸۴: ۳۰-۳۲). البته قونوی آدمی را به تنهایی توانا بر درک و دریافت ذات حقّ، حقیقت اسما و صفات، شناخت حقایق موجودات پیش از تلبّس به لباس وجود حاصل از فیض حق و درک کیفیت تمییز آنها به گونه‌ای که در علم حقّ متقرر است، نمی‌یابد (قونوی، ۱۳۸۳: ۱۷۶).

از نگاه جامی که در این مورد متأثر از مویدالدین جندی است و عین عبارت‌های جندی را آورده است، عقل از نظر لغوی همان قید، ربط و ضبط است که مقتضایش تقیید است و به‌واسطهٔ اعتقادات جزئی، مقیّد می‌شود و این حصر در عقل اول ظهور

می‌یابد که به نور تجلّی مطلق را به حسب استعدادش به بند می‌آورد و حقیقت عقل، تقییدکردن نور مطلق است و چون امر الهی هیچ حصری نمی‌پذیرد، عقل شایستگی آن را ندارد (جامی، ۱۳۹۳: ۲۰۵). به هر حال می‌توان گفت نهایت کشش و بُرد عقل آن است که انسان را تا درگاه پیش ببرد؛ اما خود به بارگاه راه ندارد (رحیمیان، ۱۳۹۳ب: ۲۷).

سعه عقل و معرفت آن در مراتب هستی

برخی از عرفا، از جمله عبدالرحمن جامی، عقل را در مسیر شناخت بنده نسبت به حقّ تعالی ناکام می‌دانند؛ زیرا در مقام احدیت چون سایر صفات، عین ذات یگانه است و این ذات در صفت بی‌صفتی و نشان بی‌نشانی است، عقل در بیان ماهیّتش، زبان بیان ندارد و محدودیت ذاتی دارد و حتی ذوقی که همراه معرفت است نیز امکان اشاره ندارد و حواس و عقل از احاطه بر آن عاجزاند:

کلّ فی نعت ذاته الالسن　　حار فی نور وجهه الأعین
هرچه مفهوم عقل و ادراک است　　ساحت قدس او از آن پاک است
(جامی، ۱۳۷۸، ج۱: ۶۲)

ولیکن در مقام واحدیت، که مقام تمایز بین صفات است و ذات حقّ در این مقام غیر از صفاتش است، راه معرفت برای اهل دانش گشوده است؛ اما در این مقام، متعلّق این شناخت سرّ است و ویژگی سرّ، پنهان بودن و وجدانی و ذوقی بودن آن است که باید آن را چشید یا به عبارتی، خود تجربهٔ درونی از آن داشت و تا زمانی‌که چشیده نشود، قابل دانستن نخواهد بود و به آن هنگام که دانسته شود، نمی‌توان آن را به بیان و زبان آورد و امکان وصف آن وجود ندارد (همان، ۱۳۷۹: ۳۴۶). سنخ حقایق در این سطح به نحوی است که گاه طوری ورای عقل دارد، تنگی سخن بر آن حاکم می‌شود و با ابزارهای متداول شناخته نمی‌شود و با ذوق و کشف و شهود حاصل می‌شود؛ از سوی دیگر آنچه ذوق در اختیار ما می‌گذارد، با زبان معمولی قابل بیان نیست:

آنکه چون در مدحش انگیزم مقال　　ناطقه حیران بماند عقل لال
کی میسر گردد این سرّ شگرف　　جلوه‌دادن در لباس صوت و حرف
(همان: ۳۲۹)

وان کس که به کام ذوق ازان می‌نچشید　　فهمش هرگز به سرّ آن می‌نرسید
(همان: ۳۴۶)

در مقام عالم شهادت، گاه سالک به حجاب‌های جسمانی آگاه است و می‌داند که باید حجاب و غبار بر جسم نشسته را بزداید. اگر او این بقایای جسم را برجا گذارد، کدربودن جام شهود را نیز نمی‌یابد؛ زیرا او به آنها معرفت ندارد:

هرکس بویی ز باده عشق شنید　　از کوی خرد رفت به میخانه کشید
وان کس که به کام ذوق ازآن می‌نچشید　　فهمش هرگز به سرّ آن می‌نرسید
(جامی، ۱۳۷۹: ۳۴۶)

از این رو، جامی رفع حجاب‌های معرفتی را که به عنوان محدودیّت است، از طریق سیر و سلوک می‌داند:

تا بود باقی بقایای وجود　　کی شود صاف از کدر جام شهود
تا بود قالب غبار جسم و جان　　کی توان دیدن رخ جانان عیان
تا بود پیوند جان و تن به جای　　کی شود مقصود کل برقع‌گشای
(همان: ۳۴۶)

جامی همراهی عقل را در مرتبه‌ای سبب کمک به سالک در مسیر تجربهٔ حال‌های متفاوت می‌یابد و در ظاهر اذعان می‌کند که اندیشه ره را گم نموده است؛ ولیکن پرده‌ای از وجود او برداشته شده است و در این احوالی که سالک تجربه می‌کند، این شرایط برای عقل محدودیّت نیست؛ زیرا سالک را بر جایگاهی که دارد، آگاه می‌سازد و این خود، نظری دیگر از حقّ بر سالک طریق خود است که بداند در کجاست و چه ابزاری مددرسان وی‌اند و نیز اشراف بر مرحله بعدی است که او باید در آن قدم گذارد؛ از این رو عقل به او مدد می‌رساند که حجابی از پیش رویش برداشته شود: «آنگاه که باز به صرصر نکبات و عواصف بلیّات رسوم و آثار منازل و دیار هستی من ناپدید شد و در بادیه حیرت و هیمان بیخود و سرگردان بماندم، زمام خرد به دست گمان دادم و در هستی خود به غلط افتادم؛ پس به هر مکنت و قدرتی که داشتم، قوّت فکرت را برگماشتم. اصلا بر وجود مضاف به من فیروزی نیافت و ادراک هستی منسوب به منش روزی نشد.

این باده تو داده‌ای به دستم یا نه　　کز خود خبرم نیست که مستم یا نه
در بود من اندیشه من ره گم کرد　　اندر غلطم کنون که هستم یا نه»
(همان: ۴۲۴-۴۲۵)

جایگاه قلب در معرفت‌شناسی جامی

جامی قلب را محل دریافت خواطر، صفات و احوال می‌یابد؛ به همان نحو که حقّ سبحانه در شئونش تقلّب را دارد. تقلّب به جابه‌جایی، تحول، تغییر و ... معنا شده است و جامی نیز همچون شیخ اکبر بر اساس آیه «إِنَّ فِی ذَلِکَ لَذِکْرَی لِمَنْ کَانَ لَهُ قَلْبٌ» (ق، ۳۷)، قلب را جایگاه تغییر و تحول دائمی می‌داند و این حکم را بر عقل به جهت تقیّدش به اعتقادات جزئی قرار نمی‌دهد (جامی، ۱۳۷۹:۲۰۴؛ ابن‌عربی، بی‌تا، ۱۹۹/۳). قلب به باور جامی، جایگاهی صرف برای عواطف و احساسات نیست؛ بلکه محلی برای درک و معرفت قرآن و آموزه‌های آن و نیز محلی برای تجلّی‌های مختلف الهی و ربوبی است (جامی، ۱۳۹۳: ۲۰۴). داوود قیصری نیز قلب انسان کامل را آیینهٔ تجلیات ذاتی و اسمایی می‌داند تا نخست بر او تجلی کند و سپس به واسطهٔ او به عالم تجلّی نماید؛ مانند انعکاس نور از آیینه‌ای که در مقابل شعاع نور است، بدان‌چه در مقابلش می‌باشد (قیصری، ۱۳۸۷: ۱۶۸ و ۱۷۳).

جامی قلب را به نحو حقیقی بر قلب عارف بالله اطلاق می‌کند و غیر آن را به نحو مجاز قلب می‌نامد و در نتیجه سعه و گستردگی برای این نوع اخیر نمی‌یابد:

دل یکی منظریست ربّانی　　خانه دیو را چه دل خوانی
آنکه «دل» نام کرده‌ای به مجاز　　رو به پیش سگان کوی انداز

(جامی، ۱۳۷۹: ۱۹۸-۱۹۹)

ابن‌عربی نیز این توسّع را با معرفت به خدا و توان حمل عرش الهی پیوند می‌زند و گویی ظرفیت آن را شناور می‌بیند. از نظر او خداوند این عرش را در قلب عبد مؤمن جای داد (ابن‌عربی، بی‌تا: ۱۷۱/۲). ابن‌عربی مراد از قلب را نیرویی مرموز می‌داند که حقایق الهی را چنان شفاف و روشن ادراک می‌کند که غبار هیچ شکی بر آن نمی‌نشیند (همان: ۱۰۲/۲). انداختن این نور بر قلب عالم، نبی، رسول، ولی و مؤمن به خواست خداوند است و هر کس که کشفی در این حیطه نداشته باشد، علمی نیز برایش وجود ندارد (همان: ۱۱۸/۱).

امکان شناخت خواطر قلبی

عارفان به بحث خواطر در عرفان اسلامی بسیار توجه کرده‌اند. خاطر، اندیشه‌ای است که به شتاب بر قلب وارد می‌شود و در آن درنگ نمی‌کند (مکی، بی‌تا: ۱۵۰). ابن‌عربی در تعریف خواطر می‌گوید: «چیزی است که بر قلب و ضمیر از خطاب -خواه ربّانی و خواه

غیرربّانی- وارد می‌شود؛ ولی بدون اقامت و درنگ و بدون کوشش بنده حاصل می‌شود» (ابن‌عربی، بی‌تا: ۲/ ۲۸۴). اگر این خواطر درنگ در قلب داشته باشد، آن حدیث نفس است. قابل ذکر است که اگر انسان آن را به چیزی ربط دهد، می‌تواند آن را در قلب نگاه دارد (همان: ۳۸۸/۲). وی خواطر را بر اساس الهام‌کنندهٔ آن، به چهار دسته خاطر ربّانی، ملکی، نفسی و شیطانی تقسیم کرده است (همان: ۲۸۱/۱) و القای خداوند و فرشتگان قوی‌تر است. او بین خطابات الهی و تجلیّات الهی قائل به تفاوت شده است و احتمال راه‌یافتن اشتباه به تجلیّات الهی ممکن نمی‌داند و این تجلیّات برای سالک از مقام بالاتری برخوردار است (همان: ۳۸۸/۲).

به همان نحو که در صفحه‌ها و سطور پیش آمد، در نگاه جامی، قلب محل دریافت خواطر است (جامی، ۱۳۷۹: ۲۰۴) و خواطر، سبب دگرگونی قلب می‌شوند (همان، ۱۳۹۳: ۸). جامی در بحث خود درباره خواطر، گونه‌هایی از آن را ذیل نفسانی و گونه‌هایی برتر از آن را ذیل نفحات الطاف ربّانی بیان می‌کند. توجه به این شکل اخیر از خواطر را حقّ سبحانه به حکم «إنَّ لِرَبّکُمْ فِی أیّامِ دَهْرِکُمْ نَفَحات» بر صاحب دولتی که استعداد و ظرفیتش را تحصیل کند و سلوک شخصی داشته باشد و متّصِف به صفات روحانیت شود و دوام توجه را پیشه سازد، خواهد داشت. نتیجهٔ این نفحهٔ ربّانی، تجلّی ذاتی اختصاصی حقّ نسبت به این بنده است و او را از خود به طور کامل می‌ستاند و روح او به‌واسطه چشیدن محبّت ذاتی، ابتهاجی حاصل می‌کند که دل را تحت تأثیر قرار می‌دهد و قبض این بنده به بسط بدل شده، حُزن و اندوهش به سرور برمی‌گردد (همان، ۱۳۷۹: ۳۷۸). در مقابل با غلبهٔ خواطر نفسانی بر دل، روح از مطالعه عالم غیب محجوب می‌ماند (همان، ۱۳۹۳: ۱۶۰) و نتیجه این خواطر نفسانی، مشاهده پیرامون آرزوهای نفسانی است که بر بیننده مصوّر می‌شود و راهی به صدق ندارد؛ نظیر «اضغاث احلام» که در خواب اتفاق می‌افتد. اسبابی که برای صدق آن معین می‌شود، برخی به نفس و تعدادی به بدن و شماری دیگر به هر دو باز می‌گردد.

توجه تامّ به حقّ، اعتقاد به صدق، میل نفس به عالم روحانی و عقلی و طهارت آن از نقائص و دوری از انس نفس به شهوات (شواغل بدنی) و متّصف شدن به صفات محمود و پسندیده، سبب قوی شدن نفس است که آن را بر خرق عالم حسّ و زدودن تاریکی‌ها

توانا می‌سازد و عوامل مانع شهود را برمی‌دارد و شهود تـامّ، بـه موجـب جـذب بـه ارواح عالی رخ می‌دهد که راه به صدق دارد.

دوری از عوامل خطا در خطورات قلبی

توجه به صحّت بدن و اعتدال مزاج شخصی و مزاج دماغی از اسبابی است که به بدن بازمی‌گردد و ممارست بر طاعات، عبادات بدنی، انجام امور خیر، به‌کارگیری قـوای بـدنی در جهت اوامر الهی، حفظ اعتدال بین افراط و تفریط، دوام وضو و ترک آنچه فـرد را بـه غیر حقّ مشغول می‌دارد، دوام ذکر به‌خصوص از اول شب تا هنگام خـواب و... از اسـبابی است که هم به بدن و هم به نفس بازمی‌گردد (جامی، ۱۳۹۳: ۱۶۰). این حجاب‌هـا بـا ذکـر کم و به مرور از بین می‌روند.

همان‌گونه که سخن از درستی و صدق این مشاهدات نفس -حاصل از خـواطر نفسـانی است- در تفکّر جامی بازتاب دارد، بحث از سبب‌های خطا نیز به میان آمده است که باعـث می‌شود صور و معانی حاصل از خواطر نفسانی صحیح نباشـد. سـوءمزاج دمـاغی، مشـغول شدن نفس به لذّت‌های دنیایی، به‌کارگیری قوای متخیّله در تخـیّلات فاسـد، فـرورفتن در شهوات و حرص بر آنچه خلاف است، از مواردی است که تاریکی را زیاد مـی‌کنـد و ازدیـاد حجاب‌ها را سبب می‌شود و ملاکی بر نادرست و کذب بودن این نتایج است.

خطور محبّت ذاتی بر دل و شعور به آن، به طریقی که حضرت حقّ به حکم «إِنَّ لِـرَبِّكُمْ فِي أَيّامِ دَهْرِكُمْ نَفَحات» به فرد توجه کند، از نگاه جامی ممدوح و مثمر سـعادت و موجـب کرامت است؛ منوط به آن که این صاحب دولت به استعداد کلی اصلی و صفات روحانیّـت و دوام توجّه و افتقار، مُتعرّض نفحات الطاف ربّانی شده باشد (همان، ۱۳۷۹: ۳۷۸).

ابن‌عربی، انسان را ناگزیر از آن می‌داند که القـای نفـس و شـیطان را کـه منـتج بـه معصیت از سنخ عدم است، با توجه به خداوند و حضور او مانع شود (ابن‌عربی، بی‌تا: ۲۸۲/۲) و برای زدودن خواطری که از مزاج و طبیعت عارض می‌شود که شهوت نام دارد، به ضـدّ آن یعنی نفرت از شهوات و با کسب مقام عرفـانی و سـیر و سـلوک کـه خـاطر همّـت را تداعی می‌کند، می‌تواند بهره گیرد (همان: ۲۸۴/۲).

جایگاه کشف و شهود در معرفت‌شناسی جامی

در سنّت اول عرفانی، تنها ابزار شناخت قابل اعتماد که می‌تواند سالک را بـه مقصـود برساند، روش کشف و شهود است؛ ولیکن در سنّت دوم عرفانی کشـف و شـهود در کنـار

دیگر روش‌ها برای معرفت معرفی می‌شود و ظرفیت‌های گسترده‌تری نیز می‌یابد (میرباقری‌فرد، ۱۳۹۴: ۱۵/۲). قابل ذکر است که راه شهودی کسب معرفت، فی‌نفسه حجیّت و اعتبار دارد (یزدان‌پناه، ۱۳۹۳: ۱۱۷). ابن‌عربی در «فتوحات مکیه»، مکاشفه را تمام‌تر از مشاهده بیان کرده است؛ زیرا متعلق مکاشفه، معانی و متعلق مشاهده، ذوات و موجودات است (ابن‌عربی، بی‌تا، ۱۸۱/۲). همانطور که ابن‌عربی برای کشف قائل به حقیقت است (همان، ۱۳۸۶: ۴۷) و هدف از نگارش کتاب «فصوص‌الحکم» وی، نشان دادن جایگاه و اهمیت کشف و شهود بوده است، جامی نیز از بُعد هستی‌شناسی برای کشف، حقیقتی را در نظر می‌گیرد. او حضرت خیال را حضرت جامعه معرّفی می‌کند که شامل شیء و غیرشیء است و همهٔ آن را معادل صدق می‌یابد. او صورت قسمی را با صورتی که در خارج است، مطابق می‌بیند که آن راکشف نام می‌دهد و قسمی را که صورتش با صورتی که در خارج است، مطابق نباشد، تعبیر می‌نامد (جامی، ۱۳۹۳: ۵). واقعه که محل آن حضرت خیال است، به دو قسم منقسم می‌شود: قسم اول، کشف مجرّد، چنان است که سالک با دیده روح مجرد از خیال، صورت حالی که هنوز در حجاب غیب است، در خواب یا واقعه می‌بیند و بعد از آن، همچنان که دیده است، عیناً در عالم شهادت واقع می‌شود یا از حجاب غیب به عالم شهادت می‌آید؛ ولیکن به نسبت غیبت آن از حس ظاهر او، با بیننده آن، هنوز حکم غیب را دارد. قسم دوم، کشف مخیّل، چنان است که روح انسانی در خواب یا واقعه، بعضی از مغیبات را درمی‌یابد و نفس به جهت تعلّق به او با وی در آن مشارکت می‌کند و با قدرت متخیّله آن را صورتی مناسب از محسوسات بپوشاند و در آن کسوت مشاهده کند و در این مورد امکان کذب برای آن وجود دارد (همان: ۱۵۸-۱۵۹) که توجیهی برای خطا در معرفت کشفی است. ابن‌عربی نیز قائل بر این دو قسم کشف وکیفیّت آن است (رحیمیان، ۱۳۹۳الف: ۱۹۳).

جامی وجودی غیرحقیقی برای کشف و مشاهده در نظر نمی‌گیرد و متأثّر از اندیشه عزّالدین محمودکاشانی (وفات: ۷۳۵هـق) در «مصباح الهدایه و مفتاح‌الکفایه»، بر آن است که برای اهل خلوت، گاه‌به‌گاه در حین ذکر و در حال حضور بی آنکه غایب شوند، بعضی از حقایق امور غیبی برایشان کشف می‌شود که آن را مکاشفه می‌خواند و آن را به تفرّد روح به مطالعه مغیبات در حال تجرّد از غواشی بدن تعریف می‌کند و آن را همیشه صادق می‌بیند؛ به جهت آنکه صدق همیشه صفت روح است و مکاشفه را نیز روح درک

می‌کند (جامی، ۱۳۹۳: ۱۵۷).

عبدالرحمن جامی نظیر داوود قیصری (وفات:۷۵۱هـق) قائل به کشف صوری است که در عالم مثال یا خیال از طریق حواس پنجگانه درک می‌شود؛ نظیر رؤیت صور ارواح متجسّده یا شنیدن آن؛ ولیکن از کشف معنوی سخنی به میان نمی‌آورد که قیصری این نوع از کشف را که ظهور معانی غیبی و حقایق غیبی مجرّد از صوری است که از تجلیّات اسم علیم و حکیم باشد، معتبر می‌داند (همان: ۱۶۲). شایان ذکر است ابن‌عربی در باب دویست و ده «فتوحات مکیه» به کشف معنوی نظر دارد که با آن، معانی معقولات آشکار می‌گردد (ابن‌عربی، بی‌تا، ۱۸۲/۲).

به نظر جامی، کشف از باب عطای الهی ذاتی معرفی می‌شود و خداوند این نور کاشف را به ایشان عنایت می‌فرماید (رجاء، ۱۳۷۶: ۴۳) و در قسم دیگر آن، یعنی عطای اسمائیه، حجاب تا ابد با آن همراه است. اهل ذوق و کشف بر تمییز بین عطای ذاتی و عطای اسمائی توانا هستند؛ همان کسانی که تجلّی‌های حقّ را از مقام روح و قلب خود بر مقام نفس و قوای خویش نازل‌شده بیابند (جامی، ۱۳۹۳: ۴-۱۱۵).

مصداق دیگری که جامی برای کشف بیان می‌کند، آن است که فرد به عنایت حقّ بر احوال عین ثابته خویش مطلع می‌شود که این امر به رفع حجاب از عین ثابته، محقّق می‌شود و حتی فرد درمی‌یابد که این عنایت هم از جمله مقتضیات احوال عین ثابته او است (همان: ۱۲۵). جامی به سه قسم تجلّی قائل است؛ تجلّی ذات[۲] را مشاهده، تجلّی صفات[۳] را مکاشفه و تجلّی افعال[۴] را محاضره می‌نامد (همان: ۱۱۵).

وی کشف و شهود و صاحبان آن را بیننده حضرت حقّ تعالی می‌داند که در هر نفسی، متجلّی به تجلّی دیگر است (همان، ۱۳۶۰: ۲۹)؛ از این رو علوم و معارف ایشان را ذوقی و وجدانی و نه تقلیدی و نقلی یا عقلی و برهانی و یا به اصطلاح حضوری می‌شناسد (جامی، ۱۳۶۰: ۸۸). ابن‌عربی در باب دویست و ده «فتوحات مکیّه»، کشف را با زیادت در حال پیوند می‌زند (ابن‌عربی، بی‌تا: ۱۸۱/۲).

اظهار و بیان معانی حاصل از کشف

از دیرباز این موضوع جزء مسائل اساسی عرفان بوده است که آیا یافته‌های کشف و شهود، قابل بیان‌اند یا خیر؟ جامی زبان عوام مردم را برای بیان معانی عرفانی فاقد ارزش

نمی‌داند؛ زیرا که اگر معانی عرفانی در قالب آن بنشیند، توان عوام برای فهم را افزون‌تر می‌کند. او به زبانی که در عرفان به کار می‌رود، توجه نشان می‌دهد و بر این باور است که باید این معانی در قالب الفاظ قرار گیرد و همین ضرورت خود سبب محدودیّت می‌شود. جامی در ادای معانی به لباس صور، محدودیّت‌هایی قائل است:

شرایط فرد سالک در شروع حال: وی در بدایت حال، انسانی را که به واسطه کاربرد آلات حسّ و خیال از محسوسات به معقولات رسیده و از جزئیات راه، کلیّات آن را دانسته است، در شرایطی می‌بیند که اگر معانی در ضمن صوری که مأنوس نفس و مألوف طبع او نباشد، جای گیرد، قوّت فهم او به آن نمی‌رسد و طاقت ادراک آن را ندارد (جامی، ۱۳۷۹: ۳۶۱؛ لاری، ۱۳۹۶: ۶۹).

عجز و ناتوانی عوام: معانی حاصل از کشف، به دلیل ویژگی‌هایی که با خود به همراه دارد، برای اهل آن قابل فهم است و اگر به زبانی درآید و لباس لفظ به خود بپوشد، به طور قطع، نفع آن متوجه عوام مردم خواهد شد و بدین ترتیب، فایدهٔ آن به شکل کامل برای همگی که به صورت و ظاهر نظر دارند، نیز به دست می‌آید.

معنیست که دل همی رباید دین هم　　معنیست که مهر می‌فزاید کین هم
لیکن به لباس صورتش جلوه دهند　　تا بهره برد دیده صورت‌بین هم
(جامی، ۱۳۷۹: ۳۶۱)

امّا از آنجا که درک این معانی، ورای توان عقل است، او این تمییز را برای مخاطبان این معانی می‌بیند و حیطهٔ درک آنان را نیز متفاوت می‌داند؛ از این‌رو درهای درک را برای همه عوامّ و خواصّ گشوده می‌بینند (لاری، ۱۳۹۶ :۶) و فراتر از آن، زبان را برای تشریح کشف و شهود و بیان معانی از آن مفید می‌یابد؛ ولیکن به میزان توانایی که برای هر یک وجود دارد:

اولین محدودیّت، سطوح متفاوت انسان‌ها است که با این کشف و شهود و معانی حاصل از آن مواجه می‌شوند. برخی در ابتدای مسیر قرار دارند و اگر این معانی به کسوت زبان ننشیند، طاقت درک آن را ندارند:

هرچند تو را رأی جفاکاری نیست　　در سینه تمنّای دل‌آزاری نیست
بی‌پرده به سوی عاشق خود مگذر　　کش طاقت آنکه پرده‌برداری نیست
(جامی، ۱۳۷۹: ۳۶۱)

برخی نیز که در زمرهٔ اولیای حقّ‌اند، بدون نیاز به زبان، این معانی را درک می‌کنند و فراتر از آن، حرف و کلام را مانعی برای خود می‌دانند و سکوت را در مقابل شهود خود برمی‌گزینند. وی در همین زمینه، حکایتی را از پیر مهنه نقل می‌کند:

پیر مهنه آن کز ارباب شهود — در شهود حقّ کس از وی مه نبود
با مریدان روزی اندر گشت و دشت — بر حدود آسیایی برگذشت
گفت بی‌گفت زبان زین آسیا — می‌رسد در گوش هوش من ندا

(جامی، ۱۳۷۹: ۳۳۲)

جامی استفاده از زبان رمز و نماد را برای بیان معانی حاصل از کشف و شهود جایز می‌داند؛ ولیکن دلایلی چند برای انجام ندادن این کار مطرح می‌کند که عبارت‌اند از: ۱- از روی عجز و قصور خود خاموشی اختیار می‌کند و به سهولت نمی‌تواند به معانی دست یابد. ۲- بسیاری از احوال و اسرار را می‌پوشاند؛ زیرا که به کمک قوای حسّی نمی‌توان آن را در شمار آورد و نیز به جهت محدودیّت‌های زبانی و دور ماندن از اتهامات دیگران به صراحت نمی‌توان آن را در بیان آورد. ۳- اگر قصد بر عرضهٔ آن داشته باشد و زبان باز کند، به سبب ویژگی‌های این معانی که متعلق به عالم غیب‌اند، تنگنای عبارت تنها اجازه می‌دهد که از بسیار به اندکی و آن هم به زبان غیب اشاره شود (همان: ۴۲۳).

نقش حجاب از منظر معرفت‌شناسی جامی

حجاب در تفکر عرفانی، به صورت غالب مانع محسوب می‌شود و تا زمانی که باشد، معرفتی حاصل نمی‌شود. حجاب در سنت اول عرفانی، کاستی و نقص است و سالک باید به زدودن آن توجه کند. در سنت دوم عرفانی، حجاب واقعیتی است که در چینش نظام هستی تأثیر می‌گذارد و در واقع یک نوع کمال به شمار می‌رود (حمزئیان و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۱).

عبدالرزاق کاشانی (وفات: ۷۳۶ هـ‌ق) در تعریف این اصطلاح می‌گوید: «عبارت است از حجاب، حایل، مانع بین قلب و بین عالم قدس؛ به واسطهٔ استیلا، غلبه هیئات و اشکال نفسانی بر وی و رسوخ و نفوذ ظلمانیت و تیرگی جسمانی در او؛ به طوری که به کلی از انوار ربوبی پوشیده و محجوب گردد» (کاشانی، ۱۳۷۷: ۳۷). ابن‌عربی به حجاب بین بنده و خدوند توجه دارد. در نظام معرفت‌شناسی او، برطرف کردن حجاب امکان ندارد. ابن‌عربی با توجه به آیهٔ «نحن أقرب إلیه مِنکُم ولکِن لا تُبصِرُون»، بر این باور است که

انسان خودش را نمی‌بیند، چه رسد به این‌که پروردگارش را ببیند. خداوند به انسان نزدیک است؛ ولیکن این حجاب‌ها که قسمی هم متعلق به انسان است و بُعد را می‌رساند، سبب بر آن است که انسان به ادراک دست نیابد (ابن‌عربی، بی‌تا: ۱۵۹/۲). وی در بخشی دیگر از سخنان خود، به جایگاه مقام عبودیّت نیز نظر دارد که می‌تواند عدم معرفت را نتیجه دهد: «چیزی که در به دست آوردن مقام عبودیّت مانع ایجاد می‌کند، حجاب غفلت است واگر قرار بر رفع این حجاب باشد، به حتم سرّ ربوبیّت دربارهٔ این شخص باطل می‌شود» (همان: ۹۳/۲).

جامی به حجاب‌هایی توجه دارد که مانع حصول معرفت می‌شود. او بر آن است که حقیقت حقّ از حیث عزّتش در حجاب است و در این حقیقت، غیری با او شریک نیست که سبب می‌شود شخص با ورود در آن، وقتی را از خود ضایع سازد و به هیچ رو نتواند نسبت به حقّ شناخت حاصل کند (جامی، ۱۳۹۳: ۲۸). این حجاب از طرف بنده که در جایگاه نازلی است، معنا دارد؛ ولیکن ذات حقّ از شدت ظهور حجابی ندارد؛ نظیر آفتاب که برای دیده بشری و محدودیت آن، حجاب است؛ ولی ذات حقّ در شدت ظهور قرار دارد. جامی از آن جا که کشف ارباب حقیقت را برگرفته از مشکات نبوت می‌داند و بر اتقان آن حکم می‌راند و آن را ملاک صدق برمی‌شمارد، حجاب‌ها را در برابر آنان جایز نمی‌داند و حجاب موجود را، به طالب و سالک طریق الی الله بازمی‌گردانید.

جامی در رفع حجاب وجود آدمی، ابتدا تلاش را لازم می‌داند که جمع کتب بدون آن فایده‌ای ندارد (همان، ۱۳۶۰: ۳۲). با توجه به این سخن می‌توان گفت که یک قسم از رفع حجاب باید در اینجا انجام پذیرد و پیش از آن که کشف رخ دهد و معرفتی حاصل شود، باید حجاب برطرف گردد؛ زیرا ذات این کشف، پذیرای حجاب نیست و این نوع کشف و برداشتن حجاب‌های معرفت‌شناسی از راه تحصیل و آموختن به دست نمی‌آید؛ بلکه نتیجه سیروسلوک فرد است و به او کمک می‌کند تا آنچه را که او را از شناخت حقّ به‌دور می‌دارد، برطرف سازد.

در رفع حجب کوش نه در جمع کتب　　کز جمع کتب نمی‌شود رفع حجب
در طی کتب کجا بود نشئه حب　　طی کن همه را و عُد الی الله و تُب
(همان، ۱۳۷۹: ۴۶۸)

جامی تحصیل این مطلوب را طریق سلوک حضرت خواجه بهاءالحق و الدین محمد

بن محمد البخاری، معروف به نقشبند، معرفی می‌کند (جامی، ۱۳۶۰: ۸۷). سالک به جهت استعداد تعیّنی که دارد، حجاب‌های ظلمانی مناسب وی است (همان، ۱۳۹۳: ۱۸۸) و اشتغال به لذات دنیوی، فرورفتن در شهوات و حرص بر حرام، موجب ظلمت و ازدیاد حجب است؛ از این‌رو هنگامی‌که این کشف واقع شود، ضرورت دارد حجاب‌های دیگری که در فوق به آنها اشاره شد، نیز از فرد برطرف گردد (همان: ۱۶۱).

تأثیرپذیری جامی از ابن‌عربی

با نظر در مطالب فوق، نزدیکی اندیشهٔ عبدالرحمن جامی با ابن‌عربی واضح است؛ به‌ویژه در پشت‌کردن به علوم ظاهری و متولیّان آن و متمسّک شدن به همراهی علم و معرفت با عمل و فعل صالح که البته دارای زمینهٔ قوی در آموزه‌های اسلام است. در ضمن تأکید جامی بر رابطهٔ بین پیر و مرید که در سلوک طریقه خواجگان نقشبندیه پررنگ است، دارای بن‌مایه‌های پررنگی در تفکر ابن‌عربی است؛ زیرا شیخ اکبر، حرمت و ادب به شیخ را حرمت و ادب به خدا می‌داند؛ بدین سبب که شیخ دارای حظّی از معرفت خدا -آگاهی از اصول اعمال مردم، علم به خواطر، آگاهی به نفوس و ظواهر و آگاه به حجاب‌ها و موانع- است (ابن‌عربی، بی‌تا: ۲/ ۲۹۲) واگر سلوک فاقد دستاورد معرفتی باشد، ارزشی ندارد: «السفر إذ لم یکن ظفر لا یعوّل علیه» (رحیمیان، ۱۳۹۳الف: ۱۳۰). اندیشه‌های نظری ابن‌عربی آن‌چنان جذّاب و برجسته‌اند که هم خود او و هم شاگردانش را مشغول کرده و کمتر به وجه سلوکی توجه داشته‌اند؛ در حالی که جامی هرچند خود در این مسیر اختیار از کف داده و غور در شرح اندیشه‌های شیخ کرده است، اما به جهت تعلّق به طریقه نقشبندیّه که در بطن خطهٔ خراسان است، به وجه سلوک مبتنی بر عرفان و محبت نیز روی نموده است.

ابن‌عربی مقوله علم و معرفت را درونی و باطنی می‌داند و جامی بر وَهَبی و تفضّلی بودن از جانب خدا تأکید می‌کند. در اندیشه ابن‌عربی مرز بین علم و معرفت مشخص نیست و از نگاه او متعلّق معرفت خداوند است. معرفت، در زمینه شناخت حقّ تعالی، اسماء، صفات و تجلیّات او در آری جامی تعریف می‌شود.

ابن‌عربی دریافتن تجلیّات بی‌نهایت حقّ را به عالِم نسبت می‌دهد و او را بدین جهت بر عارف اولی می‌بیند. در تفکر جامی، عارف شناسندهٔ علم توحید و یابندهٔ تجلیّات بی‌نهایت حقّ است؛ اما ابن‌عربی صرف شناسنده بودن را کافی نمی‌داند. معرفت بی‌نقصِ

حقّ که با جمعیّت بین تشبیه و تنزیه به دست می‌آید، از اهمّ مشترکات این دو در حوزهٔ معرفت‌شناسی عرفانی است.

در اندیشه جامی و ابن‌عربی، عقل و عالم حسّ و تجربه یکی از مبادی ورودی معرفت بنده نسبت به حقّ است؛ هر چند جامی عقل را در مراتب نازل‌تر نسبت به قلب می‌نشاند.

بی‌شک عبدالرحمن جامی در نظر خود نسبت به قلب از سخنان ابن‌عربی و قیصری بهره برده است و در تأیید نظر خود همان‌طور که نشان داده شد، گاه به‌عینه استناد به سخن شیخ اکبر می‌کند و گاه نیز آن را در نهایت استواری می‌بیند و در اندیشه‌های خود آن را بازتاب می‌دهد. ابن‌عربی و جامی پیوند بین کشف و شهود و دیگر طرق کسب معرفت را در نظر داشتند.

نتیجه‌گیری

در نگاه عبدالرحمن جامی، معرفت عطا و فیضی از جانب حقّ است و به شناخت حقّ تعالی، اسما، صفات و تجلیّات او تعلّق دارد. عارف کسی است که علم توحید را می‌شناسد و تجلیّات بی‌نهایت حقّ را تجربه می‌کند و فرد رسیده به مرتبه فنا، واصل به معرفت حقیقی است. از منظر جامی، ملزومات حصول معرفت، درک محبّتِ حقّ، مواظبت بر طاعات و عبادات و نیاز به شیخ و عمل است.

او با نگاه به پیشینهٔ بحث تشبیه و تنزیه در آرای ابن‌عربی و برخی شارحان، تقریر جامعیّت بین تنزیه و تشبیه در معرفت حقّ را ارائه می‌دهد که در آن نقصانی راه ندارد.

جامی اعم بودن حقیقت علم نسبت به معرفت را می‌پذیرد؛ ولیکن به دلیل شدّت کمال ذات حقّ، علم را محیط بر حقّ نمی‌یابد.

جامی همچنین دربارهٔ جایگاه و نسبت حسّ، عقل، قلب و کشف و شهود با کسب معرفت، حسّ را طریق رسیدن به معرفت می‌داند. از نگاه او، اشرافی برای عقل در مقام احدیت و واحدیت وجود ندارد و کمک عقل به سالک در عالم شهادت در مسیر تجربهٔ احوال متفاوت است و او را نسبت به جایگاهش آگاه می‌کند؛ و نیز او را یاری می‌کند تا حجاب از پیش رویش برداشته شود.

در نگاه جامی مکاشفه از باب عطای الهی ذاتی است و با ذوق و وجدان قابل درک است. در بینش عرفانی او، اهل کشف و اربابان آن، تجلیّات حقّ را در هر نفسی می‌یابند و

تداوم تجلیّات حقّ تا به آنجا است که فرد به عنایت حقّ بر احوال عین ثابته خود آگاه شود و او می‌یابد که رفع حجاب و دریافتن او نسبت به آن نیز از عطا و عنایت حقّ است.

عبدالرحمن جامی به تبع روشی که در سنّت اول عرفانی ممدوح بود، نه تنها از ارزش روش کشف و شهود نکاست، بلکه پیوند این روش را با طرق دیگر شناخت حفظ کرد و آنها را با یکدیگر جمع نمود؛ ازاین‌رو نظیر روش ابن‌عربی که خود مرد مشاهده و مکاشفه بود، برای آن اقسامی را در نظر گرفت تا این رابطه را که شاخص‌ترین آن کشف معنوی یا عقلی است، حفظ کند.

در مباحث مهمی که حول اندیشه‌های معرفت‌شناسی مطرح است، بین اندیشهٔ ابن‌عربی و جامی به عنوان شارح آرای او اشتراک وجود دارد؛ توجه به علم و معرفت، عمومیت علم بر معرفت، جمع بین تنزیه و تشبیه در معرفت حقّ، توجه به حسّ و عقل در مسیر شناخت، تأکید بر ناتوانی عقل نسبت به شناخت در برخی مراتب وجودی، قلب را به جهت توسّعش جایگاه حقّ دانستن و اعتبار دادن به مکاشفه به عنوان ارزشمندترین طریق در کسب معرفت، از اشتراکات آنها در بحث معرفت‌شناسی عرفانی است.

پی‌نوشت

۱. این واژه در زمرهٔ اصطلاحات عرفانی است که گاه از آن به فتح‌الفتوح یاد می‌کنند که درخواست بندگان و بدون آمادگی و زمینه‌سازی آنان بر دریافت فتوح، خود خداوند می‌بخشد (سلطانی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۸، ۲۰، ۲۸).

۲. تجلّی ذاتی و علامتش اگر از بقایای وجود سالک چیزی مانده بود، فنای ذات و تلاشی صفات است در سطوات انوار (جامی، ۱۳۹۳: ۱۱۵).

۳. قسم دوم از تجلّیات است و علامت آن اگر ذات قدیم به صفات جلال تجلّی کند، از عظمت، قدرت، کبریا، خشوع و خضوع است و اگر از رأفت، رحمت و لطف تجلّی کند، سرور و انس خواهد بود (جامی، ۱۳۹۳: ۱۱۵).

۴. در تجلّی افعال، مشاهدهٔ مجرّد فعل الهی، سالک را از اضافت افعال به خود معزول می‌گرداند (جامی، ۱۳۹۳: ۱۱۵).

منابع

قرآن کریم.
آشتیانی، جلال‌الدین (۱۳۷۰) شرح مقدمه قیصری در عرفان اسلامی، چاپ دوم، قم، دفتر تبلیغات حوزه علمیه قم.
آل رسول، سوسن (۱۳۹۵) عرفان جامی در مجموعه آثارش، چاپ دوم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سازمان چاپ و انتشارات.
آملی، سیدحیدر (۱۳۶۷) المقدمات فی کتاب نص‌النصوص فی شرح فصوص‌الحکم، با مقدمه و تصحیح هنری کربن، چاپ دوم، تهران، توس.
ابن‌عربی، محیی‌الدین (بی‌تا) الفتوحات المکیه، مجلد ۱ـ۴، چاپ مکرر، بیروت، دارصادر.
---------- (۱۳۷۸) ترجمان‌الاشواق، شرح رینولد نیکلسون، ترجمه گل‌بابا سعیدی، تهران، روزنه.
---------- (۱۳۸۶) فصوص الحکم، شرح و توضیح محمدعلی موحد و صمد موحد، چاپ سوم، تهران، کارنامه.
اسکندری، بهاءالدین (۱۳۸۹) « تا بلندای ایمان، بررسی و تحلیل اصطلاح یقین در آثار جامی»، علوم ادبی، سال سوم. دوره ۵.
انصاری، عبدالله بن محمد (۱۳۶۲) طبقات‌الصوفیه، تصحیح سرور مولایی، تهران، توس.
دیوانی، امیر (۱۳۹۴) «سکوت عقلی»، دوفصلنامه هستی و شاخت، ج۲، شماره ۱.
--------- (۱۳۷۹) بهارستان و رسائل جامی (مشتمل بر رساله‌های: موسیقی، عروض، قافیه، چهل حدیث، نائیه، لوامع، شرح تائیه، لوایح و سررشته) تهران، میراث مکتوب.
جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۶۰) سه رساله در تصوف لوامع و لوایح در شرح قصیده خمریه ابن فارض و در بیان معارف و معانی عرفانی بانضمام شرح رباعیات در وحدت وجود، مقدمه از ایرج افشار، تهران، فرهنگ ایران زمین.
---------- (۱۳۷۰) نفحات الانس من حضرات القدس، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، چاپ دوم، تهران، اطلاعات.
---------- (۱۳۷۵) الدرة الفاخره، به اهتمام نیکولاهیر و سیدعلی موسوی بهبهانی، تهران، موسسه مطالعات اسلامی.
---------- (۱۳۷۸) مثنوی هفت اورنگ مشتمل بر سلسلةالذهب، سلامان و ابسال، تحفةالاحرار، سبحةالابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون، خردنامه اسکندری، مجلد ۱ و ۲، تهران، میراث مکتوب.
---------- (۱۳۹۳) نقدالنصوص فی شرح نقش الفصوص، تصحیح و تعلیق ویلیام چیتیک، چاپ سوم، تهران، انجمن حکمت و فلسفه ایران.

جام نامقی، احمد (۱۳۵۰) انس‌التائبین و صراط الله المبین، جلد اول، تصحیح و تحشیه و مقدمه علی فاضل، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
چیتیک، ویلیام (۱۳۹۵) طریق عرفانی معرفت از دیدگاه ابن‌عربی، ترجمه مهدی نجفی افرا، چاپ سوم، تهران، جامی.
حرّانی، ابن شُعبه (۱۳۷۶) تحف‌العقول، ترجمه محمدصادق حسن‌زاده، تصحیح علی‌اکبر غفاری، تهران، قم.
حمزئیان، عظیم؛ قدرت‌الله، خیاطیان؛ سمیه خادمی (۱۳۹۶) «تحلیل حجاب عرفانی از دیدگاه ابن‌عربی»، آیینه معرفت، سال یازدهم، شماره سوم، پیاپی ۳۴.
رحیمیان، سعید (۱۳۹۳ الف) دامگه راه و رهزن‌های سلوک (ترجمه و شرح رساله مالایعوّل علیه از ابن‌عربی)، تهران، نگاه معاصر.
---------- (۱۳۹۳ب) مبانی عرفان نظری، چاپ ششم، تهران، سمت.
رجا، عبدالغفور (۱۳۷۶) عرفان جامی، لندن، انجمن فرهنگی کهکشان.
رمضانی، رضا (۱۳۸۱) «معرفت‌شناسی عرفانی»، قبسات، شماره ۲۴.
رودگر، محمد (۱۳۹۰) عرفان جمالی در اندیشه‌های احمد غزّالی، چاپ‌اول، قم، ادیان.
زاگزیسکی، لیندا (۱۳۹۷) معرفت‌شناسی، ترجمه کاوه بهبهانی، چاپ سوم، تهران، نی.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹) دنباله جست‌وجو در تصوف ایران، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.
سلطانی، منظر؛ حسین علیقلی‌زاده (۱۳۸۹) «تحلیل و نقد کاربرد فتح و فتوح و فتح باب در متون عرفانی ادب فارسی»، پژوهش زبان و ادب فارسی، شماره۲۰.
عطارنیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۶) تذکرة الاولیاء، تصحیح محمداستعلامی، تهران، زوار.
عظیمی‌دخت‌شورکی، حسین (۱۳۸۵) معرفت‌شناسی باور دینی از دیدگاه پلنتیگا، قم، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
فناری، محمد بن حمزه (۱۳۸۴) مصباح‌الانس، تصحیح محمد خواجوی، چاپ دوم، تهران، مولی.
فرهنگی، سهیلا (۱۳۹۵) «جنبه‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی تشبیه و تنزیه در شعر جامی و تطبیق آن با آرای ابن‌عربی»، پژوهشنامه عرفان، پاییز و زمستان۱۳۹۵، شماره ۱۵.
قشیری، ابوالقاسم (۱۳۸۸) ترجمه رساله قشیریه، ترجمه ابولی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، علمی و فرهنگی.
قونوی، صدرالدین (۱۳۸۳) الرساله المفصحه عن منتهی الأفکار و سبب اختلاف الأمم و الموضحه سرّالاهتداء إلی الطریق الأشرف الآتمّ، به اهتمام عبدالله نورانی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی.
قیصری، داوود (۱۳۸۷) شرح قیصری بر فصوص الحکم ابن‌عربی، ترجمه محمد خواجوی، تهران، مولی.

کاشانی، عبدالرزاق (۱۳۷۷) اصطلاحات الصوفیه، ترجمه محمد خواجوی، چاپ دوم، تهران، مولی.
لاری، رضی‌الدین (۱۳۹۶) تکمله نفحات الانس، مقدمه و تصحیح محمود عابدی، تهران، میراث مکتوب.
مبلغ، محمداسماعیل (۱۳۹۲) عرفان جامی، تصحیح و مقدمه علی امیری کابل، موسسه تحصیلات عالی ابن‌سینا.
مکی، ابوطالب (بی‌تا) قوت‌القلوب فی معاملة المحبوب، مصحح باسل عیون السود، ج ۱، بیروت، ناشر دارالکتب العلمیه.
میرباقری‌فرد، اصغر (۱۳۹۴) تاریخ تصوف، جلد ۲، تهران، سمت.
وفائیان، محمدحسین (۱۳۹۴) «انسجام معرفت تصوری و معرفت تصدیقی به باری تعالی در پرتو گزاره «کمال معرفته التصدیق به»»، فصلنامه هستی و شناخت، دوره۲، شماره ۲.
همیلتون، کریستوفر (۱۳۸۸) معرفت‌شناسی، ترجمه رضا صادقی، تهران، علمی و فرهنگی.
یزدان‌پناه، یدالله (۱۳۹۳) مبانی و اصول عرفان نظری، چاپ پنجم، قم، موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و دوم، پاییز ۱۴۰۰: ۵۰-۲۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

آژدَهااوژنی زال

سعید شهروئی *
ابراهیم محمدی **
سیدمهدی رحیمی ***

چکیده

در میان یلان سیستان، زال برخلاف سام و رستم، یکسره از کردارهای رزمی در نبردگاه به‌دور است. او در میانهٔ آن دو جهان‌پهلوان، نه در نبردگاه که در پیکرهٔ داستانی نو و دیگرسان، اژدهایی را می‌اوژند و فراوانی را به ایران‌شهر ارزانی می‌دارد. در این جستار با خوانشی تازه از داستان زال در چهارچوب نقد اسطوره‌ای و به شیوهٔ توصیف و بازکاوی و با هدف فرادید نهادن انگاره‌ای دیگر دربارهٔ بن‌مایهٔ اسطوره‌ای پیوند زال با رودابه، تنک‌مایگی دَستان در رزم و جهان‌پهلوانی بررسی شده است. آنچه از این بررسی چونان انگاره‌ای به دست آمده این است که زال در روند دگرگونی اسطوره به حماسه، کردار آژدَهااوژنی ژرف‌ساخت یا کهن‌الگوی نخستینهٔ خود را در ستیز با اژدهای مادینه‌اوبار، به گونهٔ پیوند با رودابه، دختر مهرابِ اژدهانژاد، به ارث برده‌است. پهلوان با شکست مهراب اژدهانژاد که نمادینه‌ای از باروری را در چنبرهٔ فرمان خود دارد، مایهٔ رهایی رودابه و پدیدآمدن نیرویی فراوانی‌بخش همچون رستم می‌شود تا با واگذارشدن جهان‌پهلوانی به تهمتن، یکسره پاسدار ایران‌شهر در برابر تازش‌های افراسیاب اژدهانژاد شود. بر بنیاد انگاره‌ای، چنین می‌نماید که نشانه‌هایی از اسطورهٔ ایزد مهر در شخصیت مهراب بازتافته است.

