انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران
Art & Literature Comparative
Studies Association of Iran

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی

سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

مدیرمسئول: دکتر محمدرضا حاجی‌آقابابایی

سردبیر: دکتر حبیب‌الله عباسی

هیئت تحریریه:

مهدی محبتی	استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان
حبیب‌الله عباسی	استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
علیرضا طاهری	استاد تاریخ هنر دانشگاه هنر تهران
محمدرضا فارسیان	استاد زبان فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد
علی عباسی	استاد نشانه‌معناشناسی دانشگاه شهیدبهشتی
آزیتا افراشی	استاد زبان‌شناسی همگانی پژوهشگاه علوم انسانی
بهمن نامورمطلق	دانشیار زبان فرانسه دانشگاه شهیدبهشتی
محمدرضا حاجی‌آقابابایی	دانشیار ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
هادی نظری‌منظم	دانشیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه تربیت مدرس

مشاوران علمی نشریه

حمیدرضا شعیری	گروه نشانه معناشناسی دانشگاه تربیت مدرس
یحیی طالبیان	گروه ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
بهنام زنگی	رئیس انجمن علمی پژوهش‌های هنری ایران
منیژه کنگرانی فراهانی	معاون پژوهشی فرهنگستان هنر
نعمیه شکر	گروه عربی دانشگاه بیروت
عبدالنبی اصطیف	گروه نقد ادبی دانشگاه دمشق
ماری هوبر	گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه استنفورد

کارشناس نشریه: نرگس صالحی

ویراستار فارسی: غزاله محمدی **ویراستار انگلیسی:** دکتر مسعود فرهمندفر

وب سایت نشریه: ialcsa.ir **پست الکترونیک نشریه:** ialcsa۹۸@gmail.com

شاپا چاپی: ۱۱۴۷-۲۹۸۱ **شاپا الکترونیکی:** ۱۱۵۵-۲۹۸۱

حق انتشار مقالات پس از پذیرش برای فصل‌نامهٔ **هنر و ادبیات تطبیقی** است و نویسنده نمی‌تواند مقاله را برای نشریهٔ دیگری ارسال نماید.

داوران این شماره

حمیدرضا شعیری	گروه نشانه معناشناسی دانشگاه تربیت مدرس
بهنام زنگی	رئیس انجمن پژوهش‌های هنری ایران
رامتین شهبازی	معاون دانشکده هنر، دانشگاه سوره
بتول واعظ	گروه ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی گروه
احمد شاکری	مطالعات فرهنگی پژوهشگاه علوم انسانی
خدیجه بهرامی رهنما	گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی
حسین آریان	گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی
مهدی رحیمی	گروه ادبیات فارسی دانشگاه سبزوار
الیکا اشجعی	دکترای دانشگاه آزاد اسلامی
مجاهد غلامی	گروه ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس
فرشته محجوب	گروه ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
طاهره سیدرضایی	گروه ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
عیسی امن‌خانی	گروه ادبیات فارسی دانشگاه گلستان

راهنمای نگارش مقالات

- مسئولیت اصالت و محتوای مطالب مندرج در مقاله، بر عهده نویسنده / نویسندگان است.
- مقالات باید در محیط Word ۲۰۱۳ و بالاتر حروف‌چینی شود و در سامانه بارگذاری شود.
- فاصله خطوط ۱، حاشیه از هر سمت ۵/۳ سانتی‌متر.
- هر مقاله حداکثر در ۸۰۰۰ واژه با قلم **Bنازنین ۱۳** و اصطلاحات و چکیده انگلیسی با قلم **Times New Roman اندازه ۱۱** و بر پایه دستورخط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی نگاشته شود.
- در صفحه عنوان، عنوان مقاله با قلم B نازنین ۱۴ پررنگ، زیر عنوان B نازنین۱۲،
- نام نویسنده یا نویسندگان با ذکر اطلاعات کامل ایشان (رشته، دانشگاه محل تحصیل و تدریس، رتبه علمی، ادرس ایمیل، شماره تماس) در فایلی جداگانه بارگذاری شود.
- چکیده فارسی مقاله در ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه و در یک بند(پاراگراف) تنظیم شود.
- چکیده انگلیسی بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ واژه تنظیم شود.
- کلیدواژه‌ها بین ۳ تا ۵ واژه باشد.
- هر مقاله باید شامل مقدمه، پیشینه پژوهش، بحث و نتیجه گیری باشد.
- توضیحات در انتهای مقاله به صورت پی‌نوشت آورده شود.
- شیوه ارجاع نقل قول‌ها (مستقیم یا غیرمستقیم): نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال نشر: شماره‌ی صفحه.
- اگر از یک نویسنده در یک سال بیش از یک اثر منتشر شده باشد، این آثار با ذکر الف، ب، و.. و یا a, b,... مشخص شود.
- به منابع غیرفارسی به همان زبان ارجاع داده شود.
- اگر کتاب بیش از یک نویسنده دارد، پس از نام نخستین نویسنده، عبارت «همکاران» نوشته شود. اثری که نام نویسنده ندارد، به نام کتاب ارجاع داده شود. اثری که توسط مؤسسه یا سازمانی منتشر شده است، به نام همان مؤسسه و یا سازمان ارجاع داده شود.
- فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر باشد:

کتاب:

نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان(سال نشر). نام کتاب. نام و نام خانوادگی افراد دخیل (مترجم، مصحح، و...) سال نشر. محل نشر:ناشر.

مقاله:

نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان(سال نشر). «عنوان مقاله». نام نشریه. دوره/ سال. شماره‌ی صفحات از کم به زیاد.

مجموعه‌ها:

نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان(سال نشر). «عنوان مقاله». نام ویراستار و یا گردآوردنده. نام مجموعه مقالات. محل نشر: نام ناشر. شماره صفحات مقاله.

پایگاه های‌اینترنتی:

نام خانوادگی، نام نویسنده(آخرین تاریخ تجدید نظر در پایگاه اینترنتی). «عنوان موضوع». نام و آدرس سایت اینترنتی.

فهرست

اقتباس از افسانه‌های ایرانی و ارتباط آن با نیاز کودکان و نوجوانان (با تکیه بر اهداف رسانه‌های صوتی تصویری)/ مریم جلالی ۹
نسبت شعر و فلسفه در مثنوی‌های علی معلّم دامغانی/ حسن صنوبری، بتول واعظ ۲۵
بازآفرینی ضرب‌آهنگِ شعر در ترجمه: موردپژوهی ترجمهٔ فرانسهٔ «صدای پای آب» سهراب سپهری/ صدیقه شرکت مقدم..... ۴۷
بررسی سیر تطورِ سبک زبانی و بلاغی کلیله و دمنه و اقتباس‌های آن برای کودکان و نوجوانان/ مریم شریف‌نسب ۶۵
بررسی روانکاوانهٔ نشانه‌های روان-جنسانی در نقاشی‌های اقتباسی دالی از *کمدی الهی* دانته/ مریم طریقت‌بین، سیدشهاب‌الدین ساداتی ۸۵
بررسی الگوی سفر قهرمان قصه‌های «ادبیات بچه‌خوانی» برای اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان/ نگین صدری‌زاده..... ۱۰۹
تحلیل نظام گفتمانی فرش و کارکرد موزه‌ای آن/ حمیدرضا شعیری، نرگس صالحی ۱۳۳
چکیده‌های انگلیسی..... ۱۵۷

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲،
صفحات ۲۴-۹

اقتباس از افسانه‌های ایرانی و ارتباط آن با نیاز کودکان و نوجوانان (با تکیه بر اهداف رسانه‌های صوتی تصویری)

مریم جلالی[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

موضوع مقالهٔ حاضر، بررسی جوانب اقتباس از افسانه‌های ایرانی در قالب رسانه‌های صوتی تصویری برای کودک و نوجوان است. به این منظور، نخست به اهداف رسانه‌های صوتی تصویری در تولید اشاره شده سپس به برخی ویژگی‌های افسانه‌های ایرانی و قابلیت‌های آن به منزلهٔ «پیش‌متن» برای استفاده در رسانه‌های صوتی تصویری پرداخته شده است. در پایان، این اهداف و ویژگی‌ها همراه بررسی موردی با بخشی از نیازهای مخاطبان کودک و نوجوان انطباق داده شده است. پرسش اصلی پژوهش این است که افسانه‌های ایرانی چه قابلیت‌هایی برای قرارگرفتن در قالب رسانه‌های صوتی تصویری دارند و چگونه می‌توانند نیاز مخاطب کودک و نوجوان امروزی را تأمین کنند؟ این مقاله با روش توصیفی تحلیلی و جمع‌آوری مستندات علمی از راه مطالعهٔ کتابخانه‌ای نوشته شده است. بر اساس بررسی‌ها بین اهداف رسانه‌های صوتی تصویری و محتوای افسانه‌های ایرانی، می‌توان پل ارتباطی اقتباس را برقرار کرد. محصول این برقراری، تأمین برخی نیازهای ادبی، فرهنگی و اجتماعی کودکان و نوجوانان است. نقطهٔ اشتراک رسانه‌های صوتی و تصویری، افسانه‌های ایرانی و نیازهای کودکان و نوجوانان در سه موضع «تقویت هویت اجتماعی»، «ایجاد سرگرمی و لذت» و «آموزش مهارت‌های زندگی» است.

واژه‌های کلیدی: اقتباس، افسانه‌های ایرانی، رسانه، مخاطب‌شناسی.

[۱] jalali_۱۳۸۸@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۵

۱- مقدمه

مطالعهٔ ظرفیت‌ها و امکانات رسانه‌ای در اقتباس از متون ادبی کمک می‌کند تا بتوان از بهترین قالب‌ها برای ارتباط با کودکان و نوجوانان استفاده کرد. تولید باکیفیت در اولویت این نگاه قرار دارد تا بتواند مخاطب را به خود جذب کند، پیام‌های لازم را به او انتقال دهد و در خوشبینانه‌ترین شکل بر مخاطب تأثیر بگذارد و نیازهایش را تأمین کند. یک رسانهٔ مناسب، ویژگی‌هایی چون «تداوم، نظم، یکپارچگی، هدایت و سازگاری» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۳: ۴۸) دارد. زمانی که محتوای رسانه با اقتباس از متون ملی و ادبی در اختیار کودکان قرار گیرد، می‌تواند نقشی همراه برای ذهن مخاطب داشته باشد.

مخاطب‌شناسی کودک و نوجوان یک فرایند ارتباطی در اقتباس برای گروه کودک و نوجوان است و ضروری است از لحظهٔ تولید پیام تا دریافت آن، معطوف به نیازها، خواسته‌ها، علایق و سلایق این گروه باشد. این فرایند ارتباطی که خاستگاهش می‌تواند سرچشمه‌های ادب فارسی و فرهنگ عامه باشد، از یک سو نیازهای مخاطبان رسانه را تأمین می‌کند و به تشکیل جامعه‌ای منسجم‌تر که آغشته به فرهنگ ملی است، کمک می‌کند؛ از سویی دیگر توجه به ظرفیت‌ها و کارکردهای رسانه‌های صوتی تصویری در استفاده از متون ادبی و افسانه‌های ملی به‌منزلهٔ «پیش‌متن»، سبب اثبات و تثبیت فرهنگ ادبی در مخاطبان رسانه‌ای می‌شود. در این میان افسانه‌ها چنین قابلیتی دارند. افسانه‌ها گاه با حکمت قابل تعمیم همراهند؛ هرچند در گذشته به نوعی جای رسانه‌های فعلی را گرفته بودند و فکر القا می‌کردند، همچنان با توجه به اینکه فرم و شکل ساختاری ساده دارند، مرزهای گروه سنی را می‌شکنند و از آنجا که محصول ذهن جمعی محسوب می‌شوند، استقبال جمعی نیز دارند.

در خصوص موضوع پژوهش حاضر به کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های موجود در حوزهٔ ادبیات کودکان، علوم ارتباطات و جامعه‌شناسی مراجعه شده است که به بخشی از آن به عنوان پیشینه اشاره می‌شود:

پژوهش‌های مربوط به حوزهٔ مخاطب‌شناسی و رسانه: مقالهٔ «نیاز کودک، سرچشمهٔ افسانه؛ چرا تمام قصه‌های پریان ساختمان واحدی دارند؟» (۱۳۷۷) نوشتهٔ داود حسینی در خصوص افسانه‌ها و ویژگی‌های آن است. در این مقاله نویسنده به پنج ویژگی افسانه‌ها اشاره کرده و هر یک از این پنج ویژگی را با خصایص و نیازهای کودکان انطباق داده است. این تطابق نشان می‌دهد برخی افسانه‌ها متناسب با نیازها و خصلت‌های کودکان شکل گرفته‌اند. عظیمی و شکرخواه (۱۳۹۴) در مقاله‌ای به

توضیح چیستی و نقش رسانه‌ها در زندگی کودکان و تأثیرات رسانه بر این گروه سنی پرداخته‌اند. این دو پژوهشگر ویژگی‌ها را با استناد به نیازهای کودکان مطرح کرده و رسانه‌ها را در جهت تأمین نیازهای مختلف کودکان در نظر گرفته‌اند. سپاسگر شهری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «میزان مصرف رسانه‌ای مخاطبان کودک و نوجوان» پژوهشی پیمایشی انجام داده و علاوه بر بررسی عادات رسانه‌ای مخاطبان کودک و نوجوان، به شرایط اجتماعی و تمایلات روان‌شناختی کودکان در این زمینه پرداخته است.

پژوهش‌های مربوط به کارکرد متنیت افسانه‌های ایرانی: همدانی، بیگ‌زاده، ناجی و اسفندیاری (۱۳۹۶) بر اساس آرای لیپمن از زاویهٔ فلسفه برای کودکان (فبک) افسانه‌ها را بررسی کرده‌اند. نویسندگان این مقاله در پی فهم این نکته بوده‌اند که چه عناصری در افسانه‌های ایرانی وجود دارد که می‌تواند باعث پرورش قوهٔ تفکر در کودکان شود یا مهارت فکرکردن را در آنان تقویت کند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که برخی مفاهیم موجود در افسانه‌ها زمینه‌ساز طرح پرسش‌های چالشی در ذهن کودکان می‌شوند و به این ترتیب بخشی از این متون، می‌توانند قابلیت ایجاد تفکر فلسفی داشته باشند.

روش پژوهش: مقالهٔ حاضر در گروه پژوهش‌های بنیادی قرار می‌گیرد. همچنین از جهت روش و شاخصه‌ها منطبق با روش توصیفی تحلیلی انجام شده است.

۲ – مبحث

افسانه‌ها ویژگی‌هایی دارند که موجب ترغیب کودکان به این نوع ادبی می‌شود. افسانه می‌تواند در دنیای خاص خودش رخ بدهد یا با جریانی وارد دنیای واقعی شود. در این ساختار، هر ناممکنی، می‌تواند ممکن می‌شود. گاه موجودات وهمی و خیالی افسانه‌ها در دنیای حاضر یا در موازات آن زندگی می‌کنند. در افسانه‌ها جادو و عوامل غیرطبیعی نقش دارد و غیب‌گویی و پیش‌گویی در آن اهمیت دارد. نیروهای خیر و شر در تقابل هم قرار می‌گیرند و شخصیت‌ها توانایی اغراق‌آمیز دارند. عناصر داستانی افسانه‌ها، غالباً در سیر و سفر شکل می‌گیرند. تعلق زمانی و مکانی در آن دیده نمی‌شود و حوادث در داستان حرکتی تند و سریع دارد.

بین اهداف رسانه‌های صوتی تصویری و محتوای افسانه‌های ایرانی می‌توان پل ارتباطی اقتباس را برقرار کرد. محصول این برقراری، تأمین برخی نیازهای ادبی، فرهنگی و اجتماعی کودکان و نوجوانان است.

۱-۲ کارکرد رسانه در اقتباس از افسانه‌ها برای کودکان

«در مرکز مثلث رسانه، مخاطب به‌عنوان محوری‌ترین عنصری قرار دارد که همهٔ مطالعات رسانه‌ای متوجه تأثیرپذیری وی از رسانه و تأثیرگذاری او بر رسانه است» (حکیم‌آرا، ۱۳۸۸: ۱۱۸). رسانه‌های صوتی تصویری بدون مخاطب، خصوصاً در حوزهٔ کودک و نوجوان رسانه‌ای مرده به شمار می‌آیند. بنابراین ارتباط رسانه با این گروه سنی در جهت تأمین نیازها بسیار اهمیت دارد.

دوران کودکی تا نوجوانی مملو از بحران‌هایی در مسائل حس اعتماد، استقلال، ابتکار و خطا، شکست، شایستگی و هویت‌یابی است که بسیاری از آن با تقویت نیل به آرزو، مهار سلطه، ترغیب به ماجراجویی، کسب صلاحیت ذهنی و پیداکردن موقعیت شخصی، قابل‌کنترل است. افسانه‌ها نیروی بالقوه برای حل بسیاری از بحران‌ها را در خود دارند. در این میان اقتباس از افسانه‌ها برای کودکان، با هدف ایجاد ارتباط نزدیک بین ادبیات و کودک انجام می‌شود. به همین روی بایسته است به نیازها و خواسته‌های کودکان در بازخلق آثار توجه شود؛ مهم‌تر اینکه تولیدکنندگان نیز به مخاطب کودک و نوجوان نیاز دارند چون متون را با درنظرداشتن مخاطب خاص، می‌نویسند. این رابطه دوسویه است. «به هر میزان که رسانه‌ها این نیازها و انگیزه‌ها را برآورده سازند، به همان میزان موجبات رضایتمندی مخاطب را فراهم می‌کنند» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۳: ۷۶). در جهان امروز که سرشار از تحول و تغییر است، رسانه‌های صوتی تصویری نقش پررنگی دارند لذا داشتن تسلط علمی «در کاربرد ابزار نوین ارتباطی و روش‌های جدید در بستری از نیازهای واقعی، ارزش‌ها و باورهای مردم یک جامعه» (کاظم‌زاده و کوهی، ۱۳۸۹: ۲۰۲) ضروری است.

کودکان و نوجوانان از رسانه‌های صوتی تصویری که توجهی به خواسته‌هایشان نمی‌کند، فاصله می‌گیرند. می‌توان گفت «تنها برنامه‌هایی موفق خواهند بود که بر نیازها و خواسته‌های مخاطب استوار باشند» (رسولی، ۱۳۷۰: ۷۵). در ارتباط با اقتباس از افسانه‌ها و ارائهٔ آن از طریق رسانه به کودکان، مخاطبان نیازهای یکسان و مشابهی ندارند زیرا کودکان بر اساس سطح اطلاعات و فرهنگ محیط زیستی، سن و حتی جنسیت با هم تفاوت دارند و گاه متمایزند. غالباً تولیدکنندگان جامعهٔ کودکی را یک «کل» فرض می‌کنند. معدودی از تولیدکنندگان، کودکان و نوجوانان را برحسب ویژگی‌های سنی از یکدیگر تفکیک و گروه‌بندی کرده‌اند. در این مقاله با توجه به قوانین جهانی، افراد زیر ۱۸ سال را گروه کودک و نوجوان در نظر آورده‌ایم. اهمیت تفاوت گروه کودک و نوجوان با بزرگسالان در استفاده از رسانه تا آنجاست که

در مفاد کنوانسیون حقوق کودک سازمان ملل قید شده است که از سال ۱۹۸۹ برای کودکان زیر ۱۸ سال تصمیم‌گیری‌های رسانه‌ای با مصلحت‌اندیشی و اصولی که این کنوانسیون به آن اشاره کرده رعایت می‌شود.

کارکردهای رسانه‌های صوتی تصویری و تأمین نیازهای کودکان ارتباط نزدیکی دارند. «اجزای رسانه با پنج پرسش اصلی معرفی می‌شود: ۱. چه کسی؟ ۲. چه می‌گوید؟ ۳. در چه مجرایی؟ ۴. به چه کسی؟ و ۵. با چه اثری؟» (سورین و تانکارد، ۱۳۹۲: ۶۸). در واقع قالب و محتوای رسانهٔ صوتی تصویری (مجرای گفت‌وگو) در اقتباس ادبی (چه می‌گوید) بایستی برطرف‌کنندهٔ نیاز کودکان (به چه کسی) باشد و در مقابل تأمین نیاز کودکان می‌تواند بر شکل‌گیری و تداوم عملکرد رسانهٔ صوتی تصویری تأثیر بگذارد.

در کشور ما صاحبان رسانه در حال حاضر با این پیش‌فرض دست به تولید محتوا برای کودکان می‌زنند:

الف) رسانه‌ها کودکان و نوجوانان را آموزش می‌دهند و شناخت و معرفت لازم را از محیط اطراف به او منتقل می‌کنند.

ب) رسانه‌ها کودکان و نوجوانان را با توجه به علائق، خواست‌ها و نیازهای روحی و فکری سرگرم می‌کنند. (به نقل از سلطانی فر، ۱۳۸۵: شفقت و نقیب‌السادات، ۱۳۹۶: ۴۱)

در هر دو مورد شروع و پایان کار با نهاد رسانه است و گویی رابطهٔ دوسویه مخاطب و رسانه نیز تحت‌الشعاع کلیت رسانه قرار می‌گیرد. تأمل بر تولید محتوا در اینجا نقش مهمی دارد. اینکه آیا افسانه‌های ایرانی محتوای مناسبی برای رسانه‌های صوتی تصویری هستند و پیش‌فرض‌های رسانه را تأمین می‌کنند، جای بحث و بررسی دارد. با توجه به اثرپذیری کودکان از داستان‌ها، تحقیقات میدانی نشان می‌دهد که افسانه‌های ایرانی شرایط مناسبی برای شکل‌دهی هویت ملی کودکان دارند. محتوای افسانه‌ها ارائه‌دهندهٔ محتوای فرهنگی جامعه محسوب می‌شوند. این بخش، از جمله اموری است که تمایز فرهنگی ایجاد می‌کند و حتی شناسنامهٔ فرهنگی یک جامعه را می‌سازد. به همین روی چنین محتوایی می‌تواند بر هویت ملی فرهنگی کودکان به‌عنوان مخاطب تاثیرگذار باشد.

تاریخ و گذشتهٔ تاریخی، وطن، سرزمین، نیاکان، باورها، زبان، عقاید، دین و اسطوره‌های مذهبی، حماسه‌ها، هنر و ادبیات کهن، نژاد و قومیت و سنن قومی، عناصری به شمار می‌آیند که هویت فرهنگی هر جامعه را می‌سازند (روح الامینی،

۱۳۸۲: ۱۱) و بسیاری از این موارد در لایه‌های مختلف افسانه‌های ملی یافت می‌شوند. از طرفی ایجاد همبستگی اجتماعی در واکنش به محیط (نقش ارشادی یا راهنمایی)، انتقال میراث فرهنگی (نقش آموزشی) و سرگرمی و پرکردن اوقات فراغت جزو کارکردهای مهم رسانه است (مک کوییل، ۱۳۸۲: ۸۳).

داشتن هدف در رسانه‌های صوتی تصویری برای تولید محتوا از افسانه‌های ایرانی با درنظرگرفتن نیازهای گروه سنی کودک و نوجوان مهم است. برای مثال وقتی یک تولیدکننده با ویژگی‌های روحی رفتاری و نیازهای کودک بین ۹ تا ۱۲ سال آشناست و می‌داند که این سنین بسیار مشتاقند که از آن‌ها تعریف شود، دوستشان داشته باشند و به آن‌ها پاداش بدهند، از استقلال لذت می‌برند و از برعهده‌گرفتن وظایف جدید و حتی دشوار خسته نمی‌شوند، کسب مهارت اگر بارها و بارها رخ بدهد (به شرط منتج بودن) برایشان ملال‌آور نیست، این گروه سنی دنبال حقیقت و عدالت هستند و نسبت به رویدادهای اجتماعی حساس و دقیق‌اند همچنین آنان نسبت به دارایی‌هایشان حس مالکیت اغراق‌آمیز دارند؛ با این آگاهی، تولیدکننده می‌تواند افسانه‌هایی را برای تولید انتخاب کند که محتوای آن مطابق با ویژگی‌ها و نیازهای گروه سنی ۹ تا ۱۲ ساله باشد و در عین حال اهداف رسانه در تولید را تأمین کند.

بررسی محتوای بیش از سی افسانه نشان می‌دهد که نقطهٔ اشتراک رسانه‌های صوتی تصویری در تولید و محتوای افسانه‌ها در تأمین نیاز کودکان و نوجوانان در سه شاخه قرار می‌گیرد: «تقویت هویت اجتماعی»، «ایجاد سرگرمی و لذت» و «آموزش غیرمستقیم مهارت‌ها». در ادامه به تفصیل به آن می‌پردازیم:

۱-۱-۲ تقویت هویت اجتماعی

گروه‌های نژادی، قومی ومذهبی در جامعه‌ای که کودکان و نوجوانان در آن رشد می‌کنند، بخشی از هویت آنان را تشکیل می‌دهند. هویت اجتماعی شامل آگاهی از گروه قومی، جغرافیایی و نگرش‌های برخاسته از تعامل‌ها است که این موارد در هویت فردی کودکان و نوجوانان نیز تأثیر می‌گذارد (مانسن و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۵۰-۴۵۲). قسمتی از شکل‌های جدید هویت اجتماعی کودکان، امروزه بر مصرف فرهنگی آنان بنا می‌شود. داشتن هویت اجتماعی برای کودکان و نوجوانان یک نیاز است. می‌توان گفت مصارف فرهنگی با نیازهای مخاطبین و پیشینهٔ فرهنگی مخاطبان مرتبط است. کودکان و نوجوانان به‌تدریج جامعه و جهان اطراف خود را درک می‌کنند و هویت آنان رفته‌رفته شکل می‌گیرد؛ هویتی که وابسته به باورها، ارزش‌ها و حتی هنجارهای

اخلاقی است از منابع مختلفی تأمین می‌شود. کودکی که در عصر حاضر در آستانهٔ ورود به جهانی بزرگتر قرار دارد، به عوامل کمک‌کننده در شکل گیری هویت فردی و اجتماعی نیازمند است. این هویت گاه با آرزوهای جمعی هم‌سو است. بسیاری از افسانه‌ها به نوعی بیان‌کنندهٔ آرزوهای جمعی‌اند. «بهترین بستر برای شکل‌گیری هویت اجتماعی از نظر ویلر، افسانه‌های بومی و ملی است» (به نقل از دوران، ۱۳۹۶: ۱۵). رسانه‌های صوتی تصویری قالب مناسبی برای ایجاد چنین شرایطی هستند. «رسانه‌ها سهم و نقش قابل‌ملاحظه‌ای در انتقال میراث فرهنگی و فکری بشری در میان ملل و انسان‌ها دارند» (کاظم‌زاده و کوهی، ۱۳۸۹: ۱۸۸) و در هویت‌پذیری اجتماعی کودکان و نوجوانان نقش مؤثری دارند.

افسانه‌های مکتوب و شفاهی مانند افسانهٔ مبارزه با دیوهای بدخو و دشمن‌پیشه (حکایت چهل برادر و چهل دیو)، اسارت دختران به دست اهریمن‌ها و جادوگران (افسانهٔ چل گیس، حکایت دخترکی به نام نمکی و افسانهٔ نارنج و ترنج)، مبارزهٔ پسران جوان با انواع مشکلات برای تشکیل زندگی (افسانهٔ ارژنگ) و حتی تلاش دختران برای نجات از شر دیو و دد، همچون داستان «نمکی» که سرشار از عناصر کلامی و جلوه‌های خیالی است «ویژگی‌هایی همچون ضرورت رسیدن به اصل خویشتن و تکیه بر استعدادها و توانایی‌ها کارکردی هویتی دارند، چراکه با لزوم شناخت خویشتن و کشف ویژگی‌ها و استعدادها، مخاطب را به خودشناسی تشویق می‌کند. و این خودشناسی مخاطب را در مسیر هویت‌یابی قرار می‌دهد.» (جلالی، ۱۳۹۹: ۸۲). «نیروی شر مانند دیو، غول یا اژدها نماد فرد بیگانه، قدرتمند، ستمگر و دارای نیروهای ماورایی و افکار پلید است که با نیروی جسمانی زیاد و با ایجاد رعب و وحشت، دختر یا دختران را به تصاحب خود درمی‌آورد. دیوها معمولاً موجوداتی قوی‌هیکل و فربه و درعین‌حال تنبل هستند که شیشهٔ عمرشان در جایی نگهداری می‌شود. اگر قهرمان داستان به این شیشهٔ عمر دست یابد و آن را بشکند، دیو نابود می‌گردد.» (امیرقاسمی، ۱۳۹۱: ۲۸) مسیر خطی کشف و نجات هویت در افسانه‌ها غالباً این‌گونه است: نابودگر و موجود سلطه‌طلب، شخصیت دیو یا شرور است. هدف او ایجاد سلطه و سلب هویت فردی یا اجتماعی قهرمان است. نشانه‌گیری نابودگر به سمت قهرمان داستان است. قهرمان داستان گرفتار می‌شود و در این موقعیت دنبال راه نجات می‌گردد. این اقدام قهرمان در واقع ایستادن در مقابل هدف نابودگر یا سلطه‌طلب است. هویت فردی و اجتماعی قهرمان غالباً در این نقطه بیدار می‌شود و این بیداری، انگیزهٔ مبارزه را ایجاد

می‌کند. شیوهٔ رهایی قهرمان، مبارزه است و در نهایت نابودگر، خود نابود می‌شود. در نتیجه هویت فردی یا اجتماعی قهرمان به نقطهٔ تثبیت می‌رسد.

به نمونه‌ای از این افسانه‌ها اشاره می‌کنیم:

در روزگاران قدیم، حاکمی ظالم و ستمگر خدمتکاری به نام ارژنگ داشت. روزی حاکم چند ماهی جادویی می‌خرد که هرکس آن را بخورد، زبان حیوانات را می‌فهمد. حاکم ماهی‌ها را به ارژنگ می‌دهد تا آن‌ها را بپزد. ارژنگ ماهی‌ها را می‌پزد و برای اینکه نمک آن‌ها را بچشد کمی از آن‌ها را می‌خورد. ناگهان ارژنگ صدای مگس‌هایی را می‌شنود که از او کمک می‌خواهند. ارژنگ متوجه می‌شود که زبان حیوانات را می‌فهمد اما در این باره به کسی چیزی نمی‌گوید. حاکم وقتی ماهی‌ها را می‌خورد صدای چند مرغابی را می‌شنود که سر یک تار مو دعوا می‌کنند. حاکم مو را بر می‌دارد ارژنگ را وادار می‌کند تا صاحب مو یعنی دختر موطلایی را پیدا کند. ارژنگ در راه به مورچه‌ها و پرستوها و در آخر ماهی طلایی کمک می‌کند و حیوانات برای تشکر، راه خانهٔ دختر موطلایی را به او نشان می‌دهند. ارژنگ دختر را برای حاکم خواستگاری می‌کند اما پدر دختر شروط بسیار مشکلی مانند آوردن آب حیات را برای ازدواج دخترش با حاکم تعیین می‌کند. حیوانات به کمک ارژنگ می‌شتابند و شرط پدر دختر را برآورده می‌کنند. به این ترتیب ارژنگ و دختر نزد حاکم شهر می‌روند. حاکم که می‌داند ارژنگ از ماهی‌ها خورده است برای از بین بردن رقیب، او را می‌کشد اما دختر موطلایی مقداری از آب حیات را روی ارژنگ می‌ریزد و او زنده می‌کند، البته جوان‌تر و زیباتر. حاکم هم تا او را می‌بیند، به طمع جوانی می‌خواهد تا جلاد او را بکشد تا دوباره با آب حیات زنده شود. جلاد حاکم را می‌کشد و چون حاکم ظالم بوده مردم اجازه نمی‌دهند دوباره زنده شود و ارژنگ را به جانشینی او انتخاب می‌کنند. در پایان ارژنگ با دختر موطلایی ازدواج می‌کند (مهاجری، ۱۳۹۱/۱: ۸۵-۸۲).

در این افسانه حاکم کنش‌های زورگویانه و طمعکارانه دارد و با زورگویی قهرمان را به انجام کار وادار می‌کند و بعد از رسیدن به هدف دست به شرارت می‌زند و قهرمان را می‌کشد. در نهایت ظلم و طمع، سبب هلاکت حاکم می‌شود. مبارزهٔ فردی و اجتماعی برای رهایی از ظلم و رسیدن به خواسته‌ها و در نهایت تشکیل خانواده و حاکمیت عادلانه بر مردم، وضعیت قهرمان را به تثبیت اجتماعی می‌رساند. حس هم‌ذات‌پنداری کودکان با شخصیت قهرمان به‌صورت برعهده‌گرفتن وظایف، وفای به عهد، عدالت‌طلبی و رسیدن به استقلال مشخصهٔ اصلی محتوای این افسانه است در عین

حال با قرارگرفتن این محتوا در قالب رسانهٔ صوتی تصویری، هدف فعالیت رسانه‌ای نیز در جهت تقویت هویت اجتماعی مهیا و تأمین می‌شود.

برخی صاحب‌نظران معتقدند که رسانه‌های صوتی تصویری این قابلیت را دارند که کل زندگی فرهنگی و اجتماعی را در جهت خلاف وضعیت معمول دگرگون سازند (جوادی‌یگانه و عزیزی، ۱۳۸۷: ۱۹۷ به نقل از تامپسون، ۱۹۹۵) و این یک خطر استعماری محسوب می‌شود. لذا غفلت و نادیده‌گرفتن ظرفیت‌های ملی در اقتباس از افسانه‌ها، می‌تواند شرایط تحمیل هویتی کاذب را برای کودکان و نوجوانان به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم فراهم آورد.

۲-۱-۲ ایجاد سرگرمی و لذت

دنیس گیبور یکی از محققانی است که در زمینهٔ اوقات فراغت کودکان مطالعات بسیاری انجام داده است. او در تحقیقی که مربوط به اواخر قرن بیستم می‌شود، با نگرانی اعلام کرده که حدود ۲۵درصد از کودکان فرانسوی اوقات فراغت خود را پای تلویزیون و تماشای فیلم می‌گذرانند و اغلب به فیلم‌های مهیج علاقه‌مند هستند و تداوم چنین امری می‌تواند سبب بروز کج‌رفتاری در آیندهٔ کودکان شود (شرفی، ۱۳۸۲: ۳۸۴)؛ این گرایش همچنان بعد از ورود به قرن بیست‌ویکم در کودکان ادامه داشته و حتی رسانه‌های جذاب دیگری به رسانه‌های قبلی اضافه شده است. اما چارهٔ کار منع کودکان در استفاده از تکنولوژی جدید نیست بلکه می‌توان با محتوایی مناسب حتی به لذت و سرگرمی کودکان جهت بخشید. کودکان هنگام خواندن افسانه‌ها در جهانی حرکت می‌کنند که در موازات جهان واقعی است اما قواعد و اصول افسانه‌ای در آن جریان دارد. گویی وارد بازی داستان می‌شوند و با تخیلشان داستان را همراهی می‌کنند و از دیدن، شنیدن و خواندن آن لذت می‌برند. کودکان و نوجوانان نیاز به تأمین حس لذت و سرگرمی دارند.

برای نمونه نبرد بین دو نیروی خیر و شر، دورن‌مایه غالب افسانه پریان را تشکیل می‌دهد. از آنجایی که درون‌مایه قابلیت ظهور از طریق کنش را دارد (محمدی، ۱۳۷۷: ۸۱) قرارگرفتن این محتوا در قالب رسانه‌های صوتی تصویری، شرایط بهره‌مندی از این تکنولوژی را توأم با تخلیهٔ هیجانی و حس لذت برای کودک فراهم می‌کند.

به نمونه‌ای اشاره می‌کنیم:

روزی از روزها پدر خاله سوسکه مریض می‌شود و از دخترش می‌خواهد که ازدواج کند. خاله سوسکه به دنبال همسر می‌رود و شرایط پر فراز و نشیبی را طی می‌کند و در نهایت آقا موشه از او خواستگاری می‌کند و خاله سوسکه با پرسیدن

سؤال همیشگی‌اش از خواستگاران پاسخ مورد انتظارش را از آقا موشه می‌گیرد. آن‌ها ازدواج می‌کنند و تا آخر عمر با خوشی زندگی می‌کند (اشترانی، ۱۳۸۵: ۱-۴).

این افسانه با کمی تغییر برای کودکان آماده‌سازی شده است. از این داستان بارها به شیوهٔ بازنویسی و بازآفرینی اقتباس شده و به نمایش در آمده است. در این داستان، شخصیت اصلی، یعنی خاله سوسکه تک‌فرزند است. پدر به خاله سوسکه توجه دارد و آیندهٔ او برایش مهم است. چون پدر مریض است، خاله سوسکه باید به فکر ازدواج باشد. هدف از انجام این تکلیف برای خاله سوسکه به نوعی دور ماندنش از آسیب‌های ناشی از ازدواج و در عین حال تجربهٔ عشق است. خواندن تعامل‌های عاشقانه حس دلپذیری در مخاطب ایجاد می‌کند. بر اساس الگوهای زندگی ایرانیان در این افسانه، شاخص‌های سنتی و فرهنگی نیز قابل‌بازیابی است. شروطی که قهرمان (خاله سوسکه) برای ازدواج می‌گذارد شاخص فرهنگی محسوب شده و شخصیت قهرمان برای اثبات آن در سراسر داستان تلاش می‌کند.

تجربهٔ رسیدن به عشق با تمام فرازونشیب‌هایش در این افسانه برای مخاطبی که بالای ده سال سن دارد بسیار لذت‌بخش است. تحقیق میدانی گویای آن است که در طرح افسانه‌خوانی که بین ۳۰ کودک بین ۹ تا ۱۲ ساله برگزار شد، ۵ افسانه با موضوعات متنوع ارائه گردید. ۱۹ کودک، افسانهٔ خاله سوسکه را انتخاب کردند. نتیجهٔ پرسشنامه‌هایی کودکان بعد از بازنویسی داستان آن‌ها را پر کردند، نشان می‌دهد انتخاب گزینهٔ «لذت از ماجرای عاشقانه» در اولویت کودکان بوده است.

یکی از اموری که در تقویت ارادهٔ کودکان مؤثر است، تمرکزکردن بر پیگیری یک ماجرا تا پایان آن است. تمرکز خود موجبات لذت از محتوا را فراهم می‌آورد. از طرفی سرگرم‌کردن مخاطبان می‌تواند یک هدف باشد و کارکرد مستقل برای رسانه‌ها داشته باشد. این‌گونه مخاطب ضمن پرکردن اوقات فراغت خود، با پیشرفت تکنولوژی حرکت می‌کند؛ هرچند سرگرم‌سازی می‌تواند بستری برای آموزش غیرمستقیم مخاطبان نیز باشد.

۳-۱-۲ آموزش مهارت‌های زندگی

همواره کودکان و نوجوانان در حال کشف خود و جهان اطراف هستند. افسانه‌ها حرف‌هایی برای ایجاد فضای شناختی به مخاطبشان دارند. آن‌ها به مخاطب اجازه می‌دهند تا در مسیر تعلیم و آموزش به شکل غیرمستقیم قرار بگیرد. یکی از اهداف مهم رسانه‌های صوتی تصویری آموزش مهارت‌های

زندگی است. در واقع وسایل ارتباط جمعی از حیث نقش‌های آموزشی و انتقال اطلاعات می‌تولند مؤثر و مفید باشد. رسانه‌ها به‌لحاظ ویژگی‌های منحصربه‌فردی که دارند، می‌توانند کارآمدترین وسیله برای آموزش مهارت‌ها، دانش‌ها و ایده‌های نو باشند. (رسولی، ۱۳۷۰: ۷۱ -۷۲) در کارآمد بودن آموزش مهارت‌ها از طریق رسانه تردیدی وجود ندارد. رسانه «منبعی است برای شناخت یا پیش‌داوری و معلمی است برای آموختن این که چه بخریم، چگونه بازی کنیم حتی مبارزه کنیم یا عشق بورزیم.» (شفقت و نقیب‌السادات، ۱۳۹۶: ۴۱). افسانه‌ها محتوای قابل‌ملاحظه‌ای در تقویت مهارت‌های زندگی دارند. در تقویت مهارت زندگی اجتماعی کودکان مفاهیمی قابل‌توجه وجود دارد که شامل« همکاری متقابل، مشارکت در انجام کارها و کسب اعتبار» می‌شود. ارائهٔ افسانه‌ها با کمک رسانه‌های صوتی تصویری به‌دلیل محسوس‌کردن خواندنی‌ها، امکان کسب مهارت زندگی را افزایش می‌دهد. برای مثال مهارت همدلی یکی از مهارت‌های زندگی است که برای برقراری ارتباط مؤثر لازم و ضروری است. زندگی در عصر حاضر، سرشار از استرس و تعارض‌هایی است که باید با آن‌ها مقابله کرد. همدلی یکی از کارهایی است که به مقابله با این استرس‌ها کمک می‌کند. فردی که با دیگران همدلی می‌کند علاوه بر کسب احترام و محبوبیت در اجتماع و میان دیگران، خود نیز اعتمادبه‌نفس بیشتری پیدا می‌کند و نیاز به مفید بودن و کارآمدی در او تأمین می‌شود. می‌توان همدلی را توانایی درک احساس و تجربهٔ دیگران دانست که بسیاری از افسانه‌های ایرانی این مشخصه را دارند. این آموزش محدود به عواطف نمی‌شود و گاه به شکل قابل‌ملاحظه‌ای مرتبط با آموزش مهارت‌ها در سطح معمول زندگی است. به یک نمونه آموزش مهارت زندگی اجتماعی که تا حدی شکل جهانی پیدا کرده اشاره می‌کنیم:

سه بچه خرس با هم زندگی می‌کردند. آن‌ها خواستند برای خودشان خانه بسازند تا از گزند گرگ در امان باشند. خرس اول و دوم خانه‌ای سست و ضعیف برای خودشان ساختند و گرگ توانست آن را خراب کند. سومین خرس به کمک دو خرس دیگر خانهٔ محکم‌تری از جنس آجر ساخت. گرگ نتوانست آن را خراب کند. خرس‌ها فهمیدند وقتی در کنار هم باشند می‌توانند بهترین خانه را بسازند. آن‌ها با هم در یک خانه زندگی کردند و گرگ را برای همیشه از خودشان دور کردند.

در این افسانه مهم‌ترین تکلیف در بررسی سبک زندگی خرس‌ها، مراقبت از خود در مقابل آسیب و مرگ است. این تکلیف با هدف میل به بقا صورت می‌پذیرد و یک شاخص مراقبتی در افسانه به شمار می‌آید. شاخص‌های مراقبتی نشان از این موضوع دارد که شخصیت‌ها همواره از سوی عوامل خارجی (گرگ) ممکن است حتی تهدید به مرگ شوند اما کلید نجات در اتحاد و هم‌افزایی است.

آنچه در افسانه‌های ایرانی به مخاطبان داده می‌شود بیشتر محتوای اخلاقی، ارزشی و فرهنگی دارد و به شناخت و اجتماعی‌شدن کودکان در زندگی کمک می‌کند. سطوح آموزش در افسانه‌ها متفاوت است. افسانه‌ها یکی از «مهم‌ترین ابزارهای تقویت امیدواری در پرورش روحیهٔ کودکان هستند و به آن‌ها می‌آموزند که چگونه با چالش‌ها و فرازونشیب‌های زندگی کنار آمده و با امید به آینده از شکست‌ها نهراسیده و با سعی و تلاش فراوان به اهداف خود دست یابند» (همان: ۱۲۰). وقتی این پیام در قالب رسانه‌های صوتی تصویری قرار بگیرد و جذابیت سمعی و بصری، شدت وضعیت آموزش را کم و در عین حال تاثیرگذاری خود را بیشتر می‌کند. مهارت آموزی همراه با هم‌ذات‌پنداری با شخصیت افسانه‌ای کسب می‌شود و نیاز شناختی کودک را نیز تأمین می‌کند.

یافته‌ها:

با توجه به نکاتی که دربارهٔ نیاز کودکان و نوجوانان گفته شد، لازم است اقتباس از افسانه‌ها در قالب رسانه‌های جدید متناسب با نیازهای مخاطبان باشد. بنابراین رعایت این نکات برای اقتباس باکیفیت و کارآمد ضروری بوده و نیازمند توجه تولیدکنندگان و صاحبان رسانه به این مهم است.

نکتهٔ مهم اینجاست که رسانه‌ها می‌توانند فاصلهٔ بین محتوای افسانه و مخاطبان را کوتاه کنند و به نوعی از افسانه‌ها قدمت‌زدایی کنند. هرچه فضای موجود در افسانه‌ها دورتر از فضای زندگی مخاطب و تجربیات او باشد، فاصلهٔ دریافت متن و مخاطب بیشتر می‌شود. اقتباس‌کننده از افسانه‌ها باید بداند چگونه از ظرفیت رسانه‌ها برای تأمین نیازهای مختلف مخاطبی که در جهان مدرن زندگی کرده، استفاده کند. این اقتباس می‌تواند در قالب یک محصول رسانه‌ای جذاب، مفید و کارآمد عرضه شود، مخاطب را سرگرم کند و اوقات فراغت مخاطب را پربار کند، آموزش دهد، شناخت ایجاد کند و بر تکمیل هویت فردی و اجتماعی مخاطب تأثیر بگذارد. مخاطب‌شناسی از یک سو و درنظرگرفتن ظرفیت رسانه‌ها و محتوای افسانه‌ها می‌تواند در کنار هم

شرایط تولید محصولی را فراهم کند که آن محصول توانش حفظ و انتقال فرهنگ ادبی را داشته باشد.

در ادامه به درون‌مایه‌های مناسبی که از افسانه‌ها استخراج شده اشاره می‌کنیم. البته بخشی از موارد مذکور برگرفته از تحقیق میدانی است (جهازی، ۱۳۹۱: ۲۵):

- **درون‌مایه‌های تقویت هویت فردی و اجتماعی:** میل رسیدن به حقیقت، پذیرش دشواری‌ها در رسیدن به هدف، تعامل در انجام اعتقادات مذهبی، جست‌وجو برای دست‌یابی به اصالت خویش، پیگیری هدف، تکیه بر استعداد و توانایی‌های فردی و جمعی و تعاون برای غلبه بر دشمن.
- **درون‌مایه‌های سرگرم‌کننده:** عشق، تعقیب و گریز، مبارزه‌های متوالی و دستیابی به آرزوهای خیالی مثل یافتن کوهی از طلا.
- **درون‌مایه‌های تقویت مهارت‌های زندگی اجتماعی**: ترجیح تلاش در برابر تن‌آسانی برای ایجاد روابط دوستی، کسب ثروت مشروع، رسیدن به پاداش با تلاش، ترک آزار و اذیت، تقبیح کینه و بدجنسی و تکیه بر صداقت برای پیروزی.

.

۳ – جمع‌بندی

رسانه‌ها و افسانه‌ها در تلفیق با هم از ظرفیتی برخوردارند که می‌توانند برخی از نیازهای اساسی کودکان و نوجوانان را تأمین کنند. تقویت هویت فردی و اجتماعی، حس رضایت و لذت از زندگی و ایجاد شناخت و آموزش و تقویت مهارت‌های زندگی در عصر حاضر برای مقابله با فرازونشیب‌های موجود، فرصت جدیدی است که با کمک اقتباس از متون ادبی خصوصاً افسانه‌ها فراهم می‌شود. از سویی، این اقدام سبب حفظ میراث ادبی ملی می‌شود. این گنجینه همان افسانه‌های ایرانی است که به پویشی هم‌پا با شرایط عصر خود نیاز دارد. انتظار می‌رود از رسانه‌های صوتی تصویری به‌عنوان یک ابزار مهم تاثیرگذار در حفظ میراث و فرهنگ ادبی کشور استفاده شود؛ آن‌گونه که مطابق با تأمین نیازهای کودکان و نوجوانان باشد. به علاوه بررسی و تحلیل دقیق اقتباس‌های انجام‌شده، از متون ادبی در قالب رسانه‌های صوتی تصویری می‌تواند راه‌کارهای متناسب با میزان پذیرش و استقبال نسل جدید را جهت برنامه‌ریزی کلان فرهنگی در اختیار بگذارد. پژوهش‌هایی از این قبیل، به شکل‌گیری طرح‌های جامع برای اقتباس ادبی کمک می‌کند و مخاطبان تازه‌نفس را نسبت به رسانهٔ ملی، ملتفت و مشتاق نگاه می‌دارد.

منابع

۱- اشترانی، ارغوان (۱۳۸۵). ***خاله‌سوسکه نازنازی، رخت و لباس پوست‌پیازی***. تهران: مفاهیم.

۲- امیر قاسمی، مینو (۱۳۹۱). ***دربارهٔ قصه‌های اسطوره‌ای***. تهران: مرکز.

۳- پویا، علیرضا (۱۳۸۰). «نیازسنجی مخاطبان ضرورت فعالیت رسانه‌ای». ***پژوهش‌های ارتباطی***. شمارهٔ ۲۶. صص ۱۳۱-۱۴۰.

٤- جوادی‌یگانه، محمدرضا؛ عزیزی، جلیل (۱۳۸۷). «هویت فرهنگی و اجتماعی در بین جوانان شهر شیراز با توجه به عامل رسانه». ***تحقیقات فرهنگی ایران***. شمارهٔ ۳. صص ۱۸۳-۲۱۴.

٥- جلالی، مریم (۱۳۹۹). ***افسانه در رسانه***. تهران: آرون.

٦- جهازی، ناهید (۱۳۹۱). «ایده‌یابی از افسانه‌های ایرانی برای نگارش فیلم‌نامه پویانمایی». ***فرهنگ مردم ایران***. شمارهٔ ۳۰. صص ۱۰۳-۱۲۲.

۷- حسینی، داود (۱۳۷۰). «نیاز کودک، سرچشمهٔ افسانه؛ چرا تمام قصه‌های پریان ساختمان واحدی دارند؟». ***نشریهٔ ادبستان***. شمارهٔ ۲۶. صص ۲۲-۲۶.

۸- حکیم‌آرا، محمدعلی (۱۳۸۸). «معرفی کتاب روانشناسی رسانه با تأکید بر تلویزیون، کودک و نوجوان». ***فصلنامهٔ علمی-پژوهشی رسانه‌های دیداری و شنیداری***. شمارهٔ ۱۰. صص ۱۱۷-۱۲۴.

۹- دوران، بهزاد (۱۳۸۵). «تأثیر اینترنت بر هویت همالان». ***فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، شمارهٔ ۵. صص ۱۰۹-۱۳۶.

۱۰- رسولی، محمدرضا. (۱۳۷۰). «نقش آموزشی رادیو در ایران». ***فصلنامهٔ رسانه***. شمارهٔ ۸. صص ۷۰-۷۵.

۱۱- روح الامینی، محمود (۱۳۸۲). ***زمینهٔ فرهنگ‌شناسی***. تهران: عطار.

۱۲- سپاسگر شهری، ملیحه (۱۳۸۷). «بررسی میزان و نحوهٔ استفادهٔ کودکان و نوجوانان از رسانه‌ها». ***پژوهش‌های شهری***. شمارهٔ ۵۳. صص ۱۴۳-۱۷۶.

۱۳- سورین، ورنر؛ تانکارد، جیمز (۱۳۹۲). ***نظریه‌های ارتباطات***. ترجمهٔ علیرضا دهقان. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱٤- شرفی، محمدرضا (۱۳۸۲). ***دنیای نوجوان***. تهران: تربیت.

۱۵- شفقت، ندا؛ نقیب‌السادات، سیدرضا (۱۳۹۶). «مطالعهٔ تطبیقی هم‌خوانی تولیدات سینمایی کودک با اقتضائات سنی». ***مطالعات رسانه‌ای***. شمارهٔ ۳۹. صص ۳۷-۵۳.

۱۶- عظیمی، محمدحسن؛ شکرخواه، یونس. (۱۳۹۴). «کودک، رسانه و ارتباط متقابل». علوم و فنون و مدیریت اطلاعات». شمارهٔ ۱. صص ۶۹-۹۴.

۱۷- کاظم‌زاده، موسی؛ کوهی، کمال. (۱۳۸۹). «نقش وسایل نوین ارتباط جمعی در توسعهٔ فرهنگی؛ موانع و راه‌کارها». ***مطالعات فرهنگ ارتباطات***. شمارهٔ ۴۴. صص ۱۸۳-۲۱۲.

۱۸- محمدی، محمدهادی (۱۳۷۷). ***روش شناسی نقد ادبیات کودکان***، تهران: مؤلف.

۱۹- محمدی، مجید (۱۳۷۷). «رادیو و تلویزیون: رسانه‌های همگانی و جامعهٔ ایران (ضرورت تفکیک در کارکردهای تبلیغی و آموزشی وسایل ارتباط جمعی)». ***رسانهٔ بهار***. شمارهٔ ۳۳. صص ۸۶-۹۳.

۲۰- مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۹۳). ***نظریه‌های رسانه؛ اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی***. تهران: انتشارات همشهری.

۲۱- مهاجری، زهرا (۱۳۹۱). ***افسانه‌های ایرانی برای کودکان***. مشهد: نور.

