

مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

فصل نامه
بین المللی
زبان فارسی
(علمی- تخصصی)
ISC-Q2



ISSN-P: 2645-3894
ISSN-E: 2645-3908

دوره هشتم • شماره بیست و سوم • پاییز هزار و چهارصد و چهار



■ بررسی فرایند افعال در سی غزل عطار (از منظر زبان شناسی نقش گرای هلیدی)

روح انگیز حمدی دورباش، عباسعلی وفایی



پایگاه استنادی علوم جهان اسلام

■ بررسی برجسته سازی زبانی و تصویری در اشعار حسین منزوی

پریسا رنجبری، فاطمه مدرسی



انجمن علمی استادان فارسی
سراسر هند

■ تحلیل روانشناختی شخصیت های رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب ها»

براساس نظریه آلفرد آدلر

آزاده نظری، معصومه صادقی



RICeST
مرکز مطالعاتی اطلاع رسانی
علوم و فناوری

■ خوانش چندصدایی جین ایر اثر شارلوت برونته براساس منطق گفتگویی میخائیل باختین

نیلی عفراوی، مریم مشهدی زاده

■ مطالعه تطبیقی شخصیت های رانده شده در اساطیر و حماسه های ایران، یونان و روم

مسروره مختاری، داود مزده عنبران

■ خوانش لاکانی از تجربه عرفانی در تمهیدات عین القضاات همدانی

فاطمه مدرسی، فتنه قُملاقی، ندا یانس



مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

فصلنامه بین‌المللی علمی - تخصصی زبان فارسی

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: دکتر فتانه قُملاقی

سردبیر: دکتر فاطمه مدرسی

مدیر داخلی و قائم مقام مدیرمسئول: دکتر امراله نیکومنش

ISSN-P: 2645-3894

ISSN-E: 2645-3908

فصلنامه بین‌المللی مطالعات زبان فارسی به شماره مجوز ۸۰۷۶۲ در تاریخ ۱۴۰۰/۰۶/۲۲
معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

مطالعات زبان فارسی در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران

پایگاه تخصصی مطالعات زبان فارسی jmfz

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام ISC

مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی SID

مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری RICEST

بانک اطلاعات نشریات کشور magiran

مرجع دانش CIVILICA

پایگاه مجلات تخصصی نور noormags (www.noormags.ir)

پرتال جامع علوم انسانی

Google Scholar

Linkedin

پست الکترونیکی: info@jmfz.ir

Magazine.jmfz@gmail.com

تارنما: www.jmfz.ir

نشانی دفتر: شهریار، خیابان ولی عصر(عج)، برج سعدی، طبقه ۶، واحد ۶

تلفن و نمابر: ۰۲۱-۶۵۲۹۳۴۹۹

همراه: ۰۹۱۲۶۷۰۸۰۲۶

شماره بیست و سوم - پاییز ۱۴۰۴

ویراستار و صفحه‌آرا: دکتر زهرا نوری / مترجم انگلیسی: دکتر هیرو عیسوی / طراح: علیرضا زمانی

هیئت تحریریه

دکتر ژاله آموزگار

دکتر دریا اورس

دکتر محمد سلیم اختر

دکتر علی تمیزال

دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی

دکتر مریم خلیلی جهان تیغ

دکتر تورج دریایی

دکتر زهره زرشناس

دکتر عبدالنبی ستارزاده

دکتر محمد ابوالکلام سرکار

دکتر آذرمیدخت صفوی

دکتر صفر عبدالله

دکتر فاطمه مدرسی

دکتر عبدالرضا مظاهری

دکتر نعمت ییلدریم

دکتر محب‌علی آبالان

دکتر بهادر باقری

دکتر محمود بشیری

استاد دانشگاه تهران

استاد زبان و ادبیات فارسی، رئیس سابق دانشکده

علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه ییلدیریم بایزید

(ترکیه)

استاد دانشگاه قاید اعظم اسلام آباد، پاکستان

استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

سلجوق قونیه (ترکیه)، عضو هیئت‌علمی بنیاد

تاریخ ترک

استاد دانشگاه خوارزمی

استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان

استاد تاریخ ایران و جوامع پارسی زبان و رئیس

مرکز مطالعات ایرانی دکتر سموئل جردن در

دانشگاه کالیفرنیا، ارواین

استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

استاد دانشگاه ملی تاجیکستان، مدیر بخش

ادبیات در انستیتو زبان و ادبیات اباعبدالله رودکی

آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

استاد و مدیر سابق گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه داکا، بنگلادش

استاد دانشگاه اسلامی علیگر هند، رئیس و

بنیان‌گذار مرکز تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی

علیگر، رئیس انجمن استادان فارسی سراسر هند

استاد دانشگاه روابط بین‌المللی و زبان‌های جهانی

آلماتی قزاقستان، عضو اتحادیه نویسندگان

تاجیکستان و قزاقستان

استاد دانشگاه ارومیه

استاد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

آتاتورک، ترکیه

دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان

استاد دانشگاه خوارزمی

دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی

دکتر امید بهبانی	دانشیار، گروه فرهنگ و زبان های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر مسعود دهقان	دانشیار دانشگاه کردستان
دکتر لطیفه سلامت باویل	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر معصومه صادقی	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
دکتر مهیار علوی مقدم	دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری
دکتر حسین فقیهی	دانشیار دانشگاه الزهرا (س)
دکتر شی گوانگ	دانشیار دانشگاه پکن، چین
	مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان های خارجی، دانشگاه پکن و رئیس مرکز پژوهش های فرهنگ ایران
دکتر محبوبه مباشری	دانشیار دانشگاه الزهرا (س)
دکتر بهروز محمودی بختیاری	دانشیار دانشگاه تهران
دکتر لیو یینگ جون	دانشیار دانشگاه پکن، چین
	پژوهشگر مرکز پژوهشی ادبیات شرقی و مرکز پژوهش های فرهنگ ایران در دانشگاه پکن و رئیس گروه زبان ها و فرهنگ های آسیای غربی، دانشکده زبان های خارجی دانشگاه پکن.

مشاوران علمی

دکتر فاطمه امامی	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن
دکتر تراب جنگی قهرمان	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر محسن ذاکرالحسینی	استادیار و عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی
دکتر امراه نیکومنش	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

داوران علمی این شماره

دکتر سعید اکبری پابندی	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان
دکتر علی تمیزال	استاد دانشگاه سلجوق ترکیه
دکتر لطیفه سلامت باویل	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر شهلا شکیبایی فر	استادیار دانشگاه پیام نور کرمانشاه
دکتر معصومه صادقی	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
سامره عباس نژادبنه میر	دانش آموخته کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
استاد دانشگاه ارومیه
دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتری دانشگاه ارومیه

دکتر فتانه فُملاقی
دکتر فاطمه مدرسی
دکتر محبوبه مسلمی زاده
دکتر امراه نیکومنش
دکتر زهرا نوری

شیوه‌نامه نگارش مقاله

فصل‌نامه علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (۱) الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ
أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ (۲)

به نام آنکه ملکش بی‌زوال است	به وصفش عقل صاحب نطق لال است
مفروح‌نامه جان‌بهاست نامش	سر فهرست دیوان‌هاست نامش

بی‌گمان هر سازمان تحقیقاتی و انتشاراتی معتبر، ملاک‌هایی برای پذیرش، چاپ و نشر آثار دارد که به‌صورت شیوه‌نامه نگارشی آن را ارائه می‌کند. این شیوه‌نامه نگارشی، در پی انسجام و هماهنگی و ضوابط درست‌نویسی تمام آثار است. فصل‌نامه علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق) نیز در راستای انسجام و هماهنگی و ضوابط درست‌نویسی و نگارش مطلوب آثار خود، شیوه‌نامه نگارش و آماده‌سازی مقاله را برای نویسندگان/ نویسندگان فراهم آورد تا با رعایت آن، به تسریع و تسهیل کار ویرایش، آماده‌سازی، چاپ و نشر هرچه مطلوب‌تر اثر خویش کمک کنند.

الف) ویژگی‌های کلی مقاله

۱. مقاله ارائه‌شده به نشریه باید حاصل مطالعه و پژوهش نویسنده/ نویسندگان باشد و دارای یافته‌های نو و دیدگاه‌های جدید باشد.
۲. پذیرش اولیه مقاله، منوط به تأیید سردبیر و هیئت تحریریه است و به اطلاع نویسنده مسئول خواهد رسید.
۳. هیئت تحریریه در تلخیص، اصلاح، ویرایش علمی و ادبی مقاله‌ها آزاد است.

۴. مسئولیت آراء و نظرهای ابراز شده در مقاله‌ها از نظر علمی و حقوقی، بر عهده نویسنده/ نویسندگان است.

۵. حجم مقاله ارسالی (بدون احتساب چکیده انگلیسی) از ۱۵ صفحه بیشتر نباشد.

۶. نام کامل نویسنده/ نویسندگان، مرتبه علمی، دانشگاه محل تدریس/ تحصیل، رشته تحصیلی، پست الکترونیکی معتبر و شماره تلفن در صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.

۷. ارسال مقاله فقط از طریق تارنمای مطالعات زبان فارسی، به آدرس www.jmzf.ir امکان پذیر است و مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهد شد و در صورت رد شدن، پس از گذشت شش ماه از آرشیو نشریه حذف می‌شود.

۸. در صورت پذیرفته شدن مقاله، گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام داوری، ویراستاری و تصویب نهایی هیئت تحریریه صادر و از طریق ایمیل برای نویسنده مسئول ارسال خواهد شد.

۹. ترتیب فهرست مقاله‌ها بر اساس نظم الفبایی نام خانوادگی نویسنده اول خواهد بود.

۱۰. پس از چاپ مقاله، یک نسخه از مجله به نویسنده/ نویسندگان اهداء می‌شود.

۱۱. در ترتیب نویسندگان دقت کنید؛ زیرا پس از ارسال مقاله، تغییر نخواهد کرد.

ب) ساختار و اجزای مقاله

مقاله به ترتیب زیر تنظیم شود:

عنوان مقاله: کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.

نام نویسنده/ نویسندگان: به فارسی و انگلیسی، همراه با درجه علمی (مربی، استادیار، دانشیار و استاد) و معرفی سازمانی که به آن وابسته است و مشخص کردن نویسنده مسئول.

چکیده: بین ۱۵۰-۲۵۰ کلمه و شامل معرفی موضوع، ضرورت و اهمیت پژوهش و روش کار و یافته‌های تحقیق باشد.

واژه‌های کلیدی: بین ۷-۴ واژه که با علامت ویرگول (،) از هم جدا می‌شوند و بعد از چکیده می‌آیند.

صفحات بعدی: به ترتیب شامل موارد زیر باشد که هر کدام با علامت شمارنده و عنوان برجسته شده مشخص می‌شود:

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

۱-۳. پیشینه تحقیق

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. عنوان دوم

۲-۲. عنوان سوم

۳. نتیجه‌گیری

کتاب‌شناسی (در یک صفحه جداگانه بعد از نتیجه‌گیری)

*توجه: پس از پذیرش نهایی، چکیده مبسوط فارسی (تألیف نویسنده) توسط مترجم مجله ترجمه خواهد داد.

ج) شیوه‌نامه کلی نگارش

۱. مقاله در محیط WORD 2007 یا بالاتر نوشته شود.

۲. در هر قسمت مقاله از فونت‌های زیر استفاده شود:

متن اصلی	فونت BNazanin	سایز ۱۳
چکیده و ارجاع‌دهی داخلی	فونت BNazanin	سایز ۱۱
پاورقی	فونت BNazanin	سایز ۱۰
متن انگلیسی	فونت Calibri	سایز ۱۲

۳. تنظیم فاصله‌ها طبق اندازه‌های زیر باشد:

فاصله سطرها	۱/۱۵ سانتی‌متر
حاشیه از طرفین	۲/۵ سانتی‌متر (۰/۹۸ اینچ)
تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها	۰/۵ سانتی‌متر

*تبصره: برای سهولت کار، لطفاً از قالب آماده در راهنمای نویسندگان مندرج

در سامانه مجله استفاده شود.

۴. تنظیم فهرست منابع به ترتیب زیر باشد:

ترتیب الفبایی منابع: شیوه استناددهی در این مجله به روش APA است: در پایان مقاله، ابتدا منابع فارسی و سپس منابع لاتین، بر اساس نام خانوادگی نویسنده، به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر ذکر شود:

کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار)، عنوان کامل اثر به صورت Bold و Italic، مترجم/ مصحح/ گردآورنده: نام و نام خانوادگی، شماره جلد، نوبت چاپ، محل انتشار: نام ناشر.

مثال: اسکولز، رابرت (۱۳۸۷)، *عناصر داستان*، مترجم: فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز.

مقاله: نام خانوادگی نویسنده اول، نام نویسنده اول/ نام خانوادگی نویسنده دوم، نام نویسنده دوم و همکاران (تاریخ انتشار)، «عنوان کامل مقاله داخل گیومه فارسی به صورت Bold و Italic»، نام مجله، محل نشر، دوره/ شماره/ ماه/ فصل انتشار، شماره صفحات مربوط به مقاله.

مثال: ثابت زاده، منصوره (۱۳۹۰)، «کاربرد ویژگی‌های موسیقی در ذهن و زبان

امیر خسرو دهلوی»، فصل‌نامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنج، سال سوم، شماره ۶، صص ۸۱-

منابع اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (تاریخ دسترسی)، «عنوان مقاله»، نام وبسایت (عنوان نشریه الکترونیکی، جلد، شماره، سال)، صفحه، آدرس اینترنتی.

۵. ارجاع‌دهی درون‌متنی:

برای ارجاع‌دهی درون‌متنی به منابع، بلافاصله پس از نقل قول مستقیم (داخل گیومه)، نام خانوادگی نویسنده کتاب یا مقاله، شماره جلد/ سال انتشار و صفحه منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. مثال: (انوری، ۱۳۹۰: ۲۱۰).

ارجاعات درون‌متنی غیرفارسی، به شیوه قبل و به زبان اصلی آورده شود. مثال: (Martz, 1966:122)

اگر از نویسنده‌ای در یک سال بیش از یک اثر منتشر شده باشد، با قرار دادن حروف الف، ب و ... در زبان فارسی و حروف a, b و... در زبان‌های خارجی، پس از سال انتشار، آثار از هم متمایز شوند.

در صورت استفاده از فرهنگ یا دانشنامه‌ای که سرویراستار دارد، نام او، سال انتشار، شماره صفحه، درون پرانتز آورده شود. اگر به مقاله خاصی ارجاع داده می‌شود، نام مؤلف مقاله، سال انتشار و صفحه منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. غیر از موارد مذکور، نام فرهنگ یا دانشنامه، سال انتشار و صفحه منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. برای ارجاعات تکراری بلافاصله بعد از ارجاع اصلی، برای بار دوم به بعد در همان صفحه از واژه «همان» استفاده شود.

فهرست مطالب

- ۱..... بررسی فرایند افعال در سی غزل عطار(از منظر زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی)
- روح انگیز حمدی دورباش، عباسعلی وفایی
- ۴۲..... بررسی برجسته‌سازی زبانی و تصویری در اشعار حسین منزوی
- پریسا رنجبری، فاطمه مدرسی
- ۶۸..... تحلیل روانشناختی شخصیت‌های رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» براساس نظریهٔ آلفرد آدلر
- آزاده نظری، معصومه صادقی
- ۸۶..... خوانش چندصدایی جین ایر اثر شارلوت برونته براساس منطق گفتگویی میخاییل باختین
- نیلی عفاوی، مریم مشهدی زاده
- ۱۰۹..... مطالعهٔ تطبیقی شخصیت‌های رانده شده در اساطیر و حماسه‌های ایران، یونان و روم
- مسروره مختاری، داود مزده عنبران
- ۱۴۳..... خوانش لاکانی از تجربهٔ عرفانی در تمهیدات عین‌القضات همدانی
- فاطمه مدرسی، فتانه قملاقی، ندا یانس

فصل‌نامه بین‌المللی علمی - تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)

سال هشتم، شماره بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۴ (صص ۱-۴۰)

مقاله پژوهشی

Doi: [10.22034/jmzf.2026.246031](https://doi.org/10.22034/jmzf.2026.246031)

بررسی فرایند افعال در سی غزل عطار

(از منظر زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی)

روح انگیز حمدی دورباش^۱، عباسعلی وفایی^۲

چکیده

زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی یکی از رویکردهای جدید زبان‌شناسی است که زبان را در سه محور فرانش اندیشگانی، فرانش بینافردی و فرانش متنی مورد مطالعه قرار می‌دهد. آنچه که مدّ نظر این پژوهش است فرانش اندیشگانی است که از دو بخش تجربی و منطقی تشکیل شده است. کاربر زبان برای انتقال معنی مورد نظرش فعلی را براساس معنای ذهنی خود بر می‌گزیند. مطابق این دیدگاه با بررسی افعال و فرایندهای به کار رفته می‌توان از تجارب و تفکرات جهان بیرون و درون شاعر یا نویسنده آگاه شد. بر همین‌اساس در پژوهش حاضر در ساخت معنایی فرانش اندیشگانی فرایندهای فعلی موجود در سی غزل از غزلیات سه‌گانه (عاشقانه، عارفانه و قلندرانه) عطار با استفاده از روش‌های تحلیلی-آماري و منابع کتابخانه‌ای مورد بررسی قرار گرفته است. در پایان به این نتیجه می‌رسیم که فرایندهای به ترتیب مادی، رابطه‌ای و ذهنی دارای بیشترین بسامد و فرایندهای رفتاری، بیانی و وجودی دارای کمترین بسامد هستند. به این ترتیب با توجه به یافته‌های پژوهش می‌توان گفت غزلیات عطار برپایه نوعی واقع‌گرایی همراه با قطعیت و استواری قرار دارد و نظریه هلیدی در تجزیه و تحلیل متون ادبی بسیار کارآمد است.

واژه‌های کلیدی: زبان‌شناسی نقش‌گرا، فرایند فعلی، هلیدی، غزلیات عطار.

^۱ دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

rouhangizhamdi@gmail.com

^۲ استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

a_a_vafaie@ahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۰۲ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۵

۱. مقدمه

یکی از انواع رویکردهای زبان‌شناسی که در دو دهه اخیر بسیار مورد توجه محققان قرار گرفته است، زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند (systemic functional linguistic) مایکل هلیدی است. او بر این باور است که زبان ابزاری برای انتقال معنی و برقراری ارتباط میان افراد یک جامعه است. هر نوع گزینش زبانی در صورتی «نقش‌مند و معنادار» است که در یک بافت، موقعیت اجتماعی یا در دل یک فرهنگ به کار رفته باشد (ر. ک: فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۴۷). مفهوم معنا در نظریه نظام‌مند نقشی، در سه فرانش تجلی می‌یابد؛ «فرانش اندیشگانی»، «فرانش بینافردی» و «فرانش متنی» از آنجا که کاربر زبان در فرانش اندیشگانی به بازنمایی تجارب بیرونی و درونی خود از طریق فرایندهای می‌پردازد، با بررسی فرایندهای فعلی در یک اثر می‌توان تا حدودی به ویژگی‌های سبکی و شخصیتی شاعر یا نویسنده پی برد. لذا پژوهش حاضر سعی دارد با این رویکرد، ضمن بررسی فرایندهای فعلی موجود در سی غزل عطار به معرفی و ارزیابی قابلیت‌های این نظریه در تجزیه و تحلیل متون ادبی بپردازد. روش تجزیه و تحلیل متون مورد نظر براساس روش‌های تحلیلی - آماری (جدول و نمودار) نظریه هلیدی است. در تحلیل و تفسیر داده‌ها از نظر ادبا و سبک‌شناسان و تا حدودی از شم زبانی استفاده شده است.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

زبان در زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی در گسترده‌ترین معنای کلمه دستور، متشکل از مجموعه‌ای پیچیده و بسیار ظریف از نظام‌های در هم تنیده است که کاربر زبان در درون آن گزینش‌هایی را خودآگاهانه و ناخودآگاهانه از میان عناصر نظام زبان انجام می‌دهد. در این ارتباط برای انتقال معنی مورد نظرش فعلی را نه تصادفی، بلکه

براساس معنای ذهنی خود از میان افعال موجود در زبان بر می‌گزینند. از این‌رو با بررسی افعال و فرایندهای به کار رفته می‌توان از تجارب و تفکرات دنیای درون و بیرون شاعر یا نویسنده آگاه شد. آنچه که در تحلیل متن از نقطه نظر تجربی حائز اهمیت است این است که چه نوع رویداد یا فرایندی در حال انجام است؟ این فرایند عینی و محسوس است یا فرایندی ذهنی و غیر ملموس و اینکه چرا یک نوع از فرایند از میان گزینه‌های مختلف به سایر فرایندها ترجیح داده می‌شود؟ به این ترتیب این مسئله در تعیین ژانر و سبک متون می‌تواند تا حدودی راهگشا باشد.

در دستور نقش‌گرای هلیدی با کمک نظام گذرایی یا تعدی می‌توانیم اختلاف و تصادفی نبودن فرایند افعال را تبیین کنیم. در نظام تعدی صحبت از بسط و گسترش شرکت‌کننده‌هاست و به نوعی به شیوه بازنمایی انواع فرایندها و معانی در جمله اطلاق می‌شود (ر.ک: صمدیانی، ۱۳۹۴: ۱۷۵ - ۱۸۱). بر همین‌اساس این پژوهش به پرسش‌های زیر پاسخ می‌دهد:

۱- در غزلیات عطار بین فرایندهای فعلی موجود با موضوع غزل چه ارتباطی معناداری وجود دارد؟

۲- چه فرایندها و چه مشارکاتی نقش غالب و مسلط را در غزلیات عطار دارند؟

۳- زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی تا چه حد برای تحلیل و بررسی متون ادبی به ویژه آثار منظوم کارآمد و مناسب است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت پژوهش

از آنجا که تاکنون درباره غزلیات عطار به روش علمی تحقیقی صورت نگرفته است از این‌رو پژوهش حاضر می‌کوشد تا در ساخت معنایی اندیشگانی مطابق این نظریه با بررسی فرایندهای فعلی به کار رفته در سی غزل عطار (عاشقانه، عارفانه، قلندرانه)

هم به ویژگی‌های سبکی و شخصیتی عطار پی برد و هم به ارزیابی قابلیت‌ها و خلأهای این نظریه در تجزیه و تحلیل متون ادبی بپردازد.

۱-۳. پیشینه تحقیق

درباره عطار، زندگی و آثار وی بیش از صدها کتاب و مقاله نگاشته شده است اما تاکنون پیرامون غزلیات وی به روش علمی‌آنگونه که مدنظر این پژوهش است، تحقیق و پژوهشی صورت نگرفته است. در اینجا تنها به مقاله‌ها و پایان‌نامه‌هایی اشاره می‌کنیم که در ارتباط با موضوع پژوهش انجام شده‌اند:

پایان‌نامه دکتر «بررسی سبک‌شناختی گلستان سعدی با تکیه بر زبان‌شناسی نقش‌گرا» (۱۳۹۴) از نیره صدری؛ نویسنده در این پژوهش پس از تبیین مبانی نظری، با استفاده از جداول مخصوص در سه محور معنایی فرانش اندیشگانی، فرانش بینافردی و فرانش متنی به تجزیه و تحلیل بیست متن گزینش شده از گلستان سعدی پرداخته است و در نهایت براساس نتایج آماری حاصل از بسامد و درصد فراوانی داده‌ها به این نتیجه می‌رسد که؛ زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام مند هلیدی در تجزیه و تحلیل متون ادبی بسیار کارآمد است، اما در ادامه اشاره می‌کند که این رویکرد در تحلیل متون ادبی به طرز افراط‌گرانه‌ای دستوری است و برای حضور کارآمدتر در مطالعات ادبی نیازمند جرح و تعدیل و تکمیل است.

اثر دیگر با عنوان «سبک‌شناسی غزلیات حافظ براساس فعل، رویکرد نقش‌گرا» (۱۳۹۴) از معصومه امیرخانلو است؛ در این مقاله، نویسنده پس از تبیین اجمالی مبانی نظری زبان‌شناسی نقش‌گرا به بررسی فرایندهای فعلی صد غزل حافظ در محور معنایی اندیشگانی پرداخته است. سپس با بهره‌گیری از روش‌های تحلیلی - آماری این دیدگاه با تحلیل و تفسیر فرایندهای موجود به طور جداگانه به همراه دلایل و

شاهد مثال‌های کافی به این نتیجه می‌رسد که حافظ از فرایندهای مادی در غزلیات عاشقانه و قلندرانه خود بیشترین بهره را برده است و انگیزه حرکت و فعل و انفعال در شعر حافظ سبب گردیده وی با آوردن افعال مختلف نوعی جریان و سیر و حرکت را در شعر ایجاد کند و فرایندهای کلامی در غزل‌هایی با فضای مناظره‌گونه و روایی در کنار سایر عناصر روایت به کار رفته‌اند.

اثر بعدی مقاله «بررسی انواع فرایندهای نقش‌اندیشگانی در غزلیات سعدی با رویکردشناختی» از پروین‌دخت مشهور و محمد فقیری (۱۳۹۴) است، نویسندگان در محور اندیشگانی پس از معرفی اجمالی زبان‌شناسی نقش‌گرا به بررسی فرایندهای فعلی در غزلیات سعدی پرداخته‌اند در پایان براساس نتایج آماری حاصل از نمودارها به این نتیجه می‌رسند که فرایندهای فرعی رفتاری با ۲۷٪ دارای بیشترین بسامد در غزلیات سعدی است که دلالت بر توجه سعدی به رفتارها، کنش‌ها و حرکات دارد و درصد بالای نسبت‌های توصیفی حاکی از آن است که روابط انتزاعی اکثراً از نوع ساده‌ی اسنادی بوده و هویت بخشی کمتر مورد توجه بوده است. از جمله مقاله‌هایی هم که درباره غزلیات عطار نوشته شده‌اند می‌توان به این موارد اشاره کرد:

در مقاله «محو در محو و فنا در فنا نقد شبکه مؤلفه‌های محو و فنا و نیستی در غزلیات عطار از دیدگاه زبان‌شناسی ساخت‌گرا» (۱۳۹۱) از پروین رضایی؛ نویسنده براساس زبان‌شناسی ساخت‌گرا به بررسی لایه‌ای در واژگان و نمادها و تلمیحات موجود در غزلیات عطار پرداخته است و در پایان به این نتیجه می‌رسد که اندیشه فنا چنان در فکر عطار نفوذ داشته که زبان غزلش سرشار از عناصر متعدد زبانی در این باره است.

در مقاله «ریخت‌شناسی قصه‌های غزلیات عطار» از علی گراوند؛ نویسنده به بررسی ساختار داستان‌های عطار براساس نظریه ولادیمیر پراپ و دیگر روایت‌شناسان معروف

پرداخته است تا از این طریق بتواند به نظام فکری حاکم بر واقعه های عرفانی عطار دست یابد.

« نقد بررسی و تحلیل تقابل حیرت و یقین در غزلیات عطار » (۱۳۹۸) از راضیه شهرآبادی و تورج عقدایی: نویسندگان این مقاله با روش توصیفی و تحلیلی با بررسی تقابل های فکری حیرت و یقین در غزلیات عطار به این نتیجه می رسند که حیرت و یقین در اندیشه عطار حرکتی دایره وار دارد و در سیر از یقین به حیرت، یقین حاصل شده در نهایت او را به حیرت می کشاند.

۲. بحث و یافته‌های پژوهش

۲-۱. زبان‌شناسی نقش‌گرا (Functional Linguistic)

یکی از انواع رویکردهای زبان‌شناسی که در قرن بیستم شکل گرفت، زبان‌شناسی ساخت‌گرا است. ساخت‌گرایی متأثر از زبان‌شناسی فردینان دوسوسور و مکتب زبان‌شناسی پراگ (prague linguistic circle) به وجود آمد (ر.ک: صدری، ۱۳۹۴: ۱۶). ساخت‌گرایی بر این اصل استوار است که عناصر زبانی و سازه‌های متنی باید بر اساس ارتباط متقابل با هم بررسی شوند. به این ترتیب می‌توان از شکل و ساخت به معنای پیام دست یافت (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۴۶). از دیگر اصول این رویکرد تحلیل جمله است و به روابط فراتر از جمله کاری ندارد. اما زبان‌شناسی وقتی می‌تواند به کار مطالعات ادبی بیاید که فراتر از جمله به متن بپردازد (ر.ک: حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۷۵-۷۶). وجود ساخت وسیع‌تر و فراگیرتر متن خود فضای بازتری را در اختیار ما می‌گذارد تا اثر ادبی در چارچوب آن مورد تجزیه و تحلیل و نقد قرار گیرد. از جمله: روابط انسجام، پیوستگی، مبتدا سازی و جزء آن یا عطف و تکرار واژگانی و حذف و نظایر این‌ها. این نوع خاص در زبان‌شناسی نقش‌گرا علاوه بر اینکه زبان را در دو لایه ساختاری جمله

و متن بررسی می‌کند، لایه ساختاری سومی هم دارد که از آن به گفتمان (discourse) یاد می‌شود. در ساخت گفتمان می‌توان اثر ادبی را در بافت، موقعیت تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی و ادبی در سنجش با کل سرمایه‌های فرهنگی و ادبی یک زبان ارزشیابی کرد (همان: ۷۶).

در چارچوب همین رهیافت کاربرد شناختی به زبان بود که نگره‌های نقش‌گرای افرادی چون سیمون دیک (Simon Dickie)، تالمی گیوون (Talmy Givon) و مایکل هلیدی (Michael Halliday) شکل گرفت و در کنار آراء امیل بنویست (Emil Bnivist) (آندره مارتینه (Andre Martinet) و دیگران پیکره زبان‌شناسی نقش‌گرا تشکیل شد (ر.ک: مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۱۱). بنیانگذار آن «مایکل هلیدی» است. اصل و خاستگاه آن هم تا حدی مرهون زبان‌شناس انگلیسی تبار، جان روبرت فرث (John Robert Firth) است. براساس زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی زبان ابزاری برای انتقال معنی و برقراری ارتباط میان افراد یک جامعه است. در نتیجه، زبان، نهادی اجتماعی و بخشی از نظام اجتماعی است. درواقع رویکرد نقش‌گرایی هم خود زبان را به طور ذاتی توضیح می‌دهد و هم رابطه آن را با ساختارهایی چون فرهنگ و جامعه بیان می‌کند. در این رویکرد هر نوع گزینش زبانی در صورتی «نقش‌مند و معنادار» است که در یک بافت، موقعیت اجتماعی و یا در دل یک فرهنگ به کار رفته باشد. هر قطعه زبانی چه نوشتاری چه گفتاری با هر اندازه‌ای که بتواند یک کل واحد را تشکیل دهد متن محسوب می‌شود. مطابق این دیدگاه متن واحدی بزرگ‌تر از بند نیست بلکه در بند تحقق می‌یابد و به عنوان یک واحد زبانی کاربردی ارتباطی دارد (ر.ک: صدیقی، ۱۳۹۴: ۵۳).

زبان‌شناسی متن به بررسی عناصر زبانی در متن نمی‌پردازد، بلکه بیشتر تأویل و تعبیر متن را مورد مطالعه قرار می‌دهد (ر.ک: البرزی، ۱۳۹۲: ۲۹۱) اگر بخواهیم به ساده‌ترین تعبیر متن را توضیح دهیم می‌توانیم آن را زبانی دانست که دارای نقش است.

بر این اساس هر نمونه از زبان زنده که نقشی در بافت موقعیت داشته باشد، یک متن است. نکته مهم در ارتباط با ماهیت متن آن است که متن دارای هویت معنایی است و این معنا در کلمات و جملات رمز گذاری می شود تا قابل ارتباط شود. بنابراین یکپارچگی موجود در متن ناشی از یکپارچگی معنا در بافت است (ر.ک. ایشانی، ۱۳۹۳: ۲۴).

در این نگره، زبان شبکه در هم تنیده‌ای از سیستم‌هاست که از رهگذر گزینش‌های تو در تو افاده معنا می‌کند. این شبکه جامع از سه شبکه کلان؛ یعنی سطح معنایی، واژه‌ای - دستوری و واجی تشکیل شده است. هر یک از این سطوح نیز از سه شبکه معنایی دیگر به نام‌های فرانش اندیشگانی، فرانش بینافردی و فرانش متنی ساخته شده اند. واژگان دستور هم متشکل از سه شبکه اصلی: نظام تعدی، وجه و آغازگری است. هر یک از این نظام‌ها متضمن سطح بالاتر از خود هستند. سطح معنایی هم در بردارنده نظام اجتماعی است (Halliday and Matthiessen, 2004: 26)، صدری، ۱۳۹۴: ۳۹). در ادامه به شرح هر کدام از لایه‌های معنایی زبان در دستور نظام‌مند نقش‌گرای هلیدی می‌پردازیم.