واژه‌های کلیدی: زال، رودابه، مهراب، رستم، اژدهااوژنی، مهرایزد.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران s.shahrouei@birjand.ac.ir
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران Emohammadi@birjand.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران smrahimi@birjand.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

پیچیدگی‌های شگرف در جهان رازوارانهٔ اسطوره، از یک‌سو شگفتی اندیشه و توان باستانیان را در ساخت داستان‌های رزمی و گزارش رخدادهای ناشناختهٔ نخستینه نشان می‌دهد و از دیگر سو، ناتوانی پژوهشگران امروزین را در شناختِ بنیاد راستینِ آن جهانِ نمادها. اسطوره‌های نژاده هرگاه با اسطوره‌ای دیگر به هر بهانه‌ای درآمیخته باشند، بیش به نمادهای افسون‌ساز دیریاب، گرایان می‌شوند؛ از این رو، دست‌رنج پژوهش در چنین مازهای راز، همواره آمیزه‌ای از گمان و انگاره است. درهم‌تنیدگی انبوه رشته‌نمادها، دریافت‌هایی گوناگون از هر کنشگر ویژهٔ اسطوره‌ای پدید می‌آورد. گمانی نیست که در این پیوندستان شگرف، عنصرها یا کنشگران نمادینه‌شده، گاه به گونه‌ای بنیادین بازگویهٔ هستی‌ای یگانه‌اند و در خویشکاری هرمزدی یا اهریمنی خود، به سرچشمه‌ای یگانه می‌رسند. اینکه کنش‌گران چگونه و از کجا از یکدیگر جدا شده‌اند یا پیوند بنیادینشان بر پایهٔ کدام بن‌مایه‌ها و خویشکاری‌ها بوده است، از پرسمان‌های اندیشه‌آشوب اسطوره است. این جدایی شخصیت‌ها از بنیان ژرف‌ساختی‌شان گاه با دیگرگونی کردارهای پهلوانانه و سربرآوری در پیکره‌ای نو و دیگرسان، بیش رازآلود می‌گردد؛ بدین‌گونه که پهلوان یا شخصیت حماسی ویژه، از یک‌سو از بن‌شخصیتِ راستین خود جدا می‌شود و با نامی دیگر، از جهان اسطوره به پهنهٔ حماسه راه می‌یابد و از دیگر سو، کنشی اسطوره‌ای را با بن‌مایه‌ای کهن‌الگویی، به گونهٔ کرداری نو و دیگرسان به نمایش می‌گذارد.

در اسطورهٔ ملی، شخصیت زال به گونه‌ای است که می‌توان وی را نمادی از پدیده‌ها، بن‌مایه‌ها و آرمان‌های به رمز درآمدهٔ بسیاری دانست که در اندیشهٔ نخستینهٔ گروه هند و ایرانی اهمیتی ویژه داشته بوده‌اند. زال با داشتن بسیاری از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای پیرامون خود و همانندی با برخی ایزدان و پهلوانان اسطورهٔ هند و ایرانی «مرکب‌ترین شخصیت حماسه است. قهرمانان افسانه و حماسه و اسطوره، بنا به انتظاری که از آنان می‌رود، شخصیتی چندتویه می‌یابند و هرچه دامنهٔ این انتظار وسیع‌تر باشد، ابعاد وجودی و کارکردشان نیز افزون‌تر و گسترده‌تر می‌گردد [...] چنین پدیده‌ای جز با ترکیب و ادغام عوامل و پدیده‌های گوناگون اساطیری و حماسی و تاریخی شکل نمی‌پذیرد» (مختاری، ۱۳۶۹: ۱۴). او بازمانده و یادگاری است از شخصیت‌های اسطوره‌ای

کهن که با نامی دیگر به پهنهٔ حماسهٔ ملی پای نهاده است و برخی کنش‌های نمادین همچون اژدهاکشی را در پیکره‌ای دیگر با خود به حماسه آورده است.

در حماسهٔ ملی، از میان کردارهای رزمی، نبرد با اژدها و رهایی مادینه یا آب، در میان یلان سیستان همواره روایی داشته است؛ اما این کردار حماسی در سرگذشت زال به گونهٔ دیگری بازنموده شده است. پرسمانی که در این نوشتار در چهارچوب نقد اسطوره‌ای بازکاویده می‌شود، این است که چگونه می‌توان سنت اژدهاکشی مقدس را در داستان زال بازجست؟

در پاسخ به این پرسش می‌توان گفت: که شخصیت مرکب و چندوجهی زال این زمینه را برای گزارندگان اسطوره فراهم آورده است تا رزم شگرف اژدهااوژنی را در داستان و زندگی او به گونهٔ بزم همسرخواهی دیگرگون کنند. آنچه این انگاره را سامان می‌دهد، این است که کوشش زال برای شکست مهراب کابلی و فراچنگ آوردن رودابه و ایستادگی مهراب کابلی -که نژاد از اژدهایان دارد- در برابر چنین پیوندی، بازنمود نبرد با پتیاره‌ای می‌تواند بود که همچون اژدهایان سرتاسر اسطورهٔ ملی، مادینه‌ای همچون گاو یا دختر را به بند درکشیده است و از برون‌شدگی، زایش و باروری بازداشته. گویی رزمی آرمانی و باوری بندهشی در پیکرهٔ بزمی نوآیین رخ نموده است؛ اما داستان همچنان بن‌مایهٔ راستین خویش را پاس داشته تا در فرجام نشان دهد که بار و برِ دست یازیدنِ پهلوانِ برنا به چنین رزم بزم‌گونی، ارزانیِ فراوانی و پدید آمدن زمینهٔ زایشی سپند است.

در داستان زال و رودابه، اشاره‌های فردوسی و نیز کردار شخصیت‌ها نشان می‌دهد که پاره‌ای از بایسته‌های اسطورهٔ اژدهاکشی بویژه بن‌مایهٔ راستین آن که کوشش پهلوان برای بازآوری باران، آب و فراوانی است، بازتاب یافته است. با چینش شخصیت‌های داستان بر پایهٔ ریشه و ژرف‌ساختشان در دو سوی نبردگاه، می‌توان بدین دریافت رسید که آرمان فرجامین داستان زال و رودابه بازگفتی نمادین از رهایی رستم از بند اژدها است. در بنیان، داستان زال و رودابه را «می‌توان به‌حقیقت دنباله و جزء داستان‌های پهلوانی دیگر دانست» (صفا، ۱۳۸۳: ۲۵۱). در این نوشتار با سنجش بن‌مایه و کردار نیروهای دوسویه در داستان‌های اژهاکشی، همسانی زال با پهلوان اژدهاکش و همانندی مهراب با اژدهای دربندکنندهٔ دختر بررسی می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

شخصیت ترکیبی و متضلع زال او را به برخی ایزدان و پهلوانان اسطوره‌ای مانند کرده است. در پاره‌ای از پژوهش‌ها، همسانی‌های زال با نمودگارهایی در اسطورهٔ هند و ایرانی سنجیده شده و بخش‌هایی از پرسش‌های پیرامون داستان و سرگذشت پهلوان پاسخ داده شده است. گروهی از پژوهشگران بر این باورند که سویهٔ خردورزانهٔ زال برآمده از اسطورهٔ زروان است که خود بنیادی برای پیر زاده شدن او نیز می‌تواند بود (محمدی، ۱۳۸۴: ۱۱۴). مهرداد بهار با ریشه‌یابی خاستگاه داستان زال و رستم، دو پهلوان را نمودی از ایزد-پهلوانی کهن در اسطورهٔ هند و ایرانی می‌داند که هم‌زمان با دگرگونی شخصیت‌های اسطوره‌ای به شخصیتی حماسی در روایات ایرانی، آن دو نیز به دست اسطوره‌پردازان سکایان آریایی‌نژاد، از اسطوره به حماسه راه می‌یابند. سپس با سنجش کردارهای زال و رستم با شخصیت کریشنا، ایزد-پهلوان هندی، و بازگویی همسانی‌های برجسته میان زال و رستم با کریشنا، هر دو را نمودی نو از آن ایزد- پهلوان می‌داند (بهار، ۱۳۹۹: ۲۲۵-۲۳۹). همچنین با باورداشت به تأثیر فرهنگ یونانی بر حماسه‌های خاورین، شخصیت زال را در داستان رستم و اسفندیار، نمودی از شخصیت پاریس در داستان ایلیاد می‌داند (همان: ۲۴۳). رضایی‌دشت‌ارژنه پس از بررسی دستان‌ها و نیرنگ‌های حماسی رستم و پیوند آن‌ها با برنام پدرش، دستان، در نگاهی نو به این برداشت رسیده است که زال، در بنیان یکی از ویژگی‌های رستم، یعنی دستان‌ورزی او بوده که در حماسهٔ ملی در پیکرهٔ پدر وی پدیدار گردیده است (رضایی‌دشت‌ارژنه، ۱۳۸۸: ۸۹). کویاجی همسانی‌هایی میان شخصیت زال و هائو-کی (Hâû Kî) در اسطورهٔ چینی یافته است. هائو-کی هنگام زاده شدن پیکری همچون بره داشت و پس از آنکه پدرش او را به امید نابودی بر کنار راهی نهاد، گوسفندان و گاوان، وی را پرورش دادند و مرغی از او نگهبانی کرد (کویاجی، ۱۳۹۹: ۴۴). همچنین همانندی‌های لائو دزو (Lâô Tzû) را که هنگام زاده‌شدن مویی سفید داشت، با شخصیت زال سنجیده است (همان: ۴۵). کویاجی در انگاره‌ای ویژه می‌پندارد که زال نام دودمانی از سکایان بوده است نه نام یک پهلوان، و با این رویکرد می‌نویسد: «در حماسهٔ ایران، رویدادهای بزرگ و نبردهای چشم‌گیری به زال نسبت داده نشده است؛ حال آنکه وی از عمری دراز برخوردار بوده و

چنین عمری بیشتر درخور یک دودمان است تا یک تن. به گمان من زال نام یکی از دودمان‌های سکایی بوده که رستم بدان وابسته بوده است» (کویاجی، ۱۳۹۹: ۲۱۳). در پژوهشی دیگر با بررسی همانندی‌هایی میان گرشاسپ و زال، دستان بخش جداافتادهٔ شخصیت گرشاسپ دانسته شده که در روند دگرگونی اسطوره به حماسه و پراکندگی شخصیت گرشاسپ، در پیکرهٔ پسر سام نمایان شده است و دو ویژگی «سپیدمویی» و «بی‌مرگی» زال در شاهنامه بازتابی نو و دیگرگون‌شده از دو ویژگی بنیادین گرشاسپ یعنی «گیسوداری» و «جاودانگی» دانسته شده است (شهرویی، ۱۳۹۴الف: ۱۳۲-۱۳۳).

پژوهش‌های دیگری نیز دربارهٔ زال و داستان بزمی او و رودابه صورت گرفته است. در مقالهٔ «تحلیل شخصیت‌های برجسته در حماسهٔ عاشقانهٔ زال و رودابه» از چگونگی پروراندن شخصیت‌های داستان و نیز تأثیر زبان و هنر فردوسی در این شخصیت‌پردازی سخن رفته است (طغیانی و حیدری، ۱۳۹۱: ۱-۱۶). در جستار «تحلیل کهن‌الگویی داستان زال و رودابه» داستان از چشم‌انداز نقد روانکاوانه بررسی شده است و بر بنیاد دیدگاه یونگ و بازکاوی کهن‌الگوهای آن، زمینه‌هایی همچون آنیما و آنیموس، پیردانا، نقاب، سایه و نیز فرایند فردیت در داستان بررسی شده است. در این نگرش، رودابه گویی نیمهٔ آرمانی و دلخواه زال است که پهلوان در پی یافتن اوست و سام و سیندخت نیز نمادی از پیردانا دانسته شده‌اند. زال با شناخت آنیما (رودابه) و گذر از کهن‌الگوهای نقاب (غرایز) و سایه (غرور زال که بدون یاری‌جویی از پیر دانا، خودسرانه با رودابه پیمان بسته بود، به فرایند فردیت می‌رسد (جقتایی و انصاری پویا، ۱۳۹۴: ۵۹- ۷۶). در جستار «تحلیل اسطورهٔ زال در شاهنامه بر اساس نظریات یونگ» (سلامت باویل، ۱۳۹۸: ۳۹- ۶۱) همان نگرش و برداشت از داستان زال به دست داده شده است. در پژوهش دیگری به تأثیر زال بر رستم و همچنین اثرپذیری رستم از پدر در چهارچوب نقد کهن‌الگویی اشاره شده است و بر پایهٔ دست‌آورد آن «زال منشأ خرد و اندیشه و رستم نماد قدرت است. پدر و پسری که مکمل یکدیگرند و وظیفهٔ اصلی‌شان تثبیت قدرت شاهان آرمانی ایران زمین است» (یزدانیان امیری و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۵۹- ۱۷۸).

در این جستار، بر پایهٔ نقد اسطوره‌ای داستان و در نگاهی نو نشان داده می‌شود که زال

نمودی از پهلوانان اژدهاکش اسطورهٔ ملی است که با کشتن اژدها (مهراب)، رودابهٔ گرفتار در بند او را که نماد باروری و زمینهٔ پدیدآمدن فراوانی یعنی رستم است، رهایی می‌بخشد.

اژدهااوژنی

اژدهاکشی پهنه‌ای است نمادین و گسترده از اسطورهٔ هند و ایرانی که خود ریشه در باورهای گروهی مردمان هند و اروپایی دارد. داستان‌های اَژدَهااوژنی و پهلوان اَژدَهاکش، در سرتاسر اسطورهٔ ملی از تازش نیرویی اژدهافش به قلمرو نیکی، زایش و فراوانی آغاز می‌گیرد که با پایمردی پهلوانی شگرف، از گجستگی بازمی‌ایستد و سرانجام آن پتیاره یا از پای افکنده می‌شود یا به بندی گران گرفتار می‌آید تا آنکه در پایان جهان، دیگرباره آن اژدها از بند رها می‌شود و دژمنشی می‌آغازد و در پایان کار برای همیشه به دست پهلوانی بوختاری از بین می‌رود. در ساختار داستان‌های اژدهاکشی، گاه این کارکیایی رازآلود، دروازه‌ای است پهلوان را به جهان رزم‌های شگرف. در چنین گزارش‌هایی از اژدهاافکنی، پهلوان که در آغازِ برنایی است و در زورمندی به بوندگی رسیده است، باید به ستیز با اژدهایی بشتابد که نیرویی سپند و اهورایی همچون گاو یا دختر را گرفتار کرده است.

ساختار داستان زال و رودابه، خورشیدگونگی دستان، پیوند نژادی مهراب کابلی با اژدها، کوشش زال برای فراچنگ آوردن رودابه، پدیدآیی تهمتن چونان زایشی سپند که پاسدار سرزمین اهورایی در برابر تازش‌های اهریمن‌خویی همچون افراسیاب است و نیز پیوند رودابه، سیندخت، سیمرغ و رستم با آب و فراوانی، پاره‌ای از بایسته‌های اسطورهٔ اژدهااوژنی را فرایاد می‌آورند. نشانه‌هایی که این بزم همسرگزینی را به رزم اژدرکشی همانند می‌دارند، بدین‌گونه‌اند:

نخستین نبردِ پهلوان برنا

در برخی داستان‌های اسطوره‌ای- حماسی، جهان‌پهلوان همزمان با دو ویژگی سربرمی‌آورد؛ نخست اینکه «برنا» است و دیگر اینکه در این برنایی باید به «کرداری رزمی» و کاری شگفت دست یازد تا پای‌گذاری او به روند حماسه، از گونه‌ای دیگر باشد و توان و نیرویی دیگر به پهلوانی‌ها و به هر آنچه تا پیش از آن در اندیشهٔ پهلوان‌پرور

یک قوم می‌گذشته است، بیفزاید. سربرآوری کسی که حماسه بـر آن اسـت او را چونـان جهان‌پهلوانی بی‌همال و البته سپند و اورمزدی به یاری مردمان و سـرزمینی همـه‌نیـک برساند، به‌ناچار باید آمیخته به نبردی ویژه و نو باشد. اسفندیار آنگاه که سربرمی‌آورد، به نبرد با ارجاسب تورانی که خود گونهٔ دیگری از اژدها است، گسیل مـی‌شـود؛ تهمـتن در برنایی و آنگاه که هنوز هیچ نبردگاهی را ندیده است، پیلی مست و اهریمنی را می‌افکند و در نخستین رزم در میدان نیز، خود را به افراسیاب اژدهافش می‌رساند و کمرگاه وی را می‌گیرد؛ اما اژدها از دست وی می‌گریزد. حتی در لشـکرگاه انیرانیـان نیـز افراسـیاب در برنایی و در نخستین نبرد خود با ایرانیان، نوذر را گرفتار می‌کند و گردن می‌زند. بر ایـن پایه، گویی برنایی و دست‌برد پهلوانانه، زمینه‌ای ویژه از داستان‌های حماسی بوده اسـت. شاید این ویژگی برآمده از کهن‌الگوی نبرد ایندرَ و وریتره باشد؛ چـرا کـه اینـدرَ نیـز در هنگام برنایی، وریتره را که زندانی‌کنندهٔ آب‌ها بوده، از پای می‌افکنـد (ایـونس، ۱۳۸۱: ۱۸). زال نیز آنگاه که میان اسطوره و حماسه می‌خواهد جهان‌پهلوانی را از پدر خویش، سـام، به یادگار بستاند، باید به اژدهاکشی یا هر گونه کردار پهلوانی درخور دست یازد.

سام پس از آنکه دستان را از سیمرغ بازمی‌ستاند، وی را به دربار منوچهرشاه می‌بـرد و با گرفتن «آفرین» از شاه و به دسـت آوردن خلعـت و نامـهٔ فرمـانروایی بـر سیسـتان و بخشی از هند، به خان خویش بازمی‌گردد و بـی‌درنـگ بـرای نبـرد بـا دیـوان بـه سـوی گرگساران و مازندران رهسپار می‌شود. زال به جای او بـر تخـت فرمـانروایی مـی‌نشـیند. روشن است که زالِ برنا از آنجا که جایگزین سام پهلوان می‌خواهد شد تا جهـان‌پهلـوانی را به خود ویژه دارد، باید به کرداری رزمی و شگفت دست‌یازد و شایستگی‌هـای خـود را چونان ابرپهلوان در ساختار حماسه جای‌گیر کند؛ اما در سرتاسر روزگـار جهـان‌پهلـوانی زال، تنها کردار رزمی او، شکست دادن سپاهی خُـرد از تورانیـان اسـت و برجسـته‌تـرین کردار پهلوانی‌اش جنگ تن‌به‌تن با خروزان (خزروان). حتی در آن نبرد، زال در میانهٔ رزم از برابر دشمن می‌گریزد و پس از آنکه گبر بـر تـن مـی‌کنـد و بـه میـدان بـازمی‌گـردد، خروزان و کلباد را از پای می‌افکنـد (فردوسـی، ۱۳۶۶، ج۱: ۳۱۲). پـس از ایـن نبـرد، دیگـر نشـانی از چگـونگی رزم و دشـمن‌اوژنـی زال در حماسـه نیسـت. نـه از کوپـال و گـرز جهان‌پهلوان نشانی است نه از کمند و کمان وی. هرچند این نبـرد خـود نشـانه‌هـایی از رزمی ویژه و کهن‌الگویی را دارد و در جستاری دیگر بازکاویده می‌شود؛ بـر روی هـم «در

رفتار زال نوعی کناره‌گیری از جنگ و ستیز به چشم می‌خورد. گویی دوران جهان‌پهلوانی زال بیشتر بر نیروهای معنوی استوار است تا بر نیروهای مادی» (مختاری، ۱۳۶۹: ۲۲۸). پهلوانی زال در این نبرد آنچنان کم‌رنگ است که شماساس به آسانی از برابر او می‌گریزد و جهان‌پهلوان گویی از کشتن او ناتوان است. پس از مرگ زو نیز که افراسیاب بار دیگر به فرمان پشنگ به ایران می‌تازد، ایرانیان به زابلستان می‌روند و آشکارا به زال می‌گویند:

پس از سام تا تو شدی جهان پهلوان　　نبودیم یک روز روشن روان

(فردوسی، ۱۳۶۶ ج ۱: ۳۳۱)

کنش‌های پهلوانی زال آنچنان کم‌رنگ است که حتی در روزگار جهان‌پهلوانی او افراسیاب، پادشاه ایران را گرفتار می‌کند و گردن می‌زند. از دیگر سو، هنگامی که سام، زال را از کنام سیمرغ بازمی‌آورد، از موبدان و ستاره‌شماران درمی‌خواهد تا راز چگونگی زیست و فرجام زال را بدو بازنمایند. بر پایهٔ پیش‌بینی ستاره‌شناسان، زال رزم‌یوزی خواهد شد بی‌همال که در پهلوانی سرآمد است:

که او پهلوانی بود نامدار　　سرافراز و هشیار و گرد و سوار

(همان: ۱۷۷)

این سخن با کردار زال که یکسره به‌دور از شگفت‌سازی‌های پهلوانانه است، هم‌خوانی ندارد. درنگ در سرگذشت رازوارانهٔ دستان، اندیشه را بدین انگاره رهنما می‌شود که آنچه می‌تواند چونان کنشی پهلوانانه و فراسویی از سوی زال به شمار آید و در بنیان، خویشکاری ارجمند و اورمزدی زال دانسته شود، به دست آوردن رودابهٔ پنهان‌مانده در «پسِ پردهٔ» مهراب اژدهانژاد است که با فرادست آوردن آن مایهٔ باروری و زایش، زمینهٔ پدیدآیی نیرویی سپند و یلی ارجمند چونان رستم را سامان می‌دهد. «گویی حماسه هرچند زال را پدر و ریشهٔ پهلوانی می‌شناسد اما تجلی مادی این نیروی معنوی را در رستم نشان داده است» (مختاری، ۱۳۶۹: ۲۲۹).

پیوند مهراب و اژدها و در بند داشتن دختر

در پهنهٔ اسطورهٔ ملی و اساطیر دیگر سرزمین‌ها بجز چین، اژدها نماد گجستگی و یادآور نیروی هستی‌اوبار و زیان‌باری است که می‌خواهد جهان اورمزدی یا پاسداران آن

را به تباهی و نابودی بکشاند. رستگارفسایی در «اژدها در اساطیر ایران»، چیستیِ شخصیت اژدها را بازکاویده، آن را نماد پتیارگی به‌ویژه نماد خشک‌سالی دانسته است (رستگارفسایی، ۱۳۶۵: ۹). به باور وی «افسانه‌های اژدهایان بازتاب تیره و تار دیدارهای پیش از تاریخ آدمیان است با جانوران فوق طبیعی و شریر روزگار کهن» (همان‌جا). بسیاری پژوهندگان دیگر نیز همچون مهرداد بهار (۱۳۹۸: ۲۰۹)، بهمن سرکاراتی (۱۳۸۵: ۲۳۸)، هینلز (Hinnells) (۱۳۸۷: ۳۸) و ویدن‌گرن (Widengren) (۱۳۷۷: ۷۵)، نبرد اژدها و پهلوان را نماد نبرد ترسالی با خشک‌سالی دانسته‌اند و به باور آنان در این اسطوره‌ها، زن یا گاوی که از چنبرهٔ زندان اژدها آزاد می‌شود، نماد ابرهای باران‌زا است. مهرداد بهار افزون بر آنکه اژدها را نمادی از خشک‌سالی می‌داند، بر این باور است که رام شدن رودخانه‌های ویرانگر باستانی که هستی مردمان کهن را به چالش می‌کشیده‌اند، در اسطوره به‌گونهٔ اوژندن اژدهایان بازتاب یافته است (بهار، ۱۳۹۹: ۳۱۰). سرکاراتی همچنان که اژدها را نمادی از خشک‌سالی می‌داند بر این باور است که «اسطورهٔ رویارویی پهلوان و اژدها می‌تواند تعبیری از تقابل و رویارویی هزاران واقعیت متضاد و دوگانهٔ زندگی و گیتی و ذهن آدمی باشد: تقابل روشنی و تاریکی، سیری و گرسنگی، جوانی و پیری، داد و بیداد، مردمی و دَدمنشی، آزادگی و بندگی و بالأخره، شکوه‌مندترین پهلوانِ پهلوان‌ها و مخوف‌ترین اژدهایِ اژدهایان؛ یعنی زندگی و مرگ» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۴۹). جنیدی اژدها را با آتشفشان‌های کهن نجد ایران در پیوند دانسته است (جنیدی، ۱۳۸۵: ۴۴). واحددوست به پیوند اژدهای داستان‌های اسطوره‌ای و زمین‌لرزه‌های باستانی باور دارد (واحددوست، ۱۳۹۹: ۱۵۸). در پژوهشی دیگر با بررسی کردارهای نیروهای اژدهااوژن و اژدها و نیز با بازنگری در مایهٔ سرشتین ایزد یا پهلوان اژدرکش در اسطورهٔ ملی، چنین پنداشته شده است که اژدهایی که گاو یا دختر را در بند گرفتار کرده است و آب را از پویش و گیاه را از رویش بازایستانیده، خشک‌سالی سرمایی و یخبندانی بوده که در دورهٔ کواترنری و بخشی از عصر یخبندان، زندگی مردمان را به چالش کشیده بوده است (شهرویی، ۱۳۹۴ب: ۱۱۷). آنچه در بررسی داستان‌های اژدهااوژنی دیده می‌شود، این است که پهلوان در بسیاری از این داستان‌ها، پس از اوژندن اژدها، گاوهایی یا دخترانی را از بند پتیاره رها می‌سازد. گاو و دختر در همهٔ داستان‌های اژدهااوژنی نشان و نمادی است از فراوانی و زایش (بهار، ۱۳۹۹: ۳۰۸-۳۱۳).

برپایهٔ داستان زال، آنچه پیوند دستان و رودابه را فراهنجار می‌کند، این است که از دید سام و منوچهرشاه، مهراب کابلی نژاد به اژدهایان می‌برَد و راه‌جویی اژدهازاده‌ای چون رودابه به قلمرو ایران که بر بنیان اسطوره، سرزمین و قلمرو اورمزد است و نباید به ناپاکی ونانژادگی آلوده گردد، پذیرفتنی نیست. زمانی که منوچهرشاه برای بازداشت زال از پیوند با مهراب، سام را برای نابودی دودمان مهراب به هندوستان روانه می‌کند، این‌گونه فرمان می‌دهد:

به هندوستان آتش اندر فروز — همه کاخ مهراب و کاول بسوز
نباید که او یابد از تو رها — که او ماند از تخمهٔ اژدها
زمان تا زمان زو برآید خروش — شود رام گیتی پر از جنگ و جوش

(فردوسی، ۱۳۶۶ ج۱: ۲۲۶)

در سرتاسر اسطورهٔ ملی از به آشوب‌کشاندن گیتی به دست مهراب، نشانی نیست. اگر کارکرد واژه‌ها و جمله‌های اغراق‌ساز را در گزارش داستان‌های حماسی برای پدیدآوردن زمینه‌هایی فراتر از شور و انگیختن‌های ویژهٔ داستانی بدانیم و بر این بنیاد بپذیریم هر واژه و جمله در این زبان می‌تواند بازگویهٔ اندیشه‌ای رمزی باشد، پرسشی که در اینجا پدید می‌آید این است که به‌راستی مهراب با کدام کارکرد اهریمنی توانسته یا می‌توانسته گیتی یا دست‌کم ایران‌شهر را به جنگ و جوشی گجسته دچار کند؟ پاسخی که می‌توان همچنان با زبان حماسه بدین نگرانی منوچهرشاه داد، این است که مهراب دست‌کم در آن بخش از داستان، اژدهایی بوده است که در پی زیان‌کاری و گزند به ایران‌شهر بوده و یا شاید همسان با همهٔ اژدهایان اسطوره، نیرویی خجسته را در بند داشته است.

سیندخت، مامِ رودابه، نیز که گونهٔ نوشدهٔ مادینهٔ گرفتار در بندِ اژدهای کابلی می‌تواند بود، در ستیز مفهومی میان پهلوان اژدهااوژن (زالِ رودابه‌خواه) و اژدهای دربندکنندهٔ دختر (مهرابِ نپذیرنده) پشتیبان و هواخواه زال (پهلوان) است. شاید پیوند ریشه‌شناختی میان نام سیمرغ، پرورندهٔ زال، و سیندخت، پشتیبان زال برای رسیدن به رودابه، بر پایهٔ اندیشه‌ای بنیادین و رمزی باشد. برپایهٔ گزارش فردوسی که در دنبالهٔ سخن بازگو می‌شود، در بخشی از داستان، مهراب بر آن است که سیندخت و رودابه را همزمان بیوبارد. لشکرکشیِ بدون نبرد سام برای در هم شکستن مهراب اژدهانژاد نیز

می‌تواند گونهٔ دگرگون شدهٔ نبرد زال با مهراب باشد که در پرداختی نوین بدین‌سان به پدر وی واگذار شده است.

ابیاتی از زبان مهراب بازگو شده که می‌تواند تا اندازه‌ای بسیار، پیوند سرشتین وی را با اژدهارفتاری و گرفتارکنندگی دختر نشان دهد. بر پایهٔ سخن فردوسی آنگاه که مهراب از شیفتگی رودابه به زال آگاه می‌شود، به سیندخت می‌گوید: «خطا این بوده است که به هنگام زادنِ رودابه، او را نکشته‌ام؛ همچنان‌که نیاکان من این کار را می‌کرده‌اند». گویی کشتن دختر در خاندان اژدهایان هنجاری بوده است کهن. نگارنده می‌پندارد که نمودگار ازلی و نخستینهٔ ستیز اژدها با دختر و گاو و دربند کردن آنان، الگوی ژرف‌ساختی این نگرش و اندیشهٔ مهراب اژدهافش می‌تواند بود. او همچنان‌که نیایان وی دختر و گاو را به بند درمی‌کشیده‌اند و از زایش بازمی‌داشته‌اند، بر آن است به همان‌گونه با رودابه رفتار کند:

چو بشنید مهراب بر پای جست — نهاد از برِ دستِ شمشیر دست
تنش گشت لرزان و رخ لاژورد — پر از خون جگر، لب پر از باد سرد
همی گفت رودابه را رود خون — به روی زمین بر کنم هم کنون
مرا گفت چون دختر آمد پدید — بایستش اندر زمان سر برید
نکشتم نرفتم به راه نیا — کنون ساخت بر من چنین کیمیا

(فردوسی، ۱۳۶۶ ج۱: ۲۱۷)

نیز هنگامی که مهراب از فرمان منوچهرشاه به سام برای در هم کوبیدن کابل آگاه می‌شود، تنها چاره را کشتن دو مادینهٔ در کاخِ خود یعنی رودابه و سیندخت می‌داند:

چو در کاول این داستان فاش گشت — سر مرزبان پر ز پرخاش گشت
برآشفت و سیندخت را پیش خواند — همه خشم رودابه بر وی براند
چنین گفت کاکنون جزین رای نیست — که با شاه گیتی مرا پای نیست
که آرمت با دخت ناپاک تن — کُشم زارتان بر سر انجمن

(همان: ۲۳۶)

مهراب آشکارا «مادینه‌کشی» را از ویژگی‌های نیایان خود می‌داند که اگر بر آن راه گام ننهد، گویی به خطا رفته است؛ بر این پایه، از دید وی کشتن یا دربند داشتن رودابه

شایسته‌ترین کردار او می‌تواند بود. در این بخش از داستان، همچنان سویهٔ اژدهاخویی مهراب به نمود درآمده است و با آنکه رودابه فرزند وی دانسته شده است، اژدها می‌کوشد بر بنیاد سرشت خود که همانا هستی‌اوباری دختر (نمادینهٔ زایش و باروری) است، رفتار کند. از دیگر سو، نیایی که مهراب از اندیشه و کردار او سخن می‌راند، دهاک ماردوش است. در داستان دهاک و جمشید، اژدها دو خواهر جمشید به نام شهرناز و ارنواز را به بند می‌کشد تا آنگاه که فریدون آنان را از بند پتیاره می‌رهاند (فردوسی، ۱۳۶۶ ج۱: ۵۵). نکتهٔ دیگری که دربارهٔ پیوند اژدها با دختر می‌توان گفت این است که در هیچ‌کدام از داستان‌های اسطوره‌ای نژاده، اژدهایان با اینکه نر بوده‌اند (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۹) توان آمیزش با زن یا دختر را نداشته‌اند. مهراب نیز که گونه‌ای از اژدها است، نمی‌توانسته است همسری یا دختری داشته باشد. از این رو همین همسرداری و دخترداری مهراب را نیز می‌توان گونهٔ نوشدهٔ گرفتاری مادینه در بند اژدها دانست. درخور درنگ اینکه برپایهٔ گزارش شاهنامه، رودابه را همواره نگهبانانی بوده است که پیوسته او را از بیرون شدن از کاخ بازمی‌داشته‌اند. این ویژگی زمانی که کنیزان رودابه پس از دیدار با زال، آهنگ بازگشت به کاخ کرده بودند و نیز زمانی که زال برای دیدن رودابه، نهانی به قلمرو مهراب پای نهاده بود، بیش آشکار است (فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۱۹۶-۲۰۰). «می‌توان دریافت که در گذر زمان یا روایت دینی، ربایش و زندانی کردن زنان اخلاقی شده و به شکلی آیین‌پسند و نه چیرگی درآمده؛ گرچه قهری بودن این همسری در شاهنامه بازنمانده» (بیضایی، ۱۳۹۸: ۲۹).

اژدهانژادی مهراب و دربند داشتن دختری که دشمنان اژدها (زالِ وابسته به سام و منوچهرشاه) در پی فرادست آوردن اویند، گونه‌ای نبردگاه را پدید می‌آورد: یک سو مهراب اژدهانژاد و دیگر سو، شاه و خاندان زال. مهراب کابلی، داشتنِ رودابه را زمینه‌ای می‌داند که پای لشکر سام را به جایگاه و خان وی می‌کشاند:

اگر سام یل با منوچهر شاه　　بیابند بر ما یکی دستگاه
ز کاول برآید به خورشید دود　　نه آباد ماند نه کشت و درود
(فردوسی، ۱۳۶۶ج۱: ۲۱۸)

پایداری مهراب اژدهافش در برابر رودابه‌جویی زال، با پیروزی دستان به پایان می‌رسد و سرانجام با زایش رستم، نشان داده می‌شود که رسیدن زال و رودابه به

یکدیگر، در بنیاد، از گونهٔ پیوندهای سپند و مقدس حماسی است و تنها یک درون‌مایهٔ داستانی ساده نیست. مقدس بودن این ازدواج خود برآمده از بن‌مایهٔ اژدهاکشی است؛ بدین‌گونه که «یافتن گنجی که قهرمان پس از کشتن اژدها به دست می‌آورد و ازدواج با دختر دلخواه که اغلب گرفتار طلسم است، به ازدواج مقدس تعبیر شده است» (شایگان، ۱۳۹۹: ۱۴۵). سویهٔ مقدس‌گونهٔ ازدواج زال و رودابه، پدید آمدن رستم است تا چونان بزرگترین پاسدار ایران‌شهر، یاریگر نیروهای سپند اورمزدی در برابر افراسیاب، دیوسپید، اکوان‌دیو و هم‌پیوندان افراسیاب یعنی کاموس و اشکبوس و دیگر اژدهاخویان گردد. در خور درنگ می‌تواند بود که سربرآوری رستم هم‌زمان با سربرآوری افراسیاب، بزرگترین نمود دهاک است؛ به‌ویژه اینکه «مشهورترین و پرتکرارترین ویژگی افراسیاب در پیوند با سرشت اساطیری او، جنبهٔ خشک‌سالی و از بین بردن آب‌ها است» (آیدنلو، ۱۳۸۲: ۱۰). بدین‌گونه «افراسیاب خشکی‌آور است. افراسیاب رودها را می‌خشکاند و با مرگ او، این رودها از نو جاری می‌شوند. پس افراسیاب مظهر خشکی است و رستم مظهر باروری و آب‌آور است» (بهار، ۱۳۹۹: ۳۱۲). مهرداد بهار کشته شدن دیوسپید به دست تهمتن را نیز گونه‌ای از اسطورهٔ باروری می‌داند که کهن‌الگوی آن، داستان نبرد ایندره و ورتره و رهاسازی آب است (همان، ۱۳۹۸: ۴۸۲). بر پایهٔ انگاره‌ای کشته شدن اکوان دیو به دست تهمتن نیز گونه‌ای از نبرد با خشک‌سالی و کوشش برای بازآوری آب و فراوانی است (شهرویی، ۱۳۹۶: ۴۵-۴۸). بر این پایه، فراوانی‌بخشی رستم و مقدس بودن پیوند زال و رودابه، برجسته‌تر می‌شود.

خورشیدگونگی زال و پیوند آن با سرشت ستیزگران با اژدهای یخبندان

یکی از ویژگی‌های پهلوان که چندین بار بازگو شده، خورشیدگونگی اوست. نخستین ویژگی زال که در شاهنامه آورده شده و در دو بیت پیاپی از آن سخن رفته است، همسانی دستان با خورشید است:

ز مادر جدا شد بدان چند روز　　نگاری چو خورشید گیتی فروز
به چهره نکو بود بر سان شید　　ولیکن همه موی بودش سپید

(فردوسی، ۱۳۶۶ج۱: ۱۶۴)

آنچه زال را بیش به خورشید پیوند می‌زند، برآمدگاه او، البرز، است. بر بنیاد اسطوره،

خورشید و البرز پیوندی ژرف‌ساختی دارند. بر پایهٔ «مهریشت»، خورشید و مهر هر دو بر فراز البرز (هرا) سرزمین اورمزدی را می‌نگرند: «نخستین ایزد مینوی که پیش از دمیدن خورشید جاودانهٔ تیزاسب، بر فراز کوه البرز برآید. نخستین کسی است که آراسته به زیورهای زرین، از فراز آن کوه زیبا سربرآورد. از آن جا است که مهرِ بسیار توانا بر همهٔ خانمان‌های ایرانی بنگرد» (اوستا، ۱۳۹۹، ج۱: ۳۵۶). در «رَشن‌یشت» بند بیست و سوم نیز از جایگاه خورشید در البرز سخن رفته است: «ای رَشنِ اَشَوَن! اگر تو بر فراز کوهسارانِ درخشان و بسیار رشتهٔ البرز هم باشی؛ البرزی که از ستیغ آن مِه برنخیزد -آن‌جا که نه شب هست و نه تاریکی، نه باد سرد و نه باد گرم، نه ناخوشی کشنده و نه آلایش دیو آفریده- ما تو را به یاری همی‌خوانیم» (همان: ۴۰۱).

بر پایهٔ آنچه گفته شد، زال هم به خورشید مانند شده است و هم جایگاه پرورش و بالش وی همانا جایگاه خورشید است. پی بردن به خورشیدگونگی زال زمانی بیش در خور درنگ می‌شود که درمی‌یابیم «در هفت پاره که از قطعات قدیم اوستا است کالبد اهورامزدا مانند خورشید تصور شده است. در جای دیگر آمده است که خورشید چشم اهورامزدا است؛ چنانکه در وید، سوریا (sūrya) (خور) چشمِ برخی از پروردگاران هندو مثل میترا و ورونا (varuna) می‌باشد» (پورداود، ۱۳۹۴، ج۱: ۳۰۶). در داستان زال، سیمرغ چونان نیرویی اورمزدی خطای سام و کاستی کردار او را درمی‌یابد و برخلاف دیدگاه سام، زال را که گویی از دید وی، نه پتیاره که نیرویی سپند و خجسته است، می‌بالاند. نکتهٔ در خور درنگ دیگر اینکه سیمرغ در بنیان «مرغ خورشیدی است» (واحددوست، ۱۳۹۹: ۴۳۹). نبرد اهورامزدا و اژدهاک در اوستا که در پیکرهٔ نبرد آذر، پسر مزدا و اژی‌دهاک بازنموده شده است، کهن‌الگویی برای رفتار زال در پیوندخواهی با رودابه می‌تواند بود. همچنان که دیده می‌شود، البرز، خورشید، زال، سیمرغ و نیز اهورامزدا به گونه‌ای پیوندی دارند که بیشتر برپایهٔ رمز فراسویی البرز استوار است. پژوهش در سیمای سیمرغ نکتهٔ دیگری را نیز روشن می‌کند و آن پیوند ایندرَ و اگنی با سیمرغ است؛ بدین‌گونه که در ریگ‌ودا ایندرَ و اگنی به شاهین که همان سیمرغ است مانند شده‌اند (همان: ۳۰۱). ایندرَ در بنیان از ایزدان گروه اسورایی یا اهورایی بوده که پس از دین‌آوری زردشت به گونه‌ای شگفت از جایگاه ایزدی به دیوی درمی‌افتند و همهٔ

ویژگی‌های خود را به بهرام، ایزد جنگ و دلاوری، می‌سپارد و شاید در خور درنگ باشد که در اوستا همچنان بهرام به شاهین (سیمرغ) مانند شده است.

پیوند زال با خورشید تنها در همانندی نیست بلکه خورشید در جایگاه یاری‌رساننده به زال، پدیده‌ای است که پایه‌های پیروزی و کامکاری وی را فراهم می‌سازد. در نبرد اسفندیار با رستم، اسفندیار به پشوتن می‌گوید:

شنیدم که دستان جادو پرست به هنگام یازد به خورشید دست

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۵: ۴۰۶)

آنچه در سرگذشت زال در شاهنامه بازگو شده، یاری‌جویی دستان از سیمرغ است نه خورشید، و گویی خواست پهلوان از خورشید، سیمرغ بوده است. بر پایهٔ این سخن اسفندیار، می‌توان پنداشت که در اندیشهٔ باستانی، پیوندی بسیار ژرف و استوار میان سیمرغ و خورشید بوده و شاید از همین رو بوده است که اسطوره‌پردازان برای بهتر نشان دادن این پیوند، جایگاه سیمرغ را که بر پایهٔ گزارش اوستا، نخست در میانهٔ دریای فراخکرت و بر روی درختی گشن‌بیخ بوده است (اوستا، ۱۳۹۹، ج۱: ۴۰۰)، در روزگار سپسین به‌ویژه در شاهنامه به البرزکوه برده‌اند.

در شاهنامه «بزرگ‌ترین نمود خورشیدپرستی، خاندان گرشاسپ پهلوان است که همه بر کیش پرستش خورشید بودند» (واحددوست، ۱۳۹۹: ۴۳۶). اگر نبرد پهلوان و اژدهای یخبندان را فرادید نهیم، بدینسان که پهلوان با تابش خورشیدگونهٔ خود بر کوه‌های یخین اژدهاسان، آب را چونان گرفتاری از بند پتیاره می‌رهاند (شهرویی، ۱۳۹۴ب: ۱۲۹)، خورشیدگونگی زال معنایی رمزی به خود می‌گیرد که تنها در پیوند با نیرویی ناساز می‌تواند بازگشایی گردد؛ بدین‌گونه که این رویارویی زال و مهراب اژدهافش می‌تواند با این رویکرد و نگاه، یادگاری باشد از آرمان باستانیان برای تازش و تابش آفتاب گرم به قلمرو سرمای سختِ اژدهاگون. زالِ خورشیدگون با ستیز با اژدها، رودی رودابه‌نام را رهایی می‌دهد که خود آبستن نیروی فراوانی‌بخش دیگری به نام رستم است.

مهراب اژدهانژاد و پیوند او با اسطورهٔ مهر

مهراب آشکارا با اژدها پیوند دارد و چندین بار در شاهنامه از خویشاوندی وی با دهاک سخن رفته است. از دیگر سو نام این اژدها و پیوند او با خورشید و مهر بسیار

شگفت‌انگیز است. در اسطورهٔ ایرانی، مهر و خورشید در آغاز دو ایزد جدای از هم بوده‌اند که در گذر روزگار، یکی پنداشته شده‌اند. در داستان زال و رودابه، با پذیرش این نکته که مهراب، نژاد از اژدهایی کهن دارد و در گزارشی دیگرگون شده، مادینه‌ای چون رودابه را گرفتار کرده است، پرسشی که پدید می‌آید این است که چرا گزارندگان داستان، نامی برگرفته از شخصیت و اسطورهٔ اورمزدی مهر را به این اژدها داده‌اند و در بنیان، پیوند میان اژدهای کابلی و مهرایزد چیست؟

در پاسخ بدین پرسش در انگاره‌ای می‌توان چنین پنداشت که مهراب نیز همچون زال، شخصیتی است چندوجهی. او نیمی اهریمنی و نیمی اورمزدی است. بخش دختراوباری اژدهای اسطوره به‌گونهٔ گرفتارشدگی رودابه در قلمرو مهراب دهاک‌نژاد پدیدار شده است و بنیاد و بخش باورانهٔ ایزد مهر و گاوکشی سپند آیینی، چونان نیمهٔ اورمزدی مهراب، در نام وی نمایان شده است. نخست ویژگی‌هایی که در شاهنامه مهراب را به شخصیت مهرایزد پیوند می‌زند، بازگو می‌شود، سپس چرایی سربرآوری اسطورهٔ مهر در این بخش شاهنامه بررسی می‌گردد.

بر پایهٔ سخن فردوسی، مهراب پادشاهی بوده است برخوردار از گنج‌های بسیار و آراسته به تاج پرگوهر و طوق زرین. او در زیبایی و بلندبالایی به سروی مانند شده است که افزون بر زیبایی، دل بخردان و مغز ردان را داراست و در هوش به موبدان می‌ماند:

یکی پادشه بود مهراب نام — زبردست و با گنج و گسترده کام
به بالا به کردار آزاد سرو — به رخ چون بهار و به رفتن، تذرو
دل بخردان داشت و مغز ردان — دو کتف یلان و هش موبدان
ابا گنج و اسپان آراسته — غلامان و هر گونه‌ای خواسته
ز دینار و یاقوت و مشک و عبیر — ز دیبای زربفت و خزّ و حریر
یکی تاج پرگوهر شاهوار — یکی طوق زرین، زبرجدنگار

(فردوسی، ۱۳۶۶ ج۱: ۱۸۲)

ایزد مهر که در اوستا نیز یشتی به ستایش او ویژه شده است، «از آفریدگان اوستا محسوب شده است و ایزد محافظ عهد و پیمان است و از این رو فرشتهٔ فروغ و روشنایی است. مهر دلاوری است نیکوبالا و دارای هزار گوش و ده هزار چشم است تا همهٔ گفته‌ها

و کردارهای مردم را بشنود و ببیند و نیز دارای ده هزار دیده‌بان است تا وقایع را به او خبر دهند. مهر همیشه بیدار است و همچون گردان و پهلوانان، خود بر سر، زره زرین بر تن و سپر سیمین بر دوش دارد. گرزی گران در دست گرفته، بر گردونه‌ای زرین سوار است که دارای چرخ‌های درخشان زرین است و چهار اسب سفید با سم‌های پوشیده از سیم و زر آن را به گرد گیتی می‌گردانند» (فره‌وشی، ۱۳۹۰: ۳۸۱). بلندبالایی، هوشیاری، خردمندی، گنج و زر و اسبان آراسته داشتن مهراب، ویژگی‌هایی است که مهر ایزد را فرایاد می‌آورد.

از دیگر سو، «بنابر روایت بندهشن از نطفهٔ کیومرث که در میان خاک محفوظ مانده بود، پس از چهل سال گیاهی به شکل دو ساقهٔ ریواسِ به هم پیچیده در مهرماه و مهرروز از زمین رویید که پس از آن از شکل گیاهی به صورت دو انسان درآمد. در فرهنگ‌ها و از آن جمله در برهان، «مهر» نام گیاهی ذکر شده که آن را به فارسی مردم‌گیا گویند و یادآور منشأ گیاهی آدم و حوا و مهر و مهریانه است» (همان: ۳۸۰). نکتهٔ مهم دیگر اینکه سال نو ایرانیان جنوبی در ماه هفتم یعنی مهرماه آغاز می‌شد و بنابر بندهشن، مشیه و مشیانه در این روز پدید آمدند (همان: ۳۸۲).

نام مهراب با خورشید و مهر پیوند دارد. «یوستی (Justi) چنین بازنموده است و گزارده: «کسی که درخشش خورشید را داراست». در پارهٔ نخستین نام: مهر، که به معنی خورشید است، سخنی نیست. پارهٔ دوم آن اب است و در نام سهراب و در ریخت «ابه» در نام رودابه نیز دیده می‌آید. معنی نخستین و بنیادین مهراب که در اوستایی مِیثره هپ می‌توانسته است بود، «کسی که غم مهر را می‌خورد و مهر را ارج می‌نهد» می‌تواند بود» (کزّازی، ۱۳۸۶، ج۱: ۳۳۹).

هنگامی که سام، زال و مهراب در انجمنی به شادی زاده شدن تهمتن، سرگرم می نوشی بودند، مهراب که از نوشیدن بسیار، مست شده بود با لاف و گزاف می‌گوید که به پاس این شادی، آیین دهاک را زنده خواهد کرد. پس از این سخن مهراب، فردوسی در بیتی در خور درنگ این شادی و بزم را روز نخست از ماه مهر می‌داند:

به می دست بردند و مستان شدند ز رستم سوی یاد دستان شدند
همی خورد مهراب چندان نبید که جز خویشتن در جهان کس ندید

همـــی گفـــت نندیشـــم از زال زر / نـه از سـام و نـز شـاه بـا تـاج و فـر
مـن و رسـتم و اسـپ شـبدیز و تیـغ / نیـارد بـــرو ســـایه گســـترد میـــغ
کـــنم زنـــده آیـــین ضـــحاک را / بـه پـی مشـک سـارا کـنم خـاک را
پـر از خنـده گشـته لـب زال و سـام / ز گفتـــار مهـــرابِ دل شـــاد کـــام
ســـر مـــاه نـــو، هرمـــز مهرمـــاه / بشـد سـام و بـر تخـت بگزیـد راه

(فردوسی، ۱۳۶۶ ج۱: ۲۷۴)

می‌تواند بود که آیینی که مهراب آن را به دهاک باز می‌خواند و در پی زنده کردن آن است، آیینی است بازبسته به مهر و باروری که در گذر روزگار -آنگونه که پیش گفته شده است- به دهاک و افراسیاب رسیده بوده است؛ به‌ویژه اینکه آشکارا می‌گوید با زنده شدن آیین دهاک، خاک نه سترون و بی‌مایه که ارجمند و بشکوه می‌گردد. مشک سارا شدن خاک می‌تواند به معنی فرارسیدن بهار و باروری خاک و رویش گیاهان خوشبو باشد؛ همان‌گونه که با کشتن گاو مقدس، خاک بارور شد.