۲۲- نقیب‌السادات، سیدرضا (۱۳۸۸). «سنجش افکار عمومی، مخاطب‌پژوهی و رویکردهای آن». ***کتاب ماه علوم اجتماعی***. شمارهٔ ۱۵. صص ۴-۱۳.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲،
صفحات ۴۵-۲۵
انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

نسبت شعر و فلسفه در مثنوی‌های علی معلّم دامغانی

حسن صنوبری
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
بتول واعظ[1]
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

نظریهٔ بینامتنیت یکی از نظریه‌های نقد ادبی جدید است که متأثر از اندیشه‌های «میخائیل باختین» بوده و از سوی متفکرانی چون «ژولیا کریستوا»، «ژرار ژنت» و «رولان بارت» مطرح شده است. شاکلهٔ اصلی این نظریه، بررسی چگونگی حضور و تأثیر متن‌های گوناگون در یکدیگر است. کارکرد نظریهٔ بینامتنیت نه تنها در نقد ادبی است، بلکه نقشی مؤثر در زیبایی‌شناسی و تفسیر و تحلیل متن ادبی نیز دارد. در این پژوهش بینامتنیت را به‌عنوان شگردی زیبایی‌شناختی در شعر علی معلم دامغانی مطرح کرده، از آن در تفسیر و گشودن معنای شعر این شاعر بهره گرفته و نشان داده‌ایم که در شعر وی، بین افزایش کیفیت و کمیت نمادگرایی و افزایش کیفیت و کمیت بینامتنیت ارتباطی دوسویه برقرار است؛ در مثنوی‌های علی معلم افزایش بینامتنیت‌ها به گسترده شدن جهان نمادین شعر او و افزایش نمادها به ازدیاد گفت-وگوهای متنی شعر او با دیگر متون و اندیشه‌ها انجامیده است. بینامتنیت‌های موجود در شعر علی معلم شامل زمینه‌هایی چون فلسفه و اندیشه‌های کهن، فلسفه، اندیشه‌ها و مکاتب معاصر مثل کمونیسم، لیبرالیسم، مکتب تفکیک، نظریهٔ ولایت فقیه، حکمت اُنسی، فلسفهٔ اسلامی معاصر و ... است که با رویکردهایی چون بینامتنیت مبتنی بر تاریخ، بینامتنیت با رویکرد پست‌مدرنیستی و بینامتنیت مبتنی بر ادبیات اعراب جاهلی برجسته شده است. در این جستار با توجه به گستردگی نقش زیبایی‌شناختی اندیشه‌های فلسفی حکمت انسی فردید در ایجاد روابط بینامتنی با شعر علی معلم، از میان مکالمه‌های بسیار و مختلف با دیگر جهان‌های فکری، تنها به تحلیل زیبایی-شناختی فضای گفت‌وگویی این ساحت فکری در شعر او پرداخته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: علی معلم دامغانی، بینامتنیت، حکمت انسی، سید احمد فردید، زیبایی-شناسی، فهم و تفسیر متن

---

[1] batulvaez@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۰

۱. مقدمه

نظریّهٔ بینامتنیت از جمله نظریّات تقریباً جدیدی است که متأثّر از اندیشه‌های اندیشمند بزرگ روسی، «میخائیل باختین»، توسّط متفکّرانی معاصر چون «ژولیا کریستوا»، «ژرار ژنت» و «رولان بارت» طرح و فراگیر شد. اگر نگوییم که اصل و اساس این نظریّه از آنِ باختین است، دستِ‌کم می‌توان گفت که: «باختین با طرح نظریهٔ متن‌های تک‌صدا و چندصدا و موضوع گفتگومندی، بیش از هرکس دیگری در شکل‌گیری مباحث بینامتینت نقش داشته‌است» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۵۷).

باری، نام‌گذاری و تا حدّی توسعهٔ این مفهوم را یکی از پیروان باختین انجام داد؛ «اصطلاح بینامتنیت نخستین‌بار، در زبان فرانسه و در آثار اوّلیهٔ "ژولیا کریستوا" از اواسط تا اواخر دههٔ شصت مطرح شد.» (آلن، ۱۳۸۰: ۳۰)

شاکلهٔ اصلی این نظریّه، بررسی چگونگی حضور و تأثیر متن‌های گوناگون در یکدیگر است. از زمان پیدایش بینامتنیت، این اصطلاح و مشتقّاتش، بارها از سوی نظریّه‌پردازان مختلف وام گرفته‌شده و تغییر پیداکرده‌است. یکی از اشتباهات ما ایرانی‌ها، اشتیاق به ترجمه و به کاربردن این اصطلاحات؛ اوّلاً بدون توجّه به این تغییرات و نام‌گذاری‌ها است، ثانیاً بی‌دقّت بر این نکته است که این نظریّات و اصطلاحات، مبتنی بر متن‌های ادبیِ همان فرهنگ و زبان مبدأ شکل گرفته و سیلان پیدا کرده‌است و ثالثاً توجّهی به پیشینه، مشابه یا مواد خام این نظریات در سنّت بلاغی مشرق‌زمین نمی‌شود.

مشکل دیگر هم ترجمه‌نشدن متون اصلی و ترجمه‌های عموماً غیرفنّیِ منابع دست دوم کتاب‌های مربوط به این نظریّه، به سبب همان اشتیاق بی‌پشتوانهٔ دقّت است که پژوهش‌های مبتنی بر آن‌ها را سرشار از ابهام و اشکال کرده‌است. در آن‌سوی مرزها، هرکس این اصطلاح و مشتقاتش را به معنای خاصّی به کاربرده و از طرف دیگر، در این سوی مرز هم هر مترجمی، اصطلاحات به کارگرفته‌شده توسّط یک نظریّه‌پرداز را به نحوی دیگر ترجمه کرده‌است و لذا نتیجه، تکثّر در تکثّر است!

همچنین گفتنی‌ست که رویکردهای بینامتن‌پژوهی، پیش از این هم در دانش بلاغت و سنّت ادبی ایرانی-اسلامی، هرچند به طور متکثّر و بی چنین عنوانی حضور داشته‌است. «نتیجهٔ آموزه‌های فنّ شاعری و دبیری در ادبیات فارسی و اصطلاحاتی؛ نظیر: تضمین، اقتباس، تقلید، سرقت‌های ادبی و... در بلاغت اسلامی، پدیدآمدن گونه‌هایی از پیوند بینامتنی است. اگرچه نویسندگان منابع بلاغت اسلامی متأسّفانه،

یافته‌های خود را به صورت منسجم و در چهارچوب یک نظریّه، مطرح نکرده‌اند.» (صبّاغی، ۱۳۹۱: ۳۸)

براساس نظریّهٔ بینامتنیت، هیچ متنی خودبسنده نیست و هر متن در آنِ واحد، بینامتنی از متون پیشین است؛ یعنی هر متن تازه، آمیزه‌ای از نقل قول‌های آگاهانه یا ناآگاهانه و حاصل جمع و تغییر شکل متون دیگر است. هدف از نگارش این پژوهش، بررسی این مهم است که علی معلّم دامغانی چگونه بینامتنیت را به عنوان یکی از شگردهای زیبایی‌آفرینی در متن ادبی استفاده کرده‌است.

در میان همهٔ نظریّه‌پردازانی که درباب بینامتنیت کارکرده‌اند، شاید اندیشهٔ ساختارگرای «ژرار ژنت» بیش از دیگران، بتواند روشی برای پژوهش در آثار ادبی باشد؛ چرا که اوّلاً: او «گسترده‌تر و نظام یافته‌تر از یولیا کریستوا و رولان بارت، به بررسی روابط میان یک متن با متن‌های دیگر می‌پردازد» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: شمارهٔ ۵۶)، ثانیاً: در خوانش ساختارگرایانهٔ خویش از بینامتنیت، «متن را موجودیّتی عینی و انضمامی می‌بیند و بینامتنیت را در تلاقی متون با یکدیگر و بررسی خاستگاه‌های متنی به بحث می‌گذارد و به تحلیل کارآگاهانهٔ تأثیر و تأثّرات متون بر یکدیگر متمرکز می‌شود» (قهرمانی، ۱۳۹۵). او برای پژوهش خود اصطلاح Transtextual را برمی‌گزیند که با دو عبارت: «ترامتنیت» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: شمارهٔ ۵۶) و «فرامتنیت» (آلن،۱۳۸۰: ۳۰) ترجمه شده‌اند و دیگر اقسام بینامتنیت را با پنج عنوان، ذیل این اصطلاح تعریف می‌کند.

از میان اقسام پنج‌گانهٔ ترامتنیت یا (فرامتنیت) ژنت، دو قسم بیش از مابقی، به نگاه ما در این پژوهش نزدیک است؛ یکی قسم اوّل که همان نام «بینامتنیت» را برخود دارد و دیگری، قسم پنجم که به «بیش‌متنیت»» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: شمارهٔ ۵۶) یا «زبرمتنیت» (آلن، ۱۳۸۰: ۳۰) ترجمه شده‌است. بینامتنیت نزد ژنت، «حضور هم‌زمان دو متن یا چندین متن و حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر» (همان: ۱۴۸) است. زبرمتنیت یا «بیش‌متنیت نیز همانند بینامتنیت، رابطهٔ میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می‌کند امّا این رابطه در بیش‌متنیت برخلاف بینامتنیت، نه براساس هم‌حضوری که براساس برگرفتگی بنا شده‌است. به عبارت دیگر، در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن...» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: شمارهٔ ۵۶)

۲. مهم‌ترین بینامتنیت‌های شعر علی معلّم دامغانی

مقولاتی چون تفکّر و فلسفه و همچنین سیاست و جامعه، از مهم‌ترین بینامتن‌های بسیاری از مثنوی‌های علی معلّم هستند که در بسیاری مواقع با هم درآمیخته‌اند. در حقیقت باید گفت، رویکرد سیاسی شعرهای معلّم، فراتر از فضای شعر سیاسی معمول و همراه با پشتوانه‌های عمیق فلسفی، نظری و اعتقادی است و به همین‌خاطر، دارای ماندگاری و ارزشمندی فراوانی است. اگر می‌بینیم که بعضی از مثنوی‌های معلّم، دارای جدال و سویهٔ سیاسی پررنگی هستند، این جدال دعوای این جناح و آن جناح و چپ و راست نیست، دعوا بر سر قدرت و میز نیست، دعوای این مکتب و آن مکتب است؛ جدالِ اندیشه‌هاست. مثنوی‌های معلّم آیینهٔ تمام‌نمای مهم‌ترین جریانات فکری و نظری چهل سالهٔ اخیر است؛ از اندیشهٔ تفکیک تا اندیشهٔ ولایت فقیه، فلسفه‌محوری، فلسفه‌ستیزی، کمونیسم، لیبرالیسم و روشنفکری دینی و... همه مقولاتی هستند که در این مثنوی‌ها طرح و بررسی شدند و شاعر با بعضی همراهی، با بعضی مخالفت و با بعضی دیگر همراهی منتقدانه‌ای داشته‌است. اهمّیت حضورِ توأمان این دو حوزهٔ معنایی، این‌جاست که بینامتنیت شعر معلّم با آن‌ها، از عوامل تمایزآور شعر او با دیگران است. شاعران بسیاری هستند که شعرشان با تاریخ یا دین یا حتّی سیاست در گفتگوست امّا در طول تاریخ ادبیات فارسی و ادبیات ملل، کمتر شاعری پیش از علی معلّم وجود داشته‌است که شعرش تا این‌مقدار و با این موفقیّت، با فلسفهٔ سیاسی و سیاست‌ورزی با مبدأ فکری و نظری، بینامتنیت داشته‌باشد و آیینهٔ جریانات و جدال‌های فکری روزگار خود باشد.

شناسی بینامتنیت با استفاده از روش کلّی به جزئی۲-۱- زیبایی

تمرکز اصلی این جستار برای زیبایی‌شناسی بینامتنیت‌های شعر علی معلّم دامغانی، مبتنی بر روش کلّی به جزئی است. برای تحقّق این مهم، ابتدا باید مهم‌ترینِ این بینامتنیت‌ها از نظر گستردگی، زیبایی‌آفرینی و تمایزبخشی در شعر او برشمرده شوند. متون و جریانات فکری و نظری حاضر یا مؤثّر در شعر علی معلّم دامغانی را می‌توان به سه دستهٔ کلّی تقسیم کرد:

۱. ادیان، مذاهب و مسالک: در این دسته، دست‌کم باید از پنج اندیشه و مکتب بزرگ؛ یعنی اسلام، یهودیت، مسیحیت، زرشتی‌گری و بودایی‌گری همراه با کتاب‌هایی چون: قرآن، تورات، انجیل و... نام برد.

۲. فلسفه و اندیشه‌های کهن: در این بخش باید از فیلسوفان بزرگ یونان و چهره‌هایی چون: «سقراط»، «افلاطون» و «ارسطو»، فیلسوفان دورهٔ اسلامی

و چهره‌هایی چون: «ابن سینا» و «سهروردی»، «ملّاصدرا»، چهره‌های مهم عرفان نظری، به ویژه «ابن عربی» و همچنین شاعران متفکّر و اهل اندیشه‌ای چون: «ناصرخسرو»، «مولوی»، «نظامی»، «فردوسی»، «حافظ»، «بیدل»، «سنایی»، «خاقانی»، «اقبال لاهوری» و همچنین آثارشان را نام برد.

۳. فلسفه، اندیشه‌ها و مکاتب معاصر: در این بخش باید از مکاتب، نظریّه‌ها و جریاناتی چون: «کمونیسم»، «لیبرالیسم»، «مکتب تفکیک»، «نظریهٔ ولایت فقیه»، «روشن‌فکری متعّهد»، «روشن‌فکری دینی»، «حکمت انسی»، «فلسفهٔ اسلامی معاصر» و چهره‌هایی چون: «امام خمینی»، «سیّد احمد فردید»، «علی شریعتی»، «شهید مطهری»، «علّامه طباطبایی»، «آیت‌الله خامنه‌ای»، «سیّد عبّاس معارف»، «شیج مجتبی قزوینی»، «میرزا مهدی اصفهانی»، «میرزا جواد آقای تهرانی»، «میرزا علی‌اکبر معلّم دامغانی»، «شهید سیّد مرتضی آوینی»، «کارل پوپر» و «عبدالکریم سروش» یاد کرد.

از این سه گروهی که یادآور شدیم، آن‌چه موجب تمایز و زیبایی‌شناسی خاصّ شعر علی معلّم دامغانی در طول تاریخ ادبیات است، دستهٔ سوم است؛ چه این‌که ارجاع به دو دستهٔ قبلی در شعر دیگران نیز هست. بینامتنیت حضور و تأثیر آثار و جریان‌های فکری و اندیشمندانه در شعر علی معلّم دامغانی، خود به سه شیوهٔ مختلف قابل تقسیم است:

۱. حضور در حدّ اشاره به نام اندیشه یا اندیشمند
۲. حضور اصل اندیشه و یا ارجاع به آن
۳. حضور در حدّ تأثیرپذیری از اندیشه، طرح نقد و بررسی‌اش و یا استفاده از اصطلاحات خاصّ اندیشمند

حالت اوّل، حدّاقلی‌ترین حالت بینامتنیت در شعر معلّم و حالت سوم، حدّاکثری‌ترین نوع بینامتنیت در این آثار است. در حالت سوم، اگر شاعر بتواند ساختار هنری شعر را فدای محتوا نکند و شعر به نظم یا کلام موزونِ نازیبا نزدیک نشود، طبیعتاً ارزش زیبایی و محتوایی، بیش از دیگر حالات است. همچنین اهتمام به حالت سوم است که باعث می‌شود، ما شعر را شعری حکیمانه و شاعر را شاعری اندیشمند و فرهیخته بدانیم. در این‌جا تنها به بینامتنیت حداکثری که هنری‌ترین شکل آن بوده و یکی از مهمترین شگردهای زیبایی‌شناختی شعر علی معلم است، می‌پردازیم.

۲-۲- بررسی بینامتنیت حدّاکثری

بینامتنیت حدّاکثریِ شعر علی معلّم را با متون و اندیشه‌های اندیشمندان و جریانات مهم، می‌توان به چهار دستهٔ کلّی تقسیم کرد:

۱. جریان روشن‌فکری متعهد و دین‌مدار با محوریت مرحوم دکتر علی شریعتی
۲. اندیشهٔ ولایت فقیه با محوریت امام خمینی و تا حدّی آیت‌الله خامنه‌ای
۳. حکمتِ اُنسی و علم الاسمای تاریخی با محوریت مرحوم دکتر سیّد احمد فردید و تا حدّی مرحوم سیّد عبّاس معارف
٤. جریان روشن‌فکری دینی با محوریت دکتر «عبدالکریم سروش» و تا حدّی پیشوایش، «کارل پوپر».

در این‌جا به دلیل اهمیت روابط بینامتنی شعر علی معلم با اندیشه‌های سید احمد فردید، تنها به پیوند زیبایی‌شناسی شعر او با این جریان فکری خواهیم پرداخت.

۱-۲-۲- بینامتنیت شعر علی معلّم با متون و اندیشهٔ حکمت انسی و علم الاسمای تاریخی

مرحوم دکتر سیّد احمد فردید، از مهم‌ترین فیلسوفان معاصر هم مانند دکتر علی شریعتی، از متفکّران نوگرا و در عین حال سنّت‌گرایی است که تأثیر بسیاری بر نخبگان روزگار خود گذاشته‌است و سخنان و کتاب‌هایش با شعر علی معلّم بینامتنیت دارد. با این تفاوت که فردید برعکس شریعتی، روی سخن با عموم مردم نداشته‌است. اگر مخاطب اصلی شریعتی، انبوه جوانان علاقمند آگاهی است، مخاطب فردید نخبگان و فرهیختگان جامعه بود و او هم بیشترین تأثیر خود را بر ذهن و زبان همین قشر؛ مخصوصاً متفکّران و اهالی فلسفه و اندیشه گذاشت، «مهم‌ترین متفکّران هویّت‌اندیش ما، دست‌کم در دوره‌هایی و در بعضی از آثارشان، تحت تأثیر فردید بوده‌اند.» (هاشمی، ۱۳۹۳: ۱۴)؛ از جمله: «رضا داوری اردکانی»، «داریوش شایگان»، «داریوش آشوری»، «جلال آل احمد»، «سیّد عبّاس معارف»، «سیّد جواد طباطبایی»، «منوچهر آشتیانی»، «محمّد مددپور» و «احسان نراقی».

شریعتی توانست بر اکثریّت قاطع شاعران برجستهٔ انقلاب تأثیرگذار باشد امّا فردید در میان جماعت شاعران، به جز علی معلّم دامغانی و «یوسف‌علی میرشکّاک» بر شاعر دیگری اثر نگذاشته‌است؛ شاید به این خاطر که هیچ‌کدام از شاعران دیگر به اندازهٔ این دو شاعر، اهل مطالعه، تفکّر، فلسفه و اندیشه نبودند.

یکی از علل بینامتنیت شعر معلّم با متون و اندیشه‌های این فیلسوف، نگاه سنّت‌گرایانه و اندیشهٔ انتقادی او نسبت به غرب و همچنین غرب‌پرستان بود. فردید

علی‌رغم این‌که خود درس‌خواندهٔ مغرب‌زمین بود، به پیروی فیلسوفان بزرگی چون «هایدگر» و «نیچه»، به منتقدان عالم و فلسفهٔ غربی پیوسته‌بود. اصطلاحِ معروف «غرب‌زدگی» که توسّط جلال آل احمد به شهرت رسید، از جمله ابداعات او بود، البتّه در معنایی عمیق‌تر و فلسفی‌تر از آن‌چه امروز، در تداول عامیانه وجود دارد.

توافق و همراهی علی معلّم با همهٔ متفکّران و اندیشمندان دیگر بر پایهٔ همین سنّت‌گرایی و توجّه به سنن و فرهنگ اصیل ایرانی- اسلامی است.

۲-۲-۲- مثنوی «خضر هم از شکن زلف تو در گمراهی است»

ردّپای اصطلاحات و نوع اصطلاح‌سازی فردید را در بسیاری از مثنوی‌های دورهٔ دوم شاعری علی معلّم -آن‌چه پس از کتاب رجعت سرخ ستاره منتشر شده‌است- می‌بینیم که خود، نشان از تغییر اندک و تعمیق بسیار فضای فکری و مطالعاتی شاعر دارد. هرچه از حضور تفکر شریعتی در شعر معلّم کاسته می‌شود، بر فردید افزوده می‌شود؛ «یعنی افکار شریعتی بیشتر بر نیم‌کرهٔ اوّل شاعری معلّم سایه افکنده و هرچه به نیم‌کرهٔ دوم نزدیک می‌شویم، وجود او را کم‌رنگ‌تر می‌یابیم و درعوض، شخص دیگری به نام سیّد احمد فردید جایش را می‌گیرد». (مظفّری، ۱۳۸۳: ۵۱) گویی شریعتی، جواب‌گوی دوران جوانی و فصل احساسات پرشور شاعر بوده‌است و فردید مناسب حال دوران پختگی و فصل تفلسف و تفکّر شاعر. از جمله شعرهای حاوی این اصطلاحات، همان مثنوی است که ظاهراً در سوگ امام خمینی سروده شده‌است:

خضر هم از شکن زلف تو در گمراهی است
بعد از این زخم و عطش، رهزنِ مرگ‌آگاهی است
(فردید، ۱۳۸۷: ۸۹)

«مرگ‌آگاهی از اصطلاحات بر زبان آمدهٔ مرحوم سیّد احمد فردید است.» (همان) او در جایی می‌گوید: «این ترس‌آگاهی و مرگ‌آگاهی است که آدمی را سرانجام به وارستگی و انس دل‌آگاهانه به اصل خویش؛ یعنی الله صمدانی متعالی راه می‌نماید.» (فردید، ۱۳۸۷: ۴۳۷)

۳-۲-۲- مثنوی «کلیله»

امّا طرح مفصّل یکی از اندیشه‌های مهم فردید در فلسفهٔ تاریخ، نخستین‌بار در مثنوی معروف «کلیله» انجام می‌پذیرد. «به نظر فردید، تاریخ بشر ادواری قابل تمیز و تفکیک دارد. این ادوار، از بدو خلقت آدمی و پیش از تاریخ به معنای متداول آغاز می‌شود. دوره‌ای می‌آید و دوره‌ای می‌رود تا روزگار ما که آن هم دوره‌ای خاص با ویژگی‌هایی قابل تبیین است. علاوه بر این، به نظر فردید، علم به ادوار، صرف علم به گذشته و حال نیست بلکه عالِم به ادوار، به آینده نیز علمی اجمالی دارد و دور یا ادوار بعدی را

می تواند پیشگویی کند.» (هاشمی، ۱۳۹۳: ۱۰۱). طبق اندیشهٔ فردید که در این‌جا از ابن عربی نیز متأثّر است، در هر کدام از این ادوار، شاهد ظهور یکی از اسمای الهی هستیم. ردّپای این اندیشهٔ فردید و ابن عربی را در گفتگوهای معلّم هم می‌شود پی گرفت: «ما می‌دانیم که در هر دوره‌ای، جهان ذیل اسمی از اسمای خداوند قرار دارد که از سیطرهٔ آن اسم به طور کلّی نمی‌شود گریخت» (معلّم دامغانی، ۱۳۸۸: ۲۲۶)، «آن‌هایی که تاریخ و حکمت تاریخ را به لحاظ عرفانی تبیین می‌کنند، قائلند به این‌که در هر دوری، اسمی غلبه دارد و همهٔ آن‌هایی که در آن دور زیست می‌کنند، به نحوی زیر سلطهٔ آن اسم هستند» (همان: ۱۶۷).

فردید این ادوار را به پنج دوره (چهار دورهٔ اصلی) تقسیم می‌کند.

این ادوار عبارت‌اند از:

۱. امّت واحدهٔ آغاز تاریخ (پریروز) (فردید، ۱۳۹۰: ۴۹۱)
۲. دورهٔ غفلت از حق و نیست‌انگاری وجود (دیروز) (همان: ۴۹۵)
۳. دورهٔ سلطهٔ موضوعیّت نفسانی یا غرب‌زدگی مضاعف (امروز) (همان: ۵۰۲)
٤. سیر به سوی امّت واحدهٔ پایان تاریخ (فردا و پس‌فردا) (همان: ۵۲۰)

در این تقسیم‌بندی می‌بینیم که اولین و آخرین مرحله در هر دو، شبیه هم هستند «مراد از پریروز در حکمت تاریخ استاد فردید، دورهٔ امّت واحدهٔ آغاز تاریخ و مراد از پس‌فردا دورهٔ امّت واحدهٔ پایان تاریخ است.» (معارف، ۱۳۹۰: ۴۱). و هردو دارای ظهور یک اسم خدا و ذیل یک ولایت هستند. «خدای پریروز و پس‌فردا که با و یبقی وجه ربک ذوالجلال و الاکرام همراه است، غیر از خدای امروز است.» (فردید، ۱۳۸۷: ۸۹)، «من خدای دیروز و امروز و فردا را طاغوت می‌دانم و خدای پریروز و پس‌فردا همان الله است» (همان: ۱۳۶). دیروز و امروز دورهٔ طاغوت‌زدگی هستند. دیروز، دوران طاغوت و غرب‌زدگی با پرستش اصنام و ملوک و ربّ‌النوع‌هاست و امروز، دوران غرب‌زدگی مضاعف با اومانیسم و خودپرستی و خودمحوری انسان‌ها. فردا نیز در سیطرهٔ غرب‌زدگی و طاغوت است امّا «برههٔ تاریخی میان دورهٔ معاصر و امّت واحدهٔ آینده است». (معارف، ۱۳۹۰: ۵۲۰). در این دوره نیز «موضوعیّت نفسانی کماکان حاکم است ولی این دوره، متضمّن امری است که در ادوار ماقبل آن وجود نداشته‌است و آن ادراک عسرتی است که با ظهور نیست‌انگاری در تاریخ قدیم غرب آغاز شده و با سلطهٔ نفسانیّت مضاعف، در دورهٔ جدید به اوج خود رسیده‌است و بالأخره در دورهٔ تاریخی فردا، به نهایت و تمامیّت خود می‌رسد.» (همان: ۵۲۰) ادراک این عسرت، منجر به شوق رهایی و گذشت از ادوار طاغوت است.

بینامتنیت فکریِ نظریِ مهمّ دیگر شعر کلیله با محوریت اندیشهٔ فردید، از این ابیات آغاز می‌شود:

چنین شنیده‌ام از پیر روزگارآموز — که روزگار جهان را نهاده بر شش روز
یکی پریر که آدینه بود و یوم الله — که ملک ملک خدا بود و قوم، قوم الله
سرود بود و صفا بود و مردمی و مری — در آن جهان که خدا بود و آدمی و پری
به یک‌دلی ز دغل مانده از دغا ساده — پری‌رخانِ پری‌زاد با هم افتاده
نه کس نبهره شنیدی نه کافری دیدی — که هرکه دیده گشودی رخ پری دیدی
جهان نشاط پری کردی و پری‌بین را — نبینی آنکه پریروز گفته‌اند این را
(معلّم دامغانی، ۱۳۹۳الف: ۲۴۴)

زیبایی بینامتنیت فردید در این سطرها و سطرهای این‌چنینی، درونی‌کردن اندیشه‌ها و متن‌های بیرونی است، همراه با ادبیاتِ شاعرانه و اندیشهٔ خاصّ خود شاعر و البتّه با رعایت منطق متن مبدأ. اتّفاقی که در فصل سمبولیسم، در باب نوع بینامتنیت شعر معلّم با کتاب کلیله و دمنه به تفصیل توضیح دادیم.

طبیعتاً شاعر این‌جا نمی‌خواسته و زیبایی‌شناسی شعری‌اش هم به او اجازه نداده‌است که به صراحت، اسمی از فردید و یا فلسفهٔ تاریخ بیاورد. «پیر روزگارآموز» استعارهٔ زیبایی است از فردید، به عنوان یک متفکّر فلسفهٔ تاریخ. چنان‌چه می‌بینیم، این سطرها بینامتنیت روشنی با فلسفهٔ تاریخ فردید و علم الأسمای تاریخی او دارد و شاعر این‌جا به شرح دورهٔ «پریروز» پرداخته‌است. امّا آن‌چه این بینامتنیت را غنی کرده و به آن ارزش زیبایی‌شناختی بیشتری بخشیده‌است، رویکرد «فیلولوژیک» و «اتیمولوژیک» شاعر به تأسّی از اندیشهٔ مبدأ است. فیلولوژی (لغت‌شناسی یا فقه اللّغه)، اتیمولوژی (اسم‌شناسی یا ریشه‌شناسی) و ترمینولوژی (مفهوم‌شناسی) از دانش‌هایی هستند که دکتر فردید در آن‌ها تخصّص فراوان داشت. او با احاطهٔ گسترده‌ای که به زبان‌های باستانی و دانش زبان‌شناسی داشت، بر اساس نظریهٔ «امّت واحدهٔ» خود، ریشه‌های مشترک بسیاری از واژگان و زبان‌ها را پژوهش و معرفی کرده‌بود. همچنین در باب معانی اصلی بسیاری از واژگان، پژوهش‌ها و یافته‌های فراوانی داشت. در اندیشهٔ او با طی‌شدن دورهٔ پریروز و متفرّق‌شدن امّت واحده، بسیاری از واژه‌ها معنای اصلی خود را از دست داده‌اند و به همین خاطر، اتیمولوژی تلاش مهمی برای رسیدن به حقیقت است؛ «اتیمولوژی و حق‌شناسی و ریشه‌شناسی هم‌معنی‌اند. اتیموس با حق و حقا و حتماً هم‌معنی است. حق و هست و اسم هم‌ریشه‌اند. کسی که اسم‌شناسی می‌کند، حق‌شناسی می‌کند و به اصل می‌رود. از فرع می‌رود به اصل. به باطن می‌رود از ظاهر». (فردید، ۱۳۸۷: ۴۴۰)

در این سطرها به جز طرح نظریهٔ فردید به زبان شاعرانه، آن‌چه معلّم از خود افزوده‌است، تلاش برای ریشه‌شناسی و لغت‌شناسی شاعرانهٔ اصطلاحات فردید است. کاری که شاید خود این فیلسوف درمورد این واژه‌ها انجام نداده‌است، هرچند که بخشی از روش و دانش همیشگی او بوده‌است. زین‌روست که معلّم، «پریروز» را به «پری روز» به معنای «عهد پری» و «روزگار فرشتگان» تعبیر می‌کند که هم با ظاهر واژه متناسب است و هم با اندیشهٔ مبدأ مطابقت می‌کند.

دو دیگر آن‌هه به دیروز دیو روز دمید — عروس بود پریروز و زین عجوز، رمید
شنیدی آن که پری می‌گریزد، از دیو است — که آن چکیدهٔ صدق است و این پر از ریو است
ز دی مگوی که گفتند یاد دی مکنید — بدی است ذکر نکوهیده، تا بدی مکنید
ز دی که دخمهٔ دیو است لب فروبندید — الا که روزنه‌ها را به شب فروبندید
میاورید ز طاغوت و دیو، اسطوره — که برد خواهد اثر از دعای مأثوره
(معلّم دامغانی، ۱۳۹۳ الف: ۲۴۵)

در سطرهای اخیر هم طرح اندیشهٔ فردید در دوران دیروز تاریخ -دورهٔ غفلت از حق و نیستانگاری وجود- را می‌بینیم. در این‌جا شاعر یکی از ریشه‌شناسی‌های معروف فردید؛ یعنی هم‌ریشگی «طاغوت» در عربی و «دیو» در فارسی را که مربوط به تفسیر همین دورهٔ تاریخی است، چاشنیِ کلامش می‌کند. این واژه و ریشه‌شناسی‌اش از امّهات تفکّر اتیمولوژی فردید است: «"طاغوت" کلمه‌ای که با "Deva" هم‌ریشه است. هندی‌ها خدا را به نام Deva می‌خواندند. زرتشت آمد، گفت: خدای هندی‌ها "دوا" باطل است... بنابراین دوای هندی‌ها می‌شود "دیو". "Dieu" که در زبان‌های اروپایی هم هست و باقی‌مانده از همین ریشه است. رومی‌ها به دوا "دئوس" و یونانی‌ها به همین دوا "زئوس" و "تئوس" می‌گویند. در اسلام همین دوا را به نام طاغوت یاد می‌کنند». (فردید، ۱۳۸۷: ۱۳۵)

همچنین در این‌جا هم می‌بینیم، اتیمولوژیِ شاعرانهٔ معلّم «دیروز» را تعبیر به «دیو روز» همراه با معنای «عهد دیو» و «روزگار طاغوت» می‌کند که باز کاملاً متناسب با ظاهر واژه و مطابق با اندیشهٔ فردید است.

دیگر بینامتنیت این سطرها هم ارجاع مصرع نخست بیت سوم -«ز دی مگوی که گفتند یاد دی مکنید»- به شعر معروفِ خیّام است: «روزی که گذشته است از او یاد مکن (خیّام، ۱۳۸۶)»

در ادامه می‌خوانیم:

سه دیگر آن‌چه مر امروز اندر آنی تو — ز فرط قرب ندانی ورا، که آنی تو
حکایت است که از باد شیر تنهایی — شنیده بود که شیر است طرفه‌سیمایی

ز مار و مور خبرها ز شیر می پرسید / چنان که از رخ خود آن ضریر می پرسید
بدان که معنی «امروز»، «روز ماست» بود / به عشره کج منشین، کاین حدیث راست بود
به حق آن که حبیب و محب و محبوب است / که آدمی به خود اکنون ز دوست محجوب است
خداپرست بد آغاز و بت‌گری آموخت / خلیل بود، به تخلیط آزری آموخت
چو بت‌پرست شد، از جور و جهل مستی کرد / ز راه ماند و به چه راند و خودپرستی کرد
خدای را به سمر، باستان خاور خواند / پیمبران امم را ملوک بربر خواند
نبشت غبیه چو قطره است، جوش دریا نیست / محیط ماست که ماییم جمله، او ما نیست
(معلّم دامغانی، ۱۳۹۳ الف: ۲۴۵ و ۲۴۶)

در این‌جا معلّم به جز طرح «دورهٔ سلطهٔ موضوعیّت نفسانی یا غرب‌زدگی مضاعف» و تعبیر «امروز» به «روز ما» به معنای «عهد ما» و «روزگار انسان‌محوری»، یکی دیگر از اندیشه‌ها و اصطلاحات فردید در تفسیر شرایط و دوران غرب‌زدگی؛ یعنی «حجاب» را در بیت: «به حق آن‌که حبیب و محب و محبوب است/ که آدمی به خود اکنون ز دوست محجوب است»، با لحنی شاعرانه و عارفانه می‌آورد. فردید معتقد بود که: «در دوهزار و پانصد سال تاریخ، حجبی کشیده شده‌است روی زمان باقی پریروز و پس فردا، این حجاب برداشته می‌شود» (فردید، ۱۳۹۲: ۲۶۳).

دیگر زیبایی بینامتنیت‌محورِ این سطرها، ایهامی است که شاعر در شعر خود، اشاره به یک اصطلاح فلسفی مربوط به این دورهٔ تاریخی دارد. چنان‌چه قبلاً با بیانی دیگر گفتیم، فردید معتقد بود که: «در تاریخ غرب طاغوت رفت و اومانیسم آمد». (فردید، ۱۳۸۷: ۳۴)

اومانیسم به معنای انسان‌محوری، از ویژگی‌های این دوران و اومانیست به معنای انسان‌محور، از افراد این دوران است. آخرین بیت معلّم در این بند هم توضیح این نکته در اندیشهٔ فردید است که هم با ایهام تبادر و تناسب، واژهٔ اومانیست را به زیبایی در خود جای داده‌است: «نبشت غبیه چو قطره است، جوش دریا نیست/ محیط ماست که ماییم جمله، او ما نیست». باری، این همهٔ ماجرا نیست؛ اگر به‌جز اندیشهٔ فردید با خود متن و سخنش هم آشنا باشیم، می‌بینیم که این بیت در عین حال، بازگویی دقیق یکی دیگر از مباحث فردید درباب «جزئی و کلّی در فلسفه» هم هست: «می‌گویند که در ذهن نیز مانند خارج کل نیست، هرچه هست، معینات است و جزئیات و این‌که کلّی معالکثره با کلّی فی‌الکثره یک معنی دارد؛ یعنی کلّی معالکثره پروردگار ماست و این پروردگار با ماست و ما با او نسبتی داریم و او ماهیّت دارد و او ما نیست». (همان: ۶۷) شگفتی ماجرا این‌جاست که اوّلاً هر دو اندیشه از فردید است و هردو در این بیت جمع شده‌اند، ثانیا «او ما نیست»، در پایان همین سخن خود فردید هم وجود دارد امّا چون در این بخش از سخن فردید، بحث دورهٔ امروز و

اومانیسم خیلی مطرح نیست، این سه کلمه این‌جا ایهام‌برانگیز نشده‌اند. در حقیقت، معلّم برای آفرینش هنری و نیز حکمت نظری خود، در فعلی نبوغ‌آمیز، دو سخن فردید را مادّهٔ خام یک صورت هنری قرار داده‌است.

پس از شرح دورهٔ «امروز»، در شعر می‌خوانیم:

الا برادر صافی! از این خسان فرد آ — که از صفای تو تابد سپیده‌سان فردا
شکسته ظلمت شب، تا دمیده‌ای، آری — سپیده‌ای تو، برادر سپیده‌ای، آری
به شش کرانه ندای قیام برده تویی — که رایت شفق اکنون به بام برده تویی
ستاره را ز تو هنگامه رجوع شده‌است — افق ز خون تو آبستن طلوع شده‌است
تو آفتاب زمان را طلایه‌ای، آری — نزول نازعه را بی شک آیه‌ای، آری
ز نیش و نوش خسان مانده با دریغ تویی — میان خشم و مدارا نهاده تیغ تویی
تویی که آشتی از کارزار می‌جویی — فراغت از تعب، از گیرودار می‌جویی
الا به جان تو سوگند و جان‌نثاری تو — به سرخ گل، به شقایق، به زخم کاری تو
به تاب‌خانهٔ هیجا، به گرمگاه نبرد — به خون، به خاک، به مرکب، به تیغ تیز، به مرد
که فردآمدگان از جهان فردایند — خوش آن کسان که مجرد شوند و فرد آیند
الا سترگ ستیزا! یلا! جوانمردا — به نام دولت فردا ز «ما» و «من» فرد آ
(معلّم دامغانی، ۱۳۹۳ الف: ۲۴۶ و ۲۴۷)

در این سطرها، دورهٔ تاریخی فردا شرح داده‌شده‌است و شاعر «فردا» را تعبیر به «فرد آ»؛ یعنی دعوت به فردآمدن و جداشدن از جماعت و از «من» و «ما» کرده‌است و در سطرهای بعد، امام مهدی (سلام الله علیه) را امام روزگار فردا معرّفی می‌کند:

در این قبیله دلیلی است از سلالهٔ نور — که نزد اوست در ایّام ما قبالهٔ نور
امام و راه‌گشای سترگ فردا اوست — امیر قافله‌های بزرگ فردا اوست
(همان: ۲۴۸)

در یکی از بیت‌های پایانی چنین می‌خوانیم:

الا تمام کنم قصّه، گاو را بکشید — به تیغِ حق، خود بیگانه‌یاو را بکشید
(همان: ۲۴۹)

«خود بیگانه‌یاو» مانند «پیر روزگارآموز»، تعبیری شاعرانه از یکی از اندیشه‌های فردید در همین دورهٔ تاریخی است و آن همان «غرب‌زدگی» است. خود بیگانه‌یاو؛ یعنی نفسی که به بیگانه متمایل است؛ یعنی همان غرب‌زدگی و طاغوت‌زدگی که خاصیّتِ عقل و جان انسان‌های دوران دیروز و امروز و فردا است. تا وقتی خود بیگانه‌یاو را در خود نکشیم، تا وقتی طاغوت‌زده و غرب‌زده باشیم، به دورهٔ پس‌فردا راه نمی‌یابیم. آن‌گاه که این مهم محقق شد، بیت آخر به عنوان نماد عصر تاریخی پس‌فردا محقّق می‌شود:

به حق حق که خداوندی زمین با ماست

به شرق و غرب جهان، روم و زنگ و چین با ماست (همان)

٤-۲-۲- مثنوی «امت واحده»

در شعرهای بعدترِ معلّم، صراحت حضور فردید کم‌رنگ‌تر می‌شود امّا نوع واژه‌گزینی‌ها، اصطلاحات فردید و روح کلّی حاکم براندیشهٔ او در شعرهای دیگری نیز قابل مشاهده‌است. به ویژه در مثنوی‌هایی که معلّم در آن‌ها به فلسفهٔ سیاست پرداخته‌است.

یکی از مهم‌ترین این مثنوی‌ها، شعر «امّت واحده از شرق به‌پا خواهد خاست» (همان: ۳۲۱)، معروف به «امّت واحده» است. خود نام شعر که حاوی یکی از سطرهای مهمّ شعر هم هست، اشاره به یکی از امّهات اصطلاحات فردید دارد. نظریهٔ امّت واحدهٔ فردید که پیش از این، تا حدّی به آن اشاره کردیم و مأخوذ از قرآن کریم است: «و مَا كَانَ النّاسُ إِلّا أُمّةً وَاحِدَةً فَاخْتَلَفُوا وَ لَوْلَا كَلِمَةٌ سَبَقَتْ مِنْ رَبّكَ لَقُضِي بَينَهُمْ فِيمَا فِيهِ يخْتَلِفُونَ» (یونس: ۱۹)

طبق این نظریّه، در دوران «پس‌فردا»، امّت واحده به رهبری امام موعود از شرق به‌پا می‌خیزد؛ یعنی سطر معلّم، دقیقاً عین نظریهٔ فردید است و در ادامهٔ پایان‌بندی شعر کلیله:

«به حقِّ حق که خداوندی زمین با ماست»

بسیاری از سطرهای آخرالزّمانی دیگر این شعر هم به همین نحو و در همین موضوع است؛ از جمله:

آسمان را مه انبوه دگر خواهد کرد — نیمه‌شب خیل گراز از کوه سر خواهد کرد
بیشه درواست، خروش دد و دیو از قریه است — هله عوّای سگان است، غریو از قریه است
آن طرف صخره کن است این باد، سنگ ایمن نیست — مادیان‌ها یله در تنگ‌اند، تنگ ایمن نیست
هاله دستار هلال است، زمین خواهد سوخت — تَفِ طوفان جلال است، زمین خواهد سوخت

دیگر بینامتنیت شعر معلّم با فردید را می‌توان در بعضی از واژه‌گزینی‌های او دید که عیناً اصطلاحات فردید را در ساخت شعری خود به کار برده‌است:

باد... این باد غریب است، غریب است این باد
روح دیو است، دروج است، فریب است این باد
(معلّم دامغانی، ۱۳۹۳ الف: ۳۲۶)

واژهٔ «دروج»، برساختهٔ فردید نیست ولی از اصطلاحات رایج اوست و شاید قبل از او کسی را نتوانیم پیدا کنیم که آن را ورد زبان داشته‌باشد. چان‌چه در یکی از گفتگوهای پیش از انقلاب این فیلسوف، وقتی پرسش‌گر از معنای دروج می‌پرسد، می‌گوید: «"الذین کذّبوا بآیاتنا سَنستدرجهم مِن حیث لایعلمون"؛ معنی این آیهٔ مبارکه این است: "کسانی که به ما دروغ گفته‌اند، به آن‌ها دروج می‌زنیم، بی‌آن‌که

خود بدانند". این دروج که مورد استعمال من است، ریشهٔ اوستایی و سانسکریت دارد و همان دروغ مصطلح خودمان است. این دروج‌زدگی بیان دیگری از غرب‌زدگی است» (فردید، ۱۳۵۵). و در جای دیگری هم متذکّر می‌شود که: «استدراج به اوستایی و هندی باستانی می‌رود که همان دروج و دروغ و سخن بد است». (فردید، ۱۳۸۷: ۴۲۶)

در سطرهایی که در ادامه می‌آید، دو بینامتنیت هنرمندانه‌تر شعر معلّم با متن و اندیشهٔ فردید را می‌بینیم:

صبحدم گاو... نه، بقراط جنین را می‌کافت / پسر سایهٔ سقراط زمین را می‌کافت
هور بی‌شعله سر می‌زد و کیوان می‌سوخت / وهم می‌کاشت سواری که در ایوان می‌سوخت
ماسوی را به دم تیغ سوا می‌کردند / می‌شمردند جهان را و جدا می‌کردند
گریهٔ روح روان بود که جان طغیان کرد / صبح تاراج زمین بود، زمان طغیان کرد
(معلّم دامغانی، ۱۳۹۳ الف: ۳۲۵)

...

حِبر مقدونیه می‌گفت سقر سقراط است / نه که بقراط بقر نیست، بقر بقراط است
جنس سقراط سقر بود، سمندر را ساخت / مُثُل حِبر بقر بود، سکندر را ساخت
دیک در منظر بدخواه غراب‌البین است / گاو مقدونیه در عکا، ذوالقرنین است
بُتگران در همه ادوار دِروگر بودند / «سدنهٔ فلسفه اوبار» سروگر بودند
بارها جهد شبانان رمه را ایمن کرد / شرهٔ شاخ‌تراشان همه را ریمن کرد
میخ خرگاه فلاطون خر عیسی را کشت / پسر سایهٔ سقراط کلیسا را کشت
تا فلاطون، تب تیمار، دو منزل طی کرد / پسر سایهٔ سقراط سفر را پی کرد
(همان: ۳۲۷ و ۳۲۸)

این سطرها هم به خاطر دشوارگویی شاعر، هم بینامتنیتش با اندیشه‌های دشوار، دشواری و زیبایی دوچندانی دارند. در این‌جا شاعر به‌طور خلاصه، در حال بازگویی تاریخ فلسفهٔ یونان، تاریخ فلسفهٔ دوران قرون وسطی و تا حدّی اشاره به وضعیّت امروز است امّا به روایت هایدگر و فردید. طبق اندیشهٔ فردید، او در حال سخن‌گفتن از وضعیّت فلسفه و تفکّر در «دیروز»ی است که اساس «امروز» است.

ابتدا به نظر مارتین هایدگر، فیلسوف بزرگ قرن بیستم در باب فلسفه یونان اشاره می‌کنیم. هایدگر معتقد بود که فلسفه از افلاطون و به ویژه از ارسطو به بعد، با انحراف از موضوع وجود به موجود، وظیفهٔ اصلی خود را فراموش کرده و منحرف شده‌است. «به عقیدهٔ هایدگر تفکّری که امروزه در علوم و در متافیزیک جریان دارد، تفکّری است که از زمان افلاطون به ما به ارث رسیده‌است؛ این تفکّر از همان زمان افلاطون، از تفکّر دورهٔ پیش‌سقراطی -که از نظر هایدگر، نمایان‌گر دوره‌ای تاریخی با تفکّر اصیل است- دور شد و در مسیری دیگر قوام یافت، به نحوی که با ظهور فلسفهٔ ارسطویی،

ملتزم به منطق شد». (افراسیابی، ۱۳۸۹: ۱۲۸) به نظر هایدگر، «تاریخ فلسفهٔ غرب، تاریخ فراموشی تدریجی بصیرت‌های متفکّران نخستین بوده‌است. او معتقد است که وقتی فلسفه به منطق، اخلاق، فیزیک و... تقسیم شد (این اتّفاق با ارسطو افتاد)، دوران متفکّران نخستین به سر رسید. متفکّران نخستین حتّی از واژهٔ "فلسفه" برای تفکّر استفاده نمی‌کردند. به نظر می‌رسد که متفکّران پیش‌سقراطی، بالأخص "آناکسیمندر"، "پارمنیدس" و "هراکلیتوس"، از افلاطون و ارسطو و فیلسوفان مدرن، به حقیقت هستی نزدیک‌تر بودند. (قنبری، ۱۳۹۰: ۱۱۲) هایدگر بر این باور بود که «خرد (سخن، کلمهٔ Logos) با بودن یکی است، انسان را نگاه می‌داشت، ریشه‌اش را در زمین استوار می‌کرد و در خانه‌اش جای می‌داد امّا از زمان ارسطو به بعد، انسان از این لنگرگاه عظیم نخستین خود، گسسته بود و در جزر و مدّ نیست‌انگاری -که ما هنوز در آن غوطه می‌خوریم- شناور شد. انسان به «حیوان ناطق»، حیوانی که نطق دارد و می‌تواند محاسبه کند، بدل شد، موجودی که راه خود را می‌شناسد و در نتیجه موّفق‌ترین حیوان گردید امّا حیوانی که از ریشه و زمینش در عرصهٔ «بودن» گسسته بود و از این پس، وجودش صرفاً غریبه و بدون اغراق بی‌خانمان -یعنی دور از خانهٔ خویش- است». (ادواردز، ۱۳۸۹: ۱۴۱).

فردید هم در این زمینه بسیار متأثّر از هایدگر بود. با این تفاوت که او اصل این انحراف را از ارسطو می‌دانست و تا حدّی از افلاطون دفاع می‌کرد. فردید در دوگانه‌های افلاطون و ارسطو هم بیشتر طرف افلاطون را می‌گرفت: «بنده ارسطو را در مقابل افلاطون رد می‌کنم. به یک عنوان دیگر، برای این‌که افلاطون به حقیقت در کتب آسمانی نزدیک‌تر است... ارسطو همواره از اصالت وجودِ عالم شهادت می‌گوید و برای این عالم که ذاتش در فناست، اصالتی قائل است». (فردید، ۱۳۸۷: ۶۴)

همچنین این‌جا باید بگوییم که دورهٔ «پیش‌سقراطی» نزد هایدگر، بسیار نزدیک به دورهٔ «پریروزی» نزد فردید و معلّم است.

حال با مقدّماتی که عرض شد، به شعر بازگردیم:

صبحدم گاو... نه، بقراط جنین را می‌کافت پسر سایهٔ سقراط زمین را می‌کافت

پسر سایهٔ سقراط کیست؟ یک: معروف‌ترین اندیشهٔ افلاطون که اتّفاقاً مورد انتقاد ارسطو هم هست، نظریهٔ مُثل است. نظریّه‌ای که افلاطون آن را با مثال غار و سایه‌هایش توضیح می‌دهد. ساکنان غار سایه‌هایی را بر دیوار می‌بینند که وابسته به یک حقیقتی بیرونی هستند. در عالم مثل، مثال‌ها هستند و هرچه ما در عالم واقع می‌بینیم، سایه‌های آن عالمند. دو: بسیاری اوقات، نمی‌توان تمایز افلاطون و سقراط

را در اندیشه‌های فلسفی تشخیص داد. اوّل به این دلیل که سقراط اهل نوشتن نبود. دوم به جهت آن که شخصیّت و قهرمان اصلی حکایت‌ها و کتاب‌های افلاطون، سقراط است. گویی افلاطون به نفع بیشتر دیده‌شدن سقراط، خود را در حاشیه و سایهٔ او قرار داده‌است. علی معلّم با عنایتی خلّاقانه به این دو مفهوم، به افلاطون لقبِ «سایهٔ سقراط» را داده‌است. تو گویی، سقراط مثالی در عالم مثل است و افلاطون سایه و جلوه‌ای از او در عالم مکتوبات. مراد از «پسر سایهٔ سقراط»، ارسطو است؛ هم به اعتبار رفتار پدرانه و کریمانهٔ افلاطون با ارسطو و هم به اعتبار آن‌که در متون گذشته و روایات دینی حق، آموزگاری را با حقّ پدری شبیه می‌دانستند؛ از جمله در حدیث نبوی: «الآباء ثلاثة: أبٌ ولدک و أبٌ زوّجک و أبٌ علّمک» (آملی، ۱۳۵۲: ۴۹۸) فعلی که شاعر برای سیر دانش‌اندوزی ارسطو و بقراط، نمایندهٔ دانش پزشکی یونانی انتخاب کرده‌است، از مصدر «کافتن» است که هم به معنای جستجوکردن است و هم به معنای ویران‌کردن و دریدن. شاعر با عنایت به هر دو معنیِ این مصدر، اهتمام ارسطو به دانش را با اهتمام به ویرانی همراه کرده‌است تا به اندیشهٔ هایدگر و فردید نزدیک شود.

در بیت سوم: «ماسوی را به دم تیغ سوا می‌کردند/ می‌شمردند جهان را و جدا می‌کردند» هم شاعر، اشاره‌ای منتقدانه به تقسیم‌بندی دانش‌ها دارد که نخستین‌بار در تاریخ علم و فلسفه، توسّط ارسطو انجام شده‌بود. «ارسطو نخستین کسی بود که به رده‌بندی دانش متوجه شد و تقسیماتی را بنیان نهاد که در طول قرون نفوذ یافت.» (محمدنیا، ۱۳۸۴: ۵۷) این تقسیم‌بندی که اساس و روش دانش و پژوهش در دوره‌های بعد شد، طبیعتاً بی‌عیب و نقص نبود و از همین‌روی، موجب برانگیخته‌شدن انتقادات متفکّران متأخّر شد. (همان و شاله، ۱۳۴۶: ۵۴ تا ۶۷)

در بیت چهارم هم بینامتنیت‌های دیگری را با فلسفه و حکمت فردید می‌بینیم. به ویژه در این بیت:

گریهٔ روح روان بود که جان طغیان کرد صبح تاراج زمین بود، زمان طغیان کرد

اوّلاً، می‌توانیم بیت را این‌گونه تفسیر کنیم که به خاطر اساس اشتباهی که ارسطو و پیروانش گذاشتند و نتایج بدی که آن اساس گذاشت، زمان طغیان کرد؛ یعنی دور دیروزی نسخ شد و دور امروز آغاز. ثانیاً، می‌توانیم با توجّه به هم‌ریشگی «طاغوت» و «طغیان» و نیز اهتمام معلّم و فردید به اتیمولوژی، حدس بزنیم که منظور شاعر از طغیان زمان -با استفاده از ایهام تبادر- طاغوتی‌شدن عهد باشد، دقیقاً مطابق نظریهٔ فلسفهٔ فردید که دیروز را روزگارِ غلبهٔ طاغوت می‌دانست. فلذا با این تفسیر، معنای بیت این می‌شود: به خاطر اساس اشتباهی که ارسطو در دانش گذاشت، روزگار روزگار

غلبهٔ طاغوت شد. هردوی این تفاسیر شبیه به هم و منطبق با اندیشهٔ فردید است و البتّه که دومی زیباتر و متناسب‌تر.

هشت بیتی که پس از چهار بیت نخست نقل کردیم، از مثنوی با ده بیت فاصله از چهار بیت اوّل جلوترند و در این‌جا، بینامتنیت وضوح بیشتری پیدا می‌کند. گویی این هشت بیت، تفسیر و توضیح آن چهار بیت هستند.

حِبر مقدونیه می‌گفت سقر سقراط است نه که بقراط بقر نیست، بقر بقراط است

در بیتِ نخست، آشکارا بینامتنیتِ دانش اتیمولوژی و فیلولوژی فردید با شعر معلّم را می‌بینیم ولو در حد تفنّن شاعرانه. شباهت‌یابی بینِ «بقر» به معنای «گاو» با «بقراط» و «سقر» به معنای «جهنّم» با سقراط. در این‌جا شاعر سعی کرده‌است که به اختلاف ارسطو با افلاطون و سقراط و طبق اندیشهٔ خودش به انحرافِ فلسفه اشاره کند. چنان‌چه خود می‌گوید: «از رد مشائیان بر افلاطونیان و سقراطیان این‌گونه تعبیر شده‌است» (معلّم دامغانی، ۱۳۹۳ الف: ۳۲۷).

در بیت بعد، بینامتنیتِ فلسفهٔ یونان به اصطلاحاتی چون «جنس» و «مثل» پررنگ‌تر می‌شود و با دو بیت بعد، لحن شاعر جدلی‌تر و تندتر.

جنس سقراط سقر بود، سمندر را ساخت مُثُل حِبر بقر بود، سکندر را ساخت
دیک در منظر بدخواه غراب‌البین است گاو مقدونیه در عکا، ذوالقرنین است
بُت‌گران در همه ادوار دِروگر بودند «سدنهٔ فلسفه اوبار» سروگر بودند

در این سه بیت، شاعر با طعنه‌هایی فلسفی به داستان شاگردی اسکندر نزد ارسطو اشاره می‌کند و اسکندر و خون‌ریزی‌ها و ستم‌هایش را محصول فلسفه و تعلیمِ ارسطو معرفی می‌کند. به این مناسبت اگر اسکندر شهره به شاخ‌داری است، شاخ‌هایش دست‌پرودهٔ ارسطو هستند. شاخِ اسکندر هم مشخّصاً کنایه از خون‌ریزی و آزاررسانی اوست. و البتّه این گاو نمادین که از مثال ارسطو در عالم مثل شروع می‌شود و با اسکندر در سیاست و حکومت بروز پیدا می‌کند، در شعرهای دیگر معلّم تبدیل به گوساله‌های سامری در آفاق و انفسِ جهان و انسان‌های غرب‌زده می‌شود.