۲-۲. لایه‌های معنایی زبان در دستور نقش‌گرای هلیدی

۲-۲-۱. فرانش اندیشگانی (ideational meta function)

آن بخش از لایه معنایی زبان است که منعکس‌کننده تجربیات انسان است از جهان بیرون و درون او. از آنجا که زبان وسیله بازنمایی جهان بیرون و درون آدمی است به همین دلیل این عمل زبان را نقش اندیشگانی می‌نامیم (ر.ک. مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۳۷ - ۳۹). این نگرش به جهان در سطح دستور زبان از طریق فعل، صفت یا قید نشان داده می‌شود. نقش اندیشگانی خود به دو بخش تجربی (empirical) و منطقی (logical) تقسیم می‌شود. در کارکرد تجربی کاربر زبان تجربیات بیرون خود

را از طریق زبان بیان می‌کند و در کارکرد منطقی ارتباط منطقی درون متن مورد نظر است که جمله‌ها را به طور منطقی به هم مربوط می‌سازد. در اصل این کارکرد بیانگر غیرمستقیم روابط منطقی است که در کارکرد تجربی وجود دارد (ر.ک: ایشانی، ۱۳۹۳: ۲۶).

۲-۲-۲. فرانقش بینافردی (interpersonal meta function)

یکی دیگر از لایه‌های معنایی زبان در دستور نظام‌مند هلیدی است که بازتاب کنش متقابل افراد با یکدیگر است که طی آن گوینده یا نویسنده به کمک زبان عملی را نسبت به شنونده یا خواننده انجام می‌دهد. خبری می‌دهد، فرمانی می‌دهد، سؤالی می‌پرسد و یا انجام خدماتی را پیشنهاد می‌دهد. به این ترتیب این کنش‌های کلامی و ارتباطی در لایه واژی - دستوری زبان به چهار شکل صورت می‌گیرد که عبارتند از: ۱- خبر (statement)، ۲- پیشنهاد (offer)، ۳- پرسش (question)، ۴- فرمان (command). این نقش‌های ارتباطی در ساختار وجهی (mood structure) بند شکل می‌گیرند (Halliday, 2014: 135-39).

۲-۲-۳. فرانقش متنی (textual meta function)

این بخش از لایه معنایی زبان در دستور نقش‌گرایی نظام‌مند هلیدی به سازماندهی و ارتباط زبان با بافتی که در آن به کار رفته است، می‌پردازد. این لایه معنایی «کامل‌کننده دو فرانقش اندیشگانی و بینافردی» است. کاربر زبان می‌تواند یک متن را بیافریند و یا متونی را در یک گفتمان از نظر موقعیت مرتبط با یکدیگر به هم پیوند دهد. شنونده یا خواننده متن نیز قادر است یک کل منسجم را از مجموعه‌ای اتفاقی تشخیص دهد (ر.ک: ایشانی، ۱۳۹۳: ۲۶). این فرانقش به دو بخش ساختاری و غیر ساختاری تقسیم می‌شود که بخش ساختاری شامل دو ساخت: «مبتدا-خبری» (thematic structure) و «ساخت اطلاعاتی» (information structure)

structure) است. بخش غیر ساختاری هم به بررسی « انسجام » می‌پردازد (ر.ک: مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۵۷).

در ادامه به شرح مختصری از انواع فرایند در لایه معنایی فرانقش اندیشگانی می‌پردازیم. هلیدی به وجود شش فرایند در زبان قائل است که به فرایندهای اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند. فرایندهای اصلی عبارتند از: «مادی، ذهنی و رابطه‌ای» و فرایندهای فرعی عبارتند از: «رفتاری، بیانی و وجودی».

۲-۳. فرایندهای اصلی

۲-۳-۱. فرایندهای مادی (material process)

فرایندهایی هستند که بر انجام کاری یا وقوع حادثه‌ای دلالت دارند. مانند: «رفتن، ساختن، آمدن، نوشتن و غیره». این افعال دارای دو مشارک اصلی هستند:

۱- «کنشگر» (actor) که فعل به واسطه او انجام می‌گیرد. ۲- «کنش‌پذیر» (goal) که کنش بر آن واقع می‌شود. با این توضیح که در افعال «لازم» تنها کنشگر و در افعال «متعّدی» هر دو مشارک هم کنشگر و هم‌کنش‌پذیر هر دو حضور دارند. همچنین «بهره‌ور» مشارکی که فرایند برای او انجام می‌گیرد و «دامنه» که پس از حروف اضافه می‌آید و محدوده فرایند را مشخص می‌کند و «عناصر پیرامونی یا افزوده‌های حاشیه‌ای» که در شکل گروه‌های قیدی فرایند ظاهر می‌شوند؛ از دیگر مشارکانی هستند که در این فرایند و دیگر فرایندها به عنوان «مشارکان فرعی» به حساب می‌آیند (Halliday and Matthessen, 2004: 179-200).

۲-۳-۲. فرایندهای ذهنی (mental process)

فرایندی است که بر احساس، اندیشه و ادراک دلالت دارد. مشارکان اصلی آن عبارتند از: ۱- «حس‌گر» (sensor) کسی که حس می‌کند، لمس می‌کند، فکر می‌کند، می‌خواهد و درک می‌کند. ۲- «پدیده» (phenomen) که همان کنش‌پذیر در فرایند مادی است. فرایندهای ذهنی انواعی دارند که عبارتند از: ۱- فرایندهای ذهنی احساسی (affection) مانند «دوست داشتن، ترسیدن، لذت بردن و غیره». ۲- فرایندهای ذهنی ادراکی (perception) مانند «دیدن، شنیدن، چشیدن و لمس کردن و غیره». ۳- فرایندهای ذهنی‌شناختی (cogitation) مانند «فکر کردن، دانستن، درک کردن، فهمیدن و غیره». ۴- فرایندهای ذهنی تمنّایی (desiderative) مانند «آرزو داشتن، خواستن، میل داشتن و غیره» (همان).

۲-۳-۳. فرایندهای رابطه‌ای (relational process)

فرایندهایی هستند که یک بخش از تجربه را به بخش دیگر ربط می‌دهند. مانند بودن، شدن، گشتن، گردیدن و داشتن. فرایندهای رابطه‌ای به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱- فرایندهای رابطه‌ای وصفی (attributive clause) که بین دو ماهیت رابطه اسنادی برقرار می‌کنند. مشارکان آن «حامل» (carrier) و «شاخص» (attribute) نامیده می‌شوند. ۲- فرایندهای رابطه‌ای شناختی (cognitive) که در این فرایند یک ماهیت به کمک ماهیت دیگر شناخته می‌شود. مشارکان آن «شناخته» (identified) و «شناسا» (identifier) هستند. فرایندهای رابطه‌ای وصفی و شناختی هرکدام به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱- «تأکیدی» (intensive) شامل افعالی چون: بودن، شدن، گشتن، گردیدن، به نظر رسیدن، نمودن و غیره. ۲- «ملکی» (possessive) شامل افعالی است که مالکیت را نشان می‌دهد مانند: داشتن و تعلق داشتن. ۳- «حاشیه‌ای» (circumsantio) این فرایند همراه با شرکت‌کننده‌هایی در بند می‌آید که نشان‌دهنده مکان، زمان، شیوه، سبب، همراهی، نقش، موضوع و

جانب و زاویه هستند و اغلب به صورت گروه حرف اضافه‌ای است (حق‌بین، ۱۳۸۲: ۲۱۱).

۴-۲. فرایندهای فرعی

۴-۲-۱. فرایندهای رفتاری (behavioral process)

بین فرایندهای اصلی مادی و ذهنی قرار دارند. شامل هرگونه رفتار جسمی و روانی انسان یا موجودات دیگر می‌شوند. مانند: سرفه کردن، لبخند زدن، خواب دیدن و... . این فرایند تنها یک مشارک دارد که «رفتارگر» (behave) نامیده می‌شود. رفتارگر می‌تواند ذی‌شعور یا ذی‌شعور پنداشته شده، باشد (Halliday, 2014: 301).

۴-۲-۲. فرایندهای بیانی (verbal process)

این فرایند بین فرایندهای اصلی رابطه‌ای و ذهنی قرار دارد و شامل فرایندهایی از نوع «گفتن» می‌شود. از نظر هلیدی هر نوع اعلان و هشدار که در بردارنده مفهومی باشد مانند: ساکت باشید یا ساعت من می‌گوید ده و نیم است، فرایند بیانی محسوب می‌شود. مشارکان اصلی این فرایند عبارتند از: «گوینده» (sayer)، «مخاطب» (receiver)، «گفته» (verbiage) و «مقصود» (recipient). از جمله فرایندهای بیانی مانند: «ستایش کردن، تملق گفتن، تعریف کردن، تعارف کردن، تهمت زدن، نکوهش کردن، غرغر کردن، انتقاد کردن، خبر دادن، قول دادن، دستور دادن، قانع کردن، التماس کردن، خواهش کردن، ترغیب کردن، اعلان کردن و غیره» (همان).

۴-۲-۳. فرایندهای وجودی (existential process)

این فرایند بین فرایندهای اصلی رابطه‌ای و مادی قرار دارد و بر مفهوم وجود داشتن و وقوع حادثه‌ای دلالت دارد. مشارک اصلی آن «موجود» (existent) نام دارد. از جمله فرایندهای وجودی عبارتند از: وجود داشتن، باقی ماندن، برجای ماندن، به وجود آوردن، پدید آوردن، پدید آمدن، پدیدار شدن، ظاهر شدن، شکوفا شدن، رخ دادن، شایع شدن، رشد کردن و غیره (همان). در ادامه پس از شرح مختصری از زندگی و آثار عطار به تحلیل و تفسیر داده‌ها می‌پردازیم.

۲-۵. زندگی و آثار عطار

«شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری شاعر عارف بزرگ قرن ششم و هفتم هجری است. داروسازی را از پدرش آموخت و هم از وی عنوان عطار یافت. غزلیات عطار مهم‌ترین نمونه‌های غزل عرفانی فارسی است. چه بسیار از این غزل‌ها که جوهر زندگی‌نامه یک عارف است که تحولی روحی به ناگهان او را دگرگون کرده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۵۷). «چیزی جز اندیشه خدا در خلوت و انزوای او وجود نداشت. غرق در رؤیاهای صوفیانه بود. در غزلیاتش هرچه از عشق می‌سرود مربوط به این لایتناهی دسترسی ناپذیر بود. در منظومه‌ای که به نام «اسرار نامه» سرود، رازهایی را جستجو کرد که می‌تواند او را تصفیه کند و در آنچه که به نام «تذکره الاولیا» جمع آورد، ردپای پویندگان راه خدا را دنبال کرد. در «الهی نامه» هرچه را ماسوی او بود افسانه، پندار و یا رمزی از عظمت و کمال بی‌انتهای او نشان می‌داد. در «مصیبت نامه» در جستجوی ره یافت او به دامن هر نبی و ولی دست زده بود و در «منطق الطیر» به دنبال مرغ سلیمان تا آستانه فنا به پیشگاه او راه یافته بود. طالب لقای حق بود و در شعله این آتش می‌سوخت. دنیایی که او در آن می‌زیست از دنیای آرمانیش فاصله بسیار داشت. استبداد همه جا عنان گشاده، کور و بی‌شرم و فاقد ترحم و امان بود. عطار در آن دنیای آشفته و خون‌آلود سرانجام در سال ۶۱۸ هجری در نزدیکی

دروازه نیشابور به دست سربازان مغول کشته شد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۸-۲۷). استاد بدیع‌الزمان فروزانفر در شرح احوال او می‌گوید: «شیخ فرید الدین بن محمد عطار نیشابوری از آن مردان مشهور و در عین حال ناشناخته ادبیات فارسی است. از متفکران غوررس ژرف‌نگر و شاعران دقیقه‌یاب نکته‌بین که از عالم بی‌رنگ و جهان الوهیت به جهان فرودین و سرای رنگ آمیز می‌نگرند. این‌گونه مردان را به حقیقت کسانی توانند شناخت که از جهت کمال ذات و صفت به پایه بلند آنان نزدیک شده و بر عالم بی‌چون ایشان اشرافی حاصل کرده باشند» (فروزانفر، ۱۳۸۹: ۱).

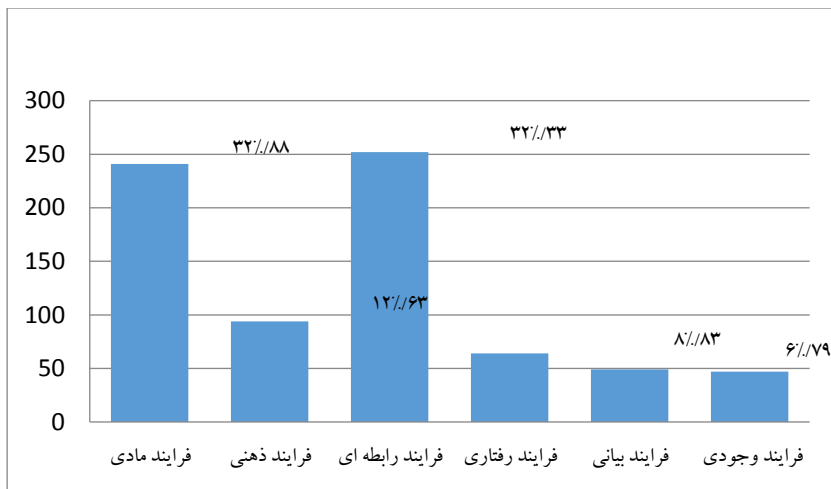
۲-۶. تحلیل و تفسیر داده‌ها

همان‌گونه که پیش از این گفتیم مطابق نظریه هلیدی فعل‌ها و فرایندهای اصلی با سه نوع فعل کنشی، رابطه‌ای و ذهنی سه محور اصلی تفکر را بیان می‌کنند که عبارتند از: دنیای مادی، روابط انتزاعی و خودآگاهی. از این‌رو هر کدام از این فعل‌ها نسبت یک اثر را از نظر عینی، انتزاعی و ذهنی بودن نشان می‌دهند. در ادامه پس از تجزیه و تحلیل سی غزل عطار و بررسی فرایند افعال و مشارکان آن در چهارچوب زبان‌شناسی نقش‌گرایی هلیدی و نتایج مندرج در جدول و نمودار به تحلیل و تفسیر انواع فرایند و آنگاه علت استفاده از فرایندی خاص و ارتباط آن با موضوع و مضمون غزل‌های مرتبط می‌پردازیم.

نوع فرایند	فراوانی	درصد
مادی	۲۴۲	۳۲٪/۸۸
رابطه‌ای	۲۳۸	۳۲٪/۳۳
ذهنی	۹۳	۱۲٪/۶۳

رفتاری	۶۵	۸٪/۸۳
بیانی	۵۰	۶٪/۷۹
وجودی	۴۸	۶٪/۵۲
جمع کل	۷۳۶	۱۰۰

جدول ۱. فراوانی فرایندها در غزلیات عطار



نمودار ۱. فراوانی فرایندها در غزلیات عطار

۲-۶-۱. فرایندهای مادی در غزلیات عطار

آنچه یافته‌های پژوهش در چارچوب نظریهٔ هلیدی نشان می‌دهد، عطار در غزلیات خود در به کارگیری فرایندهای مادی در کنار سایر فرایندهای فعلی با محوریت انسان به‌عنوان مشارک اصلی بیشترین بهره را برده است که میزان فراوانی این فرایند فعلی در کنار سایر فرایندهای فعلی در هر غزل بسیار چشمگیر و قابل توجه است. این فرایند در غزل قلندرانه به اوج خود می‌رسد. شعر عطار در قلندریات آنگونه که زرین کوب بیان می‌دارد شعری است که «صدای از خود گریزی، تخریب ظاهر و صلاي شعار اهل ملامت را دارد و انسان را به رهایی از تمام حدود و قیودی که ریشه در

خودگریزی و غیربینی دارد دعوت می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۱۷). در ارتباط با نقش محوری انسان در غزلیات عطار هلموت ریتر می‌گوید: «از نظر عطار شعر و شاعری فرع و ظرف است و آنچه اصل و اساس است انسان است و نوع نگاه او به جهان و خداوند» (ریتر، ۱۳۷۴: ۹) و در همین راستا شفیعی‌کدکنی نیز معتقد است: «در بسیاری از این غزل‌ها نوعی سرگذشت یا واقعه تصویر می‌شود و چه بسیار از این غزل‌ها که جوهر زندگی‌نامه یک عارف است که تحوّل روحی به ناگهان او را دگرگون کرده است. این نمونه‌ها را در بخش غزل قلندری عطار فراوان می‌توان دید» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۵۷).

مطابق جدول و نمودار (۱) و آمار بسامدی و درصدی کل فرایندهای موجود در غزلیات عطار فرایندهای مادی در غزل قلندرانه با ۹۷ مورد و ۳۸/۰۳٪ از مجموع ۲۴۲ مورد از بالاترین بسامد برخوردار است. پس از آن، این فرایند با ۸۴ مورد و ۳۵/۷۴٪ به غزل عاشقانه اختصاص دارد و با کمترین بسامد ۵۹ مورد و ۲۴/۱۸٪ در غزل عارفانه مشاهده می‌شود. آنچه از بسامد و درصد فراوانی این فرایند در غزلیات سه‌گانه عطار می‌توان دریافت؛ این است که این فرایند فعلی در هر سه غزل در کنار سایر فرایندهای فعلی در بازنمایی هر چه واقعی‌تر جلوه دادن تجربیات بیرونی و درونی شاعر نقش فعال و چشمگیری دارد. از سوی دیگر نقش مهمی نیز در ایجاد نوعی حرکت و پویایی در شعر دارد. در غزل عاشقانه با توجه به بسامد بالای این فرایند شاعر بیشترین بهره را از این فرایند فعلی برده است.

تا دل ز نامت زنده شد پر شد دو عالم نام دل
تا از شراب عشق خود پر باده کردی جام دل
کی خواهد آمد حاصلم ای فارغ از پیغام دل
(غزل ۷۵/۸۰۰)

تا جان به عشقت بنده شد زین بندگی تابنده شد
جانا دلم از چشم بد نه هوش دارد نه خرد
پیغامت آمد از دلم ای ماه حل کن مشکلم

به این ترتیب می‌بینیم که شاعر همراه با توصیف حالات و عواطف خود چگونه با به کارگیری فرایندهای مادی در بین کلام خود توانسته است شعر را از حالت سکون و یکنواختی بدر آورده و جانی تازه به شعر ببخشد. در جایی دیگر نیز می‌بینیم که شاعر برای هرچه عمیق‌تر کردن عشق خود از فرایندهای ذهنی نیز بهره می‌گیرد:

چون دیده‌ام نزول تو در خون جان خویش در خون جان خویشتم زین قبل شده
(غزل ۴۳۲ / ۵۶۹)
راست اندازی چشمش بین که گر خواهد به حکم ناوک مژگان او بر موی مژگان بگذرد
(غزل ۱۲۷ / ۲۳۹)

عطار در غزل عارفانه نیز بیشترین بهره را از فرایندهای مادی برده است. اما میزان استفاده از فرایندهای ذهنی نیز در حد قابل توجهی در این غزل در کنار سایر فرایندها از بسامد بالایی برخوردار است. این مسئله در چارچوب رویکرد نقش‌گرایی، حاکی از آن است که شاعر در بخش‌هایی از بیان تجربیات بیرونی خود بر اثر غلبه احساسات و عواطف درونی به بیان تجربیات درونی خود نیز در قالب انواع فراوانی از فرایندهای ذهنی می‌پردازد.

هرکه زلفش دید کافر شد به حکم و آن که رویش دید ایمان بازیافت
(غزل ۸۴ / ۱۹۶)
در نیابد کس زبان عاشقان زان که عاشق را ز بانی دیگرست
کس نداند مرد عاشق را ولیک هر گروهی را گمانی دیگرست
(غزل ۳۰ / ۱۳۶)

دلیم در عشق تو جان برنتابد که دل جز عشق جانان برنتابد
چو عشقت هست دل را جان نخواهم که یک دل پیش یک جان برنتابد
(غزل ۱۰۲ / ۲۱۴)

فرایندهای فعلی مادی در غزل قلندرانه نیز گاه در قالب کنش‌هایی از سوی «پیر» که ظاهری کفرآمیز دارد اما در حقیقت نوعی مبارزه با صوفیان و زاهدان ریاکار زمانه است و گاه از سوی «عارف سالک» فراوانی قابل توجه و چشمگیری دارد. فرایندهای فعلی رابطه‌ای و ذهنی در کنار فرایندهای فعلی مادی در این غزل نیز کاربرد فراوانی دارند.

کنشگران فعال انسانی در غزل عاشقانه «عاشق» و «معشوق» با ۴۰ مورد و ۳۳/۸۳٪ از بیشترین بسامد برخوردار هستند و کنشگران غیر انسانی آن با ۳۷ مورد نسبت به دیگر غزل‌های عطار بسامد و فراوانی قابل توجهی دارند. «دامنه» و «بهره ور» از دیگر مشارکان این فرایند هر کدام به نسبت قابل توجه و معناداری وجود دارند. بیشترین بسامد از آن «دامنه» است که نشان از توجه عطار هست به بیان جزئیات فرایند فعلی در بیان تجربیات بیرونی خود و کمترین بسامد به بهره‌ور اختصاص دارد که میزان بهره‌وری عاشق و معشوق در حد محدودی بیشتر از آن معشوق است. اما اهمیت کنشگر در غزلیات عطار از آنجا ناشی می‌شود که افعال به کار رفته در هر سه غزل بیشتر معلوم و از نوع لازم (ناگذرا) است. همین مسئله، باعث سادگی و نداشتن ابهام و پیچیدگی در شعر او شده است.

لعل تو به جان فزایی آمد	چشم تو به دلربایی آمد
چون صد گره‌م فتاد بر کار	زلفت به گره‌گشایی آمد
تاریکی خال تو که بر ماه	در جلوۀ خود نمایی آمد
با چشم تو می بباختم جان	چون چشم تو در دغایی آمد
بگریخت دلم ز چشم تو زود	و آواره ز بی‌وفایی آمد
هرگاه که بگذری به بازار	گویند بجان فزایی آمد...

(غزل ۵۷ / ۷۸۲)

در این غزل عاشقانه عطار، شاهد کنشگری‌های فعال از سوی معشوق هستیم در «لعل تو، چشم تو، زلفت، تاریکی خال تو» در کنار کنشگری ضعیف عاشق «دلم» که به وضوح می‌توان بر نقش محوری معشوق در این غزل پی برد. از سوی دیگر قرار گرفتن فرایندهای مادی «آمدن و گریختن» در کنار فرایندهای وجودی «افتادن» در معنی کنایی به وجود آمدن از سوی کنشگر «صد گره» و «جان باختن» در معنی کنایی «مُردن» از سوی کنشگر «شاعر» و فرایند رابطه‌ای «است»، نوعی حرکت و پویایی در شعر عطار و واقع‌گرایی در فکر و اندیشه وی را نشان می‌دهد و کاربرد زمان گذشته ساده افعال نیز خود گویای این واقع‌گرایی است.

در غزل عارفانه از کنشگران فعالی که نقش محوری دارند در بالاترین بسامد «خدا» با ۳۱ مورد و پس از آن خود شاعر است با ۹ مورد، کنشگران غیر انسانی عبارتند از: «دل»، «عشق»، «برق استغنا»، «آتش غیرت» و «پروانه». غزل زیر نمونه‌ای از غزل عارفانه عطار با کاربرد فراوان فرایندهای مادی است که لابه لای فرایندهای دیگر مشاهده می‌شود:

به هر دردی که دلدارم فرستد	شفای جان غمخوارم فرستد
چو درمان است درد او دلم را	سزد گر درد بسیارم فرستد
اگر بی او دمی از دل بر آرم	که داند تا چه تیمارم فرستد
و گر درّ جویم از دریای وصلش	به دریا در نگوئسم فرستد
چو دام زرق بیند در برم دلق	بسوزد دلق و زتارم فرستد
چو گبر نفس بیند در نهادم	به آتشگاه کفّارم فرستد
چو بی کارم کند از کار عالم	پس آنگه از پی کارم فرستد
چو در خدمت چنان کردم که باید	به خدمت پیش عطارم فرستد

(غزل ۲۱۶/۱۰۴)

همان‌گونه که در این غزل ملاحظه می‌شود فرایندهای مادی به طور چشمگیری در کنار سایر فرایندها نقش پر رنگی دارد. همان‌گونه که ذکر شد این امر دلالت بر دیدگاه واقع‌گرایانه عطار دارد. زرین‌کوب در کتاب «صدای بال سیمرغ» با اشاره به این نکته بیان می‌دارد: «این غزل‌ها از هر مقوله‌ای که هست از عشقی واقعی حاکی است که تجربه قلب و تجرد روح است. حتی غزل‌هایی که هست از عشقی واقعی حاکی است که تجربه عرفانی قابل تأویل نیست، عشق را یک واقعیت محسوس نه یک تخیل رؤیایی شاعرانه نشان می‌دهد (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۶۲). مشارکان بهره‌ور و دامنه نیز نقش فعال و قابل تأملی در غزل‌های عارفانه دارند. بهره‌ور خود شاعر است در حالی که بهره‌وری معشوق (آسمانی) در حد صفر است با دامنه‌هایی چون: «ز آتش رویش، دریا، به دیر، بر سر دار، در عالم عشق، وادی عشق، در عشق، در پرده جان، سر در گریبان و غیره». همان‌گونه که در این غزل عارفانه عطار می‌بینیم با تغییر بافت موقعیتی و فضای حاکم بر غزل علاوه بر تغییر فرایندهای فعلی و کنشگران آن نسبت به غزل عاشقانه میزان بهره‌وری در عاشق و معشوق هم تغییر کرد. به عنوان مثال در غزل عاشقانه، بیشترین بهره‌وری از آن معشوق است اما در غزل عارفانه همان‌گونه که در بالا اشاره شد، خود شاعر است که در قالب عارف سالک بهره‌ور اصلی است. اما در غزل قلندرانه میزان بهره‌وری از سوی کنشگران آن در پایین‌ترین سطح فراوانی قرار دارد. تنها با ۲ مورد در کنشگر «پیر» و ۱ مورد در دیگر کنشگران چون: «دل و من و آلم فراق» مشاهده می‌شود.

از کنشگران فعال در غزل قلندرانه «پیر» با ۳۸ مورد از مجموع ۹۷ مورد از کل کنشگرهای موجود در غزل قلندرانه بیشترین بسامد را دارد. پس از آن «عارف سالک» با ۳۳ مورد و «معشوق آسمانی» با ۸ مورد در مراتب بعدی قرار دارند. کنش‌هایی که از سوی «پیر» صورت می‌گیرد از این قرار است: «رخت به خمّار بردن، دست به زّار بردن، سیه‌رو کردن دین، خوردن دُرد خرابات، راه قلندرگرفتن، سوزاندن خرّقه،

دست به اسرار بردن و غیره». اما دامنه مشارکی است که شاعر بیشترین بهره را از آن برده است با دامنه‌هایی چون: «به خمار، در حلقه زَنار، در بُن دیر، در میخانه، خلوت‌گه اسرار، قلندر، از سودای عشق، سوی دریا، به عشق، از درون جان، در این ره و غیره» که دلیل آن را به عنوان شاخص سبکی و ویژگی شخصیتی عطار می‌توان در توجه و دقت شاعر دانست به ذکر جزئیات پیرامونی در بازنمایی تجربیات بیرونی و درونی خود.

همان‌گونه که داده‌های به دست آمده در جدول و نمودار (۱) نشان می‌دهد، فرایندهای مادی، نقش فعال و پویایی در غزلیات عطار بین فرایندهای دیگر دارد. بیشترین بسامد آن در غزل قلندرانه حاکی از روح پر تلاطم شاعر است در برخورد با ریا و سالوس زمانه. همچنین افعال مادی نوعی حرکت و پویایی در خود دارند و عامل مؤثری هستند در جلب توجه مخاطب و ایجاد انگیزه برای تغییر و تحول. از این‌رو در این نوع از غزلیات عطار که مجالی برای به چالش کشیدن ارباب زر و زور و تزویر است، تأثیر عمیق‌تری بر جای می‌گذارد. دلیل دیگر اینکه شاعر از این افعال برای به تصویر کشیدن جهان بیرون و بیان واقعیت‌های بیرونی بهره برده است تا به نوعی با انجام کنش‌های به اصطلاح کفر آمیز از قبیل «خوردن دُرد خرابات، زیر پا گذاشتن طاعت و زاهدی، آتش زدن خرقة، دست به زَنار بردن و غیره» پایبندی خود را به یکی از پایه‌های اصلی مکتب ملامتیه نشان دهد.

بار دگر پیر ما رخت به خمار برد خرقة بر آتش بسوخت دست به زَنار برد

دین به تزویر خویش کرد سیه رو چنانک بر سر میدان کفر گوی ز کَفار برد

نعره رندان شنید راه قلندر گرفت کیش مغان تازه کرد قیمت ابرار برد

در بر دیندار دیر چُست قماری بکرد / دین نود ساله را از کف دیندار برد

دُرد خرابات خورد ذوق می عشق یافت / عشق بدو غلبه کرد عقل به یکبار برد

(غزل ۲۳۴/۱۲۲)

از میان عناصر پیرامونی به کار رفته در غزلیات عطار، عناصر زمانی، مکانی، کیفیت و علت بیشترین کاربرد را دارند. دلیل این امر را می‌توان علاوه بر سادگی و دوری از ابهام و پیچیدگی شعر عطار نشان از اهمیت زمان و مکان در نزد عطار دانست. شاعر برای هرچه عینی‌تر و واقعی‌تر جلوه دادن تجربیات درونی و بیرونی خود از این مشارکان بیشترین بهره را برده است. عنصر زمان از مجموع ۳۷۷ مورد از عناصر پیرامونی با ۱۱۹ مورد و ۵۶ / ۳۱٪ در صدر بسامد و درصد فراوانی قرار دارد. پس از آن «کیفیت» با ۹۲ مورد و ۴۰ / ۲۴٪، «علت» با ۷۷ مورد و ۴۲ / ۲۰٪، «مکان» با ۴۰ مورد و ۶۱ / ۱۰٪، «مقایسه» با ۳۱ مورد و ۳۲ / ۸٪ از پر بسامدترین عناصر و «همراهی» با ۸ مورد و ۲۱ / ۲٪، «وسیله» با ۷ مورد و ۸۵ / ۱٪ و «قصد» با ۳ مورد و ۷۹ / ۰٪ از کم بسامدترین عناصر در میان عناصر پیرامونی هستند.

یک شبی در تاخت دل مست خراب / راه آن زلف پریشان بازیافت

(غزل ۱۹۶ / ۸۴)

ز آن دست همه جهان فرو بستی / تا جمله به جملگی تو را گشتیم

(غزل ۴۹۶ / ۳۵۹)

۲-۶-۲. فرایندهای رابطه‌ای در غزلیات عطار

فرایندهای رابطه‌ای به عنوان حلقه اتصالی در میان سایر فرایندها مطابق جدول و نمودار شماره ۱ با ۲۳۸ مورد و ۳۳ / ۳۲٪ از مجموع کل فرایندها در جایگاه دوم

قرار دارد. این فرایند در غزلیات عطار هم دنیای روابط انتزاعی را شامل می‌شود و هم رابط انواع تجربیات مادی و ذهنی است. مانند ابیات زیر:

درد عشق تو که جان می‌سوزدم گر همه زهرست از جان خوشترست
درد بر من ریز و درمانم مکن ز آنکه درد تو ز درمان خوشترست
(غزل ۱۳۵/۲۹)

همان‌گونه که در ابیات بالا ملاحظه می‌شود، فرایند رابطه‌ای «بودن» در میان فرایندهای مادی «سوختن»، «ریختن»، «درمان کردن» به عنوان یک رابط عمل کرده و شعر را از نوعی سکون و یکنواختی درآورده و باعث حرکت و پویایی در شعر شده است. فرایندهای رابطه‌ای با ۹۷ مورد و ۳۷/۷۰٪ در غزل عارفانه در بالاترین سطح فراوانی قرار دارد. سپس با ۷۸ مورد و ۳۳/۱۹٪ در غزل عاشقانه و در پایین ترین سطح فراوانی به غزل قلندرانه اختصاص دارد. در میان انواع فرایندهای رابطه‌ای، نوع وصفی آن با ۲۳۶ مورد و ۹۹/۱۵٪ نسبت به نوع شناختی آن با ۲ مورد و ۴۸/۰٪ بیشترین میزان فراوانی را نشان می‌دهد و این مسئله دلالت دارد بر توجه و تأکید عطار بر نوع روابط اسنادی ساده تا نوع هویت بخشی آن.