افزون بر این «بیشتر مورخان معنی اصلی مهر را میانجی ذکر کرده‌اند. یوستی مهر را به معنی واسطه میان فروغ محدث و فروغ ازلی می‌داند» (فره‌وشی، ۱۳۹۰: ۳۸۱). مهراب نیز در گزارش فردوسی میانجی‌ای است بین سیستان (ایران) و توران. او هم به خاندان سام و ایران گرایش دارد و هم بنیادش به توران و افراسیاب می‌رسد.

همچنان‌که دیده می‌شود، مهراب افزون بر هم‌ریشگی نامش با مهر، در برخی ویژگی‌ها به ایزد مهر نیز می‌ماند. با بررسی اسطورهٔ مهر و سنجش آن با کردار مهراب و بازکاوی خویشکاری آن دو، نشانه‌هایی از تأثیر اندیشهٔ مهری در رزم دیگرگون‌شدهٔ زال پدیدار می‌گردد. «مطابق یک روایت کهن، گاو نخستین به دست مهر یا ایزد دیگری در آغاز جهان قربانی می‌شود تا آفرینش صورت بندد. صورت ضبط‌شدهٔ این افسانه در ادبیات مذهبی ایران به‌جا نمانده است ولیکن قراینی در دست است که وجود آن را در زمان‌های پیشین ثابت می‌کند. مطابق اسطوره‌ای که در ادبیات ودایی به طور پراکنده به آن اشاره شده است، ایزدان برای برخورداری از انوشگی و جاودانگی که با نوشیدن افشرهٔ هوم یا سومه ممکن می‌شد، بر آن شدند که Soma را که به صورت گاوی تصور شده است، قربانی کنند. نخست مهر با آنان هم‌داستان نبود ولیکن به اصرار دیوها و اسوراها بدین کار

واداشته شد. همچنین یک افسانهٔ دیرین ایرانی که در ادبیات مزدیسنا چندین بار ذکر شده است، بازگو می‌کند که در روز تن پسین یا رستاخیز، مهر گاو را قربانی می‌کند تا خونش با هوم سفید درآمیزد و بر آفرینش مزدا بی‌مرگی بخشد» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۱۷-۲۱۸). در روزگار سپسین دگرگونی‌هایی در این اسطوره راه می‌یابد و در شاهنامه کشته‌شدن گاو برمایه که پروندهٔ فریدون بوده است، به دست دهاک (نیای مهراب) انجام می‌گیرد. بر پایهٔ گزارش بندهشن، گاو یکتاآفریده به دست اهریمن کشته می‌شود و از نطفهٔ او گیاه و جانور پدید می‌آید. نیز کشته شدن اغریرث که نیم آدم و نیم گاو بوده است، به دست افراسیاب (اژدها)، گونهٔ دیگری از کشته شدن گاو (مایهٔ باروری و نماد فراوانی) بوده است. اسطورهٔ کشته شدن کیومرث (مرد نخستین) به دست اهریمنِ پرمرگ و زاده شدن نخستین زوج انسانی یعنی مشی و مشیانه از نطفهٔ وی و نیز اره شدن جمشید به دست دهاک، بازگفت‌های دیگری از آن اسطورهٔ کهن‌اند (همان: ۲۱۸-۲۲۰).

بر پایهٔ آنچه گفته شد، کشته شدن گاو در گذر روزگار از مهر به اژدها واگذار شده است. می‌توان چنین پنداشت که مهراب از یکسو در نام، بازماندهٔ ایزد مهر و اسطورهٔ گاوکشی مقدس نخستینه است و از دیگر سو در اژدهانژادی، بازگویی هستی‌اوباری یا گرفتارکنندگی دختر یا گاو است و در این بخش از هستی خود، به دهاک می‌ماند. در هر دو اسطورهٔ گاوکشی مهر و گرفتارشدگی دختر به دست اژدها، نمادی از زایش و فراوانی نقش دارد که در یکی با کشته شدن و در دیگری با رهایی، فراوانی به سرزمین اورمزدی ارزانی می‌شود. بر روی هم، آنچه در اینجا چونان انگاره‌ای می‌تواند زمینهٔ پژوهشی ژرف و استوار گردد، این است که شاید در داستان زال و رودابه، اژدهانژادیِ مهراب و نام رازآلود وی، بخش‌هایی از اسطورهٔ اژدهاکشی پهلوان و گاوکشی مهر را به هم درآمیخته است.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ خوش‌نامی اژدهایی همچون مهراب کابلی می‌توان گفت، این است که در شاهنامه، ارجاسب «به معنی دارندهٔ اسب ارجمند» (کزّازی، ۱۳۸۷، ج۲: ۱۸۸) با آن که نامی خوش دارد، اژدهایی است که خواهران اسفندیار را به بند درمی‌کشد. شاید خوش‌نامی برخی اژدهایان حماسهٔ ملی، با روزگار پیوستگی تور-نیای زادشم، پشنگ، ارجاسب و افراسیاب- با فریدون پیشدادی، پیوندی داشته باشد؛ به‌ویژه زمانی که این

نکته را فرایاد آوریم که فریدون در بخشی از داستان خود، برای آزمودن دلیری و هوش سلم، تور و ایرج، با پیکره‌گردانی به گونهٔ اژدهایی درآمده بود.

نتیجه‌گیری

بر پایهٔ آنچه گفته شد، انگاره‌ای که می‌تواند بیش بازکاویده شود، این است که سنت ناگزیر و تکرارشوندهٔ اژدهاکشی در داستان یلان سیستان به گونهٔ رویارویی زال و مهراب اژدهانژاد بازآفرینی شده است. زال از آنجا که پرورش‌گاهش البرز -جایگاه بهشت و فراوانی- بوده است، پس از فرود آمدن از کنام سیمرغ، همانند بسیاری از اژدهاکشان حماسهٔ ملی، نخستین کردار سپند و نمادینی که انجام می‌دهد، کوشش برای رهایی نمادی از باروری و فراوانی (رودابه) است تا زمینهٔ سربرآوری رستم را که گویی بازنمود سویهٔ فره پهلوانیِ «شاه -موبد- پهلوانیِ» الگوی نخستینه است، فراهم آورد. هدف زال از دست‌یابی به رودابهٔ گرفتار شده در کاخ مهراب و بیرون کشیدن وی از بند اژدها یادآور ستیز پهلوان اژدهاکش با پتیاره‌ای است که نمادینه‌ای از زایش و باروری همچون آب، گاو و زن را در چنبرهٔ فرمان خود گرفتار کرده است. همچنان که همهٔ اژدهاکشان با افکندن اژدها فراوانی را ارزانی می‌دارند، زال نیز با رهایی رودابه از زندان مهراب، مایهٔ ارزانی رستم به ایران‌شهر است. زال پس از واگذار کردن جهان‌پهلوانی به تهمتن، چونان پیری رهنمای و موبدی خردمند، یکسره پشتیبان معنوی پادشاه و ایران‌شهر می‌شود. این خویشکاری زال (رهنما و موبد) به‌ویژه در داستان گسیل کردن رستم (پهلوان) به البرزکوه (بهشت و باروری) برای یافتن کیقباد (پادشاه) که هیچ کس جز وی نیز از آن شاه آگاهی ندارد، برجسته‌تر می‌شود. مهراب کابلی نیز نمادی است از اژدهای خشک‌سالی که رودابه را چونان نمادینهٔ زایش به بند کشیده است و با رهایی دختر از زندان او، فراوانی و بهروزی در پیکرهٔ رستم به جهان اورمزدی (ایران‌شهر) ارزانی داشته می‌شود. می‌توان نشانه‌هایی از اسطورهٔ گاوکشی سپند و آیینی مهرایزد را نیز در شخصیت و کردارهای مهراب که خود مایهٔ پیمان و پیوند میان ایران و توران است، بازشناخت.

منابع

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۲) «نشانه‌های سرشت اساطیری افراسیاب در شاهنامه»، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۲، صص ۷-۳۶.
---------- (۱۳۸۸) «هفت خان پهلوان»، نشریهٔ ادب و زبان فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شمارهٔ ۲۶، صص ۱-۲۷.
اوستا (۱۳۹۹) گزارش و پژوهش جلیل دوست‌خواه، جلد یک، تهران، مروارید.
ایونس، ورونیکا (۱۳۸۱) اساطیر هند، ترجمهٔ محمدحسین باجلان فرخی، تهران، اساطیر.
بهار، مهرداد (۱۳۹۸) پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگه.
---------- (۱۳۹۹) از اسطوره تا تاریخ، تهران، چشمه.
بیضایی، بهرام (۱۳۹۸) ریشه‌یابی درخت کهن، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
پورداود، ابراهیم (۱۳۹۴) یشت‌ها، جلد ۱، تهران، اساطیر.
جقتایی، صادق و انصاری‌پویا، محمد (۱۳۹۴) «تحلیل کهن‌الگویی داستان زال و رودابه»، شمارهٔ ۲۴، صص ۵۹- ۷۶.
جنیدی، فریدون (۱۳۸۵) زندگی و مهاجرت نژاد آریا، تهران، بلخ.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲) لغت‌نامه، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
رستگارفسایی، منصور (۱۳۶۵) آژدَها در اساطیر ایران، شیراز، دانشگاه شیراز.
رضایی‌دشت‌ارژنه، محمود (۱۳۸۸) «جابه‌جایی و دگرگونی اسطورهٔ رستم در شاهنامه»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۷، صص ۶۳-۹۱.
سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵) سایه‌های شکارشده، تهران، طهوری.
سلامت‌باویل، لطیفه (۱۳۹۸) «تحلیل اسطورهٔ زال در شاهنامه بر اساس نظریات یونگ»، شفای دل، شمارهٔ ۳، صص ۳۹- ۶۱.
شایگان، داریوش (۱۳۹۹) بینش اساطیری، تهران، اساطیر.
شهرویی، سعید (۱۳۹۴ الف) «رستم؛ شخصیتی اسطوره‌ای یا حماسی؟»، فصلنامهٔ ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان، شمارهٔ ۳۳، صص۱۲۷-۱۶۱.
---------- (۱۳۹۴ ب) «اژدها نماد کدام خشک‌سالی؟»، فصلنامهٔ کهن‌نامهٔ ادب پارسی، سال ۶، شمارهٔ ۴، صص ۱۱۷-۱۳۸.
---------- (۱۳۹۶) «بازکاوی بن‌مایه‌ها و ساختار داستان‌های نبرد رستم با اکوان دیو و نبرد گرشاسپ با گَندَروَ»، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، پیاپی ۲۳، صص ۲۹-۵۲.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۳) حماسه‌سرایی در ایران، تهران، فردوس.
طغیانی، اسحاق و حیدری، مریم (۱۳۹۱) «تحلیل شخصیت‌های برجسته در حماسهٔ عاشقانهٔ زال و

رودابه»، متن‌شناسی ادب فارسی، سال چهارم، شمارهٔ چهار، صص ۱-۱۶.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶) شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، نیویورک، Bibliotheca Persica.
---------- (۱۳۷۵) شاهنامه، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، جلد پنجم، نیویورک، مزدا.
فره‌وشی، بهرام (۱۳۹۰) فرهنگ زبان پهلوی، تهران، دانشگاه تهران.
کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۶) نامهٔ باستان، جلد یک، تهران، سمت.
---------- (۱۳۸۷) نامهٔ باستان، جلد دو، تهران، سمت.
کویاجی، جهانگیر (۱۳۹۹) بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران، گزارش و ویرایش، جلیل دوستخواه، تهران، آگه.
محمدی، ابراهیم (۱۳۸۴) «زروان؛ زال و شخصیت‌های میانه در حماسهٔ فردوسی»، نشریهٔ زبان و ادب پارسی دانشگاه علامه طباطبایی، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۰۸- ۱۲۲.
محمودی، مریم و خادمی، احمد (۱۳۹۶) «بررسی تطبیقی- تحلیلی اسطورهٔ زال و رودابه با اسطوره‌های ایرانی و مصری»، فصلنامهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳۴، صص ۵۹-۸۵.
مختاری، محمد (۱۳۶۹) اسطورهٔ زال، تهران، آگه.
نولدکه، تئودور (۱۳۹۹) حماسهٔ ملی ایران، تهران، نگاه.
واحددوست، مهوش (۱۳۹۹) نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔفردوسی، تهران، سروش.
ویدن‌گرن، گئو (۱۳۷۷) دین‌های ایران، ترجمهٔ منوچهر فرهنگ، تهران، آگاهان ایده.
هینلز، جان راسل (۱۳۸۷) شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، چشمه،
یزدانیان امیری، بهاره؛ طاووسی، محمود و ماحوزی، امیرحسین (۱۳۹۷) «تأسی پسر از پدر (رستم و زال در شاهنامهٔ فردوسی) از نگاه نقد کهن الگویی»، فصلنامهٔ تخصصی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳۷، صص ۱۵۹-۱۷۸.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و دوم، پاییز ۱۴۰۰: ۷۲-۵۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

معرفی و تحلیل نسخهٔ خطی «روضةالملوک»

اردشیر آل‌علی *
احمد حسنی هرمزآبادی رنجبر **
علی اصغر حلبی ***

چکیده

«روضةالملوک» را مؤلفی ناشناخته در قرن نهم هجری و در حکمت عملی و با شیوه‌ای ادبی نوشته است. کتاب، به مانند عموم کتب اخلاقی‌ای که بعد از خواجه نصیرالدین طوسی تألیف شده‌اند، به تقلید یا اقتفای «اخلاقِ ناصری» خواجه شکل گرفته است. مؤلفِ کتاب -که پیرو مذهب تشیع بوده- بهره‌ای از ادبیت و عربیت داشته و با شیفتگی‌ای که نسبت به نثر فنی داشته، خواسته است کتابی اخلاقی ترتیب دهد. کارِ وی را در میان دیگر آثار مشابه، نمی‌توان شاخص دانست، اما در این راه نهایت ذوق و سلیقه را به کار برده است. کتاب در اواخر عصر تیموری نوشته شده و هرچند تا آن زمان، تألیف کتب اخلاق در میان نویسندگان شیعی بی‌سابقه نبوده، می‌توان این کتاب را یکی از نخستین، یا شاید هم نخستین نمونه شناخته‌شده از تألیفات اخلاقی پیروان این مذهب دانست که به شکل ادبی پرداخته و به یک دربار شیعی تقدیم شده است. کتاب از زمان نگارش تا مدتی مدید در پردهٔ اختفا بوده و تنها نسخهٔ بازمانده و شناخته‌شدهٔ آن، نسخه‌ای است که ۱۶۰ سال پیش، رونویسی شده است. چون در تحقیقات

* دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
ardeshiraleali@gmail.com
** نویسندهٔ مسئول: استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
Ahmadhasani1320@gmail.com
*** استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
Ali.Halabi@iauctb.ac.ir

رشته‌هایی مانند اخلاق و ادبیات، ملزم به نقد و بررسی همهٔ آثار به‌جامانده از گذشتهٔ این رشته‌ها هستیم، لازم بود کتاب به تصحیح انتقادی برسد. این امر با کمک مأخذ شناخته‌شدهٔ متن، و با توجه به تک‌نسخه بودن آن، به روش قیاسی انجام گرفته است.

واژه‌های کلیدی: روضةالملوک، ادب شیعی، حکمت عملی، اخلاق ناصری.

مقدمه

یکی از کارهای مهمّ در حوزه کتاب‌شناسی، معرفی آثار کهنی است که تصحیح نشده و به چاپ نرسیده‌اند، یا به عبارتی هنوز به شکل نسخه خطی باقی ماندند. این اهمیت از آنجاست که معرفی یک اثر، دومین گام (پس از شناسایی آن) در چاپ نسخ محسوب می‌شود. آنچه از میراث فکری و فرهنگی گذشتگان ما منتشر شده، در مقابل حجم قابل توجهی از آثار که هنوز در کتابخانه‌های عمومی و خصوصی دنیا به شکل دست‌خط موجودند، بسیار ناچیز است. موضوع این مقاله نیز معرفی و بررسی ویژگی‌های یکی از همین نسخ خطی، با عنوان «روضةالملوک» است. شادروان احمد منزوی این نسخه را در کتاب فهرست نسخه‌های خطی فارسی (به شمارهٔ ۱۶۱۷) (فهرستوارهٔ منزوی ۴۷۲/۶) معرفی و شرح اجمالی نموده است. نسخه دارای ۱۳۴ برگ یا به عبارتی ۲۶۸ صفحه است و هر صفحه شامل ۱۴ سطر است. خط آن شکستهٔ نستعلیق بوده و شادروان منزوی در ابتدای نسخه آورده‌اند که: «کتاب در نهایت اهمیت و لطف می‌باشد». اصل نسخه در حال حاضر در کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران نگهداری می‌شود.

نگاه اجمالی

کلیات (نام کتاب، موضوع، غرض مؤلف از تألیف، نام مؤلف، تاریخ تألیف)

کتاب، مطابق آنچه مؤلف در خطبهٔ آن آورده «روضةالملوک» نامیده شده است. موضوع کتاب، اخلاق و حکمت عملی است. روضةالملوک در واقع کتابی اخلاقی- ادبی است که در ادامهٔ سنت نگارش اخلاقیات (کتب اخلاقی) -البته به شکل فلسفی آن- تألیف یافته و چنانکه بعد از این خواهد آمد، صرفاً به پیروی یا تقلید از کتاب «اخلاق ناصری» خواجه نصیرالدین طوسی، ساخته و پرداخته شده است.

مؤلف سبب نگارش کتاب خویش را دو چیز بیان داشته است: نخست: «... شاید که ... از آن شرف خدمت و مفاخر بندگی (بندگی سلطان وقت) محروم نمانم...» (نسخه، ۹) و دیگر: «... تا مگر روزی سر وقت انیسِ وحدت و جلیس خلوت و همخوابهٔ طبع بیداری شود ...» (نسخه، ۱۵)

هرچند مؤلف نام کتاب را -چنانکه گفته آمد- در ابتدای تألیف خویش ذکر نموده، اما به علت نامعلومی نامی از خود نمی‌آورد، نه در خطبهٔ آن و نه در خاتمهٔ آن، و نه چنانکه شایع و مرسوم بوده در مطاوی اثر خود. البته مؤلف چندبار در متنِ کتاب، خود را با عناوینی متواضعانه چون: فقیر، داعی، فقیرِ حقیر، حقیر، دعاگوی حقیر، ضعیف و ضعیفِ نحیف، خطاب ساخته است؛ که بعد از این دربارهٔ این موضوع صحبت خواهیم داشت.

علاوه بر نام مؤلف، تاریخ تألیف کتاب نیز بر ما پوشیده است. مؤلف نه در ابتدای کتاب، و نه آنگونه که معمول بوده در انتهای کتاب -به فرض عدم افتادگی- تاریخی برای ختم نگارش خود ذکر نمی‌کند. تنها اشارهٔ تاریخی هم که در متن کتاب مشاهده می‌شود تا شاید راهنما و راهگشا در این مقال باشد، در پایان فصل دوم است که می‌نویسد: «و بحمدالله و منّه که فضیلت عدالت را که از روزگار انوشیروان عادل، باز که مبلغ هفتصد سال است از پس پردهٔ خمول افتاده بود و ذبول بی‌نامی درو اثر فاحش کرده...» (نسخه، ۱۵۷). اگر کاتبِ نسخه در کتابتِ این عدد مرتکب سهو نشده باشد، باید روزگار مؤلف و تاریخ تألیف کتاب او را حدود سال ۷۵۰ ق (نیمهٔ قرن هشتم هجری) دانست، اما بعد از این خواهیم دید که اشارهٔ مذکور نیز صواب نیست.

جزئیات (مؤلف، حیات ادبی مؤلف)

طبیعی است از زندگی کسی که نام او را نمی انیم اطلاعی هم نداشته باشیم. کتب موسوعهٔ عصر مؤلف یا قرون بعد، نامی از این کتاب، یا نویسندهٔ آن نبرده و جست‌وجو در این باب -تا آنجا که ممکن گشت- راه به جایی نبرد. خود کتاب نیز مطلب قابل توجهی در این باب در اختیار خواننده نمی‌گذارد.

کتاب -به سیاق بیشتر کتب اخلاق- سراسر مشحون از آیات و احادیث، و آراسته به اشعار فارسی و عربی، و مُدرَج به حِکَم و حکایات است که به مناسبت مقام در میانهٔ سخن آورده شده. مؤلف در به کار بردن کلمات نامأنوس و کم‌کاربرد عربی و ترکیب‌های این زبان تعمدی افراط‌گونه داشته، با نثری که سعی در مصنوع بودن آن دارد و شیفتگی وی به نثر فنّی را نشان می‌دهد. این تعمد به گونه‌ای است که گاه در کلمات بخش‌های مورد اقتباس نیز دخل و تصرف می‌کند و در عوض ساده‌تر کردن -یا حداقل به زبان روزگار خویش نزدیک گرداندنشان- آنها را با کلمات نامأنوس عربی جایگزین

می‌کند. این موضوع حتی آنجا که قسمتی از کتابی را عیناً اقتباس و نقل می‌کند نیز اعمال شده و مشاهده می‌شود که کلمات معمول عربی به‌کاررفته در بخش‌های اقتباس‌شده را با کلمات غریب‌تر و گاه مهجور عربی عوض می‌کند. مسلماً ساده‌انگارانه است اگر بخواهیم با این خصیصه (استفاده از کلمات عربی) حُکم به ادبیت و عربیت کسی بدهیم؛ این کاری است که در توان هر طلبهٔ باذوقی هست، خاصه در قدیم که طالبان علوم بیشتر با زبان عربی مأنوس و محشور بودند؛ اما البته بعید هم نیست که مؤلف به کمالات فوق آراسته هم بوده باشد. این را می‌توان از میزان و طرز به‌کارگیری زبان عربی در میان نگارش فارسی وی استدلال کرد.

با تکریمی که نویسنده در جای‌جای تألیف خویش نسبت به امام اول شیعیان اظهار نموده (ذکر حدیث منزلت[۱] و اختصاص یک‌سوم از احادیث متن به سخنان امام مذکور)، می‌توان مطمئن بود که مؤلف پیرو مذهب تشیع بوده است. هر چند وی از دیگر خلفای راشدین نامی به میان نمی‌آورد و به کنایه و تعریض نیز بدان‌ها اشاره نمی‌کند، اما در متن کتاب از کسانی حکایت و روایت می‌آورد که تشیّع نظر مساعدی به آنها نداشته یا کتب شیعی کمتر بدان‌ها پرداخته است؛ افرادی چون ابوهُریره، حسن بصری، ابوحنیفه، معاویه و همچنین متوکل و منصور و هارون‌الرشید و مأمون (خلفای عباسی) از این دست کسان هستند. در حکایات متن، از میان ائمهٔ شیعه، تنها از امام محمّد باقر (ع) در طول حکایتی نامی برده شده است. حکایت مزبور -مانند همهٔ قصص متن- مقتبس از دیگر کتب بوده و در کتاب مأخذ، شخصیت دیگری در آن موضع ایفای نقش می‌کند. شاید نتوان به قطعیت دانست که این عمل نتیجهٔ دخالت مؤلف بوده یا حاصل دست بردن کاتب و نسخه‌بردار.

در بخش اعتقادات و اصول شریعت، آنچه امام محمد غزالی (شافعی مذهب) در کتاب خویش (نصیحه الملوک) در این باب آورده، عیناً نقل می‌کند (نسخه، ۷۷). یا مثلاً در باب امام عادل، عقیدهٔ خواجه نصیرالدین طوسی در کتاب «اخلاق ناصری» را به‌عینه آورده است (نسخه، ۶۱). به نظر می‌رسد که مؤلف در باب مسائل کلامی و اعتقادی، اطلاعات مدرسی نداشته و مواردی را هم که بیان کرده، بازنویسی مطالبی بوده که در

۱. مراد حدیث «انت منی بمنزلهٔ هارون من موسی ...» است. (نسخه، ۸۵)

کتب مأخذ خویش داشته است. ضمناً هر چند مؤلف با ذکر مطالبی متناقض از جبر و اختیار (نسخه، ۱۲، ۴۰، ۱۹۱، ۱۳۸ و ۲۳۹) و بیان داستان مجعول عشق حضرت داود (ع) به زن اوریا (نسخه، ۱۵۳ تا ۱۵۵)، در اصل، نقلِ مطلب و شرحِ روایت کرده و نه اظهار عقیده شخصی یا تأیید ضمنی موضوع، اما حذف و تغییر عناصر و جزئیاتی از اصل داستان‌ها -از جمله حذف رابطهٔ پنهانی شخصیت زن داستان با مرد همسایه (نسخه، ۶۶ تا ۶۸)، حذف موضوع تنجیم (نسخه، ۱۶۵ تا ۱۶۷)، عدم بیان صریح موضوع شاهدبازی (نسخه، ۲۲۴) و همچنین به کارگیری لفظ آب و شربت برای کوزهٔ فقّاع (نسخه، ۱۲۴)- و عفت قلمی که نویسنده در تمام طول تألیف خویش رعایت نموده است، می‌توان او را شخصیتی متدیّن، متشرع و پایبند به اصول اخلاق دانست. هرچند با این تفاصیل باید کتاب را در اصل مجموعه‌ای دانست ترتیب‌یافته از کتب مؤلفانی با عقاید و آرای گوناگون و مذاهب گاه متباین با عقاید نویسنده، اما با این حال می‌توان مطمئن بود که مؤلف کتاب در اصول مذهب خویش ملایم و معتدل بوده است.

نگاه تفصیلی

کلیات (مصدّر کتاب، مازندران و رستمدار و پادوسپانیان)

چنانکه مشاهده می‌شود اطلاعات ما در باب مؤلف و تألیف وی آنقدر ناچیز است که می‌توان آن را برابر با هیچ دانست. امّا آنچه ما را تقریباً از این وضع بلاتکلیفی خلاصی می‌بخشد نام بردن شاهی است که کتاب به وی تقدیم شده است. مؤلف، کتاب را به تاج‌الدوله بن اسکندر بن گیومرث، از شاهان سلسله پادوسبانیان (فرمانروایان قدیم سرزمین رستمدار و رویان مازندران)، تقدیم داشته است.

روضة‌الملوک

«روضة‌الملوک» کتابی است در اخلاق و حکمت عملی که نویسنده به‌منظور تبیین و تشریح مطالب و مفاهیم، متن آن را با آیات، اخبار، احادیث، اشعار، حِکَم، مواعظ و حکایاتی همراه ساخته و از این باب تلاش نموده تا اصطلاحاً قامت کتاب را، لباس ادبی بپوشاند. مؤلف، کتاب را به تاج‌الدوله تقدیم داشته. تاج‌الدوله پادوسبانی -که با مرگ پدر به جانشینی وی می‌رسد- از سال ۸۸۱ ق تا ۸۹۸ ق در سرزمین رستمدار (نور کنونی)

سلطنت داشته است. بر این اساس می‌توان دورهٔ زمانی تألیف کتاب را فاصله سال‌های مذکور دانست و با مسامحه تولد نویسنده را به‌تقریب اواسط قرن نهم هجری (۸۵۰ ق) و حیات وی را نیمهٔ دوم این قرن تصور کرد. دربار پادوسبانیان از زمان نیای تاج‌الدوله (ملک گیومرث) قبول مذهب تشیع نموده و قاعدتاً کسی که کتاب خویش را به درباری که داعیه چنین مذهبی است تقدیم داشته، قاعدتاً پیرو مذهب مذکور هم بوده است.

ترتیب مباحث، مطالب و اجزای کتاب

با دقت و امعان نظر می‌توان دریافت که مؤلف بنای تألیف خویش را بر مباحث کتاب «اخلاق ناصری» خواجه نصیرالدین طوسی نهاده است؛ در حالی که کوچکترین اشاره‌ای نه به خود خواجه می‌کند و نه به کتاب وی. کتاب مشتمل است بر یک خطبه، یک دیباچه، چهار مقاله و یک خاتمه[۱]. دیباچه و مقالات نیز هر یک به اقسام، ابواب و فصولی تقسیم شده‌اند. مؤلف در خطبه کتاب - البته با توجه به آنچه خواجه در اخلاق ناصری آورده- اجناس فضایل (= فضایل اربعه) را چهار قسمِ حکمت، شجاعت، عفت و عدالت، عنوان داشته و سپس توضیح می‌دهد که بنابر این موضوع است که کتاب خویش را نیز مرتب به چهار مقاله ساخته است. اما در تقسیم‌بندی‌ای که در فهرست مطالب (در همان خطبه و به تبع آن در متن کتاب) می‌کند، بدون دلیل، ترتیب منطقی مباحث را رعایت نمی‌کند.

سیاق کتاب- شیوهٔ کار مؤلف

سیاق کتاب در بیان مطالب و مباحث طرح‌شده بدین شکل است که پس از شروع مقدمه‌ای در باب اخلاق، حکمت و اقسام آن، به حکمت عملی و فروع آن پرداخته شده. آنگاه تمام عناوینی (فضائلی) که خواجه تحت هریک از فضایل اربعه نام برده، یک‌به‌یک بیان و آنگاه مطالب شرح و بسط داده می‌شود. شیوه کار مؤلف در شرح و بسط مطالب نیز چنان است که ابتدا هر عنوان یا موضوع (فضیلت) را تعریف می‌کند، آنگاه به جهت تبیین هر مطلب به ترتیب آیه یا آیاتی از قرآن کریم، احادیثی -ابتدا نبوی و سپس از حضرت علی (ع)- که با موضوع همسو است، می‌آورد و بعد به توضیح و تشریح مسئلهٔ مورد نظر می‌پردازد. پس اتز آن، به درج اشعاری چند (یک یا دو بیت به عربی یا فارسی

۱. عناوین خطبه و خاتمه از سوی مصحح متن (نگارنده این سطور) به بخش های مذکور داده شده است.

و گاه توأمان) مناسب با مضمون مبادرت می‌ورزد، و در انتها با ذکر قصص و حکایات مرتبط با موضوع مورد بحث (فضایل) هر قسمت را به پایان می‌برد. در خلال مطالب نیز هرجا مقام را مناسب می‌یابد، روایات و سخنانی از حُکما و عرفا و متصوفه و... را زینت‌بخش کلام خویش می‌سازد.

مأخذ نویسنده

مؤلف در کتاب خویش در مجموع از ۸ کتاب نام برده است: جامع (= جوامع) الحکایات، سیر (= نصیحة [۱]) الملوک، عجایب‌المخلوقات، فرج بعد از شدت، قابوس‌نامه، کلیله و دمنه، کیمیای سعادت و مرزبان‌نامه.

غرض وی از نام بردن کتب مذکور به‌وجهی نشان دادن مأخذ و منابعی است که در دست داشته و در تألیف خویش از آنها سود جُسته است. چنان‌که گفته شد، چهارچوب این تألیف بر اساس کتاب «اخلاق ناصری» خواجه نصیرالدین طوسی است (که مؤلف نامی از آن به میان نمی‌آورد). البته پس از شهرت و مدرسی گشتن کتاب خواجه، معمول بوده که مؤلفان گاه مطالبی را به شکل مستقیم از کتاب وی اقتباس می‌کردند، بدون آنکه به این مسئله اشاره کنند؛ اما بررسی دقیق‌تر متن نشان می‌دهد که کار مؤلف بیش از اقتباس مرسوم و متداول بوده. ضمن آنکه کتاب‌های محل رجوع و مورد استفاده مؤلف نیز بسیار بیشتر از آنچه ذکر کرده، هستند. بررسی دقیق‌تر متن -تا آنجا که برای مصحح ممکن گشت- نشان می‌دهد که مؤلف در تألیف خود حداقل از ۲۹ کتاب، به شکل مستقیم بهره برده است. این کتب به ترتیب حروف تهجّی عبارت‌اند از: اخلاق الاشراف، اخلاق محتشمی، اخلاق ناصری، الف لیلة و لیلة (هزار و یک شب)، تاریخ رویان، تاریخ طبرستان، تاریخ گزیده، تذکرةالاولیاء، ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، جوامع‌الحکایات و لوامع الروایات، چهارمقاله، سیاست‌نامه، عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات (طوسی)، عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات (قزوینی)، عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات (ترجمهٔ کتاب قزوینی)، فرج بعد از شدت، قابوس‌نامه، قصص‌الانبیا، کلیله و دمنه، کیمیای سعادت، گلستان، مرزبان‌نامه، مطلوب کل طالب من کلام علی بن ابی‌طالب (ع)، المعجم فی آثار ملوک‌العجم، مکارم اخلاق (نیشابوری)، نثراللئالی، نصیحة الملوک (غزالی)، نصیحة الملوک (سعدی)، هفت پیکر [۲].

البته مؤلف یکی دو بار به این موضوع، که مطالب کتاب خود را با استفاده از کتب دیگران ترتیب داده، اشاره می‌کند (از جمله در: نسخه، ۱۴ و ۲۵۹)؛ اما از اینکه کتب مورد بحث چه تعداد بوده و چه اندازه از آنها بهره برده، سخنی به میان نمی‌آورد. میزان بهره‌گیری مؤلف از منابع و مأخذ -چنانکه گفته شد- از اشاره و نقل قول یا ذکر قسمتی از کتاب دیگران -آنگونه که مرسوم بوده- فراتر رفته و مؤلف بخش‌هایی از کتب مذکور را به عین عبارت (و گاه با تغییرات جزئی) در تألیف خویش آورده و از به‌هم‌پیوستن آنها سعی در ترتیب دادن کتابی نموده است (آن هم بدون اشارهٔ به تمام مأخذ خود) مؤلف حتی زحمت یک‌دست کردن بخش‌های مأخوذ را هم به خود نداده است. بازهٔ زمانی کتاب‌های مورد اشاره از نیمهٔ قرن پنجم تا نیمهٔ قرن هشتم هجری است (مقدّم آنها قابوس‌نامه و مؤخّر آنها تاریخ رویان است). تنها کوشش مؤلف، گزینش قسمت‌های مورد نیاز جهت عناوین تألیف خویش است و از این بابت است که بهتر است وی را مدوِّن اثر بدانیم و نه مؤلف آن. کتاب در اصل مجموعه‌ای است متشکل از قطعات کتاب‌های متفرق که مؤلف (مدوِّن) با کنار هم نهادن و مرتب ساختن آنها خواسته یا توانسته کتابی بسازد. حتی آنجا که مؤلف از خود با عناوین متواضعانه صحبت می‌کند، در اصل خطاب نویسندگان کتب اقتباس‌شده را می‌آورد. کتب ذیل را نیز باید از منابع نویسنده بدانیم که در آراستن تألیف خویش از آنها سود جُسته است: مخزن الاسرار، خسرو و شیرین، شرف‌نامه، بوستان، روضة‌الناظر و نزهة‌الخاطر (عزّالدین کاشانی)، و همچنین ترجمهٔ بدر جاجرمی از قصیدهٔ نونیهٔ ابوالفتح بُستی.

عناوین (اجناس فضایل و انواع آن) و تعاریف

مؤلف، فضیلت حکمت را در دیباچه، بخشی از فضیلت عدالت را در مقالهٔ اول، بخش دیگر آن را در مقالهٔ دوم، فضیلت شجاعت را در مقالهٔ سوم و فضیلت عفت را در مقالهٔ چهارم تألیف خویش آورده است. پس از این، هر یک از انواعی را که تحت فضایل مذکور قرار می‌گیرد، در ابواب و فصول می‌آورد. قابل ذکر است که مؤلف، مقالهٔ اول را به سه بخش (قسم) تقسیم کرده است، اما به دلیل نامعلومی، نه در فهرست و نه در متن کتاب عنوانی و مطلبی برای آن نیاورده است. چنانکه آشکار است، مؤلف کتاب روضة‌الملوک غیر از تجمیع تعدادی از انواعِ اجناسِ فضایل کتاب اخلاق ناصری، هفت عنوان از آنها

(سهولت تعلّم، تحفّظ، تذکّر، رقّت، وقار، انتظام و صلت رحم) را حذف کرده و در عوض، عنوان عفو را که در فهرست اخلاق ناصری نیست، افزوده است.

مؤلف در هر بخش (ابواب و فصول) پس از بیان هر فضیلت، ابتدا آن را تعریف می‌کند و البته تعاریف ذکرشده نیز از خود مؤلف نیست. وی عمدهٔ آنچه در این باب آورده را از کتاب اخلاق ناصری، تعدادی را از اخلاق الاشراف عبید زاکانی و معدودی را نیز از جوامع الحکایات عوفی اقتباس کرده است.

آیات و احادیث

مؤلف پس از تعریف هر فضیلت، آیه‌ای (و به ندرت آیاتی) از قرآن کریم به‌منظور تحکیم کلام می‌آورد. قریب ۱۵۰ آیه در تمام طول کتاب به استشهاد آورده شده که می‌تواند نشانگر انس و آشنایی مؤلف با قرآن بوده باشد. البته در این کار مرتکب لغزش‌هایی نیز گردیده، چنانکه مثلاً دو آیهٔ مشابه را به هیئت یک آیه می‌آورد (نسخه، ۷۶)، یا آنکه آیه‌ای را سهواً تحت عنوان حدیث آورده است (نسخه، ۱۸۹). مؤلف گاه برای اتصال آیهٔ مورد نظر به سخن خود از کلمه یا عباراتی عربی بهره می‌برد که این امر سبب گردیده میان آن کلمات و عبارات با آیات مورد بحث سهواً اختلاطی صورت بگیرد (نسخه، ۱۳۸، ۱۴۷، ۲۱۹، ۲۲۹). مؤلف به‌ندرت ترجمهٔ آیات را نیز با آنان همراه ساخته است.

مؤلف کتاب بالغ بر ۱۴۰ حدیث (احادیث نبوی، احادیث معصوم و احادیث قدسی) در متن کتاب آورده که قائل یا صاحب ۱۰۷ حدیث را صراحتاً بیان کرده است. بنابراین می‌توان احادیث کتاب را ذیل این عناوین بررسی کرد. مؤلف به ندرت ترجمه حدیث را به همراه متن عربی آن آورده که گاه نقلِ مضمون حدیث (نسخه، ۱۲۲، ۱۹۶) و گاه تنها ترجمهٔ حدیث است (نسخه، ۱۲۲، ۱۲۳، ۲۴۱). البته در این موضع نیز مرتکب لغزش‌هایی شده است؛ چنانکه مثلاً یک بار هر دو عنوان حدیث و آیه را برای عبارتی آورده که نشان از تردید وی دارد (نسخه، ۱۲۲/ اگر اشتباه از سوی کاتب نبوده باشد)، یا آنکه سخنی را یک بار تحت عنوان حدیث و بار دیگر تحت عنوان روایت، نقل می‌کند (نسخه، ۱۹۷). گاه قائلِ حدیث (نبوی و معصوم) را نیز علی‌رغم شهرگی نسبت آن و مشخص بودن صاحب آن، غلط بیان کرده است (نسخه، ۳۲ و ۱۲۱).

بیشترین احادیث متن از رسول اکرم (ص) است (۶۷ مورد). مؤلف در استفاده از آیات، بدون واسطه از قرآن کریم بهره برده، اما بررسی دقیق نشان می‌دهد که در روایت

احادیث نبوی از کتبی که منبع اقتباس او در تدوین کتاب بوده، سود جُسته است و نـه از کتب معمول حدیث. اکثر قریب به اتفاق احادیث نبوی متن، مأخوذ از کتب مرجـع و مأخذ نویسنده بوده که راویان بعضی از آنان را نیز ذکر کـرده اسـت. جـابر بـن عبـدالله انصاری، ابوهُریره و انس بن مالک از این جمله کسان هستند که حدیث یـا احـادیثی از آنها روایت شده است.

بیش از یک‌سوم احادیث متن (۳۹ مورد) از سخنان روایت‌شده از حضـرت علـی (ع) است که از این حیث جالب توجه است. با مقایسه تعداد احادیث این کتاب با احادیث دو کتاب هم‌دورهٔ آن (اخلاق علایی، اخلاق جلالی) مـی‌تـوان دلیـل ایـن ادعـا را دریافـت. «اخلاق علایی» با ۱۰ حدیث از معصوم و «اخلاق جلالی» بدون ذکـر حـدیثی از معصـوم (ع) به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند (صاحب کتاب اخیر، شیعه بوده). از این تعداد حدیث، ۱۳ مورد را مؤلف مطمئناً از کتاب «مطلوب کل طالب» رشـیدالدین وطـواط اقتبـاس نمـوده است. ۲۱ مورد نیز جزء احادیثی است که در کتاب« نثراللئـالی» آمـده و چـون احادیـث مذکور کمتر در مأخذ دیگر مشاهده می‌شوند، می‌توان مطمئن بود که کتـاب اخیـر نیـز مأخذ و مرجع مؤلف در اقتباس احادیث کتاب بوده است. ۳ حدیث قدسی نیـز در مـتن آمده که مؤلف به قدسی بودن یکی از آنان اشاره کرده است و ۲ مورد دیگر خود گویـای قدسی بودنشان هستند.

توضیحات و تبیینات

در این قسمت نیز آنچه به عنوان شرح و بسط کلام آورده مـی‌شـود، سـخن مؤلـف نبوده و وی آنها را از اخلاق ناصری، اخلاق الاشراف، جوامع الحکایات و المعجم فی آثار ملوک العجم اقتباس کرده است.

اشعار (عربی، فارسی)

در مجموع ۳۰۲ بیت شعرِ عربی و فارسی (با احتساب ابیات تکراری) و ۱۰ مصراع به عنوان شاهد یا به جهت زینت کلام در متن کتاب آورده شده که یک‌چهارم این تعداد به عربی و باقی به زبان فارسی است.

۶۶ بیت (یک مورد تکراری) و دو مصراع عربی نیز در متن کتاب آمده است. مأخـذ اکثر این ابیات -که شناسایی‌شان ممکن گشت- همان کتبی اسـت کـه مؤلـف مطالـب خویش را از آنها اخذ کرده که به‌تقریب به قرار ذیل اسـت: دوازده مـورد کلیلـه و دمنـه،

هفت مورد فرج بعد از شدت، شش مورد المعجم فی آثار ملوک العجم، چهار مورد مرزبان‌نامه، سه مورد الف لیلة و لیلة، دو مورد اخلاق ناصری، یک مورد گلستان، یک مورد ترجمهٔ ادب وجیز و یک مورد نیز جوامع الحکایات.

مؤلف، نامی از گوینده اشعار به میان نمی‌آورد و تنها یکی دو مورد با عنوان «قال الشاعر»، «شاعر فرموده» و «گوید»، شعر را نقل می‌کند. هفت بیت از ابیات، از اشعار منسوب به) حضرت علی (ع) است که به نظر نمی‌رسد آنها را از دیوان (منسوب به) ایشان نقل کرده باشد. شاید تنها اشعاری که محل اخذ آنها مشخص است ابیات (عربی) نونیهٔ ابوالفتح بُستی است. مؤلف چهار بیت از این قصیده را به مناسبت آورده (بدون ذکر نام شاعر) که سه مورد آن با ترجمهٔ بدر جاجرمی از این قصیده همراه است. دو بیت عربی نیز از بایزید بسطامی است که در مجموعه اشعار و آثار تدوین‌یافته از او دیده نمی‌شود؛ البته می‌توان این انتساب را هم از سهوهای مؤلف دانست. معدودی از اشعار عربی را نیز همراه با ترجمه آورده است که نمی‌توان تشخیص داد ترجمه از خود اوست یا نه.

مؤلف دویست و سی و پنج بیت (شش مورد تکراری) و هشت مصراع به زبان فارسی در میان تألیف خویش آورده است. بیشتر این اشعار به سیاق اشعار عربی متن، از کتاب‌هایی است که مأخذ و مرجع مؤلف بوده‌اند که آنها نیز بدون ذکر نام شاعراند. تنها یک‌بار اشعاری از صاحب «المعجم فی آثار ملوک‌العجم» (شرف‌الدّین فضل‌الله حسینی قزوینی) را با قید «فاضلی» می‌آورد. دو بیت نیز از ابوسعید ابوالخیر آورده که ابیات مزبور از بایزید بسطامی است و نه از ابوسعید ابوالخیر. تعداد و مأخذ شناخته‌شدهٔ این اشعار به این قرار است: سی و دو مورد المعجم، بیست و دو مورد فرج بعد از شدت، بیست و چهار مورد کلیله و دمنه، بیست مورد مرزبان‌نامه، دوازده مورد جوامع‌الحکایات، شش مورد مطلوب کل طالب، پنج مورد اخلاق‌الاشراف، دو مورد نصیحه‌الملوک و یک مورد ترجمهٔ ادب وجیز. به نظر می‌رسد مابقی اشعار و ابیات را مستقیماً از آثار خود شاعران آورده باشد.

مؤلف بیست و نه بیت از سعدی و بیست و دو بیت از نظامی آورده که نشان‌دهندهٔ توجه او به اشعار این دو است. همچنین از سنایی یازده بیت و از خاقانی شش بیت شاهد آورده است. چنانکه گفته شد، سه بیت نیز از ترجمهٔ بدر جاجرمی (بر قصیده نونیه ابوالفتح بُستی) نقل کرده است. تعدادی از ابیات مقتبس از کتاب المعجم و فرج

بعد از شدت، و همچنین تمامی ابیات آورده شده از کتاب مطلوب کل طالب، سرودهٔ مؤلفان این کتب بوده. جز این، اشعار قلیلی از بابا افضل و حافظ (هرکدام ۱ مورد)، کمال‌الدین اسمعیل، عزّالدین کاشانی، انوری (هرکدام ۲ مورد)، مولوی (۳ مورد) و ابوسعید ابوالخیر (۴ مورد) به استشهاد می‌آورد که نشان‌دهندهٔ استفاده مؤلف از شعر شاعرانی است که در بازهٔ زمانی قرن ششم تا هشتم هجری حیات داشته‌اند. دو رباعی نیز از خیام آورده که یکی از آنها اقتباس از مرزبان‌نامه است. از کسانی چون بُندار رازی، فردوسی، مسعود سعد سلمان، ابوالفرج رونی، عایشهٔ مُقریه، حکیم نزاری، شیخ صائن‌الدین شیرازی نیز ابیاتی آورده که برگرفته از کتب مأخذ وی بوده [۳].

اقوال (مأثورات)

مؤلف، گاه در میانهٔ کلام، به جهت تأیید یا استوار ساختن کلام خویش، سخنانی از اولیاء و مشایخ و حُکما و دیگر بزرگان می‌آورد. بخشی از این سخنان به زبان عربی بوده و تحت عنوان «قال الحکیم»، «قال الحکما»، «گویند» و «گفته‌اند» آمده است. بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد بیشتر آنچه مؤلف تحت عنوان «قال الحکیم» آورده، در اصل سخنان رشیدالدین وطواط است که در کتاب مطلوب کل طالب وی آمده است. البته چنانکه بعد از این هم مشاهده می‌شود، روال کلی کار مؤلف درکتاب عموماً مبتنی بر معرفی نکردن قائلان و راویان سخنان و اشعار است. وی از کسانی چون افلاطون، ارسطاطالیس (ارسطو)، ابوذرجمهر (بزرگمهر)، حسن بصری، بایزید بسطامی، ابی‌بکر ورّاق و مأمون (خلیفه عباسی) سخنانی آورده است. سخنی از معاویه (به عربی و مأخوذ از کلیله و دمنه) تحت عنوان «گوینده» و کلامی از عمر بن عاص (به فارسی و مأخوذ از نصیحة‌الملوک غزالی) تحت عنوان «حکما گویند» نیز آورده است. ضمناً یکی از مناظرات مأخوذ از کلیله و دمنه را که در کتاب اخیر به نام رای و برهمن آمده به نام اسکندر و ارسطو آورده است.

