

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



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

فصلنامه هنر و ادبیات تطبیقی

سال اول، شماره سوم، پاییز ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

مدیرمسئول: دکتر محمدرضا حاجی آقابابایی

سر دبیر: دکتر حبیب‌الله عباسی

هیئت تحریریه:

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان	مهدی محبتی
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی	حبیب‌الله عباسی
استاد تاریخ هنر دانشگاه هنر تهران	علیرضا طاهری
استاد زبان فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد	محمدرضا فارسیمان
استاد نشانه‌معناشناسی دانشگاه شهیدبهشتی	علی عباسی
استاد زبان‌شناسی همگانی پژوهشگاه علوم انسانی	آزیتا افراشی
دانشیار زبان فرانسه دانشگاه شهیدبهشتی	بهمن نامور مطلق
دانشیار ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی	محمدرضا حاجی آقابابایی
دانشیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه تربیت مدرس	هادی نظری منظم

مشاوران علمی نشریه

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

کارشناس نشریه: نرگس صالحی

ویراستار فارسی: غزاله محمدی
ویراستار انگلیسی: دکتر مسعود فرهمندفر
وب سایت نشریه: ialcsa.ir پست الکترونیک نشریه: ialcsa98@gmail.com
شاپا چاپی: ۲۹۸۱-۱۱۴۷ شاپا الکترونیکی: ۲۹۸۱-۱۱۵۵

حق انتشار مقالات پس از پذیرش برای فصلنامه هنر و ادبیات تطبیقی است و نویسنده

نمی‌تواند مقاله را برای نشریه دیگری ارسال نماید.

داوران این شماره

گروه نشانه معنائشناسی دانشگاه تربیت مدرس	حمیدرضا شعیری
گروه ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی	یحیی طالبیان
معاون دانشکده هنر، دانشگاه سوره	رامتین شهبازی
گروه ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی گروه	بتول واعظ
مطالعات فرهنگی پژوهشگاه علوم انسانی	احمد شاکری
گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی	خدیدجه بهرامی رهنما
گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی	حسین آریان
گروه ادبیات فارسی دانشگاه سبزوار	مهدی رحیمی
دکترای دانشگاه علامه طباطبایی	نرگس صالحی
گروه ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس	مجاهد غلامی
گروه ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور	فرشته محبوب
گروه ادبیات عرب دانشگاه تربیت مدرس	هادی نظری منظم

راهنمای نگارش مقالات

- مسئولیت اصالت و محتوای مطالب مندرج در مقاله، بر عهده نویسنده / نویسندگان است.
- مقالات باید در محیط Word ۲۰۱۳ و بالاتر حروف چینی شود و در سامانه بارگذاری شود.
- فاصله خطوط ۱، حاشیه از هر سمت ۵/۳ سانتی متر.
- هر مقاله حداکثر در ۸۰۰۰ واژه با قلم **B نازنین 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 نازنین ۱۲**، نام نویسنده یا نویسندگان با ذکر اطلاعات کامل ایشان (رشته، دانشگاه محل تحصیل و تدریس، رتبه علمی، آدرس 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 گردآورنده. نام مجموعه مقالات. محل نشر: نام ناشر. شماره صفحات مقاله.

پایگاه‌های اینترنتی:

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

فهرست

- تحلیل جایگاه موزه فرش ایران از منظر عاملیت اجتماعی - فرهنگی / سیده زهرا اجاق
..... ۹
- بررسی روان‌شناختی زنانگی در اشعار فروغ فرخزاد / سلمان گودرزی، محمدرضا حاجی
آقابابایی ۲۳
- تحلیل فلسفی مفهوم «غربت» در فیلم «تیتی» بر اساس نظریه‌های طرحواره مفهومی
و باشلار / الیکا اشجعی، حبیب‌الله عباسی ۴۵
- بازنمایی تطبیقی فضای شهری و روستایی در رمان‌های «کوچه مدق» و «جای خالی
سلوچ» / فرشته محجوب، طاهره سیدرضایی، اکبر بشیری ۶۳
- مطالعه تطبیقی فیلم سنتوری و رمان عقاید یک دلقک از منظر نظریه اقتباس لیندا
هاچن / علی زارع، اسماعیل نجار ۹۷
- تأثیر آثار سید لقمان ارومی بر هنر کتاب‌آرایی عثمانی / حسین آریان، مهدی افضلی
..... ۱۱۳
- چکیده‌های انگلیسی ۱۴۱



تحلیل جایگاه موزه فرش ایران از منظر عاملیت اجتماعی - فرهنگی

سیده زهرا اجاق^۱

دانشیار گروه ارتباطات علم و فناوری، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده:

مقاله حاضر به این مسئله می‌پردازد که رویکرد حاکم بر تنظیم فعالیت‌ها در موزه فرش ایران، سنتی است و ذیل رویکردهای انتقالی ارتباطات قرار می‌گیرد. تمرکز بر حفظ میراث پیشینیان و انتقال آن‌ها به نسل جدید موجب انزوای موزه از جامعه و نادیده گرفتن کارکرد اجتماعی آن شده و آن را از نقشی که می‌تواند در شرایط اجتماعی معاصر ایفا کند، منفک ساخته است. این مقاله با تمرکز بر این مفهوم که فرش علاوه بر میراث و هنر، وجهه دانش علمی نیز دارد به نقشی که موزه فرش می‌تواند در اتمسفر فرهنگ علمی کشور داشته باشد، می‌پردازد. از این رو، پس از مروری مختصر بر سابقه فرش در ایران، جایگاه فرش در فرهنگ علمی و فناورانه توضیح داده می‌شود. از نظر مفهومی، مقاله حاضر با ترکیب مفاهیم ارتباطات عمومی علم، مفهوم عاملیت مدنی موزه‌ها را پیشنهاد می‌کند و با روش مشاهده مشارکتی پیشنهادی ماک و همکارانش نشان می‌دهد که موزه فرش عاملیت اجتماعی و فرهنگی مشخصی ندارد.

کلیدواژه‌ها: موزه فرش ایران، ارتباطات عمومی علم و فناوری، فرهنگ علمی و فناورانه، مشاهده مشارکتی

^۱ zahraojagh1979@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله: مروری گذرا بر قدمت فرش در ایران

مسئله‌ای که مقاله حاضر بر آن ناظر است، غلبه رویکرد حفظ و انتقال میراث فرش به نسل‌های مختلف در موزه فرش ایران است. با توجه به این که امروزه چنین رویکردی به چالش کشیده شده، لازم است به این موضوع پرداخته شود که موزه فرش چگونه می‌تواند نقش کارآمدتری در فرهنگ جامعه معاصر ایران ایفا کند. فرش یکی از مهم‌ترین آثار هنرهای صناعی مردم ایران از گذشته دور تا حال حاضر است. فرش‌بافی ارتباط نزدیکی با سبک زندگی ایرانیان دارد. از نظر تاریخی، فرش‌بافی «امری زنانه دانسته شده که در دوره مادرشاهی ریشه دارد و طبق شاهنامه، فرش‌بافی در دوره تهمورث آغاز شده است» (کمندلو، ۱۳۹۳: ۱۰۵). از نظر تاریخی، پازیریک قدیمی‌ترین فرش دستباف ایران تلقی می‌شود و به دلیل شباهت نقش‌های آن با تخت جمشید و قدمت فنون فرش‌بافی در ایران، ایرانی دانسته می‌شود.

با ورود اسلام، سنت فرش‌بافی تغییر چندانی نکرد (همان: ۱۰۶). اما می‌توان گفت هنر فرش‌بافی به شعائر و آیین‌های مذهبی راه یافت. بافت سجاده بر سیاق فرش‌بافی برای انجام فریضه نماز، نشان‌دهنده تأثیرپذیری فرش‌بافان از فرهنگ اسلامی است که در عین حال، ذهنیت و سلیقه انسان ایرانی از اهمیت ویژه‌ای برای نیایش را آشکار می‌سازد.

طبق پژوهش‌های صورت‌گرفته و با توجه به خصوصیات موجود در قالی دستباف مناطق مختلف ایران، می‌توان گفت که قالی دستباف ایران به سه دسته اصلی قالی‌های عشایری (بلوچ، بختیار، افشار و...)، روستایی (همدان، ملایر، اراک، چهارمحال و...) و شهری (کرمان، اصفهان، تبریز و مشهد) تقسیم می‌شود (ضمیری و افشار مهاجر، ۱۳۹۸: ۲۵). در فرایند توسعه روستاها و شهرها، افزایش نیاز و تقاضا موجب گسترش کارگاه‌های فرش‌بافی شد. در عین حال، فرش‌بافان شهری به دلیل احتمال ارتباط بیشتر با هنر و فرهنگ غربی دچار تحول بیشتری شده‌اند؛ یعنی از دوره صفویه که مراودات با کشورهای خارج رواج یافت و از دو دهه آخر حکومت قاجار که شرکت‌های خارجی در عرصه فروش و صادرات فرش وارد شدند (همان: ۲۶)، تغییر در فرایند بافت مواد و نقش‌های فرش رخ داده است.

تاریخ فرش علاوه بر تحولات اجتماعی از تحولات علمی نیز اثر پذیرفته است. فرش به‌عنوان پوششی روی کف اتاق یا روی زمین با توجه به امکانات، فرهنگ و دانش بومی هر منطقه بافته شده است. نقش، رنگ و جنس فرش‌های مختلف نمایشگر دانش بومی و محلی مناطق مختلف است. در عین حال، پیشرفت علم در حوزه فرش

نیز نمود داشته است. دانش علمی و فناوری تولید انواع نخ و رنگ، پیشرفت در ساخت کاغذ در انواع و جنس‌های مختلف مانند کاغذهای شطرنجی، بهداشتی و استاندارد شدن دار قالی - که در سال ۱۳۵۰ هـ رخ داد - و تأسیس کارگاه‌ها و کارخانه‌ها نمونه‌هایی از دانش علمی نهفته در پس فرش است.

فرش و خانه الفت دیرینه‌ای با یکدیگر دارند. در معماری سنتی ایران، ابعاد اتاق‌ها را متناسب با ابعاد فرش‌های آن زمان تعیین می‌کردند؛ و برعکس (آمی احمدی و محمودی کهنه رود پشت، ۱: ۱۳۹۶). در فرهنگ نه‌چندان قدیم ایرانی خانه فضایی سربه‌سر پوشیده از فرش تلقی می‌شود. فرش‌پوشی خانه علاوه بر زیبایی و حسن‌سلیقه نشان از اهمیت سلامت روانی و جسمی اهل خانه نیز دارد. پس فرش صرفاً سازه‌ای هنری و فرهنگی نیست بلکه می‌توان آن را سازه‌ای علمی و فناوریانه دانست. این مرور کلی اهمیت توجه به فرش از ابعاد مختلف را نشان می‌دهد.

ایده مسلط درباره فرش، آن را میراث هنری - صنعتی ماندگاری تلقی می‌کند. به همین دلیل بازنمایی‌های مختلفی که در سطح فرهنگ و رسانه از فرش صورت می‌گیرد این منظر را تقویت می‌کنند. موزه فرش یکی از رسانه‌ها و محمل‌های ارتباطی برای بازنمایی این میراث کهن است. مروری بر شیوه ارائه و نمایش فرش در این موزه نمایانگر بازتولید همان ایده مسلط و تقویت کارکرد سنتی موزه‌هاست. در مورد موزه فرش، نمایش زیبایی و جنبه زیباشناسانه فرش اولویت دارد. حال آن که امروزه انتظار دیگری از موزه‌ها وجود دارد. حرکت جوامع به سمت جوامع دانش‌محور و اهمیت کاهش فاصله عموم از اجزاء مختلف فرهنگ و جلب مشارکت عموم، بر ساختار و کارکرد موزه‌ها اثر گذاشته است. از این رو، موزه‌ها نیازمند بازنگری در نقش و کارکرد اجتماعی خود هستند تا بتوانند جهت خود را از رکود و گذشته‌نگری به سوی تحرک و آینده‌نگری تغییر دهند. لذا مقاله پیش رو دو سؤال زیر را مطرح می‌کند:

۱. موزه فرش به جز نمایش جنبه زیباشناسانه و تاریخی فرش، چه ابعاد و

مقولات دیگری را می‌تواند نمایش دهد؟

۲. موزه فرش به جز نمایش دادن، از چه شیوه‌های ارتباطی دیگری می‌تواند

بهره بگیرد؟

فرش در فرهنگ علم و فناوری

علم و فناوری دو مفهوم متفاوت است که اغلب در کنار هم استفاده می‌شود (جدول شماره ۱). کاربرد فناوری در فرش‌بافی کاملاً محرز است. تقریباً در تمام «حلقه‌های زنجیره تأمین، از جمله ریسندگی، چله‌کشی، رنگ‌رزی، طراحی و نقاشی، پرداخت،

تبلیغات، بازاریابی، فروش و صادرات با حساسیت‌های متفاوتی از فناوری استفاده می‌شود» (مرداسی، ۱۳۹۱: ۹). به علاوه می‌توان به طراحی، تصویرگری، رنگرزی، ریسندگی، مرصع‌کاری، ابزارسازی، رفوگری، شویندگی اشاره کرد. پی‌بردن به انواع علوم در فرش نیازمند نگاه دقیق‌تری است. فیزیک، هندسه، شیمی، گیاه‌شناسی، مردم‌شناسی و روان‌شناسی برخی از علومی هستند که در سازه‌ای به نام فرش نقش دارند. اما اهمیت این دو مفهوم تنها به این مربوط نیست که در تولید و عرضه و فروش فرش نقش دارند، بلکه به این دلیل است که بخشی از فرهنگ جامعه ایرانی را بازنمایی می‌کنند. با توجه به تعریف یونسکو در سال ۲۰۰۱، فرهنگ مجموعه‌ای از ویژگی‌های متمایز معنوی، مادی، فکری و عاطفی است که مشخصه یک جامعه یا گروه اجتماعی است. این نه تنها شامل هنر و ادبیات است، بلکه شیوه‌های زندگی، حقوق اساسی انسان، نظام‌های ارزشی، سنت‌ها و باورها را نیز در برمی‌گیرد (UIS, 2010). می‌توان گفت که علم، فرهنگ است. و فرش، بافته سنتی و میراث فرهنگ ایرانی است که علم و فناوری در آن تبلور یافته است. لذا فرش علاوه بر هویت هنری، هویت علمی و فناوری ایران را هم آشکار می‌سازد.

جدول شماره ۱. مقایسه دو مفهوم علم و فناوری

مبنای مقایسه	علم	فناوری
معنی	روش کسب دانش درباره سوژه ای خاص توسط مشاهده و تجربه	کاربرد عملی دانش علمی برای اهداف مختلف
چی هست؟	فرایند کشف دانش جدید	کاربرد قوانین علم برای خلق محصولات جدید
اثر	مفید است	مفید یا مضر است
تغییرپذیری	تغییر و تکمیل می‌شود	مدام تغییر می‌کند
تاکید دارد بر	کشف	نوآوری
سروکار دارد یا	مطالعه ساختار و رفتار جهان طبیعی و فیزیک برای خلق فرضیه‌ها	آوردن فرضیه‌ها به حوزه عمل
کاربرد	پیش‌بینی پذیری	ساده‌سازی کار و برآوردن نیازهای مردم

دانش علمی و فناوری سابقه دیرینه‌ای در تمدن‌های بشری داشته و تمام تمدن‌ها در طول تاریخ دانشی را برای درک و توضیح جهان تولید و انباشته کرده‌اند، فرایندی که اغلب با توسعه فناوری همراه یا تحریک شده است. یکی از بردارهایی که مسیر دانش علمی را تعیین کرده، مسائل و مشکلاتی است که جوامع مختلف با آن روبه‌رو بوده‌اند؛ و به نظر می‌رسد تنها با قدردانی از نقش اساسی علم در فرهنگ است که می‌توانیم راه‌حلهایی برای بسیاری از مشکلاتی که هنوز بشریت را آزار می‌دهند، بیابیم.

موزه‌ها و نقش اجتماعی آن‌ها: عاملیت مدنی موزه‌ها

موزه‌ها در جوامع معاصر نقش مهمی دارند. آن‌ها نه تنها میراث مشترک ما را حفظ می‌کنند، بلکه فضاهایی را فراهم می‌کنند که مروج یادگیری و گفت‌وگو هستند.

«موزه‌ها با توجه به ارزش‌های احترام و تنوع فرهنگی، انسجام اجتماعی را تقویت می‌کنند، خلاقیت را پرورش می‌دهند و ناقل حافظه جمعی هستند. علاوه بر این، نقش آن‌ها در ارتقای گردشگری یک محرک کلیدی برای توسعه اقتصادی پایدار، هم در سطح محلی و هم در سطح ملی است» (UNESCO, ۲۰۲۰: ۴). به عبارت دیگر، موزه‌ها مکان‌های مهمی برای ارتباط و تولید دانش علمی برای عموم و میان مردم است. رووتا (۲۰۱۸: ۳) چهار جزء فرهنگ علم و فناوری را به شرح زیر معرفی می‌کند: «(۱) جزء اطلاع‌رسانی که به درخواست دانش مربوط است و به انتقال دانش به سوی کاربران مربوط است

(۲) جزء انتقادی که به گسترش درک انتقادی از اطلاعات کسب‌شده مربوط است (۳) جزء عملی با افزایش توانایی فرد در کاربرد اطلاعاتی که کسب کرده در موقعیات درست و برای حل مسائل ارتباط دارد

(۴) جزء اخلاقی که به کاربرد درست و اخلاقی مهارت‌های فوق‌الذکر ربط دارد.» طبق نظر رووتا «امروزه با وجود گسترش علم و فناوری در سراسر جوامع، بر جنبه انسانی فرهنگ بیش از جنبه علمی - فناورانه آن توجه و تأکید می‌شود. [...] موزه‌ها، پیونددهنده و رابط حوزه علم و حوزه عمومی هستند و ناگزیرند تا نقش و جایگاه خود را در این فضا مشخص کنند.» (همان: ۴).

یونسکو در سال ۲۰۲۰ تخمین زد که تعداد ۹۵ هزار موزه در سراسر جهان وجود دارد و این رقم، افزایش ۶۵ درصدی‌ای را نسبت به سال ۲۰۱۲ نشان می‌دهد (UNESCO, ۲۰۲۰: ۵). بر اساس این آمار می‌توان گفت که در «میانۀ جنبش شکل‌گیری موزه‌ها» (اجاق، ۱۳۹۸: ۴) قرار داریم. «فوران ناگهانی این قبیل مراکز نشان‌دهنده شکل‌گیری جنبشی جهانی در این باره است. اما این مراکز چه خدماتی برای جامعه ارائه می‌دهند؟» (همان). در قرن ۲۱ موزه‌ها نقش محوری‌ای در کاهش شکاف دانشی و افزایش سرمایه فرهنگی دارند. «موزه‌ها به دنبال راه‌های خلاقانه برای انتقال هنر و دانش تخصصی خود به همه بازدیدکنندگان هستند و به آن‌ها کمک می‌کنند با دریافت اطلاعات جدید و تجربیات زیبایی‌شناختی، تفاسیر ذهنی خود را از اطلاعات ارائه‌شده توسط موزه بسازند» (۲۰۰۹: ۳).

انسان‌ها اغلب با هدف سرگرمی یا گذراندن اوقاتی با خانواده، استراحت و فرار از شلوغی‌های روزمره، و یک تجربه فرهنگی به موزه می‌روند. اما بسیاری از افراد هم به موزه می‌روند تا چیز جدیدی بیاموزند و سرمایه فرهنگی خود را ارتقا دهند. موزه‌ها برای ایفای کارکردهایشان باید بتوانند مخاطب جذب کنند و موضوع نمایش خود (در

اینجا فرش) را به روش‌های نوآورانه‌ای به مخاطبان و بازدیدکنندگانشان ارائه کنند. دستیابی به روش‌های نوآورانه نیازمند شناخت رویکردهای جدید نسبت به موزه‌ها و فهم و بازنمایی ابعاد مختلف موضوع نمایش در موزه است.

کارکرد دیگری که می‌توان برشمرد این است که امروزه موزه‌ها فضای بلاغی هستند که با ارائه نمایشگاه‌های موزه‌ای به صورت متون انتقادی به‌عنوان حوزه عمومی ایفای نقش می‌کنند. موزه‌ها در شکل‌گیری هویت مدنی نقش دارند. در جامعه معاصر مدرن، موزه‌ها فضایی برای گردهم‌آمدن، گفت‌وگو و تبادل اندیشه هستند. نحوه بازنمایی موضوع در موزه می‌تواند ظرفیت بحث و گفت‌وگوی انتقادی را فراهم سازد.

در مجموع می‌توان گفت که روند تحولات موزه‌ای، تمایل به فرارفتن از دیدگاه‌های سنتی و تشویق مخاطبان به مشارکت اجتماعی بیشتر است. در این راستا، موزه‌ها می‌توانند علاوه بر تأکید بر ابعاد تاریخی و زیباشناسانه، بر دانش علمی مرتبط با موضوع نمایش خود نیز تمرکز کنند و در نمایشگاه‌های موزه‌ای تصویر وسیع‌تری از موضوع ایجاد کنند. لذا افزون بر کارکردهایی که پیش‌تر گفته شد، می‌توان سه کارکرد دیگر هم برای موزه‌ها در نظر گرفت که عبارتند از افزایش سواد، افزایش درک عمومی و افزایش مشارکت عمومی (اجاق، ۱۲: ۱۴۰۰).

منظور از سواد این است که مردم دانش علمی درباره موضوع داشته باشند. موزه‌ها باید موضوع نمایش خود را به‌صورت علمی به بازدیدکنندگان عرضه کنند و برای این منظور لازم است که دانش علمی مربوط به هر موضوع را به‌خوبی شناسایی کنند. بروکس می‌گوید که وقتی از سواد علمی صحبت می‌شود، این مفهوم سه عامل را دربرمی‌گیرد: الف) محتوا،^۱ ب) فرایند،^۲ ج) زمینه یا شرایط.^۳ یعنی «باسوادان علمی ایدئال نه‌تنها باید فهمی داشته باشند در این باره که علم چه چیزی را می‌داند و چگونه کار می‌کند، بلکه مهم‌تر از همه این است که باید بتوانند این درک و فهم را به زندگی روزمره خویش و جهان پیرامون خود پیوند بزنند». جان دورانت با توجه به بعد زمینه‌ای، سواد علمی را از سه نظر مهم می‌داند:

اول) فرهنگی: با توجه به این‌که علم، دستاورد فرهنگی مدرنی تلقی می‌شود که همه جوامع در شکل‌گیری آن نقش مهمی داشته‌اند، پس گسترش سواد علمی واجد اهمیت است.

^۱ Product

^۲ Process

^۳ Context

دوم) عملی: علم، شیوه‌های کشاورزی، صنعت، حمل‌ونقل، و ارتباطات را تغییر داده پس گسترش سواد علمی موجب افزایش آگاهی و توانایی عموم برای استفاده از این قابلیت‌ها می‌شود.

سوم) سیاسی: بسیاری از موضوعات سیاسی مهم مستلزم و متضمن علم و فناوری هستند. بنابراین سواد علمی، پیش‌نیاز بحث و گفت‌وگوی آگاهانه عمومی است که خودش مقدمه تصمیم‌گیری مردم‌سالارانه محسوب می‌شود (همان: ۸-۲۲).

با توجه به این که فرش، سازه یا محصولی علمی - فناورانه است که سابقه کهنی در ایران دارد، مطالعه و بازنمایی دانش علمی و سنتی مربوط به آن نه تنها جنبه فرهنگی فرش را برجسته‌تر می‌سازد بلکه می‌تواند به تدقیق جایگاه ایران و ایرانیان در توسعه علم و فناوری به‌عنوان دستاورد فرهنگی کمک کند. نمایش‌های موزه‌ای باید طوری ارائه شوند که امکان درک مباحث سیاسی پیرامون موضوع مورد نمایش را برای بازدیدکنندگان فراهم آورند.

از طرف دیگر، طراحی و بازنمایی موضوعات چالش‌برانگیز درباره فرش وجهه سیاسی و اقتصادی آن را برای عموم آشکار می‌سازد و علاوه بر افزایش سواد علمی مردم، موجب شکل‌گیری بحث و گفت‌وگوی انتقادی می‌شود که در ذات خود موجب کمک به فهم بهتر و درک مشکل توسط افکار عمومی است. به بیان بهتر، موزه‌ها از جمله موزه فرش بدین طریق می‌توانند موجب افزایش درک عمومی از موضوع خودشان بشوند. مردم زمانی بهتر یاد می‌گیرند که حقایق و نظریه‌های علمی در زندگی شخصی آن‌ها معنا داشته باشد که به‌نوبه خود، نگرش آن‌ها نسبت به موضوع را هم مثبت می‌کند. درک موضوع یعنی اهمیت آن را فهمیدن و توانایی داشتن برای تحلیل ابعاد مختلف آن.

افزایش مشارکت عمومی در موضوع خاص موزه با فراهم‌ساختن زمینه گفت‌وگو بین متخصصان آن حوزه و مردم فراهم می‌شود. این مشارکت هم می‌تواند به‌صورت گفت‌وگو باشد. یعنی به این شکل که متخصصان برای دریافت نظرات مردم با آن‌ها حرف بزنند، نظرات آن‌ها را بشنوند، به اولویت‌های آن‌ها گوش دهند و به سؤالاتی که ممکن است به پاسخ بهتری منجر شوند، توجه کنند. و هم می‌تواند به‌صورت تعاملی باشد. یعنی به دانش و معرفت غیرمتخصصان^۱ توجه داشته باشد. منظور از غیرمتخصص‌ها، افرادی است که در صحنه عمل بر موضوع متمرکزند و مثلاً در موضوع فرش، بافندگان، ریسندگان، طراحان، رنگ‌رزان و غیره سنتی را دربرمی‌گیرد. این افراد

^۱ Lay knowledge and epistemology

نه تنها دانش دارند بلکه دانشی درباره نحوه دانستن خویش هم دارند. تعامل این افراد با متخصصان و مردم موجب درک بهتر مسائل و دستیابی به راهکارهای بهتر می‌شود. باید توجه داشت که نشان دادن دانش این افراد بخشی از نمایش‌های موزه‌ای است و موجب غنابخشی به محتوای نمایشی موزه می‌شود. شکل‌گیری چنین فضایی در موزه‌ها دستیابی به درک متقابل را تسهیل می‌کنند. بر اساس نظر پروت می‌توان مشارکت عمومی را درک انتقادی عموم از موضوع و جنبه علمی آن دانست. انتظار می‌رود طی مشارکت عمومی نه تنها حوزه متخصص از ارتباط منتفع شوند بلکه حوزه غیرمتخصصان و عموم مردم به‌عنوان بازدیدکنندگان موضوع نیز نفع ببرند. لذا نکته مهم مطرح در خصوص مشارکت عمومی در موزه‌ها، سؤالاتی است که طرفین طی گفت‌وگو از یکدیگر می‌پرسند. مثلاً گفت‌وگو درباره ضرورت و طرح سؤالات عمیق‌تر درباره ارزش‌ها، بینش‌ها، منافع شخصی و گروه‌های ذی‌نفع موجب بهره‌مندی دو طرف و رخداد مشارکت واقعی می‌شود (اجاق، ۱۴۰۰: ۲۷-۲۹).

به بیان بهتر، در رویدادهای مشارکت عمومی «نباید طرح سؤال را به متخصص سپرد. زیرا در این صورت، متخصص در فرایند مشارکتی به سؤال خودش پاسخ می‌دهد و تنها بین او و مردم تعامل صورت می‌گیرد؛ اما وقتی مردم، خودشان سؤالاتی را طرح کنند و متخصص مجبور باشد که پاسخ سؤالات آن‌ها را بدهد، رویکردهای جدید نسبت به فناوری و علم پدیدار می‌شوند. [...] این بدین معناست که مردم نه تنها باید آگاه شوند بلکه باید بتوانند هم بشوند. در این خصوص، مهم‌ترین موضوع جنبه سیاسی موضوع مثل روابط شرکت‌های اقتصادی بزرگ با وزارتخانه‌های گوناگون است که مردم باید از آن‌ها مطلع شوند.» (اجاق، ۱۳۹۸: ۲۵).

مدل‌های مشارکت عمومی در تحقیقات علمی به سه دسته پروژه‌های دستیاری، همکاری و هم‌آفرینی تقسیم می‌شوند (وکیل، ۱۳۹۸):

(۱) پروژه‌های دستیاری^۱ که دانشمندان طراحی کرده‌اند و اعضای عموم عمدتاً داده‌ها را فراهم می‌آورند.

(۲) پروژه‌های همکاری^۲ که دانشمندان طراحی کرده‌اند و اعضای عموم داده‌ها را فراهم می‌آورند، اما می‌توانند برای اصلاح طرح‌های پروژه، تجزیه و تحلیل داده‌ها یا انتشار یافته‌ها کمک کنند.

^۱ Contributory

^۲ Collaborative

۳) پروژه‌های هم‌آفرینی،^۱ که دانشمندان و اعضای عموم طراحی کرده‌اند و با همکاری دست‌کم شماری از مشارکت‌کنندگان عمومی به صورت فعالانه، در اغلب مراحل یا همهٔ مراحل علمی پروژه انجام می‌شوند.

موزه‌ها می‌توانند از انواع مدل‌های مشارکتی برای ارتقاء کارکرد اجتماعی - فرهنگی خود استفاده کنند و به مکانی برای حضور همگانی و تولید گفتمان تبدیل شوند. برای این منظور، موزه‌ها باید به فضایی جهت ارتباط دادن متخصصان و عموم تبدیل شوند و درهای خود را به روی همکاری با متخصصان بکشایند.

روش تحقیق: مشاهده مشارکتی

مشاهده نقش مهمی در شکل‌گیری و پیشرفت علم داشته است. اساساً اولین قدم در روش علمی، مشاهدهٔ دقیق پدیده نامیده می‌شود. در این پژوهش قصد دارم نوع فعالیت موزه فرش جمهوری اسلامی ایران و نحوهٔ تعامل آن با مخاطبان را مطالعه کنم و به سه پرسش زیر پاسخ دهم:

بر اساس رفتار موزه‌داران و بازدیدکنندگان موزه، آیا می‌توان بلاغت خاصی را در موزه شناسایی کرد؟

ماهیت روش‌های ارتباطی مورد استفاده موزه فرش برای ارتباط با مردم چیست؟ کدام کارکرد افزایش سواد علمی، درک عمومی از علم و مشاهدهٔ مشارکتی در موزه فرش مشاهده می‌شود؟

«مشاهدهٔ مشارکتی یک روش کیفی است که ریشه در سنت قوم‌نگاری دارد [...] محقق در این روش سعی می‌کند فعالیت‌های روزمرهٔ افراد را با مشاهدهٔ صرف یا مشاهدهٔ مشارکتی مطالعه کند تا به چرایی و چگونگی آن فعالیت‌ها پی ببرد» (کرمانی، ۱۳۹۵: ۵۷).

ماک و همکارانش در سال ۲۰۰۵ (کرمانی، ۱۳۹۵: ۵۸) شش ویژگی را معرفی کرده‌اند که طی مشاهدهٔ مشارکتی باید مشاهده شوند: ظواهر افراد، رفتار شفاهی و تعاملات، رفتار فیزیکی و ژست‌ها، فضای شخصی، ترافیک انسانی، افراد شاخص. مشاهده باید با توجه و ثبت رویدادها و رفتارها و موضوعاتی باشد که در موزه رخ می‌دهند. برای انجام این پژوهش به صورت تصادفی در موزه حضور یافته و با تمرکز بر سؤالات تحقیق و ویژگی‌های ذکر شده توسط ماک و همکاران، اطلاعات ثبت شد.

یافته‌ها: جدایی موضوع از بافتار در موزه فرش ایران

مشاهده‌ی ظواهر بازدیدکنندگان نشان می‌دهد که همه‌ی گروه‌های سنی زن و مرد از موزه فرش بازدید می‌کنند اما تعداد بازدیدکنندگان جوان بیش از سایر گروه‌های سنی است. اغلب افراد پس از دریافت بلیت وارد فضای نمایشگاهی شده و به‌صورت جدا از دیگران یا در گروه‌هایی با رهبری موزه‌داری که در حال توضیح است، از موزه بازدید می‌کنند. عده‌ی بسیار کمی روی سکوه‌های محوطه‌ی خارج نمایشگاهی با هم گفت‌وگو می‌کنند و حیاط تقریباً خالی است.

محتوای ارائه‌شده‌ی موزه‌داران مبتنی بر دو جنبه‌ی تاریخی و هنری ارائه می‌شود و به‌ندرت و اغلب در پاسخ به مخاطبان به برخی جنبه‌های اجتماعی فرش نیز اشاره می‌شود. طی این رابطه، موزه‌دار در حال انتقال دانش و بازدیدکننده در حال دریافت اطلاعات است و در مواقعی، مخاطبان کنجکاو یا افرادی که به‌سادگی وارد گفت‌وگو می‌شوند، از او سؤال می‌پرسند. موارد بسیار کمی وجود دارد که بازدیدکننده توضیح موزه‌دار را تکمیل یا نقد کند. به نظر می‌رسد واکنش اصلی مخاطبان، پذیرش توضیحات موزه‌داران است.

از نظر ژست و رفتار فیزیکی، رفتار غالب بازدیدکنندگان، تماشاست؛ پیش‌روی در مسیری که از قبل تعیین شده و ایستادن در برابر فرش‌ها، مدت‌زمان توقف در ابتدای بازدید بیش از پایان آن و به‌طور متوسط هفت دقیقه است. هیجان‌زدگی یا اشتیاق مشاهده نمی‌شود ولی لبخند که می‌تواند نشانه‌ی لذت بردن باشد و گاهی ابراز تعجب ناشی از توضیحات موزه‌دار، قابل‌تشخیص است. طی مشاهده‌ی من، افراد شاخص مشاهده نشدند.

در فضای نمایشگاهی، فرش‌ها در وضعیت‌های مختلف عمودی، افقی یا اریب قرار گرفته‌اند و با برچسب‌های کوچکی معرفی شده‌اند.

بر اساس رفتار موزه‌داران و بازدیدکنندگان موزه، می‌توان گفت که موزه فرش ایران اساساً فضای گفت‌وگو و بلاغت نیست. نمایشگاه‌ها بر انتقال نسبتاً ساده و تا حدودی سرگرم‌کننده‌ی چند اثر یا مفهوم تمرکز کرده‌اند. ارتباط آثار و نمایشگاه‌ها با زندگی روزمره، کنشگری فعالانه‌ی مخاطب، ایجاد فضای انتقادی و بازنمایی علم/ فناوری/ فرهنگ به‌عنوان فرایندی اجتماعی در طراحی نمایشگاه‌ها محلی از اعراب ندارند. به عبارت بهتر در پاسخ به چپستی ماهیت روش‌های ارتباطی مورد استفاده در موزه فرش برای ارتباط با مردم باید گفت که موزه فرش جمهوری اسلامی ایران یک «بازار انتقالی» برای برخی داده‌های منتخب است. معمولاً در گالری‌ها چند مفهوم ابتدایی

در انتظار کشف شدن توسط افرادی هستند که کنجکاوای کودکی و صبر بزرگسالی را با هم داشته باشند. با یک نگاه کلی به نظر می‌رسد که تسلط بر طبیعت، جاذبه زیبایی و عتیفگی مضامین عمده در این نمایش‌های موزه‌ای هستند. کنار هم قرار گرفتن این مفاهیم در عین حال، علم - فرهنگ - فناوری را مجموعه‌ای ثابت از دانش و تجربه معنی می‌کنند که کسی نباید در درستی آن‌ها شک و شبهه‌ای کند. چنین بازنمایی از فرش، آن را از بافتاری که در آن توسعه یافته، جدا می‌کند. این بازنمایی تهی از استدلال است. به عبارت دیگر دلیلی برای پیدایش و طرح این مفاهیم و فرایند خلق و تأیید نهایی آن‌ها به مخاطب ارائه نمی‌دهد. نمایش‌های فرش در موزه فرش، بی‌توجه به روابط با جهان و زندگی معاصر صورت گرفته است. در بهترین حالت، این موزه سطح دانش مخاطب را افزایش می‌دهد ولی به دلیل عدم استفاده از آیتم‌های به‌روز مانند نمایش‌های دیجیتال یا حضور فرش‌بافان، طراحان، رنگرزان و سایر گروه‌های سازنده فرش، و همچنین عدم ارتباط دادن فرش با حوزه‌های دیگری چون معماری و شیمی، و عدم بازنمایی مسائل و مشکلات، قوت‌های و ضعف‌های فعلی این حوزه اساساً ظرفیت ایجاد تغییر در درک عمومی یا ایجاد مشارکت عمومی در موضوع فرش را ندارد.

نتیجه‌گیری:

بر اساس یافته‌ها و مشاهده نحوه فعالیت موزه فرش ایران و شیوه بازنمایی فرش‌ها حاکی از بی‌توجهی به عاملیت مدنی موزه‌هاست. حال آن‌که موزه‌ها در نقاط مختلف دنیا برای نزدیکتر شدن هرچه بیشتر علم - فرهنگ و جامعه تلاش می‌کنند. پیدایش مسائل و مشکلات عمومی در حوزه‌های محیط زیست، انرژی، بهداشت و سلامت، و غیره موجب شده تا توانایی عموم مردم برای فهم و مشارکت معنادار در علم اهمیت بیشتری پیدا کند. موزه فرش با تعریف جایگاه خود در معرفی و حل این مسائل می‌تواند ضمن جذب مخاطب، به جامعه نزدیک شود، و در راستای افزایش سطح سواد و درک عمومی تلاش کند.

با توجه به تاریخ طولانی فرش در ایران و به‌ویژه جایگاه روستاها در تولید و بافت فرش، می‌توان از یک سو، در موزه فرش موضوع توسعه روستاها، توانمندسازی عاملان زنجیره‌های تأمین و ارزش فرش را طرح کرد و از سوی دیگر از قابلیت و ظرفیت فرش‌بافی روستاها برای رونق گردشگری بهره برد. تمرکز بر این دو مقوله، امکان تفکر و طراحی مدل‌های مختلف مشارکت عمومی را فراهم می‌سازد.

به این ترتیب پیشنهاد می‌شود در بازنمایی و نمایش موزه‌ای فرش (الف) به جنبه‌های علمی، فلسفی، تاریخی، اخلاقی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی آن توجه شود. (ب) نحوه ارتباط فرش با حوزه‌های علم، صنعت، تاریخ، سیاست و فرهنگ را برجسته سازند. (پ) به جای داده‌محوری (ارائه خام فرش) به فرایند تولید آن توجه شود. (ت) تجربه گفت‌وگو به جای ارتباط یک‌طرفه در موزه مهیا شود. (ث) در تعامل و جلب مشارکت عمومی، تفکر مبتکرانه جایگزین قطعیت اطلاعات شود.

پژوهش اجاق، احمدی و هدایتی (۱۴۰۱) با تمرکز بر موزه ملی علوم و فناوری ایران نیز به نتایج مشابهی دست یافته و نشان می‌دهد که کارکرد اصلی موزه مذکور نیز تمرکز بر انتقال دانش است. میزان حضور بازدیدکنندگان دغدغه همه موزه‌ها در سراسر دنیاست ولی کشورهای توسعه‌یافته از سال‌ها پیش به این موزه توجه داشته‌اند و توجه موزه‌ها به کارکردهای علمی را به‌عنوان راهکار ارائه کرده‌اند و امروزه از نتایج آن بهره می‌برند. به‌طوری که در سال ۱۳۵۸ ترسل (Tressel, ۱۹۸۰:۲۵۸) می‌گوید «اکثر موزه‌ها تشخیص می‌دهند که مخاطبان آن‌ها بسیار گزینش‌گر هستند - بخش خاصی از مردم کنجکاو و بانگیزه. بسیاری از موزه‌ها برنامه‌هایی را برای دسترسی به جامعه آغاز کرده‌اند تا بتوانند با تعداد بیشتری از مردم که چنین کنجکاو شددی ندارند، ارتباط برقرار کنند». به نظر می‌رسد که موزه فرش ایران نیز با فرارفتن از رویکردهای سنتی هم در نمایش و هم در ارتباط برقرار کردن با مخاطبان، می‌تواند جایگاه خود را به‌عنوان فضایی ارتباطی بین مادیت فرش، حوزه تولیدکننده فرش، حوزه پژوهش و دانش، و حوزه عمومی یا مردم تعریف کند و علاوه بر دسترسی به تعداد بیشتر مخاطبان و امکان شناخت موانع و مشوق‌های حوزه فرش (به‌طور کل) را نیز فراهم سازد و جایی برای هم‌اندیشی و مشورت برای برون‌رفت از مشکلات و استفاده از فرصت‌ها باشد.

منابع:

- اجاق، زهرا؛ احمدی، فاطمه؛ هدایتی، مریم (۱۴۰۱). «تحلیل محتوای کیفی بازنمایی علم در گالری مکانیک موزه ملی علوم و فناوری ایران با رویکرد ماهیت علم». نشریه فناوری آموزش. دوره ۱۶، شماره ۴. ۷۷۹-۷۹۲.
- اجاق، زهرا (۱۴۰۰). تأملی بر ارتباطات علم و تجربه ایران. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- اجاق، زهرا (۱۳۹۸). تبیین نظری مفهوم شهروندی علم. تهران: موزه ملی علوم و فناوری جمهوری اسلامی ایران.
- کرمانی، حسین (۱۳۹۵). «مشاهده مشارکتی در گروه‌های تلگرامی؛ راهنمای عمل و نمونه موردی». مطالعات فرهنگ - ارتباطات. سال هفتم. شماره ۳۵. ۵۳-۷۹.
- کمندلو، حسین (۱۳۹۳). «تاریخ فرش بافی در گستره جغرافیای تاریخی شهرهای خراسان در سده‌های اولیه اسلامی». خراسان بزرگ. سال پنجم. شماره ۱۵. ۱۰۱-۱۱۶.
- ضمیری، چکامه؛ افشار مهاجر، کامران (۱۳۹۸). «بررسی تاریخی تقابل سنت و مدرنیته در طرح و رنگ فرش دستباف شهری ایران». نشریه مطالعات هنر اسلامی. سال ۱۵. شماره ۳۳. ۲۴-۴۳.
- آمی احمدی، مهدیه؛ محمودی کهنه‌رود پشت، آزاده (۱۳۹۶). «کنفرانس ملی پژوهش‌های کاربردی در عمران، معماری و شهرسازی» ۱-۱۱.
- مرداسی، فیصل (۱۳۹۱). «چالش فناوری در فرش دستباف». گلجام. بهار. شماره ۲۱. ۹-۱۶.
- وکیل، حمید (۱۳۹۸). «مدل مشارکتی ارزیابی اثرهای توسعه به کمک ICT». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام‌نور.
- Bautista, Susana Smith (۲۰۰۹), The Social Function of Museums in the Digital Age, The International Journal of the Arts in Society, ۴ (۲): ۱-۱۶.
- UIS -The Institute for Statistics of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (۲۰۱۰), The ۲۰۰۹ UNESCO Framework for Cultural Statistics (FCS), UNESCO INSTITUTE for STATISTICS.
- Rovetta, A.; Roviada, E. (۲۰۱۸). Scientific knowledge communication in Museums. Springer international publishing. Available: google books.
- Tressel, George w. (۱۹۸۰), The Roles of Museums in Science Education, Science Education, ۶۴(۲): ۲۵۷-۲۶۰.
- Nations Educational, Scientific and Cultural Organization - UNESCO (۲۰۲۰), Museums around the world in the face of Covid-۱۹, place de Fontenoy, ۷۵۳۰۲ Paris ۰۷ SP, France.



بررسی روان‌شناختی زنانگی در اشعار فروغ فرخزاد

سلیمان گودرزی^۱

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی

محمد رضا حاجی آقابابایی^۲

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

یونگ معتقد است که فرد برای رسیدن به رشد روانی و فردیت شخصیت خود، از سه مرحله کهن‌الگویی کلان (سایه، آنیما/ آنیموس و خویشتن) عبور می‌کند و در هر مرحله با گذر از سطوح کهن‌الگوی به امکانات بیشتری از یکپارچگی روانی دست می‌یابد. در این پژوهش، نمادهای رشد مرحله دوم فردیت با تأکید بر کهن‌الگوی آنیما، در اشعار فروغ فرخزاد بررسی و تحلیل شده است. نمادهای چهار مرحله رشد آنیما که با چهار شخصیت اسطوره‌ای حوا، هلن، مریم و سوفیا نمادین شده‌اند، در تمام دفترهای شعری فروغ فرخزاد حضور دارند، اما بسامد آن‌ها هم‌زمان با رشد روانی شاعر تغییر می‌کند؛ در سه دفتر اول، بسامد ظرفیت‌های روانی حوا و هلن و در دو دفتر پایانی بسامد ظرفیت‌های مریم و سوفیا بیشتر است. فروغ در شعر خود توانست رشد آنیما را تا متعالی‌ترین سطح آن نشان دهد و در عین حال هرگز سطوح پست‌تر آن را سرکوب نکرد. به همین دلیل در دو دفتر پایانی نه تنها شاهد حضور مریم و سوفیا هستیم، بلکه ردپایی از حوا و هلن نیز در پس‌زمینه شعر او دیده می‌شود. اشعار فروغ فرخزاد بازتاب‌دهنده رشد و یکپارچگی روانی شاعر در حوزه آنیماست. وی توانست پرده از چهره‌های مختلف و متناقض کهن‌الگوی آنیما برگردد و زنانگی را لااقل در شعرش از غریزی‌ترین تا متعالی‌ترین خصیصه‌هایش بیان کند و به‌عنوان یکی از هنرمندان اصیل امروز، تمامیت آنیما را به نمایش گذارد.

کلیدواژه‌ها: روان‌شناسی تحلیلی، سطوح زنانگی، آنیما، فروغ فرخزاد

^۱ Salman.goodarzi@yahoo.com

^۲ hajibaba@atu.ac.ir

مقدمه

روان‌شناسی تحلیلی، شاخه‌ای از روان‌کاوی است که کارل گوستاو یونگ پایه‌گذاری کرد. این رویکرد همانند دیگر رویکردهای روان‌کاوی بر فرایندهای ناخودآگاه استوار است. ناخودآگاه در نظریه یونگ از سطح شخصی فراتر می‌رود و با اتصال به سطح جمعی، فرد را در مدار کهن‌الگویی‌اش مطالعه می‌کند. کهن‌الگوها (Archetype)، گزینه‌های دیرینه زیستن هستند که با تسلط بر روان خودآگاه فرد مجموعه‌ای از رفتارها، تفکرات، ایده‌ها، رویاها و نمادها را به صورت الگویی قابل پیش‌بینی به نمایش می‌گذارند (یونگ، ۱۳۹۴: ۱۴۲، ۱۴۸، ۱۵۴ و نیز، یونگ، ۱۳۹۸: ۱۳۲ و همچنین مک گوایر، فرانسیس، ۱۳۹۸: ۱۸۳). یونگ مسئولیت روانی فرد انسانی را یکپارچگی با ضمیر ناخودآگاه و بالفعل کردن نیرومندترین کهن‌الگو، یعنی خویشتن (Self) می‌داند که از این طریق یگانه مسئولیت فردی خویش را در قبال جامعه، تاریخ و ملتش به انجام رسانده است. فرد در مسیر فردیت خویش، با سه مرحله کهن‌الگویی کلان روبه‌رو می‌شود: ۱. سایه (Shadow) ۲. زنانگی / مردانگی (Anima/Animus) ۳. خویشتن (Self). که هر کدام از این سه مرحله دارای مراحل و سطوح جزئی‌تری نیز هستند.

با توجه به آن که آفرینش‌های ادبی، به‌ویژه شعر را می‌توان حاصل فرایندهای ناخودآگاه و کهن‌الگوهای مسلط بر روان شاعر دانست که در فرایند خلاقیت خویش، از منابع کهن‌الگویی روان بهره‌مند می‌شود؛ از این رو براساس مفاهیم مطرح‌شده در نظریه یونگ، می‌توان به تحلیل شعر پرداخت. یونگ بر این باور است که شاعر از تجربه‌ای آغازین و کهن‌الگویی بهره می‌برد که ماهیت آن ضرورتاً خواهان شکل‌های اسطوره‌ای است (یونگ، ۱۳۹۷: ۲۳۶)؛ شاعر تجربه رویارویی درونی خود با محتوای ازلی و کهن‌الگویی روان را در قالب واژه‌ها مجسم می‌کند؛ از این رو به مصالح زبانی و واژگانی عظیمی نیازمند است تا بتواند به بازسازی تقریبی تجربه روانی خویش دست بزند (یونگ، ۱۳۹۷: ۲۳۶).

در این نوشته تلاش کرده‌ایم بازنمود چهار سطح کهن‌الگوی آنیما را که خود مرحله‌ای از فردیت به‌شمار می‌آید، در اشعار فروغ فرخزاد با شیوه‌ای تحلیلی - توصیفی بررسی نماییم.

۱-۱- پیشینه پژوهش

در مورد آثار و شخصیت فروغ فرخزاد پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است. از منظر روان‌شناسی تحلیلی چند پژوهش مهم انجام شده است که به معرفی آن‌ها می‌پردازیم.