در دو بیت بعد، شاعر پیروان ارسطو را در مقابل پیامبران مطرح می‌کند و به‌ویژه در بیت دوم، به نابودی و اضمحلالِ تدریجیِ مسیحیّت اشاره دارد:

بارها جهد شبانان رمه را ایمن کرد شرهٔ شاخ‌تراشان همه را ریمن کرد
میخ خرگاه فلاطون خر عیسی را کشت پسر سایهٔ سقراط کلیسا را کشت

چه این‌که می‌دانیم، کلام و اندیشهٔ مسیحی، از دورانی به شدّت تحت تأثیر فلسفهٔ یونانی قرار گرفت و فلسفه‌زدگی شدید دین در دوران قرون وسطی، مصائب بی‌شماری

را برای پیروان آن دین فراهم‌آورد که نتیجه‌اش، رنسانس و نابودی ساختار حاکمیتی و اقتدار مسیحی بود.

آن‌چه در بیت زیر می‌بینیم، خلاصهٔ همه مقدماتی است که در ابتدای این بخش، از نظر هایدگر و فردید درباب فلسفهٔ یونان و مسئلهٔ انحراف موضوع فلسفه از ارسطو نقل کردیم:

تا فلاطون، تب تیمار، دو منزل طی کرد پسر سایهٔ سقراط سفر را پی کرد

بینامتنیت‌های فلسفی فراوان و ارجاعات دیگری نیز در این شعر حضور دارد که به عنوان نمونهٔ آخر، این بیت طعنه‌آمیز را مورد توجّه قرار می‌دهیم:

کل -اگر راه بری- نوعند، جزوی جنس‌اند

جنس جنس حیوان کلی است، بعضی انس‌اند (همان: ۳۲۸)

این بیت استثنائاً در کتاب داخل گیومه آمده‌است، به این منظور که انگار نقل قولی از ارسطوست با بینامتنیت فلسفیِ واژگانی چون «کل»، «جزء»، «جنس» و «نوع» و اشاره به تعریفِ «انسان، حیوان ناطق است»، در منطق ارسطویی. شاعر خواسته‌است که با طرح این اندیشه، سطحی‌بودن انسان‌شناسی ارسطویی را به ریش‌خند بگیرد.

۵-۲-۲- مثنوی «تبارنامهٔ انسان»

دیگر شعری از علی معلّم که در آن می‌توان سراغ از بینامتنیت در اندیشه‌های فردید گرفت، «تبارنامهٔ انسان» (همان: ۳۴۲) است. این شعر با این‌که در مقدّمهٔ ابوطالب مظفّری به عنوان سومین شعر از سه‌گانهٔ فکری معلّم شناخته شده‌است (همان) ولی توان‌مندی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی مبتنی بر بینامتنیتِ دو شعر «نی‌انبان مشرک» و «امّت واحده» را ندارد. چه‌بسا بهتر باشد برای رسیدن به شاه‌کارها و سه‌گانهٔ فکری معلم، دو شعر اخیر را با شعر «کلیله» جمع ببندیم.

در مثنویِ تبارنامهٔ انسان، شاعر متأثّر از اندیشه‌های فردید، به ستیز با اومانیسم رفته‌است امّا در این شعر، لحن و ادبیات فردید تقریبا به‌چشم نمی‌آید و در عوض، تا حدّی ادبیات دیگر فیلسوف آلمانیِ مورد علاقهٔ فردید؛ یعنی «فریدریش ویلهلم نیچه» به چشم می‌خورد. به‌ویژه در پایان‌مندی شعر:

گیتی دریغِ کُشته و اندوهِ کِشته است این قصه در صحیفهٔ آدم نوشته است
سوگند می‌خورم که خدا نیست در زمین غیر از شما و رنج شما نیست در زمین
(همان: ۳۴۶)

نتیجه‌گیری:

از مهم‌ترین نتایج این تحقیق، باید به کشفِ ارتباطِ وسیع دو نگرهٔ نمادگرایی و بینامتنیت در متون ادبی، اشاره کرد. اگر نتوانیم این گزاره را به همهٔ آثار ادبی تعمیم دهیم، دست‌کم می‌توانیم بگوییم که در شعر علی معلّم، بینِ افزایش کیفیّت و کمّیتِ نمادگرایی و افزایش کیفیّت و کمّیتِ بینامتنیت، ارتباطی دوسویه و محکم برقرار است. در مثنوی‌های معلّم افزایش بینامتنیت‌ها، به گسترده‌شدن جهانِ نمادین شعر او و افزایش نمادها، به ازدیاد گفتگوهای متنی شعر او با دیگر متون و اندیشه‌ها انجامیده‌است. در بسیاری از این اشعار از جمله در شعر «به حقّ حق که خداوندی زمین با ماست» تمرکز بر زیبایی‌شناسی نماد، به یافتن ارزش‌های زیبایی‌شناسیِ گستردهٔ بینامتنیتِ شعر معلّم با کتاب کلیله و دمنه نیز انجامیده است. یا برای نمونه در شعر «نی‌انبانِ مشرک»، تمرکز بر زیبایی‌شناسی بینامتنیت، ما را به کشف شگردهای زیبایی‌شناسانه در خلق نمادِ «گاو» نیز رهنمون شد.

در شعر معلّم، برخلافِ شعر برخی شاعران که خیال و اندیشه، رابطه‌ای معکوس و دافعه‌مند با یکدیگر دارند و افزایش یکی به کاهش دیگری می‌انجامد، در شعر علی معلّم دامغانی، اندیشه و خیال رابطه‌ای مستقیم و فزاینده با هم دارند. به نحوی که اوج‌گرفتن یکی به اوج‌گرفتن دیگری کمک می‌کند؛ چه این‌که نماد، یکی از مهم‌ترین جلوه‌های خیال و خیال‌انگیزترین آرایه‌های دانش بیان است و برعکس، بینامتنیت، آن هم بینامتنیتِ متون فلسفی و فکری، آشکارا مرتبط با عالم اندیشه است.

یکی از زیباترین شگردهای بینامتنی و فضای گفت‌وگویی در شعر علی معلم در برقراری روابط بینامتنی با اندیشهٔ حکمت انسی و علم‌الأسمای تاریخی فردید است. عامل زیباشناختی این بینامتنیت، پیوند رابطهٔ دیالکتیک میان ساحت اندیشه و ساحت شعر است، به‌گونه‌ای که حضور اندیشهٔ فردید، شعر را تبدیل به یک فضای فکری صرف نکرده است، بلکه شاعر با استادی توانسته میان این دو فضا مکالمه برقرار کند و جهان خشک اندیشه را با جهان شاعرانه تلفیق کرده و از آن اندیشه‌ای شاعرانه و جهانی متخیل بسازد.

فهرست منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم
۲. ادواردز، پل، (۱۳۸۹)، بودن و زمان از منظر مارتین هایدگر، با ترجمهٔ عبدل‌علی دستغیب، کتاب ماه فلسفه، شمارهٔ ۴۲.
۳. افراسیابی، مرضیّه، (۱۳۸۹)، چیستی فلسفه از نظر هایدگر، کتاب ماه فلسفه، شمارهٔ ۴۲.
٤. آلن، گراهام، (۱۳۸۵)، بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، چ۲، تهران: مرکز.
٥. آملی، سیّد حیدر، (۱۳۵۲)، المقدّمات من کتاب نصّ النّصوص، تهران: انستیتو ایران و فرانسه.
٦. تایسن، لیس، (۱۳۹۲)، نظریّه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار: حسین پاینده، چ۲، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم زرین.
۷. خیّام، عمر، (۱۳۸۶)، رباعیّات خیّام، چ۸، تهران: اقبال.
۸. صبّاغی، علی، (۱۳۹۱)، بررسی تطبیقی محورهای سه‌گانهٔ بینامتنیت ژنت و بخش‌هایی از نظریهٔ بلاغت اسلامی، منتشرشده در فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی سال۹، شماره ۳۸.
۹. فردید، سیّداحمد، (۱۳۹۵)، به ستوه آمدن، منتشر شده در وبلاگ فردیدنامه توسّط محمّدرضا ضاد، blogfa.fardidnameh.com، مطلب شمارهٔ ۲۶۳.
۱۰. فردید، سیّداحمد، (۱۳۸۷)، دیدار فرهی و فتوحات آخرالزّمان، چ ۲، تهران: نظر.
۱۱. فردید، سیّداحمد، (۱۳۵۵)، روزنامهٔ رستاخیز، مصاحبه از علی‌رضا میبدی، شماره‌های ۲۰ مهرماه و ۱۱ آبان‌ماه.
۱۲. قنبری، مهدی، (۱۳۹۰)، هستی و انسان در اندیشه ی هایدگر، خردنامه، شمارهٔ ۷.
۱۳. قهرمانی، مریم، (۱۳۹۵)، متن به مثابه بینامتن، منتشرشده در سایت انسان‌شناسی و فرهنگ.
۱٤. محمّدنیا، مرتضی، (۱۳۸۴)، تأثیر رده‌بندی ارسطو بر رده بندی های اسلامی، منتشرشده در مجلّهٔ آینهٔ پژوهش، شماره ۹۶.
۱٥. معارف، سیّد عباس، (۱۳۸۶)، نگاهی دیگر به مبادی حکمت انسی، اصفهان: پرسش.

۱۶.معلّم دامغانی، علی، (۱۳۸۸)، بر این رواق مقرنس، گزیدهٔ نقد و بررسی‌های شعر علی معلّم دامغانی. تهران: سورهٔ مهر.
۱۷.معلّم دامغانی، علی (۱۳۹۳)، گزیدهٔ اشعار علی معلّم دامغانی، به کوشش: محمّد نورالهی، ابوطالب مظفّری، محمّدکاظم کاظمی، مشهد: سپیده‌باوران.
۱۸.معلّم دامغانی، علی (۱۳۸۶)، رجعت سرخ ستاره، چ۳، تهران: سورهٔ مهر.
۱۹.معلّم دامغانی، علی (۱۳۸۸)، حیرت دمیده‌ام، گزیدهٔ جستارها و گفتارهای علی معلّم دامغانی، تهران: سورهٔ مهر.
۲۰.معلّم دامغانی، علی (۱۳۹۳)، مثنوی گورواکه، منتشر شده در سایت شهرستان ادب، shahrestanadab.com، مطلب شمارهٔ ۷۳۶۰.
۲۱.نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸۷)، باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختینی، منتشر شده در پژوهش‌نامه علوم انسانی ادبی، شمارهٔ ۵۷.
۲۲.هاشمی، محمّدمنصور، (۱۳۹۳)، هویّت‌اندیشان و میراث فکری سیّد احمد فردید، چ ۴، تهران: کویر.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲،
صفحات ۶۳-۴۷

انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

بازآفرینی ضرب‌آهنگِ شعر در ترجمه: موردپژوهی ترجمهٔ فرانسهٔ «صدای پای آب» سهراب سپهری

صدیقه شرکت مقدم[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه-دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی دانشگاه علامه طباطبائی

چکیده:

امروزه اشعار سهراب سپهری، شاعر معاصر ایرانی، به زبان‌های مختلفی از جمله انگلیسی، فرانسه، ایتالیایی و اسپانیایی ترجمه شده که بیانگر اهمیت جایگاه آراء و اندیشه‌های وی در ادبیات جهان است. از آنجایی که اشعار این شاعر بنام ایرانی از ظرافت، صنایع ادبی، نماد، واج‌آرایی و غیره برخوردار است، ترجمهٔ آن به مراتب دقت و تلاش بیشتری را می‌طلبد. در این پژوهش سعی بر آن است تا ترجمهٔ فرانسهٔ یکی از اشعار وی با عنوان «صدای پای آب» از ناهید جلیلی‌مرند و همکارن را بر مبنای آراء آندره لُفور[۲] بررسی نماییم تا دریابیم آیا ساختار شعر، معنا و ضرب‌آهنگ آن به‌خوبی در زبان مقصد انتقال یافته است یا خیر. برای نیل به این مقصود، دسته‌بندی هفت‌گانهٔ انواع ترجمهٔ شعر به شیوه لُفور را ملاک کار خود قرار می‌دهیم تا متوجه شویم مترجمان از کدام راهبرد برای ترجمهٔ این شعر سود جسته‌اند. این راهبردها به‌طور کامل و جامع همهٔ ویژگی‌های شعر را همچون ترجمهٔ واجی، تحت‌اللفظی، وزنی، قافیه‌دار، تفسیری، ترجمهٔ شعر به نثر و ترجمهٔ سفید را در برمی‌گیرد. نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که آن‌ها بیشتر از شیوهٔ «ترجمهٔ واجی-آوایی» و «ترجمه-وزنی» که منجر به بازآفرینی ریتم در زبان مقصد می‌شود، استفاده کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: آندره لُفور، ضرب‌آهنگ، ترجمه شعر، صدای پای آب، سپهری.

[۱] moghadam@atu.ac.ir
[۲] André Lefèvre

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۷

۱. مقدمه

از میان آثار شاعران معاصر، اشعار سهراب سپهری از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و همواره توجه صاحبان ادب را به خود جلب کرده است. از میان اشعار وی، «صدای پای آب» پنجمین کتاب از مجموعهٔ «هشت کتاب»، یکی از شناخته‌شده‌ترین شعرهای وی و به نوعی زندگینامهٔ خود شاعر از دیدگاهی عارفانه است که به غیر از توصیف عناصر طبیعت، مبانی اصلی وجودشناسی و معرفت‌شناسی را به همراه دارد. اولین ترجمه از شعرهای سپهری به فرانسه، مجموعهٔ «حجم سبز» از ناهید جلیلی‌مرند، دانشیار دانشگاه الزهراء و با همکاری معینی در سال ۱۳۸۹ با عنوان «حجم سبز[۱]: گزیدهٔ اشعار سهراب سپهری» بود که در انتشارات دانشگاه الزهراء به چاپ رسید. چند سال بعد از آن، همین مترجم با همکاری زمانی و عزیزمحمدی دو مجموعه شعر دیگر از این شاعر را با نام‌های «صدای پای آب»[۲] و «مسافر»[۳] تحت‌عنوان «دو دفتر شعر سهراب سپهری» به فرانسه برگرداند و در انتشارات راه ابریشم به چاپ رساند. اخیراً (۱۴۰۱) ترجمهٔ دیگری با عنوان «چکه‌های وقت: گزیدهٔ اشعار هشت کتاب سهراب سپهری» توسط طاهره بهرامی در انتشارات عطف نیز به چاپ رسیده است. از آنجایی که ترجمهٔ اشعار این شاعر بنام، نقش مهمی در آشنایی مخاطبان فرانسوی با اندیشه‌های عرفانی-فلسفی وی دارد، تلاش این مترجمان در برگردان آن اهمیت ویژه‌ای می‌یابد.

۱/۱. هدف و ضرورت پژوهش

هدف پژوهش حاضر آن است که شعر «صدای پای آب» از سپهری را از منظر ترجمه‌شناسی بکاود و با بهره‌گیری از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان این رویکرد به‌ویژه آندره لُفِور[۴] به بررسی میزان بازآفرینی شکل ظاهری شعر نو، وزن، معنا و ضرب‌آهنگ در زبان فرانسه بپردازد. برای رسیدن به این هدف، دسته‌بندی انواع ترجمهٔ شعر به شیوهٔ لُفِور را ملاک کار خود قرار داده تا دریابیم مترجمان بیشتر کدام راهبرد را در ترجمهٔ خود اتخاذ کرده است. از آن‌جایی ترجمهٔ اشعار سپهری اخیراً به زبان فرانسه مورد توجه قرار گرفته است، لذا ضرورت بررسی کیفی برخی از این برگردان‌ها ضروری به نظر می‌رسد. انتخاب ترجمهٔ جلیلی‌مرند از میان ترجمه‌های دیگر به این دلیل است که این نسخه، اولین ترجمه از این شعر به فرانسه به حساب می‌آید. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش تحقیق کیفی و با تکیه بر رویکرد تطبیقی به تحلیل یک شعر از سپهری می‌پردازد.

---

[۱] *Etendue verte*
[۲] Le bruit de pas de l'eau
[۳] Voyageur
[۴] Etkind

۱ـ۲. پرسش‌های پژوهش

ما با توسل به رویکرد ترجمه‌شناسی، به دنبال پاسخ به این پرسش‌ها هستیم که آیا ترجمهٔ فرانسهٔ «صدای پای آب» از لحاظ محتوا، تصویرسازی و نماد به‌درستی در زبان مقصد بازآفرینی شده است؟ آیا ضرب‌آهنگ اشعار در زبان مقصد انتقال یافته است؟ ترجمهٔ جلیلی‌مرند و همکاران براساس دسته‌بندی لُفِور در کدام گروه قرار می‌گیرد؟ از میان هفت استراتژی مطرح‌شده توسط لُفِور کدام‌یک مناسب ترجمهٔ شعر نو است؟

برای دستیابی به اهداف خود، ابتدا بر ویژگی‌های شعری و موسیقایی خاص شعر سپهری تمرکز کرده و آن را با ترجمهٔ آن در زبان مقصد مقایسه می‌کنیم تا دریابیم آیا این عناصر که دربرگیرنده آرایه‌های ادبی، واج‌آرایی، تکرار، معنا و ضرب‌آهنگ اشعار شاعر بنام ایرانی است به‌درستی در زبان مقصد انتقال یافته یا خیر.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بدون شک در حوزهٔ ادبیات فارسی، دربارهٔ سپهری و اشعارش سخن بسیار گفته شده است. کارنامهٔ سپهری‌پژوهی، این حقیقت را آشکار می‌کند که پژوهشگران بیشتر به بررسی اندیشه‌های وی و شاخصهٔ اشعار وی از دیدگاه‌های مختلف پرداخته‌اند و کمتر از منظر ترجمه‌شناسی به ترجمه‌های مجموعهٔ اشعار او پرداخته‌اند. لذا در اینجا سعی داریم به مقالاتی که در این حوزه و به‌طور خاص دربارهٔ مجموعه شعر «صدای پای آب» نگاشته شده‌اند، اشاره کنیم.

نرماشیری در مقالهٔ «نگاه تحلیلی-فلسفی به منظومهٔ صدای پای آب» (ادبیات پارسی معاصر، (۱۳۹۰) با بررسی شعر سپهری به این نتیجه می‌رسد که در لایه‌های نهان این مجموعه شعری کارکردی فلسفی نهفته است، به نحوی که بین عناصر و پدیده‌های طبیعت نوعی کنش هستی‌شناسی رؤیت می‌شود. نگارندهٔ مقاله همچنین معتقد است که این شاعر منحصراً در پی توصیف و بیان لذت نفس با نگاهی شاعرانه نیست، بلکه مبانی بنیادین وجودشناسی را به شکلی معرفت‌شناختی نشان داده است.

در مقالهٔ دیگری با عنوان «بررسی سبک‌شناسی صدای پای آب سهراب سپهری» (دومین کنگره بین‌المللی علوم انسانی، مطالعات فرهنگی (۱۳۹۶)، برزگر با تحلیل این شعر به این نتیجه رسیده است که سپهری در به‌کارگیری کلمات و استفاده از مظاهر زیبای طبیعت و ایجاد نماد، در شعر خود سبکی جدید و تازه به وجود آورده است؛ سبکی تازه‌تر از نیما یوشیج.

امامیان نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی استراتژی‌های به‌کارگرفته‌شده در ترجمهٔ انگلیسی اشعار سهراب سپهری براساس چهارچوب لُفور» که در سال ۱۳۹۱ در

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی دفاع کرده است به مقابلهٔ اشعار سپهری با مدل پیشنهادی ترجمهٔ شعر از منظر لُفور پرداخته و سعی در یافتن بیشترین استراتژی به‌کاررفته توسط مترجمان بوده است.

داریوش شایگان نیز در کتاب «واحهٔ زمردین» (۱۳۶۰) منتخبی از اشعار سهراب سپهری را به زبان فرانسه برگردانده است. شایگان سرآغاز ترجمهٔ خویش را به مقدمه‌ای بلند و وزین مزین کرده و آخرین صفحهٔ متن این کتاب، عبارت است از یادداشتی که مترجم نهایتاً افزوده است.

دربارهٔ نظریهٔ آندر لُفِور نیز مقالاتی نوشته شده است که به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

بشیری و محمدی در مقالهٔ «میزان کارآمدی رهیافت‌های لُفِور در ترجمهٔ شعر بین زبان عربی و فارسی» که در مجلهٔ *جستارهای زبانی* به چاپ رسانده‌اند، به معرفی راهبردهای لُفور اشاره داشته و آن را روی ترجمهٔ «عن انسان» محمود درویش از عربی به فارسی پیاده کرده و میزان کارآمدی آن را در دو زبان عربی و فارسی سنجیده‌اند.

ناظری و همکاران نیز در مقالهٔ «نقدی بر ترجمهٔ ابراهیم امین‌الشواربی از غزل دهم حافظ براساس نگرهٔ بازنویسانهٔ لفور» مجلهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، (۱۴۰۰) با توسل به رویکرد توصیفی-تحلیلی می‌کوشند ترجمهٔ عربی منظوم و منثور شواربی از غزل دهم حافظ را در سایهٔ محدودیت‌های مورد نظر لُفِور بررسی نمایند. برآیند نهایی این پژوهش، از یک‌سو نمایش تأثیر محدودیت ایدئولوژی این نظریه‌پرداز در ترجمهٔ شواربی است، آن هم با نگرش عارفانه وی در بازنویسی این غزل و معادل‌سازی نمادهای خانقاهی و از سوی دیگر، بیانگر محدودیت سبک ادبی است که شواربی را به بازنویسی مفهومی در موسیقی و صنایع ادبی می‌کشاند.

بررسی‌ها بیانگر این مطلب است که تاکنون پژوهشی با محوریت نقد ترجمهٔ جلیلی‌مرند از اشعار سپهری با تکیه بر آراء لُفور انجام نشده است. بنابراین در پژوهش پیش‌رو سعی داریم تا ترجمهٔ شعر «صدای پای آب» از سپهری را که سرشار از نکات عرفانی-فلسفی است، تحلیل و بررسی نماییم تا از این رهگذر، میزان موفقیت این مترجم و همکارانش در انتقال جان کلام و درون‌مایهٔ اشعار وی بر مخاطب مشخص شود.

۳. روش پژوهش

بی‌تردید ترجمهٔ شعر، شگرد رمزگذاری مجدد عناصر زبان مبدأ در زبان مقصد است. به دیگر سخن، ترجمهٔ شعر نوعی تلاشِ زبانی است که در آن یک پیام در زبان اصلی رمزگشایی شده و پس از گزینش معادل‌های شایسته، با رعایت سبک و سیاق نویسنده و حفظ ارتباط اجزای شکل‌دهندهٔ آن، کُدها در زبان مقصد بازتولید می‌شود. در واقع،

هر کلمه یا هر جمله، با درنظرگرفتن موقعیتِ متنی یا کارکردی، معنای واقعی خود را در شعر بیان می‌کنند (ایم[۱]، ۱۹۸۴: ۲۶). افیم اتکین[۲] زبانشناس روس اعتقاد داشت که «ترجمهٔ شعر» در فرانسه آشفتگی عمیقی را پشت سر گذاشته است. از این رو، وی در پی یافتن راه‌حلی برای عبور از این بحران بود. از نظر وی هدف اصلی مترجمان در سال‌های اخیر تنها چاپ سریع مجموعهٔ اشعار شاعران، بدون درنظرگرفتن بازتولید عناصر زیباشناختی آن در زبان مقصد است (شرکت مقدم، ۱۴۰۲: ۴). اتکین از نبود نقد واقعی بر ترجمه‌های منتشر شده ابراز تأسف می‌کرد. وی اعتقاد داشت مترجمان در حین ترجمه، کلیت شعر را درنظر نمی‌گیرند و تنها به این بسنده می‌کنند که معنایی قابل‌فهم از شعر در زبان مقصد ارائه دهند (آگوستینی-اوآفی[۳]، ۲۰۰۶: ۱۹).

مترجم چیره‌دست هنگام ترجمهٔ شعر علاوه بر بازآفرینی وزن، قافیه و ساختار نحوی، باید عناصر فرهنگی و معنایی متن مبداء را در اولویت کار خود قرار دهد. اما زمانی که زبان‌ها از نظر ساختاری با هم تفاوت زیادی دارند، بدون شک قالب متن اصلی در ترجمه دستخوش تغییراتی انکارناپذیر می‌شود؛ تغییراتی که موجب ازبین‌رفتن زیبایی متن اصلی می‌شود، شامل ضرب‌آهنگ، واج آرایی و برخی از آرایه‌های ادبی. امروزه صاحب‌نظران، سه روش کلی را برای ترجمهٔ متون ادبی در نظر می‌گیرند: «۱. ترجمهٔ تحت‌الفظی که شامل انتقال همان واژه در بافتِ متن اصلی در زبان مقصد است. ۲. انتقال معانی بدون در نظر گرفتن بافت و شکل جمله یا نظم کلمات. ۳. بازآفرینی سبک شعر به گونه‌ای که مترجم بتواند شبیه آن را جایگزین نماید؛ به بیانی دیگر، یعنی بازآفرینی وزن، قافیه، تصاویر و معانی که این بهترین روش برای ترجمهٔ شعر محسوب می‌شود» (عنایی،۱۴۷:۲۰۰۰؛ به نقل از سرپرست، ۱۳۹۷: ۴۵).

امروزه پژوهشگران ادب فارسی، سهراب سپهری را به‌عنوان یکی از شاعران صاحب‌سبک معرفی کرده‌اند که با توسل به شگردهای آشنایی‌زداینده و پیش‌رفتن از هنجارهای معمول در کاربرد صناعات توانسته به خلق تصاویر شعری دست یابد (نیکان‌فر و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۶۵). این شاعر معاصر در تلاش است تا تشبیهاتی بیافریند تا در خلال شناساندن جهان آرمانی خود و کم‌رنگ کردن عادت‌ها، تصاویری تازه میان اشیا، طبیعت و معانی خلق کند (همان). در اشعار سپهری شاخصه‌های مفهمومی، صناعتی و زبانی متفاوتی دیده می‌شود که وی را از دیگر شاعران، متمایز می‌نماید. آشنایی‌زدایی تصویری که یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد اشعار وی به

---

[۱] Hymes
[۲] Efim Etkind
[۳] Agostini-Ouafi

حساب می‌آید، تلاشی است برای برجسته‌سازی و پیچیده‌کردن تصاویر در ذهن خواننده تا لذت ادبی را در نهایت برای او مهیا کند. بنابراین آشنایی‌زدایی و «ادبیت هنگامی آغاز می‌شود که هنر سازه‌ها، که هم بی‌شمارند و هم تقریباً مشترک، در تمام آثار ادبی از حالت مألوف و غیرفعال خود درآیند و به‌گونه‌ای خود را بر خواننده آشکار کنند که گویی نخستین بار است که با این هنر سازه‌ها روبه‌رو شده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۹).

در پژوهش حاضر راهبردهای هفت‌گانهٔ آندره لُفور (۱۹۷۵) در کتاب «ترجمهٔ شعر، هفت استراتژی و یک طرح»[۱] در نظر گرفته شده است. این راهبردها به‌طور کامل و جامع همهٔ ویژگی‌های شعر را همچون ترجمهٔ واجی، ترجمهٔ تحت‌اللفظی، وزنی، قافیه‌دار، ترجمهٔ شعر به نثر و ترجمهٔ سفید را در برمی‌گیرد. لُفور در سال ۱۹۷۸ میلادی اصطلاحات «نظریه» و «علم» را در ترجمه به کار گرفت و مشکل نظری را بیان کرد. وی در مقالهٔ «ترجمه: کانون رشد دانش ادبی» بر این نکته اشاره کرد که اختلاف اصحاب تأویل و اثبات‌گرایان جدید براساس سوءتفاهمی دوطرفه ایجاد شده است. لذا وی از یک طرف نظریهٔ تأویل‌گرایانه به ترجمه را که مربوط به سه قرن پیش و با باورها و اصول جدید در تناقض است رد می‌کند و از طرف دیگر نیز رویکرد اثبات‌گرایی منطقی را که با تمرکز بر داده‌های محض و قواعد علوم طبیعی مانع ارتقاء دانش ادبی می‌شود، نمی‌پذیرد (سرپرست و همکاران،۱۳۹۷:۴۰). لُفور شعر را بستری واحد می‌داند که در آن فرم، محتوا و زیبایی‌شناسی در نظر گرفته شده است. وی در هفت استراتژی و طرح اولیهٔ خود، بر فرآیند ترجمه و تأثیر متن اصلی بر ترجمه تمرکز دارد.

جدول ۱: راهبردهای هفت‌گانهٔ آندره لُفور

۱.ترجمهٔ آوایی/ واجی[۲]	این ترجمه بر بازآفرینی صدای متن مبداء در متن مقصد تمرکز دارد. در این راهبرد هر واج با واج مشابهی در زبان مقصد جایگزین می‌شود، ولی جنبه‌های دیگر شعر قربانی می‌شود.
۲. ترجمهٔ تحت‌الفظی[۳]	این راهبرد بر ترجمهٔ واژه به واژه تأکید دارد، لذا معنا و ساختار نحوی متن مبداء را نادیده می‌گیرد.

[۱] *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*
[۲] Traduction phonémique
[۳] Traduction littérale

۳.ترجمهٔ وزنی[۱]	معیار اصلی در این ترجمه بازآفرینی وزن شعر متن مبداء است. این نوع راهبرد بار دیگر معنای شعر را نادیده می‌گیرد. هدف این نوع راهبرد برانگیختن حس شادی و لذت در خواننده با بازتولید طنین، ریتم و ملودی شعر اصلی است.
۴.ترجمهٔ شعر به نثر[۲]	این راهبرد نیز به تحریف معنا و ساختار نحوی متن مبداء منجر می‌شود ولی به اندازهٔ ترجمهٔ تحت‌الفظی و وزنی مخرب نیست. در این نوع ترجمه، تنها انتقال معنا مهم است لذا مترجم نیاز به استفاده از جملات و واژگان بیشتر دارد. به این صورت متن مقصد طولانی‌تر از متن مبداء است.
۵. ترجمهٔ قافیه‌دار[۳]	این راهبرد جزو سخت‌ترین‌ها محسوب می‌شود، زیرا مترجم ناگزیر به حفظ هم‌زمان فرم و محتواست. در این استراتژی، مترجم به قیمت بازآفرینی وزن و قافیه در زبان مقصد، بار دیگر ممکن است معنا و ساختار نحوی شعر را نادیده بگیرد.
۶.ترجمهٔ شعر سپید[۴]	این راهبرد، به‌واسطهٔ انتخاب ساختار، محدودیت‌هایی را بر مترجم تحمیل می‌کند، اگرچه نتیجهٔ نهایی شامل دقت بیشتر و درجهٔ بالاتری از ادبی بودن است. در این نوع ترجمه، مترجم به دلیل اهمیت بیشتر به سطح ادبی شعر، به ترجمه‌ای ریتمیک دست می‌زند. اضافات و الحاقات این نوع ترجمه زیاد است.
۷.ترجمه-تفسیر[۵]	انجام این نوع ترجمه آسان‌تر است زیرا مفاهیم شعر اصلی در زبان مقصد بازسازی می‌شود. در این راهبرد ساختار و بافت متن اصلی تحریف شده و زیبایی‌های ظاهری و درونی متن اصلی قربانی می‌شود.

۴. تحلیل داده‌ها

در شعر نو، آرایه‌های ادبی همچون قافیه و وزن، از قواعد کلاسیک پیروی نمی‌کند و خلاقیت و دگرگونی‌های زیادی در آن‌ها دیده می‌شود. در شعر نو واحد شعر دیگر بیت نیست بلکه مصراع‌های کوتاه و بلند که به آن «بند» می‌گویند، جایگزین آن شده است (پورنامداریان و همکاران، ۱۳۹۰: ۳۰). در واقع، شاعر این نوع آرایه‌های ادبی را بی‌اختیار

[۱] Traduction rythmique
[۲] Traduction en prose
[۳] Traduction rimée
[۴] Traduction en vers blanc
[۵] Traduction interprétation

در شعر خود به کار می‌برد که نتیجۀ انواع تداعی شامل تضاد، تشابه و مجاورت است. به گفتۀ جرجانی «آنچه از فنون بدیعی در اشعار نو به دست آمده، به اقتضای موضوع و مبتنی بر ذوق زیباشناسی آنان بوده که به‌طور طبیعی ظهور کرده است» (جرجانی،۵:۱۳۷۴). وی صنایع ادبی را تنها زمانی که به اقتضای معنا و بدون قصد و به شکلی طبیعی به کار رود، عامل زیبایی در نظر می‌گیرد. یکی از پربسامدترین فنون ادبی در شعر نو، فنون لفظی بدیع است که در تولید ضرب‌آهنگ و زیبایی کلام نقش مهمی را ایفا می‌کند. همچنین، از آنجا که شکل درونی شعر و انسجام و پیوستگی آن مورد توجه بوده و از سوی دیگر این فنون از انواع تکرار به‌شمار می‌روند، نقش تأثیرگذاری در ایجاد یکپارچگی و وحدت شعر بازی می‌کند (پورنامداریان و همکاران، ۳۱:۱۳۹۰). از میان صنایع لفظی، واج‌آرایی درصد قابل‌توجهی را شامل می‌شود و گاه به‌صورت پراکنده در چند مصراع رؤیت می‌شود. بخشی از این نوع، به تکرار دو واژۀ متوالی که واج‌های یکسان دارند، اختصاص دارد، که اگر این تکرار در شروع واژه‌ها باشد، موسیقی بیشتری را بازآفرینی می‌کند؛ مانند: سریر ساحل، تور تهی، تک طلسم و غیره.

تکرار هجا یا هجاآرایی در شعر نو، یکی دیگر از عوامل تولید ضرب‌آهنگ است که از میان شاعران سرایندۀ شعر نو همچون اخوان ثالث، نیما یوشیج، سپهری و شاملو، این فن با بسامد بالایی در اشعار سپهری دیده می‌شود. لازم به ذکر است که سپهری اهمیت ویژه‌ای به وحدت و یکپارچکی شعر داده و «تکرار» یکی از عواملی است که در ایجاد انسجام نقش بسزایی دارد. عناصر دیگری همچون ایهام، اغراق، ابهام، تلمیح و بدل بلاغی نیز در اشعار سپهری به چشم می‌خورد (همان، ۳۴) که در ترجمه باید مورد توجه قرار گیرد.

پس از توضیحاتی چند دربارۀ سبک و فنون به‌کاررفته در اشعار سپهری و عناصری که در ترجمه باید مورد توجه قرار بگیرد، به تحلیل شعر «صدای پای آب» از این شاعر شهیر ایرانی می‌پردازیم.

-مثال اول:

اهل کاشانم.	Je suis de Kāchān.
روزگارم بد نیست.	Je mène mon petit bonhomme de chemin.
تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی.	J'ai un morceau de pain, un peu d'intelligence, un petit peu de goût,
مادری دارم، بهتر از برگ درخت.	J'ai une mère meilleure que les feuilles d'arbre.
دوستانی، بهتر از آب روان.	Des amis mieux que l'eau qui coule.

قبل از پرداختن به تحلیل این شعر، ذکر این نکته لازم است که سپهری از ترفندهای گوناگونی برای توصیف روایی سود جسته است که از میان این راهبردها می‌توان به استفاده از ضمیر اول شخص «من» و ضمیر متصل شخصی «شناسه-مَ» اشاره کرد. «در این مجموعه شعری حدود شصت بار شناسهٔ «-م» به کار رفته که در نزدیک به ۲۳ بار از آن علاوه بر «م» واژهٔ «من» هم آمده است (مهربان و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۸).

در بند اول شعرِ «صدای پای آب»، واج‌آرایی حرف «م» در واژگانی چون «کاشانم/ روزگارم/ دارم» و هم‌آوایی حرف «ی» در کلمات «نانی/ هوشی/ ذوقی/ مادری/ دوستانی» گوش‌نواز است و ایجاد موسیقی در شعر کرده است که مترجمان از یک طرف با انتخاب دقیق مترادف‌های مناسب در زبان فرانسه و تکرار ضمیر «je/j'ai» (من/دارم) و حرف تعریف نامشخص «un/une» و از طرف دیگر با رعایت ساختار نحوی و شیوهٔ علامت‌گذاری متن مبداء توانسته‌اند به غیر از انتقال صحیح معنا، ضرب‌آهنگ شعر را در زبان فرانسه انتقال دهند. همچنین مورد دیگری که در شعر سپهری ایجاد موسیقی کرده و یکی از شاخصه‌های شعر وی به حساب می‌آید، تکرار کلمهٔ «بهتر» است که جلیلی‌مرند و همکاران با رعایت دستور زبان فرانسه، از دو واژهٔ مناسب «meilleure/mieux» سود جسته‌اند که همچنان ریتم شعر را در خود حفظ کرده است. لازم به ذکر است که به‌منظور آگاهی بیشتر مخاطب، توضیحاتی در زیرنویس برای واژگان ناآشنا همچون «کاشان»، «قبله»، «سجاده/جانماز» و غیره داده شده است.

- مثال دوم:

من مسلمانم.	Je suis musulman.
قبله‌ام یک گل سرخ.	Mon qibla est une rose.
جانمازم چشمه، مهرم نور.	Mon tapis de pierre est la fontaine, ma prière n'est que la lumière.
دشت سجادهٔ من.	La plaine est mon tapis de prière.
من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم.	Je fais mes ablutions avec les reflets dans les fenêtres.
در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف.	Ma prière est inondée de lune, de lumière.
سنگ از پشت نمازم پیداست:	La pierre se voit à travers ma prière:
همه ذرات نمازم متبلور شده است.	Toutes les parcelles de ma prière se sont cristallisées.
من نمازم را وقتی می‌خوانم	Je fais ma prière au moment
که اذانش را باد، گفته باشد سر	
گلدستهٔ سرو.	

من نمازم را، پی «تکبیره‌الاحرام» علف می‌خوانم.
پی قدقامت موج.

Où le vent chante l'appel à la prière au sommet du minaret du cyprès,
Où l'herbe prononce «la splendeur de la divinité»,
Où les vagues chantent "l'appel à la prière".

در ابیات بالا، سپهری با لحنی صریح و قاطع به توصیف دین خود می‌پردازد و از واژه‌های مذهبی همچون «مهر، جانماز، قبله و غیره» استفاده می‌کند که با عناصر مذهبی رایج متفاوت است. وی از «گل سرخ» به جای «کعبه» و قبله خود یاد می‌کند و «نور» را به جای «مهر» انتخاب کرده است. در حقیقت هنر این شاعر خلاق برانگیختن تفکر و تأمل نزد مخاطب با استفاده از واژه‌های ساده و غیرمتعارف است (عبدی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۱۱؛ به نقل از مهربان و همکاران، ۱۳۹۸:۶۹).

در بند سوم بار دیگر واج‌آرایی حرف «س» در واژه‌های «مسلمانم/ سرخ/ سجاده/ سنگ/ است/ پیداست/ سر گلدستهٔ سرو» و تکرار حرف «م» در کلمات «مسلمانم/ قبله‌ام/ من/ می‌گیرم/ نمازم/ ماه/ متبلور/ می‌خوانم» ایجاد موسیقی در شعر کرده است که در ترجمهٔ فرانسه جایگزین واج‌آرایی حرف «پ» در معادل‌های «prière pierre/ lumière /cypress /pronounce /splendeur/» و «م» در واژه‌های «minaret moment/ mes/ lumiere/ mon/ musulman/» شده است و این‌گونه ضرب‌آهنگ شعر در ترجمهٔ فرانسه بازآفرینی شده است. همچنین وام‌گیری به‌جا از واژگان «minaret /qibla/ » (قبله و مناره) در ترجمه موجب انتقال دقیق معنا شده و مترجمان در زیرنویس توضیح لازم را برای هر یک از واژگان داده‌اند. از نظر وینه و داربلنه،[۱]وام‌گیری[۲] از یک طرف در ترجمه باعث بومی‌سازی و بازآفرینی حس فرهنگی در متن و آشنایی مخاطب با واژهٔ بیگانه می‌شود و از طرف دیگر وفادارترین نوع ترجمه محسوب می‌شود (وینه و داربلنه، ۱۹۷۷:۶۷). در بیت «در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف»، با تکرار فعل «جریان دارد» مواجه هستیم که در ترجمه با فعل «.est inondée de lune, de lumière » جایگزین شده است. در حقیقت این تکرار با حرف اضافهٔ «de» در فرانسه تداعی شده و فعل «être inondé de» مطابق با فرهنگ روبر[۳] به معنای «پر شده/ لبریز (از آب) شده» است و کمابیش معادل مناسبی برای فعل «جریان داشتن» به معنای «جاری بودن» است. در مصراع «من

[۱] Vinay et Darbelnet
[۲] Emprunt
[۳] Robert

وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم.» سهراب، عبور نور از پنجره را به تپش پنجره تشبیه کرده، آن هم هنگامی که بیشترین انرژی‌های حیاتی دریافت می‌شوند که اشاره به سروقت خواندن نماز دارد. مترجمان نیز با اولویت قرار دادن انتقال معنا در زبان مقصد، به جای استفاده از معادل «battement» در فرانسه به معنای «تپش» از معادل «reflet» «بازتاب و انعکاس نور» استفاده کرده‌اند. بار دیگر تکرارِ عبارت «من نمازم را» در بیت نهم و یازدهم ایجاد ضرب‌آهنگ در شعر کرده است. مترجمان به‌دلیل تفاوت ساختاری و دستوری زبان فرانسه و فارسی، این موسیقی را با تکرار حرف موصولی «Où » در ترجمهٔ فرانسه بازآفرینی کرده‌اند. اینچنین می‌توان دریافت که جلیلی‌مرند و همکاران نه‌تنها معنای دقیق شعر را در زبان فرانسه انتقال داده‌اند بلکه وزن و ضرب‌آهنگ متن اصلی را نیز در زبان مقصد بازآفرینی کرده‌اند.

- مثال سوم:

کعبه‌ام بر لب آب،	Ma Kaaba se situe au bord de l'eau,
کعبه‌ام زیر اقاقی‌هاست.	Ma Kaaba se situe sous les acacias.
کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به	Comme la brise, ma Kaaba va
باغ، می‌رود شهر به شهر.	d'un jardin à l'autre, d'une ville à l'autre.

در بند بالا، بار دیگر سپهری با تکرار کلمهٔ «کعبه‌ام» در آغاز سه بیت اول ایجاد ریتم و آهنگ کرده است. مترجمان نیز با وام‌گیری همین واژه -کعبه- در سه بیت اول همان ضرب‌آهنگ را تولید کرده‌اند، با این تفاوت که در بیت سوم، به‌دلیل تفاوت ساختار دستوری زبان فرانسه و فارسی، ناگزیر به جابه‌جایی دو بخش اول از عبارت «کعبه‌ام مثل نسیم» در برگردان فرانسه شده‌اند. در تمام بخش‌های بند بالا، ساختار نحوی و علائم نگارشی، به‌منظور بازآفریتی موسیقی شعر در زبان مقصد بازتولید شده است، تنها در بیت اول، جملهٔ فعلی «Ma Kaaba se situe au bord de l'eau » در متن فرانسه، به‌منظور شفاف‌سازی بیشتر برای مخاطب فرانسوی، جایگزین جملهٔ روایی و گفتاری «کعبه‌ام بر لبِ آب» شده است.

-مثال چهارم:

اهل کاشانم.	Je suis de Kāchān.
پیشه‌ام نقاشی است:	Je suis peintre:
گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ،	Je fabrique de temps en temps une cage avec des couleurs, je vous la vends
می‌فروشم به شما	

تا به آواز شقایق که در آن زندانی است	Pour que le cœur de votre solitude se rafraichisse En écoutant le chant de coquelicot qui est emprisonné.
دل تنهایی‌تان تازه شود.	
چه خیالی، چه خیالی... می‌دانم	Quel rêve, quel rêve,…je sais bien

از نظر آنتوان برمن، نظریه‌پرداز فرانسوی، نادیده‌گرفتن علائم نشانه‌گذاری، باعث دگرگونی در ضرب‌آهنگ و تحریف متن می‌شود (مهدی‌پور، ۱۳۸۹:۵۷). در بند بالا نیز جلیلی‌مرند و همکاران از یک طرف، به‌دقت، علائم سجاوندی را در متن مقصد بازآفرینی کرده‌اند تا ریتم شعر محفوظ بماند و از طرف دیگر ساختار نحوی و زنجیرهٔ جملات را نیز به شیوهٔ سپهری در زبان فرانسه بازتولید کرده‌اند. همچنین، موسیقی و ریتم بیت آخر نیز «چه خیالی، چه خیالی... می‌دانم» که با تکرار جملهٔ تعجبی «چه خیالی» و مکثی که با علامت سجاوندی سه نقطه ایجاد شده است، به همان صورت و بدون هیچ تغییری در زبان فرانسه بازآفرینی شده است. در بیت «تا به آواز شقایق که در آن زندانی است»، به‌منظور شفاف‌سازی معنا نزد مخاطب، اسم مصدر « En écoutant » به معنای «با شنیدنِ» به ترجمهٔ فرانسه اضافه شده است: « تا [با شنیدن] آواز شقایق که در آن زندانی است». انتخاب به‌جا از معادل «de temps en temps» برای قید «گاه‌گاهی» نیز که در خود واج‌آرایی حرف «ت» را دارد نیز ضرب‌آهنگ عبارت «تنهایی‌تان تازه» را حفظ کرده است.

-مثال پنجم:

پدرم پشت دوبار آمدن چلچله‌ها، پشت دو برف، پدرم پشت دو خوابیدن در مهتابی، پدرم پشت زمان‌ها مرده است. پدرم وقتی مرد، آسمان آبی بود، مادرم بی‌خبر از خواب پرید، خواهرم زیبا شد.	Mon père est mort alors que depuis, les hirondelles sont fait deux migrations, que deux hivers neigeux se sont succédé, Que deux étés passèrent où l'on dormait a la belle étoile, au clair de lune, Mon père est mort derrière les temps. Quand il mourut, le ciel était bleu, Et ma mère, sans être informée, se réveilla soudain, ma sœur devint belle.

در بند بالا، از یک سو تکرار کلمهٔ «پدرم» در آغاز چهار بیت اول ایجاد ریتم و ضرب‌آهنگ کرده و از سوی دیگر واج‌آرایی حرف «م» در واژه‌های «پدرم/ آمدن/

مهتابی/ مرده/ زمان/ مادرم/ خواهرم» ایجاد آهنگ و موسیقی نموده است. این در حالی است که در برگردان فرانسهٔ این بند، تنها دو بار واژهٔ «پدرم» به کار رفته و مترجمان، بار دیگر، با اولویت قرار دادن انتقال معنای دقیق ابیات در زبان مقصد، ساختار نحوی جملات را تغییر داده، به‌طوری که جملات فعلی جایگزین عبارات اسمی و روایی در زبان مقصد شده است. همان‌طور که مشخص است توصیف‌های روایی اشعار سپهری به زبان گفتار نزدیک است؛ به‌عنوان مثال عبارت روایی «دوبار آمدن چلچله‌ها» که معادل نوشتاری آن «چلچله‌ها دوبار مهاجرت می‌کنند» و نیز جملهٔ روایی «پشت دو برف» که اشاره به «دو زمستان برفی که در پی هم می‌آیند» دارد در ترجمه به ترتیب جایگزین جملات فعلی «les hirondelles sont fait deux migrations » و «deux hivers neigeux se sont succédé » شده‌اند که معنای دقیق را در زبان مقصد انتقال داده‌اند اما سبک نوشتاری سپهری را کمرنگ کرده‌اند. با این وجود، مترجمان با تکرار پیوند تابعی «que» سعی در بازآفرینی ریتم در زبان فرانسه داشته‌اند. همچنین مترجمان به‌منظور شفاف‌سازیِ واژهٔ «مهتابی»، توضیحات بیشتری را به ترجمه اضافه کرده‌اند: «à la belle étoile, au clair de lune » (زیر ستاره‌ها، در نور ماه). در ترجمهٔ جملهٔ «پدرم وقتی مرد» نیز ترتیب عناصر جمله جابه‌جا شده است و قید زمان «وقتی» در ابتدای جملهٔ فرانسه قرار گرفته «Quand il mourut » و ضمیر سوم شخص مفرد «il» جایگزین «mon père» (پدرم) شده است. اینگونه مشخص است که در ترجمهٔ بند بالا، مترجمان بیشتر به انتقال درست معنا توجه کرده و به بازآفرینی ریتم کمتر پرداخته‌اند.

-مثال ششم

باغ ما در طرف سایه دانایی بود.
باغ ما جای گره‌خوردن احساس و گیاه،
باغ ما نقطهٔ برخورد نگاه و قفس آینه بود.
باغ ما شاید، قوسی از دایرهٔ سبز سعادت بود .
میوهٔ کال خدا را آن روز، می‌جویم در خواب
آب بی‌فلسفه می‌خوردم.
توت بی‌دانش می‌چیدم.

Notre jardin se situait vers l'ombre de la sagesse.
Notre jardin était le lieu où le sentiment se nouait à la plante,
Notre jardin était le point de rencontre du regard, de la cage et du mémoire.
Notre jardin était peut-être un arc du cercle vert de la prospérité.
Je rêvais de mâcher, ce jour-là, le fruit vert de Dieu.
Je prenais de l'eau sans aucune philosophie.
Je cueillais des mures sans savoir pourquoi.

در بند بالا، جملهٔ اسمی «باغ ما» چهار بار در ابتدای چهار بیت اول تکرار شده است. مترجمان نیز با رعایت ساختار نحوی و ترتیب عناصر تشکیل‌دهندهٔ ابیات، شعر را در زبان فرانسه بازتولید کرده‌اند و اینگونه نه تنها معنای صحیح بیت‌ها را در زبان مقصد انتقال داده بلکه ضرب‌آهنگ آن را نیز حفظ کرده‌اند. در بیت «باغ ما نقطهٔ برخورد نگاه و قفس آینه بود»، سپهری از سه واژهٔ «نگاه / قفس/آینه» استفاده کرده که در زبان فرانسه به آن گروه سه‌گانه[۱] می‌گویند و شگرد متداولی برای خلق ریتم و موسیقی در شعر فرانسه به حساب می‌آید. در برگردان این بیت « Notre jardin était le point de rencontre du regard, de la cage et du mémoire » معادل‌های «du regard, de la cage et du mémoire » جایگزین شده و ضرب‌آهنگ شعر را در خود حفظ کرده است. همچنین جلیلی‌مرند و همکاران ماهرانه از حرف اضافهٔ «vers» (به سوی) و صفت «vert» که در یکجا به معنی «سبز» و جای دیگر در معنای «کال» است، استفاده کرده و به این شیوه ایجاد موسیقی و ریتم کرده‌اند.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی شد تا ترجمهٔ چند بند از مجموعه شعر «صدای پای آب» سهراب سپهری که توسط ناهید جلیلی‌مرند، زمانی و عزیز محمدی در سال ۱۳۹۴ انجام شده، مطابق با الگوی آندره لُفِور مورد بررسی قرار گیرد. در این تحقیق، ترجمه‌ها از منظر معنا و ساختار شعری مقابله و مقایسه و مشخص شد که مترجمان به دقت معنای صحیح ابیات این شاعر را در زبان مقصد انتقال داده و در اکثر موارد نیز ریتم و موسیقی شعر را در زبان فرانسه بازآفرینی کرده‌اند. بدون شک، بازسازی درست شکل ظاهری و معنای عرفانی-فلسفی و همچنین عبارات و عناصر آشنازدایندهٔ و نامتعارف سپهری در زبان مقصد کاری درخور ستایش است. لازم به ذکر است که مقایسهٔ محتوای اشعار با ترجمهٔ آن نشان می‌دهد که مترجمان با مراقب و ظرافت، معادل‌های مناسبی را انتخاب کرده و با وسواس در جست‌وجوی ایجاد ریتم در زبان فرانسه بوده‌اند. بدون شک، تفاوت‌های ساختاری زبان فارسی و فرانسه و زبان روایی خاصِ سپهری در به‌کار بردن عبارات گفتاری، تحریف‌های جزئی در ساختار نحوی شعر در زبان مقصد را توجیه می‌کند. مطابق با راهبردهای هفت‌گانهٔ لُفور، جلیلی‌مرند و همکاران از شیوهٔ ترجمه-

[۱] Groupe ternaire

وزنی و ترجمه-آوایی سود جسته و در کنار آن معنای دقیق ابیات را نیز به‌درستی انتقال داده‌اند.

از آنجا که ارزش زیباشناختی شعر سپهری از یک سو بر به‌کارگیری فن تکرار و واج‌آرایی و از طرف دیگر به‌کاربردن مفاهیم عرفانی به‌صورت نامتعارف استوار است، مترجمان نیز، با آگاهی و شناخت از اهمیت این موضوع در اشعار فرانسه، سخت‌گیری قابل‌توجهی را به‌منظور بازآفرینی شگردهای ذکرشده در ترجمه به کار بسته‌اند. با بررسی ترجمه، مشخص شد که مترجمان با تکیه بر ویژگی‌های شعر سپهری و تسلط بر هر دو زبان فرانسه و فارسی، ترجمه‌ای را ارائه داده‌اند که از لحاظ کیفی و کمی از هر نوع چرخش معنایی و کژ فهمی به دور است. در موارد بسیار کمی، آن‌ها با حفظ وحدت شکل در ترجمهٔ شعر و توجه ویژه به زیبایی ذاتی کلمات، به‌منظور شفاف‌سازی، ناگزیر جملات فعلی را جایگزین جملات روایی کرده‌اند ولی در عین حال معنی شعر را نیز حفظ نموده‌اند.

در پژوهش‌هایی که تاکنون در حوزهٔ سپهری‌شناسی صورت گرفته، تحقیقی دربارهٔ ترجمهٔ اشعار وی به زبان فرانسه و نیز به‌طور خاص بر روی ترجمه‌های جلیلی‌مرند که اخیراً نیز اشعار عرفان نظرآهاری را به زبان فرانسه برگردانده، صورت نگرفته است. امید است که این پژوهش پنجره‌ای را به‌منظور تحقیقات بیشتر دربارهٔ ترجمه‌های این مترجم صاحب‌نظر و نیز ترجمهٔ اشعار این شاعر بزرگ ایرانی از دیدگاه نظریه‌پردازانی چون آنری مشونیک[۱] و اِفیم اتکین بگشاید. زیرا این نظریه‌پردازان، فرضیه‌ها و عقاید متفاوتی دربارهٔ نحوهٔ ترجمهٔ شعر ارائه داده‌اند که می‌تواند برای تحقیقات آتی مفید باشد.