حکایات

حدود یکصد حکایت و روایت در متن کتاب آمده که شاید بتوان آن را از امتیازات اثر به حساب آورد. این حکایات و روایات از اندازهٔ دو و سه سطر شروع شده و به شکل داستان در داستان (به تقلید از کلیله و دمنه و مرزبان نامه) تا چندین صفحه نیز

می‌رسند. حکایات مزبور داستان‌های حقیقی، قصص دینی یا افسانه‌هایی هستند که مؤلف از آثار دیگر اخذ کرده و در تألیف خویش آورده است. این حکایت‌ها شامل موارد زیر است: از نصیحةالملوک ۱۱ حکایت، از تذکرةالاولیا ۱۰ حکایت، از فرج بعد از شدت ۹ حکایت، از جوامع الحکایات و کیمیای سعادت هر کدام ۸ حکایت، از عجایب المخلوقات (طوسی)، قابوس‌نامه و مرزبان‌نامه هر کدام ۶ حکایت، از کلیله و دمنه و ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه هرکدام ۵ حکایت، از عجایب المخلوقات (قزوینی) ۴ حکایت، از نصیحةالملوک (سعدی) و سیاست‌نامه هر کدام ۳ حکایت و از ترجمهٔ عجایب المخلوقات (قزوینی)، از المعجم فی آثار ملوک العجم، الف لیلة و لیلة (به شکل ترجمه)، هفت پیکر (در قالب نثر)، اخلاق الاشراف، تاریخ طبرستان و اخلاق ناصری نیز هرکدام یک حکایت آورده است. بسیاری از حکایات نقل‌شده در بیشتر کتب ادبی (و تاریخی) آمده است که مؤلف گاه با توجه به روایت‌های مختلف از حکایتی، روایت خود را پرداخته است. البته بعضی حکایات در دو یا سه مأخذ مشترکاً آمده و مؤلف گاه از هر دو مأخذ برای نگارش داستان خود بهره برده است.

مؤلف در حکایات و روایات تصرفاتی نیز کرده است (نسخه، ۶۹). این تصرفات گاه تغییراتی جزئی و ناچیز است که در روند حکایت مؤثر نیست و گاه چشمگیر و عمده، به گونه‌ای که سبب تغییرات قابل توجهی در کلیّت حکایت می‌گردد. مثلاً گاه شخصیت‌های حکایات را عوض می‌کند (نسخه، ۱۷۰)، یا آنکه نام شخصیت را ذکر نمی‌کند (نسخه، ۵۶، ۱۱۶، ۱۴۲) که به نظر می‌رسد برخی از آنها نتیجه دخل و تصرف کاتب نسخه بوده است.

ویژگی‌های سبکی

چنانکه مکرر گفته آمد، روضةالملوک کتابی است که مؤلف -یا به عبارت صحیح‌تر مدوّن- آن را با التقاط از کتب مختلف ترتیب داده است. چنانکه گفته شد، این موضوع سبب گردیده تا نثر کتاب متأثر از کتبی که مورد اقتباس بوده، یکدست و یکنواخت نباشد. عبارات آن در بعض مواضع به نثر مرسل، ساده و روان؛ در برخی قسمت‌ها موزون و مسجع؛ و گاه به نثر مصنوع پرتکلّف و ثقیل است. در ابتدای مباحث (بیان اجناس

فضایل و انواع آن)، و تعاریف و تبیین و تشریح آنها، متأثر از کتب مأخوذ، کلام در نهایت تکلّف و دشواری است؛ در حالی که در بخش حکایات، شاهد نثری متعادل‌تر و متعارف‌تر هستیم. مؤلف در این طریق حتی زحمت یک‌دست کردن قسمت‌های التقاطی را هم به خود نداده و ما شاهد کنار هم قرار گرفتن نثرهای مختلف از بازه زمانی متفاوت (نیمهٔ قرن پنجم تا نیمهٔ قرن هشتم هجری) هستیم. مؤلف بارها قسمت‌های مختلف از یک کتاب یا حتی کتب مختلف را کنار هم نهاده تا عبارتی ترتیب دهد (نسخه، ۳۲، ۱۰۴، ۲۳۰-۲۲۹) و خواننده به هنگام خواندن کتاب، به دنبال مؤلف، هر لحظه از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر می‌رود. با این اوصاف نمی‌توان در باب سبک کتاب نظری صریح ابراز داشت و حکم متقنی داد، و قاعدتاً کتاب از این نظر دارای امتیاز ویژه‌ای نیست.

شاید تنها نکته‌ای که بتوان از آن، به عنوان خصوصیت سبکی کتاب نام برد، اصرار و تعمدی است که مؤلف در به کار بردن کلمات عربی، خاصه نمونه‌های غریب و کم‌کاربرد آن زبان، در تألیف خویش دارد[۱]. از آن جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: اتّضاع ۲، استجذاب ۹۲، استرواح ۳۲و۳۶، انحفاظ ۱۱۱، تجلّب ۲۱، تکرّع ۷۴، تنصیب ۵۹، راکض ۲، کُسارت ۱۴۹، مترسَّم ۵۳، متلّهف ۷۰، مُحرفات ۲۵، مخضّر ۱۲ ، مُخلّط ۲۱، مُخلّله ۱۷۲، مدهور ۱۶۱و۲۰۳، مذعور ۷۰و۲۰۳، مراکض ۷، مرتاع ۷۰، مشاربت ۱۲۰، مشنّف ۷و ۲۲۳، مکافلة ۲۱۰، ملثوم ۸، منخجل ۴۱و ۱۰۰، منخرط ۶ و ۲۳۳، منقّر ۴۰، منوّر ۱۲، مورّد ۸.

مؤلف، به تبع شیفتگی به زبان عربی، علاقه وافری نیز به استفاده از جمع مکسر داشته: اساور ۳، اعمار ۴، بواقی ۳۹و ۷۱، ثواقب ۱، حوامل ۱۶۰، خوادم ۱۰۶و۱۸۶، زواهر ۱، صوائب ۲۷، مراکض ۷، ممالح ۳. گاه نیز به تبعیت از این زبان از پسوند اسم مصدر جعلی‌ساز «یّت» سود می‌جوید: بشریّت، جبلیّت، خلقیّت، شیخوخیّت، ملکیّت، نوعیّت. و به نظر در این راه، گاه دچار غلط و اشتباه نیز شده است: ابذال (از ریشهٔ بذل)۲۴۴، اَحساس (ج حس)۱۱۷، اَوصَل (صلهٔ رحم کننده‌تر)۸۴، ترابیع (ج تربیع)۴۱، تصادیر (ج تصدیر)۶۳، جدوار (ج جدار)۶۲، حاسراً (از ریشهٔ حسرت)۴۱و۲۳۷، سهوم (ج سهم)۷، عجزا (ج عاجز)۱۰۶، غمّاز (ج مکسر غامز)۴۴، فوایض (ج فایض)۱۴، کهولیّت (بجای

۱. البته برخی موارد متن، از مؤلف نبوده و در اصل در متن مأخذ وی به کار رفته است.

کهولت)۳۲، محارب (ج حرب)۱۵۹و۱۶۰و۱۶۴، مزایج (ج مزاج)۲، مفارد (ج فرد)۲۵۹، مفارق (ج فَرق)۲۵۹. گاه کلمات جمع را مجدداً جمع بسته است (جمع الجمع): آثارات ۲۱، امورات ۳۹و۹۲و۱۰۴، تواریخها ۱۷۳.

و البته گاه شاهدِ کلمات و ترکیب‌های زیبایی نیز هستیم: انبانچه ۱۷۶، بیرون شد ۲۰۵، پشتواره۷۲، پشماگند۳۴ ، تابیدن (= تاب آوردن) ۲۳۸، تیمارداشت ۱۰۳و۱۴۱و۱۸۱، حرمت‌داشت ۷۹، خبرپُرسان ۱۲۹، عملدار (= عامل) ۱۴۱، غوطه برآوردن۲۱۸، فرادید (هویدا، آشکار)۶۸ و۱۶۶، گزارش (= گزاردن)۱۴۱، میانگی۲۳۷، نگه داشت۷۸، نواخت کردن۱۸۶، نیمانیم۶۷، وطن‌گاه۲۱۸، یادآورد۸۴، یراق نمودن (=بسیجیدن)۲۲۱و۲۴۵.

در متن کتاب به‌ندرت شاهد کلمات ترکی هستیم: آقچه۶۸و۷۱، تالان۹۵، چاوشان۱۷۷، یراق۱۱۰و۲۲۱و۲۴۵، یساولان۱۷۷، یغما۲۱۴، یورش۷۲.

و دیگر اینکه عموماً کلمات، ترکیب‌ها و تعابیر و عباراتی در متن مشاهده می‌شود که به‌کرّات تکرار شده‌اند.

خصوصیات زبانی

علی‌رغم التقاطی بودن متن، نویسنده تعمد داشته تا نثر کتاب را، در بخش‌های مدرسی، یا در توصیفاتی که در میان حکایات آورده، به نثر ادبی شبیه سازد، ؛ یعنی نثری مسجع و موزون و مزیّن به آیات و احادیث و اشعار و آمیخته با اطناب و قرینه‌سازی و جمله‌پردازی و استعمال کلمات مترادف و به کار بردن واژه‌های عربی و گاه تتابع اضافات و جملات طولانی. این تعمد مؤلف یا حقیقتاً متأثر از شیفتگی و علاقه‌مندی وی به اینگونه نثر (و بیان) بوده یا از این باب بوده که به خوانندهٔ کتاب اینگونه نشان دهد که مؤلف در عربیت و ادبیت مقامی دارد.

کاتب

کاتب نسخه شخصی بوده مسمّی به حسنعلی بن نصرالله انگوتی[1] که در سال ۱۲۷۹ ق (عهد ناصری) در یکی از روستاهای توابع اردبیل (روستای درآباد) از روی نسخه‌ای که از این کتاب در دست داشته، آن را کتابت نموده است. کاتب در نهایت کم‌سوادی، یا

۱. انگوت نام شهری است در استان اردبیل

حتی می‌توان گفت بی‌سوادی، بوده و اصطلاحاً اهلیت این کار را نداشته. غیر از بی‌سوادی بسیار بی‌مبالات و بی‌دقت نیز بوده و این عدم دقت از همان سطور نخستین نسخه به چشم می‌آید و تقریباً هیچ موضعی از کتاب نیست که اهمال کاتب و سستی وی در آن مشاهده نشود؛ چنانکه حتی در نگارش عناوین (ابواب و اقسام و فصول) نیز دچار اشتباه شده است. هرجا که نتوانسته کلمه‌ای را بخواند، شکل آن را نقاشی کرده و به سبب قلّت سواد، غیر از کلمات معمول و پیش‌پاافتاده، باقی کلمات مشمول این ناتوانی گردیده‌اند. گاه خواسته کلمات مشکل را، به زعم خود، معنا نماید اما معانی را بعضاً در میان متن آورده است که این عمل سبب به غلط افتادن خواننده در خوانش متن و دریافت مقصود گردیده است؛ ضمن آنکه در معنا کردن کلمات نیز گاه دچار لغزش شده است.

مکرر نوشتن کلمات، دوباره‌نویسی کلمه یا کلماتی از سطور پیشین، سهوالقلم در کتابت بعضی کلمات (استحظار= استظهار، مماضحت= مماحضت، فیقر= فقیر، مکر=کمر، هاشیم= هشام و...)، پس و پیش نگاشتن دو یا چند کلمه، افتادگی‌های بی‌اندازه (از یک کلمه تا چند جمله) ، اغلاط املایی و گاه عامیانه‌نویسی (جهته= جهتِ ۱۱۴و۱۸۷، دوروغ= دروغ۵۱) و بسیار از اینگونه موارد -که خواندن متن را در نهایت دشواری قرار داده و گاه حتی غیرممکن ساخته است- همه و همه از مواردی است که کاتب نسخه در آنها نقش داشته. به تمام این موارد باید اعمال نظرهای سلیقه‌ای وی را نیز افزود (نسخه، ۱۴۲ ذیل حدیثِ تأسفتُ...).

خصوصیات نگارش کاتب

خط نسخه از نوع شکستهٔ نستعلیق بوده و توانایی کاتب در نگارش آن متوسط محسوب می‌شود. کاتب مطالب و عبارات را به دنبال هم و بدون فاصله نگاشته است. دعای کوتاه ابتدای نسخه که پیش از عنوان کتاب آمده؛ عنوان کتاب؛ عناوین ابواب و اقسام و فصول؛ شاخص اشعار (نظم، بیت، مصرع) و عنوان حکایات در متن را، به شنگرف نگاشته است. همچنین برای فصلِ مصراع‌ها، علامتی به شکل دو کاما میان آنها آورده است. به‌تقریب تا نیمهٔ کتاب عنوان کامل هر حکایت به خط مشکی در حاشیه صفحات آمده است.

به نظرمی‌رسد کسی (کاتب؟) یک بار متن را از ابتدا تا انتها مرور کرده، چرا که زیر کلمات، عبارات و بسیاری از سطور با شنگرف خط کشیده شده است (و شاید آوردن عنوان حکایات در حاشیه هم مربوط به این مرور بوده باشد). کاتب خود را ملزم به رعایت علامت شدّ دانسته و این الزام به اندازه‌ای به افراط کشیده می‌شود که گاه کلماتی را که مشدّد نبوده نیز مشدّد ساخته است (دوّیم، سیّم، سُمّ و...) و برعکس گاه با مشدد نمودن کلمه‌ای که مشدد نیست، سبب گردیده که معنای آن عوض شود: مادّه (ماده)، مدبّر (مُدبِر). کاتب همچنین حرف یاء برخی کلمات را انداخته است: امر (امیر)، بپرهزان (بپرهیزان)، برون (بیرون)، پره زن (پیره زن)، چز (چیز)، رسمان (ریسمان)، هچ (هیچ)، و برعکس حرف یایی به کلماتی که فاقد حرف یاء بوده اضافه نموده است: اینتظار، اینتظام، اینتقام، خیطر (خطر). اعداد چهارم تا یازدهم را هم به سیاق دویم و سیم نوشته است: چهاریم و پنجیم و... .

کاتب نهایت بی‌دقتی را در به کار بردن و همچنین حذف واو عطف از خود نشان داده است، آنچنان که شمار این سهل‌انگاری از حد بیرون است. ضمن آنکه به دلیل نشناختن واو معدوله، دچار لغزش نیز گردیده است: برخواستن (برخاستن)، واصگان (خاصگان)، خواص (خاص)، خواموش (خاموش). البته ممکن است این خصیصه را مربوط به نگارش عهد مؤلف نیز دانست؛ چنانکه می‌توان نمونهٔ آن را در کتب آن عصر مشاهده کرد.

کاتب محل کلمه یا کلمات افتاده را با علامتی در متن مشخص نموده و کلمه مورد نظر را در بالای علامت مذکور آورده است. دو یا چند کلمه‌ای را که پس و پیش نوشته (که تعداد آنها زیاد هم بوده) به ترتیب با علائمی به شکل عدد دوِ انگلیسی (۲) و حرف میم فارسی (م) در بالای کلمات مورد نظر نشان داده است (به این معنا که این دو یا چند کلمه باید جابه‌جا شوند) و البته کاتب همهٔ موارد را نیز متذکر نشده است.

رسم‌الخط نسخه

فاصلهٔ زمانی میان نگارش اصل اثر با کتابت نسخه‌ای که در دسترس است، به‌تقریب ۴۰۰ سال است. به‌درستی مشخص نیست میان این نسخه با اصل دست‌نویس مؤلف، چند نسخهٔ دیگر وجود داشته و کاتب ما از کدام نسخه برای نسخه‌برداری بهره برده است.

کسی را هم که به عنوان کاتب نسخه می‌شناسیم -چنانکه گفته آمد- در نهایت بی‌دقتی بوده و بنابراین از اندازه وفاداری یا دخل و تصرف وی در بازنویسی نسخه نیز بی‌اطلاع هستیم. از بعضی موارد می‌توان احتمال داد که کاتب عیناً آنچه در اختیار داشته، رونویسی کرده (ضمن اذعان و اشارهٔ صریح خود کاتب) و بعض موارد را باید از خصوصیات کتابت عصر کاتب دانست؛ به اضافهٔ اعمال نظرهای وی که از سر بی‌سوادی صورت گرفته است. ازجمله ویژگی‌های نگارشی نسخه می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

- حروف پ، چ، ژ، گ به شکل ب، ج، ز، ک (با یک نقطه و یک سرکش) نوشته شده‌اند.

- های غیرملفوظ، به هنگام اتصال کلمه به های جمع، نوشته نشده: اندیشها ۱۷۲، پارها ۲۱۹، پردها ۲۱۷، جامها ۲۲۳، رخنها ۱۶۱، ریزها ۲۳، سنگ پارها ۲۱۹، سنگ ریزها ۲۳۶، ورطها ۵۳ و ۱۶۴.

- های غیرملفوظ هنگام جمع بستن با «ان» حذف نشده: بنده‌گان ۸۰ و ۱۱۲، پرده‌گیان ۱۳۰، خواننده‌گان ۹۴ و ۱۸۸، دیده‌گان ۸۶، زنده‌گانی ۴۵، سیاره‌گان ۷۰ و ۱۱۱.

- «ها»ی غیرملفوظ، به هنگام ترکیب با «ی» نسبت، در اکثر قریب به اتفاق موارد، حذف نشده است: ایستاده‌گی ۲۰۱، بیچاره‌گی ۲۰۸، پوشیده‌گی ۲۳۱، زنده‌گانی ۴۵.

- مصدر «برخاستن»، در تمام متن، بدون استثناء به شکل «برخواستن» نوشته شده است (نگارش این کلمه به این شکل از قرون هشتم و نهم هجری به بعد مرسوم بوده است).

- حرف ربط «که» دو مرتبه به شکل «ک» (نسخه۴۸ و ۱۸۷) نوشته شده که اگر لغزش کاتب نبوده باشد، احتمالاً مأخوذ از نسخه‌ای است که کاتب از روی آن رونویسی کرده است.

- حرف «را» (علامت مفعول بی‌واسطه) گاه به کلمهٔ پیش از خود چسبیده: کسریرا (کسری را)، راغبانرا (راغبان را).

- کلمات مختوم به حرف «ة» (متصل یا منفصل) را گاه به شیوهٔ خط عربی به صورت تای گرد (زکوة، فایدة، طلاقة، مادة، مجاورة، مشاورة، مضاعفة، موهبة)؛ و گاه به شکل «ت» کشیده مرسوم در خط فارسی نوشته است (راحت، عزیمت، مواسات و...).

- کلماتی را هم که در فارسی با الف کشیده می‌نویسند، به‌ندرت به قاعدهٔ عربی با الف کوتاه نوشته است: اسمعیل، حیوة، زکوة، سموات، صلوة.

- هنگام اضافه کردن باء به کلمه‌ای که الف و لام (ال) دارد، به اشتباه یک الف اضافه می‌آورد: باالخیر، باالطبع، باالفعل، باالقسط، باالمشورة، باالوالدین.

- حالت اضافی را پس از حرف الف، با همزه (ء) نشان داده است: بهاء گران، چنگهاء دراز، خلفاء، دندانهاء گرگان، دهنهاء شیران.

- یاء وحدت را پس از های غیرملفوظ، با همزه (ء) نشان داده است: آراستهٔ (آراسته ای)، شمهٔ (شمه‌ای)، نکتهٔ (نکته‌ای).

- از دو یاء متوالی در کلمه، تنها یکی را آورده است: جای (جایی)، شراین (شرایین)، فرمای (فرمایی)، کدخدای (کدخدایی)، مبتلای (مبتلایی)، می‌گوی (می‌گویی).

نتیجه‌گیری

مؤلف کتاب روضةالملوک، آنگونه که در دیباچهٔ تألیف خود ذکر کرده، رغبت بسیار داشته که با خلق اثری، نام خود را ماندگار سازد و به سبب انجام این امر، تألیف اثری اخلاقی- ادبی را برگزیده است، اما در این باب دانش کافی و توانایی لازم را نداشته و بنابراین با التقاط از مطالب چند کتاب اخلاقی و ادبی که در دسترس داشته است، سعی کرده که به خواستهٔ خود جامهٔ عمل بپوشاند. وی با فخیم‌نمایی اثر خود (با تقلید کردن از نثر مصنوع فنّی) تلاش نموده ناتوانی خود را پنهان سازد و تألیف خویش را اثری بدیع نشان دهد؛ در حالی که نه در علم اخلاق آگاهی لازم را داشته و نه در ادبیات خلاقیت کافی. وی با کمک انواع صناعات و آرایه‌های ادبی سعی کرده تألیف خود را در چشم خواننده وزین نشان دهد، اما چنانکه در متن مشهود است، حتی از یک‌دست کردن آنچه از دیگر کتب اقتباس نموده و کنار هم قرار داده نیز عاجز است.

در مقایسه با آثاری از این دست که پیش، همزمان و یا پس از آن نوشته و شناخته شده و به دست ما رسیده است، این اثر چندان شاخص محسوب نمی‌شود و نمی‌تواند چندان محملِ مقایسه و ارزش‌گذاری باشد. ضمن آن که با توجه به ناشناختگی آن در میان عموم و خصوص (از زمان نگارش آن تا قرن حاضر) منطقاً تأثیری بر تألیفات

عالمان اخلاق، و همچنین ادبا و فضلا هم نداشته است.

با این حال، با توجه به این که یکایک آثار دست‌نویس به‌جامانده در تمامی رشته‌ها، باید شناسایی شده و نسخه‌های ارزشمند آنها به طبع برسد، و نیز با عنایت به اینکه نویسندهٔ اثر مورد بحث ما، کتاب خود را، پیش از به قدرت رسیدن سلاطین صفوی، به یک دربار شیعی تقدیم داشته -و از این منظر شاید نخستین اثر از نوع خود به حساب بیاید- نمی‌توان اهمیت آن را نادیده گرفت و به آن بها نداد [۴].

پی‌نوشت

۱. مطالبی که مؤلف با عنوان «سیرالملوک» در تألیف خویش می آورد، در اصل مأخوذ از کتاب «نصیحة‌الملوک» غزالی هستند.

۲. به نظر می‌رسد کتاب «انیس الوحدة و جلیس الخلوة» (محمود گلستانه) و «نزهة‌القلوب» (حمدالله مستوفی) نیز مورد استفاده مؤلف بوده‌اند.

۳. به نظر کتاب «انیس الوحدة و جلیس الخلوة» محمود گلستانه و جنگ «روضة‌الناظر و نزهة‌الخاطر» عزّالدین کاشانی از جملهٔ این کتب باشند.

۴. نسخهٔ خطی کتاب مورد بحث با کمک مأخذ شناخته‌شده‌ای که مؤلف با اقتباس از آنها تألیف خود را ترتیب داده، تصحیح شد. با توجه به این که نسخهٔ دیگری از این کتاب شناخته نشده (تک‌نسخهٔ مغلوط)، برای تصحیح آن الزاماً روش قیاسی پیش گرفته شد.

منابع

ابن اسفندیار، بهاءالدین محمّد (۱۳۶۶) تاریخ طبرستان، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران، پدیده خاور.
برزگر، اردشیر (۱۳۸۸) تاریخ تبرستان، تهران، رسانش.
دهستانی، حسین (۱۳۶۳) فرج بعد از شدّت، تصحیح اسماعیل حاکمی، تهران، اطلاعات.
روضةالملوک (نسخهٔ خطی)، محفوظ در کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران (شمارهٔ نسخه: ۳۵۲۰).
عبید زاکانی، نظام الدین (۱۳۸۷) اخلاق الاشراف، تصحیح علی اصغر حلبی، تهران، اساطیر.
طبرسی، ابوعلی فضل (۱۳۸۰) نثراللئالی، محمّدحسن زبری قاینی، مشهد، آستان قدس رضوی.
طوسی، نظام الملک (۱۳۶۹) اخلاق ناصری، تصحیح مجتبی مینوی، تهران، خوارزمی.
---------- (۱۳۸۳) سیاست نامه (سیرالملوک)، به اهتمام هیوبرت دارک، تهران، علمی و فرهنگی.
عطّار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۸) تذکرةالاولیاء، تصحیح محمّد استعلامی، تهران، زوّار.
عنصرالمعالی کیکاووس (۱۳۶۶) قابوس نامه، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، علمی و فرهنگی.
عوفی، سدیدالدین محمّد (۱۳۹۷) جوامع الحکایات و لوامع الروایات، تصحیح امیربانو مصفّا (کریمی) تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
غزالی طوسی، محمّد (۱۳۵۱) نصیحةالملوک، تصحیح جلال الدین همایی، تهران، انجمن آثار ملی.
---------- (۱۳۸۲) کیمیای سعادت، تصحیح حسین خدیوجم، تهران، علمی و فرهنگی.
نصرالله منشی (۱۳۹۱) کلیله و دمنه (ترجمه)، تصحیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران، دانشگاه تهران.
وراوینی، سعدالدین (۱۳۸۰) مرزبان نامه، تصحیح خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی علیشاه.
وطواط، رشیدالدین محمّد (۱۳۸۶) مطلوب کلّ طالب، تصحیح محمود عابدی، تهران، بنیاد نهج‌البلاغه.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و دوم، پاییز ۱۴۰۰: ۹۴-۷۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

سرل و جایگاه منطقی داستان‌های خیالی

غلامرضا حسین‌پور*

چکیده

جان سرل در فلسفهٔ زبان خود به تفاوت‌های ظریفی توجه دارد که در میان انواع مختلف افعال گفتاری وجود دارند. به باور او، گفتن یا نوشتن در یک زبان، عبارت است از انجامِ یک نوع کاملاً خاص از افعال گفتاری که افعال مضمون در سخن نامیده می‌شود. بدین لحاظ، وجود گفتمان داستانی برای کسی که به چنین دیدگاهی معتقد است، مسئله دشواری را ایجاد می‌کند؛ یعنی چگونه می‌توانیم اثری داستانی را بفهمیم، حتی اگر نویسنده ظاهراً پاره‌ای از قواعد مهم کاربرد زبان را نقض کند؟ تلاش وافر سرل، در این سیاق، تحلیل مفهوم داستان است، نه مفهوم ادبیات. در واقع هدف او، بررسی تفاوت میان اظهارات داستانی و جدی است، نه بررسی تفاوت میان اظهارات مجازی و واقعی. از نظر سرل، نویسندهٔ یک اثر داستانی، به انجام مجموعه‌ای از افعال مضمون در سخن، معمولاً از نوع تصدیقی، تظاهر می‌کند. او معتقد است آنچه داستان خیالی را ممکن می‌کند، مجموعه‌ای از قراردادهای فرازبانی و غیرمعناشناختی‌ای است که ارتباط میان کلمات و جهان را که از طریق قواعد معناشناختی افعال گفتاری بنیان نهاده شد، قطع می‌کنند. بر این اساس، اعمال متظاهرانه افعال مضمون در سخنی که نگارش اثری داستانی را شکل می‌دهند، عبارت‌اند از: انجامِ افعالِ اظهار، به صورت واقعی، با قصد توسل به قراردادهای افقی که تعهدات اظهارات متعارف مضمون در سخن را به حالت تعلیق درمی‌آورند. هدف این جستار، بررسی، تحلیل و نقد نگاه سرل به جایگاه منطقی گفتمان داستانی است.

واژه‌های کلیدی: جان سرل، گفتمان داستانی، افعال مضمون در سخن، قواعد معناشناختی افعال گفتاری.

---

* استادیار گروه عرفان اسلامی، پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی، ایران reza_hossein_pour@yahoo.com

CC BY NC

مقدمه

نظریه افعال گفتاری[1] به دلیل نارضایتی فیلسوفانی مانند جان آستین[2] (۱۹۶۰-۱۹۱۱) و جان سرل[3] (متولد ۱۹۳۲) از نگاه پوزیتیویست‌های منطقی به زبان، در نیمه قرن بیستم، شکل گرفت. باید اذعان کرد که در آن زمان، پوزیتیویست‌ها بر فلسفه مسلط بودند. علاقه آنها به زبان، بر این مسئله تمرکز داشت که چگونه زبان در فضاها و موقعیت‌های علمی به کار می‌رود. البته این تمرکز بر معنایی بود که زبان بر ساحت منطقی دارد. برای پوزیتیویست‌ها، ظاهراً جملات جدا از فضاها و موقعیت‌هایی که در آنها استعمال می‌شوند، معنا دارند. افزون بر این، جملات معنا دارند اگر و تنها اگر شروط صدق آنها بتواند برقرار شود. بدین‌سان اگر کسی بخواهد مثلاً جمله «گربه روی پادری است» را تصدیق کند، باید بداند چگونه صدق یا کذب این جمله را تعیین کند. اگر گوینده‌ای ادعا کند که «در قلب هرکسی روح نیکی هست» و نتواند به ما بگوید چگونه می‌داند که این ادعا صادق است یا کاذب، این جمله بی‌معناست. به یک معنا، آستین و سرل به همین شیوه به زبان می‌نگرند. آنها تمرکزشان بر ساحت منطقی است. اما جملات از نظر آنها مصنوعاتی نیستند که معنا را روی دوش خود حمل کنند، بلکه گویندگان آن‌ها را برای کمک به شنوندگان و مخاطبان خود صادر و منتشر می‌کنند. فراتر از آن، جملات، اعمال یا افعالی هستند که معنا را تنها زمانی حمل می‌کنند که نقش گویندگان، شنوندگان و بقیهٔ سیاق صدور به حساب آورده شود. کل افعال گفتاری -البته نه جملات به معنای دقیق کلمه- واحدهای زبان‌اند که نیاز به تحلیل دارند (Fotion, 2003: 34). به همین معنا، سرل افعال گفتاری را «واحدهای بنیادین یا کوچک‌ترین واحدهای ارتباط زبانی» می‌خواند (Searle, 1969: 16).

از منظر تاریخی، جان آستین نخستین فیلسوفی بود که نظریهٔ افعال گفتاری را سامان داد؛ لذا مهم‌ترین سهم آستین در تاریخ فلسفه، در فلسفه زبان اوست که در نظریهٔ افعال گفتاری او نمود یافته است. مهم‌ترین کشف آستین در طول حیات‌اش نیز کشف اظهارات انشائی[4] است و به همان نسبت، کشف افعال و جملات انشائی (Searle,

1. Speech acts theory
2. John Austin
3. John Searle
4. performative utterances

2001: 219). در واقع مسئله اصلی آستین این است که از طریق نظریهٔ افعال گفتاری، جایگزینی را برای تمایز بنیادین میان اظهارات انشائی و اِخباری[1] بیابد؛ یعنی تمایز میان اظهاراتی که گزاره‌ها یا توصیفات هستند و اظهاراتی که افعالی مانند قول دادن، عذرخواهی کردن، شرط بستن یا هشدار دادن را شامل می‌شوند؛ در واقع تمایز میان اظهاراتی که می‌گویند و اظهاراتی که عمل می‌کنند (Searle, 1968: 405).

آستین در نظریهٔ افعال گفتاری، تمایزی را میان سه ساحت مختلف از توصیف یک اظهار ایجاد کرد: ۱. ساحت فعل تلفظی[2] که در مقام اظهار واژه‌هایی تعریف می‌شود که معنای معینی دارند؛ ۲. ساحت فعل مضمون در سخن[3] که در مقام اظهار واژه‌هایی تعریف می‌شود که بار معینی دارند و آستین آن را بار مضمون در سخن[4] نامید؛ ۳. ساحت فعل ناشی از سخن[5] که در مقام ایجاد تأثیر بر مخاطب تعریف می‌شود (Searle, 2001: 220).

اما آستین از میان سه ساحت مختلف از توصیف یک اظهار، به تحلیل فعل مضمون در سخن پرداخته و آن را فعل کامل گفتاری در وضعیت کامل گفتاری دانسته است (Austin, 1962: 147) و بدین لحاظ، دست به طبقه‌بندی افعال مضمون در سخن می‌زند؛ بدین معنا، افعال مضمون در سخن، مهم‌ترین و محوری‌ترین افعال در نظریهٔ افعال گفتاری به حساب می‌آیند. اما سرل در کنار طبقه‌بندی آستین از افعال مضمون در سخن، طبقه‌بندی دیگری را ارائه می‌دهد که در طول طبقه‌بندی آستین است. مبنای طبقه‌بندی سرل، برخلاف طبقه‌بندی آستین که براساس هیچ اصلی بنیاد گذاشته نمی‌شود، براساس اصول نحوشناختی است؛ یعنی به صورت معناشناختی است و البته مرتبط با انواع شرایطی که توصیف می‌شوند (Martinich, 2001: 435).

اساساً سرل بیش از آستین نه تنها در فراهم آوردن چارچوب کلی مورد نیاز برای نظریهٔ افعال گفتاری پیش می‌رود، بلکه مشخصات غنی‌تری را از ساختارهای مفصل خودِ افعال گفتاری فراهم می‌کند (Smith, 2003: 9). وقتی مشغول مطالعهٔ فلسفه زبان هستیم، می‌بینیم سرل توجه خود را به تفاوت‌های ظریفی جلب می‌کند که در میان انواع

1. constative
2. locutionary act
3. illocutionary act
4. illocutionary force
5. perlocutionary act

مختلف افعال گفتاری وجود دارند. کار سرل تعیین قواعدی است که هنگام استفاده از زبان، چیزهای مختلفی را که می‌خواهیم بگوییم، شکل می‌دهند. مثلاً اگر من بخواهم واقعاً قول دهم، خود را ملزم به انجام برخی افعال می‌کنم؛ یعنی خود را متعهد به انجام کاری می‌دانم که توانایی انجام آن را دارم. همچنین در قول دادن، قصدم را برای انجام آنچه قول داده‌ام، بیان می‌کنم (Fotion, 2003: 34-35). افزون بر این، اساساً اگر گوینده‌ای وعده‌ای می‌دهد، محتوای این وعده باید این باشد که آن فعل خاص را در آینده انجام دهد (Searle & Vanderveken, 1985: 16)؛ یعنی معنا ندارد که کسی برای انجام کاری در دیروز یا حتی اکنون قول بدهد. من به قول‌ام عمل می‌کنم، چون مخاطب من آن را از من می‌خواهد. در مقابل، اگر دستوری صادر کنم، می‌خواهم دستورم اجرا شود و لذا دستوری صادر خواهم کرد که مخاطب بتواند آن را اجرا کند. البته اگر دستوری صادر می‌کنم، حتماً دارای نوعی جایگاه خاص و امتیازی فراتر از مخاطب خود هستم. حتی تصدیقات[1] که از جملاتِ محبوب همه پوزیتیویست‌ها هستند، در قالب فعل گفتاری قرار می‌گیرند. بنابراین، هر نوع فعل گفتاری مجموعه قواعد خود را دارد که آنها را برای موجودیت خود تعیین می‌کند (Fotion, 2003: 35).

ضرورت طرح موضوع

چنان‌که گفته شد، جملات، اعمال یا افعال‌اند و افعال گفتاری، واحدهای زبان و چون در داستان‌های خیالی، قواعد معناشناختی تغییر می‌یابند و نویسندگان، قواعد ذاتی و صداقت را که از قواعد معناشناختی افعال گفتاری‌اند، نقض می‌کنند، تبیین جایگاه منطقی این نوع داستان‌ها، در هر زبان و ادبیاتی، اهمیت بسزایی دارد.

در واقع نویسنده یک اثر داستانی به انجام مجموعه‌ای از افعال مضمون در سخن - که مهم‌ترین قسم افعال گفتاری و در حقیقت، یک فعل کامل گفتاری است- تظاهر می‌کند و لذا معیار تشخیص برای اینکه آیا یک متن، اثری داستانی است یا نه، باید در قصدهای مضمون در سخنِ نویسنده باشد.

حال پرسش این است که چه چیزی یک نویسنده را قادر می‌کند که کلمات را با معانی واقعی خود به کار ببرد، بدون اینکه تعهداتی را بپذیرد که آن معانی ایجاب

1. assertions

می‌کنند. در واقع سخن از جایگاه منطقی خلق شخصیت‌های داستانی است.

این مقاله به صورت بنیادین، از منظر سرل که یکی از برجسته‌ترین فیلسوفان معاصر در فلسفه زبان و تحلیل نظریه افعال گفتاری است، در پی آن است که به تبیین نقش منطقی خیال در داستان بپردازد. این مسئله بنیادی، از مبانی اساسی هرگونه ادبیات داستانی در هر زبانی است؛ بدون اینکه به ایدئولوژی شخص یا گروه خاصی مختص باشد.

معنای گفتمان داستانی

به باور سرل، گفتن یا نوشتن در یک زبان، عبارت است از انجامِ یک نوع کاملاً خاص از افعال گفتاری که «افعال مضمون در سخن[1]» نامیده می‌شود. این افعال مضمون در سخن شامل اِخبار، سؤال کردن، دستور دادن، قول دادن، عذرخواهی کردن، تشکر کردن و... می‌شود؛ مجموعه نظام‌مندی از روابط میان معانی کلمات و جملاتی که اظهار می‌کنیم و افعال مضمون در سخنی که در اظهار آن کلمات و جملات انجام می‌دهیم، وجود دارد. بدین لحاظ، سرل تصریح می‌کند که وجود گفتمان داستانی[2] برای کسی که به چنین دیدگاهی معتقد است، مسئله دشواری را ایجاد می‌کند. از نظر او، می‌توانیم این مسئله را به صورت پارادوکس زیر بیان کنیم:

> گفتمان داستانی چگونه می‌تواند هم در این مورد که کلمات و دیگر مؤلفه‌ها در یک داستان خیالی، معانی متعارف خود را دارند، مصداق پیدا کند و هم در عین حال، از قواعدی که به آن کلمات و دیگر مؤلفه‌ها وابسته‌اند و معانی آنها را تعیین می‌کنند، تبعیت نشود: گفتمان داستانی چگونه می‌تواند در «کلاه قرمزی کوچک» مصداق پیدا کند؛ به طوری که هم «قرمز» به معنای قرمز باشد و هم در عین حال، قواعدی که در آن، «قرمز» با قرمز همبسته است، به قوت خود باقی نباشند؟ (Searle, 1979: 58).

به عبارت دیگر، چگونه می‌توانیم اثری داستانی را بفهمیم، حتی اگر نویسنده ظاهراً پاره‌ای از قواعد مهم کاربرد زبان را نقض کند (Fotion, 2003: 36). سرل معتقد است پرسش فوق، فقط تنسیقی اولیه از پرسش ماست و قبل از اینکه بتوانیم حتی تنسیق

1. illocutionary acts
2. fictional discourse

دقیقی از این پرسش فراهم کنیم، باید با قوت بیشتری به آن بپردازیم. اما قبل از انجام این کار، به نظر او، باید تفاوت میان داستان و ادبیات و تفاوت میان گفتار داستانی و گفتار مجازی را بیان کنیم:

۱. تفاوت میان داستان و ادبیات: برخی از آثار داستانی، آثار ادبی‌اند، برخی هم نه. امروزه بیشتر آثار ادبی، داستانی هستند، اما به هیچ‌وجه همه آثار ادبی، داستانی نیستند. بیشتر کتاب‌های طنز و لطیفه، نمونه‌هایی از داستان هستند اما ادبیات محسوب نمی‌شوند؛ در «کمال خونسردی[1]» و «سپاهیان شب[2]» آثار ادبی به حساب می‌آیند اما داستانی نیستند. از آنجا که بیشتر آثار ادبی داستانی‌اند، ممکن است تعریفی از داستان را با تعریفی از ادبیات خلط کنیم، اما وجود نمونه‌هایی از داستان که ادبیات نیستند و وجود نمونه‌هایی از آثار ادبی که داستانی نیستند، کافی است تا اثبات کنیم که این‌همانی ادبیات با داستان اشتباه است و حتی اگر چنین نمونه‌هایی وجود نمی‌داشتند، باز هم اشتباه بود، چون مفهوم ادبیات، مفهومی متفاوت با داستان است. بدین‌سان مثلاً «کتاب مقدس به مثابه ادبیات» از منظر الهیاتی دلالت بر نگرشی بی‌طرفانه دارد، اما «کتاب مقدس به مثابه داستان» جانب‌دارانه است.

تلاش وافر سرل، تحلیل مفهوم داستان است نه مفهوم ادبیات. در واقع به همان معنایی که سرل در آن، داستان را تحلیل می‌کند، به سه دلیلِ درهم تنیده، باور هم ندارد که ارائه تحلیلی از ادبیات ممکن باشد: الف) خصیصه یا مجموعه خصایصی وجود ندارد که همه آثار ادبی واجد آنها باشند و بتوانند شرایط لازم و کافی را برای وجود یک اثر ادبی سامان دهند. مفهوم ادبیات، براساس اصطلاح‌شناسی ویتگنشتاین، مفهومی است دارای شباهت خانوادگی. ب) ادبیات نام مجموعه‌ای از نگرش‌هایی است که در جهت گفتمان خود داریم، نه نام ویژگی درونی گفتمان؛ هرچند اینکه چرا این نگرش‌ها را داریم، البته دست‌کم تا حدی، کارکرد ویژگی‌های گفتمان خواهد بود نه کاملاً اختیاری. به طور کلی، اینکه آیا یک اثر، ادبی است یا نه، به قضاوت خوانندگان بستگی دارد؛ اینکه یک اثر، داستان است یا نه، به قضاوت نویسنده آن وابسته است. ج) آثار ادبی به آثار غیرادبی پیوسته هستند. نه تنها در آنجا حد و مرز دقیقی نیست بلکه اصلاً حد و

1. In Cold Blood
2. Armies of the Night

مرز چندانی هم وجود ندارد. بدین‌سان توسیدید[1] و گیبون[2] آثاری درباره تاریخ نوشتند که ممکن است به عنوان آثار ادبی تلقی کنیم یا نه. «داستان‌های شرلوک هلمز»[3] اثر کانن دویل[4] به وضوح آثار داستانی‌اند اما باید داوری کرد که آیا این آثار باید به عنوان بخشی از ادبیات انگلیسی تلقی شوند یا نه.

۲. تفاوت میان گفتار داستانی و گفتار مجازی: بدیهی است همان‌طور که در گفتار داستانی، قواعد معناشناختی تغییر می‌یابند یا به حالت تعلیق درمی‌آیند، در گفتار مجازی نیز قواعد معناشناختی به نحوی تغییر می‌یابند یا به حالت تعلیق درمی‌آیند. اما همچنین بدیهی است که آنچه در گفتار داستانی رخ می‌دهد، کاملاً متفاوت با صنایع ادبی و مستقل از آن است. یک استعاره همان اندازه که می‌تواند در یک اثر غیرداستانی رخ دهد، می‌تواند در یک اثر داستانی نیز رخ دهد. سرل می‌گوید صرفاً برای اینکه زبانی مخصوص[5] داشته باشیم تا با آن کار کنیم، بهتر است بگوییم که کاربردهای استعاری اظهارات، «غیرواقعی[6]» و عبارات داستانی، «غیرجدی[7]» هستند. برای اینکه از یک نوع مشخص از بدفهمی اجتناب کنیم، مراد از این زبان مخصوص این نیست که تلویحاً بگوید نوشتن شعر یا رمانی داستانی، یک فعالیت جدی نیست بلکه به بیان دقیق‌تر، مثلاً اگر نویسنده یک رمان به ما بگوید که «بیرون باران می‌بارد»، به صورتی جدی به این دیدگاه الزامی ندارد که در زمان نوشتن رمان، واقعاً بیرون باران می‌بارید؛ داستان به این معنا غیرجدی است. برخی مثال‌ها از این قرارند: اگر الان بگویم «من دارم مقاله‌ای درباره مفهوم داستان می‌نویسم»، این مطلب هم جدی و هم واقعی است. اگر بگویم «هگل یک اسب مرده در بازار فلسفی است»، این مطلب جدی اما غیرواقعی است. اگر در آغاز یک داستان بگویم «روزگاری در مملکت دوردستی، پادشاهی خردمند زندگی می‌کرد که دختری زیبا داشت...»، این مطلب واقعی است اما جدی نیست. هدف سرل، بررسی تفاوت میان اظهارات داستانی و جدی است؛ نه بررسی تفاوت میان اظهارات مجازی و واقعی (Searle, 1979: 58-60).

1. Thucydides
2. Gibbon
3. Sherlock Holmes
4. Conan Doyle
5. jargon
6. nonliteral
7. nonserious

بنابراین، در مقابل کار گسترده‌ای که سرل در باب افعال گفتاری کرد، درباره فعالیت (گفتمان) گفتاری[1] تنها به صورت پراکنده کار کرده است. در این باب سرل تبیین می‌کند که چگونه افعال گفتاری، فعالیت گفتاری را از نوعی بسیار خاص ایجاد می‌کنند. البته حرکت و سیر سرل از افعال گفتاری به فعالیت گفتاری به راحتی صورت نمی‌گیرد. اما ابزارهای موجود در نظریه سرل به همان اندازه که با افعال گفتاری سروکار دارند، به خوبی قادرند به پرسش‌های مهم در باب فعالیت گفتاری نیز پاسخ دهند (Fotion, 2003: 35).

قواعد معناشناختی افعال گفتاری

سرل می‌گوید یک تصدیق[2] نوعی فعل مضمون در سخن است که با برخی قواعد معناشناختی کاملاً خاص و عملگرا مطابقت دارد. او در میان قواعدی که می‌توانند فهرست شوند، چهار قاعدهٔ معناشناختی افعال گفتاری را فهرست می‌کند که عبارت‌اند از: ۱. قاعده ذاتی[3]: سازندهٔ یک تصدیق خود را متعهد به صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود، می‌داند. ۲. قواعد مقدماتی[4]: گوینده باید در موقعیتی باشد که شواهد یا دلایلی برای صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود، فراهم کند. ۳. گزاره‌ای که بیان می‌شود، نباید به طور بدیهی در سیاق اظهار هم برای گوینده و هم برای شنونده صادق باشد. ۴. قاعدهٔ صداقت[5]: گوینده خود را متعهد به یک باور در صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود، می‌داند (Searle, 1979: 62).

مطمئناً یک رمان اثر پیچیده‌ای است که غالباً شامل افعال گفتاری و بخش‌هایی از گفتمان است که هیچ‌یک از قواعد چهارگانه فوق را نقض نمی‌کند. مثلاً این امر در رمان «آنا کارنینا»[6] اثر لئو تولستوی -وقتی به‌درستی چیزهایی را دربارهٔ مسکو و سنت‌پترزبورگ می‌گوید- رخ می‌دهد و لذا بدین معنا، هیچ‌یک از آن قواعد چهارگانه را نقض نمی‌کند. اما عمدتاً چنین آثاری شامل افعالی گفتاری می‌شوند که راست نیستند؛ افرادی مانند خود آنا و عاشق او، موهوم و داستانی‌اند. حتی شخصیت‌هایی واقعی مانند

1. speech activity (discourse)
2. assertion
3. essential rule
4. preparatory rules
5. sincerity rule
6. Anna Karenina

ناپلئون در یک رمان می‌توانند چیزهایی بگویند و کارهایی انجام دهند که در زندگی واقعی نگفته‌اند و انجام نداده‌اند. در واقع نویسندگانی مانند تولستوی قواعد اول و چهارم از قواعد چهارگانه فوق -قواعد ذاتی و صداقت- را نقض می‌کنند؛ یعنی نه خود را متعهد به «صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود»، می‌دانند و نه «خود را متعهد به یک باوردر صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود». اما ظاهراً قواعد دوم و سوم در رمان‌ها کاربردی ندارند و لذا بدین معنا، این قواعد در رمان‌ها نقض نمی‌شوند (Fotion, 2003: 36).

اما سرل می‌گوید برخی معتقدند نویسندهٔ هر رمانی، فعل مضمون در سخنِ تصدیق کردن را انجام نمی‌دهد اما فعل مضمون در سخنِ گفتن یک داستان خیالی یا نوشتن یک رمان را انجام می‌دهد. براساس این نظریه، روایات روزنامه‌ها حاکی از طبقه‌ای از افعال مضمون در سخن (گزاره‌ها، تصدیقات، توصیفات، تبیینات) و داستان‌های خیالی حاکی از طبقه دیگری از افعال مضمون در سخن (نوشتن داستان‌ها، رمان‌ها، اشعار، نمایش‌نامه‌ها و...) هستند. نویسنده یا گویندهٔ داستان خیالی، خزانهٔ افعال مضمون در سخن خودش را دارد که این افعال با معیار افعال مضمون در سخنِ سؤال کردن، درخواست کردن، قول دادن، توصیف کردن و... براساس همه آن چهار قاعده فوق، بلکه افزون بر آنها هستند.

به باور سرل، تحلیل فوق نادرست است. از نظر او، به طور کلی، فعل مضمون در سخنی که در اظهار جمله انجام می‌شود، تابعی از معنای جمله است. مثلاً می‌دانیم که اظهار جمله «سینا می‌تواند دوی هزار و پانصد متر را بدود»، انجام یک نوع فعل مضمون در سخن است و اظهار جمله «آیا سینا می‌تواند دوی هزار و پانصد متر را بدود؟»، انجام نوع دیگری از فعل مضمون در سخن است، چون می‌دانیم که شکل جمله اِخباری معنایی متفاوت با شکل جمله استفهامی دارد. اما اکنون اگر جملاتی که در یک اثر داستانی به کار می‌روند، افعال گفتاری کاملاً متفاوتی را با آن افعالی که توسط معنای واقعی خود تعیین می‌شوند، انجام دهند، آن جملات باید معنای دیگری داشته باشند. بنابراین، کسی که می‌خواهد ادعا کند داستان حاکی از افعال مضمون در سخنِ متفاوتی با غیرداستان است، به این دیدگاه متعهد است که کلمات، در آثار داستانی، معانی متعارف خود را ندارند. این دیدگاه دست‌کم در بادی امر یک دیدگاه غیرممکن است،

چون اگر درست باشد، برای هیچ‌کس ممکن نیست که یک اثر داستانی را بدون یادگیری مجموعه جدیدی از معانی همه کلمات و دیگر مؤلفه‌هایی که حاکی از آن اثر داستانی‌اند، بفهمد و از آنجا که هر جمله‌ای می‌تواند در یک اثر داستانی رخ دهد، برای اینکه توانایی خواندن هر اثر داستانی را داشته باشیم، گوینده آن زبان باید آن زبان را دوباره یاد بگیرد، زیرا هر جمله‌ای در آن زبان، هم معنای داستانی دارد و هم معنای غیرداستانی. بدین‌سان این نظریه که می‌گوید داستان حاکی از مقوله‌ای کاملاً جدید از افعال مضمون در سخن است، نامعقول است (Searle, 1979: 63-64).