مقاله «بازتاب کهن‌الگوی مادر در شعر فروغ فرخزاد» اثر مشترک مریم محمودی و راضیه جمشیدی است که در آن روند تحولات ظهور کهن‌الگوی مادر در اشعار فروغ بررسی می‌شود (محمودی و جمشیدی ۱۳۹۶). مقاله دیگر «تحلیل شعر فروغ فرخزاد بر اساس آرکی‌تایپ» نوشته مسعود پاکدل و آزاده ستوده است که در آن برخی از کهن‌الگوهای برجسته اشعار فروغ فرخزاد را بررسی و تحلیل نموده‌اند (پاکدل، ستوده ۱۳۹۶). مقاله «عشق و کارکرد آن در اشعار فروغ فرخزاد» اثر محمدرضا حاجی آقابابایی و نرگس صالحی که به مفهوم عشق و سطوح عشق‌ورزی در اشعار فروغ فرخزاد می‌پردازد (حاجی آقابابایی و صالحی ۱۳۹۵). با بررسی‌های انجام گرفته، مقاله‌ای با موضوع این پژوهش یافت نشد.

۲- بررسی سطوح چهارگانه زنانگی

یونگ و همکارش فون فرانتس، در توصیف فرایند کشف و تحقق کامل آنیما و زنانگی چهار مرحله اصلی را بیان می‌کنند؛ مرحله اول: بروز آنیما با جنبه زیست‌شناختی صرف، مرحله دوم: بروز آنیما در روابط رمانتیک و زیبایی‌شناختی همراه با عناصر جنسی، مرحله سوم: بروز آنیما با عشق متعالی و پارسایی روح و مرحله چهارم: بروز آنیما به‌مثابه خرد درونی که برتر از عشق است (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۶، ۲۷ و نیز فرانتس و ادینجر، ۱۳۹۹: ۶۹). یونگ این چهار مرحله را به‌ترتیب با نمادهای هوا، هلن، مریم و سوفیا نام‌گذاری کرده است (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۶ و نیز شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۵۶۰). نماد آنیما در سطح اول حواست؛ زنی که دارای جذابیت جنسی و ویژگی‌هایی چون اغواگری، خیانت و بی‌وفایی است. سطح دوم که با هلن فاوست نمادین شده است، نشانگر باهوشی، زیبایی، استقلال و البته ناپرهیزگاری است؛ هلن فاقد ایمان و کیفیت‌های شهودی و درونی است. نماد سطح سوم آنیما، مریم باکره است که ممثل پرهیزگاری، فداکاری و تقدس است. سطح چهارم تحقق و شکوفایی آنیما در چهره سوفیا نمایان شده است. «سوفیا» با معنای خرد در انجیل به کار رفته است (بولن، ۱۳۹۷: ۳۹) و نماد روح‌القدس مادینه است (فرانتس و ادینجر، ۱۳۹۹: ۱۳۹)؛ در این سطح، حکمت یا خرد به‌مثابه یک ویژگی آنیمایی، زنانگی کمال‌یافته و پرهیزگاری را همراه با رشد کیفیت فکری به ارمغان می‌آورد. «سوفیا ژرفای زنانگی است که مردها [حتی زن‌ها] به‌ندرت آن را تجربه می‌کنند.» (رابرت جانسون، ۱۳۹۹: ۱۰۹).

۲-۱- سطح اول زنانگی، حوا

حوا نماد جنبه‌های زیستی و غریزی زنانگی و کنش پست‌تر روان انسان است که در فرهنگ‌های مردسالار بیش از هر وجه دیگری از آنیما سرکوب شده است. این وجه،

کهن‌ترین نماد زنانگی در تمام ادیان و ملتهاست که نماد گناه و یکی از عوامل اخراج آدم از بهشت است. «کهن‌الگوی زن ویرانگر، شخصیت زنی افسونگر است که وقایع بد و ناخوشایند را به وجود می‌آورد و حوا در داستان آفرینش مشهورترین نمونه این کهن‌الگوست. علاوه بر کنجکاوی که یکی از ویژگی‌های شایع و زیانبار شخصیت زن در اساطیر است، بخش عمده‌ای از ویرانگری این کهن‌الگو از طریق شخصیت وسوسه‌گر او تحقق پیدا می‌کند. این زن کسی است که مرد از لحاظ جسمی جذب و فریفته او می‌شود و البته سرانجام انحطاط و پشیمانی جفت گناهکار خود را به بار می‌آورد.» (قائمی، ۱۳۹۳: ۱۳۸). داستان آدم و حوا نقش مخرب آنیما در عصیان آدم را به خوبی بیان می‌کند. علاوه بر آن در اساطیر دیگر نیز می‌توان به رد پای منفی آنیما اشاره کرد؛ پاندورا (که عبرانیان او را حوا می‌خوانند) در اساطیر یونانی، سبب گسترش غم‌ها و بیماری‌ها در عالم می‌شود (یونگ، ۱۳۹۰: ۴۹۸ و پین سنت، ۱۳۸۰: ۶۵) و جَهِی در متون پهلوی نمونه نخستین زن شریر است که به اردوی اهریمن تعلق دارد؛ این زن در متون پهلوی تبدیل به دختر اهریمن شده که مردان را از پارسایی باز می‌دارد (قائمی، ۱۳۹۳: ۱۳۸). بر این اساس سرکوب سطح حوا، و اجتناب جوامع انسانی از پذیرش این وجه زنانگی، ریشه در اساطیر باستانی و ممنوعیت‌های روانی حاصل از آن دارد.

فون فرانتس تجلی این سطح از آنیما را در مردان نیز پی‌گرفته است و معتقد است که این گونه آنیما در روان مردان مکرراً به صورت فانتزی‌های شهوانی و کشش‌های مقاومت‌ناپذیر به انحناهای زیبای بدن یک زن ظهور می‌یابد (فون فرانتس و ادینجر، ۱۳۹۹: ۶۶).

برخی از وجوه سطح اول زنانگی را می‌توان با کهن‌الگوی «آفرودیت» در مدل کهن‌الگویی بولن مقایسه کرد. بولن که از پیروان فمینیست روان‌شناسی یونگ است، نیروهای روانی زنانه و مردانه را در قالب اساطیر باستانی یونان و خدایان و الهه‌های المپ دسته‌بندی کرده‌است. وی درباره آفرودیت می‌نویسد: «آفرودیت موضوع دلخواه پیکرترشان بود، که او را در حالت برهنه و تا اندازه‌ای پوشیده تصویر می‌کردند که بدن برازنده و شهوت‌انگیز او را آشکار می‌نمود. هنگامی که آفرودیت به عنوان کهن‌الگوی اصلی در شخصیت یک زن حاضر است، او بارها و به آسانی عاشق می‌شود. او از نوعی جاذبه شخصی برخوردار است که در میدانی که مملو از حال‌وهوای شهوانی است و آگاهی جنسی را افزایش می‌دهد، دیگران را به سوی خود می‌کشاند» (بولن، ۱۳۹۵: ۳۳۶). از دیگر ویژگی‌های کهن‌الگوی آفرودیت می‌توان به شهوت‌انگیزی و

بررسی روان‌شناختی زنانگی در اشعار فروغ فرخزاد ۲۷

فریبدگی مقاومت‌ناپذیر، خلاقیت، تنوع‌طلبی، فقدان تعهد و... اشاره کرد. (همان: ۳۲۹)، (شوالیه و گبران، ۱۳۸۴: ۵۵۲).

کهن‌الگوی حوا با ویژگی‌هایی نظیر عشق جسمی و شهوانی، روابط نامشروع، گناه و... در اشعار فروغ فرخزاد بروز پیدا کرده است. سخن از جسم و کیفیات بدنی معشوق در اشعار فروغ فرخزاد کم نیست؛ او اولین زن شاعر در ادبیات فارسی است که به‌طور مستقیم جسم مردانه را مخاطب اشعار عاشقانه خویش قرار داده است و از میل و کشش غریزی و اشتیاق خویش به وصال جسمانی با معشوق سخن گفته است. «عشق جسمانی در اشعار فروغ فرخزاد جایگاه ویژه‌ای دارد که صراحتاً به آن اشاره می‌شود. در سه مجموعه نخست، تمنای وصل با هیجان‌ناپذیری شدید یک زن جوان به‌صراحت بازگو می‌شود. شاعر بی‌پروا از اوج خواهش‌ها و غرایز یک زن پرده برمی‌دارد و مصرانه خواهان وصل است. بدین ترتیب یکی از حوزه‌های بزرگ سکوت در ادب فارسی را در هم می‌شکند.» (حاجی آقابابایی و صالحی، ۱۳۹۵: ۳) در نمونه‌های زیر شاهد تأکید شاعر بر عشقی گناه‌آلود هستیم:

نومید و خسته بودم از آن جست‌وجوی خویش / با ناز خنده کردم و گفتم بیا، بیا
/ راهی دراز بود و شب عشرتی به پیش / نالید عقل و گفت: «کجا می‌روی، کجا؟»
(فرخزاد، اسیر: ۶۲)

آن آتشی که در دل ما شعله می‌کشید / گر در میان دامن شیخ اوفتاده بود /
دیگر به ما که سوخته‌ایم از شرار عشق / نام گناهکاره رسوا نداده بود (فرخزاد،
دیوار: ۱۶۰)

گنه کردم گناهی پر ز لذت / در آغوشی که گرم و آتشین بود / گنه کردم میان
بازوانی / که داغ و کینه‌جوی و آهنین بود (فرخزاد، دیوار)
در سکوت معبد هوس / خفته‌ام کنار پیکر تو بی‌قرار / جای بوسه‌های من به روی
شانه‌ها / همچو جای نیش آتشین مار (فرخزاد، عصیان: ۲۱۰)

از منظر روان‌شناسی تحلیلی، اساطیر و مفروضات دینی به‌دلیل خاستگاه ناخودآگاه و نیروی عظیمشان، نقشی برجسته در تعادل روان انسان دارند (یونگ، ۱۳۹۶: ۲۷). یونگ بارها در تحلیل رویاهای بیماران و مراجعان خود نشان داد حتی کسانی که خودآگاه دین‌داری ندارند در رویاها و شهوداتشان تصاویر مذهبی و نمادهای دینی مشخصی متجلی شده است که حاصل پایگاه اساطیر دینی در روان انسان است (یونگ، ۱۳۹۵: ۵۰) از نظر یونگ انسان امروز نیاز خود را به این کهن‌الگوها سرکوب کرده و از این رهگذار دچار مشکلات روانی بسیاری گردیده است (یونگ و همکاران، ۱۳۵۲: ۱۲۴، ۱۴۱). وی معتقد است دین و آیین‌های دینی لااقل از نظر بهداشت

روانی دارای اهمیت است و از افراد در برابر ترسشان از دیوانه‌شدن یا افسردگی یا هر تجربه روانی طاقت‌فرسایی محافظت می‌کند (یونگ، ۱۳۹۵: ۶۰).

فروغ فرخزاد در دفاتر ابتدایی خویش با بیان بی‌پروای احساساتی که مشخصاً بر جنبه‌های نامشروع و سرکوب‌شده زنانگی تأکید داشت، علیه الگوهای دینی پذیرفته شده، طغیانی شاعرانه کرد. گسستن روانی فرد از اساطیر دینی و ایستادن در مقام نفی آن‌ها، اعلان جنگی است علیه الگوهای کهن ضمیر ناخودآگاه و گاهی حاصل چنین طغیانی چیزی جز روان‌نژندی و حالات عصبی نخواهد بود (یونگ، ۱۳۹۵: ۵۰)؛ فروغ فرخزاد با پرداختن به سطح ممنوعه زنانگی و تلاش برای زیستن کامل این جنبه (لااقل در اشعارش)، رودرروی کهن‌الگوهای جمعی پذیرفته شده قرار گرفت و به‌ناچار از نظر روانی سپر انداخت. او با سرودن شعر «عصیان» (بندگی و خدایی) عملاً به کهن‌ترین تصویر دینی که همان صورت روانی خداست، پشت نموده است:

ای خدا، ای خنده مرموز مرگ‌آلود / با تو بیگانه‌ست، دردا، ناله‌های من / من تو را کافر، تو را منکر، تو را عاصی / کوری چشم تو، این شیطان، خدای من (فرخزاد، عصیان: ۱۸۳)

همان‌گونه که گفته شد، یکی از علل سرکوب سطح حوا در جوامع بشری و اجتناب از پذیرش آن، نقش مخرب زن در اساطیر باستانی جفت‌نخستین است. می‌توان گفت زنانگی منفی در این اساطیر، یکی از عوامل زن‌ستیزی و مردسالاری در جوامع دینی است. نه تنها مردان بلکه به زنان نیز آموخته شده است که ارزش‌های دنیای مردانه را آرمانی سازند (جانسون، ۱۳۹۴: ۳)؛ شاید علت اصلی و کهن‌الگویی این مردسالاری در جوامع مختلف، ترس ابتدایی و ناخودآگاه روان بشر، به‌ویژه آنیموس، از تکرار دوباره فریب نخستین باشد؛ از این زاویه مردسالاری واکنشی تدافعی و متعصبانه برای جبران فریب نخستین آدم توسط حواست. با توجه به این مطلب طبیعی است که حوای اشعار فرخزاد با واکنشی جمعی و تدافعی از جامعه خود روبه‌رو شود. به عبارت دیگر نیروی روانی سطح حوا در اشعار فروغ فرخزاد برای بسیاری از خوانندگان، تداعی‌گر ناخودآگاه کهن‌الگوی دردناک فریب آدم و رانده‌شدنش از بهشت است. در این حالت واکنش تعصب‌آمیز توده، طبیعی‌ترین و البته ناخودآگاهانه‌ترین دفاع در برابر ارجاع به این سطح فریبی زنانگی است. یونگ سرکوب زنانگی یک زن را توسط نیروهای ناخودآگاه توده این چنین توصیف می‌کند: «فرضیه یا باورهای ناخودآگاه، بزرگ‌ترین دشمنان طبیعت زنانه‌اند، و پاره‌ای وقت‌ها شوقی واقعاً شیطانی مردها را خشمگین می‌کند و در نتیجه، به زن‌ها لطمه بزرگ خفه‌کردن تدریجی جذابیت و مفهوم طبیعت آن‌ها و کنارزدنشان به پس‌زمینه را موجب می‌شود.» (یونگ، ۱۳۹۷: ۱۳۷، ۱۳۸).

فروغ فرخزاد با بیان احساسات عاشقانه خود در برابر کهن‌الگوهای پذیرفته‌شده جمعی عصیان کرد.

آن داغ ننگ خورده که می‌خندید / بر طعنه‌های بیهده من بودم / گفتم که بانگ هستی خود باشم / اما دریغ و درد که زن بودم / چشمان بی‌گناه تو چون لغزد / بر این کتاب در هم بی‌آغاز / عصیان ریشه‌دار زمان‌ها را / بینی شکفته در دل هر آواز (فرخزاد، عصیان: ۱۸۵)

او هزینه این سرکشی را با تعارضات و رنج‌های روانی که در اشعارش مشهود است، پرداخت کرد؛ زیرا طبق نظر یونگ، کهن‌الگوهای پذیرفته‌شده مانند رودخانه‌ای هستند که آب زندگی را در طول قرن‌ها از خود عبور داده‌اند (بولن، ۱۳۹۷: ۴۲) و انحراف از بستر عمیق این رودخانه، برای فرد، جز با رنج فراوان ممکن نیست. فروغ با بیان بی‌پروا و شجاعانه سطح حوا، ترس دیرینه آنیموس را از زنانگی زنده کرد و پایه‌های جامعه مردسالاری را با تردید و تزلزل روبه‌رو ساخت و در نتیجه آن، خود را در معرض بلعیده‌شدن توسط تعصب آنیموسی قرار داد. رابرت جانسون درباره بلعیده شدن زنانگی در این گونه جوامع چنین نوشته است: «جوامع بشری، بهای بسیار سنگینی برای تغییر و تحول پرداخته‌اند و همچنان باید بپردازند زیرا آنیموس کور و ناآگاه دنیای پدرسالار از ترس از دست دادن سروری بی‌چون‌وچرای چندهزارساله خود، دیوانه‌وار به جنگ و ویرانی و نابودی دست می‌زند.» (رابرت جانسون، ۱۳۹۹: ۲۳).

۲-۲- سطح دوم زنانگی، هلن

فون فرانتس در توصیف سطح دوم زنانگی می‌نویسد: «هلنا نماد شکل رمانتیک و زیبایی‌شناختی اروس است که با عناصر سکسی مخلوط شده است.» (فون فرانتس و ادینجر، ۱۳۹۹: ۶۹). هلن شخصیتی اسطوره‌ای در یونان باستان است که به‌رغم ازدواج و داشتن همسر، تن به ارتباطی نامشروع داد و همراه با پاریس به تروا رفت و این مسئله سرآغاز جنگ تروا بود (همیلتون، ۱۳۷۶: ۲۴۶). منلائوس که همسر هلن بود، پس از شکست تروا و بازگرداندن هلن تصمیم داشت که وی را به‌سبب بی‌وفایی بکشد، اما زیبایی‌اش مانع این کار شد (پین سنت، ۱۳۸۰: ۲۱۹).

هلن نیز چون حوا در تطبیق با مدل کهن‌الگویی بولن قابل‌مقایسه با آفرودیت (الهة عشق و زیبایی) است؛ به‌ویژه که آفرودیت نیز به هفائستوس خیانت نمود و با آرس درآمیخت (بولن، ۱۳۹۷: ۳۲۱). می‌توان گفت هلن، حوای خودآگاه شده است؛ اگر حوا از سر ناآگاهی و کنجکاوای به گناه میل کرد، هلن آگاهانه گناه را برمی‌گزیند؛ از این رو هلن نیز همانند حوا از سطوح ممنوع زنانگی است. بارزترین نمودهای

کهن‌الگوی هلن را می‌توان رسوایی، خیانت و عدم تعهد عاطفی دانست. این ویژگی‌ها را در پاره‌ای از شعرهای فروغ می‌توان مشاهده کرد:

از پیش من برو که دل آزارم / ناپایدار و سست و گنه‌کارم / در کنج سینه یک دل
دیوانه / در کنج دل هزار هوس دارم [...] دیر آمدی و دامنم از کف رفت / دیر آمدی و
غرق گنه گشتم / از تندباد ذلت و بدنامی / افسردم و چو شمع تبه گشتم (فرخزاد،
اسیر: ۲۷، ۲۸)

رفتم، مگو، مگو که چرا رفت، ننگ بود / عشق من و نیاز تو و سوز و ساز ما / از پرده
خموشی و ظلمت، چو نور صبح / بیرون فتاده بود به یکباره راز ما (فرخزاد، اسیر: ۴۳)
مگو شعر تو سر تا پا گنه بود / از این ننگ و گنه پیمانه‌ای ده / بهشت و حور و آب کوثر
از تو / مرا در قعر دوزخ خانه‌ای ده / به دور افکن حدیث نام، ای مرد / که ننگم لذتی
مستانه داده / مرا می‌بخشد آن پروردگاری / که شاعر را دلی دیوانه داده (فرخزاد،
اسیر: ۵۰)

سطوح ابتدایی زنانگی در جوامع مردسالار به سبب ممنوعیت و سرکوب روانی‌شان،
زنان بیرونی را نشانه می‌گیرند؛ به عبارت دیگر تمامی حجم سرکوب‌شده زنانگی در
ناخودآگاه مردان، بر زنی که این سطوح غریزی را زیست کند، فرافکنی می‌شود و در
نتیجه این فرافکنی، ویژگی‌های غریزی یک زن بسیار بیشتر از آنچه که در واقعیت
هست، جلوه‌گر می‌شود (یونگ، ۱۳۹۷: ۱۳۸ و جانسون، ۱۳۹۸: ۷۵). فروغ فرخزاد
به‌عنوان یک زن و شاعر مدرن تلاش کرد تمامیت زنانه را لاقل در اشعارش زیست
کند، اما نمایان ساختن شاعرانه‌ی حوا و هلن، سیل فرافکنی را به سوی او روانه ساخت.
پیش از او در ادبیات فارسی زنانگی وجود نداشت و اگر هم بود آسمانی و روحانی بود،
اما فروغ این زنانگی تقدیس‌شده را به ریشه‌های غریزی‌اش متصل کرد و به قول
شمیسا انتقام مظلومیت معدود شاعران زن پیش از خود را گرفت (ر.ک شمیسا،
۱۳۷۲: ۲۲۴). او توانست در سرزمین آرمانی شعر و گل و بلبل، جایی برای سطوح
تیره‌تر زنانگی (کلاغان سیاه) باز کند و به‌زعم خود بساط آرمان‌گرایی را برچیند:

در سرزمین شعر و گل و بلبل / موهبتی است زیستن، آن هم / وقتی که واقعیت
موجود بودن تو پس از سال‌های سال پذیرفته می‌شود [...] / و از صدای اولین
قدم رسمی‌ام / یکباره از میان لجنزارهای تیره، ششصدوهفتادوهشت بلبل
مرموز که از سر تفنن / خود را به شکل ششصدوهفتادوهشت کلاغ سیاه پیر
در آورده‌اند / با تنبلی به سوی حاشیه‌ی روز می‌پرند (فرخزاد، تولدی دیگر: ۳۱۳)

یونگ در تمام نظریاتش معتقد به تعادل است؛ یعنی هر محتوای ناخودآگاهی که
فعال می‌شود با هدف جبران افراط خودآگاهی و بازگرداندن تعادل به آن است. برای
مثال زمانی که در جامعه‌ای، سطح مریم زنانگی بیش از حد رشد داده می‌شود،

بررسی روان‌شناختی زنانگی در اشعار فروغ فرخزاد ۳۱

به صورت جبرانی و برای تعادل، سطح حوا نیز در لایه‌هایی از جامعه گسترش می‌یابد تا توازن روانی فردی و جمعی را بازگرداند. یونگ به همین ترتیب، مسیح و دجال را تجلی دو وجه تعادل‌بخش یک کهن‌الگو می‌داند (یونگ، ۱۳۸۳: ۵۷). «هر دوره تاریخی می‌تواند قابل‌مقایسه با روح فرد باشد، و مانند این روح، دارای موقعیت آگاه، ویژه و محدود و مشخص بوده و به این سبب نیاز به نوعی جبران دارد؛ ناخودآگاه جمعی می‌تواند این نیاز را از طریق یک شاعر یا الهام‌گیرنده یا راهنما که بیانگر آنچه که غیرقابل بیان در دوره خویش است، برطرف نماید.» (یونگ، ۱۳۹۷: ۲۴۱) بنابراین وقتی که در ادبیات هزارساله فارسی ما سطح مریم ستایش می‌شود، به‌ناچار و به‌جبر ناخودآگاه، زن شاعری خواهد آمد که جبران‌کننده حوا و هلن سرکوب‌شده دوران‌ها باشد، فروغ فرخزاد در ادبیات فارسی نقشی تعادل‌ساز را بر عهده گرفت. همان‌طور که یونگ معتقد است نور بیشتر به معنای ظلمت بیشتر است (هولیس، ۱۳۹۷: ۷۰)؛ یعنی هرچقدر نور مریم در خودآگاهی بیشتر باشد، تیرگی و ظلمت حوا و هلن نیز در ناخودآگاه بیشتر است. این محتوای ناخودآگاه عاقبت برای تخلیه انرژی خود مفرد می‌یابند و می‌توان گفت فروغ، آزادکننده انرژی این سطوح سرکوب‌شده زنانگی در ادبیات فارسی است.

یونگ درباره تعادل روان جمعی می‌گوید: «پرستش جمعی مریم که بیانگر رابطه روحانی با زن است سبب شد که تصویر زن، اعتباری را از دست بدهد که آرزوی موجود انسانی است. بنابراین تصویر زن در ناخودآگاه، امکانی بالقوه می‌شود که حیات‌بخش تسلط‌های کهن‌کودکانه است. بدین گونه بی‌ارزش کردن نسبی زن واقعی (زنی که هر چهار سطح زنانگی را زیست می‌کند) سبب ایجاد دور باطل جبران به‌وسیله ویژگی‌های شیطانی می‌گردد.» (یونگ، ۱۳۹۷: ۱۳۳)

ادبیات آنیموسی ما با سرکوب هزارساله زنانگی غریزی در خود، با زنی ساختارشکن همچون فروغ فرخزاد روبه‌رو می‌شود تا بخشی از انرژی سرکوب‌شده ناخودآگاه را تخلیه کند؛ همچنان که فروغ خود اعتراف می‌کند: «رفتم ز خود که پرده براندازم / از چهر پاک حضرت مریم‌ها» (فرخزاد، عصیان: ۱۸۶). روشن است که تخلیه انرژی جمعی هزاران ساله توسط یک فرد، رنج و فشار زیادی بر ساختار روانی وی وارد می‌سازد. فروغ در جای‌جای اشعار خویش به این رنج روحی طاقت‌فرسا اشاره کرده است.

تمام روز، تمام روز / رها شده، رها شده، چون لاشه‌ای بر آب / به سوی سهمناک‌ترین صخره پیش می‌رفتم / به سوی ژرف‌ترین غارهای دریایی / و

گوشتخوارترین ماهیان / و مهره‌های نازک پشتم از حس مرگ تیر می‌کشید / نمی‌توانستم، دیگر نمی‌توانستم / صدای پایم از انکار راه برمی‌خاست / و یأسم از صبوری روحم وسیع‌تر شده بود / و آن بهار و آن وهم سبز رنگ / که بر دریچه گذر داشت، با دلم می‌گفت: / «نگاه کن / تو هیچ‌گاه پیش نرفتی / تو فرو رفتی» (فرخزاد، تولدی دیگر: ۲۹۵)

تأکید شاعر بر رها شده بودن، نماد رهایی او از الگوهای روانی پذیرفته‌شده جمعی است و این رهایی، احساس غربت روانی را به شاعر می‌دهد: *چون لاشه‌ای بر آب*. دریا و آب نماد ضمیر ناخودآگاه است (شوالیه، گبران، ۱۳۸۴: ۲۱۶) و ژرفای دریا نماد ناخودآگاه جمعی است که مدفن تمامی محتویات و نیروهای سرکوب‌شده است و رویارویی با این محتویات برای فرد رنج‌آور یا حتی مرگ‌آور است: *و مهره‌های نازک پشتم از حس مرگ تیر می‌کشید*. شاعر دیگر نمی‌تواند، و رنجی که متحمل می‌شود بیشتر از صبر اوست؛ این رنج نهفته جمعی، متعلق به یک ملت است و از توان یک فرد بسیار بزرگ‌تر است: *نمی‌توانستم دیگر نمی‌توانستم...*

پیشرفت یا پسرفت انسان را عوامل و موانع ناخودآگاه او تعیین می‌کنند، فروغ چطور می‌توانست پیش برود در حالی که پایش در گل‌ولای زنانگی سرکوب شده فرو رفته بود و این توده تیره، روان وی را در خود فرو می‌کشید؟: *تو هیچ‌گاه پیش نرفتی توفرو رفتی*. کلاریسا استس، روانکاو یونگی، می‌نویسد: «غالب افسردگی‌ها، رخوت‌ها و سردرگمی‌های زنان نتیجه زندگی روحی شدیداً محدودی است که در آن خلاقیت، انگیزه و آفرینش فرد محدود یا منع می‌شود. زنان انگیزه عظیمی برای عمل کردن را از نیروی خلاق دریافت می‌کنند. ما نمی‌توانیم این واقعیت را نادیده بگیریم که هنوز هم محدودیت‌های فرهنگی و تنبیه‌هایی که در مورد غرایز طبیعی و وحشی زنان صورت می‌گیرد، استعدادهای آن‌ها را به شدت به یغما می‌برد و نابود می‌کند.» (استس، ۱۳۹۵: ۳۷۶).

۳-۲- سطح سوم زنانگی، مریم باکره

یونگ در توصیف سطح سوم آنیما می‌نویسد: «مرحله سوم، اروس را به بلندای سرسپردگی مذهبی می‌رساند و بدین طریق او را روحانی می‌سازد، حوا جای خود را به مادری روحانی می‌دهد.» (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۷). سطح مریم، نه فریبندگی و ویرانگری سطح حوا و هلن را دارد و نه خردمندی سوفیا را؛ در نتیجه فراگیرترین و پذیرفته‌شده‌ترین سطح زنانگی در جوامع مردسالار است. به گفته ادینجر، روانکاو یونگی، زنانگی شامل پست‌ترین ویژگی‌ها و در عین حال متعالی‌ترین آن‌هاست و چه

بررسی روان‌شناختی زنانگی در اشعار فروغ فرخزاد ۳۳

در زمینه اغواء و فریب و چه در راهنمایی روحانی نقش دارد (فون فرانتس و ادینجر، ۱۳۹۹: ۲۴) و یک زن یکپارچه و فردیت یافته می‌تواند به تمام این سطوح نور و تاریکی دسترسی داشته باشد (رابرت جانسون، ۱۳۹۸: ۸۵)، در حالی که آنیموس فاقد این توانایی انعطاف‌پذیری است و مایل است زنانگی را نه یک کل منسجم، بلکه دوگانه‌ای متضاد ببیند: فاحشه یا مریم باکره. در این حالت سطح مریم توسط جامعه آنیموسی پذیرفته می‌شود و سطح حوا و هلن در حالت سرکوب ناخودآگاه، کمین می‌کنند تا بر زنی واقعی فرافکنی شوند.

آنیمای در سطح مریم هم‌مرتبه کهن‌الگوی «هستیا» در مدل شخصیت‌شناسی بولن است؛ وی درباره پذیرفته‌شدن و ستایش این سطح توسط مردان می‌نویسد: «زن هستیا اغلب مردانی را به خود جذب می‌کند که زنان را یا همچون تصاویر حضرت مریم یا همچون روسپی در نظر می‌گیرند. این مردان زنانی را به‌عنوان «خوب» طبقه‌بندی می‌کنند که از نظر جنسی بی‌تجربه بوده، نسبت به رابطه جنسی بی‌علاقه، و بنابراین مقدس باشند. آن‌ها زنانی را که به سمت مردان جذب می‌شوند و از نظر جنسی پذیرا هستند به‌عنوان «بد» یا «هرزه» طبقه‌بندی می‌کنند.» (بولن، ۱۳۹۵: ۱۸۶) در فرهنگ و ادبیات فارسی نیز سطح مریم بیشتر ستایش و تشویق شده است. انتقال روانی از سطح «هلن» به «مریم» از طریق خودشناسی و کشف ناخودآگاه امکان‌پذیر است و لاجرم این مسیر همراه با رنج و بحران طی می‌شود. به‌طور کلی افسردگی و بحران در روان‌شناسی یونگ دارای ارزش درمانی و انتقالی است که می‌تواند فرد را به لایه‌های متعالی‌تر روان متصل کند (شارپ، ۱۳۹۸: ۲۵ و هولیس، ۱۳۹۷: ۷۷). یکی از عوامل تأثیرگذار در سفر قهرمانی آنیما نیز هبوط یا افسردگی است (مورداک، ۱۳۹۳: ۱۱۷). در دفترهای شعری فروغ فرخزاد مواردی یافت که بر اندوه شدید و افسردگی شاعر تأکید می‌کند (ر.ک فرخزاد: شعری برای تو، بازگشت، بعدها، آن روزها، بر او ببخشایید، جمعه، بیش از این‌ها، ...). بر این اساس می‌توان آن دسته از اشعار فروغ را که در سطح سوم و چهارم آنیما سروده شده‌اند، حاصل رویارویی او با لایه عمیق‌تر ناخودآگاه دانست. با این فرض، فروغ فرخزاد با عبور از هبوط و افسردگی توانست به سطح متعالی‌تر زنانگی و سطح غیرشخصی آنیما دست پیدا کند چنانچه یونگ می‌گوید: «فرایند خودآگاه کردن آنیما و آنیموس در واقع موجب دگرگونی شخصیت می‌شود.» (یونگ، ۱۳۸۱: ۴۰۳).

فروغ در سه دفتر نخستینش با پاکی و تقدس مریم بیگانه است، در دفتر «تولد دیگر» که حاصل تولد آنیمای تازه اوست، با مریم آشتی می‌کند و در شعر «دیوارهای مرز» خود را مریم می‌داند و عشق درونی خویش را عیسانی دیگر:

با من رجوع کن / من ناتوان از گفتن / بگذار در پناه شب، از ماه بار بردارم / بگذار
پر شوم / از قطره‌های
کوچک باران / از قلب‌های رشد نکرده / از حجم کودکان به دنیا نیامده / بگذار پر
شوم / شاید که عشق

من / گهواره تولد عیسانی دیگری باشد. (فرخزاد، تولدی دیگر)

ناتوانی شاعر از سخن گفتن، تداعی‌کننده روزه سکوت مریم است زمانی که با مسیح به معبد مقدس بازگشته بود (قرآن، مریم: ۲۶) و نیز بارور شدن او از ماه (ماه نشانه رسوخ روح در ماده است: شوالیه، گریبان ۱۳۸۴: ۱۳۵) یادآور باروری مریم از روح‌القدس است؛ او در نهایت، عشق خویش را عیسانی دیگری می‌داند. یونگ می‌گوید: «زن امروزی از این واقعیت غیرقابل انکار آگاه است که او به بالاترین و بهترین چیز در خود دست نمی‌یابد مگر در حالت عشق.» (یونگ، ۱۳۹۷: ۱۳۶).

از دیگر ویژگی‌های بارز سطح مریم می‌توان به پارسایی و پاکدامنی، معنویت‌گرایی، عبادت و درونگرایی عارفانه، مناعت طبع، تجربیات عرفانی و... اشاره کرد. فروغ در شعر «آفتاب می‌شود» به واسطه تجربه عاشقانه خویش، به سطح مریم نزدیک می‌شود و تعالی را بیش از پیش درک می‌کند:

به راه پر ستاره می‌کشانی ام / فراتر از ستاره می‌نشانی ام / نگاه کن / من از ستاره
سوختم / کنون به گوش من دوباره می‌رسد / صدای تو / صدای بال برفی
فرشتگان / نگاه کن که من کجا رسیده‌ام / به کهکشان، به بی‌کران، به جاودان
(فرخزاد، تولدی دیگر، ۲۳۱)

در شعر «عاشقانه» خبری از عناصر تشدیدشده جنسی در معشوق نیست و عشق فروغ به او فراتر از جذابیت جنسی و همراه با نوعی معنویت است:

همچو بارانی که شوید جسم خاک / هستی‌ام ز آلودگی‌ها کرده پاک [...] / درد
تاریکی است درد خواستن / رفتن و بیهوده خود را کاستن [...] / عشق چون در
سینه‌ام بیدار شد / از طلب پا تا سرم ایثار شد / این دگر من نیستم من نیستم /
حیف از آن عمری که با من زیستم (فرخزاد، تولدی دیگر: ۲۵۶)

شعر آیه‌های زمینی دارای تصاویری کهن‌الگویی است که در آن مردم از غربتی به غربت دیگر می‌روند و کبوتر ایمان از قلب‌هاشان گریخته است. شمیسا این شعر را از مکاشفات فروغ می‌داند (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۷۰) که می‌تواند حاصل تجربیات عرفانی سطح مریم باشد:

بررسی روان‌شناختی زنانگی در اشعار فروغ فرخزاد ۳۵

و هیچ کس نمی‌دانست / که نام آن کبوتر غمگین / کز قلب‌ها گریخته، ایمان است!
(فرخزاد، تولدی دیگر: ۲۸۳)

در شعر «فتح باغ» عشق فروغ فراتر از یک عشق جنسی، با عناصری اسطوره‌ای و رویاگونه همراه شده است:

همه می‌دانند / همه می‌دانند / ما به خواب سرد و ساکت سیمرغان ره یافته‌ایم /
ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم / در نگاه شرماگین گلی گمنام / و بقا را در
یک لحظه نامحدود / که دو خورشید به هم خیره شدند (فرخزاد، تولدی دیگر:
۲۹۸)

فروغ در شعر «تنها صداست که می‌ماند» مشخصاً از عشق جنسی سر باز می‌زند
و از تعهد به مفاهیم برتر سخن می‌گوید:

مرا به زوزه دراز توحش / در عضو جنسی حیوان چه کار؟ / مرا به حرکت حقیر
کرم در خلاء گوشتی چه کار؟ / مرا تبار خونی گل‌ها به زیستن، متعهد کرده است
/ تبار خونی گل‌ها، می‌دانید؟ (فرخزاد، ایمان بیاوریم به آغاز فصلی سرد: ۳۶۴)

۲-۴- سطح چهارم زنانگی، سوفیا

چهارمین و بالاترین سطح آنیما را «سوفیا» نامیده‌اند. یونگ این مرحله را تجلی
خردی می‌داند که از مقدس‌ترین و پاک‌ترین عناصر فراتر است (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۹۰).
سوفیا پهناور، غیرشخصی و همواره پوشیده و در هاله‌ای کهن و باستانی است
(جانسون، ۱۳۹۹: ۱۰۹). فون فرانتس در توصیف این سطح می‌نویسد: «مرحله چهارم
تحقق آنیما مکرراً به شکل عشق که در قالب خرد تشخیص یافته است متجلی
می‌شود.» (فون فرانتس و ادینجر، ۱۳۹۹: ۷۰).

خرد سوفیا خردی درونی است که از عرفان حاصل می‌شود. بولن درباره تأثیر
سوفیا در روان زن معتقد است: «وقتی کهن‌الگوی سوفیا در درونتان فعال می‌شود،
قادر به درک روح وقایع یا چگونگی روحيات انسان‌ها خواهید بود. عرفان جنبه‌ای از
کهن‌الگوی سوفیاست که حاصل تجربه‌های ماوراءالطبیعه است. آن جا که کلمات
برای بیان احساسات درونی کافی نیستند، غالباً از عباراتی همچون حیرت، زیبایی،
برکت، الوهیت و وصف‌ناپذیر برای توصیف این ادراک ماوراءالطبیعه استفاده می‌شود.
[...] این تجربه مقدس، مفهوم لحظه‌ای است که یک زن، شهود را تجربه می‌کند. بعد
از آن شناخت خدا و حقیقت هستی، محور اصلی زندگی معنوی‌اش می‌شود و همه
زندگی‌اش را در این راه می‌گذارد. او تلاش می‌کند، این تجربیات و مفهومی‌شان را با
زبان استعاره به دیگران منتقل کند و به دنبال راهی برای تجربه وحدت و یکی شدن
با هستی است [...] کسانی که خود را عاشقانه و عمیق وقف یک راه یا هدف کرده‌اند،

این عرفان را در الهامات درونی‌شان می‌یابند. تجربه‌های عرفانی، همان الهام موجود در شعر و هنر است.» (بولن، ۱۳۹۷: ۷۰ و ۷۲).

در اساطیر یونان آمده است که متیس، خدایانوی خرد و همسر زئوس، توسط او بلعیده شد تا از آن پس زئوس با خیالی آسوده صاحب خرد همسرش باشد (بولن، ۱۳۹۵: ۴۶). این داستان اشارتی است به کهن‌الگوی پرتکراری که طبق آن، هر زن خردمندی در معرض بلعیده شدن (یا مرگ) توسط جامعه، همسر یا معشوق زئوسی خویش است. بولن در تفسیر امروزی این کهن‌الگو می‌گوید: «زن ممکن است از همسرش باهوش‌تر باشد یا تحصیلات بالاتری داشته باشد، یا ممکن است برای رسیدن به اهدافش قاطع‌تر باشد و راه‌حل‌ها و ایده‌های بهتری داشته باشد و همه این توانایی را در جهت موفقیت همسرش به کار گیرد. وقتی ایده‌ها و خلاقیت یک زن به همسرش نسبت داده می‌شود، به نوعی متیس بلعیده شده را یادآوری می‌کند. در این شرایط (او) معمولاً هیچ‌گاه شناخته نمی‌شود.» (بولن، ۱۳۹۷: ۴۷). بلعیده شدن خرد زنانه توسط زئوس، علت ناشناخته ماندن سطح سوفیای آنیما در جوامع مردسالار است. خرد و استعداد بسیاری از زنان از جمله شاعران را حتی در زمان حیاتشان به نام پدر، همسر یا معشوقشان نوشته‌اند، حتی مرگ زود هنگام فروغ را نیز از این دیدگاه می‌توان بلعیده شدن توسط جامعه‌ای دانست که یکپارچگی و خردمندی روانی وی را برنتابید. فروغ در شعر «تنها صداست که می‌ماند» تحت راهبری سوفیا، به جهان بینی و خردی دست یافته است که دنیای بیرونی با تمام معیارهایش، بارها از آن حقیرتر است؛ پس چرا توقف کند؟ او دریافته که موعد پرواز فرا رسیده است و به‌زودی از سردخانه آنیموسی این جهان رخت بر خواهد بست:

چرا توقف کنم؟ / چه می‌تواند باشد مرداب / چه می‌تواند باشد جز جای
تخم‌ریزی حشرات فساد / افکار سردخانه را جنازه‌های باد کرده رقم می‌زنند. /
[...] چرا توقف کنم؟ [...] / من از سلاله درختانم / تنفس هوای مانده ملولم می‌کند
/ پرنده‌ای که مرده بود به من پند داد که پرواز را به خاطر بسپارم [...] / در
سرزمین قد کوتاهان / معیارهای سنجش / همیشه بر مدار صفر سفر کرده‌اند /
چرا توقف کنم؟ / من از عناصر چهارگانه اطاعت می‌کنم / و کار تدوین نظام‌نامه
قلبم / کار حکومت محلی کوران نیست. / مرا تبار خونی گل‌ها به زیستن متعهد
کرده است / تبار خونی گل‌ها، می‌دانید؟ (فرخزاد، ایمان بیاوریم به آغاز فصلی
سرد: ۳۶۴)

از دیگر نمودهای سوفیا می‌توان به مواردی همچون تجربیات شهودی و عرفانی، الهام و پیش‌گویی، عشق به هستی و خداوند و خردمندی اصیل زنانه اشاره کرد.

بررسی روان‌شناختی زنانگی در اشعار فروغ فرخزاد ۲۷

شمیسا شعر «آیه‌های زمینی» را مکاشفات فروغ می‌داند (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۷۰). فروغ در این شعر، جهانی تاریک با خورشیدی مرده و مردمانی وحشت‌زده و مجنون را توصیف می‌کند و در نهایت به چیزی نیم‌زنده و مغشوش در درون همان مردم ارجاع می‌دهد که در این دنیای تاریک، هنوز هم می‌تواند به پاکی آواز آب ایمان بیاورد و کسی جز شاعر نمی‌داند که این خالی بی‌پایان انسان امروزی، حاصل غیبت ایمان است؛ تأکید فروغ بر چنین ایمانی نتیجه حضور سوفیاست.

شاید هنوز هم / در پشت چشم‌های له‌شده در عمق انجماد / یک چیز نیم‌زنده
مغشوش / برجای مانده بود / که در تلاش بی‌رمقش می‌خواست / ایمان بیاورد به
پاکی آواز آب‌ها / شاید، ولی چه خالی بی‌پایانی / خورشید مرده بود / و هیچ‌کس
نمی‌دانست / که نام آن کبوتر غمگین / کز قلب‌ها گریخته، ایمان است! (فرخزاد،
تولد دیگر: ۲۸۳)

در شعر «به علی گفت مادرش روزی»، علی کوچیکه، خواب یک ماهی (نماد تعالی: یونگ، ۱۳۵۲: ۲۳۹) می‌بیند که وی را به سیر دریا (کشف ناخودآگاه (شوالیه، گربران، ۱۳۸۴: ۲۱۶) و باغ بالا (فردیت) دعوت می‌کند؛ علی شجاعانه رویا و شهود خویش را دنبال می‌کند و به نصایح ننه‌قمرخانم (نماد معیار جمعی که متضاد با فردیت انسان است) بهایی نمی‌دهد و شهود خودش را در مرتبه بالاتری از فهم عمومی اجتماع قرار می‌دهد (فردیت‌یافتگی). هندرسون درباره سمبول‌های تعالی می‌نویسد: «کودک دارای احساسی از کمال است، اما فقط پیش از نخستین بروز خودآگاهی خویش. در شخص بالغ، احساس کمال از طریق اتحاد خودآگاهی با محتویات ناخودآگاه ذهن انجام می‌گیرد. از این اتحاد آن چیزی ناشی می‌شود که یونگ آن را عمل متعالی روح نامید که بدان وسیله انسان می‌تواند به عالی‌ترین هدف خود برسد، و آن عبارت است از آگاهی کامل از امکانات بالقوه خویشتن. از این رو آنچه ما سمبول‌های تعالی می‌نامیم، سمبول‌هایی هستند که کوشش انسان را برای رسیدن به این هدف می‌نمایند. این سمبول‌ها وسیله‌ای فراهم می‌آورند که با آن محتویات ناخودآگاه وارد ذهن خودآگاه می‌شود و نیز خودشان نمایش فعالی هستند از محتویات مذکور.» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۳۱). فروغ در انتهای این شعر خواننده را به دنبال کردن فردیت و پاسخ‌گویی به روح خویش دعوت می‌کند:

«علی کجاس؟» / «تو باغچه!» / «چی می‌چینه؟» / «آلوچه!» / آلوچه باغ بالا /
جرأت داری؟ بسم‌الله!

شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» نیز بر پایه شهود پاک و رویای سحرانگیز کودکانه سروده شده است؛ دختر کوچکی که خواب آن ستاره قرمز را، وقتی که خواب

نبوده! دیده است و این خواب برایش بسیار ارزشمند و اثرگذار بوده‌است. این خواب‌های کودکانه در دو دفتر پایانی روایت شده است. از نظر یونگ «رویاها ممکن است یک جنبه پیش‌گویی داشته باشند و هرکس که آن‌ها را تعبیر می‌کند باید این امر را در نظر داشته باشد، مخصوصاً وقتی که رویا پرمعنی است و زمینه کافی برای توجیه آن در دست نیست. چنین رویایی معمولاً ناگهانی و بدون زمینه قبلی است و انسان واقعاً نمی‌داند که چه چیزی آن را به وجود آورده است» (یونگ، ۱۳۵۲: ۱۱۶). بر این اساس شاید بتوان شعر «من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید...» را تصویری پیش‌گویانه از دگرگونی‌های جامعه ایران دانست که بذر آن از مدت‌ها پیش در ناخودآگاه جمعی ملت ایران کاشته شده بود و فروغ به دلیل ارتباطش با اعماق ناخودآگاه به‌عنوان یک هنرمند، آمدن کسی را که حامل آرمان‌های فرافکنی‌شده ملت باشد، پیش‌گویی کرد. یونگ درباره این توان روانی هنرمند می‌گوید: «هنرمند مفسر رازهای روح زمان خویش است، بدون این که خواهان آن باشد، مانند هر پیامبر راستین. او تصور می‌کند که از ژرفای وجود خود سخن می‌گوید، اما روح زمان است که از طریق دهانش سخن می‌گوید. [...] هنرمند در ژرف‌ترین مفهوم آن، ابزار اثر هنری است؛ حتی به جرئت می‌توانم بگویم، چیزی پایین‌تر از اثر، ضمناً به این دلیل است که ما هرگز نمی‌توانیم از وی توقع تفسیر اثرش را داشته باشیم. او با بخشیدن صورت به اثر، انجام والای خود را تکمیل نمود. وی باید تفسیر را به دیگران و نیز به آینده واگذار نماید. هنرمند به‌عنوان شخص می‌تواند خلق و خو، هوس‌ها و مقاصد خودخواهانه‌اش را داشته باشد. در مقابل، به‌عنوان هنرمند، او «انسان» به مفهومی بالاتر است؛ او انسان جمعی است که حامل و بیانگر روح ناخودآگاه و فعال بشریت است.» (یونگ، ۱۳۹۷: ۲۴۲ و ۲۴۳). نقش پررنگ شهود و الهام، حاصل حضور و فعالیت کهن‌الگوی سوفیاست:

من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید / من خواب یک ستاره قرمز دیده‌ام / و پلک
چشمم می‌پرد / و کفش‌هایم هی جفت می‌شوند / و کور شوم / اگر دروغ بگویم
/ من خواب آن ستاره قرمز را / وقتی که خواب نبودم، دیدم (فرخزاد، ایمان
بیاوریم به آغاز فصلی سرد: ۳۵۷)

تأکید فروغ بر «به پایان رسیدن» و «مرگ» را در دفتر پایانی‌اش می‌توان بر همین اساس تعبیر کرد. بسامد این مضمون در این دفتر با توجه به حجم اندک‌ش، بسیار بالاست و می‌تواند نمادی از آگاهی شهودی فروغ از مرگ زود هنگامش باشد و «شهود» حاصل حضور آنیمای سطح بالاست:

بررسی روان‌شناختی زنانگی در اشعار فروغ فرخزاد ۳۹

به مادرم گفتم: «دیگر تمام شد!» / گفتم: «همیشه پیش از آنکه فکر کنی اتفاق می‌افتد / باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم» (فرخزاد، ایمان بیاوریم...: ۳۳۷) و مرگ، زیر چادر مادر بزرگ نفس می‌کشید / و مرگ، آن درخت تناور بود / که زنده‌های این سوی آغاز / به شاخه‌های ملولش دخیل می‌بستند / و مرده‌های آن سوی پایان / به ریشه‌های فسفری‌اش چنگ می‌زدند (فرخزاد، ایمان بیاوریم...: ۳۴۵)

و مرگ روی آن ضریح مقدس نشسته بود / که در چهار زاویه‌اش، ناگهان چهار لاله آبی، روشن شدند. (فرخزاد، ایمان بیاوریم...: ۳۴۵)

حس می‌کنم که وقت گذشته‌ست / حس می‌کنم که «لحظه»، سهم من از برگ‌های تاریخ است. (فرخزاد، ایمان بیاوریم...: ۳۵۰)

کسی نمی‌خواهد باور کند / که باغچه دارد می‌میرد. (فرخزاد، ایمان بیاوریم...: ۳۵۱)

پرواز را به خاطر بسپار پرنده مردنی است (فرخزاد، ایمان بیاوریم...: ۳۶۵)

با دنبال کردن نمادهای آنیما در اشعار فروغ فرخزاد، نه‌تنها شاهد رشد و یکپارچگی چهارسطح آن هستیم، بلکه گاهی هم‌پایگی و ترکیب آن‌ها را بدون هیچ تعارضی مشاهده می‌کنیم؛ چنان‌که در شعر او گاهی شهوانیتِ حوا رنگی از تقدس مریم دارد و رهایی وحشی هلن با خرد سوفیا هم‌آغوش است (ر.ک فرخزاد: وصل، عاشقانه، فتح باغ، گل سرخ، معشوق من، و...) و این همان چیزی است که یونگ تمامیت نامید. برای نمونه در شعر «معشوق من» آنیمای متعالی می‌سراید:

معشوق من / همچون خداوندی، در معبد نیال / گویی از ابتدای وجودش / بیگانه بوده است / او / مردی است از قرون گذشته / یادآور اصالت زیبایی (فرخزاد، تولدی دیگر: ۲۶۹)

این معشوق برای فروغ همچون آخرین نشانه یک مذهب شگفت (فرخزاد، تولدی دیگر: ۲۷۰)، مقدس است و این عشق اسطوره‌ای محصول مریم و سوفیاست درحالی‌که در بخش اول همین شعر می‌سراید:

معشوق من / با آن تن برهنه بی‌شرم / بر ساق‌های نیرومندش / چون مرگ ایستاد / خط‌های بی‌قرار مورب / اندام‌های عاصی او را / در طرح استوارش / دنبال می‌کنند [...] / او وحشیانه آزادست / مانند یک غریزه سالم / در عمق یک جزیره نامسکون (فرخزاد، تولدی دیگر: ۲۶۸)

توصیف دقیق اندام‌های معشوق و جذابیت‌های جسمی و جنسی او حاصل خلاقیت و ابتکار هلمن است که در این شعر پایه‌های سطوح عالی زنانگی نمود یافته است.