آنچه که نمودار (۲) نشان می‌دهد فرایند رابطه‌ای تأکیدی با ۲۰۶ مورد و ۵۵/۸۶٪ از مجموع ۲۳۸ مورد از کل فرایندهای رابطه‌ای بیشترین میزان کاربرد را در غزلیات عطار دارد. از این تعداد ۲۰۴ مورد و ۸۵/۷۱٪ آن به وصفی تأکیدی و به گونه معناداری پس از آن با کمترین بسامد به نوع شناختی تأکیدی تنها با ۲ مورد و ۸۴/۰٪ اختصاص دارد. مانند:

عطار در این کوی گر نیک و گر بد است	پروانه آن شمع طراز است
(وصفی تأکیدی)	(شناختی تأکیدی)
گر تو به عشق فی المثل عیسی وقتی ای فرید	راه مرو چو رهبرت سوزن و شانه یافتم
(وصفی تأکیدی)	(غزل ۴۳۶/۳۰۰)

فرایند وصفی حاشیه‌ای با ۲۷ مورد و ۱۱/۳۴٪ در جایگاه دوم از سطح فراوانی قرار دارد که بسیار قابل توجه و معنادار است. مانند نمونه‌های زیر از فرایندهای رابطه‌ای وصفی (تأکیدی، حاشیه‌ای و ملکی):

صورت نبندد ای صنم بی روی تو آرام دل	دل فتنه شد بر زلف تو ای فتنه ایام دل
(وصفی تأکیدی)	
ای جان من مولای تو تن غرقه در دریای تو	دیرست تا سودای تو بگرفت هفت اندام دل
(است: حذف شده/ وصفی تأکیدی)	(وصفی تأکیدی)
جانا دلم از چشم بد نه هوش دارد نه خرد	تا از شراب عشق خود پر باده کردی جام ما
(وصفی ملکی)	(غزل ۷۵/۸۰۰)
عشق را گوهر ز کانی دیگرست	مرغ عشق از آشیانی دیگرست
(وصفی حاشیه‌ای)	(وصفی حاشیه‌ای)
هر که بی جان عشق بازد آن خطاست	عشق بازیدن ز جانی دیگرست
(وصفی تأکیدی)	(غزل ۳۰/۱۳۶)

پس از آن وصفی ملکی با ۵ مورد و ۲/۱۰٪ در جایگاه سوم. از این تعداد ۳ مورد آن به غزل عاشقانه، ۲ مورد به غزل قلندرانه و در حد صفر به غزل عارفانه اختصاص دارد. اما فرایندهای وصفی تأکیدی با بیشترین میزان کاربرد از مجموع ۲۰۴ مورد با ۷۸ مورد و ۳۸/۲۳٪ در غزل عارفانه پس از آن در حد یکسانی با ۶۳ مورد و ۸۸/۳۰٪ در غزل عاشقانه و قلندرانه دیده می‌شود. فرایندهای شناختی تأکیدی تنها با ۲ مورد در غزل عاشقانه و قلندرانه هر کدام ۱ مورد کاربرد دارد اما در غزل عارفانه به گونه معنا دار و قابل توجهی هیچ موردی دیده نشد. بدین ترتیب می‌توان گفت که فرایندهای رابطه‌ای وصفی – تأکیدی پر کاربردی‌ترین فرایند در غزلیات عطار است. مانند نمونه زیر:

اگر تو عاشقی معشوق دورست وگر تو زاهدی مطلوب حورست

ره عاشق خراب اندر خراب است ره زاهد غرور اندر غرورست

همه دل‌ها چو گل‌های شکفته‌ست همه جان‌ها چو صف‌های طیورست

سراینده همه مرغان به صد لحن که در هر لحن صد سرّ و سرورست

از آن کم می‌رسد هر جان به این جشن که ره بس دور و جانان بس غیورست

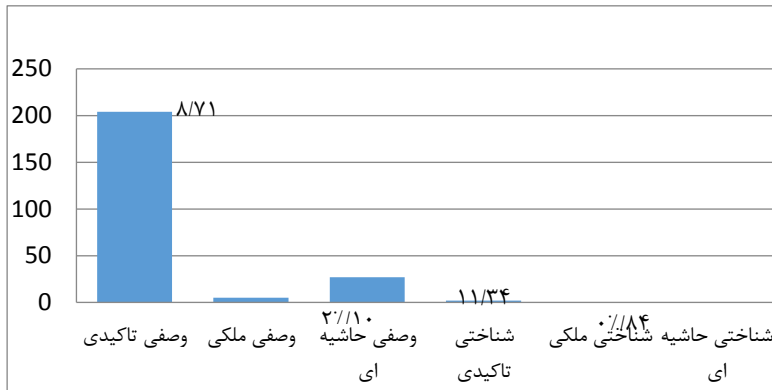
طریق تو اگر این جشن خواهی ز جشن و جان و عقل و دل عبورست

اگر این جا رسی بینی و گرنه دلت دایم از این پاسخ نفور است

خردمندا مکن عطار را عیب اگر زین شوق جانش ناصبورست

(غزل ۳۲ / ۱۳۸)

همان‌گونه که در این غزل عارفانه عطار ملاحظه می‌شود، فرایندهای فعلی رابطه-ای در کنار فرایندهای فعلی ذهنی (خواهی و بینی) و مادی (رسی) در توصیف جهان انتزاعی و بیان احساسات و ادراکات و عواطف قلبی شاعر نقش چشمگیر و قابل توجهی دارند. درباره غزل عارفانه عطار شفיעی کدکنی می‌گوید: « نکته در این گونه غزل‌های عطار که از یک موضوع واحد از آغاز تا پایان غزل پیروی می‌کند برهنگی این غزل‌ها از اصطلاحات عرفانی است یعنی شاعر چندان بر تجربه روحانی خویش مسلط است و چنان با موضوع آمیخته است که نیازی به اصطلاحات فنی تصوف احساس نمی‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۵۹). بنابراین در چارچوب نظریه هلیدی می‌توان گفت فرایندهای رابطه‌ای که به جهان روابط انتزاعی می‌پردازد، در غزلیات عطار که بیشترین نمود آن در غزل عارفانه است، برای بیان ویژگی‌ها و داشتن‌ها و هویت‌ها مورد استفاده قرار گرفته است.



نمودار ۲. فراوانی انواع فرایند رابطه‌ای در غزلیات عطار

۲-۶-۳. فرایندهای ذهنی غزلیات عطار

آنچه که جدول و نمودار (۱) نشان می‌دهد، فرایندهای ذهنی سومین فرایند پر کاربرد در غزلیات عطار است. این فرایند به نوعی بازگو کننده احساسات، اندیشه‌ها و دریافت‌های شاعر است از واقعیت‌های دنیای درون و بیرون خود. همان‌طور که قبلاً گفتیم این فرایند دارای چهار نوع است: «احساسی، ادراکی، شناختی، تمنایی» که با توجه به یافته‌های به دست آمده در نمودار (۳) نوع شناختی آن بیشترین کاربرد را در غزلیات عطار دارد. از مجموع ۷۳۶ مورد از کل فرایندهای موجود، ۹۳ مورد و ۶۳/۱۲٪ به فرایندهای ذهنی اختصاص دارد. از این تعداد ۳۹ مورد و ۴۱/۹۳٪ به افعال شناختی، ۲۷ مورد و ۲۹/۰۳٪ به افعال ادراکی، ۱۴ مورد و ۱۵/۰۵٪ به افعال تمنایی و ۱۳ مورد و ۱۳/۹۷٪ به افعال احساسی مربوط می‌شود. این فرایند در غزل عارفانه با ۴۷ مورد و ۵۳/۵۰٪ در بالاترین سطح فراوانی قرار دارد. سپس در غزل قلندرانه با ۳۰ مورد و ۳۲/۲۵٪ و در پایین‌ترین سطح فراوانی با ۱۶ مورد و ۱۷/۲۰٪ به غزل عاشقانه اختصاص دارد.

فرایندهای ادراکی در غزل عارفانه، فرایندهای شناختی در غزل قلندرانه و عارفانه، فرایندهای تمنایی در غزل‌های عارفانه و قلندرانه در حد یکسان و فرایندهای احساسی در غزل عارفانه سپس در غزل عاشقانه بیشترین کاربرد را دارند. در اینجا این سخن زرین کوب مؤید یافته این پژوهش است: «تصوف عطار تا حدی همانند تصوّف غزالی یک نظام سلوکی و رفتاری شخصی، فردی و عاری از روی و ریا بود. ناشی از عشق و عشق ناشی از درد بود» (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۱۵۸). شفیع‌ی کدکنی نیز بر این عقیده است که: «شعر عطار و مولوی پالوده از هر شائبه‌ای در خدمت یک جهان بینی است و آن جهان بینی عرفانی ایرانی است» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۸: ۴۴). بنابراین با توجه به بسامد بالای فرایندهای ذهنی شناختی در این نوع غزل، این نظریه هلیدی را به اثبات می‌رساند که گزینش افعال و فرایندها تصادفی نیست و براساس معنای ذهنی شاعر یا نویسنده شکل می‌گیرد. غزل زیر نمونه‌ای از کاربرد فراوان فرایند ذهنی شناختی را نشان می‌دهد:

نه قدر وصال تو هر مختصری داند	نه قیمت عشق تو هر بی خبری داند
هر عاشق سرگردان کز عشق تو جان بدهد	او قدر وصال تو آخری قدری داند
آن لحظه که پروانه در پرتو شمع افتد	کفر است اگر خود را بالی و پری داند
برخاست ز جان و دل عطار به صد منزل	در راه تو کس هرگز به زین سفری داند

(غزل ۱۸۴ / ۳۰۳)

و یا این ابیات از غزل قلندرانه:

بی‌سر و سروری شدم قبله‌ی کافری شدم	رند و قلندری شدم زهد فسانه یافتم
چون بنمود ناگهم آینده‌ی وجود روی	ذره به ذره را در او عشق نشانه یافتم
عاشق و یار دایماً در دو جهان هموست و بس	زانکه خیال آب و گل جمله بهانه یافتم
نه آلم فراق را هیچ دوا رقم زدم	نه ره دور عشق را هیچ کرانه یافتم

(غزل ۳۰۰ / ۴۳۶)

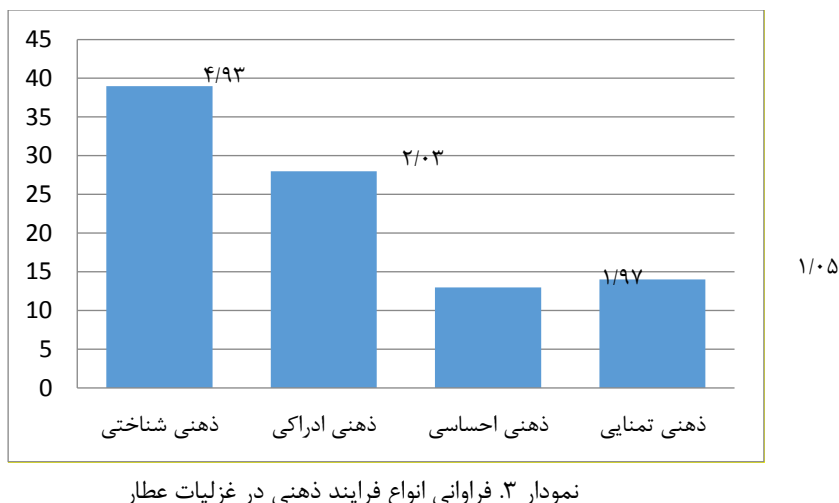
بنابراین با توجه به یافته‌های مذکور وداده‌های حاصل از نمودار (۳) می‌توان گفت عطار در بیان تجربیات درونی خود بیشترین بهره را از فرایندهای ذهنی شناختی برده است که دلالت بر نوعی معرفت عرفانی و شهودی عطار دارد. این معرفت جز از راه سیر و سلوک عملی و تهذیب نفس حاصل نمی‌شود. «معرفتی است یافتنی تا فهمیدنی که در اصطلاح عرفان و تصوف عبارت است از: دیدار حقایق به چشم دل و قلب پس از گذراندن مقامات و درک کیفیات احوال» (ابراهیمیان، ۱۳۷۸: ۲۰). همچنین «نشان دهنده یک نوع در خویش فرو رفتن است؛ سفر به درون و ذره و از ذره به کهکشان» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۰). بر همین اساس پورنامداریان در کتاب «در سایه آفتاب» غزلیات عطار را بدین‌گونه به سه گروه تقسیم می‌کند و بیان می‌دارد که: «گروه اول؛ غزل‌هایی که اندیشه و معنی در آنها غلبه دارد. گروه دوم؛ غزل‌هایی که اندیشه و معنی با عاطفه برانگیخته از اندیشه و معنی همراه است. گروه سوم؛ غزل‌هایی که عاطفه بر آنها غلبه دارد و معنی در آن پنهان و ناپیداست» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۰۲). نکته حائز اهمیت در فرایندهای ذهنی به کار رفته در غزلیات عطار این است؛ که حس‌گرها بیشتر انسانی هستند تا غیرانسانی و این دلالت بر نقش محوری انسان در غزلیات عطار دارد. نمونه‌ای از فرایندهای ذهنی با حس‌گرهای غیرجاندار مانند:

عقل ز تصویر او مانی نقاش شد چون دل عطار را بحر گهر بخش دید

(غزل ۱۶۶/۲۸۴)

تا دل من راه جانان باز یافت گوهری در پرده‌ی جان باز یافت

(غزل ۸۴/۱۹۶)



۲-۶-۴. فرایندهای رفتاری در غزلیات عطار

فرایندهای رفتاری در غزل قلندرانه با توجه به بافت موقعیتی خاص آن مطابق نظریه هلیدی بیشترین کاربرد را دارد. پس از آن، این فرایند در غزل عارفانه نمود پیدا می‌کند آن هم از سوی شاعر (عارف سالک) اما در غزل عاشقانه فضای غزل به گونه‌ای است که شاعر (عاشق) با استفاده از فرایندهای مادی و رابطه‌ای بیشتر به دنبال توصیف و بیان تجربیات ملموس و بیرونی خویش است و کمتر رفتاری از او یا معشوق سر می‌زند. همان‌طور که پیش از این درباره غزلیات قلندرانه عطار گفتیم، عطار در این نوع غزل به دلیل اوضاع اجتماعی نابسامان و آشفتگی که در آن قرار داشته است و از هر طرف بر تعداد صوفیان ظاهرنامی آن افزوده می‌شده و در هر گوشه‌ای شیخی خانقاه بر می‌آورده و مرید می‌پرورانده، با انجام کنش‌های مادی و رفتاری در کنار هم انسان را به تخریب ظاهر و رهایی از تمام بندها و پیوندها دعوت می‌کند. (ر.ک: زرین کوب، ۱۳۸۳: ۶۲).

با توجه به جدول و نمودار (۱) فرایندهای رفتاری با ۶۵ مورد و ۸/۵۹٪ پس از فرایندهای ذهنی از لحاظ میزان کاربرد و سطح فراوانی در جایگاه چهارم قرار دارد.

بدین ترتیب می‌توان گفت عطار در بیان تجربیات بیرونی و درونی خود از این فرایند کمترین بهره را برده است. بیشترین فراوانی به گونه معنا داری در غزل قلندرانه با ۲۸ مورد و ۴۳/۷۵٪ دیده می‌شود. در این فرایند نیز همچون فرایندهای دیگر فرایند مادی نقش فعالی دارد و در کنار فرایندهای رفتاری به نوعی واقع‌گرایی را به تصویر می‌کشد.

دل دست به کافری برآورد	و آئین قلندری برآورد
قرآیی تایی نمی خواست	رندی و مقامری برآورد
دین و ره ایزدی رها کرد	کیش بت آزی برآورد
	(غزل ۲۵۵/۱۴۳)

در این غزل «دست به کافری برآوردن، آئین قلندری برآوردن، رندی و مقامری برآوردن، رهاکردن دین و راه ایزدی، کیش بت آزی برآوردن» رفتارهایی هستند که از سوی شاعر در پاسخ به رفتارهای ریاکارانه و مزورانه صوفیان و زاهدان زمانه خود سر می‌زند. این فرایند در غزل‌های عاشقانه «تکمیل‌کننده کنش‌ها و کارکردهای رابطه عاشق و معشوق هست» (امیرخانلو، ۱۳۹۴: ۱۷۹) رفتارگر بیشتر خود شاعر است با رفتارهایی چون: «نشستن»، «برخاستن از جان» و «خود را باختن» بیشترین بسامد را در غزل‌های عطار به خود اختصاص داده است. مانند نمونه زیر:

ز فرط شادی وصلت به طوع جان بدهم	اگر ز وصل تو ام مژده‌ای به گوش رسد
در آن زمان همه خون دلم به جوش آید	که تو ز پس نگری زلف تو به دوش رسد
ز زلف تو به دلم چون هزار تاب رسید	کنون چو بحر دلم را هزار جوش رسد
نشسته‌ام ز خموشی رسیده جان بر لب	که یک شرابم از آن لعل سبزپوش رسد
	(غزل ۷۶۵/۴۱)

در این غزل عاشقانه نیز قرار گرفتن افعال رفتاری «خون به جوش آمدن»، «تاب به دل رسیدن»، «جوش به دل رسیدن» و «نشستن» در کنار افعال مادی «رسیدن»

در هرچه عینی تر کردن حالات و رفتار بین عاشق و معشوق نقش فعال و چشمگیری دارد.

۲-۶-۵. فرایندهای بیانی در غزلیات عطار

فرایندهای بیانی به نوعی بازگوکننده عقاید، تفکرات، عاطفه و تخیل طرفین گفتگو است. به عنوان مثال در غزل عاشقانه درد و رنج عاشق از فراق یار و ناز و انکار معشوق مطرح است. یا در غزل عارفانه نیستی و فناى عاشق بحث اصلی گفتگوهای میان شاعر و معشوق (آسمانی) را تشکیل می‌دهد و در غزل قلندرانه محور گفتگوها «کفر»، «توبه»، «ترک خودی» و «می خوردن» و از این قبیل موارد است.

فرایندهای بیانی مطابق آنچه که جدول و نمودار (۱) نشان می‌دهد، بسامد و درصد فراوانی بسیار کمی را ۵۰ مورد و ۶/۷۹٪ در غزلیات عطار شامل می‌شود. این میزان در غزل عاشقانه با ۲۲ مورد و ۴۴٪ بیشترین بسامد را دارد. پس از آن در غزل قلندرانه با ۱۹ مورد و ۳۸٪ و کمترین بسامد از آن غزل عارفانه است با ۹ مورد و ۱۸٪. در غزل عاشقانه به دلیل فضای مناظره گونه‌ای که بین عاشق و معشوق حاکم است، این فرایند کاربرد بیشتری دارد تا در دو نوع دیگر غزل. در بیشتر غزل‌ها گوینده خود شاعر است در حالی که مخاطبی ندارد و نوعی تک‌گویی در فضای غزل حاکم است اما بعد در ابیات پایانی غزل بین عاشق و معشوق، مناظره صورت می‌گیرد و شعر از حالت تک‌گویی خارج می‌شود. مانند نمونه زیر:

چون قصه‌ی زلف تو دراز است چه گویم؟ چون شیوه‌ی چشم‌ت همه ناز است چه گویم؟

این است حقیقت که ز وصل تو نشان نیست هر قصه که این نیست مجاز است چه گویم؟

گفتی که بگو تا چه کشیدی تو ز نازم کار من دلخسته نیاز است چه گویم؟

گفتم که «در بسته مرا چند دهی تو؟» گفتی که «درم بر همه باز است» چه گویم؟

گر بر همه باز است در وصل تو جاننا چون بر من سرگشته فراز است چه گویم؟

عطار در این کوی اگر نیک و گر بد است پروانه‌ی آن شمع طراز است چه گویم؟

(غزل ۵۱۸ / ۳۸۱)

نکته قابل توجه در غزلیات عطار که بسامد بالایی هم دارد و می‌توان گفت محور اکثر گفتگوهای میان عاشق و معشوق یا عارف و معشوق آسمانی است، مسئله «جان باختن، خود را ندیدن و از جان گذشتن» است که از سوی معشوق از عاشق یا عارف در گفتگوها درخواست می‌شود:

چون مرا تنها بدید آن ماهروی گفت: تنها بیش از این نتوان نشست

جان بده آنکه نشستِ ما طلب کی توان با جان بر جانان نشست

(غزل ۱۴۲ / ۳۶)

گفت: خون تو خواهم ریختن دل که این بشنود حالی از پی شکرانه شد

(غزل ۲۹۴ / ۱۷۵)

و گاهی عاشق از بیان عشقی که معشوق او را با آن آشنایی داده است اظهار ناتوانی می‌کند و گاهی هم این معشوق است که دست به انکار آنچه بین او و عاشق است می‌زند:

آشنایی داد با چیزی که نتوان داد شرح و ز همه کار جهان یکبارگی بیگانه شد

(همان)

بردی دلم از من جان چون با تو کنم دعوی خود را عجمی سازی انکار کنی حالی
(غزل ۴۷۲/۶۰۹)

در میان مشارکان اصلی فرایند همان‌گونه که در بالا اشاره شد، خود شاعر نقش محوری دارد و با ۲۴ مورد، ۴۸٪ از گفتگوها را به خود اختصاص داده است و پس از آن «معشوق» با ۱۴ مورد، «پیر» با ۵ مورد، «عام» با ۴ مورد و «خردمند» با ۱ مورد، هر کدام بسیار محدود در نقش گوینده ظاهر می‌شوند. از مشارکان غیر انسانی «دل» و «عشق» هر کدام ۱ مورد در گفتگوها حضور دارند.

عشق آمد گفت: «خون تو خواهم ریختن» دل که این بشنود حالی از پی شکرانه شد
(غزل ۱۷۵/۲۹۴)

دل دست به کافری برآورد و آئین قلندری برآورد
از توبه و زهد توبه‌ها کرد مؤمن شد و کافری برآورد
(غزل ۱۴۳/۲۵۵)

در میان انواع فرایندهای بیانی فعل «گفتن» با ۳۴ مورد و ۶۸٪ پر بسامدترین فرایند به حساب می‌آید. پس از آن افعالی چون: «انکار کردن»، «کوس زدن»، «آشنایی دادن»، «شرح دادن»، «ندا دادن»، «توبه کردن»، «أنا الحق گفتن»، «افتادن»، «نمودن»، «عیب کردن» و «بحث کردن» از جمله افعال بیانی به کار رفته در غزلیات عطار است. بیشترین تنوع این افعال در غزل قلندران مشاهده می‌شود و این تنوع در گویندگان در این نوع غزل بسیار قابل توجه است و این امر به نوعی «به خلق چند صدایی (polyphony) در شعر می‌انجامد» (امیرخانلو، ۱۳۹۴: ۱۸۱). اما در غزل عارفانه آنچه مشهود است گفتگو و مناظره بسامد بسیار کمی دارد و آن هم به دلیل فضای ذهنی و انتزاعی حاکم بر آن است که شاعر سعی دارد بیشتر به توصیف تجربیات درونی خود بپردازد تا به دنبال گفتگو باشد. اگر گفتگویی هم صورت گرفته است، مخاطب خود شاعر است و نوعی تک‌گویی در فضای شعر در جریان است. استاد

فروزانفر نیز در شرح احوال وی می‌نویسد: «او خود را رنجور عشق طیب غیبی می‌شناسد. دیوانه جمال لم یزل می‌بیند. محو اوست، بدو می‌بیند و از او می‌گوید» (فروزانفر، ۱۳۸۹: ۵۹).

۲-۶-۶. فرایندهای وجودی در غزلیات عطار

میزان فراوانی این فرایند نیز در چارچوب رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا در هر سه غزل عطار متغیر است. در غزل عاشقانه آنچه وجود و هستی دارد، وجود معشوق است. در غزل عارفانه و قلندرانه شاعر در قالب عارف سالک در برابر معشوق آسمانی موجودیتی برای خود نمی‌بیند. تمام هستی شاعر (عارف سالک) در وجود معشوق (آسمانی) حل شده و شاعر (عارف سالک) وجود خود را در وجود معشوق (آسمانی) می‌یابد.

تا با غم عشق آشنا گشتیم	از نیک و بد جهان جدا گشتیم
تا هست شدیم در بقای تو	از هستی خویشتن فنا گشتیم

(غزل ۳۵۹ / ۴۹۶)

مطابق جدول و نمودار (۱) فرایندهای وجودی با ۴۸ مورد و ۵۲ / ۶٪ در پایین‌ترین سطح فراوانی در غزلیات عطار قرار دارد. در غزل عاشقانه به گونه معناداری بیشترین کاربرد را دارد با ۲۲ مورد و ۴۵ / ۸۳٪ و پس از آن در غزل عارفانه با ۱۳ مورد و ۲۷ / ۰۸٪ و با کمترین بسامد در غزل قلندرانه با ۱۱ مورد و ۲۲ / ۹۱٪. نکته حائز اهمیت فراوانی فعل‌های وجودی منفی در شعر عطار است که به گونه معناداری بیشتر در غزل عارفانه سپس در غزل قلندرانه نمود پیدا می‌کند و حدود ۵۸ / ۳۳٪ از کل فرایندهای وجودی را شامل می‌شود. در فرایندهای وجودی منفی خود شاعر مشارک اصلی بوده و نقش محوری را دارد. مانند ابیات زیر:

چون رسید آن جایگاه عطار نه هست و نه نیست	کفر و ایمانش نماند و مؤمن و کافر بسوخت
--	--

(غزل ۱۱۲ / ۱۱)

دل‌چو بشناخت که عطار در این راه بسوخت از پی پیر قدم در پی عطار نهاد
(غزل ۹۹/۲۲۱)

فعل‌های: «سوختن، نبودن، به باد دادن، نماندن، جان باختن، حل شدن، صورت نیستن، نقصان گرفتن، خلل یافتن» از جمله فعل‌های وجودی منفی‌ای هستند که در غزلیات عطار بیشترین کاربرد را دارند.

فعل‌های وجودی مثبت در غزلیات عطار با ۱۳ مورد و ۶۸/۴۲٪ از کل فرایند های وجودی مثبت ۲۰ مورد به غزل عاشقانه اختصاص دارد؛ پس از آن به غزل قلندرانه با ۵ مورد و ۲۶/۳۱٪. مانند افعالی چون: «رخ نمودن معشوق، روی نمودن آینه وجود، بودن در دیر، آمدن وقت» و با کمترین میزان به غزل عارفانه با ۲ مورد و ۱۰٪. مانند: «زنده شدن دل، هست شدن در بقای معشوق (آسمانی)». مانند این بیت از غزلیات عاشقانه عطار که شاعر همه آنچه را که برای او اهمیت دارد را در وجود یار می‌بیند و به نوعی همه وجود او در وجود یار خلاصه می‌شود:

صبر و آرام و جوانی و غم و اندوه یار هرچه هست از اندک و بسیارم اینک می‌رسد
(غزل ۴۲/۷۶۶)

به این ترتیب از یافته‌های مذکور دریافت می‌شود که بیشترین میزان کاربرد افعال وجودی مثبت از آن غزل عاشقانه و بیشترین میزان کاربرد افعال وجودی منفی هم از آن غزل عارفانه و سپس قلندرانه است.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های پژوهش به این نتیجه می‌رسیم که بین نوع غزل و فرایندهای به کار رفته در آن ارتباط تنگاتنگ و معناداری وجود دارد. غزلیات عطار بر پایه نوعی واقع‌گرایی استوار شده است: از جمله دلایل آن را می‌توان فراوانی فرایندهای مادی ذکر کرد. این فرایند با ۳۲/۸۸٪ در هر سه منظومه نقش چشمگیری دارد. بیشترین بسامد آن در غزلیات قلندرانه و عاشقانه که دلالت بر تجارب بیرونی دارد، مشاهده

می‌شود. نکته دیگر اینکه این فرایند بیشتر به صورت معلوم و لازم (ناگذرا) به کار رفته است که نشان از اهمیت و نقش محوری کنشگر در غزلیات عطار دارد.

فرایندهای رابطه‌ای با ۳۲/۳۳٪ در غزلیات عارفانه بیشترین کاربرد را دارد. فرایندهای رابطه‌ای (وصفی - تأکیدی) بیشترین بسامد را دارد که حاکی از توجه و تأکید عطار است بر نوع روابط اسنادی ساده تا هویت بخشی آن.

از نکات حائز اهمیت دیگر در غزلیات عطار فراوانی فرایندهای ذهنی‌شناختی است با ۴۱/۹۳٪ که به گونه معناداری، بیشترین میزان کاربرد آن در غزلیات عارفانه و قلندرانه‌ی عطار مشاهده می‌شود و این مسئله حاکی از نوعی درون‌نگری عمیق معرفت‌شناختی دیدگاه عطار دارد.

فرایندهای رفتاری با ۸/۵۹٪، بسامد کمی در منظومه‌های عطار دارد که بیشترین میزان کاربرد آن در غزلیات قلندرانه دیده می‌شود. این فرایند در کنار فرایندهای مادی نقش مهمی در تکمیل کنش‌های عاشق و معشوق در غزلیات عاشقانه دارد. فرایندهای بیانی با ۶/۷۹٪ از دیگر فرایندهای کم بسامد در غزلیات عطار است که در غزل عاشقانه به شکل منظره بیشترین کاربرد را دارد.

فرایندهای وجودی با ۶/۵۲٪ از کم‌بسامدترین فرایندها در غزلیات عطار محسوب می‌شود که عطار از شکل منفی آن در غزل عارفانه و شکل مثبت آن در غزل عاشقانه بیشتر سود جسته است.

با توجه به نتایج مندرج در جدول و نمودار بسامد و درصد فراوانی داده‌ها، می‌توان گفت از مشارکان فعال در غزل عاشقانه و غزل عارفانه «معشوق» (زمینی و آسمانی) است با کنش‌هایی چون: «گذشتن، آمدن، دیدار کردن». پس از آن خود عاشق است که نشان از نقش محوری معشوق در فکر و اندیشه عطار است. در غزل قلندرانه «پیر» بیشترین مشارکت را بر عهده دارد با کنش‌هایی چون: «رخت به خمّار بردن، دست به زنار بردن، سیه‌روی کردن دین، دُرد خرابات خوردن و غیره». از مشارکان غیر

جاندار فعال در غزلیات عطار نیز «زلف، تیر مژگان، دل، خال، چشم، آتش عشق، یار، جان، خطت، غم و غیره» در غزل عاشقانه با کنش‌هایی چون: «آمدن، گرفتن، رسیدن، گذاشتن و غیره». «دل، عشق، برق استغنا، آتش غیرت، پروانه و غیره» در غزل عارفانه با کنش‌هایی چون: «سوزاندن، درآمدن، جستن، رسیدن، تاختن، افتادن و غیره» و در نهایت «عشق و دل» در غزل قلندرانه نقش فعال و برجسته‌ای دارند با کنش‌هایی چون: «در بند و زنار کشیدن، به بازار کشاندن، ریختن دُردیی بر جان، سر فرو بردن و غیره».

طبق یافته‌های پژوهش عناصر پیرامونی (افزوده‌های حاشیه‌ای) نیز در کنار فرایندهای موجود در غزلیات عطار نقش چشمگیری در عینیت بخشی و هرچه واقعی‌تر جلوه دادن تجربیات بیرونی و درونی عطار دارند. از میان عناصر پیرامونی پرکاربرد عنصر زمان، مکان، کیفیت و علت بسامد بالایی دارند که می‌توان آن را به نوعی ویژگی سبکی و شخصیتی عطار قلمداد کرد. از میان زمان‌های به کار رفته، بالاترین بسامد از آن زمان حال ساده و سپس زمان گذشته ساده و با کمترین بسامد از آن زمان آینده است و این مسئله نشان می‌دهد که اصولاً صوفیه در بحث زمان بیشتر به زمان حال تأکید دارند و به گذشته و آینده کمتر توجه می‌کنند اما آنجا که بخواهند بر قطعیت کلام خود بیفزایند از زمان گذشته ساده استفاده می‌کنند. حال ساده در غزل عارفانه سپس در غزل عاشقانه و زمان گذشته ساده در غزل قلندرانه بیشترین کاربرد را نشان می‌دهد. اما از حال التزامی در غزل عاشقانه و در غزل عارفانه بیشترین میزان کاربرد دیده می‌شود. این میزان از فراوانی را می‌توان نشان از رعایت نوعی ادب، تواضع و فروتنی عطار دانست در گفتگو با معشوق خود. فراوانی وجه فعل‌های خبری همراه با افزوده‌های قطعیت در هر سه غزل بسیار قابل توجه است و بر واقع‌گرایی و قطعیت عطار در بیان تجربیات بیرونی و درونی خود دلالت دارد.