معنای تظاهر در گفتمان داستانی

اما آیا نویسندگان، در نوشتن رمان، داستان کوتاه، داستان طنز، نمایش‌های تلویزیونی یا صحنه‌ای، قواعد گفتاری روزمره را نقض می‌کنند؟ سرل می‌گوید واقعاً نه؛ این نویسندگان یقیناً قواعد گفتاری روزمره را به همان شیوه‌ای نقض نمی‌کنند که مثلاً کسی سعی می‌کند ما را فریب دهد (Fotion, 2003: 37). او در این‌باره می‌نویسد:

> اگر [نویسنده یک رمان] فعل مضمون در سخنِ نوشتن یک رمان را انجام نمی‌دهد، چون چنین فعل مضمون در سخنی وجود ندارد، دقیقاً او چه کاری انجام می‌دهد؟ این پاسخ به نظر من مشخص است، هرچند اظهار دقیق آن آسان نیست. می‌توان گفت او تظاهر به تصدیق می‌کند، یا کاری می‌کند که گویی تصدیقی می‌کرد، یا حرکات تصدیق کردن را انجام می‌دهد، یا ادای تصدیق کردن را درمی‌آورد (Searle, 1979: 64-65).

اکنون نوبت بررسی تأملات سرل بر روی مفهوم «تظاهر کردن» است. سرل معتقد است وقتی می‌گوییم نویسنده رمانی تظاهر به تصدیق می‌کند، تمایزِ دو معنای کاملاً متفاوت از «تظاهر کردن» تعیین‌کننده است. از نظر او، اگر «تظاهر کردن» تظاهر به چیزی یا انجام کاری باشد که کسی انجام نمی‌دهد، وارد شدن در شکلی از فریب است؛ اما اگر «تظاهر کردن» تظاهر به انجام کاری یا چیزی باشد که کسی انجام داده، بدون قصد فریب است. مثلاً اگر من تظاهر کنم رئیس‌جمهورم تا سازمان‌های اطلاعاتی را فریب دهم که به من اجازه ورود به نهاد ریاست جمهوری را بدهند، دارم به معنای اول

تظاهر می‌کنم اما اگر تظاهر کنم که به عنوان بخشی از یک بازی، رئیس‌جمهورم، تظاهر کردن به معنای دوم است. بدین معنا، در استعمال داستانی کلمات، تظاهر کردن به معنای دوم است که مورد بحث است؛

> بنابراین، [نویسنده یک رمان] وارد یک شبه‌عملکرد غیرفریب‌دهنده‌ای[1] می‌شود که با تظاهر کردن، به ما مجموعه‌ای از وقایع را می‌سازد. پس اولین نتیجه‌گیری من این است: نویسندهٔ یک اثر داستانی، به انجام مجموعه‌ای از افعال مضمون در سخن، معمولاً از نوع تصدیقی، تظاهر می‌کند. اکنون تظاهر کردن یک فعل [جمله] قصدی است: یعنی یکی از آن افعال [جملاتی] است که شامل مفهوم قصد است. دقیقاً نمی‌توان گفت که تظاهر کردن، انجام کاری است مگر اینکه قصد تظاهر انجام آن کار را داشت. بنابراین، اولین نتیجه‌گیری ما بلافاصله به نتیجه‌گیری دوم ما منجر می‌شود: معیار تشخیص برای اینکه آیا یک متن، اثری داستانی است یا نه، باید به ناچار در قصدهای مضمون در سخنِ نویسنده باشد. هیچ ویژگی متنی، نحوشناختی یا معناشناختی‌ای وجود ندارد که یک متن را به عنوان اثری داستانی شناسایی کند. آنچه متن را اثری داستانی می‌کند، به تعبیری، طرز تلقی مضمون در سخنی است که نویسنده در برابر آن نظر خود را اتخاذ می‌کند و آن طرز تلقی، موضوع قصدهای پیچیدهٔ مضمون در سخنی است که نویسنده وقتی می‌نویسد، واجد آن است (Searle, 1979: 65-66).

سرل معتقد است آن چهار قاعده فعل گفتاری فوق باید به عنوان قواعد عمودی[2] تصور شوند؛ این قواعد، در طبیعت خود، معناشناختی و عمل‌گرا هستند و به ما کمک می‌کنند که با جهان ارتباط برقرار کنیم. نویسندگان داستان این قواعد را خیلی نقض نمی‌کنند بلکه آنها را در انجماد عمیقی قرار می‌دهند؛ یعنی این قواعد را به وسیله قراردادهای افقی[3] که در سرشت خود، فرازبانی و غیرمعناشناختی‌اند، در تعلیق قرار می‌دهند. از نظر سرل، قراردادهای افقی در ساحت فعالیت گفتاری‌اند، نه در ساحت فعل

1. nondeceptivepseudoperformance
2. vertical rules
3. horizontal conventions

گفتاری. وقتی به این قراردادهای افقی توسل می‌شود، تو گویی نویسندگان داستان‌های خیالی به خوانندگان آثار خود می‌گویند: «من دارم تظاهر می‌کنم، چرا شما همراه با من تظاهر نمی‌کنید» (Fotion, 2003: 37). سخن صریح سرل در این‌باره این است:

> باید به این قواعد [قواعد معناشناختی افعال گفتاری] به عنوان قواعد عمودی که ارتباط‌هایی را میان زبان و واقعیت بنیاد می‌نهند، فکر کرد. اکنون می‌گویم آنچه داستان خیالی را ممکن می‌کند، مجموعه‌ای از قراردادهای فرازبانی و غیرمعناشناختی‌ای است که ارتباط میان کلمات و جهان را که از طریق قواعد مذکور پیشین بنیان نهاده شد، قطع می‌کند. باید به قراردادهای گفتمان داستانی به عنوان مجموعه‌ای از قراردادهای افقی فکر کرد که ارتباط‌هایی را که از طریق قواعد عمودی بنیان نهاده شد، قطع می‌کنند. این قراردادها لوازم متعارفی را که از طریق این قواعد بنیان نهاده شد، به حالت تعلیق درمی‌آورند. این قراردادهای افقی، قواعد معنا نیستند؛ یعنی بخشی از قابلیت معناشناختی گوینده نیستند. از این رو، معانی هیچ‌یک از کلمات یا دیگر مؤلفه‌های زبان را اصلاح نمی‌کنند یا تغییر نمی‌دهند. آنچه این قراردادهای افقی انجام می‌دهند، بیشتر این است که گوینده را قادر می‌کنند کلمات را با معانی واقعی خود به کار ببرند، بدون اینکه تعهداتی را بپذیرند که آن معانی به صورت متعارف این تعهدات را ایجاب می‌کند. بنابراین، سومین نتیجه‌گیری‌ام این است: مضامین تظاهرشده سخنی که اثری را داستانی می‌سازند، از طریق وجود مجموعه‌ای از قراردادهایی امکان می‌یابند که عملکرد متعارف قواعدی را که با افعال مضمون در سخن و جهان مرتبط‌اند، به حالت تعلیق درمی‌آورند. به این معنا، با استفاده از زبان مخصوص ویتگنشتاین [باید گفت] روایت داستان‌های خیالی به صورت واقعی، بازی زبانی جداگانه‌ای است؛ بازی کردن به مجموعه جداگانه‌ای از قراردادها نیاز دارد، هرچند این قراردادها قواعد معنا نیستند؛ و این بازی زبانی مثل بازی‌های زبانی مضمون در سخن نیست (Searle, 1979: 66-67).

بنابراین، سرل هنگامی که می‌گوید نوشتن داستان خیالی فعالیتی قصدی است، بر نهج صواب است اما وقتی می‌گوید ما باید به کنه قصدهای خصوصی نویسنده هم پی ببریم تا داستان را از غیرداستان متمایز کنیم، نباید بر نهج صواب باشد، چون ما فقط دارای قراردادهایی زبانی هستیم که با ما درباره قصدهای مربوط به نویسنده سخن می‌گویند. در واقع این قراردادهای زبانی، قراردادهایی دربارهٔ قراردادها هستند. پس گروهی از قراردادها وجود دارند که با ما دربارهٔ قصدهای نویسنده سخن می‌گویند. این قراردادها، به مثابه یک گروه، داستان را به عنوان یک بازی زبانی در ساحت فعالیت گفتاری تعیین می‌کنند، نه در ساحت فعل گفتاری. مدل سرل متضمن تعیین گروهی از قراردادهای افقی است که این قراردادها فعالیت گفتاری را شکل می‌دهند. این قراردادها باید از قواعدی که افعال گفتاری را تعیین می‌کنند، متمایز شوند (Fotion, 2003: 38).

نقد سرل بر ویتگنشتاین دربارهٔ معنای تظاهر

سرل معتقد است وقتی ویتگنشتاین می‌گفت دروغ گفتن یک بازی زبانی است که مانند هر بازی زبانی دیگری باید یاد گرفته شود، در اشتباه بود:

> فکر می‌کنم این اشتباه است، چون دروغ گفتن عبارت از نقض یکی از قواعد نظام‌بخشِ انجام افعال گفتاری است و هر قاعده نظام‌بخشی اساساً حاوی مفهوم یک نقض در آن [یعنی در انجام افعال گفتاری] است. از آنجا که قاعده، آنچه را که یک نقض شکل می‌دهد، توضیح می‌دهد، لازم نیست ابتدا پیروی از قاعده را یاد بگیریم و سپس عملی جداگانه از قطع قاعده را بیاموزیم. اما در مقابل، داستان خیلی پیچیده‌تر از دروغ گفتن است. ظاهراً برای کسی که قراردادهای داستانی جداگانه را نفهمیده است، داستان صرفاً دروغ باشد. آنچه داستان را از دروغ متمایز می‌کند، وجود مجموعه‌ای از قراردادهای جداگانه‌ای است که نویسنده را قادر می‌کند که حتی اگر قصد فریب نداشته باشد، حرکات تصدیق‌کردنی را که او صادق نبودن آنها را می‌داند، انجام دهد (Searle, 1979: 67).

اما در دفاع از ویتگنشتاین، در مقابل سرل، باید گفت که اساساً یکی از دلایل این امر که چرا مردم باور دارند یک انسان هرگز نمی‌داند که انسان دیگری درد دارد، امکان

تظاهر است. آیا کسی که دردی را از خود بروز می‌دهد، صرفاً نمی‌تواند تظاهر کند؟ ویتگنشتاین در پاسخ به این پرسش می‌گوید مواردی وجود دارند که در آنها فرض تظاهر بی‌معناست و برای نمونه، مثال رفتار کودکان را ذکر می‌کند:

> شاید در این فرض خود که لبخند یک نوزاد تظاهر نیست، خیلی عجله کرده باشیم. ــ و فرض ما بر چه تجربه‌ای استوار است؟ (دروغ گفتن یک بازی زبانی است که مانند هر بازی زبانی دیگری باید یاد گرفته شود) (Wittgenstein, 2009, par. 249).

انسان برای اینکه بتواند تظاهر کند یا دروغ بگوید، نیاز به تبحر یافتن در مهارت‌هایی دارد که کودکان و حیوانات ندارند، چنان‌که ویتگنشتاین می‌گوید:

> یک کودک پیش از آنکه بتواند تظاهر کند، باید چیزهای زیادی را یاد بگیرد (یک سگ نمی‌تواند ریاکار باشد، اما صادق هم نمی‌تواند باشد) (Wittgenstein, 2009: 240).

اما اگر اظهار لفظی درد به عنوان جانشینی برای رفتار مبتنی بر درد طبیعی آموخته شود، آیا ممکن است رفتار مبتنی بر درد طبیعی کودک، تظاهر صرف نباشد؟ محتمل بودن این تظاهر می‌تواند سایه تردید را بر تجربه‌های دیگران هم بیفکند، درست همان‌طور که محتمل بودن توهم می‌تواند معرفت ما را به اشیا با تردید مواجه کند (Hacker, 1990: 4).

در واقع تظاهر کردن مانند دروغ گفتن یک بازی زبانی است که باید یاد گرفته شود. چیزهای زیادی وجود دارند که قبل از آنکه بتوان تظاهری کرد، باید از پیش، توان انجام دادنشان را هم داشت. تظاهر و وانمود کردن، حرکاتی نادرست در یک بازی هستند اما قبل از دانست اینکه چه چیزی یک حرکت درست به شمار می‌آید، نمی‌توان در یک بازی، حرکتی نادرست کرد. یک نوزاد نمی‌تواند ریاکار باشد اما صادق هم نمی‌تواند باشد. همچنین یک کودک برای تظاهر کردن باید اول یاد بگیرد ادا درآورد و قصد ادا درآوردن داشته باشد. اما برای ادا درآوردن نباید تظاهر کند، زیرا برای تظاهر کردن، باید بیشتر قصد فریب دادن داشته باشد؛ لذا حتی اگر مثلاً رضایت نداشته باشد، درد نداشته باشد و...، موجب می‌شود که دیگران باور کنند که او رضایت دارد، درد دارد و... . او برای انجام چنین کاری باید بتواند فکر کند اما آن فکر و آن قصد مستلزم تعداد کثیری

مهارت است که او اول باید آنها را کسب کند. چگونه ما می‌دانیم که او از قبل، آنها را ندارد؟ چون چنین چیزهایی نیاز به یک الگوی بسیار پیچیده رفتاری دارد. درست همان‌طور که چیزی را که «اشتباه کردن در محاسبه» می‌نامیم، چنین نیازی دارد. ما تا وقتی که استعداد محاسبه کردن را به یک کودک نسبت ندهیم، درباره او هم نمی‌گوییم درست محاسبه نکرده است (Hacker, 1990: 71-72).

بدین‌سان ویتگنشتاین برای نشان دادن بی‌معنا بودن تظاهر در برخی موارد، مثالی از رفتار حیوانات را هم ذکر می‌کند و می‌گوید:

چرا سگ نمی‌تواند ادای درد را دربیاورد؟ آیا خیلی شرافتمند است؟ آیا می‌توان به یک سگ آموخت که ادای درد را دربیاورد؟ شاید امکان داشته باشد به او آموخت که در موقعیت‌های خاصی، حتی وقتی درد ندارد، چنان زوزه بکشد که گویی درد دارد، اما محیط پیرامونی مناسب برای آنکه این رفتار ادا درآوردن واقعی باشد، هنوز وجود ندارد (Wittgenstein, 2009, par. 250).

«محیط پیرامونی مناسب» یعنی برای این‌که رفتار یک موجود، تظاهری را شکل دهد، باید علیه متن رفتار بسیار پیچیده آن موجود روی دهد؛ مثل رفتاری که نیت‌ها و استعدادهای پیچیده را بروز می‌دهد. اساساً برای اینکه یک رفتار، اظهار درد، ترس یا شادی باشد باید در سیاقی بسیار خاص روی دهد. اما برای اینکه یک رفتار، تظاهر به درد باشد نیاز به سیاقی حتی گسترده‌تر و خاص‌تر است. اما نه اینکه هر موجودی که بتواند ترس، شادی یا درد را اظهار کند، بتواند به آنها تظاهر هم بکند. یک سگ نمی‌تواند تظاهر به داشتن درد کند، چون زیست او برای تظاهر، بسیار ساده است و پیچیدگی لازم برای چنین حرکاتی را ندارد. برای توانمند شدن در تظاهر یا صادق بودن باید در الگویی پیچیده از رفتار تبحر یافت. یک سگ نمی‌تواند ریاکار باشد اما صادق هم نمی‌تواند باشد (Hacker, 1990: 75) و لذا در همین سیاق است که ویتگنشتاین همچنین می‌گوید:

> شاید بتوان به سگی باهوش نوعی زوزه حاکی از درد را یاد داد اما هرگز به حد تقلید آگاهانه نخواهد رسید (Wittgenstein, 1981: 69).

روش‌های توسل به قراردادهای افقی

مطمئناً حق با سرل است که اعتقاد دارد بدنهٔ اصلی یک متن داستانی غالباً از بدنهٔ

اصلی یک متن غیرداستانی تشخیص‌ناپذیر است. نویسندگانی که در بیانِ تظاهر مهارت دارند، اگر بخواهند، می‌توانند به خوبی ما را فریب دهند (Fotion, 2003: 38). اما چه سازوکارهایی وجود دارد که از طریق آنها نویسنده بتواند به قراردادهای افقی متوسل شود؟ اگر نویسنده واقعاً افعال مضمون در سخن را انجام ندهد بلکه تنها تظاهر به انجام آنها کند، چگونه این تظاهر انجام می‌شود؟ پاسخ سرل این است که نویسنده با اظهارِ نگارشِ جملات به صورت واقعی، تظاهر به انجام افعال مضمون در سخن می‌کند. در اصطلاح‌شناسی افعال گفتاری، تظاهر به فعل مضمون در سخن می‌شود، اما فعلِ اظهار[1]، واقعی است. در اصطلاح‌شناسی آستین، نویسنده به صورت واقعی با انجامِ افعال آوایی و بیانی[2]، تظاهر به انجام افعال مضمون در سخن می‌کند (Austin, 1962: 120).

افعالِ اظهار در داستان خیالی از افعالِ اظهارِ گفتمان جدی قابل تشخیص نیستند و به این دلیل است که هیچ ویژگی متنی‌ای وجود ندارد که کش‌وقوس گفتمان را به عنوان اثری داستانی مشخص کند. انجامِ فعلِ اظهار با قصد توسل به قراردادهای افقی است که انجام متظاهرانه فعل مضمون در سخن را شکل می‌دهد؛

> بنابراین، نتیجه‌گیری چهارم این قسمت، تکامل نتیجه‌گیری سوم است: اعمال متظاهرانه افعال مضمون در سخنی که نگارش اثری داستانی را شکل می‌دهند، عبارت‌اند از: انجامِ افعالِ اظهار، به صورت واقعی، با قصد توسل به قراردادهای افقی که تعهدات اظهارات متعارف مضمون در سخن را به حالت تعلیق درمی‌آورند (Searle, 1979: 68).

قراردادهایی که در تعلیق‌اند، قراردادهای داستان‌های خیالی را دچار فرسایش نمی‌کنند. افزون بر این، این یک قرارداد بدیهی است که داستان خیالی باید یک داستان را روایت کند، نه اینکه فقط دربارهٔ مجموعه‌ای از رویدادهای مرتبط یا غیرمرتبط به ما چیزهایی را بگوید. یک قرارداد بدیهی دیگر این است که داستان باید به شیوه‌ای حداقل سازگار بیان شود (Fotion, 2003: 37). به این معناست که سرل تأکید می‌کند متون نمایشی در تبیین این نظریه مددرسان‌اند. در واقع متن نمایش‌نامه، شامل شبه‌تصدیقاتی[3] است اما عمدتاً متضمن مجموعه‌هایی از دستورالعمل‌های جدی با

1. utterance act
2. phonetic and phatic acts
3. pseudoassertions

هنرپیشه‌ها درباره این امر است که چگونه باید تظاهر به تصدیقات کنند و افعال دیگری انجام دهند. هنرپیشه تظاهر به انجامِ افعال گفتاری و دیگر افعال آن شخصیت می‌کند. نمایش‌نامه‌نویس افعال واقعی و متظاهرانه و گفتارهای هنرپیشه‌ها را نشان می‌دهد، اما عمل نمایش‌نامه‌نویس در نوشتن متن نمایش‌نامه بیشتر مانند نوشتن دستورالعملی برای تظاهر است تا پرداختن به شکلی از خود تظاهر؛

> یک داستان خیالی، بازنمایی متظاهرانه‌ای از وضعیت امور است؛ اما یک نمایش‌نامه -یعنی نمایش‌نامه‌ای که اجرا می‌شود- بازنمایی متظاهرانه‌ای از وضعیت امور نیست بلکه خود وضعیت متظاهرانه امور است؛ هنرپیشه‌ها تظاهر می‌کنند که شخصیت‌هایی هستند. به این معنا، نویسندهٔ نمایش‌نامه به طور کلی تظاهر به تصدیق نمی‌کند؛ او دستورالعمل‌هایی را در مورد چگونگی نمایش تظاهری ارائه می‌دهد که هنرپیشه‌ها بعداً دنبال می‌کنند (Searle, 1979: 69).

بدین‌سان، از نظر سرل، نه تنها باید میان گفتمان جدی و گفتمان داستانی تمایز قائل شویم، بلکه باید هر دو گفتمان را از گفتمان جدی دربارهٔ داستان نیز متمایز کنیم (Ibid: 70). ما داستان را از طریق تقابل آن با اعمال و عادات قراردادی صادقانه‌تری می‌فهمیم. چون چنین کاری انجام می‌دهیم، بسیاری از قراردادهای اصلی داستان‌نویسی مربوط است به تعلیق قواعد حاکم بر آنچه می‌توانیم به عنوان کاربردهای متعارف‌تر زبان بدانیم (Fotion, 2003: 38).

معنای انجام افعال متظاهرانه گفتاری

اما چگونه یک نویسنده می‌تواند شخصیت‌هایی را در داستانی خیالی خلق کند؟ پاسخ سرل این است که یکی از شرایط انجام موفق فعل گفتاری اشاره[1] این است که باید چیزی موجود باشد که گوینده به آن اشاره کند؛ یعنی نویسنده از طریق تظاهر به اشاره، تظاهر می‌کند که چیزی وجود دارد که به آن اشاره می‌شود. اشاره متظاهرانه است که شخصیت داستانی و تظاهر مشترکی را خلق می‌کند و ما را قادر می‌سازد درباره این شخصیت داستانی صحبت کنیم. در واقع نویسنده با تظاهر به اشاره به یک شخص،

1. reference

شخصیتی داستانی را خلق می‌کند. باید توجه کرد که او واقعاً به شخصیتی داستانی اشاره نمی‌کند، چون چنین شخصیتی وجود ندارد. او تقریباً با تظاهر به اشاره به یک شخص، شخصیتی داستانی را خلق می‌کند (Searle, 1979: 71).

حال یک‌بار که شخصیتی داستانی خلق شد، ما که بیرون از این داستان خیالی ایستاده‌ایم، می‌توانیم واقعاً به این شخصیت داستانی اشاره کنیم. ویژگی جالب دیگر اشاره داستانی این است که معمولاً همه اشارات در یک اثر داستانی، افعال متظاهرانه اشاره نیستند؛ برخی اشارات واقعی‌اند. بیشتر داستان‌های خیالی، افزون بر اشارات متظاهرانه به شخصیت‌های داستانی، شامل مؤلفه‌های غیرداستانی هم هستند. برخی گونه‌های داستان‌های خیالی از طریق الزامات غیرداستانی که در اثر داستانی شرکت دارند، تعریف می‌شوند. مثلاً تفاوت میان رمان‌های ناتورالیستی، داستان‌های جادویی، داستان‌های علمی و داستان‌های سوررئالیستی تا حدودی از طریق میزان التزام نویسنده به نشان دادن امور واقعی تعریف می‌شود. در واقع نویسنده از طریق تظاهر به اشاره به افراد و شرح رویدادهایی دربارهٔ آن‌ها، شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی را خلق می‌کند. نویسنده در مورد داستان رئالیستی یا ناتورالیستی به مکان‌ها و رویدادهای واقعی‌ای اشاره می‌کند که این اشارات را با اشارات داستانی می‌آمیزد؛ بدین‌سان تلقی داستان خیالی را به عنوان امتداد معرفت موجود ما ممکن می‌کند (Searle, 1979: 72-73).

اما گاهی نویسنده یک داستان خیالی، اظهاراتی را در داستان قرار می‌دهد که نه داستانی‌اند و نه بخشی از داستان. مثال معروف آن، جمله‌ای است که تولستوی در آغاز رمان «آنا کارنینا» آورده است: «همه خانواده‌های خوشبخت مثل هم‌اند، خانواده‌های بدبخت هرکدام بدبختی خاص خود را دارند». این عبارت، داستانی نیست بلکه عبارتی جدی است؛ تصدیقی واقعی و بخشی از رمان است اما بخشی از داستان خیالی نیست. در واقع یک اثر داستانی نباید کاملاً متشکل از گفتمان داستانی باشد و به طور کلی کاملاً شامل آن هم نمی‌شود (Searle, 1979: 74).

نهایتاً سرل پرسش مهمی را در ادامه تحلیل خود طرح می‌کند؛ اینکه چرا چنین اهمیت و تلاشی را به متونی ربط می‌دهیم که عمدتاً شامل افعال متظاهرانه گفتاری‌اند؟ او معتقد است پاسخ ساده یا حتی منحصربه‌فردی به این پرسش وجود ندارد؛

> بخشی از این پاسخ مربوط به نقش تعیین‌کننده‌ای است که داستان در زندگی انسان بازی می‌کند و همچنین نقش تعیین‌کننده‌ای که فرآورده‌های مشترک داستان در زندگی اجتماعی انسان بازی می‌کنند. یک جنبه از نقشی که چنین فرآورده‌هایی بازی می‌کنند، ناشی از این واقعیت است که افعال گفتاری جدی (یعنی غیرداستانی) می‌توانند از طریق متون داستانی منتقل شوند؛ حتی اگر فعل منتقل‌شدهٔ گفتاری در متن نشان داده نشود. تقریباً هر اثر مهم داستانی یک «پیام» یا «پیام‌هایی» را انتقال می‌دهد که از طریق متن منتقل می‌شوند اما در متن نیستند (Searle, 1979: 74).

به هر حال، سرل معتقد است هر نظریهٔ عامی در باب زبان باید بتواند کاربرد جملات در گفتمان داستانی را توضیح دهد؛ یعنی جایی که جمله معنای خود را حفظ می‌کند اما الزامات متعارفی که توسط اظهار جمله حمل می‌شوند، حضور ندارند (Searle, 2002: 6). سرل تصریح دارد که منتقدان ادبی توضیح داده‌اند که چگونه نویسنده یک فعل جدی گفتاری را از طریق انجامِ افعال متظاهرانه گفتاری که اثر داستانی را شکل می‌دهند، انتقال می‌دهد اما تاکنون نظریه عامی درباره سازوکارهایی که از طریق آنها این قصدهای جدی مضمون در سخن به وسیله مضامین سخن متظاهرانه منتقل شوند، وجود نداشته است (Searle, 1979: 75).

نتیجه‌گیری

تمرکز سرل بر ساحت منطقی زبان است و لذا جملات از نظر او مصنوعاتی نیستند که معنا را روی دوش خود حمل کنند، بلکه گویندگان، آنها را برای کمک به شنوندگان و مخاطبان خود صادر و منتشر می‌کنند؛ یعنی جملات، اعمال یا افعالی هستند که معنا را تنها زمانی حمل می‌کنند که نقش گویندگان، شنوندگان و بقیهٔ سیاق صدور به حساب آورده شود.

در واقع افعال گفتاری واحدهای زبان‌اند که نیاز به تحلیل دارند و به تعبیر سرل، افعال گفتاری، واحدهای بنیادین یا کوچک‌ترین واحدهای ارتباط زبانی‌اند؛ لذا به همین معناست که سرل به دنبال تبیین جایگاه داستان‌های خیالی در منظومه افعال گفتاری است.

بدین‌سان سرل به دنبال تحلیل مفهوم داستان است، نه مفهوم ادبیات. در داستان، قواعد معناشناختی تغییر می‌یابند یا به حالت تعلیق درمی‌آیند. در واقع کاربردهای استعاری اظهارات، غیرواقعی و عبارات داستانی، غیرجدی‌اند. هدف او، بررسی تفاوت میان اظهارات داستانی و جدی است، نه بررسی تفاوت میان اظهارات مجازی و واقعی.

سرل می‌گوید معمولاً نویسندگان، قواعد ذاتی و صداقت را که از قواعد معناشناختی افعال گفتاری‌اند، نقض می‌کنند؛ یعنی نه خود را متعهد به «صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود»، می‌دانند و نه «خود را متعهد به یک باور در صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود».

از نظر سرل، نویسنده یک اثر داستانی تظاهر به انجام مجموعه‌ای از افعال مضمون در سخن، معمولاً از نوع تصدیقی، می‌کند. لذا معیار تشخیص برای اینکه آیا یک متن، اثری داستانی است یا نه، باید در قصدهای مضمون در سخنِ نویسنده باشد. هیچ ویژگی متنی، نحوشناختی یا معناشناختی‌ای وجود ندارد که یک متن را به عنوان اثری داستانی شناسایی کند. آنچه متن را اثری داستانی می‌کند، طرز تلقی مضمون در سخنی است که نویسنده در برابر آن نظر خود را اتخاذ می‌کند.

سرل معتقد است قواعد معناشناختی افعال گفتاری که قواعد عمودی‌اند، در طبیعت خود، معناشناختی و عمل‌گرا هستند و به ما کمک می‌کنند که با جهان ارتباط برقرار کنیم. نویسندگان داستان این قواعد را به وسیله قراردادهای افقی که در سرشت خود، فرازبانی و غیرمعناشناختی‌اند، در تعلیق قرار می‌دهند. از نظر او، قراردادهای افقی در ساحت فعالیت گفتاری‌اند، نه در ساحت فعل گفتاری.

همچنین از منظر سرل، قراردادهای گفتمان داستانی مجموعه‌ای از قراردادهای افقی‌اند که ارتباطاتی را که از طریق قواعد عمودی بنیان نهاده شد، قطع می‌کنند. این قراردادها لوازم متعارفی را که از طریق این قواعد بنیان نهاده شد، به حالت تعلیق درمی‌آورند. این قراردادهای افقی گوینده را قادر می‌کنند کلمات را با معانی واقعی خود به کار ببرند، بدون اینکه تعهداتی را بپذیرند که آن معانی به صورت متعارف این تعهدات را ایجاب می‌کند.

به باور سرل، نویسنده با اظهارِ نگارشِ جملات به صورت واقعی، تظاهر به انجام افعال مضمون در سخن می‌کند. اعمال متظاهرانه افعال مضمون در سخنی که نگارش اثری

داستانی را شکل می‌دهند، عبارت‌اند از انجامِ افعالِ اظهار، به صورت واقعی، با قصد توسل به قراردادهای افقی که تعهدات اظهارات متعارف مضمون در سخن را به حالت تعلیق درمی‌آورند.

سرل تصریح می‌کند که اشارهٔ متظاهرانه است که شخصیت داستانی و تظاهر مشترکی را خلق می‌کند و ما را قادر می‌سازد دربارهٔ این شخصیت داستانی صحبت کنیم. در واقع نویسنده با تظاهر به اشاره به یک شخص، شخصیتی داستانی را خلق می‌کند؛ او واقعاً به شخصیتی داستانی اشاره نمی‌کند چون چنین شخصیتی وجود ندارد. نویسنده تقریباً با تظاهر به اشاره به یک شخص، شخصیتی داستانی را خلق می‌کند.

منابع

Austin, John (1962) How To Do Things With Words, Oxford: Oxford University Press.

Fotion, Nick (2003) "From Speech Acts to Speech Activity", in Smith, Barry (ed) John Searle, Cambridge: Cambridge University Press.

Hacker, P. M. S (1990) Wittgenstein, Meaning and Mind, Volume 3 of An Analytical Commentary on the Philosophical Investigations, Oxford: Basil Blackwell.

Martinich, A. P. (2001) "John R. Searle", in Martinich A. P. and Sosa, David (eds) A Companion to Analytic Phlosophy, Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Searle, J. R. (2002) "Speech Acts, Mind, and Social Reality", in Grewendorf, G. & Meggle, G. (eds) Speech Acts, Mind, and Social Reality; Discussions with John R. Searle, Springer Science+Business Media, B. V.

---------- (2001) "J. L. Austin", in Martinich A. P. and Sosa, David (eds) A Companion to Analytic Phlosophy, Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

---------- &Vanderveken, D. (1985) Foundations of Illocutionary Logic, Cambridge: Cambridge University Press.

---------- (1979) Expression and Meaning; Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge: Cambridge University Press.

---------- (1969) Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language,Cambridge: Cambridge University Press.

---------- (1968) "Austin on Locutionary and Illocutionary Acts." Philosophical Review 77: 405 - 424.

Smith, Barry (2003) "John Searle: From Speech Acts to Social Reality", in Smith, Barry (ed) John Searle, Cambridge: Cambridge University Press.

Wittgenstein, Ludwig (1981) Zettel, translated by G. E. M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell.

---------- (2009) Philosophical Investigations, translated by G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker and Joachim Schulte, Revised fourth edition by P. M. S. Hacker and Joachim Schulte, London: Blackwell Publishing.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و دوم، پاییز ۱۴۰۰: ۱۲۵-۹۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

نقد رمان «شکار کبک» از رضا زنگی‌آبادی براساس مبانی روان‌شناسی ژاک لاکان

ایوب مرادی*

چکیده

ژاک لاکان بدون‌شک یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های دانش روان‌شناسی بعد از زیگموند فروید است که اندیشه‌هایش نه‌تنها در زمینهٔ روان‌شناسی، بلکه در سایر زمینه‌ها همچون ادبیات، انسان‌شناسی، علوم اجتماعی و مطالعات زنان اثرگذار بوده است. مهم‌ترین ایدهٔ این روان‌شناس، تشریح فرایند فردیت، ذیل نظام سه‌گانهٔ «ساحت‌های خیالی»، «نمادین» و «امر واقع» است. دیدگاه‌های وی که در شرح ایده‌هایش در زمینهٔ سوبژکتیویته و ناخودآگاه، به اصطلاحاتی همچون استعاره و مجاز توجهی ویژه دارد، در مطالعات ادبی در مرکز توجه قرار گرفته است و یکی از شاخه‌های نقد روان‌شناسانه، خوانش متون ادبی براساس آموزه‌های اوست. رمان «شکار کبکِ» رضا زنگی‌آبادی ازجمله آثار داستانی سالیان اخیر است که مورد اقبال مخاطبان و منتقدان قرار گرفته است. این رمان، سرگذشت نوجوانی معصوم را روایت می‌کند که به دلیل مصائب و پیش‌آمدهای زندگی، به قاتلی بی‌رحم تبدیل می‌شود. مقالهٔ حاضر در صدد است تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی با رویکرد تحلیل مضمون و با در نظر گرفتن مبانی فکری ژاک لاکان، این رمان را تحلیل کند و در پی ارزیابی میزان تأثیر عواملی همچون، فقدان مادر و سایر ابژه‌های جانشین مادر و همچنین ناکارآمدی پدر و نقش منفی سایر ابژه‌های جانشین پدر، در فرایند تبدیل «قدرت» از نوجوانی معصوم به فردی روان‌پریش و منزوی است. نتایج نشان می‌دهد گذار این شخصیت از دوران کودکی به بزرگسالی یا به تعبیر لاکان، از «ساحت

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، ایران ayoob.moradi@gmail.com

CC BY NC

خیالی» به «ساحت نمادین» به دلیل فقدان مادر و ناکارآمدی نقش پدر -که از نظر لاکان گره‌گاه روانی سوژه در ساحت نمادین محسوب می‌شود- باعث تعلیق دائمی و بدگمانی او نسبت به نظم اجتماعی و درنتیجه پناه‌بردنش به دامن ابژه‌های مادرانه شده است. موضوعی که به دلیل تعارض با ماهیت ساحت نمادین، زمینهٔ شکل‌گیری اختلال‌هایی همچون پارانویا، ترس، انزوا و بدگمانی را در این شخصیت فراهم آورده است.

واژه‌های کلیدی: نقد روان‌شناسانه، ژاک لاکان، فرایند سوبژکتیویته، ساحت نمادین، رمان «شکار کبک».

بیان مسئله

رمان «شکار کبک»، که روایت‌گر زوال تدریجی شخصیتی به نام «قدرت» از کودکی معصوم به قاتلی خطرناک است، این قابلیت را دارد تا از طریق رویکردهای مختلف علم روان‌شناسی بررسی و تحلیل شود. یکی از این رویکردها، می‌تواند تحلیل ژاک لاکان از فرایند فردیت در سوژه‌های انسانی و گذار این سوژه‌ها از ساحت خیالی اتحاد مادر-کودک به ساحت نمادین به‌واسطهٔ ظهور نام و قانون پدر باشد. گذاری که از نگاه لاکان سازندهٔ شخصیت افراد است و هرگونه اختلالی در مسیر آن، زمینه‌های ایجاد انواع روان‌نژندی‌ها را در سوژه‌ها فراهم می‌سازد.

پژوهش حاضر در پی آن است تا با استفاده از اصول دیدگاه ژاک لاکان، سیر قهقرایی را در زندگی شخصیت اصلی داستان «شکار کبک» بررسی و تحلیل کند و به این سؤالات پاسخ دهد که چه عامل/عواملی در زندگی «قدرت» باعث می‌شود که کودکی معصوم به قاتلِ سریالیِ بی‌رحمی تبدیل گردد که به‌راحتی قربانیانش را به کام مرگ می‌کشاند. آیا فقدان مادر رقم‌زنندهٔ این سرنوشت شوم است یا نقش کم‌رنگ پدر؟ میزان تأثیر شخصیت منحرف «مراد» در این انحطاط تا چه اندازه است؟ نحوهٔ برخورد و تعامل قدرت با زنان نشان‌دهندهٔ کدام مشکل جدی در شخصیت اوست و این موضوع تا چه اندازه در انتخاب قربانیانش اثر گذاشته است؟

جست‌وجوی شواهد متنی برای پاسخ به این سؤالات نشان می‌دهد که محوری‌ترین موضوع در سیر انحطاط شخصیت قدرت که در روان‌شناسی لاکانی نیز اهمیت بالایی دارد، مفهوم «فقدان» است. قدرت که روزگاران شیرینی را با مادر سپری کرده است، به‌دلیل خطای پدر و با ضربهٔ بز نری که برای آبستن‌سازی بزهای ماده برای مدتی کوتاه وارد آغل منزل پدری او شده است، برای همیشه از حضور مادر محروم می‌شود؛ محرومیتی که اصلی‌ترین عامل فقدان در زندگی این شخصیت محسوب می‌شود. از سوی دیگر لاکان وداع سوژه با ساحت خیالیِ آمیختگی با مادر و ورود او به ساحت نمادین را مستلزم حضور پررنگ نام و قانون پدر می‌داند. اما نکته اینجاست که کم‌رنگ بودن نقش و تأثیر شخصیت پدر، پس از فقدان مادر، تا چه میزان در بروز مشکلات بعدی برای شخصیت «قدرت» اثرگذار بوده است؟ ارزیابی این سؤالات و پیش‌فرض‌ها با

در نظر گرفتن آرای ژاک لاکان، نویسندهٔ مقاله را به این نتیجه رسانده است که بیشتر مفاهیم ذکرشده از سوی این روان‌شناس در ترسیم فرایند سوبژکتیویته، در تحلیل سیر زندگانی شخصیت اصلی رمان «شکار کبک» کارآیی بالایی دارند.

براین اساس، وجود نشانه‌هایی همچون پیوند عمیق میان قدرت و مادر، تلاش پدر برای تسلط بر قدرت و جداکردن او از دامان مادر با تعابیری همچون بزرگ‌شدن، حضور «فالی» به‌عنوان دختری رؤیایی که خلأ و نبود او تا همیشه بر روح و روان قدرت اثر می‌گذرد، وجود شخصیت «مراد» با ویژگی‌های خاص و سیطرهٔ او بر زندگی و سرنوشت قدرت، ظهور «طلعت» و شیفتگی خاص قدرت بر او و نحوهٔ تعامل او با این شخصیت و نیز عناصری همچون بز نر پاکستانی و شخصیت عموی طلعت، همگی نشانه‌هایی هستند که نشان‌دهندهٔ قابلیت خوانش متن براساس رویکرد روان‌شناسانهٔ لاکان است.

پیشینه پژوهش

در دههٔ اخیر استفاده از دیدگاه‌های روان‌شناسانهٔ ژاک لاکان در تفسیر متون ادبی به‌شکل جدّی مورد توجه منتقدان ایرانی قرار گرفته و مقالات متعددی در این زمینه به نگارش درآمده است که از آن میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: پاینده (۱۳۸۸) در مقاله‌ای تلاش کرده است تا شعر «زمستان» از مهدی اخوان ثالث را با توجه به آرای لاکان نقد کند. نویسنده در مقالهٔ خود در پی آن بوده تا ضمن تشریح دیدگاه‌های لاکان در تکمیل نظریهٔ ناخودآگاه فروید، با استفاده از دو مفهوم لاکانی «ساحت خیالی» و «ساحت نمادین» متن شعر زمستان را مورد تحلیل قرار دهد. همچنین مرادی و همکاران (۱۳۹۷) طی مقاله‌ای با اتکا به آرای لاکان به تشریح سیمای معشوق ایده‌آل در شعر سرمای درون از احمد شاملو پرداخته‌اند. نویسندگان در این مقاله ضمن تأکید بر اهمیت ساحت نمادین در ترسیم چیستی مفهوم عشق، ویژگی‌های ذکرشده دربارهٔ معشوق را در شعر یادشده مطابق مقولهٔ معشوق مطلق لاکانی دانسته‌اند. همچنین جلاله‌وند آلکامی (۱۳۹۳) نیز در مقاله‌ای به تشریح ویژگی‌های روانی راوی رمان بوف کور بر پایهٔ آراء لاکان و فروید در باب مفاهیمی چون رانهٔ مرگ و «ژوئی‌سانس» پرداخته است. نویسندهٔ مقاله که به‌خوبی با اصول فکری این دو اندیشمند آشناست، اصرار راوی بوف

کور را در شکستن ممنوعیت‌های نظم نمادین، برخاسته از تن‌ندادن او به دام دال‌های متعدد این ساحت می‌داند. از دیگر آثار قابل توجه در زمینهٔ نقد آثار ادبی با رویکرد لاکانی، مقالهٔ زنجانبر و همکاران (۱۳۹۹) است که نویسندگان طی آن با استفاده از مفهوم مجاز و استعاره در نزد لاکان، داستان کودکانهٔ «یک داستان محشر» را تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که «دیگری بزرگ» اصلی‌ترین عامل ازهم‌گسیختن اتحاد مادر- کودک و شکل‌گیری سوبژکتیویته در ساحت نمادین است.

مبانی نظری

آن‌چیزی که تحت عنوان اندیشه‌های ژاک لاکان در محافل علمی روان‌شناسی و ادبیات مورد توجه قرار گرفته، دربردارندهٔ مفاهیم متعددی است که شرح تمامی آنها در این مجال نه ممکن است و نه ضروری. اما با توجه به مباحث مطرح در این مقاله، تلاش می‌شود برخی از این مفاهیم در همین بخش و برخی دیگر به فراخور موضوع و در اثنای تحلیل داستان تعریف و تشریح شوند:

ساحت‌های سه‌گانهٔ فرایند فردیت در سوژه

لاکان وجود سوژه‌ها را متشکل از سه وجه یا ساحت می‌داند: ساحت خیالی، ساحت نمادین و ساحت امر واقع. او پیوستگی این سه وجه مختلف را در وجود انسان به «گره برومه» همانند می‌کند «بدین‌معنا که عدم پیوستگی هر یک از آنها موجب ازهم‌پاشیدگی دو قطب دیگر می‌شود» (موللی، ۱۳۹۵: ۶۹).

ساحت خیالی

تعبیری است برای شرح دوران پیشاادیپی که در آن کودک انسان، هنوز به آن‌حد از درک دست نیافته است که بتواند میان امور عینی و ذهنی و نیز بین بدن خود و جهان خارج تفاوت قائل شود. در این دوران دریافت کودک از بدن خویش به شکل قطعه‌هایی منفک از هم است و امکان ترسیم تصویری یک‌دست از این اجزای جداازهم وجود ندارد. همین امر باعث می‌شود که کودک، بدن خود را در ادامهٔ بدن مادر فرض کند و این اتحاد و یکپارچگیِ وهمی، باعث ایجاد آرامشی بی‌حدوحصر در او می‌شود؛ به‌ویژه آنکه کودک این تجربهٔ اتحاد را به سایر اجزای هستی نیز تسرّی می‌دهد. «کودک در این

مرحله که هنوز نمی‌تواند حرف بزند، در معرض خیالات، فانتزی‌ها و انواع سائق‌ها است و درکی از محدودیت‌ها و کران‌مندی‌ها ندارد» (برتنس، ۱۳۹۴: ۱۸۶).

لاکان هستهٔ محوری ساحت خیالی را مرحلهٔ آینه‌ای می‌داند. این مرحله که مابین ۶ تا ۱۸ ماهگی رخ می‌دهد، زمانی است که کودک برای اولین‌بار تصویر خود را در آینه می‌بیند و برای اولین‌بار حس یکپارچگی و تمامیت به او دست می‌دهد. همچنین در همین دوره است که کودک با توجه به نقش آینه به‌عنوان عنصری بیرونی در شکل‌دادن به تصویری یکپارچه از او، به نقش خطیر «دیگری» در رقم‌زدن هویّت فردی پی می‌برد. «به نظر لاکان ما به واکنش و شناخته‌شدن از سوی دیگران نیازمندیم... سوبژکتیویتهٔ ما در کنش متقابل با دیگران تعبیر و تفسیر می‌شود» (ایگلتون، ۹۴: ۱۸۷). نکتهٔ مهم درخصوص مرحلهٔ آینه‌ای آن است که احساس خوشایند یکپارچگیِ حاصل از همانندسازی با تصویر آینه، بعد از آگاهی از این حقیقت که نیاز کودک به مادر هنوز پابرجاست، از بین می‌رود. این مسئله برای اولین‌بار حس «فقدان» را در کودک برمی‌انگیزد. احساسی که پس از گذار به دوران نمادین، تبدیل به احساس محوری سوژه می‌شود.

ساحت نمادین

اگر در ساحت خیالی، مادر وجودی محوری است، ساحت نمادین عرصهٔ چیرگی نام و قانون پدر است. گذار کودک از دوران ادیپی، باعث می‌شود که اتحاد خیالی مادر-کودک، با حضور نام پدر از هم بگسلد. پدر نه‌تنها با ایجاد مانع در برابر میل کودک به مادر، اولین قانون را وضع می‌کند؛ بلکه سایر قوانین اجتماعی نیز به‌واسطهٔ چیرگی نام پدر، بر کودک تحمیل می‌شود. آشنایی با زبان مقدمهٔ ورود به این ساحت است. «در ظاهر امر، کودک در این مرحله بر قواعد زبان و نحوهٔ کاربرد آن تسلط می‌یابد؛ اما به استدلال لاکان، این زبان است که بر سوژه تسلط می‌یابد و او را تابع قانونمندی خود می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۴۶۶). اصل محوری ساحت نمادین چیرگی حس «فقدان» در سوژه است. حسی که حاصل ازدست‌رفتن آرامش اتحاد وهمی با مادر در ساحت خیالی است. کودک در این ساحت از طریق سازوکار درونی‌سازی نام و قانون پدر به‌عنوان دال مرکزی، تلاش می‌کند تا بر پراکندگی‌های وجودی خویش غلبه کند و حس انسجام و تمامیت را دیگرباره تجربه کند. خلأ پدر یا نقش‌آفرینی ضعیف او در این ساحت می‌تواند

کودک را در تعلیقی دائمی میان دال‌های فاقد مدلول سرگردان نماید.

امر واقع

امر واقع یکی از جذاب‌ترین و در عین‌حال دشوارترین مفاهیم اندیشهٔ لاکان است. نکتهٔ جالب ماجرا آنجاست که بدانیم لاکان خود در دوره‌های مختلف، تعریف این مفهوم را تغییر داده است و شاید یکی از دلایل دشواری درک آن، همین تغییرات باشد. در مرحلهٔ اول امر واقع به‌مثابه «هستی در خود»، یعنی موضوعی که در خارج از ساحت نام‌ها و نشانه‌ها قرار دارد، تعریف می‌شد. در ادامه لاکان از امر واقع به‌عنوان یکی از ساحت‌های سه‌گانه یاد کرد. در این وضعیت «امر واقع به‌عنوان چیزی که در جای خود می‌ماند، در تضاد با هر دو امر خیالی و نمادین بود... مادیت زمخت تقسیم‌ناپذیری که مقدم بر نمادسازی وجود دارد» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۴-۱۱۵). از سال ۱۹۶۴ به بعد امر واقع دچار تغییری عمده می‌شود. لاکان در این دوره با واردکردن مباحثی همچون تروما (روان‌ضربه)، رانهٔ مرگ و «ژوئی‌سانس» در تعریف امر واقع، امر واقع را به‌سان حفره‌ای در ساحت نمادین می‌داند که گاه‌وبی‌گاه از گوشه‌ای سربرمی‌آورد و نظم ساختگی این ساحت را به چالش می‌کشد. چیزی اضافه که «هرگز به‌طور کامل جذب امر نمادین و و واقعیت اجتماعی نمی‌شود» (همان: ۱۱۷).