۳- نتیجه‌گیری

ردپای هر چهار سطح زنانگی را در اشعار فروغ فرخزاد می‌توان یافت؛ بسامد ویژگی‌های هوا و هلمن در سه دفتر ابتدایی و بسامد ویژگی‌های مریم و سوفیا در دو دفتر پایانی وی بیشتر است. فروغ در شعرش توانست رشد آنیما را تا متعالی‌ترین سطح آن نشان دهد و در عین حال هرگز سطوح پست‌تر آن را سرکوب نکرد. به همین دلیل در دو دفتر پایانی نه تنها شاهد حضور مریم و سوفیا هستیم، بلکه ردپایی از هوا و هلمن نیز در پس‌زمینه شعر او دیده می‌شود. مطابق با نظریات یونگ، اشعار فروغ فرخزاد بازتاب‌دهنده رشد و یکپارچگی روانی شاعر در حوزه آنیماست. یونگ این تمامیت را هدف فرایند فردیت می‌داند و معتقد است فردیت‌یافتگی نه در خوب بودن، بلکه در کامل بودن است. روان انسان زمانی وحدت‌یافته و کامل است که تماماً محتویات ناخودآگاه را پذیرفته باشد. زمانی که خودآگاه آن بخش از محتویات ناخودآگاه را که «بد» ارزیابی شده است، نمی‌پذیرد و سرکوب می‌کند، از یکپارچگی روانی فاصله می‌گیرد و متقابلاً ناخودآگاه را به عکس‌العمل وا می‌دارد. به عبارتی دیگر تعادل خودآگاه و ناخودآگاه در گروهی ابراز تمامیت انسان است؛ اگر انسان خودآگاهانه به سوی این تمامیت گام بردارد، ناخودآگاه چهره‌ای ویرانگر و منفی به خود می‌گیرد و با سازوکارهای خویش، تعادل روانی دردناک و گریزناپذیری ایجاد می‌کند. یکی از این سازوکارها فرافکنی است که طبق آن محتوای ناخودآگاهی که می‌بایست در ساحت روان درک و شناخته می‌شد، بر موضوعی خارج از روان فرد فرافکنی می‌شود. یونگ معتقد است انسان خردمند و فردیت‌یافته کسی است که به جای سرکوب، فرافکنی یا انکار سایه و سطوح ناخودآگاه خویش، آن‌ها را کشف کند، بپذیرد و با این پذیرش از ابراز ناخودآگاه آن‌ها در افعال خویش جلوگیری کند. فردی که نسبت به محتویات ناخودآگاه خویش به آگاهی رسیده است می‌تواند بهترین راه را برای ابراز بی‌خطر آن‌ها، حتی به صورتی نمادین، بجوید؛ از این رو فروغ فرخزاد توانست پرده از چهره‌های مختلف و متناقض کهن‌الگوی آنیما برگیرد و زنانگی را لااقل در شعرش از غریزی‌ترین تا متعالی‌ترین خصیصه‌هایش بیان کند و به‌عنوان یکی از هنرمندان اصیل امروز، تمامیت آنیما را به نمایش گذارد. «و بدین سان است که کسی می‌میرد و کسی می‌ماند...»

منابع و مآخذ

- قرآن کریم
۱. استس، کلاریسا پینکولا (۱۳۹۵). *زنانی که با گرگ‌ها می‌دوند: افسانه‌ها و قصه‌هایی درباره کهن‌الگوی زن وحشی*. ترجمه سیمین موحد. چاپ دوازدهم. تهران: نشر پیکان.
۲. بولن، جین شینودا (۱۳۹۵). *روان‌شناسی زنان (اللهه درون زن)*. ترجمه ملیحه وفامهر. چاپ اول. تهران: نشر دانژه.
۳. بولن، جین شینودا (۱۳۹۷). *زنان اسطوره‌ای*. ترجمه نجمه زینلی. چاپ دوم. تهران: نشر ورجاوند.
۴. بولن، جین شینودا (۱۳۹۷). *نمادهای اسطوره‌ای و روانشناسی مردان*. ترجمه مینو پرنیانی با همکاری پرتو پارسی. چاپ هفتم: تهران: انتشارات آشیان.
۵. پین‌سنت، جان (۱۳۸۰). *اساطیر یونان*. ترجمه باجلان فرخی. چاپ اول. تهران: انتشارات اساطیر.
۶. جانسون، رابرت (۱۳۹۸). *اسطوره جام مقدس*. ترجمه تورج‌رضا بنی‌صدر. چاپ پنجم. تهران: انتشارات لیوسا.
۷. جانسون، رابرت (۱۳۹۹). *عقده مادر و روابط زن و مرد*. ترجمه تورج‌رضا بنی‌صدر. چاپ ششم. تهران: انتشارات لیوسا.
۸. جانسون، رابرت (۱۳۹۴). *که عشق آسان نمود اول*. ترجمه مهدی سررشته‌داری. چاپ اول. تهران: انتشارات مهراندیش.
۹. رابرتسون، رابین (۱۳۹۷). *یونگ‌شناسی کاربردی*. ترجمه ساره سرگلزایی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ زندگی (وابسته به بنیاد فرهنگ زندگی بالنده).
۱۰. شارپ، داریل (۱۳۹۸). *تیپ‌های شخصیتی: مدل تیپ‌شناسی یونگ*. ترجمه بابک نجفی. چاپ ششم. تهران: نشر هیرمند.
۱۱. شمیسا، سیروس (۱۳۷۲). *نگاهی به فروغ فرخزاد*. چاپ اول. تهران: انتشارات مروارید.
۱۲. شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضایی. جلد اول. چاپ دوم. تهران: انتشارات جیحون.

۱۳. شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها. ترجمه و تحقیق سودابه فضایی. جلد پنجم. چاپ دوم. تهران: انتشارات جیحون.
۱۴. شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها. ترجمه و تحقیق سودابه فضایی. جلد دوم. چاپ دوم. تهران: انتشارات جیحون.
۱۵. شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها. ترجمه و تحقیق سودابه فضایی. جلد سوم. چاپ دوم. تهران: انتشارات جیحون.
۱۶. فرخزاد، فروغ (۱۳۸۳). مجموعه سروده‌ها. چاپ اول. تهران: نشر شادان.
۱۷. فون فرانستس، ماری لوئیز؛ ادینجر، ادوارد اف (۱۳۹۹). چهار مقاله یونگی. ترجمه مهدی سررشته‌داری. چاپ دوم. تهران: انتشارات مهراندیش.
۱۸. مک گوایر، ویلیام؛ فرانسیس کرینگتون هال، ریچارد (۱۳۹۸). یونگ می‌گوید: مصاحبه‌ها و دیدارها. ترجمه سیروس شمیسا. چاپ چهارم. تهران: نشر قطره.
۱۹. مورداک، مورین (۱۳۹۳). ژرفای زن بودن. ترجمه سیمین موحد. چاپ سوم. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ زندگی (وابسته به بنیاد فرهنگ زندگی بالنده)
۲۰. همیلتون، ادیت (۱۳۷۶). سیری در اساطیر یونان و رم. ترجمه عبدالحسین شریفیان. چاپ اول. تهران: نشر اساطیر.
۲۱. هولیس، جیمز (۱۳۹۷). مرداب روح. ترجمه فریبا مقدم. چاپ نهم. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ زندگی (وابسته به بنیاد فرهنگ زندگی بالنده)
۲۲. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۳). آیین: پژوهشی در پدیده‌شناسی «خویشتن». ترجمه پروین فرامرزی، فریدون فرامرزی. چاپ اول. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی - به نشر.
۲۳. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۸). انسان دو روح دارد. ترجمه رویا روحانیان. چاپ اول. تهران: نشر مصدق.
۲۴. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲). انسان و سمبول‌هایش. ترجمه ابوطالب صارمی. چاپ اول. تهران: انتشارات امیرکبیر.
۲۵. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۴). پاسخ به ایوب. ترجمه فؤاد روحانی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۶. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۱). راز پیوند. ترجمه پروین فرامرزی و فریدون فرامرزی. چاپ اول. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی - به نشر.

بررسی روان‌شناختی زنانگی در اشعار فروغ فرخزاد ۴۳

۲۷. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰). *روان‌شناسی انتقال*. ترجمه پروین فرامرزی و گلناز رعدی آذرخشی. چاپ اول. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی _ به نشر.

۲۸. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۴). *روان‌شناسی و تعلیم و تربیت*. ترجمه علی محمد برادران رفیعی. چاپ سوم. تهرانک نشر جامی.

۲۹. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۵). *روان‌شناسی و دین*. ترجمه فؤاد روحانی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۳۰. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰). *روان‌شناسی و کیمیاگری*. ترجمه پروین فرامرزی. چاپ دوم. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی _ به نشر.

۳۱. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۷). *روح و زندگی*. ترجمه دکتر لطیف صدقیانی. چاپ هفتم. تهران: انتشارات جامی.

۳۲. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۶). *ضمیر پنهان (نفس نامکشوف)*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. چاپ چهاردهم. تهران: تهران: نشر قطره.

۳۳. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۶). *کتاب سرخ*. ترجمه محمدرضا اخلاقی منش. چاپ سوم. تهران: نشر مصدق.

۳۴. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۴). *ماهیت روان و انرژی آن*. ترجمه پرویز امیدوار. چاپ سوم. تهران: انتشارات بهجت.

مقالات:

۳۵. پاکدل، مسعود؛ آزاده ستوده (۱۳۹۸). «تحلیل شعر فروغ فرخزاد بر اساس آرکی تایپ». *مطالعات ادبیات تطبیقی*. شماره چهل و نه: ۱۰۱-۱۲۴.

۳۶. حاجی آقابابایی، محمدرضا؛ نرگس صالحی (۱۳۹۵). «عشق و کارکردهای آن در آثار فروغ فرخزاد». *همایش ادبیات فارسی معاصر*.

۳۷. قائمی، فرزاد (۱۳۹۳). «بررسی تکوینی و تطبیقی کهن‌الگوی آفرینش انسان بنیادین بر مبنای رویکرد نقد پسیونگی». *پژوهش‌های ادبی*. شماره چهل و سوم: ۱۴۹-۱۲۱.

محمودی، مریم؛ راضیه جمشیدی (۱۳۹۶). «بازتاب کهن‌الگوی مادر در شعر فروغ فرخزاد». *پژوهشنامه ادبیات غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*. شماره بیست و هشتم: ۱۵۳-۱۶۸.



تحلیل فلسفی مفهوم «غربت» در فیلم «تی تی» بر اساس نظریه‌های طرح‌واره مفهومی و باشلار

الیکا اشجعی^۱

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات فارسی واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی،

رودهن، ایران

حبیب‌الله عباسی^۲

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی

چکیده

فیلم تی تی ساخته آیدا پناهنده یکی از آثار سینمایی درخور تأمل است که می‌توان آن را در چند وجه فلسفی، زبان‌شناسی شناختی و تخیل مورد مطالعه و بررسی قرار داد. این فیلم محتوایی غنی از مفهوم غربت و نگاهی فلسفی به این مفهوم دارد. در این جستار درصدد هستیم تا با روش تحلیلی-توصیفی و رویکرد بینامتنی به بررسی نگاه متضاد و تقابل‌گرایانه مفهوم غربت در میان دو طبقه متفاوت جامعه پردازیم. برای این منظور غربت را از دو دریچه طرح‌واره مفهومی که جزیی از استعاره مفهومی است و نیز نظریه گاستون باشلار بررسی کنیم و بکاویم. فیلم، دو قهرمان اصلی دارد که هر دو دچار حس غربت‌اند. یکی از جامعه روستایی و سنتی، و دیگری از جامعه شهری و مدرن. در ابتدا مفهوم غربت را در فیلم با طرح سه نگاهت «غربت سیاه‌چاله است»، «غربت انسان است.» و «غربت، سرطان است.»، بررسی و تفسیر کردیم، سپس به تحلیل فیلم با توجه به نظریه باشلار پرداختیم. آنچه حاصل پژوهش شد نحوه روایتی دو قهرمان با حس و مفهوم غربت بود. قهرمان جامعه روستایی درمان غربت خویش را در بازگشت به خانه می‌یابد، اما قهرمان مدرن و مدنی فیلم نمی‌تواند درد غربت خویش را تسکین بخشد؛ از این روی دچار حیرانی و سرگستگی بیشتر می‌شود. با تکیه بر دو بخش تخیل ماده و فضا از هر دو بخش در این مقاله بهره جستیم و نیز طرح‌واره مفهومی غربت را بر اساس نظریه لیکاف و جانسون مورد تحقیق و مذاقه قرار دادیم.

کلیدواژه‌ها: مفهوم غربت، فیلم تی تی، طرح‌واره مفهومی، دیدگاه‌های باشلار، فلسفه.

^۱ elika.ashjaee@yahoo.com

^۲ h.abbasi@khu.ac.ir

۱. کلیات پژوهش

۱-۱. طرح مسأله

سینما یکی از هنرهای متعالی مدرنی است که حوزه‌های متفاوتی اعم از ادبیات، شعر، موسیقی، فلسفه و ... را دربردارد و به سبب چنین گستره میدانی و بهره‌مندی از سرمایه‌های وسیع در حوزه‌های گوناگون بهتر از سایر هنرها می‌تواند با مخاطبان ارتباط برقرار کند و کارکرد پیام‌رسانی خود را با سهولت بهتری انجام دهد. امتیاز آن نسبت به سایر هنرها در این است که متن نوشتاری، متن تصویری و متن صوتی را توأم با یکدیگر درآمیخته و از هر پتانسیل اندیشگانی برای به ثمر رسیدن اهداف و کمال خویش بهره می‌جوید. نکته مهم درباره سینما که بر تأثیرگذاری ژرف او می‌افزاید، پرفورمنس بودن آن: هنر اجرایی است. حرکت و سیالیت و خروج از مرحله نظری نه تنها بر عمق ارتباطی آن تأثیر دارد بلکه آن را در اذهان ماندگارتر می‌کند. سینما با وجود ذات نوگرا و مدرن خود توانسته بستری فراهم کند تا ریشه‌های هویتی یک ملت که همانا ادبیات، فلسفه، تاریخ و ... است، در میان نسل نورسیده مغفل باقی نماند و یادآور شود که علوم انسانی خصوصاً ادبیات و فلسفه هیچ‌گاه کهنه نمی‌شوند. نمی‌توان ادبیات و فلسفه را از یک جامعه حذف کرد؛ زیرا حذف این دو حذف اندیشه و تفکرات انسان‌هاست؛ از این رو ادبیات و فلسفه با سینما پیوند محکمی دارد. فیلم‌تی‌تی ساخته آیدا پناهنده یکی از آثار سینمایی است که ساختی منسجم و چندساحتی را دربردارد. علاوه بر موضوع و محتوای عاشقانه داستان، از شناخت مفهوم غربت نزد انسان‌های پرورش‌یافته در محیط‌های متفاوت زیستی حکایت می‌کند. فیلم‌ساز غربت را منحصر به فرد و یا گروه خاصی نمی‌داند؛ از این‌رو مفهوم غربت را در قالب‌های متفاوت نشان می‌دهد. در این پژوهش به دغدغه ذهنی اکثر انسان‌ها: غربت می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که فیلم‌ساز چگونه نگاه تعارض‌گرایانه با چنین مفهومی را با مخاطب خویش در میان می‌گذارد. مسأله اصلی ما در این پژوهش نوع مواجهه با مفهوم غربت است.

۱-۲. پیشینه پژوهش

با توجه به عنوان مقاله، دو دسته منبع درباره مفهوم غربت در سینما یافت شد: ۱- (۱۴۰۱)، مقاله «تحلیل تطبیقی مضامین «غربت‌آگاهی» اشراقی و «ترس‌آگاهی» هایدگری در فیلم‌های فریدون رهنما و میکال آنجلو آنتونیونی» به پژوهندگی نریمان خلیلی، ان شاءاله رحمتی و محمد عارف، نشریه جامعه‌شناسی سیاسی ایران. پژوهشگران در این مقاله غربت اشراقی را که طراح آن سهروردی بوده و دلیل آن را

هبوط دانسته و نیز مفهوم ترس را که آن را نیز هایدگر به سبب هبوط دانسته است، از طریق نظریهٔ پدیدارشناسی هانری کربن در فیلم‌های رهنما و آنتونیونی بررسی کرده‌اند و نتیجهٔ آن را بازگشت به خویشتن و من‌بودن یافته‌اند.

۲- مقاله‌ای با عنوان «زیبایی‌شناسی سینمای ایران بر اساس مضمون «غربت‌آگاهی» اشراقی موارد مطالعه فیلم‌های «سیاوش در تخت جمشید» و «آتش سبز» از نریمان خلیلی، ان‌شاءاله رحمتی و محمد عارف که در سال (۱۴۰۰) در نشریهٔ علمی پژوهشی *زبان و ادب فارسی* به چاپ رسیده است. در این مقاله هم غربت اشراقی در دو فیلم سیاوش در تخت جمشید و آتش سبز بررسی شده و نتیجهٔ آن بازگشت به خویشتن یافت شده است. نویسندگان معتقدند دو فیلم از رهگذر رمز و تمثیل دلیل غربت انسان را دوری از خودش بیان کرده‌اند.

دربارهٔ استعارهٔ مفهومی و طرح‌وارهٔ مفهومی در سینما با یک مقاله با عنوان «کاربست نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در فیلم فروشنده: پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما» مواجه شدیم که در سال (۱۴۰۰) به پژوهش یوسف منظری، علیرضا خرمایی و امیرسعید مولودی در نشریهٔ *رسانه چاپ شده* است. در این مقاله چندین نگاهت طراحی می‌شود: «زندگی/ رابطهٔ عاطفی به مثابه ساختمان است.»، «فیلم فروشنده به مثابه نمایشنامهٔ مرگ فروشنده است.» و «تهران به مثابه نیویورک است.» مقالهٔ انجام شده پایهٔ پژوهش خود را لیکاف و جانسون و نیز استعارهٔ چندوجهی فورسویل در نظر گرفته است.

مقاله‌ای که درصدد نگارش آنیم بررسی مفهوم غربت در فیلم تی‌تی بر اساس طرح-وارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون و نیز دیدگاه گاستون باشلار است، پژوهشی نو و شایستهٔ تأمل برای آشنایی با مصادیق غربت انسان‌ها در دو جامعهٔ سنتی و مدرن است. نیز تا کنون پژوهشی در بارهٔ این فیلم و ادغام دو نظریهٔ مطرح شده در بارهٔ فیلم نگاشته نشده است.

۱-۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش تحلیلی-توصیفی و رویکرد بینامتنی انجام می‌گیرد. مقاله متشکل از چندین بخش است. در مرحلهٔ اول، مفهوم غربت در فیلم تی‌تی با ترسیم و طرح سه نگاهت مفهومی تفسیر می‌شود که بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون است و در مرحلهٔ بعد با توجه به نظریهٔ تخیل مادهٔ باشلار و تمرکز بر کتاب *بوطیقای فضا* به تفسیر نشانه‌های فیلم می‌پردازیم. آن‌چه مهم است و نباید به آن بی‌توجه بود، بررسی و تحلیل نظریه‌های مطرح شده در فیلم از رهگذر نشانه‌های

بصری و گفتاری موجود در فیلم است؛ به دیگر سخن نشانه‌ها هستند که نظریه‌های به کار گرفته شده در این پژوهش را تأیید می‌کنند.

۱-۳-۱. خلاصه فیلم تی تی ساخته آیدا پناهنده

ابراهیم استاد رشته فیزیک در دانشگاه گیلان و دچار بیماری سرطان مغز است. او به صورت تصادفی در بیمارستان با یکی از خدمه‌های بیمارستان به نام تی تی آشنا می‌شود. تی تی دختر روستایی، بی‌سواد و بی‌پناهی است که با مردی از روستایش به نام امیرسازان نامزد شده است. تی تی علاوه بر کار در قسمت خدمات بیمارستان، برای امرار معاش مادر جایگزین است. او در دفعات متعدد باردار شده و این بار نیز باردار است. تی تی دختر ساده‌ایست که به راحتی از او سوءاستفاده می‌شود، نیز به دلیل سادگی و بی‌آلایشی‌اش به عالم غیب و شهود راه پیدا می‌کند و دنیای متافیزیک او را در آغوش می‌کشد.

ابراهیم پروژه تحقیقاتی در دست دارد و به دنبال کشف مسائل مربوط به سیاه‌چاله-هاست که خود به آن پی برده است. در بیمارستان و در بستر بیماری به یک‌سری نتایج می‌رسد و آن‌ها را در کاغذ ثبت می‌کند، اما به هنگامی که حالش وخیم می‌شود کاغذها توسط همسر سابقش به تی تی داده می‌شود تا آن‌ها را دور بیندازد. کاغذهای تحقیقات ابراهیم حادثه عشق ابراهیم به تی تی را رقم می‌زند؛ زیرا که او برای یافتن کاغذها به سوی تی تی رهسپار می‌شود. انتهای داستان عاشقانه این دو شخصیت روایی جدایی و تنهایی است.

۲. ادبیات نظری پژوهش

۲-۱. مفهوم غربت

به طور کلی غربت عبارت است از «دورماندن و کنده‌شدن اجباری» از هر آن‌چه که مطلوب و مورد پسند انسان است؛ از این روی غربت افراد به سبب تنوع مطلوبات دورمانده و تمایلات آنان به مکان‌ها، انسان‌ها و چیزهایی که از آن‌ها دور شده و از دست‌داده با یکدیگر متفاوت است. زمانی که انسان از آن‌چه که تمایل و اشتیاق اوست دور می‌شود و نمی‌تواند خود را با شرایط و محیط جدید سازگار کند و با آن منطبق شود دچار حس غربت می‌گردد.

نشانه‌هایی مانند سردرگمی و درماندگی، اضطراب، افسردگی، حس تنهایی، نوستالژی و حس حسرت، بروز رفتارهای ناهنجار مانند بی‌خوابی، کم‌اشتهایی و یا پراشتهایی مفرط، دردهای جسمانی مانند سردردهای شدید، حس ترس و ناامنی و ... جلگگی عوارض و نتیجه بروز غربت در فرد است. با توجه به میزان دلبستگی و وابستگی فرد

به آن چه که از آن دور مانده غربت می‌تواند مقطعی و یا همواره و پیوسته ادامه یابد و انسان را در دردی ابدی فرو برد [۱].

۲-۲. نظریه طرح‌واره و نگاشت مفهومی

لیکاف زبان‌شناس و جانسون فیلسوف با طرح استعاره مفهومی دیدی نو از استعاره را در تقابل با استعاره سنتی مطرح کردند. آنان استعاره را به مثابه زندگی روزمره معرفی کردند. دیگر استعاره در انحصار ادبیات نبود و در لایه‌های تفکرات انسان در زندگی عادی‌اش به وضوح قابل لمس و مشاهده بود. چارچوب آنان در ساختار استعاره مفهومی انطباق دو حوزه با یکدیگر است؛ به سخن دیگر «جوهر استعاره فهم و تجربه یک نوع چیز بر حسب نوع دیگر است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۱۱).

در استعاره مفهومی ذهن، مفهومی انتزاعی را بر مفهومی تجربی و عینی نگاشت و منطبق می‌کند تا آن چه که نادیدنی و دریافت آن برای مخاطب سخت است به واسطه چنین فرمولی با سهولت همراه شود. با وجود آن که زبان‌شناس معاصر ویلیام لایکن در کتاب خود با نام *فلسفه زبان* (۱۴۰۱) در بخش چهارم کتابش استعاره را با عنوان «نیمه تاریک» معرفی می‌کند و نیز محققى مانند دیویدسن معتقد است که: «هیچ آزمونی برای استعاره وجود ندارد که فراتر از ذوق و سلیقه باشد» (لایکن، ۱۴۰۱: ۳۵۰)، استعاره مفهومی بر پایه ساختار نظام‌مند شکل می‌گیرد.

هر نگاشت بیان شده از سمت گوینده و نویسنده صورت تصدیقی است از این که مفهومی انتزاعی با مفهومی تجربی منطبق شده است و گوینده و نویسنده برای اثبات ادعای خود نیازمند به کارگیری نشانه‌هایی است تا از طریق آن بتواند شناخت و درک مفهوم انتزاعی را برای مخاطب راحت‌تر کند. حوزه انتزاعی، مقصد و حوزه عینی، مبدأ است که با نشانه‌هایی که به مثابه نقشه راهند با هم پیوند می‌یابند. لیکاف و جانسون با طرح چنین نظریه‌ای توانستند به جمع اضداد و اتحاد آن‌ها کمک کنند. طرح‌واره-های تصویری در ابتدا صورتی فردی و منحصر به فرد دارند که «تصورات ما را از چیزها و حوادث جهان شکل می‌دهند و این به شکل‌گیری یک تفکر گروهی-فرهنگی می‌انجامد که به صورت لایه به لایه از استعاره‌های مفهومی ساخته می‌شود. لیکاف و جانسون این لایه‌ها را مدل‌های شناختی ایدئال می‌نامند» (دانسی، ۱۳۹۸: ۱۱۶).

طرح‌واره‌های تصویری دو شاخصه دارند: ۱-قاعده هم‌نشینی و جانشینی را توأم با یکدیگر دارند. در بخش هم‌نشینی مخاطب مواجه با جمله‌ای گزاره‌دار و تصدیقی از سمت گوینده و نویسنده است. در استعاره مفهومی تنها یک واژه بیان نمی‌شود که

بخواهیم روی آن متمرکز شویم، بلکه با یک نظام و ساختار روبه‌رو می‌شویم که در آن حوزه مقصد، حوزه مبدأ و نشانه‌های تأییدی موجود است. در بخش جانشینی استعاره مفهومی نیز ما با چندگونه حوزه‌مبدأ عینی و تجربی روبه‌رو هستیم مانند انسان، اشیاء، رویدادی‌ها، جانداران و ... برای نمونه زمانی که می‌گوییم «غربت، شی است». این شی می‌تواند هر چیزی در نظر گرفته شود، می‌تواند قاب عکسی باشد که افراد درون عکس دیگر حضور ندارند و یا ساعتی که یادگاری بوده و از کار افتاده و هر چیزی که موجب نوستالژی شود و از شرایط، اوضاع و چیزهایی روایت کند که دیگر نیستند و یا دورافتاده‌اند. شی جانشین جزییاتی مانند قاب عکس و ساعت شده است.

۲- بسامد و چشمگیری استعاره مفهومی نزد گوینده و نویسنده است. استعاره مفهومی‌ای مُجاز شناخته می‌شود که نزد کاربر آن دارای تکرار و برجستگی مفهومی شود. به نوعی علامت و نشانه شناختی و گزاره برای گوینده و نویسنده تأییدی است که با ایمان و اعتقاد به شناختش از امور انتزاعی، استعاره مفهومی را دارای برجستگی و تکرار می‌کند.

۲-۳. باشلار و نظریه‌های او

گاستون باشلار (۱۸۸۴-۱۹۶۲) فیلسوف و معرفت‌شناس فرانسوی است که در دانشگاه سوربن فرانسه فلسفه تدریس می‌کرد. «رولان بارت باشلار را «بنیانگذار نقد نو» نامیده است» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۵۹). یکی از دیدگاه‌های فیلسوف فرانسوی مربوط به «تخیل ماده» است. او با مطالعه دریافت که فلسفه علم در بسیاری از موارد پاسخگوی شناخت و درک آدمی از امور پیرامونش نیست و تخیل است که توانایی کارآمدی از شناخت انسان و امور ادراکی‌اش ارائه می‌دهد و گشایشگر پرسش‌ها و مسائل ذهنی اوست. او دریافت که بسیاری از مسائل را نمی‌توان با رابطه علت و معلول توجیه کرد و تخیل است که شناخت انسان را عمق می‌بخشد. بر اساس اندیشه او هر یک از عناصر اربعه: آب، خاک، باد و آتش تأثیری بر زندگی و شناخت انسان از محیط زیستی و پیرامونش دارد، اما یکی از عناصر قوی‌تر از بقیه در زندگی افراد تأثیرگذارتر است. «از نظر باشلار اثر یا آثار، شبکه‌ای از صورت‌های خیالی و مضامین را شکل می‌دهند که بر یک بنای واحد، یعنی روی یکی از عناصر چهارگانه، استوار شده است» (حاج حسنی و محمودی، ۱۳۹۳: ۴۰). آنچه مهم است تخیل جزو لاینفک اندیشه آدمی است؛ از این روی فلسفه تخیل که بر پایه‌های عناصر چهارگانه برقرار شده نقش مهمی در بازنمایی ذهن انسان در زندگی‌اش دارد.

پایه‌های سازنده جهان و خلق بشر همین چهار عنصر اربعه: آب، خاک، باد و آتش است و اهمیت این عناصر به اندازه‌ایست که اساطیر جهانی را شکل داده، در اشعار شاعران کلاسیک و قدمایی وارد شده و نیز طبابت بر محوریت این عناصر شکل گرفته است؛ از این روی چهار عنصر با زندگی و سرنوشت بشری پیوند دارد. نیز اگر در علم نجوم و یا متافیزیک وارد شویم هر انسانی که در ماهی از سال زاده شده مطابق با ماه ولادتش تحت تأثیر یکی از عناصر چهارگانه است؛ به همین سبب باشلار زندگی انسان را خارج از چهارعنصر ندانسته و نظریه تخیل ماده را مطرح می‌کند. در اندیشه او «تخیل خلاق سازنده اتفاقات و پیش‌بینی آنان است به زمان گذشته حال و آینده کاری ندارد» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۶۴). او تخیل را دوگونه می‌داند: تخیل رسمی و تخیل مادی. «تخیل رسمی، مسئول تمام زیبایی‌ها و جلوه‌های غیر ضروری طبیعت مثل گل‌ها است. در حالی که تخیل مادی به دنبال ساختن چیزهای بدوی و جاودان است. در جهان ذهن تخیل رسمی مشتاق ساختن جلوه‌های تازه و پدیده‌های متنوع است. حال آن‌که تخیل مادی مجذوب عناصر پایدار چیزهاست» (باشلار، ۱۳۹۷: ۱۵). دیدگاه بعدی باشلار که در فیلم نیز می‌توان آن را مشاهده کرد، نگاه او به مفهوم خانه است. باشلار در کتاب *بوطیقای فضا* (۱۳۹۷) به مفهوم خانه و پناهگاه پرداخته است. او معتقد بود: «خانه، مجموع خیالاتی است که به آدمی دلایل یا اوهام موجود در ثبات را ارزانی می‌دارد» (همان، ۵۸). هر انسانی در بدو تولد در فضا و مکانی به دنیا می‌آید؛ از این روی انسان با فضا و مکان آشناست و از او دور و جدا نیست؛ به بیان دیگر زاده‌شدن هر انسان روی اصولی مهندسی شده است. او به دنیا می‌آید و در ابتدا خانواده خویش و خانه خود را می‌بیند؛ به همین سبب خاطرات خانه در تن و ذهن ما حک می‌شود (همان، ۵۵).

خانه محل امن و امنیت انسان و هر موجود زنده‌ایست که با پنهان شدن و سکنی‌گزیدن درون آن خود را از آسیب‌های دنیای بیرونی که شامل حوادث و بلایای طبیعی و غیر طبیعی است محفوظ می‌دارد. هر خانه مکانی است که فرد می‌تواند درون آن نقاب از چهره بردارد و خودش شود بی‌آن‌که نیازمند ایفای نقش برای بقا و یا مورد پسند دیگران قرار گیرد. خانه هر فرد منحصر اوست که با سلیقه و انتظاراتش از مفهوم آرامش مطابقت دارد. در اصل خانه هر کس فضای زایایی و محمل رویاها و اندیشه‌های اوست و هر خانه از نظم و هندسه‌ای برخوردار است که متعلق به صاحب و مالک آن است. خانه هر فرد ریشه‌هایی است که او را در نقطه‌ای ماندگار و ثابت می‌کند.

۳. تحلیل فیلم تی تی

فیلم تی تی دارای دو نقش اصلی ابراهیم و تی تی و چند نقش فرعی است که از آن میان، نقش امیرسازان مهم‌تر و در فیلم برجسته‌تر نشان داده شده است. هر کدام از این سه نفر دارای خصوصیات و خصلت‌های رفتاری متفاوتی است. با توجه به اینکه اصل مقاله بر پایه دو شخصیت اصلی: ابراهیم و تی تی است، در مقاله حاضر نیز محور اصلی سخن این جستار به شمار می‌رود و درباره امیرسازان خیلی کوتاه سخن خواهیم گفت.

۳-۱. طرح‌واره مفهوم غربت در فیلم تی تی

فیلم‌ساز در فیلم تی تی مفهوم غربت را هنرمندانه توسط دو شخصیت قهرمان متضاد با یکدیگر به تصویر کشیده است. همان‌گونه که پیشتر آمد شخصیت ابراهیم، انسانی تحصیل‌کرده، محقق شهری نشین و مدرنی است که به دنبال راه حلی برای نجات بشریت می‌گردد. او با پژوهشی که درباره سیاه‌چاله‌های فضایی انجام داده معتقد است که می‌تواند زمین را از خطر نابودی نجات دهد. در صحنه‌ای از فیلم که با تی تی مشغول صحبت است، تی تی از او درباره کار و پروژه‌اش می‌پرسد و ابراهیم به او پاسخ می‌دهد که در کنار زمین سیاه‌چاله بزرگی است که می‌تواند زمین را درون خودش بلعد و به حیات بشر و جهان خاتمه دهد.

تی تی از شنیدن چنین حرف‌هایی اشک از چشمانش سرازیر می‌شود و با صدای بلند به ابراهیم می‌گوید که دروغ می‌گوید. تی تی برای خودش و برای مردم جهان نگران و دلتنگ می‌شود. برای او خاتمه حیات بر روی زمین بسیار دردناک است. گریه تی تی و ترسش از نابودی زمین و تنهایی انسان نشانه‌ای است از نوع دوستی تی تی و علاقه او به زیستن. او درست نقطه مقابل ابراهیم است. دختری روستایی، بیسواد و برخاسته از جامعه دینی و سنتی است. در صحنه‌های مختلف فیلم درباره پیامبران و برگزیدگان خداوند سخن می‌گوید. هر دو شخصیت در فیلم: ابراهیم و تی تی دچار حس غربت و تنهایی هستند. هیچ‌کدام از این دو نفر توسط اطرافیان و آشناپانشان درک نمی‌شوند. نه همسر سابق ابراهیم او را درک می‌کند و نه امیرسازان نامزد دختر روستایی که با او آشنا و مأنوس است.

تی تی و ابراهیم هر دو درصدد نجات بشریت‌اند. تی تی با شهود و ورود به عالم متافیزیک و انجام کارهایی که شاید از دست همگان برنیاید (مانند جابه‌جا کردن لیوان با نگاه کردن به آن) و ابراهیم با فرمول و دانستن فیزیک. هر دو شخصیت در صحنه‌های مختلفی از فیلم تأکید بر نجات بشریت دارند. بیان بلعیده شدن زمین و ساکنان آن درون سیاه‌چاله‌های آسمانی با توجه به نشانه گریه و بیان دروغ بودن

ماجرا توسط تی‌تی ما را با نگاشت «غربت، سیاه‌چاله است.» مواجه می‌کند؛ چه زمانی که زمین و ساکنان آن بلعیده شوند، فریادرسی نیست که آنان را نجات دهد. نگاشت «غربت، انسان است.» نیز با حوزه‌مبدأهای تی‌تی و ابراهیم شناخته می‌شود. امیرساسان نامزد دختر روستایی بارها به ابراهیم می‌گوید که تی‌تی دختر بی‌کس دیوانه‌ایست که کسی او را نمی‌خواهد و تنها امیرساسان است که برای پاداش اخروی می‌خواهد کار نیکی انجام دهد و او را به عقد خویش درآورد. همسر سابق ابراهیم نیز دختر روستایی را دیوانه و خل می‌داند. ابراهیم به مانند تی‌تی تنها و غریب است و همسر سابقش تصریح می‌کند که اگر با وجود طلاق هم‌چنان کنار او مانده به سبب ترحم و دلسوزیست.

تی‌تی راه حل جلوگیری از بلعیده‌شدن را در سنت دین و مذهب می‌جوید. او به ابراهیم می‌گوید که تمایل دارد تا مانند نوح نبی کشتی داشته باشد و تمام ساکنان زمین را با خود به جای امنی ببرد، اما ابراهیم مایوس از نجات انسان‌ها و خود است. در صحنه‌ای دیگر از فیلم ابراهیم غم غربت انسان درون سیاه‌چاله را با نقاشی بر روی کاغذ نشان می‌دهد. او با قلم سیاه دایره‌ای بزرگ بر روی کاغذ ترسیم می‌کند و درون آن را سیاه می‌کند. تی‌تی برای نجات مردم جهان راه حل کشتی نوح را دارد و ابراهیم راه حلی نمی‌داند؛ از این روی نوح جدیدی خلق می‌شود.

ابراهیم بیمار است و تی‌تی برای شفای او دچار شهودی می‌شود که درون دریا می‌رود و او را از بیماری نجات می‌دهد. او مانند یونس نبی، موسی (ع) و یحیی‌ای تعمیددهنده پا درون آب می‌گذارد. دختری که چهره‌های متفاوتی از اولیای خداوند را به نمایش می‌گذارد، از سمت مردم دیوانه و خرافاتی تصور می‌شود. این نشانه‌ها به ما غربت دین خصوصاً پیامبران خدا را نشان می‌دهد، بنا بر این برای استعاره مفهومی غربت ما با حوزه‌مبدأهای ریزتری یعنی یونس، موسی و یحیی نیز رو به رو هستیم.

امید به نجات، درون ذهن تی‌تی به مراتب از ابراهیم بیشتر است. تی‌تی نقاش است و تصاویر خلق شده از او آمیخته با رنگ‌های متفاوتی است؛ با وجود این که تی‌تی برخاسته از جامعه سنتی و روستایی است اما در فیلم شاهدیم که نقاشی زن بارداری را می‌کشد که به تنهایی بر روی تخت بیمارستان خوابیده است. نوع نقاشی و ترسیم او از تنهایی که خودنگاریست، بیننده آشنا با هنر را به یاد نقاش زن مکزیک فریدا کالوا و خودنگاره‌های او می‌اندازد. در این صحنه ما با غربت تطابق یافته‌ی تی‌تی دختری شرقی با زنی آن سوی جهان و غربی آشنا می‌شویم. این نشانه‌ایست از جهان‌دوستی و جهان‌متنی تی‌تی و دریافت او از غربت بشریت؛ از این روی با حوزه‌مبدأ جزیی

دیگری یعنی فریدا کالوا بر خورد می‌کنیم. ما از دل غربت دختر سنتی روستایی با غربت زنی مدرن و زیسته آن سوی جهان آشنا می‌شویم؛ به دیگر سخن مخاطب تصویر غربت جهانی را در فیلم مشاهده می‌کند.

فیلم‌ساز غربت‌تی‌تی را در روز و شب با تنه‌بودن او در دل طبیعت به مخاطب خویش نشان می‌دهد و غربت ابراهیم را با تنه‌پایی‌اش روی تخت بیمارستان و نیز عصایی که ابراهیم به دست می‌گیرد تا با آن بتواند قدم بردارد و زمین نخورد. تنه‌پایی انسان مدرن با نیازمندی او به شی: عصا نشان داده می‌شود، در حالی که تنه‌پایی تی‌تی فقط خود اوست، بدون هیچ شی و وابستگی و تعلق خاطر به چیز دیگر. نیز با توجه به نام ابراهیم که نام پیامبری از پیامبران خداست و عصایی که او به سبب بیماری‌اش در دست دارد ناخودآگاه ما را به یاد ابراهیمی مدرن و نو در دنیای کنونی می‌اندازد که اندازدهنده است و انسان زمان خودش را از خطر نابودی آگاه می‌کند. در این‌جا نیز فیلم‌ساز از تضاد و تعارض بهره گرفته است، یعنی از دل ابراهیم مدرن نگاهی سنتی و دینی در چارچوب پیامبر و رسالت اندازدهندگی او زاده می‌شود. این موضوع بیانگر این است که انسان مدرن و نوگرا هر اندازه که بخواهد از سنت‌ها و تفکرات دینی فاصله گیرد و نگاهی سکولار نسبت به دنیای درونی و بیرونی خویش داشته باشد، باز اسیر گذشته و اندیشه‌های پیشینیان است و نیز هر اندازه که سعی در «درانداختن طرحی نو» داشته باشد، ناچار با گذشته پیوند خواهد داشت و بر دوش گذشته نقشی نو ترسیم می‌کند.

دو وجه مشترک عشق و غربت، دو شخصیت اصلی داستان را به یکدیگر نزدیک و متصل می‌کند. تی‌تی ناخودآگاه عاشق ابراهیم می‌شود و برای سلامت جسم و خوشحالی روان او هر کاری که از دستش برمی‌آید انجام می‌دهد و سعی می‌کند تا رنگ زندگی ابراهیم را تغییر دهد، گر چه او عشق خویش را انکار می‌کند و در آخر فیلم نیز بار دیگر به آن مهر تأیید می‌زند که اگر ابراهیم را دوست دارد تنها به دلیل خوب بودن اوست و حال متوجه شده که اشتباه کرده است و او را مانند بقیه انسان‌های اطرافش می‌بیند. او به زبان چنین می‌گوید اما حکایت دل او چیز دیگریست. ابراهیم نیز به دل عاشق تی‌تی است و سعی دارد تا با او یکی شود اما چنین رخ نمی‌دهد.

ابراهیم در صحنه‌ای از فیلم که برای یافتن کاغذهایش به سراغ تی‌تی می‌رود به او بیان می‌کند: (خوشحالت که حداقل او نسبت به همسر سابقش کاغذ را دوست دارد). کاغذ و نوشته‌های درون آن نشانه تفکر و اندیشه ابراهیم است. تی‌تی از کاغذها

برای زیرانداز سبزی و خشک کردن آن‌ها، برای پوشاندن پنجره شکسته خانه‌اش و برای نقاشی‌هایش استفاده کرده است. بنا بر این تی‌تی با نگه داشتن کاغذها در اصل اندیشه ابراهیم را حفظ کرده است؛ زیرا تفکرات او را پسندیده و غربت مرد داستان را دریافته است. نقاشی‌های تی‌تی بر روی کاغذها نوعی آرامش و امید دادن او به ابراهیم است. نشانه‌ایست از این که انسانی فرشته‌خوی بر روی زمین وجود دارد و با تمام پاکی و زلالی‌اش مراقب ابراهیم است؛ به بیان دیگر تی‌تی پاسدار عشق پاکش است، اما با وجود تمام مراقبت‌ها و امیددادن‌های تی‌تی، او خود دچار غربت بوده و به دنبال رهایی از حس غربت خویش است. فیلم‌ساز مخاطب را با اندیشه‌ای نو مواجه می‌کند، با این معنا که در اتحاد و یکرنگی هم‌چنان جدایی و حس غربت وجود دارد. آن دو کنار یکدیگرند اما فردیت تی‌تی پیوسته غربت او را به او یادآور می‌شود. یکی از نکته‌های فیلم درباره مفهوم غربت ابراهیم این است که او دچار بیماری سرطان مغز است. مغز جایگاه اندیشه و تفکر است. اندیشه‌های او توسط همسر سابقش و دیگران مانند نامزد جدید همسرش انکار می‌شود. حس غربت مفهومی انتزاعی است که جایگاهش در سر است، بنابراین ما با نداشت دیگری مواجه هستیم: «غربت، بیماری سرطان است.»؛ زیرا آن‌چنان که سرطان می‌تواند انسان را نابود کند غربت نیز نابودکننده است.

جدول حوزه‌مبدأهای انتزاعی مفهوم غربت

بیماری سرطان	انسان که مجاز کل از جز است و به صورت ریزتر در افرادی مانند تی‌تی، ابراهیم و پیامبرانی مانند یونس نبی و موسی، یحییای تعمیددهنده، مریم باکره و نیز فریدا کالوا نمایان می‌شود	سیاه‌چاله	حوزه‌مبدأ عینی غربت
--------------	--	-----------	---------------------

در فیلم دو عنصر از چهار عنصر اربعه برجسته‌تر است. عنصر مرتبط با تی تی آب است و عنصر مرتبط با ابراهیم آتش؛ به دیگر سخن تی تی با عنصر آب مانوس است و ابراهیم با آتش. با دقت در نام دو شخصیت نیز می‌توانیم پی به ارتباط نام‌های هر کدام با عنصر مرتبطشان شویم. تی تی به معنای شکوفه که با آب تناسب دارد. شکوفه‌ای که ناپایدار و زودگذر است و ابراهیم نیز یادآور پیامبر خداست که با عنصر آتش تناسب پیدا می‌کند.

تی تی برای شفای بیماری ابراهیم درون دریای موج و هیجانی می‌رود. گویی که دریا او را فرامی‌خواند تا در آغوشش کشد و به او پناه دهد. از نظر باشلار آب جوشان نمادی از شادی و هیجان است (باشلار، ۱۴۰۰: ۷-۸). دریا بی‌تاب تی تی است تا او را درون خود کشد. نیز دریا نماد عمق (عمق عشق) است و تی تی به سبب حیات دوباره عشقش و دوری او از مرگ پا درون آن می‌گذارد، البته همان دریا در انتهای فیلم شاهد جدایی تی تی و ابراهیم از یکدیگر است؛ به دیگر سخن بار دیگر با تعارض مواجه‌ایم، عمق دریا و عشق نشانه‌ای از زودگذری عشق می‌شود و این چنین تضاد میان عمق و ناپایداری و زودگذری ایجاد می‌شود. دریا و آب نماد پاکی و بی‌آلایشی تی تی هم می‌تواند باشد. دریا در دو نقش برای تی تی ظاهر می‌شود: ۱- عاشقی که او را فرامی‌خواند. در اندیشه باشلار آب خروشان و موج نمادی از سلطه و نرینگی است (باشلار، ۱۴۰۰: ۲۷۰). ۲- مادری که دخترش را می‌جوید. آب اولین عنصر حیات و زندگیست؛ به بیان دیگر آب مادر حیات و نماینده زایش از رحم است. آب در نقش رحم مادر یادآور شروعی دوباره و زدودن ناپاکی‌هاست. در این‌جا نیز شاهد تضاد و تعارض هستیم: آب در دو چهره مذکر و مؤنث توأمان حاضر می‌شود. تی تی به مانند یحیی‌ی نبی که درون آب غسل تعمید داده شد درون آب غسل داده می‌شود و روح خود را برای شفای ابراهیم درون آب شست و شو می‌دهد.

در صحنه دیگری از فیلم هنگامی که تی تی از امیرسازان مابقی کاغذها را می‌خواهد و امیرسازان از پس دادن کاغذها امتناع می‌کند، تی تی دستش را به آتش شعله‌ور و سوزاننده می‌سپارد. آتش نارنجی و قرمز رنگ همان عشقی است که تی تی به سبب آن که نتوانسته به ابراهیم کمک کند، خود را مستحق آن می‌داند. آتش نشانه‌ای از خشم ابراهیم است، می‌تواند نشانه عشق شعله‌ور باشد، هم‌چنین فروبردن دست تی تی درون آتش ناخودآگاه ما را به یاد داستان سیاوش می‌اندازد. آتش سند پاکی تی تی است، چه پاکدامنی تی تی از سمت امیرسازان و هم‌محلی‌های او مورد تردید و انکار است. همان‌طور که آب پاک‌کننده است، آتش نیز پاک‌کننده است.