در پایان می‌توان گفت زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی به دلیل معنا بنیاد بودن، توجه به بافت غیر زبانی و به مطالعه گرفتن همه وجوه سخن در تجزیه و تحلیل متون ادبی بسیار کارآمد است.

این پژوهش به عنوان اولین گام به روش علمی پیرامون غزلیات عطار است به این معنا که می‌توان با استفاده از سایر نظریات هلیدی گام‌های بعدی را در جهت تفسیر غزل وی برداشت. پیشنهاد می‌شود با توجه به نقش و جایگاه بلند عطار در پیشبرد عرفان اسلامی سایر نظریات هلیدی در غزلیات وی مورد بررسی قرار گیرد تا بتوان به جزئیات بیشتری از ویژگی‌های سبکی و شخصیتی وی دست یافت.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

- (۱) ابراهیمیان، سیدحسین (۱۳۷۸)، *معرفت‌شناسی در عرفان*، چاپ اول، قم: بوستان کتاب قم.
- (۲) البرزی، پرویز (۱۳۹۲)، *معانی زبان‌شناسی متن*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- (۳) پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، *در سایه آفتاب (شعر فارسی و ساخت-شکنی در شعر مولوی)*، تهران: سخن.
- (۴) حق‌شناس، علی محمد (۱۳۸۲)، *زبان و ادب فارسی؛ در گذرگاه سنت و مدرنیته* (مجموعه مقالات)، تهران: آگه.
- (۵) ریتز، هلموت (۱۳۷۴)، *دریای جان*، ترجمه عباس زریاب خویی و مهرآفاق بابیردی، چاپ اول، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی
- (۶) زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳)، *صدای بال سیمرغ، درباره زندگی و اندیشه عطار*، چاپ چهارم، تهران: سخن.
- (۷) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، *زبور پارسی، نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار*، چاپ اول، تهران: آگه.
- (۸) شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، *سیر غزل در شعر فارسی*، چاپ پنجم، تهران: فردوسی.
- (۹) عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۲ الف)، *دیوان کامل*، به سعی و تصحیح مهدی مداینی، مهران افشاری با همکاری و نظارت علیرضا امامی، چاپ اول، تهران: چرخ.

- ۱۰) (۱۳۹۲ ب)، *منطق‌الطیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ هشتم، تهران: سخن.
- ۱۱) فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.
- ۱۲) فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۹)، *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری*، چاپ اول، تهران: زوآر.

ب: مقاله‌ها

- ۱) امیرخانلو، معصومه (۱۳۹۴)، «*سبک‌شناسی غزلیات حافظ براساس فعل، رویکرد نقش‌گرا*» نشریه ادب فارسی، سال ۵، شماره ۲ (پیاپی ۱۶)، صص ۱۶۹-۱۸۶.
- ۲) ایشانی، طاهره، نعمتی قزوینی، معصومه (۱۳۹۲)، «*بررسی انسجام و پیوستگی در سوره صف با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا*»، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، دوره ۹، شماره ۲۷، صص ۶۵-۹۵.
- ۳) ایشانی، طاهره (۱۳۹۳)، «*بررسی ویژگی‌های سبکی و شخصیتی سیمین دانشور، با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا*»، نشریه زبان شناخت پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۵، شماره ۱، صص ۱۹-۳۴.
- ۴) صمدیانی، غلامرضا (۱۳۹۴)، «*بررسی تجربه‌های عرفانی در تمهیدات براساس فعل با تأکید بر رویکرد نقش‌گرا*» نشریه نشرپژوهی ادب پارسی، سال ۱۸، شماره ۳۷، صص ۱۶۷-۱۸۷.

ج: پایان‌نامه‌ها

(۱) حق‌بین، فریده (۱۳۸۲)، «بررسی صوری، نقشی و شناختی تعدی در

زبان فارسی»، پایان‌نامه دوره دکتری، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

(۲) صدری، نیّره (۱۳۹۴)، «بررسی سبک شناختی گلستان سعدی با تکیه

بر زبان‌شناسی نقش‌گرا»، پایان‌نامه دوره دکتری، تهران: دانشگاه علامه

طباطبایی.

د: منابع انگلیسی

1) Halliday, M.A.K (2014), **An Introduction to Functional Grammar**, Revised by Christian M.I.M. Matthiessen.

2) Halliday, M.A.K and Matthiessen, chritian (2004), **An Introduction to Functional Grammar**, London: Edward Arnold.

فصل‌نامه بین‌المللی علمی - تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)

سال هشتم، شماره بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۴ (صص ۴۱-۶۵)

مقاله پژوهشی

Doi: [10.22034/jmzf.2026.562181.1261](https://doi.org/10.22034/jmzf.2026.562181.1261)

بررسی برجسته‌سازی زبانی و تصویری در اشعار حسین منزوی

پریسا رنجبری^۱، فاطمه مدرسی^۲

چکیده

شعر معاصر فارسی، به‌ویژه در قالب غزل، شاهد تحولاتی بنیادین در زبان و تصویر بوده است؛ یکی از چهره‌های شاخص این تحول، حسین منزوی است که با بهره‌گیری از ظرفیت‌های بلاغی و هنری، توانسته است زبان شعر را از حالت سنتی به سوی بیانی چندلایه و نوآورانه سوق دهد. زمینه این پژوهش، بررسی نحوه برجسته‌سازی زبانی و تصویری در اشعار منزوی است؛ هدف پژوهش، تحلیل دقیق شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن‌ها به خلق معنا، انتقال عاطفه و زیبایی‌شناسی دست یافته است. روش تحقیق، کیفی و توصیفی-تحلیلی است. داده‌ها از میان غزل‌های عاشقانه و اجتماعی منزوی انتخاب شده‌اند و با تکیه بر نظریه‌های زبان‌شناسی برجسته‌سازی (نظیر قاعده‌افزایی، قاعده‌کاهی، واژگان‌گزینی خاص) و تصویرسازی شعری (خیالی، واقعی، استعاره، نمادین) تحلیل شده‌اند. ضرورت این تحقیق از آنجا ناشی می‌شود که با وجود شهرت منزوی در غزل‌سرایی، کمتر پژوهشی به‌طور نظام‌مند به بررسی ساختارهای برجسته‌ساز در شعر او پرداخته است؛ در حالی که شناخت این ساختارها می‌تواند به فهم عمیق‌تر از زبان شعر معاصر و ظرفیت‌های بیانی آن کمک کند. سؤال اصلی تحقیق این است: حسین منزوی چگونه از برجسته‌سازی‌های زبانی و تصویری برای خلق تجربه‌های عاطفی، فلسفی و اجتماعی در شعر خود بهره می‌گیرد؟ یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که منزوی با شکستن قواعد نحوی، گزینش واژگان غیرمنتظره، حذف یا افزودن عناصر زبانی، و خلق تصاویر چندلایه، توانسته است شعر را به رسانه‌ای برای بیان پیچیدگی‌های روانی و هستی‌شناختی بدل کند. برجسته‌سازی در شعر منزوی نه تنها ابزاری برای زیبایی‌شناسی، بلکه سازوکاری برای انتقال معنا، تجربه و تحول در زبان شعر فارسی است.

واژه‌های کلیدی: برجسته‌سازی زبانی، برجسته‌سازی تصویری، حسین منزوی، زبان‌شناسی.

^۱ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

Parisa123@gmail.com

^۲ استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران (نویسنده مسئول).

f.modarresi@urmia.ac.ir

۱. مقدمه

شعر فارسی، به‌ویژه در قالب غزل، همواره بستری برای تجلی عاطفه، تخیل و اندیشه بوده است. در سده‌های اخیر، با ظهور جریان‌های نوگرایانه، زبان شعر دستخوش تحولاتی بنیادین شده که از جمله آن‌ها می‌توان به برجسته‌سازی‌های زبانی و تصویری اشاره کرد؛ یعنی استفاده آگاهانه از عناصر زبانی و هنری برای جلب توجه، خلق معنا و انتقال تجربه‌های زیسته. در میان شاعران، حسین منزوی، یکی از برجسته‌ترین غزل‌سرایان معاصر، با تلفیق سنت و نوآوری توانسته است زبان شعر را از حالت ایستا و تقلیدی به سوی بیانی پویا، چندلایه و خلاقانه سوق دهد.

منزوی نه تنها در سطح واژگان و نحو، بلکه در تصویرسازی‌های شعری، از ظرفیت‌های بلاغی و ذهنی بهره گرفته است تا تجربه‌های عاشقانه، فلسفی، اجتماعی و روانی را به‌گونه‌ای هنرمندانه بازتاب دهد. برجسته‌سازی در شعر او، گاه با شکستن قواعد نحوی و واژگان‌گزینی غیرمنتظره رخ می‌دهد و گاه با خلق تصاویر استعاری، نمادین یا خیالی که مخاطب را به تأمل و شهود وا می‌دارد. این ویژگی‌ها، شعر منزوی را از بسیاری از هم‌عصرانش متمایز کرده و آن را به منبعی غنی برای تحلیل‌های زبان‌شناختی و زیبایی‌شناختی بدل ساخته است.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

اشعار حسین منزوی به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های غزل معاصر فارسی، واجد ویژگی‌هایی است که آن را از جریان‌های سنتی و حتی بسیاری از هم‌روزگاراناش متمایز می‌سازد. یکی از مهم‌ترین این ویژگی‌ها، بهره‌گیری خلاقانه از شگردهای برجسته‌سازی زبانی و تصویری است؛ به‌گونه‌ای که واژگان‌گزینی خاص، ترکیب‌سازی‌های نو و تصویرپردازی‌های استعاری، خیالی و نمادین، زبان شعر او را از سطح توصیف قراردادی به سطحی چندلایه و تأویل‌پذیر ارتقا می‌دهد. با این حال،

تاکنون کمتر پژوهشی به‌صورت نظام‌مند به بررسی علمی این برجسته‌سازی‌ها در مجموعه‌های شعری او پرداخته است. فقدان چنین مطالعه‌ای موجب شده است که جایگاه منزوی در تحول زبان و تصویر در غزل معاصر به‌طور دقیق روشن نشود. بنابراین مسئله اصلی پژوهش حاضر، تحلیل و تبیین شیوه‌های برجسته‌سازی زبانی و تصویری در اشعار حسین منزوی و نشان‌دادن نقش آن‌ها در خلق معنا، زیبایی‌شناسی و نوآوری شعری است.

از این‌رو، پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی-تحلیلی، در پی آن است که با بررسی نمونه‌هایی از اشعار منزوی، به این پرسش پاسخ دهد که برجسته‌سازی زبانی و تصویری در شعر حسین منزوی چگونه به خلق معنا، انتقال عاطفه و ارتقای زیبایی‌شناسی شعر کمک می‌کند؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این تحقیق بررسی شیوه‌های برجسته‌سازی زبانی و تصویری در اشعار حسین منزوی با تمرکز بر مجموعه اشعار وی است. پژوهش می‌کوشد با تحلیل دقیق شگردهای واژگانی، نحوی و تصویری، نقش آن‌ها را در خلق معنا و زیبایی‌شناسی غزل معاصر نشان دهد. در نهایت، این مطالعه جایگاه منزوی را در تحول زبان و تصویرپردازی شعر فارسی روشن می‌سازد. ضرورت این تحقیق، نه تنها در شناخت دقیق‌تر زبان شعر منزوی، بلکه در فهم ظرفیت‌های زبان فارسی برای بیان تجربه‌های انسانی نهفته است. تحلیل برجسته‌سازی در شعر او می‌تواند الگویی برای بررسی سایر شاعران معاصر نیز فراهم آورد و به توسعه نقد ادبی مبتنی بر زبان‌شناسی کمک کند.

۳-۱. پیشینه تحقیق

برجسته‌سازی زبانی و تصویری، از مهم‌ترین ابزارهای بلاغی در شعر معاصر است که به خلق معنا، انتقال عاطفه و زیبایی‌شناسی کمک می‌کند. حسین منزوی، به‌عنوان یکی از نوگرایان غزل‌سرایان معاصر، در اشعار خود از این ظرفیت‌ها بهره برده است؛ با این حال، بررسی‌های موجود بیشتر به جنبه‌های جزئی یا تک‌بعدی این برجسته‌سازی‌ها پرداخته‌اند. به طور مثال:

۱- طالبلو و همکاران (۱۳۹۹)، در مقاله «تحلیل زبان تصویر در غزل رمانتیک حسین منزوی» به بررسی تصویرسازی در غزل‌های رمانتیک منزوی با تمرکز بر تصاویر غیرخیالی پرداخته‌اند و نتیجه نشان می‌دهد که منزوی از تصاویر عاطفی و ملموس بهره می‌گیرد که گاه بدون صورخیال نیز در انتقال احساس موفق‌اند.

۲- مظفری و جعفری (۱۳۹۲)، در مقاله «بررسی گونه‌های برجسته‌سازی قاعده‌افزایی در اشعار حسین منزوی» به تحلیل قاعده‌افزایی به‌عنوان یکی از شیوه‌های برجسته‌سازی در اشعار منزوی پرداخته‌اند. نتیجه نشان می‌دهد که افزوده‌های نحوی در شعر منزوی موجب برجسته‌سازی معنا و موسیقی درونی شعر شده‌اند.

۳- مدرسی و کاظم‌زاده (۱۳۹۰)، در مقاله «تکرار واژه یکی از شگردهای برجسته‌سازی در غزل حسین منزوی» به بررسی نقش تکرار واژه در برجسته‌سازی زبان شعری منزوی پرداخته‌اند. نتیجه نشان می‌دهد که تکرار واژه در غزل‌های منزوی موجب تشخیص زبانی و تأکید معنایی شده و با عناصر بلاغی دیگر مانند ایهام و تقابل همراه است.

تمایز و نوآوری مقاله حاضر در آن است که برخلاف تحقیقات پیشین که هر کدام تنها به یک جنبه از برجسته‌سازی (تکرار، تصویر، قاعده‌افزایی) پرداخته‌اند، این پژوهش با رویکردی تلفیقی و نظام‌مند، هم‌زمان به بررسی برجسته‌سازی‌های زبانی و

تصویری در اشعار منزوی می‌پردازد و ارتباط آن‌ها با تجربه‌های عاطفی، فلسفی و زیبایی‌شناختی شاعر را تحلیل می‌کند.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. مفهوم بنیادین برجسته‌سازی زبانی

برجسته‌سازی زبانی به معنای استفاده آگاهانه از عناصر زبانی به گونه‌ای است که آن‌ها از زمینه عادی زبان متمایز شوند و توجه مخاطب را جلب کنند. «این مفهوم نخستین بار توسط صورت‌گرایان روس مطرح شد و بعدها در نقد ادبی و زبان‌شناسی ادبی گسترش یافت. در شعر، برجسته‌سازی موجب خلق جلوه‌های هنری، عاطفی و معنایی می‌شود و زبان را از حالت روزمره به زبان ادبی ارتقا می‌دهد» (طالقانی، ۱۳۹۴: ۴۹).

۲-۱-۲. هنجارگریزی به عنوان اصل برجسته‌سازی

یکی از مهم‌ترین شیوه‌های برجسته‌سازی، هنجارگریزی است؛ یعنی شاعر با شکستن قواعد معمول زبان، ساختارهایی خلق می‌کند که غیرمنتظره، تازه و تأثیرگذارند. «این هنجارگریزی می‌تواند در سطح واژگان، نحو، آوا یا معنا رخ دهد و موجب برجسته شدن زبان شعر نسبت به زبان معیار شود» (صدری، ۱۳۹۰: ۱۵۸).

۲-۱-۳. قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. «قاعده‌افزایی یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می‌شود که موجب برجسته‌سازی در متن ادبی می‌گردد. لیچ (Leech) برجسته‌سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر

زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده‌افزایی) امکان‌پذیر می‌داند» (صفوی، ۱۳۸۰: ۴۰). یاکوبسن معتقد است که «فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی» حاصل می‌آید» (همان: ۱۵۰). استفاده از قاعده‌افزایی، دلالت بر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی، جهت ناآشناسازی و برجستگی زبان است که صورت‌گران روس آن را عامل پیدایی اثر ادبی می‌دانند؛ در قاعده‌افزایی از سه سطح مختلف بهره‌برداری می‌شود. قاعده‌افزایی حاصل تکرار در سطوح آوایی یا واجی، لغوی و نحوی است تا موسیقی و توازن حاصل از تکرار کلام ایجاد شود» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۴).

اساس نظریه ادبی صورت‌گران در آثار شک洛夫سکی (shklovsky)، موکارفسکی (Mukarovsky) بر شالوده مفاهیمی چون آشنایی‌زدایی با بیگانه‌ستیزی و برجسته‌سازی زبان بنا شده است. صورت‌گرایان، تمام شگردها، ترفندها و آرایه‌هایی که زبان شعر را از زبان غیرشعر (معیار) جدا کرده، آن را برای مخاطب بیگانه می‌ساخت، تحت عنوان کلی «آشنایی‌زدایی» جای دادند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴).

در این شیوه، شاعر با افزودن عناصر نحوی یا بلاغی، ساختار زبان را برجسته می‌سازد. این افزودن می‌تواند شامل تکرار واژه، ترکیب‌های اضافی، یا ساختارهای نحوی پیچیده باشد که به تأکید معنایی یا موسیقایی شعر کمک می‌کند. مثلاً تکرار واژه‌هایی مانند «تو» یا «چشم» در شعر منزوی، نه تنها عاطفه را تقویت می‌کند، بلکه ساختار شعر را نیز برجسته می‌سازد.

۲-۱-۴. قاعده‌کاهی

در مقابل قاعده‌افزایی، شاعر گاه با حذف عناصر زبانی و ایجاز، احساس را منتقل می‌کند که به آن قاعده‌کاهی می‌گویند. «این حذف می‌تواند شامل حذف فعل، فاعل، یا سایر اجزای جمله باشد که خلأ معنایی یا تعلیق ایجاد می‌کند. در شعر منزوی،

حذف فعل یا استفاده از جمله‌های ناقص، فضایی عاطفی و تأمل‌برانگیز می‌سازد» (طالقانی، ۱۳۹۴: ۵۵).

۲-۱-۵. واژگان‌گزینی خاص و غیرمتعارف

شاعر با انتخاب واژگانی که بار عاطفی، تصویری یا فرهنگی خاصی دارند، زبان شعر را از زبان روزمره متمایز می‌سازد. این انتخاب‌ها گاه شامل واژگان مهجور، نوآورانه یا ترکیب‌های تازه‌اند. در شعر منزوی، واژگانی چون «زلزله»، «آیه»، یا «آغوش شب» نمونه‌هایی از این‌گزینش‌اند که معنا و تصویر را برجسته می‌کنند.

۲-۱-۶. نحو شکنی و جابه‌جایی ساختار جمله

شاعر با تغییر در ترتیب واژگان یا ساختار نحوی جمله، تازگی، تعلیق یا تأکید ایجاد می‌کند. این شیوه در شعر معاصر، به‌ویژه در بیان تجربه‌های روانی و فلسفی، کاربرد فراوان دارد. در شعر منزوی، جملاتی چون «به شب‌نشینی چشم تو دعوت است دلم» (منزوی، ۱۳۷۸: ۸۸). نمونه‌ای از نحو شکنی است که ساختار جمله را از حالت معمول خارج کرده و آن را برجسته می‌سازد.

۲-۱-۷. توازن و تکرار

تکرار واژه، ساختار یا آوا در شعر، موجب برجسته‌سازی موسیقایی و معنایی می‌شود. این تکرارها گاه در خدمت عاطفه‌اند و گاه در خدمت ساختار بلاغی شعر. در شعر منزوی، تکرار واژه‌هایی چون «تو»، «چشم»، «شب» یا «تنهایی» نه تنها موسیقی درونی شعر را تقویت می‌کند، بلکه به انتقال احساس نیز کمک می‌کند.

۲-۲. برجسته‌سازی تصویری در شعر فارسی

۲-۲-۱. مفهوم بنیادین برجسته‌سازی تصویری

برجسته‌سازی تصویری به معنای خلق تصاویر ذهنی، خیالی یا نمادین در زبان شعر است که از زمینه عادی زبان فراتر می‌رود و موجب تحریک تخیل، انتقال احساس و تعمیق معنا می‌شود. این تصاویر با بهره‌گیری از عناصر بلاغی مانند تشبیه، استعاره، نماد و مجاز ساخته می‌شوند و نقش مهمی در زیبایی‌شناسی شعر دارند.

۲-۲-۲. تصویر خیالی

تصاویر خیالی با استفاده از عناصر طبیعت، بدن، مکان و زمان، فضایی ذهنی و شاعرانه خلق می‌کنند. این تصاویر معمولاً از تجربه واقعی فاصله دارند و با تخیل شاعر شکل می‌گیرند. در شعر منزوی، ترکیب‌هایی مانند «ماه در آغوش شب» یا «چشم تو، آیه زلزله» نمونه‌هایی از تصویر خیالی‌اند که عاطفه و تخیل را در هم می‌آمیزند.

۲-۲-۳. تصویر واقعی

تصاویر واقعی به عناصر ملموس و قابل مشاهده در جهان بیرونی اشاره دارند. این تصاویر معمولاً با مکان، اشیاء یا حالات روزمره مرتبط‌اند و به شعر زمینه‌ای عینی و قابل لمس می‌بخشند. در شعر منزوی، اشاره به «کوچه‌های خیس تبریز» یا «پنجره‌های بسته خانه» نمونه‌هایی از تصویر واقعی‌اند که با بار عاطفی همراه‌اند.

۲-۲-۴. تصویر استعاری

استعاره یکی از مهم‌ترین ابزارهای برجسته‌سازی تصویری است. شاعر با جایگزینی یک مفهوم با مفهوم دیگر، تصویری چندلایه و تأویلی خلق می‌کند. در شعر منزوی، استعاره‌هایی چون «چشم تو، زخم کهنه تاریخ»، نمونه‌ای از تصویر استعاری‌اند که هم‌زمان بار روانی، تاریخی و عاطفی دارند» (صدری، ۱۳۹۰: ۴۲).

۵-۲-۲. تصویر نمادین

نمادها در شعر، مفاهیمی فراتر از معنای ظاهری خود دارند و به تجربه‌های جمعی، فرهنگی یا فلسفی اشاره می‌کنند. در شعر منزوی، نمادهایی چون «آینه»، «ماه»، «چشم»، یا «تنهایی» بار معنایی خاصی دارند و به عنوان عناصر برجسته‌ساز تصویری عمل می‌کنند.

۶-۲-۲. ترکیب چندگانه تصاویر

در بسیاری از اشعار منزوی، تصاویر خیالی، واقعی، استعاری و نمادین در کنار هم قرار می‌گیرند و ساختاری چندلایه می‌سازند. این ترکیب موجب تعمیق معنا، تحریک تخیل و انتقال تجربه‌های پیچیده می‌شود. برجسته‌سازی تصویری در این حالت، نه تنها زیبایی‌شناختی، بلکه هستی‌شناختی و روان‌شناختی نیز هست.

۳-۲. تحلیل

۱-۳-۲. برجسته‌سازی زبانی

۱-۱-۳-۲. تکرار جمله، گروه، واژه

«تو را دوست دارم، تو را دوست دارم، تو را دوست دارم...» (منزوی، ۱۳۸۴: ۲۱).
در این بیت، حسین منزوی با تکرار سه‌باره جمله کامل «تو را دوست دارم»، یکی از مؤثرترین شگردهای برجسته‌سازی زبانی یعنی تکرار نحوی را به کار می‌گیرد. این تکرار، زبان شعر را از سطح گزارشی به سطح تأکیدی و آیینی ارتقا می‌دهد.
از منظر زبان‌شناسی، تکرار این جمله با حفظ ساختار نحوی و واژگانی، موجب «توازی» می‌شود؛ یعنی جمله‌ای واحد با وزن و نحو ثابت، چندبار پشت‌سر هم تکرار می‌گردد تا معنا برجسته شود. این تکرار، توجه مخاطب را از پیام به خود زبان معطوف می‌کند؛ زبان دیگر صرفاً ابزار انتقال معنا نیست، بلکه خود معناست.

همچنین، تکرار واژه «تو» در آغاز هر جمله، مرکزیت مخاطب را تثبیت می‌کند و واژه «دوست دارم» با تکرار، از یک گزاره عاطفی به یک مناسک زبانی تبدیل می‌شود. این نوع تکرار، نه تنها تأکید معنایی دارد، بلکه ساختار موسیقایی شعر را نیز تقویت می‌کند و ریتم درونی آن را شکل می‌دهد.

«تو را دوست دارم، اگرچه دلم را / به آتش کشیدی، به آتش کشیدی» (همان: ۲۳). در این بیت، تکرار فعل مرکب «به آتش کشیدی» در پایان مصرع دوم، نمونه‌ای برجسته از شگرد برجسته‌سازی زبانی از طریق تکرار فعلی است. این تکرار، نه تنها تأکید معنایی دارد، بلکه با ایجاد ضرب‌آهنگ درونی، شدت عاطفی جمله را افزایش می‌دهد.

از منظر بلاغی، تکرار فعل در جایگاه پایانی مصرع، موجب تعلیق و تأکید می‌شود. شاعر ابتدا جمله را با «تو را دوست دارم» آغاز می‌کند - جمله‌ای مثبت و عاشقانه - اما بلافاصله با «اگرچه دلم را به آتش کشیدی» تضادی درونی می‌آفریند. تکرار «به آتش کشیدی» در پایان، این تضاد را برجسته می‌کند و نشان می‌دهد که آسیب، نه یک بار، بلکه به گونه‌ای تکرارشونده یا فراموش‌ناشدنی رخ داده است.

از منظر زبان‌شناسی، این تکرار فعل، ساختار جمله را از یک گزاره خبری ساده به یک ساختار تأکیدی و عاطفی تبدیل می‌کند. تکرار، بار معنایی فعل را دوجندان می‌کند و آن را از یک کنش به یک تجربه درونی و ماندگار بدل می‌سازد.

از منظر موسیقایی، تکرار فعل در پایان مصرع، وزن و آهنگ جمله را تثبیت می‌کند و با ایجاد ضرب‌آهنگ، حس سوختن و تکرار درد را به صورت شنیداری منتقل می‌سازد.

«تو را دوست دارم، تو را دوست دارم / همین جمله را تا ابد می‌نویسم» (همان: ۲۴). در این بیت، تکرار جمله کامل «تو را دوست دارم» در آغاز، نمونه‌ای روشن از شگرد برجسته‌سازی زبانی از طریق تکرار نحوی و معنایی است. این تکرار، جمله‌ای

ساده و آشنا را به ساختاری برجسته و تأثیرگذار تبدیل می‌کند که نه تنها معنا را تثبیت می‌کند، بلکه آن را به تجربه‌ای زبانی و عاطفی بدل می‌سازد.

از منظر بلاغی، تکرار جمله کامل پیش از بیان «همین جمله را تا ابد می‌نویسم»، نقش زمینه‌ساز دارد. شاعر ابتدا جمله را دو بار می‌گوید تا آن را در ذهن مخاطب بنشانند، سپس در مصرع دوم، با اشاره به «همین جمله»، به آن ارجاع می‌دهد و با افزودن عبارت «تا ابد»، آن را به یک قول عاشقانه جاودانه تبدیل می‌کند. این پیوند میان تکرار و زمان (ابدیت)، جمله را از یک گزاره گذرا به یک تعهد زبانی و هستی‌شناختی ارتقا می‌دهد.

از منظر زبان‌شناسی، تکرار جمله کامل پیش از ارجاع ضمیر اشاره‌ای «همین»، موجب برجسته‌سازی مرجع می‌شود. مخاطب دقیقاً می‌داند که شاعر به کدام جمله اشاره دارد و این وضوح، قدرت تأکیدی جمله دوم را دوچندان می‌کند.

از منظر موسیقایی، تکرار جمله «تو را دوست دارم» با وزن متقارن، ضرب‌آهنگ درونی شعر را تقویت می‌کند و با ورود به مصرع دوم، نوعی فرود معنایی و عاطفی ایجاد می‌شود که حس تعهد، استمرار و نوشتن را القا می‌کند.

«تنهایی، تنهایی، تنهایی...» (منزوی، ۱۳۷۸: ۵۸).

در این بیت، واژه «تنهایی» سه بار پشت‌سر هم و بدون فعل یا توضیح تکرار شده است. این ساختار، نمونه‌ای خالص از شگرد برجسته‌سازی زبانی از طریق تکرار واژه مفهومی است. شاعر با حذف عناصر نحوی و حفظ تنها یک واژه، معنا را از سطح گزارشی به سطح تجربه زبانی و روانی ارتقا می‌دهد.

از منظر بلاغی، تکرار واژه «تنهایی» بدون اتصال به جمله یا فعل، موجب ایستایی و تعلیق معنایی می‌شود. این ایستایی، خود نوعی برجسته‌سازی است: واژه‌ای که معمولاً در جمله حل می‌شود، این بار به تنهایی ایستاده و تمام بار معنایی شعر را حمل می‌کند.

از منظر زبان‌شناسی، این تکرار موجب «تشخص واژه» می‌شود؛ یعنی واژه «تنهایی» از یک مفهوم انتزاعی به یک موجود زبانی تبدیل می‌شود که حضورش در شعر ملموس و شنیدنی است. تکرار، واژه را از پس‌زمینه جمله بیرون می‌کشد و به پیش‌زمینه ذهن مخاطب می‌برد.

از منظر موسیقایی، تکرار سه‌گانه با وزن متقارن، ضرب‌آهنگ درونی شعر را شکل می‌دهد. این ضرب‌آهنگ، حس تکرارشونده انزوا را به صورت شنیداری منتقل می‌کند؛ گویی شاعر با هر تکرار، لایه‌ای از تنهایی را آشکار می‌سازد.

«چشم تو، چشم تو، چشم تو» (منزوی، ۱۳۸۴: ۲۹).

در این بیت، عبارت «چشم تو» سه بار پشت‌سر هم و بدون فعل یا توضیح، تکرار شده است. این ساختار، نمونه‌ای خالص از شگرد برجسته‌سازی زبانی از طریق تکرار واژه نمادین است. شاعر با حذف عناصر نحوی و حفظ تنها یک عبارت، معنا را از سطح گزارشی به سطح تجربه زبانی و روانی ارتقا می‌دهد.

از منظر بلاغی، تکرار «چشم تو» بدون اتصال به فعل یا جمله، موجب ایستایی و تمرکز معنایی می‌شود. این ایستایی، خود نوعی برجسته‌سازی است: عبارت «چشم تو» که معمولاً در جمله حل می‌شود، این بار به تنهایی ایستاده و تمام بار معنایی شعر را حمل می‌کند. تکرار، نگاه را از یک عضو جسمانی به یک کانون هستی‌شناختی در شعر تبدیل می‌کند.

از منظر زبان‌شناسی، این تکرار موجب «تشخص واژه» می‌شود؛ یعنی «چشم تو» از یک ترکیب توصیفی به یک موجود زبانی تبدیل می‌شود که حضورش در شعر ملموس، شنیدنی و حتی تهدیدکننده است. تکرار، واژه را از پس‌زمینه جمله بیرون می‌کشد و به پیش‌زمینه ذهن مخاطب می‌برد.

از منظر موسیقایی، تکرار سه‌گانه با وزن متقارن، ضرب‌آهنگ درونی شعر را شکل می‌دهد. این ضرب‌آهنگ، حس تکرارشونده خیره‌شدن، وسواس دیداری یا جاذبه نگاه

را به صورت شنیداری منتقل می‌کند؛ گویی شاعر با هر تکرار، لایه‌ای از تأثیر نگاه معشوق را آشکار می‌سازد.

در نهایت، حذف فعل و استفاده از ساختار ایستا، موجب می‌شود که «چشم تو» نه تنها دیده شود، بلکه شنیده و حس شود؛ و این خود اوج برجسته‌سازی زبانی است: تبدیل واژه به تجربه.

«تنهایی‌ام، تنهایی‌ام، تنهایی‌ام / در آغوش شب جا گذاشتم» (همان: ۴۲).
در این بیت، واژه «تنهایی‌ام» سه بار در آغاز مصرع تکرار شده است. این تکرار، نه تنها تأکید عاطفی دارد، بلکه با ایجاد ضرب‌آهنگ درونی، فضای روانی شعر را تثبیت می‌کند. شاعر با تکرار مالکیت «ام»، تنهایی را به بخشی از هویت خود تبدیل می‌کند. این شگرد، نوعی برجسته‌سازی زبانی است که از طریق تکرار واژه مفهومی، تجربه درونی را به سطح زبانی منتقل می‌کند. همچنین، تکرار در آغاز مصرع، نقش موسیقایی دارد و موجب تعلیق معنایی پیش از رسیدن به فعل «جا گذاشتم» می‌شود. «رفتن، رفتن، رفتن تو / صدای قدم‌هایت را جا گذاشت» (منزوی، ۱۳۷۸: ۵۳).