[۱] Henri Meschonnic

کتابنامه:

- امامیان، ماهگل (۱۳۹۱). *بررسی استراتژی‌های به‌کارگرفته‌شده در ترجمهٔ انگلیسی اشعار سهراب سپهری بر اساس چارچوب لُفور*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- برزگر، الهه (۱۳۹۶). «بررسی سبک شناسی صدای پای آب سهراب سپهری»، دومین کنگرهٔ بین‌المللی علوم انسانی، مطالعات فرهنگی، ۹۶-۱۰۵.
- پورنامداریان، تقی؛ طهرانی ثابت، ناهید (۱۳۹۰). «صنایع بدیعی در شعر نو»، ادبیات پارسی معاصر(۱)۱، ۲۵-۳۷.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴). *اسرارالبلاغه*. جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سرپرست، فاطمه؛ آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی؛ سیفی، محسن (۱۳۹۷). «نقد و بررسی ترجمهٔ شعر عرفانی با رویکرد نظریهٔ لفور (بررسی موردی ترجمهٔ محمد الفراتی از غزلیات حافظ)»، پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی (۸) ۱۸، ۳۹-۶۶.
- سپهری، سهراب (۱۳۹۴). *دو دفتر شعر سهراب سپهری*. مترجمان: ناهید جلیلی‌مرند، انسیه زمانی و پروانه عزیز محمدی. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.
- شرکت مقدم، صدیقه (۱۴۰۲). «تحلیل ترجمهٔ فارسی «خواب لیلا» سرودهٔ لوکنت دو لیل بر پایهٔ آراء آنری مشونیک»، نقد زبان و ادبیات خارجی (۲۱)۳۴، ۵۴-۷۰. https://doi.org/۱۰,٤٨٣٠٨/clls.۲۰۲۳,۲۳۲۰۳۷,۱۱۸۹
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.
- عبدی، صلاح‌الدین؛ ازندریانی، محمد احمد (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی طبیعت در شعر سهراب سپهری و بدر شاکرالسیاب». کاوشنامهٔ ادبیات تطبیقی ۲(۸)، ۱۰۱-۱۱۹.
- عنایی، محمد (۲۰۰۰). *فن الترجمهٔ*. الطبعهٔ الخامسهٔ. مصر: المصریهٔ العالمیهٔ للنشر لونجمان.
- مهدی‌پور، فاطمه (۱۳۸۹) «نظری بر روند پیدایش ترجمه و بررسی سیستم تحریف متن از نظر آنتوان برمن»، کتاب ماه ادبیات (۴۱)۱۵۵، ۵۷-۶۳.
- مهربان، جواد؛ قدوسیان، قنبر (۱۳۹۸). «بررسی عناصر محتوایی غنایی در صدای پای آب سهراب سپهری»، فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادب فارسی ۱۵(۱۷)، ۶۳-۷۳.

- ناظری، حسین؛ نصیری، معصومه؛ مرتضایی، سید جواد (۱۴۰۰). «نقدی بر ترجمهٔ ابراهیم امین الشواربی از غزل دهم حافظ بر اساس نگره بازنویسانه لفور»، مجلهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی *(۱۱)۲، ۱۶۶-۱۸۵.*
- نرماشیری، اسماعیل (۱۳۹۰). «نگاهی تحلیلی-فلسفی به منظومهٔ صدای پای آب سپهری»، ادبیات پارسی معاصر (۱)۲، ۱۳۳-۱۴۹.
- نیکان‌فر، نرجس؛ قاسمی‌پور، قدرت؛ تشکری، منوچهر (۱۴۰۰). «تحلیل سبک‌شناسی شعر سهراب سپهری با تکیه بر تشبیهات آشنازداینده»، ماهنامهٔ علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (۱۵) ۸، ۱۶۵-۱۸۵.
- AGOSTINI-OUAFI, Viviana; HERMETET, Anne-Rachel (۲۰۰٦). « La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles » [En ligne], mis en ligne le ۱۸ mai ۲۰۲۲, consulté le ۰۵ juillet ۲۰۲۲. URL : https://journals.openedition.org/transalpina/۳۱۳۰.
- Hymes, D.H. (۱۹۸٤). **Vers la compétence de communication**, Paris, Crédit-Hatier.
- Vinay, J. P., & Darbelnet, J. (۱۹۷۷). **Stylistique comparee du francais et de l'anglais**. Paris: Les Edition Didier.
- Lefèvre, A. (۱۹۷۵). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen : VanGorcum.
- Sohrâb Sepehrî, *Oasis d'émeraude*, introduction et traduction de Daryush Shayegan, Imago Poiesis, Paris, ۱۹۸۲.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲،
صفحات ۸۴-۶۵

بررسی سیر تطورِ سبک زبانی و بلاغی کلیله و دمنه و اقتباس‌های آن برای کودکان و نوجوانان
(مطالعهٔ موردی: نگار دانش و قصه‌های خوب برای برای بچه‌های خوب)

مریم شریف نسب[۱]
دانشیار پژوهشکده زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده:
اقتباس، تولید اثر ادبی (یا هنری) جدید مبتنی بر دست‌کم یک پیش‌اثر است که به شیوهٔ بازنویسی، بازآفرینی و... صورت می‌گیرد. اقتباس از متون کهن ادبی، از دیرباز یکی از رایج‌ترین راه‌ها برای تولید محتوای ادبیات کودک و نوجوان بوده است. کلیله و دمنه به‌واسطهٔ ساختار روایی، داستان‌های پندآموز و شخصیت‌های جانوری، از این حیث همواره مورد توجه بیشتری بوده و از دورهٔ مشروطه که نخستین بچه‌خوانی‌ها برای استفاده در مکتب‌خانه فراهم آمد، اقتباس‌هایی از آن برای مخاطبان کم‌سال‌تر صورت گرفت. بچه‌خوانی‌ها متونی بودند که در مکتب‌خانه‌ها برای زبان‌آموزی، آموزش ادب درس و ادب نفس و تبیین هنجارهای اخلاقی و مهارت‌های زندگی برای مخاطبان کودک و نوجوان فراهم می‌شد. برخی از این متون، عیناً متن دینی (مانند قرآن) یا ادبیات کهن (مانند گلستان و بوستان سعدی) بود؛ برخی دیگر براساس متون کهن برای مخاطب کم‌سال متناسب‌سازی و بازنویسی می‌شد. برخی نیز به‌ندرت از اساس برای مخاطبان کودک و نوجوان تألیف می‌شد. در این پژوهش متن کلیله و دمنه (به‌مثابه پیش‌اثر) با متن *نگار دانش* و *قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب* (به‌مثابه دو اقتباس نوجوانانه از کلیله)، به شیوهٔ قیاس عبارت به عبارت، مورد بررسی زبانی و سبکی قرار گرفته است. این بررسی نشان می‌دهد که در اقتباس از کلیله هر چه به زمان معاصر نزدیک‌تر می‌شویم، پایبندی به متن پیش‌اثر هم به لحاظ محتوا و هم به لحاظ زبانی کمتر و صراحت و ایضاح متن بیشتر می‌شود. همچنین در این بازنویسی‌ها توضیح و توصیف نسبت به متن پیش‌اثر افزون‌تر، عبارات عربی و ضرب‌المثل‌های دشوار، اندک‌تر و اعتماد به درک و دریافت مخاطب و سفیدخوانی او کمتر شده است. به لحاظ بلاغت نیز، به‌جرئت می‌توان گفت صنایع ادبی و بلاغی در طول زمان از اقتباس‌ها رخت بربسته و زبان ادبی به زبان خودکار نزدیک و نزدیک‌تر شده است.

واژگان کلیدی: کلیله و دمنه، نگار دانش، قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب، اقتباس، سبک زبانی و بلاغی

---

[۱] msharifnasab@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۳

درآمد:

برای تولید (و خلق) ادبیات کودک و نوجوان، راه‌های گوناگونی وجود دارد، از جملهٔ این راهکارها، یکی هم «اقتباس» است. اقتباس، مفهومی کلی و جهانی دارد (نک.جلالی، ۱۳۹۵: ج) و عموماً در جهانِ هنر به کار می‌رود. اقتباس فیلم از رمان، اقتباس نمایش‌نامه از فیلم، اقتباس ادبیات کودک و نوجوان از ادبیات بزرگسال و... گونه‌هایی از اقتباس است.

اقتباس را به‌طور کلی این‌گونه تعریف کرده‌اند: «تولید یک اثر جدید هنری برگرفته از [حداقل] یک پیش‌اثر» (همان: ۵۳). بنابراین اثر اقتباسی، به گونه‌های مختلف از اثر (یا آثاری) که پیش از این وجود داشته، برگرفته شده است. اقتباس ممکن است از نظم به نظم، از نظم به نثر، از نثر به نظم، از نثر به نثر، از نثر و نظم به متن دراماتیک و برعکس، از متن دراماتیک به متن دراماتیک و... باشد (نک.همان: ۸۸). همچنین به لحاظ روش کار، اقتباس ممکن است یکی از دوگونهٔ «بازآفرینی» یا «بازنویسی» باشد. در بازنویسی، «نویسنده با حفظ ویژگی‌های اثر و بدون دخل و تصرف، اقدام به دوباره‌نویسی آن می‌کند.» اما «بازآفرینی، برگردان همراه با دخل و تصرف در محتوا و ساختار و تبدیل آن به اثری مستقل و جدید است» (نک.شکرانه، ۱۳۹۲: ۵۶ و پایور، ۱۳۷۰: ۱۷). نیز اقتباس ممکن است باز (آزاد) یا بسته (وفادار) باشد (جلالی، ۱۳۹۵: ۵۷).

اقتباس از ادبیات کهن فارسی برای تولید ادبیات کودک و نوجوان، همواره یکی از روش‌های شایع بوده است و پیشینهٔ آن به دورهٔ مشروطه و نخستین کتاب‌هایی که در مکتب‌خانه‌ها مشخصاً برای کودکان تهیه شده و با نام عمومی «بچه‌خوانی» شهره بوده، بازمی‌گردد.

«محمدجعفر محجوب دربارهٔ کتاب‌های بچه‌خوانی می‌نویسد: «داستان‌هایی است که اصلاً برای مطالعهٔ کودکان چاپ شده و ما امروز آن‌ها را کتاب کودک می‌خوانیم.» او این کتاب‌ها را قصه‌های نوشتاری کوتاهی می‌داند که نوآموزان در مکتب‌خانه‌ها برای آموختن خواندن و نوشتن به زبان فارسی می‌خواندند. از این‌گونه داستان‌ها می‌توان از قصه‌های *موش و گربه*، *عاق والدین*، *جام و قلیان*، *خضر و الیاس* و... نام برد. گرچه در متن این کتاب‌ها واژه‌های دشوار نیز به چشم می‌خورد، مجموعاً متنی کوتاه و آسان‌فهم و منظوم دارند» (محمدی و قایینی، ۱۳۹۰، ج۳: ۴۵ و ۴۶).

چنان‌که پیداست سابقهٔ اقتباس از ادب رسمی و هم ادب عامه برای کودکان دست‌کم به عهد قاجار بازمی‌گردد.

بازنویسی و بازآفرینی متون کهن برای کودکان و نوجوانان، عموماً با این اهداف صورت گرفته است:

«آشنایی با میراث ادبی کهن به‌منظور ایجاد و تقویت هویت فردی و ملی و ایجاد حس افتخار به ایران و گذشتهٔ آن، انتقال تجربیات و ارزش‌های گذشتگان به نسل جدید و ازبین‌بردن شکاف‌های نسلی، ایجاد لذت از مطالعهٔ آثار ادبی کهن در کودک، ایجاد انگیزه در کودک برای خواندن اصل کتاب در بزرگسالی، امروزی‌کردن آثار کهن، ایجاد تنوع در خواندنی‌های کودکان و...» (نک. صفری، موسوی و عزیزی، ۱۳۹۱، ج۶: ۳۹۱).

در این پژوهش در نظر است یکی از مهم‌ترین منابع ادب رسمی کهن فارسی (کلیله و دمنه) با دو اقتباس کودکانه از آن در دو دورهٔ زمانی متفاوت (*نگار دانش* اثر ابوالفضل علامی و *قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب* اثر مهدی آذریزدی) به لحاظ کاربردهای زبانی مورد قیاس و مداقه قرار گیرد. در نظر است این پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ گوید: اقتباس‌های کلیله برای کودکان، به لحاظ زبانی (صرفی، نحوی) در طول زمان چه تغییراتی کرده است؟ این تغییرات به لحاظ بلاغی و ادبی چگونه بوده است؟ این تغییرات چرا و تابع کدام عناصر بیرونی (بیرون از متن) اتفاق افتاده است؟

پیشینه

درحوزهٔ اصول، مبانی، روش‌ها و ابعاد اقتباس از متون کهن برای کودکان و نوجوانان، کتاب‌ها و پایان‌نامه‌هایی نوشته شده که لزوماً در زمرهٔ منابع این پژوهش و نه پیشینهٔ آن است؛ لذا از ذکر آن‌ها خودداری می‌شود. در این بخش صرفاً به مهم‌ترین آثاری پرداخته می‌شود که مشخصاً دربارهٔ اقتباس از متن کلیله و دمنه برای کودکان و نوجوان است:

-دارنگ، سارا (۱۳۹۱). **بررسی بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های کلیله و دمنه برای کودکان و نوجوانان (منتشرشده از سال ۱۳۶۲ تا ۱۳۸۳)**. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد دانشگاه شیراز. به راهنمایی سعید حسام‌پور و کاووس حسن‌لی: بازهٔ زمانی این پایان‌نامه با جامعهٔ آماری این پژوهش متفاوت است.

-سواعدی، عادل و آرزو خورشیدی مسقانی (۱۳۹۵). «**بازنویسی متون کهن: بازنویسی قصهٔ دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو از کلیله و دمنه**» دومین همایش متن‌پژوهی ادبی (نگاهی تازه به کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه): مقاله صرفاً بر بازنویسی یک حکایت متمرکز است.

-صفری، جهانگیر و مسعود رحیمی و سجاد نجفی بهزادی (پاییز و زمستان ۱۳۹۰). «**نگاهی به عناصر داستان در بازنویسی کتاب قصه‌های شیرین کلیله و دمنه برای نوجوانان**». مطالعات ادبیات کودک. دورهٔ ۲، ش۲، صص ۷۷ تا ۱۰۱: مقاله بر عناصر داستان متمرکز است و بررسی‌های زبانی در آن صورت نگرفته است.

-غلامی، سمانه و محمدرضا عمران‌پور شهرضا (۱۳۹۵). «**نقد تطبیقی عناصر داستان در حکایتی از کلیله و دمنه با بازنویسی آن**». یازدهمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان: این مقاله نیز بر عناصر داستان تمرکز دارد.

-معینی، فرزانه (پاییز و زمستان ۱۳۹۸). «**ظرفیت‌های روایی و تمرکززدایانهٔ باب هفتم کلیله و دمنه برای بازنویسی**». مطالعات ادبیات کودک. س۱۰، ش۲، صص ۱۰۳ تا ۱۲۸: تمرکز مقاله بر عناصر روایی است نه زبان متن.

چنان‌که دیده می‌شود تمامی پژوهش‌های موجود در باب بازنویسی یا بازآفرینی داستان‌های کلیله برای کودکان و نوجوانان، یا بخش کوچکی از کتاب (در حد یکی یا چند حکایت) را بررسی کرده‌اند یا تمرکز آن‌ها بر عناصر داستان، روایت، محتوا و فرم بوده است. براین اساس به نظر می‌رسد پژوهشی که با دقت به بررسی زبانی اقتباس‌های کلیله برای کودکان و سیر آن در طول زمان پرداخته باشد، صورت نگرفته است.

معرفی آثار:

کلیله و دمنه: اصل این کتاب هندی بوده و به نام *پنچه‌تنتره* در پنج باب فراهم آمده است؛ برزویهٔ طبیب در دورهٔ انوشروان، خسرو پسر قباد پادشاه ساسانی، آن را به فارسی درآورد و ابواب و حکایت‌هایی بدان افزود. در اوایل دوران فرهنگ اسلامی ابن مقفع آن را از فارسی به عربی ترجمه کرد و نام آن را *کلیله و دمنه* نهاد. ترجمه‌های متعددی از عربی به فارسی از این کتاب انجام شده است تا این که در عهد بهرامشاه غزنوی نصرالله بن عبدالصمد، منشی دیوان، کلیله و دمنهٔ ابن مقفع را بار دیگر به نثر فارسی ترجمه کرد (منشی، ۱۳۸۶: ح). در این مقاله، برای بررسی داستان‌های اقتباس‌شده از *کلیله و دمنه*، ترجمهٔ نصرالله منشی، به تصحیح مینوی به منزلهٔ

پیش‌اثر انتخاب شده است. *کلیله و دمنه* نصرالله منشی ۱۸ باب و ۱۶ حکایت اصلی دارد؛ زیرا باب نخست به نام «دیباجهٔ مترجم» و باب دوم به نام «مفتتح کتاب بر ترتیب ابن المقفع» شامل حکایت و داستان نیستند و ۱۶ باب دیگر کتاب هر کدام یک حکایت اصلی دارند. در کتاب *کلیله و دمنه* تعداد داستان‌های اصلی و فرعی ۵۹ داستان است که در اقتباس‌های مورد تحلیل و بررسی در پژوهش حاضر گاه یک داستان و گاه تعداد بیشتری از داستان‌ها اقتباس شده‌اند.

نگار دانش: اثر ابوالفضل علامی (۹۵۸- ۱۰۱۱ق.) در زمرهٔ نخستین آثار به زبان فارسی است که با توجه به نیازهای مخاطب کم‌سن‌وسال و با اقتباس از *کلیله و دمنه* نوشته شده است. در مقدمهٔ *نگاردانش* ذکر شده که مصنّف «بنا بر افادهٔ طلبهٔ مدارس و افاضهٔ تلامذهٔ مکاتب» (علامی، ۱۲۸۱: ۲) این کتاب را به رشتهٔ تحریر درآورده است. کتاب ۱۷۸ صفحه دارد و مشتمل بر ۱۶ باب، یک مقدمه و یک مؤخره و شامل ۸۱ (یا ۸۷) حکایت است که برخی از آنان در پیش‌اثر (کلیله) وجود ندارد. نگار دانش را می‌توان اقتباسی بسته (وفادار) از کلیله به شمار آورد؛ زیرا در آن، بخش‌های زیادی از عناصر روایی و ساختار عمدهٔ رویدادها و شخصیت‌های مهمِ پیش‌اثر حفظ شده است.

قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب، قصه‌های برگزیده از کلیله و دمنه: بازنویسی مهدی آذریزدی از داستان‌های کهن است که جلد نخست آن به کلیله و دمنه اختصاص دارد. جلد نخست این مجموعه (قصه‌های کلیله) در سال ۱۳۳۶ منتشر و تا سال ۱۳۹۷، هفتادودو بار تجدید چاپ شده است. در این کتاب ۲۵ داستان از کلیله و دمنه انتخاب و بازنویسی شده است. به نظر می‌رسد برخی از داستان‌های این کتاب، نه از کلیله، که از نگار دانش اقتباس شده‌اند (اصل آن‌ها در کلیله موجود نیست؛ اما در نگار دانش نقل شده است). این کتاب را، برخلاف نگار دانش، می‌توان اقتباسی باز (غیر وفادار) از کلیله به شمار آورد؛ زیرا تغییراتی تقریباً بنیادین در نقل حکایت‌ها ایجاد شده است. آذریزدی در مقدمهٔ خود نویسد:

> «اصل کتاب کلیله و دمنه دارای صد حکایت است که بعضی از آن‌ها برای زمان‌های قدیم خوب بوده و به کار زندگی امروز نمی‌خورد؛ ولی بعضی دیگر از قصه‌هایش همیشه خوب است و از آن‌ها می‌توان چیزهای خوبی یاد گرفت. این ۲۵ قصه‌ای که در کتاب حاضر دیده می‌شود، همان قصه‌های خوب کلیله و دمنه است» (آذریزدی، ۱۳۳۶، ج۱: ۹).

روش

در این پژوهش تلاش شده است حکایت‌های مشترک کلیله، نگار دانش و قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب در دو سطح صرفی و نحوی مورد مداقه و قیاس قرار گیرد. به این منظور، تک‌تک عبارات در حکایت‌ها با یکدیگر قیاس شده، به لحاظ واژگانی، ساختار عبارت، شرح جمله و... مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

پیکرهٔ پژوهش:

۱. بررسی صرفی:

۱.۱. واژگان عربی: کلیله و دمنه سرشار از واژگان عربی است؛ چنان‌که بهار (۱۳۷۶: ۷۵۸) هر صفحهٔ کتاب را (که حدود ۲۸۰ کلمه دارد) دارای ۵۰ تا ۷۰ واژهٔ عربی دانسته است. بدیهی است بازنویسی‌های کلیله که برای گروه سنی کودک و نوجوان صورت گرفته است، نمی‌توانسته این حجم از واژگان عربی را در خود جای دهد.

پیشتر گفته شد که بازنویسی علامی در نگار دانش، از نوع اقتباس بسته است؛ به این معنا که تلاش کرده است در متنی که برای کودکان مکتبی فراهم کرده، به متن پیش‌اثر وفاداری بسیاری داشته باشد؛ به همین سبب به شیوه‌ای هدفمند از عین کلمات و گاه جملات کلیله بهره گرفته؛ اما در به کارگیری واژگان عربی، پیرو سه سیاست و روش بوده است[۱]:

الف.ترجمه و معادل‌گزینی: علامی مجدانه در حفظ محتوای پیش‌اثر کوشیده، از این رو برای تعدیل متن و متناسب‌کردن آن برای کودکان مکتبی، در حد امکانش از واژگان فارسی بهره گرفته است: «وحوش بسیار» (ک:۸۶)/ «جانوران بسیار» (ن:۴۶)؛ «جور» (ک: ۸۶)/ «ستم» (ن: ۴۶)؛ «در صحبت من خرگوشی فرستاده بودند» (ک: ۸۷)/ «خرگوشی به همراهی من فرستاده بودند» (ن: ۴۷)؛ «مادت معیشت من بود» (ک: ۸۳)/ «سرمایهٔ زندگی من بود» (ن: ۴۲)؛ «مسکن ایشان نزدیک شارعی عامر...» (ک: ۱۰۶)/ «بیشه بر نزدیک گذرگاه واقع شده بود» (ن: ۵۸)؛ «جال باز کشید» (ک:۱۵۸)/ «دامن مکر بازکشید» (ن:۸۲).

ب–حذف: هرکجا که حذف واژهٔ عربی، تغییری در مفهوم جمله ایجاد نمی‌کرده است، علامی واژهٔ عربی را حذف کرده و هیچ جایگزینی برای آن اختیار نکرده است: «شما را از جور این **جبار** خونخوار باز رهانم» (ک: ۸۳)/ «شما را از ستم این خونخوار باز رهانم» (ن: ۴۶).

---

[۱] . در تمامی متن این مقاله، **ک** علامت اختصاری کلیله، **ن** علامت نگار دانش و **ق** علامت قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب خواهد بود.

ج-شرح: علامی هرکجا نتوانسته برای واژهٔ عربی، تک‌واژهای فارسی معادل‌یابی کند، به شرح آن پرداخته است؛ این عبارات معمولاً وصفی هستند: «جموم[۱] قد تنمّ علی القذاه...» (ک: ۸۷)/ «بر سر چاهی بزرگ آورد که آبش از بسیاری صفا چون آینه حلبی صورت‌ها را درست بنمودی و بی‌خطا یک‌یک صفت چهره بینندگان برشمردی» (ن : ۴۶).

اما آذریزدی در بازنویسی داستان‌های کلیله، نسبت به علامی نگاه کاملاً متفاوتی داشته است. آذریزدی خود را مقید به بازنویسی واژه به واژه ندانسته، به وجوه دیگر عبارت اهمیت بیشتری داده است؛ بنابراین عموماً عبارات و جملات را با واژگان فارسی بازنویسی کرده و لذا نمی‌توان در قیاس واژه به واژه از متن وی شاهد و مثال فراوانی یافت. سیاست‌ها و شگردهای مطلوب آذریزدی در بازنویسی متن کلیله با علامی متفاوت بوده است:

«تهنیت حیات ایشان بگفت» (ک:۸۵)/ «با مبارک بادی زندگی حاضران جمع کرده...» (ن: ۴۴)/ «ماهی‌ها درگذشت برخی از دوستان خود را تسلیت گفتند.» (ق: ۵۹). چنان‌که پیداست در این نمونه، آذریزدی برخلاف کلیله و نگار، به جای انگشت‌گذاشتن بر شادی ماهیان به سبب زنده‌ماندن، مرگ برخی از ایشان را برجسته کرده است. در موارد دیگر، آذریزدی اگرچه واژگان ثقیل عربی را حذف نموده، اصراری بر به‌کارگیری واژگان اصیل فارسی نداشته و کلمات رایج عربی را به‌راحتی به کار برده است:

«شما را از جور این جبار خونخوار باز رهانم» (ک: ۸۳)/ «شما را از ستم این خونخوار باز رهانم» (ن: ۴۶)/ «من همهٔ شما را از شر این ظالم راحت می‌کنم.» (ق :۱۶)؛ «در جوار او بازرگانی بود...» (ک: ۲۶۳)/ «در همسایگی بازرگان خانه داشت» (ن: ۱۲۳)/ «در همسایگی خانهٔ او درویش ساده‌لوحی منزل داشت» (ق: ۵۳)؛ «کبک‌انجیری با من همسایگی داشت و میان ما به حکم مجاورت قواعد مصادقت موکد گشته بود» (ک:۲۰۶)/ «در همسایگی من کبکی وطن داشت و مرا به دیدار او خرّمی حاصل بود» (ن:۱۰۰)/ «یک کبک دری هم در همان نزدیکی خانه داشت و این دو تا به حکم همسایگی با هم آشنا شده و انس گرفته بودند» (ق:۴۶).

۲.۱.تکرار واژگان:

از بررسی تک‌تک عبارات متن نگار دانش چنین برمی‌آید که قریب نوددرصد عبارات علامی دارای کلمات مشترک و تکرار واژگانِ عبارتِ پیش‌اثر هستند. به نظر می‌رسد

---

[۱] . جموم به معنی چاه بسیار آب است.

علامی که نگار دانش را برای متعلمان مکتب‌خانه‌ها فراهم آورده، علاوه بر انتقال محتوای کتاب کلیله، بیشتر بر آموزشِ مهارتِ خواندن و واژه‌آموزی تکیه داشته است. او ضمن وفاداریِ مجدّانه به متن کلیله، کلماتی را که مهم و کلیدی می‌دانسته در بازنویسی خود نقل کرده تا دانش‌آموزان از یادگیری آن واژه محروم نشوند. شگردهای علامی در تکرار واژگان از این قرار است:

۱.۲.۱.تکرار کلیدواژه‌ها:

در این پژوهش، منظور از کلیدواژه، واژگانی است که علامی آن‌ها را دارای امکان نمایش خاص تشخیص داده است. ممکن است این واژه، کاربرد نوع خاصی از فعل بوده باشد؛ مثلاً: «اما تو اشارت مشفقان و قول ناصحان سبک داری» (ک: ۱۱۱)/ «ای عزیز در این زمانِ دراز سبکی تو فهمیده‌ایم» (ن: ۶۲). چنان‌که پیداست علامی واژهٔ «سبکی» را در معنای خاص (سبکسری و عدم تقید) به کار برده است.

اگرچه تکرار واژگان پیش‌اثر، از شگردهای سبکی آذریزدی نیست، او نیز به‌طور موردی برخی واژگان پیش‌اثر را عیناً در متن به کار برده است: «عیب تو این است که جلف و سبک هستی» (ق:۶۱)؛ «چون زاغ دستگیری موش به بریدن بندها مشاهده کرد...» (ک: ۱۶۲)/ «زاغ که دستگیری و کمک موش را دید...» (ق: ۱۳۴)؛ «من از آنچه کبوتران را افتاد ایمن نتوانم بود و نه از دوستی اینچنین کار آمده مستغنی» (ک: ۱۶۲)/ «من هم از چنین حادثه‌ای در امان نیستم و داشتن دوستی چنین خیرخواه نعمت بزرگی است» (ق: ۳۵).

۳.۱.هم‌معنایی و تکرار:

به باور جورج یول (۱۳۸۹: ۱۴۱) هم‌معناها دو یا چند صورت واژگانی با رابطهٔ خیلی نزدیک‌اند که اغلب در جمله‌ها قابل جایگزینی با یکدیگرند. البته گفتنی است که تشابه معنایی لزوماً یکسانیِ کامل نیست؛ به این معنا که گاهی واژه‌ای برای انتقال مفهوم در جمله‌ای، مناسب و سازگار است درحالی‌که مترادف آن واژه این تناسب و سازگاری را ندارد. گاهی آنچه به‌عنوان هم‌معنی به کار می‌رود، در واقع دو صورت مختلف و هم‌نام‌اند که به یک واژهٔ مشخص بازمی‌گردند؛ اما نمی‌توان در هر متنی یکی را جایگزین دیگری کرد. ابومحبوب (۱۳۸۷: ۱۳۱) به نقل از پالمر، دو واژه را هنگامی هم‌معنا می‌داند که به‌طور مشترک یک واژهٔ متضاد داشته باشند: خیس و تر/خشک.[۱]

---

[۱] .تعاریف دیگری نیز برای هم‌معنایی وجود دارد؛ صفوی (۱۳۸۷: ۱۰۶ تا ۱۰۸) در تعریف هم‌معنایی آن را استفادهٔ واژه‌ای به جای واژهٔ دیگر دانسته، به شرطی که در زنجیرهٔ معنا تغییری ایجاد نشود. بر مبنای این

به‌کار بردن واژگان مترادف نیز نوعی تکرار معنایی به شمار می‌آید؛ از این رو – هرچند می‌توان آن را مقولهٔ مجزایی درنظر گرفت- در این پژوهش ذیل همین مبحث آمده است. بدیهی است گزینش کلمات مترادف، یکی از راه‌های ساده‌سازیِ فرایند درک و تثبیت معنا برای گروه سنی کودک و نوجوان است که در متون اقتباسی نیز کاربرد چشم‌گیری دارد. علامی نیز در نگار دانش از این شگرد بهره گرفته و برای واژگان دشوار، مترادف‌هایی در قالب واژه، عبارت و حتی گاه جمله به کار برده است (به سبب طولانی‌بودن نمونه‌ها، فقط از مترادف در سطح واژه، مثال آورده می‌شود): «آهن در پیغوله خانه بنهاده بودم» (ک: ۱۲۲)/ «آهن را در گوشهٔ خانه نهاده بودم» (ن: ۶۸). آذریزدی نیز از این شیوه بهره برده است: «آهن‌های امانت تو را در گوشهٔ انبار گذاشته بودم» (ق: ۵۰)؛ «از چپ و راست بانگ برخاست» (ک: ۱۱۲)/ «از چپ و راست فریاد برآوردند» (ن: ۶۲)/ «کم‌کم سروصدای مردم زیاد شد» (ق: ۶۳)؛ «فروخته بود و بها خرج کرده» (ک:۱۲۲)/ «آن را فروخته به کار برده بود» (ن: ۶۸). آذریزدی ساختار عبارت را به‌کلی تغیر داده، جملهٔ هم‌معنا و مفصل‌تری ساخته است: «آهن‌ها را برده بود در جای دیگر پنهان کرده بود و می‌خواست از پس‌دادن آن‌ها خودداری کند» (ق:۵۰).

۴.۱. افزودن واژه:

برای نویسندگان اقتباس‌گر، به‌ویژه برای مخاطبان کودک و نوجوان، درک و دریافت معنا و پیام از سایر موارد اهمیت بیشتری دارد؛ علامی اگرچه به الگوی پیشبرد قدم‌به‌قدم و وفادار به پیش‌اثر مقید است، تفاوت مخاطبان نگار دانش با مخاطبان کلیله و دمنه را نیز در نظر دارد؛ لذا برای افزایش درک مخاطبان مکتب‌خانه‌ای، گاهی مطالبی را که نصرالله منشی بدیهی انگاشته و از ذکر آن خودداری نموده، به عبارت می‌افزاید. گاهی این افزوده، کلمات یا صفاتی زودیاب است تا مفاهیم انتزاعی را برای مخاطب کم‌سال، دست‌یافتنی کند:

«در این میان غیبتی افتاد و دراز کشید» (ک: ۲۰۶)/ «ناگاه غایب شد و بر آن زمانی دراز گذشت» (ن: ۱۰۰)/ «دیگر برنگشت و چند روز هم گذشت و خبری از کبک نرسید» (ق: ۴۵).

تعریف وی معتقد است اساساً هم‌معنایی مطلق نمی‌تواند وجود داشته باشد. غلامعلی‌زاده (۱۳۸۰: ۳۱۰) نیز هم‌معنایی عینی را خلاف اقتصاد زبانی می‌داند و معتقد است هرگاه دو واژه در زبان کاربرد یکسانی داشته باشند، به مرور زمان یکی رواج می‌یابد و دیگری از یاد می‌رود.

«شتر بازرگان در آن حوالی بماند، به طلب چراخور به بیشه آمد» (ک: ۱۰۶)/ «پس از اندک زمانی به‌قدری قدرت گرفته هرطرف به طلب چرا می‌گشت» (ن: ۵۸)/ «همچنان تماشاکنان و علف‌خوران در جنگل پیش می‌رفت» (ق: ۷۷).

«هردو جانب چوب را به دهان برداشتند و او را می‌بردند» (ک: ۱۱۲)/ «بطان هر دو طرف چوب به منقار برداشته پروازکنان روان شدند» (ن: ۶۲)/ «آن‌ها هم دو سر چوب را گرفتند و پرواز کردند» (ق: ۶۴).

«هر دو بدان راضی گشتند و من برای نظاره بر اثر ایشان برفتم» (ک: ۲۰۶)/ «هردو راضی شده پیش او رفتند و من در پی ایشان روان گشته خواستم که احوال نظاره کنم» (ن: ۱۰۰). بازنویسی آذریزدی در این عبارت، کاملاً مبسوط و با توضیحات است: «کبک و تیهو هم که خودشان از صلح و سازش عاجز بودند داوری گربه را قبول کردند و روانه شدند تا حرف‌های خود را پیش آن قاضی بی‌طرف و عادل بزنند و هرچه او رای داد بپذیرند» (ق: ۴۷). در این نمونه (در نگار دانش)، علاوه بر افزودن واژهٔ «احوال» برای روشن‌شدن آنچه نظاره می‌شود، یک جمله نیز افزوده شده که حرکت شخصیت داستان را نشان می‌دهد؛ بی‌تردید خواننده خود فضای خالی میان جملهٔ اول و سوم را دریافته و پر می‌کرده است، اما در نگار دانش همهٔ این حذف‌ها جملگی بازسازی شده‌اند. در بازنویسی آذریزدی به نظر می‌رسد مخاطبان به‌کلی فاقد دانش پیشین یا قدرت بازسازی محذوفات دانسته شده‌اند.

۵.۱.شمول معنایی:[۱]

رابطه‌ای است که بین یک طبقهٔ عام و زیرمجموعه‌های آن برقرار است. عناصری که به طبقهٔ عام اشاره دارند، شامل (یا فراگیر)[۲] و عناصری که به طبقه‌های زیرمجموعه بازمی‌گردند، زیرشمول[۳] نامیده می‌شوند (نک. صفوی، ۱۳۸۷: ۹۹ تا ۱۰۱). به تعبیر لاینز (۱۳۸۳: ۱۷۷) مفهوم دوم در بطن مفهوم نخست پنهان است؛ لیچ نیز رابطهٔ شمول معنایی را رابطه‌ای معنایی می‌داند که در آن فرمول مؤلفه‌ای، شامل همهٔ خصوصیات فرمول دیگر باشد. مانند زن، مؤنث و انسان. واژهٔ شامل از شرایط کافی و لازم کمتری نسبت به واژه‌های زیرشمول خود برخوردار است؛ مثلاً گوسفند: نر، ماده، بالغ، نابالغ. اما برای بره، نابالغ بودن شرط لازم است (نک. همان).

استفاده از شمول معنایی، ویژگی بارز بازنویسی آذریزدی است و در نگار دانش علامی، حتی از پیش‌اثر (کلیله) نیز کمتر است:

---

۱. Hyponymy
۲. Super- ordinate
۳. Hyponym

«در یک جنگل دورافتاده که پر از درختان سرو و کاج و گل‌ها و گیاه‌های سبز و زیبا بود [...] گروه زیادی از حیوانات و مرغ‌ها و جانوران گوناگون زندگی می‌کردند؛ مانند میمون‌ها، خرگوش‌ها، گرازها، آهوها، کبک‌ها، بز کوهی، کبوترها و خیلی از مرغ‌های صحرایی.» (ق: ۱۴)/ «خوراک گوسفند فراوان است؛ برگ کاهو، پوست هندوانه، و صحرا هم پر از علف است» (ق: ۵۴ و ۵۵).

۶.۱.عطف:

عطف‌کردن چند واژه (یا عبارت) به یکدیگر، از ویژگی‌های سبکی آذریزدی در قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب است. کلیله نیز گاه نمونه‌هایی از این دست دارد؛ اما بسامد آن بسیار اندک است. نکتهٔ جالب آن است که هرکجا در کلیله چنین عطف‌هایی وجود داشته، علامی در نگار دانش آن را حذف کرده یا فقط دو واژه را معطوف به یکدیگر کرده است. آذریزدی نیز در کاربست عطف، به‌هیچ وجه تابع کلیله نبوده و هرجا خود صلاح دانسته، از این شیوه بهره برده است:

«زندگی ما هم به عقل و هوش تو وابسته است» (ق: ۵۸)؛ «اینجا محل امن و آباد و راحت است» (ق:۳۷)؛ «زاغ هم که از تنهایی و نداشتن همسایه و هم‌سخن خیلی دلتنگ شده بود اعتراضی نکرد.» (ق: ۴۵)؛ «از مال و دارایی بی‌بهره بود و کاری و شغلی نداشت.» (ق: ۵۳)؛ «به هوای دوستی و رفاقت از جان نمی‌توان گذشت» (ق: ۶۲).

نکتهٔ دیگر آن است که معمولاً آذریزدی کلمات هم‌معنی را به یکدیگر عطف می‌کند؛ در حالی‌که معطوف‌ها در کلیله عموماً مترادف نیستند و هریک معنی متفاوتی دارند: «بقای ذات و حصول مودت تو مرا در حوادث روزگار، دست‌گیر و کرم عهد و لطف طبع تو در نوایب زمانه، پایمرد» (ک: ۱۶۲).

گاهی نیز کلیله عطف مترادف دارد؛ اما آذریزدی در همان موضع، عطف نیاورده است: «اگر بدان تحویل توانید کرد، در امن و راحت و خصب و فراغ افتید» (ک: ۸۴)/ «همه به آنجا بروید؛ همیشه راحت هستید» (ق: ۵۹). علامی به این مسئله، علاقهٔ زیادی نداشته و تنها یکی دو مورد به کار برده است: «اگر توانید به آنجا باید رفت تا آخر زندگی به عیش و فراغت خواهید گذرانید» (ن: ۶۲).

«به‌سبب چراخور و آب در خصب و راحت بودند» (ک: ۸۶)/ «در آن جانوران بسیار روزگار به خوشی می‌گذراندند» (بدون عطف) (ن: ۴۶)/ «همه خوش و خرم روزگار به سر می‌بردند» (ق: ۱۴).

«امن و فارغ بی‌تحرز و تصون پیشتر رفتند» (ک:۲۰۸)/ «فارغ‌البال پی آمدند» (بدون عطف) (ن: ۱۰۰)/ «کبک و تیهو که از حرف‌های گربه خیلی به عدالت او امیدوار شده بودند، قدری پیشتر رفتند و جلوی روی گربه نشستند» (حذف عطف) (ق: ۵۰).

۷.۱.معاصرکردن واژه‌ها و ترکیبات

این ویژگی، منحصر به قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب است؛ آذریزدی اغلب در مقابل واژگان و ترکیبات کهن، از واژگان معاصر یا ترکیب‌سازی‌های گسترده که برای مخاطب کم‌سال امروزی قابل‌درک باشد بهره گرفته است. این ویژگی در نگار دانش نمودی ندارد و علامی در موارد بسیار مقید به متن کلیله است. برای نمونه، در داستان گربهٔ روزه‌دار، آذریزدی بسیاری از اصطلاحات و مسائل امروزی را به کار می‌گیرد:

«مگر تو مدعی‌العموم و دادستان بیابان هستی که در کار من دخالت می‌کنی؟ کبک بیشتر عصبانی شد و گفت: بدبخت بی‌سر و پا، خانه مال من است و باید فوری تخلیه کنی و بروی. تیهو جواب داد: خانه در تصرف من است و تا موقعی که کسی با سند و مدرک، مالکیت خود را ثابت نکند، طبق قانون من مالک آن هستم. [...] تیهو جواب داد: چه شاهدی از این بالاتر که من در این خانه زندگی می‌کنم و تو اجاره‌نامه‌ای در دست نداری که خانه را به من اجاره داده باشی...» (ق: ۴۶).

نکتهٔ جالب‌تر آن است که آذریزدی برای امروزی‌کردن داستان، نه فقط زبان، که حتی محتوا را هم به‌روزرسانی کرده، برای برخی مسائل ادلهٔ منطقی و عقلانی به داستان می‌افزاید؛ مثلاً در کلیله، حیوانات به شیر می‌گویند: «اگر تعرض خویش از ما زایل کنی، هر روز موظف یکی شکاری پیش ملک می‌فرستیم» (ک: ۸۶). درحالی‌که آذریزدی در پاسخ به این پرسش مقدر که ممکن است کودکان امروزی بپرسند «حیوانی که قرار است خوراک امروز شیر باشد، بر چه اساسی انتخاب می‌شود؟» متن را این‌گونه بازنویسی کرده است: «حیوانات هم قبول کردند و بعد از آن هر روز یک دسته از حیوانات از میان خودشان یکی را که گناهی کرده بود و بایستی تنبیه شود انتخاب می‌کردند و به همراه خرگوش او را برای خوراک شیر می‌فرستادند» (ق: ۱۵).

۲. بررسی نحوی:

برای بررسی زبانِ کلیله و اقتباس‌های مورد نظر از آن، پس از قیاس صرفی، نوبت به قیاس نحوی می‌رسد. در بازنویسیِ نگار دانش و قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب از کلیله این نکات نحوی به چشم می‌آید:

۱.۲.تکرار جمله:

۱.۱.۲.تکرار کامل: بسیاری از گفت‌وگوهای کوتاه در کلیله به‌طور کامل در نگار دانش تکرار شده‌اند. در قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب این ویژگی حکم کلی و مطلق ندارد:

«گفت فرمانبردارم» (ک: ۱۱۱)/ «سنگ‌پشت گفت فرمانبردارم» (ن: ۶۲).

«گوشت تو بوی‌ناک و زیان‌کار است »(ک:۱۰۹/ ن: ۶۰)

«گمان بردم که او هلاک شد» (ک: ۲۰۶)/ «چنان‌که گمان بردم هلاک شد» (ن: ۱۰۰).

۲.۱.۲.تکرار ناقص:

گاهی در ساختار جمله کلمه یا حرفی تغییر کرده و بقیهٔ آن تکرار شده که در این پژوهش آن را تکرار ناقص نامیده‌ایم. این جملات گاه به سبب افزودن واژه (که در بخش صرف از آن سخن رفت) تکرار کامل به شمار نمی‌آیند:

«گوشت تو خناق آورد» (ک: ۱۰۹)/ «گوشت تو بیماری خناق آورد» (ن:۶۰).

«محال چرا می‌گویی؟» (ک:۱۲۲)/ «سخن محال چرا می‌گویی؟» (ن: ۶۸).

«بازرگانی اندک‌مال بود» (ک:۱۲۲)/ «بازرگانی اندک‌مایه به سفر می‌رفت» (ن:۶۷).

گاهی صفات از قبیل صفات مبهم یا اشاری برای تصریح جمله افزوده شده است:

«کس را چشم از گرسنگی کار نمی‌کند» (ک: ۱۰۷)/ «هیچ‌کس را چشم از گرسنگی کار نمی‌کند» (ن: ۵۹).

گاهی نیز جزئی از افعال مرکب یا ربطی تغییر یافته است:

«یک نفس را فدای اهل بیتی باید کرد و اهل بیتی را فدای قبیله‌ای و قبیله‌ای را فدای شهری و اهل شهری را فدای ذات ملک اگر در خطری باشد» (ک: ۱۰۷)/ «یک نفس را فدای اهل خانه توان کرد و خانه‌داری را فدای قبیله توان ساخت و قبیله را فدای شهر و شهری فدای شهریاری باید نمود» (ن: ۵۹) (در این نمونه، علامی برای استفاده از کلمات فارسی و پرهیز از به‌کارگیری واژگان عربی نیز تغییراتی در عبارت ایجاد کرده است).

۲.۲.شرح جمله:

چنان‌که در بخش افزودن واژه گفته شد، علامی تلاش کرده تمام حذف‌های پیش‌اثر را که ممکن است وقفه‌ای در فهم مخاطب کم‌سال ایجاد کند، بازسازی نماید. گاهی این تکمیل معنا با ذکر یک جمله صورت می‌گیرد. علامی به این منظور، گاه با افزودن

جملهٔ پیرو، جملهٔ سادهٔ کلیله را تبدیل به جمله‌ای مرکب می‌کند که جملهٔ پایهٔ آن تکرار شده است:

«گرگ و زاغ و شگال بی‌برگ می‌بودند» (ک: ۱۰۷)/«گرگ و شغال و زاغ که به طفیل او طعمه یافتندی بی‌برگ و نوا ماندند» (ن: ۵۸).

گاهی نیز جمله‌ای هم‌پایه به یاری کامل‌کردن معنی آمده:

«شما جای نگاه دارید تا من بازآیم» (ک: ۱۰۷)/ «شما باشید تا من بروم و بازآیم» (ن: ۵۹).

«اشتر این دم چون شکر بخورد و ملاطفتی نمود» (ک:۱۰۹)/ «شتر چون روش سخن‌گفتن ملازمان شیر دریافت، پیش آمد و دعا و ثنا آغاز کرد و گفت که من برداشته این درگاهم و قربت یافته این دولتم. اگر لایق مطبخ باشم به جان مضایقه نیست» (ن: ۶۰). چنان‌که در این نمونه دیده می‌شود علامی به شرح دلایل سخن شتر و نمایش شخصیت ساده و تملق‌گوی او پرداخته است تا فضای داستان برای مخاطب مکتبخانه‌ای ملموس و قابل‌درک شود.

«از نتایج ایشان رمه‌ها سازم و مرا بدان استظهاری تمام باشد» (ک: ۲۶۳)/ «از نتایج ایشان رمه‌ها پدید آید و از بهای آن‌ها زنی بکنم» (ن: ۱۲۳). در این نمونه، جمله‌ای حذف شده و به جای آن جملهٔ دیگری آمده که در ادامه به پیشرفت پی‌رنگ داستان کمک می‌کند. از سوی دیگر واژهٔ عربیِ استظهار دارای معنایی کلی است که مخاطب کم‌سال آن را درنمی‌یابد؛ بنابراین علامی تنها یکی از مصادیق ملموس آن را به کار برده است.

۳.۲.حذف:

علامی در نگار دانش چنان به حفظ جمله‌جملهٔ پیش‌اثر پای‌بند بوده که در نگاه اول، حذف بخشی از اثر در طرح کار بعید می‌نماید؛ اما با دقت بیشتر نمایان می‌شود که وی به شیوه‌ای روشمند و هدفدار جمله یا جملات خاصی را حذف کرده است؛ مثلاً در کلیله گاهی مصادیقی از امور دینی و اخلاقی از زبان یکی از شخصیت‌ها درمورد شخصیت منفی (ضدقهرمان داستان) به کار برده می‌شود (در روایت‌پژوهی، این موارد تحت نامِ «راوی کاذب» بررسی می‌شود)؛ در نگار دانش تمامی این اوصاف –که بعداً در روال داستان مشخص می‌شود دروغ و کذب بوده- حذف شده است:

«در این نزدیکی بر لب آب گربه‌ای است متعبد، روز روزه دارد و شب نماز کند، هرگز خونی نریزد و ایذای حیوانی جایز نشمرد و افطار او بر آب باشد» (ک: ۲۰۶)/ «در این نزدیکی گربه‌ای است پرهیزگار خداترس، آزار جانداری از او هرگز نمی‌آید» (ن: ۱۰۰).

گفتنی است که آذریزدی در این مورد کاملاً به پیش‌اثر وفادار بوده و اغلب بخش‌ها را با همان تفصیل بازنویسی کرده است:

«گفت: منزل گربهٔ روزه‌دار هم به اینجا خیلی نزدیک است و این گربه شخصی است عابد و زاهد که شب‌ها مشغول نماز است و همهٔ روزها روزه می‌گیرد و هیچ‌کس از او بدی ندیده و چون مدتی در میان آدم‌ها زندگی کرده همه‌جور راه و رسم عدالت و قضاوت را می‌داند و اینقدر نجیب است که هنوز از مال دنیا یک خانه هم ندارد و مزد و پاداش هم نمی‌گیرد و چون خدا را درنظر دارد از کسی حساب نمی‌برد و حرف حق می‌زند ...» (ق: ۴۶ و ۴۷).

از دیگر موارد حذف، بخش‌هایی است که نصرالله منشی به تعلیم اخلاقی و پند و اندرز پرداخته است. گاهی این حذف، از حد جمله درگذشته و به بیش از چند پاراگراف می‌کشد. حجم حذفیات، عموماً به حجم محتوای تعلیمی منوط است؛ چنان‌که در مثال پیش (گربهٔ روزه‌دار) شخصیت گربه که ضدقهرمان داستان است، قریب یک صفحه پند و اندرز به مخاطبان می‌دهد؛ که در بازنویسی علامی به‌کل حذف شده است:

«پیری در من اثر کرده است و حواس خلل شایع پذیرفته و گردش چرخ و حوادث دهر را این پیشه است، جوان را پیر می‌گرداند و پیر را ناچیز می‌کند و...» (ک:۲۰۷)/ «پیری در من اثر کرده است و چشم و گوش و دیگر حواس را ضعفی تمام پیدا شده...» (ن: ۱۰۰).

با این اصرار علامی برای حذف بخش‌های تعلیمی و اندرزی، می‌توان ادعا کرد که هدف وی از تدوین کتاب نگار دانش، بیش از آموزش محتوای آموزشی و تعلیمی، آموزش زبان به نوآموزان مکتب‌خانه‌ای بوده است. شاید به همین سبب است که در موارد بسیار، صفات نیکو را برای کاراکترهای منفی (ضدقهرمان) حذف کرده تا مخاطب کم‌سال را دچار آثار سوءتربیتی این قضیه نکند.

«نام نیکوش نهم و علم و ادب درآموزم. چون یال برکشد اگر تمردی نماید بدین عصا ادب فرمایم» (ک:۲۶۳) / «تربیت او کنم و اگر بی‌ادبی نماید با همین عصا که در دست دارم تربیت او کنم» (ن: ۱۲۳).

از دیگر بخش‌هایی که معمولاً حذف شده، جملاتی است که بیشتر کلمات آن عربی و مسجع هستند؛ برخی از این جملات اطناب دارند و بیشتر جنبهٔ ادبیِ پیش‌اثر را تقویت کرده‌اند. این بخش‌ها عموماً یکی دو بیت عربی هم با خود دارند. به‌عنوان نمونه در نگار دانش (۸۳) این سخنان مطوقه حذف شده: «چون ایشان حقوق مرا به طاعت

و مناصحت گزاردند و به معونت و مظاهرت ایشان از دست صیاد بجستم مرا نیز از عهده لوازم ریاست بیرون باید آمد و مواجب سیادت را به ادا رسانید» (ک: ۱۶۱).

۴.۲.کاربست کلیشه‌های زبانی:

مقصود از کلیشه‌های زبانی در این پژوهش، عبارات مشهور، ضرب‌المثل‌ها والبته بیشتر تکیه‌کلام‌های عام هستند که معمولاً در موقعیت‌های خاص به کار برده می‌شوند. کاربست کلیشه‌های زبانی در نگار دانش، به‌سبب پایبندی علامی به متن پیش‌اثر، چشم‌گیر نیست. درعوض آذریزدی در قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب، به وفور از کلیشه‌های زبانی بهره برده است:

«دهان‌گشادن بود و از بالا درگشتن» (ک: ۱۱۲)/ «لب‌گشادن همان بود و از بالا افتادن همان» (ن: ۶۲).

«خاک بر سر مصاحبان این زمانه» (ن: ۵۹)/ کلیله ندارد.

«هرچند که بسیار جستم کمتر یافتم» (ن: ۶۸)/ کلیله ندارد.

«دانه چیدن همان بود و در دام افتادن همان» (ن: ۸۲)/ کلیله ندارد.

«تحیت به تواضع بگفتند و درخواست که میان ایشان حَکَم باشد و خصومت خانه به قضیت معدلت به پایان رساند» (ک: ۲۰۷)/ «دعوی به عرض رسانیدند» (ن: ۱۰۰).

«ناگهان سر و کلهٔ خرگوش از دور پیدا شد» (ق: ۱۷)/ «هرکس هم سر جنگ دارد بیاید ببینم حرفش چیست» (همان)/ «دمار از روزگارش درآوریم» (همان)/ «پوستش را از تنش می‌کنم» (همان)/ «از پیش هم اوقاتش تلخ شده بود» (همان)/ «به رگ غیرتش برخورده بود و با خودش خط و نشان می‌کشید» (همان).

۵.۲.ساختار جمله:

اغلب جملات داستان‌های مورد بررسی در کلیله، جملات ساده هستند که با حرف ربطِ «و» معطوف شده و جملهٔ هم‌پایه ساخته‌اند. گاهی فعل این جملات حذف شده که نوعی ویژگی سبکی کلیله است. تعداد اندکی جملات مرکب هم در کلیله وجود دارد که اغلب توضیح و تبیینِ دلیل امری هستند. این شیوه (مرکب‌سازی) به شکل اغراق‌شده‌ای در قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب دیده می‌شود. علامی در نگار دانش عموماً جملات ساده، کوتاه و منقطع به کار برده است؛ در همان جملات ساده، هر جا که نیاز به مرکب‌سازی و هم‌پایه‌کردن جملات بوده، علامی تمایل به تبدیل‌کردن فعل به وجه وصفی و طولانی‌کردن عبارت از این طریق دارد. به نظر می‌رسد این شیوهٔ علامی در به‌کاربردن افعال، احتمالاً تابع زمان خلق اثر (نگار دانش) و شکل مرسوم فعل در زمان او در خطهٔ هند است.