عناصر برجسته در فیلم تی تی

آب عنصر برجسته از سوی تی تی	آتش عنصر برجسته از سوی ابراهیم
-----------------------------	--------------------------------

۳-۳. فیلم تی تی و بوطیقای فضا

در انتهای فیلم، تی تی به راه حلی برای پایان دادن به غربت خویش می‌رسد و آن «بازگشت به خانه» است. او در پایان و پس از جدایی از ابراهیم به او می‌گوید که می‌خواهد به خانه‌ای که مدت هفت سال است در تلاش برای ساخت آن است بازگردد. بازگشت به خانه همان نوستالژی تی تی است. یکی دیگر از نکات مهم فیلم توجه فیلم‌ساز به مفهوم خانه و امنیت و آرامش است. خانه آن جایی است که حس غربت هر انسانی را التیام بخشیده و به او حس تعلق خاطر را هدیه می‌دهد. خانه هر کس چارچوب فرمانروایی اوست که به راحتی می‌تواند بر شرایط و محیط آن تسلط و حاکمیت داشته باشد.

تی تی هفت سال است که برای خود خانه‌ای می‌سازد و در جای جای فیلم نگران گران شدن بلوک است. بلوک نشانی از تمدن و مدنیت، شهرنشینی و مصنوع بشر است. بلوک نشانه‌ایست از این که تی تی دختر روستایی و برخاسته از جامعه سنتی رنگ شهر و به نوعی رنگ معشوقش ابراهیم را می‌گیرد. ابراهیم نیز با علاقه‌مندی به کاغذهای رنگ طبیعت بکر و تی تی را به خود می‌گیرد.

امیل میشله شاعر غم غربت را غمی سنگین می‌دید که نباید آن را پیش پا افتاده دانست (باشلار، ۱۳۹۷: ۷۵). راه حل تی تی نیز برای رفع سنگینی حس غربتش، مسیری طولانی بازگشت به خانه و ساختن آن است. مکانی که متعلق و خاص او بوده و درون آن حس آرامش و امنیت خویش را باز می‌یابد. باشلار اعتقاد داشت که هر گوشه خانه به مثابه خلوتگاهی است که انسان تمایل به پنهان شدن دارد. او گوشه و کنار هر اتاق و خانه را «نطفه یک اتاق یا خانه» می‌دانست (همان، ۱۸۱).

در فیلم با مفهوم گوشه و حس انزواطلبی روبه‌رو هستیم. دوربین صحنه‌ای را نشان می‌دهد که تی تی به مانند مریم مقدس برای وضع حمل به آغلی پناه می‌برد و گرد او چند بانوی روستایی منتظر آمدن نوزادند. زردی عлоفه و یونجه به اندازه‌ای پررنگ و ملموس است که خواه‌ناخواه جلوه‌ای از نورانیت را در صحنه فیلم اجرا می‌کند و معصومیت تی تی و نوزاد به دنیا آمده روایتی نو از داستان مذهبی مریم و عیسی او را در ذهن ما تداعی کرده، به نمایش می‌گذارد. نوع فیلم‌برداری به شیوه‌ایست که گوشه بودن تی تی در آن محسوس می‌شود. او خودخواسته به انزوا می‌رود تا از هر هیاهویی

دور شود. او تمایل به دنیای درونی خویش دارد نه اشتیاق به جهان و غوغای آن و این قصه‌ای دیگر از نمایش تعارض و تضاد در متن فیلم است. تی‌تی‌ای که تمایل به نجات بشریت داشت حال از آنان فاصله می‌گیرد. از دید باشلار «گوشه، نفی جهان است» (همان، ۱۸۲).

کلبه‌تی‌تی دور از هیاهوی شهر و در دل طبیعت است. او پنجره شکسته کلبه‌اش را با کاغذ تحقیق ابراهیم می‌پوشاند. این نشان دیگریست از دوری تی‌تی‌ای از هیاهو و عدم علاقه او به دنیای خارج. پوشانده شدن پنجره شکسته با کاغذ پژوهش ابراهیم نشانی از ایجاد امنیت و آسایش از سمت ابراهیم برای تی‌تی‌ای است. او با عشق‌ورزی به ابراهیم و کاغذهای او خود را غنی می‌بیند، به همین سبب دیگر نیازی به دنیای بیرون ندارد. تی‌تی‌ای در کلبه خویش تنهاست و ابراهیم را نیز در آن پناه می‌دهد؛ به بیان دیگر عاشق و معشوق حصار امنیتی، سکونتگاه و مأمن یکدیگرند. یکبار ابراهیم به کلبه تی‌تی‌ای پناه می‌برد و بار دیگر تی‌تی‌ای است که به خانه ابراهیم رهسپار می‌شود. عکس این که ابراهیم مدت طولانی در کلبه تی‌تی‌ای می‌ماند، او خیلی زود خانه ابراهیم را ترک می‌کند؛ زیرا خانه‌ها در شهر «فاقد نظام هستی است... خانه‌ها در محیطی طبیعی قرار ندارند و رابطه خانه و فضا رابطه‌ای مصنوعی است» (همان، ۶۹)، حال آن که تی‌تی‌ای دختر بکر طبیعت است.

برای ابراهیم نیز دنیای بیرون مکان زجر و ناامنی است. او بر چشمانش به سبب بیماری سرطان چشم‌بند می‌بندد. چشم‌بند شی دیگر محافظتی ابراهیم به مثابه عصا است که ابراهیم به آن تکیه می‌کند و علامت تمایل دوری مرد داستان از دنیای بیرون و بازگشت به درون خود است؛ زیرا دنیای خارج دنیای درد و مشقت است و یادآور این شعر شفیعی کدکنی‌ست:

«چشم برهم می‌نهم، هستی دو سو دارد: / نیمی از آن در من است و نیم از آن بر من. / نیمه در من، بهارانی پر از باغ است و / آفاقی پر از باران. / نیمه بر من، زبان چاک‌چاک خاک و / چشمان کویر کور تباران» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۳۰).

۳-۴. نشانه‌های دیگری از فیلم

امیرسازان نامزد تی‌تی‌ای و بنا بر گفته او هنرمندی است که در زمینه موسیقی فعالیت و برای مجالس و مهمانی‌ها برنامه اجرا می‌کند. او با وجود زندگی در روستا شخصیتی نسبتاً راضی و خوشنود دارد. شرابخواری او فلسفه خوش‌باشی و پیوند به دامان طبیعت است. او نیز همگام تی‌تی‌ای برای ساخت خانه به او کمک می‌کند. امیرسازان چهره خاکستری فیلم است. او مردیست که هم با روستا و طبیعت آشناست و هم با

محیط شهر. در پایان داستان و ماجرای جدایی تی‌تی از ابراهیم، بازگشت تی‌تی به سوی امیرساسان رقم می‌خورد.

نکته دیگر، استفاده از رنگ‌ها در فیلم است. رنگ‌هایی که در لباس تی‌تی استفاده می‌شود و غالب بودن رنگ قرمز آن‌ها و نیز رنگ قرمز لاک دست تی‌تی، جملگی بیان‌گر حس شادی و تعلق او به طبیعت رنگارنگ است، حال آن‌که لباس‌های ابراهیم زمینه قهوه‌ای، خاکستری و دودی است که نمادی از گرفتگی فضای شهری، غم و غصه موجود در زندگی شهری و فضای آلوده آن است و نیز نشان‌دهنده میزان حس غربت ابراهیم است که نسبت به تی‌تی عمیق‌تر و وسیع‌تر تبلور می‌یابد.

۴. نتیجه پژوهش

در فیلم با دو نگاه از مفهوم غربت مواجه هستیم: ۱- نگاه زبانی و تصویری غربت. ۲- نگاه عملی و پراگماتیستی به مفهوم غربت. در نگاه زبانی و تصویری طرح‌واره‌های متفاوتی از مفهوم غربت ارائه شد: «غربت، سیاه‌چاله است.»، «غربت، انسان است.»، «غربت، سرطان است.» در نگاه عملی و پراگماتیستی نیز عملکرد تی‌تی برای بازگشت به خانه منطبق با اندیشه باشلار از مفهوم خانه است. هم‌چنین نشانه‌هایی در فیلم مطرح می‌شود که بیانگر نظریه تخیل ماده باشلار است.

فیلم‌ساز در پایان فیلم با نمایش بازگشت تی‌تی به خانه که محل امنیت و آرامش اوست، به مخاطب درون‌گرایی را پیشنهاد می‌کند، اما ابراهیم راه حلی برای رهایی از غربت خود ندارد و در انتهای فیلم با تنهایی خویش روبه‌روی دریا می‌ایستد. او هم‌چنان سردرگم است و مسیر خود را نمی‌یابد و این سردرگمی و حیرت حال بیشتر انسان‌های مدرن شهریست که گرفتار غربت‌اند و مسیر زندگیشان را گم کرده‌اند. از نگاه فیلم‌ساز انسان مدرن نمی‌داند با کلاف سردرگم غربت چه کند و چگونه آن را از راه خویش بردارد. می‌توان چنین برداشت کرد که کارگردان درصدد نشان دادن وزن سنگین معرفتی جامعه سنتی و روستایی از مفهوم زیستن برابر جامعه شهری و مدرن است. سیاه‌چاله غربت، ابراهیم را می‌بلعد، اما تی‌تی که دختر روستا و نوح جدید است از آن رهایی می‌یابد.

نکته مهمی که با توجه به ساختار و تحلیل فیلم می‌توان برداشت کرد، غربت هر کدام از دو قهرمان نبودن در محیط و موقعیت مطلوبشان است. تی‌تی با اعتماد و تکیه بر فردیت خویش خانه خود را می‌سازد تا درون آن سکونت کند و به آرامش رسد، اما ابراهیم خارج از خانه مطلوب خود می‌ماند. غربت زمانی رخ می‌دهد که تضاد و تعارضی میان خواسته‌های ما و عدم دسترسی به آن‌ها پیش آید؛ از این رو ما با نداشت و

طرح‌واره «غربت، فضا است.» برخورد می‌کنیم. هر انسانی که خارج از حدود و چارچوب آزادی، امنیت و مطلوباتش قرار گیرد دچار غربت می‌شود. غربت هر دو نقش تی تی و ابراهیم میزان و حدود متفاوتی دارد. آنچه مهم است شناخت عمیق و پیدا کردن راهکار عملی است که تی تی به آن دست می‌یابد، اما ابراهیم هم‌چنان در غم غربت خویش می‌ماند. در اصل ابراهیم در غم غربت خود خانه می‌کند و درون آن می‌ماند.

پی‌نوشت

[۱]. برای مطالعه بیشتر درباره غربت رجوع شود به سایت‌های زیر:

www.Simiaroom.com

www.iliadint.com

منابع

- باشلار، گاستون (۱۴۰۰). *آب و رویاها جستاری در باب تخیل ماده*. ترجمه مسعود شیربچه و معظم وطن‌خواه، چاپ اول، تهران: نقش جهان.
- (۱۳۹۷). *بوطیقای فضا*. ترجمه مریم کمالی و محمد شیربچه، چاپ چهارم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- حاج حسنی، اعظم و فتانه محمودی (۱۳۹۳). «تطبیق عنصر خیال، در متن و نگاره‌های خاوران‌نامه، با رویکرد نقد تخیلی گاستون باشلار». *ادبیات تطبیقی*، شماره ۱۰، صص ۳۶-۶۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۳.
- خلیلی، نریمان و همکاران (۱۴۰۱). «تحلیل تطبیقی مضامین «غربت‌آگاهی» اشراقی و «ترس‌آگاهی» هایدگری در فیلم‌های فریدون رهنما و میکلا آنجلو آنتونیونی». *نشریه جامعه‌شناسی سیاسی ایران*، شماره ۲۱، صص ۳۴۳-۳۵۷، مرداد ۱۴۰۱.
- خلیلی، نریمان و همکاران (۱۴۰۰). «زیبایی‌شناسی سینمای ایران بر اساس مضمون «غربت‌آگاهی» اشراقی موارد مطالعه فیلم‌های «سیاوش در تخت جمشید» و «آتش سبز». *فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی*، سال سیزدهم، شماره ۴۶، بهار ۱۴۰۰.
- دانسی، مارسل (۱۳۹۸). *جستاری در باب معنا راهنمایی درباره نظریات و کاربرد نشانه‌شناسی*. ترجمه ابراهیم رهنما، چاپ اول، تهران: کوله‌پشتی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). *هزاره دوم آهوی کوهی*. تهران: آگاه.
- لایکن، ویلیام (۱۴۰۱). *فلسفه زبان مدخلی معاصر*. ترجمه مهدی اخوان و مهدی رزاقی، چاپ دوم، تهران: علمی فرهنگی.
- لیکاف، جورج و مارک جانسون (۱۳۹۷). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*. ترجمه جهان‌شاه میرزابیگی، تهران: آگاه.
- مظفری، یوسف و همکاران (۱۴۰۰). «کاربست نظریه استعاره مفهومی در فیلم فروشنده: پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما». *رسانه*، شماره ۱۲۴، صص ۱۷۴-۱۴۷، پاییز ۱۴۰۰.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «باشلار، بنیانگذار نقد تخیلی». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره ۳، صص ۵۷-۷۲، خرداد و تیر ۱۳۸۶.



بازنمایی تطبیقی فضای شهری و روستایی در رمان‌های «کوچه مدق» و «جای خالی سلوچ»^۱

فرشته محبوب^۱

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

طاهره سیدرضایی^۲

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

اکبر بشیری^۳

استادیار گروه عربی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

چکیده

تحلیل جامعه‌شناختی رمان از گونه‌های متداول و پرکاربرد نقد ادبیات داستانی است و در پی آن است تا براساس همبستگی سازه‌های اجتماعی با یکدیگر و برهم‌کنش آن با ساختار داستان، خوانشی جامعه‌شناسانه از یک اثر ادبی ارائه دهد و در کنار آن به تشریح مبانی زیباشناسی و شیوه‌های تصویرسازی متن نیز بپردازد. بازتاب دگرگونی‌های سطحی و درونی شهر و روستا، علاوه بر ارائه اطلاعات از زمان و مکان زیست‌نویسنده و بستر خلق اثر، بر پیرنگ و درونمایه‌های اجتماعی پرتکرار و شخصیت‌های داستان نیز اثرگذار است. دو رمان «کوچه مدق» نجیب محفوظ نویسنده مصری و برنده نوبل ادبیات و «جای خالی سلوچ» محمود دولت‌آبادی، از شاخص‌ترین رمان‌های معاصر است و با آنکه فضای یکی در شهر و دیگری در روستا و در دو کشور متفاوت می‌گذرد به جهت درونمایه مشترک و حضور مؤلفه‌های رئالیسم اجتماعی و چالش‌های گذر از سنت به مدرنیته بسیار به یکدیگر شبیه است. پژوهش حاضر به شیوه توصیفی - تحلیلی و با رویکرد جامعه‌شناختی، به قیاس دو رمان مذکور پرداخته و علاوه بر ترسیم شباهت و تفاوت‌ها کوشیده است مباحث مرتبط با فضاهای شهری را نیز با رئوس نظریه لوفور^۴ - جامعه‌شناس فرانسوی - تطبیق دهد تا ارتباط و تناظر میان ساختار ادبی و ساختار اجتماعی رمان به گونه‌ای شایسته‌تر تشریح گردد. حاصل آنکه با توجه به ارتباط تنگاتنگ جوامع شهری و روستایی با یکدیگر، عناصر جامعه‌شناسی همچون فضای جغرافیایی، زبان و گویش، اقتصاد و کسب‌وکار، ازدواج، آداب و رسوم و سرگرمی، معاشرت و تغذیه در این دو رمان پربسامدترند اما هنجارهای حاکم بر فضای رمان «کوچه مدق» رسمی‌تر، قانونی‌تر و گسترده‌تر است. در مقابل، فرهنگ حاکم بر جامعه روستایی «جای خالی سلوچ» سنتی‌تر و محدودتر و بیشتر برگرفته از عادت‌های مرسوم با اعمال نظر بزرگان منطقه است.

کلید واژه‌ها: جامعه‌شناسی، لوفور، کوچه مدق، جای خالی سلوچ، فضای جغرافیایی.

^۱ f.mahjoub2022@pnu.ac.ir

^۲ Seyedrezayi@pnu.ac.ir

^۳ bashiri@pnu.ac.ir

^۴ Henri Lefebvre

۱. مقدمه

علم شناخت جامعه و عناصر آن جامعه‌شناسی نام دارد. «جامعه (Society) نظام ساخت‌یافته روابط اجتماعی است که مردم را براساس یک فرهنگ مشترک به هم پیوند می‌دهد.» (گیدنز، ۱۳۸۶: ۱۰۷۰) «اگرچه بسیاری از علمای این علم تعریف دقیق جامعه‌شناسی را ناممکن می‌دانند. اما جامعه‌شناسی (Sociology) در یک تعریف ساده، مطالعه رفتار اجتماعی یا کنش‌های اجتماعی انسان‌ها است.» (گولد، ۱۳۷۶: ۲۹۳). جامعه‌شناسی علمی است که به بررسی واقعیت‌های اجتماعی و دگرگونی‌ها و تحولاتی که در زندگی اجتماعی انسان‌ها رخ داده می‌پردازد. این علم بررسی حیطه‌های مفهومی و موضوعی گسترده فردی و گروهی همچون شناخت مردم، فرهنگ، آداب و رسوم و... را شامل می‌شود. دانش‌هایی چون جامعه‌شناسی ادبیات، روان‌شناسی اجتماعی و اقتصاد اجتماعی از شاخه‌های علم جامعه‌شناسی محسوب می‌شود. تحلیل اجتماع توصیف‌شده در آثار ادبی یکی از کارکردها و زمینه‌های بررسی در این علم است. جامعه‌شناسی ادبیات بین تجربه‌های شخصیت‌ها و حوادث خیالی وصف شده در داستان و فضای خاص تاریخی که پدیدآورنده آن تجربه‌هاست ارتباط برقرار می‌کند و از تأویل و تفسیر ادبیات برای شناخت جامعه مدد می‌جوید. «به‌صورت مشخص در آغاز قرن نوزدهم میلادی بود که اولین پایه‌های مستقل جامعه‌شناسی ادبیات بنیان گذاشته شد. مادام دوستال در سال ۱۸۰۰ میلادی کتابی با عنوان ادبیات از منظر پیوندهایش با نهادهای اجتماعی منتشر کرد. او در این کتاب سعی کرده بود تأثیر دین و آداب و قوانین را بر ادبیات و تأثیر ادبیات را بر دین و آداب و قوانین نشان دهد.» (حسنکلو، ۱۳۸۶: ۴۵) «اما برخی دیگر هیپولیت تن^۱ را بنیانگذار علم جامعه‌شناسی ادبیات می‌دانند.» (همان) بعد از گذشت سال‌ها، جامعه‌شناسی ادبیات شاهد تحول بسیاری بوده است. «آنچه امروزه با عنوان جامعه‌شناسی در ادبیات یا جامعه‌شناسی ادبی^۲ شناخته می‌شود، علمی است که جورج لوکاک^۳ (۱۸۸۵-۱۹۷۱) فیلسوف و منتقد مجارستانی در اوایل قرن بیستم آن را بنیان گذاشت و پس از او لوسین گلدمن^۴ (۱۹۱۳-۱۹۷۰) دانشمند رومانیایی ساکن فرانسه، آن را بسط و گسترش داد.» (همان: ۵۲). پژوهش حاضر به شیوه توصیفی - تحلیلی به

^۱ Hippolyte Taine

^۲ Literary sociology

^۳ George Lukacs

^۴ Lucien Goldmann

بررسی جلوه‌ها و عناصر جامعه‌شناسی شهری و روستایی در دو رمان «کوچه مدق»^۱ و «جای خالی سلوچ» از منظر نظریه «لوفور» پرداخته و کوشیده است با تحلیلی جامعه‌شناختی آسیب‌های اجتماعی آن دو را شناسایی و تحلیل کند. سبک دو رمان رئالیسم اجتماعی است و تا حدودی در یک دوره زمانی اتفاق می‌افتد. رمان «کوچه مدق» نمایانگر یک جامعه شهری عربی در گیرودار جنگ جهانی دوم و «جای خالی سلوچ» نمایانگر یک جامعه روستایی ایرانی در دهه چهل است. فضای هر دو رمان در دوره تسلط استعمار می‌گذرد که بر پردازش شخصیت‌ها و حوادث داستان اثرگذار است. شایان ذکر است در بررسی تطبیقی ادبیات، دو مکتب و رویکرد اصلی وجود دارد: یکی مکتب فرانسوی و دیگری مکتب آمریکایی. مکتب فرانسوی بر شواهد تاریخی و مدارک علمی که بیانگر انتقال مضامین و ایده‌های ادبی از ملتی به ملت دیگر هستند تأکید می‌شود و آثار ادبی را از منظر تاثیر و تأثر ارزیابی می‌کند. اما در مکتب آمریکایی، تطبیق به شکل وسیع‌تری انجام می‌شود و در قید تأثیر و تأثر نیست. آنچه در این مکتب اصالت دارد اصل تشابه و همانندی است. در این جستار، مطالعه تطبیقی بر مبنای مکتب آمریکایی بوده است (ر.ک: غنیمی، ۱۳۷۳: ۳۲ و ۵۸).

۲. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی اعم از کتاب، مقاله و پایان‌نامه درباره رمان‌های «کوچه مدق» و «جای خالی سلوچ» نوشته شده و هریک، این دو را از منظری مختلف برکاویده است. اما تاکنون نگارشی مستقل به مطالعه تطبیقی دو رمان مذکور از بعد جامعه‌شناسی شهری و روستایی نپرداخته است. شماری از این مطالعات به قرار زیر است: خورشیدی و پاکرو (۱۳۹۴) در کتاب «با شیخ درویش به دنبال سلوچ، بررسی تطبیقی رمان جای خالی سلوچ محمود دولت‌آبادی و کوچه مدق نجیب محفوظ» این دو اثر را از منظر عناصر داستان بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که کاربرد عناصر داستان به‌ویژه شخصیت‌پردازی در هر دو اثر بسیار هنرمندانه بوده و دو رمان تصویر دقیق و روشنی از جامعه و زمانه خود هستند.

ساعی ارسی و صالحی (۱۳۹۲) در کتاب «پژوهشی در جای خالی سلوچ اثر محمود دولت‌آبادی» اصلاحات ارضی و شرایط تاریخی، اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمان نگارش رمان مذکور را تحلیل کرده‌اند.

عبداللهی و ایزانلو (۱۳۹۱) در مقاله «تحلیل جامعه‌شناختی رمان زقاق‌المدق از نجیب محفوظ» به تبیین واقعیت‌های جامعه مصر در جنگ جهانی دوم پرداخته و

^۱ Kucheye Madagh

عوامل بروز آسیب‌هایی همچون فساد زنان، فقر اقتصادی و فرهنگی و جهل سیاسی را واکاوی کرده‌اند.

براتی و کریمی (۱۴۰۰) در مقاله «نقد جامعه‌شناسی رمان دزد و سگ‌ها اثر نجیب محفوظ» اظهار داشته‌اند که محفوظ در اثر مذکور با نمادپردازی در پی ترسیم نابسامانی‌های درون جامعه است و مایل است با مهارت نویسندگی خود به اصلاح جامعه بپردازد و با ظلم و فقر و بی‌عدالتی بجنگد.

حبیبی و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله «شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم (کنش، گفتار و نامگذاری در رمان زقاق المدق اثر نجیب محفوظ» اظهار داشته‌اند که استفاده مؤلف از روش‌های متنوع شخصیت‌پردازی سبب رهایی روایت وی از یکنواختی ملال‌آور شده است و در روش شخصیت‌پردازی غیرمستقیم بیشترین توجه محفوظ به گفت‌وگو و نامگذاری بوده است.

معروف و خزلی (۱۳۹۵) در مقاله «تحلیل روان‌شناسانه رمان زقاق المدق اثر نجیب محفوظ» شخصیت‌های داستان کوچه مدق را از منظر روان‌شناسی مطالعه کرده و خصوصیت‌های هر یک از شخصیت‌ها را با توجه به شرایط فرهنگی و اجتماعی آن‌ها بررسی و تحلیل کرده‌اند.

رزقی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه «بررسی جامعه‌شناسی رمان کلیدر محمود دولت‌آبادی» این رمان را به شیوه لوسیون گلدمن^۱ تحلیل کرده و دریافته که جهان‌بینی حاکم بر اثر، متعلق به طبقه کشاورزان و رعایا یعنی طبقه اجتماعی نویسنده است.

۱-۳. جامعه‌شناسی شهری

ارتباط نویسنده با جامعه، جزئی از پیوند او با جهان است. غالب آثار ادبی منظوم یا منثور، بازتاب نمادین یا حقیقی از زمانه و جامعه‌ای هستند که در آن پدید آمده‌اند. «مسئله رابطه متن با زندگی‌نامه یا روان‌شناسی مؤلف و شرایط اقلیمی و طبقاتی و فرهنگی حاکم بر آفاق خلاقیت او، همچنان اعتبار و اهمیت خویش را داراست. چند تنی که توانسته‌اند در مواردی صورت‌ها را با شرایط تاریخی و اقتصادی پیدایش آن‌ها و در چشم‌انداز گسترده‌تری در زندگی مرتبط کنند، مهم‌ترین کارها را در حوزه مطالعه اجتماعی آثار ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات انجام داده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۷).

این بازتاب در آثار ادبی همواره وجود دارد و بسیار مهم و اغلب واقعی است، زیرا در بسیاری موارد ناخودآگاه و نیندیشیده است. گاهی این رابطه مستقیم است و

^۱ Lucien Goldman

مسائل گسترده‌تری همچون عقاید دینی را دربرمی‌گیرد. «تأثیر دین، آداب و رسوم و قوانین بر ادبیات و در مقابل تأثیر ادبیات بر آن‌ها محرز است.» (اسکار پیت، ۱۳۹۲ش: ۶۳). جامعه‌شناسی ادبیات «به‌عنوان یک شاخه علمی، افکار اجتماعی، فرهنگی و اخلاقی شاعران و نویسندگان را بررسی می‌کند. این افکار اوضاع زمان و فرهنگ و آداب و رسوم حاکم بر آن را نشان می‌دهند» (رضایی، ۱۴۰۱: ۱۰).

به‌طور دقیق نمی‌توان تعریف و محدوده‌ای نظری یا حتی محیطی از جامعه‌شناسی شهری و روستایی ارائه داد. «هیچ‌گونه حد فاصل کامل و دقیقی بین شهر و روستا وجود ندارد چراکه عناصر و مؤلفه‌های بسیاری زندگی شهری و روستایی را پدید می‌آورند. حتی نمی‌توان تعریف جامعی از شهر بیان کرد زیرا با گذشت زمان سیمای شهر دستخوش تغییر شده و همیشه مبتنی بر اصول و شالوده ثابت نخواهد بود» (بیکن، ۱۳۹۵ش: ۸۲). جامعه شهری محیط و محدوده‌ای گسترده، پرتعامل، پر از تنوع بومی و فرهنگی و ناهمگون است. تعریفی که از شهر بیان شده چنین است: «مکانی با حدود قانونی که در محدوده جغرافیایی خاصی واقع شده و از نظر بافت ساختمانی و اشتغال ویژگی‌های خاص خود را دارد به‌طوری که اکثریت ساکنان دائمی آن در تجارت، صنعت، کشاورزی، خدمات و فعالیت‌های اداری اشتغال داشته و در زمینه فعالیت شهری از خودکفایی نسبی برخوردار هستند» (فرید، ۱۳۶۸: ۴).

جامعه‌شناسی شهری زندگی و روابط و رفتارهای افراد در جامعه شهری یا در پیوند با آن را بررسی می‌کند. این علم به بررسی عناصر مهمی از قبیل: «قشربندی اجتماعی، گروه‌های کوچک، سازمان‌های رسمی، خانواده، توسعه اقتصادی، جامعه‌شناسی سیاسی و روستایی» (شارع‌پور، ۱۳۸۹: ۸) مفاهیمی که در جامعه‌شناسی شهری برجسته‌اند عبارتند از: «سیاست شهری، شهرگرایی، مهاجر و مهاجرت، فرهنگ شهری، ارتباط شهر و روستا، برنامه‌ریزی شهری، حومه، زاغه‌نشینی، جمعیت و کسب‌وکار» لوفور به‌عنوان یک جامعه‌شناس شهری درباره این مفاهیم مرتبط با جامعه‌شناسی شهری معتقد است «سیاست‌های مهاجرتی و اصول شهروندی و اخلاق و سیاست جامعه شهری در زمره پویای اجتماعی - فضایی است که شهر را می‌سازد» (لوفور، ۱۳۹۹: ۲۰۹).

نظریه‌های لوفور فضای ظاهری و باطنی شهر را به‌طور معناگرایانه تحلیل می‌کند. او در نظریه‌اش اصطلاح «حق به شهر»^۱ را به کار برده است. اصطلاح «حق به شهر» که لوفور به کار می‌برد، بر اهمیت زندگی روزمره متمرکز است. «رویگرد او به فلسفه

^۱ Right to the city

مارکسیستی، تأکیدش بر مرکزیت تولید فضایی در مقاومت علیه قدرت دولتی و اهمیت زیباشناسی و خلاقیت مبارزه برای تغییر زندگی روزمره است» (همان: ۲۵).

«در جامعه‌شناسی شهری ایده‌های مربوط به فضا، مکان، حیات مدنی شهر و شهروندان در یک زمینه مشترک مفهومی و واقعی در ترکیب با مفاهیم اجتماعی، اقتصادی و کالبد فضای شهری، بررسی می‌گردد.» (مدنی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۱). به‌طور جزئی‌تر با تقسیم‌بندی مفاهیم اساسی، مسائلی مانند چگونگی تأثیرگذاری جنبه‌های اجتماعی بر شکل‌گیری ساختار ظاهری و درونی جامعه شهری، فضای فرایندهای اقتصادی تولید شهری، محتوا و کارکرد جامعه شهری، گسیختگی‌ها و پیوستگی‌های جامعه شهری و اختلاف طبقاتی و نابرابری‌ها و محرومیت‌های اجتماعی و فردی با رویکرد واقع‌گرایانه در جامعه‌شناسی شهری مورد نظر هستند. براین‌د زیستن در چنین فضایی، خلق‌و‌خو و مناسباتی است که ویژگی‌های انسان شهری را شکل می‌دهد. مردم جوامع صنعتی و شهری «بی‌اعتنا، متمرکز، دارای دید مادی و مقاصد فردی هستند» (غفاری و ازکیا، ۱۳۸۳: ۱۱).

۲-۳. جامعه‌شناسی روستایی

جامعه‌شناسی روستایی، شاخه‌ای تخصصی از جامعه‌شناسی عمومی است که قلمرو مطالعاتی آن جوامع روستایی را شامل می‌شود. «یک جامعه روستایی مجموعه به-نسبت مستقلی است که در بطن یک جامعه فراگیر گسترده‌تر قرار دارد.» (پرو، ۱۳۸۳: ۱۲۴).

اموری همچون: «خصوصیات مردم روستایی، سازمان‌های اجتماعی روستاها، مؤسسه‌ها و نهادهای مختلفی که در زندگی اجتماعی روستاها دخیل‌اند، روندهای اجتماعی اساسی که در محیط‌های روستایی وجود دارند، تأثیر تغییرات اجتماعی در سازمان اجتماع روستایی و مسائل و مشکل‌های این جامعه» از عناصر مدنظر علم جامعه‌شناسی روستایی است.

در مقابل جامعه شهری، جامعه روستایی تقریباً یک‌دست و همگون، محدود، کوچک و کم‌تنوع با فرهنگی غالب و گسترده است. علم جامعه‌شناسی روستایی زندگی و روابط و رفتارهای افراد در جامعه روستایی یا در پیوند با آن را بررسی می‌کند. به لحاظ ویژگی‌های شخصیتی، جوامع روستایی «احساسی، پراکنده، متمایل به مرام خاص و متوجه مقاصد کلی هستند» (غفاری و ازکیا، ۱۳۸۳: ۱۱).

اساس زندگی روستایی براساس تولید به‌ویژه تولید فرآورده‌های غذایی و زندگی کشاورزی است و همین مسئله یعنی مالکیت زمین و شیوه کارآمدتر تولید که هدف

آن خودکفایی است به سایر مناسبت‌ها و رفتارها جهت می‌دهد. «مزرعه‌ها همیشه آزاد و حاوی نظم اجتماعی استواری بوده و مربوط به جامعه‌ای هستند که بیشتر براساس نیازمندی‌ها پی‌ریزی شده است تا براساس منافع» (پرو، ۱۳۸۳: ۱۲۴).

۳-۳. نظریهٔ جامعه‌شناسی لوفور

هانری لوفور جامعه‌شناس، روشنفکر مارکسیست و فیلسوف فرانسوی است. او در بررسی اجتماعی به دو عنصر «فضا و سرمایه» توجه زیادی داشته و اصل نظریه‌های او بر این دو عنصر است. در واقع لوفور جامعه و عناصرش را با فضا پیوند داده است. مضامین فکری لوفور شامل «رویکرد او به فلسفهٔ مارکسیستی، تأکیدش بر مرکزیت تولید فضایی در مقاومت علیه قدرت دولتی و اهمیت زیباشناسی و خلاقیت مبارزه برای تغییر زندگی روزمره است. به این ترتیب حق به شهر و حق تفاوت، نمونه‌های روشنی‌اند از اینکه چگونه درک عمیق نظریهٔ اجتماعی لوفور موقوف و متوقف بر آگاهی از لایه‌های چندگانه و به هم پیوسته‌شان است.» (لوفور، ۱۳۹۹: ۲۵). با توجه به این مفاهیم، اهداف او در نظریه‌اش پیشرفت و رفاه و گسترش زندگی ایده‌آل برای مردم است. لوفور فضای شهر را با رویکردی اقتصادی و سیاسی، باز تعریف می‌کند. از دیدگاه او فضای شهری برساختهٔ اقتصاد و سیاست است. «امر شهری از سه مفهوم کلی تشکیل شده است: فضا، زندگی روزمره و بازتولید روابط اجتماعی» (سوندرز، ۱۳۹۴: ۲۶۱-۲۶۴). فضا از نظر لوفور امری خنثی نیست و با سیاست و مراجع قدرت، مرتبط و آمیخته است. در واقع فضای اجتماعی به خودی خود وجود ندارد و خود یک تولید اجتماعی است. بین فضا و رابطهٔ اجتماعی، ارتباطی دو طرفه برقرار است. فضا درون رابطهٔ اجتماعی شکل می‌گیرد و به رابطهٔ اجتماعی هم شکل می‌دهد. در واقع یک رابطهٔ دیالکتیکی بین فضا و روابط اجتماعی وجود دارد. «روابط اجتماعی در فضا نفوذ می‌کند و نه تنها با روابط اجتماعی تداوم می‌یابد یا پشتیبانی می‌شود، بلکه افزون بر این روابط اجتماعی را تولید نیز می‌کند و خود به‌واسطهٔ روابط اجتماعی تولید می‌شود» (لوفور، ۱۳۹۵: ۳۲). او روابط اجتماعی را انتزاع‌های انضمامی^۱ نامیده است. این مقاله در نظر دارد دو رمان «کوچهٔ مدق» و «جای خالی سلوچ» را از منظر جامعه‌شناسی لوفور بررسی نماید و مؤلفه‌های نه‌گانه: «فضای جغرافیایی، زبان و گویش، اقتصاد و کسب‌وکار، ازدواج، تفریح و سرگرمی، معاشرت و رفت‌وآمد و تغذیه را در آن‌ها شناسایی و ارزیابی و تحلیل نماید.

^۱ Concrete abstraction

۱-۴. خلاصهٔ رمان «کوچهٔ مدق»

رمان «کوچه مدق» اثر نجیب محفوظ، شرح ماجرای محله‌ای قدیمی و فقیر در مصر، مقارن با جنگ جهانی دوم است. شخصیت اصلی رمان، دختری جوان و بلندپرواز به نام «حمیده» است که از زندگی یکنواخت و سادهٔ کوچه‌گریزان است و آرزوی زندگی مرفه و پرتجمل دارد. «عباس حلو» که شغلش سلمانی است و متعلق به قشر پایین جامعه، عاشق حمیده می‌شود و برای برآوردن زندگی مرفهی برای حمیده وارد ارتش انگلیس می‌شود. اما در غیاب او حمیده با پسر جوانی به نام «فرج ابراهیم» آشنا می‌شود و به امید زندگی رویایی با او فرار می‌کند اما خیلی زود مشخص می‌شود که آن مرد قصد ازدواج ندارد و حمیده را به تن فروشی و فساد وامی‌دارد. عباس پس از بازگشت متوجه غیبت حمیده می‌شود. به‌طور اتفاقی پیدایش می‌کند و هنگامی که او را در کافه‌ای مشغول عیاشی با سربازان انگلیسی می‌بیند با آنان درگیر و کشته می‌شود.

۲-۴. خلاصهٔ رمان «جای خالی سلوچ»

دولت‌آبادی نویسنده‌ای واقع‌گرا است که بخش عمدهٔ آثارش به روستا اختصاص دارد. دولت‌آبادی در سال ۱۳۵۸ رمان «جای خالی سلوچ» را هم‌زمان با دگرگونی‌های ساختاری جامعهٔ ایران به چاپ رساند. ماجرای داستان در روستای کویری «زمینج» رخ می‌دهد. روزی «مرگان»^۱ از خواب بیدار می‌شود و متوجه می‌شود شوهرش «سلوچ» ناپدید شده است هر چه جست‌وجو می‌کند او را نمی‌یابد و به‌ناچار باید زندگی دو پسر و دخترش هاجر را به‌تنهایی اداره کند. او به جنگ فقر شدید و مصیبت‌های زندگی می‌رود و با کار بی‌وقفه سعی در نجات زندگی خود و فرزندانش دارد اما در نهایت تصمیم می‌گیرد به شهر برود.

۵. بررسی ویژگی‌های فضای شهری و روستایی در دو رمان منتخب

در باب فضا، لوفور یک گزارهٔ اصلی دارد. «فضاها تولید می‌شوند.» (ستاری، ۱۳۹۴: ۱۰۴). «او به دنبال جا انداختن فضای اجتماعی است. بدین منظور فضا از سه طریق، به‌مثابه امر ادراک‌شده (امر دریافته)^۲، امر تصور شده (امر پنداشته)^۳ و امر زیسته^۴ بررسی می‌شود. این مدل لوفوری ناظر بر وحدتی (کلیتی مارکسیستی)

^۱ Margan

^۲ Received order

^۳ It is considered

^۴ living thing

میان فضای فیزیکی، ذهنی و اجتماعی است.» (همان: ۱۰۶). او معتقد است فضا امری اجتماعی و علاوه بر آن سیاسی است بدین معنا که نه تنها از شرایط و روابط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی تولید می‌شود بلکه در بازتولید آن شرایط و روابط نقشی مستقیم و اساسی ایفا می‌کند.

«فضای زیسته از طریق مقاومت (انقلاب و نزاع خیابانی) و فضای پنداشته و دریافته از طریق به نمایش گذاشتن ظاهر خود (وزارت‌خانه‌ها، یک مجسمه مذهبی، ایجاد نمایشگاه‌هایی با موضوعات ایدئولوژیک) فضا را به سمت و سوی اهداف اجتماعی و سیاسی سوق می‌دهد و بدین ترتیب دولت‌ها از آن بهره می‌برند (جوان و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۷).

از دو رمانی که در این مقاله بررسی شده‌اند یکی در بستری روستایی و دیگری در یک بخش محدود از یک شهر شکل می‌گیرد لذا هیچ‌یک از این دو فضا چندان ویژگی‌های فضای شهری را در خود ندارند. اما با توجه به اینکه از دیدگاه لوفور هرگونه تغییری به معنای تغییر فضا است و این فضا در پیوند با شیوه تولید، تعریف‌شدنی است می‌توان گفت در جای خالی سلوچ، با کوچ کارگران به شهر و ایجاد زمین‌های پسته و استفاده از لوازمی مثل تراکتور که به تغییر شیوه تولید می‌انجامد. فضای زیسته در حال دگرگونی است اما در کوچه مدق تغییری در شیوه تولید و فضا پدید نمی‌آید.

در رمان «کوچه مدق» فضا به گونه‌ای از پیش تعیین شده روایت شده و دارای قدرتی نفوذی است که وضعیت جامعه را تحت کنترل درآورده است بدین معنا که جامعه، تحت تسلط شبکه گسترده فضایی قرار می‌گیرد که در تناسب با آن، مکان و موقعیت اجتماعی افراد تعیین می‌شود. به‌طور مثال فضای جنگ جهانی دوم و حضور ارتش بیگانه در کشور و نفوذ آنان در ابعاد مختلف جامعه شهری، باعث دگرگونی در شیوه تفریحات مردم می‌شود. آنان در ابتدا در قهوه‌خانه گرد می‌آمدند و به صدای ساز گوش می‌کردند اما به‌مرور گوش کردن به رادیو جای آن را می‌گیرد. یا حمیده دختر جوانی که اوقات خود را به گشت‌وگذار در پاساژهای تازه تأسیس سپری می‌کند پس از مدتی هوایی می‌شود و در پی رسیدن به آمال واهی، نامزد خود را رها کرده در پی مردی هوسباز می‌افتد و سرانجام در کاباره‌های انگلیسی غرق فساد می‌شود که نشانگر تحول در کارکردهای شهر است. بدین ترتیب جامعه مصر به وسیله قدرت فضا کنترل می‌شود و این تحول از طریق نشانه‌ها به سمت ارتباطات بصری کشیده می‌

شود. (رابطه عاشقانه حمیده با همسرش و سپس مشاهده او که غرق در فساد شده است.) نمونه‌ای از «فضای زیسته» (که در قالب انقلاب و دعوی خیابانی نمود می‌یابد) در نزاع عباس نامزد حمیده و کشته شدن او مشهود است: «عباس حمیده را دیده بود که به شکلی خاص بین چند تن از سربازان محاصره شده، روی صندلی نشسته و پشتش سربازی ایستاده و از جامی که در دست دارد به او شراب می‌نوشاند [...] خون جلوی چشمانش را گرفت [...] جنون به سرش زد [...] در سمت چپ خود به شیشه‌های خالی آبدو که بر پیشخوان میخانه قرار داشتند دست یافت [...] مستان ناگهان مثل لاشخورهای وحشی بر سرش ریختند و با مشت و لگد و با هر آنچه در دسترسشان بود به جانش افتادند.» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۲۹۷) چنانچه اشاره شد این اتفاق به دلیل حضور استعمارگران انگلیسی و در نتیجه تغییر فضای شهر صورت می‌گیرد یا «تلّ الکبیر» که محل حضور نیروهای انگلیسی است و به‌مرور خود را بر فضای رمان تحمیل می‌کند به‌گونه‌ای که جوانان شهر می‌پندارند چنانچه بتوانند وارد این محل شوند سعادت‌مند خواهند شد.

نمونه‌ای از فضای «پنداشته و دریافته» نیز که ترسیم نشانه‌های ظاهری (همچون تمثال‌های مذهبی یا ایدئولوژیک) است در بخشی از داستان که عمو کامل قهوه‌چی عکس مصطفی نحاس، سیاستمدار مصری و رهبر حزب وفد را به دیوار آویخته نمود یافته است: «درست است که در صدر دکان خود عکس بزرگی از مصطفی نحاس نصب کرده بود اما دلیلش این بود که روزی عباس حلو دو عکس از رهبر حزب وفد خرید. یکی را در آرایشگاه خودش گذاشت و دیگری را به دوستش داده بود [...] مرد در چسباندن آن به دیوار دکان ذره‌ای تردید به خود راه نداده بود به‌ویژه آنکه می‌دانست این عکس و امثال آن جزئی از هر دکان به حساب می‌آیند.» (همان: ۱۵۶) یا «بلندگوها را در چهارراه‌های بین امامزاده حسین و غوریه نصب کردند [...] این امر به ساکنان کوچۀ مدق فرصت می‌داد از منازل خود در گردهم‌آیی شرکت داشته باشند. بالای صحنه عکسی بزرگ از رئیس حکومت را آویزان کرده و عکس کاندیدا یعنی آقای فرحات را زیر آن چسبانده بودند [...] رویشان با خط خوش نوشته شده بود: نماینده آزاده خود ابراهیم فرحات را انتخاب کنید.» (همان: ۱۵۷) که مردم برای انتخاب کاندیدی مدنظر خود در خیابان‌ها شعار می‌دهند.

در رمان «کوچۀ مدق» هیچ نشانی از روستا یا پیوند شهر با روستا نیست؛ اما در «جای خالی سلوچ» روستا با شهر در ارتباط است. مردم روستا به شکل رسمی به جامعه شهری و برنامه و قوانین آن نیازمندند. وابستگی روستا و مردمش برای انجام

فعالیت‌های اجتماعی نشان می‌دهد که جامعهٔ شهری با استفاده از امور صنعتی و اداری قصد دارد جامعهٔ روستایی را وابسته کند. متمرکز شدن فعالیت مردم شهر و روستا به صورت ثبتي و رسمي برای دولت و حکومت راحت‌تر است. این ارتباط تنگاتنگ اداری و قانونی جامعهٔ شهری و روستایی نشان می‌دهد که «مرزهای رسمی میان شهر و روستا از میان رفته‌اند. با این حال چیزهایی مانند تسهیلات عمومی، محیط‌های زندگی که از هم جدا شده‌اند، به شیوه‌ای منزوی از یکدیگر به عرصه‌ها و ناحیه‌های غیرمتصل تخصیص یافته‌اند. فضاها خودشان تخصصی شده‌اند. چنان که عملیات‌هایی در تقسیم کار اجتماعی و فنی هستند» (لوفور، ۱۳۹۹: ۶۲). این تقسیم کار براساس نظریهٔ لوفور متمرکز امور اداری در جامعهٔ شهری را نیز در برمی‌گیرد. در نتیجه مردم روستا برای پیشبرد این‌گونه امور وارد جامعهٔ شهری می‌شوند. از میان مؤلفه‌ها و عناصر مربوط به جامعهٔ شهری و روستایی، ویژگی‌های زیر که برجستگی خاصی نسبت به سایر مؤلفه‌ها دارند، انتخاب شده‌اند.

۱-۵. روابط فردی و اجتماعی

به‌طور کلی فضای کلی «کوچهٔ مدق» بر محور مردسالاری است و اینکه «مرد به‌طور کامل آزاد است» سخنی است که حسین کرشه به‌صراحت بیان می‌کند. او به مادرش که از خیانت و رفتارهای غیراخلاقی پدرش شکوه دارد می‌گوید: «او مرد است و بر مرد هیچ چیز عیب نیست.» (محفوظ ۱۳۷۸: ۷۹). اگرچه سایر زن‌های داستان آشکارا مورد آزار نیستند اما رفتار فرج ابراهیم با حمیده و استفادهٔ ابزاری از او، خود نمونهٔ بارزی از آزار زنان به شیوهٔ مدرن است. در دو رمان هم روابط فردی و خانوادگی و دوستانه دیده می‌شود و هم روابط اجتماعی. در «کوچهٔ مدق» ارتباط دوستانهٔ «عباس حلو» با «حسین» برادر رضاعی حمیده رابطه‌ای دوستانه است. «سنیه خانم» هم به‌ضرورت با مادر حمیده ارتباط دوستانه برقرار می‌کند. در کنار روابط دوستانه، مناسبت‌های اجتماعی و سازمانی و قانون‌محور هم بسامد قابل توجهی دارد. برخی از شخصیت‌ها در این رمان، کارمند و حقوق‌بگیر دولت هستند. این نوع ارتباط‌ها بیشتر در شهر دیده می‌شود. یکی از گونه‌های ارتباط که در «کوچهٔ مدق» بسامد قابل توجهی دارد، رابطهٔ مالک و مستأجر است. «مستأجران او، کرشهٔ قهوه‌چی در طبقهٔ سوم و عموکامل و عباس حلو در طبقهٔ اول، او را صاحب‌خانه‌ای خوش‌قلب و خوش‌رفتار می‌دانستند. حتی از حقی که حکومت نظامی برای افزایش میزان اجاره‌بها برایش قائل شده بود گذشت کرد.» (همان: ۱۶).

در کوچهٔ مدق، روابط و فعالیت‌های سیاسی نیز به چشم می‌خورد. یکی از شخصیت‌های داستان «سخت در اندیشهٔ سیاست افتاده بود.» (همان: ۷۵) و رایزنی‌های متعددی برای پیروزی در رقابت انتخاباتی انجام می‌داد. «اگر حزبی را غیر از وفد اختیار کنید موقعیت شما در محیط کارتان به خطر می‌افتد» (همان: ۷۶). برپایی ستاد انتخاباتی، شعارهای تبلیغاتی، نامزد شدن، وعده‌های انتخاباتی و... در داستان ذکر شده‌اند که جلوه‌هایی از زندگی شهری مدرن هستند. «انتظار دارم نیازهای ستاد انتخاباتی از طرف قهوه‌خانه تأمین شود» (همان: ۱۵۸).