ابژهٔ a کوچک

همان‌گونه که اشاره شد، ورود کودک به ساحت نمادین باعث ازهم‌پاشیدن توهم اتحاد با مادر می‌شود. این امر حسی عمیق از فقدان را در کودک بیدار می‌کند که رهایی از آن تنها در سایهٔ پناه‌بردن به «فانتزی» امکان‌پذیر است. فانتزی باعث تقویت دیگربارهٔ توهم تمامیت می‌شود و به‌مثابه مانعی مقابل انشقاق روانی سوژه عمل می‌کند. منشأ این فانتزی‌سازی میلی فاقد موضوع است که همواره به شکل تحریف‌شده در ابژه‌های میل انعکاس می‌یابد. «ابژهٔ a همواره، به‌موجب تعریف آن، به‌نحوی معوج و تحریف‌شده ادراک می‌شود. زیرا برون از این تحریف، فی‌نفسه اصلاً وجود ندارد. چراکه هیچ نیست مگر تجسم و مادیت‌یافتن همین تحریف» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۳۲). براین‌اساس میل در سوژهٔ میل‌ورزِ گرفتار فقدان، موضوع مشخصی ندارد؛ بلکه طی جست‌وجویی مداوم در میان

ابژه‌های (a) مختلف در آمدوشد است. تناقض ماجرا نیز در اینجاست که این ابژه درواقع هیچ‌چیز نیست و «صرفاً در ارتباط با میلی که متوجه آن است، به‌عنوان چیزی وجود دارد» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۲).

معشوق مطلق

معشوق مطلق حاصل امید همیشگی انسان برای بازگشت به وحدت و تمامیت دوران پیشاادیپی است. لاکان معشوق مطلق را مایهٔ اصلی حیات موجود زنده می‌داند، و البته این موضوع چیزی جز یاد حسرت‌آمیختهٔ مادر نیست. مادری که در فرایند گذار سوژه از ساحت خیالی به ساحت نمادین از او دریغ داشته شده است. به تعبیری می‌توان گفت معشوق مطلق اصلی‌ترین ابژهٔ علت میل است که سوژه آن را به‌شکل خیالی جانشین مادر می‌کند. «مطلوب مطلق وعده‌ای است که همواره این امید را در فرد انسانی زنده نگه می‌دارد که وصال امری است ممکن؛ جالب آنکه ماهیت آن در عدم امکان آن است و نیل بدان چیزی جز توهمی محض نیست» (موللی، ۱۳۹۵: ۲۷۰).

ژوئی‌سانس

ژوئی‌سانس خدشه‌ای است در ایدهٔ اصل لذت فروید که بر اجتناب نوع انسان از درد و رنج تأکید دارد. این ایده برگرفته از تجربهٔ بیمارانی است که به‌شکلی وسواس‌گونه به مرور خاطرات و تجارب دردناک خود می‌پردازند. ژوئی‌سانس تجربه لذت آمیخته با درد است که «جانشین اتحاد گمشدهٔ کودک-مادر می‌شود» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۳۲).

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی از نوع تحلیل محتوا انجام پذیرفته و طی آن تلاش شده است تا با توجه به ایده‌های ژاک لاکان در زمینه‌های فرایند سوبژکتیویته، ساحت خیالی، ساحت نمادین، ژوئی‌سانس، استعاره‌های مادرانه و استعاره‌های پدرانه محتوای رمان «شکار کبک» از رضا زنگی‌آبادی مورد خوانش قرار گیرد. «در روش تحلیل محتوا تأکید خاصی بر تحلیل ویژگی‌های پیام‌های مستتر در متن‌ها وجود دارد» (حافظ‌نیا، ۱۳۹۷: ۷۷). ازآنجاکه پژوهش حاضر درجهت «معتبرساختن و گسترش‌دادن مفهومی

چارچوبِ نظریهٔ» (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۲۴) ژاک لاکان بـه نگـارش درآمـده، ذیـل روش تحلیل محتوای جهت‌دار قابل تعریف است. تبریـزی (۱۳۹۳)، ضـمن اسـتفاده از عنـوان «تحلیل محتوای هدایت‌شده» برای این نوع از پژوهش، آن را حاصل اسـتفاده از رهیافـت عقلی «قیاس» در روش تحلیل محتوا می‌داند.

خلاصهٔ داستان

شکار کبک روایت زندگی تلخ نوجوانی به نام قدرت است که علی‌رغـم پیونـد عمیـق محبت‌آمیزی که با مادر خود دارد، از سوی پدر، معلم و هم‌سالانش در مدرسه مـورد آزار و اذیت واقع می‌شود. رفتارهای آزاردهندهٔ پدر، تمسخر هم‌شـاگردی‌هـا و تحقیـر معلـم، آن‌قدر در نظر این کودک معصوم سنگین می‌آید که حتی محبت و حمایت مادر و دختر همسایه نیز نمی‌تواند او را به شرایط زندگی‌اش دلگرم کنـد. در ادامـه کـه خطـای پـدر، موجبات مرگ مادر باردارش را فراهم می‌آورد، همه‌چیز برای قدرت تمـام‌شـده بـه نظـر می‌رسد و در این میان ورود ناخواستهٔ زن‌بابا و برادرش مراد، شـرایط را دشـوارتر از قبـل می‌سازد. مراد که نقش دایی نداشته را برای قدرت بازی می‌کند، با سوءاستفاده از اعتماد دیگران، این کودک معصوم را فدای امیال منحرف خود می‌سازد و بـه او آزار مـی‌رسـاند. آزاری که جسم و روح قدرت را بـرای همیشـه جریحـه‌دار مـی‌سـازد و زنـدگی او را بـه پویه‌ای مداوم و بی‌حاصل برای انتقام تبدیل می‌کند. قدرت بعد از مرگ مادر و آزار مراد، خانه و کاشانه‌اش را رها و به شهر دیگری نقل مکان می‌کند. شرایط جدید قدرت کـه بـا اعتیاد او همراه است، به‌تدریج او را به قـاتلی بـی‌رحـم و سـریالی مبـدّل مـی‌سـازد کـه قربانیان خود را از میان زنان بی‌پناه انتخاب می‌کند. اولین قربانی‌اش پیرزنـی اسـت کـه اتاقی از منزلش را به او اجاره داده است. قـدرت بعـد از کشـتن پیـرزن عاشـق دختـر او می‌شود؛ عشقی که هرگز به سرانجام نمی‌رسد و اتفاقاً بر سـرعت انحطـاط اخلاقـی ایـن شخصیت می‌افزاید؛ تاآنجاکه درنهایت معشوق نیـز قربـانی میـل سـیری‌ناپـذیرش بـرای کشتن می‌شود. در انتها نیز در جریان یکی از قتل‌هایش به دست مأموران پلیس گرفتـار می‌آید و با توجه به سابقهٔ سیاهش به اعدام محکوم و در زادگاهش در برابر چشمان پدر، مراد و هم‌ولایتی‌هایش به دار مجازات آویخته می‌شود.

تحلیل داستان «شکار کبک» براساس مفاهیم لاکانی

دوران بودن با مادر، بازتولید آرامش ساحت خیالی

همانگونه‌که پیشتر اشاره شد، ساحت خیالی، ساحت آمیختگی کودک و مادر است. کودک که در این دوره قائل به تمایز میان خود و دیگری نیست و وجود خویش را منضم به وجود مادر می‌داند. مادر در روان‌شناسی لاکان «سوژهٔ ازلی تقاضا» ست و بیشتر تلاش و دغدغهٔ سوژه در طول دوران زندگی بازیابی میل مادر است. به‌شکلی که می‌توان گفت تلاش برای تکرار لذت آمیختگی دوران خیالی و همچنین یافتن جانشین‌هایی برای پرکردن فقدان مادر، اساسی‌ترین دغدغه در طول زندگی سوژه‌های انسانی است.

در دوره‌ای که کودک توانی برای مراقبت از خویش ندارد، مادر تمام هم‌وغم خود را مصروف نگهبانی از او و فراهم‌آوردن شرایط بهینه برای رشدش می‌کند و کودک این تکاپو و فداکاری‌های مادرانه را نشانه‌ای از عشق مادر به خود قلمداد می‌کند؛ ازهمین‌رو نبود مادر به‌مثابه فقدان این عشق به حساب می‌آید. ازهمین‌جاست که فرایند جانشین‌سازی آغاز می‌شود.

بخش‌های آغازین رمان «شکار کبک»، درست همانند دوران پیشاادیپی کودک انسان، مملو از لحظات آمیختگی محبت‌آمیز میان مادر و قدرت است. قدرت که با مرور خاطرهٔ بیماری دوران کودکی خود به گذشته‌ها پرتاب می‌شود، به یاد می‌آورد که در آن شب تب‌آلود، مادر چگونه بعد از خوراندن جوشاندهٔ گل ختمی، «آرام به طرف لامپا رفت و آن را فوت کرد. اتاق تاریک شد و فقط نور لرزان شعله‌های آتش بر زمینهٔ سیاه و دودزدهٔ اتاق می‌رقصید. مادر کنار قدرت خزید؛ قدرت خودش را به مادر چسباند. که گرم بود. مادر دست پشت قدرت گذاشت و او را به خود فشرد» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۴)، چند صحنه بعد نیز هنگامی‌که قدرت شرمسار از اشتباه خود در کلاس درس و بعد از آنکه مدتی را در خرابه‌های اطراف روستا در تنهایی گذرانده است، به نزد مادرش بازمی‌گردد. مادر با وجود آنکه از اشتباه فرزندش آگاه است، بدون هیچ شماتتی «قدرت را آغوش گرفت... [قدرت] نگاه به چشمان مادر کرد. خودش را محکم به شکم برآمدهٔ او چسباند. مادر او را به خودش فشرد. هیچ کاری غیر از گریه‌کردن از قدرت برنمی‌آمد. مادر دست روی سر او کشید: کجا رفته بودی؟ می‌اومدی پیش خودم. همانطور به مادر چسبیده بود و

خیال نداشت او را رها کند» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۹).

رفتن قدرت به همراه پدر برای آوردن بز نری که قرار بود از طریق جفت‌گیری با بزهای پدر، نژاد برتر خود را تکثیر کند، در دل او هراس می‌افکند اما وقتی از روی موتور به عقب نگاه می‌کند و مادر را می‌بیند که چارقد سفیدش «در باد می‌رقصید» (همان: ۲۵)، آرام می‌شود. وقتی هم که با خستگی بسیار به دلیل مقاومت در برابر تقلاهای بز نر به خانه برمی‌گردد، مادر به او که در حالت خواب است نزدیک می‌شود، می‌بوسدش، در آغوشش می‌گیرد، پس گردنش و سرش را به سینه‌اش می‌چسباند، به‌شکلی که «گرمای نفس قدرت رفت توی تنش... و مادر میان خواب‌وبیداری هی دست‌وپا زد و هی قدرت را بوسید» (همان: ۲۸).

ضربهٔ شاخ بز نر به شکم مادر باردار قدرت، برای همیشه فرزند را از آرامش آغوش مادر دور می‌کند. وقتی قدرت به خانه برمی‌گردد مادر را غرق در خون می‌بیند؛ «لب‌های مادر تکان خورد... سعی کرد او را به طرف خودش بکشد. قدرت صورتش را به مادر نزدیک کرد و مادر لب‌های خشکش را به گونهٔ او چسباند؛ انگار چندساعت مقاومت کرده بود تا پسرش را ببیند» (همان: ۳۰). همین مهربانی‌های بی‌حدوحصر است که اجازه نمی‌دهد قدرت با مرگ مادرش کنار بیاید و مدام رؤیای بازگشت او را می‌بیند (همان: ۳۱).

بعد از مادر همه‌چیز برای قدرت بی‌معنی می‌شود؛ «دلش می‌خواست بمیرد، به مدرسه نرود، پدر نداشته باشد، بز گوشهٔ حیاط نباشد، غذا نباشد، آب نباشد، آبادی نباشد، هیچ‌چیز نباشد و قدرت هم نباشد» (همان: ۳۳). در این میان چادرنماز مادر، تنها عنصری است که برای قدرت یادآور مهر و محبت و رؤیای آرامشِ بودن در کنار اوست. چادری که بعدها لمس آن از سوی زن‌بابا، آن‌قدر بر قدرت سنگین می‌آید که از فرط عصبانیت لگدی را نثار او می‌کند، گیس بافتهٔ او را با نهایت توان می‌کشد و چون به آرامش نمی‌رسد، لباس‌های زن‌بابا را در تنور به آتش می‌کشد (همان: ۵۵-۵۶). وقتی هم که از آن شب‌های کابوس‌وار بودن در خانهٔ مراد و تجاوز مراد به این کودک دست‌وپابسته به خانه برمی‌گردد، بدون هیچ حرفی «رفت سراغ رواناز همیشگی‌اش؛ چادرنماز مادر. قدرت هنوز می‌توانست بوی مادرش را از لابه‌لای پارچه حس کند و به

درون بکشد... آمد گوشهٔ صفّه خوابید و چادر را روی خودش کشید» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۵۳).

یادگارهای مادر و آنگونه که لاکان اشاره می‌کند، یادمان‌های لذت ساحت خیالی، در تمام طول زندگی، همراه قدرت هستند و گاه‌وبی‌گاه از میان خاطرات او سربرمی‌آورند؛ مثلاً یک‌بار که قدرت به میان دشت می‌رود و گل‌های ختمی را می‌بیند، به یاد روزی می‌افتد که«میان ختمی‌ها می‌دوید. دستش به نوک بوتهٔ بزرگ نمی‌رسید. مادر بلندش کرد. گل را چید و خندید» (۷۵). با مرور این خاطره، «دست‌هایش را روی زانوهایش گذاشت و صورتش را روی دست‌ها و بی‌صدا گریه کرد» (همان).

ابژهٔ a کوچک (جانشینان ابژهٔ ازدست‌رفتهٔ مادر)

پیش از این اشاره شد اصلی‌ترین ویژگی سوژه‌ای که ساحت خیالی را پشت سر می‌گذارد و وارد ساحت نمادین می‌شود، حس فقدانی است که همواره همراه اوست. فقدانی که همچون حفره‌هایی عمیق وجود او را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. ابژهٔ a کوچک بازنمایی‌کنندهٔ این حس فقدان همیشگی است. ابژه‌ای که میل سوژه در ساحت نمادین همواره معطوف به یافتن اوست؛ درحالی‌که وصول به آن در ساحت نمادها امری دست‌نیافتنی و دیریاب است. در نگاه لاکان «میل عبارت از میل به چیزی است که گم شده است و بنابراین میل‌ورزیدن با جست‌وجوی مداوم ابژهٔ گمشده توأم است» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۱). براین‌اساس تلاش سوژه برای پرکردن حس فقدانِ ساحت نمادین، تلاشی بی‌ثمر است که عملاً باعث سرگردانی او در میان ابژه‌های مختلف خواهد بود.

در داستان «شکار کبک» دو شخصیت را می‌توان مصداق ابژهٔ a کوچک دانست. اولی «فالی» و دومی «طلعت». فالی دختری است که به همراه مادرش در همسایگی قدرت زندگی می‌کند. آشنایی قدرت و فالی از زمان حیات مادر آغاز می‌شود؛ اما کارکرد اصلی این شخصیت زمانی پدیدار می‌شود که مادر از دست می‌رود و حس فقدان مادر تمامی زندگی قدرت را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

«فالی» اصلی‌ترین ابژهٔ جانشین مادر در ساحت نمادین

فالی از همان دوران کودکی آن‌قدر برای قدرت مهم است که وقتی برای مدرسه‌رفتن به دنبال او نمی‌آید، دچار اضطراب می‌شود چرا که «هم آمدنش ناراحتش می‌کرد و هم

نیامدنش» (۲۲). روز اولی هم که مادر قدرت می‌میرد، فالی پیش او می‌آید و برای آرام‌کردن دل او از ترفندی کودکانه استفاده می‌کند: «سرش را جلو قدرت خم کرد: اگه می‌خوای موهامو بکشی، بکش» (هومر، ۱۳۹۶: ۳۱). در روز خاک‌سپاری مادر نیز شاهدیم که فالی مادر خود را مجبور می‌کند «قدرت را در آغوش بگیرد و اشک او را با چادرش پاک کند» (همان: ۳۰). در بخشی دیگر قدرت، ویژگی‌های مادرش را در وجود فالی می‌بیند و اعتقاد دارد «تو دستت سبزه، مثل ننه‌م» (۴۰). گرچه بلایی که «مراد» بر سر قدرت می‌آورد، آن‌قدر وجود او را مملو از خشم و کینه می‌کند که به بسیاری از وقایع و حقایق اطرافش، ازجمله فالی، بی‌توجه می‌شود و این بی‌توجهی باعث دورشدن این دو از یکدیگر می‌شود؛ اما قدرت تا آخرین روزهای زندگی به فالی می‌اندیشد و به هر بهانه او را یاد می‌کند.

اگر با انگاره‌های لاکانی به مسئلهٔ ارتباط قدرت و فالی بنگریم، باید گفت فالی اولین ابژه در ساحت نمادهاست که میل قدرت متوجه اوست و تلاش می‌کند تا او را جانشین حس فقدان مادر سازد؛ اما ورود شخصیت «مراد» -که اصلی‌ترین مصداق آسیب‌های ساحت نمادین به قدرت است-، باعث محرومیت او از فالی می‌شود. به تعبیری، مراد کارکرد نام و قانون پدر را داراست و با حضور خود، قدرت را از داشتن فالی که استعاره‌ای از تمامی خوشی‌های دوران پیشاادیپی است، محروم می‌کند. شخصیت مراد که در ظاهر فردی محبوب و بذله‌گوست، باطنی پر از کینه و تیرگی دارد. او در اولین ملاقات خود با فالی و قدرت، به‌قدری خود را محبوب نشان می‌دهد، که دل فالی را به دست می‌آورد و بعدها هرچقدر که قدرت تلاش می‌کند تا دختر را از دوست‌داشتن و ازدواج با مراد بازدارد، حرفش به جایی نمی‌رسد. او ملتمسانه از فالی می‌خواهد زن مراد نشود، اما «فالی از کار قدرت که اشک در چشمانش حلقه زده بود و التماس می‌کرد سردرنمی‌آورد. او مراد را در ذهنش همان‌طور که می‌خواست ساخته بود» (همان: ۶۸).

فالی با مراد ازدواج می‌کند و برای همیشه حسرت داشتنش را بر دل قدرت می‌گذارد. همان‌گونه که بعد از این نیز اشاره خواهد شد، مراد یکی از مصادیق نام پدر در ساحت نمادین است. حقیقتی که بر ساحت نمادها حاکمیت دارد و خواست و ارادهٔ خود را بر سوژه‌ها تحمیل می‌کند. به تعبیری فالی تنها یادگار حقیقی دوران اتحاد

قدرت با وجود مادر است که حتی می‌توان او را تجسمی از معشوق حقیقی یا مطلوب مطلق لاکانی دانست. چیزی که ساحت نمادین آن را همانند مادر از سوژه دریغ می‌دارد و سوژه در عمق وجود خود، فقدان آن را حس می‌کند و از همین‌روست که بعدها و در زمان رابطه با «طلعت»، قدرت مدام به یاد او می‌افتد و خود را مورد شماتت قرار می‌دهد که «چرا از دستش داده بود؟» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۰).

«طلعت» ابژهٔ بازنمایی‌کنندهٔ ژوئی‌سانس

گذشته از فالی، شخصیت دیگری که می‌توان از او با عنوان یکی از ابژه‌های جانشین مادر در ساحت نمادین یاد کرد، «طلعت» است. دختری شهری که در اوج تنهایی و غربت قدرت پدیدار می‌شود و باعث رقم‌خوردن تجربه‌های جدیدی برای او می‌شود؛ به‌شکلی که قدرت بسیاری از ناخرسندی‌ها و خاطرات بد خود را به بوتهٔ فراموشی می‌سپارد و پس از مدت‌ها احساس آرامش را در خود می‌یابد. اما مسئله اینجاست که حضور طلعت در زندگی قدرت، به چاقویی دولبه می‌ماند، هم به او عشق، آرامش و لذت می‌دهد و هم اینکه با رفتارهای متناقض و چندوجهی خود، باعث بروز شخصیتی جدید در وجود قدرت می‌شود. به تعبیری اگر فالی را معشوق مطلق جانشین ابژهٔ ازدست‌رفتهٔ مادر در ساحت نمادین بدانیم، طلعت جانشینی است با ابعاد شیطانی.

قدرت در مواجهه با طلعت «انگار با چند زن روبه‌رو بود» (همان: ۱۰۹)؛ زنی با ابعاد مختلف که هم اوج لذت را به قدرت می‌چشاند و هم اینکه با بی‌توجهی‌هایش، کام او را بسیار تلخ می‌کند. زمانی مانند فرشته‌ای در خانهٔ قدرت پدیدار می‌شود و با کارهایش حس امنیت و آرامش دوران بودن با مادر را برای او زنده می‌کند و زمانی دیگر با بدترین الفاظ قدرت را تحقیر می‌کند. قدرت نیز درقبال این زن احساسات متناقض و متعارضی دارد؛ گاه او را معشوق حقیقی‌ای می‌داند که با تمام وجود طالب اوست و زمانی دیگر آرزوی مرگ او را در سر می‌پروراند. معجون ناهمگونی از عشق و تنفر، رنج و لذت، شک و اعتماد؛ چیزی شبیه «ژوئی‌سانس» لاکانی.

طلعت درست شب کشته‌شدن پیرزن صاحب‌خانه توسط قدرت وارد داستان می‌شود. او که چندان رابطهٔ حسنه‌ای با مادرش ندارد، بعد از تلفن قدرت به منزل او می‌آید. بعد از آن‌شب، قدرت با تمام وجود شیفتهٔ طلعت می‌شود و سؤالات و دغدغه‌های بسیاری به

ذهنش هجوم می‌آورد: «نیاز داشت با زن حرف بزند. تمام فکر و ذکرش روی زنی متمرکز بود که معلوم نبود کجاست. در خانه‌اش؟ خانهٔ عمویش؟ تنها در این شهر چه می‌کند؟» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۰۴). کمی بعد، قدرت در خیالاتش «با زن ازدواج کرد» (همان)؛ ازهمین‌رو تصمیم می‌گیرد از او خواستگاری کند. چراکه «طلعت زیباترین زنی بود که تابه‌حال دیده بود؟ ... مهربان بود، خیلی مهربان» (همان: ۱۰۵).

در تمام مدتی که قدرت مشغول خیال‌پردازی دربارهٔ طلعت است، این زن تنها دوبار آن‌هم برای ساعاتی کوتاه به منزل مادر -که قدرت در آنجا ساکن است- سر می‌زند. در همین مراجعت‌های کوتاه، قدرت بعد از اظهار عشق، به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. جواب طلعت اما بسیار صریح است: «به عقلتم نمی‌رسه که فکر کنی من چندسال از تو بزرگ‌ترم. بچه‌دارم نمی‌شم. استعداد مادرشدنم ندارم؛ یعنی نمی‌تونم نقش ننهٔ تو رو بازی کنم. شیرفهم شد؟» (همان: ۱۱۰). این پاسخ نشان می‌دهد که طلعت به‌خوبی می‌داند که قدرت در پی آن است تا با تعلق خاطر و ازدواج با او، جایگزینی برای مادرش بیابد، امری که در ذهن طلعت امکان‌پذیر نیست.

در ادامه اصرارهای مداوم قدرت باعث می‌شود که طلعت پیشنهاد او را بپذیرد، البته مشروط به اینکه «اگه پسر خوبی بشی، اگه ترک کنی، اگه کار پیدا کنی» (همان: ۱۱۶). این وعدهٔ ازدواج، با تجربهٔ صبحی رؤیاگون همراه می‌شود که در آن «کسی جای سوختگی را نوازش می‌کرد. خیلی طول کشید تا قدرت کاملا بیدار شود و ببیند صبح شده و طلعت بالای سرش نشسته است و آرام رد سوختگی صورتش را نوازش می‌کند و لبخندی روی لب دارد که تمام ترس و وحشت قدرت را محو می‌کند» (همان: ۱۲۱). در سراسر داستان «شکار کبک» بعد از مرگ مادر قدرت، هیچ تصویر و اتفاق خوشایندی قابل مشاهده نیست؛ مگر همین صبح خاص که در آن طلعت کارهایی را می‌کند که در ذهن قدرت، تصاویر آرامش‌بخش دوران حضور مادر بیدار می‌شود. تجربه‌ای که در طول داستان بارها و بارها در ذهن قدرت مرور می‌شود و او «صبحی را به یاد آورد که با صدای طلعت و عبور انگشتان او از لابه‌لای موهایش بیدار شده بود: آرزویی دور و دراز، صحنه‌ای که بارها و بارها در موقعیت‌های مختلف به ذهنش هجوم می‌آورد» (همان: ۱۳۵).

اگرچه شک‌ها، حسادت‌ها و رفتارهای هیستریک قدرت از سویی و حالات متناقض و ابعاد ناهمگون شخصیتی طلعت از سوی دیگر، امکان شکل‌گیری و امتداد رابطهٔ این دو را سلب می‌کند و درنهایت قدرت، معشوقش را با روسری خفه می‌کند (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۴)؛ اما بی‌گمان یکی از نقاط عطف فرایند تبدیل قدرت به قاتلی روان‌رنجور و بی‌رحم، حضور طلعت در زندگی اوست.

نوع توجه قدرت به طلعت ملغمه‌ای از احساسات متناقض است؛ هرگاه او را می‌بیند دچار سحر حضورش می‌شود و نمی‌داند «چه جادویی در وجود این زن است که با دیدن او تمام خشم و عصبانیتش نیست می‌شد» (همان: ۱۲۱)؛ در مواجهه با او تمام حرف‌هایش را فراموش می‌کند و «همانطور خیره به زن» (۱۰۸) می‌ماند. وقتی زن با او تحکم می‌کند (همان: ۱۰۸) و به او بدوبیراه می‌گوید (همان: ۱۰۹)، طوری در برابر او مچاله می‌شود (همان: ۱۰۹) که تنها قادر است از لفظ «چشم» استفاده کند(همان: ۱۱۰). یک‌بار هم که به دلیل توهین طلعت به مادرش (۱۲۳) در برابر او می‌ایستد، بلافاصله با بدترین توهین‌ها به خودش از او معذرت‌خواهی می‌کند (همان).

قهقهه‌های گاه‌وبی‌گاه این زن در برابر خواست‌ها و اظهارمحبت‌های قدرت از دیگر نکات قابل توجه دربارهٔ اوست: «قدرت دوباره همهٔ توانش را جمع کرد و گفت: من شما رو دوست دارم. زن قهقهه‌ای زد و حرف قدرت ناتمام ماند» (همان:۱۱۰ و نیز ۱۲۱، ۱۳۶-۱۳۷). اما همین زن آن‌قدر حس مثبت به او ارزانی می‌کند که با کمترین توجه‌هایش تصمیم می‌گیرد سبک زندگی‌اش را تغییر بدهد، خود را لایق وصال او کند و به‌حدی حالش خوب می‌شود که در نظرش حتی «دیگر جای سوختگی روی گونه‌اش هم چندان زشت به نظر نمی‌آید» (همان: ۱۱۶).

همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، یکی از مفاهیم قابل توجه در اندیشهٔ ژاک لاکان، مفهوم ژوئی‌سانس است. لذتی خاصی که آمیخته با درد و رنج است. مفهومی که برگرفته از آرای فروید در برخورد با بیمارانی بود که تجربه‌های دردناک خود را به‌شکلی وسواس‌گونه مرور می‌کردند. فروید این حالت را برخاسته از فشار رانهٔ مرگ می‌دانست. رانه‌ای که از میل شدید سوژه‌ها برای بازگشت به آرامش آغازینِ پیش از وجودیافتن حکایت می‌کرد. به همین خاطر است که فروید با گذر از ایدهٔ اصل لذت، از تعبیر

فراسوی اصل لذت برای توجیه این رانهٔ قوی بهره می‌جوید. لاکان با ایجاد تغییری اندک در مفهوم فرویدی رانهٔ مرگ، برعکس او که قائل بود هدف اصلی انسان در زندگی، یافتن مسیری به سوی مرگ است، اعلام می‌کند: «ما نه به سوی مرگ بلکه به‌موجب مرگ به حرکت درمی‌آییم» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۴). براین‌اساس در نگاه لاکان رانهٔ مرگ حاصل هراس انسان از به‌هم‌ریختن نظم ساحت نمادین است. این هراس باعث می‌شود انسان به تجارب دردناکی تن بدهد که حاصل تکرار مکانیکی رنج‌هاست. به‌شکلی که سوژه از تکرار این تجارب دردناک لذت می‌برد. لذتی دردناک که از مواجههٔ سوژه با «امر واقع» جلوگیری می‌کند.

طلعت برای قدرت حکم همین لذت دردناک را دارد. پیش از طلعت، یادمان‌های سهمگینی از گذشته به ذهن او هجوم می‌آوردند که آرامش را از او می‌گرفتند؛ یاد محبت‌های مادر، ظلم پدر، تجاوز مراد، تعدی خاور به جایگاه مادر، دوقلوهایی که حس حسادت را در او برمی‌انگیختند، ازدست‌رفتن فالی و کشته‌شدن دو همدم اصلی تنهایی‌هایش یعنی سگ‌هایی که اولی به دست پدر زنده‌به‌گور شد و دومی در آتشی که مراد افروخت، سوخت؛ اما با آمدن طلعت همهٔ این خاطرات دردناک که آرامش او را به‌هم می‌ریزند، رخت برمی‌بندند و آرامش جای آنها را می‌گیرد. اما به‌محض اینکه طلعت از او رویگردان می‌شود، «دوباره همهٔ آدم‌هایی که حالش را بد می‌کردند هجوم آوردند» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۲۰).

ازهمین‌روست که قدرت هراندازه که در مواجهه با طلعت احساس حقارت و حسادت می‌کند و هراندازه که مورد بی‌توجهی او واقع می‌شود و از رفت‌وآمدهای مشکوکش دچار تشویش می‌گردد، نمی‌تواند دست از سر او بردارد. حضور طلعت به‌عنوان جانشین عیش ازدست‌رفتهٔ مادر، به او حس کاذب یکپارچگی و اتحاد دوران خیالی را می‌دهد؛ اما در نگاه لاکان این لذتِ به‌رنج‌آمیخته، به‌هیچ‌روی نمی‌تواند خلأ عیش مفقود را پر کند؛ چراکه «در عمل رانشی، مطلوب، کسب یا تصاحب نمی‌شود، زیرا کارکرد آن چیزی جز ایجاد رانش نیست» (موللی، ۱۳۹۵: ۴۱)؛ درنتیجه حاصل سوژه از گرفتارشدن در چرخهٔ باطل تکرار تجارب دردناک، چیزی نیست جز میل به خشونت و پرخاش. موضوع قتل نامادری توسط قدرت، دقیقاً در حیص‌وبیصِ بیم‌وامید رابطه با طلعت رخ می‌دهد و در

همین برهه است که «چهرهٔ دیگری از خودش به او [قدرت] رو نشان داده بود؛ چهره‌ای غریبه. آرام نشسته بود و سعی می‌کرد آن چهره را به‌جا آورد و مطمئن شود که خود خودش بوده که چند دقیقهٔ قبل چارقد را دور گردن خاور انداخته و آن‌قدر از دوطرف کشیده تا...» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۲۷).

در پایان این بخش لازم به ذکر است که تشابه نقش فالی و طلعت، به‌عنوان جانشینان مادر در ساحت نمادین، موضوعی است که در خواب‌های قدرت نیز بازنمایی می‌شود: «فالی پشت‌بام ایستاد بود و نگاه او می‌کرد، باد چادرش را می‌رقصاند. بعد از روی بام پرید و افتاد جلو قدرت و با چشمان بی‌رمق نگاه او کرد؛... قدرت نگاهش کرد، دیگر فالی نبود، طلعت بود» (همان: ۱۲۰).

خاور (زن‌بابا) جانشین مادر در عالم حقیقت و مختل‌کنندهٔ فرایند سوگواری

مدتی کوتاه بعد از مرگ مادر، وقتی قدرت از مدرسه به خانه برمی‌گردد، با زنی روبه‌رو می‌شود که به قول عمه آمده است که برای او مادری کند (همان: ۴۰) زنی که در برخورد اول «بویش نه بوی بهار بود و نه بوی اسپند و کندر» (همان)؛ بوهایی که روزهای خوش بودن در کنار مادر را برای قدرت زنده می‌کرد. همراه با ورود این زن، برادر او نیز وارد زندگی آنها می‌شود و این شخصیت همان کسی است که زندگی قدرت را به تباهی می‌کشاند. اگرچه این زن جدید از هیچ مهربانی و مدارایی در حق قدرت محابایی ندارد؛ اما انتساب او به برادرش «مراد» هرگز شرایط را برای بهبود رابطهٔ نامادری و پسرخوانده فراهم نمی‌سازد.

قدرت یقین دارد که «این زن کثیف و نجس است؛ به هرچه هم دست بزند کثیف می‌شود» (همان: ۵۲) و او را مانعی سخت در برابر محبت پدر می‌داند (همان: ۵۳)؛ ازهمین‌رو هراندازه که زن در جهت محبت و دلداری اوست (همان: ۴۰ و ۵۱)، قدرت برعکس مسیر کینه‌ورزی و دشمنی را پیش می‌گیرد.

همان‌گونه که اشاره شد، اصلی‌ترین دلیل دشمنی قدرت با خاور، ظلمی است که برادر خاور -مراد- در حق او انجام می‌دهد. مراد که در آغاز در هیئت دایی‌ای مهربان، اعتماد قدرت را به خود جلب کرده بود، در ادامه بدترین کابوس‌ها را برای او رقم می‌زند. ازهمین‌رو به هر بهانه‌ای به یاد شباهت این دو می‌افتد و کینه‌ای را که به برادر دارد، نثار

خواهر می‌کند. او که در عالم خیال‌پردازی سبیل مراد را برمی‌دارد و پشت لب خاور می‌گذارد، و روسری دومی را برمی‌دارد و موهایش را کوتاه می‌کند و پی به شباهت عجیب این‌دو می‌برد (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۶۲)، و خواهر را «نیمهٔ احمق و مسخرهٔ مراد» (همان: ۱۲۷) می‌داند، از بوسهٔ خاور بر روی گونه‌اش چنان چندشش می‌شود که تمام تنش به لرزه می‌افتد و آن‌قدر جای بوسه را با دست پاک می‌کند که صورتش ملتهب و زخمی می‌شود (همان: ۵۶)، همین کینه باعث بروز میل مبهمی در وجود اوست که خواهان آزاردادن خاور است (همان: ۶۶).

اما، اگر بخواهیم با مفاهیم لاکانی به این موضوع بپردازیم، شاید با دلایل جدی‌تری برای دشمنی قدرت نسبت به خاور مواجه شویم. به‌ویژه آنکه حضور خاور در کابوس‌های قدرت بسیار پررنگ است. قدرت «نفرت و کینه‌ای از زن‌بابا به دل گرفته بود» (همان: ۱۲۰) که با مشی مهربانانه و محبت‌های بی‌دریغ خاور مناسبتی ندارد و خواننده با این سؤال مواجه است که چرا تا این اندازه «هجوم خیالات مربوط به زن‌بابا» (همان: ۱۳۶) قدرت را آزار می‌دهد تاآنجاکه با بی‌رحمی تمام و رفتاری مالیخولیایی «چارقد را دور گردن خاور انداخت و آن‌قدر از دوطرف کشید تا...» (همان: ۱۲۷) و بعدها حتی از یاد این قتل آن‌قدر خشنود است که «در خیالش خاور را کود پرقوتی تصور می‌کرد که ممکن است درخت را از پرقوتی بخشکاند» (همان: ۱۳۰).

لاکان در تکمیل مباحث فروید در مقالهٔ «ماتم و ماخولیا» (۱۳۸۲: ۱۰۱-۸۳)، که به تشریح علایل تعلل هملت شکسپیر در ستاندن انتقام پدرش از مادر اختصاص دارد، نکاتی را ذکر می‌کند که می‌تواند در تفسیر علل کینه و رفتار مالیخولیایی قدرت در قبال زن‌بابا راه‌گشا باشد. از نظر فروید در این مقاله، تکمیل فرایند سوگواری در فرد، «طی طریقی است که به گذشت از آنچه از دست رفته می‌انجامد و به فرد اجازه می‌دهد تا لیبیدو و آرزومندی خود را بالاخره به مطلوبات دیگری انتقال دهد» (موللی، ۱۳۹۵: ۱۲۹). براین اساس فرد سوگوار در ابتدا میل خود را بر ابژهٔ ازدست‌رفته متمرکز می‌کند و این امر باعث تثبیت میل سوژه بر ابژه می‌شود. پس از این مرحله به‌واسطهٔ تکمیل فرایند سوگواری، میل سوژه از انحصار ابژه آزاد می‌شود و سوژه می‌تواند میل خود را

متوجه سایر ابژه‌ها نماید. اگر این مسیر به‌درستی طی نشود، «سوگواری به مالیخولیا بدل می‌شود» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۱). لاکان معتقد است در داستان شکسپیر، به دلیل ازدواج زودهنگام شخصیت مادر، هملت، فرایند سوگواری را به‌شکل کامل پشت‌سر نمی‌گذارد و این مسئله توقف میل هملت را بر ابژهٔ ازدست‌رفته با مشکل مواجه می‌سازد.

در داستان «شکار کبک» نیز اقدام زودهنگام پدر برای انتخاب جانشین برای مادر، امکان تکمیل فرایند سوگواری را در او با مشکل مواجه می‌سازد. قدرت به اندازهٔ کافی فرصت ندارد تا از میل خود نسبت به مادر دست بکشد و فرد دیگری را به‌جای او برگزیند. ضربه‌ای که از این موضوع به او وارد می‌شود، نه‌تنها باعث ایجاد احساس کینه نسبت به زن‌بابا می‌گردد، بلکه رابطهٔ او را با فالی نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. چراکه عدم امکان توقف میل به ابژهٔ مادر، او را در انتخاب جانشین دیگری برای این سوژهٔ ازدست‌رفته، با مشکل مواجه می‌کند. شاید این جملهٔ کلیدی در رمان نشان‌دهندهٔ همین حقیقت است: «همه‌چیز را از دست داده بود؛ مادرش، پدرش، فالی. اجازه داده بود مراد و زن‌بابا بیایند و همه‌چیز را از او بگیرند» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۲۴). ورود نابه‌هنگام زن‌بابا و برادرش مراد، همه‌چیز را از قدرت می‌گیرد؛ مادرش، پدرش و فالی.

پدر حقیقی و استعاره‌های پدری در داستان

ارتباط قدرت با پدر حقیقی

اگرچه در سراسر رمان «شکار کبک»، پدر قدرت حضور چشم‌گیری ندارد؛ یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های ذهنی قدرت، پدر و نقش او در ازدست‌رفتن مادر و روزهای خوش پیوستگی با اوست. از همان آغاز داستان، خواننده پی می‌برد که میان پدر و پسر، رابطهٔ خوبی وجود ندارد. در موضوع بیماری قدرت در ابتدای رمان، هر اندازه که مادر مهربانانه در پی دلجویی و تیمار فرزند است، پدر موضعی سخت دارد و معتقد است توجه بیش‌ازاندازهٔ مادر، مانع بزرگ‌شدن قدرت است. در ادامه وقتی قدرت مجبور می‌شود که همراه پدر برای آوردن نَری (بز نر) به مزرعهٔ یکی از دوستان پدر برود، با این جملات روبه‌رو هستیم: «با اینکه دلش نمی‌خواست اما کمر پدر را محکم گرفته بود و توی دلش هرچه فحش بلد بود به او می‌داد.... پدر شروع به آوازخواندن کرد. آوازش در صدای موتور و باد گم می‌شد و قدرت نمی‌فهمید چه می‌خواند، اما هرچه که می‌خواند او را

عصبانی‌تر می‌کرد و فحش‌های بیشتری به یادش می‌آمد» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۲۵).

طبیعی است که این کینه که می‌تواند با عقدهٔ ادیپ فرویدی قابل توجیه باشد، بعد از ماجرای مرگ مادر به‌واسطهٔ ضربهٔ شاخ بز نر، بیشتر از پیش می‌شود؛ چراکه قدرت شکی ندارد «پدر باعث مرگ مادر شده بود با آن نَری لعنتی» (همان: ۳۱). اولین مواجههٔ پدر و پسر بعد از مرگ مادر نیز مؤید این واقعیت است که در نگاه قدرت، پدر قاتل مادر است: «دیوونه، ننه‌مو کشتی، ننه‌مو تو کشتی، می‌کشمت» (همان: ۳۴). این کینه بعد از آنکه پدر، گرگو -سگ محبوب قدرت- را در حیاط خانه زنده‌به‌گور می‌کند، بیشتر و بیشتر می‌شود و درنهایت رویارویی این دو به برخورد خشونت‌آمیز قدرت با پدر و نفرین و ناله‌های او خاتمه می‌یابد: «پیشانی‌اش را به صورت پدر کوفت. عینک بر صورت پدر و پیشانی خودش خرد شد. پدر عقب‌عقب رفت و روی خاک‌های شوره‌بستهٔ کنار راه افتاد و خون از بینی و بریدگی زیر چشمش بیرون شد. نگاه قدرت کرد؛ باورش نمی‌شد» (همان: ۸۸).

لاکان به تأسی از فروید، یکی از مهم‌ترین مسائل دوران ادیپی کودکان را موضوع مواجههٔ پدر و فرزند می‌داند. فروید کودکی انسان را به سه مرحله تقسیم کرده است. به‌زعم فروید، کودک در مرحلهٔ سوم، نسبت به والد ناهمجنس خود عشق می‌ورزد. احساس عشق به والد غیرهمجنس و حس رقابت با والد هم‌جنس این دوره را با احساس ترس از اخته‌شدن همراه می‌کند. در این دوره درونی‌کردن میل به والد ناهمجنس، همانندسازی خود با والد همجنس و تن‌دادن به قانون پدر، باعث شکل‌گیری نهاد، خود و فراخود می‌شود (ر.ک: شولتز، ۱۳۹۸: ۷۴-۶۸ و فیست و دیگران، ۱۳۸۴: ۶۳-۵۶).

لاکان نیز با محور قراردادن آرای فروید در باب عقدهٔ ادیپ، این عقده را بازنمود نمادین گذار سوژه از ساحت خیالی به ساحت نمادین می‌داند که طی آن «مدار بستهٔ میل متقابل میان مادر و کودک با مداخلهٔ عنصر سوم، نام پدر، می‌گسلد و فضایی ایجاد می‌شود که در آن کودک می‌تواند خود را به‌عنوان موجودی مجزّا از مادر شناسایی کند» (هومر، ۱۳۹۶: ۷۸). براین‌اساس زمانی‌که اتحاد خیالی مادر و کودک با ورود عنصر سوّم یعنی پدر از هم می‌گسلد، کودک چنین فرض می‌کند که حتماً پدر چیزی دارد که موضوع میل مادر واقع شده است؛ ازهمین‌رو تلاش می‌کند با شبیه‌سازی خود با موضوع

میل مادر، نگاه مادر را بار دیگر متوجه خود سازد و دیگرباره دوران رؤیایی اتحاد با او را بازسازی کند، غافل از اینکه بعد از گذار سوژه از دوران پیشاادیپی و ورود او به ساحت نمادین، امکان بازگشت به دوران پیشین به شکل کامل از میان رفته است.

پس از فرایند گذار و رسیدن به حقیقت عدم امکان بازگشت به دوران پیشین، پدر یا نقش نمادین پدر که لاکان با تعبیر «نام پدر» از آن یاد می‌کند «مرجع و مؤلف و حافظ و ناظر قانون، و به‌عبارتی، نمایندهٔ نظم اجتماعی» (جلاله‌وند، ۱۳۹۶: ۱۵۹) خواهد بود و هرگونه اختلال در ایفای این نقش توسط پدر، زمینه‌های بدگمانی سوژه به نظام اجتماعی را فراهم خواهد آورد که نتیجهٔ نهایی آن ازدست‌رفتن احساس اطمینان و امنیّت ذهنی و ایجاد اضطراب‌های پارانوئیدی است. اختلال یادشده درنهایت سوژه را از تثبیت در نظام نمادین دور می‌کند و باعث درافتادن او در چرخهٔ ابژه‌های مادرانه می‌شود. اتفاقی که به نظر می‌رسد شخصیت قدرت دچار آن است و یکی از دلایل اصلی رفتارهای هیستریک او همین موضوع است.

پدر خواسته یا ناخواسته باعث ازبین‌رفتن اتحاد خیالی مادر و قدرت می‌شود. او در آغاز با ایرادها و تشرهایش مادر را مانع بزرگ‌شدن قدرت می‌داند و تلاش می‌کند او را از کنار مادر دور کند. صحنه‌ای که در آن پدر، قدرت را به‌زور همراه خود برای آوردن بز نر به مزرعهٔ دوستش می‌برد، به‌شکلی نمادین بازنمایی‌کنندهٔ تلاش پدر برای ازهم‌گسیختن اتحاد خیالی مادر و قدرت است: «قدرت ترک موتور نشست و کمر پدر را گرفت. موتور از جا کنده شد. همان‌طور که از خانه دور می‌شدند برگشت و پشت سرش را نگاه کرد؛ توی تاریکی فقط چارقد سفید مادرش پیدا بود که در باد می‌رقصید» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۲۵).

مسئلهٔ مهم در ارتباط قدرت و پدرش در آن است که پدر بعد از جداکردن پسر از ساحت خیالیِ اتحاد با مادر، نمی‌تواند نقش خود را به‌عنوان مرجع و مؤلف فرزند در ساحت نمادین به‌خوبی ایفا کند و همین امر باعث می‌شود که قدرت در ساحت نمادها، از داشتن مرجع و گره‌گاهی که باعث تنظیم روابط او با اقتضائات این ساحت باشد، محروم بماند. امری که او را در تعلیقی دائمی میان ابژه‌های مختلف جانشین مادر نگه می‌دارد. همین مسئله است که باعث شده او کینه‌ای دائمی از پدر در دل داشته باشد و ضمن بی‌اهمیّت دانستن نقش او در مسیر زندگی‌اش، او را مقصر تمام بدبختی‌هایش بداند: «نگاه

پدرش کرد که بی‌خیال هندوانه می‌خورد. همهٔ آتش‌ها از گور او بلند می‌شد» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۶۴). حتی در کابوس‌های قدرت، پدر موجودی حقیر و بی‌قدر است که آلت دست زن‌بابا و برادرش مراد واقع شده است: «مراد و هم‌ولایتی‌هایش می‌رقصیدند، عروسی بود. زن‌بابا هم همراه پدرش می‌رقصید، پدرش کوتوله‌ای بود با عینک ذره‌بینی» (همان: ۱۲۰).

کم‌رنگ‌بودن نقش پدر برای قدرت به‌عنوان مرجع قانون و مؤلف هویّت در ساحت نمادین، یکی از دلایل چندپارگی و آشفتگی روانی اوست. همین امر باعث شده است تا این شخصیت، تصویر ذهنی مناسبی از ساحت نمادین و نظم اجتماعی نداشته باشد که حاصل آن گوشه‌گیری و انزوای دائمی او در کلبه‌ای میان بیابان است. به عبارت دیگر از آنجا که قدرت در ساحت نمادین، از داشتن گره‌گاهی که بتواند انسجام‌بخش گسیختگی‌های روانی او باشد، محروم است، تلاش می‌کند با پناه‌بردن به دامن ابژه‌های مادرانه و پیشاادیپی، از بی‌نظمی و گسیختگی ساحت نمادین بگریزد؛ اما همانگونه‌که لاکان می‌گوید ساحت نمادین در تصرف دیگری بزرگ است و بازیابی عیش ازدست‌رفته در آن ممتنع می‌نماید. ازهمین‌رو سوژه که از ساحت خیالی رانده و از ساحت نمادین مانده است، با خلق و ابداع تصاویر پارانوئیدی، تلاش می‌کند تا بر احساس آشفتگی و ناامنی درونی خود غلبه کند: «تفسیر پارانویایی، کوششی است برای حفظ سلامت خویش، برای مصون‌داشتن خویش از بیماری، از پایان جهان، از فروریختن پایه‌های عالم نمادین، به یاری این صورت‌بندی جایگزین» (ژیژک: ۱۳۹۷: ۴۴-۴۵).

مراد، «پدر تصویری» یا استعاره‌ای از نیای نخستین

«خواب بد بود؛ جهنم بود؛ خواب می‌دید که مراد با طناب دست‌هایش را می‌بندد، خواب می‌دید که مراد به التماس‌هایش گوش نمی‌دهد، خواب، خواب بد، کابوس، تاریکی... فریاد، درد را آرام نمی‌کند. درد از پایین تا فرق سرش مثل نواری باریک کشیده می‌شود. تمام تنش درد می‌شود، می‌شکند، ترک برمی‌دارد، روحش ترک برمی‌دارد، می‌شکند، تَرَکی مثل مو که بر روی ظرف چینی گل‌مرغی مادرش افتاده بود. سرش تیر می‌کشد، گیج است، کی بیدار می‌شود؟ این خواب بد چقدر طول می‌کشد؟ تمام نمی‌شود این شب؛ طولانی‌ترین شب عمرش» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۹).