«آورده‌اند که بازرگانی اندک‌مال بود و می‌خواست که سفری رود. صد من آهن داشت در خانه دوستی بر وجه امانت بنهاد و برفت» (ک: ۱۲۲)/ «بازرگانی اندک سرمایه به سفر می‌رفت صد من آهن در خانهٔ دوستی به امانت سپرد. بعد از آن‌که سفر دوردست کرده به خانه آمد» (ن: ۶۷ و ۶۸)/ «در زمان قدیم که بازرگانان خودشان برای خرید جنس به شهرها و کشورها مسافرت می‌کردند، یک بازرگان کم‌سرمایه می‌خواست به سفری دور برود و برای همین مقداری از سرمایه‌اش را در وطن خود باقی گذاشت که اگر مثلاً در بیابان مالش را دزد برد وقتی به شهر خود برمی‌گردد بی‌سرمایه نباشد» (ق: ۶۸).

«این فکرت چنان قوی شد و این اندیشه چنان مستولی گشت که ناگاه عصا برگرفت و از سر غفلت بر سبوی زد. در حال بشکست و شهد و روغن تمام بروی او فرو دوید.» (ک: ۲۶۳)/ «چنان در خیال فرورفته که پسر را بی‌ادب در حضور دانسته عصا بر سبو زد چون سبو درهم شکست شهد و روغن بریخت.» (ن: ۱۲۳)/ «درویش ساده‌دل همینطور که در علم خیال فرورفته بود و در فکر تنبیه خدمتکار بود. چوبی را که در دست داشت محکم به کوزه روغن زد و کوزهٔ روغن که در بالای تاقچه قرار داشت شکست و روغن بر در و دیوار و سر و صورت درویش پخش شد» (ق: ۵۴).

۶.۲.بلاغت و دلالات ضمنی:

در کلیله گاهی نصرالله منشی، ابهامی به طنز می‌گوید؛ اما هر دو اقتباس، تمایل بسیار به تصریح مطالب و دوری از ابهام دارند. به همین سبب بیان طنزآلود، صنایع ادبی، تصویرسازی و... در این دو کتاب، نادر است. تنها صنعت ادبی که در این دو کتاب کم‌وبیش به کار رفته است، تشبیه است که ماهیتاً به تصریح و روشنیِ مفهوم یاری می‌رساند. هر دو اقتباس، فقط زمانی از کنایات بهره گرفته‌اند که از نوع کنایهٔ عامیانه یا خودکارشده باشند. عموم ابزارهای ادبی کلیله که خود عامل دلالت ضمنی مفاهیم است، در هر دو اقتباس حذف، و مفاهیم با زبان ساده و پرهیز از ابزارهای بلاغی به سمت تصریح حرکت کرده است. نمونه‌های مختلف تلاش برای تصریح مفاهیم، در بندهای پیشین با عناوین گوناگون نشان داده شده است؛ مثلاً ازاگذاری برای محذوفاتِ کلیله:

«آخر بی‌طاقت گشت و گفت...» (ک: ۱۱۲)/ «آخر از نادانی زبان برگشاد و گفت...» (ن: ۶۲)/ «دیگر سنگ‌پشت طاقت نیاورد و این حرف خون او را به جوش آورد و از همان بالا جواب داد...» (ق: ۶۵).

ایهام‌های طنزآلود نیز -که درک آن قطعاً برای مخاطب نوآموز دشوار است- از این زمره است:

«امین راست‌کار شاد گشت» (ک:۱۲۲)/ «دوست نادرست از این شاد شد» (ن:۶۸)/ «رفیق خائن از شنیدن این جواب خوشحال شد» (ق:۵۲).

جمع‌بندی:

درمجموع می‌توان سه اثر پیش‌گفته (کلیله و دمنه، نگار دانش و قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب) را که در سه مقطع زمانی مختلف و برای اهداف و مخاطبان مختلف نگاشته شده‌اند را به لحاظ زبانی چنین مقایسه کرد:

-*کلیله و دمنه* اثری تعلیمی است که به شیوهٔ داستان در داستان برای مخاطبان عام و با نثری مصنوع نوشته شده. بسامد واژگان و ترکیبات عربی در آن بالاست و آمیختگی شعر و نثر در آن وجود دارد.

-*نگار دانش* قریب چهارقرن پس از کلیله و برای مخاطب کم‌سال و نوآموز مکتب‌خانه‌ای تدوین و مناسب‌سازی شده است. به‌نظر می‌رسد هدف علامی از تدوین این کتاب، بیش از انتقال محتوای تعلیمی و اندرز، آموزش زبان و افزایش دایرهٔ واژگانی نوآموزان بوده است. علامی در اقتباس خود پایبندی بسیاری به پیش‌اثر داشته و در محتوای حکایت‌ها تغییری ایجاد نکرده است؛ اما در بخش زبان به‌ویژه در مواجهه با کلمات، ترکیبات و عبارات عربی، یا معادل‌های فارسی برای آنان برگزیده یا آن‌ها را حذف کرده است. گاهی نیز به شرح ساده‌تر آن‌ها به زبان فارسی پرداخته است. در بسیاری موارد همان واژگان کلیله را تکرار و درصورت لزوم مترادفی در کنار آن به کار برده است؛ به این سبب، هم‌معنایی و تکرار از ویژگی‌های سبکی نگار دانش است. پرکردن خلأهای معنایی و محذوفات کلیله از طریق افزودن واژگان یا عبارات نیز از دیگر ویژگی‌های نگار است. بسط و گسترش معنا از طریق به‌کارگیریِ شمول معنایی و عطف عبارات متوالی به یکدیگر نیز از مؤلفه‌های زبانیِ نگار دانش است.

چنان‌که گفته شد، ابوالفضل علامی در اقتباس نگار دانش، پای‌بندیِ ویژه‌ای به کلیله داشته؛ بنابراین در تکرار کامل یا ناقص عبارات کلیله یکی از مهم‌ترین مختصات نحوی نگار است. شرح‌دادن جملات کلیله، حذف اندرزها تا حد امکان و به‌شکلی وسواس‌گونه، کاربست کلیشه‌های زبانی، به‌کارگیری جملات ساده، کوتاه، منقطع و مرکب‌سازی عبارات از طریق عطف وجه وصفی به عبارت بعد، از دیگر ویژگی‌های نگار دانش است.

-قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب را مهدی آذریزدی قریب سه قرن پس از نگار دانشِ علامی برای کودکان تدوین کرده است. آذریزدی در اقتباس خود از کلیله، پای‌بندی چندانی به پیش‌اثر نداشته و بسته به اقتضای مطلب تغییراتی در روایت و زاویهٔ دید ایجاد کرده است. کلمات و عبارات عربی را به‌ضرورت به معادل‌های امروزی‌تر فارسی بدل کرده؛ اما پرهیز افراطی از به‌کارگیری واژگان و عبارات عربی نداشته و اصطلاحات و ترکیبات رایج و متداول عربی را به کار گرفته است. در بسیاری موارد پی‌رنگ حکایت کلیله را به زبان امروزی برای کودکان «بازگویی» کرده و هرچند اقتباس او به «بازآفرینی» منجر نشده (زیرا تغیر اساسی پی‌رنگ در کار او دیده نمی‌شود)، اما بازنویسی او هنرمندانه و توأم با خلاقیت بوده است. به‌روزرسانی عبارات و معاصرسازیِ مفاهیم از مهم‌ترین مختصات اقتباس آذریزدی است که در قالب جملات معطوف و هم‌پایهٔ خود را نمایانده است.

مقایسهٔ پیش‌اثر با دو اقتباس آن در بخش بلاغت نشان می‌دهد که در سیرِ زمانی، از ابهامات، طنز، پیچش‌های کلامی، صنایع و تصویرسازی‌های ادبی کاسته شده و متن به سمت تصریح و وضوح حرکت کرده است. افزودن عبارات توضیحی و جملات اضافی برای پرکردن خلأهای متن پیش‌اثر، گسترش توصیفات، کاربست شمول معنایی، تصویرسازی‌های عینی و مبتنی بر تشبیه و ... همگی نشان از آن دارد که اعتماد نویسنده در طول زمان به توانایی سفیدخوانیِ مخاطب کم و کم‌تر شده است.

فهرست منابع:

۱. آذریزدی، مهدی (۱۳۳۶). قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب. ج۱، تهران: امیرکبیر.
۲. ابومحبوب، احمد (۱۳۸۷). ساخت زبان فارسی. تهران: میترا، چ چهارم.
۳. بهار، محمدتقی (۱۳۷۶). سبک‌شناسی. تهران: امیرکبیر.
٤. پایور، جعفر (۱۳۷۰). مقدمه‌ای بر: بازنویسی- بازآفرینی در ادبیات کودکان. تهران: مؤلف.
٥. جلالی، مریم (۱۳۹۵)، نگاهی نو به بازنویسی و بازآفرینی: شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان، تهران: انجمن فرهنگی هنری زنان ناشر.
٦. شکرانه، اسدالله (۱۳۹۲). آذریاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۷. صفری، جهانگیر؛ موسوی، سیدکاظم؛ عزیزی، طوبی (۱۳۹۱). «تحلیلی بر شیوه‌های بازنویسی کلیله و دمنه برای کودکان». هفتمین همایش ترویج زبان و ادب فارسی. مجموعه مقالات، ج ۶، مقالهٔ شمارهٔ ۲۷۶۱۱: صص ۳۸۸ تا ۴۲۱.
۸. صفوی، کوروش (۱۳۸۷). درآمدی بر معنی‌شناسی. تهران: سورهٔ مهر، چ سوم.
۹. علامی، ابوالفضل (۱۲۸۱ ق.). نگار دانش. گردآورنده: ولیم هینه فورد صاحب بهادر. لکنهو: نول کشور.
۱۰. غلامعلی زاده، خسرو (۱۳۸۰). ساخت زبان فارسی. تهران: کتاب احیا، چ سوم.
۱۱. لاینز، جان (۱۳۸۳). مقدمه‌ای بر معناشناسی زبان‌شناختی. ترجمهٔ حسین واله. تهران: گام نو.
۱۲. محمدی، محمدهادی و زهره قایینی (۱۳۹۰). تاریخ ادبیات کودکان ایران. ج۳. تهران: مؤسسهٔ پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان و شرکت نشر چیستا، چ پنجم.
۱۳. منشی(ابوالمعالی)، نصرالله (۱۳۸۶). کلیله و دمنه. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران: امیرکبیر.
۱٤. یول، جورج (۱۳۸۹). کاربردشناسی زبان. ترجمهٔ محمد عموزاده مهدیرجی و منوچهر توانگر. تهران: سمت.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲،
صفحات ۱۰۸-۸۵

بررسی روانکاوانهٔ نشانه‌های روان-جنسانی در نقاشی‌های اقتباسی دالی از *کمدی الهی* دانته

مریم طریقت‌بین[۱]
کارشناس ارشد مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن
سیدشهاب‌الدین ساداتی [۲]
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی رودهن / مدیر گروه ادبیات جهان در مرکز تحقیقات زبانشناسی کاربردی

چکیده

در پژوهش پیش‌رو هدف از بررسی روانکاوانهٔ نشانه‌های روان-جنسانی در نقاشی‌های اقتباسی سالوادور دالی از *کمدی الهی* دانته، یافتن تفاوت‌ها، شباهت‌ها، بازتاب نظریه‌های روان‌کاوانهٔ زیگموند فروید و تحلیل نمادها و نشانه‌ها در نقاشی‌های دالی است. *دوزخ* در *کمدی الهی* دانته شامل سی‌وچهار سرود است که پژوهش حاضر از میان آن‌ها تصاویری را برگزیده که نشان‌دهندهٔ تفاوت‌ها، شباهت‌ها و نظریه‌های روان‌کاوانهٔ فروید و نمادها در نقاشی‌های دالی است. پژوهش حاضر از نوع تحلیلی و تطبیقی است که در بررسی نمونه‌های فوق از نظریه‌های مکتب امریکایی بهره گرفته است. در این پژوهش، محقق از نظریه‌های فروید به‌عنوان روش تحقیق استفاده کرده است. نمونه‌های مورد استفاده در این تحقیق شامل بخش *دوزخ* در *کمدی الهی* دانته و نقاشی‌های اقتباسی دالی است. پژوهش حاضر بخش *دوزخ* در *کمدی الهی* دانته را برگزیده زیرا این کمدی به شکل رویا به دانته الهام شده و به عبارتی دیگر محصول ذهن ناخودآگاه است. از سویی دیگر، نقاشی‌های دالی مورد بررسی قرار گرفته‌اند زیرا او نقاش سبک سورئالیسم بوده که رویاها و ذهن ناخودآگاه را در آثارش بازنمایی کرده است. در بررسی تطبیقی تصاویر اقتباسی دالی از *دوزخ* دانته، دالی بیشتر به ضمیر ناخودآگاه انسان و نمادهای روان-جنسانی پرداخته است.

کلید واژه‌ها: اقتباس، *دوزخ* دانته، سالوادور دالی، زیگموند فروید، عقده اُدیپ، عقده اِلکترا

maryam.tarighat@gmail.com[۱]
shahab.sadati۱۹۸۳@gmail.com[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۰

۱. مقدمه

۱-۱. نگاهی نو به ادبیات تطبیقی

یکی از کهن‌ترین حوزه‌های تحقیقات ادبی، ادبیات تطبیقی است که در آن آثار ادبی از دو زبان و ملیت مختلف با یکدیگر مقایسه می‌شدند، یکی تأثیرگذار بر دیگری شمرده می‌شد و در نهایت شباهت میان دو اثر یا نویسنده به عنوان یافته‌های تحقیق مطرح می‌شد. در ادبیات تطبیقی با دو مکتب بزرگ فرانسوی و امریکایی روبه‌رو هستیم (نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۱۶). مکتب فرانسوی در اوایل قرن بیستم شکل گرفت و در آن تأثیرپذیری و تاثیرگذاری بین ملل و فرهنگ‌های مختلف مورد توجه قرار می‌گیرد و تطبیق‌گر به بررسی مضامین ادبی و چگونگی انتقال آن‌ها از فرهنگ و ملت به فرهنگ و ملتی دیگر می‌پردازد. مکتب امریکایی پس از جنگ جهانی دوم شکل گرفت که پایه‌گذار آن رنه ولک[۱] است. در مکتب امریکایی تأثیرپذیری و تأثیرگذاری فرهنگ و ملل مختلف بر یکدیگر و اختلاف زبان دو اثر مورد مقایسه قرار نمی‌گیرد، بلکه ملاک اصلی ملیت و فرهنگ است و پژوهشگر مطالعات تطبیقی از مرزهای ملی و قومی خود پا فراتر می‌گذارد. مکتب امریکایی ادبیات را مسئله‌ای کلی و جهانی در نظر می‌گیرد و از روابط تاریخی، تأثیر و تأثر آثار ادبی فاصله می‌گیرد و به نقد ادبی نزدیک می‌شود. مکتب امریکایی در واقع به زیباشناسی آثار ادبی و تجزیه و تحلیل ادبی خود اثر می‌پردازد. ادبیات تطبیقی ماهیت میان‌رشته‌ای دارد که به مطالعهٔ روابط بین هنرهای زیبا و دیگر رشته‌های علوم انسانی توجه بیشتری دارد (بزرگ چمی، ۱۳۸۷: ۱۴۲).

همان طور که اشاره شد، مطالعهٔ تطبیقی دیگر تنها اشاره به تفاوت‌ها و شباهت‌ها نیست، بلکه از یک رویکرد ادبی به‌عنوان روش‌شناسی استفاده می‌کند. رویکرد روانکاوانه در هنر، به‌ویژه در اقتباس، نه تنها لایه‌های پنهان ناخودآگاه انسان را آشکار می‌سازد، بلکه قصد و منظور هنرمند از تصویرسازی و حالت ذهنی او را نیز نشان می‌دهد. در مطالعهٔ حاضر با تجزیه و تحلیل نقاشی‌های تطبیقی دالی از دوزخ دانته، اهداف پنهان دالی به‌ویژه در تصاویری که کاملاً با توصیفات دانته از دوزخ متفاوت است، آشکار می‌شود. با استفاده از رویکرد روانکاوانه در مطالعهٔ تطبیقی، مخاطبان می‌توانند پیام‌های مورد نظر هنرمند را که از طریق نمادها و تکنیک‌های خاص هنرمند منتقل می‌شود، درک کنند. از سوی دیگر، این پژوهش تفاوت‌ها و شباهت‌های بین این دو اثر: دوزخ دانته و نقاشی‌های تطبیقی دالی را برجسته ساخته است. در

---

۱. René Wellek

تحقیق حاضر از رویکرد روانکاوانهٔ فروید در بررسی تطبیقی *کمدی الهی* دانته و نقاشی‌های سالوادور دالی بهره گرفته‌ایم.

۱-۲. *کمدی الهی* دانته و قدرت داستان‌سرایی

دانته آلیگیری،[۱] شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی است که نوشتن *کمدی الهی*[۲] را در سال ۱۳۰۸ میلادی آغاز و تا زمان مرگش در سال ۱۳۲۱ میلادی آن را کامل کرد. *کمدی الهی* دانته دارای سه بخش مجزا شامل *دوزخ*، *برزخ* و *بهشت* است، سه‌گانه‌ای که دانته در این کتاب سفر خیالی خود را تعریف می‌کند. *کمدی الهی* یکی از اولین کتاب‌های ادبیات ایتالیا است و از بزرگترین آثار در ادبیات جهان به شمار می‌آید. در این سفر خیالی دانته به دنیای پس از مرگ، دو راهنما او را همراهی می‌کنند؛ در *دوزخ* و *برزخ* راهنمای او ویرژیل، شاعر رومی است که چند قرن پیش از دانته زندگی می‌کرده است، و در *بهشت* راهنمای او بئاتریس پورتیناری است که دانته به او علاقه‌مند بود (Encyclopedia Britannica, ۲۰۲۰). خود دانته این کتاب را فقط کمدی نامیده بود اما در قرن شانزده بدان لقب الهی، که به مفهوم ارتباط این اثر با دنیای ماوراءالطبیعه و آسمانی است، داده شد. عنوان کمدی به مفهوم اثری است که سبک عامیانه دارد و بر خلاف تراژدی از بد شروع می‌شود و با عاقبت خوش پایان می‌یابد. *کمدی الهی* یک اثر شاعرانهٔ استادانه است که دانته در آن نه تنها بزرگترین اثر ادبی کشور خود را آفریده، بلکه زبان کشور ایتالیا را نیز پی‌ریزی کرده است. اشعار دانته در این کتاب بسیار منسجم هستند به طوری که هیچ کلمه از آن را نمی‌توان پس و پیش یا حذف کرد. این کتاب اثری است رمزآلود و نمادین که سرشار از تمثیل و استعاره است که وجه متمایز آن به شمار می‌آید. *کمدی الهی* از قدرت داستان‌پردازی دانته حکایت می‌کند و طرز گفتار و شیوهٔ نقل حوادث به گونه‌ای است که خواننده از همان اول فراموش می‌کند که آن‌چه می‌خواند خیال‌پردازی یک شاعر است. وجه متمایز دیگر *کمدی الهی* این است که در سراسر آن افسانه‌های اساطیری یونان و روم قدیم با اعتقادات مسیحی در آمیخته و حوادث قدیم و جدید در کنار هم قرار گرفته است و آن را به یک اثر جهانی تبدیل کرده است که مربوط به تمام بشر باشد نه خاص یک فکر، آئین و کشور (شفا، ۱۳۷۸: ۳۳-۳۶).

۱-۳. سورئالیسم و تصاویر روان‌جنسی دالی

---

۱. Dante Alighieri
۲. *Divine Comedy*

سالوادور دالی[۱] نقاش فراواقع‌گرای[۲] اسپانیایی بود که در ۱۱ مه سال ۱۹۰۴ در شهر فیگوئراس اسپانیا متولد شد. دالی طراح ماهری بود که بیشتر به خاطر خلق نقاشی‌های گیرا و خیالی در آثار فراواقع‌گرایش به شهرت رسید. او در دههٔ ۱۹۲۰ به پاریس رفت و با هنرمندانی همانند پابلو پیکاسو[۳] و رنه ماگریت[۴] آشنا شد، همین آشنایی موجب شد تا او با سبک سورئالیسم آشنا شود (Biography, ۲۰۲۰). سورئالیسم جنبش هنری و ادبی قرن بیستم است که کاملاً گرایش‌های متفاوتی از دیگر جنبش‌ها دارد و شامل سیستم کاملی از افکار و اصول است و ماهیت آن را نمی‌توان کاملاً با اصطلاحات هنری و ادبی توصیف کرد. سورئالیسم از همهٔ جهات، تفسیر کامل‌تری از جهان ارائه می‌دهد. در واقع سورئالیسم به کشف دنیای ناخودآگاه می‌پردازد و از اصل توجیهی پیشینه‌های قابل‌اطمینان موقعیت‌های غیرمنطقی مانند رویا، اتوماتای معنوی و وابستگی‌های روان‌پریشی، حمایت می‌کند. سورئالیسم در درون انسان‌ها وجود دارد و به‌طور قابل‌توجهی جنبه‌های تاریک هر فرد را نشان می‌دهد (Nika, ۲۰۱۷, p. ۳۸).

شهرت دالی بیشتر به‌خاطر تابلوی *تداوم حافظه*[۵] است که آن را در سال ۱۹۳۱ کشیده است. ظهور فرانسیسکو فرانکو، رهبری فاشیست، در اسپانیا منجر فاصله گرفتن این هنرمند از جنبش سورئالیسم شد، اما این امر او را از ادامهٔ نقاشی باز نداشت (Biography, ۲۰۲۰). آشنایی او با هنرمندانی همانند پیکاسو و رنه ماگریت باعث آشنایی او با سبک سورئالیسم شد و او همین سبک را در نقاشی‌های خود ادامه داد. نقاشی‌های دالی به‌طور کلی به سه دستهٔ موضوعی تقسیم می‌شوند: ۱. دنیای انسان و احساساتش، ۲. نمادگرایی جنسی و ۳. تصویرسازی ایدئوگرافیک. در سال ۱۹۲۹ اولین دورهٔ سورئالیسم دالی آغاز شد و در نقاشی‌هایش کلاژهای کوچکی از تصاویری که در رویاهایش مشاهده می‌کرد به چشم می‌خورد. دالی طرفدار و خوانندهٔ پر و پا قرص نظریه‌های روانکاوانهٔ زیگموند فروید بود و سهم عمده‌ای که در جنبش سورئالیسم به وجود آورد روش پارانوئیک-انتقادی[۶] بود؛ یک تمرین ذهنی برای دسترسی به ناخودآگاه به‌منظور افزایش خلاقیت هنری هنرمند. دالی از این روش برای خلق واقعیتی که از رویاها و افکار نیمه‌ناخودآگاه او سرچشمه می‌گرفت

---

۱. Salvador Dalí
۲. Surrealist
۳. Pablo Picasso
۴. René Magritte
۵. *The Persistence of Memory*
۶. Paranoiac-Critical

استفاده می‌کرد و از لحاظ روانی واقعیت را آن‌طور که می‌خواست نشان می‌داد، نه لزوماً آنچه که هست. این روش به‌تدریج شیوهٔ زندگی او شد (Biography, ۲۰۲۰).

دالی در دوران تحصیلات در دانشکده به مطالعهٔ یکی از اولین کتاب‌های فروید به نام *تعبیر خواب*[۱] پرداخت. فروید در این کتاب به تفسیر و تعبیر نمادهایی که ممکن است در خواب مشاهده شود، می‌پردازد (Schultz and Schultz, ۲۰۰٤ as cited in Graves, ۲۰۰٦, p. ۲۳). از آن زمان به بعد این نمادها، نمادهایی که اغلب بازنمایی جنسی هستند، در کارهای هنری دالی و دیگر هنرمندان سورئالیسم به‌چشم می‌خورد (Lambirth, ۱۹۹۸ as cited in Graves, ۲۰۰٦, p. ۲۳-۲۴). در واقع، دالی علاقهٔ خاصی به نوشته‌ها و نظریه‌های فروید داشت، حتی قبل از آن که به جنبش سورئالیسم ملحق شود، در زمان دانشجویی شروع به خواندن نوشته‌ها و نظریه‌های فروید کرده بود (Graves, ۲۰۰٦, p. ۲٤). دالی به شدت تحت تأثیر فروید و نظریه‌های او قرار گرفت و نه تنها نظریه‌های فروید در آثار هنری دالی مشاهده می‌شود، بلکه برخی از نوشته‌های او نیز شبیه فروید است. سرانجام دالی در سال ۱۹۳۸ در لندن موفق به دیدار فروید شد (Lambirth, ۱۹۹۸ as cited in Graves, ۲۰۰٦, p. ۲٤). دالی معتقد بود که به اسرار خواب و رویا و ناخودآگاه دست پیدا کرده است و فروید به او گفته بود که در نقاشی‌های کلاسیک او به دنبال عناصر نیمه‌خودآگاه و در نقاشی‌های سورئالیست به دنبال عناصر خودآگاه است (Graves, ۲۰۰٦, p. ۲٤). با نگاه کردن به آثار هنری سورئالیسم، به‌راحتی می‌توان فهمید که در آن‌ها تعدادی از نظریه‌های اصلی فروید در مورد ناخودآگاه، خواب و رویا بسیار برجسته است و این امر به‌ویژه در نقاشی‌های دالی صدق می‌کند. دالی هم به‌صورت عمدی و هم غیرعمد به خلق آثار هنری پرداخته است که می‌توان با استفاده از اصول روانکاوی به تفسیر آن‌ها پرداخت (Schultz and Schultz, ۲۰۰٤ as cited in Graves, ۲۰۰٦, p. ۲٤). به‌طور کلی سورئالیسم به نظریه‌های روانکاوی مرتبط با اختگی، اضطراب، طلسم و موضوعات عجیب و غریب علاقه‌مند است و همچنین بر روی جنسیت، روابط جنسی و مرگ نیز تأکید می‌کند (Graves, ۲۰۰۶, ص. ۲۵). این موارد را می‌توان در آثار هنری دالی به‌خوبی مشاهده کرد. دالی در سال ۱۹۵۰ از طرف دولت ایتالیا دعوت شد تا برای *کمدی الهی* دانته تصاویری بیافریند (Sorell and Rubin, ۲۰۱۷, p. ۵).

۱-۴. ساختار شخصیت و نظریهٔ تعبیر خواب فروید

---

۱. *The Interpretation of Dreams*

زیگموند فروید[۱] عصب‌شناس برجستهٔ اتریشی و بنیان‌گذار علم روانکاوی است که به‌عنوان یک روش درمانی در روان‌شناسی به کار می‌رود. در نظریهٔ شخصیت، فروید به ماهیت ساختاری شخصیت انسان و مراحل رشد آن می‌پردازد. در ابتدا او شخصیت را شامل بخش‌های «خودآگاه»،[۲] «نیمه‌خودآگاه»[۳] و «ناخودآگاه»[۴] می‌دانست، اما در سال ۱۹۲۳ میلادی، در نظریهٔ فوق تجدید نظر کرد و سه وجه بنیادی به نام‌های «نهاد»،[۵] «خود»[۶] و «فراخود»[۷] برای شخصیت انسان در نظر گرفت (Schultz and Schultz, ۲۰۰۵, p. ۵۳-۵٤). نهاد، اساسی‌ترین جنبهٔ شخصیت است که همهٔ اعمال آن ناخودآگاه است و شامل غرایز، تمایلات و خواسته‌های شخص و به دنبال لذت آنی است. فروید عمل‌کرد نهاد را تابع «اصل لذت»[۸] می‌داند. خود، بخش سازندهٔ شخصیت است که با توجه به دنیای خارجی عمل می‌کند و با «اصل واقعیت»[۹] سروکار دارد و بر خلاف نهاد به ارضای خواسته‌ها و تمایلات مطابق با مقررات و ضوابط اجتماعی می‌پردازد. فراخود، در واقع همان اصول و ارزش‌های اخلاقی است که از کودکی فرا می‌گیریم و آن را وجدان می‌نامیم. فراخود رفتارهای ما را قضاوت می‌کند و عقاید درست و غلط را از قوانین جامعه کسب می‌کند. توجه فراخود به کمال است و می‌تواند احساس گناه، پاداش و تنبیه را در فرد ایجاد کند. بین نهاد و فراخود همواره تضاد و کشمکش وجود دارد و خود بین این دو نقش میانجی را بازی می‌کند (Schultz and Schultz, ۲۰۰۵, p. ۵٤-۵۷).

فروید معتقد بود که ترس‌ها، تعارضات و خواسته‌های سرکوب‌شدهٔ ما در خواب و رویا به‌صورت نمادین ظاهر می‌شوند. این احساسات چنان سرکوب شده‌اند که فقط در حالت خواب و رویا می‌توانند ظاهر شوند. فروید در تکنیک تحلیل خواب و رویا دو جنبه از رویا را مشخص کرده است: «محتوای آشکار»[۱۰] که به رویدادهای واقعی در رویا اشاره دارد و «محتوای نهفته»[۱۱] که به معنای پنهان نمادین وقایع در رویا اشاره دارد. به‌عنوان مثال، پله‌ها، نردبان‌ها و راه‌پله‌ها در رویا نشان‌دهندهٔ روابط جنسی است؛

---

۱. Sigmund Freud
۲. Conscious
۳. Preconscious
٤. Unconscious
۵. Id
٦. Ego
۷. Superego
۸. Pleasure Principle
۹. Reality Principle
۱۰. Manifest content
۱۱. Latent content

شمع، مار و تنه درختان نشان‌دهندهٔ آلت تناسلی مردان و جعبه، بالکن و درها نشان‌دهندهٔ بدن زن است. فروید متذکر می‌شود که علی‌رغم عمومی بودن این نمادها، ممکن است تعدادی از نمادها فقط مختص فردی باشد که مورد روان‌کاوی قرار دارد و برای فرد دیگر معنای متفاوتی داشته باشد. تعارضات در رویا به‌صورت متراکم و شدید ظاهر می‌شوند و به‌ندرت اتفاق می‌افتد که وقایع در رویا از یک علت واحد ناشی شوند، در واقع هر رویدادی در خواب می‌تواند از منابع متعددی سرچشمه گرفته باشد (Schultz and Schultz, ۲۰۰۵, p. ۷۰).

فروید در سال ۱۹۰۰ کتاب معروف خود به نام *تعبیر خواب* یا *تفسیر رویا* را منتشر کرد که در آن به معرفی نظریهٔ خود از تعبیر خواب با توجه به ذهن ناهوشیار فرد و عقدهٔ اُدیپ می‌پردازد. فروید در این کتاب از خواب رمزگشایی می‌کند و به این جهت، بخش‌های مهمی از اصلی‌ترین نظریات فروید در زمینهٔ سرکوب، سانسور، نظریهٔ جنسی و رابطهٔ خودآگاه و ناخودآگاه در این کتاب مطرح می‌شود. از نظر فروید، برای تحلیل رویا باید هر یک از این موارد به تفصیل مورد بررسی قرار بگیرند.

مصالح رویا: رویا متشکل از عناصری است که شامل تصاویر و روایت‌ها است. از نظر فروید این عناصر مصالحی را تشکیل می‌دهند که فرایند رویاورزی با استفاده از آن‌ها محصول نهایی رویا را می‌سازد. در واقع، با نظامی مواجه هستیم که خروجی آن رویا است و روان انسان ورودی‌هایی را که مصالح رویا را تشکیل می‌دهند طی فرایندی تغییر شکل می‌دهد و رویا را می‌سازد. از نظر فروید عمده‌ترین مصالح رویا حوادث پیش‌پاافتادهٔ روز قبل از رویاورزی، وقایع دوران کودکی و تأثیرات بیرونی و بدنی نظیر درد و غیره است؛

هدف رویا: سؤال این است که فرایندهایی که به رویا تبدیل می‌شوند با چه هدفی و برای رسیدن به چه مقصدی انجام می‌شوند. فروید معتقد است که تمامی رویاها معطوف به تحقق آرزو و با هدف تحقق آرزوهای فرد شکل می‌گیرند، خواه این آرزوهای فعلی فرد باشد یا آرزوهای دوران کودکی که در نظام تئوریک فروید جایگاه مهمی دارد.

سازوکارهای شکل‌دهی به رویا: تحقق هدف و آرزو مستقیماً در رویا شکل نمی‌گیرد، بلکه با سازوکارهای خاصی ترکیب می‌شود و تغییر شکل می‌دهد. فروید به برخی از این سازوکارها اشاره می‌کند. یکی از آن‌ها «فشرده‌سازی»[۱] است؛ به این معنا که چندین رویداد، تصویر یا واژه با هم ترکیب و در یک تصویر متراکم می‌شوند؛

---

۱. Condensation

سازوکار دوم «جابه‌جایی»[۱] است، به معنای جابه‌جا شدن مرکز ثقل افکار رویا در محتوای رویا، در واقع همان سازوکار سانسور به‌منظور دورزدن خودآگاهی تحت سلطهٔ فراخود ما است که اساس نظریهٔ روانکاوی فروید را تشکیل می‌دهد. فروید معتقد است که آنچه هدف و کانون رویا را تشکیل می‌دهد در حاشیه قرار می‌گیرد و حوادث پیش‌پاافتاده زندگی مرکز ثقل آن را تشکیل می‌دهند تا خودآگاه به آن حساس نشود و بگذارد از سانسور عبور کند. از این رو، فروید میان رویا-افکار و رویا-محتوا تفاوت قائل می‌شود. رویا-محتوا آن چیزی است که ما می‌بینیم، در حالی‌که رویا-افکار، افکاری است که در پشت رویا قرار دارد و به شکل رویا است که به‌گونه‌ای پیچیده آن را وانمایی می‌کند (فروید، ۱۳۹۸: ۳۰-۲۳). از نظر فروید، آثار هنری و ادبی محصول ذهن ناخودآگاه هستند و همانند رویا باید مورد تحلیل و بررسی قرار گیرند زیرا کلید دسترسی به ناخودآگاه هستند. بدین منظور، در بخش بعدی پژوهش اثر ادبی دانته را با آثار هنری دالی در یک مطالعه‌ای تطبیقی بررسی می‌کنیم.

۱-۵. پیشینهٔ تحقیق

دانته آلیگیری و سالوادور دالی از چهره‌های مطرح و برجستهٔ قرون گذشته هستند که آثار شگفت‌انگیز و ارزشمندی را از خود بر جای گذاشته‌اند. تاکنون، مقالات و کتاب‌های زیادی در مورد کمدی الهی دانته و نقاشی‌های دالی تحت نگارش در آمده است. ندا وکیلی و اصغر جوانی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «تطبیق نشانه - معناشناسی تصاویر دوزخ (در نگاره‌های معراج‌نامهٔ شاهرخی و آثار دُره از کمدی الهی دانته)»، به مقایسهٔ تصاویر معراج‌نامهٔ شاهرخی و بخش دوزخ کمدی الهی دانته توسط گوستاو دُره پرداخته‌اند. محققان در این مقاله، با توجه به حوزهٔ نشانه – معناشناسی، باورهای قومی و دینی دو فرهنگ شرق و غرب و نظام‌های تصویری مشترک در آن‌ها را مورد بررسی قرار داده‌اند. یافته‌های تحقیق فوق نشان می‌دهد که تصاویر مجازات دروغ‌گویان و متکبران در معراج‌نامهٔ شاهرخی و شکنجهٔ فریب‌کاران و دزدان در کمدی الهی دارای قطب‌های متقابل با دلالت‌پردازی مشابهی هستند و از میزان هم‌گرایی بالایی برخوردارند. علاوه بر این، تمام نشانه‌های دیداری کاملاً با مضمون و نظام نوشتاری هم‌خوانی دارند.

تحقیق دیگری را با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی سبک سورئالیسم درآثار سالوادور دالی و ایران درودی و به‌کارگیری آن در طراحی لباس مفهومی»، سیاوش افراشته، لیلا منوچهری و حبیب اله طیبی (۱۴۰۱) انجام داده‌اند. محققان در این مطالعه به بررسی

---

[۱]. Displacement

چگونگی استفاده از آثار هنرمندان سورئال در طراحی لباس مفهومی پرداخته‌اند و در مقایسهٔ تطبیقی بین آثار سالوادور دالی و ایران درودی به این نتیجه رسیده‌اند که یکی از ویژگی‌های آثار دالی استفاده از اشیاء است که در برخی از آثار او تکرار شده است. او در نقاشی‌های خود منطق، خرد و نظم طبیعی را رد می‌کند وکیفیت رویایی و شبح‌گونه بودن را در آن‌ها القا می‌کند. دالی در واقع ترس‌های خود را در آثارش به تصویر می‌کشد و طنز و شوخی را دستمایهٔ کارخود قرار می‌دهد و در آثارش ردی از حالت‌های جدی و پرصلابت به چشم نمی‌خورد. درحالی‌که فرم‌ها در آثار درودی به‌گونه‌ای نمایان شده است که کل جهان هستی همین است و سوژه در مرکز خودنمایی می‌کند. مرکزیت سوژه‌ها در تلاقی آسمان و زمین رسم شده است و نور در نقاشی‌ها امکان امید است، که در ذهن و روح بیننده حرکت می‌کند و درعمق جان او نفوذ می‌کند. در نقاشی‌های درودی همه چیز در حال حرکت است و مخاطب سکون و مرگ را تجربه نمی‌کند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. نمادهای روان‌جنسی در نقاشی‌های تطبیقی دالی از *دوزخ* دانته

در این بخش، محقق چهار سرود از دوزخ دانته را بر اساس نظریه‌های روانکاوانهٔ فروید تحلیل کرده است. در هر سرود، محقق تفاوت‌ها و شباهت‌های بین نقاشی‌های تطبیقی دالی و دوزخ دانته را بررسی کرده است. هر سرود به گناهکاران خاص و مجازات آن‌ها اختصاص دارد. ابتدا تمام سرودها و توصیف‌های دانته که مربوط به هر طبقه از دوزخ است، ذکر شده و سپس تصاویر دالی نشان داده شده است. محقق برای نشان‌دادن تفاوت‌ها و شباهت‌های بین این دو اثر هنری، توصیف‌های مربوط به هر طبقه از دوزخ را با تصاویر مرتبط با آن مقایسه کرده است. در مرحلهٔ بعد، محقق بازتاب نظریه‌های روانکاوانه و نمادهای روان‌جنسی فروید را در نقاشی‌های تطبیقی دالی از دوزخ دانته آشکار نموده و توصیف‌های مربوط به هر طبقه و نقاشی‌های دالی را به یکدیگر مرتبط ساخته است.

۲-۲. اسکلت‌های در حال ذوب: کفرگویان در طبقهٔ هفتم دوزخ

سرود چهاردهم *دوزخ* در *کمدی الهی* دانته، مختص تجاوزگرانی است که به جرم تعدی به خداوند در طبقهٔ هفتم گرد آمده‌اند. گناهکاران در طبقهٔ هفتم دوزخ به سه دسته تقسیم می‌شوند: کفرگویان، لواط‌کاران و رباخواران. کفرگویان از پشت بر زمین افتاده‌اند، لواط‌کاران با شتاب در حرکت هستند و رباخواران با کیف‌هایی که با نشان‌های خانوادگی‌شان مزین شده و از گردنشان آویزان است بر روی زمین

خمیده‌اند. عذاب این سه دسته این است که بر روی دشت سوزان و خشکی که دائماً بارانی آتشین بر آن فرو می‌بارد به سر برند. نکتهٔ قابل‌توجه این است که در تصویر دالی هیچ یک از این توصیف‌ها دیده نمی‌شود و در عوض فقط اسکلتی وجود دارد که به‌نظر می‌رسد در حال ذوب شدن است. نقاشی دالی با توضیحات دانته کاملاً متفاوت است. در بخش بعدی روایت و تحلیل تصویر دالی ذکر شده است. دانته در توصیف این طبقه می‌گوید:

> ما به زمین بایری رسیدیم که هر گونه رویندهای را از بستر خود طرد کرده بود. جنگل محنت‌زا این زمین را چون تاجی در میان گرفته بود همچنان که گودال شوم، خود جنگل را در میان داشت، آنجا کناری رفتیم و ایستادیم. این منطقه شنزاری خشک و در هم فشرده بود. گله‌هایی بی‌شمار از ارواح برهنه‌تن را دیدم که با تلخی بسیار می‌گریستند و هر جمعی از آنان پیرو قانونی خاص می‌نمودند، برخی از پشت بر زمین افتاده بودند و برخی چندک زده بودند؛ بعضی نیز بی‌وقفه و آرامشی راه می‌رفتند. بر سراسر این شنزار اخگرهای درشت آتشین همچون برفی که بی‌وزش بادی بر کوهستان ببارد آرام‌آرام فرو می‌ریخت (شفا، ۱۳۷۸: ۲۶۸-۲۶۷).

در این طبقه دانته و ویرژیل با کاپانئوس که بر زمین خفته است ملاقات می‌کنند. دانته و ویرژیل پس از عبور از این دشت سوزان به مکانی می‌رسند که در آن جویبار کوچکی از دل جنگل بر می‌آمد که رنگش خونین بود، از این منطقه هم عبور می‌کنند و به جزیرهٔ کرت[۱] می‌رسند. ویرژیل به دانته می‌گوید که در جزیرهٔ کرت کوهی به نام ایدا[۲] وجود دارد که پیش از آن رودخانه‌ها و درختان خرمی در آن وجود داشت اما اکنون به مکانی متروک و بی آب و درخت تبدیل شده است. در دل این کوه پیرمردی قرار دارد که سرش از طلای ناب، بازوان و سینه‌اش از نقره، شکم و ران‌هایش از برنج و پاهایش یکی از آهن و دیگری از سفال ساخته شده است. این پیرمرد مظهر بشریت و اجزای مختلف بدن او هر یک نمایندهٔ دوره‌ای از تاریخ جهان است. طلای ناب مظهر عصر طلایی گذشته یعنی دوره‌ای که هنوز انسان مرتکب گناهی نشده بود، نقره مظهر دوره‌های تدریجی انحطاط و سقوط بشر، پای آهنین مظهر امپراطوری روم و پای سفالین مظهر کلیسای کاتولیک روم است. پای سفالین پایه‌ای سُست‌تر دارد و این پیرمرد بیشتر بر روی آن تکیه کرده است. این پیرمرد در حال گریه کردن است و اشک‌های او از تمام بدن او، به جز سرش، جریان دارد و مظهر خطاها و گناهان بشر

---

۱. Crete
۲. Ida

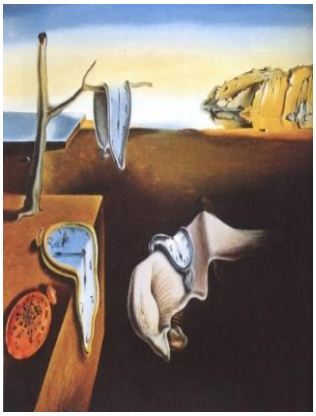
است. این اشک‌ها از کوه سرازیر می‌شود که به سقوط و انحطاط بشر اشاره دارد. طرز ایستادن این پیرمرد نیز مفهوم نمادین خاصی دارد؛ وی در جزیرهٔ کرت یعنی در محلی که تقریباً نقطهٔ اتصال سه قارهٔ آسیا، اروپا و آفریقا است و در اینجا به مفهوم مرکزیت زمانی است، ایستاده است؛ پشت به مشرق دارد که از لحاظ زمانی مظهر گذشته و از لحاظ مکانی مظهر زادگان اولیهٔ مذاهب است؛ و رو به مغرب دارد که از لحاظ زمانی مظهر آینده و از لحاظ مکانی مظهر کلیسای کاتولیک است. مظهر کلیسای کاتولیک روم پای سفالین است، زیرا دانته معتقد بوده است که دستگاه پاپ استحکام و قدرت کافی برای حکومت جهانی را ندارد (شفا، ۱۳۷۸: ۲۷۶-۲۷۵).

در نقاشی دالی (تصویر ۱) دشت سوزان، بارانی از آتش و ارواح کفرگویانی که بر روی این دشت سوزان خفته‌اند مشاهده نمی‌شود. در این تصویر سر اسکلتی دیده می‌شود که نرم است، کشیده شده و انگار در حال ذوب‌شدن است. این اسکلت نقاشی *تداوم حافظهٔ* دالی را تداعی می‌کند (تصویر ۲). در این نقاشی ساعت‌هایی را مشاهده می‌کنیم که در حال ذوب‌شدن هستند و نماد گذر نامنظم زمان در رویا را نشان می‌دهد و همچنین نشان می‌دهد که زمان در دنیای ناخودآگاه معنای خود را از دست می‌دهد و هیچ مفهومی در خواب و رویا ندارد. تصاویر پارانوئیدی در این نقاشی نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری عمیق دالی از نظریه‌های ناخودآگاه فروید و دست‌یابی آن به خواسته‌های نهفته و پارانوئیدی ذهن انسان است، مانند ترس ناخودآگاه از مرگ که در این نقاشی به آن اشاره شده است (Persistence of Memory, n.d.). در نقاشی دالی به جای ساعت، اسکلتی را مشاهده می‌کنیم که می‌تواند نماد بی‌مفهومی مرگ در خواب و رویا و ضمیر ناخودآگاه ما باشد، زیرا اسکلت نماد مرگ است. در نشانه‌شناسی اسکلت نماد مرگ و فناپذیری انسان است (Cirlot, ۲۰۰۱, p. ۲۹۸). در واقع، اسکلتی که در حال ذوب‌شدن است نشان‌دهندهٔ این است که انسان در ضمیر ناخودآگاه خود باوری به مرگ و فناپذیری ندارد. فروید معتقد بود که در ناخودآگاه همهٔ انسان‌ها جاودانگی نهادینه شده است و مرگ را باور ندارد و هیچ حسی از گذشت زمان وجود ندارد و زمان در ناخودآگاه ما مفهوم و کارایی ندارد (Drobot, n.d.).

از طرفی دیگر، رنگ این اسکلت در تصویر دالی طلایی است که می‌تواند نشان‌دهندهٔ سر پیرمردی باشد که از طلای ناب ساخته شده و مظهر عصر طلایی گذشته یعنی دوره‌ای است که انسان هنوز مرتکب گناهی نشده بود. در تصویر مشاهده می‌کنیم که یک سری از دندان‌های این اسکلت شکسته و ریخته است که می‌تواند نماد دوره‌های تدریجی انحطاط و سقوط انسان باشد. در *تعبیر خواب* فروید، افتادن

دندان‌ها نماد اخته شدن و از دست دادن قدرت است (Aparicio, ۲۰۲۰). در تصویر دالی، سمت راست صورت اسکلت کشیده شده است و انتهایش بر روی عصایی قرار گرفته است. عصا در نشانه‌شناسی، به‌خصوص در نقاشی‌های دالی، نماد حمایت غیراخلاقی، پنهان یا شرم‌آور است که می‌تواند به پا اشاره داشته باشد؛ پا نماد روح است و هنگامی که به جای پا از عصا استفاده می‌شود بر ناتوانی در درمان نقص و کاستی روح دلالت دارد (Cirlot, ۲۰۰۱, p. ۷۳). همچنین عصا در نقاشی‌های دالی نماد معلولیت و ضعف‌های انسان است (Baterbys, ۲۰۰۹). تحلیل دیگر می‌تواند این باشد که عصا در این تصویر نماد آن پای پیرمرد است که از سفال ساخته شده و مظهر کلیسای کاتولیک روم است و از آنجایی که دانته معتقد بود که دستگاه پاپ استحکام و قدرت کافی برای حکومت جهانی را ندارد، شاید دالی خواسته نشان بدهد که کلیسای کاتولیک سست و بی‌قدرت است و خود نیاز به حمایت دارد و تکیهٔ انسان بر آن منجر به نابودی او می‌شود. دانته توصیف کرده است که این پیرمرد پشت به مشرق دارد که از لحاظ زمانی مظهر گذشته و از لحاظ مکانی مظهر زادگان اولیهٔ مذاهب است؛ و رو به مغرب دارد که از لحاظ زمانی مظهر آینده و از لحاظ مکانی مظهر کلیسای کاتولیک است. اما اگر در تصویر دالی اسکلت را به جای پیرمرد تصور کنیم محل قرار گیری آن تقریباً در وسط تصویر است که طبق گفتهٔ دانته نقطهٔ اتصال سه قارهٔ آسیا، اروپا و آفریقا است که در اینجا به مفهوم مرکزیت زمانی است، اما صورت اسکلت رو به شرق است و پشت اسکلت رو به غرب که کاملاً با توصیف دانته در تضاد است و می‌تواند نشان‌دهندهٔ این باشد که دالی هیچ باوری به آیندهٔ کلیسای کاتولیک نداشت. سالوادور دالی در سال ۱۹۵۰ اعلام کرد که یک کاتولیک است، اما به گفتهٔ خودش او یک کاتولیک بی‌ایمان بود (Gott, ۲۰۰۹, p. ۸). عصایی که در تصویر است حتی می‌تواند یک تیر و کمان سنگی باشد که کمان ندارد ولی انگار سنگ کوچکی از آن پرتاب شده است که سایه‌اش به سمت شرق است. سنگ نماد بودن، انسجام و مصالحه با نفس است و همچنین با چیزهای بیولوژیکی که محکوم به مرگ، زوال و قوانین تغییر هستند در تضاد است (Cirlot, ۲۰۰۱, p. ۳۱۳). پس می‌توان گفت که سنگ در اینجا دلالت بر بی‌مفهومی مرگ دارد. در انتهای تصویر دالی منظره‌ای مشاهده می‌شود که احتمالاً پورتلیگا، دهکدهٔ کوچکی در کاتالونیا اسپانیا، است که دالی بیشتر زندگی‌اش را در آنجا سپری کرد. شبیه این منظره در نقاشی *تداوم حافظهٔ* دالی نیز دیده می‌شود که در آن خطوط سخت صخره‌ها، نور شفاف آسمان، فضای خالی و صحرایی بسیار به حالت رویایی توپوگرافی

ذهن نزدیک است و اضطراب بیننده به‌علت دوربودن و ناشناس‌بودن منظره، عدم تشخیص زمان، روز و دما تشدید می‌شود؛ در واقع، ما در صحنه‌ای از سکوت یا کابوسی منجمد هستیم که در آن هیچ چیز حرکت یا سروصدا نمی‌کند (Radford, ۱۹۹۷, p. ۱٤٦). این منظره در نقاشی دالی از سرود چهاردهم، در واقع همان نشان‌دهندهٔ بی‌مفهومی مرگ، زمان و مکان در خواب و رویا و ضمیر ناخودآگاه ماست. در نقاشی دالی همچنین مشاهده می‌کنیم که سر اسکلت انگار بر روی صفحهٔ پله‌ای‌مانند قرار گرفته است که در حال افتادن یا ریزش از آن است. پله در تعبیر خواب فروید نشان‌دهندهٔ اعمال جنسی است (Freud and Strachey, ۱۹٦٥, p. ۳٦۸). شاید دالی با ترسیم اسکلت در حال سقوط از روی پله خواسته نشان بدهد که امیال جنسی باعث سقوط بشر می‌شود.



تصویر ۲. نقاشی *تداوم حافظهٔ* دالی

تصویر ۱. تصویر دالی از سرود چهاردهم: طبقهٔ هفتم دوزخ: تجاوزگران، منطقهٔ سوم: متجاوزین به خدا، گروه اول: کفرگویان

۲-۳. فالوس و نقص جسمی: لواط‌کاران در طبقهٔ هفتم دوزخ

در طبقهٔ شانزدهم ارواحی هستند که مدام باید در حال حرکت باشند و جریمهٔ یک لحظه توقف آن‌ها صد سال خفتن بر روی ریگ‌های سوزان است و این دسته ارواح سرگردان و آوارگان جاوید دوزخ هستند. غالب این دوزخیان افرادی هنرمند و مشهور بوده‌اند که در بین آنان شاعر، حکیم، سیاستمدار، فیلسوف و اسقف را می‌توان یافت و کسانی هستند که با همهٔ خردمندی مرتکب گناه لواط شده‌اند. دانته در توصیف این طبقه می‌گوید:

سه شبح را دیدم که از جمع دوزخیانی که زیر باران شکنجه‌زا روان بودند جدا شدند و دوان‌دوان به سوی ما آمدند. هر یک از ایشان بانگ می‌زد تو که از روی جامه‌ات یکی از زادگان شهر فساد آلودهٔ ما می‌نمایی، بر جای بایست. بر جای ایستادیم و آنان ضجهٔ کهن از سر گرفتند و چون به کنار ما رسیدند هر سه گرداگرد هم به چرخ در آمدند و چون کُشتی‌گیران برهنه و تن به روغن آلوده که پیش از آن که با حریف دست به گریبان آیند دیری برای آماده‌کردن خود به دور خویش می‌چرخند (شفا، ۱۳۷۸: ۲۹۳-۲۹۲).

این سه شبح عبارتند از: گویدو گوئرا سردار و فرماندهٔ معروف فلورانس، تگیایو آلدوبراندی از خاندان اشرافی معروف فلورانس و یاکوپو روستیکوچی یکی از نجیب‌زادگان فلورانس که همسری ترش‌روی و بد خُلق داشته که به همین علت او از زنان بیزار شده و به عشق بازی با مردان روی آورده است. دانته هر سه آن‌ها را اهل لواط می‌دانسته است (شفا، ۱۳۷۸: ۲۹۴).