روابط انسانی در «کوچهٔ مدق» به اقتضای شهری بودن متنوع‌تر و سازمان‌یافته‌تر است. بین اهالی کوچه و کاسبان رابطهٔ دوستانه‌ای برقرار است. اما چالش‌های خانوادگی و روابط غیراخلاقی هم در آن برجسته است. بی‌تعهدی نسبت به همسر و رفتار خشونت‌بار، نمود چشمگیری دارد و روی هم رفته روابط عاطفی بین انسان‌ها کم‌رنگ است. فریب دادن و عهدشکنی هم در «کوچهٔ مدق» رخ می‌دهد. حمیده با اینکه با عباس حلو نامزد شده، شیفتهٔ فرج ابراهیم می‌شود و با او فرار می‌کند. فرج ابراهیم نیز با وعده‌های رنگین حمیده را فریب می‌دهد اما او اهل «کوچهٔ مدق» نیست. در واقع او از محدودهٔ مدرنیسم است و خارج از سنت وارد می‌شود و حمیده را که شاید بتوان او را «ناموس کوچه» خواند فریب می‌دهد و با خود می‌برد و او را وسیلهٔ کسب‌وکار خود قرار می‌دهد. فرج ابراهیم هم با وجود ظاهر روشنفکرش با حمیده به خشونت رفتار می‌کند و می‌خواهد او را به افسر آمریکایی تسلیم کند. «افسر آمریکایی در کمال رضایت، پنجاه جنیبه^۱ بابت هر باکره می‌پردازد.» (همان: ۲۳۲) حمیده هم از فرج ابراهیم سیلی می‌خورد اما خود نیز سیلی محکمی به فرج می‌نوازد. در حالی که در جای خالی سلوچ فقط زن‌ها کتک می‌خورند و توان درگیری با مردان را ندارند. «مثل ماری زخم‌خورده به خود پیچید و در مقابل مرد قد راست کرد و چنان بر گونه‌اش نواخت که صدایش اتاق را پرکرد. مرد لحظاتی چند خشکش زد.» (همان: ۲۳۳) اما سیلی حمیده بی‌پاسخ نمی‌ماند و در ازای آن دو سیلی دریافت می‌کند. «با سرعتی باورنکردنی دست بلند کرد و با نیروی غریب بر گونهٔ دختر نواخت بعد دست چپ را بلند کرد و قبل از اینکه دختر از سیلی اول به خود آید با شدتی بیشتر بر گونهٔ دیگرش زد.» (همان: ۲۳۴).

سنیه خانم نیز وقتی اوراق بهادارش را در صندوق مخفی می‌کند در خلوت خود چنین نظری دربارهٔ اهالی کوچهٔ مدق دارد: «اوراق مذکور بر خلاف سکه‌های فلزی

^۱ janiheh

لال بودند و سروصدایشان توجه کسی از نیرنگ‌بازان مفت‌خور کوچهٔ مدق را بر نمی‌انگیخت» (محمفوظ، ۱۳۷۸: ۲۹).

«روستای زمینج» که داستان جای خالی سلوچ در آن شکل می‌گیرد، محیط کوچکی است و همهٔ افراد یکدیگر را می‌شناسند اما بر خلاف آنچه رایج است که روستا را محیطی سرشار از صفا و صمیمت و صداقت، تصویر می‌کند در این رمان «کسی به کسی نبود. مردم به خود بودند. هر کسی دچار خود و سر در گریبان خود داشت [...] پنداری اهالی زمینج در لایه‌ای از یخ خشک پنهان بودند.» (دولت-آبادی، ۱۳۶۹: ۷۳). دورویی و منفعت‌جویی و فریب یکدیگر بسیار دیده می‌شود. بیان عاطفی، ترحم و رفتار محبت‌آمیز در این رمان جایی ندارد و افراد خانواده با لحن توهین‌آمیز و دشنام و خشونت با هم رفتار می‌کنند. حتی مرگان به‌عنوان مادر محبتش را به فرزندش بیان نمی‌کند. «دل مرگان می‌خواست برخیزد و برود روی پسرش را دزدانه ببوسد اما چیزی مثل لایه‌ای مانعش می‌شد [...] احساس مهربانی مرگان غصب شده بود. شاید بشود گفت: تاراج.» (همان: ۱۴۴) زندگی سخت و فقر شدید باعث شده که ترحم و محبت از بین برود و دو برادر سر یک لقمه نان باهم درگیر شوند و دعوا کنند. دشنام‌های رکیک در این رمان نمود برجسته‌ای دارد و تا حدودی همهٔ شخصیت‌ها، آن را به کار می‌برند. روابط اجتماعی هم ناسالم است. کلاه‌برداری یکی از مصداق‌های آن است. یکی از افراد مورد اعتماد اهالی، همه را فریب می‌دهد و با گرفتن پول‌های آن‌ها فرار می‌کند. شخصیت «علی گناو» با استفاده از وضع اسفبار خانوادهٔ سلوچ به بهانهٔ حمایت از آن‌ها، دخترش هاجر را که ۱۳ سال دارد خواستگاری می‌کند، اما پس از ازدواج با او حمایتی از او دیده نمی‌شود. یکی از نکته‌های قابل توجه در جای خالی سلوچ، خشونت مضاعف علیه زنان است. کدخدا به‌صورت مرگان که در برابر طلبکار مقاومت کرده، سیلی می‌زند. علی گناو همسرش رقیه را به‌شدت کتک می‌زند به‌طوری که فرزندش سقط می‌شود و تا آخر عمر نمی‌تواند مادر شود. در حالی که در کوچهٔ مدق عکس آن دیده می‌شود و این «حسنیه ناناو» است که شوهرش را بارها کتک می‌زند. «حسنیه ناناو دیشب شوهرش را به باد کتک گرفته به‌طوری که خون از پیشانی‌اش فوران زده» (محمفوظ، ۱۳۷۸: ۲۷).

حتی وقتی پای اندک منفعتی به میان می‌آید «ابراو» پسر مرگان می‌خواهد با تراکتور از روی مادرش رد شود و البته در پایان داستان از کار خود اظهار پشیمانی می‌کند. «تا حالا کدام پسری با مادر خود چنین کرداری داشته؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۴۳۰).

مردسالاری و رفتار خشونت‌آمیز با زنان از ویژگی‌های بارز در جای خالی سلوچ است. مرگان با اینکه در دشواری‌های زندگی زنی پرتلاش و توانمند و مستقل است اما بارها از طرف کدخدا، سالار و حتی پسرانش تحقیر می‌شود. هاجر، رقیه، مادر علی گناو متعلق به طبقه فرودست و قربانی خشونت مردسالاری حاکم بر روستا هستند به طوری که هاجر ترس دارد که مبادا فرزند دختر به دنیا بیاورد. این زنان بارها از مردان کتک می‌خورند و دشنام می‌شنوند و باز همچنان با تمام وجود برای زندگی تلاش می‌کنند. علی گناو که با کتک‌زدن همسرش رقیه باعث نازایی او شده نه تنها شرمنده و متأسف نیست بلکه با لحنی طلبکارانه به او توهین می‌کند. «این سگ پدر خار هم نمی‌زاید [...] زنکه را همان شکم اولش زده‌ام و کره انداخته [...] کله‌ام باد داشته و زده‌امش، حالا چی؟ [...] با این زنکه نمی‌دانم چه بکنم! سوهان روحم شده» (همان: ۱۵۳) گناو پس از ازدواج با هاجر او را که هنوز آماده رابطه جنسی نیست مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد. «روی گردن هاجر جای ضربه‌هایی پیدااست. ساییدگی‌هایی، خراش‌هایی. رد سیلی باید باشند یا جای مشت [...] مچ دست‌ها هم چنینند. سرخ و کبود.» (همان: ۲۸۳)

خشونت علیه زنان تنها از جانب شوهر نیست. در ساختار مردسالارانه متن، در مجموع همه مردها با خشونت رفتار می‌کنند. عباس و ابراو، برادرهای هاجر، بارهای سنگین هیزم را به دوش خواهرشان می‌گذارند تا بیاورد و خود آسوده می‌روند. انواع خشونت فیزیکی و کلامی، ازدواج اجباری، اختلاف سنی زن و مرد در ازدواج، مزاحمت جنسی، تحمیل کارهای سخت و دستمزد پایین همه در این رمان وجود دارد. به لحاظ اجتماعی، در جای خالی سلوچ، روابط بین افراد ساده است و کدخدا بالاترین مرجع قدرت است، اما رابطه‌های سازمانی با شهر وجود دارد و روستاییان برای کارهای اداری به شهر مراجعه می‌کنند. در رمان شخصیت‌هایی وجود دارند که با نهادهای شهری در ارتباطند و به سبب همین ارتباط در جایگاهی فراتر از سایرین قرار می‌گیرند و می‌توانند از دیگران بهره‌کشی کنند. «طرح پسته‌کاری من تصویب شده، معنی‌اش این است که دولت می‌خواهد این کار بشود.» (همان: ۲۶۵). در جریان اصلاحات ارضی ارتباط بین شهر و روستا افزایش یافته است: «ممیزی‌ها امروز از شهر می‌آیند» (همان: ۴۵۶) و روستاییان برای گرفتن وام به شهر می‌روند. «آخر، وام را همین جوری اداره کشاورزی به آدم نمی‌دهد» (همان: ۴۳۴). روستاییان هم فرآورده‌های خود را به شرکت‌های شهری می‌فروشنند. «گندم برداشت کنم منی چند بفروشم؟ شرکت منی چند از من می‌خرد؟» (همان: ۴۳۱).

در خود روستا نشانی از نهادهای دولتی نیست اما تصمیم‌گیری دولت در خصوص اصلاحات اراضی در زندگی روستاییان تأثیر عمیقی داشته است و افراد، ناخواسته با نهادهای دولتی درگیر شده‌اند و کشمکش‌های پنهان و آشکار بسیاری که در جای خالی سلوچ دیده می‌شود نشان‌دهندهٔ شکنندگی و بی‌ثباتی پیوندهای انسانی است؛ به طوری که مرگان وقتی می‌خواهد مس‌ها را که در زمین پنهان کرده بود پیدا کند، آنقدر به پسرانش اعتماد ندارد که «مراد» را با خود می‌برد.

۲-۵. فضای جغرافیایی

نمی‌توان انکار کرد که حقایق ملموس و عینی جامعه، ذهنیت نویسنده را شکل می‌دهد. از نظر لوفور ارزش شهر به خصوص فضاهای محیطی و حجمی به اعضا و پدیده‌های آن مرتبط است. «لوفور دربارهٔ مبحث زمین در جامعهٔ روستایی به وجود مسائلی همچون پیوند میان دو جزء بورژوازی و پرولتاریا و مغفول ماندن وجه سوم یعنی زمین و روستا و کشاورزی اشاره می‌کند.» (لوفور، ۱۳۹۹: ۲۷۹) سبک زندگی مردم، تغییر سلیقه و معیارهای زیباشناسانهٔ مردم برای محیط و فضای اطرافشان، کمبود زمین و فضا برای اسکان و قیمت گزاف محل اسکان سبب تغییر فضای شهر و سازه‌های اسکان شده است. «رمان جای خالی سلوچ در روستایی کوچک و فقیر با سطح نازل تولید از نظر اقتصادی عقب‌مانده با شیوهٔ زیست زمین‌داری با زمین‌های خشک و آبیاری سنتی ناکارآمد اتفاق می‌افتد.» (ارسی و صالحی، ۱۳۹۲: ۱۴۰).

محیط روستا و ساختمان‌هایش دارای فضایی بزرگ‌تر و خالی‌تر و معماری خاص هستند که این فضا در جامعهٔ شهری یافت نمی‌شود. کسب‌وکار و سبک زندگی مردم و نیازهای گوناگون آن‌ها نیاز به پدیدهٔ زمین یا سرزمین را نشان می‌دهد. سازه‌هایی همچون قلعه، در شتر رو، زمین بایر، دالان و جای شتر معماری و جغرافیای محیطی خاص روستای زمینچ را نشان می‌دهد: «پناه قلعه، دیوار پشت خانه، زمین‌های بایر را از زمینچ جدا می‌کرد. در شتررو خانهٔ سردار، باز بود. شترها در هر سو یله بودند. عباس، پا به دالان گذاشت» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۴۵۸). بنابراین زمین به‌عنوان بخشی از فضای جغرافیایی، معماری خاص روستایی را شکل می‌دهد. در نتیجه مردم، سازه‌های خاصی با تکیه بر فضای خالی روستایی به وجود می‌آورند. آن‌ها معماری محل اسکان خود را با شغل و معاش خود مطابقت می‌دهند. این قسمت‌های خانه برای شغل دامداری و کشاورزی مردم روستا است. خانه‌ها تنور برای پخت نان، کندو برای نگهداری گندم و طویله برای حیوانات دارند. خانوادهٔ سلوچ فقیر بودند و گندم نداشتند. برای همین او ساخت کندو را نیمه‌کاره رها کرده بود. «کندوی نیمه‌کاره.

پایه‌ها و لایه اول. خشکیده و ترک‌خورده. سرمای سخت ترکانده بودش [...] وقتی غله نباشد کندو برای چی؟» (همان: ۱۴) کندوی خانه کدخدا، برخلاف کندوی نیمه-کاره و خالی خانه سلوچ، جز نگهداری گندم کارکرد دیگری نیز داشت. «ته دیگچه را روی سر جابه‌جا کرد و هموار و روان، رو به اتاقی که درش زیر پله‌ها باز می‌شد رفت. این اتاق کندوخانه بود. جایی که مسلمه ماست و قیماق از شیر می‌گرفت.» (همان: ۲۲)

در معماری خانه‌های روستایی «هشتی»^۱ نیز دیده می‌شود. «مرگان از کنج هشتی برخاست و سلام گفت» (همان: ۱۸) درهای خانه‌ها هم چوبی است اما برخی بزرگ‌تر است: «برخی خانه‌ها دارای در بزرگ‌تری است برای عبور حیوان‌های درشت مثل شتر.» (همان: ۳۵) اما در خانه «کربلایی صفی» پوسیده و کهنه است. «انگشت‌های کلفت و کج و کوله‌اش را روی در بزرگ و موربانه خورده خانه گذاشت. در با صدای سرد و خشکی گشوده شد.» (همان: ۱۷) «دولابچه» هم در معماری سنتی مرسوم بود. چیزی شبیه به کمد دیواری کوچک که در آن وسایل نگهداری می‌کنند. «هاجر به چابکی مس‌ها را برداشت و درون دولابچه جا داد.» (همان: ۴۱).

رمان «کوچه مدق» فضای شهری را نشان می‌دهد که سازه‌های ساختمانی آن نشان‌دهنده بافت معمول شهر است. در این کوچه کاروانسرا، قهوه‌خانه، مغازه سلمانی، دکان بسبوسه‌فروشی^۱ (نوعی شیرینی)، نانوايي و آپارتمان‌هایی مشرف به کوچه قرار دارد. قهوه‌خانه پاتوق مردان کوچه است که شب‌ها در آن جمع می‌شوند و درباره مسائل روز صحبت می‌کنند. اشاره به خیابان و آپارتمان بارزترین نمود فضای شهری است. در خیابان‌های مجاور، نموده‌های زندگی شهری بیشتر محسوس است. «بیا به خیابان الازهر برویم، خیابان امنی است.» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۹۴). ازدحام در خیابان و وجود وسایل نقلیه که امروزه با عنوان ترافیک از آن یاد می‌شود در خیابان الازهر دیده می‌شود: «تاکسی در میان انبوهی از مردم و درشکه‌ها و اتوموبیل‌ها و تراموا به‌کندی پیش می‌رفت» (همان: ۱۹۹). ساختمان‌های مجلل، مراکز خرید و تفریح نیز جلوه‌های شهری را نشان می‌دهند. «ساختمانی دید بلند و عظیم که مدخلش از کوچه مدق وسیع‌تر می‌نمود» (همان: ۲۰۰). کوچه مدق، گرچه محله‌ای فقیرنشین است اما آپارتمان‌نشینی و اجاره‌نشینی در ساختمان‌های چند طبقه در آن، نمایانگر فرهنگ و فضایی شهری است. «دو ساختمان چسبیده به هم که هر کدام در سه طبقه بنا شده‌اند.» (همان: ۱۲). خانم «سنیه عفیفی» یکی از شخصیت‌های داستان

^۱ Besbuseh

است مالک یک آپارتمان است و چند نفر مستأجر دارد. بیشتر ساختمان‌های کوچه مدق فرسوده هستند. «قهوه‌خانه اتاقی است مربع‌شکل. دیوارهایش اما با وجود فرسودگی با نقش‌های عربیسک تزئین شده‌اند.» (همان: ۱۳). اما در قسمت دیگر شهر که خانه فرج ابراهیم قرار دارد اوضاع متفاوت است: «حمیده چشم‌هایش را که بر اثر خواب سرخ شده بودند باز کرد و سقفی سفید را دید. یکدست سفید که چراغ برق در میان کره‌ای بزرگ و بلورین به رنگ سرخ از آن آویزان بود و می‌درخشید.» (همان: ۲۲۴).

۳-۵. زبان و گویش

لهجه و بیان کلمه‌های مخصوص به کالاهای خاص هم مانند پوشاک، ظاهر خاص مردم شهر و روستا را نشان می‌دهد. زبان جامعه روستایی با فضای محصول‌های تولیدی و سبک زندگی روستایی پیوند دارد. از نظر لوفور این نام‌گذاری‌های مربوط به لهجه و گویش مخصوص به یک محیط، زبان فضایی نام دارد. زبان فضایی «بسیار به اعتراض، مبارزه و بهره‌وری می‌پردازد زیرا این زبان، استفاده‌ها و تجربه‌های عملی و بالفعل فضا را باز می‌تاباند» (لوفور، ۱۳۹۴: ۱۲۲) راحتی مردم روستا از کلام با لهجه و استفاده از واژگان مخصوص به فرهنگ و سنت‌شان، پیشبرد امور و اهداف عملی و فکری آن‌ها را راحت‌تر می‌کند؛ به همین علت از واژه‌های محلی و لهجه خاص استفاده می‌کنند. وسایلی هم‌چون پاوزار^۱ و پاتاوه نوعی پاپوش هستند و چوخا^۲ نوعی بالاپوش و خورجین که چیزی شبیه به کیف است متعلق به مردم روستا و عشایر است: «ابراو گفت: پاوزارها و پاتاوه‌ات با چوخایت را هم اگر امانت بدهی، من می‌روم. علی گناو گفت: پاوزارهای من که برای تو بزرگاندا! تو چکار داری؟ پاهایم را پتک پیچ می‌کنم» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۱۵۰).

با تکیه بر نظریه زبان و فضای لوفور، در این متن استفاده از کالاهای مختلف پوشاک و ابزار در یک جامعه روستایی عادت و روال کاری بهره‌وری و روند از تولید به مصرف آن روستا را نشان می‌دهد. آن‌ها با نام‌گذاری آن ابزارها و کالاها با سازه‌های زبانی مختص به محیط و قومیت خود سعی به خصوصی‌سازی مایحتاج و انحصار محیطی و جمعی دارند. زبان و گویش بخشی از فرهنگ ارتباطی هر جامعه را نشان می‌دهد که به‌وسیله آن عادت‌های رایج مراوده‌های مردمی در قالب شناخت دنیای اطراف و رسوم نشان داده می‌شود.

^۱ pāvōzār

^۲ chukh

زبان داستان جای خالی سلوچ زبانی ویژه و آمیزه‌ای از زبان قدیم خراسان و زبان محلی مردم سبزوار است. کاربرد فعل‌های کهن سبک خراسانی «کنار دیواره مقبره آقا پریژ کرده، کز کرده و نشسته بود (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۱۶۲). کاربرد فعل‌های پیشوندی و مرکب در این خطه مانند «وادریدن، واجنباندن، وادرنگیدن، واپس خزیدن»، کلمه‌های توهین‌آمیز متداول در این ناحیه مانند لفچان، کلپیسسه، چشم چغان (چپ چشم) قسر (نازا) «به خیالت هر کی هر کی است که تو با آن چشم چغانت بیایی و پول مفت از اینجا ببری» (همان: ۱۳۴)؛ اصطلاحات خاص مربوط به کشاورزی و دامپروری همچون بیخبر (وسیله‌ای برای کندن علف)، دستکاله و منگال^۱ (از ابزارهای درو)، تکه گله (بز نر)، دلاغ (سرماخوردن خر) و لغت‌هایی که بیشتر مربوط به گویش محلی سبزوار است مانند تیار (درست)، بیاج (بوته هندوانه و خربزه)، پلوک (تپاله)، بیرداو ببرد (گونه‌ای بازی) از آن شمار است. «تابستان‌ها سرم به این چار بوته بیاج گرمه» (همان: ۲۱۰). کاربرد اصواتی همچون لقلق، هوچ‌هوچ، لیش‌لیش و... «خش‌خش! صدایی خفیف‌تر از خرناسه، شبیه نفیر: کررررر کرررر» (همان: ۲۵۹). کاربرد واژگان کهن مانند: پیکره، واژگویه (حدیث نفس کردن)، خوریژ (خاکه آتش)، نهالی (بالش)، پرخو (جای خرت‌وپرت) «با زبانی به بچه‌هایش وانمود می‌کرد کار هر شبه‌اش آتش خوژیژ از تنور این و آن آوردن را از یاد نبرده است.» (همان: ۵۹) نیز گوشه‌ای دیگر از مؤلفه‌های مرتبط با زبان عامیانه شخصیت‌های این داستان است.

به دلیل اینکه فضای رمان «کوچه مدق» در شهر می‌گذرد واژگان و تعبیر مرتبط با فرهنگ عامه مردم نیز به همان شکل در مواردی همچون پوشش مخصوص این شهر، تفریحات، غذا، نوشیدنی و... نمود پیدا کرده است. کلمه‌هایی همچون جلباب^۲، کرکاب^۳ (دمپایی تخته‌ای) «جلبابی یقه‌دار پوشیده و مثل افندی‌ها کراوات بسته بود کرکابش را از پا درآورد.» (محموظ، ۱۳۷۸: ۱۴)، مدمس^۴ (غذایی که از باقالای پوست‌کنده و ترشی و نمک و روغن تهیه می‌شود) «سینی را وسط می‌گذارند که در آن ظرفی از مدمس و مقادیری پیاز سبز و خیارشور قرار دارد.» (همان: ۳۸)، تفریحات مرتبط با این خطه (گذراندن وقت در قهوه‌خانه و گوش کردن به ساز و آواز)، «قهوه خانه کرشه در طول بیست سال یا بیشتر از عمر خود هر شب نوای ساز او را شنیده بود.» (همان: ۱۶) یا شیوع استعمال سیگار حتی در میان زنان «سنیه خانم در حالی

^۱ Manghaal

^۲ Jelbaab

^۳ Karkaab

^۴ Modammes

که دو نخ از جاسیگاری برمی‌داشت گفت حالا کی راضی می‌شود با من ازدواج کند؟» (همان: ۳۱)، واحد پول و اندازه‌گیری همچون فدان^۱ (واحد اندازه‌گیری زمین در مصر معادل یک جریب) «جز ساختمان دست راستی انتهای کوچه و چند فدان مرتفع چیزی نداشت» (همان: ۱۹)، قرش (یک‌صدم لیبرهٔ مصری)، ملیم^۲ (معادل یک هزارم لیبرهٔ مصری)، جنیبه (لیبرهٔ مصری)، «او برای استاد کرسهٔ قهوه‌چی یک دست دندان طلا سوا کرده و دو جنیبه گرفته بود نه بیشتر» (همان: ۳۹)، از آن شمار است.

رمان «کوچهٔ مدق» به‌عنوان نمایی از جامعهٔ عربی مصر، زبان این جامعه را با نام‌های عربی و اسلامی افراد، خیابان‌ها و... نیز نشان می‌دهد. نام‌گذاری عربی وجه تمایز بخش‌های مختلف فضای عینی شهر در این رمان است: «از میدان امام حسین به سمت باب‌الاحضر پیچید و به قبوالقدیم رسید» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۶۸). «تا باب-المتولی با هم به گفت‌وگو پرداختند. آنگاه استاد کرشه بازگشت و در تاریکی ناپدید شد» (همان: ۶۰). اینگونه استفاده از زبان در جامعهٔ شهری در مفاهیم فلسفی مرتبط با برنامه‌ریزی و فضا‌سازی شهری ریشه دارد و بیانگر سنت کلامی، دینی و سلیقه زیباشناسی کلامی است. زیرا «اندیشهٔ مدرنیستی دربارهٔ فضا تنها دو نوع را شامل می‌شود که عبارتند از: فضای اول یا محسوس که شامل عناصر مادی فضا است و می‌توان از آن نقشه‌برداری کرد. البته این بخش از فضا نیز محصول رفتار، کنش و تجربهٔ انسانی، فیزیکی و به لحاظ تجربی قابل‌اندازه‌گیری و توصیف است. فضای دوم یا نامحسوس که در اشکال ذهنی و شناختی ساخته شده در قالب نظام نمادها و نشانه‌های فکری شفاهی و کتبی بیان می‌شود. به نظر لوفور این همان فضای غالب در جامعه است» (لوفور، ۱۳۹۹: ۹۷).

در «کوچهٔ مدق» یکی از شخصیت‌ها که زمانی معلم زبان انگلیسی بوده پی‌درپی در گفتارش واژگان انگلیسی به کار می‌برد «درست به اندازهٔ یک قورباغه که به انگلیسی می‌شود frog» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۲۱) همچنین به‌دلیل اینکه جوانان وارد ارتش انگلیس شده بودند با زبان آنان آشنایی پیدا کرده بودند و گاه در کلامشان واژگان انگلیسی به کار می‌بردند. در مجموع زبان در هر دو رمان بیشتر کارکرد ارتباطی دارد و کارکرد عاطفی و احساسی آن چندان چشمگیر نیست.

۴-۵. اقتصاد و کسب‌وکار

^۱ Fadan

^۲ Molim

«جوامع شهری و روستایی با یکدیگر در زمینه‌های مختلف به خصوص کسب‌وکار و اقتصاد تعامل دارند. بقای جامعه شهری و روستایی درگرو این تعامل‌هاست. انتقال و صادرات یا جذب نیروی انسانی برای کسب‌وکار، برای حفظ بنیان‌های تولید و مالکیت ضرورت دارد که به‌واسطه رشد نیروهای مولد که همیشه با عنوان رشد اقتصادی شناخته می‌شوند به وجود آمده‌اند.» (لوفور، ۱۳۹۵: ۱۳).

علاوه بر کسبه «کوچه مدق» که پیشتر از آن‌ها یاد شد یکی از مشاغل جذاب برای مردان جوان پیوستن به ارتش انگلیس است. حسین، شخصیتی که برای ارتش انگلیس کار می‌کند و حقوق خوبی هم دریافت می‌کند به دوستش که سلمانی دارد توصیه می‌کند که با او همراه شود و به‌طور کامل نگاهی آرمانی به کار در ارتش دارد. «این دکان را ببند. از این کوچه برو. چشمت را از دیدن جنه عمو کامل خلاص کن. باید به ارتش انگلیس بچسبی. ارتش انگلیس گنجی است که تمام نمی‌شود» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۴۲).

در کوچه مدق تنوع شغلی بیشتر است و شغل‌ها نیز در سطوح بالاتر درآمدی قرار دارند. مشاغلی که در کتاب از آن‌ها نام برده شده است عبارتند از: کارمندی، بقالی، نظامی‌گری در ارتش انگلیس، شاگرد دکان دوچرخه‌سازی، قنادی، سلمانی، طبابت، قضاوت و... «در وزارت‌خانه به‌عنوان کارمندی ناراحت و ناراضی، کینه‌توز و لجوج و عصبی مزاج شناخته شده بود.» (همان: ۲۳) «یکی در «قصرالعینی» طبابت پیشه کرد و آن دو دیگر در دستگاه قضا به قضاوت و وکالت پرداختند» (همان: ۷۴). نکته شایان توجه در «کوچه مدق» وجود راه‌های پست و دور از شرافت برای کسب درآمد است. «ظریطه» کارش گریم کردن و طراحی چهره‌های مشمئزکننده گدایان برای جلب ترحم افراد است. بدتر از آن، او و دکتر بوشی به نبش قبر مرده دست می‌زنند تا دندان طلای میت را بدزدند که دستگیر می‌شوند و رسوایی آن‌ها نقل محافل می‌شود.

در اثر دولت‌آبادی کشاورزی به‌خاطر کویری بودن و نامناسب بودن آب‌وهوا رونق زیادی ندارد. عمده محصول پنبه است و در تابستان هندوانه و کشاورزان به‌سختی روزگار می‌گذرانند. کسانی که زمین ندارند به مراتب وضع بدتری دارند. «روستاییان در طبقه‌بندی اجتماعی، نه یک طبقه که یک قشر را تشکیل می‌دهند که از نظر اقتصادی با وجود قرارگرفتن در قشر میانه، همه در یک سطح از توان اقتصادی قرار نمی‌گیرند. در پایین‌ترین سطح این قشر، دهقانان بی‌زمین قرار دارند که در روستاها به کار روزمزدی می‌پردازند» (ارسی و صالحی، ۱۳۹۲: ۱۴۸). بیشتر مشاغل روستایی،

کارهایی با زحمت زیاد و درآمد کم هستند. سایر مشاغلی که در کتاب از آن‌ها نام برده شده عبارتند از: «کشاورزی، تنورمالی، مقنی‌گری، لای‌روبی، طاق‌زنی، نجاری، نعل‌بندی، شترچرانی، نگهبانی آتش گلخن حمام، کار در معدن.» به همین سبب روستای زمینج نیز نیروی کار به شهر صادر می‌کند. «یکی از برادرهایش را فرستاده قلعه‌های بالا عمه جمع کند ببرد شهر. خیال دارند کاروانسرای خرابه را بکوبند و ازش یک تیمچه درست کنند» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۴۳۴). کویری بودن روستا و نبودن شغل و درآمد و سرمایه باعث رکود اقتصادی در روستا شده است از طرفی کم‌توقعی، قدرت بدنی بالا، تلاش زیاد، ناچاری و تجربه کاری باعث شده است که تمایل جامعه شهری به جذب نیروی کار روستایی بیشتر باشد. در شهر اما کارگران روستایی استثمار می‌شوند. «کار هم با طلوع خورشید شروع می‌شود تا غروب خورشید. ارباب، برادر ارباب یا پسر ارباب هم بالا سرت ایستاده. این‌ها هم که نباشند سرکارگر هست. آدم اگر کم‌بنیه باشد امانش می‌برد [...] شنیدم قدرت دو سه باری سرکار غش کرده بود.» (همان:) با وجود همه این دشواری، شرایط زندگی روستاییان به قدری سخت بود که بیشتر رفتن به شهر را ترجیح می‌دادند به طوری که می‌توان گفت: «پیرنگ اصلی این رمان، مهاجرت است. مهاجرت مردانی که در روستا پیشینه‌ای ندارند و به اجبار به سوی شهرهای بزرگ می‌روند. بدین ترتیب می‌توان آثار دولت‌آبادی، به‌ویژه جای خالی سلوچ را، توصیف‌کننده زوال زندگی دهقانی در منطقه خراسان نامید» (خورشیدی پاجی و پاکرو، ۱۳۹۴: ۵۹).

یکی از نکته‌های مهم در دو رمان کارکردن زنان و دختران است. در کوچه مدق دختران یهودی در کارخانه کار می‌کنند اما زنان مسلمان نه. حمیده به حال دختران کارگر یهودی غبطه می‌خورد. «در همان نزدیکی دوستانش، دختران شاغل را دید» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۵۲). البته در فضای آن روز مصر، کارکردن زن‌ها در بیرون از خانه نوعی هنجارشکنی محسوب می‌شد. «به خلاف سنت‌های موروثی و به تقلید از زنان و دختران یهودی به کار در خارج از خانه تن داده بودند» (همان: ۵۰).

در جای خالی سلوچ زنان کارهای گوناگونی را بر عهده دارند مثل شیردوشی، سفیدکردن خانه، خمیر کردن، جمع کردن محصول و... مرگان بعد از رفتن سلوچ بیش از پیش کار می‌کند و بسیاری از امور روستا به دست او اداره می‌شود. «خاله مرگان! بیا خانه ما خمیر کن. خاله مرگان! خانه ما روزه است. مادرم گفت: بیا چای بده. خاله مرگان! عروسی برادرم... خاله مرگان! عزای بابای کلانم... خاله مرگان! بیا خانه ما، لحاف‌ها را می‌خواهیم باز کنیم. خاله مرگان! مادرمیرزا ناخوش احواله... دنبال

تو می‌گشتند. خاله مرگان! یک کوزه آب برای ختنه‌سوران...» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۶: ۱۹۹). مرگان با کار کردن، خلأ حضور سلوچ را جبران می‌کند؛ حتی برخلاف سنت‌های موجود به انجام کارهای مردانه می‌پردازد. زیر تابوت مرده می‌رود و قبر می‌کند و در بیرون کشیدن شتر از کاریز همراه با مردان، طناب می‌کشد.

نکته بسیار قابل‌تأمل دیگر در هر دو اثر، تصمیم شخصیت‌های اصلی زن برای کسب درآمد و مستقل بودن است که از رهاوردهای مدرنیسم محسوب می‌شود. در پایان کتاب مرگان که خبردار شده سلوچ در معدن کار می‌کند، می‌پرسد: «معدن چه جور جایی است؟ آنجا برای زن‌ها هم کار هست؟» (همان: ۴۹۷) و اصلاً نمی‌پرسد که آیا سلوچ هم آنجا هست یا نه؟ که نشان می‌دهد او دیگر زنی مستقل است و به کار کردن در معدن می‌اندیشد نه به سلوچ. مرگان روستای در حال زوال را ترک می‌کند و برای کار به شهر می‌رود. در کوچه مدق هم وقتی عباس از حمیده می‌پرسد که اگر از فساد می‌گذرد چه خواهد کرد؟ جواب می‌دهد: «دیگر بین من و دنیای گذشته همه چیز تمام شده. جواهراتم را می‌فروشم و در جایی دور برای خودم کاری شرافتمدانه دست و پا می‌کنم» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۲۸۲).

۵-۶. ازدواج

در جوامع شهری به‌دلیل نبود سختگیری، فضای گسترده، عدم شناخت افراد از یکدیگر، ازدواج به شیوه مدرن انجام می‌شود. ازدواج سنتی و تصمیم‌گیری خانواده‌ها برای انتخاب زوج در جوامع شهری کمتر است. وسعت جامعه و عادی بودن بسیاری از مسائل برای مردم و داشتن آزادی، «قدرت فردی را به درون مرزهای هر فرد کشانده است. روابط قدرت به زبان تسری پیدا کرده است. ساختار شخصی کنونی، روابط اجتماعی را به شیوه‌های خاص خودش بازتولید و وارد رابطه بی‌واسطه خانواده، ازدواج، سکس و روابط والدین فرزند و فرادست و فرودست می‌کند» (لوفور، ۱۳۹۵: ۱۰۰). همین شرایط و شجاعت حاصل از آن، زمینه‌ابراز علاقه مستقیم در دو شخصیت اصلی رمان کوچه مدق (عباس و حمیده) را فراهم کرده است. «حمیده من می‌خواهم که [...] من تو را می‌خواهم [...]» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۵۳). در کوچه مدق هم معیار حمیده برای ازدواج مال و ثروت است و اگرچه که با عباس حلو نامزد کرده بود به محض اینکه صاحب کاروانسرا او را از مادرش خواستگاری کرد فقط به خاطر ثروت از پیشنهاد او استقبال کرد و مرد میانسال متأهل را به عباس که جوانی پاک و خاطرخواهش بود ترجیح داد. نمونه دیگر ازدواج «سنیه خانم» زن ثروتمند و بیوه‌پا به سن گذاشته‌ای است که با مردی جوان و مجرد ازدواج می‌کند و شرط ازدواج جوان

با او همین ثروت او است. این فرهنگ اجتماعی، زمینه‌های درونی و حسی همراه با شجاعت، قدرت کلام را در فرد ایجاد کرده که برخلاف بسیاری از عادت‌های مرسوم در جوامع هم‌جوار و هم‌زمان، توافق‌های اولیه برای ازدواج به‌وسیلهٔ خود افراد و نه خانواده‌هایشان انجام شود. این نوع نحوهٔ آشنایی مدرن که تاحدی خلاف سنت و عادت دینی است بخشی از میل به پیشرفت در نحوهٔ ارتباط دختر و پسر و آزادی‌خواهی آنان است.

در روستا، انتخاب همسر با معاش و فضای محیط کوچک روستا مرتبط است. در جوامع روستایی گذشته و برخی روستاهای کنونی، معیار اصلی و مهم مردم روستا برای دادن دختر، داشتن سرمایه و ثروت است. دو مفهوم مرتبط با نظریهٔ جامعه‌شناسی لوفور در این متن سنت و سرمایه‌داری است. از منظر او، امر ازدواج در جامعهٔ روستایی نوعی «تنظیم روابط اجتماعی و اقتصادی - سیاسی است که در ابزار سرمایه‌دارانهٔ فضا - شهرها، مناطق و ملت‌ها ساختارمند می‌شود» (لوفور، ۱۳۹۹: ۴۲). در نگرش اقتصادمحور، تلقی زن به‌مثابه کالا و تبادل آن با سرمایه در بسیاری از جوامع روستایی در جهان رایج است که «ترکیب چشم‌اندازهای اروپایی لوفور با سنت‌های ضداستعماری و فمینیستی» (همان: ۲۳۸) را نشان می‌دهد. در بیشتر جوامع روستایی معیار انتخاب همسر برای ازدواج آسان و سریع، داشتن سرمایه است. در جای خالی سلوچ آمده که در یک دورهٔ زمانی، معیار داماد ایده‌آل، داشتن شتر بوده است: «دیدیم قلی‌خان آمد. خورجین شترش روی دوشش بود. آن روزها به شتردارها خوب زن می‌دادند. اینجا نامزد داشت» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۱۸۲). در جای خالی سلوچ، مرگان به خاطر فقر، دخترش هاجر را که ۱۳ ساله است به علی گناو که مردی متأهل است می‌دهد آن هم فقط به‌دلیل اینکه مختصر سرمایه‌ای دارد و گریه‌ها و التماس هاجر هم مانع این ازدواج اجباری نمی‌شود.

۷-۵. تفریح و سرگرمی

برای مردم جامعهٔ شهری به‌خصوص بانوان، از گذشته تاکنون سیر در فضای شهری پارک‌ها، مغازه‌ها و پاساژها نوعی سرگرمی و عادت روزمره است. جنبهٔ اجتماعی شکل‌دهندهٔ ایده‌ها و علائق نشان می‌دهد که «تاریخ و آزادی این امکان را یافته‌اند تا در قالب طرحی تدوین شوند که تمام اشکال ریشه‌دار و تثبیت‌شدهٔ قانون، آداب و رسوم و آگاهی را دربرگیرند» (لوفور، ۱۳۹۳: ۱۰۶). جامعهٔ شهری فضای کافی و جذاب برای انجام این نوع سرگرمی‌ها و فعالیت‌های مرتبط با زمان‌های فراغت را دارد. خود شخص نیز از امکانات اجتماعی و توانایی خویش برای مشغول شدن به این نوع

سرگرمی آگاهی دارد. آداب و رسوم و سرگرمی که مربوط به علائق افراد است با نظریه حق شهر لوفور ارتباط مستقیم دارد. این نظریه به احساس تعلق به شهر و جذب درونی افراد به عناصر ساختاری شهر مربوط است؛ در اصل «حق تفاوت اهمیتی است که به تفاوت هر شهروند با دیگران داده می‌شود، نمونه‌های روشنی‌اند از این که چگونه درک عمیق نظریه اجتماعی لوفور بر آگاهی از لایه‌های چندگانه و به هم پیوسته‌شان موکول و متوقف است» (لوفور، ۱۳۹۹: ۲۵).

سرگرمی‌های مردم شهر، متنوع و مستلزم صرف هزینه است. کمبود وقت، صبر و حوصله و سلیقه خاص باعث شده که پایبندی به رسوم در جامعه شهری کم‌رنگ باشد. یکی از سرگرمی‌ها در شهر گشت‌وگذار در مراکز خرید است. در رمان کوچه مدق حمیده که دختری از خانواده فقیر است عصرها برای گذران وقت و سرگرمی به گردش در سطح شهر و مغازه‌گردی می‌پردازد: «هم‌چنان می‌رفت و از گردش روزانه لذت می‌برد. چشم از ویتترین مغازه‌ها بر نمی‌گرفت. مشاهده ویتترین‌هایی که لباس‌ها و زیورها و ظروف و اثاث نفیس و گران‌قیمت را به نمایش گذاشته بودند در نفس زیاده‌طلب و آرزومند قدرت و سیطره‌اش، رؤیایی جادویی را سامان می‌داد.» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۴۹). اما در جای خالی سلوچ، زنان روستا پی‌درپی مشغول به کار هستند و تفریح و سرگرمی برای آنان تعریف نشده است.

یکی از سرگرمی‌های مردان در کوچه مدق جمع شدن در قهوه‌خانه و بازی کردن «کومی»^۲ است. «به قهوه‌خانه می‌رفت تا قلبان بکشد و کومی بازی کند» (همان: ۴۱). جوان‌ترها و کسانی که وضع مالی بهتری داشتند به تفریح‌های جدیدتری می‌پرداختند مثل رفتن به سینما و باغ وحش و میکده «نه سینما، نه باغ‌وحش و نه حتی موشکی که حمیده دست‌کم عصرها در آن گشتی می‌زند.» (همان: ۴۶) «به سینما نمی‌روی؟ به هنرپیشه‌های زیبا ستاره می‌گویند.» (همان: ۱۹۶).

از دیگر سرگرمی‌های شخصیت‌های کوچه مدق نوشیدن مشروب و استعمال مواد مخدر است «میکده‌ها را که شراب می‌فروشد زیر بال‌وپر می‌گیرند اما به حشیش-خانه‌ها که شفای جسم و جان‌اند هجوم می‌برند.» (همان: ۵۶) «رفقای معتادش را هر نیمه‌شب بالا می‌برد و همراهشان تا پگاه خوش می‌نشست.» (همان: ۸۳) در جای خالی سلوچ نیز استعمال مواد مخدر دیده می‌شود. عباس پسر مرگان و رقیه همسر علی گناو «ناس»^۳ استعمال می‌کنند. «دو قران ناس برای یک هفته رقیه بس بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۴۲۷).

بازی‌های محلی در روستا در سنت و آداب و رسوم نیاکان ریشه دارد. در برخی جوامع روستایی زمان خاص برای انجام این نوع بازی‌ها وجود دارد. فضای آزاد و محیط باز روستا امکانات محیطی را برای انجام سرگرمی‌های آزاد به وجود آورده است. دربارهٔ این فضای محیطی در اجتماع، لوفور به نقش فضا در زندگی روزمره اشاره می‌کند. «فضای جامعهٔ روستایی مکانی را برای گردش و مبادله در قالب بازی فراهم کرده است. این بازی‌ها به فضاهای معاشرت و دیدار جمعی و برهم‌کنش نیاز دارد. این آداب و رسوم و سرگرمی‌ها به شدت به زندگی روزمره مربوط‌اند.» (لوفور، ۱۳۹۴: ۱۲۵) در جای خالی سلوچ، بازی «کلاه‌غیژ»^۴ یکی از این سرگرمی‌ها است: «می‌رفتیم تا با هم‌گل‌هایمان کلاه‌غیژ بازی کنیم.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۸۲). در روستا به‌خصوص در پاییز و زمستان، دور هم نشستن، شب‌نشینی و نشستن در کوچه از راه‌های گذران زمان‌های فراغت است. «دهقانان بی‌زمین بیشتر مواقع سال بیکارند. در آفتاب می‌نشینند. تسبیح می‌گردانند» (همان: ۱۴۸). علاوه بر این‌ها در جای خالی سلوچ، قماربازی در بین اقشار مختلف حتی در بین فقیرترین افراد و نوجوانان نیز رایج است. «علی گناو از آن‌ها بود که عاشق قمار هستند و بعد از آصادق دکاندار، علی گناو گنجفه^۵ را به زمینچ آورده بود.» (همان: ۱۳۵).

۸-۵. معاشرت و رفت‌وآمد

میزان معاشرت و رفت‌وآمد در جامعهٔ روستایی بیشتر از جامعهٔ شهری است. سبک معاشرت و رفت‌وآمد افراد شهری و روستایی در قالب تجمع‌ها و سلیقه‌های متفاوت است. فضای گستردهٔ شهری جلوه‌های گوناگونی به معاشرت مردمی داده است زیرا «رابطه‌های اجتماعی انتزاعی‌های واقعی هستند که خارج از فضا هیچ‌گونه وجود خارجی ندارند و شهر بستر بروز آن‌ها می‌شود. از این جهت فضا از منظر لوفور تبدیل به یک زیربنا می‌شود که هم‌زمان^۱ حاصل روبناها است. در واقع شهر تبدیل به ماهیتی دوگانه می‌شود که در عین اینکه محصولی برای مصرف است وسیلهٔ تولید نیز به شمار می‌رود» (وکیلی رباطی و فرهمندفر، ۱۴۰۰: ۶۸). بنابراین بیشتر معاشرت‌های درون جامعهٔ شهری در راستای مقاصد و مسائل مربوط به پیشبرد اهداف و کسب حمایت از اطرافیان هستند. این مقاصد و زمان کم و دغدغه‌های مردم شهری و فضای جغرافیایی باعث شده‌اند که معاشرت‌های مردم شهری بیشتر به‌صورت مهمانی‌های کوچک و تجمع‌های جزئی با فاصله‌های زمانی باشد. شخصیت حمیده حدود رفتاری همسایه را بدون توجه به باورهای عرفی بیان می‌کند: «حمیده اخم کرد و گفت: بله

^۱ Sublation of contradiction

همسایه باید هوای همسایه را داشته باشد نه اینکه مزاحم‌اش بشود» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۵۲). کمبود وقت و حوصله و تغییر سلیقه رفتاری و سبک زندگی مردم باعث محدود شدن محیط معاشرتی و اشخاص اطراف شده است. برخلاف توصیه‌های فرهنگی و دینی درباره حق همسایه و همسایه‌مداری شخصیت حمیده معاشرت و رفتار منفی با همسایه خویش دارد. او بارها با زنان همسایه به دلایل مختلف درگیری لفظی پیدا می‌کند که گریز از هنجارهای معمول است.

اغلب معاشرت‌های مردم روستا در قالب تجمع‌های بزرگ و تعداد افراد زیاد و روابط روزانه است. محیط کوچک روستا سبب شناخت بیشتر افراد نسبت به هم و افزایش معاشرت آن‌ها با یکدیگر می‌شود. تجمع‌های مردانه همیشگی اهالی روستا در خانه فرد بزرگ و محترم و خوش‌صحبت روستا رسم و عادت همیشگی در بسیاری از جوامع روستایی است: «دلش می‌خواست برود خانه ذبیح‌الله، سراغ میرزا و سالار عبدالله. نمی‌دانست چرا دلش می‌خواهد پای در بنشیند و به حرف‌های میرزا، داماد آقا ملک، گوش بدهد! همه می‌دانستند که میرزا خوش زبان و گرم دهان است» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۲۷۸).

بسیاری از جنبه‌های معاشرت در جامعه روستایی در راستای بهبود روحیه و پیدا کردن راه‌حل برای رفع مشکل‌هاست. این خوشی لحظه‌ای در قالب معاشرت نشان می‌دهد که برخلاف اینکه «جامعه روستایی، جامعه کمیابی و بی‌نوبی، خواسته‌های پذیرفته یا ممنوع و منع‌هایی که نیازها را مدیریت و تعدیل می‌کردند، بود و هنوز هست، جامعه جشن و شادی‌ها نیز بوده است.» (لوفور، ۱۳۹۴: ۸۸). به همین علت در این متن شخص به جمع و محفل در روستا برای آزادسازی ذهن و روح گرایش دارد. در کنار این مناسبت‌های گسترده و ساده که در روستا متداول است معاشرت در روستا روی دیگری هم دارد. روستایی «گاه بسیار بی‌ترحم است، می‌خواهد کلاه خود را محکم نگه دارد که بادش نبرد. چه باک طوفان همه سرهای دیگر را متلاشی کرده باشد. به سادگی افراد خانواده خود را، زن و دختر خود را - پسر که جای خود دارد- نزدیکان را، مردم بی‌زمین و آفتاب نشین‌ها را استثمار می‌کند بی‌آنکه ککاش بگذرد. خود او هم با کل زاد و رودش به وسیله مباشر ارباب، کارگران مالک و دستگاه مالکیت در روستا تا مغز استخوان استثمار می‌شود. در مقابل ارباب، مأمور دولت، امنیه، کارگران شهری مطیع است و چاپلوس.» (ارسی و صالحی، ۱۳۹۲: ۲۰۰).