پاراگراف بالا توصیف لحظات زجرآوری است که در آن کودکی ۱۲ ساله در تاریکی و

تنهایی کلبه‌ای کوهستانی، توسط مردی جوان مورد تجاوز قرار می‌گیرد. اگر مرگ مادر، فروزندهٔ شعله‌های آتشی بود که زندگی قدرت در آن سوخت، کاری که مراد با او کرد، حکم نفتی را داشت که باعث زبانه‌کشیدن این شعله‌ها شد. مراد که در اصل از پدر قدرت به‌خاطر ازدواج با خواهر کم‌سن‌وسالش کینه به دل دارد (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۳ و ۱۲۷)، در آغاز با بازی تأثیرگذارش در نقش دایی دلسوز و بامحبت (همان: ۴۱)، اعتماد قدرت و پدر را به خود جلب می‌کند و بعد از کشاندن قدرت به کوهستان با بهانهٔ شکار کبک و موتورسواری، طی چند مرحله به او تجاوز می‌کند و پس از آن نیز با تهدید به مرگ، قدرت را مجبور به سکوت می‌سازد.

قدرت که از جریان تجاوز «هیچ حرفی به کسی نمی‌توانست بزند» (همان: ۵۲) و مجبور بود این راز را برای همیشه پیش خودش نگه دارد، برای سبک‌کردن سنگینی این راز، هرروز در ذهنش نقشه‌هایی برای کشتن او می‌کِشد و در خیالش او را به شکل‌های مختلف می‌کُشد (همان: ۶۱، ۸۶ و ۱۲۴). یک‌بار هم در عمل این کار را می‌کند که هوشیاری مراد مانع این اتفاق می‌شود: «او را بر زمین کوبید. صورت قدرت روی زمین نزدیک تکه‌چوب نیم‌سوزی قرار گرفت. پا روی گردن گذاشت؛ طوری که یک‌طرف صورتش چسبید روی کندهٔ نیم‌سوز و فریادش در صدای هوهوی آتش پیچید» (همان: ۹۲).

نقشی که مراد در تباهی سرنوشت قدرت دارد، تنها به موضوع تجاوز محدود نمی‌شود. مراد با ورود خود به زندگی قدرت، دل فالی را هم می‌برد و او را به عقد خود درمی‌آورد. فالی مهم‌ترین شخص در زندگی قدرت پس از مادر است و بعد از فقدان مادر هم، به‌گونه‌ای نقش جایگزین او را ایفا می‌کند. علاوه بر این دو مورد، مراد در موقعیت‌های مختلف و هربار به‌شکلی به قدرت آسیب می‌رساند؛ یک‌بار گرگو سگ محبوب قدرت را زنده‌زنده در آتش می‌سوزاند (همان: ۷۲)، وقتی دیگر او را آنچنان به باد کتک می‌گیرد که قدرت در خون خود غوطه‌ور می‌شود (همان: ۸۰) و بار دیگر صورت قدرت را به‌گونه‌ای می‌سوزاند که جای آن تا همیشه بر چهره‌اش باقی می‌ماند (همان: ۹۲).

یکی از آموزه‌هایی که لاکان به تأسی از فروید در آرای خود به آن پرداخته، «پدر تصویری» (اونز، ۱۳۸۷: ۱۷۲) است. فروید در کتاب «توتم و تابو» ضمن اشاره به یکی از اساسی‌ترین ایده‌های خود که همانا نشئت‌گرفتن تمامی قوانین اجتماعی از قانون منع

زنا با محارم است، مفهوم دیگری از «پدر» ارائه می‌دهد، که متفاوت با پدری است که در جریان عقدهٔ ادیپ، در رابطهٔ دوجانبهٔ مادر و کودک اختلال ایجاد می‌کند. این پدر «پدر نخستین توتم و تابوست که خارج از قانون دانسته می‌شود. در اسطورهٔ پیدایش فروید، پدر نخستین تمثال قدرت مطلق است؛ پدری که زنان و ثروت قبیلهٔ نخستین را با راندن پسران و رقیبانش دور خود جمع می‌کند» (هومر، ۱۳۹۶: ۸۶).

پدر تصویری یا آن‌چیزی که فروید می‌گوید «نیای نخستین»، تمامی زنان و لذت‌ها را در اختیار خود دارد و پسران را از رسیدن به این مواهب بازمی‌دارد و اگر پسری هوس خام دست‌یافتن به آنها را در سر بپروراند، به شدیدترین شکل ممکن اخته و از میان قبیله طرد می‌شود. این زیاده‌خواهی‌های نیای نخستین درنهایت به آنجا می‌رسد که پسران با یکدیگر متحد می‌شوند و پدر را می‌کشند؛ اما پس از این ماجرا عذاب ناشی از پدرکشی پسران را بر آن می‌دارد که قوانینی را وضع کنند که آنان را از ارتباط جنسی با محارم بازمی‌دارد. این قانون اولیه باعث شکل‌گیری سایر قوانین اجتماعی و نگهبان درونی سوپراگو می‌شود (فروید، ۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۱۰).

در داستان «شکار کبک»، شخصیت مراد شباهت زیادی به ایدهٔ پدر تصویری دارد. او با ورود به زندگی قدرت، خواهرش را جایگزین مادر ازدست‌رفته می‌کند، فالی به‌عنوان اولین ابژهٔ عشق و به‌تعبیر لاکان معشوق مطلق را از قدرت می‌گیرد و به عقد خود درمی‌آورد، تمام توجه پدر قدرت را به خود معطوف می‌کند و به‌شکلی صاحب باغات و دارایی‌های او می‌شود؛ چیزی که قدرت حق خودش می‌داند و درنهایت تنها همدم قدرت یعنی گرگو را به آتش می‌کشد و رد داغی همیشگی را بر صورت قدرت به یادگار نقش می‌زند. مهم‌تر از همهٔ این موارد، تجاوز او به جسم قدرت است که به‌واسطهٔ آن «روحش تَرَک برمی‌دارد، می‌شکند، ترکی مثل مو که بر روی ظرف چینی گل‌مرغی مادرش افتاده بود» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۹).

مراد در زندگی قدرت، بازنمودی از پدر تصویری است؛ چراکه تمام خوشی‌ها و لذت‌ها را از او دریغ می‌کند و در انحصار خود درمی‌آورد. اگر از این منظر به موضوع بنگریم، دلیل کینهٔ بی‌حدوحصر قدرت نسبت به مراد و خواهرش «خاور» که شباهت عجیبی به او دارد (همان: ۶۲ و ۱۲۷)، روشن می‌شود. از نکات جالب توجه دربارهٔ مراد که

میان او و نیای نخستین شباهت ایجاد می‌کند، نگاه مسلط و چیرهٔ اوست که گویی همیشه قدرت را زیر نظر دارد؛ تاآنجاکه تمام تلاش‌های قدرت برای کشتن مراد، حتی زمانی که او در خواب شیرین است، با شکست مواجه می‌شود و همین نگاه خیره و مسلط است که در روز اعدام قدرت، از روی بام کاروانسرا به او دوخته شده است: «قدرت میان جمعیت دنبال مراد می‌گشت، اما مراد دورتر روی بام کاروانسرای خرابه و متروک نشسته بود و از آنجا نگاه می‌کرد» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۴۸).

سایر استعاره‌های نیای نخستین

گذشته از مراد، در متن رمان شخصیت‌ها و عناصر دیگری هستند که می‌توانند استعاره‌ای از پدر تصویری یا نیای نخستین به‌شمارآیند. اولی مرد سفیدمویی است که کمی بعد از ورود طلعت به داستان، پدیدار می‌شود و با امر و نهی‌های پیاپی خود (همان: ۱۱۷، ۱۲۱ و ۱۲۸) و اعتمادبه‌نفس بیش‌ازاندازه‌ای که دارد، قدرت را کاملاً تحت‌الشعاع رفتار و گفتارش قرار می‌دهد. «مرد با چنان اعتمادبه‌نفسی وارد شده بود که قدرت را لال کرده بود» (همان: ۱۱۷). قدرت در برابر این پیرمرد پُرحرف که خود را عموی طلعت می‌داند، «احساس حقارت می‌کرد» (همان: ۱۱۹) و به‌جز چَشم‌گفتن‌های مکرر (همان: ۱۱۹-۱۱۸)، عکس‌العمل دیگری ندارد.

از مهم‌ترین کارکردهای این شخصیت در داستان که او را شبیه نیای نخستین یا پدر تصویری می‌کند، حضور سنگین او به‌مثابه مانعی در راه قدرت برای رسیدن به طلعت است. زنی که پیش از این او را نماد عیش یا ژوئی‌سانس در زندگی قدرت دانستیم. قدرت «گمان می‌کرد عمو دیواری محکم است بین او و طلعت» (همان: ۱۳۴). پیرمرد که نسبت و ارتباط دقیق او با طلعت چندان روشن نیست، با این زن گفت‌وگوها و خنده‌های درگوشی دارد (همان: ۱۳۶)، همین امر برانگیزانندهٔ حس حسادت در قدرت است و با اینکه قدرت «تمرین کرده بود راجع‌به عمو چیزی نگوید» (همان: ۱۴۱)، بارها نسبت به نحوهٔ ارتباط او با طلعت اعتراض می‌کند.

عنصر دیگری که در داستان می‌تواند بازنمایی‌کنندهٔ یا استعارهٔ نیای نخستین باشد، حیوانی است که عامل روی‌دادن بدترین اتفاق در زندگی قدرت -یعنی فقدان مادر- است. در روزهای آخر زندگی مادر، پدر با هدف آبستن‌سازی بزهای ماده، بز نر

عظیم‌الجثه‌ای را با نژاد پاکستانی برای چند روزی از دوستش قرض می‌گیرد. دوست پدر در توصیف این بز می‌گوید: «یه‌روزه همه رو اُوس [آبستن] می‌کنه. به آغل اشاره کرد و گفت: همهٔ این بزا رو اوس کرده؛ ماشاالله» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۲۷). به‌محض ورود این بز نر که گویی تمام ماده‌ها را سهم خود می‌داند، «بزها دور آغل دویدند و بُق‌بُق نری بیشتر شد؛ انگار بخواهد همان‌شب همه را آبستن کند. مادر گفت: می‌زنه بُزا رو ناکار می‌کنه» (همان: ۲۸). در ادامه رقابت و درگیری این حیوان با بز نری دیگر بر سر ماده‌ها، او را از آغل به حیاط منزل پدر می‌کشد و بعد در رویارویی با مادر «همان‌طور رودرروی مادر ایستاده بود و تکان نمی‌خورد. مادر می‌خواست از صفّه بیرونش کند. حیوان تا صفه عقب‌عقب رفت و بعد به طرف مادر دوید که پشت به حیاط ایستاده بود. شاخ‌هایش را محکم به شکم او کوبید و از لبهٔ صفه به پایین پرتش کرد» (همان: ۲۹). ضربهٔ شاخ این بز نر که در رمان با نام نمادین «نری» از او یاد می‌شود، قدرت را برای همیشه از بودن با مادر محروم می‌کند. به‌تعبیر لاکانی، گذار قدرت از ساحت خیالی که عنصر اصلی آن حضور و پیوستگی با مادر است، به ساحت نمادین که فضای چیرگی نام و قانون پدر است، با مرگ مادر به‌وسیلهٔ این بز اتفاق می‌افتد.

کارکرد استعاره و مجاز مرسل

استعاره در نگاه لاکان ابزاری صرفاً ادبی نیست؛ بلکه مجرایی است که سوژه در آن ساخته می‌شود. لاکان به تأسی از فروید که دو فرایند ادغام و جابه‌جایی را دو شاخصهٔ اصلی تفکر ناخودآگاه می‌دانست، در ترسیم الگوی خود دربارهٔ شکل‌گیری «فردیت»، از اصطلاحات مجاز و استعاره استفاده می‌کند. او همچنین «با منطبق‌کردن تمایز مورد نظر یاکوبسون میان استعاره و مجاز مرسل با فرایندهای اولیهٔ فروید سرانجام قادر به تبیین این موضوع بود که ناخودآگاه ساختاری مشابه زبان دارد» (هومر، ۱۳۸۸: ۶۶-۶۷)؛ براین‌اساس به‌جای این تلقّیِ فرویدی از ناخودآگاه که آن را به‌مثابه انبار انباشته و بی‌سروسامانی از انواع امیال و آرزوهای سرکوب‌شده می‌دانست، استدلال کرد که ناخودآگاه، نظمی همچون نظام زبان دارد و ابزارش برای بازنمایی نیز چیزی جز استعاره و مجاز نیست.

در پژوهش حاضر مفهوم استعاره به‌عنوان ابزاری برای عمل جانشین‌سازی، دربرگیرندهٔ تمامی عناصر بیانی اعم از استعاره، نماد و تمثیل است. بر اساس این برداشت، می‌توان گفت در متن رمان «شکار کبک» با دو گونه استعاره مواجه‌ایم؛ گونهٔ اول، استعاره‌ها و نمادهایی است که نویسنده در پرداخت خود از روایت به آنها توجه داشته است و دستهٔ دوم، برون‌ریزی‌های ضمیر ناخودآگاه شخصیت‌ها به‌ویژه شخصیت قدرت در متن است. برون‌ریزی‌هایی که گاه در هیئت زبان‌پریشی است و گاه در قالب رؤیاهای آشفته.

اصلی‌ترین استعاره از نوع اول، کلیت داستان است که به‌زعم نویسنده، استعاره‌ای است از فرایند سوبژکتیویته در شخصیت «قدرت». این استعارهٔ کلان که در قالب استعاره‌های خُردتر یعنی استعاره‌های مادرانه اعم از فالی، نامادری و طلعت از سویی و استعاره‌های پدرانه یعنی پدر حقیقی، مراد، عمو و بز نر از سوی دیگر، بازنمایی شده است، به ترسیم وضعیتی می‌پردازد که نشان‌دهندهٔ گذار شخصیت قدرت از ساحت خیالی به ساحت نمادین است. گذاری که به دلیل «فقدان» مادر و نقش کم‌رنگ پدر، به‌درستی صورت نپذیرفته است و نتیجهٔ آن شکل‌گیری شخصیتی روان‌نژند و منزوی است.

گذشته از این فرایند استعاری، در طول اثر نویسنده به‌تکرار از فرایند دیگر جانشینی یعنی نمادپردازی استفاده کرده است. نمادپردازی که از نام رمان (شکار کبک) شروع می‌شود که بیانی نمادین است از قربانی‌شدن قدرت نوجوان در برابر میل منحرف مراد. موضوعی که در فصل دوم رمان با جزئیات به آن پرداخته شده است. برای نمونه، در بخشی از داستان که قدرت بی‌خبر از نیت شوم مراد برای تجاوز، در آستانهٔ خوابیدن است، این تصویر قابل توجه ارائه شده است: «ترسی مرموز و ناشناخته به جان قدرت افتاده بود، مراد ساکت بود، قدرت روی تشک گوشهٔ اتاق دراز کشید و سرش را بر بالشی گذاشت که پُر از پَر کبک و تیهو بود» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۸).

همچنین حضور سه سگ مختلف در سه برههٔ متفاوت با نام‌های مشابه «گرگو» در کنار شخصیت قدرت یکی دیگر از نمادپردازی‌های عمدهٔ متن است. این سگ‌ها که اولی به دست پدر و دومی به دست مراد زنده‌به‌گور می‌شوند، نمادهایی برای بازنمایی پاکی و معصومیت ازدست‌رفتهٔ قدرت به شمار می‌آیند. گرگوی سوم اما دیگر مانند دو حیوان اولی به‌راحتی تسلیم ظلم نمی‌شود و در شبِ تاریکی که قدرت به دست پلیس گرفتار

می‌شود، به‌طرزی وحشیانه دندان‌هایش را در گلوی «قنبر» که قصد داشت اتاق قدرت را غصب کند، فرومی‌برد. تغییر تدریجی رنگ این سه سگ نیز می‌تواند عنصری نمادین فرض شود، گرگوی اول همانند پنبه سفید است و آخری سیاه.

عناصر دیگری همچون درخت گیلاس حیاط منزل پیرزن، نام «قدرت» که انتخابی طنزآمیز برای شخصیتی ضعیف و همیشه مقهور قلمداد می‌شود و همچنین استفاده از نام «مراد» برای شخصیتِ بازنمایی‌کنندهٔ نیای نخستین که همهٔ لذت‌ها را در اختیار خود می‌خواهد، موارد دیگری از کاربردهای استعاری متن محسوب می‌شوند. کاربردهایی که ذکر جزئیات آنها نیازمند وقت و نوشتار دیگری است.

از استعاره‌های نوع دوم که در قالب تصاویر برساختهٔ ناخودآگاه شخصیت قدرت بازنمایی می‌شوند نیز می‌توان به تصویری اشاره کرد که قدرتِ جوانسال درحالی‌که در خیالاتش مشغول به آتش کشیدن مراد است، به‌شکل ناخواسته در ذهنش مرور می‌شود: «باغ که هرس می‌شود باید چوب‌ها را سوزاند وگرنه آفت درخت‌ها را نابود می‌کند» (۸۷-۸۶)؛ یا آن هنگام که با مرور تصویر سرخ‌رنگ گیلاس‌ها اعصابش به هم می‌ریزد. از نمونه‌های زبان‌پریشی در متن نیز که معنایی نمادین می‌یابد می‌توان به قسمتی از داستان اشاره کرد که طی آن در هنگام معرفی معشوق دوران نوجوانی به مراد، چندین نام مشابه تکرار می‌شود: «-فالی، فالو، فاطمه، فاطلو، فاطو» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۲). لغزشی زبانی که به‌شکلی نمادین موضوع نیای نخستین و قدرتش برای در اختیار گرفتن تمامی زنان قبیله را بازنمایی می‌کند. رؤیاهای قدرت نیز کارکردی استعاری دارند. به‌شکلی که طی آنها پدر در هیئت کوتوله‌ای با عینک ذره‌بینی، عموی طلعت با موهای تمام سفید سر و صورت به‌عنوان نماینده‌ای دیگر از نیای نخستین، فالی در قالب لکاته‌ای خون‌آلود و پیرزن همچون جادوگری وحشتناک در حال تیمار از دوقلوهای منفور، نمایان می‌شوند.

گذشته از این فرایندهای استعاری، شواهدی از متن نشان‌دهندهٔ عملکرد مجاز در ناخودآگاه قدرت است. مثلاً این شخصیت طی چند مرتبه با دیدن رنگ و استشمام بوی گل ختمی، ناخودآگاه به یاد مادر می‌افتد (همان ۱۴ و ۷۵) و یا اینکه دیدن موتورسیکلت، ترسی غریب را در دل او می‌نشاند. چراکه این وسیله از طریق فرایند مجاز با علاقهٔ مجاورت، شخصیت مراد و تجاوز او را در ذهن متبادر می‌سازد.

نتیجه‌گیری

داستان «شکار کبک» روایتگر فرایند استحالهٔ تدریجی کودکی معصوم به قاتلی بی‌رحم است. فرایندی که تحلیل چرایی آن در گرو توجه به ظرائف روان‌شناسانه است. بررسی مسائل مبتلابه قهرمان داستان نشان می‌دهد که موضوعاتی همچون مرگ زودهنگام مادر، رفتار سرد و نامهربانانهٔ پدر، ازدست‌رفتن دختر محبوب دوران کودکی، حضور زودهنگام نامادری و مهم‌تر از همه تجاوز یکی از نزدیکان، در رقم‌خوردن این سرنوشت برای او دخیل بوده‌اند. اما نکته در اینجاست که روی‌دادن اینگونه مسائل تنها خاص شخصیت اصلی این داستان نیست و چه‌بسا نمونه‌هایی می‌توان یافت که سرگذشتی به‌مراتب سوزناک‌تر از او داشته‌اند اما هیچ‌گاه در هیئت قاتلی ازاین‌گونه بی‌رحم و سنگدل درنیامده‌اند. همین استدلال باعث شد تا در این مقاله، موضوع دگرگونی رفتاری شخصیت اصلی رمان از منظر آرای ژاک لاکان، روان‌شناس و فیلسوف معاصر فرانسوی، واکاوی شود.

نتایج بررسی سرگذشت شخصیت اصلی رمان «شکار کبک» از منظر آموزه‌های ژاک لاکان نشان می‌دهد که فرایند گذار این شخصیت از دوران آرامش خیالی پیشاادیپی به ساحت نمادین با اختلال روبه‌رو بوده است. مطابق آنچه لاکان می‌گوید ساحت نمادین، عرصهٔ تاخت‌وتاز دال‌های فاقد مدلول است و سوژه بعد از ورود به این ساحت در چرخه‌ای بی‌پایان از دال‌ها گرفتار می‌شود و تنها عنصری که می‌تواند به‌مثابه گره‌گاهی استوار پایان‌بخش این تعلیق دائمی باشد، نام و قانون پدر است؛ عنصری که به دلیل ویژگی‌های رفتاری پدر «قدرت»، در زندگی او کارآیی خود را از دست می‌دهد. نقش‌آفرینی نامناسب پدر سبب می‌شود کودکی که در ساحت نمادین با فقدان انسجام شخصیت و تعلیق مواجه است، برای ایجاد احساس تمامیت، دست‌به‌دامن ابژه‌های مادرانه شود؛ ابژه‌هایی که مطابق نظر لاکان، سوژه در ساحت نمادین به دامان آنها پناه می‌برد تا تجربهٔ اتحاد و آمیختگی دوران خیالی را زنده کند و از این رهگذر از کابوس تعلیق دائمی و فقدان انسجام رهایی یابد. اما مشکل اینجاست که ساحت نمادین، عرصهٔ فقدان و محرومیت است و آرزوی دست‌یافتن به کلیت و انسجام در آنجا، رؤیایی محال و دست‌نیافتنی است. ازهمین‌رو رجعت به ابژه‌های مادرانه، تلاشی عبث است که حاصل آن چیزی به‌جز آسیب شدید روانی نیست؛ آسیبی که در شخصیت قدرت به‌شکل پارانویای مزمن، انزوا و بدبینی نشان داده می‌شود.

منابع

اونز، دیلن (۱۳۸۷) فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لاکانی، ترجمهٔ مهدی رفیع و مهدی پارسا، تهران، گام نو.

ایمان، محمدتقی و محمودرضا نوشادی (۱۳۹۰) «تحلیل محتوای کیفی»، پژوهش، سال ۳، شمارهٔ ۲، صص ۱۵-۴۴.

برتنس، هانس (۱۳۹۴) مبانی نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.

پاینده، حسین (۱۳۸۸) «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روان‌کاوی لاکان»، زبان و ادب فارسی، ش ۴۲، صص ۲۷-۴۶.

---------- (۱۳۹۷) نظریه و نقد ادبی، درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای، ج ۱، تهران، سمت.

تبریزی، منصوره (۱۳۹۳) «تحلیل محتوای کیفی از منظر رویکردهای قیاسی و استقرایی»، فصلنامهٔ علوم اجتماعی، شمارهٔ ۶۴، صص ۱۰۵-۱۳۸.

جلاله‌وند آلکامی، مجید (۱۳۹۳) «راوی بوف کور، رانهٔ مرگ و شکاف در نظم نمادین»، ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۳۳، صص ۹-۳۶.

---------- (۱۳۹۶) «راوی بوف کور در زنجیرهٔ دال‌های بی‌پایان نظم نمادین»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۶، شماره ۱، صص ۱۵۹-۱۷۷.

حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۹۷) مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی، تهران، سمت.

زنگی‌آبادی، رضا (۱۳۹۸) شکار کبک، تهران، چشمه.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۷) کژ نگریستن، ترجمهٔ مازیار اسلامی و سالح نجفی، تهران، نشرنی.

شولتز، دوان (۱۳۹۸) نظریه‌های شخصیت، ترجمهٔ یوسف کریمی و همکاران، تهران، ارسباران

فروید، زیگموند (۱۳۸۲) «ماتم و ماخولیا»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ارغنون، شمارهٔ ۲۱، صص ۸۳-۱۰۱.

---------- (۱۳۹۲) موسی و یکتاپرستی، ترجمهٔ صالح نجفی، تهران، رخداد نو.

فیست، جس و گریگوری فیست (۱۳۸۴) نظریه‌های شخصیت، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، تهران، روان.

فینک، بروس (۱۳۹۷) سوژه لاکانی بین زبان و ژوئی‌سانس، ترجمهٔ محمدعلی جعفری، تهران، ققنوس.

مرادی، نرگس و علی تسلیمی و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۷) «معشوق ایده‌آل؛ معشوق- مادر. بررسی لکانی عشق در شعر سرمای درون احمد شاملو»، ادبیات پارسی معاصر، سال ۸، شماره ۱، صص ۱۹۵-۲۲۰.

موللی، کرامت (۱۳۹۵) مبانی روان‌کاوی فروید-لکان، تهران، نشرنی.

هومر، شون (۱۳۹۶) ژاک لاکان، ترجمهٔ محمدعلی ابراهیمی و محمدابراهیم طاهایی، تهران، ققنوس.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و دوم، پاییز ۱۴۰۰: ۱۵۳-۱۲۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی تبارشناسانهٔ مفهوم الیناسیون (ازخودبیگانگی) در داستان «گاو» اثر غلامحسین ساعدی

رقیه هاشمی*
غلامرضا پیروز**
مهدی خبازی کناری***
حسین حسن‌پور****

چکیده

پدیدهٔ بیگانگی با توجه به تقابل سنت و تجدد، به‌ویژه در عصر پهلوی، با جریان شبه‌مدرنیته و جریان‌های سیاسی و فکری آن روزگار از وجود ارتباط معناداری حکایت می‌کند؛ چنان که کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ مهم‌ترین و تأثیرگذارترین رخداد سیاسی بود که یأس، ناکامی و ازخودبیگانگی قشر متوسط و روشنفکر جامعه را رقم زد. بنابراین پرداختن به آثار غلامحسین ساعدی به عنوان روشنفکری که سطوح و وجوهی از این پدیده را نمایندگی می‌کند، ضرور به نظر می‌رسد؛ زیرا ادبیات او محصول فضایی است که به ساحت شبه‌مدرنیته در ایران تعلق دارد. مقالهٔ پیش رو بر آن است داستان «گاو» ساعدی (از مجموعه عزاداران بیل) را که داستانی استعاری و سمبولیک است، بر اساس مفهوم ازخودبیگانگی تبیین و تحلیل کند و ماجرای ازخودبیگانگی انسان ایرانی را در مواجهه با پذیرش واقعیت و نقش وارون‌تابی ایدئولوژی در ایجاد این پدیده نشان دهد. این پژوهش پس از تبیین پدیدهٔ الیناسیون بر اساس تبارشناسی این مفهوم، به مدد استعاره‌هایی چون

* نویسنده مسئول: دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، ایران r.hashemi1360@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، ایران g.pirouz@umz.ac.ir
*** دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه مازندران، ایران mkenari@yahoo.com
**** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، ایران hhasanpour@yahoo.com

«قدرت و ایدئولوژی»، «هویت» و «دیگری»، با توجه به ساختار نظریهٔ بیگانگی هگل (یگانگی/ بیگانگی/ رهایی از بیگانگی) داستان «گاو» را بررسی می‌کند. طی تحلیل داستان این نتیجه حاصل شد که در ژرف‌ساخت اثر یک نظرگاه فلسفی- روان‌شناختی- جامعه‌شناختی پنهان است که در ساختار، فضا و شخصیت داستان قابل رؤیت است. خلق شخصیت‌های مسئله‌داری همچون شخصیت مشدی حسن نمایانگر جست‌وجوی نویسنده برای نشان دادن جهان نمادینی است که با نظریه گره خورده است.

واژه‌های کلیدی: ازخودبیگانگی، تبارشناسی، قدرت و ایدئولوژی، هویت و دیگری، داستان «گاو».

مقدمه

توجه به «انسان» و مفهوم «خود» بیانگر اهمیت حیاتی کیستی و چیستی آدمی در مواجهه با خویش است که این مسئله قدمتی به درازنای تاریخ دارد و «بیگانگی» داستان تکاپو و تلاش انسان برای یافتن وکشف خود است. الیناسیون[1] یا ازخودبیگانگی که معنای ساده و لغوی آن «دیگر شدن» و «جدایی از چیزی یا کسی» است، یکی از مفاهیم پرکاربرد در حوزهٔ مطالعات علوم انسانی است. «این مفهوم از قرن هجدهم با نقد جامعه‌شناسانهٔ روسو آغاز می‌شود» (Jaeggi, 2014: 56)، سپس در آرای بسیاری از اندیشمندان به طور متناوب، درست یا نادرست، در وصف احوالات انسان عصر مدرن و پسامدرن به کار می‌رود. ارائهٔ تعاریف و مؤلفه‌های متفاوت از این مفهوم باعث شده تعریف جامع و یکّه‌ای از آن وجود نداشته باشد، به طوری که بلونر[2] نتیجه می‌گیرد: «چند وجهی بودن این مفهوم بر پیچیدگی و آشفتگی معنایی آن افزوده است» (Blauner, 1964: 11). همین مسئله در نگاه اول ما را با نوعی نگاه انتقادی نسبت به سیّال بودن و چندمعنایی این مفهوم روبه‌رو می‌کند؛ بنابراین لزوم تکیه بر یک رویکرد همه‌جانبه‌نگر که بتواند میان مرزهای مختلف فلسفی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی قرابت ایجاد کند، ضروری به نظر می‌رسید. چنین امری محقق نمی‌شد جز در سایهٔ رویکرد تبارشناسانه که بتواند تعاریف و نظریه‌های موجود را در چارچوبی منسجم و قابل استناد تجمیع نماید. «تبارشناسی کشف موقعیت تاریخی آن پدیده‌ای است که می‌خواهیم بشناسیم. یافتن یک کلیت تاریخی است» (احمدی، ۱۳۷۳: ۲۲۷). تبارشناسی به شکلی روشمند توضیح می‌دهدکه هر پدیده در بستر تاریخی چگونه شکل گرفته است؛ بنابراین پدیده‌های اجتماعی و انسانی از طریق ادوار تاریخی بررسی می‌شوند. از سوی دیگر، پدیده‌های اجتماعی را نمی‌توان بدون توجه به روابط قدرت در نظر گرفت. کاربست این نوع روش بیانگر ارتباط مفهوم ازخودبیگانگی با نظام معرفت‌شناسی مدرن است؛ به این معنا که «تبارشناسی رویکردی است که میان قدرت و دانش (معرفت‌شناسی) ارتباط معناداری می‌بینند» (Rasche & Chia, 2009: 716). بنابراین در بررسی مفهوم

1. Alienation
2. Blouner

ازخودبیگانگی توجه به بایسته‌های رویکرد تبارشناسی همچون: «قدرت و ایدئولوژی» و «دانش و هویت» حائز اهمیت است.

ازخودبیگانگی علاوه بر نگاه معرفت‌شناسانه که به رابطهٔ انسان با هستی می‌پردازد، به لحاظ روان‌شناختی و جامعه‌شناختی نیز رابطهٔ انسان با خویشتن و جامعه را به‌دقت بررسی می‌کند. بنابراین «ازخودبیگانگی به عنوان گفتمان غالب دوران معاصر از مفهوم فلسفی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی که حاصل پرتاب‌شدگی انسان به دنیای مدرن است، شروع می‌شود و تا احساس پوچی و وانهادگی که نتیجهٔ شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است، امتداد می‌یابد» (Ollman , & Bertell, 1976: 77). ازآنجاکه مفهوم الیناسیون با فرد انسانی در رابطه با اجتماع و هستی سروکار دارد، در پرداخت ادبی علاوه بر توجه به شاخص‌ها و مؤلفه‌های مد نظر در تحلیل متن، عوامل فرامتنی(عوامل زمینه‌ساز روانی، اجتماعی و سیاسی) نیز حائز اهمیت خواهد بود. یکی از این عوامل فرامتنی توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی روزگار نویسنده است که با توجه به جریان مدرنیزاسیون و مدرنیتهٔ ناقص در دورهٔ پهلوی، اِعمال قدرت فیزیکی و ایدئولوژیک‌وارِ حاکمیت معنا می‌یابد. به این ترتیب در تحلیل بیگانگی سوژه می‌توان اِعمال قدرت مکانیکی(زور) و قدرت به مثابه گفتمان رایج را مشاهده کرد. البته قدرت منحصر به طبقهٔ حاکمهٔ سیاسی نیست، چنان که فوکو[1] بر حضور مداوم قدرت بر تمامی جنبه‌های حیات تأکید دارد، لیکن «شکل پنهان و خزندهٔ آن را می‌توان در ایدئولوژی که خود نمودی از قدرت در معنای ثانویه است، یافت» (Feuerwerker, 2020: 85). قدرت را نباید همواره مفهومی منفی به عنوان سرکوب یا سلطه در نظر گرفت، بلکه گاهی قدرت «نیروی مولدی است که تصورات مشخص ممکن را از آنچه فرد می‌تواند دربارهٔ خود بداند، شکل می‌دهد» (مکاریک، ۱۳۸۷: ۳۲۸). بدین وسیله چارچوبی برای کنش‌های ما تعیین می‌شود که فردیت و هویت ما را رقم می‌زند؛ در نتیجه باید گفت افراد به نوعی در چنبرهٔ ایدئولوژی‌ها قرار دارند.[2] در دورهٔ پهلوی نیز قدرت حاکمه سیاسی محدود به اعمال زور نیست، بلکه دولت با کمک گفتمان‌های رایج عصر و تولید دانش و تزریق ایدئولوژی قدرت کنترل‌کنندگی

1. Focoult

۲. گفتنی است که هویت یکی از مؤلفه‌های ما در رابطه با کلان‌مقولهٔ ازخودبیگانگی خواهد بود.

دارد و در جهت هویت‌سازی و همسو شدن با جهان مدرن گام برمی‌دارد.

یکی از مبانی مهم در هر پژوهش، توجه به متغیرهایی است که ابزار کار تحقیق به شمار می‌آید. این متغیرها ترکیبات یا واژگان کلیدی هستند که بار تحلیلی مقاله بر دوش آنها قرار دارد. در پژوهش حاضر با مؤلفه‌هایی چون «هویت و دیگری»، «ایدئولوژی و قدرت» روبه‌رو هستیم که در تحلیل خود از آنها بهره خواهیم برد. نگارندگان مقالهٔ پیش رو بر آن‌اند تا با بررسی تبارشناسانهٔ مفهوم ازخودبیگانگی، از میان خلاصه‌ای از نظریات و آموزه‌هایی که بیشترین قرابت و هم‌پوشانی را دارند، با بازنمایی این مفهوم و رهیافت‌های آن، خوانشی متفاوت از داستان «گاو» ارائه دهد. مقالات نوشته‌شده در حوزهٔ نقد ادبی غالباً آثار ساعدی را از جنبه‌های مختلف بررسی و بارها به اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی این نویسنده اشاره کرده‌اند، اما تحلیل داستان «گاو» با توجه به مفهوم چندوجهی ازخودبیگانگی به نوبهٔ خود می‌تواند جالب توجه باشد. طبق چنین تحلیلی هدف، بررسی صرف پدیده‌ای به عنوان گفتمان غالب نیست، بلکه نحوهٔ بازنمایی آن توسط نویسنده در تحلیل شخصیت‌ها و دیگر عناصر خلق داستان حائز اهمیت است که حل این مسئله در جستار پیش رو می‌تواند به کشف زوایای پنهان‌تر آن یاری کند. از این رو مقالهٔ حاضر در صدد پاسخ به این پرسش‌هاست:

ـ مفهوم ازخودبیگانگی (الیناسیون) با توجه به تبارشناسی این واژه و مدلولات و متغیرهایی چون هویت، دیگری، قدرت و ایدئولوژی چگونه تبیین می‌شود؟

ـ نحوهٔ بازنمایی مفهوم ازخودبیگانگی در داستان «گاو: چگونه است؟

ـ پدیدهٔ ازخودبیگانگی چه ارتباطی می‌تواند با گفتمان‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی روزگار ساعدی داشته باشد؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعدد، گاه منسجم و بعضاً پراکنده دربارهٔ ازخودبیگانگی صورت گرفته است که به بررسی نظریات گوناگون در این مسئله می‌پردازد. برخی پژوهش‌ها نیز در پرداخت ادبی با محلّی‌سازی این مفهوم و انطباق آن در مباحث فلسفی و عرفانی به بیراهه رفته‌اند. آنچه مسلم است تاکنون داستان «گاو» از مجموعه «عزاداران بیل» به

لحاظ روان‌شناختی و جامعه‌شناختی مورد نقد و تحلیل پژوهشگران ادبی قرار گرفته است، اما واکاوی آن با چنین نگاه تازه (تبارشناسانه)، به مدد استعاره‌هایی چون: «قدرت و ایدئولوژی» و «هویت و دیگری» که از ساختار نظریهٔ بیگانگی هگل تبعیت می‌کند، در حوزهٔ ادبیات داستانی صورت نگرفته است.

از جمله پژوهش‌هایی که درباره داستان «گاو» انجام شده، می‌توان به این جستارها اشاره کرد: مقاله «نقد جامعه‌شناسانه داستان «گاو»، اثر غلامحسین ساعدی» به قلم شیرزاد و عظیمی(۱۳۹۴) به نقد جامعه‌شناختی داستان بر اساس نظریه‌های لوکاچ و گلدمن می‌پردازد و در نهایت به جایگاه جامعه در دیدگاه ساعدی و جهان‌بینی او توجه دارد. در این مقاله، داستان با نگاهی سطحی از آگاهی طبقاتی و اجتماعی مبتنی بر نظریه لوکاچ و گلدمن تحلیل شده است. مقاله «نقد و تحلیل جامعه‌شناختی-روان‌شناختی داستان «گاو» غلامحسین ساعدی» نوشتهٔ حسینی و خان‌محمدی (۱۳۹۴) که در آن، جدال انسان عصر نویسنده با توجه به شرایط نامساعد اجتماعی نشان داده می‌شود، اما این مسئله در عناصر خلق داستان، به‌ویژه شخصیت اصلی قصه، نمود برجسته‌ای پیدا نمی‌کند. علی اکبری (۱۳۹۲) در مقاله «گاو مش حسن، مش حسن گاو: نقد و تحلیل قصه «گاو» از کتاب عزاداران بیل اثر غلامحسین ساعدی» برای بررسی و تحلیل شخصیت‌ها و فضای داستان گرچه سعی کرده به جنبه‌های رمزی و نمادین آن توجه کند، ولی نویسنده چندان برای تحلیل و بررسی همه‌جانبهٔ داستان توفیق نداشته است.

چارچوب نظری پژوهش

تبارشناسی فوکو

فوکو از آموزه‌های نیچه[1] بهرهٔ فراوانی برد؛ به طوری که اندیشهٔ نیچه و تبارشناسی او به عنوان نقطهٔ گسستی در اندیشهٔ فوکو شد. «وی در سال ۱۹۵۱ برای نخستین بار با آثار هیدگر[2] آشنا شد و از رهگذر آثار هیدگر با اندیشهٔ نیچه آشنا گردید و مجذوب آرای وی به‌خصوص در زمینهٔ قدرت شد» (Fax, 2003: 169). «فوکو در بحث تحلیل گفتمان از

1. Niche
2. Heidegger

روش ویژهٔ خویش با عنوان دیرینه‌شناسی بهره گرفت، اما پس از آشنایی با آثار نیچه و روش‌شناسی ویژهٔ او، تبارشناسی را به عنوان روشی در تحلیل گفتمان و مناسبات دانش و قدرت به کار گرفت. او با بهره‌گیری از روش خود و تبارشناسی، سبکی جدید در تاریخ‌گرایی که سویه‌ای معنادار با مفهوم قدرت داشت، ایجاد کرد» (Parikka, 2013: 99).

البته رویکرد فوکو در مقایسه با روش نیچه تفاوت فاحشی داشت. یکی از این موارد اختلاف، دیدگاه نیچه در رابطه با ارادهٔ معطوف به قدرت است که در آرای او از کام‌جویی‌هایی فردی نشئت می‌گیرد؛ در حالی که از دیدگاه فوکو در حقیقت چیزی به نام روابط قدرت وجود دارد که در اختیار نهادهای متفاوت است و تاریخ، حرکت از شکلی از قدرت به شکل دیگر آن است. فوکو می‌گوید: «باید همچون نیچه بر نیرو تأکید کرد که تاریخ مفاهیم همواره حرکت و گذر از شکلی از سالاری به شکل دیگر است» (احمدی، ۱۳۷۷: ۶۷). اگر فوکو به تاریخ می‌پردازد و از تبارشناسی یاد می‌کند، به خاطر انتقاد از زمان است که به نوعی هویت خود را در آن می‌شناسیم و تبدیل به سوژه می‌شویم؛ زیرا گفتمان‌های غالب هر دوره که با نظام قدرت ارتباط دارند، هویت ما را می‌سازند. با چنین رویکردی مدرنیته را باید در نسبت میان دانش و قدرت جست‌وجو کرد. «باید سوژهٔ شناسنده و ابژه‌های مورد شناخت و شیوه‌های شناخت را به منزلهٔ اثرهای بسیار این استلزام‌های بنیادین قدرت ـ دانش و دگرگونی‌های تاریخیشان به‌شمار آورد» (فوکو، ۱۳۸۸: ۴۰).

انسان‌ها با قرار گرفتن در شبکه‌ای از روابط قدرت و دانش (معرفت) به عنوان سوژه و ابژه (دیگری) پدیدار می‌شوند و نظام قدرت با تولید حقیقت و دانش بر انسان‌ها حکومت می‌کند؛ به عبارت دیگر با به دست آوردن معرفت، قدرت در اختیار افراد قرار می‌گیرد و براساس آن افراد هویت‌سازی می‌کنند و در تقسیم‌بندی‌های مختلف جنسیتی، طبقه‌ای، نژادی، فرهنگی و... جای می‌گیرند. «هویت‌سازی جز از راه نظارت بر دیگری و آزار و شکنجهٔ او ممکن نیست. خود را نمی‌شناسی مگر از راه گسترش سلطهٔ خود بر دیگری» (احمدی، ۱۳۷۷: ۴۶). بنابراین از نظر فوکو قدرت به وسیلهٔ دانش در مطیع کردن ذهن‌ها اثر دارد و آگاهی افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهد. قدرت از طریق خشونت، ایدئولوژی و سرکوب عمل می‌کند، ولی ایدئولوژی نیز شکلی از همان دانش است. «آن چیزی که در

ایدئولوژی بیان می شود نام مناسبات واقعی حاکم بر هویت افراد نیست، بلکه رابطهٔ خیالی افراد است که مناسبات واقعی زندگی را می‌سازد» (Althusser, 1971: 155). ایدئولوژی که از پیچیده‌ترین مفاهیم در تفکر غرب و از واژه‌های کلیدی نظریهٔ مارکس است، در خدمت طبقهٔ فرادست جامعه، رفتار فردی و اجتماعی افراد را سمت‌وسو می‌دهد. گرچه در آرای فوکو مرزبندی‌هایی که در تفکر مارکسیستی (فرادست/ فرودست) بود، بدان معنا وجود ندارد، اما همچنان غلبهٔ فرادستان به واسطهٔ نظام قدرت مشهود است. درواقع شناخت ما از جهان پیرامون براساس ایدئولوژی‌ای است که مجموعهٔ گفتمان‌ها به واسطهٔ دانش و تولید حقیقت برای حفظ جایگاه طبقهٔ فرادست یا طبقهٔ حاکم به وجود آورده‌اند که نوع زندگی و نوع نگرش انسان‌ها را به خود و دنیای اطرافشان تعیین می‌کند. رابطهٔ ایدئولوژی و قدرت زمانی معنا می‌یابد که بدانیم گفتمان‌های مختلف فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و... با برجسته کردن یا کم‌رنگ کردن و پنهان نمودن واقیعت به بقای قدرت در جامعه کمک می‌کنند.

تبارشناسی تاریخی مفهوم ازخودبیگانگی

ویلهلم فردریش هگل[1]: هگل دیدگاه فلسفی و فکری خود را براساس داستان خلقت سامان بخشید؛ لذا برای این منظور به فلسفهٔ تاریخ متوسل شد. او اولین مرحله از نظام تاریخی خود را به تأسی از روایت انجیل از خلقت، وحدت اولیهٔ انسان و خدا می داند (لوویت، ۱۳۸۶: ۸۳). هگل تحت تأثیر میراث مسیحی، سیر حرکت تاریخ را بر اساس تکامل عقل تدوین کرد. از دید وی «در جوامع ابتدایی، افراد به صورت طبیعی کاملاً با جهان اطرفشان متحد و یکپارچه بودند و هیچ گونه تعارضی در ساختار اجتماعی آنها وجود نداشت. وحدتی که در این جوامع اساطیری وجود داشت، در این مرحله از تاریخ بشر به وسیلهٔ تفکر از بین رفت» (هگل، ۱۳۸۱: ۵۲). به این ترتیب آن زمان که انسان در مقام سوژه به تفکر بیشتر دربارهٔ خویش پرداخت و خواستار خودآگاهی شد، در وضعیت بیگانگی قرارگرفت. در نگاه وی الیناسیون با مبحث آگاهی رابطه‌ای تنگاتنگ پیدا می‌کند. هگل در بحث «خدایگان و بنده» به شکل جدی به مسئلهٔ تفاوت و غیرت

1. Hegel

می‌پردازد و در نزد او بحث ارباب و بنده (من و دیگری) ارتباط مستقیمی با موضوع خودآگاهی و بیگانگی دارد. در اندیشهٔ هگل خودآگاهی صرفاً از رهگذر به رسمیت شناختن از سوی دیگری به وجود می‌آید. «خودآگاهی برای خود و در خود هنگامی و به واسطهٔ این واقعیت وجود دارد که همچنین برای دیگری نیز وجود داشته باشد؛ یعنی فقط در تصدیق شدن وجود دارد» (Hegel, 1977: 175).

در نظام فکری هگل به واسطهٔ تفکر و اندیشه، آدمی متوجه تعارض خود با نهادهای اجتماعی و دانش می‌شود و با عقلانی شدن هر چه بیشتر جهان، انسان از سرشت طبیعی خود دور می‌گردد. برقراری وحدت و رسیدن به یکپارچگی اولیه، مستلزم بازگشت دوبارهٔ انسان به سمت خدا است. «در آرای هگل، آشتی همان پیوند دوبارهٔ آدمیان با جهان پیرامونشان است. بنابر روایت مسیحیت، آشتی از طریق مسیح که نشانگر وحدت انسان و الوهیت است، تحقیق می یابد » (محسنی تبریزی، ۱۳۷۰: ۳). در این مرحله انسان با نفی و انکار بیگانگی، خواستارآشتی دوباره و وحدت دوبارهٔ خویش با طبیعت است. در این بازگشت نوع خاصی از وحدت شکل می‌گیرد که در آن انسان دارای خودآگاهی است و خردباوری حاکم است، اما آگاهی و آزادی فرد مستلزم یک جامعهٔ آزاد است. از دید هگل، فرد وقتی به کامل‌ترین وجود خویش دست می‌یابد که جهان پیرامون فرد نیز به مرحلهٔ عقلانیت کامل رسیده باشد. «تحقق هرگونه آزادی مستلزم آگاهی نسبت به خود آزادی است. آدم، تنها زمانی آزاد است که خود را آزاد بداند» (کوپر، ۱۳۷۷: ۲۰). تلاش هگل برای ارتقای سطح عقلانیت در تمام وجوه زندگی و خودآگاهی، همه و همه در راستای رهایی از بیگانگی و پیوند دوباره با ذات جهان و آشتی با خداوند است.

کارل مارکس[1]: مارکس در دورهٔ اولیهٔ حیات فکری‌اش، به تبعیت از فوئرباخ[2] با دید خلاقانهٔ خود در پی سرکوبی جنسیت به دنبال اهداف ایدئولوژیک است و همچون وی میان ازخودبیگانگی و آگاهی کاذب ارتباط معنی‌داری می‌بیند؛ زیرا سوژه با آگاهی کاذب که به شکل ناخودآگاه و ایدئولوژیک‌وار خود را ساخته، تمایلات طبیعی خویش را که

1. Karl Heinrich Marx
2. Feuerbac

بخشی از هویت و فردیت او را تشکیل می‌دهد، پس می‌زند. در واقع «ایدئولوژی در حاملان خود آگاهی کاذب تولید می‌کند. گفتمان‌های ایدئولوژیک کاذب‌اند؛ چرا که آنها آگاهی سوژه از واقیعت نظم و ساختار اجتماعی را تحریف می‌کنند» (حیدری، ۱۳۹۱: ۱۸). اما مارکس بسیاری از آرای خود راجع به تاریخ را از هگل گرفته است و همان الگوی تکامل تاریخی را با ماهیتی ماتریالیستی ارائه می‌دهد. او برخلاف هگل با قدم گذاشتن در مسیری عینی برای رفع زمینه‌های بیگانگی در کار و زندگی، راهکار عملی پیش پای انسان ازخودبیگانه قرار می‌دهد. از دید مارکس هستی و شرایط عینی و ساختارهای اجتماعی و اقتصادی نقش اساسی در شکل‌دهی به آگاهی و ایده‌های ذهنی و در نهایت بیگانگی انسان دارد. وی بیگانگی انسان را در دورهٔ اولیهٔ حیات فکری‌اش در چهار سطح نمایش می‌دهد: «بیگانگی فرد از محصول کار خود (انسان از محصول کار خود -کالا که به دیگری- سرمایه‌دار تعلق دارد، بیگانه می‌شود)؛ بیگانگی فرد از فعالیت تولیدی و مولد خود (از فعالیت‌های تولیدی که منجر به نفی طبیعت اصلی او شده بیگانه است)؛ بیگانگی فرد از طبیعتش، یعنی از انسان بودنش (از وجود نوعی و خویشتن خویش بیگانه می‌شود)؛ بیگانگی فرد از سایر انسان‌ها (از هم‌نوعان و اجتماعش بیگانه می‌شود)» (مارکس، ۱۳۸۷: ۱۱۴). کارگر به عنوان انسان با ناآگاهی از خود واقعی‌اش به وسیلهٔ کار و محصول کار خود موجب فربه شدن حلقهٔ فرادست جامعه (با نگاه استعماری ارباب) می‌شود و همین مسئله او را در مرتبهٔ فرودست (بنده) قرار می‌دهد. آنچه سیه‌روزی انسان بیگانه را رقم می‌زند، ادراک و آگاهی نادرست او از خویشتن خویش است. آگاهی نادرست به معنای هگلی آن، همان آگاهی کاذبی است که کارگر از خود و ماهیتش در وضعیت ازخودبیگانه دارد که به او استعداد و توانایی‌اش را به شکل کاذب القا می‌کند و این یعنی ایدئولوژی. مارکس در تبیین اندیشه‌های خود دربارهٔ کار متأثر از مباحث هگل در خدایگان و بنده است. «امثال مارکوزه با این تفسیر که کار مورد نظر مارکس در اینجا، کار مادی است که در آن ارباب و بنده مورد بحث هگل است، مارکس را در تئوری بیگانگی متأثر از هگل می‌دانند» (Arthur, 1986: 73).