در نقاشی دالی (تصویر ۳) سه پیکر برهنه را می‌بینیم که انگار گرد هم در حرکت هستند. در این تصویر دو پیکر مرد و یک پیکر زن را مشاهده می‌کنیم، گویی که دست خود را کنده و بالای سر خود نگه داشته است. تصویر این زن می‌تواند نشان‌دهندهٔ عُقدهٔ الکترا باشد و دستی که به حالت کشیده بالای سر زن است می‌تواند نماد نرینگی باشد. به گفتهٔ فروید، زمانی که دختران متوجه می‌شوند که آلت تناسلی مردانه ندارند، از مادرشان خشمگین می‌شوند که آن‌ها را به اندازهٔ کافی توانمند به دنیا نیاورده است. در عقدهٔ الکترا دختربچه چون خود را اخته‌شده می‌داند، تمایل به تصاحب پدر دارد و مادر را رقیب خود می‌داند، سعی می‌کند تا عقدهٔ خود را با تصاحب مردی تسکین دهد (Bressler, ۲۰۱۱, p. ۱۲۹). پس در این تصویر دستی که زن بالای سر خود نگه داشته است می‌تواند نماد آلت جنسی مرد باشد که آن را تصاحب کرده است؛ چراکه دالی به‌شدت تحت تأثیر فروید بوده در نقاشی‌های خود از نمادهای فروید استفاده می‌کرده است. دانته در این طبقه با روح سه مرد لواط‌کار مواجه می‌شود، اما در نقاشی دالی دو پیکر مرد و یک پیکر زن یا فردی دوجنسه مشاهده می‌شود. شاید دالی خواسته است تا نظریهٔ فروید مبنی بر دوجنسه بودن انسان را نشان دهد. فروید معتقد بود که همهٔ انسان‌ها دو جنسیتی هستند، منظور او اساساً این بوده است که همهٔ انسان‌ها جنبه‌های هر دو جنس را در خود دارند و از لحاظ جنسی به هر دو جنس جذب می‌شوند. از نظر وی، دوجنس‌گرایی هم از لحاظ فیزیکی و هم از لحاظ ذهنی و روانی امکان‌پذیر است و همجنس‌گرایی و

ناهمجنس‌گرایی هر دو از این گرایش اصلی دوجنسیتی شکل می‌گیرد (Ruse, ۱۹۸۸, p. ۲۲). مطابق با نظریهٔ فروید، اگر در مرحلهٔ آلتی، عقدهٔ اُدیپ در کودکان پسر با شکست مواجه شود، کودک در این مرحله باقی می‌ماند، با مادر خود هم‌زادپنداری می‌کند و به پدر خود میل جنسی پیدا می‌کند و این نتیجهٔ منفی عقدهٔ اُدیپ در بزرگسالی منجر به همجنس‌گرایی در مردان می‌شود (Nicolosi, ۲۰۱٦, p. ۲۸-۲۹). در تصویر دالی پیکر دو مرد را مشاهده می‌کنیم که کمر و پاهای بسیار باریک و کشیده‌ای دارند، دالی با ترسیم این مردان همجنس‌گرا بدین صورت خواسته است تا نقص جسمانی و روانی آن‌ها را نشان دهد. در نقاشی‌های دالی کمر بیش از حد باریک و پاهای کشیده، لاغر و درهم‌پیچیده، نماد نقص، کمبود و ناکارایی جسمانی است (Dine, ۲۰۱٦, p. ٥٩).

تصویر ۳. تصویر دالی از سرودهای پانزدهم و شانزدهم: طبقهٔ هفتم دوزخ: تجاوزگران، منطقهٔ سوم: متجاوزان به خداوند، گروه دوم: اهل لواط

۲-۴. ترس از سیفلیس: چاپلوسان در طبقهٔ هشتم دوزخ

در طبقهٔ هجدهم حیله‌گران، قوادان و چاپلوسان قرار دارند، کسانی که زنان را به‌خاطر لذت دیگران و لذت شخصی خود فریفته‌اند و از راه به در کرده‌اند. این طبقه، منطقهٔ مدور عظیمی را شامل می‌شود که گردا گرد آن را صخره‌ای عمودی و غیرقابل عبور فرا گرفته است. در وسط این منطقه، چاهی بزرگ وجود دارد و شامل گودال‌هایی است که در هر کدام یک دسته از دوزخیان جای دارند. در این طبقه شیاطین تازیانه‌به‌دست دوزخیان را به حرکت وا می‌دارند که مظهر طبیعت فاسد این گناهکاران هستند و شلاق‌های آن‌ها نمایندهٔ عذاب وجدان آن‌هاست. با نگاهی اجمالی به نقاشی دالی از این طبقه می‌توان دریافت که هیچ رابطه‌ای بین این نقاشی و توضیح دانته

وجود ندارد. به جای گناهکاران و مجازات آن‌ها، موجودی عجیب و غریب به تصویر کشیده شده است که کاملاً با مشاهدات دانته فرق دارد. تحلیل این طبقه و تصویر دالی به‌تفصیل در بخش بعدی شرح داده شده است. دانته در توصیف این طبقه می‌گوید، «در ته گودالی گناهکاران برهنه‌تن جای داشتند، در نیمه‌ای از عرض گودال که در جانب ما بود ایشان از روبه‌رو به سوی ما می‌آمدند و در آن نیمهٔ دیگر در جهت ما منتها با قدم‌هایی تندتر از ما راه می‌پیمودند» (شفا، ۱۳۷۸: ۳۱۶). دانته در شرح عذاب آنان می‌گوید، «شیاطینی شاخ‌دار با تازیانه‌های بزرگ دیدم که این گناهکاران را از پشت سر سخت شلاق می‌زدند» (شفا، ۱۳۷۸: ۳۱۷).

در نقاشی دالی (تصویر ۴)، ارواحی که محکوم هستند تا حلقه‌وار در درون گودالی حرکت کنند و شیاطینی تازیانه به دست این ارواح را به حرکت وا می‌دارند، دیده نمی‌شود و در عوض موجودی مشاهده می‌شود که انگار سر، تنه و پای او یکی شده و به هم فشرده شده است. این موجود بدون استخوان است و استخوان‌هایش را در آورده‌اند و جدا کرده‌اند. استخوان نماد مرگ و فناپذیری است؛ آن‌ها همچنین نشان‌دهندهٔ ماندگاری بعد از مرگ و عبور زمینی ما هستند. به‌نوعی، استخوان‌ها خود واقعی و حقیقی ما را نشان می‌دهند: آن‌ها چهارچوب بدن ما را تشکیل می‌دهند (Tommasofagioli, ۲۰۲۰). از آن‌جایی که در تصویر دالی گوشت و استخوان از هم جدا شده است، می‌تواند نشان‌دهندهٔ چاپلوسی و فریب‌کاری این افراد باشد. از آن‌جایی که این طبقه مخصوص افراد فریب‌کار و چاپلوس است، تصویر دالی می‌تواند نشان‌دهندهٔ نظریهٔ اغوای فروید باشد. نظریهٔ اغوا فروید مبنی بر تجارب جنسی آسیب‌زا در دوران کودکی است که غالباً افراد خانواده در آن نقش دارند و اغواکننده یکی از بستگان مسن‌تر و در اغلب موارد پدر است (Schultz and Schultz, ۲۰۰۵, p. ۴۸). در تصویر دالی موجودی که مشاهده می‌شود موجودی پیر و فرتوت است، مردی که پیر شده است و می‌تواند نشان‌دهندهٔ پدر و فرد مسنی باشد که کودک دختر یا پسر را اغوا می‌کند. در تصویر دالی حفره‌ای پایین دماغ این موجود دیده می‌شود که انگار دهان آن است و زبانش از آن بیرون آمده است. دهان نماد آلت جنسی زن است که می‌تواند نشان‌دهندهٔ دختربچهٔ اغوا شده باشد و زبانی که به‌صورت کشیده ترسیم شده است می‌تواند نماد آلت جنسی مرد باشد، پسربچه‌ای که اغوا شده است. در نمادشناسی تعبیر خواب فروید دهان نماد آلت جنسی زن است (McAndrew, ۲۰۱۸). از آن‌جایی که دالی به‌شدت تحت تأثیر فروید بوده است در تصاویر خود از نمادهای فرویدی استفاده کرده است. از طرفی دیگر، دماغ این

موجود نیز دراز و بلند کشیده شده است که می‌تواند نماد آلت جنسی مرد باشد. عصایی در زیر دماغ دیده می‌شود که آن را نگه داشته است و از زیر آن خون سرازیر است که می‌تواند نشان‌دهندهٔ ضعف، ناتوانی جنسی و ترس از رابطهٔ جنسی باشد. عصا در نقاشی‌های دالی نماد معلولیت و ضعف‌های انسان است (Baterbys, ۲۰۰۹). دالی در زندگی خود ترس از برقراری رابطهٔ جنسی داشته است زیرا در دوران کودکی کتاب پزشکی مربوط به بیماری‌های مقاربتی و علائم آن را که پدرش تصادفاً روی پیانو گذاشته بود را می‌بیند و از آن زمان علاقهٔ خود به روابط جنسی را از دست می‌دهد و دچار فوبیا و یا ترس از بیماری سیفلیس می‌شود (Kovary, ۲۰۰۹, p. ۶).

تصویر ۴. سرود هجدهم: طبقهٔ هشتم دوزخ: حیله‌گران، گروه اول: قوادان و دزدان ناموس، گروه دوم: چاپلوسان

۲-۵. سرود بیست‌وهشتم: نفاق‌افکنان در طبقهٔ هشتم دوزخ

در این طبقه ارواح نفاق‌افکنان قرار دارند که در گودالی به سر می‌برند و در زندگی تمام تلاش خود را صرف جداکردن مردم از یکدیگر و ایجاد اختلاف در میان ملل و افراد خانواده کرده‌اند. در این طبقه سه دستهٔ مختلف از نفاق‌افکنان جای دارند: آن‌هایی که از لحاظ مذهبی بین مردم تفرقه انداخته‌اند؛ آن‌هایی که از لحاظ سیاسی باعث دودستگی شده‌اند؛ و آن‌هایی که نزدیکان و عزیزان مانند پدر و پسر را از هم جدا کرده‌اند و به ستیز وا داشته‌اند. دانته در توصیف این طبقه می‌گوید، «کیست که بتواند حتی به زبان نثر آن همه زخم و خون را که من به چشم دیدم وصف کند، ولو

آن که بارها حکایت را از سر گیرد» (شفا، ۱۳۷۸: ۴۳۵). دانته در وصف عذاب ارواح می‌گوید:

> هرگز چلیکی که دهانه و تختهٔ زیرینش به در آمده باشد، آن چنان سوراخ نمی‌شود که تن آن دوزخی، که دیدم که از چانه‌اش تا سوراخی که از آن تیز می‌دهند یک‌سره شکافته شده بود؛ و روده‌هایش از میان دو پا فرو آویخته بود و دل و جگرش، و نیز آن کیسهٔ ناخوشایندی که هر غذایی را تبدیل به گُه می‌کند به چشم پیدا بود. (شفا، ۱۳۷۸: ۴۳۷)

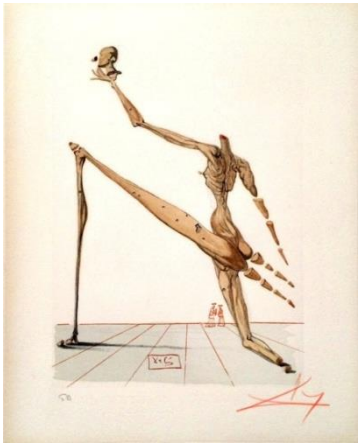
دانته در وصف دوزخی دیگری می‌گوید، «و کَس دیگر گلویی سوراخ داشت و بینیش تا زیر ابروان بریده بود و گوشی بیش نداشت» (شفا، ۱۳۷۸: ۴۳۸). به‌طور کلی جدایی‌افکنان در این گودال هیچ‌کدام تن سالمی ندارند و قسمتی از بدن هر کدام از آن‌ها به تناسب کمی و زیادی جرمشان، که ملت‌ها، اقوام و خویشان را از هم جدا کرده‌اند، از سایر اعضا جدا شده است. دانته در این طبقه با برتران دو بورن،[۱] اشراف‌زادهٔ فرانسوی که پسر هنری دوم، پادشاه انگلستان، را با وسوسه علیه پدرش برانگیخت و آن دو را به ستیزه‌جویی با یکدیگر وا داشت، صحبت می‌کند. برتران دو بورن به خاطر ایجاد نفاق بین پدر و پسر در دوزخ سرش از بدن جدا شده است. دانته در توصیف او می‌گوید، «به چشم خویش دیدم، و پندارم که هنوز هم می‌بینم، که تنی بی‌سر به راه خود می‌رفت و راه رفتنش همانند سایر اعضای این گلهٔ بخت برگشته بود و چنگ در گیسوان سر بریدهٔ خود زده و این سر را چون فانوسی از دست آویخته بود» (شفا، ۱۳۷۸: ۴۴۴).

در تصویر دالی (تصویر ۵) فقط برتران دو بورن مشاهده می‌شود و افراد دیگری که دانته با آن‌ها ملاقات می‌کند در این تصویر مشاهده نمی‌شوند. دالی با به‌تصویرکشیدن برتران دو بورن شاید خواسته است تا نظریهٔ دوپارگی[۲] فروید را نشان دهد. فروید در این نظریه به فرایند ذهنی که در آن دو بخش جداگانه و متناقض از واقعیت می‌توانند به هم پیوسته باشند اشاره می‌کند. دوپارگی می‌تواند به ساده‌سازی و طبقه‌بندی قطبی منجر شود، جایی که اُبژه به دو بخش خوب و بد مطلق اختصاص داده می‌شود تااین‌که به‌عنوان موضوع پیچیده‌تری در نظر گرفته شود. فروید دوپارگی را ناشی از دوپارگی خود (اِگو) و جزئی از سازوکارهای دفاعی می‌داند، جایی که اِگو به دو بخش مرتبط به هم تقسیم می‌شود، بخشی که هدفش ارضای خواسته‌های غریزی است و بخش دیگر با ارضای این خواسته‌ها مخالفت می‌کند. از نظر فروید،

---

۱. Bertran de Born
۲. Splitting

این تعارض بین خود (اِگو) و محرک رخ می‌دهد (Bokanowski and Lewkowicz, ۲۰۰۹, p. ۹). در واقع، از لحاظ روان‌شناسی ذهن برتران دو بورن به دو بخش تقسیم شده است و اگر این ذهن تقسیم‌شده در تحریک مداوم قرار گیرد حداقل نیمی از احساسات فقط از طریق ذهن ناخودآگاه درک می‌شود و این فرد فقط به نیمی از ذهن خود نیاز دارد (Smith, ۲۰۱۰, p. ۲۱۵). در تصویر دالی برتران دو بورن را مشاهده می‌کنیم که بعضی از اعضای بدنش دو قسمت شده است مانند سر و بدنش، سر و بینی‌اش، باسن‌اش که به‌صورت تکه‌های دو قسمتی از بدن جدا شده است، سینه و نوک سینه‌اش، سر زانو و پا و انگشتان پای جلویی. این دو تکه شدن می‌تواند نشان‌دهندهٔ دوپارگی باشد، دلیل دوپارگی در برتران دو بورن به این خاطر است که پدر و پسر را از هم جدا کرده است. همچنین تکه‌های جدا شده از بدن می‌تواند نماد پسر و بدن نماد پدر باشد. در تنه یا بدن انسان نخاع منشاء اصلی مغز است و سر برتران دو بورن نماد پسر است و بدنش نماد پدر (Moudarres, ۲۰۱۴, ۵۵۴). از طرفی دیگر سر بریده برتران دو بورن نماد آلت تناسلی مرد است. در تفسیر تعبیر خواب فروید، سر معمولاً نماد آلت تناسلی مرد است و سر بریده دلالت بر قطع شدن آلت تناسلی مرد دارد که نماد اختگی است (Carroll, ۱۹۸۹, p. ۶۳). دالی در تصویر خود خواسته است تا اختگی در عقدهٔ اُدیپ فروید را نشان دهد و با ترسیم کمر و پای بسیار باریک در این تصویر خواسته است تا نقص و کمبود پسربچه در عقدهٔ اُدیپ و ترس از اخته‌شدن را نشان دهد. در نقاشی‌های دالی کمر بیش از حد باریک و پاهای کشیده، لاغر و درهم‌پیچیده نماد نقص، کمبود و ناکارایی جسمانی است (Dine, ۲۰۱۶, p. ۵۹).



تصویر ۵. طبقهٔ هشتم دوزخ: حیله‌گران، گروه نهم: نفاق افکنان، برتران دو بورن

۳. نتیجه‌گیری

سالوادور دالی یک نقاش سورئالیست بود که با استفاده از این سبک رویاها و افکار نیمه‌ناخودآگاه و ناخودآگاه را در آثارش بازنمایی کرده است و از این طریق به کشف ذهن ناخودآگاه و جنبه‌های پنهان و تاریک انسان پرداخته است. دالی در بیشتر تصاویرش پیکرهایی برهنه، با جنسیتی دوگانه به‌ویژه با کمری باریک و دست و پاهایی لاغر و کشیده را نشان داده است. او با این تصاویر خواسته است تا نگرانی و اضطراب ناشی از ناتوانی جنسی مردان را نشان دهد. دالی در تصاویر *دوزخ* دانته افکار و رویاهای خود را با واقعیت ذکرشده در متن با هم در آمیخته است تا واقعیتی برتر را پدید آورد، واقعیتی که در بیشتر تصاویر به جنبه‌های پنهان و تاریک خواسته‌ها و نیازهای سرکوب‌شدهٔ انسان به‌ویژه وجه‌های جنسی پرداخته است. از آن‌جایی که دالی به‌شدت تحت تأثیر نظریه‌های فروید بوده است، در برخی از نقاشی‌هایش از دوزخ دانته بیشتر به بازنمایی نظریه‌ها و دیدگاه‌های فروید پرداخته است تا نشان‌دادن وقایع ذکر شده در *دوزخ* دانته. دالی در کشیدن تصاویر *دوزخ* دانته نتوانسته است تا از تعابیر و تخیلات شخصی خود که از نظریه‌های فروید سر چشمه گرفته است، برای کشف نمادها جلوگیری کند و به طریقی از مسیر به‌تصویرکشیدن وقایعی که دانته توصیف کرده خارج شده است. دالی در بیشتر نقاشی‌ها به نشان‌دادن ماهیت انسان و غرایز او پرداخته و سعی داشته است تا گناهان و ضعف‌های انسان را که ریشه در محرک‌های ناخودآگاه دارد، به تصویر کشد. او در بیشتر نقاشی‌ها از نمادهای جنسی مردانه و زنانهٔ فرویدی استفاده کرده است. دالی در کشیدن تصاویر *دوزخ* قادر به خلق صحنه‌های قدرتمندی شده است که تا حدی با سرودهای دانته مطابقت دارد.

منابع فارسی

۱- افراشته، سیاوش؛ منوچهری، لیلا؛ طیبی، حبیب‌الله (۱۴۰۱). «مطالعهٔ تطبیقی سبک سورئالیسم درآثار سالوادور دالی و ایران درودی و به‌کارگیری آن در طراحی لباس مفهومی». مجلهٔ علمی – علوم و فناوری نساجی و پوشاک، ۴/۱۱. ۷۶-۵۶.

۲- آلیگیری، دانته (۱۳۷۸). کمدی الهی. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. تهران: امیر کبیر.

۳- بزرگ چمی، ویدا (۱۳۸۷). «کلیت ادبیات تطبیقی». فصلنامهٔ نامهٔ انجمن، ۳۰.

٤- فروید، زیگموند (۱۳۹۸). تعبیر خواب و بیماری‌های روانی. ترجمهٔ ایرج پورباقر. تهران: نشر آسیا.

٥- نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱). «به سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی». فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، ۳۸/۹.

٦- وکیلی، ندا؛ جوانی، اصغر (۱۳۹۳). «تطبیق نشانه- معناشناسی تصاویر دوزخ (در نگاره‌های معراج‌نامهٔ شاهرخی و آثار دُره از کمدی الهی دانته». فصلنامهٔ علمی پژوهشی مرکز پژوهشی هنر معماری و شهرسازی نظر، ۲۹، ۸۰-۷۱.

منابع انگلیسی

۷- Aparicio, C. (۲۰۲۰). Teeth Falling Out Dream: The Meaning and Interpretation. Retrieved from https://trustdentalcare.com/teeth-falling-out-dream/#:~:text=Freud%۲۰believed%۲۰this%۲۰dream%۲۰to,it%۲۰is%۲۰that's%۲۰frustrating%۲۰you

۸- Baterbys. (۲۰۰۹). It’s in the Symbols: Salvador Dali. Retrieved from https://baterbys.com/its-in-the-symbols-salvador-dali/

۹- Biography. (۲۰۲۰). Salvador Dalí Biography (۱۹۰٤–۱۹۸۹). Retrieved Jan ۱٦, ۲۰۲۰, from https://www.biography.com/artist/salvador-dali

۱۰- Bokanowski, T., & Lewkowicz, S. (۲۰۰۹). *On Freud’s Splitting of the Ego in the Process of Defence* (۱st ed). London and New York: Routledge.

۱۱- Bressler, Ch. E. (۲۰۱۱). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice* (۵th ed.). Publishing company: Longman.

۱۲- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (۲۰۲۰, May ۲۷). The Divine Comedy. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/The-Divine-Comedy

۱۳- Carroll, M. P. (۱۹۸۹). *Catholic Cults and Devotions: A Psychological Inquiry*. Montreal, Canada: McGill-Queen's Press.

۱۴- Cirlot, J. E. (۲۰۰۱). *A Dictionary of Symbols*. Taylor & Francis e-Library: London.

۱۵- Dalipaintings. Persistence of Memory, ۱۹۳۱ by Salvador Dali. (n.d.). Retrieved from https://www.dalipaintings.com/persistence-of-memory.jsp

۱۶- Dine. T. (۲۰۱۶). Oneiric Hidden Symbolism of Dali. *European Journal of Research and Reflection in Arts and Humanities, 4* (۲).

۱۷- Drobot, A. (n.d.). Freud on Death. Retrieved from https://www.freudfile.org/psychoanalysis/papers_۱۱.html

۱۸- Freud, S., & Strachey, J. (۱۹۶۵). *The interpretation of dreams* (۸th ed.). New York: Avon Books.

۱۹- Gott, T. (۲۰۰۹). *Salvador Dali: Liquid Desire*. Melbourne: National Gallery of Victoria.

۲۰- Graves, L. (۲۰۰۶). *Salvador Dali: A psychological case study with an emphasis on Freud's psychoanalytic theory* (Master's Thesis, Ball State University, Muncie, Indiana). Retrieved Sep ۲۵, ۲۰۲۰, from https://core.ac.uk/download/pdf/۵۰۰۸۹۲۷.pdf

۲۱- History of art encyclopedia. (۱۹۹۸). Dali meets Freud. Retrieved Mar ۱۸, ۲۰۰۶, from http://www.nelepets.com/artl۲۰c/۳۰-۳۹/۱۹۳۸dali٪۲۰meets٪۲۰freud.htm

۲۲- Kovary, Z. (۲۰۰۹, June ۲۹). The Enigma of Desire: Salvador Dalí and the conquest of the irrational. *Journal of the psychological study of the arts*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/۲۲۸۱۲۷۱۵۰_

The_Enigma_of_Desire_Salvador_Dali_and_the_conquest_of_the_irrational

۲۳- Lambirth, A. (۱۹۹۸). The Freud Connection. Retrieved Mar ۱۸ ,۲۰۰۶, from http://www.findarticles.com/p/artcileS/mi_qa۳۷۲٤/is_۱۹۹۸۱۱۱ai_n۸۸۱۹٦۸۲/print

۲۴- Moudarres, A. (۲۰۱٤). Beheading the Son: Muhammad and Bertran de Born in Inferno ۲۸. *Journal of California Italian Studies, 5*(۱).

۲۵- Nicolosi, J. (۲۰۱٦). What Freud Really Said About Homosexuality - And Why. *Journal of Human Sexuality, 7*, ۲٤-٤۲.

۲۶- Nika, M. (۲۰۱۷). Do We Need Surrealism Nowadays?. *European Journal of Social Sciences Education and Research, 4*(۳), ۳۸-٤۳.

۲۷- Psychologytoday. (۲۰۱۸). The Freudian Symbolism in Your Dreams. Retrieved Jan ۱, ۲۰۲۰, from https://www.psychologytoday.com/us/blog/out-the-ooze/۲۰۱۸۰۱/the-freudian-symbolism-in-your-dreams

۲۸- Radford, R. (۱۹۹۷). *Dali Art and Ideas* (۱st ed.). New York, United States: Phaidon Press Ltd.

۲۹- Ruse, M. (۱۹۸۸). *Homosexuality: A Philosophical Inquiry*. New York: Basil Blackwell.

۳۰- Schultz, D. P., & Schultz, S. E. (۲۰۰٤). *A History of Modern Psychology*. Belmont, CA: Wadsworth/Thompson Learning.

۳۱- Schultz, D. P., & Schultz, S. E (۲۰۰۵). *Theories of Personality* (۸th ed). Belmont, CA: Wadsworth/Thompson Learning.

۳۲- Smith, I. (۲۰۱۰). Freud - Complete Works: Studies on Hysteria. Retrieved Aug ۱۵, ۲۰۲۰, from https://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf

۳۳- Sorell, C., & Rubin, D. S. (۲۰۱۷). *Life and Death in the Visions of Salvador Dalí*. Park West Foundation: New York.

۳۴-Tommasofagioli. (۲۰۲۰). Bones in Customs and Arts: A Brief Anthropology. Retrieved Apr ٦, ۲۰۲۰, from http://tommasofagioli.com/ideas/anthropology-bones/

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲،
صفحات ۱۳۱-۱۰۹

بررسی الگوی سفر قهرمان قصه‌های «ادبیات بچه‌خوانی» برای اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان

نگین صدری‌زاده[۱]
دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهیدباهنر، تهران، ایران

چکیده

داستان‌پردازی و قصه‌گویی در ایران قدمتی دیرینه دارد. با ورود صنعت چاپ به ایران و رواج آن در دورهٔ قاجار، شماری از داستان‌های عامه برای مخاطب کودک و نوجوان تلخیص، مصور و با عنوان «ادبیات بچه‌خوانی» چاپ شده است. از سوی دیگر شباهت ساختار اسطوره و قصه به پیدایی نظریه‌هایی منجر شده است که بر مبنای آن‌ها می‌توان عناصر تکرارشونده میان اساطیر و قصه‌ها را کشف و تحلیل کرد. این پژوهش ضمن معرفی «ادبیات بچه‌خوانی»، سعی می‌کند بر اساس چهارچوب نظری تحلیل روان‌شناختی ـ کهن‌الگویی کارول. اس. پیرسون و هیو.کی‌مار در نظریهٔ «بیداری قهرمان درون» و در بستر نظریهٔ «سفر قهرمان» جوزف کمپبل، روند رشد قهرمان را در قصه‌های «ادبیات بچه‌خوانی» واکاود و الگوی تکوین و تفرد قهرمانان قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی را در مراحل سفر ارائه دهد. به این ترتیب با بررسی روند سفر قهرمان درون و چگونگی تجلی کهن‌الگوها، الگویی برای اقتباس و بازآفرینی قصه‌های عامیانه ارائه می‌دهد تا قهرمانان قصه‌های عامه با تجسم این کهن‌الگوها در ادبیات کودک و نوجوان بازآفریده شوند. از تحلیل ساختار اسطوره‌ای ادبیات بچه‌خوانی چنین برمی‌آید که این قصه‌ها با بهره از سه مرحلهٔ «عزیمت»، «تشرف» و «بازگشت»، زمینه را برای ظهور کهن‌الگوها فراهم می‌سازند و هرچند بارزترین کهن‌الگوهای ادبیات بچه‌خوانی «عاشق»، «جست‌وجوگر»، «جنگجو» و «نابودگر» است اما قهرمان در روند سفر بنا بر موقعیت‌های داستانی، با دگردیسی کهن‌الگوها مواجه می‌شود. همچنین این تحقیق با تأکید بر اهمیت قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی، ضرورت بازخوانی و اقتباس از مجموعه ادبیات بچه‌خوانی را در فرایند تولید محتوا، داستان، بازی‌های رایانه‌ای، برنامهٔ فلسفه برای کودکان، آثار سینمایی- نمایشی یادآور می‌شود.

واژگان کلیدی: مطالعات تطبیقی، کهن‌الگوی سفر قهرمان، ادبیات بچه‌خوانی.

---

negin.sadrizade@gmail.com[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۷

۱- مقدمه:

شناخت و بررسی ادبیات و فرهنگ مردم گذشته، تنها از گذرگاه مطالعهٔ دقیق نمونه‌های مکتوب و به‌جامانده از مردم آن سرزمین ممکن است. بنابراین منابع ادبی هر دوره‌ای از اهمیت ویژه برخوردار است. اگر به این اهمیت، فصل دیگری از نوع مخاطب و کارکرد ویژه هم بیفزاییم، اهمیت و جایگاه ادبیات بچه‌خوانی در شناخت فرهنگ، روان و ادب این سرزمین بیش از پیش دریافت می‌شود.

قصه‌ها می‌توانند راوی روند و چگونگی رشد و تعالی انسان باشند و همچنین بیانگر مبانی و اسلوب فکری و زندگی بشرند. انسان برای التیام رنج‌ها، سرخوردگی‌ها، آرزوها، فقدان و درد خویش و برای درک ابهامات و پیچیدگی‌های زندگی، به قصه پناه می‌برد. ارتباط انسان و قصه ارتباطی دو سویه و جریانی دَوَرانی است چراکه الگوهای فکری و فرهنگی انسان نیز بر اساس قصه‌ها شکل گرفته است. به عبارتی دیگر قصه‌ها نیروهای حیات‌بخش روان بشر بوده‌اند.

قصه‌ها، ناخودآگاه را به‌صورت منطقی با حوزه‌های عمل و رفتار آدمی مرتبط می‌کنند، به‌گونه‌ای به مخاطب اجازه می‌دهد به‌عنوان انسانی بالغ، جهان واقعیات را به‌صورت جدی و عملی براساس جهان قصه درک کند و از این گذرگاه، به قلمرو آرزوها و ترس‌های روان بازگردد.

بنابراین شناخت و تحلیل قصه‌های هر جامعه به درک تفکر و روان آن جامعه منجر می‌شود. با بررسی قصه‌ها در هر دوران، می‌توان به نحوهٔ اندیشه‌ورزی و فرهنگ در گذر دوره‌های تاریخی پی‌برد. به عبارتی قصه‌ها، هم بازگوکنندهٔ روان و خرد جمعی انسان هستند و هم معرف مخاطبی هستند که در میان لایه‌های آن قصه، پنهان است. قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی نیز مانند سایر قصه‌ها، فرازمانی و فرامکانی‌اند، خاستگاه‌شان با ضمیر و روان قصه‌پردازان عجین شده و از سرزمین و زمان معین فراتر رفته است. کهن‌الگوها نیز ثمرهٔ تجربه‌های مکرر بشر در زندگی هستند. ادبیات بچه‌خوانی به مواد خواندنی کودکان در دوره‌ای از تاریخ این سرزمین اطلاق می‌شود. اصطلاح ادبیات بچه‌خوانی در این پژوهش نیازمند تعرف دقیق و مشخص است که به آن پرداخته می‌شود. به‌صورت اجمالی می‌توان گفت قصه‌های نقلی و روایی ادبیات عامه و ادبیات مکتب‌خانه‌ای که کودکان و نوجوانان از زمان ابتدای نشر کتاب در تهران – احتمالاً ۱۲۳۹قمری- ۱۲۰۲ شمسی و دهه‌های پس از این تاریخ، از آن برخوردار می‌شدند، در زمرهٔ کتاب‌های بچه‌خوانی می‌گنجند.

در دوران قاجار ارتباط دربار با کشورهای اروپایی زمینه‌ساز تبادل تجارب و صنعت تمدن اروپایی از جمله صنعت چاپ شد. پس از پیدایش چاپ سنگی در ایران، تعدادی از قصه‌های عامه با عنوان کتاب‌های «بچه‌خوانی»، منتشر شد و بیش از پیش در دسترس کودکان و نوجوانان قرار گرفت. بسیاری از آن‌ها در مکتب‌خانه‌ها نیز تدریس می‌شده است. در حقیقت قصه‌هایی که پیشینهٔ دیرینه‌ای دارند، سینه‌به‌سینه برای کودکان و نوجوانان نقل شده‌اند و در نهایت ساخته و پرداختهٔ خرد جمعی گویندگان نامشخص هستند، در این دوران با ورود صنعت چاپ، منتشر شده‌اند. از این رو بخش زیادی از فهرست ادبیات بچه‌خوانی با فهرست ادبیات مکتب‌خانه‌ای مشترک است.

شناخت و بررسی قصه‌هایی که کودکان و نوجوانان در این دورهٔ تاریخی با آن روبه‌رو بودند از چند حیث دارای اهمیت فراوان است. از طرفی این قصه‌ها، روایت خرد جمعی قصه‌سرایانند و به لحاظ جامعه‌شناختی و روان‌شناختی می‌توانند لایه‌های نهفتهٔ بسیاری را در حوزهٔ انسان‌شناختی تبیین کنند. همچنین می‌توان بر اساس الگوها، ارتباط قصه‌ها و اسطوره‌ها را بررسی و براساس زیبایی‌شناسی و ساختار ادبی و زبانی این قصه‌ها، اطلاعات ارزشمندی را حاصل کرد و از الگوهای تبیین‌شده در جریان بازآفرینی و اقتباس بهره برد.

شناخت الگوهای ادبیات بچه‌خوانی به‌مثابه ریخت‌شناسی قصه‌ها، پژوهشی مفصل است. در این پژوهش سعی بر آن است که ضمن معرفی ادبیات بچه‌خوانی، بر اساس نظریه‌های ساختار اسطوره‌ای و نقد کهن‌الگویی، قهرمان ادبیات کودک و نوجوان در نخستین سال‌هایی که بارقه‌هایی از به رسمیت شناخته‌شدن آن به دست آمده و با عنوان ادبیات بچه‌خوانی در میان سایر کتاب‌ها فهرست‌نویسی می‌شده‌است، شناسایی و تحلیل شود. گفتنی است که این قهرمان، فراتر از قهرمان قصه‌های کودکان، قهرمانی است ساخته و پرداخته روح و خرد جمعی ایرانیان در گذرگاه دوران‌ها.

جوزف کمپبل در کتاب قهرمان هزار چهره، الگوهای بی‌زمان و بی‌مکانی را شناسانده‌است که طی بررسی اسطوره‌های جهان کشف کرده بود. همچنین کارول پیرسون و هیوکی‌مار در نظریهٔ خود، دوازده مرحله سفر قهرمان درون را در قالب دوازده کهن‌الگو مطرح می‌کنند که انسان‌ها در تکوین شخصیت خود به‌صورت آگاهانه یا ناخودآگاه این مراحل را طی می‌کنند. این شیوه یکی از کارآمدترین روش‌های تحلیل روان‌شناختی انسان در قالب کهن‌الگوهای اسطوره‌ای است و هدفش بازنمایی چگونگی تکوین شخصیت از رهگذر مراحل «سفر قهرمان» است.

پژوهش پیش رو در پی شناخت و معرفی دقیق‌تر ادبیات بچه‌خوانی، پس از تعریف این اصطلاح، با بررسی نظریه‌های ساختار اسطوره‌ای به تحلیل الگوی قهرمان ادبیات بچه‌خوانی می‌پردازد و الگوی قهرمان ادبیات بچه‌خوانی را برای اقتباس در آثار کودک و نوجوان ارائه می‌دهد.

۱. اصطلاح «ادبیات بچه‌خوانی» به چه معناست و به کدام منابع خواندنی و ادبیات چه دورانی اطلاق می‌شود؟
۲. روند سفر قهرمان و سیر تکوین شخصیت در ادبیات بچه‌خوانی چگونه است و در پی القای کدام قهرمان درونی به مخاطب بوده‌اند؟
۳. آیا می‌توان با تحلیل قهرمان قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی به الگوها و نمونه‌های مطلوب ملی برای اقتباس در حوزهٔ هنر و ادبیات کودک و نوجوان رسید؟

۲. مبانی نظری تحلیل قصه‌ها

در نظریه‌های نقد ادبی، برای شناخت و تحلیل از روش‌های مختلف استفاده می‌شود. در این پژوهش برای بررسی و واکاوی ادبیات بچه‌خوانی از نظریهٔ سفر قهرمان درون جوزف کمپبل و بیداری کهن‌الگوها در ساختار اسطوره‌ای قصه‌ها بهره خواهیم برد.

کمپبل معتقد است همهٔ قصه‌ها سفری قهرمانانه را دنبال می‌کنند و همهٔ نویسنده‌ها به‌صورت ناخودآگاه، مانند انتقال وراثتی ژنتیک از اجداد خود، عنصر وچکیدهٔ روایت خود را از نیاکانشان آورده و الگویی ثابت و اسطوره‌ای را دنبال می‌کنند. کمپبل در این باره هیچ استثنایی چه از نظر دورهٔ زمانی، چه از نظر جغرافیایی قائل نشده است.

«کمپبل دریافت که داستان‌گویی، خودآگاه باشد یا ناخودآگاه، از الگوی کهن اسطوره پیروی می‌کند و هر داستانی از خام‌ترین لطیفه‌ها تا با ارزش‌ترین آثار ادبی را می‌توان بر حسب سفر قهرمان – اسطوره واحدی که اصولش را در قهرمان هزار چهره مشخص کرده، درک کرد» (وگلر، ۱۳۸۵: ۱۴).

نظریهٔ کمپبل به ما کمک می‌کند تا قصه‌ها را به‌گونه‌ای جهان‌شمول و هم‌زمان درونی‌تر دریافت کنیم. قصه‌ها فراتر از قصه، روان انسان را بازگو می‌کنند. البته اندیشه‌های کمپبل دربارهٔ کهن‌الگوها بی‌مانند به افکار روان‌شناس تأثیرگذار سوئیسی، کارل گوستاو یونگ نیست.

در ابتدای قرن بیستم کارل گوستاو یونگ، به تکراری‌بودن شخصیت‌ها و وقایع زندگی انسان اشاره کرد. یونگ این شخصیت‌ها و وقایع عمومی و تکرارپذیر را در

قالب‌های الگوها، مشخص و تفکیک کرد. کارل گوستاو یونگ به ضمیر ناخودآگاه انسان توجه ویژه‌ای داشت. او روان انسان‌ها را بر اساس کهن الگوهای مردانه و زنانه بخش‌بندی کرد و زندگی بشر را یک روند تکرارشونده بر اساس سفر قهرمان درون نامید. پس از او بسیاری از پژوهشگران چون جوزف کمپبل، کریستوفر وگلر، رابرت جانسون، کارول پیرسون و هیوکی‌مار، رابرت بلای، کهن‌الگوها را بازبینی کرده‌اند و سفر قهرمانی را به‌عنوان الگویی برای روند رشد فردیت و چگونگی رویارویی انسان با مسائل پیش‌رو در زندگی‌اش قرار داده‌اند. «منقدان این شیوه عمیقا در جست‌وجوی صورت‌های مثالی و کهن‌الگویی در آثار ادبی هستند و به تعبیر دیگر از رابطهٔ ادبیات و هنر با اعماق سرشت بشری سخن می‌گویند؛ زیرا اثر هنری را تجلی نیروهای پویا و ذاتی برخاسته از اعمال روان جمعی بشریت می‌انگارند» (امامی، ۱۳۸۵: ۲۰۲).

گفتنی است در واکاوی ساختار اسطوره‌ای و بررسی سفر قهرمان باید به این نکته توجه کرد که قهرمانان بازماندهٔ اسطوره‌ها هستند. در آن‌ها «قهرمان نمایندهٔ چیزی نیست، بلکه جانشین جفت و همزاد و وکیل نظام جادویی و دینی است. قهرمان تاریخ ندارد. هر بار از خود آغاز می‌شود تا غالباً سرانجام در ابدیت که خود از آن برخاسته است، ناپدید گردد» (زرفا، ۱۳۸۸: ۱۲۳).

۲-۱- نظریهٔ سفر قهرمان درون

یکی از معتبرترین روش‌های تحلیل ادبی در حوزهٔ نقد اسطوره‌ایی داستان‌های کهن، «سفر قهرمان» است که براساس «اسطورهٔ یگانه» جوزف کمپبل شکل گرفت. سفر اسطوره‌ای قهرمان، معمولاً، تکریم و تکرارِ الگویی است که در مراسم گذار به آن اشاره شده است: جدایی – تشرف – بازگشت: که می‌توان آن را هستهٔ اسطورهٔ یگانه[۱] نامید.

«یک قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطهٔ شگفتی‌های ماوراءالطبیعه را آغاز می‌کند: با نیروهای شگفت در آن‌جا روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پر رمز و راز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند» (کمپبل، ۱۳۸۴: ۴۰).

کمپبل متأثر از یونگ نظریات خود را دربارهٔ کهن‌الگوها طرح کرد. بنابر نظریهٔ کمپبل «توالی اعمال قهرمان از الگوی ثابت و معینی تبعیت می‌کند که در تمامی داستان‌های جهان در دوره‌های گوناگون قابل‌پیگیری است. قهرمان افسانه‌ای معمولاً

---

[۱] واژه‌ای است برگرفته از جیمز جویس در کتاب بیداری فینگان: monomythکلمهٔ (James) Joyce, **Finnegans Wake** (New York: Viking Press, Inc., ۱۹۳۹), P. ۵۸۱.

بنیانگذار چیزی است که یک عصر تازه، دین تازه، شهر تازه یا شیوهٔ تازه‌ای از زندگی که برای دست‌یافتن به آن باید ساحت قدیم را ترک گوید و به جست‌وجو بپردازد» (کمپبل، ۱۳۸۹: ۲۰۶).

مرحلهٔ اول که جدایی یا عزیمت (حرکت، رحلت) نام دارد، خود شامل پنج مجموعهٔ زیر است:

۱. دعوت به آغاز سفر یا آشکار شدن نشانه‌های دعوت برای انجام وظیفه‌ای خاص

۲. رد دعوت یا فرار

۳. امدادهای غیبی

۴. عبور از نخستین آستان

۵. شکم نهنگ یا عبور از قلمرو شب.

مرحلهٔ عبور از آزمون‌های تشرّف یافتگی و حصول پیروزی» در بخش دوم به شش زیرمجموعه تقسیم می‌شود:

۱. جادهٔ آزمون‌ها

۲. ملاقات با مادرزمین یا پس‌گرفتن نشاط دوران کودکی

۳ . زن به‌عنوان وسوسه‌گر

۴. آشتی با پدر

۵. خداگون شدن

۶. برکت نهایی.

سومین بخش شامل شش زیرمجموعه می‌شود:

۱. امتناع از بازگشت یا انکار جهان

۲. فرار جادویی

۳. رسیدن کمک از خارج

۴. عبور از آستان بازگشت یا بازگشت به دنیای عادی

۵. ارباب دو جهان

۶. دستیابی به آزادی در زندگی یا ماهیت و عملکرد برکت نهایی (کمپبل، ۱۳۸۴: ۴۶-۴۵).

بنابراین داستان‌ها می‌توانند بر اساس اینکه از ساختار اسطوره‌ای برخوردارند یا خیر طبقه‌بندی شوند و همچنین بر این اعتبار که قصه از کدام یک از مراحل سه‌گانهٔ سفر قهرمان درون برخوردار است یا بر اساس شیوهٔ عزیمت، تشرف و بازگشت طبقه‌بندی شود.

۲-۲ نظریهٔ کهن‌الگوهای قهرمان

با بررسی قصه‌ها و افسانه‌ها و تأمل دربارهٔ آن‌ها، شخصیت‌های تکرارشونده و نمونه‌وار به‌روشنی نمایان می‌شوند. روان‌شناس سوئیسی کارل گوستاو یونگ، برای توصیف این الگوهای شخصیت‌پردازی مشترک، اصطلاح کهن‌الگوها را به کار برده‌است. همچنین یونگ مطرح کرد که به غیر از ناخودآگاه فردی، ناخودآگاه جمعی نیز وجود دارد. بنابراین می‌توان گفت قصه‌های پریان و داستان‌های اسطوره‌ای، رویاهای فرهنگ‌اند که از ناخودآگاه جمعی نشئت می‌گیرند. کهن‌الگوها در همهٔ فرهنگ‌ها و زمان‌ها و در رویاها و افراد خاص و اسطوره‌های مختلف دنیا ثابت هستند. از این رو مفهوم کهن‌الگوها ابزاری ضروری برای شناخت هدف یا کارکرد شخصیت‌های هر داستان است و جهان‌شمولی این الگوها امکان تجربهٔ مشترک را در قصه‌ها و داستان‌ها از سرزمین‌های مختلف فراهم می‌کند.

«نقد کهن‌الگویی یکی از زیرمجموعه‌های نقد روان‌شناسی نوین است و سبب ایجاد دیدگاه نوینی در بررسی آثار ادبی گشت. باور نقد کهن‌الگویی بر این است که یک متن ادبی، نتیجهٔ ناخودآگاه جمعی نوع بشر ست. «اصل پایهٔ نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها – تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های فرعی و سایر پدیده‌های نوعی ادبیات در تمام آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب، شالوده‌ای را برای مطالعهٔ ارتباطات متقابل اثر فراهم می‌آورد» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۴۰۱). نقد کهن‌الگویی سبب می‌شود که از منظر علمی به دنیای قصه‌ها و روان جهان‌شمول انسان و نمود آن در قهرمان قصه‌ها بپردازیم. این چیزی شبیه نظریهٔ دهکدهٔ جهانی است؛ اینکه همهٔ قصه‌ها در سراسر دنیا و قبایل مختلف با هر میزان تفاوتی که داشته باشند در چرخهٔ کهن‌الگویی قرار می‌گیرند و شما می‌توانید ردپای میراث نیاکان را در قصه‌ها دنبال کنید.

کهن‌الگوها جنبه‌های مختلف ذهن بشر را بازتاب می‌دهند. به عبارتی روان و هویت ما به‌صورت این شخصیت‌ها تجسم می‌یابد. به همین دلیل طنین واحدی از حقایق روان‌شناسی دارند. این داستان‌ها دقیقاً بر الگوی کارکرد ذهن بشر و نقشه‌های واقعی روان آدمی منطبق‌اند. از نظر روانشناسی معتبر و از نظر عاطفی واقع‌گرایانه‌اند، حتی وقتی حوادث غیرواقعی و غیرممکن یا فانتزی را مجسم می‌کنند» (وگلر، ۱۳۸۵: ۱۵).

جوزف کمپبل نیز در تعریف کهن‌الگوها بر تاثیر ناخودآگاه جمعی در شکل‌گیری کهن‌الگوها تأکید کرده است. او نیز تأکید دارد که کهن الگوها در ذات حقیقی‌شان در سراسر دنیا یک مسیر و یک چرخه را طی می‌کنند و آن میراث همهٔ مردم جهان

است که از نیاکان خویش به یادگار مانده است.

«کهن‌الگوها اشکال و تصاویری برخاسته از ذات جمعی هستند که عملاً در تمام جهان، اجزای تشکیل‌دهندهٔ اسطوره‌ها می‌باشند و در عین حال نتایج فردی و طبیعی برخواسته ازناخودآگاه‌اند» (کمپبل، ۱۳۸۴: ۲۸). کهن‌الگوهایی که شناخته و درک شده‌اند، آن‌هایی هستند که در روند تاریخ فرهنگ بشریت، بر اساس اندیشه، آمال و آلام بشر شکل گرفته‌اند و بیش از هر چیز، راوی روان نوع بشر هستند. کمپبل معتقد است همهٔ مردم در زندگی یا رویاهای خود با اسطوره‌ها روبه‌رو می‌شوند. همهٔ آن‌ها با آنچه اجدادشان برایشان به جا گذاشته روبه‌رو می‌شوند. اما میان رویا و اسطوره تفاوت است. گرچه همه به یک شکل دیده می‌شود، اما میان رویا و اسطوره تفاوت‌های زیادی است. رویا، بافتهٔ ذهن خود فرد است، شاید هم تجلّی یک اسطوره را همراه داشته باشد. اسطوره اما چندان تغییری ندارند. از پدران و نیاکان، همراه ما شده‌اند و در همهٔ مراحل از تغییر مبرا مانده‌اند.

کارول پیرسون و هیو. کی‌مار در کتاب *زندگی برازندهٔ من* از دوازده کهن‌الگو به‌عنوان راهکارهای بیداری قهرمان درون یاد می‌کنند و به سبب آزمون‌پذیری، این طبقه‌بندی یکی از کارآمدترین روش‌های تحلیل روان‌شناختی است؛ هدف این نظریه بازنمایی چگونگی تکوین شخصیت از رهگذر کهن‌الگوی «سفر قهرمان» است. از آنجا که شخصیت‌های اسطوره‌ای سیال و بی‌زمان و بی‌مکان هستند، می‌توان به کمک الگوسازی به شناخت بهتر شخصیت‌ها پرداخت.

بر مبنای این نظریه، قهرمان برای رسیدن به فردیت و تجلی نیروهای درونی خود، ضمن عبور از سه مرحله، دوازده کهن‌الگو را تجربه می‌کند که سپری‌کردن هر یک از این کهن‌الگوها تأثیر بسزایی در رشد دارند. به این ترتیب قهرمان، پس از گذراندن سه مرحلهٔ اصلی در نهایت به شناخت خویش می‌رسد. گفتنی است نظریهٔ سفر قهرمان درون برگرفته از نظریهٔ جوزف کمپبل است. ازاین رو تحلیل سفر قهرمان درون بدون در نظرگرفتن آرای کمپبل کامل نخواهد بود. این دوازده کهن‌الگو عبارتند از؛ معصوم، یتیم، جنگ‌جو، حامی، جستجوگر، عاشق، نابودگر، حاکم، آفرینش‌گر، جادوگر، فرزانه و دلقک.

پیرسون رابطهٔ سفر قهرمان و منابع درونی را کهن‌الگویی با رشد «من» (مرحلهٔ عزیمت)، «روح» (مرحلهٔ تشرف) و «خویشتن» (مرحلهٔ بازگشت) به شکل سه مرحلهٔ سفر قهرمان توصیف کرد.که می‌توان این سه مرحله را با مراحل سفر قهرمان در نظریهٔ اسطورهٔ یگانه کمپبل منطبق دانست. «پیرسون مرحلهٔ اول یا مرحلهٔ تدارک

سفر (من) را زمانی دانست که قهرمان آمادۀ ترک‌کردن حالت وابستگی می‌شود و منابع درونی لازم را برای پیش‌رفتن در دنیا با اتکا به خودش را فراهم می‌کند. مرحلۀ دوم یا سفر (روح) را دوره‌ای دانست که قهرمان موهبت‌های تشکیل‌دهندۀ خویشتن حقیقی و مستقل را کشف می‌کند. مرحلۀ سوم یا بازگشت (خویشتن)، مربوط به زمانی است که قهرمان به جامعه برمی‌گردد تا این موهبت‌ها را با دیگران سهیم شود و در وضعیت وابستگی متقابل با دیگران زندگی کند» (آدسون، ۱۳۹۳: ۵).

کهن‌الگوها در هر سفر دارای نظم هستند. یعنی ترتیب کهن‌الگوی یتیم، بعد از معصوم رخ خواهد داد و به همین ترتیب تا آخرین آن‌ها که فرزانه و دلقک هستند. در حقیقت قهرمان در طی سفر درونی خود، سه مرحله رشد را به‌ترتیب تجربه می‌کند و در گذار از این مراحل، دوازده کهن‌الگو که هر کدام ویژگی شاخصی دارند، در او بروزمی‌کنند و او به‌تدریج و هم‌زمان با رشد، این کهن‌الگوها را تجربه می‌کند و در نهایت با قدرتی که برخاسته از شناخت و کشف خویش است، بازمی‌گردد. جدول (۲-۱) بیانگر مراحل سفر و پیدایش این کهن‌الگوهاست.

مراحل	(کمپبل)	پیرسون	فرایند مرحله	عناصر	کهن‌الگوها
مرحلۀ یک	عزیمت	من	آمادگی برای جدایی، ساختن من	دعوت، سقوط، زخم‌ها، رویارویی با اژدها	معصوم، یتیم، حامی، جنگ‌جو
مرحلۀ دو	تشرف	روح	سفر برای یافتن استقلال فردی، کشف روح	جنگیدن با اژدهاها و یافتن گنج	جستجوگر، عاشق، نابودگر، آفرینش‌گر
مرحلۀ سه	بازگشت	خویشتن	بازگشت به جامعه، وابستگی متقابل، احساس مسئولیت	سهیم‌کردن دیگران در غنایم به‌دست‌آمده	حاکم، فرزانه، جادوگر، دلقک

در جدول (۲-۲) شرح کوتاه دوازده کهن‌الگوی پیرسون و هیو.کی‌مار بر اساس مراحل سه‌گانهٔ سفر ارائه شد است.

عزیمت	معصوم: مظهر اعتماد به دیگران و جهان، پاک و اعتمادکننده، زودباور و ساده، متعهد و وفادار، قانون‌مدار و پاک‌دامن.
	یتیم: وابسته و آسیب‌دیده، رنجور، مطرود و محتاج، بخشی که با سقوط، خیانت، آزار و اذیت مواجه شده‌است.
	حامی: مهرطلبی و توانا در پرورش و حمایت از خود و دیگران
	جنگجو: هدفمند، خویشتن‌دار، باانضباط، قاعده‌مند، منظم، رقابت‌طلب، قابلیت مبارزه و دفاع برای خود و تعیین محدوده‌ها و هدف‌ها
تشرف	جستجوگر: کنجکاو،ماجراجو، نیازمند به جست‌وجوی چیزی متفاوت، طلب معنا، اهل سیاحت و ماهر در گردآوری اطلاعات و تجزیه و تحلیل مسائل پیچیده.
	عاشق: قابلیت مراقبت‌کردن و محبت‌کردن، احترام‌گذاشتن، متعهدشدن، رسیدگی به دیگری، از خودگذشتگی و فداکاری، پیوندخوردن، متعهدشدن و قبول مسئولیت نسبت به دیگری، شور و اشتیاق داشتن، جذابیت و گیرایی.
	نابودگر: قابلیت رهاکردن و خلاص‌شدن فرد از چیزهایی که دیگر از ارزش‌های او حمایت نمی‌کنند، پذیرش فناپذیری، برهم‌زنندهٔ نظم و قوانین برای بازسازی و شروع دوباره، خواهان دگرگونی، تحول و انقلاب.
	آفرینشگر:کارآفرین، مخترع، نوآور، انعطاف‌پذیر، قابلیت گشودن قوهٔ تخیل و ابداع.
بازگشت	حاکم: توانایی بهره‌مندی از فرصت‌ها برای سودجویی یا مصلحت عمومی، قابلیت استفاده از تمام منابع و امکانات و قبول مسئولیت در قبال خود و دیگران، ریاست‌طلب، تمایل به کنترل دیگران، اهل مجادله، مشاجره و بحث و جدل.
	جادوگر: بهرمند از آگاهی و توانی فراتر از عادت، قدرت تغییر آنچه باید تغییر یابد از طریق عمل‌کردن روی بینش و بصیرت خود، انجام کارها به شیوه‌های متفاوت و عمیق، تسهیل‌کنندهٔ امور از طریق جذبه، نفوذ نه مقام و ریاست.

	فرزانه: پیردانا، هدایتگر و راهنما، توانایی دست‌یابی به خرد، جست‌وجوی حقیقت و پذیرش ابهام.
	دلقک: قابلیت تجربه‌کردن زندگی به‌طور کامل و بیان حقیقت بدون مجازات‌شدن، دانستن راه لذت‌بردن از زندگی.

گفتنی است که هر شخصیت ممکن است یادآور چند کهن‌الگو باشد که در موقعیت‌های متفاوت در شمایلی منحصربه‌فرد بروز می‌یابد. نحوهٔ بروز کهن‌الگوها نیز در افراد مختلف، متفاوت است. «زبان سفر روح، زبان اسطوره، نماد، ترانه، هنر، ادبیات و شعر و آیین‌هاست. ازآنجا که هر کدام از ما سیر مجزای خود را برای یافتن هویتمان داریم، این زبان توسط هریک از ما به نحو متفاوتی تعبیر می‌شود» (آدسون، ۱۳۹۳: ۵۶). به نظر می‌رسد عوامل مختلفی بر نحوهٔ بروز کهن‌الگوها تأثیر می‌گذارد.