به‌طور کلی هر دو رمان توصیف‌کننده جامعه‌ای با نظم کهنه و پوسیده اجتماعی است. از طرفی «کوچه مدق» و «زمینج» نماد و نمود سنت هستند. در کوچه مدق، همه

حوادث رمان به جز چند مورد محدود، در همین کوچه رخ می‌دهد که با وجود شهری شدن هنوز ارزش‌ها و باورهای سنتی و روستایی را حفظ کرده است به طوری که با یک خیابان آن طرف‌تر خود به لحاظ مبلمان شهری و چشم‌اندازهای محیطی و نظام ارزشی، تفاوتی آشکار دارد و به وضوح تفاوت سنت و مدرنیته را به نمایش می‌گذارد. افراد محدودی، در واقع فقط چهار نفر از کوچهٔ مدق خارج شده‌اند که عبارتند از: حمیده. عباس حلو و حسین کرشه و رضوان حسینی. از این افراد رضوان حسینی که به قصد سفر حج از روستا خارج شده به سلامت و با سربلندی و معنویتی بیش از پیش به کوچه و دامن سنت برمی‌گردد. حمیده فرو رفته در فساد و بی‌نصیب از عشق در حالی که به طور کامل از سنت گسسته و هویتش را از دست داده - به طوری که حتی اسمی که فرج ابراهیم برای او انتخاب کرده (تی تی) اسمی است که هیچ معنایی ندارد و فقط خوش‌آهنگ است - دیگر راه برگشت به کوچه را ندارد و خودش نیز تمایلی برای بازگشت ندارد. عباس حلو نیز در درگیری با سربازان انگلیسی کشته می‌شود و در واقع قربانی جدال سنت و مدرنیسم است و حسین کرشه که در آغاز با افتخار از کارکردن برای ارتش انگلیس می‌گفت دست خالی و طردشده با همسرش به کوچه و خانهٔ پدر که همواره پر از بحث و جدال بود پناه می‌آورد. بنابراین در کوچهٔ مدق سنت روی خوش به مدرنیسم نشان نمی‌دهد و کسانی که از سنت می‌برند در عمل از مدرنیسم هم خیری نصیبشان نمی‌شود.

در جای خالی سلوچ هم کسانی که از «زمینج» می‌روند در شرایط سختی به کار گرفته می‌شوند و حتی بر اثر کار زیاد و شرایط سخت جان خود را از دست می‌دهند. وقتی مرگان زمینج را ترک می‌کند چنان مصمم است که گویا دیگر قصد بازگشت به زمینج را ندارد اما در پایان داستان، سلوچ با شولایی خونین که نمادی معنادار است - نه در واقعیت که در خیال مرگان - در حال برگشت به زمینج است. آیا سلوچ نیز پس از گریز، ولو در تصور مرگان دوباره به جایی که از آن گریخته پناه می‌آورد؟

۹-۵. تغذیه

در جوامع عربی نوع خاص نوشیدن چای و قهوهٔ عربی عادت‌ی رایج است. در سراسر رمان «کوچهٔ مدق» به این نوشیدنی محبوب عرب در جامعهٔ مصری اشاره شده است: «می‌گفتند و می‌شنیدند و چای و قهوه می‌نوشیدند.» (محموظ، ۱۳۷۸: ۶۱). مسائلی همچون شرایط اقلیمی و تولیدها و محصولات کشاورزی، شرایط فیزیولوژی بدنی افراد هر جامعه سبب عادت‌های غذایی و تغذیهٔ خاص مردم آن جامعه می‌شود. جنبهٔ تغذیهٔ یک جامعهٔ شهری از جنبهٔ تأمین و تولید محصولات با جامعهٔ روستایی هم‌جوار

با آن شهر پیوند مستقیم دارد زیرا این روستا و امکانات و مردمش «زمین کشاورزی را برای همه ساکنان فراهم ساخت و تولید خوراک را با زندگی روزمره پیوند زد.» (لوفور، ۱۳۹۹: ۲۲۲). طبق نظریه لوفور تولیدات کشاورزی در دسترس، عادت و سلیقه خوراکی و نوشیدنی مردم عرب را شکل داده که میل اشخاص رمان به نوشیدن قهوه به‌عنوان عادت غذایی برجسته در این متن توصیف شده است. در کنار این سنت فراگیر، در بین افراد مرفه‌تر، خوراک‌ها و نوشیدنی‌ها هم متفاوت می‌شود. «فرج ابراهیم» وقتی برای اولین بار حمیده را به خانه خود می‌برد برای او آب پرتقال می‌آورد. «دست‌کم یک لیوان آب پرتقال برایت درست کنم.» (محفوظ، ۱۳۷۸: ۲۰۱). سیگار کشیدن هم از عادت‌های شخصیت‌های هر دو داستان است. حتی افراد فقیر و نوجوانان هم سیگار می‌کشند. «پاکت مچاله‌شده سیگارش را از جیب جلیقه بیرون آورد. سیگاری سر نی جا داد» (دولت آبادی، ۱۳۶۹: ۱۷۹) شخصیت‌های کوچک مدق هم در کنار چای، سیگار می‌کشند: «بسیار قهوه می‌نوشید و سیگار می‌کشید و اوراق بهادار را بر هم می‌انباشت.» (همان: ۲۹).

در جوامع شهری و روستایی تغذیه تا حدی متفاوت است. تهیه مواد اولیه غذایی از طبیعت اطراف به‌طور رایگان در روستا رایج است. در روستا خوراک‌هایی استفاده می‌شود که در جوامع شهری نامأنوس و نایاب است. این عادت‌های غذایی در توانایی تولید محصول‌های خاص و خودکفایی جامعه روستایی در تأمین نیازهای غذایی را نشان می‌دهد. مردم روستا برای صرف وقت و هزینه کمتر برای تهیه مایحتاج به محیط و طبیعت اطراف رجوع می‌کنند. این جلوه از پیوند انسان و طبیعت در تهیه غذای خاص و محلی نشان می‌دهد که مردم روستا در حکم جمعیتی مولد و مصرف‌کننده هستند که در نتیجه آن «مالکیت خصوصی یعنی تملک خصوصی زمین و در نتیجه فضای طبیعی، قدرت مولد را در قید محدودیت‌های دوره‌های پیشین تولید کشاورزی و طبیعت نگاه می‌دارد.» (لوفور، ۱۳۹۵: ۲۳۷). استفاده از علف خوراکی در جای خالی سلوچ، عادت غذایی خاص مردم این روستا را نشان می‌دهد که رایج و فراوان نیز هست: «هاجر، لب جوی، به جست‌وجوی علف خوردنی بود. یافت! لفقون زانو زد و بوته را از خاک نمور بیرون کشید! ریشه بوته به خاک آغشته است. همیشه چنین است. روی برگ‌هایش لایه‌ای غبار نشسته است.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۲۱۴). به‌علت فقیر بودن مردم در این رمان، غذاهای بسیار ساده در آن دیده می‌شود. به‌ندرت آبگوشت دیده می‌شود. خانواده مرگان بیشتر نان خالی بدون خورش می‌خورند. همان نان خالی هم فراوان نیست و گاه بین بچه‌ها برای یک

تکه نان دعوا رخ می‌دهد. نوشیدنی متداول نیز در این کتاب چای است که بارها به آن اشاره شده است. چای با قند نوشیده می‌شود و چای با خرما نهایت پذیرایی است. «نمی‌خواهی یک چای و خرما به ما بدهی؟» (همان: ۳۹۲).

جوامع شهری و روستایی با یکدیگر ارتباط همیشگی دارند. هنجارها و فرهنگ حاکم بر جامعه شهری رسمی‌تر، قانونی‌تر و گسترده‌تر است. در مقابل آن، هنجارها و فرهنگ حاکم بر جامعه روستایی سنتی‌تر، محدودتر و ساخته شده به وسیله بزرگان یا عادت‌هاست. بیشتر این هنجارها جنبه رسم و رسوم و آداب دارد.

۶. نتیجه‌گیری

سبک غالب آثار محفوظ و دولت‌آبادی و نیز دو رمان «کوچه مدق» و «جای خالی سلوچ» رئالیسم اجتماعی و بیانگر دوره گذار دو کشور مهم خاورمیانه - ایران و مصر - از سنت به مدرنیته و ترسیم چالش‌های این حرکت است. جامعه شهری و روستایی هر دو رمان آکنده از فقر و فلاکت است و قهرمانان آن منفعلانه مهاجرت و گریز را برمی‌گزینند: در «جای خالی سلوچ» مهاجرت به شهر و در «کوچه مدق» رفتن به «تلّ الکبیر» و پیوستن به ارتش انگلیس. با این وجود نتیجه این انتخاب مواجهه با خطرها و دشواری‌های خاص است. در شهر افراد می‌بایست به کار در معدن و مشاغل سخت تن دردهند و در ارتش نیز امنیت جانی و شغلی وجود ندارد و به محض تمام شدن جنگ، عذر سربازان خواسته خواهد شد. مشکلی که «حسین» از شخصیت‌های رمان محفوظ با آن مواجه است.

یافته‌های پژوهش نشانگر آن است که در میان مؤلفه‌های جامعه‌شناختی مستخرج از دو رمان «کوچه مدق» و «جای خالی سلوچ»، تصاویر مرتبط با فضای جغرافیایی، زبان و گویش، اقتصاد و کسب‌وکار، ازدواج و سرگرمی و تغذیه بسامد بیشتری دارد. این فراوانی در نمایی کلی به قرار زیر است:

جدول فراوانی عناصر جامعه‌شناسی شهری و روستایی در رمان‌های «کوچه مدق» و «جای خالی سلوچ»

عناصر جامعه‌شناسی شهری و روستایی	کوچه مدق	جای خالی سلوچ
اشکال و روابط شهر و روستا	۰	۵۹
فضای جغرافیایی	۸۷	۱۱۲
زبان و گویش	۴۵	۳۸۸
اقتصاد و کسب‌وکار	۵۱	۹۸
ازدواج	۲۸	۴۳

۶۴	۴۰	آداب و رسوم و سرگرمی
۱۴۲	۷۲	معاشرت
۵۸	۳۹	تغذیه

پربسامدترین عناصر جامعه‌شناسی در رمان «کوچه مدق» به ترتیب عبارتند از: «فضای جغرافیایی، معاشرت، اقتصاد و کسب‌وکار و زبان و گویش». فضای فقرزده، جنگ، اهداف بلندپروازانه شخصیت‌های جوان، تلاش جمعی و فردی برای حل مشکلات و تغییر جایگاه اجتماعی و جامعه جهان سوم در زمره دلایلی است که محفوظ را بر آن داشته تا پنج مقوله نخست را پررنگ‌تر کند و ساختار متنی و مفهومی رمان را در راستای برجسته‌سازی این مؤلفه‌های جامعه‌شناسی شهری شکل دهد. بر پایه نظریه‌های جامعه‌شناسی شهری، زندگی روزمره و فضای شهری در این رمان موجب تغییرات شخصیتی مردم شده است و مؤلفه‌هایی همچون: «فقر، عقب‌ماندگی و جنگ‌زدگی، اختلاف‌های فرهنگی و ناتوانی برخی از شخصیت‌های اصلی رمان با رئوس نظریه «حق شهر و سرمایه‌داری» لوفور در تبیین است. اشاره‌های متعدد به زبان و گویش نیز نشانگر واقع‌گرایی این رمان است.

فضای وقوع رمان «جای خالی سلوچ» روستاست و عمده‌ترین شاخصه‌های اجتماعی آن به ترتیب: «فضای جغرافیایی، زبان و گویش، معاشرت، اقتصاد و کسب‌وکار، آداب و رسوم و سرگرمی و روابط شهر و روستا» است. این فراوانی با جامعه سنتی ایرانی رابطه‌ای دو سویه دارد. فضای کوچک روستا، روحیه پرتلاش مردم آن، زندگی سخت، سطح پایین توقع و پایبندی به رسوم پیشین و تعصب فردی و جمعی سبب بسامد زیاد این مؤلفه‌هاست. زندگی روستایی در دوره خاص نگارش این کتاب، متأثر از مسائلی همچون اصلاحات ارضی، مهاجرت از روستا به شهر و فقر است که پس‌زمینه ذهنی نویسنده را تشکیل داده است.

براساس نظریه‌های جامعه‌شناسی شهری و روستایی، محوریت سه‌گانه محیط - مردم - حکومت در کیفیت و کمیت نقش‌آفرینی این مؤلفه‌ها نقشی اساسی ایفا می‌کنند. مؤلفه‌های پربسامد مشترک هر دو رمان «فضای جغرافیایی، معاشرت و اقتصاد» است که متأثر از اشتراک‌های فرهنگی - اجتماعی دو جامعه ایرانی و عرب است. به‌خاطر محدود بودن محیط روستا و وابستگی آن به شهر، مؤلفه‌های جامعه‌شناسی شهری در رمان «جای خالی سلوچ» وجود دارد اما مؤلفه‌های جامعه‌شناسی روستایی در رمان «کوچه مدق» نیست که این امر بیانگر استقلال جامعه شهری است. هدف و مقصود اصلی نویسنده در هر دو رمان مسائل سیاسی است که زیربنا و عامل پیوند سایر مسائل با یکدیگر است.

به دلیل سبک رئالیسم هر دو رمان، محورهای عمده، مسائل اجتماعی فراشخصی است. بنابراین مؤلفه‌های جامعه‌شناختی شخصی و تک‌محور همچون ازدواج و تغذیه در هر دو داستان اندک است.

دولت‌آبادی در جامعه روستایی «جای خالی سلوچ» سنت‌ها و عادت‌های روستاییان ایرانی و پیوند آن‌ها با جامعه شهری را برای پیشرفت فرهنگی و اقتصادی ضروری دانسته است؛ اما در «کوچه مدق» تغییرهای جامعه جهانی به‌منزله اسبابی برای شکست یا پیشرفت نشان داده شده است که برای هر اجتماع و کشور مصائب و فوایدی توأمان دارد.

منابع و مأخذ

۱. اسکارپیت، روبرت. (۱۳۹۲). *جامعه‌شناسی ادبیات*، مترجم مرتضی کتبی، چاپ یازدهم، تهران: سمت.
۲. بیکن، ادموند (۱۳۹۵). *طراحی شهرها*، مترجم فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران.
۳. پرو، دنی (۱۳۸۳). «بازتعریف جامعه‌شناسی روستایی»، ترجمه جمشید هومن، مجله جامعه‌شناسی ایران، دوره پنجم، شماره ۴، صص ۱۱۱-۱۳۴.
۴. جوان، جعفر و دیگران (۱۳۹۲). «دیالکتیک فضا از منظر لوفور»، مجله مطالعات جغرافیایی مناطق خشک، سال سوم، شماره ۱۲، صص ۱-۱۷.
۵. خورشیدی پاچی، حسین و پاکرو، فاطمه (۱۳۹۴). «با شیخ درویش به دنبال سلوچ، بررسی تطبیقی رمان جای خالی سلوچ محمود دولت‌آبادی و رمان کوچه مدق نجیب محفوظ»، تهران: تیرگان.
۶. دولت‌آبادی، محمود (۱۳۶۱). *جای خالی سلوچ*. چاپ دوم، تهران: نو.
۷. دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۶). *کلیدر*. چاپ نهم، تهران: فرهنگ معاصر.
۸. دهخدا، علی‌اکبر و دیگران (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. ۱۵ جلد، چاپ دوم، تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
۹. رضایی، محمدرضا (۱۴۰۱). *جامعه‌شناسی دیوان جامی*. چاپ اول، تهران: سنجش و دانش.
۱۰. ساعی ارسی، ایرج و صالحی، پرویز (۱۳۹۲). *جامعه‌شناسی رمان: پژوهشی در «جای خالی سلوچ» اثر محمود دولت‌آبادی*. چاپ اول، تهران: بهمن برنا.

۱۱. ستاری، سهند (۱۳۹۴). «دیالکتیک سه‌گانه تولید فضای هانری لوفور»، مجله جستارهای فلسفی، دوره ۱۱، شماره ۲۸، صص ۱۱۴-۸۵.
۱۲. سوندرز، پیتر (۱۳۹۴). *نظریه اجتماعی و مسأله شهری*، ترجمه محمود شارع‌پور، تهران: تیسرا.
۱۳. شارع‌پور، محمود (۱۳۸۹). *جامعه‌شناسی شهری*، چاپ سوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۱۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*، چاپ دوم، تهران: آگاه.
۱۵. عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸۶). «سیر نظریه‌های نقد جامعه‌شناختی ادبیات»، مجله ادب‌پژوهی، دوره ۱، شماره ۴، صص ۶۴-۴۳.
۱۶. غفاری، غلامرضا و ازکیا، مصطفی (۱۳۸۳). *توسعه روستایی با تأکید بر جامعه روستایی ایران*، چاپ اول، تهران: نی.
۱۷. غنیمی، هلال (۱۳۷۳). *ادبیات تطبیقی*، ترجمه دکتر سید مرتضی آیت‌الله زاده شیرازی، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۱۸. فرید، یدالله (۱۳۶۸). *جغرافیا و شهرشناسی*، چاپ اول، تهران: دانشگاه تبریز.
۱۹. گولد، جولویوس (۱۳۷۶). *فرهنگ علوم اجتماعی*، ترجمه محمدجواد زاهدی، چاپ اول، تهران: مازیار.
۲۰. گیدنز، آنتونی (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی*، ترجمه حسن چاوشیان، چاپ اول، تهران: نشر نی.
۲۱. لوفور، هانری (۱۳۹۳). *ماتریالیسم دیالکتیکی*، مترجم آیدین ترکمه، چاپ دوم، تهران: تیسرا.
۲۲. لوفور، هانری (۱۳۹۴). *درآمدی بر تولید فضای هانری لوفور*، مترجم آیدین ترکمه، چاپ دوم، تهران: تیسرا.
۲۳. لوفور، هانری (۱۳۹۵). *بقای سرمایه‌داری: باز تولید روابط تولید*، مترجم آیدین ترکمه، چاپ اول، تهران: تیسرا.
۲۴. لوفور، هانری (۱۳۹۹). *فضا، تفاوت، زندگی روزمره*، ترجمه افشین خاکباز و محمد فاضلی، چاپ سوم، تهران: تیسرا.
۲۵. محفوظ، نجیب (۱۳۷۸). *کوچه ملق*، مترجم محمدرضا مرعشی‌پور، تهران: فرهنگ و اندیشه.
۲۶. مدنی‌پور، علی (۱۳۹۵). *طراحی شهری، فضا و جامعه*، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.

۲۷. واصفی، صبا و ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۸). «خشونت علیه زنان در آثار محمود دولت‌آبادی»، مجلهٔ پژوهش زنان، دورهٔ ۷، شماره ۱، صص ۸۶-۶۷
۲۸. وکیلی رباطی، کیانا و فرهمندفر، مسعود (۱۴۰۰). «مطالعهٔ تطبیقی شهر در آرزوهای بزرگ چارلز دیکنز و تهران مخوف و مرتضی مشفق کاظمی براساس نظریهٔ فضای اجتماعی هانری لوفور»، مجلهٔ مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی. سال اول، شمارهٔ ۱، صص ۷۷-۵۹

پی‌نوشت:

- ۱- هشتی: قسمتی از خانه که بین در خانه و محیط داخلی فاصله می‌اندازد. «قسمتی از خانه که پشت دروازه واقع و بیشتر هشت گوش است.» (دهخدا، ذیل واژهٔ هشتی)
- ۲ - بازی کومی: بصرهٔ مصر (الکومی یا خاکستر ElWalad) یک بازی کارت بسیار محبوب در مصر است.
- ۳ - ناس (نسوار): نام یک مادهٔ مخدر گیاهی سبز رنگ و اعتیادآور است که با برگ تنباکو ساخته می‌شود و طعم و بوی تندی دارد. (دهخدا، ذیل واژهٔ نسوار)
- ۴ - کلاه غیژ (کلاه غیره): نوعی بازی است که وسیلهٔ آن یک کلاه است. برداشتن، دویدن و رسانیدن کلاه به مقصد از درون گروهی دونده که حریفان دونده‌اند. (دولت‌آبادی، ۱۳۹۶: ۲/۲۴۹۳)
- ۵ - گنجفه (گنجیفه): نوعی ورق بازی ایرانی است که شامل هشت دسته کارت دوازده برگی بود. این واژه در اصل «گنج‌فهم» بوده که در زمان صفویه متداول بوده و اختراع آن را منتسب به «میرغیاث‌الدین منصور شیرازی» دانسته‌اند. (دهخدا، ذیل واژهٔ گنجفه)



مطالعه تطبیقی فیلم سنتوری و رمان عقاید یک دلک از منظر نظریه اقتباس لیندا هاچن

علی زارع^۱

گروه ادبیات نمایشی دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس تهران

اسماعیل نجار^۲

گروه ادبیات نمایشی دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

در تاریخ سینما اقتباس همواره از مهم‌ترین محرک‌ها بوده است و بخش اعظمی از آثار فاخر سینمایی در زمره آثار اقتباسی قرار می‌گیرند. رمان *عقاید یک دلک* اثر شاخص هانریش بل در سال‌های اخیر یکی از پرمخاطب‌ترین کتب در ایران بوده است و احتمالاً همین محبوبیت و اشتیاق در کنار قابلیت‌های نمایشی بالای آن، داریوش مهرجویی را مجاب نمود تا اقتباسی آزاد از آن داشته باشد و اساس فیلم *سنتوری* (۱۳۸۵) را بر پایه آن قرار دهد. مهرجویی ضمن وفاداری به بخش عمده‌ای از مضمون این رمان، با ساخت پیرنگ جدید و پرورش شخصیت‌پردازی، توانست فیلمی ماندگار از خود بر جای بگذارد. هر دو اثر به‌خوبی نگاه انتقادی خود را به برخی مسائل چون اعتقادات، خانواده و جامعه ثبت کرده‌اند و آن را در بستر داستانی ارائه نموده‌اند. از آنجایی که فیلم *سنتوری* یک اثر اقتباسی آزاد است، مهرجویی با تغییر برخی رویدادهای اصلی در داستان و برخی عناصر اصلی در روند قصه و روایت‌پردازی، توانسته است اثری مستقل و با امضای شخصی خود خلق کند. در این مطالعه تطبیقی، که با روش توصیفی-تحلیلی از منظر نظریه اقتباس لیندا هاچن صورت پذیرفته است، به تحلیل و بررسی روند اقتباس از رمان به فیلم می‌پردازیم و تفاوت‌ها و شباهت‌های میان رمان و فیلم را مورد کندوکاو قرار می‌دهیم تا پلی میان این دو اثر ماندگار برای درک بهتر ساختار و معناهایشان داشته باشیم.

کلیدواژه‌ها: مطالعه تطبیقی، اقتباس، *عقاید یک دلک*، *سنتوری*، هانریش بل، داریوش مهرجویی

^۱ ali.zare@modares.ac.ir

^۲ najar@modares.ac.ir

مقدمه:

اقتباس در مفهوم ابتدایی خود به معنی اتخاذ کردن است؛ بدین صورت که اثری از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر تغییر یابد. در آثار ادبی و سینمایی به‌وفور می‌توان آثار اقتباسی را یافت که اکثراً موفقیت‌های چشمگیری به دست آورده‌اند و به کمک اقتباس‌کنندگان توانسته‌اند موضوع و پیام مربوط به متن مبدا را در رسانه بصری به‌خوبی پیاده کنند. در حقیقت اقتباس‌کننده کار بلد همانند میکس آنژ می‌ماند که وقتی از او پرسیدند که چگونه می‌تواند چنین فرشته‌های زیبایی را از سنگ بترشد، پاسخ داد: «فرشته در دل سنگ اسیر است. من فقط چیزهایی را می‌تراشم که فرشته نیستند.» (سیگر، ۱۳۸۰، ۱۶). اقتباس‌کننده نمایشی نیز چیزهایی را می‌آفریند که درام نیستند. اقتباس از آثار ادبی برای ساخت اثر سینمایی با تولد سینما شکل گرفته است. از زمان شکل‌گیری سینما تاکنون بسیاری از سینماگران در سراسر دنیا به این مهم برای خلق آثار به‌یادماندنی روی آورده‌اند. به‌خاطر قابلیت انعطاف‌پذیری رسانه سینما برای داستان‌گویی، اقتباس از سایر آثار ادبی به‌خوبی در این رسانه قابلیت اجرایی شدن پیدا کرده است. ویژگی روایی بودن مهم‌ترین وجه اشتراک سینما و متون ادبی (ادبیات) است که توانسته رابطه‌ای منطقی را میان این دو رسانه برقرار کند. شاید روایی بودن مهم‌ترین عنصر در هنگام اقتباس یک اثر باشد و اقتباس‌گر/فیلم‌ساز در وهله اول باید این مهم را در نظر بگیرد که آیا اساساً متن مورد نظر قابلیت روایت در رسانه دیگری را دارد یا خیر. با طرح این پرسش نخستین گام برای خلق اثر برداشته می‌شود.

در سینمای ایران داریوش مهرجویی یکی از پرکارترین فیلم‌سازانی است که از آثار شاخص و مطرح ادبی به‌منظور اقتباس و ساخت فیلم به نحو شایسته‌ای بهره برده است. تقریباً اکثر فیلم‌های وی از آثاری از نویسندگان بزرگ اتخاذ شده‌اند: فیلم *سار* از نمایشنامه *خانه عروسک* از ایبسن، فیلم *پری* از *رمان فرانی و زویی* و داستان کوتاه *یک روز خوش برای موزماهی* نوشته جروم دیوید سالینجر. فیلم *سنتوری* نیز اقتباسی آزاد از *رمان عقاید یک دل‌تک* از هانریش بل است که در این مطالعه توصیفی-تحلیلی سعی می‌کنیم آن‌ها را مورد کندوکاو قرار دهیم و به نحوه اقتباس آن توسط مهرجویی پی ببریم.

بیان مسئله و سؤالات تحقیق:

بخش قابل توجهی از آثار سینمایی در سراسر جهان برگرفته از آثار ادبی هستند که توسط نویسندگان بزرگی نگارش شده‌اند. در بحث تطبیق، اقتباس و برگردان آثار

ادبی به فیلم باید عنوان نمود که اکثر آثار اقتباس شده جزو شاهکارهای تاریخ سینما محسوب می‌شوند و این خود اهمیت بحث اقتباس را به خوبی منتقل می‌نماید. در سینمای ایران نیز کارگردانان بزرگی همچون ناصر تقوایی، بهرام بیضایی، امیر نادری، کیانوش عیاری، داریوش مهرجویی و اصغر فرهادی تلاش‌های درخور توجهی را در این زمینه به انجام رسانده‌اند. اما در سال‌های اخیر این مهم کمتر به صورت یک جریان مورد توجه فیلم‌سازان قرار گرفته است. از آنجایی که بسیاری از منتقدان و کارشناسان بر این باورند که سینمای ایران از ضعف فیلم‌نامه بسیار رنج می‌برد، به نظر ضروری می‌رسد که بحث اقتباس از آثار ادبی را بیش از پیش مورد مذاقه قرار دهیم. در این پژوهش سعی بر آن است تا به پرسش‌های ذیل پاسخ داده شود: ۱- آیا فیلم سنتوری مهرجویی توانسته است اقتباسی قابل قبول بر طبق اصول اقتباس لیندا هاچن از کتاب *عقاید یک دلقک* داشته باشد؟

۲- اساساً این اقتباس به چه شیوه‌ای انجام گرفته است و تا چه حد به متن وفادار بوده است؟

در این پژوهش تطبیقی توصیفی-تحلیلی سعی بر آن است تا به پرسش‌های مدنظر پاسخی جامع و شامل داده شود تا بلکه قدمی کوچک برای ارتقای تکنیک اقتباس در سینما برداشته شود.

اهداف و ضرورت تحقیق:

مسئله اقتباس در آثار داریوش مهرجویی به‌عنوان کارگردانی صاحب‌سبک بسیار حائز اهمیت است چراکه بخش عمده‌ای از کارنامه هنری وی را آثار اقتباسی تشکیل می‌دهد. در سینمای ایران دچار ضعف‌هایی در حوزه فیلم‌نامه بوده‌ایم و یکی از راه‌های بهبود این مهم اتخاذ کردن و اقتباس از شاهکارهای مهم ادبی و داستانی توسط فیلم‌سازان است. در حقیقت با پرداختن به مسئله اقتباس و مهم‌تر از همه، چگونگی اقتباس کردن از آثار ادبی در سینما، می‌توان زوایای جدیدی را در این مسیر مشخص نمود تا هنرمندان و علاقه‌مندان بتوانند این مبحث را برای ارتقای جایگاه سینمای ایران در مسیری درست مدنظر قرار دهند. این جستار سعی دارد به مسئله کشف جلوه‌های پنهان در اثر اقتباسی مهرجویی از رمان معروف هانریش بل به نام *عقاید یک دلقک* بپردازد و همچنین نحوه آداپتاسیون آن را مورد کندوکاو قرار دهد. فیلم سنتوری که اقتباسی آزاد از کتاب بل است، یکی از فیلم‌های پرحاشیه و پرطرفدار سینمای ایران محسوب می‌شود و ضرورت دارد که دلایل متنی و ساختاری آن را بررسی نماییم.

پیشینه تحقیق:

به‌طور اخص درباره فرایند اقتباس فیلم سنتوری از کتاب عقاید یک دلقک، تاکنون پژوهشی به طبع نرسیده و بر اساس تحقیقات نگارنده هیچ مطلبی مبنی بر بررسی تطبیقی فیلم سنتوری بر اساس موضوع مد نظر نیز یافت نشده است، گرچه در باب اقتباس دیگر آثار سینمایی مهرجویی مطالبی را می‌توان یافت؛ به‌عنوان مثال «بررسی اقتباس شخصیت در فیلم سارا/ و نمایشنامه خانه عروسک» به قلم نرگس صالحی به بررسی جایگاه شخصیت اصلی در نمایشنامه خانه عروسک از ایسن و فیلم سارا/ از مهرجویی می‌پردازد و نحوه اقتباس و تغییر و تحول شخصیت اصلی را در فرایند اقتباس مورد کاوش قرار می‌دهد. سیدعلی موسوی نیز مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تطبیقی شخصیت زن در فیلم سگ‌کشی بیضایی و فیلم سارای مهرجویی» به رشته تحریر درآورده است و توانسته مقایسه‌ای میان جایگاه زن در آثار این دو فیلم‌ساز مطرح به عمل آورد. به‌طور کلی به‌جز مطالبی کوتاه به‌عنوان نقد و بررسی فیلم سنتوری، پژوهشی یافت نشد که بتواند مقایسه‌ای تطبیقی میان فیلم سنتوری و کتاب عقاید یک دلقک را بر اساس یک چهارچوب به انجام برساند، لذا به نظر ضروری می‌رسد که در این جستار توصیفی-تحلیلی به‌طور کامل به این مبحث پرداخته شود تا بلکه گامی کوچک جهت کمک به مباحث تئوری سینمای ایران برداشته شود.

اقتباس نمایشی

چگونگی برگردانی یک اثر ادبی به فیلم، از موارد بسیار مهمی است که در حیطه اقتباس مورد توجه قرار می‌گیرد تا آنجا که به‌عنوان خلاقیت هنرمند در بازآفرینی یک اثر نیز یاد می‌شود. در گذشته نظریه‌های متفاوتی در باب اقتباس وجود داشت و کسانی چون کریستین متز و کراکوئر نظریاتی ارائه دادند و تمرکز خود را بیشتر بر اقتباس وفادارانه گذاشته بودند. اما نظریه‌های جدید اقتباس سینمایی، به‌طور کلی با اقتباس وفادارانه مخالفند. در نظریات جدید، فرایند اقتباس به سه شاخه کلی تقسیم می‌شود:

الف) انتقال (Transposition): که در آن یک قصه بدون کمترین تغییر آشکار یا دخالت فیلم‌ساز بر پرده می‌رود.

ب) تفسیر (Commentary): که از خلال آن در داستان اصلی تغییراتی داده می‌شود.

ج) قیاس (Analogy): که نمایانگر تخطی آشکاری از منبع اصلی است و گویی

به واسطه آن فیلمساز اثر هنری تازه‌ای خلق می‌کند (ن.ک.ب. قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۰، ۷).

بر این اساس باید ادعا کرد که امروزه در بسیاری از آثار سینمایی اقتباس به‌گونه‌ی کاملاً وفادارانه کمرنگ شده است و فیلمسازان دست خود را بازتر دیده‌اند تا اثری به‌غایت جانب‌دارانه خلق کنند. از اهمیت اقتباس در سینماس ایران باید گفت که در سال‌های اخیر اقتباس وفادارانه به‌مراتب کمتر بوده است هر چند که بسیاری از سینماگران همچون ناصر تقوایی، محمدعلی طالبی، امیر نادری و داریوش مهرجویی آثاری اقتباسی و تا حدودی کاملاً وفادارانه خلق کرده‌اند. شاید دلیل اقتباس در آثار این فیلمسازان همان دارا بودن عناصر لازم برای خلق روایت در داستان و رمان است که به‌خوبی مواردی چون خلق شخصیت، بحران، کشمکش، نقاط عطف و پایان را دربرمی‌گیرد. البته شایان به ذکر است که دراماتورژ و سینماگر باید به‌خوبی امکانات بیان سینمایی را بشناسد و از تفاوت‌های آن با ادبیات آگاه باشد، در غیر این صورت اثر خلق شده فاقد ارزش زیبایی‌شناسانه است. فیلم‌های اقتباسی، همراه با پیش‌زمینه‌سازی واضح‌تر از صدای خالق اثر اولیه، فرصت‌های غنی‌تر و کانال‌های ارتباطی بیشتری را فراهم می‌آورد تا نه تنها داستان را منتقل کند، بلکه برخی المان‌ها را از دیدگاه روایت‌کننده‌ی قصه در خلال روایت کردن منتقل کند (Dancyger & Rush, ۲۰۰۷, ۳۶۳).

از گفتن تا نشان دادن:

در اینجا ضروری به نظر می‌رسد که به مبحث مهم اقتباس و مراحل آن بپردازیم. بدون تردید زمانی که ما از اقتباس صحبت می‌کنیم در مسیر گفتن به نمایش دادن قرار می‌گیریم. در اینجا توصیفات، افکار و دیگر عناصر گفتاری باید به عناصر تصویری چون وقایع، تصاویر، مکالمه و صداها مبدل گردند. زمانی که ما در حال اقتباس یک اثر هستیم، در واقع در حال خلق و استفاده از تمام ابزارهایی که مؤلف همیشه از آن‌ها بهره می‌برد هستیم: ما ایده‌ها را هویت می‌بخشیم و آن‌ها را می‌سازیم و همچنین قیاس و انتقادهای را برای نشان دادن احترام‌آمان عرضه می‌کنیم (Hutcheon, ۲۰۰۴, ۴). در هنگام اقتباس از یک اثر منثور به یک رسانه‌ی دیداری- شنیداری (فیلم) ممکن است تغییراتی رخ دهد که به‌ناچار باید پذیرفته شود و حتی بعضاً باعث تغییر در انتظارات مخاطب بشود. این نکته در فیلم مورد نظر ما (سنتوری) به‌خوبی عیان و آشکار است. بدین گونه که مهرجویی داستان را با یک اقتباس آزاد به نفع خود مصادره نموده است و به‌طور مشخص امضای خودش را در اثر به‌گونه‌ای مستقل، می‌توان

مشاهده نمود. به گفته هاجن، اقتباس را می‌توان در سه مرحله مجزا در نظر گرفت: (۱) به‌عنوان یک واحد یا محصول رسمی، (۲) به‌عنوان فرایند ایجاد و (۳) به‌عنوان فرایند پذیرش (Vallittu, ۲۰۱۸, ۵). در فیلم سنتوری هدف مهرجویی اقتباس سینمایی با عنوان فرایند ایجاد بوده است و تا حدودی زیادی از اثر فاصله می‌گیرد. اقتباس آزادی که در این فیلم مد نظر است توانسته است در یک بستر مناسب خود را هویت ببخشد و توجه را به خود جلب نماید. در حقیقت، اقتباس‌ها در چهارچوب بافت جدید، تغییراتی را در آثار قبلی ایجاد می‌کنند. ویژگی‌های بومی به زمینه‌ای جدید پیوند می‌خورند و چیزی جدید و ترکیبی از آن ناشی می‌شود. داستان‌ها هنگام رفتن به فرهنگی دیگر، از رسانه‌ای، زمانی و مکانی به رسانه، زمان و مکان دیگر اقتباس می‌شوند. همچنین باعث کنار هم قرار گرفتن چیزهایی می‌شوند که فرایند بازنمایی و نهادینه‌سازی متفاوت نامیده می‌شود (ن.ک.ب. هاجن، ۱۴۰۰، ۲۱۸).

تلخیص کردن

یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین مباحث در روند اقتباس، تلخیص (کوتاه کردن رمان برای فیلم) است. در مبحث واژه‌شناسی، تلخیص یعنی خلاصه کردن و منظور از تلخیص یک رمان یا نمایش‌نامه بیان مطالب اصلی و رویدادهای مهم آن در مناسب‌ترین شکل و زمان خود است. به عبارتی دیگر، تلخیص تهیه و تنظیم داستانی است که از طریق پیراستن نکات و قسمت‌های غیرضروری رمان یا نمایش‌نامه اصلی حاصل می‌شود. به‌گونه‌ای که به اصل مطلب و پیام‌های اصلی و اساسی آن خدش‌های وارد نشود (خیری، ۱۳۶۸؛ ۷۱). اساساً می‌توان گفت که تلخیص نقشی تعیین‌کننده در ساخت اثر نهایی دارد. در اینجا اقتباس‌کننده باید دست به انتخاب بزند و رویدادهای مهم داستان را همانند شخصیت‌های آن جدا کند و تأثیرگذارترین آن‌ها را برگزیند. هنر تلخیص در حقیقت میزان وفاداری به متن اصلی را نیز مشخص می‌کند. عموماً در اقتباس‌ها، مخصوصاً هنگامی که از یک رمان بلند هستند، اقتباس‌کننده باید حجم آن‌ها را کاهش دهد یا اثر را تلخیص کند. این عمل را «هنر جراحی» می‌نامند (ن.ک.ب. هاجن، ۱۴۰۰، ۳۹). تلخیص داستان یا نمایش‌نامه به دو صورت یا به دو نوع مشخص صورت می‌گیرد: الف) تلخیص وفادار به متن و ب) تلخیص آزاد.

در تلخیص وفادار به متن، داستان‌ها همان‌طور بیان می‌شوند که مؤلف نوشته است و دخل و تصرف و اظهار نظر و تغییر قسمت‌های اصلی داستان در آن هرگز جایز نیست. در اینجا لازم است که تلخیص‌کننده به کل داستان اشراف داشته باشد،

مقصود و منظور نویسنده را به خوبی درک کند تا بتواند پیام نویسنده را در متن خلاصه‌شده خود آشکار سازد. در تلخیص آزاد، تهیه خلاصه رمان یا نمایشنامه بدون در نظر گرفتن تقدم و تأخر رویدادها و بدون توجه به انسجام و وحدت مطالب در نوشته اصلی صورت می‌گیرد و دیدگاه‌های فکری شخص تلخیص‌کننده را از اثر نشان می‌دهد (خیری، ۱۳۶۸، ۷۴). آنچه که در اثر مورد بحث ما هویداست این است که مهرجویی در فیلم سنتوری به‌طور کامل قصد یک اقتباس آزاد را داشته و این هدف نیز محقق شده است. در فیلم سنتوری بسیاری از وقایع و رویدادهای اصلی رمان دچار تغییراتی محسوسی شده‌اند و عملاً ما با یک اثر تقریباً مستقل روبه‌رو هستیم. اگر چه تم و مضمون داستان شامل رگه‌های مشترکی هستند اما نوع روایت و روایت‌پردازی کاملاً آزاد است. شاید یکی از دلایل این قضیه بهره‌برداری از دو متن برای خلق فیلم مذکور است؛ یعنی رمان عقاید یک دلک و یادداشت‌های بهار سیاه. در ادامه پژوهش حاضر به بررسی اشتراکات و افتراقات دو اثر رمان عقاید یک دلک و فیلم سنتوری می‌پردازیم. اما پیش از هر نکته‌ای لازم است برای خوانندگان گرامی که احیاناً با داستان رمان و فیلم مورد بررسی آشنا نیستند خلاصه‌ای بسیار کوتاه ارائه دهیم.

خلاصه‌ای از رمان عقاید یک دلک:

این رمان درباره یک دلک به نام هانس شنیر است که در طول اجرا برای یک خیریه مذهبی زانویش آسیب می‌بیند و از کار برکنار و به فقر دچار می‌شود. هانس در این داستان که در طول چند ساعت روایت می‌شود بخش از زندگی‌اش را روایت می‌کند که در آن نامزدش ماری او را رها کرده و با یک فرد کاتولیک به نام تسوپفتر ازدواج می‌کند. در داستان هانس از عقاید و بیماری‌اش یعنی مالیخولیا و سردرد شدیدش صحبت می‌کند و معتقد است که بهترین راه تسکین آن نوشیدن مشروب است. در کل داستان که با ارجاع به گذشته به‌طور مکرر بیان می‌شود، حال روز یک دلک را نمایش می‌دهد که در بستر مسائل مذهبی-سیاسی و حتی شخصی به زوال می‌رسد و در انتهای داستان ساز خود را بر می‌دارد و به ایستگاه راه‌آهن برای گدایی پناه می‌برد. در خلال این مدت راوی به‌طور نامنظم و البته غیرخطی خاطراتی را تعریف می‌کند که برای خواننده روشن کند که چطور وضعیت او به اینجا کشیده شده است. این کتاب در سال ۱۹۷۲ جایزه نوبل ادبی را برای هانریش بل به ارمغان آورد.

خلاصه‌ای از فیلم سنتوری:

فیلم سنتوری یک درام اجتماعی است که اقتباسی آزاد از رمان عقاید یک دلک اثر هانریش بل و همچنین خاطرات رامین اسکندری نویسنده گمنام است که در یادداشت‌هایی تحت عنوان بهار سیاه نوشته شده است. این فیلم در سال ۱۳۸۵ ساخته شد و حواشی زیادی را برای مدت‌ها به دنبال داشت. این فیلم که برای مدت‌ها توقیف بود، رویکردی انتقادی با تم تضاد سنت و مدرنیته در جامعه در حال گذار ایران داشت و موضوع سقوط یک هنرمند خودویرانگر به نمایش گذاشت. اما خلاصه داستان بدین گونه است: علی از یک خانواده مذهبی و بازاری است و به سنتور علاقه زیادی دارد، وقتی شیفتگی او فاش می‌شود، ناچار بین خانواده و سنتور، دومی را انتخاب کرده و از خانواده رانده می‌شود. علی در موسیقی چنان تبحری پیدا می‌کند که شهره عام و خاص می‌شود و کنسرت‌هایش با استقبال غیرمنتظره‌ای روبه‌رو می‌شود. علی در اوج موفقیت، عاشق هانیه می‌شود و با او ازدواج می‌کند، اما در غفلت و بی‌توجهی رفته‌رفته به دام اعتیاد گرفتار شده و سپس بدببیری‌هایش آغاز می‌شود، کنسرت‌هایش مجوز نمی‌گیرد و ناگزیر برای ادامه زندگی از طریق خواندن و نواختن در عروسی‌ها زندگی را می‌گذرانند. اما یک روز در یک درگیری سازش می‌شکنند و از آن پس او، که همسرش نیز رهایش کرده است، آواره شده و به کارتن‌خواب‌ها می‌پیوندد اما سرانجام خانواده به یاریش شتافته و او را به آسایشگاه ترک اعتیاد می‌برند.

تحلیل و بررسی

رمان عقاید یک دلک بیانگر زندگی مردمان پس از جنگ و جریان نازیسم در آلمان است که به‌طور آشکاری به دین و به‌طور اخص مذهب کاتولیک می‌تازد. این رمان سرشار از انتقادهای تند علیه عقاید مذهبی، تأثیرات جنگ و مذهب و روابط میان آدم‌هاست. در اینجا به‌طور آشکاری تأثیر مذهب کاتولیک که باعث نابودی زندگی هانس شنیر دلک شده آشکار است و توانسته است این مهم را در شخصیت‌پردازی و قصه‌گویی پیاده کند. از سویی دیگر به مبحث تأثیر ثروت بر روابط میان انسان‌ها می‌پردازد و تعارضات موجود میانشان را به بحث می‌گذارد و باد انتقاد می‌گیرد. در رابطه با انتقال این مفاهیم به فیلم سنتوری باید عنوان کرد که در هر گونه اقتباس چه وفادارانه و چه آزاد، باید مضمون به جزو لاینفک پروسه تبدیل شود و اگر بتوان در تمامی زوایای روایت دست برد، باید تا حد ممکن به مضمون و تم آن وفادار بمانیم، چراکه تم عملاً بیشترین تأثیر را در مرحله اقتباس دربردارد و در واقع تمام

حرف مؤلف و فیلم‌ساز از این راه قابل بیان است. اگر چه در بسیاری موارد با توجه به شریط موجود اجتماعی و اعتقادی در جوامع مختلف، تم تا حدی ملموس تغییر یافته است البته بخش مهمی از این تغییرات بستگی به نحوه نگاه و اقتباس بخش‌های مهم روایت توسط فیلم‌ساز دارد. تم و مضمون هم بر روایت و هم بر تفسیر داستان تأثیرگذار است. اگر یک اثر به‌وسیله رسانه‌ای متفاوت تحلیل شود یا در طول پروسه اقتباس چیزهایی تغییر پیدا کند، مضمون و محتوا دچار تحول می‌شود (Vallittu, ۲۰۱۸, ۴).

حال باید به بررسی تم و محتوا در فیلم سنتوری از مهرجویی بپردازیم. در این فیلم تم تا حدودی وفادارانه عمل کرده است و نقدی به نقش برخی مسائل جاری در روابط میان آدم‌ها دارد. در این جا همانند رمان نقش بی‌بدیل خانواده و مذهب در سرگذشت شخصیت حائز اهمیت است و نباید از آن چشم‌پوشی کرد. داستان مهرجویی در تهران می‌گذرد و از دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های ابتدایی فیلم متوجه می‌شویم که با یک اثری انتقادی و اجتماعی روبه‌رو هستیم. به‌عنوان مثال طرد شدن علی سنتوری توسط پدر و مادرش به دلیل اعتقادات خشک مذهبی مبنی بر این که ساز و آلات موسیقی حرام است، شاید جسورترین تم انتقادی مهرجویی باشد. همچنین حضور پدر علی به‌عنوان یک شخص حامی حکومت با کارهای ریاکارانه را که در رابطه با خانواده‌اش بیشترین ضعف را دارد، می‌توان نقدی دیگر بر این جامعه و افکار سنتی آن دانست که مهرجویی به آن می‌پردازد. در یکی از تلخ‌ترین صحنه‌ها ما شاهد هستیم که علی پدرش را مجاب می‌کند که به او مواد تزریق کند و این سکانس بنای تم اصلی داستان را بنا می‌کند. یکی دیگر از صحنه‌های ماندگار فیلم ویران کردن خانه علی است که اشاره‌ای تلویحی به خود ویرانگری شخص اول داستان دارد و مهرجویی به‌خوبی از پس انتقال این مفهوم برآمده است.

شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی

یکی از رکن‌های اصلی در روند اقتباس ادبی برای رسانه سینما شخصیت و شخصیت‌پردازی است که تا حد بسیار زیادی توانایی و قدرت روایتی مؤلف (نویسنده و فیلم‌ساز) را هویدا می‌کند. می‌توان ادعا نمود که شخصیت‌های متون روایی خیالی هستند. این شخصیت‌ها در ادبیات جزئی از داستان ساخته شده از زبان هستند، در حالی که شخصیت در سینما به واقع برای ما مجسم می‌شوند. با این حال جزئی از قالب سینمایی پیچیده‌ای هستند که تمهیدات و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی خاص خود را دارد. هم در ادبیات و هم در سینما، ترسیم شخصیت‌ها بیشتر بر قراردادهای

قواعد مبتنی است تا بر ارجاعات روشن تاریخی به افراد واقعی (ن.ک.ب. لوته، ۱۳۸۸، ۱۰۰). بنا بر تعاریف بالا به نظر می‌رسد که تمایز میان شخصیت و شخصیت‌پردازی در سطح داستان و فیلم مطلق نیست و دراماتورژ می‌تواند دست خود را در هنگام خلق شخصیت باز ببیند اما این لزوماً به معنای عدم وفاداری به متن اقتباس شده نیست و شخصیت مد نظر داستان منثور به گونه‌ای تقریباً مشخص باید در فیلم مستتر باشد و هویت یابد.