در این بیت، واژه «رفتن» سه بار تکرار شده و سپس به «رفتن تو» ختم شده است. این تکرار، حرکت را به تجربه‌ای کش‌دار و تدریجی تبدیل می‌کند. شاعر با تکرار فعل «رفتن»، نه تنها بر درد جدایی تأکید می‌کند، بلکه زمان را کش می‌دهد تا مخاطب، لحظه ترک را حس کند. این شگرد، نوعی برجسته‌سازی زبانی از طریق تکرار فعل است که با ایجاد ریتم و تعلیق، تجربه فقدان را به صورت شنیداری و حسی منتقل می‌کند. واژه «صدای قدم‌ها» نیز به عنوان بازمانده رفتن، نقش تصویری و شنیداری دارد و تکرار را به تصویر پیوند می‌زند.

۲-۳-۱. قاعده‌افزایی و نحو شکنی

«به شب‌نشینی چشم تو دعوت است دلم» (همان: ۵۶).

در این بیت، حسین منزوی با بهره‌گیری از شگرد قاعده‌افزایی نحوی، ساختار جمله را از حالت معمول و پیش‌بینی‌پذیر به ساختاری برجسته، تعلیقی و شاعرانه تبدیل می‌کند. جمله «دلم دعوت است به شب‌نشینی چشم تو» در زبان معیار، ساختاری ساده و خبری دارد؛ اما شاعر با جابه‌جایی ارکان جمله و افزودن قید مکانی در آغاز، ساختار را دگرگون می‌سازد.

عبارت «به شب‌نشینی چشم تو» در آغاز مصرع، نقش قید مکان را دارد، اما با قرار گرفتن در جایگاه صدرنشین، موجب تعلیق معنایی می‌شود. مخاطب تا رسیدن به «دعوت است دلم» نمی‌داند که فاعل جمله چیست و این تعلیق، توجه او را به زبان و ساختار جمله جلب می‌کند، یعنی همان هدف برجسته‌سازی.

از سوی دیگر، استفاده از واژه ترکیبی «شب‌نشینی چشم تو» خود نوعی قاعده‌افزایی واژگانی است. «شب‌نشینی» معمولاً به معنای مجلس شبانه است، اما در اینجا با اضافه شدن «چشم تو»، به ترکیبی استعاری و شاعرانه تبدیل می‌شود که هم‌زمان بار عاطفی، بصری و شهوانی دارد. این ترکیب، زبان را از سطح گزارشی به سطح تصویری و چندلایه ارتقا می‌دهد.

قرار گرفتن فعل «است» در میانه جمله و تأخیر در ذکر فاعل «دلم»، ساختار نحوی را از حالت عادی خارج می‌کند. این نحو شکنی، زبان را برجسته می‌سازد و به جمله حالتی آیینی، رسمی و شاعرانه می‌دهد.

«از تو گفتن، از تو نوشتن، از تو بودن، از تو شدن» (منزوی، ۱۳۸۴: ۳۱).

در این بیت، حسین منزوی با تکرار ساختار «از تو + مصدر»، شگردی برجسته از قاعده‌افزایی نحوی و واژگانی را به کار می‌گیرد. این افزوده‌ها نه تنها ساختار جمله را گسترش می‌دهند، بلکه معنا را از سطح گزارشی به سطح آیینی و هستی‌شناختی ارتقا می‌دهند.

در ابتدا، تکرار دوگانه «از تو گفتن» با حفظ کامل ساختار نحوی، نوعی تأکید عاطفی و موسیقایی ایجاد می‌کند. این تکرار، گفتن از معشوق را به کنشی مقدس و تکرارشونده بدل می‌سازد. سپس، شاعر با افزودن دو ساختار جدید «از تو بودن» و «از تو شدن» دامنهٔ تجربهٔ عاشقانه را از زبان به هستی گسترش می‌دهد.

از منظر نحوی، این بیت نمونه‌ای از افزایش ساختار موازی است؛ چهار عبارت با وزن و نحو مشابه، پشت‌سر هم قرار گرفته‌اند تا معنا را تثبیت و برجسته کنند. این توازی، زبان را از سطح بیان به سطح مناسک ارتقا می‌دهد؛ گویی شاعر در حال اجرای آیینی است که در آن، هر فعل، مرحله‌ای از سلوک عاشقانه است.

از منظر واژگانی، استفاده از افعال «گفتن»، «بودن» و «شدن» در کنار «از تو»، نشان‌دهنده حرکت از بیان به وجود و سپس به تحول است. این ترتیب، نوعی سیر معنایی دارد: ابتدا گفتن از تو، سپس بودن با تو و در نهایت شدن از تو. این سیر، عشق را از تجربهٔ زبانی به تجربهٔ وجودی و دگرگون‌ساز تبدیل می‌کند.

حذف فعل اصلی و استفاده از مصدرهای مستقل، موجب ایستایی نحوی و تمرکز معنایی می‌شود. این ایستایی، خود نوعی برجسته‌سازی است که زبان را به تجربهٔ خالص بدل می‌سازد.

«دلم گرفته از این همه دلم، دلم گرفته از خودم» (منزوی، ۱۳۷۸: ۶۲).

در این بیت، حسین منزوی با تکرار ساختار «دلم گرفته از...» و افزودن عناصر نحوی و معنایی، از شگرد قاعده‌افزایی نحوی و معنایی بهره می‌گیرد تا تجربهٔ درونی خویش را به‌گونه‌ای برجسته و چندلایه بازتاب دهد.

در سطح نحوی، تکرار کامل جمله «دلم گرفته از...» با دو متمم متفاوت «از این همه دلم» و «از خودم» نوعی توازی ساختاری ایجاد می‌کند که موجب تثبیت ریتم و معنا می‌شود. این تکرار نحوی، زبان را از سطح گزارشی به سطح تأکیدی و آیینی

ارتقا می‌دهد؛ گویی شاعر در حال اعترافی درونی است که با هر تکرار، عمق بیشتری می‌یابد.

از منظر واژگانی، قاعده‌افزایی در عبارت «از این همه دلم» بسیار برجسته است. واژه «دلم» هم به‌عنوان فاعل جمله و هم به‌عنوان متمم تکرار شده است. این افزوده غیرمنتظره، نوعی هم‌نشینی متضاد درونی می‌سازد: دلی که از دل خودش گرفته است. این بازی زبانی، ساختار جمله را از حالت عادی خارج می‌کند و آن را به تجربه‌ای پیچیده بدل می‌سازد.

در عبارت «از خودم»، شاعر با افزودن متممی غیرمعمول، دایره رنج را از دیگری به خویش گسترش می‌دهد. این قاعده‌افزایی معنایی، نشان‌دهنده نوعی خودآزاری یا خودسرزنی است که در زبان تثبیت شده است.

تکرار فعل «دلم گرفته» در هر دو مصرع، با حفظ ساختار و تغییر متمم، موجب برجسته‌سازی عاطفه غالب شعر می‌شود: اندوهی که نه از بیرون، بلکه از درون و از خود شاعر برمی‌خیزد. این تکرار، زبان را به پژواکی از روان شاعر بدل می‌کند.

۲-۳-۱-۳. واژگان‌گزینی خاص

«چشم تو، آیه زلزله» (همان: ۲۹).

در این بیت، حسین منزوی با انتخاب دو واژه معنادار و غیرهم‌جنس «آیه» و «زلزله» در کنار ترکیب نمادین «چشم تو»، به یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های واژگان‌گزینی خاص در شعر معاصر دست یافته است. این شگرد، نه تنها معنا را چندلایه می‌سازد، بلکه زبان را از سطح توصیف به سطح انفجار معنایی ارتقا می‌دهد. واژه «آیه»، بار مذهبی، قدسی و قرآنی دارد. در زبان فارسی، «آیه» معمولاً به نشانه‌ای الهی یا وحیانی اشاره دارد. انتخاب این واژه برای توصیف «چشم» معشوق،

نگاه او را به نشانه‌ای مقدس و متافیزیکی تبدیل می‌کند. این انتخاب، زبان را از سطح عاشقانه زمینی به سطح عرفانی و الهی می‌برد.

واژه «زلزله» در تضاد کامل با «آیه»، بار طبیعی، خشونت‌بار و ویرانگر دارد. زلزله نماد بی‌ثباتی، شوک، و فروپاشی است. قرار دادن این واژه در کنار «آیه»، نوعی ترکیب متناقض می‌سازد که هم‌زمان هم تقدس دارد و هم تخریب. این تضاد، نگاه معشوق را به نیرویی دوگانه تبدیل می‌کند: هم الهام‌بخش، هم ویرانگر.

ترکیب «آیه زلزله» این ترکیب، در زبان معیار وجود ندارد و حاصل ترکیب‌سازی خلاقانه شاعر است. چنین ترکیبی، زبان را از سطح قراردادی به سطح شاعرانه و منحصر به فرد ارتقا می‌دهد. این واژگان‌گزینی خاص، نه تنها معنا را برجسته می‌کند، بلکه خود زبان را به موضوع شعر تبدیل می‌سازد.

قرار گرفتن «چشم تو» در آغاز مصرع، و سپس توصیف آن با ترکیب «آیه زلزله»، موجب می‌شود که نگاه معشوق، مرکز هستی‌شناختی شعر شود. واژگان انتخاب‌شده، نگاه را از یک عضو جسمانی به یک رخداد معنایی تبدیل می‌کنند.

در این بیت، واژگان‌گزینی خاص نه تنها موجب برجسته‌سازی زبانی شده، بلکه معنا را به سطحی چندلایه، متناقض و شاعرانه ارتقا داده است. شاعر با انتخاب واژگانی که معمولاً در کنار هم قرار نمی‌گیرند، زبان را به رسانه تجربه عاشقانه، عرفانی و ویرانگر تبدیل کرده است.

«لبخندت، انفجار گل سرخ بود» (منزوی، ۱۳۸۴: ۳۵).

در این بیت، حسین منزوی با انتخاب واژگانی غیرهم‌جنس، متناقض و معنادار «انفجار» و «گل سرخ» در کنار واژه «لبخند»، به یکی از درخشان‌ترین نمونه‌های واژگان‌گزینی خاص در شعر عاشقانه معاصر دست یافته است. این شگرد، معنا را چندلایه، تصویری و تکان‌دهنده می‌سازد و زبان را از سطح توصیف به سطح رخداد ارتقا می‌دهد.

واژه «لبخند» در زبان فارسی، معمولاً حامل معناهای لطیف، آرام، و مثبت است. انتخاب این واژه در جایگاه فاعل جمله، آغازگر فضایی عاطفی و خوشایند است. اما شاعر بلافاصله این انتظار را با واژگان بعدی دگرگون می‌سازد.

واژه «انفجار» بار معنایی شدید، خشونت‌بار و ناگهانی دارد. در کنار «لبخند»، نوعی تضاد معنایی ایجاد می‌کند که موجب برجسته‌سازی زبانی می‌شود. «انفجار» به‌جای واژه‌هایی چون «شکفتن» یا «درخشیدن» انتخاب شده تا لبخند را از حالت لطیف به رخدادی پرتنش و ویرانگر تبدیل کند.

واژه «گل سرخ» در شعر فارسی نماد زیبایی، عشق و گاه خون است. قرار گرفتن آن در ترکیب با «انفجار»، موجب خلق تصویری چندلایه می‌شود: لبخند معشوق هم‌زمان زیبا، عاشقانه، و ویرانگر است. این ترکیب، زبان را از سطح توصیف به سطح استعاره تصویری ارتقا می‌دهد.

ترکیب «انفجار گل سرخ» در زبان معیار وجود ندارد و حاصل ترکیب‌سازی خلاقانه شاعر است. چنین ترکیبی، زبان را از سطح قراردادی به سطح شاعرانه و منحصر به فرد می‌برد. واژگان‌گزینی خاص در این ترکیب، لبخند را به رخدادی بصری، صوتی و روانی تبدیل می‌کند، رخدادی که هم زیباست و هم تکان‌دهنده.

در این بیت، واژگان‌گزینی خاص نه تنها موجب برجسته‌سازی زبانی شده، بلکه معنا را به سطحی متناقض، استعاری و شاعرانه ارتقا داده است. شاعر با انتخاب واژگانی که معمولاً در کنار هم قرار نمی‌گیرند، زبان را به رسانه تجربه عاشقانه، بصری و روانی تبدیل کرده است.

۲-۳-۲. برجسته‌سازی در اشعار حسین منزوی

۲-۳-۲-۱. تصویر خیالی

تصاویر خیالی در شعر منزوی، حاصل تلفیق عناصر طبیعت با تجربه‌های عاشقانه‌اند. این تصاویر، فضایی شهودی و شاعرانه خلق می‌کنند و مخاطب را به تجربه عاطفی شاعر نزدیک می‌سازند.

«ماه در آغوش شب، چون تو در آغوش من» (منزوی، ۱۳۸۴: ۲۶).

منزوی با بهره‌گیری از تصویر خیالی، تجربه عاشقانه را در قالبی کیهانی و شاعرانه بازنمایی می‌کند. تشبیه «ماه در آغوش شب» به «تو در آغوش من» نه تنها عناصر طبیعت را انسانی می‌سازد، بلکه رابطه عاشقانه را به رخدادی هستی‌شناختی ارتقا می‌دهد. شب به موجودی زنده با آغوش تبدیل شده و ماه به معشوقی آرام، در حالی که «تو» در آغوش «من» همان نقش را در جهان انسانی ایفا می‌کنی. این تصویر خیالی، با تلفیق لطافت بصری و عاطفه درونی، فضایی شهودی و موسیقایی خلق می‌کند که عشق را هم‌زمان زمینی و آسمانی جلوه می‌دهد.

«ابرها گریه می‌کنند، چون من / در هوای تو» (منزوی، ۱۳۷۸: ۵۹).

حسین منزوی با بهره‌گیری از تصویر خیالی، پیوندی شاعرانه میان طبیعت و احساس انسانی برقرار می‌کند. «ابرها» که نماد باران و اندوه‌اند، به موجوداتی زنده و هم‌احساس با شاعر تبدیل می‌شوند؛ گویی طبیعت نیز درگیر همان رنج عاشقانه‌ای است که شاعر تجربه می‌کند. عبارت «در هوای تو» هم‌زمان دو معنا را در خود دارد: هم به معنای دلتنگی و اشتیاق و هم به معنای فضای فیزیکی که باران در آن جاری است. این هم‌نشینی استعاری، موجب برجسته‌سازی تصویری می‌شود؛ زیرا شاعر با تصویرسازی خیالی، اندوه خود را در آسمان و ابرها منعکس می‌کند و عشق را به رخدادی کیهانی و همگانی بدل می‌سازد.

«باد، موهایت را ورق می‌زند / مثل کتابی از خاطره» (منزوی، ۱۳۸۴: ۳۲).

در این بیت منزوی با بهره‌گیری از تصویر خیالی، تجربه‌ای حسی و عاطفی را در قالبی استعاری و شاعرانه بازنمایی می‌کند. باد، که معمولاً عنصری طبیعی و بی‌جان

است، در این تصویر به موجودی فعال و شاعرانه تبدیل می‌شود که موهای معشوق را نه فقط می‌وزد، بلکه «ورق می‌زند» همانند کسی که صفحات یک کتاب را با دقت و اشتیاق مرور می‌کند. این فعل استعاری، موها را به کتابی از خاطره بدل می‌سازد؛ یعنی هر تار مو حامل یاد، لحظه و تجربه‌ای عاشقانه است. این تصویر خیالی، با تلفیق عناصر طبیعی (باد)، جسمانی (مو)، و ذهنی (خاطره)، فضایی چندلایه و شهودی خلق می‌کند که در آن عشق، حافظه، و طبیعت در هم تنیده‌اند. برجسته‌سازی تصویری در این بیت، حاصل همین هم‌نشینی نامعمول و استعاری است که زبان را از سطح توصیف به سطح تجربه شاعرانه ارتقا می‌دهد.

۲-۳-۲. تصویر واقعی

تصاویر واقعی در شعر منزوی اغلب با مکان‌نگاری عاطفی همراه‌اند و تجربه ذهنی را در بستر واقعیت بازسازی می‌کنند.

«کوچه‌های خیس تبریز، هنوز بوی تو را می‌دهند» (منزوی، ۱۳۷۸: ۴۴).

در این بیت منزوی با بهره‌گیری از تصویر واقعی، خاطره عاشقانه را در بستر شهری و حسی بازآفرینی می‌کند. «کوچه‌های خیس» تصویری ملموس و زیسته است که با ذکر مکان مشخص «تبریز»، به حافظه تاریخی و شخصی شاعر گره می‌خورد. این تصویر نه تنها قابل مشاهده، بلکه قابل لمس و تداعی پذیر است. ترکیب آن با حس بویایی در «بوی تو را می‌دهند» تجربه عاطفی را از سطح ذهنی به سطح حسی ارتقا می‌دهد. برجسته‌سازی تصویری در این بیت حاصل هم‌نشینی عناصر واقعی با خاطره عاشقانه است؛ جایی که زبان، واسطه زنده کردن گذشته در فضای اکنون می‌شود.

«در ایستگاه قطار، هنوز رد پایت مانده است» (همان: ۵۰).

در این بیت با بهره‌گیری از تصویر واقعی، خاطره عاشقانه را در فضایی عینی، شهری و قابل لمس بازتاب می‌دهد. «ایستگاه قطار» مکانی مشخص و زیسته است

که تداعی‌گر لحظه جدایی، سفر یا انتظار است و همین انتخاب، تجربه عاطفی را به بستر جغرافیایی و تاریخی پیوند می‌زند. عبارت «رد پایت مانده است» نیز تصویری واقعی و حسی است که با وجود سادگی، بار عاطفی سنگینی دارد، نشانه‌ای از حضور گذشته که هنوز در اکنون باقی است. این تصویر، نه تنها قابل دیدن، بلکه قابل حس کردن است و برجسته‌سازی تصویری آن حاصل همین هم‌نشینی عناصر ملموس با خاطره عاشقانه است. شاعر با این تصویر، زبان را به ابزاری برای زنده کردن ردّ حضور در دل مکان بدل می‌سازد.

۲-۳-۲. تصویر استعاری و نمادین

تصاویر استعاری و نمادین در شعر منزوی، تجربه‌های فردی را به حافظه جمعی و مفاهیم فلسفی پیوند می‌زنند. این تصاویر چندلایه‌اند و اغلب بار روانی، تاریخی یا هستی‌شناختی دارند.

«چشم تو، زخم کهنه تاریخ» (منزوی، ۱۳۸۴: ۳۰).

در این بیت حسین منزوی با بهره‌گیری از تصویر استعاری و نمادین، نگاه معشوق را به مفهومی تاریخی، دردناک و ماندگار تبدیل می‌کند. این استعاره هویتی، چشم را نه تنها به منبع جذبه، بلکه به زخمی ریشه‌دار بدل می‌سازد که از دل تاریخ برخاسته است. واژه «زخم» در کنار «چشم» تضادی معنایی ایجاد می‌کند و واژه «کهنه» بر استمرار و عمق آن می‌افزاید. با افزودن «تاریخ» به عنوان نماد جمعی، شاعر تجربه فردی عشق را به سطحی هستی‌شناختی و اجتماعی ارتقا می‌دهد. این تصویر، زبان را از سطح توصیف به سطح هویت‌بخشی و تأویل تاریخی می‌برد و نگاه را به نشانه‌ای از رنج‌های تکرارشونده بشر بدل می‌سازد.

«آینه، از نگاه تو شرم دارد» (منزوی، ۱۳۷۸: ۶۰).

شاعر با بهره‌گیری از تصویر استعاری و نمادین، نگاه معشوق را به نیرویی چنان نافذ و خیره‌کننده تبدیل می‌کند که حتی آینه - نماد حقیقت، بازتاب و بی‌طرف - در برابر آن شرمزده می‌شود. این استعاره، آینه را از یک شیء بی‌جان به موجودی حساس و واکنش‌پذیر بدل می‌سازد که توان تحمل نگاه معشوق را ندارد. واژه «شرم» نیز بار اخلاقی و عاطفی دارد و نشان‌دهنده نوعی فروتنی یا ناتوانی در برابر زیبایی یا حقیقت مطلق است. در این تصویر، نگاه معشوق نه تنها زیبا، بلکه چنان عمیق و افشاگر است که حتی آینه را به واکنش وادار می‌کند. برجسته‌سازی تصویری در این بیت حاصل همین هم‌نشینی استعاری است که در آن، عناصر نمادین (آینه) با تجربه عاطفی (نگاه) تلفیق می‌شوند و زبان را به رسانه‌ای برای بیان عظمت و تأثیر حضور معشوق بدل می‌سازند.

«تنهایی، پرنده‌ای است که در قفس دلم آواز می‌خواند» (منزوی، ۱۳۸۴: ۳۶).

منزوی با بهره‌گیری از تصویر استعاری و نمادین، مفهوم انتزاعی «تنهایی» را به موجودی زنده، حساس و آوازخوان تبدیل می‌کند. این استعاره، تنهایی را از یک حالت روانی به یک هویت زیستی ارتقا می‌دهد؛ پرنده‌ای که نه تنها درون دل شاعر زندانی است، بلکه با آواز خود، حضورش را دائماً یادآوری می‌کند. «قفس دل» نیز ترکیبی نمادین است که دل را به فضایی بسته، محدود و دردمند بدل می‌سازد، جایی که احساسات نمی‌توانند آزادانه پرواز کنند. آواز پرنده، هم‌زمان نماد درد، اشتیاق و استمرار است؛ یعنی تنهایی نه خاموش، بلکه فعال و پژواک‌ساز است. برجسته‌سازی تصویری در این بیت حاصل همین هم‌نشینی استعاری است که در آن، عناصر نمادین (پرنده، قفس، آواز) با تجربه درونی شاعر تلفیق می‌شوند و زبان را به رسانه‌ای برای بیان لطیف‌ترین لایه‌های رنج بدل می‌سازند.

«خاطره، زخم بی‌مرهمی است که هر شب باز می‌شود» (همان: ۳۴).

شاعر با بهره‌گیری از تصویر استعاری و نمادین، مفهوم انتزاعی «خاطره» را به موجودی زنده، دردناک و فعال بدل می‌سازد. این استعاره، خاطره را نه صرفاً یادآوری گذشته، بلکه زخمی می‌داند که درمان‌ناپذیر است و هر شب، با تکرار و استمرار، تازه می‌شود. واژه «بی‌مرهم» بر ناتوانی در التیام و عمق رنج تأکید دارد و فعل «باز می‌شود» خاطره را از حالت ایستا به رخدادی زنده و تکرارشونده تبدیل می‌کند. این تصویر نمادین، زبان را به رسانه‌ای برای بیان رنج‌های درونی و ماندگار بدل می‌سازد و برجسته‌سازی تصویری آن حاصل همین هم‌نشینی استعاری است که در آن، حافظه عاطفی به زخمی زیستی و شبانه تبدیل می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی برجسته‌سازی زبانی و تصویری در اشعار حسین منزوی نشان داد که این شاعر با بهره‌گیری خلاقانه از ظرفیت‌های بلاغی، نحوی و تصویری، توانسته است زبان شعر را از سطح گزارش‌گری به سطح تجربه‌محوری و تأویلی ارتقا دهد. در سطح زبانی، شگردهایی چون تکرار، نحوشکنی، قاعده‌افزایی و واژگان‌گزینی خاص، موجب برجسته‌سازی معنا، تأکید عاطفه و ایجاد موسیقی درونی شده‌اند. این شگردها نه تنها به زیبایی‌شناسی شعر کمک کرده‌اند، بلکه ساختار روانی و فلسفی آن را نیز تقویت کرده‌اند.

در سطح تصویری، منزوی با تلفیق تصاویر خیالی، واقعی، استعاری و نمادین، فضایی چندلایه و تأثیرگذار خلق کرده است که تجربه‌های عاشقانه، اجتماعی و هستی‌شناختی را به گونه‌ای هنرمندانه بازتاب می‌دهد. تصاویر او، گاه از عناصر طبیعت و مکان بهره می‌گیرند و گاه از مفاهیم انتزاعی و تاریخی، تا مخاطب را به شهود و تأمل وادارند.

در مجموع، برجسته‌سازی در شعر حسین منزوی نه تنها ابزاری برای خلق زیبایی، بلکه سازوکاری برای انتقال تجربه‌های پیچیده انسانی است. این ویژگی‌ها، شعر او را به منبعی غنی برای تحلیل‌های زبان‌شناختی، روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی تبدیل کرده‌اند و نشان می‌دهند که زبان شعر، در دست شاعری چون منزوی، می‌تواند به رسانه‌ای برای بیان عمیق‌ترین لایه‌های وجودی انسان بدل شود.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

- (۱) پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴)، *سفر در مه، تأملی در شعر احمد شاملو*، تهران: سخن.
- (۲) صفوی، کوروش (۱۳۸۰)، *نقد ادبی*، چاپ دوم، تهران: فردوس.
- (۳) (۱۳۹۰)، *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*، تهران: علمی.
- (۴) منزوی، حسین (۱۳۷۸)، *حنجره زخمی تغزل*، تهران: نگاه.
- (۵) (۱۳۸۴)، *با عشق در حوالی فاجعه*، تهران: نگاه.

ب: مقاله‌ها

- (۱) طالبلو، زهرا، ذوالفقاری، محسن؛ امیدعلی، حجت‌اله، رجبی، زهرا (۱۳۹۹). «*تحلیل زبان تصویر در غزل رمانتیک حسین منزوی*»، فصل‌نامه پژوهش‌های دستوری و بلاغی، دوره ۱۰، شماره ۱۸، صص ۱۱۵-۱۳۴.
- (۲) طالقانی، آریتا (۱۳۹۴)، «*برجسته‌سازی در زبان و نقش آن در شعر معاصر زبان فارسی*»، فصل‌نامه ایران‌نامه، شماره ۴، صص ۸۵-۱۰۲.
- (۳) مدرسی، فاطمه؛ کاظم‌زاده، رقیه (۱۳۹۰)، «*تکرار واژه یکی از شگردهای برجسته‌سازی در غزل حسین منزوی*»، فصل‌نامه ادبیات پارسی معاصر، سال اول، شماره ۱، صص ۵۵-۷۰.
- (۴) مظفری، سولماز، جعفری، سیده زینب (۱۳۹۲)، «*بررسی گونه‌های برجسته‌سازی قاعده‌افزایی در اشعار حسین منزوی*»، مجموعه

مقالات هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران،
تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

ج: پایان‌نامه‌ها

- (۱) صدری، سیدمیرمسعود (۱۳۹۰)، «بررسی زبان‌شناختی ابزارهای
برجسته‌سازی ادبی در غزلیات حافظ و شکسپیر»، پایان‌نامه
کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

فصل‌نامه بین‌المللی علمی - تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)

سال هشتم، شماره بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۴ (صص ۶۶-۸۳)

مقاله پژوهشی

Doi: [10.22034/jmzf.2026.247304](https://doi.org/10.22034/jmzf.2026.247304)

تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» براساس نظریه آلفرد آدلر

آزاده نظری^۱، معصومه صادقی^۲

چکیده

نقد روان‌شناختی به‌عنوان روشی نوین در تحلیل شخصیت‌های داستانی، به‌ویژه در رمان‌هایی با لایه‌های روانی عمیق، جایگاه ویژه‌ای یافته است. نظریه روان‌شناسی فردنگر آلفرد آدلر، یکی از نظریه‌های مهم در این حوزه به‌شمار می‌رود که بر عواملی همچون عقده حقارت، تلاش برای برتری، سبک زندگی و علایق اجتماعی تمرکز دارد. این پژوهش با بهره‌گیری از روش توصیفی - تحلیلی، به تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» اثر رضا قاسمی می‌پردازد و بدین سؤال پاسخ می‌دهد که مؤلفه‌های نظریه آلفرد آدلر تا چه حد در رفتار و کردار و حالات روانی شخصیت‌های رمان‌های قاسمی قابل بررسی است؟ این رمان با تمرکز بر مهاجرت، بی‌هویتی، بحران روانی و دغدغه‌های هستی‌شناختی، بستری مناسب برای بررسی شخصیت‌ها از منظر آدلر فراهم کرده است. شخصیت‌های این رمان، از نگاه نویسنده، بازتاب روان جمعی ایرانیان مهاجرند؛ در عین حال که هر یک داستان منحصره‌فردی دارند. آدلر بر همین فردیت تأکید دارد و در عین حال، نقش محیط اجتماعی را نیز در شکل‌گیری شخصیت نادیده نمی‌گیرد؛ مفهومی که در تحلیل این رمان به‌خوبی قابل بهره‌برداری است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که شخصیت‌های رمان، به‌ویژه راوی و شخصیت‌های فعال طبقه ششم ساختمان، از ریشه‌های عمیق روان‌شناختی برخوردارند و رفتار آن‌ها متأثر از احساسات سرکوب‌شده، عقده‌های کودکی و تلاش برای جبران و برتری است. راوی که با بحران هویت، اختلالات روانی، هذیان، توهم و بی‌ثباتی عاطفی دست‌وپنجه نرم می‌کند، نمود بارزی از تیپ اجتناب‌گر و سلطه‌جو است که در عین ضعف درونی، در پی نوعی غلبه بر احساس بی‌ارزشی است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات معاصر، رمان، رضا قاسمی، عقده حقارت، آلفرد آدلر.

^۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
mrs.azade.nazari@gmail.com

^۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار، ایران (نویسنده مسئول).
Sadeghi2002@iau.ac.ir

۱. مقدمه

شخصیت در رمان‌های معاصر، بیش از هر مؤلفه دیگری، نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری و تداوم روایت ایفا می‌کند. در حوزه ادبیات، «اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان (قصه، رمانس، رمان، داستان کوتاه) و نمایش‌نامه و فیلم‌نامه ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۹۹). از منظری دیگر، شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی «فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد» (بارانی و محمودی، ۱۳۸۶: ۱۰). در میان نویسندگانی که در سال‌های اخیر با خلق شخصیت‌های پیچیده و روان‌پیش توانسته‌اند توجه منتقدان و مخاطبان را جلب کنند، رضا قاسمی جایگاه ویژه‌ای دارد. در رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» شخصیت‌ها اغلب درگیر بحران هویت، اختلالات روانی و سردرگمی فلسفی هستند؛ عواملی که آن‌ها را به موضوع مناسبی برای تحلیل روان‌شناختی بدل می‌سازند.

بررسی شخصیت‌های این رمان از منظر روان‌شناسی فردنگر آلفرد آدلر، امکان تحلیل ریشه‌ای انگیزه‌ها و رفتارهای آنان را فراهم می‌سازد. آدلر انسان را موجودی اجتماعی می‌داند که تحت تأثیر تلاش برای غلبه بر احساس حقارت، سبک زندگی خاصی برای خود شکل می‌دهد. او برخلاف فروید، بر فردیت، هدفمندی و خلاقیت انسان تأکید دارد و معتقد است که انسان‌ها با سبک زندگی خاص خود، به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد به مشکلات واکنش نشان می‌دهند.

از این منظر، تحلیل شخصیت راوی رمان هم‌نوایی که دچار هذیان، توهم، بی‌ثباتی هویتی و اضطراب دائمی است، می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ای بارز از تیپ اجتناب‌گر در نظریه آدلر در نظر گرفته شود؛ شخصیتی که برای پرهیز از مواجهه با دنیای واقعی و پذیرش ضعف‌های خود، در خیال و هذیان پناه می‌گیرد و گاه خود را به جای دیگران

تصور می‌کند. گذشته تلخ، شکست‌های اجتماعی، فقدان پیوند با دیگران و ناامیدی از آینده در شکل‌گیری این سبک زندگی و اختلالات او مؤثر بوده‌اند.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

ادبیات داستانی به‌ویژه رمان، بستری زنده و چندلایه برای بازنمایی عمیق‌ترین لایه‌های روانی انسان معاصر است. از آنجا که ادبیات در هم‌نشینی با روان‌شناسی، امکان درک پیچیدگی‌های شخصیت‌ها و رفتارهای آن‌ها را فراهم می‌آورد، نقد روان‌شناختی به‌عنوان یکی از روش‌های مهم در تحلیل ادبی جایگاه ویژه‌ای یافته است. در این میان، نظریه روان‌شناسی فردنگر آلفرد آدلر با تأکید بر احساس حقارت، تلاش برای برتری، سبک زندگی، علاقه اجتماعی و هدفمندی رفتار انسان، چارچوبی نظری مناسب برای تحلیل شخصیت‌های داستانی است. این نظریه با تمرکز بر کل‌نگری و نگاهی پویا به روان انسان، می‌کوشد ساختار رفتار فرد را در پیوند با گذشته، حال و آینده تحلیل کند؛ به‌ویژه در زمینه‌هایی همچون مهاجرت، بحران هویت، اختلال‌های روانی و تلاش برای معنا یافتن زندگی.

در رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» اثر رضا قاسمی، با جهانی روبه‌رو هستیم که در آن مرز میان واقعیت و توهم، ذهن و عین، فرد و جمع، فرو می‌ریزد. شخصیت اصلی یا همان راوی، در مواجهه با مهاجرت، انزوا، فشارهای روانی و اختلالات شخصیتی، درگیر نوعی سردرگمی روانی - هویتی است که بستری غنی برای تحلیل روان‌شناختی فراهم می‌آورد. ساختمان محل زندگی راوی که نمادی از جامعه مهاجران ایرانی در فرانسه است، نماد پیچیده‌ای از سطوح مختلف روان آدمی و زیست جمعی مهاجران به شمار می‌رود. این اثر با لحن روان‌پیش‌وار، روایت شکسته، ارجاعات فلسفی و جریان سیال ذهن، از لایه‌های متعددی بهره‌مند است که با نظریه‌های روان‌شناختی مدرن، از جمله نظریه آدلر، قابل تحلیل و رمزگشایی است.

نظریهٔ آدلر بر این پیش‌فرض استوار است که هر فرد از ابتدای کودکی، در تقابل با احساس حقارت و ناتوانی، تلاش می‌کند تا به شیوه‌ای خاص به برتری دست یابد. این تلاش گاهی به شکل خلاقانه و اجتماعی بروز می‌کند و گاه به صورت انزوا، سلطه‌جویی، یا رفتارهای جبرانی ناسالم. شخصیت راوی در رمان قاسمی، با علائمی از اضطراب، وسواس، هذیان‌های پارانویید و کنش‌های متناقض، نمود روشنی از یک شخصیت دارای سبک زندگی اجتنابی و سلطه‌گر است که در عمق روان خود از حس بی‌ارزشی رنج می‌برد. سایر شخصیت‌های طبقه ششم ساختمان، هریک به‌گونه‌ای از این حس حقارت یا تلاش برای معنا بخشیدن به زیست خود رنج می‌برند که تحلیل آن‌ها در پرتو چارچوب آدلر، می‌تواند ابعاد پنهان‌مانده شخصیت‌های داستان را آشکار سازد.

در کنار آن، بحث سبک زندگی که از مفاهیم بنیادین در نظریهٔ آدلر است، در این اثر نیز نمود روشنی دارد. آدلر باور دارد که هر فرد از طریق سبک زندگی خاص خود که در دوران کودکی شکل گرفته و در تعامل با محیط تثبیت شده، به زندگی معنا می‌بخشد. سبک زندگی راوی، ترکیبی از انزوا، وسواس، سلطه‌جویی کلامی و تجربه‌گرایی عارف‌مآبانه است؛ در حالی که سایر شخصیت‌ها نیز هریک سبک‌های خاصی دارند که در برخوردشان با واقعیت اجتماعی و بحران‌های روانی نمایان می‌شود. تحلیل سبک زندگی این شخصیت‌ها، راهی است برای کشف باورهای ناهشیار و نظام‌های ارزشی درونی آن‌ها.

پژوهش حاضر به منظور یافتن پاسخ به این پرسش صورت می‌گیرد که مؤلفه‌های نظریهٔ آلفرد آدلر تا چه اندازه در رفتار و کردار و حالات روانی شخصیت‌های رمان‌های قاسمی قابل بررسی است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

تحلیل روان‌شناختی آثار ادبی با بهره‌گیری از رویکردهای علمی، یکی از مؤثرترین راه‌ها برای درک لایه‌های درونی شخصیت‌ها و ساختار ذهنی نویسنده است. در این میان، نظریهٔ آدلر با تأکید بر انگیزش‌های درونی، تجارب کودکی و تعاملات اجتماعی، امکان فهمی عمیق‌تر از سیر تحول روانی شخصیت‌های داستانی را فراهم می‌آورد.

با توجه به فضای روان‌زده و آشفته رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها که دغدغه‌های هویتی، مهاجرتی و هستی‌شناسانه شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارد، پرداختن به ابعاد روان‌شناختی آن ضرورتی دوجندانی می‌یابد. این تحلیل نه تنها در خدمت نقد ادبی، بلکه در راستای فهم پویای روانی انسان معاصر، به‌ویژه مهاجر ایرانی، نیز قرار می‌گیرد. تاکنون پژوهش‌های جامعی در تحلیل شخصیت‌های این رمان با رویکرد آدلر صورت نگرفته و این پژوهش می‌تواند گامی مؤثر در پر کردن این خلأ باشد.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ شخصیت و شخصیت‌پردازی رمان‌های قاسمی پژوهش مستقل و روشمندی نوشته نشده است و در برخی منابع کم و بیش به صورت مروری به شخصیت‌ها اشاره شده است و چند مقاله نیز ضمن بررسی دیگر عناصر رمان‌ها به صورت کلی به شخصیت‌پردازی آنها پرداخته‌اند. در اینجا به برخی تحقیقات که در آنها نظریهٔ آلفرد آدلر محور تحلیل شخصیت قرار گرفته است، اشاره می‌شود:

۱- علیرضا شاهینی (۱۳۹۱) در رسالهٔ دکتری خود با موضوع «نقد و تحلیل درون‌مایه و شگردهای نقد ادبی نو در پنج اثر داستانی معاصر» به بررسی پنج اثر داستانی به نام‌های «زن نویسنده» از محمود گل‌بدره‌ای، «غیرقابل چاپ» از سید مهدی شجاعی، «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» از رضا قاسمی، «یکلیا و تنهایی او» از تقی مدرسی

و «مدّ و مه» از ابراهیم گلستان براساس شگردهای نقد ادبی پرداخته و به این نتیجه رسیده است که نویسندهٔ رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها همچون چهار نویسندهٔ دیگر، از شگردهای نقد ادبی نو در ساختار و محتوای اثر خود استفاده کرده است که مهم‌ترین این شگردها، طرح پیچیده، راوی منحصربه‌فرد و ساختار جورچین‌گونهٔ رمان است.

۲- سعیده نعمتی نقل‌بری (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «انسان و دنیای آشنایی‌زدایی شده در رمان: خوانشی پست‌مدرن از رمان‌های سلاخ خانهٔ شمارهٔ پنج از کورت ونگات و همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها از رضا قاسمی» پس از بررسی موضوعاتی همچون انسان و جایگاه او در دنیا در دو رمان مذکور، به این نتیجه رسیده است که این دو رمان برجسته‌ترین مؤلفه‌های فلسفی و ساختاری رمان‌های پسامدرن را دارند.

۳- مهدی دلبری (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با موضوع «تحلیل شخصیت‌های داستان‌های عزاداران بیل، واهمه‌های بی‌نشان و تاتار خندان و نمایش‌نامه‌های وای بر مغلوب و سید ضحاک غلامحسین ساعدی از دیدگاه روان‌شناسی آلفرد آدلر» به تحلیل شخصیت‌های داستان‌های «عزاداران بیل»، «واهمه‌های بی‌نشان» و «تاتار خندان» و نمایش‌نامه‌های «وای بر مغلوب» و «ضحاک» ساعدی از دیدگاه آدلر پرداخته و به این نتیجه رسیده است که مسائل روانی بر رفتار و گفتار شخصیت‌های آثار ساعدی بسیار تأثیرگذار است و بسیاری از رفتارها و گفتارهای شخصیت‌ها بر مبنای مؤلفه‌های روانشناختی از جمله مفاهیم مطرح در نظریهٔ آلفرد آدلر شکل می‌گیرد.

۴- زهرا عربزاده (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «نقد

روانشناختی شخصیت در چهار رمان فارسی براساس نظریه ترتیب تولد آدلر (چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، عادت می‌کنیم، سمفونی مردگان، جای خالی سلوچ)» به این نتیجه رسیده است که مفاهیمی چون اصل حقارت، اصل برتری جویی، سبک زندگی، علاقه اجتماعی و ترتیب تولد که از مهم‌ترین اصول نظریه آلفرد آدلر محسوب می‌شوند، در رفتار و گفتار برخی از شخصیت‌های رمان‌های مورد بررسی مشهود هستند و این عوامل از انگیزه‌های رفتاری شخصیت‌های رمان‌ها محسوب می‌شود.

۵- محدثه سادات موسوی ایرایی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با موضوع «بررسی مؤلفه‌های ادبیات مهاجرت در دو رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها اثر رضا قاسمی و تماماً مخصوص اثر عباس معروفی» به این نتیجه رسیده است که مهم‌ترین موضوع هر دو رمان، مهاجرت و رنج‌های آن است و با توجه به اینکه هر دو اثر از زبان راوی مهاجر روایت می‌شوند؛ بنابراین اشتراکات فراوانی از حیث فرم و محتوا در این دو اثر می‌توان سراغ گرفت.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. خلاصه رمان

رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها اثری مدرن و چندلایه از رضا قاسمی است که تجربه زندگی مهاجران ایرانی را در فضای بسته و پررمز یک ساختمان در فرانسه روایت می‌کند. در این رمان، ما با راوی ایرانی‌تباری روبه‌رو هستیم که در تلاش برای یافتن معنای زندگی در تبعید، درگیر تناقضات ذهنی، بیماری‌های روانی و نوعی اضطراب اگزستانسیالیستی است. در کنار او، سایر شخصیت‌های ایرانی و غربی نیز با شکست‌های شخصی، بحران‌های فلسفی و ناامیدی‌های عاطفی درگیرند و ساختمان

شش طبقه‌ای که همگی در آن سکونت دارند، به‌مثابه استعاره‌ای از جهان بسته، کابوس‌وار و مرگ‌زده در روایت حاضر می‌شود.

راوی رمان که خود روشنفکری منزوی و شکست‌خورده است، درگیر نوعی شکاف درونی میان خویشتن و سایه خویش است؛ گویی از لحظه‌ای که عشق نوجوانی‌اش را در رودخانه از دست داده، «سایه‌اش» او را تسخیر کرده و بدنش را از ناخن پا بیرون کشیده است. این استعاره، نماد روان‌پریشی و چندپارگی هویتی راوی است که در قالب بیماری‌هایی چون پارانویا، خودویرانگری، و اختلال آینه بازتاب می‌یابد. برخلاف دیگر شخصیت‌ها که گرچه رنجورند، اما رؤیا دارند، راوی از داشتن هرگونه آرزو و آینده‌ای تهی است و در نهایت نیز همان‌گونه که در پایان روایت مشخص می‌شود، به هیئت سگی به نام گابیک باز می‌گردد؛ سگی که همیشه حضورش برای او رمزآلود بوده است.

در خط روایی اول، تلاش راوی برای شکایت از پروفت، با اضطراب، ترس و ناتوانی در بیان واقعیت به بن‌بست می‌رسد و در پایان این اپیزود، راوی به‌دست همان پروفت به قتل می‌رسد؛ قتلی که هم می‌تواند واقعی و هم استعاره‌ای از فروپاشی روانی و خاموشی تدریجی ذهن او تلقی شود.

خط روایی دفتر خاطرات افسر سابق که در قالب فلاش‌بک و سیلان ذهنی راوی روایت می‌شود، نشانگر پیوندهای عمیق‌تری میان رنج شخصی راوی و تاریخ خشونت‌بار جمعی است. گویی رنج شخصیت‌ها تنها حاصل روابط فردی نیست، بلکه ریشه در تاریخ، سیاست و گذشته‌ای دارد که در ناخودآگاه جمعی و فردی نفوذ کرده است.

۲-۲. تحلیل شخصیت‌های رمان بر مبنای مؤلفه‌های نظریهٔ آدلر

۲-۲-۱. راوی (یدالله)

راوی، اصلی‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین شخصیت رمان است؛ شخصیتی چندبُعدی که در نتیجهٔ آسیب‌های روانی شکل گرفته است:

«تعداد شخصیت‌های من بی‌نهایت بود. من سایه‌ای بودم که نمی‌توانست قائم به ذات باشد. پس دائم باید به شخصیت کسی قائم می‌شدم. دامنهٔ انتخاب هم بی‌نهایت بود» (قاسمی، ۱۳۸۷: ۸۴).

با توجه به مؤلفهٔ «علاقهٔ اجتماعی» در نظریهٔ آلفرد آدلر، راوی را می‌توان شخصیتی نمادین دانست؛ چراکه: «حاصل جمع رفتار و گفتارش، خواننده را به چیزی فراتر از خودش رهنمون می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۰۵).

او شکست‌های روحی‌اش را با پیروزی در شطرنج جبران می‌کند و برای کنترل افسردگی و اضطراب، قرص لیزانکسیا مصرف می‌کند. براساس نظریهٔ آدلر، روند خودویرانگری راوی از زمانی آغاز می‌شود که معشوقه‌اش در رودخانه گم می‌شود. راوی در آن زمان تنها چهارده سال دارد، اما این واقعه چنان بر او تأثیر می‌گذارد که - در صحنه‌ای سوررئالیستی-سایه‌اش از جسمش جدا شده و از طریق ناخن پا جایگزین او می‌شود. از آن پس، همواره تصمیماتی به زیان خود می‌گیرد و با «خود» دیگرش در ستیز است.

یکی از مفاهیم محوری روان‌شناسی فردی آدلر، کمال‌جویی است. از دید او، انسان همواره در پی رسیدن به بهترین نسخه از خویشتن است؛ نه برتری بر دیگران، بلکه تعالی درون، اما راوی، همچون سایر شخصیت‌های این رمان، از بحران هویت رنج می‌برد. او نه می‌تواند از هویت شرقی خویش بگریزد و نه با هویت غربی کنار بیاید.

خود را انسانی بی‌ریشه می‌داند و در تقابل با فرهنگ غرب، دچار گسست هویتی و چندشخصیتی می‌شود.

آدلر معتقد بود که تمایل به برتری - که بعدها آن را «خودشکوفایی» نامید- مهم‌ترین انگیزه‌ی انسانی برای پیشرفت است. زندگی راوی از مسیر طبیعی خود خارج شده و مشغولیت‌های او یا فراموش شده‌اند یا به فعالیت‌هایی گذرا تبدیل شده‌اند. روزهایش در خواب و خیال می‌گذرد و شب‌ها با کشیدن پرتره و بازی شطرنج پر می‌شود. او همه‌ی پل‌های پشت‌سرش را خراب کرده و خندیدن به دنیایی که از آن گریخته است، برایش حکم پناه‌بردن به بی‌ریشگی را دارد.

۲-۲-۲. سید الکساندر (کوروش)

«سید الکساندر» نامی است که برای یکی از شخصیت‌های پویای رمان انتخاب شده است؛ نامی مرکب از بخش اسلامی و غربی که به‌صورتی طنزآمیز، پریشانی هویتی ایرانیان در غربت را بازتاب می‌دهد (هوروش، ۱۳۸۹: ۱۵۵). او تنها رفیق راوی در طبقه‌ی ششم ساختمان «اریک فرانسوا اشمیت» است و بیشتر اوقات همراه او ظاهر می‌شود. سید شخصیتی جذاب، معاشرتی و خوش‌برخورد است که در همان برخورد نخست، دیگران را شیفته‌ی خود می‌کند:

«جوان رعنایی بود که در اتاق‌های شماره‌ی سه و چهار می‌نشست... هر که او را می‌دید، بی‌درنگ شیفته‌اش می‌شد...» (قاسمی، ۱۳۸۷: ۳۰).

او با نام مستعار کوروش نیز شناخته می‌شود و در مقام شخصیت دوم رمان، اغلب در کنار راوی حضور دارد. آن‌چنان که خود راوی می‌گوید:

«هر دو امکانات خویش را حرام می‌کردیم...» (همان: ۳۲).

برتری‌جویی از نظر آدلر، اشاره به نیاز فرد برای داشتن نظر مثبت در مورد توانایی و دستاوردهایش دارد. تلاش برای برتری به دنبال جبران احساس حقارت رخ می‌دهد و فرد می‌کوشد تا نقایص خود را با جبران نقاط ضعفی که احساس می‌کند، جبران کند. افراد برای نشان دادن این توانمندی ممکن است اقدام به خودنمایی کنند و توانایی و دارایی‌هایشان را به دیگران نشان دهند، اما برخی دیگر به دنبال آن هستند تا این احساس خوب را در خود تجربه کنند و نیازی به نشان دادن آن به دیگران ندارند. برتری‌جویی می‌تواند انگیزه بسیار خوبی برای امیدواری به آینده و تلاش برای بهبود شرایط زندگی باشد. سید، شخصیتی است با عظمت‌طلبی بی‌حد و مرز و برتری‌جویی در ذات او موج می‌زند:

«مدتی شعر گفته بود. یک چند مشق کمانچه کرده بود. زمانی در کار خرید و فروش تابلوی نقاشی و اشیای عتیقه بود. یک وقتی رستورانی را دایر کرده بود. هرازگاهی گلیم می‌فروخت. مدتی مشق جامعه‌شناسی کرده بود. یک چند هم روانشناسی خوانده بود» (همان: ۳۲).

بر مبنای نظریهٔ آدلر، سید، شخصیتی است که ابتدا سعی در رسیدن به خودآگاهی و خودشکوفایی دارد، اما هرگز موفق نمی‌شود و همانند راوی، در انتهای داستان از لحاظ فکری سقوط کرده و دوباره به خرافه‌ها و افکار سنتی روی می‌آورد. او روحیهٔ خود برترینی نیز دارد و همواره علی را به خاطر ماندن در دیار غربت و دل سوزاندن برای جامعه و مردم سرزنش می‌کند و معتقد است که بهترین راه پیش رو، راهی است که او رفته و به همین خاطر دیگران را به تبعیت از خود تشویق می‌کند. در ابتدای داستان برای خود سبک زندگی دل‌خواه و آرمانی انتخاب کرده و از موقعیت و جایگاه خود رضایت کامل دارد:

«سید همواره در پی کشف موضوعات جدید بود و خود را دانشمندی روشنفکر می‌دانست و فتح تمامی اتاق‌های ساختمان را در سر داشت..» (همان: ۱۵۶).

۲-۲-۳. پروف (حسن)

پروفت، به‌عنوان جنجالی‌ترین شخصیت رمان، همان حسن سابق، پسر خجالتی و با شرم و حیای محله جوادیه، مبتلا به پارانوئای مذهبی است و خود را مأمور اجرای احکام خداوند می‌داند. معمولاً «نویسنده متناسب با طرح و ساختار داستانش اسمی برای شخصیت‌های اثر انتخاب می‌کند. این اسم به طور معمول خنثی و اتفاقی نیست و دارای بار عاطفی و اجتماعی و نشان‌دهنده خاستگاه فکری نویسنده است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۶۴). به همین دلیل است که رضا قاسمی اسم «پروفت» را که در زبان فرانسه به معنای رسول و فرستاده است، برای شخصیت بنیادگرا و متحجر داستان انتخاب کرده است.

میل به قدرت و افراط در رفتار چنان در وجود شخصیت پروفت رخنه کرده است که او حتی به اطرافیان خود نیز رحم نمی‌کند و براساس نظریه آدلر می‌توان او را شخصیتی قدرت‌طلب محسوب کرد که در زمینه خودشکوفایی دچار تفسیر غلط شده و تهاجم به دیگران و غلبه بر اطرافیان را مسیر خود شکوفایی خود قلمداد می‌کند:

«پروفت از اهالی جوادیه بوده، خود را مأمور خدا می‌دانست و با چاقو به سید حمله کرده بود تا او را بکشد...» (قاسمی، ۱۳۸۷: ۱۶۸)

افراد با سبک زندگی سلطه‌جو، دیگران را درک نمی‌کنند و همدلی بسیار ضعیفی دارند. فرد با سبک سلطه‌جو، تمایل به مالکیت بر دیگران و آسیب زدن به خود یا

آنها دارد. این افراد ممکن است شخصیت‌های الکلی، معتاد یا بزهکار و جامعه ستیز باشند. پروفت نیز شخصیتی سلطه‌جوست و به یک‌باره و با شیوه‌ای غیر مرسوم به جهان راوی وارد می‌شود:

«این اسباب‌کشی که بر خلاف آنچه مرسوم است، در خلاف جهت ساختمان اتفاق افتاد، ساختمان روژه لوکنت را به مثابه سیاره‌ای از مدار خارج کرد...» (همان: ۲۴).

راوی به این نتیجه می‌رسد که پروفت از جمله افرادی است که خود را مأمور اجرای حدود الهی می‌داند و به قتل رساندن کافران را وظیفه‌ای شرعی برای خود قلمداد می‌کنند:

«مدتی بود که اینجا و آنجا هرازگاهی، دست خدا از آستین مردان خدا بیرون می‌آمد و سر کسانی را که کافر حربی بودند گوش تا گوش می‌برید و من که از هراس آن دست‌ها خانه پدر را ترک کرده بودم و به پایتخت آمده بودم...» (همان: ۹۹).

۲-۲-۴. کلانتر (مجید، حسین، محسن)

کلانتر که اسم‌های مستعاری چون مجید، حسین و محسن دارد، شخصیتی اقتدارگرا دارد و در پی اعمال حاکمیت مطلق خود در طبقه ششم ساختمان فرانسوا اشمیت است. به نظر می‌رسد نام او براساس تداعی ذهنی و توصیفی که از نام شخصیت در ذهن نقش می‌بندد انتخاب شده زیرا او به‌نوعی خود را کلانتر طبقه ششم می‌داند. راوی درباره او با زبانی طنزآلود می‌گوید:

«کلانتر یکی دیگر از جوانان برومند وطن بود که در اتاق شماره هفت، درست بین علی و بندیکت می‌نشست و چون از هم‌وطنان دیگر قدیمی‌تر بود، خود را دارای حق آب و گل می‌دانست... و در امور این طبقه دخالت می‌کرد» (همان: ۳۸).

شخصیت کلانتر مصداق اصل «غایت‌نگری» از نظر آدلر است؛ زیرا او در کنار سید، از محدود شخصیت‌های داستان هستند که به آینده خوش‌بین‌اند و هدف و مقصدی پایدار و ثابت دارند. همین روحیه غایت‌نگری باعث شده تا خانه او پناهگاه امنی برای سایر شخصیت‌هایی باشد که تزلزل فکری در زندگی آن‌ها موج می‌زند و نمی‌توانند آرامش و اطمینان قلبی را در زندگی تجربه کنند. شخصیت کلانتر به قدرت‌طلبی باور دارد و بافت شخصیتی او به‌گونه‌ای است که می‌تواند انواع سلیقه‌های فکری سایر شخصیت‌ها را به شرط رسیدن به اهداف اقتدارگرایانه‌اش تحمل کرده و به آن‌ها راهکار معرفی کند:

«کلانتر برخلاف سید که قصد فتح ساختمان را داشت، دنبال اقتدار بود تا سیاره بی در و پیکر روژه لوکنت را سامان دهد و بر مدار بنشانند...» (همان: ۷۵).

آدلر به این مفهوم با عنوان غایت‌نگری خیالی رسمیت بخشید، زمانی که در مسیر تکامل و پیشرفت تلاش می‌کنیم، باورهای تخیلی، کنش‌ها و واکنش‌های ما را هدایت و همراهی می‌کنند. بهترین صورت‌بندی این آرمان که انسان‌ها تاکنون به وجود آورده‌اند، مفهوم خداست. آدلر اصطلاحات «هدف نهایی ذهنی» یا «خود آرمانی هدایت‌کننده» را برای توصیف این مفهوم ترجیح داد، اما همچنان به «غایت‌نگری خیالی» معروف است.

۲-۲-۵. رعنا

رعنا یکی از شخصیت‌های رمان است که مثل راوی دارای چند بُعد شخصیتی است. رعنا پس از آنکه به فرانسه آمده است جایی برای ماندن ندارد و پس از آشنایی با راوی موقتاً پیش او می‌ماند و راوی پیگیر کار اقامت او می‌شود. پس از آنکه رعنا با سید آشنا می‌شود رابطه‌اش با راوی کمرنگ‌تر می‌شود:

«رنا هم اگر تصمیم گرفت دیگر با من نخواست به این امید بود که راه برای ارتباطش با سید هموار شود» (همان: ۱۷۰).

رنا در طول داستان همواره در پی رسیدن به برتری و تحقق اهداف خودش است و در این مسیر هرگز احساسات و عواطف زنانه نمی‌تواند مانعی بر سر راه باشد و او با داشتن چندین تیپ شخصیتی همزمان، سعی در تحقق اهدافش دارد:

«او سه شخصیت داشت؛ شخصیت اول زنی بود زیبا، باهوش، سرزنده و خوش‌مشرب و من عاشق همین شخصیتش شده بودم، شخصیت دوم پسری بود لوس و نر و شخصیت سوم دختری فوق‌العاده ضعیف و شکننده..» (همان: ۸۳).

تلاش برای رسیدن به برتری و کمال در نظریه آدلر، مشابه مفهوم خودشکوفایی کارل راجرز و مفهوم تعالی کارل یونگ است. به عنوان نمونه، فردی که به دلیل دست و پا چلفتی بودن احساس حقارت می‌کند و تلاش می‌کند با تمرین تبدیل به رقصنده ماهر شود، سعی در غلبه بر ضعفش دارد. انسان‌ها با غلبه بر ضعف‌های خود، احساس امنیت و تکامل می‌کنند. هدف، رقابت مادی‌گرایانه نیست؛ هرچند برخی افراد چنین برداشتی دارند. درک این چینی از این تلاش، برای سلامت روان، مفید نیست (کریمی، ۱۳۹۸: ۲۱۷).

۳. نتیجه‌گیری

بررسی روان‌شناختی شخصیت‌های رمان هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها بر مبنای نظریه شخصیت آلفرد آدلر، نشان می‌دهد که قهرمانان و شخصیت‌های محوری داستان، عمیقاً درگیر مکانیسم‌های جبرانی ناشی از عقده‌های حقارت و تجارب ناخوشایند دوران کودکی و نوجوانی خود هستند. راوی اصلی داستان، نمونه‌ای آشکار از شخصیتی است که به‌طور پیوسته از احساس ناتوانی، عدم کفایت، طردشدگی و

سرخوردگی رنج می‌برد و این تجربه‌های گذشته، در شکل‌گیری سبک زندگی بیمارگون او نقش بنیادینی دارد.

شخصیت‌هایی چون سید کوروش (الکساندر) نیز بر مبنای نظریه آدلر قابل تحلیل‌اند. سید فردی جست‌وجوگر و به‌ظاهر چندوجهی است که بارها مسیر زندگی خود را تغییر داده، اما در هیچ‌کدام به آرامش یا هویت مشخصی نرسیده است. این تنوع‌طلبی و گریزهای مکرر به مشاغل و جریان‌های مختلف، در قالب تلاشی ناخودآگاه برای جبران ناکامی‌ها و سرخوردگی‌های گذشته قابل درک است.

شخصیت پرفت، نماینده‌ای از وجه افراطی جبران عقده‌های روانی، تصویری اغراق‌شده از انسانی است که با انتخاب راهی رادیکال و خشونت‌بار، به‌دنبال معنا، اقتدار و اثبات هویت خویش است. در تحلیل آدلری، چنین فردی ممکن است در واکنش به حقارت‌های شدید، نوعی جبران بیش‌ازحد را انتخاب کند؛ بدین معنا که با ایجاد فضای ترس، خشونت و قدرت‌نمایی، تلاش دارد تصویر مخدوش خود را نزد دیگران و خویشان ترمیم کند. اکثر شخصیت‌ها، از جمله راوی، سید و شخصیت‌های فرعی رمان نوعی بیگانگی و بی‌قراری وجودی را تجربه می‌کنند که با مؤلفه‌های احساس بی‌تعلق بودن در نظریه آدلر هم‌راستا است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

- (۱) آدلر، آلفرد (۱۳۷۰)، *روانشناسی فردی*. ترجمه حسن زمانی شرفشاهی. تهران: پیشگام.
- (۲) اخوت، اکبر (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، چاپ اول، اصفهان: فردا.
- (۳) بوتور، میشل (۱۳۷۹)، *جستارهایی در باب رمان*، ترجمه سعید شهرتاش، چاپ اول، تهران: سروش.
- (۴) دادستان، پریخ (۱۳۷۶)، *آدلر و آدلرنگاری*، تهران: روانشناسی.
- (۵) سیاسی، علی‌اکبر (۱۳۷۹)، *نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روانشناسی*، چاپ هشتم. تهران: دانشگاه تهران.
- (۶) شولتز، دوان پی؛ شولتز، سیدنی الن (۱۴۰۳)، *نظریه‌های شخصیت*، ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران: ویرایش.
- (۷) قاسمی، رضا (۱۳۹۸)، *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها*، چاپ شانزدهم، تهران: نیلوفر.
- (۸) کریمی، یوسف (۱۳۸۹)، *روانشناسی شخصیت*، چاپ چهاردهم، تهران: ویرایش.
- (۹) میر صادقی، جمال (۱۳۸۸)، *جهان داستان*، چاپ سوم، تهران: اشاره.

ب: مقاله‌ها

- (۱) بارانی، محمد؛ محمودی، فاطمه (۱۳۸۶)، «مقایسه و ساخت دو حکایت تمثیلی از مثنوی مولوی و مصیبت‌نامه عطار»، پژوهشنامه ادبیات غنایی، دوره ۵، شماره ۸، صص ۵-۲۶.

- ۲) طاهری، حسین، دستمالچی، ویدا (۱۳۹۹)، «پیکرگردانی و گشت اسطوره‌ای در رمان چاه بابل اثر رضا قاسمی». فصل‌نامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره ۵۸، صص ۱۵۹-۱۸۵.
- ۳) فدایی، مهدی (۱۳۹۵)، «سببیت «سبک زندگی» و «معنای زندگی» در اندیشه آلفرد آدلر»، پژوهشنامه سبک زندگی، سال دوم، شماره ۳، صص ۶۵-۷۶.
- ۴) هوروش، مونا (۱۳۸۹)، «سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۵۸، صص ۱۴۹-۱۶۷.

فصل‌نامه بین‌المللی علمی - تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)

سال هشتم، شماره بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۴ (صص ۸۴-۱۰۶)

مقاله پژوهشی

Doi: [10.22034/jmzf.2026.247971](https://doi.org/10.22034/jmzf.2026.247971)

خوانش چندصدایی جین ایر اثر شارلوت برونته براساس منطق گفتگویی

میخاییل باختین

نیلی عفرای^۱، مریم مشهدی زاده^۲

چکیده

رمان «جین ایر» اثر شارلوت برونته از مهم‌ترین رمان‌های قرن نوزدهم است که علاوه بر روایت رشد فردی یک زن، عرصه‌ای برای حضور و تقابل گفتمان‌های مختلف اجتماعی، اخلاقی و جنسیتی به شمار می‌آید. این پژوهش با تکیه بر نظریه گفتگومندی و چندصدایی میخاییل باختین به بررسی ساختار گفتمانی این رمان می‌پردازد. هدف اصلی تحقیق نشان دادن چگونگی حضور و تعامل صداهای مختلف در متن و نقش آن‌ها در شکل‌گیری معنای روایت است. ضرورت این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که بیشتر مطالعات انجام‌شده درباره رمان جین ایر بر جنبه‌های فمینیستی، روان‌شناختی و اجتماعی آن متمرکز بوده و چگونگی تعامل و تقابل صداهای گوناگون در ساختار روایی اثر کمتر بررسی شده است. پرسش اصلی تحقیق این است که چگونه منطق گفتگویی باختین در ساختار روایی و در تعامل میان شخصیت‌های رمان «جین ایر» نمود پیدا می‌کند. روش تحقیق در این مقاله توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر تحلیل متن ادبی براساس مفاهیم گفتگومندی، چندصدایی و هتروگلاسیا در نظریه باختین است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه روایت اول‌شخص جین نوعی مرکزیت روایی ایجاد می‌کند، اما حضور شخصیت‌هایی با دیدگاه‌ها و گفتمان‌های متفاوت - مانند روچستر، هلن برنز و سنت جان - موجب شکل‌گیری فضایی گفتگویی در متن می‌شود که در آن صداهای مختلف اجتماعی و ایدئولوژیک با یکدیگر در تعامل و تقابل قرار می‌گیرند. در نتیجه، جین ایر را می‌توان متنی دانست که با وجود ساختار روایی نسبتاً متمرکز، ظرفیت‌های قابل توجهی برای خوانش چندصدایی براساس نظریه باختین دارد.

واژه‌های کلیدی: چندصدایی، جین ایر، شارلوت برونته، منطق گفتگویی، میخاییل باختین.

^۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران (نویسنده مسئول).

St_n.afrazi@urmia.ac.ir

^۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

m.mashhadizadeh@urmia.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۸ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۵

۱. مقدمه

رمان به عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های ادبی، همواره بستری برای بازنمایی تجربه‌های انسانی و تعامل گفتمان‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی بوده است. در میان آثار برجسته قرن نوزدهم، رمان «جین ایر» (۱۸۴۷) اثر شارلوت برونته (Charlotte Bronte) جایگاه ویژه‌ای دارد. این رمان علاوه بر روایت زندگی و رشد شخصیتی دختری یتیم که در جست‌وجوی استقلال، هویت و کرامت انسانی خود است، تصویری از ساختارهای اجتماعی، طبقاتی و جنسیتی جامعه ویکتوریایی نیز ارائه می‌دهد. به همین دلیل، جین ایر، همواره مورد توجه منتقدان ادبی قرار گرفته و از منظرهای مختلفی همچون فمینیستی، روان‌شناختی، اجتماعی، اخلاقی و همچنین تعدادی از نظریه‌های باختین مورد تحلیل قرار گرفته است.

در کنار این رویکردها، نظریه گفتگومندی میخائیل باختین امکان تازه‌ای برای بررسی ساختار گفتمانی آثار روایی فراهم می‌کند. باختین با طرح مفاهیمی چون گفتگومندی، چندصدایی، رمان را عرصه‌ای برای حضور هم‌زمان صداها و آگاهی‌های مختلف می‌داند. از دیدگاه او، معنا در متن ادبی نه به صورت یک‌جانبه و از سوی نویسنده، بلکه در فرایند تعامل و تقابل میان گفتمان‌های گوناگون شکل می‌گیرد. در چنین رویکردی، شخصیت‌ها تنها ابزار بیان اندیشه نویسنده نیستند، بلکه هر یک دارای صدایی مستقل هستند که در ارتباط با صداها و دیگر معنا پیدا می‌کند.

با توجه به این چارچوب نظری، رمان جین ایر را می‌توان متنی دانست که در آن گفتمان‌های مختلف اجتماعی، اخلاقی و جنسیتی در کنار یکدیگر حضور دارند و در قالب گفتگو و تقابل میان شخصیت‌ها بازنمایی می‌شوند. تعامل میان شخصیت‌هایی همچون جین ایر، روچستر، هلن برنز و سنت جان ریورز، نشان‌دهنده برخورد دیدگاه‌ها و نظام‌های ارزشی متفاوتی است که در بستر روایت با یکدیگر وارد گفتگو می‌شوند.

این تعامل گفتمانی سبب می‌شود که هویت و جهان‌بینی شخصیت اصلی در فرایندی پویا و گفتگویی شکل گیرد.

بر این اساس، مقاله حاضر می‌کوشد با تکیه بر نظریه گفتگومندی میخائیل باختین، ساختار چندصدایی رمان جین ایر را بررسی کند و نشان دهد که چگونه حضور صداهاى مختلف در متن، زمینه شکل‌گیری معنای چندلایه و پویای روایت را فراهم می‌آورد. این پژوهش همچنین تلاش می‌کند نشان دهد که رمان برونته، فراتر از یک روایت فردی، عرصه‌ای برای تعامل و تقابل گفتمان‌های مختلف اجتماعی و فکری است.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

رمان جین ایر اثر شارلوت برونته، به‌رغم روایت اول‌شخص و حضور پررنگ صدای شخصیت اصلی، عرصه رویارویی صداها، دیدگاه‌ها و گفتمان‌های متنوعی است که هر یک برداشت متفاوتی از مفاهیمی چون هویت، جنسیت، طبقه، دین، اخلاق، عشق و استقلال فردی ارائه می‌کنند. صدای جین در جریان روایت، پیوسته با صداهاى اقتدارگرای خانواده، مدرسه، کلیسا و جامعه مردسالار و طبقاتی انگلستان عصر ویکتوریا مواجه می‌شود. شخصیت‌هایی مانند راجستر، سنت‌جان، هلن برنز، خانم رید و برتا میسن نیز هریک نماینده نظام فکری و ارزشی متفاوتی‌اند که در تعامل یا تقابل با آگاهی جین قرار می‌گیرند. از این‌رو، روایت رمان را نمی‌توان صرفاً بازتاب صدایی واحد و مسلط دانست؛ بلکه معنای آن در رابطه متقابل میان صداها و مواضع گوناگون شکل می‌گیرد.

با وجود پژوهش‌های انجام‌شده درباره جنبه‌های فمینیستی، طبقاتی و روان‌شناختی جین ایر، نحوه شکل‌گیری چندصدایی در این رمان براساس منطق گفتگویی میخائیل باختین کمتر به‌صورت مستقل و منسجم بررسی شده است. مسئله

اصلی این پژوهش آن است که آیا روایت اول شخص جین، دیگر صداهای حاضر در رمان را تابع دیدگاه خود می‌سازد یا شخصیت‌ها و گفتمان‌های مختلف می‌توانند استقلال نسبی خویش را حفظ کنند. بر همین اساس، پژوهش حاضر می‌کوشد با بررسی روابط میان صدای راوی و شخصیت‌ها، تقابل گفتمان‌های اجتماعی و حضور صداهای به‌حاشیه‌رانده‌شده، ظرفیت‌های چندصدایی رمان را آشکار کند و نشان دهد که چگونه معنای نهایی اثر از تعامل، کشمکش و هم‌نشینی صداهای مختلف پدید می‌آید. پژوهش پیش‌رو بر آن است تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱- مؤلفه‌های چندصدایی در رمان جین ایر براساس منطق گفتگویی میخائیل باختین چگونه نمود یافته‌اند؟

۲- صداها و گفتمان‌های دینی، اخلاقی، جنسیتی و طبقاتی چگونه در رمان با یکدیگر تعامل و تقابل پیدا می‌کنند؟

۲-۱. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش، تحلیل چگونگی شکل‌گیری چندصدایی در رمان جین ایر براساس منطق گفتگویی میخائیل باختین و شناسایی تعامل و تقابل صداهای مختلف در آن است. همچنین، رابطه صدای راوی با آگاهی دیگر شخصیت‌ها و نقش گفتمان‌های دینی، جنسیتی، اخلاقی و طبقاتی در شکل‌گیری معنای اثر بررسی می‌شود.

ضرورت تحقیق از آنجا ناشی می‌شود که با وجود مطالعات متعدد درباره جنبه‌های فمینیستی و اجتماعی این رمان، ساختار چندصدایی آن کمتر به‌طور مستقل تحلیل شده است. این پژوهش می‌تواند ابعاد تازه‌ای از ساختار روایی رمان، استقلال صدای شخصیت‌ها و نقش گفتگو در شکل‌گیری هویت جین را آشکار سازد.

۳-۱. پیشینه تحقیق

مظهری، فرشته، (۱۴۰۵)، در مقاله «تحلیل گفتگومندی و چندصدایی در رمان طوبا و معنای شب بر اساس نظریه باختین»، به این نتیجه رسیده است که در این اثر، گفتگومندی دارای بسامد بالایی است و بیشتر گفتگوها منطقی، مناظره‌ای است. در زمینه چند صدایی، غیر از صدای راوی یا نویسنده، صدای دیگر شخصیت‌ها نیز به گوش می‌رسد و هیچ یک از صداها بر یک‌دیگر سلطه ندارند.

سلیمانی، عیسی، (۱۴۰۱)، در مقاله «گردابی چنین هایل، خوانش جین ریس از جین ایر»، با اشاره به خوانش ریس از جین ایر و جمع اطلاعات مورد نیاز که نویسنده تدارک‌شان ندیده، به چگونگی خلق گردابی چنین هایل و ارزش‌گذاری ریس از اتفاقات جین ایر پرداخته است.

شه کلاهی، فاطمه، (۱۴۰۰)، در مقاله «بررسی مفهوم چندصدایی و گفتگومندی میخائیل باختین در نگاره‌های رضا عباسی»، نشان می‌دهد که مهم‌ترین ویژگی چندصدایی و گفتگومندی در آثار رضا عباسی تضاد و دوگانگی است که در قالب حضور همزمان پیکره‌های عامه با پیکره‌های درباری و اشراف ظهور می‌کند.

الهی پناه، نوشین، (۱۳۹۷)، در پژوهش «بررسی چند صدایی و گفتگومندی در رمان اورلاندو اثر ویرجینیا وولف»، به بررسی نگاه تکثرگرای ویرجینیا وولف به شبکه درهم‌تنیده روابط در رمان اورلاندو می‌پردازد. رمان مذکور به طور عمده براساس روابط متقابل و گفتگومند میان تمام پدیده‌ها بنا شده است.

نوآوری این پژوهش در آن است که برخلاف مطالعات پیشین که به بازخوانی جین ایر در آثار دیگر یا بررسی چندصدایی در نگارگری و رمان‌های دیگر پرداخته‌اند، خود رمان جین ایر را براساس منطق گفتگویی باختین تحلیل می‌کند. این مقاله با تمرکز

بر تعامل و تقابل صداها، گفتمان‌ها و دیدگاه‌های شخصیت‌ها، چگونگی شکل‌گیری چندصدایی و تضعیف اقتدار تک‌صدای راوی را در ساختار روایی رمان آشکار می‌سازد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. گفتگومندی و چندصدایی در نظریه میخائیل باختین

نظریه ادبی میخائیل باختین یکی از تأثیرگذارترین رویکردها در نقد رمان قرن بیستم به شمار می‌رود. «باختین با تمرکز بر ماهیت اجتماعی زبان، رمان را ژانری می‌داند که در آن صداها، آگاهی‌ها و گفتمان‌های متکثر در تعامل با یکدیگر حضور دارند. از نظر او، زبان هرگز خنثی و یکدست نیست، بلکه همواره در بستری اجتماعی و تاریخی شکل می‌گیرد و حامل ردپای صداها و دیگر است» (باختین، ۱۳۸۷: ۲۷). از این رو، فهم رمان مستلزم توجه به شبکه روابط میان صداها و مختلف در متن است. یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم در اندیشه باختین «گفتگومندی» است. «گفتگومندی به این معناست که هر گفتار در نسبت با گفتارهای پیشین و هم‌زمان معنا می‌یابد و هیچ سخنی به‌طور مستقل و منزوی وجود ندارد. از نگاه باختین، هر واژه «نیمه از آن دیگری» است، زیرا پیش از ورود به متن، در بسترهای گفتمانی دیگر به کار رفته و بار معنایی خاصی یافته است» (همان: ۹۳). بنابراین، متن ادبی عرصه تقابل و تعامل صداهاست و معنا نه در تک‌گویی نویسنده، بلکه در فرایند دیالوگ میان آگاهی‌ها شکل می‌گیرد.

مفهوم دیگر در نظریه باختین «چندصدایی» است که او آن را به‌طور خاص در تحلیل رمان‌های داستایفسکی مطرح می‌کند. در رمان چندصدایی، شخصیت‌ها صرفاً ابزار بیان دیدگاه نویسنده نیستند، بلکه هر یک دارای آگاهی مستقل و جهان‌بینی خاص خود هستند. «نویسنده در چنین متنی بر صداها سلطه مطلق ندارد، بلکه امکان هم‌زیستی و تقابل آزادانه دیدگاه‌های گوناگون را فراهم می‌کند. به تعبیر باختین، در

رمان چندصدایی آگاهی‌ها در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، نه در درون یک آگاهی واحد» (باختین، ۱۳۸۸: ۱۵).

در پیوند با این مفهوم، باختین اصطلاح «چندزبانگی اجتماعی» را نیز مطرح می‌کند. این مفهوم به حضور گونه‌های مختلف زبان و گفتمان‌های اجتماعی در رمان اشاره دارد؛ از زبان رسمی و ایدئولوژیک گرفته تا زبان عامیانه، طبقاتی یا فردی. به باور باختین، «رمان بیش از هر ژانر ادبی دیگر توانایی بازتاب این تکثر زبانی را دارد و از طریق آن، تنوع دیدگاه‌های اجتماعی را بازنمایی می‌کند» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۴۵). براساس این چارچوب نظری، تحلیل یک رمان با رویکرد باختینی مستلزم شناسایی صداها، بررسی نحوه تعامل آن‌ها و تحلیل روابط قدرت و تقابل‌های گفتمانی در متن است. در چنین خوانشی، پرسش اصلی این است که آیا متن فضایی برای حضور آگاهی‌های مستقل فراهم می‌کند و آیا معنا در نتیجه گفتگوی میان این آگاهی‌ها شکل می‌گیرد یا خیر. بدین ترتیب، مفاهیم گفتگومندی و چندصدایی ابزار نظری مناسبی برای بررسی ساختار گفتمانی رمان جین ایر فراهم می‌آورند.

۲-۲. چندصدایی در ساختار روایی جین ایر

رمان جین ایر اثر شارلوت برونته از جمله آثاری است که اگرچه در قالب روایت اول‌شخص بیان می‌شود، اما در بطن خود مجموعه‌ای از صداها، گفتمان‌ها و آگاهی‌های متنوع را در بر می‌گیرد. در چارچوب نظری میخاییل باختین، رمان فضایی است که در آن دیدگاه‌های مختلف اجتماعی، اخلاقی و ایدئولوژیک در تعامل و تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. در چنین ساختاری، شخصیت‌ها صرفاً ابزار بیان اندیشه نویسنده نیستند، بلکه هر یک دارای صدایی مستقل و جهان‌بینی خاص خود هستند. در رمان جین ایر نیز شخصیت‌های مختلف نماینده گفتمان‌های متفاوت جامعه ویکتوریایی‌اند و از خلال گفتگوها و تعاملات آن‌ها نوعی ساختار چندصدایی در متن

شکل می‌گیرد. در ادامه، با بررسی نمونه‌هایی از متن رمان، جلوه‌های این چندصدایی تحلیل می‌شود.

۲-۱-۲. تقابل جین و خانم رید در گیتسهد

در ابتدای داستان، جین کودکی یتیم است که در خانه عمه‌اش، خانم رید، زندگی می‌کند. خانم رید رفتار سرد و تحقیرآمیزی با او دارد و همواره جین را موجودی ناسپاس و مشکل‌آفرین معرفی می‌کند. در یکی از صحنه‌های مهم داستان، جین که سال‌ها مورد بی‌مهری قرار گرفته است، در برابر عمه‌اش می‌ایستد و احساس واقعی خود را بیان می‌کند.

«من دورو نیستم؛ اگر بودم می‌گفتم دوستان دارم، اما صادقانه اعلام می‌کنم که شما را دوست ندارم» (برونته، ۱۴۰۰: ۴).

این جمله زمانی بیان می‌شود که خانم رید تصمیم می‌گیرد جین را به مدرسه شبانه‌روزی بفرستد. پیش از رفتن، جین که سال‌ها سکوت کرده بود، برای نخستین بار احساسات واقعی خود را نسبت به عمه‌اش بیان می‌کند و از ظلمی که بر او رفته سخن می‌گوید.

این گفتار نشان‌دهنده ظهور صدای مستقل جین در برابر گفتمان اقتدار خانوادگی است. در جامعه ویکتوریایی انتظار می‌رفت کودکان مطیع بزرگ‌ترها باشند، اما جین با بیان صریح احساسات خود این نظم را به چالش می‌کشد. از منظر باختینی، این صحنه تقابل دو آگاهی متفاوت را نشان می‌دهد: آگاهی قدرت و آگاهی مقاومت. حضور این تقابل باعث می‌شود روایت از حالت تک‌صدایی خارج شود و فضایی گفتگومند شکل بگیرد.

۲-۲-۲. تجربه اتاق سرخ

پس از درگیری جین با پسرعمه‌اش جان رید، او به عنوان تنبیه در اتاق سرخ زندانی می‌شود. این اتاق، همان جایی است که عموی مرحومش در آن درگذشته است و فضایی ترسناک و سنگین دارد. جین در این اتاق دچار ترس و اضطراب شدید می‌شود.

«قلبم به شدت می‌تپید، سرم داغ شده بود و صدایی در گوش‌هایم می‌پیچید» (همان: ۱۶).

جین در اتاقی تاریک و بسته تنها مانده است و خاطره مرگ عمویش و بی‌عدالتی خانواده رید ذهن او را آشفته کرده است. این تجربه یکی از نخستین لحظات شکل‌گیری آگاهی درونی اوست.

در این صحنه، صدای درونی جین در برابر فضای سرکوب‌گر خانه شکل می‌گیرد. اتاق سرخ، نمادی از قدرت و کنترل اجتماعی است که تلاش می‌کند فردیت جین را محدود کند. اما واکنش عاطفی و ذهنی او نشان می‌دهد که آگاهی فردی‌اش در حال شکل‌گیری است. از منظر باختین، این لحظه نقطه آغاز شکل‌گیری صدای مستقل در متن محسوب می‌شود.

۲-۳. تحقیر جین توسط براکل هرست

پس از ورود جین به مدرسه لووود، آقای براکل هرست که مدیر مدرسه است، در حضور همه دانش‌آموزان او را تحقیر می‌کند. او جین را دروغگو معرفی می‌کند و دیگران را از نزدیک شدن به او منع می‌کند.

«این دختر دروغ‌گوست» (همان: ۲۱).

براکل هرست تحت تأثیر نامه خانم رید، جین را فردی دروغگو معرفی می‌کند. او جین را روی چهارپایه‌ای قرار می‌دهد تا همه دانش‌آموزان او را ببینند و از او دوری کنند.

در این صحنه، گفتمان اقتدار مذهبی و نهادی در برابر هویت فردی جین قرار می‌گیرد. براکل هرست نماینده نوعی اخلاق سختگیرانه و سرکوبگر است که تلاش می‌کند فردیت را نابود کند. اما روایت جین این قدرت را به چالش می‌کشد و نشان می‌دهد که حقیقت پیچیده‌تر از ادعای براکل هرست است. از دیدگاه باختین، این تقابل میان صدای قدرت و صدای فردی نمونه‌ای از گفتگومندی در متن است.

۲-۲-۴. گفتگوی جین و هلن برنز دربارهٔ بخشش

در مدرسه لووود، جین با دختری به نام هلن برنز آشنا می‌شود. هلن شخصیتی آرام و صبور دارد و نگاه متفاوتی به زندگی و رنج دارد. او معتقد است که انسان باید با صبر و بخشایش با ظلم روبه‌رو شود.

«به نظر من زندگی آن قدر کوتاه است که بخواهیم آن را صرف پرورش کینه و دشمنی کنیم» (همان: ۲۴)

جین از رفتار ناعادلانه معلمان مدرسه ناراحت است و نمی‌تواند این بی‌عدالتی را تحمل کند. در این زمان، هلن با او دربارهٔ اهمیت بخشش و آرامش درونی صحبت می‌کند.

گفتگوی میان جین و هلن نمونه‌ای از تقابل دو دیدگاه اخلاقی است. جین نماینده عدالت‌خواهی و اعتراض است، در حالی که هلن نماینده بردباری و معنویت است. هیچ‌یک از این دیدگاه‌ها در متن به طور کامل حذف نمی‌شود. از منظر باختینی، چنین گفتگویی فضایی چندصدایی ایجاد می‌کند که در آن دیدگاه‌های مختلف در تعامل با یکدیگر قرار دارند.

۲-۲-۵. نخستین گفتگوی جین و روچستر

پس از ورود جین به عمارت تورنفیلد، او با صاحب عمارت، ادوارد روچستر، آشنا می‌شود. این آشنایی با گفتگویی صریح و غیرمعمول آغاز می‌شود.

«شما مرا زیر نظر گرفته‌اید، خانم ایر» (همان: ۲۶).

روچستر متوجه می‌شود که جین با دقت به او نگاه می‌کند و از او سؤال می‌پرسد. برخلاف انتظار او، جین رفتاری خجالتی یا مطیع ندارد و با اعتمادبه‌نفس پاسخ می‌دهد.

این صحنه نشان می‌دهد که رابطه جین و روچستر بر پایه گفتگو شکل می‌گیرد، نه سلطه. جین با وجود جایگاه اجتماعی پایین‌تر، از بیان دیدگاه‌های خود هراس ندارد. از منظر باختین، چنین رابطه‌ای نمونه‌ای از حضور دو آگاهی مستقل در متن است. این تعامل باعث می‌شود روایت به سمت ساختاری گفتگویی حرکت کند.

۲-۲-۶. تأکید جین بر استقلال فردی

در یکی از مهم‌ترین صحنه‌های رمان، جین در پاسخ به احساسات روچستر بر استقلال انسانی خود تأکید می‌کند.

«آیا فکر می‌کنید من یک آدم‌آهنی هستم؟ ماشینی بدون احساس؟» (همان: ۳۱).

«من انسانی آزاد با اراده‌ای مستقل هستم» (همان: ۳۵).

روچستر قصد دارد جین را از خود دور کند و او را به ازدواج با فردی دیگر تشویق کند. در این لحظه، جین احساسات واقعی خود را بیان می‌کند و از برابری انسانی سخن می‌گوید.

این سخن یکی از مهم‌ترین بیانی‌های هویتی جین در رمان است. او خود را انسانی آزاد با احساسات و اراده مستقل معرفی می‌کند. این دیدگاه در تضاد با ساختار طبقاتی جامعه ویکتوریایی قرار دارد. از دیدگاه باختینی، این لحظه بیانگر حضور صدایی است که در برابر گفتمان قدرت اجتماعی مقاومت می‌کند.

۲-۷. افشای راز برتا میسون

در لحظه‌ای که قرار است جین و روچستر ازدواج کنند، راز بزرگی فاش می‌شود: روچستر همسری زنده دارد که در اتاقی در عمارت زندانی شده است.

«برتا میسون دیوانه است» (همان: ۳۸).

وکیلی در مراسم ازدواج حاضر می‌شود و اعلام می‌کند که روچستر از پیش ازدواج کرده است. پس از این افشاگری، روچستر جین و دیگران را به اتاقی می‌برد که برتا میسون در آن نگهداری می‌شود.

حضور برتا روایت عاشقانه رمان را دچار بحران می‌کند. او صدایی سرکوب‌شده در متن است که نظم ظاهری داستان را به هم می‌زند. از منظر باختین، حتی سکوت یا فریادهای نامفهوم برتا نیز نوعی حضور گفتمانی محسوب می‌شود. این حضور نشان می‌دهد که روایت از تک‌صدایی فاصله دارد و در آن صداها سرکوب‌شده نیز وجود دارند.

۲-۸. پیشنهاد ازدواج سنت جان

در بخش پایانی داستان، سنت جان ریورز از جین می‌خواهد که با او ازدواج کند و به عنوان مبلغ مذهبی به هند برود.

«خدا و طبیعت تو را برای همسر یک مبلغ مذهبی بودن آفریده‌اند» (همان: ۴۰).

سنت جان معتقد است که جین باید زندگی خود را وقف وظیفه مذهبی کند و عشق را امری ثانویه می‌داند.

در این صحنه، گفتمان وظیفه‌گرایی مذهبی در برابر گفتمان عشق و آزادی فردی قرار می‌گیرد. سنت جان نماینده نوعی عقلانیت سرد و وظیفه‌محور است. اما جین این دیدگاه را نمی‌پذیرد و به احساسات انسانی اهمیت می‌دهد. این تقابل نیز نمونه‌ای از گفتگومندی در ساختار روایت است.

۲-۲-۹. جین در برابر تحقیرهای جان رید

در آغاز رمان، جین در خانه گیتسهد همواره از سوی پسرعمه‌اش جان رید مورد آزار و تحقیر قرار می‌گیرد. جان رید که نماینده اقتدار طبقاتی و امتیاز اجتماعی است، جین را به دلیل وابستگی مالی و یتیم بودنش تحقیر می‌کند. در یکی از صحنه‌ها او کتابی را به سمت جین پرتاب می‌کند و به او حمله می‌کند.

«تو حق نداری کتاب‌های ما را برداری؛ تو یک وابسته هستی» (همان: ۴۲).

این جمله زمانی بیان می‌شود که جین در گوشه‌ای از اتاق مشغول خواندن کتاب است. جان رید وارد می‌شود و به او یادآوری می‌کند که چون یتیم است و از دارایی خانواده استفاده می‌کند، حق استفاده از کتاب‌ها را ندارد.

در این صحنه، گفتمان طبقاتی جامعه ویکتوریایی آشکار می‌شود. جان رید نماینده صدای قدرت و مالکیت است و جین را به عنوان فردی فرودست معرفی می‌کند. در مقابل، واکنش جین نشان می‌دهد که او این جایگاه تحقیرآمیز را نمی‌پذیرد. از منظر باختینی، این تقابل میان صدای قدرت طبقاتی و صدای اعتراض فردی نمونه‌ای از حضور چند گفتمان در متن است.

۲-۲-۱۰. دفاع خانم تمپل از جین

در مدرسه لووود، پس از آنکه براکل هرست جین را دروغگو معرفی می‌کند، مدیر مهربان مدرسه یعنی خانم تمپل تلاش می‌کند حقیقت ماجرا را بررسی کند. او جین را فرا می‌خواند و داستان زندگی او را با دقت گوش می‌دهد.

«خواهیم دید حقیقت چیست؛ باید شواهد را بررسی کنیم» (همان: ۴۲).

خانم تمپل پس از شنیدن سخنان براکل هرست تصمیم می‌گیرد شخصاً درباره گذشته جین تحقیق کند. او نامه‌ای به داروساز شهر گیتسهد می‌نویسد تا حقیقت ماجرا را روشن کند.

در این صحنه صدای عقلانیت و عدالت در برابر اقتدار خشک براکل‌هرست قرار می‌گیرد. خانم تمپل نماینده نوعی گفتمان انسانی و منطقی است که به جای قضاوت عجولانه به دنبال حقیقت است. این تضاد میان دو دیدگاه اخلاقی باعث ایجاد فضای گفتگویی در روایت می‌شود. از منظر باختینی، حضور چنین صداهاهی مانع از تبدیل شدن روایت به یک گفتمان یک‌دست می‌شود.

۲-۲-۱۱. گفتگوی جین با روچستر دربارهٔ برابری انسانی

در یکی از صحنه‌های مهم تورنفیلد، جین و روچستر دربارهٔ تفاوت‌های اجتماعی و طبقاتی میان خود گفتگو می‌کنند. روچستر مردی ثروتمند و صاحب‌خانه است، در حالی که جین تنها یک معلم سرخانه محسوب می‌شود. با این حال، جین در گفتگوی خود بر برابری انسانی تأکید می‌کند.

«روح من با روح شما سخن می‌گوید؛ گویی هر دو از گور گذشته‌ایم و در برابر خدا ایستاده‌ایم، برابر - همان‌گونه که واقعاً برابر هستیم» (همان: ۴۵).

این سخن در صحنه‌ای بیان می‌شود که روچستر می‌کوشد احساسات جین را بیازماید و وانمود می‌کند که قصد ازدواج با زنی ثروتمند را دارد. جین که از این موضوع رنجیده است، در پاسخ بر برابری انسانی میان خود و او تأکید می‌کند.

در این لحظه، صدای جین به عنوان صدایی مستقل و آگاه در برابر ساختار طبقاتی جامعه ظاهر می‌شود. او نمی‌پذیرد که جایگاه اجتماعی پایین‌تر به معنای ارزش انسانی کمتر باشد. از منظر باختینی، این سخن نمونه‌ای از حضور گفتمانی است که در برابر گفتمان مسلط طبقاتی مقاومت می‌کند و فضای چندصدایی متن را تقویت می‌کند.

۲-۲-۱۲. گفتگوی جین با روچستر دربارهٔ زیبایی و برابری

رابطه جین و روچستر از همان ابتدا بر پایه نوعی کشاکش زبانی شکل می‌گیرد. روچستر گاه با لحنی آزمون‌گر و برتر با جین سخن می‌گوید، اما جین اجازه نمی‌دهد این رابطه به سلطه یک‌جانبه تبدیل شود.

«فکر می‌کنید من خوش‌قیافه‌ام؟» (همان: ۴۸).

در یکی از گفتگوهای اولیه در تورنفیلد، روچستر از جین می‌خواهد نظرش را صریح بگوید. جین نیز برخلاف انتظار رایج از یک governess، مؤدبانه اما صادقانه پاسخ می‌دهد و از چاپلوسی پرهیز می‌کند.

اهمیت این صحنه در خود پرسش نیست، بلکه در کیفیت گفتگو است. روچستر می‌کوشد جایگاه گفتگو را تعیین کند، اما جین با پاسخ صریح خود نشان می‌دهد که فقط شنونده منفعل نیست. این گفتگو نمونه‌ای روشن از رابطه‌ای است که در آن معنا نه از بالا به پایین، بلکه از برخورد دو آگاهی شکل می‌گیرد. در خوانش باختینی، این صحنه جلوه‌ای از استقلال صدای جین است؛ صدایی که حتی در نسبت با مرد، کارفرما و مالک عمارت نیز هضم نمی‌شود.

۲-۱۳. ماجرای آتش‌سوزی اتاق روچستر

یکی از صحنه‌های مهم رمان، زمانی است که جین در نیمه‌شب صدایی عجیب می‌شنود و متوجه می‌شود اتاق روچستر آتش گرفته است. او روچستر را بیدار می‌کند و جان‌ش را نجات می‌دهد.

«گمان کردم تمام اتاق از خنده تمسخرآمیز یک دیو پر شده است» (همان: ۵۶).

جین ابتدا صدایی مرموز می‌شنود و سپس متوجه می‌شود در اتاق روچستر آتش روشن شده است. او بدون درنگ دست به عمل می‌زند. بعدتر روشن می‌شود که عامل این حادثه برتا میسون بوده است.

این صحنه از حیث باختینی مهم است، زیرا صدای «غایب اما مؤثر» برتا در متن شنیده می‌شود. برتا هنوز به‌صورت کامل وارد گفتگوی اجتماعی روایت نشده، اما حضورش از طریق صدا، خنده و کنش‌های آشوب‌زا نظم ظاهری عمارت را مختل می‌کند. این خنده تمسخرآمیز را می‌توان همچون صدای سرکوب‌شده‌ای دید که از حاشیه متن، مرکز را برهم می‌زند. در منطق گفتگویی باختین، معنا فقط در کلام رسمی شکل نمی‌گیرد؛ گاه صداها، حاشیه‌ای، خاموش یا به‌حاشیه‌رانده‌شده نیز ساختار متن را دگرگون می‌کنند.

۲-۲-۱۴. جین در برابر وسوسه ماندن نزد روچستر پس از افشای حقیقت

پس از آنکه جین می‌فهمد روچستر همسری زنده دارد، روچستر می‌کوشد او را متقاعد کند که بدون ازدواج رسمی، همراهش بماند. این یکی از بحرانی‌ترین لحظات اخلاقی رمان است.

«قانون‌ها و اصول برای زمان‌هایی نیستند که وسوسه‌ای وجود ندارد» (همان: ۶۴). جین با وجود عشق عمیقی که به روچستر دارد، درمی‌یابد که ماندن در کنار او به معنای چشم‌پوشی از اصول اخلاقی و از دست دادن استقلال درونی‌اش خواهد بود. از همین رو تصمیم می‌گیرد تورنفیلد را ترک کند.

این سخن، صدای اخلاقی جین را در اوج استقلال نشان می‌دهد. اهمیت این صحنه در آن است که جین نه صرفاً در برابر روچستر، بلکه در برابر میل خود نیز موضع می‌گیرد. در اینجا چند صدا هم‌زمان حضور دارند: صدای عشق، صدای میل، صدای قانون، صدای وجدان و صدای اجتماع. متن هیچ‌یک را کاملاً حذف نمی‌کند؛ بلکه جین باید در میان این صداها، متعارض تصمیم بگیرد. این همان وضعیتی است که باختین آن را به‌مثابه میدان تعامل آگاهی‌ها می‌بیند. حقیقت نه از پیش آماده، بلکه در دل کشاکش این صداها پدیدار می‌شود.

۲-۲-۱۵. تنهایی و گرسنگی جین پس از ترک تورنفیلد

وقتی جین تورنفیلد را ترک می‌کند، پول و پناهی ندارد و در طبیعت سرگردان می‌شود. این بخش از رمان اگرچه ظاهراً گفتگویی بیرونی ندارد، اما سرشار از گفتگوی درونی است.

«فقط احساس می‌کردم بی‌خانمانم و در این جهان هیچ‌کس را ندارم» (همان: ۷۳). جین پس از فرار، در شرایطی سخت و تحقیرآمیز قرار می‌گیرد. او از خانه‌ای به خانه دیگر می‌رود و درخواست غذا و پناه می‌کند، اما اغلب با بی‌اعتمادی روبه‌رو می‌شود.