۲- ادبیات بچه‌خوانی

اصطلاح «بچه‌خوانی» که نگارش آن در دورهٔ قاجار با حذف واو معدوله به شکل «بچه‌خانی» مرسوم بوده، مرکب است از «بچه» و «خوانی». «بچه» در لغت‌نامهٔ دهخدا به معنای طفل، کودک، ولید و «خوانی» از مشتقات خواندن است.

در دایره‌المعارف مصاحب، مدخل «بچه‌خوانی» نیست؛ اما در ذیل مدخل «بچه‌خوان» چنین ذکر شده‌است:

«هر یک از جوانانی که در تعزیه عموماً نقش فرزندان اولیا یا هواداران آن‌ها را بازی می‌کنند: مثل قاسم فرزند امام حسن (ع)، سکینه دختر امام حسین(ع) و طفلان مسلم.» که بی‌شک این معنا یعنی ایفای نقش کودکان در تعزیه، با موضوع پژوهش پیش‌رو هم‌خوان نیست.

همچنین می‌توان گفت بچه‌خوانی به فرهنگ و سنتی اطلاق می‌شده‌است که در آن قصه‌ها و روایات عامه را برای کودکان نقل می‌کردند. «بچه‌خوانی از فرهنگی منسوخ حکایت می‌کند که شکل‌گیری و بقای آن به جمع‌شدن در یک خانه یا در مکان‌های جمعی عمومی برای شنیدن قصه وابسته است و امروز دیگر کمتر اثری از آن به چشم می‌خورد» (حسینی، ۱۳۸۸: ۸۹). در این تفسیر «بچه‌خوانی» به معنای فرهنگ و هنر قصه‌گویی است که به شیوه و فنون مختلف اجرا می‌شده است. هر چند این معنا بسیار قابل‌توجه است اما به مفهوم ادبیات بچه‌خوانی نزدیک و از آن متفاوت است.

این اصطلاح پس از ورود صنعت چاپ و با گسترش کتاب‌های چاپ‌شده برای کودکان رایج شده‌است. در حقیقت بخشی از داستان‌های عامه که در ایران پیشینه‌ای کهن دارد، با ورود صنعت چاپ و کاربرد آن‌ها برای کودکان به «بچه‌خوانی» شهرت یافته است. بنا بر آگهی روزنامهٔ «دولت علیه ایران» به شمارهٔ ۵۷۵، مورخ ۱۵ ربیع‌الثانی۱۲۸۲ قمری -۱۳۴۴/۱۶/۶ خورشیدی- کتابی با عنوان گنجینهٔ نشاط معرفی شده‌است که شامل مجموعه اشعار است از میرزا عبدالوهاب معتمدالدوله متخلص به «نشاط». بر طبق این آگهی، در پایان کتاب نشاط، فهرستی سه‌صفحه‌ای از کتب چاپ‌شدهٔ سنگی نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم موجود است. با مراجعه به این کتاب، فهرست حاج موسی طهرانی را می‌توان یافت که فهرستی است از کتاب‌های چاپ‌شده و حوزه‌های موضوعی مختلف، دسته‌بندی شده‌اند. در پایان کتاب،حدود ۲۳۸ عنوان کتاب را که از زمان ابتدای نشر کتاب در تهران – احتمالاً ۱۲۳۹قمری- تا زمان تنظیم فهرست یعنی ۱۲۸۱ قمری، به چاپ رسیده‌است، ارائه شده است. این کتاب‌ها ذیل بیست‌وچهار عنوان طبقه‌بندی شده‌اند. آخرین سری کتاب‌هایی که در این فهرست ذکر شده‌اند، کتب « بچه‌خانی» -بچه‌خوانی- هستند.

در این فهرست هیچ‌گونه اطلاعاتی از نویسندگان، تعداد صفحات، قیمت، سال نشر، نام ناشر و... ارئه نشده است. با بررسی مختصر این فهرست، می‌توان دریافت که پس از پیدایش چاپ سنگی در ایران، تعدادی از قصه‌های عامه با عنوان کتاب‌های «بچه‌خوانی»، منتشر شده و در دسترس کودکان و نوجوانان قرار گرفته است که بسیاری از آن‌ها در مکتب‌خانه‌ها نیز تدریس می‌شده است. از این رو بخش زیادی از فهرست مذکور با فهرست ادبیات مکتب‌خانه‌ای مشترک است.

در فهرست حاجی موسی تاجر طهرانی، این اصطلاح به معنای مواد خواندنی کودکان و کتاب‌ها و قصه‌هایی است که کودکان می‌خوانند. مارزولف نیز ضمن اذعان به ابهام در اصطلاح بچه‌خوانی، دربارهٔ آن چنین توضیح داده است: «عنوان‌گذاری مؤلف برای آثار مندرج در ردیف یا دستهٔ آخر (بچه‌خوانی‌ها) مقداری مبهم و اسرارآمیز است. با توجه به سطح سواد اندک ایرانیان در قرن نوزدهم به احتمال زیاد عنوان «بچه‌خوانی» نه به معنای مطالبی که کودکان آن را خواهند خواند، بلکه به مفهوم مطالبی که برای کودکان خوانده خواهد شد، مطرح بوده است. به سخن دیگر، فهرست بخش «بچه‌خوانی‌ها» حاوی مطالبی است که تصور می‌شده از نظر سرگرمی و آموزندگی اخلاقی برای افراد کم‌سن‌وسال مناسب هستند و از نظر حجم مطالب هم آن‌قدر حجیم نیستند که نتوان در یک جلسه آن‌ها را برای کودکان خواند (مارزلف،

۱۳۸۷: ۱۱۳).

بنابراین می‌توان گفت مقصود از ادبیات بچه‌خوانی، بخشی از آثار منظوم و منثوری است که در برهۀ زمانی حکومت قاجار، جزء مطالب مطالعاتی، سرگرمی و آموزشی کودکان و نوجوانان بوده است.

بنابراین ادبیات بچه‌خوانی عبارت است از مجموعه کتاب‌های چاپ سنگی مصور که در دوران قاجار برای کودکان چاپ شده است. تصور می‌شود که این کتاب‌ها بیشتر در قطع کوچک، جزوه‌مانند، کم‌حجم، بدون جلد و ارزان چاپ می‌شده است.

کتاب‌های بچه‌خوانی بر اساس فهرست حاج‌موسی ۳۳ عنوان است. فهرست کتاب‌های ادبیات مکتب‌خانه‌ای ایران ۷۰ عنوان است (نک : ذوالفقاری، فهرست مطالب). برخی آثار مشهور ادبیات مکتب‌خانه‌ای مانند حکایت *خسرو دیوزاد*، *بختیارنامه*، *سلیم جواهری*، *قصۀ موسی*، *خاله قورباغه*، *خاله سوسکه* و *خروس و روباه* و همچنین مجموعه طنزهایی مانند *لطائف و ظرائف* یا *حکایات ملانصرالدین* در فهرست حاج‌موسی نیست. مجموعه کتاب‌های بچه‌خوانی و ادبیات مکتب‌خانه‌ای در دو فهرست، شامل ۹۰ عنوان، دسته‌بندی می‌شود.

آثاری که در ذیل عنوان بچه‌خوانی ذکر شده در دورۀ قاجار به طبع رسیده، اما در دوره‌های گوناگون نوشته شده است. از *موش و گربه* عبید زاکانی (قرن هشتم) تا *رعنا و زیبا* (دوران قاجار) و به عبارتی به لحاظ تاریخی از قرن هفتم تا سیزدهم را شامل می‌شود. این آثار به لحاظ موضوعی هم کتاب‌های متفاوتی را دربرمی‌گیرد.

در این فهرست هیچ تمایزی بین کتب چاپ‌شده به روش چاپ سنگی و آثار چاپ شده به روش چاپ سربی نیست و همچنین پاره‌ای آثار مشهور بچه‌خوانی مانند آثار زیر در این فهرست معرفی نشده‌اند:

حکایت «خسرو دیوزاد» (چاپ ۱۲۶۴ و ۱۲۷۰ق)، «بختیارنامه» (فهرست: ستون ۵۴۳؛ چاپ ۱۲۶۳ و ۱۲۷۹)، «سلیم جواهری» (چاپ اول ۱۲۷۱ق)، یا «قصۀ سلیمان» و به دنبال آن «قصۀ موسی»؛ چاپ مشترک ۱۲۶۶ و ۱۲۷۳ق). عدم وجود آثاری ازاین قبیل مایۀ شگفتی است چراکه پاره‌ای آثار ادبیات عامه احتمالاً در زمان تدوین فهرست حاج‌موسی به‌صورت چاپ‌های متقدم‌تر نیز وجود داشته‌اند. از میان این آثار می‌توان از آثاری مانند «کلیله و دمنه» ابوالمعالی نصرالله منشی (چاپ اول ۱۲۸۲ ق)، «شنگول و منگول» (چاپ اول حدوداً ۱۳۰۰ق)، «خاله سوسکه» (چاپ اول ۱۲۹۹ ق)، «خروس و روباه» (چاپ اول ۱۲۹۹ق) نام برد و همچنین مجموعه طنزهایی مانند «لطائف و ظرائف» (چاپ اول ۱۲۹۵ و ۱۲۹۸ق) یا «حکایات

ملانصرالدین» (چاپ اول ۱۲۹۹ق)» (مارزلف، ۱۳۷۸، ۱۱۰).

گفتنی است کتاب «هزار مسئله» که از مصنفات فقهی کسی به نام ابونصر سعد بن العطان است، جزء فهرست «بچه‌خوانی‌ها» قرار گرفته، در صورتی که زیرمجموعهٔ «کتب احادیث» محسوب می‌شود. منابع آثار بچه‌خوانی هم برگرفته از آثار کهن فارسی و هم اقتباس از آثار و رویدادهای دورهٔ صفوی و قاجار است. به لحاظ شکل ارائهٔ مطالب نیز به‌گونه‌ای هستند که هم در قالب نثر بیان شده‌اند و هم در قالب نظم. همان طور که گفته آمد به این آثار – به استثنای کتاب مذهبی *معراج‌نامه*- تمامی حاوی مطالب سرگرم‌کننده و آموزشی (مانند قصه‌های عشقی، حماسی-عشقی، جادوئی و عیاری و طراری) است.

در پایان این بحث گفتنی است که عدم ذکر برخی از کتاب‌های شناخته‌شده کودکان و نوجوانان که در ادبیات مکتب‌خانه‌ای معرفی شده‌اند، از اهمیت و ارزش ویژهٔ فهرست حاج‌موسی طهرانی نمی‌کاهد و به نظر نگارنده می‌توان به آن استناد کرد. بنابراین مبنای بررسی آثار بچه‌خوانی در پژوهش پیش رو، فهرست حاج‌موسی تاجر طهرانی خواهد بود. برخی از عناوین ادبیات بچه خوانی مطابق فهرست حاج‌موسی طهرانی عبارت است از: حسین‌کرد *شبستری، نوش‌آفرین نامه، بهرام و گلندام، موش و گربه، احمد جولا، گلستان ارم، چهل طوطی، لیلی و مجنون، فرهاد و شیرین، خزان و بهار، ناز و نیاز، رعنا و زیبا، یوسف و زلیخا، دله مختار، دزد و قاضی، رند و زاهد، کلثوم‌ننه، توبه نصوح، شیرویه، قهرمان، هرمز، چهار درویش* و...

(سومین صفحه از فهرست حاج‌موسی طهرانی؛ فهرست کتب بچه‌خوانی)

۳- الگوی سفر قهرمان در قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی

با بررسی فرایند رشد قهرمانان و چگونگی بیداری کهن‌الگوهای ادبیات بچه‌خوانی، می‌توان به آینه خرد جمعی نگاهی داشت و به ترسیم روان جامعه و دورانی پرداخت که این قصه‌ها را خلق کرده‌اند و با آن انتقال سینه‌به‌سینهٔ آن، باعث شکل‌گیری و تکامل فرایند رشد روان و فرهنگ خود شده‌اند.

تعداد کمی از کتاب‌های مجموعهٔ ادبیات بچه‌خوانی، فاقد روایت داستان هستند و در اساس قصه نیستند مانند *نصاب ترکی*، *هزار مسئله*، *گلشن عطارد* و... اما با اطمینان می‌توان گفت قریب به اتفاق همهٔ متون روایی ادبیات بچه‌خوانی از ساختار اسطوره‌ای برخوردار هستند. پردازش و انتخاب ناخودآگاه این آثار برای مخاطب کودک و نوجوان، بیانگر ترس‌ها و آرزوهای جامعه در آن برههٔ تاریخی است.

هرچند اغلب قهرمانان قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی، در فراز و فرود سفر خود، بیداری تمام کهن‌الگوهای درون را تجربه می‌کنند، اما میزان دفعات بیداری هر کهن‌الگو در کنش قهرمانان، تفاوت‌های معناداری را ایجاد می‌کند به‌گونه‌ای که می‌توان با توجه به بسامد کهن‌الگوها، به کشف کهن‌الگوی غالب بر روان جامعه نائل شد. تمام قهرمانان ادبیات بچه‌خوانی سفر خود را از مرحلهٔ یتیمی آغاز می‌کنند.

بهرام، قهرمان قصهٔ *بهرام و گلندام*، در پی شکار آهو از گروه خدم و حشم خود جدا می‌شود و در بیابان گم می‌شود و به این ترتیب وارد مرحلهٔ یتیمی می‌شود. رعنا، شاهزادهٔ قصه رعنا و زیبا، نابالغ است که پدرش می‌میرد. کهن‌الگوی معصومی است که با مرگ پدر دوران یتیمی تجربه می‌کند. رابعه دختر فرمانروای بلخ، قهرمانی است که در ابتدای قصهٔ *گلستان ارم*، با مرگ پدر یتیم می‌شود (نک:صدری‌زاده، ۱۴۰۱).

هرچند تجربه آسیب، درد و فقدان در روان جامعه قصه‌پرداز، تجربه‌ای ناگوار است، اما روان چنین جامعه‌ای به نیکی می‌داند که درد، عزیز و رشددهنده است. چنین ذهنیتی بر این اصل استوار است: شکوفایی از نقطه تاریکِ شکست، طلوع می‌کند (پایان شب سیه، سپید است). با این حال وقتی تعداد کسانی که به درد آغشته‌اند، زیاد می‌شود وگروه قربانیان را شکل می‌دهد، قربانی‌بودن امری فراگیر و عادی به نظر می‌رسد، افراد دچار تلهٔ تماشاگری و انفعال می‌شوند و مسئولیت عبور از شکست، تقسیم می‌شود. در این صورت قهرمان ترجیح می‌دهد در گوهٔ امن نقش قربانی متوقف شود و وارد فراز و فرودهای سفر بیداری قهرمان نشود. ادبیات بچه‌خوانی روایت زندگی قهرمانانی است که از مرحلهٔ یتیمی فراتر رفته‌اند، از میان قربانیان برخاسته‌اند و در تکوین شخصیت خود، بیداری سایر کهن‌الگوها را تجربه کرده‌اند. در حقیقت ادبیات

بچه‌خوانی، مخاطب خود را به شهامت رویارویی با خویشتن و جهان ناشناخته‌ها فرامی‌خواند و به سوی بیداری کهن‌الگوی جنگجو می‌رود.

با بررسی کهن‌الگوهای قهرمان قصه‌های بچه‌خوانی چنین دریافت می‌شود که پربسامدترین کهن‌الگوی قهرمان در این قصه‌ها، جست‌وجوگر، عاشق، جنگ‌جو و نابودگر است. بهرام گمشده در بیابان، با دیدن تصویر گلندام، به جست‌وجوی او می‌رود و با لشکر دیوان و رقیبان می‌جنگد. حسین‌کرد به هندوستان می‌رود و مالیات هفت‌سالهٔ ایران را پس می‌گیرد، رعنا در طلب عشق زیبا با نگهبانان درگاه صنوبر و خیل خواستگاران چین و ماچین روبه‌رو می‌شود(نک: همان). در حقیقت قهرمان پس از پشت‌سرنهادن مرحلهٔ معصوم و یتیم، آزمون‌های مرحلهٔ تشرف را با تجربهٔ مکرر کهن‌الگوی جست‌وجوگر، نابودگر، عاشق و جنگ‌جو پیش می‌برد. گویی انتظار جامعه از قهرمان، روحیهٔ وارستگی، عاشقی، پهلوانی و جنگاوری است. قهرمانی که بتواند فراتر از عادت‌ها و وابستگی‌ها سفر را آغاز کند و با تیرگی‌ها بجنگد و پیروزی‌های بی‌نهایتی را برای جامعه به ارمغان بیاورد. البته این نکته را می‌توان به گونهٔ دیگر تفسیر کرد؛ از آنجا که کهن‌الگوی نابودگر، جنگجو و عاشق، همگی کهن‌الگوهای مرحلهٔ عزیمت و تشرف هستند، می‌توان گفت جامعه‌ای که کهن‌الگوی مسلط بر روان آن، نابودگر، جنگجو و عاشق است، در مرحلهٔ عزیمت و تشرف متوقف شده و از پختگی کهن‌الگوهای مرحله بازگشت فاصله دارد. این جامعه می‌تواند در بعد منفی، داشته‌هایش را نادیده بگیرد و در رویکردی افراطی و ناآگاهانه نسبت به عشق دیگری، به نادیده‌گرفتن وتخریب خود بنشیند، همچنین می‌تواند بدون معنا و دستاوردی حقیقی برای برد و باخت‌های کوچک بر سر اثبات حقانیت و توانمندی‌های خود، بجنگد.

همچنین به نظر می‌رسد که از میان چهار کهن‌الگوی مرحلهٔ بازگشت - جادوگر، فرزانه، حاکم و دلقک- بیشترین تجلی را جادوگر و حاکم دارند. گویی زمانی که میزان عشق، سعی و کوشش قهرمان برای تداوم مسیر راه به جایی نمی‌برد، با متوسل به معجزه و دریافت‌های شهودی به گشایش‌های خارق‌العاده می‌رسد. حسین‌کرد در حمام شهر بیهوش می‌شود و مأموران، حمام را بر سر او خراب می‌کنند. اما حسین به‌طرز معجزه‌آسایی آسیبی نمی‌بیند. زیارت، دعا، نیایش، توکل و درنهایت جان‌سالم‌به‌دربردن از مهلکه، تمثیلی است از اینکه در روان حسین‌کرد، کهن‌الگوی جادوگر بیدار شده و با برخورداری از کهن‌الگوی جادوگر، قوانین معمول جهان را متحول می‌کند. در قصهٔ *نوش‌آفرین‌نامه*، جهانگیرشاه که از سرنوشت دختر خویش

پریشان است، عابد فیاض را فرامی‌خواند و او بشارت می‌دهد که هر یک از شاهزادگان که بتواند درج را ازگردن طوطی بردارد و با او سخن بگوید، قادر است شاهزاده خانم را نجات دهد. آزمون برگزار می‌شود و شاهزاده ابراهیم می‌تواند با بروز کهن‌الگوی جادوگر چنین کند (نک: همان). همچنین کهن‌الگوی حاکم با برخورداری از روحیهٔ سلطه‌طلبی و رهبری، مسئولیت خود و دیگران را به عهده می‌گیرد و تمایل به کنترل همهٔ افراد و امور دارد. «حاکم کهن‌الگوی حامی و جنگجو را با هم ترکیب می‌کند. وقتی این وجوه شخصیت ما با هم ترکیب شوند، ما را قادر می‌سازند تا از محدودهٔ من شخصی بگریزیم و نحوهٔ درست ارتباط با دیگران را انتخاب کنیم. حاکم انتخاب می‌کند که به‌طور کلی با «چه»، «کی» و «چه‌طور» ارتباط برقرار کند» (آدسون،۱۳۹۳: ۱۲۴). بنابراین می‌توان گفت تصور قالبی روان جامعه ایران از قهرمان فردی است که می‌تواند همهٔ مسائل را حل‌وفصل کند و چنین فردی شایستگی زمامداری و کنترل همهٔ امور را دارد. به همین دلیلی قهرمانی که نتواند به‌واسطهٔ اکسیر جادویی و بُعد غیرمعمول خود، مسائل را برطرف کند و انتظارات جامعه را برآورده کند، یکباره فاقد شکوه قهرمانی و طرد می‌شود.

زمانی که قهرمان برای دستاوردی فراتر از خواسته‌های خود، تلاش می‌کند، تجلی کهن‌الگوی حامی است. حامی که عنصر ایجاد اتحاد در روان قهرمان است بارها در قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی، به‌ویژه در مرحلهٔ تشرف، متجلی می‌شود تا قهرمان با فرد یا جامعه‌ای، برای عبور از مصائب متحد شود. زمانی که تمام دلاوران سپاه از رویارویی با فولادخان می‌گریزند، شاهزاده هرمز که در شروع قصه به تمامی تداعی‌کنندهٔ کهن‌الگوی معصوم و خام است، با بیداری کهن‌الگوی حامی در مقابل فولادخان می‌ایستد. رویارویی قهرمان با فرد یا گروهی از ستم‌دیدگان، لحظهٔ بیداری کهن‌الگوی حامی است. حامی «پس ازمشاهدهٔ وضعیت بد گروهی از ستم‌دیدگان دست به کار شده و به نیازهای آن‌ها رسیدگی می‌کنند» (پیرسون و کی‌مار، ۱۳۹۰: ۶۱). اما قهرمانان قصه‌های عامیانه اغلب پس از مواجهه با گروه ستم‌دیدگان، به جای آنکه به آن‌ها راه و رسم چگونگی رویارویی با مشکلات زندگی را بیاموزد با تجسم روحیهٔ مهرطلبی و حامی ناپخته، تمام مسئولیت حمایت و نجات فرد یا گروه را به عهده می‌گیرد و گاه از سفر قهرمانی خود منحرف می‌شود؛ بهرام در راه رسیدن به گلندام، از دریا می‌گذرد. برای نجات مسافران کشتی، به تنهایی با نهنگ می‌جنگد. جسم نیمه‌جان او را آب به ساحل می‌آورد. در قصهٔ دیگر، حسین‌کرد در حمایت از یوسف، به خزانهٔ شاه عباس دستبرد می‌زند. به این ترتیب قصه‌ها بارها به شرح وقایعی

می‌پردازد که قهرمان در حمایت از گروهی دیگر پشت سر می‌نهد و در نگرشی افراطی، در روان قصه‌پردازان و مخاطبان، این مهرطلبی و حامی ناپخته، معرفت و خصلت والای پهلوانی تعبیر می‌شود.

کهن‌الگوی آفرینشگر قدرت خلاقه‌ای است که می‌تواند از فرصت‌ها برای رشد خود و جامعه بهره ببرد و مولد معنای زندگی و کاشف مسیرهای تازه برای حل مسائل باشد. این کهن‌الگو در روان قهرمان ادبیات بچه‌خوانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، در هر کدام از قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی که قهرمان توانسته تجسم کهن‌الگوی آفرینشگر باشد، به بازآفرینی معنای زندگی و پیروزی نهایی دست یافته است. با وجود این، کهن‌الگوی آفرینشگر از بسامد بالایی برخوردار نیست و تمام قهرمانان نتوانسته‌اند بیداری این کهن‌الگو را تجربه کنند و سعی کرده‌اند با جایگزینی و بهره‌مندی از نیروی کهن‌الگوهای جادوگر، فرزانه و حاکم، بر جهان خود سیطره یابند.

تنها در یکی از قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی-چهار درویش- نشانه‌ای از بروز کهن‌الگوی دلقک یافت می‌شود. با وجودی که اغلب قهرمانان ادبیات بچه‌خوانی، تمامی مراحل سفر را طی می‌کنند اما به مرحلهٔ بیداری کهن‌الگوی دلقک نمی‌رسند. زیرا دلقک مرحله‌ای فراتر از سفر است. زمانی که قهرمان بتواند از هیاهوی سفر فاصله بگیرد و با نگاهی خردمندانه، کل‌نگر و لذت‌جویانه تمام مسائل و سختی‌های سفر را بنگرد، آنگاه با تجربه درمی‌یابد که هیچ چیز پایدار نیست و می‌تواند حقیقت را همان طور که هست بگوید. چنین قهرمانی درمی‌یابد که ارزش حقیقی زندگی، دستاوردها نیستند بلکه درک ناپایداری همهٔ آن چیزی است که روزی دستاورد محسوب می‌شده است. می‌توان گفت روان جامعه قصه‌پرداز این ادبیات، هنوز به مرحله‌ای نرسیده است که قهرمانان آن، نقش کهن‌الگوی دلقک را ایفا کنند، حقیقت سرنوشت خود را بازگو کنند و قواعد جدی دنیا را به سخره بگیرند.

قهرمان ادبیات بچه‌خوانی اغلب، قهرمان مایل و گروه‌محور است. قهرمانی که فعال، پیشرو و خودانگیخته است و در نهایت به جامعه و گروه خود می‌پیوندد. این نتیجه هم‌خوان با درک کهن‌الگوهای پربسامد- جنگجو و نابودگر- منجر به درک نگاه جامع‌تری به کهن‌الگوی روان جامعه می‌شود. بنابراین هنگامی که دعوت‌نامه می‌رسد، قهرمان بر حفظ داشته‌هایش اصرار نمی‌ورزد، با اشتیاق سفر را آغاز می‌کند و غالباً زمانی که با انتخاب بین بازگشت به دنیای عادی یا ماندن در دنیای خاص مواجه می‌شود، بازگشت به دنیای عادی را برمی‌گزینند.

نگهبان آستان که نمایندهٔ انرژی ایگو، خودآگاه روان و مادرانگی است در ادبیات بچه‌خوانی، بارها متجلی شده است. کارکرد این کهن‌الگوی بنیادین، ممانعت از سفر و بازدارندگی است. در حقیقت خودآگاه قهرمان، برای محافظت از او در مقابل آسیب‌های احتمالی سفر، سعی می‌کند راه قهرمان را سد کند. هر چند در برخی از قصه‌های این مجموعه نگهبان آستانه به پشتیبان و حامی ارزشمند بدل می‌شود اما اغلب، موجودی قوی و بازدارنده است که سعی می‌کند قهرمان را در محدوده‌های تعیین‌شده نگه دارد و مانع ورود او به دنیای ناشناخته‌ها شود. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت، سنت در روان قصه‌پردازان ادبیات بچه‌خوانی، جایگاهی رفیع و ممتنع داشته است، به‌گونه‌ای که هر تغییری با بازخوردهای سخت‌گیرانه از سوی خودآگاه جامعه مواجه می‌شده و اغلب از تغییر و دگرگونی حمایت نمی‌شده است. با این حال قصه‌پردازان در تعارضی ناخودآگاه، دریافته‌اند که قهرمان کسی است که ناشناخته‌ها را کشف می‌کند و رشد، توأم با دگرگونی است. بنابراین جهانی افسانه‌ای را خلق کرده‌اند و مخاطبان را به ایستادگی در مقابل نگهبان آستان و گذر از آستانه تشویق می‌کنند.

سایه در قصه‌های ادبیات بچه خوانی وجه انسانی دارد. گاهی سایه‌ها در شمایل حیوانات وحشی و دیوها ظاهر شده‌اند اما اغلب به‌صورت انسانی که نمایندهٔ وجهٔ تاریک و ناشناختهٔ قهرمان است، متجلی شده و در نهایت آشتی و پذیرش آن، موجب تعادل و رستگاری قهرمان شده‌است. تفسیر شمایل انسانی سایه در آینهٔ قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی، می‌تواند بازتابی از پیچیدگی روابط در جامعهٔ ایرانی باشد. برادر و مرد جوان، معشوق و دشمنان از بارزترین و پربسامدترین تجلی‌های سایه برای قهرمان قصه‌های بچه‌خوانی است. مرشد و راهنمایان قهرمان در ادبیات بچه‌خوانی، اغلب چندوجهی هستند. به این ترتیب قهرمان را چند مرشد تعلیم می‌دهند، هریک مهارتی خاص را به وی می‌آموزند که در مراحل مختلف سفر، به کار می‌آیند. مرشد شمن‌گونه و گمراه پس از مرشد چندوجهی، بیشترین بسامد را دارد. مرشد شمن‌گونه رابطه‌ای محکم با جادو درمانگر، شفابخش و حکیم فرهنگ آئینی دارد. شمن در رؤیا یا مکاشفه، آگاهی و بصیرتی را در اختیار قهرمان می‌نهد. مرشد گمراه، قهرمانی ناکام است که در سفر قهرمانی ناتمام هست. تأویل انواع مرشد در ادبیات بچه‌خوانی راه به درک روشن و فهم بهتر راهنما در روان قصه‌پردازان می‌برد. ظهور پربسامد مرشد چندوجهی، نشان می‌دهد که در خرد جمعی قصه‌پردازان، حکمت و تجربه ارزش والایی داشته است و امری نیست که به یک‌باره عرضه گردد و تنها مرشدان شمن‌گونه

که پیوند دیرینه و درهم‌تنیده‌ای با باور دین، جادو و فره ایزدی دارند، می‌توانند از آن بهره‌مند باشند. همچنین مرشد گمراه تداعی‌کنندهٔ جهان ذهنی پدران است که راه نرفته و زندگی نزیستهٔ خود را بر فرزندان فرافکنی می‌کنند و در حالی که در مرحلهٔ تجربهٔ بحران و سرنوشت خویش، به سر می‌برند یا از مسیر قهرمانی منحرف شده‌اند، آرزوها و تجارب خود را به قهرمان جوان می‌سپارند.

عاشقان، پادشاهان و شاهزادگان، پهلوانان، زنان، اولیا و انبیا به‌ترتیب پربسامدترین شخصیت‌های قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی هستند. پس از آن‌ها، پیشه‌وران و حیوانات تکرار شده‌اند. با وجود اینکه کودکان و نوجوانان مخاطبان این قصه‌ها بودند اما کودکان نقشی در قصه‌ها ندارند و تنها گاهی در شرح سرگذشت قهرمان و فرایند رشد او به مرحلهٔ کودکی او اشاره شده است که همیشه نیز تجسم مرحلهٔ معصومی و یتیمی قهرمان است.

اغلب قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی در قالب افسانه هستند و به هر دو شیوهٔ خطی و داستان در داستان روایت شده‌اند. مضمون و درون‌مایهٔ آن‌ها به‌ترتیب عاشقانه، رزمی-پهلوانی و اخلاقی-اندرزی است که نشان‌دهندهٔ چیرگی و استیلای عنصر سرگرم‌کنندگی نیز هست. همچنین تکرار مضمون عشق در قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی، بیانگر سیطرهٔ کهن‌الگوی عاشق بر روان قصه‌پردازان است، همان طور که در قصه‌ها نیز، کهن‌الگوی عاشق، نمود بارزی دارد. همچنین پایان قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی، اغلب شادی و عبرت است.

٤- نتیجه

داستان‌های عامه در ایران پیشینه‌ای مفصل دارد. با ورود صنعت چاپ به ایران و رواج آن در دورهٔ قاجاریه، بخشی از داستان‌های عامه، به سبب ارتباط با مخاطب کودک و نوجوان با عنوان «بچه‌خوانی» مصور و به طبع رسیده است. فهرست حاج‌موسی از معتبرترین و جامع‌ترین فهرست‌های کتاب‌های چاپ سنگی است که در سال‌های ۱۲۸۱ و ۱۲۸۲ هجری قمری در انتهای کتاب گنجینهٔ نشاط آورده شده است و به ذکر کتاب‌های چاپ سنگی نیمهٔ دوم قرن سیزدهم هجری به تفکیک موضوع، پرداخته‌است.

ساختار داستانی پرماجرای برخی قصه‌های ادبیات بچه‌خوانی، روایت داستان در داستان آن‌ها، جنبهٔ حماسی و رمزی و نیز طرح الفاظ و مباحث نامناسب برای کودکان مانع از آن می‌شود که امروز بسیاری از عنوان‌های این فهرست را در شمار آثار ادبیات کودک و نوجوان بدانیم. اما با استناد و تعهد به فهرست حاج‌موسی و شواهد دیگر در

فهرست ادبیات مکتب‌خانه‌ای و منابع پژوهشی دیگرکه پیشتر ذکر شد این قصه در شمار ادبیات کودکان گنجانده شده است. ناگزیر، هرچند برخی از این قصه‌ها فاقد مؤلفه‌های ادبیات کودک و نوجوان است اما به استناد ارتباط با مخاطب کودک و نوجوان دیروز و خاستگاه بومی و فرهنگی آن و ذهنیت و خرد ایرانی، می‌توان از الگوی سفر قهرمان این قصه‌ها در آفرینش و خلق قهرمان آثار کودک و نوجوان بهره برد.

گفتنی است ادبیات بچه‌خوانی بخشی از ادبیات عامه است که به تشخیص خرد جمعی جامعه، کودکان و نوجوانان می‌توانستند در مکتب‌خانه یا محافل قصه‌خوانی و قصه‌گویی، در جهان روایی آن‌ها سهیم شوند و مخاطب آن‌ها باشند. از سوی دیگر، ادبیات کودکان و نوجوان ادبیاتی مخاطب‌محور است و تنها آثاری می‌توانند در زمرهٔ ادبیات کودک و نوجوان گنجانده شوند که مخاطب کودک و نوجوان با آن‌ها ارتباط بگیرد. بنابراین ارتباط این متون و کودکان و نوجوانان آن دوران، ارتباطی تحمیلی و ناگزیر نبوده‌است و این قصه‌ها با تمام ظرفیت‌های نهفته‌شان، در جهان درونی مخاطبان پذیرفته شده و از اقبال برخوردار بودند. رموز پیوند ارتباط این ادبیات ویژه و مخاطبش را می‌توان بارها به لحاظ جامعه‌شناسی، جستارهای زبانی، فرهنگ‌شناسی، زیبایی‌شناسی و... کاوید و بررسی کرد. در این پژوهش سعی شد تا با معرفی مجموعه ادبیات بچه‌خوانی، فهرست حاج‌موسی طهرانی و پرداختن به اهمیت آن، به مروری از ادبیات بچه‌خوانی دست یافت و با واکاوی قصه‌ها از منظر نقد اسطوره‌ای، ساختار قصه‌ها بررسی و الگوی روان‌شناختی قصه‌ها را نمایان کرد. به این ترتیب روح جمعی راویان و شنوندگان این قصه‌ها که به درازای عمر فرهنگ و خرد مردمان این سرزمین است، در فراز و فرود «سفر قهرمان» بارها بازتعریف و از میان هزارتوی تاریک تاریخ، سایه‌روشنی از روان جامعه چه به‌عنوان روایان قصه‌ها و چه مخاطبان آن‌ها ارائه شود.

ادبیات بچه‌خوانی عرصهٔ تجلی روان ناخودآگاه قصه‌پردازان در گذر تاریخی بی‌زمان و بی‌مکان است و می‌توان بارها این مجموعهٔ ارزشمند را با انواع رویکردهای علمی و پژوهشی انسان‌شناختی بررسی کرد. این مجموعه منبعی ارزشمند برای شناخت فرهنگ عامه و عقاید و شیوهٔ زندگی تودهٔ مردم است و می‌توان از مجموعه آثار ادبیات بچه‌خوانی در فرایند بازآفرینی و اقتباس در جهت تولید محتوا، داستان، بازی‌های رایانه‌ای، برنامهٔ فلسفه برای کودکان و آثار سینمایی- نمایشی برای مخاطب کودکان و نوجوانان بهره برد.

منابع:

۱- آدسون، پترشیا (۱۳۹۳). بیداری قهرمان درون. تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.
۲- امامی، نصرالله (۱۳۸۵). مبانی و روش‌های نقد ادبی. تهران: جامی.
۳- بلای، رابرت (۱۳۹۹). مردِ مرد. ترجمهٔ فریدون معتمدی، تهران: مروارید.
٤- پیرسون، کارول اس. و هیو کی مار(۱۳۹۲). زندگی برازندهٔ من. ترجمهٔ کاوه نیری. تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.
٥- حسینی، عباس. ۱۳۸۸. بچه‌خوانی. نخستین کتاب‌های مصور کودک و فرهنگ عامه در ایران. گلستان هنر، بهار ۱۳۸۸، شماره ۱۵: صص ۸۷ -۹۶.
٦- خان‌بابا مشار. فهرست کتاب‌های چاپی فارسی. تهران: ۱۳۵۵ – ۱۳۵۰.
۷- زرفا، الیاده، کریستوا (۱۳۸۸). جهان اسطوره‌شناسی. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.
۸- ذوالفقاری، حسن؛ حیدری، محبوبه (۱۳۹۱). ادبیات مکتبخانه‌ای ایران. تهران: چشمه.
۹- صدری‌زاده، نگین؛ مدبری، محمود؛ صرفی، محمدرضا (۱۴۰۱). رسالهٔ معرفی و تحلیل ادبیات بچه‌خوانی، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
۱۰- کمپبل، جوزف (۱۳۸۴). قهرمان هزار چهره. ترجمهٔ شادی خسروپناه، چاپ چهارم، مشهد: انتشارات گل آفتاب.
۱۱- کمپبل، جوزف (۱۳۸۹). قدرت اسطوره. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
۱۲- مارزلف، اولریش. (۱۳۸۷). ادبیات عامه فارسی در دورهٔ قاجار. ترجمهٔ عباس امام. فصلنامهٔ فرهنگ مردم، سال هفتم، شمارهٔ ۲۷-۲۸: صص ۹۳- ۱۱۷.
۱۳- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳). دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ محمد نبوی و مهران مهاجر. تهران: نشر آگه.
۱٤- وگلر، کریستوفر (۱۳۸۵). ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلم‌نامه. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نیلوفر.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲،
صفحات ۱۵۶-۱۳۳
انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

تحلیل نظام گفتمانی فرش و کارکرد موزه‌ای آن

حمیدرضا شعیری[۱]
استاد نشانه‌معناشناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
نرگس صالحی[۲]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

چکیده

فرش به مثابهٔ نظام گفتمانی وارد تعامل با فضا، ابژه‌های پیرامون خود و همچنین انسان می‌گردد. این امر سبب می‌شود تا فرش اثرِ هنری سیال تلقی گردد. این سیالیت سبب می‌شود تا فرش هم جنبهٔ کاربردی ـ استعمالی داشته باشد و هم مانند موزه دارای ویژگی‌های نمایشی، زیبایی‌شناختی و تخیلی باشد. فرش با حرکت بین سنت و مدرنیته، ما را از دور تا نزدیک، از فرهنگ تا طبیعت، از واحد تا متکثر و از شناخت تا هیجان به حرکت در می‌آورد. فرش با ورود به دو نظام گفتمانی جانشینی و هم‌نشینی قدرت حضور خود را توسعه می‌دهد. فرآیند جانشینی عامل تولید استعاره است؛ همانطور که فرآیند هم‌نشینی عامل تولید روایت است. به همین دلیل فرش با کارکرد موزه‌ای خود هم وجهی شاعرانه و موسیقیایی و هم وجهی تاریخی و روایی دارد. همین قدرت گفتمانی است که سبب می‌گردد تا همهٔ ابژه‌های پیرامون فرش به آن تفویض اختیار کنند و فرش به صدای همهٔ آن‌ها تبدیل شود. پس موزه بودن فرش یعنی همین قدرت نمایندگی همهٔ ابژه‌های هنری پیرامون. چگونه فرش می‌تواند از زمینی بودن تا قدسی شدن و از فرهنگ تا طبیعت در نوسان باشد؟ هدف از این مطالعه بررسی ویژگی‌های گفتمانی فرش جهت دسترسی به کارکرد موزه‌ای آن و سپس عبور از وجه موزه‌ای جهت کشف جنبه‌های هستایشی و وجودی آن است. همچنین نشان خواهیم داد که فرش با ایجاد مرز بین دو جهان درون و بیرون از خود دو زمانِ حال و لحظه‌بارقه‌ای را خلق می‌کند.

کلیدواژه‌ها: فرش، نظام گفتمانی، کارکرد موزه‌ای، ساختار، نظام حرکتی.

---

[۱] نویسنده مسئول shairi@modares.ac.ir
[۲] N.sadvandi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۷

۱. مقدمه:

فرش قدمتی دیرینه دارد و بسته به اقلیم آن و دورهٔ زمانی وابسته به آن، ویژگی‌هایی دارد که موجب شکل‌گیری نظام معنایی و گفتمانی خاص می‌شود. این نظام معنایی هرچند از اقلیمی به اقلیم دیگر متفاوت خواهد بود، اما در نهایت همهٔ فرش‌ها دارای یک نظام گفتمانی مشترک هستند که بیشتر معطوف به جنبه‌های حرکتی، هستایشی و کارکردی آن‌هاست. فرش بر مبنای دو نظام جانشینی و هم‌نشینی شکل می‌گیرد. در نظام هم‌نشینی فرش تولید روایت می‌کند و در نظام جانشینی، تولید استعاره، ریتم، جابجایی و حرکت.

فرش به عنوان عنصری مهم در هر خانه در کنار ویژگی‌هایی چون پوشانندگی و زینت‌بخشی می‌تواند به عنوان ابژه‌ای مفروض شود که در همه جا حضور دارد و به نوعی موزه‌ای سیار و سیال است. از جنبه‌ای دیگر باید گفت که فرش با وجود آن که ابژه‌ای ثابت است، اما در درون خود با توجه به طرح و نقشی که داراست جنبه‌های قابل توجهی از حرکت را نیز دارد و از طریق نقش‌های خود وارد گفت‌وگویی درونی با مخاطب می‌شود. فرش بین ما و فضا قرار می‌گیرد و به این ترتیب نقشی میانجی ایفا می‌کند. بر اساس همین نقش است که فرش از ساختار تا استعاره و از استعاره تا تخیل در حرکت است. شوریدگی فرش به دلیل جنبهٔ نمایشی و تخیلی آن است. چگونه و بر اساس چه ویژگی‌هایی فرش سبب استعلای ابژه‌های پیرامون خود می‌گردد؟ شاید بتوان فرض نمود که فرش نه تنها راه آشتی ما با جهان پیرامون را فراهم می‌کند، بلکه آنچه را که ابژه‌های پیرامون در سکوت بیان می‌کنند، فرش با شوریدگی خود فریاد می‌کند. پس در وجه نمایشی، فرش صدای فریادگونهٔ همهٔ ابژه‌های پیرامون خود نیز است. فرش از زمان کاربردی و شناختی تا زمان رخدادی و بارقه‌ای در نوسان است. این نوسان سبب می‌گردد تا با ابژه‌ای متکثر، چندوجهی و چندمعنایی مواجه باشیم.

در پژوهش حاضر با رویکردی نشانه‌معناشناختی، فرش به عنوان ابژه‌ای سیار و سیال در نظر گرفته شده است و سعی بر آن است تا با نگاهی کلی به آن و خصوصا فرش‌های دست‌بافت، کارکرد گفتمانی و معناشناختی فرش و نسبت آن با مخاطب به عنوان دیگری شناسا بررسی و تبیین شود.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش:

نشانه، نماد و ساختار از اصلی‌ترین بخش‌های پژوهش دربارهٔ فرش به شمار می‌آید؛ از این رو با توجه به بررسی‌های صورت گرفته چند پژوهش با موضوع بررسی نشانه،

نماد و ساختار در فرش یافت شد که در ادامه معرفی می‌شوند. البته این مقالات بیشتر معطوف به بررسی طرح یا نشانه‌های کلی در فرش یک ناحیهٔ خاص هستند و در نهایت به بررسی گفتمان و چگونگی نظام حرکتی در فرش توجهی نداشته‌اند. «مطالعهٔ تطبیقی ساختار طرح در قالی‌های سجاده‌ای بلوچ و ترکمن» نویسندگان در این مقاله در پی نشان دادن اشتراکات فرهنگی میان قالی‌های محرابی میان دو قوم بلوچ و ترکمن هستند. به نظر ایشان طرح، ساختار و نقوش میان قالی‌های این دو منطقه اشتراکات فراوانی دارد، اما در عین حال با توجه به اقلیم و مسائل فرهنگی، تفاوت‌هایی نیز در ترکیب‌بندی و رنگ می‌توان مشاهده کرد. (میرزایی، ۱۳۹۹: ۱۹۰-۱۷۳) «بررسی بن‌مایه‌های انتزاعی در قالی هریس» نویسندگان در این مقاله به نقش بن‌مایه‌ها در شکل‌دهی به تصاویر ذهنی و انتزاعی قالی هریس پرداخته‌اند که بخش قابل توجهی آن با بهره‌گیری از عامل تشبیه و خلاقیت تغییراتی در طرح به وجود آورده‌اند که می‌توان به واسطهٔ آن سیر تحول یک بن‌مایه را سنت قالی‌بافی این منطقه مطالعه کرد. (عزیزی و همکار، ۱۳۹۴: ۹۴-۷۵) «ساختارشناسی طرح در قالی‌های معاصر هریس» نویسندگان مقاله تلاش کرده‌اند تا با بررسی ساختار فرش منطقهٔ هریس نشان دهند که ساختار کلی طرح، نقش و رنگ این قالی از گذشته با به امروز ساختاری مشترک است که براساس نوع اقلیم طراحی شده است. (محمدی و همکار، ۱۳۹۳: ۱۰۱-۱۲۲) «تحلیل نشانه‌معناشناختی ساز و کار و روابط بینافرهنگی در نظام گفتمانی فرش کرمان» که نویسندگان با رویکرد نشانه‌معناشناختی جایگاه فرش را از یک شیء صرفا ابزاری به یک نظام گفتمانی تبیین کرده‌اند. در این پژوهش تمرکز بر روی فرش کرمان و مناسبات بینافرهنگی میان قالی‌های منطقه است و فرایند ترجمهٔ تصویری تعدادی از گوبلن‌های فرانسوی را که تبدیل به نقش‌های قالی در کرمان شده‌اند، بررسی شده است. (زکریایی کرمانی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۹-۱۱) «نشانه‌شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقش فرش» در این مقاله نویسندگان با تکیه بر روش نشانه‌شناسی سعی در تحلیل تطبیقی نقش قالی محرابی با معماری مسجد دارند. به عقیدهٔ نویسندگان میان نقش قالی‌های محرابی و معماری مساجد اشتراکات قابل توجهی برقرار است تا جایی که می‌توان گفت بخشی از عناصر معماری مساجد در قالی‌های محرابی جایگزین شده است. (فرشیدنیک، ۱۳۸۸: ۲۷-۹) «نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی» در این مقاله نویسنده با بهره‌گیری از روش نشانه‌شناسی، به تحلیل کلی نمادها و نشانه‌های اساطیری موجود در فرش ایرانی پرداخته است و تلاش کرده تا ارتباط میان این عناصر در فرش را در فرایند جانشینی

و همنشینی با دیگر حوزه‌های اسطوره‌ای چون ادبیات مورد کنکاش قرار دهد. (افروغ، ۱۳۸۸: ۵۲-۵۷)

۲. بحث و بررسی:

در این پژوهش به دنبال بیان ویژگی‌های فنی فرش نیستیم، بلکه در پی ارایهٔ دیدگاه گفتمانی موجود در فرش و اینکه چه رابطه‌ای با انسان برقرار می‌کند، هستیم. ابتدا باید به این پرسش مهم پاسخ دهیم که چرا فرش موزهٔ سیال و سیار است؟ چرا فرش همواره و همیشه خود به تنهایی موزه است؟ فرش را به عنوان ابژه‌ای در نظر می‌گیریم که همه جا موزه است و هرجا که حضور دارد به عنوان موزه در نظر گرفته می‌شود؛ از این رو نیازی نیست که حتما در موزه واقع شود تا عنوان فرش ـ موزه به آن اطلاق شود. فرش به تنهایی موزه است؛ چراکه با جهان معنا رابطهٔ مستقیم دارد. رابطهٔ این دو با یکدیگر چیست ؟ و چرا فرش علی‌رغم اینکه متعلق به حوزهٔ ابژهٔ هنری است، نظامی گفتمانی محسوب می‌گردد؟ شاید پاسخ به این پرسش را بتوان در دیدگاه برونو لاتور (Latour, ۱۹۹۱) در کتاب *ما هیچوقت مدرن نبوده‌ایم* جست که گسست بین فرهنگ و طبیعت را رد می‌کند. فرش نه آنقدر مدرن است که انقلابی در ژانر خود به شمار آید و نه آنقدر وابسته به سنت است که محافظه‌کار و یا کلیشه‌محور باشد. فرش همواره بین سنت و مدرنیته حرکت کرده است. به همین دلیل آشتی طبیعت با فرهنگ و بازگشت از دل جوامع صنعتی به طبیعت از طریق فرش میسر گشته است. این دیدگاه کار ما را آسانتر می‌کند. چراکه اگر فرش پیوند طبیعت با فرهنگ را ممکن می‌سازد، به این دلیل است که کارکرد موزه‌ای آن به مثابهٔ حفظ میراث فرهنگی و کارکرد طبیعی آن به دلیل تولید ادراک پدیدارشناختی در کنار یکدیگر و در تعامل با یکدیگر عمل می‌کنند. کارکرد فرهنگی فرش وابسته به همهٔ بن‌مایه‌ها و نمادها و نقش‌های آیکونیکی است که در آن حضور دارند. اما کارکرد طبیعی آن ابتدا وابسته به زمینی بودن آن است. فرش روی زمین قرار می‌گیرد و ما را متوجه جهان خاکی می‌کند؛ سپس با ما در تعامل حسی[۱] قرار می‌گیرد و ما را از ادراک دیداری[۲] به ادراک لامسه‌ای[۳] و بویایی سوق می‌دهد. یعنی تنِ ما را با تنِ خود هم‌بسته می‌کند. بخش موزه‌ای فرش از یک سو وابسته به کارکرد وجودشناختی فرش به عنوان باوری نهفته در عمق فرهنگ است و از سوی دیگر وابسته به کارکرد

---

۱ interaction sensorielle
۲ perception visuelle
۳ Perception tactile

زیبایی‌شناختی و هنرمحور آن است. چند ویژگی مهم که سبب می‌گردند تا فرش از ابژه بودن تا سوژه شریک گفتمانی بودن در نوسان باشد به ترتیب زیر قابل بیان است:

۱) فرش رابطهٔ دور و نزدیک تولید می‌کند؛ اگر دور از ما باشد ابژه‌ای است که در آن سیر می‌کنیم. اگر نزدیک به آن باشیم و در رابطهٔ تن به تن، فرش به سوژهٔ تعاملی با ما تبدیل می‌گردد و شریکی گفتمانی است.

۲) فرش باوری آیینی را در ما بیدار می‌کند؛ چراکه ما را با باورهای عمیق فرهنگی که شاید در دسترس نیستند آشتی می‌دهد.

۳) فرش فضایی انسان‌شناختی [۱] ایجاد می‌کند که کارکرد قومی و اقلیمی دارد. بنابراین صدای اقوام و آهنگ زندگی آن‌ها در فرش تجلی می‌یابد.

۴) فرش کارکردی قدسی دارد که سبب می‌گردد تا فضایی پاک و منزه را ترسیم کند و از هر نوع آلوده‌انگاری دور بماند.

۵) فرش با مرزآفرینی بین دو جهان وحدانیت و پراکندگی، جهان ساختاری را از جهان آرمانی جدا می‌کند. ما دور فرش جمع می‌شویم و گویا یگانه می‌شویم؛ ولی به محض اینکه، از آن فضا خارج شویم، وارد رابطهٔ ساختاری و کاربردی یا تکرار کنش‌های رایج می‌شویم.

۶) پس فرش تولید تمرکز و هم‌آیی می‌کند که این امر ترسیم جهانی فارغ از هیاهوی روزمره‌گی است.

با توجه به این ویژگی‌ها که فرش را به گفتمانی موزه‌ای تبدیل می‌کنند، ابتدا ترجیح می‌دهیم به بیان شرایط نشانه‌معنایی موزه بپردازیم و پس از آن نظام گفتمانی فرش را مورد بررسی قرار دهیم.

۱-۲- موزه و کارکرد نشانه‌معنایی آن

موزه برای ما مکان تولید معناست. انسان وقتی در موزه قرار می‌گیرد با هر کمیتی و کیفیتی که باشد درون فضای موزه حرکت می‌کند و بنابراین این حرکت و راه رفتن درون موزه به هر شکلی که باشد تولید ریتم می‌کند؛ یعنی موزه مکانی است که ریتم حرکت ما را نسبت به فضا تعیین می‌کند؛ یعنی در بعضی جاها باید رتیم را کند کنیم و در بعضی جاها باید توقف کنیم و در جاهایی دیگر حرکتی بینابین داشته باشیم. پس، نوع حرکت ما، ضرب آهنگ حضور ما براساس موزه و مکان تعیین می‌شود و شکل می‌گیرد. تودرتویی سالن‌های موزه نوع حرکت ما را مارپیچی می‌کند. البته این برای موزه‌هایی است که چنین ویژگی را دارند. این تودرتویی در واقع نظام انتقال یا

---

[۱] espace anthropologique

رابطهٔ ما را با فضا تغییر می‌دهد؛ یعنی اینکه تجربهٔ زیستهٔ ما در موزه را نسبت به تجربهٔ زیستهٔ ما در فضاهایی که موزه نیستند، تغییر می‌دهد. ما این تفاوت را مرهون رابطهٔ میان خود و فضا هستیم.

نوع دیگر تعریف موزه آن است که به حرکت ما جهت می‌دهد؛ یا این جهت را فلش‌ها تعیین می‌کنند، یا نوشته‌ها که به حرکت ما ساختاری روایی می‌دهند. اگر موزه این توانایی را دارد که حرکت ما را جهت‌دار کند، بنابراین روایت‌ساز است. چون روایت با حرکت آمیخته است. مخاطب درون موزه حرکت می‌کند و می‌تواند مکان خود را تغییر دهد یا حتی از ادامهٔ یک مسیر منصرف شود و مسیر دیگری را جایگزین کند. بنابراین موزه هم اگر مکان ـ هدفی را تعریف کرده باشد، یعنی باعث شود تا مراحلی را پشت سر گذاشته و وارد فاز بعدی شویم؛ یعنی اینکه مسیر حرکت ما را تعیین کرده است و روایتی را ساخته است. اما چنین مکان ـ هدفی یک قطعیت مطلق نیست و امکان توقف، انصراف، یا حتی جایگزینی و ازسرگیری وجود دارد.