در رمان هانریش بل و فیلم مهرجویی شخصیت و شخصیت‌پردازی جایگاه ویژه‌ای دارند و هر دو به‌خوبی از پس این قضیه برآمده‌اند. شخصیت اصلی در رمان هانس شنیر دلک است که نویسنده او را در قالب یک شخصیت چند بعدی برای مخاطب تصویر می‌کند. در فیلم سنتوری علی شخصیت اصلی ماجراست که نوازنده و خواننده‌ای معروف است اما اندک‌اندک سقوط می‌کند. شخصیت اصلی دیگر نامزد قهرمان داستان (ماری در رمان و هانیه در فیلم) است و از این نظر یکسان هستند. اما در روند شخصیت‌های فرعی، مهرجویی یک سری تغییرات ایجاد کرده است. تعدادی از شخصیت‌های فیلم حذف می‌شوند و تعدادی دیگر نقش‌های دیگری بر عهده می‌گیرند. نمودار زیر شخصیت‌ها را در فیلم و رمان کنار هم قرار می‌دهد:

شخصیت‌های رمان عقاید یک دلک	شخصیت‌های فیلم سنتوری
هانس (شخصیت اصلی رمان)	علی (شخصیت اصلی فیلم)
ماری (نامزد هانس)	هانیه (زن علی)
تسوپفتر (شوهر ماری)	جاوید (شوهر دوم هانیه)
لئو (برادر هانس)	حامد (برادر علی)
آقای شنیر (پدر هانس)	بلورچی (پدر علی)
کاسترت (مدیر برنامه هانس)	تمایل (مدیر برنامه علی)

از آنجایی که فیلم سنتوری یک اقتباس آزاد از رمان بل است و همچنین یک اثر شخصیت‌محور (همانند دیگر آثارش پری، سارا و...) است، مهرجویی تغییرات محسوسی را در شخصیت و شخصیت‌پردازی‌ها شکل داده و به‌گونه‌ای این کار را انجام داده که فیلم، خود به یک اثر مستقل تبدیل شده است. نوع شخصیت‌پردازی فیلم برای مخاطب قابل‌درک است و به‌خوبی با آن ارتباط برقرار می‌کند. این مهم نه تنها در این فیلم بلکه در دیگر آثار اقتباسی مهرجویی دیده می‌شود. از آنجا که در رمان شخصیت‌ها خلق شده‌اند، بیشتر مقدمات اقتباس را انتخاب و حذف و تلفیق شخصیت‌ها می‌گیرد. وقتی این انتخاب‌ها صورت گرفت، نویسنده باید همان مهارت‌های لازم برای خلق شخصیت را به خدمت بگیرد. بعضی شخصیت‌ها باید دوباره خلق و تعریف شوند. در بعضی داستان‌ها شخصیت‌های جدیدی باید اضافه کرد تا درام روشن شود (سیگر، ۱۳۸۹، ۱۵۳). داریوش مهرجویی نیز در تعداد شخصیت‌ها و نقش‌هایشان تغییرات محسوسی حاصل نموده است به‌گونه‌ای که در بسیاری موارد نقش عده‌ای چون مادر هانس را بسیار تقلیل داده است. در فیلم مورد بحث مثال دیگر جایگزینی نقش مادر ماری به جای پدرش در فیلم است که شاید به خاطر ملاحظات حاکم در جامعه صورت پذیرفته است. علاوه بر این ما در فیلم سنتوری با یک شخصیت کاملاً جدید از برادر علی روبه‌رو هستیم و از آنجایی که برادر هانس (لئو) به‌خوبی در رمان شخصیت‌پردازی شده است و نقش تأثیرگذاری دارد، در فیلم اینگونه نیست و نقش کاراکتر (برادر علی) تا حدی کاسته شده که اگر حذف شود تأثیری در فیلم نخواهد گذاشت. به‌طور کلی می‌توان تغییرات زیادی در کاراکترهای فیلم دید که قطعاً به اقتضای شرایط اقتباس صورت گرفته و خللی در داستان مدنظر فیلم‌ساز پدید نیاورده است.

فضای داستان

فضای داستان در رمان هانریش بل در شهر بن و بوخوم آلمان می‌گذرد و تمام داستان را اول شخص در ظرف چند ساعت برای ما روایت می‌کند. بیشتر قصه در اتاق شخصیت اصلی داستان در شهر بن می‌گذرد که در حال بازگو کردن شکست‌های عاطفی و شخصی خود برای مخاطبان است. علاوه بر این با تکنیک رجعت به گذشته در طول داستان، ما به‌خوبی از حال‌وهوای داستان بهره می‌بریم و نویسنده کمترین خطا را در این رابطه شکل داده است. در این تکنیک بازگشت به گذشته باید اذعان کرد که هانریش بل به‌خوبی توانسته است مخاطب را نگه دارد تا با حال‌وهوای داستان یکی شود و از قصه پرت نشود.

در فیلم اما قصه در شهر تهران رخ می‌دهد و فضاها به‌خوبی در خدمت داستان قرار گرفته‌اند. از آنجا که فیلم سنتوری یک اثر اقتباسی محسوب می‌شود، مهرجویی به‌خوبی توانسته است این داستان را در شهر تهران (با بهره‌گیری از فضاهایی همچون مترو، حلبی‌آباد، مناطق پست شهر و لوکیشن‌های داخلی) پیاده‌سازی کند که مخاطب بومی و بعضاً خارجی بتواند با اثر هم‌ذات‌پنداری کند.

سبک و لحن

سبک شیوه و ویژه‌ای است که فیلم مبتنی بر آن خلق می‌شود و با محتوای فیلم فرق می‌کند. سبک فیلم موضوع یا خط داستانی یا درون‌مایه یا شخصیت نیست. شیوه ویژه‌ای است که این عناصر ارائه می‌شوند. دو هزار سال پیش ارسطو گفته است دانش چه گفتن کافی نیست، بلکه چگونه گفتن را نیز باید آموخت. پیش از درک مسائل تبدیل سبک باید سبک را دقیقاً شناخت: هم در کتاب و هم در فیلم‌نامه (سیگر، ۱۳۸۰، ۱۹۹). سبک که هدفش ترسیم خط و خطوط کلی داستان است در رمان به‌خوبی حال‌وهوای روایت را تغییر داده است. نویسنده در این رمان به‌خوبی از روایت غیرخطی به شکلی زیبا و کارآمد بهره برده است و توانسته است با ارجعات متعدد به گذشته روایت را در مسیر درستش هدایت کند. هانریش بل با بهره‌گیری از قلم تأثیرگذارش در پرداختن به مسائل انسانی و اخلاقی، به ثبت وقایع‌نگاری‌های مبہوت‌کننده‌ای از زندگی در آلمان بعد از جنگ می‌پردازد و به‌خوبی به موضوعات اخلاقی (دورویی، پنهان‌کاری، دروغ، خیانت و...) در طبقات پایین جامعه می‌پردازد. به‌گونه‌ای که در توضیح دلیل اهدای جایزه نوبل به این اثر (رمان عقاید یک دلک) آمده است که بل همواره «شخصیت‌های داستانی‌اش را با مهارت و چیره‌دستی و پر از احساس و عاطفه» ترسیم کرده و مبدع سبکی مخصوص به خود است که می‌توان آن را «زیبایی‌شناسی انسان‌دوستانه» قلمداد کرد.

در رابطه با سبک کار مهرجویی در فیلم سنتوری به ناچار باید درباره سبک کلی کارش صحبت کنیم. در واقع در سینمای ایران مهرجویی را به‌عنوان خالق شخصیت‌های ماندگار می‌شناسند چراکه از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی کار وی خلق شخصیتی بسیار خوب و چند بعدی است. در فیلم مورد بحث ما همانند دیگر آثار، مهرجویی سعی در اقتباسی کاملاً شخصی و آزاد دارد که با توجه به دیگر آثار اقتباسی چیزی غریب نیست و در حقیقت سبک ویژه وی محسوب می‌شود.

تفاوت‌ها و شباهت‌های دو اثر (نموداری)

روشن است که دو اثر مزبور شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در نحوه پرداخت خود دارند. در جدول زیر به ترتیب برخی از این شباهت‌ها و تفاوت‌ها را که در روند پروسه اقتباس پدید آمده را می‌توان مشاهده نمود.

شباهت‌ها

فیلم سنتوری	رمان عقاید یک دلک
شخصیت اصلی علی سنتوری	شخصیت اصلی هانس شنیر
هانیه زن علی	ماری نامزد هانس
مستی دائمی علی	مستی دائمی هانس
فلش‌بک‌های متعدد	رجعت مداوم به گذشته
شروع با مونولوگ درباره جدایی هانیه	شروع با مونولوگ درباره جدایی ماری
جاوید رقیب عشقی علی	تسوفیر رقیب عشقی هانس
خانواده مذهبی علی	خانواده مذهبی هانس
حامد برادر علی	لئو برادر هانس
مخالفت خانواده علی به هنر و موسیقی	مخالفت خانواده هانس با هنر
اجرای کنسرت برای امور خیریه	کار کردن برای خیریه

تفاوت‌ها

فیلم سنتوری	رمان عقاید یک دلک
شکستن سنتور علی	شکستن زانوی هانس
داستان در تهران و جامعه سنتی رو به مدرن می‌گذرد	داستان در زمان جنگ و پس از آن سپری می‌شود
علی اعتیاد دارد	هانس مالیخولیا و سردرد دارد
علی خواهر ندارد	خواهر هانس (هنرپیشه) در جنگ کشته می‌شود
نقش هانیه بسیار پررنگ‌تر است	نقش ماری کمرنگ‌تر است

خانواده هانس او را حمایت نمی‌کند	خانواده علی او را در پایان داستان حمایت می‌کند
پایان داستان با رفتن به ایستگاه راه‌آهن برای گدایی	پایان داستان با به آغوش خانواده برگشتن علی و ترک اعتیادش

نتیجه‌گیری:

در روند اقتباس بدون شک وفاداری تمام و کمال به متن سخت است و عملاً از آنجایی که رسانه رمان و سینما برای روایت پردازی و قصه‌گویی متفاوت است، در بعضی موارد تغییرات در هنگام اقتباس غیرقابل انکار است. از نظر نگارندگان، داریوش مهرجویی با تغییر در برخی المان‌های داستان عقاید یک دلقک، توانسته است اثری در خور تحسین خلق کند و بدون شک شخصیت‌پردازی فیلم از نقاط عطف کار فیلم‌ساز محسوب می‌شود. فیلم سنتوری یک اقتباس آزاد از رمان هانریش بل است و در تم و برخی موارد وفاداری خود را به متن می‌رساند و حتی همان‌طور که در بالا ذکر شد در بسیاری از موارد وجه اشتراکاتی میان دو اثر دیده می‌شود. به‌طور کلی به نظر می‌رسد که فیلم سنتوری توانسته است بر اساس شاخصه‌هایی که لیندا هاجن معرفی می‌کند به‌خوبی از پس قصه‌گویی و روایت مد نظر متن اصلی بر آید و یکی از آثار درخشان مهرجویی در کارنامه هنری-سینمایی به حساب آید.

منابع:

- ۱- بل، هانریش (۱۳۷۹). عقاید یک دلقک، ترجمه محمد اسماعیل‌زاده، چاپ اول، تهران: انتشارات چشمه.
- ۲- حیاتی، زهرا (۱۳۹۴). «مطالعه تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی (مقایسه داستان آشغال‌دونی و فیلم دایره مینا)». فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره ۸، شماره ۱، از صفحه ۷۱-۹۸.
- ۳- خیری، محمد (۱۳۶۸). اقتباس برای فیلمنامه: پژوهشی در زمینه اقتباس از آثار ادبی برای نگارش، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.
- ۴- رضائی، احسان (۱۳۹۵). «بررسی از کی وست تا کنگ/ انطباق در اقتباس سینمایی (نمونه موردی فیلم ناخدا/ خورشید ناصر تقوایی از رمان دشتن و

- ند/ستن ارنست همینگوی)». نشریه پژوهشنامه فرهنگی هرمزگان، دوره ۶، شماره ۱۱، از صفحه ۴۰-۶۷.
- ۵- سیگر، لیندا (۱۳۸۰). *فیلمنامه اقتباسی (تبدیل داستان و واقعیت به فیلمنامه)*، ترجمه عباس اکبری، چاپ اول، تهران: انتشارات نقش و نگار.
- ۶- لزگی، حبیب الله و مراد عباسی، مزدا (۱۳۸۹). «اقتباس سینمای ایران از ادبیات داستانی معاصر». نشریه متن‌شناسی ادب فارسی، دوره ۲، شماره ۱. از صفحه ۸۵-۱۰۰.
- ۷- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، چاپ دوم، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- ۸- قهرمانی، محمد باقر؛ ثمینی، نغمه (۱۳۷۹). «سینمای اقتباسی ۱۳۵۷-۱۳۷۷». نشریه هنرهای زیبا، دوره ۷، شماره ۰. از صفحه ۱۱۵-۱۱۹.
- ۹- هاچن، لیندا (۱۴۰۰). *نظریه‌ای در باب اقتباس*، ترجمه مهسا خدا کرمی، چاپ دوم، تهران: انتشارات نشر مرکز.

- ۱۰- Dancyger, Ken & Rush, Jeff (۲۰۰۷). *Alternative Scriptwriting Successfully Breaking the Rules*, USA: Focal Press, Oxford.
- ۱۱- Hutcheon, Linda (۲۰۰۴). *On the Art of Adaptation*, USA: MIT Press.
- ۱۲- Vallittu, Marjo (۲۰۱۸). *Context in Film Adaptation*, USA: UCL Press.



تأثیر آثار سید لقمان ارومی بر هنر کتاب‌آرایی عثمانی

حسین آریان^۱

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.

مهدی افزلی^۲

مرکز تحقیقات زنجان‌شناسی، دانشگاه آزاد واحد زنجان، زنجان، ایران

چکیده

سده دهم هجری، دوره اوج هنر کتاب‌آرایی عثمانی، به‌ویژه در حوزه نگارگری و جلدسازی به حساب می‌آید. در رأس آثار ارزشمند هنری این دوره باید به کتاب‌هایی اشاره کرد که توسط افرادی که لقب «شاهنامه‌نویس» گرفته بودند، به رشته تحریر درآمده‌اند. اکثر این افراد ایرانی بودند یا اینکه تحت تأثیر فرهنگ ایرانی رشد یافته بودند. در بین افراد مذکور سید لقمان ارومیه‌ای و آثار نگارشی وی قابل توجه است. این شاعر والامقام این آثار را سروده است و سپس به دست نقاشان و تذهیب‌کاران چیره‌دست آن دوره تزئین یافته است. این نسخه‌ها در تاریخ تحول زبان فارسی در آناتولی و گسترش هنر کتاب‌آرایی ایرانی در عثمانی جایگاه ویژه‌ای دارند که تاکنون در منابع فارسی در مورد آن‌ها پژوهش جامعی صورت نگرفته است. در این مقاله ضمن بررسی آثار تدوین‌شده این شاعر ایرانی، به تحلیل بیست‌وپنج نسخه خطی به‌جامانده از آن دوره پرداخته شده است.

اهداف پژوهش

۱. بررسی تأثیر آثار سید لقمان ارومی بر متون ادبی عثمانی در سده‌های دهم و یازدهم هجری؛
۲. بررسی تأثیرگذاری این آثار در حوزه‌های هنری عثمانی از جمله: نگارگری، تذهیب و جلدسازی؛

سؤالات پژوهش

۱. آیا عقاید و اندیشه‌های سید لقمان در متن آثار او تأثیرگذار بوده است؟
 ۲. تأثیرگذاری متن نوشتاری آثار سید لقمان بر مکتب کتاب‌آرایی عثمانی چگونه است؟
- کلیدواژه‌ها:** سید لقمان ارومی، شاهنامه‌نویسی، زبان فارسی در آناتولی، کتاب‌آرایی اسلامی، کتاب‌آرایی عثمانی.

^۱ arian.amir۲۰@yahoo.com

^۲ afzali@iauz.ac.ir

۱. پیشگفتار

عثمانی‌ها ضمن پیشرفت‌های که بعد از فتح شام، مصر و عربستان (۹۲۳ هـ/ ۱۵۱۷ م.) به دست آوردند در حرمین خطبه به نام سلطان سلیم خان اول (۹۱۸ هـ/ ۱۵۱۲ م. - ۹۲۶ هـ/ ۱۵۱۹ م.) خواندند و از این تاریخ بود که سلاطین عثمانی عنوان خلافت یافتند. پسر سلطان سلیم، یعنی سلطان سلیمان اول (۹۲۶ هـ/ ۱۵۱۹ م. - ۹۷۴ هـ/ ۱۵۶۶ م.) حدود امپراتوری را از مرزهای ایران تا کناره‌های دانوب و از سواحل دریای سرخ تا تنگه جبل الطارق گسترش داد.

ثروت سرشاری که سلاطین عثمانی از این فتوحات به دست آوردند و تسلط آنان بر بخش‌های بسیار پهناوری از کشورهای اسلامی، باعث شد که دربار آن‌ها مرکز اجتماع گروه بزرگی از دانشمندان و ادیبان مناطق مختلف گردید. گروه بزرگی از عالمان و ادیبان از آغاز عهد صفوی به دلایل گوناگون از ایران مهاجرت کرده، در دوره‌های محدود یا نامحدود در خاک عثمانی باقی مانده و به فعالیت‌های هنری پرداختند (افضلی، ۱۳۹۶: ۲۵۰-۲۵۱). این افراد کتاب‌هایی را به زبان‌های عربی، فارسی و ترکی در خاک عثمانی تألیف نمودند. در این دوره بر اثر توجه خاصی که سلاطین عثمانی و بزرگان دولت ایشان به زبان و ادبیات ایران زمین داشتند، پایتخت آنان محل تجمع شاعران و ادیبان عصر گردید. نسخه‌های فراوان از کتاب‌هایی که عالمان و ادیبان ایرانی به زبان فارسی و غیر فارسی تألیف کرده‌اند در کتابخانه‌های سلاطین و بزرگان عثمانی گرد آمد که هنوز هم بسیاری از آن‌ها باقی است (افضلی، ۱۳۹۶: ۲۶۷-۲۶۵).

در نتیجه فعالیت‌های گسترده‌ای که در زمینه ترویج فرهنگ و هنر صورت گرفت، بسیاری از رشته‌های هنری در سرزمین عثمانی توسعه یافت. هم‌زمان با توسعه تعداد کثیری از حوزه‌های هنری، هنر کتاب‌آرایی نیز در این منطقه توسعه یافته و آثار هنری قابل توجهی تهیه و آماده گردید. از اواخر سده نهم تا اوایل سده یازدهم هجری، دربار سلاطین عثمانی محل تجمع هنرمندان در این حوزه شده بود. براساس دفاتر «اهل حرف» که در موزه کاخ توپقاپی نگهداری می‌شود این هنرمندان دارای تشکیلات خاصی برای خود بودند (Kütükoğlu, ۱۹۷۵: ۶).

این پژوهش بر پایه روش توصیفی-تحلیلی انجام یافته و اطلاعات لازم با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با بهره جستن از نسخه‌های خطی آثار به جا مانده از سید لقمان ارومی جمع‌آوری شده است. در این پژوهش پانزده نسخه خطی موجود در ترکیه

به‌طور مستقیم و سایر نسخه‌ها با بررسی نسخه‌های عکسی یا فایل تصاویر آن‌ها و در مجموع بیست‌وپنج نسخه مورد شناسایی و تحلیل قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

تحقیقات معدودی به‌صورت مقطعی و دوره‌ای در مورد موضوع این مقاله انجام شده است. یکی از اولین پژوهش‌های انجام شده در این حوزه، مربوط به تحقیق دین‌پرست (۱۳۹۰) است که با بررسی منابع تهیه شده در عثمانی به بررسی مهاجرت هنرمندان از ایران به این سرزمین و تأثیر آن‌ها بر توسعه نقاشی و ایجاد مکتب هنری استانبول پرداخته است. خانم الهه بخت‌آور در پایان نامه کارشناسی‌ارشد خود (دانشگاه شاهد، تهران، ۱۳۸۶) با عنوان «بررسی متقابل نگارگری مکتب تبریز صفوی و عثمانی»، یعقوب آژند (۱۳۸۹) در مقاله خود با عنوان «تأثیر هنرمندان مکتب تبریز در شکل‌گیری و گسترش مکتب استامبول»، نیز چاغمن و تانیندی (Caghman, ۱۹۹۶) در مقاله خود با عنوان «روابط فرهنگی صفویان و عثمانیان در نسخه‌های کاخ توپ‌قاپی»، خانم مهناز شایسته‌فر (۱۳۸۴) در مقاله خود با عنوان «موضوعات مذهبی در نگارگری دوران صفوی و عثمانی» و فرخ‌فر، خزایی و حاتم (۱۳۹۱) در تحقیق خود به این نتیجه رسیده‌اند که نگارگری عثمانی در نیمه نخست سده دهم هجری، برای کسب اعتبار فرهنگی و هنری خود، تأثیرات قابل ملاحظه‌ای را از نگارگری ایران اخذ نموده است که آمیزه‌ای از مکاتب نگارگری هرات، شیراز، ترکمان و تبریز عهد صفوی است. محمدزاده (۱۳۹۴) در پایان نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «تأثیرپذیری نگارگری عثمانی از نگارگری ایران با محوریت شاهنامه طهماسبی» نگاره‌های شاهنامه طهماسبی را با نگاره‌های چهار نسخه دیگر از شاهنامه فردوسی که در مکتب عثمانی تهیه شده است مورد تطبیق کمی و کیفی قرار داده است. نتایج حاصله از این پژوهش نشان می‌دهد که بیشترین تأثیرات در حوزه عناصر تجسمی و موضوعات نگاره‌ها بر جای مانده است. صادقی‌نیا و حصار (۱۳۹۶) نیز در پژوهش خود تلاش نموده‌اند تا به بررسی وجوه تشابه و افتراق نگاره‌های موجود در شاهنامه شاه طهماسب و سلیمان‌نامه بپردازند. در این تحقیق مشخص شده است که تأثیرات قابل ملاحظه‌ای از دستاوردهای هنر ایران بر نگارگری عثمانی برجای مانده و هنرمندان این مکتب توانسته‌اند با اقتباس از هنر ایرانی و تلفیق آن با هنر بومی خود به شیوه ارزنده‌ای از سبک ملی دست یابند.

جنبه نوآوری پژوهش

مقالات و پژوهش‌های ذکر شده تا حدودی به موضوع مورد بحث در این مقاله نزدیک شده‌اند اما تاکنون پژوهش دقیق و کاملی از تأثیر نویسندگان و شاعران ایرانی بر مکتب کتاب‌آرایی عثمانی صورت نگرفته است و در پژوهش‌های انجام‌شده نیز به تأثیر متن دقت نشده است؛ به نحوی که در منابع ایرانی حتی به آثار فارسی بعضی از نویسندگان ایرانی ساکن در عثمانی اشاره هم نشده است.

سید لقمان ارومی، یکی از نویسندگان و شاعران ایرانی است که به دربار عثمانی مهاجرت نمود و آثار بسیار گران‌سنگی را در آن دیار تدوین نموده است. اهمیت وی به حدی است که باعث شده در مورد او و آثارش پژوهش‌های فراوانی صورت گیرد اما پژوهش‌های انجام شده در ایران بسیار نادر و ناچیز است. بنابراین در این مقاله سعی شده است با استفاده از منابع منتشرشده در خارج از ایران، به‌ویژه در محدوده فرهنگی عثمانی، به شناسایی این شاعر ایرانی پرداخته و تأثیرات آثار وی بر هنر کتاب‌آرایی عثمانی مورد بررسی قرار گیرد.

۲. شاهنامه‌نویسی در دربار عثمانی

شاهنامه فردوسی نقش بسیار مهمی در آفرینش تاریخ منظوم در جهان اسلام دارد. این اثر تا به امروز مورد توجه حماسه‌سرایانی قرار گرفته که با تقلید از آن به آفرینش آثاری ارزنده در زمینه‌های تاریخی و دینی اقدام نموده‌اند. این اثر نه تنها در حوزه ادبیات، بلکه در حوزه‌های مختلف هنر کتاب‌آرایی نیز تأثیرگذار بوده است. یکی از نسخه‌های مهم در این مورد، شاهنامه معروف به «نسخه شاه طهماسب» است. این نسخه بین سال‌های ۹۳۰ هـ/ ۱۵۲۳ م. تا ۹۴۴ هـ/ ۱۵۳۷ م. در کارگاه‌های هنری سلطنتی صفویان در تبریز استنساخ شده است. این اثر در سال ۹۷۴ هـ/ ۱۵۶۶ م. به مناسبت جلوس سلطان سلیم دوم از طرف شاه طهماسب صفوی به دربار عثمانی اهداء گردید و یکی از هدایای بارزش فرهنگی است که از طرف دربارهای ایران به دربار عثمانی ارسال شده است. این اثر بیش از سه سده در دسترس هنرمندان عثمانی بود. سلاطین عثمانی نیز دستور داده بودند تا آثاری در رابطه با تاریخ، فرهنگ و هنر عصرشان با الگوبرداری از اثر جاودانه فردوسی تهیه شود که در نتیجه این تمایلات، در ابتدا آثاری به زبان‌های فارسی و ترکی توسط شاعران ایرانی‌الصل و در مراحل بعدی توسط اهالی بومی تهیه شد و نگارش یافت. به دلیل تأثیر انکارناپذیری که این افراد از شاهنامه فردوسی گرفته بودند به آثار آن‌ها لقب شاهنامه و به خود آن‌ها نیز عنوان «شاهنامه‌نویس» داده شده بود (Çağman, ۱۹۷۳: ۴۱۱).

القاص میرزا فرزند کوچک شاه اسماعیل صفوی، یکی از شاهزادگان هنردوست صفوی است که از سال ۹۴۴ هـ/ ۱۵۳۷ م. حکومت شیروان را بر عهده داشت. وی همانند سایر اعضای خاندان صفوی و به تقلید از پدر و برادران خویش به هنر و ادبیات علاقه وافری داشت و تعداد زیادی از شعرا، ادبا و هنرمندان را در دربار خویش گردآورده بود. او در سال ۹۵۱ هـ/ ۱۵۴۴ م. بر برادر خویش، شاه طهماسب شورید و اگر چه برادر او را بخشید اما مجدداً در ۹۵۳ هـ/ ۱۵۴۶ م. طغیان نمود و به دربار عثمانی پناهنده شد. او به هنگام فرار به عثمانی به همراه خود شیخ فتح‌الله چلبی (ف. ۹۶۹ هـ/ ۱۵۶۱ م.) و افلاطون شیروانی (ف. ۹۷۷ هـ/ ۱۵۶۹ م.) دو تن از شاعران معروف دربار خویش را به استانبول برد (Tanındı, ۱۹۹۶: ۲۵).

شیخ فتح‌الله عارف چلبی نوۀ دختری شیخ ابراهیم، به‌عنوان اولین فردی است که با تخلص عارفی در دربار سلطان سلیمان قانونی به‌عنوان شاعر، شاهنامه‌نویسی را آغاز نمود. او با سرودن کتاب «سلیمان‌نامه» به زبان فارسی به‌عنوان پایه‌گذار نگارش اینگونه آثار در تاریخ ادبیات عثمانی محسوب می‌گردید (Atasoy, ۱۹۷۰: ۱۶۷). بعد از مرگ عارفی، کار وی را افلاطون شیروانی ادامه داد. افلاطون با شاهقلی تبریزی که یکی از نقاشان معروف دربار شاه طهماسب صفوی بود و از دربار این سلاطین در تبریز به استانبول آمده بود کار می‌کرد. افلاطون علاوه بر اینکه شاعری زبردست بود در زمینه نستعلیق، تذهیب و نقاشی نیز ماهر بود. متأسفانه اثری که به‌وسیله وی تمام شده باشد در دست نیست. چند کتابی هم که وی شروع کرده بود با مرگ او ناتمام ماند و شاعر بعدی که سید لقمان ارومی نام داشت آن‌ها را تکمیل کرد.

هنگامی که در سال ۹۷۷ هـ/ ۱۵۶۹ م. افلاطون وفات یافت، سلیم دوم (۹۷۴ هـ/ ۱۵۶۶ م. - ۹۸۲ هـ/ ۱۵۷۴ م.) سید لقمان را به‌جای وی شاهنامه‌نویس دربار خود گردانید. سید لقمان در آثارش خود را «سید لقمان بن حسین عاشوری / اروموی» معرفی می‌کند که نشان از آن دارد که وی متولد شهر ارومیه در آذربایجان بوده است. سید لقمان به‌طور یقین متولد و ساکن آذربایجان بوده است زیرا هنگام لشکرلشکی سلطان سلیمان قانونی به آذربایجان، وی به همراه تعداد زیادی از علماء، دانشمندان و هنرمندان دیگر به استانبول آمده بود (Renda, ۱۹۶۹: ۱۲). به‌رغم اینکه وی در دورۀ سلطنت سلیم دوم و مراد سوم یکی از بزرگترین ادیبان و نویسندگان عثمانی بود ولی اطلاعات بسیار کمی در مورد زندگی وی وجود دارد.

در مورد تاریخ تعیین وی به سمت شاهنامه نویس دربار، تاریخ درستی در دست نیست. در یکی از آثارش آن را پنجم شوال سال ۹۷۶ هـ (۲۳ مارس ۱۵۶۹ م.) و در اثری دیگر محرم سال ۹۷۷ هـ (جولای ۱۵۶۹ م.) ذکر کرده است (Kütükoğlu, ۲۰۰۳: ۲۰۸). وی تا سال ۱۰۰۵ هـ / ۱۵۹۶ م. به‌عنوان شاهنامه‌نویس در دربار عثمانی انجام وظیفه نمود. در مورد تاریخ مرگ وی نیز اطلاع دقیقی در دست نیست (بروسه لی، ۱۳۳۳: ۱۳۵/۳). نجیب عاصم، ادعا می‌کند تا سال ۱۰۱۰ هـ / ۱۶۰۱ م. زنده بوده است. بر همین اساس قاراتای اعتقاد دارد وی در این تاریخ وفات نموده است (Karatay, ۱۹۶۱: ۱۳۵).

در دربار عثمانی از دوره سلطان سلیمان تا سلطان محمد سوم، در یک دوره کوتاه پنجاه ساله، پنج شاعر مسئولیت شاهنامه‌نویسی را در دربار عثمانی برعهده داشتند:

۱. فتح الله عارفی (۹۵۷ هـ / ۱۵۵۰ م. - ۹۷۰ هـ / ۱۵۶۲ م.)
۲. افلاطون شیروانی (۹۷۰ هـ / ۱۵۶۲ م. - ۹۷۷ هـ / ۱۵۶۹ م.)
۳. سید لقمان ارومی (۹۷۷ هـ / ۱۵۶۹ م. - ۱۰۰۴ هـ / ۱۵۹۵-۹۶ م.)
۴. محمد صبحی طالق‌زاده (۱۰۰۴ هـ / ۱۵۹۵-۹۶ م. - ۱۰۱۰ هـ / ۱۶۰۱ م.)
۵. حسن حکمی (۱۰۱۰ هـ / ۱۶۰۱ م. - ۱۰۱۴ هـ / ۱۶۰۵ م.؟) (Akin, ۲۰۱۴: ۳)

۳. آثار سید لقمان ارومی

از سال ۹۷۷ هـ / ۱۵۶۹ م. تا ۱۵ محرم ۱۰۰۴ هـ / ۲۰ سپتامبر ۱۵۹۵ م. که سید لقمان شاهنامه‌نویس دربار عثمانی بود آثار متعددی را تألیف نموده است که نسخه‌های موجود از آن‌ها عبارتند از:

۱. **ذیل تاریخ سلطان سلیمان (سلیمان‌نامه):** اولین شاهنامه منظومی است که عارفی اقدام به نگارش آن نمود. عارفی در اثر خود تاریخچه سلاطین عثمانی را بر وزن شاهنامه فردوسی سرود. این اثر بعداً در پنج جلد به‌صورت مصور به اتمام رسید که فقط جلدهای دوم و سوم آن در دست است.

فتوحات جمیله (موزه توپقاپی شماره H.۱۵۹۲) که به زبان فارسی برای سوکولو محمد پاشا نگارش یافته است به‌عنوان پیش‌نویس سلیمان‌نامه عارفی محسوب می‌گردد (Sohrweide, ۱۹۷۱: ۲۸۷). سلیمان‌نامه اثری است که تاریخ دوران سلطان سلیمان قانونی تا سال ۹۶۵ هـ / ۱۵۵۷ م. را دربردارد. جلدهای باقی‌مانده از این اثر بالغ بر سی‌هزار بیت شعر را شامل می‌شود. این اثر حوادث مربوط به دوران سلطان سلیمان را دربرمی‌گیرد. سید لقمان آن را از جایی ادامه می‌دهد که عارفی

ناتمام گذاشته است و در سال ۹۸۷ هـ / ۱۵۷۰ م. آن را به اتمام رسانده است (Karatay, ۱۹۶۸: ۶۱).

نمونه بسیار عالی از این اثر، نسخه‌ای است که در موزه توپقاپی بخش خزانه (شماره H.۱۵۱۷) نگهداری می‌شود و دومین اثر مصوری است که در زمینه تاریخ عثمانی تهیه شده است.^۱ نسخه‌ای ناقص از این اثر در کتابخانه ملی انگلیس (نسخه شرقی شماره: Or.۷۰۴۳) و نسخه دیگری که برای کتابخانه سلطان مراد سوم در ۹۸۷ هـ / ۱۵۷۹ م. استنساخ شده است و اکنون در کتابخانه چستریتی دوبلین (DCB. T. ۴۱۳) محفوظ است (Kütükoğlu ۱۹۹۱: ۴۳).

۲. **هنرنامه**: اثری است که عارفی آغاز کرد، ولی با مرگ وی ناتمام ماند. بعد از وی اینکار را افلاطون شیرازی ادامه داد ولی کار وی نیز ناتمام ماند و در نهایت آن را سید لقمان به اتمام رسانید. سید لقمان اثر را به چهار جلد تقسیم نموده بود: جلد اول (۹۹۲ هـ / ۱۵۸۴ م.) هنرهای سلاطین عثمانی از عثمان غازی تا سلیم اول، که حوادث دوران زندگی ده تن از سلطان عثمانی را شامل می‌گردد. جلد دوم (۹۹۶ هـ / ۱۵۸۸ م) مربوط به سلطان سلیمان قانونی، جلد سوم سلطان سلیم ثانی و جلد چهارم مربوط به سلطان مراد سوم است.^۲ فقط جلد‌های اول (H.۱۵۲۳) و دوم (H.۱۵۲۴) را خود وی به پایان رساند (Kütükoğlu ۱۹۹۱: ۴۴). (Kütükoğlu, ۲۰۰۳: ۲۰۸) نگاره‌های این دو جلد که در زمان مراد سوم بین سال‌های ۹۸۷ هـ / ۱۵۷۹ م. الی ۹۹۲ هـ / ۱۵۸۴ م. ترسیم گردیده است، از نظر بررسی تاریخ هنر نقاشی کلاسیک عثمانی یک اثر مهم به حساب می‌آید (Başbuğ, ۱۹۹۰: ۳۰).

۳. **زبدۀ التواریخ**: اثر دیگری است که سید لقمان به صورت ناتمام آن را در سال ۹۸۵ هـ / ۱۵۷۷ م. تحویل گرفته و آن را در سال ۹۹۱ هـ / ۱۵۸۳ م. به پایان رسانیده است. این اثر با نام‌های سلسله‌نامه، تومار، نسب‌نامه همایون و مجمل‌التومار^۴ نیز

۱. نسخه در ابعاد ۲۵/۴ × ۳۷ سانتیمتر و ۶۱۷ برگ بوده و در پانزده سطر با عرض ۱۴ سانتیمتر به صورت چهار ستون توسط علی ابن امیربیک شیروانی (که وی نیز از ایران مهاجرت کرده بود) در اواسط رمضان سال ۹۶۵ هـ / می ۱۵۵۷ م. کتابت شده و دربرگیرنده نودوشش نگاره است.

۲. Hünernâme

۳. جلد اول آن در کتابخانه کاخ توپقاپی (H.۱۵۲۳) نگهداری می‌شود که به خط سینان بن محمد بوسنیایی در پنجم رمضان ۹۹۲ هـ / ۱۵۸۴ م. نگارش یافته است. جلد دوم نیز در همان موزه است (H.۱۵۲۴) و در صفر ۹۹۶ هـ / دسامبر ۱۵۸۸ م. به اتمام رسیده و به سلطان مراد سوم تقدیم شده است (Karatay ۱۹۶۸: ۲۲۴, ۲۲۷).

۴. Zübdetü'l-Tevarih (Tomar-ı Hümayun/Mücmelü't-Tomar/Nesebnâme)

شناخته می‌شود. اولین نسخه از آن در ابعاد $۳۱۱/۶ \times ۷۹$ سانتیمتر به صورت تومار (رول) نگارش یافته است (موزه توپقاپی شماره A.۳۹۵۵). این نسخه را یکی از شاهنامه‌نویسان عصر سلطان سلیمان (عارفی و یا افلاطون) شروع کرد ولی ناتمام مانده بود و سید لقمان کم‌کم به پایانش رساند و بعداً به صورت کتاب درآمد و در سال‌های بعد به آن تصویرها و صفحه‌های تذهیب‌دار نیز اضافه گردید.

از روی نسخه اصلی آن نسخه‌های متعددی تهیه شده است که اولین نسخه کامل‌شده آن به سلطان مراد سوم تقدیم شده است (موزه آثار اسلامی و ترک، استانبول: شماره ۱۹۷۳). این نسخه حوادث را تا رمضان سال ۹۹۱ هـ/ ژانویه ۱۵۸۳ م. شامل می‌شود (Renda, ۱۹۷۷: ۶۶). نسخه‌ای که برای صدراعظم سیاوش (کتابخانه توپقاپی شماره H.۱۳۲۱)، محمد آقا رئیس دارالسعاده (کتابخانه چستربیتی در دوبلین شماره T.۴۱۴-۲۱: no. ۴۱۴، ۱۹۵۸: Minoresky, ۲۵) خواجه سعدالدین افندی (موزه بریتانیا شماره Or. ۱۱۳۵) تهیه شده است (Kütükoğlu, ۱۹۹۱: ۴۶).

نسخه‌های مصور دیگری نیز از این اثر وجود دارد که عبارتند از: نسخه موزه توپقاپی (شماره H. ۱۶۲۴) که سرگذشت پیامبران و سلاطین را از حضرت آدم (ع) تا سلطان محمد سوم (ف. ۱۰۰۳ هـ/ ۱۵۹۴ م.) دربرمی‌گیرد، نسخه دیگر در همان موزه (شماره A. ۳۱۱۰) که تا دوره سلطان مصطفی دوم (حک: ۱۱۰۶ هـ/ ۱۶۹۴ م. - ۱۱۱۵ هـ/ ۱۷۰۳ م.) را دربرمی‌گیرد که آخرین نسخه از این کتاب است و بعد از سید لقمان تکمیل شده است (Karatay, ۱۹۶۸: ۲۴۱-۲۴۲).

۴. شاهنامه سلیم خان (سلیم خان نامه):^۲ این اثر اولین کتابی است که سید لقمان تمام آن را نوشته است و حاوی شرح نبردها، لشکرکشی‌ها و فتوحات سلطان سلیم دوم عثمانی است که به زبان فارسی و در وزن شاهنامه فردوسی سروده شده است. دو نسخه از این اثر در موزه توپقاپی موجود است. اولین نسخه از این اثر (شماره A.۳۵۹۵) در ششم ذی‌حجه ۹۸۸ هـ/ ۱۲ ژانویه ۱۵۸۱ م. به خط الیاس بن ابراهیم کاتب، برای سلطان سلیم تهیه گردید که حاوی چهل‌وچهار نگاره بود. اما با توجه به اسناد موجود در آرشیو کاخ توپقاپی، بعضی از تصاویر مربوط به این اثر مورد قبول و پسند سلطان قرار نگرفت و از آن جدا گردید. در حال حاضر تعدادی از تصاویر مذکور به صورت اوراق مجزا در آرشیو کتابخانه موجود است. بعضی از همین تصاویر که سبک

۱. این نسخه که در ۲۴۲ برگ کتابت شده است شامل ۳۱ نگاره و دو نقشه است و نسخه عکسی آن در

کتابخانه آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی قم به شماره ۹۵۵ موجود است.

تأثیر آثار سید لقمان ارومی بر هنر کتاب‌آرایی عثمانی ۱۲۱

نیمه دوم سده دهم را دارند در نسخه دیگری که بعدها در ۱۰۹۹ هـ/ ۱۶۸۷ م. در ۳۱ برگ نگارش یافته مورد استفاده قرار گرفته است.^۱ این نسخه در ابعاد ۲۹/۶×۴۶/۵ سانتیمتر، نوزده سطر کتابت شده و حاوی هشت نگاره است (Titely, ۱۹۷۷).

(۲۰۸-۲۰۹: ۲۰۰۳; Kütükoğlu, ۱۱۸-۱۱۹)

نسخه دوم، در موزه توپقاپی (شماره R. ۱۵۳۴) از روی نسخه اول استنساخ شده و نسخه‌ای ناقص است که صفحه‌های آن به صورت پراکنده صحافی شده و بدون نگاره است. براساس پژوهشی که چاغمان انجام داده است صفحه‌های ناقصی در این نسخه وجود دارد که با در نظر گرفتن بعضی نشانه‌ها، وی معتقد است که صفحه‌های مصور این نسخه از آن جدا شده است و صفحه‌های باقی‌مانده بدون توجه به ترتیب آن‌ها مجدداً صحافی شده‌اند (Çağman, ۱۹۷۳: ۴۱۲).



تصویر شماره ۱: نگاره‌ای از مجلس هماهنگی بین گروه هنرمندان و عالمان از چپ به راست: شمس‌الدین احمد قاراباغی، سید لقمان ارومی، نقاش عثمانی^۲ و کاتبان نسخه‌ها (شاهنامه سلیمان سلیم، نسخه شماره A. ۳۵۹۵: برگ ۹الف)^۳

۵. شاهنامه سلطان مراد سوم (شاهنشاه نامه):^۴ این اثر منظوم نیز به زبان فارسی و بر وزن شاهنامه فردوسی نگارش یافته و شامل دو جلد است. جلد اول این کتاب به

^۱ این نسخه از طرف مردیث اونوس G.M. Meredith-Owens منتشر شده است.

^۲ نقاش عثمانی (گاهی اوقات به نام عثمان نگارگر ثبت شده است) رئیس نقاش‌خانه امپراتوری عثمانی در نیمه دوم سده یازدهم بود. تاریخ تولد و مرگ او دقیقاً مشخص نشده است اما بسیاری از آثار او مورخ ربع آخر سده یازدهم است. قدیمی‌ترین اثر شناخته‌شده از نقاش عثمانی مربوط به یک ترجمه ترکی از شاهنامه فردوسی است. او رئیس نقاشان چند تاریخ رسمی نوشته سید لقمان در دوره مراد سوم است. از آن جمله ظفرنامه، شاهنامه سلیمان خان و شهنشاه‌نامه را می‌توان نام برد (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶: ۳۵۴-۳۵۵؛ مدخل ۶۱۵).

^۳ تصویری شبیه به این نشست را در نسخه موزه لندن نسخه شرقی: شماره Or. ۷۰۴۳ برگ ۷/ب نقاش عثمانی ترسیم کرده است که همین افراد حضور دارند ولی محل قرار گرفتن آن‌ها متفاوت است. به دلیل آنکه قیافه این افراد در دو تصویر بسیار شبیه به هم بوده و یکی از افراد حاضر در این جلسه ترسیمشان کرده است، به نظر می‌رسد که تصاویر دقیقی از این افراد باشد.

^۴ Şehinşâhnâme

خط علاء‌الدین منصور شیرازی در ابتدای شوال ۹۸۹ هـ / نوامبر ۱۵۸۱ م. کتابت شده و حوادث سال‌های بین ۹۸۲ هـ / ۱۵۷۴ م. الی ۹۸۸ هـ / ۱۵۸۰ م. را شامل می‌شود (دانشگاه استانبول شماره ۱۴۰۴. FY) این نسخه برای کتابخانه سلطان مراد سوم تهیه شده و حاوی پنجاه‌وهشت نگاره است (آق سو، سبحانی، ۱۳۷۴: ۶۱۰).

در سال ۱۰۰۱ هـ / ۱۵۹۳ م. لقمان ارومی بخش دوم و تکمیلی شاهنشاه‌نامه را که حوادث بین سال‌های ۹۹۰ هـ / ۱۵۸۲ م. تا ۹۹۶ هـ / ۱۵۸۸ م. را دربرمی‌گیرد، تهیه نمود (۳۶۲: ۱۹۷۳، Atasoy). این جلد (تویقایی شماره B.۲۰۰) آخرین شاهنامه‌ای است که به زبان فارسی در امپراتوری عثمانی نگارش یافته است (Mahir, ۲۰۰۲: ۷۱۵). اثر دارای نودوپنج نگاره است (Karatay, ۱۹۶۸, ۲۷۴-۲۷۵, no. ۷۹۲). در میان حوادث این سال‌ها، نگاره‌های مربوط به مراسم جشن ختنه‌سوران شاهزاده محمد فرزند سلطان مراد سوم است که در طی هفت روز برگزار گردیده و نظر تاریخ اجتماعی عثمانی بسیار مهم هستند و مورد توجه تعداد کثیری از محققان قرار گرفته‌اند.

۶. **قیافه الانسانیه فی شمایل العثمانیه**^۱: یکی از مهم‌ترین آثار سید لقمان محسوب می‌شود که متن آن حاوی رفتار، شخصیت، و قیافه سلاطین عثمانی از ابتدا تا زمان نگارش (۹۹۶ هـ / ۱۵۸۸ م.) را دربرمی‌گیرد. در این اثر به ترتیب، زندگی سیاسی، شخصیت و قیافه ظاهری سلاطین عثمانی از غازی عثمان تا سلطان مراد سوم مورد بررسی قرار گرفته و به تصویر کشیده شده است (Seyyed Lokman, ۱۹۹۸). این اثر از نظر علم قیافه‌شناسی، اطلاعات ارزنده‌ای را در مورد سلاطین عثمانی ارائه می‌دهد (Kütükoğlu, ۱۹۹۱: ۴۶).

به‌دلیل اهمیت این اثر نسخه‌های متعددی از آن تهیه شده است: از جمله چهار نسخه مصور از آن در موزه تویقایی (H.۱۵۶۲, H.۱۵۶۳, R.۱۲۶۵, E.H.۱۴۱۴)، دو نسخه در کتابخانه دانشگاه استانبول (T.۶۰۸۸, T.۶۰۸۷)، نسخه‌های دیگر در کتابخانه ملت و کتابخانه امیرعلی استانبول (شماره ۱۲۱۶) وجود دارد. تعدادی از نسخه‌های این اثر را نیز می‌توان در کتابخانه‌های خارج از ترکیه یافت.

۷. **سورنامه همایون**: اثری است که در آن مراسم جشن و سروری که در سال ۹۹۰ هـ / ۱۵۸۲ م. در میدان اسب‌سواری استانبول برگزار گردید توصیف و به تصویر کشیده شده است. این مراسم به مناسبت برگزاری جشن ختنه‌سوران شاهزاده محمد پسر سلطان مراد سوم برگزار گردید. نسخه منحصر به فرد آن نسخه‌ای مصور است که در

۱. Kıyâfetü'l-İnsâniye ve Şemâîli'l-Osmaniye

موزه توپقاپی (H. ۱۳۴۴) نگهداری می‌گردد (Kütükoğlu, ۱۹۹۱: ۴۳).
Aslanapa, ۱۹۸۶: ۸۶۰)
۸. **اوغوزنامه**^۱: این اثر در سال ۱۰۰۸ هـ / ۱۵۹۹ م. برای سلطان مراد سوم تهیه شده است که براساس شعری که در ابتدای این آن موجود است به سید لقمان نسبت داده می‌شود. کتاب خلاصه‌ای از تاریخ سلجوقیان است که تا سال ۶۶۲ هـ / ۱۲۶۳ م. را شامل می‌گردد. این اثر براساس ترجمه یازبجی زاده از نوشته ابن بی‌بی^۲ انجام داده شده است. تنها نمونه آن در کتابخانه ملی اطیش نگهداری می‌گردد که در سال ۱۹۸۶ منتشر شده است- ۹۱: ۱۹۸۶; Güngör, ۲۰۰۳: ۲۰۸; Kütükoğlu, ۱۰۳).

۹. **ترجمه لمعات الانوار**: اثری است که بر وزن مخزن الاسرار نظامی در مورد تاریخ ترکان نگارش یافته است. حاوی پنج مثنوی است که عبارتند از: سلف‌نامه، خلف‌نامه، معاصرنامه، مغول‌نامه و فال‌نامه (این اثر ناتمام مانده است).

۱۰. **ظفرنامه**: این اثر حاوی لشگرکشی و فتح شهر قونیه است.

۱۱. **رسالة الرسائل**: رساله‌ای در مورد لوازم و آلات رصد و ستاره‌شناسی است (بروسه لی، ۱۳۳۳: ۱۳۵/۳-۱۳۶).

۱۲. **شاهنامه تفصیلی حال آل عثمان**^۳: این اثر را سید لقمان در سال ۹۹۹ هـ / ۱۵۹۰-۹۱ م. نوشته است. این اثر حوادث تاریخی سلسله عثمانی از ارطغرل تا مراد سوم را شامل می‌شود. در این اثر علاوه بر تاریخ، مراسم و ضیافت‌هایی که برای سفیران کشورهای خارجی در کاخ برگزار شده و مسائل اجتماعی و وعده‌های غذایی ارائه شده در ضیافت، بیان شده است. تنها یک نمونه از آن برای ارائه به سلطان مراد سوم تهیه شده است که اکنون در کتابخانه موزه بریتانیا با شماره Or. ۷۹۳۱ نگهداری می‌گردد. در این نسخه بین چهل تا پنجاه محل برای ترسیم نگاره در نظر گرفته شده که فقط سه مورد از آن ترسیم شده است (Akin, ۲۰۰۴: ۶).

۴. نگاره‌های آثار

۱.۴. نگاره‌های دینی

نگاره‌های موجود در یکی از مهم‌ترین آثار سید لقمان با نام زبده‌التواریخ در هنر تصویرسازی دینی مکتب هنری عثمانی جایگاه خاصی دارد. نگاره‌های این اثر که

۱. Oğuznâme

۲. ابن بی‌بی، حسین بن محمد بن علی الجعفری الرغدی. مختصر سلجوقنامه. به اهتمام محمد جواد مشکور. تهران: کتابفروشی تهران، ۱۳۵۰.