مارکس در دورهٔ دوم حیات فکری، پس از فاصله گرفتن از مباحث فلسفی به «بت‌وارگی کالا» می‌پردازد. اساس تحلیل مارکس از مفهوم بیگانگی حول محور مقولهٔ کالا

صورت می‌گیرد؛ کالا به مثابه انسان موجودیت یافته و به جای این که تحت سلطهٔ تولیدکنندهٔ خود قرار بگیرد، بر او مسلط می‌شود (شیءشدگی). روند بیگانگی تا جایی پیش می‌رود که کالا دیگر نه به عنوان ابژه، بلکه سوژه در جایگاه انسان قرار می‌گیرد. اکنون کالا خود سوژه است و انسان به عنوان ابژه‌ای است که از جایگاه واقعی خود دور و با خویشتن وجودی‌اش بیگانه شده است. «ما به سوی این اعتقاد که نحوهٔ زندگی مان به این هستی نامرئی و قدرتمند و متفکر وابسته است، هدایت می‌شویم. موجودی که هیچ‌کس آن را ندیده، ولی همه آن را واقعی می پندارند» (کرایب، ۱۳۸۲: ۱۶۷). به این ترتیب نظام سرمایه‌داری (طبقهٔ فرادست) به واسطهٔ قدرت کالا، نه براساس نیاز واقعی افراد، بلکه بر مبنای بت‌وارگی کالا تعیین تکلیف می‌کند و به زندگی افراد سمت‌وسو می‌دهد.

اریک فروم[1]: فروم، روانکاو و فیلسوف پیرو مکتب فرانکفورت، بیش از هر روان‌شناس دیگر در تبیین و تفسیر مفهوم ازخودبیگانگی تلاش کرد. وی اندیشه‌های مارکس و آرای روان‌کاوانهٔ فروید را با هم تلفیق و تحت تأثیر این دو، نظریات روان‌شناختی و جامعه‌شناختی خود را عرضه کرد. وی برای پرداختن به معنا و مفهوم ازخودبیگانگی بحث خود را از انسان سالم شروع می‌کند و معتقد است انسان سالم کسی است که هنر زیستن را می‌داند. پس علاوه بر این که به نیازهای طبیعی‌اش پاسخ داده می‌شود، نیازهای انسانی او نیز برطرف می‌گردد. «انسان نیازهایی دارد که از شرایط هستی او سرچشمه می‌گیرد، تمام کوشش انسان بر این است که پاسخی برای هستی خود پیدا کند و به رفع نیازهایش بپردازد» (فروم، ۱۳۸۷: ۴۴). انسان جداشده از طبیعت با وجود برآورده شدن تمام نیازهای جسمی، با غم تنهایی که همچون زندانی آهنین است، در پی وابستگی جدیدی است. او نیازمند نیرویی سحرانگیز است تا همبستگی و یگانگی ازدست‌رفته‌اش را جبران کند. ابزار انسان سالم از دیدگاه فروم برای پیوند با هستی و متحد شدن با طبیعت وابستگی ذاتی او به عشق و کار تولیدی است. انسان ازخودبیگانه برای تأمین نیازهای حیاتی خویش و برون‌رفت از تنهایی و انزوا، به زعم فروم، در عین حال که برای آزادی و استقلال خود مبارزه می‌کند، خواهان ارتباط و وابستگی با دیگران است. بسیاری از مباحث وی حول محور مسئلهٔ تعارض بنیادی انسان برای حصول

1. Fromm

آزادی با تعبیر «گریز از آزادی» است. منظور از آزادی، آزادی لیبرالی است. در نگاه فروم آزادی و گریز از آزادی به همان مفهوم ازخودبیگانگی به کار رفته است که بر قطع رابطهٔ فرد با طبیعت خویش دلالت دارد.

فروم به عنوان یک روان‌شناس اجتماعی با الهام از آموزه‌های فروید[1] در بحث از «منش»، وارد حیطهٔ روان‌شناسی شخصیت و روان‌شناسی اجتماعی می‌شود. او برخلاف فروید معتقد بود که افراد به جای عمل کردن طبق غرایزشان، مطابق با منش خود عمل می‌کنند. از دید فروم منش فردی انسان با منش اجتماعی (ساختار اجتماعی)، اقتصادی و فرهنگی در ارتباط است و شخصیت فرد در تعامل با جامعه شکل می‌گیرد. گرچه فروم با دیدی عمدتاً روان‌شناختی به مفهوم ازخودبیگانگی می‌نگرد، اما فی‌الواقع از منش اجتماعی انسان ازخودبیگانه عصر حاضر صحبت می‌کندکه ریشهٔ آن را باید در فرهنگ، جامعه و الگوی اقتصادی جست. «بیگانگی حالتی است که فرد تحت تأثیر نیروهای بیرونی یا تمایلات درونی که متوجه هدف های بیرونی است، شخصیت خود را به منزلهٔ کانون اعمال خویش از دست می‌دهد، نفس و خود درونی برایش مفهومی نداشته، خود را عامل فعال نیروها و موهبت‌ها نمی‌داند، بلکه خود را شیء بینوا تلقی کرده که به قدرت‌های خارج از خود وابسته است» (فروم، ۱۳۵۷: ۱۳۵). فروم تحت تأثیر اندیشه‌های هگل و مارکس به بررسی ابعاد روانی انسان شیءشده و آگاهی انسان بحران‌زده در تنگنای عصر مدرنیته می‌پردازد و معتقد است که انسان به شیء تبدیل شده و مخلوقات خود را می‌پرستد. «آنها چشم دارند و نمی‌بینند گوش دارند و نمی‌شنوند و... شخص در حقیقت قدرت خویش را به بت‌ها انتقال می‌دهد و خودش فقیرتر و وابسته‌تر به بت‌ها می‌شود تا این که بت‌ها به او اجازه می‌دهند تا بخش اندکی از آنچه را که در ابتدا کاملاً متعلق به خودش بود، بازیابد. شما ممکن است این را تسلیم شدن یا هر چیز دیگری بنامید، اما دقیقاً این فرایند یکسانی همانند بت‌پرستی است» (Fromm, 1961: 45).

خلاصهٔ داستان

«مشدی حسن» در یک روستای بیابانی زندگی می‌کند و گاوی دارد که به‌شدت بدان

1. Freud

وابسته است. این وابستگی هم بعد روانی دارد و هم بعد اقتصادی؛ وسیلهٔ معاش یک روستایی است. روزی مشدی حسن به شهر می‌رود و در غیاب او گاوش به دلایل نامعلومی می‌میرد. اهالی روستا که از این ماجرا آگاه‌اند، نعش گاو را به درون چاهی می‌اندازند. بعد از بازگشت، مشدی حسن به طریقی می‌فهمد که گاوش مرده، اما از فرط علاقه‌اش به گاو، مرگ و نبود او را باور نمی‌کند. آرام‌آرام خودش را به جای گاو می‌پندارد و به همه می‌گوید «من گاو مشد حسنم، نه مشد حسن». اهالی ده با دیدن این روان‌پریشی مشد حسن، به فکر درمان او می‌افتند، اما روش‌های سنتی از قبیل نذر و دعا و... کارساز نشده به ناچار مشدی را برای معالجه به شهر می‌برند. مشدی حسن نیمه راه از دست اهالی ده فرار کرده و در دره‌ای سقوط می‌کند و به سرنوشت گاوش دچار می‌شود.

تحلیل داستان «گاو»

نظام تنشی روایت و ازخودبیگانگی: به لحاظ ساختار روایت، داستان «گاو» قابل انطباق با مفهوم بیگانگی نزد هگل است؛ بدین معنا که نظریهٔ هگل از ساختاری روایت‌گونه (آغاز، میانه و فرجام) برخوردار است. همچنان که تعادل اولیهٔ روایت با گره داستانی از نظم موجود خارج می‌شود و در پایان با کنش شخصیت‌های داستان تعادل حاکم می‌شود، در نظریهٔ هگل نیز در مراحل اولیه، وحدت برقرار است که با بروز از خودبیگانگی وحدت اولیه دچار اختلال می‌شود و در پایان با رهایی از بیگانگی (بیگانگی‌زدایی)، دوباره تعادل و وحدت برقرار می‌گردد.

ساختار نظریهٔ بیگانگی هگل: وحدت و یگانگی/ ازخودبیگانگی/ نفی و انکار/ رهایی از بیگانگی (بیگانگی‌زدایی).

داستان «گاو» با یک فاجعه یا بحران شروع می‌شود. مرگ گاو و گریه‌های مشدی طوبا اولین حادثه از این قصه است. داستان در حالی آغاز می‌شود که کدخدا و مشدی بابا و اصلان برای یک امر نامعلوم می‌خواهند به روستای خاتون‌آباد بروند. «یک دفعه صدای گریهٔ زن مشدی حسن را از کنار استخر شنیدند. کدخدا پرسید: کی داره گریه می‌کنه؟ مشدی بابا گفت: راستی یکی داره گریه می‌کنه؟» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۰۶). می‌توان گفت نویسنده روایت را با وضعیتی ناپایدار آغاز کرده که متناسب با فضای داستان و

بیگانگی و پراکنش روحی شخصیت اصلی قصه است. شروع داستان با حالت ناپایدار، تحول بیرونی و درونی شخصیت مشدی حسن، همچنین کنش دیگر شخصیت‌ها در ادامه، دال بر وجه تنشی کل روایت داستانی است. «تنش مفهومی است کاملاً معناشناختی و نباید آن را با مفهوم گره که عملکردش ایجاد پیرنگ است، اشتباه گرفت... ممکن است موقعیت ابتدایی از همان بدو امر پیچیده باشد، بنابراین ممکن است دگرگونی موجب حذف تنش شده و موقعیت پایانی را بتوان موقعیتی بدون پیچیدگی تلقی کرد، یا ممکن است دگرگونی موجب حذف تنش نشود و موقعیت پایانی، موقعیتی پیچیده باشد» (آدام و زرواز، ۱۳۸۵: ۹۶). در داستان «گاو» موقعیت ابتدایی موقعیتی متعادل نیست و تنش با آغاز داستان به معنای واقعی کلام آشکار می‌شود؛ به ویژه در برخورد خود با دیگری بیگانه این مسئله به اوج می‌رسد. «با چشمان بسته در طویله را باز کرد و بوکشید و گفت: درنرفته، گاو من درنرفته. همین جاس، همین جاس. -اسلام گفت: آره مشد حسن، آره، دلخور نباش. گاوه در نرفته.- مشدی حسن پشت کرد به در طویله و گفت: آره همین جاس بوشو می‌شنوی؟ (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۱۸).

گرچه داستان به لحاظ ساختار از طرح ساده‌ای برخوردار است که مجموعه‌ای از حوادث متواتر را تشکیل می‌دهد، اما این نحوهٔ ورود به داستان و متأثر شدن وجوه حسی و ادراکی شخصیت اصلی قصه در مواجهه با بحران، یک فرایند تنشی را در داستان «گاو» رقم می‌زند که دیگر شخصیت‌ها را به کنش و واکنش‌هایی وامی‌دارد که در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

۱. فقدان وحدت و یگانگی: داستان در یک خط مستقیم گسترش پیدا می‌کند که متناسب با طرح ساده، فضاسازی و شخصیت‌پردازی درون قصه است. مکان داستان روستای بیل و حیاط خانه مشهدی حسن است. روستا نمادی از ساده‌دلی و زندگی سنتی، به‌دور از مشکلات و دغدغه‌های زیستن در شهرهای مدرن است. اما ساعدی با قرار دادن یک شخصیت روستایی در جایگاه انسان معاصر که دچار بیماری قرن شده، به تمام معنا همه چیز را به تمسخر می‌گیرد، معیارهای قراردادی را بر هم می‌زند و از تعادل خارج می‌کند. آنچه طرح داستان را پیش می‌برد، فرایند تنشی است که شرایط عاطفی قصه را رقم می‌زند و باعث می‌شود در احوال شخصیت داستان دگرگونی‌هایی به

وجود بیاید که او را در نوعی رابطهٔ گسست با خود، دیگران و جهان پیرامون قرار بدهد. داستان در حالی آغاز می‌شود که از همان ابتدا فقدان وحدت و یگانگی با یک بحران نمود پیدا می‌کند؛ فقدان یا از دست دادن ابژه‌ای ارزشمند. «مردها نزدیک‌تر آمدند، کدخدا هم آمد و ایستاد کنار ننه خانم و پرسید: بپرس ببین بلایی سر مشدی اومده؟» (همان: ۸۵). داستان «گاو» در واقع نمایش یک فقدان است. گاو برای مشهدی حسن همان ابژه‌ای است که آن را فراتر از یک گاو یا وسیلهٔ معاش قرار می‌دهد. رابطهٔ سوژه با ابژه آن‌چنان قوت دارد که با از دست رفتن گاو، حیات انسانی مشهدی حسن نیز در جایگاه سوژه به مخاطره می‌افتد، بنابراین ما با یک نقصان در درون داستان مواجه هستیم که این فقدان در روساخت اثر به فقدان در معنا اشاره دارد و می‌تواند به روزگار بحران‌زدهٔ نویسنده نیز اشاره داشته باشد که خالی از معنا شده است.

هم‌زمان دو جدال و یا حالت تنش درونی و بیرونی درون داستان در حال شکل‌گیری است: الف) جدال درونی مشدی حسن و قبول مرگ گاو؛ ب) جدال بیرونی بین اهالی روستا و تفهیم مردن گاو به مشدی حسن. نتیجهٔ هر دو جدال جز شکست نیست؛ چرا که جدال درونی منجر به ازخودبیگانگی و روان‌پریشی مشدی شده و جدال بیرونی نیز سرانجامی جز سقوط (سقوط فرهنگی) در پی ندارد.

۲. آگاهی اندوهبار و ازخودبیگانگی: الیناسیون در نگاه هگل با مبحث آگاهی رابطه‌ای تنگاتنگ پیدا می‌کند، هر چند مقصود از آگاهی، آگاهی به کلیت و مطلق بودن ذهن است و هر نگاهی که چیزی فرای این ذهن را دریابد، با بیگانگی از خویش مواجه است؛ چون چیزی فراتر از ذهن و روح مطلق وجود ندارد. مثالی که فروم برای نمایش این بیگانگی از خویش ذکر می‌کند، به پرستش بت توسط انسان شبیه است. «در شناخت دو عنصر اساسی وجود دارد؛ عین و ذهن. این دو مفهوم نه از هم جدا هستند و نه جدایی‌ناپذیر، بلکه مانند دو طرف یک مدال به هم پیوسته‌اند» (خامه‌ای، ۱۳۵۴: ۲۵). بر این اساس، از خود بیگانگی به زعم هگل نوعی بیماری شناخت است. «ازخودبیگانگی یک پدیده سالم و عادی فنومنولوژی نیست، بلکه یک نوع بیماری شناخت است» (همان: ۲۶). در این حالت انسان به خودش به چشم موجودی ناتوان می‌نگرد و موجودی فراتر از خود را توانای مطلق می‌پندارد و همهٔ صفات خوب را بیرون از خود و ذهن خویش در

نظر می‌گیرد و غیر را کل و مطلق می‌داند؛ در حالی که همهٔ این صفات از آن اوست و وی چون بدین مسئله آگاهی ندارد، دیگری را جای خود می‌پندارد و از این رو در حالت ازخودبیگانگی به سر می‌برد. «آگاهی اندوهبار فرض می‌کند که خودش و تمام جهان تغییرپذیر با ذات خویش اختلاف دارد، خودش را و جهان طبیعی را فاقد ذات محسوب می‌کند» (وود، ۱۳۸۷: ۷۴). شناخت ما از سوژه (مشدی حسن) بر اساس رابطه‌ای است که او با جهان پیرامون خود و «دیگری» برقرار می‌کند. پایه و اساس شناخت ما همین رابطه است؛ رابطه‌ای که بیانگر وابستگی وی به جهان طبیعت (گاو) به دلیل شرایط زیستی و اوضاع جامعه است. «مشدی حسن سرش را از توی کاهدان آورد بیرون. صورتش خونی بود و چشم‌های خسته و آشفته‌اش در حدقه می‌چرخید. دهانش پر بود از علف که می‌جوید. مردها را نگاه کرد. توی گلو غرید و دوباره سرش را برد توی کاهدان» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۲۳-۱۲۴). شخصیت اصلی داستان به قدری مقهور عوامل بیرونی و جهان زیست خود است که به طور کامل تحت سلطهٔ عوامل مذکور قرار می‌گیرد. دگرگونی در شخصیت مشدی حسن زمانی نمایان می‌شود که گاو به نظر او نمرده، بلکه زنده است و او کم‌کم خود را یک گاو می‌نمایاند؛ یعنی دچار تعارض شخصیتی و بحران هویتی می‌شود. «تمام شب نعره گاو تازه‌نفسی که در کوچه‌های بیل می‌گشت، همه را بی‌خواب کرده بود... مشدی طوبا پنجره را باز کرد و رفت پشت بام طویله و از سوراخ پشت بام که نگاه کرد مشدی حسن را دید که کله‌اش را توی کاهدان فرو برده، پا به زمین می‌کوبد و نعره می‌کشد، مثل نعره گاو خودشان» (همان: ۱۲۲).

۱-۲. مسخ‌شدگی(شیءشدگی) و ازخودبیگانگی: اوج بیگانگی از خود زمانی است که مسخ اتفاق می‌افتد. انجمن روان‌پزشکان آمریکا اختلال مسخ شخصیت را تغییر مستمر و عودکنندهٔ ادراک شخص از خود به طوری که احساس واقعیت خود موقتاً از بین برود، تعریف کرده است» (سادوک، ۱۳۸۲: ۳۲۷). مسخ‌شدگی مشدی حسن در داستان «گاو» گرچه تظاهر بیرونی آشکاری دارد، اما ساعدی در آثار بعدی خود قدرت تازه ابعاد درونی‌تر مسخ را نیز جلوه‌گر می‌سازد که از بیهودگی و ناامیدی فرد انسانی ناشی می‌شود. زیستن و مرگ مشدی حسن ارتباط مستقیمی به بودن گاو دارد. گاو تنها راه معاش و معنای زندگی برای اوست. مشدی راه گریز ندارد جز آن‌که تسلیم

بی‌عدالتی‌های هستی شود، اما در پی این فقدان قادر به برقراری تعادل و توازن در مواجهه با واقعیت نیست. سوژه در وجود ابژه آن‌چنان حل شده که نمی‌تواند حضور انسانی خود را حفظ کند و در این رابطهٔ تعاملی با «دیگری» دچار انفصال و گسست می‌شود که مساوی است با حذف خود. « اسلام گفت: آره، کار از کار گذشته، حالا باید مواظب باشیم که مشدی حسن به خودش صدمه نزنه. اسماعیل سرفه کرد و گفت: مشدی حسن دیگه نمی‌تونه پا بگیره و آدم بشه» (سادوک، ۱۳۸۲: ۱۱۳). بیگانگی اینجا به نوعی همان شیءشدگی است که ساعدی برای نمایش بی‌خویشتنی، آن را به صورت مسخ‌شدگی و بی‌هویتی نشان می‌دهد. بی‌هویتی انسان روستایی و بدوی از آن روست که نه گاوش، بلکه خویشتن خود را ازدست‌رفته می‌بینند. مسخ شدگی صورتی شبیه‌سازی شده از مفهوم شیءشدگی در نظریهٔ بیگانگی مارکس و نظریه‌پردازانی چون لوکاچ می‌تواند باشد؛ با این تفاوت که شیءشدگی در وجود مشدی حسن به صورت مسخ نمودار می‌شود که حاصل عدم انطباق در ادراک و پذیرش واقعیت است. این مسئله در داستان از طلسم‌شدگی ابژه ناشی می‌شود؛ یعنی «پرستش اشیاء بی روح که به آنها خواص جادویی داده شده است» (فرهادپور و مددی، ۱۳۸۶: ۲۳). به این ترتیب ابژه به جای آن که تحت سلطهٔ سوژه قرار گیرد، بر او مسلط می‌شود و باعث می‌گردد سوژه وارد فضای انفعالی شود. مشدی حسن روزبه‌روز بیشتر شبیه گاوش می‌شود؛ زیرا وجودی جدای از گاو برای خود نمی‌یابد. حرکات و رفتاری که در ناخودآگاهش ثبت شده، حالا به‌گونه‌ای غیرارادی امکان ظهور می‌یابند. «مشدی حسن دوباره شروع کرد به دویدن دور طویله، این دفعه تندتر و عصبانی‌تر. هر چه که توی دهنش بود تف کرد بیرون و دست گذاشت به نعره. آهای مشدی حسن. بیا این‌جا، پوروسی‌ها ریختن این تو و می‌خوان منو بدزدن، می‌خوان منو ببرن پوروس. می‌خوان سرمو ببرن و بیاندازن تو چاه» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۰۷). مرگ و فقدان گاو چنان ضربهٔ روحی هولناکی بر وجود مشدی حسن وارد می‌کند که نه تنها ارتباطش با دنیای واقعی را می‌گسلد، بلکه او را به همانندسازی کامل و حالاتی نظیر هذیان، توهم و جنون سوق می‌دهد. در این حالت مشدی حسن گویا صداهایی می‌شنود یا تصاویری می‌بیند که واقعیت ندارند، در نتیجه سخنان بی‌معنا و پریشان بر زبان می‌راند.

۲-۲. مسخ‌شدگی (شیءشدگی) و بیگانگی فرهنگی: شخصیت اصلی داستان پس از این‌همانی با گاوش توان بازگشت به هویت یا منِ وجودی خویش را ندارد. او درصدد تبدیل شدن به دیگری است، به این امید که این نوع از شدن بتواند او را از فقدانی درونی رها کند. از نظر روانی، مضمون دیوانه شدن یک فرد بر اثر مرگ گاو خود به الینه شدن یا ازخودبیگانگی بر اثر وابستگی مفرط به چیزی تفسیر می‌شود که فقدانش در حالت عادی صرفاً یک خسارت مالی محسوب می‌شود و همین غیرعادی و اغراق‌آمیز بودن این رابطه توجه خواننده را به نقش برجستهٔ گاو در زندگی مشدی حسن معطوف می‌کند که اشاره به وابستگی به فرهنگ دیگری دارد. وابستگی شدید مشدی حسن به گاوش در بعد وسیع‌تر نشان از خلأ عظیمی دارد که روح و روان جامعه به آن دچار است؛ به عبارتی ازخودبیگانگی و روان‌پریشی وی علاوه بر حضور شوم تقدیر که در اغلب آثار ساعدی نیز دیده می‌شود، شاید به یک اعتبار از درک ناخودآگاه از سرانجام شبه‌مدرنیتهٔ ایران نشئت می‌گیرد. محمدرضا پهلوی در زمانی قرار دارد که همچون پدرش رضاخان می‌خواهد از روش‌های تازهٔ جهان غرب بهره برداری کند، لذا بر اساس پیدایش و طرح مسئله تجدد، مسئلهٔ هویت‌سازی همچنان ادامه می‌یابد و گفتمان مسلط سیاسی برای ساختن هویت تازه اعمال قدرت می‌کند. قشر روشنفکر نیز به دنبال تحول و تغییر در روابط اجتماعی که در غرب صورت پذیرفته بود، خواستار نظم اجتماعی متناسب با زندگی مدرن است؛ بنابراین ساختار سیاسی جامعه از طریق همراهی قشر روشنفکر با تحولات جدید و مدرنیزاسیون در پی تزریق ایدئولوژی (شبیه‌سازی هویتی) به بطن جامعه و در مرحلهٔ بعد تسلط بر آن برآمد. ایدئولوژی محصول اندیشهٔ انسانی است، ولی از آن جدا می‌شود و بر آن مستولی می‌گردد. در واقع با این استراتژی شبیه‌سازی، جامعه باید ساختارهای هویتی خود را فراموش کند و در چارچوب ساختارهای هویتی دیگری هضم شود (مسخ فرهنگی). «مگه دم نداشته باشم نمی‌تونم گاو باشم؟ مگه سم نداشته باشم، دم نداشته باشم، گاو نیستم؟ مگه بی‌دم قبولم نمی‌کنین؟ و با پا شروع کرد به لگد زدن زمین» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۰۲). به این ترتیب نظام تنشی بر کل داستان سایه افکنده است که به طور ویژه در ارتباط میان من و دیگری خلاصه می‌شود که در بیان استعاری می‌توان آن را تعبیر به فرهنگ خودی

(منِ مغلوب) در برابر فرهنگ دیگری (دیگری غالب) کرد. مشدی در این داستان نمایندهٔ طیف عظیمی از مردم جامعهٔ خویشتن است که هویت خود را از دست داده‌اند و چاره‌ای جز مرگ و نیستی ندارند و حتی کسانی هم که آنان را به این درد مبتلا نموده‌اند، قادر به درمان نیستند. با توجه به آنچه بیان شد داستان «گاو» به نوعی نمود کاملی است از ناتوانی انسان شبه‌مدرن ایرانی که در رابطهٔ خویش با «دیگری» (فرهنگ مدرنیته) گرفتار عدم تطابق و این‌همانی عین و ذهن است. به این ترتیب در ژرف‌ساخت اثر، بنا به نظر هگل، با شمایلی دیگرگون از بت‌وارگی فرهنگی روبه‌رو هستیم.

۳. نفی و انکار: در واقع آنچه در ساختار اجتماعی و فرهنگی جامعه بروز کرد، مدرنیته‌ای ناقص و عقیم بود که با واقعیت مدرنیته فرسنگ‌ها فاصله داشت و احساس هویتی که شکل گرفته بود، تصویری از منِ مغلوب و دیگریِ غالب را نشان می‌داد؛ در نتیجه رویارویی با واقعیت حضور مدرنیتهٔ ناقص و پیامدهای آن در ایران باعث شد قشر روشنفکر در موضع مخالفت قرار گیرد. «رویکرد این دوره به هویت، سنت‌محور است، اما رویکردی انتقادی دارد» (کچوئیان، ۱۳۸۷: ۱۲۳). در واقع مدرنیته در کشور ما با دو پدیدهٔ استعمار خارجی و استبداد شبه‌مدرن دوران پهلوی ارتباط معناداری دارد. با آمدن محمدرضاشاه استبداد سلطنتی متوقف نشد؛ چنان‌که اوضاع سیاسی ایران بار دیگر فضای سنگین سال‌های قبل از نهضت ملی شدن نفت را تجربه کرد. کودتای۲۸ مرداد زمینه را برای استبداد محمدرضا پهلوی و غربی‌سازی مستبدانه فراهم کرد. همان‌طور که داستان مورد بحث ما نیز «بیان اکسپرسیونیستی از جامعهٔ ساعدی است که می‌کوشد با رویکردی جادویی، رئالیسم ترس و خفقان استبداد حاکم بر ایران بعد از کودتای ۲۸ مرداد را به تصویر بکشد» (حبیبی، ۱۳۹۲: ۱۲۱). شاه پس از کودتا سیاست حذف تدریجی مخالفان را در پیش گرفت و قدرت حاکمه سیاسی طبقهٔ روشنفکر را که در برابر قدرت سرکوبگر به مخالفت برخاسته بود، تحت مجازات و مراقبت قرار داد. پهلوی دوم بعد از کودتا در موقعیتی قرار می‌گیرد که تقریباً از همان شیوه‌های مشابه پهلوی اول در سرکوبی استفاده می‌کند و به کنترل جامعه می‌پردازد؛ نظارت‌ها و کنترل در این زمانه شدت و پیچیدگی بیشتری پیدا می‌کند و اشکال متفاوتی به خود می‌گیرد. فوکو یادآوری می‌کند «هرجا قدرت است، سرکوب و مقاومت هم هست؛ چون روابط قدرت از

چندگانگی برخوردار است» (فوکو، ۱۹۷۸: ۹۷). ساعدی ابتدا اختلالات شخصیتی و رفتاری را با عوامل درونی و فردی شخصیت‌ها همراه می‌کند و آن را به نوعی ناشی از ناخودآگاه افراد می‌داند. سپس با توجه به مسائل سیاسی و اجتماعی روزگارش آن را با کارکردهای سیاسی، ظلم و آسیب‌رسانی جکومت به مردم پیوند می‌دهد؛ چنان که ازخودبیگانگی مشدی حسن علاوه بر عوامل درون‌زاد یا مالیخولیایی، با عوامل برون‌زاد و تأثیر ساختارهای خاص اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی در ارتباط است. هویت ازخودبیگانهٔ مشدی حسن که خود نمایندهٔ طیف عظیمی از افراد جامعهٔ روزگار ساعدی است، ریشه در محدودیت‌ها و حقیقت برآمده از مناسبات قدرت دارد و ساعدی به نقش قدرت حاکم سیاسی در روند ازخودبیگانگی آگاهی دارد و از تأثیر وارون‌تابی ایدئولوژی (در قالب باورهای منسوخ و کهنه یا متجددانه و مدرن) و اعمال قدرت غافل نیست؛ چنان‌که از فضای رئالیسم جادویی داستان برای پیشبرد اهداف افشاگرانهٔ خویش با توجه به دیکتاتوری زمانه و ستم طبقهٔ حاکم بهره می‌گیرد و میان خرافه‌ها و باورهای عامیانه مردم و ستم حاکم با توجیهاتی فراواقعی و نمادین پیوند برقرار می‌کند. ساعدی در برابر چنین جریانی مقاومتی را ترتیب می‌دهد و دست به نفی و انکار می‌زند و آن را در اثر خلاقانهٔ ادبی نمایش می‌دهد.

۵. رهایی از بیگانگی و بازگشت به خویشتن: در داستان «گاو» کدخدا و مشدی اسلام به عنوان نمایندهٔ حاکمیت و نمایندهٔ عقیدتی مردم، یعنی مذهب و ایدئولوژی به نوعی مراقب و نمایندهٔ قدرت هستند که بیشتر از دیگر شخصیت‌ها به درمان مشدی حسن فکر می‌کنند و برای رهایی او از این بیگانگی خود را در درمان محق می‌دانند.

«- کدخدا گفت: مشدی اسلام بهتر می‌دونه.

- مشدی اسلام هر چی بگه باید بکنیم.

- مشدی جبار سرفه کرد و گفت: اگر قبولش نکردن برمی‌گردونیم این‌جا؟

- کدخدا گفت: تو چی میگی مشد اسلام؟

- اسلام گفت: آره، سه نفری می‌بریم شهر» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۳۷).

همان طور که گفته شد، قدرت این ایام تنها نظام سیاسی پهلوی نیست، بلکه ایدئولوژی پنهان در باور مردم است که موجب سقوط مشدی حسن می‌شود و ساعدی با

هنرمندی تمام و با کمک ظرفیت‌های استعاری داستان، آن را بیان می‌کند. مشدی حسن اگر در ظاهر آزاد هم باشد، مورد مراقبت و دیده‌بانی جامعه‌ای است که او را به عنوان دیوانه و یا «دیگری» به حاشیه می‌راند و خط فاصلی میان خود و او (دیگری) قائل می‌شود.

«-زن مشد حسن گفت: دیشب، دیشب، گاو مشد حسن دیشب مرد...

- مردها بهت‌زده برگشتند و همدیگر را نگاه کردند. بابا علی از وسط مردها گفت: از کجا معلوم که چشمش نزدن؟

- اسلام گفت: چشمش زدن؟ کی این کارو می‌کنه.

- بابا علی گفت: شما نمی‌دونین، خدا همه رو از چشم بد حفظ کنه» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۰۹-۱۱۰).

خرافات، یأس و ناامیدی به جای ایمان حاکم می‌شود و قهرمان داستان را تا نابودی کامل پیش می‌برد. سلطهٔ ایدئولوژیک‌وار باورهای خرافی زمانی آشکار می‌شود که مشدحسن تحت درمان و تجویز روستاییان قرار می‌گیرد؛ بنابراین در سویهٔ روانشناسانهٔ بیگانگی شاهد هستیم که نه فقط مشدحسن، بلکه تمامی اهل روستا که به نوعی تحت نفوذ چنین اندیشه‌های دور و بیگانهٔ عقلایی هستند، دچار بیگانگی از خویش‌اند، منتها تجسم عینی و جلوهٔ بارز آن در وجود یک تن (مشدحسن) قابل مشاهده است. مشدحسن از اهالی روستایی است که اذهان مردمانش همچون اقتصاد کوچکش علیل و گرفتار است. ساعدی به دلیل گرایش به اندیشه چپ، توجه خاصی به نابرابری‌های اجتماعی و اقتصاد بیمار و فقر ناشی از آن در جامعه دارد، اما گاهی درد ناشی از فقر درون عمیق‌تر و تأثربرانگیزتر است. سویهٔ پنهان ایدئولوژی به شکل غیرملموس خود را در لایه‌های پیچیده از باورها و آداب و رسوم متبلور می‌کند تا بیگانگی و شدت آن قابل رؤیت نباشد. «ته دره، توی تاریکی، سه مرد گاوی (مشدحسن) را که طناب‌پیچ کرده بودند، کشان‌کشان می‌بردند طرف جاده. یکی از مردها جلوتر می‌رفت و طناب را می‌کشید و دو مرد دیگر هلش می‌دادند. گاو با جثه کوچکش مقاومت می‌کرد و مردها را خسته می‌کرد» (همان: ۱۴۱). در واقع مشدحسن قربانی گفتمان‌های متناقضی است که بر روح انسان شبه‌مدرن ایرانی تحمیل شده و رهایی از آن ممکن نیست. اینجاست که قدرت، سلطهٔ خود را در وجه غیرسرکوبگرانه نمایش می‌دهد. مشدحسن نمایندهٔ تمامی

انسان‌های الینه‌شدهٔ داستان‌های ساعدی است. نویسنده برای نشان دادن فضای رئالیستی زمانش بیانی اکسپرسیونیستی را برمی‌گزیند تا جدال و عصیان انسان عصر خود را با شرایط نامساعد پیرامونش به شکلی سمبولیک نشان دهد. در آثار ساعدی الیناسیون ریشه در ناامنی، اضطراب و خفقانی دارد که جامعه به کمک گفتمان‌های غالب سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر روح انسان تحمیل می‌کند. این هراس و اضطراب مدام از وضعیتی تعلیق‌وار، بحران هویت و تعارض‌های فرهنگی برمی‌خیزد که ریشه در غرب‌زدگی و تجدد سطحی جامعه دارد؛ عبور ناقص از گذشته‌ای منسوخ و حضوری سطحی در مدرنیستی بی‌ریشه و تقلیدی که سرشتی تراژیک‌وار دارد، اما ساعدی در عزاداران بیل از فضای روستایی برای خلق داستان سوررئال و وهمناک خویش استفاده می‌کند. روستا در این‌جا ماهیتی تناقض‌آمیز دارد؛ از یک سو ما را به سادگی و بدویت پیوند می‌زند که جلوهٔ جادویی طبیعت و باور به اسطوره و خرافه در آن پررنگ است. «در محیطی که اقوام بدوی زندگی می‌کنند، طبیعت جلوه‌ای جادویی دارد، به این معنی که کلیهٔ اشیاء در یک شبکه از ارتباطات ظاهر می‌شوند و ارتباط فرد با توتم ارتباط سحرآمیزی است که می‌توان آن را هم جوهری مرموز دانست» (شایگان، ۱۳۸۸: ۱۲۹). از سوی دیگر دنیای معاصر، جهان مدرن است و روستای داستان ما تصویرگر یک جامعهٔ بسته و سنتی است که در شرف تجربهٔ مدرنیزاسیون قرار دارد. این همان دوگانگی است که در شخصیت مشدحسن نیز مشهود است. مشدحسن به شکل طنزآمیز یادآور انسان عصر اسطوره است. ابرقهرمانی که در عصر مدرنیته با تنزل به مرتبهٔ حیوانی جلوه‌گر تهی شدن روح انسان هم‌عصر ماست. او با تبدیل شدن به «دیگری» خود را رها یافته می‌بیند و با آزادی بی‌مرزی که تا حد جنون به دست آورده خود را از اهالی روستا جدا می‌کند. او خواهان بازگشت به خود واقعی یا به عبارتی طبیعت بدوی خویش است (بازگشت به خویشتن در نظریهٔ هگل). «انسان در مقام سوژهٔ شناسا و طبیعت مظاهر و جزئی از روح مطلق هستند که با عینیت‌یافتگی به امور واقعی بدل شده‌اند» (مک لان، ۱۳۸۵: ۱۹۰). رسیدن به دنیای آرمانی حتی در ابتدایی‌ترین شکل و نازل‌ترین مرتبهٔ انسانی و همسانی با موجودی اسطوره‌ای که نماد باروری است، همان رسیدن به یگانگی و چیره شدن بر تعارض‌هاست، اما برای رسیدن به این‌همانی باید خود را در دیگری

فراموش کرد. «-کدخدا گفت: مش حسن! تو رو به خدا دس وردار، این دیگه چه گرفتاری است که برای من درس کردی؟ تو گاو نیستی، تو مشد حسنی!

- مشدی حسن پایش را زد به زمین و گفت: نه! من مشد حسن نیستم، مشد حسن رفته سیدآباد عملگی، من گاو مشد حسنم» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۲۶).

وابستگی شدید مشدحسن به گاو که نماد باروری است، حکایت از وجه کهن الگوی اسطوره‌ای دارد که ریشهٔ آن را باید در ناخودآگاه جمعی اهالی بیل (نماد جامعهٔ کوچک) جست. آن‌چه در این داستان (مسخ شدن مشدحسن) از دید ما بیگانگی است، مصداق بارز یگانگی انسان با طبیعت محسوب می‌شود. در واقع قهرمان داستان زمانی به آرامش واقعی می‌رسد که با اسطوره‌ها و گذشتهٔ خویش پیوند برقرار می‌کند؛ چرا که از دید هگل تمامی موجودات جهان و طبیعت جزئی از هم هستند.

با عارض شدن جنون بر مشدی از دید اهالی آخرین راه نجات رفتن به شهر و تحت مداوا قرار گرفتن است. «- کدخدا دوباره سرفه کرد و گفت: چه بکنیم مشدی اسلام؟

- اسلام گفت: ببریمش شهر.

- اسماعیل گفت: که چه کارش بکنیم؟

- اسلام گفت: باید ببریمش مریض‌خونه. ما که زورمون نرسید، شاید اونا حالیش بکنن که خودشه و گاو نشده» (همان: ۱۳۵). مشدی حسن آرامش خود را در همانندسازی و اتحاد با طبیعت می‌داند؛ بنابراین نرسیده به شهر جان می‌دهد. شهر و تیمارستان که مظاهری از زندگی مدرن است، برای وی مساوی است با مرگ و نابودی. فوکو به جنبهٔ سیاسی سرکوب و اعتراض که نتیجه‌اش زندانی شدن و رفتن به تیمارستان است، اشاره دارد که آن را مراقبت و تنبیه می‌نامد. اگر در گذشته قدرت با جسم مجرم سیاسی و اجتماعی سروکار داشت، اکنون با روح او ارتباط دارد و همواره در پی سرکوب وی است؛ بنابراین ازخودبیگانگی و جنون مشدی حسن و رفتن به شهر برای مداوا نیز تبدیل به مجاز و استعاره می‌شود که بیانگر شکلی تازه از سرکوب و تبعید توسط گفتمان‌های صاحب قدرت است. در ازخودبیگانگی شاهد حذف خودِ انسانی هستیم و در فرایند مدرنیته قرار است که همه شبیه هم یعنی ماشین شوند، لیکن تجربهٔ زیستهٔ نویسنده گزاره‌ها را جابه‌جا می‌کند؛ ماشین جای خود را به گاو می‌دهد و سرنوشت مشدی حسن، سرنوشت محتوم انسان

عصر حاضر می‌شود. بنابراین ساختار روایت نیز از نظم اولیهٔ خود خارج شده و به سوی پایانی مبهم و پرآشوب حرکت می‌کند؛ همچنان که حضور و کنش شخصیت‌های داستان نیز در راستای ساختار قصه است، اما محتوای روایت نیز حکایت از تغییر یا وارونگی گزاره‌ها دارد؛ یعنی علاوه بر تغییر در ساحت انسانی که در روساخت قصه کاملاً مشهود است، مخاطب با یک وارونگی عمیق در ساحت معنا نیز روبه‌رو می‌شود.

نتیجه‌گیری

ساعدی با نمایش استحالهٔ مشدی حسن به تغییر هویت فرهنگی و مرگ باورها و ارزش‌ها توجه دارد. این تغییر که ناسازگار با هویت واقعی شخصیت اصلی داستان است، سرانجامی جز نابودی و مرگ در پی ندارد. سلطهٔ ایدئولوژی و توهم هویت با ایجاد وارون‌تابی و ناواقع‌گرایی می‌تواند سوژه اصلی داستان و دیگر شخصیت‌ها را تا مرز ازخودبیگانگی و سقوط پیش ببرد. در ژرف‌ساخت داستان «گاو» یک تئوری فلسفی- روان‌شناختی- جامعه‌شناختی پنهان است که در عناصر جهان داستان از جمله ساختار، فضا و شخصیت نمود پیدا می‌کند؛ چنان‌که فرایند تنشی قصه و متأثر شدن وجوه حسی ادراکی شخصیت مشدی حسن در مواجهه با خود و دیگری، حتی کنش و واکنش دیگر شخصیت‌های داستان، به این مطلب اشاره دارد. خلق شخصیت‌های مسئله‌دار نمایانگر جست‌وجوی نویسنده برای نشان دادن جهان نمادینی است که با نظریه و تئوری گره خورده است. او در این داستان از رئالیسم محض آغازین خود به تدریج دور می‌شود و به دلیل برخورداری قصه از رگه‌های اسطوره‌ای، نتیجه‌های سمبولیک می‌گیرد و این مسئله در به‌کارگیری ایده‌های نو و خلاقانه‌ای است که خواننده را با شرایط باورناپذیر روبه‌رو می‌کند؛ چنان‌که بیگانگی مشدی حسن به تعبیری می‌تواند مصداق بارز یگانگی انسان با طبیعت خویش (نظریهٔ هگل) باشد. ازخودبیگانگی به معنای دیگری شدن که با استحالهٔ شخصیت اصلی قصه در هیئت یک گاو نمایش داده می‌شود، ارتباط معناداری با تأثیر قدرت گفتمان‌های رایج به‌ویژه گفتمان سیاسی در تولید دانش به معنای ایدئولوژی دارد. سلطهٔ ایدئولوژی و بحران هویت باعث بیگانگی شخصیت داستانی می‌گردد که نویسنده با کمک فضای گروتسک و فضای استعاری داستان آن را بازتاب می‌دهد. ازخودبیگانگی و

جنون مشدی حسن و رفتن به شهر و تیمارستان (مظاهر زندگی مدرن) برای مداوا در پایان روایت تبدیل به استعاره می‌شود که بیانگر شکلی تازه از سرکوب و تبعید توسط گفتمان‌های صاحب قدرت است و فوکو آن را مراقبت و تنبیه می‌نامد. در نگاه انتقادی ساعدی، مشدی حسن به مثابه انسان معاصر ازخودبیگانه، به نوعی دچار شیءوارگی است. حضور او در تعامل و ارتباط با دیگری (شیء) معنا می‌یابد. البته شیءوارگی ازخودبیگانگی، دامنهٔ وسیعی دارد که شامل ثروت، عشق، کار، علم و... می‌شود، اما قدر مسلم این گفتمان‌های مختلف در هر جامعه است که آن را متعیّن می‌سازد.

منابع

آدام، ژان میشل و فرانسوا زرواز (۱۳۸۵) تحلیل انواع داستان، ترجمه کتایون شهپر راد و آذین حسین‌زاده، چاپ دوم، تهران، قطره.

احمدی، بابک (۱۳۷۳) مدرنیته و اندیشه انتقادی، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۷۷) معمای مدرنیته، تهران، مرکز.

حبیبی، محمدحسن (۱۳۹۳) شهر گمشده: بازخوانی زندگی و آثار غلامحسین ساعدی، تهران، هرمس.

سادوک، بنیامین و ویرجنیا سادوک (۱۳۸۲) خلاصه روان‌پزشکی: علوم رفتاری، ترجمه نصرت‌الله پورافکاری، ج۲ ، تهران، آینده‌سازان.

ساعدی ، غلامحسین (۱۳۵۶) عزاداران بیل، تهران، آگاه.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۶۸) بازآفرینی واقعیت، چ هشتم، تهران، نگاه.

شایگان، داریوش (۱۳۸۸) بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، تهران، امیرکبیر.

فروم، اریک (۱۳۵۷) جامعهٔ سالم، ترجمه اکبر تبریزی، تهران، کتابخانه بهجت.

-------- (۱۳۸۷) گریز از آزادی، ترجمه عزت‌الله فولادوند، چ دوازدهم، تهران، مروارید.

فوکو، میشل (۱۳۸۸) دیرینه‌شناسی دانش، ترجمه عبدالقادر سواری، تهران، گام نو.

لوویت، کارل (۱۳۸۶) از هگل تا نیچه، ترجمه حسن مرتضوی، مشهد، نیکا.

مارکس، کارل (۱۳۸۷) دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی۱۸۴۴، ترجمه حسن مرتضوی، تهران، آگه.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴) دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

مک للان، دیوید (۱۳۸۵) فرهنگ اندیشه‌های سیاسی، ترجمه خشایار دیهیمی، تهران، نشر نی.

وود، آلن (۱۳۸۷) کارل مارکس، ترجمه شهناز مسماپرست، تهران، ققنوس.

هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۸۱) عقل در تاریخ، ترجمه: حمید عنایت، چاپ ۲، تهران، گیسوم.

کرایب، یان (۱۳۸۲) نظریهٔ اجتماعی کلاسیک: مقدمه‌ای بر اندیشهٔ ماکس وبر، دورکهیم و زیمل، ترجمه شهناز مسماپرست، تهران، آگه.

حیدری، آرش (۱۳۹۱) فروید و آلتوسر: جنبه‌های جامعه‌شناختی روان‌کاوی، مجله جامعه‌شناسی ایران، سال ۱۳، شماره ۳، صص۳-۲۴ .

خامه‌ای، انور (۱۳۵۴) ازخودبیگانگی و صور گوناگون آن، نگین، شماره ۱۲۶، صص ۲۴-۲۶.

فرهادپور، مراد و مجید مددی (۱۳۷۳) یادداشتی دربارهٔ مارکس، ارغنون، شماره۳، صص۲۳-۲۸.

فوئر، لوئیز (۱۳۷۴) سابقهٔ مفهوم ازخودبیگانگی، نامهٔ علوم اجتماعی، شماره۲، صص۵-۲۷.

کوپر، دیویدئی (۱۳۷۷) فرانوگرایی و چالش‌های فلسفی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی، شماره ۱، صص ۵۴-۱۷۰.

محسنی تبریزی، علیرضا (۱۳۷۰) بیگانگی و مفهوم‌سازی و گروه‌بندی تئوری‌ها در حوزه‌های جامعه‌شناسی و روان‌شناسی، نامهٔ علوم اجتماعی، شماره ۲، صص۲۵-۷۳.

Althusser, Louis (1971) Lenin and philosophy and other essays. New York: monthiy review press.

Arthur,C. (1986) Dialectics of Lobur.marx and his Relation to Hegel, oxford: Basil Blackwell.

Blauner.Rabert (1964) Aliena Tion and Freedom. Chicago: university of Chicago press.

Hegel, G.W.F. (1977) The Phenomenology of Sprit, Trans: A.V.Miller ,Oxford University Press.

Fax, Nik Farrell (2003) the new Sartre: ExplorationsIn postmodernism, continuum in ternational publishing group.

Feuerwerker, Y. T. M. (2020) Ideology, power, text . Stanford university press.

FouCoult, Michel (1978) the history of Sextuality.Vol.I.ax Introduction Tr.Robert Hurley.Hormon.

Fromm, Erich (1961) marx s Concept of man, New York, Frederichungars.

Jaeggi, R.(2014) Alienation. Columbia University Press.

Ollman, B., & Bertell, O. (1976) Alienation: Marx's conception of man in a capitalist society (Vol. 9), Cambridge University Press.

Parikka, J. (2013) What is media archaeology?. John Wiley & Sons.

Rasche, A., & Chia, R. (2009) Researching strategy practices: a genealogical social theory perspective. Organization studies, 30(7), 713-734.