۲-۲- موزه و ویژگی زمانی آن

در مجموع موزه، روایت تولید می‌کند و مخاطب این روایت را دنبال می‌کند و آگاهی او را نسبت به زمان و موقعیت‌های شناختی و فرهنگی شکل می‌دهد. ما در زندگی روزمره و مدرن به دلیل تکرار کنش‌های معمول انسان‌های غافل هستیم و بیداری خود را نسبت به زمان از دست می‌دهیم. موزه حس بیداری ما را نسبت به زمان و جهان پیرامون احیا می‌کند؛ موزه نسبت به زمان ما را بیدار می‌کند و موجب می‌شود تا انسان جدیدی شویم. این بیداری به این سبب رخ می‌دهد که زمان دچار گسست می‌شود و وارد زمان جدیدی می‌شویم. این گسست یک تلنگر است که تن انسان را هوشیار می‌کند. این هوشیاری با هوشیاری ذهن متفاوت است. موزه نخست تن را شناسایی می‌کند و موجب شناخت مجدد ما از تن یا ارزیابی ما از خود است. این شناخت با تولید روایت همراه است. یعنی اینکه درون موزه، ما از یک نقطه شروع می‌کنیم، نقاط مختلف را پشت سر می‌گذاریم و به انتها می‌رسیم و روایت ختم می‌شود. موزه یک نقطهٔ شروع، یک استمرار و یک نقطهٔ پایان دارد. اما با بیداری تن کارکرد عاطفی موزه نیز شکل می‌گیرد؛ زیرا انسان هنوز از موزه خارج نشده است که دچار حس تحسر می‌شود؛ حسرت چیزی که چند ثانیه پیش در دسترس بود و اکنون دیگر در دست نیست. به همین دلیل موزه همواره فضایی نستالژیک است.

ویژگی دیگر موزه کارکرد آنتروپولوژیک و انسان‌شناختی آن است. موزه معمولا نسبتی با انسان‌هایی پیدا می‌کند که چیزی را به امانت و ارث گذاشته‌اند. موزه به

گذشته، حال و آینده ارجاع می‌دهد و سه زمانی است و این سه زمانی بودن یعنی آنکه زمان گذشته دسترسی را به زمان پیشینیان فراهم می‌کند مانند کنشی که مجموعه‌داران انجام می‌دهند. زمان حال زمان تأییدی و ایجابی با وجه پرسپکتیوی است و بیننده به عنوان مخاطب شاهد و ناظر بر موزه است، و زمان آینده نیز نظام تخیل را شکل می‌دهد: نسبت موزه با زمان آینده این است که فضای تخیلی و یا آرمانی تولید می‌کند.

ویژگی دیگر موزه چندوجهی بودن آن است؛ یعنی موزه کنش‌گرانی را فرامی‌خواند؛ قدرت حضور در زمان و مکانی خاص را به آن‌ها القا می‌کند؛ سپس در آن‌ها حس کنش‌گرانی جمعی را که درون نهادی اجتماعی قرار دارند، ایجاد می‌کند. همچنین با توجه به حس اعتماد و باور که در نتیجه غرورآمیز است فضای عاطفی تولید می‌کند؛ علاوه بر این، موزه به نظام دانش وابسته است چون تولید آگاهی و شناخت می‌کند. همچنین میل، اراده و خواستن از دیگر ویژگی‌های موزه است. یعنی موزه همواره میل برای کنکاش و بیشتر یافتن است که همین میل در ارادهٔ جمعی تجلی می‌یابد چون موزه فضای بازیابی دیگری‌های غایب در حین انجام فرآیندی روایی[۱] است.

ژاک فونتنی و نیکلا کوئنیاس (Fontanille et Couégnas, ۲۰۱۸ : ۸۱) در دیدگاهی نشانه‌معناشناختی حضور را به فرآیند انسان‌شناختی گره می‌زنند و شیوهٔ حضور کنش‌گران را در کل تابع فرآیندی به ترتیب زیر می‌دانند:

«الف) هسته‌هایی ترکیبی که در نهایت باید در نتیجهٔ ارتباط آن‌ها نقطهٔ وحدت آن‌ها را یافت (نظام شبکه‌محور[۲])؛ ب) هسته‌ها و قدرت‌های کنشی که برای تولید صحنه‌های گفتمانی ضروری هستند (استحاله[۳])؛ ج) فضای تاییدی، ایجابی و باورمحوری که هسته‌های کنشی ایجاد می‌کنند تا به این ترتیب نیرویی جمعی تحقق یابد و وجه حضوری و وجودی هسته مورد حمایت قرار گیرد (قدرت تخیل[۴])؛ د) تمایز بین نقش‌های کنشی، به ویژه نقش‌های کنش‌گر و کنش‌پذیر (کارکرد راهبردی[۵])؛ ه) سکانس‌بخشی به این نقش‌ها با توجه به کاربرد متفاوت آن‌ها در موقعیت‌های مختلف تا جایی که به تثبیت هویت آن‌ها بینجامد (تکرارپذیری[۶]).»

---

۱ procès narratif
۲ réseau
۳ métamorphose
۴ imaginaire
۵ stratégie
۶ itératif

پس موزه‌ها محل شکل‌گیری هسته‌های کنشی، هسته‌های گفتمانی، نظام‌های تخیلی، تمایزهای کنشی و ایجاد فضای هویتی هستند. به همین دلیل موزه محل تجلی وجه وجودی فرهنگ و جامعه است که باور جمعی را در خود ابتدا به نمایش گذاشته و سپس به یک هویت در حال تثبیت تبدیل می‌کند.

علاوه بر اینها، موزه یک نظام تعاملی است؛ زیرا محل گفت‌وگو و مذاکره است که بسته به نوع موزه این تعاملات شکلی خاص دارند. در موزه با هر آنچه در فضاست وارد گفت‌وگو می‌شویم. در این حالت تن و ذهن با یکدیگر وارد تعامل می‌شوند و نظام مذاکره را ایجاد می‌کنند. اما این مذاکره درون بافتی زمانی شکل می‌گیرد که زمانِ کمی (زمانِ شناختی) و کیفی (زمانِ عاطفی) با یکدیگر تنیده می‌شوند. پس موزه با مسالهٔ زمان گره خورده است. لِوی استروس (Lévi-Strauss, ۱۹۶۲) مسئلهٔ موزه را با مسئلهٔ هیجان زیبایی‌شناختی[۱] همراه می‌داند. او اعتقاد دارد که چنین هیجانی نتیجهٔ وحدت اثر هنری تولید شده به واسطهٔ انسان و همچنین بیننده‌ای است که به طور مجازی ممکن‌های آن را از میان ساختار و رخداد نهفته در آن اثر در می‌یابد.

از دیدگاه دنی برتران و ژاک فونتنی (Bertrand et Fontanille, ۲۰۰۶)، عناصر زمانی دو شیوهٔ توصیف دارند: براساس ویژگی‌های ریختاری که همان بخش‌های ریختار هستند و به واسطهٔ ویژگی‌های غیر زمانی که بخش‌های ریختار نیستند. در ادامه برتران و فونتنی به دو زمان اشاره می‌کنند که عبارتند از «زمان وابسته به زمان حال[۲]» و «زمان لحظه‌بارقه‌ای[۳]». این دو زمان براساس تقابل بین زمان حال و زمان بارقه‌ای و همچنین با تکیه بر کارکردهایی ریختاری مانند مسیر[۴]، جهت[۵]، چشم‌انداز[۶] از یکدیگر متمایز می‌گردند. زمان لحظه‌بارقه‌ای دارای یک مسیر و یک جهت با یک برش است. زمان حال دارای یک مسیر، دو جهت مختلف و دو بُرِش است که یکی رو به جلو و دیگری رو به عقب می‌باشد. موزه ویژگی هر دو زمان را دارد. از یک سو یک مسیر رو به جلو و رو به عقب را ترسیم می‌کند و از سوی دیگر با کارکردی لحظه‌محور ما را در یک مسیر و یک جهت قرار می‌دهد؛ یعنی مانند یک برش در زمان عمل می‌کند و یک لحظه را برجسته می‌سازد. همین مسئلهٔ زمان در

---

۱ émotion esthétique
۲ temps du présent
۳ Temps de l’immédiateté
۴ direction
۵ orientation
۶ perspective

مورد فرش هم صدق می‌کند. فرش از یک سو دارای مسیر، جهت و چشم‌انداز است و از سوی دیگر در یک لحظه یک نقطه از وجود خود را برجسته می‌کند و با برش در زمان یک لحظه‌بارقه تولید می‌کند. مقایسهٔ یک تابلوی نقاشی با موزه کمک می‌کند تا تفاوت حضور این دو را متوجه شویم. تابلو به واسطهٔ کادری که دارد به عنوان یک کل بر ما نمایان می‌گردد. تابلو جزیره‌ای بسته و ثابت است. این جزیره امکان جابه‌جایی، تغییر جهت و سیالیت ندارد. چرا که تابلو در محاصرهٔ کادر و قاب قرار دارد. حالا بر خلاف آن یک شیء یا ابژهٔ آزاد در فضا و یا یک مجسمه را هیچ کادری محدود نمی‌کند و ما با رها شدگی اثر در فضا مرتبط هستیم. برای همین سیالیت مجسمه اجازه می‌دهد تا از وضعیت تجمیع‌گرا به وضعیت باز و فراموقعیتی برسیم. میدان دید وسعت می‌یابد و در جهت دور حرکت می‌کند. در تابلوی نقاشی این وسعت میدان دید توسط کادر بسته می‌شود و امکان گریز به دوردست محدود می‌گردد. حالا اگر به موزه برگردیم، می‌بینیم که فضای موزه دو زمان توقف و حرکت را ترسیم می‌کند. زمان توقف بیننده، همان زمان تولید یک زاویهٔ دید محدود نسبت به اثر مورد مشاهده است. این زاویهٔ دید سبب می‌گردد تا امکان ترکیب میدان دید و پرسپکتیو بیرونی با پرسپکتیو درونی تابلو نباشد. در حالی که اگر مجسمه را در نظر بگیریم، امکان ترکیب پرسپکتیو بیرونی با پرسپکتیو درونی اثر وجود دارد. یعنی یک منظر تولید می‌گردد که از نزدیک تا دورترین نقطه در حرکت است. حالا اگر فرش را در نظر بگیریم. همین اتفاق قابل مشاهده است. فرش از یک سو دارای پرسپکتیو درونی و کادر است که زاویهٔ دید را محدود می‌کند. اما بلافاصله این محدودیت به واسطهٔ فضای بیرونی فرش که امتداد و استمرار آن به بیرون از فرش است، این محدودیت می‌شکند و از پیوند فرش و نافرش یک فضای در گریز شکل می‌گیرد. فرش همواره ما را به بیرون از خود ارجاع می‌دهد چون مرز بین بیرون و درون را تولید می‌کند و آنچه که لبهٔ فرش می‌نامیم معنای امکان گستردگی به بیرون از فرش و تمدید دامنهٔ فرش به نافرش است. کمی داخل‌تر از لبه برگشت به دامنهٔ محدود جهان و کمی بیرون‌تر از لبه گریز از این دامنهٔ محدود و حرکت فرامرزی است.

آن بی‌یر ژیسلن در مطالعهٔ صندلی به مثابهٔ دیزاین به این نکتهٔ مهم اشاره دارد که صندلی دارای سه سطح از حضور است: «جنبهٔ کاربردی و استعمالی، جنبهٔ نمایشی و جنبهٔ هنری که قور و سیر است» (Beyaert-Geslin, ۲۰۱۲ : ۱۲۳) اینکه می‌توان گفت که فرش هر سه ویژگی را دارد. اصطلاح فرشِ زیر پا، سطح استعمالی فرش است. اصطلاح فرش به خانهٔ ما روح می‌دهد؛ وابسته به جنبهٔ نمایشی فرش

است و اصطلاح از دیدن این همه نقش و نگار سیر نمی‌شویم مبتنی بر جنبهٔ قور و سِیر در فرش است. بر اساس این سه سطح سه رابطه به دست می‌آید: رابطهٔ معمول و رایج که کابردی است؛ رابطهٔ شگفت‌انگیز و استثنایی که نمایشی است؛ و در نهایت رابطهٔ زیبایی‌شناختی که هنری است.

۲-۳- فرش به مثابهٔ موزهٔ سیار

فرش به گذشته متصل است؛ چون بخشی از گذشته را با خود به امانت آورده است. این پیوند با گذشته موجب می‌شود رابطهٔ ما با فرش مانند رابطهٔ موزه‌ای باشد. چون موزه بناست که چیزی از گذشته را به ما منتقل کند. فرش به مکانی که در آن تعلق می‌گیرد، شناسه و رمزگان می‌دهد؛ زیرا فرش در هر جایی قرار گیرد، آنجا را به مرکز حضور[۱] تبدیل می‌کند. این حضور کارکرد آیینی نیز دارد. یعنی از یک سو فرش ما را به آیین‌های بومی مرتبط می‌کند؛ هر فرشی به هر قومی مرتبط باشد، نگاه آن قوم را بازتاب می‌دهد و از سوی دیگر تولید تقدس می‌کند؛ چون در هر جایی که قرار گیرد آن مکان را منزه می‌کند. به همین دلیل در مساجد، بارگاه‌های مذهبی، معابد و غیره با کفش وارد نمی‌شویم چون فرش به آن مکان نوعی تقدس داده است.

فرش دو نظام عمودی و افقی دارد. در نظام عمودی فرش روبه‌روی ماست و کارکرد موزه‌ای، ویترینی و زیبایی‌شناختی دارد و وقتی عمودی است رابطهٔ ما را با خودش تغییر می‌دهد؛ زیرا فرش‌های عمودی دارای نوعی تقدس یا وجهی از تقدس هستند که باید از دور تماشا شوند؛ فرش در نظام عمودی کارکردی اسطوره‌ای و استثنایی یا تقدس‌محور می‌یابد. در نظام افقی روی فرش قرار می‌گیریم. در این حالت فرش دارای قابلیت فعالیت‌های متکثر است؛ بنابراین نظام کاربردی فرش نظام متکثر[۲] است. فرش هم وابسته به طبقهٔ اشرافیت و هم وابسته به طبقهٔ عمومی جامعه است. شاید بتوان از کارکرد تزیینی و لوکس فرش برای طبقهٔ اشرافیت سخن گفت؛ و از کارکرد معمول و استعمالی فرش برای طبقهٔ عمومی جامعه. در مراسم مختلف نیز فرشها ابعادشان تغییر می‌کند. ابعاد، نوع و اندازهٔ فرش با ابعاد مراسم هم‌آیی پیدا می‌کند و بنابراین نظام آن تطبیقی است. به همین دلیل که فرش دامنهٔ حضور ما را در فضا تعیین می‌کند به قول هایدگر معنای «مکانیتی مکان‌آفرین» دارد. «مکانیت مکان آفرین، مکان را آزاد می‌کند؛ به مکان‌های پیرامونی هویت می‌دهد؛ رابطهٔ نزدیک و دور خلق می‌کند؛ جهت، مسیر و مرز تولید می‌کند؛ مکانیت امکان تولید فاصله و نامحدود نمودن مکان است.» (Heidegger, ۲۰۰۹: ۲٤) پس، فرش به سبب آنکه

---

[۱] centre de présence
[۲] multiple

به مکان مکانیت می‌دهد دارای شعور معرفتی است و موجب گسترش دامنهٔ تن در فضا می‌گردد. این امر با حرکت آمیخته است؛ یعنی فرش پیوسته در حال تمدید چیزی در وجود انسان است.

فرش همچنین با هنرهای دیگر از جمله موسیقی پیوندی نزدیک دارد. با نگاهی دیگر نیز می‌توان گفت فرش موجب استعلای ما از زمین می‌شود و عرصه را سماعی می‌کند. فرش دارای ریتمی موسیقیایی است. درون فرش رتیم وجود دارد؛ یعنی موتیف‌های درون فرش، رنگ‌های درون فرش، اشکال و ... که در فرش تکرار می‌شوند، موجب تولید نوعی ضرب‌آهنگ است. این حالت بسته به میزان تکرار اشکال و موتیف در فرش است. مثلا در گبه میزان تکرار کم است تا جایی که در نهایت به سکوت برسیم. نوع اصلی موسیقی گبه یا بعضی از فرش‌های روستایی نوعی سکوت است. از دیگر ویژگی‌های فرش تونالیته[۱] است. با بالا رفتن تونالیتهٔ رنگی و خطی رتیم فرش نیز تغییر می‌کند.

فرش دارای حاشیه و مرکز است. فرش رقیب ابژه‌های دیگر است و در این کارکرد رقابتی معمولا میانِ آن‌ها قرار می‌گیرد. مبلمان و صندلی دو رقیب اصلی فرش دور آن قرار می‌گیرند. تغییر ابعاد فرش بسته به میزان فضای خانه است که اندازهٔ آن را تعیین می‌کند؛ اما در این عرصهٔ رقابت فرش همواره موجودیت خود را حفظ کرده است. آن بی‌یر ژیسلن (همان، ۳۶-۳۵) در مطالعهٔ مجسمه باور دارد که باید مجسمه را با همهٔ فضای پیرامونش در نظر گرفت؛ در ادامه ژیسلن تأکید می‌کند که دو تفکر ما را به خود مشغول کرده است: یکی اینکه مجسمه قدرت میزبانی فضا را دارد و دیگری کاملا مخالف این تفکر است و ادعا دارد که فضا در ادامهٔ موجودیت مجسمه مشارکت می‌کند. در ادامه ژیسلن در مورد معنای تولید شده به واسطهٔ مجسمه صحبت می‌کند و بر این باور است که مجسمه آنچه را که قبل از هر چیز یک گستره است ایجاد نموده و سپس آن را به فضا تغییر می‌دهد. مجسمه از یک سو به فضا قدرت زیبایی‌شناختی می‌دهد و از سوی دیگر بین خودش و فضا رابطهٔ رقابتی ایجاد می‌کند؛ چراکه ما را با یک مسئلهٔ اساسی مواجه می‌کند: اگر مجسمه قادر است فضای پیرامون را متعلق به حضور خود کند، همواره این پرسش به وجود می‌آید که دامنهٔ این تعلق تا چه حد و اندازه است؟

اینکه اگر با همین دیدگاه به سراغ فرش برویم، متوجه می‌شویم که فرش هم فضای خودش را دارد و بر این اساس فرش فضاست و هم فضای بیرون از خودش را

---

[۱] tonalité

دربرمی‌گیرد و در نتیجه فرش یک گستره ایجاد می‌کند و هر آنچه غیر خودش است را به فضا تغییر می‌دهد. گرمس اعتقاد دارد که «چون گستره به دلیل دخالت حواس و فعالیت ادراکی ما از ابژه‌هایی طبیعی و مصنوعی پر شده است، می‌تواند مانند جوهری در نظر گرفته شود که تحت تأثیر سوژهٔ بشری امکان تغییر و دگردیسی دارد» (Greimas, ۱۹۷٦ : ۱۲۹)

اینک عمل مهم دیگری به این فضا اضافه می‌شود که تن آدمی است. فرش استمرار حضور تن آدمی در فضاست که بحثی اگزیستانسیالیستی است. چرا فرش آمیخته با استمرار تن انسان است؟ به سبب اینکه یا تن ما را ادامه می‌دهد؛ یعنی زمانی که روی فرش نیستیم فرش تن ما و کارکرد تن ما را ادامه می‌دهد و زمانی که روی فرش هستیم، تن ما همراه تن فرش می‌شود. بنابراین یا تن ما همراه و همسو با تن فرش است یا زمانی که غایب می‌شویم فرش تن ما را ادامه می‌دهد و جای تن ما را پر می‌کند. کارکرد تن‌گونهٔ فرش یک کارکرد استمراری است. فرش نسبت ما با جهان را تعریف می‌کند. همهٔ این ویژگی‌ها در موزه‌ها شکل می‌گیرند، اما به محض خروج از موزه، فرش به تنهایی این ویژگی‌ها را همچنان داراست. پس فرش به تنهایی موزه است. فرش همچون موزه نسبت ما با جهان را تعریف می‌کند زیرا به واسطهٔ فرش درمی‌یابیم که در آستانه قرار داریم یا در میانه هستیم: مثلا هنگامی که در میهمانی‌هایی که باید روی فرش بنشینیم دور تا دور فرش می‌نشینیم و وسط فرش خالی است. این تعریف نسبتی با جهان است و بنابراین رابطهٔ ما با فضا از طریق فرش تعریف می‌شود که رابطه‌ای گفتمان‌ساز است. اما هنگام نماز خواندن رابطهٔ ما با فرش درون‌مکانی است. هنگامی که روی فرش می‌نشینیم و یا دراز می‌کشیم باز هم فرش تنِ انسان را میزبانی می‌کند. اما زمانی که دور فرش قرار می‌گیریم، فرش تنِ خود را بر انسان نمایان می‌کند و به عبارتی هم چشمان انسان را نوازش می‌دهد و هم برای مخاطب طنازی می‌کند. پس، فرش هم میزبان تنِ انسان است و هم خود را بر تنِ انسان می‌نمایاند و هم استمرار تنِ غایب ماست؛ چون غیاب ما را در فضا جبران می‌کند. رولان بارت (Barthes, ۱۹٦٦ : ٦٥-۷۳) برای بیان رابطهٔ ابژه‌ها در فضا و به خصوص مبلمان از اصطلاح «هم‌شانگی»[۱] استفاده می‌کند. به عقیدهٔ بارت همهٔ ابژه‌ها چه ابژه‌های تصویری و چه واقعی تنها به واسطهٔ یک شکل در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند که آن را باید هم‌شانگی نامید. یعنی اینکه ابژه‌های یک اتاق یا حتی خیابان شانه به شانه کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و وارد نوعی دیالوگ با یکدیگر

---

[۱] parataxe

می‌شوند. اما فرش چنین دیالوگی را رهبری و هدایت می‌کند چون در بسیاری از موارد در میان یا مرکز همهٔ ابژه‌ها پیوند آن‌ها با یکدیگر را میسر می‌سازد. تنِ ما نیز از چنین پیوندی خارج نیست و رابطهٔ انسان ـ ابژه را ممکن می‌کند.

فرش همواره بازتابی از جهان انتزاعی و والا و قدسی است. زیرا همواره تصویری از آسمان را با خود همراه دارد همانند گنبدهای کلیسا. فرش هم گویی نقشی از بهشت است. به دلیل اینکه تمام نقش و نگارهایی که اسطوره‌ها برای بهشت تعریف کرده‌اند در فرش متجلی شده است، فرش بازتابی از بهشت است. وقتی فرش زیر پای شما قرا می‌گیرد گویی در بهشت هستید. روی فرش قرار گرفتن یعنی در بهشت قرار گرفتن؛ فرش بهشتی گمشده را متجلی و تداعی می‌کند. فرش هم به آسمان متصل و هم به زمین. فرش ما را با طبیعت آشتی می‌دهد؛ طبیعت از دست رفته، به مخاطره افتاده، طبیعتی که مورد تعرض انسان‌هاست. فرش در حال هشدار دادن است که من جانشین طبیعت گم‌شده هستم و در حال یادآوری است که از طبیعت نگهداری کنید. همواره یادآور طبیعتی است که نقشش را به تصویر می‌کشد ولی ما از یاد برده‌ایم. از این رو فرش نظام هشدار است. فرش نظام فریاد است و فریاد می‌زند که آنچه که شهر و نظام تمدن ربوده است، من جبران می‌کنم. در مجموع باید گفت فرش همواره و همیشه یک موزهٔ سیار است.

۲-۴- فرش و کارکرد اقلیمی آن

با نگاه به ویژگی‌های فرش می‌توان گفت فرش هر اقلیم نماینده‌ای کلی از ویژگی‌های ذاتی مردم آن اقلیم است که به صورت طرح و نقش و رنگ در فرش جلوه‌گر شده است. برای نمونه در فرش کردستان از رنگ‌های گرم خاصه رنگ سرخ بیشترین استفاده شده است. البته رنگ‌ها در فرش این اقلیم به نسبت دیگر مناطق محدودتر است و رنگ غالب همان رنگ سرخ است: این رنگ و طرح‌های لوزی و مربع شکل در نقش فرش بیانگر صلابت و مقاومت و پایداری مردم این اقلیم است که در فرش تبلور یافته است. از رنگ‌های پرکاربرد در فرش این مناطق لاکی، سرمه‌ای و سبز است. طرح‌های قالی این منطقه به صورت بته‌جقه، ماهی درهم، گل و بلبل و ... است؛ البته بته‌جقهٔ این منطقه با دیگر مناطق تفاوت دارد.

تصویر شمارهٔ ۱: فرش کردستان

تصویر شمارهٔ ۲: فرش سنندج

فرش بیجار با حرکت رفت‌و برگشتی و حلقوی و بهره‌گیری از رنگ‌های زرد، کرم، سبز، سیاه، آبی در کنار رنگ سرخ، طنازی را دو چندان کرده است. طرح‌های آیینه‌ای و رفت‌و برگشتی حالتی سماع‌گونه به فرش داده است. در فرش این اقلیم به قرینه‌سازی و هماهنگی میان تصاویر توجه شده است. وجه تمایز میان فرش بیجار و کردستان در رنگ‌هاست. در بیجار از رنگ‌های لاکی، قرمز روشن و سفید در بافت فرش بیشتر استفاده می‌شود. طرح‌ها نیز شاه‌عباسی، گل فرنگ، گل سرخی، لچک و ترنج هراتی است.

تصویر شمارهٔ ۳: فرش بیجار

تصویر شمارهٔ ۴: فرش بیجار: بهره‌گیری از خطوط اسلیمی و گل‌سرخی و نقش سر حیوانات

قالی اردبیل که یکی از مشهورترین فرش‌های منطقهٔ اردبیل است و مربوط به دوران پادشاهی شاه طهماسب است. این قالی پیوند جالب توجهی با تفکرات هستی‌شناسی و عرفانی دورهٔ صفوی دارد. قالی دارای یک هستهٔ مرکزی است که طرح‌ها دیگر از آن منشعب شده‌اند. این طرح‌های ریز از مرکز به اطراف به صورت منظم پراکنده شده‌اندِ؛ به نوعی بیانگر تفکر وحدت وجود و کثرت ماهیت است؛ ماهیت‌هایی که از ذاتی واحد متکثر شده‌اند. ویژگی دیگر این قالی حالت چرخشی است که در حاشیهٔ قالی قابل مشاهده است؛ طرح مرکزی به چهار قسمت مساوی تقسیم شده است و در چهار گوشهٔ قالی قرار گرفته است. مشخصهٔ مهم این طرح، رنگ‌های به کاررفته در آن است. رنگ طلایی از رنگ‌های اصلی این قالی است که در نگارگری مکتب صفویه (تبریز) جزو رنگ‌های پربسامد به شمار می‌آید. طرح‌های گل و اسلیمی که از هستهٔ مرکزی برگرفته شده است، نسبت جالب توجهی به با طرح‌های تزیینی در نگارگری این دوره نیز دارد.

تصویر شمارهٔ ۵: قالی اردبیل

۲-۵- فرش و نظام حرکتی آن:

بین حرکت و التفات ارتباط تنگاتنگ وجود دارد. مرلوپونتی در دیدگاه پدیدارشناسی یکی از مهم‌ترین افرادی است که بر این امر صحه می‌گذارد. می‌توان گفت میان حرکت و التفات ابتدا ارتباطی طبیعی وجود دارد. «التفات ما به واسطهٔ حرکت پوشش می‌یابد و جان می‌گیرد و در حرکت است که به عرصهٔ بیان می‌رسد. همان‌طور که یک شی یا یک چیز به واسطهٔ نمودهای ادراکی‌اش بیان می‌گردد و تجلی می‌یابد» (Merleau-ponty, ۱۹٤٥ : ۲٥٥). در اینجا مقایسه یک چیز با وجوه نمودی و بیکرانگی چیزها دارای اهمیت است. بیکرانگی را نباید یک دگردیسی تحمیل شده از جانب سوژه بر جهان و اشیا پنداشت.

اگر چیزی بر ما با جنبهٔ بیرونی تجلی می‌یابد، به دلیل نقصان جهان طبیعی نیست، بلکه به دلیل شیوهٔ تجلی وجودی چیزهاست. حرکت نیز شیوهٔ تجلی وجودی التفات است. چیزها در نمود ادراکی خود حیات دارند و التفات ما نیز در حرکت ما حیات دارد. بدون حرکت التفات ما تبدیل به امری مکانیکی، بازنمودی، روشنفکرانه و شناختی می‌شود که معنای واقعی از آن ربوده می‌گردد. به واسطهٔ همین بیکرانگی که وجود یک چیز به آن وابسته است آن چیز جان می‌گیرد. این بیکرانگی جزو لاینفک وجودی یک شی و پایان‌ناپذیر است. (مرلوپونتی، همان: ۲۵۲)

تن را به حرکت در آوردن، یعنی از ورای آن چیزها را نشانه رفتن؛ یعنی تنِ ما نسبت به جهان دارای موضع است و هر چیزی به واسطهٔ جنبهٔ وجودی خود بر ما متجلی می‌گردد. همه چیز دارای حرکت است و هر حرکتی التفات‌مند است و هر التفاتی جهت‌مند. ژاک فونتنی (Fontanille, ۲۰۱۱ : ۸٥) اعتقاد دارد که این رابطهٔ بین یک چیز و جنبهٔ وجودی آن از یک سو و التفات‌مندی و حرکت از سوی دیگر فقط یک رابطه آنالوگ نیست، بلکه رابطهٔ دوجانبه و متقابل نیز است. چراکه یک چیز و درک آن چیز رخ نمی‌دهد مگر به واسطهٔ حرکت یعنی نیرویی درون‌رانشی و انگیزشی که حسی-حرکتی است و به واسطهٔ نیاز یا میل به قور نمودن در همه وجوه آن چیز در ما ایجاد می‌گردد.

امبرتو اکو به دینامیکِ توجه اصرار دارد: چیزی ما را به سوی خود فرا می‌خواند، توجه ما به آن جلب می‌گردد و به سوی آن جهت می‌یابیم: این همان چیزی است که با صدای بلند می‌گوید: من هستم. امبرتو اکو (Eco, ۱۹۹۹ : ٦٤) با تأکید بر دیدگاه پیرس در مورد گروند (زاویه دیدی که فرآیند سمیوزیس را مهیا می‌کند)

یعنی همان که سبب می‌گردد تا چیزی از جوهر سوبستانسی خود خارج شود و دو وجه دارد، صحبت می‌کند:

- یک وجه برون‌ادراکی[۱] که ماده و یا جوهر سخت آن چیز است که پاینده و ماندگار است.
- وجه دیگر درون‌ادراکی[۲] است که مبتنی بر تمرکز و توجه به آن جوهر است.

سپس از رابطهٔ این دو وجه یک رابطهٔ فوری یا تفسیر فوری پدید می‌آید. این تفسیر یک عنصر معنایی را گزینش می‌کند. با توجه به مطالب یادشده باید گفت که فرش یک ابژه است و در درون خود سوبستانس و جوهر دارد که سوبستانس و جوهر یک رابطهٔ دینامیک با ما تولید می‌کند. این رابطهٔ دینامیک سبب ایجاد یک سمیوز یا برقراری زاویهٔ دید می‌گردد. از تعامل رابطهٔ دینامیک و ادراک فوری ما از فرش یک بازنمود یا تعریفی بدست می‌آید که در ارتباط با تفسیر ما معنایی خاص تولید می‌کند. معنای بدست آمده نتیجهٔ تعامل حرکت جوهری و بنیادی فرش با حرکت دینامیک ما یعنی حضور ما بر اساس ارتباط ادراکی است.

همهٔ حالات عاطفی[۳] و شوِشی و حسی پراکنده در جهان پیرامون نمی‌توانند به سمیوز (فرآیند نشانه ـ معنایی) تبدیل شوند مگر اینکه این فرصت را بیابند که به واسطهٔ تنِ ما یکپارچه و جمع‌بندی شده و سپس در یک نمودی دینامیک و یکجا تجلی بیابند. در غیر این صورت آنچه که در جهان است انرژی پراکنده می‌باشد و ارزش و اعتبار معنایی ندارد. ارزش و اعتبار معنایی هر چیزی به یک‌جاشدگی و تجمیع آن چیز در یک تنِ واحد و سپس صدور آن به حوزهٔ معناست.

در ارتباط تن با جهان یک واسطه وجود دارد. این واسطه در مورد تن بشر همان پوست یا پوشش پوستی[۴] است که رابطهٔ بین من و جهان هستی است. اما در مجموع نقش واسط و رابط بین ما و هستی دارای اشکال زیر است:

- واسط و میانجی سبب می‌گردد تا انسجام بین ما و هستی شکل گیرد و تنش‌های اضافی و پراکنده حذف گردند. - رابط سبب می‌گردد تا اجزای یک مجموعه بتوانند گرد هم جمع شوند و بر اساس یک ساختار کلی شناسایی شوند.

---

۱ extéroceptif
۲ intéroceptif
۳ états affectifs
۴ enveloppe corporelle

- واسط و میانجی سبب می‌گردد تا عناصر جهان مانند فیلتری عمل کنند و بنابر این قدرت نیروهایی که از بیرون به عناصر درونی فشار وارد می‌کنند را ضعیف نموده و یا کاهش دهند.
- واسط و میانجی نیروهایی که از درون به بیرون هدایت می‌شوند را کنترل نموده و تعادل بین دو جهان درون و بیرون را حفظ می‌کنند.
- پوشش واسطه‌ای به علت اینکه سبب ایجاد اشتراک بین دنیای ما و دنیای بیرون و یا دنیای دیگری می‌شود، مرزی تمایزگر است که هویت وجودی ما را نسبت به جهآن‌های دیگر تضمین می‌کند.
- پوشش واسطه‌ای به ارتباط ما با جهان بیرون و درون انعطاف می‌بخشد و مانع از برخورد مستقیم با فضاهای سخت می‌گردد.
- پوشش واسطه‌ای، ادراکات متفاوتی را که از جهان بیرون و درون صادر می‌گردد، هماهنگ می‌کند و به این ترتیب به هم‌ادراکی جهآن‌های ممکن کمک می‌کند.
- پوشش واسطه‌ای و میانجی به دلیل آنکه نخستین تماس ما با جهان بیرون و درون را مدیریت می‌کند، سبب می‌گردد تا به تدریج حافظهٔ آنچه که تجربهٔ زیستهٔ ماست در این پوشش ذخیره شود و در شرایط مورد نیاز بازیابی گردد.
- پوشش واسطه‌ای تمایز جهان بیرون و درون را ممکن می‌سازد و یک فضای انتظار تولید می‌کند تا امکان بروز احساس و ادراک وجود داشته باشد.
- فضای پوششیِ میانجی سبب تعلق دو جهان بیرون و درون به یکدیگر می‌شود.
- فضای پوششی ویژگی‌های جالب توجهی دارد از جمله آنکه:
- ممکن‌های بی‌شماری را تولید و از بیرون به درون و از درون به بیرون هدایت می‌کند.
- از انجماد جلوگیری می‌کند و همواره راه تخیل به بیرون و درون را می‌گشاید.
- این فضا گاهی زمان را به گذشته و گاهی به آینده هدایت می‌کند. چون بخشی از وجود خود را مدیون گذشته و بخشی دیگر را مدیون تخیل نسبت به آینده است.

- نقش پوششیِ محافظ عبارت است از: تنظیم‌کنندهٔ روابط، کاهش‌دهندهٔ تنش، تنوع‌بخش بصری، افزایش‌دهندهٔ سازهٔ ارزشی، ترمیم‌کنندهٔ تنش‌های پیشاارتباطی.
- فضای پوششیِ میانجی کثرت عناصر موجود در فضا و یا تشتت آن‌ها را کاهش می‌دهد و انسجام بین عناصر را ممکن می‌سازد.
- فضای پوششیِ میانجی رابطهٔ بین مرکز و حاشیه را نظم می‌بخشد.
- فضای پوششیِ میانجی سبب تعادل بین جهآن‌های پیرامونی می‌گردد. علت این ایجاد تعادل، جلوگیری از هدر رفتن نظام ادراکی به واسطهٔ نقش تجمیع‌گری است که قبلا از آن صحبت کردیم.
- به دلیل کارکرد مرزی بین جهان بیرون و درون، فضای پوششیِ میانجی همواره مکان را برای عبور به جهان‌های موازی مهیا می‌سازد.

با نگاه به این ویژگی‌ها باید گفت که فرش دارای نقش پوششی است البته پیش از توجه به نقش پوششی آن باید توجه داشت که فرش باور است؛ باوری که مقدم بر من و فراتر از من است. به قول موریس گودولیه (Gaudelier, ۲۰۱۳ : ۳۷۷) رابطهٔ وجودی انسان با جهان این ایده را در ذهن همهٔ انسآن‌ها به عنوان فرمولی جهانی قرار می‌دهد: ناممکن ممکن است. موریس گودولیه ادامه می‌دهد که از این پس انسان از بخشی از وجود خود جدا می‌گردد و بخشی از وجود او بر او بیگانه می‌گردد و این بخش همان بخشی است که او را برای دریافت ناممکن آماده می‌سازد.

ژاک فنتنی و نیکولا کوئنیاس (*op.cit.* : ۱۰۱-۱۲۰) نیز تأکید دارند که تولید وجه اسطوره‌ای و قدسی همواره ما را در وضعیتی قرار می‌دهد که می‌توان آن را نوعی «در انتظار هستایش» یا وجودگرایی نامید که این انتظار همان انتظار ناممکن را ممکن شدن است. اما این انتظار خود متکی بر یک وجه بسیار مهم است و آن وجه همان باور است که پیشینهٔ مهم حضور اسطوره‌ای و محوریت قدسی هر حضور به آن وابسته است. در این حالت باید زمانی بُوشی یعنی زمانی چرخشی، حلقوی و غیرخطی را در نظر گرفت که بر اساس استعاره تولید می‌گردد.

فرش به دلیل همان کارکرد واسطه‌ای و میانجی‌محوری یا پوششی که از آن یاد کردیم به قول فرانسوا راستیه (Rastier, ۱۹۸۹ : ۸۲-۹٤) دارای وجهی است که از جنبهٔ کاربردی به غیرکاربردی و غیر قراردادی بودن و سپس ممکن‌مندی عبور می‌کند؛ فرش زمان کاربردی و قراردادی را به زمان اگزیستانسیالیستی تغییر می‌دهد:

چرخش زمان و حلقوی بودن آن را به دلیل برگشت به اسطوره و سپس پیوند با فضای قدسی و ممکن‌سازی تخیلی ایجاد می‌کند.

فرش تن ر ا از مادیت محض عبور می‌دهد و به جهان فرامادی و یا همان جهان استعاره‌ای پیوند می‌دهد: تنِ من به بخشی از تنِ فرش متعلق می‌گردد و سپس از آنجا امکان استحاله ایجاد می‌گردد. دیالوگ بین «من» و بخشی دیگر از «من» که «خود» است ممکن می‌گردد. فرش همواره مرا به غیر اینجا فرا می‌خواند و تنِ من از اینجا دور می‌گردد تا اتوپی یا جهان آرمانی را تجربه کند. فرش به دلیل تکثر نقش‌ها، تکرار بن‌مایه‌ها، سرعت جابه‌جایی خطوط، قدرت بالای ترکیب، بهره‌مندی از دو نظام جانشینی و هم‌نشینی عناصر، تکثیر اشکال، استفاده از عناصر خط، نور و رنگ در همهٔ نقاطِ خود، سبب تغییر زاویهٔ دید بیننده، تغییر ضرب‌آهنگ حضور او و همچنین تنوع دیداری می‌گردد. به همین دلیل فرش یک اثرِ هنری منجمد نیست؛ بلکه همواره در حرکت است و جهان ساختاری را به جهان استعاره و سپس جهان استعاره را به جهان آرمانی و تخیلی تبدیل می‌کند. با توجه به همین دلایل ما فرش را موزه‌ای سیال و سیار می‌دانیم.

نتیجه

فرش به علت کارکرد ریتمیک و تکرار بن‌مایه‌ها و جنبهٔ موزون و موسیقیایی در تعارض با فضای سخت مکانی و با سنگ و یا زمین و خاک قرار می‌گیرد. به همین دلیل فرش در تعارض با جنبهٔ سخت فضا حضور ما را از حضورِ کارکردگرا، مادی، استعمالی و تعارضی به حضورِ تخیلی و آرمانگرا استعلا می‌دهد. فرش رابطهٔ ما را با فضا متعادل می‌کند؛ چون ما را از ماتریال سخت به ماتریال نرم انتقال می‌دهد. فرش فضایی دارد که بین اینجا و آنجا و یا بین اکنون و دور در حرکت است. این همان فضایی است که کارکرد خطی را حذف می‌کند و سبب کارکردی حلقوی و یا استعلایی می‌گردد. یکی از دلایل مهمی که سبب می‌گردد تا فرش کارکرد موزه‌ای داشته باشد، جنبهٔ نمایشی آن است. فرش در نمایش اغراق در گریم چهره، اغراق در صدا، در ویژگی شخصیتی، در لباس و همچنین ژست و حرکت امری مسلم است. فرش نیز همواره مطالبه‌گر است؛ چون بلافاصله رخ می‌نماید، سکوت فضا را می‌شکنده، مرکز توجه تولید می‌کند، همه چیز را در خود تکثیر و نشر می‌دهد. این وجه انتشاری فرش عامل اصلی تولید جلوهٔ نمایش آن است. فرش ساحتی از حضور است که همواره در خود تمدید می‌گردد چون حرکت در آن متوقف نمی‌شود و حضوری پرطمطراق دارد. به قول آن بی‌یر ژیسلن (Beyaert-Jeslin, ۲۰۱۲ :

(۱۲۳-۱۲۲ کافی است که یک ابژه در فضا دارای حضور پررنگ و پربسامد باشد، آن‌وقت این حضور باعث می‌گردد تا همۀ ابژه‌های پیرامون را با عینکی متفاوت و یا اینکه هر بار با نگاهی کنجکاو مشاهده نماییم. این چرخش نگاه تا زمانی که فرش هست متوقف نمی‌گردد. پس فرش حضوری هستایشی دارد و هر بار زنگِ هستی را در پیرامونِ خود به صدا در می‌آورد تا همۀ ابژه‌های پیرامون آن نیز مورد توجه قرار گیرند. فرش از رابطۀ استعمالی و کاربردی تا رابطۀ نمایشی و بالاخره زیبایی‌شناختی و تخیلی در نوسان است. جهان موزه‌ای فرش جهان گستره‌ای است.

منابع:

۱. افروغ، محمد (۱۳۸۸). «نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی». *کتاب ماه هنر*. شمارهٔ ۱۳۶: ۵۷-۵۲.

۲. زکریایی کرمانی، ایمان، حمیدرضا شعیری و فرزان سجودی (۱۳۹۲). « تحلیل نشانه‌معناشناختی ساز و کار و روابط بینافرهنگی در نظام گفتمانی فرش کرمان». *مطالعات تطبیقی هنر*. سال ۳. شمارهٔ ۶: ۲۹-۱۱.

۳. عزیزی حسن و مهناز نوایی (۱۳۹۴). «بررسی بن‌مایه‌های انتزاعی در قالی هریس». *گلجام*. شمارهٔ ۱۱: ۹۴-۷۵.

٤. فرشیدنیک، فرزانه؛ رضا افهمی و حبیب‌الله آیت‌الهی (۱۳۸۸). «نشانه‌شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقوش فرش». *گلجام*. شمارهٔ ۱۴: ۲۷-۹.

۵. محمدی، شبنم و علی وندشعاری (۱۳۹۳). «ساختارشناسی طرح در قالی‌های معاصر هریس». *گلجام*. شمارهٔ ۲۵: ۱۲۲-۱۰۱.

٦. میرزایی، عبدالله و آرزو قرجی (۱۳۹۹). «مطالعهٔ تطبیقی ساختار طرح در قالی‌های سجاده‌ای بلوچ و ترکمن». *نگارینه*. دورهٔ ۷. شمارهٔ ۱۹: ۱۹۰-۱۷۳.

- Barthes R. (۱۹۹٤). « Sémantique de l'objet ». *Œuvres complètes*. Paris : Seuil.
- Bertrand D.et J. Fontanille (Sous la dir. de) (۲۰۰٦). *Régimes sémiotiques de la temporalité*. Paris : PUF.
- Beyeart-Geslin A. (۲۰۱۲). *Sémiotique du design*. Paris : PUF.
- Eco O. (۱۹۹۹). *Kant et Lornithorynque*. Paris : Grasset.
- Fontanille J. (۲۰۱۱). *Corps et sens*. Paris : PUF.
- Fontanille J. et N. Couégnas (۲۰۱۸). *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique*. Limoges : PULIM.
- Gaudelier M. (۲۰۱۳). *Lévi-Strauss*. Paris : Seuil.
- Greimas A.J. (۱۹۷٦). *Sémiotiques et sciences sociales*. Paris : Seuil.
- Heidegger M. (۲۰۰۹). *Remarques sur art-sculpture-espace*. Traduction française de Didier Franck. Paris : Bibliothèques Rivages.

- Latour B. (۱۹۹۱). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique.* Paris : La découverte.
- Lévi-Strauss Cl. (۱۹٦۲). Paris : Agora.
- Merleau-ponty M. (۱۹٤٥). *Phénoménologie de la perception.* Paris : Gallimard.
- Rastier F. (۱۹۸۹). *Sens et textualité.* Paris : Hachette.

چکیده‌های انگلیسی

Adaptation of Persian Fairy Tales and Legends and Connecting This Adaption with Children's Needs

Maryam Jalali
Associate Professor of Shahid Beheshty University

Abstract
This article examines the adaptation of Persian legends and fairy tales in the form of audio-visual media for children and teenagers. For this purpose, firstly, the goals of audio-visual media in production are mentioned, then some features of Persian legends and its capabilities as "pre-text" for use in audio-visual media are discussed. In the end, these goals and features have been adapted to the needs of children and teenagers, using a case study. The main question of the research is: What are the capabilities of Iranian legends to be placed in the form of audio-visual media? And how can they meet the needs of today's children and teenagers? This article uses a descriptive-analytical method and collects scientific documents through library study. Based on this research, a bridge of adaptation can be established between the goals of audio-visual media and the content of Persian legends in order to meet the literary, cultural and social needs of children and teenagers. What connect audio-visual media, Persian legends and the needs of children and teenagers together are the following three positions: "strengthening social identity", "creating entertainment and pleasure" and "teaching life skills".

Keywords: Adaptation, Persian legends, Media, Audience analysis

Poetry and Philosophy in Ali Mo'allem Damghani's Masnavi

Hasan Senoobari
MA of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University
Batul Vaez
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University

Abstract
The theory of intertextuality is one of the new theories in the realm of literary criticism inspired by the ideas of Mikhail Bakhtin and developed by thinkers such as Julia Kristeva, Gerard Genette, and Roland Barthes. The main focus of this theory is to examine how different texts are present and effective in each other. The function of the theory of intertextuality is not only in literary criticism but also has an effective role in aesthetics and the interpretation and analysis of literary texts. In this study, intertextuality is proposed as an aesthetic orientation in the poetry of Ali Mo'alem Damghani; we used it in interpretation and decoding the meaning of his poem, and showed that there is a mutual reinforcing between increasing the quality and quantity of symbolism and increasing the quality and quantity of communicational intertextuality. In Mo'alem's Masnavi, the increase in intertextuality has led to the spread of the symbolic world of his poetry and the increase of symbols to the proliferation of his lyric conversations with other texts and thoughts. The intertextuality of Ali Mo'alem's poetry includes fields such as philosophy and ancient thought, philosophy, contemporary thoughts and schools such as communism, liberalism, separation school, the theory of Velayat-e Faqih, wisdom, contemporary philosophy, and so on; highlighted by approaches such as history-based intertextuality, intertextuality with the post-modernist approach and the intertextuality based on the Arabic literature before the Islamic era. In this essay, due to the widespread aesthetic role of the philosophical thoughts of Fardid in creating intertextual relations with the poetry of Ali Mo'alem, from among many conversations with other intellectual worlds, we only considered the aesthetic analysis of conversational space of this thought in his poetry.
Keywords: Ali Mo'lem Damghani؛ Intertextuality؛ Wisdom؛ Sayed Ahmad Fardid؛ Aesthetics؛ Text Interpretation

Recreation of the rhythm of the poem in translation: the case of the French translation of “The Footsteps of Water” by Sohrab Sepehri

Sedigheh Sherkat Moghadam
Department of French Language and Literature - Faculty of Persian Literature and Foreign Languages of Allameh Tabatabai University

Abstract:

Nowadays, the poems of Sohrab Sepehri, a contemporary Iranian poet, have been translated into several languages, including English, French, Italian and Spanish, highlighting the significance of his ideas in world literature. Sepehri's poems are known for their elegance, use of figures of speech, and symbols, making their translation a challenging task that requires precision and effort. In this study, we aim to examine the French translation of one of Sepehri's poems entitled "The Footsteps of Water" translated by Nahid Jalilimarand and colleagues, with insights from André Lefebvre. The goal is to determine if the structure, meaning, and rhythm of the poem are effectively conveyed in the target language. To achieve this, we will use Lefebvre's seven strategies of poetic translation as criteria to identify which strategy the translators employed in translating this particular poem. These strategies encompass various aspects of poetry, such as phonemic translation, literal translation, rhyming translation, rhythmic translation, prose translation, blank verse translation and interpretative translation. The findings suggest that the translators mainly used the “phonemic translation” strategy.

Keywords: André Lefevre ؛Rhythm ؛translation of poetry ؛The footsteps of water ؛Sepehri

A Study of the Evolution of the Linguistic and Rhetorical Style of *Kelileh and Demneh* and Its Adaptations for Children and Adolescents

(Case Study: *Negar-E- Danesh* and *Good Stories for Good Children*)

Maryam Sharifnasab
Associate Professor of Institute for Humanities and Cultural Studies

Abstract

Adaptation is the production of a new literary (or artistic) work based on at least one work that has been published previously, and this could be done in the form of rewriting, recreating, and so on. Adaptation of ancient literary texts has long been one of the most common ways of producing content for children and adolescents. *Kelileh and Demneh* has always received good attention in this regard because of its instructive stories and animal characters, especially during the Constitutional Era, when for the first time the texts were prepared for children in school readings and thus adaptations of *Kelileh and Demneh* were made for younger readership.In this article, *Kelileh and Demneh* (as the original text) is linguistically and stylistically compared with its two adaptations for the adolescent: *Negar-e- Danesh* and *Good Stories for Good Children*. This study shows that the closer we get to contemporary times, the less adherence to the original text we might see, both in terms of content and language. Also, in these rewritings, explanations and descriptions are more visible, the use of Arabic phrases and difficult proverbs has become less favored, and trust in the audience's comprehension and the ability to read between the lines is decreased. In terms of rhetoric, it can be boldly said that the literary and rhetorical devices have disappeared from these adaptations over time and the literary language has become closer and closer to the automatic language.

A Psychoanalytic Study of Psychosexual Signs in Dali's Adaptive Paintings of Dante's *Divine Comedy*

Maryam Tarighatbin (Corresponding Author)
MA in English Translation, Islamic Azad University, Roudehen Branch, Roudehen, Iran
Seyyed Shahabeddin Sadati
Assistant Professor, ELT Department, Islamic Azad University, Roudehen Branch, Roudehen, Iran

Abstract
The aim of the present study is to compare "Inferno" in Dante's *Divine Comedy* with Salvador Dali's selected paintings. The researchers seek to find differences, similarities, and reflections of Freud's psychoanalytic theories, and to analyze the symbols and signs in Dali's paintings. Inferno in Dante's *Divine Comedy* consists of thirty-four cantos from which the current study has selected images that illustrate the differences, similarities, psychoanalytic theories of Freud, and symbols in Dali's paintings. The present research is an analytical-comparative study which has used the American school of comparative literature in analyzing the above examples. In this study, the researchers have used Freud's theories as a research method. The corpus of the current study consists of Dante's Inferno and Dali's adaptive paintings. This study has chosen the Inferno because this Comedy inspired Dante in the form of a dream; in other words, it is a product of the unconscious mind. On the other hand, Dali's Paintings have been analyzed because he was a surrealist painter who portrayed dreams and the unconscious in his works. In this comparative study of Dali's paintings of Dante's Inferno, Dali mostly focused on human's unconscious and psychosexual symbols.

Keywords: Adaptation, Dante's Inferno, Salvador Dali, Sigmund Freud, Oedipus Complex, Electra Complex

A Study of the Pattern of the Hero's Journey in Stories Made for Children's Reading for Adaptation in the Literature of the Children and the Adolescent

Negin Sadrizadeh
Phd of Persian Literature, Faculty of Literature and Humanities.
Shahid Bahonar University. Tehran. Iran

Abstarct
Storytelling in Iran has a long history. With the arrival of the printing industry in Iran and its popularity in the Qajar period, a number of popular stories for children and teenagers were printed, illustrated and titled "Children's Reading Literature". On the other hand, the similarity of the structure of myth and story has led to the discovery of theories based on which it is possible to trace and analyze the recurring elements both in myths and stories. This research introduces "children's reading literature", and based on the theoretical framework of Carroll's S. Pearson and Hugh Kemar in the theory of "Awakening of the Inner Hero" and in the context of Joseph Campbell's "Hero's Journey" theory, analyzes the growth process of the hero in the stories of "Children's Literature" and presents a pattern for the development and individuality of the heroes of children's literature in different stages of the journey. In this way, by examining the inner hero's journey and how archetypes are manifested, this article provides a model for adapting and recreating folk tales so that the heroes of folk tales can be recreated by embodying these archetypes in children's and adolescent literature. Using three stages of "departure", "initiation" and "return", this research emphasizes the importance of children's reading literature and also the necessity of rereading and adapting the children's reading literature collection in the process of creating content, stories, computer games, philosophy programs for children, cinema-drama works.

Keywords: Children's literature, mythological structure, adaptation, inner hero's journey, single myth

An Analysis of the Discourse System of the Carpet and Its Museum Function

Hamid Reza Shairi
Professor of Semio-Semantics, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Narges Salehi
PhD Candidate of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

The carpet, as a discourse system, interacts with the space, objects surrounding it, and humans, which grants it the status of a fluid work of art. Such fluidity gives the carpet both a practical-utility aspect, and a museum-like aspect with display, aesthetic and imaginative features. Moving between tradition and modernity, the carpet moves us from far to near, from culture to nature, from singular to plural, and from knowledge to excitement. Drawing on both the syntagmatic and paradigmatic axes in the discourse system, the carpet develops its power of presence. The paradigmatic process results in the creation of metaphors, while the syntagmatic process results in the creation of narratives. As a result, through its museum function, the carpet enjoys both a poetic and musical dimension and a historical and narrative dimension. Such a discoursal power causes all objects surrounding the carpet to delegate their powers to it, thereby making the carpet the singular voice of them all. Therefore, the museum function of the carpet means the very representation power for all surrounding art objects. How can the carpet fluctuate from earthly to divine and from culture to nature? The present study attempts to investigate the discourse features of the carpet in order to access its museum function and, then, moves on to discover its formative and existential aspects. We will also show that by creating a border between its two internal and external worlds, the carpet creates both a present time and a "moment of aesthesia" (*moment d'esthésie*).

Keywords: Discourse System; Museum Function; Structure; Movement System.