۳. Şehnâme-i Tafşil-i Hâl-i Âl-i Osman

زندگانی پیامبران را به تصویر کشیده است، از اولین نمونه‌های نگاره‌های عثمانی در زمینه مسائل دینی است. در زبده‌التواریخ، زندگانی چهل‌ونه پیامبر براساس روایات قرآن، تورات و انجیل زنده شده است. اگر به نگاره‌های که زندگانی پیامبر (ص) را ترسیم کرده است دقت شود، متوجه خواهیم شد که از نظر محتوایی به قالب‌های کلاسیک تصاویر که در سده‌های هشتم و نهم هجری/ چهاردهم و پانزدهم میلادی در ایران ترسیم شده، پایبند مانده است. اما اصالت و ارزش حکایات را از دیدگاه دیگری مورد توجه قرار داده است.

متن زبده‌التواریخ تلخیصی از تاریخ سیاسی و مقدس جهان است که داستان خلقت جهان، حکایاتی مربوط به پیامبران، امامان و بزرگان دینی، شخصیت‌های برجسته تاریخی و بخش عمده‌ای از تاریخ ترکان تا هنگام سلطنت سلطان مراد سوم را در برمی‌گیرد. همچنین این کتاب شامل شرح تبارشناسانه‌ای در خصوص دوازده سلطان نخستین عثمانی است. سید لقمان که خود، مورخ و تبارشناس دربار عثمانی در زمان فرمانروایی مراد سوم بوده در مقدمه‌ای که خود تألیف کرده چگونگی تدوین این اثر تاریخی و نیز کیفیت بهره‌گیری خویش از منابع مختلف را باز می‌گوید.

در نسخه‌ای از زبده‌التواریخ (۱۲۱/ا: ۴۱۴: CBL, T.) با تزئینات و صحنه‌ای جدید روبه‌رو می‌شویم. در بالای خانه کعبه، فرشتگانی که در میان ابرها در حال فرود به زمین هستند دیده می‌شوند. فرشتگان، براق را در میان شعله‌های نوری گرفته‌اند و در حالی که جبرائیل در پیشاپیش آن‌ها قرار دارد رو به سوی آسمان در حال حرکت هستند. پیامبر (ص) بر روی براق با هاله‌ای از نور تمثیل شده است. اینگونه تشبیهات از مواردی است که در نقاشی ایرانی به وفور یافته می‌شود. اما این تصویر تنها نمونه‌ای مربوط به نگاره‌های مکتب عثمانی است و در جای دیگری نمی‌توان به نمونه‌ای از آن برخورد (نک: تصویر شماره ۲).

هم‌زمان با آن در بعضی از نگاره‌های که در رابطه با زندگانی پیامبر (ص) است، پایندی به قالب‌های تصویری مشاهده می‌شود. قالب‌های که برای ترسیم تصاویر مربوط به شخصیت و هنرهای سلاطین و حکمرانان عثمانی مرسوم هستند در موضوعات دینی کاربرد چندانی ندارند و بیگانه هستند. به همین دلیل شخصیت‌های تصاویر دینی نسبت به سایر تصاویر این دوره کمی بزرگتر و متفاوت ترسیم شده‌اند (Renda, ۱۹۷۱: ۴۵۴).



تصویر شماره ۲: صحنه‌ای از معراج پیامبر (ص) با هاله‌های نورانی (زبدةالتواریخ: DCB. ۱۴ T، برگ ۱۲۱/الف)

۲.۴. تفکر شیعی در نگاره‌ها

در نگاره دیگری که در زمینه معراج پیامبر (ص) در نسخه‌ای از زبدةالتواریخ ترسیم شده است با وضعیت متفاوتی روبه‌رو می‌شویم که در هنر تصویرسازی عثمانی جدید است. در این تصاویر پیامبر (ص) به همراه امام حسن (ع) و امام حسین (ع) و سایر اصحاب در درون بنایی ترسیم شده‌اند که با توجه به محراب و منبر، محیط مسجدی را تداعی می‌نماید که به احتمال بسیار زیادی بیت‌المقدس است (نک: تصویر شماره ۳). این تصویر از نظر محتوایی با تصاویری که در آن دوره در این زمینه ترسیم شده است تفاوت زیادی ندارد فقط تنها چیزی که قابل توجه است هاله‌های است که همچون شعله‌های نور از پیامبر (ص) و حسنین (ع) به آسمان اوج می‌گیرد که تمثیلی از جایگاه فوق بشری این افراد (Renda, ۱۹۷۰: ۴۴۸-۴۴۹).



تصویر شماره ۳: پیامبر در مسجد به همراه حسنین (ع) و فرشتگان که هاله‌ای نورانی آن‌ها را فراگرفته و یاران ایشان قبل از معراج (زبدۀ التواریخ: TIEM. T. ۱۹۷۳، برگ ۴۶/الف)

در مجموعه الطومار (نسخه چستربیتی T. ۴۱۴) نگاره‌های که خلفاء و امامان را نشان می‌دهد، به صورت پورتره ترسیم شده و بر اساس نوع تصاویر، بین چهار الی شش پورتره در یک صفحه جا گرفته است. تصاویر امامان دوازده‌گانه شیعیان در کنار خلفای راشدین به تصویر کشیده شده که یکی از نمونه‌های نادر از این‌گونه تصویرسازی است که در نسخه‌های تهیه شده در عثمانی کمتر با آن برخورد می‌کنیم^۱ (نک: تصویر شماره ۴) (Minoresky, ۱۹۵۸: ۳۷; Renda, ۱۹۶۹: ۲۵).
no. ۴۱۴: ۲۵

^۱ تصویر امامان شیعه در زبدۀ التواریخ: در نسخه TSM H. ۱۳۲۱ برگ ۶۱/الف، شش امام، برگ ۶۲/الف پنج امام؛ نسخه TIEM. ۱۹۷۳ ۴۹/الف شش امام و برگ ۵۰/الف پنج امام؛ نسخه DCB. T. ۴۱۴ برگ ۱۲۸/الف پنج امام و ۱۲۹/الف شش امام و ۱۳۰/الف چهار خلیفه (Renda ۱۹۶۹: ۴۱).



تصویر شماره ۴: تصویری از حسنین (ع) (در بالای صفحه) با هاله‌های نورانی و نسب‌نامه

سایر امامان اثنی‌عشر به همراه تصاویر سایر مشاهیر عثمانی (پایین صفحه)

(زبدةالتواریخ: موزه هنری لوس آنجلس ۱ شماره ۲۳۷، ۳۸، M.۸۵، ۳.۴ شمایل‌سازی

تهیه‌ی آلبوم‌های پورتره که به‌عنوان «شمایل‌نامه‌ها» نام گرفته بود از سده‌ی دهم به بعد در عثمانی رواج یافت. این نوع هنر نیز همانند بسیاری از هنرها به‌وسیله‌ی ایرانیان در دربار عثمانی رواج یافت. «ولی‌جان»، که یکی از نقاشان معروف پورتره در عثمانی است در دربار صفویان پرورش یافت و شاگرد سیاوش بود. وی در اواخر سده‌ی دهم از تبریز به استانبول مهاجرت نمود. در بین سال‌های ۹۹۰ هـ/ ۱۵۸۲ م. تا ۹۹۶ هـ/ ۱۵۸۸ م. به‌عنوان سرگروه نقاشان در نقاش‌خانه‌ی سلطنتی عثمانی انتخاب و افراد شاغل در آنجا را به‌صورت گروهی در زمینه‌ی تصاویر اشخاص، برگ‌های ساز، طرح‌های خطائی، تصاویر فرشتگان و طرح‌های حیوانی آموزش داد و استاد آن‌ها شده بود. اولین نمونه از این نوع تصویرسازی را می‌توان در زبدةالتواریخ (H. ۱۶۲۴) مشاهده کرد که دربرگیرنده‌ی شصت‌وشش پورتره است. بعد از این آثار، ترسیم پورتره به‌صورت یک عادت در بین هنرمندان عثمانی درآمد و تا سده‌ها باقی ماند (Tanındı, ۱۹۹۶).

۴۷)

آثاری که توسط «ولی جان» و شاگردانش تهیه شده‌اند همچون هنرنامه (H. ۱۵۲۴) و زبده‌التواریخ (TIEM.T. ۱۹۷۳) از نظر ترسیم تصاویر فرشتگان و حل‌کاری کناره‌های متون نوشته شده، برگرفته از هنر صفوی است که در میان آثار ممتاز عثمانی قرار دارند.

هنرمند برای ترسیم صحنه‌های واقعی تا حد امکان واقعیت را زنده کرده است. هم‌زمان با آن با حد تعجب‌آوری صحنه‌های طبیعی، به‌خصوص صحنه مورد علاقه اسب‌دوانی، صحنه‌های نبرد زیاد به چشم می‌خورد. فقط در آفریش و توسعه تیپ‌ها، وقایع تاریخی تنها یک بار تصاویر تکرار شده است. در این تصاویر رنگ قرمز شفاف حاکم بوده و رنگ‌های زنده نشاط خاصی را آفریده است. (Aslanapa, ۱۹۹۲: ۴۳۷ c.۲)

در کتاب «قیافه الانسانیة فی شمائل العثمانیة» نیز برای بیان خصوصیات سلاطین عثمانی، پورتره‌های آن‌ها ترسیم شده است. در این اثر سلاطین عثمانی از عثمان غازی تا سلطان مراد سوم به‌طور متوالی و پشت‌سرهم انتخاب شده و زندگانی سیاسی، علائق، نمای ظاهری شرح داده شده است.^۱ قبل از آنکه تصاویر سلاطین ارائه شود در ابتدا خصوصیات، علائق و شخصیت هر یک از سلاطین براساس منابع تاریخی زمان مربوطه ارائه می‌شود و سپس براساس همین اطلاعات «نقاش عثمان» از نقاشان معروف این دوره، آنچه را که در خیال خود تصور نموده تصویر سلطان مربوطه را ترسیم و طراحی نموده است (۶۰: ۱۹۵۸ Atasoy).

در دوره‌های بعدی تصویرها با تکنیک‌ها و اسلوب متفاوتی تهیه شدند. مهم‌ترین نمونه‌ای که در سده دوازدهم تهیه شده است آلبومی است در مجموعه سلطان احمد موزه توپقاپی (A. ۳۱۰۹) که تصاویر ترسیم‌شده لونی^۲ در آن قرار دارد. این نگاره‌ها از نظر پس‌زمینه‌های مناظر و صحنه‌های نمایش هنوز به بعضی رسوم رایج در مکاتب هنری ایران پایند هستند که نشان از تداوم تأثیر مکتب هنری ایرانی بر مکتب هنری عثمانی است (Aslanapa ۱۹۹۲: ۴۳۷).

۱. در یکی از نسخه‌های "قیافه الانسانیة فی شمائل العثمانیة" (توپقاپی H. ۱۵۶۲) پورتره‌های بیست‌وچهار سلطان ترسیم شده است. در سایر نسخه‌ها (توپقاپی روان ۱۲۶۵، خزینه ۱۵۶۳، دانشگاه استانبول T. ۶۰۸۷) و کتابخانه ملت شماره ۱۲۱۶) پورتره دوازده سلطان وجود دارد (Karataş, ۵۴۹; Süslü, ۱۹۷۲-۱۹۷۳) (Süslü, ۲۳۶: ۱۹۶۱). اما در آخرین نسخه (دانشگاه استانبول شماره T. ۶۰۸۸) پورتره سلطان مراد سوم بعداً بدان اضافه شده است (Süslü ۱۹۷۲: ۵۵۲).

۲. Levni

۴.۴. ابعاد نگاره‌ها

یکی دیگر از مواردی که آثار سید لقمان سرآغاز آن است، بزرگ شدن ابعاد نگاره‌ها است. در دوره سلطان مراد سوم علاوه بر گسترش ابعاد نگاره‌ها، راه برای درشت‌تر و بزرگتر شدن تصویرها نیز باز شده است. موضوعات به تصویر کشیده شده در نگاره‌ها با موضوع آثار و متن آن هماهنگی کامل دارد. به‌عنوان مثال در صحنه‌های جلوس (بارگاه) که به‌صورت دو صفحه‌ای ترسیم شده است، صحنه‌ها در حالتی قرار داده شده که متن از طرف اطلاعات ارائه‌شده مورد حمایت قرار می‌گیرد. روبه‌رو شدن با این مسئله در هنرنامه زیاد است. در جلد اول هنرنامه (H. ۱۵۲۳) چهل‌وپنج نگاره که در ابعاد کامل کتاب است مشاهده می‌شود که از آثار نفیس هنر عثمانی است.^۱ در جلد دوم هنرنامه (H. ۱۵۲۴) نیز چهل‌وپنج نگاره در ابعاد کامل نسخه وجود دارد که تعداد کثیری از آن‌ها در دو صفحه ترسیم شده است.^۲ این اسلوب را می‌توان در نمونه‌های دیگر از نسخه‌های زبده‌التواریخ نیز مشاهده کرد (Renda, ۱۹۷۰: ۴۵۷).

۵.۴. فرهنگ ایرانی در نگاره‌ها

در فرهنگ ایرانی و براساس اعتقاد مردم این سرزمین که در شاهنامه فردوسی نیز ذکر شده است، کیومرث به‌عنوان اولین پادشاه جهان شناخته می‌شود. در زبده‌التواریخ، براساس همین بینش کیومرث به‌عنوان اولین پادشاه روی زمین معرفی شده و نگاره‌هایی در این مورد ترسیم شده است. به‌طوری که در تمام شاهنامه‌های مصوری که بعد از سده دهم هجری در عثمانی مصور شده است، تصاویری از افراد و همراهان کیومرث ترسیم شده است.^۳ که نشان‌دهنده نفوذ بینش و فرهنگ ایرانی در این زمینه است.

کیومرث نخستین ملوک کشور یا ملت عجم در شاهنامه است که سی‌سال حکمرانی نمود. حکیم طوس چنین اظهار می‌دارد که او در کمال و بزرگی دیهیم بر سر گذاشت ولی از دوران او اطلاعی در دست نیست. زمان کیومرث مانند زمانی نیست

۱. به‌عنوان مثال نگاره‌های موجود در صفحه‌های: ۱۸، ۱۷۸، الف، ۱۸۶، ب، ۱۸۷، الف، ۱۹۴، ب، ۲۱۱، الف، ۲۱۷، الف.

۲. به‌عنوان مثال نگاره‌های موجود در صفحه‌های: ۲۵، ب-۲۶، الف، ۴۰، الف، ۶۰، ب-۶۱، الف، ۶۶، ب-۶۷، الف، ۸۰، ب-۸۴، ب، ۸۷، ب-۸۸، الف، ۱۱۹، ب-۱۲۰، الف، ۱۲۲، ب-۱۲۳، الف، ۱۲۵، ب-۱۲۶، الف، ۱۴۷، ب-۱۴۸، الف، ۱۵۲، ب، ۱۷۷، ب.

۳. در نسخه‌های زبده‌التواریخ (۴۱۴/۵۴a; DCB. T. ۲۲a; ۱۹۷۳/۲۰ ve TİEM) داستان کیومرث در میان داستان‌های مربوط به پیامبران آمده و تصاویر کیومرث ترسیم شده است.

که پسر از پدر یاد نماید یا احوالات و خاطرات پدر را بتواند موبه‌مو بازگو نماید، آنچه بود کیومرث انسانی برتر از دیگران در اخلاق و آدمیت بود.

فردوسی که خویش را پژوهنده آثار و نامه‌های کهن نام می‌برد و از نام‌آوران و پهلوانان ایران باستان دم می‌زند، راجع به کیومرث این‌گونه اظهار می‌دارد که او نخستین کسی بود که آیین تاج و تخت را آورد یا احیا نمود پیش از او در میان اقوام ایرانی دولتی وجود نداشت. حکومت کیومرث از روز نوروز که جهان پر از فر و آیین و آب است آغاز می‌گردد؛ دشت و دمن پر از سبزه و گیاه، آفتاب گرمابخش و درخشان، چنین روزی است که کیومرث تاج شاهی بسر برنهاد:

کیومرث شد بر جهان کدخدای * * * * * نخستین به کوه اندرون ساخت جای
سر بخت و تختش برآمد به کوه * * * * * پلنگینه پوشید خود با گروه
احوالات کیومرث و قبیله‌اش از ابیات فوق چنین متصور می‌گردد که او نه تنها پادشاه بزرگی نبود بلکه تنها کدخدای دهکده یا قبیلۀ خویش که همان عجم باشد، بود. منزل و مأوای نخستشان در دل کوه قرار داشت یعنی احتمال می‌رود از کوهستان‌نشینان بوده که خانه یا مقر او در دل کوه قرار داشته. البسه‌ها و تن‌پوش‌های کیومرث و گروهش نیز جامه‌های بافته شده نبود یا به عبارتی هنوز به هنر پارچه بافی آشنایی نداشتند. از پوست حیوانات اهلی و حشی مانند پلنگ پوششی برای خویش تهیه می‌نمودند (نک: تصویر شماره ۵). اینک باستان‌شناسان از فرهنگ دوره مزبور در ایران اشیاء و آثاری کشف کرده‌اند.



تصویر شماره ۵: کیومرث اولین پادشاه روی زمین به همراه سیامک و هوشنگ در حالی که پوشینه‌ای از پلنگ بر تن دارند (زبدۀ التواریخ ۴۱۴/۵۴a DCB. T.)

جمشید یکی از پادشاهان اساطیری ایران است و قدمتی بس کهن دارد. نام او در اوستا و متون پهلوی و متن‌های دوران اسلامی آمده است. در اسطوره‌های ایرانی کارهای سخت بزرگ به او نسبت داده شده است. جمشید در شاهنامه، فرزند تهمورث و شاهی فرهمند است که سرانجام به خاطر خودبینی و غرور فره ایزدی را از دست می‌دهد و به دست ضحاک کشته می‌شود.

نخستین کسی که دربارهٔ افسانهٔ جم، از آغاز آن در دورهٔ هند و ایرانی تا زمان فردوسی به پژوهش پرداخته، روت است. او یمه - یمه و خواهرش را نخستین زوج بشر می‌داند که حاصل وصلت میان نور گنبد آسمانی (ویوسونت) و ابر تاری که خبر از طوفان می‌دهد (سرنیو) هستند. جمشید بنا بر قدیمی‌ترین افسانهٔ مشترک آریایی‌ها، در نظر هندیان پدر و شاه فرزندان خود در جهان دیگر می‌گردد که در مرگ به دنبال او می‌روند، او سرور درگذشتگان است. از سوی دیگر ایرانیان، آن زمان آغازین را که در آن جمشید می‌زیست و آغاز شکل گرفتن زمین به صورت اقامتگاه دلپذیر جامعه بشری بود با خوبی‌ها و لذا ید متجلی می‌سازند، تصویری که معمولاً نیروی تخیل آن را در گذشته‌های دور دست جست‌وجو می‌کند (Roth, ۱۹۸۰: ۴۱۷).

(۱۸۶۶: ۱۰۴۸۱، ۴۳۳۰ هم‌زمانی جمشید با طوفان نوح و سپس ضحاک به‌طور کاملاً روشنی در زبده‌التواریخ بیان شده است (نک: تصویر شماره ۶).



تصویر شماره ۶: سمت راست نوح نبی (ع) و سمت چپ جمشید پادشاه ایرانی

(زبده‌التواریخ: موزه هنری لوس آنجلس شماره ۲۸، ۲۳۷، ۸۵. M.)

در هنر ایرانی - اسلامی یکی دیگر از موضوعاتی که با آن زیاد روبه‌رو می‌شویم تصاویر اسکندر است. در آثار شاعرانی همچون، فردوسی، نظامی و جامی و سایر شاعران نگاره‌های متعددی در مورد اسکندر ترسیم شده است. در آثاری که بعد از سدهٔ دهم در عثمانی تألیف شده است داستان ساختن سد توسط اسکندر در مقابل یاجوج و ماجوج آمده است. سرآغاز این تصاویر آثار سید لقمان است که نمونه‌ای از

آن را می‌توان در صفحه‌های از زبده‌التواریخ^۱ مشاهده کرد که به این موضوع نزدیک است.^۲ (نک: تصویر شماره ۷)



تصویر شماره ۷: ساختن سد توسط اسکندر (زبده‌التواریخ ۴۱۴/۴۸b DCB. T.)

۵. تذهیب‌ها

تذهیب‌های ابتدایی این دوره با نقوش رومی تزئین شده بودند. اما در نیمه دوم سده دهم هجری به‌خصوص در تزئین آثار نگارش یافته توسط سید لقمان شاهد یک نوع تحول و توسعه در هنر تذهیب هستیم. در تزئینات این دوره صحنه تزئین نسبت به دوره‌های قبلی بیشتر شده و توسعه یافته است. استفاده از آب طلا در این تزئینات افزایش یافته است، به‌طوری که مکتب جدیدی را در هنر تذهیب آفریده است. این افزایش استفاده از آب طلا در تذهیب کاملاً از مکتب صفوی تأثیر گرفته است. از نمونه‌های بارز این تغییر را می‌توان در صفحه‌های مذهب زبده‌التواریخ مشاهده کرد. در نسخه موزه توپقاپی (H. ۱۳۲۱) صفحه‌های ۱/ب-۲/الف که صفحه تقدیم است بر روی کاغذی کرم‌رنگ مملو از برگ‌ها و ساقه‌های طلائی رنگ، گل‌های لاجوردی، صورتی، سبز و سفید تزئین شده است. در زبده‌التواریخ (TIEM. ۱۹۷۳) صفحه

^۱ صفحه‌های از زبده‌التواریخ که تصاویر ساخت سد توسط اسکندر را ترسیم کرده‌اند عبارتند از: TSM

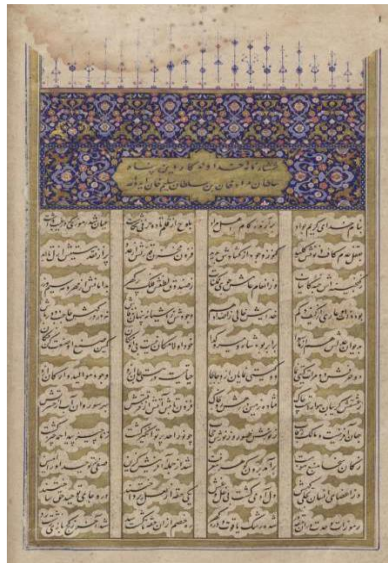
H. ۱۳۲۱/۴۸b; TIEM ۱۹۷۳/۲۴b; DCB. T. ۴۱۴/۶۴a, ۱۰۸a

^۲ Renda, ۱۹۶۹: ۶۳.

تأثیر آثار سید لقمان ارومی بر هنر کتاب‌آرایی عثمانی ۱۳۳

تقدیم نیز در زمینه‌های لاجورد رنگ با گل‌هایی به رنگ زرد، سبز، فیروزه‌ای و سفید تزئین شده است. در میان صفحه‌های ابتدایی هر دو اثر در ظهیریه‌ای دایره‌ای شکل در زمینه‌ای طلائی، با مرکب قرمز عبارات تقدیم نگارش یافته است.^۱

یکی دیگر از خصوصیات که آثار سید لقمان در مکتب هنری عثمانی رواج داده‌اند افزایش تعداد صفحه‌های تذهیب شده است که این تعدد و کثرت را می‌توان در شاهنامه سلیم‌خان (A. ۳۵۹۵) که دارای چهار ظهیریه و دو سرلوح مذهب و شاهنامه مرادخان (B. ۲۰۰) که دارای یک سرلوحه مذهب و دو ظهیریه است، مشاهده نمود. در کارگاه‌های سلطنتی، معمولاً نقاشان علاوه بر ترسیم تصاویر در سایر کارهای تزئینی نیز مشارکت می‌کردند. به همین دلیل تفکیک نوع فعالیت آن‌ها بسیار مشکل است. از طرفی کثرت افرادی که در آفرینش آثار هنری برای دربار فعالیت می‌کردند باعث گردیده تا نام آن‌ها در آثار ذکر نگردد. به طوری که در تهیه زبده‌التواریخ (TIEM. ۱۹۷۳) سیزده نقاش، شش خطاط، یک جلدساز و هفت شاگرد کارگاه کتابخانه سلطنتی همکاری نموده‌اند.^۲



تصویر شماره ۸: سرلوح مذهب و تزئینات ابتدای کتاب شاهنامه (برگ ۱/ب)

۱. Renda ۱۹۶۹: ۳۰، ۴۶; Binark ۱۹۷۵: ۲۵; Ödekan, Ayla. "Mimarlık ve Sanat 1 Tarihi." Metin Kunt ve diğerleri. *Türkiye Tarihi 2: Osmanlı Devleti (1300-1600)*. İstanbul: Cem Yayınevi, ۲۰۰۰: ۳۸۱

۲. بنا بر اسناد موجود در آرشیو نخست‌وزیری ترکیه، اسامی نقاشان این اثر به صورت ذیل ذکر شده است: استاد لطفی، ملا قاسم، استاد عثمان، استاد علی، استاد فضلی بن عثمان، استاد موسی، استاد زرگوی حسین، استاد محمد بن عابدین، احمد بن علی، محمد بن عثمان، پیر محمد، استاد شاه محمد، استاد محمد بن صالح (Renda ۱۹۶۹: ۳۴; Renda ۱۹۷۷: ۶۶).

۶. جلدها

سده دهم هجری در تاریخ جلدسازی، همانند هنر نگارگری و تذهیب دوره کلاسیک نام‌گذاری شده است. زیرا بهترین جلدهای ساخته شده مربوط به این دوره است.^۱ از اولین نشانه‌های توسعه جلدسازی در نیمه‌های سده دهم به بعد را می‌توان در تنوع رنگ‌های چرم‌های مورد استفاده در جلد مشاهده نمود. به عنوان مثال: سبز تیره (TIEM. ۱۹۷۳)، رنگ قهوه‌ای (TSM R. ۱۵۳۷)، آلبالویی (TSM B. ۲۰۰)، سرخ (TSM H. ۱۳۲۱)، سیاه (DCB. T. ۴۱۴) و...

تزئینات روی جلد نیز یکی از روش‌های است که آثار مربوط به سید لقمان در هنر کتاب‌آرایی عثمانی عرضه می‌نماید. در این آثار تزئینات روی جلد در بیرون و درون جلد به دو قسمت تقسیم می‌شود. ترنج‌های که با سر ترنج‌های در بالا و پائین جدا شده‌اند زیبایی خاصی به تزئینات جلدها می‌دهد. در این عصر ترنج‌ها بیشتر دایره‌ای است. تا میانه‌های سده دهم همانند سده‌های گذشته تزئینات روی جلدها به نحوی بود که بین ترنج و گوشه‌بندها خالی گذاشته می‌شد و هیچ‌گونه تزئیناتی در آن‌ها انجام نمی‌شد.^۲

در جلد TIEM. ۱۹۷۳، بر روی زمینه‌ای لاجوردی‌رنگ، گل‌های کوچکی به رنگ صورتی، سفید، زرد و گوشه‌بندهای از ساقه‌های تزئین شده تشکیل یافته و در وسط آن نیز با همان تزئینات یک ترنج جای گرفته است. در بین گوشه‌بند و ترنج قسمت‌های با طرح‌ها و اشکال طلائی پر شده است. درون جلد نیز بر روی زمینه‌ای لاجوردی با ترنج و گوشه‌بندهای نقره‌ای و طلائی تزئین شده است. بر روی جلد نسخه‌ای از *قیافه‌الانسانیه* (R. ۱۲۶۵) ترنج‌های به شکل یک چهارم، و بر روی زمینه‌ای طلائی طرح‌های از ابرهای چینی، خطائی و رومی به صورت سوخت تزئین شده است. در کناره‌ها زنجیرک‌های باریک و لبه برگردانی که بر روی آن یک ترنج جای گرفته است مشاهده می‌گردد. این نوع تزئینات در نوع خود نوآوری جدیدی محسوب می‌گردد.

^۱. Arıtan, Sami Ahmet. "Ciltçilik." *İslam Ansiklopedisi: İslam Âlemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lugati*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, ۱۹۶۷; c.۷: ۵۵۱-۵۵۷.; ۵۵۶

^۲. Binark, İsmet. "Türk Kitapçılık Tarihinde Cilt Sanatı" *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu* ۵-۶ Mayıs ۱۹۸۶; Bildiriler. Elazığ: Fırat Üniversitesi, ۱۹۸۷: ۱۰۴-۱۰۵.

تأثیر آثار سید لقمان ارومی بر هنر کتاب آرایبی عثمانی ۱۳۵

در جلدسازی عثمانی تا این تاریخ معمولاً مابین ترنج و گوشه‌بند تزئین نمی‌گردید. در حالی که در جلدهای آثار مورد بحث مابین ترنج و گوشه‌بند با طرح‌های به‌صورت حل‌کاری شده پر شده است. در جلد هنرنامه که اثر دو هنرمند معروف، قارا محمد و محمد عبدی است، تمام روی جلد با انواع طرح‌های ختائی، رومی و ابر پر شده است ۱۰۵: ۱۹۸۷; Binark, ۴۵۵; c.۲: ۱۹۹۲ Cunbur



تصویر شماره ۹: کتیبه، متن فارسی، نگاره‌ها، صفحه آرایبی و تزئینات کتاب سلیم نامه (برگ ۱۵/ب - ۱۶/الف)

۷. نتیجه‌گیری

دوره‌ای که از سلطنت مراد سوم آغاز گردید، دوره‌ای است که می‌توان ادعا نمود دوره کلاسیک در هنر کتاب آرائی عثمانی به‌شماره می‌رود. در این دوره به‌خصوص نگارگری و جلدسازی، به حد‌اعلائی خود رسیده بود. بسیاری از آثار به‌جای مانده از این دوره که در کتابخانه‌های مختلف نگهداری می‌شوند این مطلب را تأیید می‌نمایند. این آثار سرآغاز فعالیت نقاشان در زمینه کار بر روی آثار تاریخی و زنده کردن تصاویر تاریخی است. در رأس این آثار فارسی و ترکی که به‌صورت منظوم و منثور براساس اثر معروف شاهنامه فردوسی آفریده شده و گاه نام شاهنامه نیز بر خود گرفته‌اند، قرار دارند. در این دوره شاهنامه به‌عنوان الگویی برای آفرینش آثار منظوم در زمینه تاریخ عثمانی به حساب می‌آید و عارفی و سید لقمان دقیقاً از آن الگوبرداری کرده‌اند. سید لقمان در مقدمه یکی از آثار خویش نسبت به این امر اشاره نموده و

اضافه کرده است وی به‌دلیل نگارش تاریخ عثمانی خوش‌شانس‌تر بوده و مورد حمایت سلاطین قرار گرفته است.

بعد از آنکه سید لقمان به‌عنوان شاهنامه‌نویس دربار انتخاب گردید تیمی که به‌صورت مشترک از شاعران و هنرمندان تشکیل می‌شد، را احیاء نمود. وی در زمان مراد سوم با همکاری نقاش عثمان این نوع تیم را مجدداً تشکیل داد. ترسیم نگاره‌های از کیومرث و اسکندر و امامان شیعی در آثار سید لقمان از اولین نمونه‌های اینگونه تصاویر در عثمانی است که با نظارت مستقیم سلاطین عثمانی ترسیم شده است.

منابع و مأخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). «تأثیر هنرمندان مکتب تبریز در شکل‌گیری و گسترش مکتب استانبول». نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. ش. ۴۱: ۳۲-۳۸.
- آق سو، حسام‌الدین؛ سبحانی، توفیق (۱۳۷۴). *فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه دانشگاه استانبول*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- بروسه لی محمد طاهربک (۱۳۳۳). *عثمانلی مولف‌لری*، استانبول: [بی‌نا].
- دین پرست، ولی (۱۳۹۰). «نقاشان صفوی و انتقال هنر نگارگری ایرانی به عثمانی». نشریه تاریخ نامه ایران بعد از اسلام، شماره ۳: ۵۹-۸۲.
- صادقی نیا، سارا؛ حصاری، الهام (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی ساختار و ترکیب‌بندی در نگارگری مکتب تبریزدوم و مکتب عثمانی (مطالعه موردی شاهنامه شاه طهماسب و سلیمان‌نامه)». فصلنامه تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۲۷: ۱۰۷-۱۳۰.
- فرخ فر، فرزانه؛ خزایی، محمد؛ حاتم، غلامعلی (۱۳۹۱). «نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران (بررسی تطبیقی نگارگری عثمانی و نگارگری ایران نیمه نخست قرن دهم هجری)». فصلنامه هنرهای تجسمی، شماره ۴۹: ۱۹-۳۰.
- کریم‌زاده تبریزی، محمد علی (۱۳۷۶). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. تهران: مستوفی، ۱۳۷۶.
- محمد زاده، مهدی؛ ظاهر، عادل (۱۳۹۴). «تأثیر شاهنامه طهماسبی در سنت شاهنامه‌نگاری عثمانی». فصلنامه نگره، شماره ۳۴: ۲۳-۳۵.
- Akalay, Zeren. (۱۹۶۶). "Tarih konuda İlk Osmanlı Minyatürleri" Sanat Tarihi Yıllığı, ۱۹۶۶-۶۸: ۱۰۲-۱۱۵.

- Akin, Lemi(۲۰۱۴). "Unutulmuş Bir Eser Seyyid Lokman'in Şehnâme-i Tafşil-i Hâl-i Âl-i 'Osman'I". Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. Cilt ۵۱, Sayı ۵۱: ۱-۲۰.
- Anafarta, Nigar(۱۹۶۹). Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları, İstanbul [s.n.].
- Arıtan, Sami Ahmet(۱۹۶۷). "Ciltçilik." İslam Ansiklopedisi: İslam Âlemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lugati. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı: c.۷ : ۵۵۱-۵۵۷.
- Aslanapa, Oktay.(۱۹۹۲). "Türk Minyatür Sanatı" Türk Dünyası El Kitabı. Ankara: Türk Kültür Araştırma Enstitüsü: c.۲: ۴۲۱-۴۴۰.
- Atasoy, Nurhan(۱۹۷۰). "۱۵۵۸ Tarihli Süleymanname ve Macar Nakkaş Pervane" Sanat Tarihi Yıllığı, III: ۱۶۷-۱۹۶.
- Atasoy, Nurhan(۱۹۷۲). "III. Murad Şehinşahnamesi, Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library'deki iki Minyatürlü Sayfa" Sanat Tarihi Yıllığı. V, ۱۹۷۲-۱۹۷۳: ۳۵۹-۳۸۷.
- Atasoy, Nurhan, ۱۵۸۲ Sûrnâme Düğün Kitabı, [*İstanbul*]: Koçbank.
- Başbuğ, Mehmet(۱۹۹۰). "XVI. yüzyıl Minyatür Ustalarından Nakkaş Osman'ın Minyatürlerinde At Tasvirleri." (basılmamış yüksek lisans tezi) Gazi Üniversitesi, Resim anasanat dalı. Ankara.
- Binark, İsmet(۱۹۷۵). Eski Kitapçılık Sanatlarımız. Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği.
- Binark, İsmet(۱۹۸۷). "Türk Kitapçılık Tarihinde Cilt Sanatı" Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu ۵-۶ Mayıs ۱۹۸۶: Bildiriler. Elazığ: Fırat Üniversitesi: ۹۱-۱۰۷.
- Caghman, Filiz & Zeren Tanindi. ۱۹۹۶. Remarks On Some Manuscripts From The Topkapi Palace Treasuryin The Context Of Ottoman-Safavid Relations. Mugarnas. n۱۳. ۱۳۲-۱۴۸.
- Çağman, Filiz(۱۹۷۳). "Şehnâme-i Selim Han ve Minyatürleri", Sanat Tarihi Yıllık, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, ۵: ۴۱۱-۴۴۲.
- Cunbur, Müjgan. "Türklerde Cild sanatı" Türk Dünyası El Kitabı. Ankara: Türk Kültür Araştırma Enstitüsü, ۱۹۹۲. c.۲: ۴۵۲-۴۶۴.
- Güngör, Harun(۱۹۸۶). "Seyyid Lokman ve Oğuznâmesi", TDA, S ۴۴: ۹۱-۱۰۳.
- Karatay, Fehmi Edhem(۱۹۶۱). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Katalogu. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi.

- Karatay, Fehmi Edhem(۱۹۶۸). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Katalogu. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi.
- Kazan, Hilal(۲۰۱۰). “Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman’ın Saray için Hazırladığı Eserler”, Osmanlı Araştırmaları, S ۳۵: ۱۱۷-۱۳۶.
- Kütükoğlu, Bekir(۱۹۹۱). “Şehnameci Lokman” in Bekir Kütükoğlu’na Armağan. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi: ۳۹-۴۸.
- Kütükoğlu, Bekir(۲۰۰۳). “Lokman b. Hüseyin”, TDV İslâm Ansiklopedisi’nin ۲۷: ۲۰۸-۲۰۹;
- Mahir, Banu(۲۰۰۲). “Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür” Haz. Hasan Celal Güzel ve Ali Birinci. Genel Türk Tarihi. Ankara: Yeni Türkiye.
- Minoresky, V.(۱۹۵۸). The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures. Dublin: Chester Beatty Library.
- Müller, Friedrich Max. *Lectures on the Science of Language: Delivered at the Royal Institution of Great Britain in April, May, & June 1861. Longmans, Green, 1866, Vol.۱, P.۴۸۱.*
- Ödekan, Ayla(۲۰۰۰). “Mimarlık ve Sanat Tarihi.” Metin Kunt ve diğerleri. Türkiye Tarihi ۲: Osmanlı Devleti (۱۳۰۰-۱۶۰۰). İstanbul: Cem Yayınevi: ۲۷۳-۴۰۰.
- Ödekan, Ayla. “Mimarlık ve Sanat Tarihi.” Metin Kunt ve diğerleri. *Türkiye Tarihi 2: Osmanlı Devleti (1300-1600)*. İstanbul: Cem Yayınevi, ۲۰۰۰: ۳۸۱.
- Öz, Tahsin(۱۹۳۹) “Hünernâme ve Minyatürleri”, Güzel Sanatlar, S ۱: ۳-۱۶.
- Refik, Ahmed(۱۹۱۷). “Bizde Şehnâmecilik, Seyyid Lokman ve Halefleri”, Yeni Mecmua, S ۹: ۱۶۹-۱۷۲.
- Renda, Günsel(۱۹۶۹). “Üç Züdbet-üt Tevarih Yazmasının İncelenmesi” (basılmamış doktora tezi) Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Renda, Günsel(۱۹۷۱). “Topkapı Sarayı Müzesindeki H. ۱۳۲۱ No.lu Silsilename’nin Minyatürleri” Sanat Tarihi Yıllığı. ۱۹۷۰-۱۹۷۱: ۴۴۳-۴۶۵.
- Renda, Günsel(۱۹۷۷). “İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesindeki Züdbet-üt Tevarih’in Minyatürleri” Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi, ۶: ۵۸-۶۷.

- Renda, Günsel(۱۹۹۱). "Chester Beatty Kitaplığındaki Zübdetü't-Tevârih ve Minyatürleri", Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan, İÜEF: ۴۸۵-۵۰۶.
- Rieu, Charles(۱۸۷۹). Catalogue of The Persian Manuscripts in The British Museum, London: British Library.
- Roth, R. " *Die Sage Dschemschid*". Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft: ZDMG / Deutsche Morgenländische Gesellschaft. Vol. IV, (۱۹۸۰): ۴۱۷-۴۳۳;
- Seyyed Lokman((۱۹۹۸). Kıyâfetül-insâniyye fî Şemi'îli'l-Osmâniyye. İstanbul: Tarih Araştırmalar Vakfı.
- Sohrweide, H. "Lukmân b. Sayyid Husayn", Volume V, The Encyclopaedia of İslam, Leiden ۱۹۸۳, s.۸۱۳-۸۱۴;
- Sohrweide. H. "Der Verfasser der als Suleyman-name bekannten Istanbuler Prachthandschrift" Der Islam, ۴۷ (۱۹۷۱): ۲۸۶-۲۸۹.
- Süslü, Özden. "İstanbul Üniversitesi Kitaplığı Müzesindeki ۱۶ ncı Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenleri Üzerine bir Deneme."Sanat Tarihi Yıllığı, ۱۹۷۲-۱۹۷۳: ۵۴۷-۵۵۹.
- Tanındı, Zeren(۱۹۹۶). Türk Minyatür Sanatı. Ankara: İş Bankası.
- Tayşi, Mehmed Serhan "Kıyâfet İlmi ve Seyyid Lokman Çelebi'nin Kıyafetnâmesi", İslam Medeniyeti, S ۴/۲, İstanbul ۱۹۷۹, s. ۹۱-۱۱۲;
- Titley, Norah M(۱۹۷۷). Miniatures from Persian manuscripts: a catalogue and subject index of paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum. London: British Museum.
- Woodhead, Christine "Şehnameci", DİA, C XXXVIII, İstanbul ۲۰۱۰, s. ۴۵۷.
- Yetkin, Suut Kemal(۱۹۵۴). İslam Sanat Tarihi. Ankara: Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi.

چکیده‌های انگلیسی

An Analysis of the Socio-cultural Agency of Iranian Carpet Museum

Zahra Ojagh

Department for Communication of Science and Technology. Faculty of Cultural Studies and Communication, Institute for Humanities and Cultural Studies

Abstract

This paper argues that the prevalent approach to regulating activities in Iranian Carpet Museum is traditional and falls under the transitional approaches in communications. Focusing on preserving the heritage of the predecessors isolates the museum from the society, neglects its function, and separates it from the role that it can play in contemporary social conditions. This article argues that Iranian carpets are rich sources in terms of artistic and heritage aspects, and also in terms of scientific knowledge. It is in this context that the present paper focuses on the role that the carpet museum can play in the atmosphere of Iran's scientific culture. Therefore, after a brief overview of the history of carpets in Iran, the place of carpets in scientific and technological culture is explained. Conceptually, this paper proposes the concept of urban agency of museums by combining the concepts of public communication of science. By applying the method of participatory observation proposed by Mack et al., this paper shows that the carpet museum does not have a certain social and cultural agency.

Keywords: Iran Carpet Museum; Public Communication of Science and Technology; Scientific and Technological Culture; Participatory Observation

A Psychological Investigation of Femininity in the Poetry of Forough Farrokhzad

Salman Goodarzi

MA of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University

Mohammad Reza Haji Agha Babaei

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature,
Allameh Tabataba'i University

Abstract

Jung believed that psychological development and individuation in a person requires going through three macro archetypal processes (shadow, anima/animus, and the self), and passing through each of the archetypal levels will bring one closer to psychic integration and unification. Focusing on the anima archetype, the present research analyzes the symbols of development of the second process of individuation in the poetry of Forough Farrokhzad. The symbols of the four levels/stages of anima development—which are symbolized as four characters, namely Eve, Helen, Mary and Sophia—are present in all of Forough Farrokhzad's books of poetry, but their frequency changes as the poet develops psychologically. In the first three books, the frequency of the symbols of Eve and Helen development levels is higher, while in the last two books, the symbols of Mary and Sophia development levels are more frequent. Forough was able to show in her poetry the development of anima to its ultimate level, while never suppressing the lower levels. Accordingly, in the last two books, we can see not only the presence of Mary and Sophia in the poems, but also traces of Eve and Helen in the background. Forough Farrokhzad's poems reflect the development and integration of the psyche of the poet in relation to anima. She was able to unveil the varied, contradictory characters of the anima archetype and, at least in her poetry, portray femininity from the most instinctive to the most sublime qualities, and, as one of the original contemporary artists, demonstrate anima in its totality.

Keywords: Comparative studies; Analytical Psychology; Persian poem; Levels of Femininity; Forough Farrokhzad

Philosophical analysis of the concept of "poverty" in the movie "TT" based on the theories of conceptual design and Bachelard

Elika Ashjaee

PhD Candidate Persian Language and Literature, Faculty of Persian Language and Literature, Roudhen Branch, Islamic Azad University, Roudhen, Iran

Habib-Allah Abbasi

Professor Persian language and literature, Khwarazmi University

Abstract:

The film TT made by Aida Pahanandeh is one of the cinematic works worthy of reflection, which can be studied and analyzed in several philosophical, linguistic-cognitive and imaginative aspects. This film has a rich content of the concept of sojourn and a philosophical look at this concept. In this research, we are trying to investigate the conflicting and confrontational view of the concept of sojourn among two different classes of society with analytical-descriptive method and intertextual approach. For this purpose, let's examine and explore the sojourn through two conceptual frameworks, which is a part of conceptual metaphor and Gaston Bachelard's theory. At first, he mapped the concept of poverty in the film with three plots: "Poverty is a black hole" and "Poverty is a human being." and "Poverty is Cancer.", we analyzed and interpreted, then analyzed the film according to Bachelard's theory. What was the result of the research was how the two heroes faced the sense and concept of alienation. The hero of the rural community finds the cure for his homelessness in returning home, but the modern and civil hero of the film cannot relieve the pain of his homelessness; Because of this, he gets more surprised and confused. Relying on the two parts of the imagination of matter and space, we used both parts in this article and also researched and analyzed the conceptual scheme of exile based on the theory of Likoff and Johnson.

Keywords: the concept of sojourn, TT film, conceptual plan, Bachelard's views, philosophy

Comparative Representation of Urban and Rural Space in the Novels *Kucheh Medagh* and *Jay-e Khali-ye Saluch*

Fereshteh Mahjoub

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam
Noor University, Tehran, Iran

Tahere Seyed Rezayi

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam
Noor University, Tehran, Iran

Akbar Bashiri

Assistant Professor of the Arabic Department of Payam Noor University,
Tehran, Iran

Abstract

Sociological analysis of novels is one of the most common and widely used types of fiction criticism, and it seeks to provide a sociological reading of a literary work based on the correlation of social structures with each other and their interaction with the structure of the story. Besides, this kind of literary criticism is able to explain the basics of aesthetics and textual imagery. Reflecting the surface and inner transformations of the city and the village provides information about the time and place of the author's life and the background of the creation of a work, as well as the frequent social themes and characters in a story. The two novels "Medagh Alley" by Najib Mahfouz, an Egyptian writer and Nobel laureate in literature, and "Jai Khali Saluch" by Mahmoud Daulatabadi, are among the most significant contemporary novels. The atmosphere of one is in the city and the other is in the village. The transition is very similar to each other due to the common theme and the presence of social realism components and the challenges of transitioning from tradition to modernity. The present research has compared the two mentioned novels in a descriptive-analytical manner and with a sociological approach, and in addition to drawing similarities and differences, it has tried to compare the issues related to urban spaces

Keywords: Sociology; Lefebvre ; Kuche Medagh; jaye khali saluch; Geographical space

A Comparative Study of the Film *Santouri* and the Novel *The Clown* in Light of Linda Hutcheon's Adaptation Theory

Ali Zare

Department of Drama College of Arts Tarbiat Modares University

Esmail Najar

Department of Drama College of Arts Tarbiat Modares University

Abstract

In the history of cinema, adaptation has always been one of the most important impetuses, and most of the sumptuous cinematic works are among the adapted works. In recent years, the novel *The Clown* by Heinrich Böll has been one of the most popular books in Iran, and probably this popularity and interest, along with its high dramatic potentials, persuaded Dariush Mehrjuie to make a free adaptation of it to form the basis of *Santouri* (۱۳۸۷). Mehrjui, while remaining faithful to the major part of the story theme in the novel, was able to leave an everlasting film by creating a new plot and developing characterization. In fact, both works have well recorded their critical view on some issues such as religion, family, and society and presented it in the context of stories. Since the film *Santouri* is a free adaptation, Mehrjui has been able to create an independent work from his personal point of view by changing some main events in the story and some main elements in the narration process. In this comparative study, that was carried out with the descriptive-analytical method based on the Linda Hutcheon's adaptation theory, we will analyze and examine the process of adaptation from novel to film and explore the differences and similarities between the novel and the film in order to build a bridge between these two abiding works to better understand their structures and meanings.

Keywords: Comparative Study; *The Clown*; *Santouri*; Heinrich Böll; Dariush Mehrjuie

The Influence of Seyyed Luqman Urumi's Works on the Ottoman Art of Book Ornamentation

Hosein Arian

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature,
Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran

Mehdi Afzali

Zanjan Studies Center, Zanjan Azad University, Zanjan, Iran

Abstract

The 10th century is considered to be the peak of the Ottoman art of book ornamentation, especially in the field of painting and cover making. Among the valuable works of art in this period, we should mention the books that were written by people who were called "Shahnameh Novis"(Shahnameh writer). Most of these people were Iranian or grew up under the influence of Iranian culture. Among the mentioned people, Seyyed Luqman Urumi and his writings are significant. These works were written by this high-ranking poet and then decorated by the master painters and gilders of that period. These manuscripts have a special place in the history of the evolution of the Persian language in Anatolia and the expansion of Iranian art of book ornamentation during the Ottoman period, which has not been comprehensively studied in Persian sources. For this purpose, in this article, while examining the editorial works of this Iranian poet, twenty-five manuscripts left from that era have been analyzed.

Keywords: Seyyed Luqman Urumi; Shahnameh; Persian language in Anatolia; Islamic book arts; Ottoman art of book ornamentation