این بخش نشان می‌دهد که چندصدایی در رمان فقط در مکالمات مستقیم رخ نمی‌دهد، بلکه در کشمکش میان صداهای درونی نیز حضور دارد. صدای ناامیدی، صدای کرامت انسانی، صدای ترس و صدای امید در ذهن جین با یکدیگر درگیرند. افزون بر این، برخورد جامعه با زن بی‌پناه نیز یک گفتمان اجتماعی مهم را وارد روایت می‌کند: گفتمان طردشدگی. از منظر باختین، زبان رمان در اینجا حامل تجربه اجتماعی فرودستی و بی‌جایی است.

۲-۲-۱۶. دینا و مری؛ صدای زنانه‌ای متفاوت از الگوی رایج

پس از نجات یافتن جین، او با دینا و مری ریورز آشنا می‌شود. این دو زن، برخلاف بسیاری از زنان کلیشه‌ای رمان‌های قرن نوزدهم، دارای فکر، فرهنگ، استقلال نسبی و گفتگویی زنده هستند.

«آن دو از همه زنانی که تا آن زمان دیده بودم، باسوادتر و فرهیخته‌تر بودند» (همان: ۷۵).

جین در خانه ریورزها با فضایی تازه روبه‌رو می‌شود؛ فضایی که در آن زنان صرفاً موجوداتی منفعل نیستند، بلکه اهل مطالعه، اندیشه و گفتگو هستند.

دیانا و مری نوعی صدای زنانه تازه را وارد رمان می‌کنند؛ صدایی که نه مانند خانم رید سرکوب‌گر است، نه مانند بلانش اینگرام اسیر نمایش طبقاتی و نه همچون هلن برنز کاملاً زاهدانه. آنان نشان می‌دهند که زن می‌تواند در عرصه اندیشه و گفتگو حضوری فعال داشته باشد. در خوانش باختینی، این تنوع صداهاى زنانه یکی از عناصر مهم چندصدایی رمان است، زیرا «زن بودن» در متن به یک معنای ثابت تقلیل نمی‌یابد.

۲-۲-۱۷. ردّ درخواست سنت جان از سوی جین

در اوج فشار عاطفی و اخلاقی، سنت جان از جین می‌خواهد بدون عشق با او ازدواج کند و به هند برود. جین سرانجام این درخواست را رد می‌کند.

«من تصور تو از عشق را خوار می‌شمارم» (همان: ۷۷).

سنت جان عشق را امری غیرضروری و حتی مزاحم برای انجام مأموریت مذهبی خود می‌داند. او از جین همسری می‌خواهد که شریک کار باشد، نه شریک عاطفی. جین درمی‌یابد که پذیرش این ازدواج به معنای مرگ روحی اوست.

این جمله رویارویی دو تعریف از زندگی را فشرده می‌کند: یکی زندگی به‌مثابه وظیفه، دیگری زندگی به‌مثابه پیوندی انسانی و آزاد. سنت جان با زبانی آرام و مقدس سخن می‌گوید، اما در زیر این زبان، نوعی خشونت اراده نهفته است. جین در برابر این گفتمان می‌ایستد و از حق خود برای زیستن با تمامیت عاطفی و انسانی دفاع می‌کند. این صحنه از نمونه‌های برجسته چندصدایی ایدئولوژیک در رمان است؛ زیرا دو جهان‌بینی متفاوت بدون ادغام کامل در کنار هم قرار می‌گیرند.

۲-۲-۱۸. شنیدن ندای روچستر

در بخش پایانی رمان، جین پیش از بازگشت به روچستر، گویی صدای او را از دور می‌شنود؛ صدایی که او را فرا می‌خواند.

«جین! جین! جین!» (همان: ۷۹).

در حالی که جین هنوز نزد سنت جان است و باید دربارهٔ آینده‌اش تصمیم بگیرد، ناگهان احساس می‌کند صدای روچستر را شنیده است. این تجربه او را به بازگشت و جستجوی روچستر سوق می‌دهد.

این صحنه را می‌توان هم واقع‌گرایانه و هم نمادین خواند. از منظر گفتگومندی، صدای روچستر در اینجا فقط صدای یک شخصیت نیست، بلکه ندای رابطه‌ای است که هنوز در ذهن و جان جین زنده است. معنای این صدا در پاسخ جین شکل می‌گیرد، نه در خود آن. به تعبیر باختینی، هر گفتار در انتظار پاسخ است و در افق دیگری معنا می‌یابد. اینجا نیز صدا و پاسخ، پیوندی فراتر از فاصله مکانی ایجاد می‌کنند.

۲-۱۹. پایان رمان و دگرگونی صدای روچستر

در پایان داستان، جین به نزد روچستر بازمی‌گردد. اما این بار وضعیت تغییر کرده است: روچستر بخشی از بینایی و توان جسمی خود را از دست داده و دیگر آن مرد مقتدر پیشین نیست.

«ای خواننده، من با او ازدواج کردم» (همان: ۸۱).

پس از آتش‌سوزی تورنفیلد و مرگ برتا، روچستر آسیب‌دیده و منزوی شده است. جین اکنون با استقلال مالی و بلوغ شخصیتی به زندگی او بازمی‌گردد و رابطه‌ای تازه میان آن دو شکل می‌گیرد.

این جمله مشهور فقط خبر ازدواج نیست، بلکه نشانه بازپس‌گیری کامل حق روایت است. جین نه موضوع انتخاب دیگری، بلکه فاعل گزینش است. همچنین رابطه او و روچستر در این مرحله متوازن‌تر شده است. اگر پیشتر شکاف‌های طبقاتی،

جنسیتی و اقتصادی میان آن دو وجود داشت، اکنون زمینه گفتگویی برابرتر فراهم شده است. در نتیجه، پایان رمان را نیز می‌توان نه تثبیت یک صدای مسلط، بلکه رسیدن به نوعی هم‌شنوی میان دو آگاهی دانست. این همان نقطه‌ای است که خوانش باختینی از «جین ایر» را تقویت می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی رمان «جین ایر» اثر شارلوت برونته براساس منطق گفتگویی میخائیل باختین نشان می‌دهد که این اثر، علی‌رغم آنکه در قالب روایت اول‌شخص بیان می‌شود، دارای ساختاری چندصدایی و گفتگومند است. در نگاه نخست ممکن است چنین به نظر برسد که چون روایت از منظر جین ایر نقل می‌شود، متن دارای صدایی واحد و مسلط است؛ اما تحلیل دقیق گفتگوها، تقابل‌های گفتمانی و حضور دیدگاه‌های متفاوت در متن نشان می‌دهد که روایت در واقع عرصه‌ای برای تعامل آگاهی‌ها و گفتمان‌های مختلف است.

در طول رمان، شخصیت‌های گوناگون هر یک نماینده نوعی گفتمان اجتماعی، اخلاقی یا ایدئولوژیک هستند. خانم رید و جان رید نمایندگان گفتمان اقتدار خانوادگی و برتری طبقاتی‌اند؛ آقای براکل هرست نماد گفتمان اقتدار مذهبی و انضباط اجتماعی است؛ هلن برنز صدای معنویت، بردباری و ایمان مسیحی را بازنمایی می‌کند؛ روچستر بیانگر پیچیدگی‌های فردیت و قدرت مردانه در جامعه ویکتوریایی است و سنت جان ریورز نماینده نوعی اخلاق وظیفه‌گرایانه و عقلانیت دینی است. در مقابل، جین ایر به عنوان شخصیت اصلی، صدایی است که در تعامل و تقابل با این گفتمان‌ها شکل می‌گیرد و به تدریج هویت مستقل خود را تثبیت می‌کند.

از منظر نظریهٔ باختین، یکی از ویژگی‌های اساسی رمان چندصدایی حضور آگاهی‌های مستقل و برخورد دیدگاه‌های مختلف در متن است؛ به گونه‌ای که هیچ

صدایی به طور کامل بر دیگر صداها سلطه پیدا نمی‌کند. در «جین ایر» نیز معنای نهایی روایت نه از طریق یک گفتمان مسلط، بلکه از طریق تعامل و کشاکش میان صداها و اشکال مختلف شکل می‌گیرد. گفتگوهای جین با شخصیت‌هایی مانند هلن برنز، روچستر و سنت جان نمونه‌هایی روشن از این تعامل گفتمانی هستند. در این گفتگوها هر شخصیت از منظر فکری و اخلاقی خاص خود سخن می‌گوید و متن به جای حذف یا خاموش کردن این دیدگاه‌ها، آن‌ها را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد.

علاوه بر این، رمان جین ایر از منظر باختینی واجد نوعی چندگانگی زبانی نیز هست. در متن، زبان‌های اجتماعی مختلفی حضور دارند: زبان اقتدار مذهبی براکل‌هرست، زبان اشرافی و نمایشی بلانش اینگرام، زبان اخلاقی و زاهدانه سنت جان، و زبان صمیمی و صریح جین. این تنوع زبانی نشان می‌دهد که رمان نه تنها عرصه برخورد دیدگاه‌ها، بلکه میدان حضور زبان‌های اجتماعی گوناگون نیز هست. همین تنوع زبانی به شکل‌گیری فضایی گفتگومند در متن کمک می‌کند.

از سوی دیگر، مسیر رشد شخصیت جین ایر نیز در بستر همین گفتگومندی شکل می‌گیرد. جین در طول روایت با موقعیت‌ها و صداها و اشکال مختلف مواجه می‌شود و در تعامل با آن‌ها هویت فردی و اخلاقی خود را می‌سازد. از مقاومت در برابر سلطه خانم رید در دوران کودکی گرفته تا رد پیشنهاد سنت جان در پایان داستان، جین همواره در حال مذاکره با ارزش‌ها، هنجارها و گفتمان‌های پیرامون خود است. این فرایند نشان می‌دهد که هویت او محصول یک گفتگوی مستمر میان فرد و جامعه است.

همچنین بررسی نقش شخصیت‌هایی چون برتا میسون نشان می‌دهد که حتی صداها و اشکال به‌حاشیه‌رانده‌شده نیز در ساختار روایی رمان حضور دارند. برتا به عنوان شخصیتی که در حاشیه متن قرار گرفته است، با کنش‌ها و حضور نمادین خود نظم ظاهری روایت را مختل می‌کند و لایه‌ای دیگر از معنا را به داستان می‌افزاید. از این

منظر، حضور او را می‌توان نشانه‌ای از گفتمان‌های سرکوب‌شده در جامعه ویکتوریایی دانست.

در نهایت می‌توان گفت که رمان جین ایر، نمونه‌ای قابل توجه از متنی است که در آن تعامل میان صداها، شکل‌گیری معنا را ممکن می‌سازد. اگرچه روایت از زبان جین بیان می‌شود، اما این روایت به گونه‌ای ساختار یافته است که دیدگاه‌های متفاوت در آن مجال حضور و بیان می‌یابند. به همین دلیل می‌توان نتیجه گرفت که «جین ایر» با وجود ساختار ظاهراً تک‌روایی خود، در سطح عمیق‌تر واجد ویژگی‌های چندصدایی و گفتگومندی است که با نظریهٔ باختین قابل تبیین است.

در مجموع، خوانش باختینی این رمان نشان می‌دهد که جین ایر، تنها داستانی دربارهٔ رشد فردی یک زن نیست، بلکه متنی است که در آن گفتمان‌های مختلف اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی با یکدیگر وارد تعامل می‌شوند. این تعامل چندصدایی نه تنها به غنای معنایی اثر می‌افزاید، بلکه امکان درک عمیق‌تر از ساختار روایی و جهان‌بینی نهفته در رمان را نیز فراهم می‌کند.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

- (۱) باختین، میخاییل (۱۳۸۷). *تخیل گفتگویی*، ترجمه محمد رضا جعفری، تهران: مرکز.
- (۲) (۱۳۸۸). *مسائل بوطیقای داستایفسکی*، ترجمه پرویز شهدی، تهران: نیلوفر.
- (۳) برونته، شارلوت (۱۴۰۰)، *جین ایر*. ترجمه رضا رضایی. تهران: نی.

ب: مقاله‌ها

- (۱) الهی پناه، نوشین (۱۳۹۷)، «*بررسی چند صدایی و گفتگومندی در رمان اورلاندو اثر ویرجینیا وولف*»، پنجمین همایش متن‌پژوهی ادبی نگاهی تازه به سبک شناسی، بلاغت، نقد ادبی، تهران.
- (۲) سلیمانی، عیسی، باقری، مصطفی (۱۴۰۱)، «*گردابی چنین هایل، خوانش جین ریس از جین ایر*»، مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۷، شماره ۱، صص ۳۷۸-۴۰۴
- (۳) شه کلاهی، فاطمه، فهمی‌فر، اصغر (۱۴۰۰)، «*بررسی مفهوم چندصدایی و گفتگومندی میخائیل باختین در نگاره‌های رضا عباسی*»، فصل‌نامه علمی نگره، دوره ۱۶ شماره ۵۹، صص ۷۵-۸۹
- (۴) مظهری، فرشته، شهدائی، سید کیهان، سحابی، جلیل (۱۴۰۵)، «*تحلیل گفت‌وگومندی و چندصدایی در رمان طوبا و معنای شب بر اساس نظریه باختین*»، پژوهش‌نامه ادبیات داستانی، دوره ۱۵، شماره ۱، صص ۲۸۷-۳۱۱.

فصل‌نامه بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)

سال هشتم، شماره بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۴ (صص ۱۰۷-۱۳۹)

مقاله پژوهشی

Doi: [10.22034/jmzf.2026.582239.1273](https://doi.org/10.22034/jmzf.2026.582239.1273)

مطالعه تطبیقی شخصیت‌های رانده شده در اساطیر و حماسه‌های ایران،

یونان و روم

مسروره مختاری^۱، داود مژده عنبران^۲

چکیده

هم‌پوشانی و خویشاوندی مضمونی در اساطیر ملل مختلف، بستری پویا برای مطالعات تطبیقی فراهم آورده است؛ در این میان، بن‌مایه «طردزدگی» یا «تبعید و طرد شخصیت‌ها» از خانواده یا زیست‌بوم اولیه، یکی از کهن‌الگوهای برجسته اساطیری به‌شمار می‌رود. جستار حاضر با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی و گردآوری داده‌های کتابخانه‌ای، به واکاوی و تطبیق فرایند طرد شخصیت‌های اساطیری در حوزه ادبیات اساطیری ایران و جهان می‌پردازد. یافته‌های پژوهش مبین آن است که گسست از منشأ، فرایندی هدفمند بوده است و عمدتاً ذیل مؤلفه‌هایی چون: «هراس حاکمیت از فروپاشی اقتدار سیاسی یا پیشگویی قتل فرزند»، «نقص عضو و نازیبایی نوزاد» و «حرمت‌شکنی‌های سنتی و روابط نامشروع» (که غالباً به طرد هم‌زمان مادر و فرزند می‌انجامد) صورت می‌پذیرد. اگرچه در کهن‌الگوهای حماسی و اساطیری، فراوانی جنسیت شخصیت‌های طردشده، به مردانه بودن تمایل دارد، اما در اساطیر ملل مختلف، مواردی از تبعید زنان و دختران به سبب روابط با ایزدان یا پهلوانان و یا طرد نوزادان دختر به دلیل ترجیح فرزند ذکور نیز وجود دارد. نجات و پرورش این طردشدگان به دست عناصر حامی نظیر طبقات اجتماعی پایین (چوپانان و گازران) یا توت‌م‌های حیوانی (خرس، گوزن، مار، گرگ و غیره) نقشی شتاب‌دهنده و تسهیل‌گر در گذار قهرمان داشته است و به تکوین شخصیت فرهمند و شکوهمند آنان یاری می‌رساند؛ به‌گونه‌ای که این فرایند تطهیر، آنان را به مرتبه‌ای فراتر از هنجارهای انسانی (نظیر زال در شاهنامه) ارتقا می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: اسطوره، حماسه، رانده‌شدگان، حیوانات، شخصیت‌های اساطیری.

^۱ استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسنده مسئول).

mmokhtari@uma.ac.ir

^۲ دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

davodmzhdeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۸

۱. مقدمه

اسطوره و حماسه در تمدن‌های ملل مختلف، تنها بازتاب‌دهنده نظام‌های اعتقادی نیست؛ بلکه به مثابه گنجینه‌ای از تجربه زیسته سیاسی و اجتماعی عمل می‌کنند. یکی از الگوهای تکرار شونده در این متون، وضعیت «شخصیت‌های رانده‌شده» (Expelled Characters) است؛ چهره‌هایی که به دلیل دگرگونی‌های ساختاری، خشم خدایان، یا تقابل با هنجارهای جامعه، از مرکز به حاشیه رانده شده‌اند. در سنت کلاسیک، تبعید یا اخراج (Ostracism) تنها یک مجازات قانونی نبود، بلکه گسستی بنیادین در هویت فردی و پیوند او با حاکمیت تلقی می‌شد.

مطالعه تطبیقی شخصیت‌های رانده‌شده در این دو سنت، امکان درک ژرف‌تری از مفهوم «دیگری‌سازی» (Othering) و تقابل میان نظم و آشوب را فراهم می‌آورد. برای نمونه، در حالی که آوارگی اودیسیئوس در حماسه هومر، نمادی از جست‌وجوی هویت و بازگشت به نظم پیشین است. وضعیت تبعید و جابه‌جایی اجباری در مسخ‌های اووید، به‌ویژه در روایت‌هایی نظیر آیو، آراخنه و فیلوملا، به بازتعریف عاملیت در مواجهه با قدرت خودکامه گره خورده است. (Hall, 2008) این پژوهش بر این فرض استوار است که شخصیت‌های رانده‌شده در حماسه‌های کلاسیک، بازتاب‌دهنده تنش‌های موجود در ساختارهای سیاسی زمانه خویشان؛ جایی که تبعید به‌عنوان ابزاری برای حفظ همگونی جامعه به‌کار می‌رفت (Forsdyke, 2005).

در اساطیر ایران، یونان و روم، در داستان تولد و آغاز زندگی شخصیت‌ها - با وجود فاصله مکانی و بعد زمانی - شباهتی شگفت‌انگیز وجود دارد. با وجود شباهت‌های بسیاری که بین این اساطیر و داستان زندگی شخصیت‌های اصلی آنها وجود دارد، تفاوت‌هایی نیز به چشم می‌خورد که در این مقاله به آن‌ها پرداخته‌ایم.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

از آنجا که حماسه‌ها، ناجی و حیات‌بخش ملت‌های درهم‌شکسته‌اند و برای آنکه اسطوره‌های غبارگرفته و در کهن اعصار مدفون، این توان را دارند که در هر برهه‌ای به ضرورت گرد هزاره‌ها را به کنار زده و رخ نمون کنند و به اکنون تاریخ احضار شوند، همواره ضرورت بازنگری شخصیت‌ها و داستان‌هایشان احساس می‌شود. قدرت احیاگری فرهنگی و آرمان‌خواهی اجتماعی نهفته در اسطوره‌ها و شخصیت‌های حماسی غیر قابل انکار است. بنابراین گمان می‌رود دگرگونی‌های زمانه و تحولات، نه تنها این بازنگری‌ها را ایجاب می‌کند؛ بلکه وظیفه‌ای سنگین را به دوش ما وامی‌نهد که بخواهیم بدانیم منظرگاه اقوام و ملت‌ها چگونه بوده است؟ برچه باوری بوده‌اند و ریشه‌ها، شباهت‌ها و مرزهای فرهنگی تا چه حد در گذشته اسطوره‌ای ما ردیابی می‌شود؟ به یقین با مطالعه، ردیابی و بازنگری شباهت‌ها و کدهای یکسان فرهنگی در حماسه‌ها و اسطوره‌های ملل است که می‌شود مردمان دنیا و ملت‌های دیگر را در یک پیکره‌ای کلی با تکثری رنگین‌کمانی متصور شد و به اشتراکات نجات‌بخش امید بست. پژوهش حاضر با مدّ نظر قراردادن ضرورت مطرح شده، کوشش کرده است با استفاده از روش تحلیلی - توصیفی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای به سؤالات زیر پاسخ گوید:

۱- شخصیت‌های رانده‌شده در اساطیر و حماسه‌های ایران، یونان و روم چه کسانی هستند و براساس چه معیارهایی می‌توان آنان را در گروه شخصیت‌های رانده‌شده، قرار داد؟

۲- مهم‌ترین علل و عوامل رانده‌شدن این شخصیت‌ها در سه سنت فرهنگی چیست؟

۳- رانده‌شدن چه تأثیری بر هویت، سرنوشت و نقش قهرمانانه آنان دارد؟

۴- شباهت‌ها و تفاوت‌های بازنمایی شخصیت‌های رانده‌شده در اساطیر و حماسه‌های ایران، یونان و روم چیست؟

۵- بازگشت طردشدگان به صحنه حماسه و سرانجام آنها در متون حماسی ایران، یونان و روم، چگونه بازنمون شده است و بازگشت آنها در شکل‌گیری یا تغییر روند داستان چه تأثیری داشته است؟

۲-۱. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی پژوهش حاضر، روشن کردن این نکته است که چرا در بسیاری از اساطیر و حماسه‌ها، شخصیت‌های برجسته در آغاز زندگی یا در مقطعی مهم از روایت، از خانواده، شهر، سرزمین، قدرت یا اجتماع خود رانده شده‌اند؟ به تعبیر دیگر هدف این پژوهش، واکاوی این مسئله است که در حماسه‌های ایران، یونان و روم، چگونه اسطوره، «تجربه رانده‌شدن» را به ابزاری برای نقد قدرت و بیان مقاومت تبدیل می‌کند. به نظر می‌رسد مطالعه شخصیت‌های رانده شده در آثار مورد مطالعه، صرفاً یک حادثه روایی یا سرنوشت فردی نیست، بلکه الگویی عمیق در ساختار اسطوره، مفهوم مشروعیت، نظام ارزشی جامعه، هویت قهرمان، مناسبات قدرت و بازتولید نظم اجتماعی است. بر این اساس، جستار حاضر می‌کوشد با مقایسه روایت‌های سه حوزه تمدنی، شباهت‌های ساختاری و تفاوت‌های فرهنگی و ایدئولوژیک آن‌ها را آشکار کند و به اهداف زیر دست یابد:

۱- بررسی تطبیقی شخصیت‌های رانده‌شده در حماسه‌های ایران، یونان و روم.

۲- دستیابی به مشترکات و تفاوت‌های ساختاری و فرهنگی و ایدئولوژیک (طردشدگی) در حماسه‌های یاد شده.

- ۳- شناخت علل و عوامل طردشدگی کودکان و چگونگی بازگشت آنها به متن داستان.
- ۴- بررسی نتایج بازگشت کودکان طردشده به داستان و نشان دادن وجوه اشتراک و افتراق این نتایج.
- ۵- پیگیری مطالعات درباره حماسه‌های بزرگ جهان و ارائه نتایج مطالعات به دانشجویان تحصیلات تکمیلی و علاقه‌مندان به تحقیق در حوزه حماسه‌های ملل.

۱-۳. پیشینه پژوهش

درباره بررسی تطبیقی حماسه‌های جهان در موضوعات مختلف، پژوهش‌های متفاوتی صورت گرفته است که به مهم‌ترین آن‌ها به قرار زیر است:

پورخالقی چترودی و طبسی (۱۴۰۴) در مقاله «بررسی تطبیقی اسطوره‌شناسی در شاهنامه فردوسی و حماسه‌های باستانی یونان»، ضمن تأکید بر ضرورت مقایسه اساطیر یونانی با اساطیر ایرانی مندرج در اوستا و متون ادبی پهلوی، به بیان برخی همسانی‌های میان گرشاسب آریایی و هراکلس یونانی پرداخته‌اند.

میربها و همکاران (۱۴۰۳) در مقاله «بررسی تطبیقی قهرمانان اسطوره‌ای گرشاسب و اولیس»، درصدد تبیین تشابهات بین آثار ادبی و استفاده از معیارهای محتوایی، ادبی و داستانی در حماسه معروف ایرانی و یونانی بوده‌اند.

محسنی گردکوهی و شیرکوند (۱۳۹۹) در مقاله «مضامین مشترک و متفاوت شاهنامه با چند حماسه معروف جهان»، مقابله و مقایسه ساختار کلی قصه‌ها، تشابه و تفاوت سایر حماسه‌ها با شاهنامه را بررسی کرده‌اند.

طالشی و محمدنژاد (۱۳۹۸) در مقاله «بررسی تطبیقی الگوی فراطبیعی در شاهنامه و ایلید با شواهدی از حماسه‌های بزرگ جهان»، مواردی با عنوان خرق عادت و مسایل فوق طبیعی در دو حماسه ایران و یونان و شاهدمثال‌هایی از

حماسه‌های دیگر جهان چون رامایانا، گیلگمش، نیبلونگن و انه‌اید مورد بررسی قرار داده‌اند.

غلامپور دهکی و پشت‌دار (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی تطبیقی کارکردهای پیشگویی در حماسه‌های بزرگ جهان (شاهنامه، ایللیاد، اودیسه)»، خویشاوندی و تجربه‌های مشترک اقوام هم‌خانواده هند و اروپایی و باورهای آنان را بررسی کرده‌اند.

ممتحن و مظفری (۱۳۸۸) در مقاله «نگاهی تطبیقی به شاهنامه فردوسی و ایللیاد و ادیسه هومر» کوشش کرده‌اند دیدگاه متفاوت و برابر و ابعاد شخصیتی و نوع تفکر فردوسی و هومر را مورد مطالعه قرار دهند.

مطالعه در پیشینه پژوهش حاضر نشان می‌دهد که بیشتر پژوهش‌ها معمولاً به معرفی شخصیت‌های اسطوره‌ای، تحلیل قهرمانان، بررسی بن‌مایه‌های مشترک یا مقایسه کلی روایت‌های حماسی پرداخته‌اند و «رانده‌شدگی» غالباً به صورت پراکنده، در ذیل مباحثی مانند: تبعید، طرد قهرمان، سرنوشت تراژیک، گناه و تقدیر بررسی شده است و کمتر پژوهشی این پدیده را به عنوان یک الگوی مستقل روایی، اجتماعی و اسطوره‌ای در دو حوزه فرهنگی ایران و یونان به صورت تطبیقی مطالعه کرده است. نوآوری اصلی این پژوهش در آن است که شخصیت‌های رانده‌شده را نه صرفاً به عنوان افراد مطرود یا قربانیان سرنوشت، بلکه به مثابه حاملان معناهای عمیق فرهنگی، اجتماعی، اخلاقی و هویتی بررسی می‌کند و بر مفهوم رانده‌شدگی به عنوان یک بن‌مایه مستقل تمرکز دارد و پیامدهای اجتماعی و روایی رانده‌شدگی را نیز بررسی می‌کند.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

مطالعه تطبیقی اساطیر تمدن‌های کهن به روش‌هایی نیاز دارد که فراتر از توصیف صرف، بتواند ژرف‌ساخت‌ها و چرایی بازتولید درون‌مایه‌های مشترک را نیز مطالعه کند.

کلود لوی-استروس (Claude Lévi-Strauss) معتقد است که اسطوره‌ها مؤلف واحد ندارند و براساس ساختار ذهنی بشر شکل می‌گیرند. وی با تکیه بر مفهوم «تقابل‌های ثنائی» (Binary Oppositions)، ذهن انسان را متمایل به دسته‌بندی جهان در قالب قطب‌های متضاد می‌داند (ر.ک: لوی-استروس، ۱۳۸۹: ۴۵). با توجه به این دیدگاه، تقابل «مرکز/حاشیه» یا «پذیرش/رانده‌شدگی»، ساختاردهنده اصلی روایات اساطیری در تمدن‌های ایران، یونان و روم است. رانده‌شدگی، تعادلی را به هم می‌زند که بازیابی آن، موتور محرک پی‌رفت‌های داستانی می‌شود.

نظریه کهن‌الگویی کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) با طرح مفهوم «ناخودآگاه جمعی» (Collective Unconscious) بر این باور است که برخی الگوها، تصاویر و نمادها به صورت موروثی در روان همگانی بشر مشترک‌اند (ر.ک: یونگ، ۱۳۸۷: ۹۲). شخصیت «رانده‌شده» یا «مطرود» در این دیدگاه، تجسمی از کهن‌الگوی «سایه» (Shadow) یا «قربانی» (Scapegoat) است که جوامع با فرافکنی تاریکی‌ها یا گناهان جمعی خود بر آن، به انسجام درونی دست می‌یابند.

جوزف کمبل (Joseph Campbell) در نظریه «الگوی سفر قهرمان» و «تک‌اسطوره» (Monomth)، برای تمام قهرمانان اساطیری، ساختار سه مرحله‌ای: عزیمت، تشرف و بازگشت را ترسیم می‌کند (ر.ک: کمبل، ۱۳۹۲: ۵۸). در این الگو، رانده‌شدگی یا تبعید، در مرحله «دعوت به ماجراجویی» و «عبور از نخستین آستانه»،

ضربه محرک آغازین است که قهرمان را از جهان آشنا دور می‌کند و به جهان ناشناخته‌ها طرد می‌کند.

۱-۲. ایران - شاهنامه

شاهنامه فردوسی به عنوان الگویی تمام‌عیار از روایت‌گری، نقشی به‌سزا و غیر قابل انکار در ادبیات حماسی و اساطیر ایران دارد (مختاری و کریمی، ۱۴۰۲: ۱۲۲). یکی از مهم‌ترین روایت‌های مربوط به پهلوانان در شاهنامه، روایت کودکی آن‌هاست که به دلایلی از جامعه طرد می‌شوند و به دامن طبیعت و وحوش و طیور سپرده می‌شوند. «پیش از تولد این کودکان، ستاره‌شناسان و پیشگویان، نهاد سیاسی یا حکومت پدری را از وجود آن‌ها برحذر داشته و از قدرتی که در آینده خواهند یافت، بیم می‌دادند. به همین دلیل چون مادران آن‌ها از چنین تصمیمی باخبر می‌شدند، بلافاصله پس از تولد، آن‌ها را به گوشه‌ای دور از حیات اجتماعی به دست تقدیر و دامن طبیعت رها می‌کردند، تا طعمه وحوش و طیور شوند، اما چون تقدیر آن‌ها به گونه‌ای دیگر رقم خورده بود، چوپان‌زاده‌ای یا افرادی گمنام یا پرنده‌ای آن‌ها را می‌یافتند و دایگی آن‌ها را پذیرفته و سپس بار دیگر به جامعه برمی‌گشتند و روایت و ماجراهای اصلی زندگی آن‌ها آغاز می‌شد» (مختاری، ۱۳۷۹: ۶۵). شاید علت این امر آن بود تا ضرورت اساطیری برای حماسه ملی آشکار شود و مراحل وجودی پهلوانان (کودکان) با تحول و تکامل حماسه پیوند یابد.

سرگذشت این دایگان، به سه شکل در متون اساطیری و حماسی بروز و ظهور داشته است. عده‌ای از آن‌ها قبل از اینکه کودک به تکامل برسد، کشته شده‌اند، همچنان‌که برای گاو برمایه در داستان فریدون چنین سرنوشتی رقم خورده است. برخی از دایگان تا پایان عمر این رانده‌شدگان در طول زندگانی آن‌ها، در اتفاقات مهم حضور دارند و نقش مهم ایفا می‌کنند. مانند سیمرغ که در شرایط دشوار زندگانی

زال، در صحنه حاضر می‌شود و راه‌های برون‌رفت از دشواری‌ها را به او یاد می‌دهد. برخی از دایگان نیز هستند که بعد از اینکه کودک رانده شده را تحویل می‌دهند، در ادامه داستان، اثری از آنها نیست؛ مانند گازی که داراب را دایگی کرد و پس از تحویل دادن داراب، در ادامه داستان، نشانی از وی یافت نمی‌شود. در ادامه بحث به شخصیت‌های رانده شده در شاهنامه فردوسی و چگونگی بازگشت آنها به روند داستان و جایگاهشان می‌پردازیم.

۲-۱-۱. فریدون

اساطیر ایرانی به دلیل ابتنا بر جهان‌بینی ثنوی زرتشتی و محوریت «داد و بیداد»، الگوی خاصی از رانده‌شدگی اخلاق‌محور را بازنمایی می‌کند. روایت زایش و تولد فریدون و رخداد‌های شگفتی که با زاده شدن وی همراه بود، از یک زندگی غیرعادی نوید می‌داد. فریدون زمانی به دنیا آمد که ضحاک جادوگر از تهدید او آگاه شده بود. «در شاهنامه هرگاه شاهان بین دو راهی و تردید درباره امری قرار می‌گرفتند، با بهره‌گیری از دانش اخترشناسان به انتخاب دست می‌زدند؛ در حقیقت توجه پادشاهان به این امر آنان را از لحاظ روانی برای پذیرش امری آماده می‌کرده است که در موارد تردید و ترس بدان پناه می‌بردند» (شیروئی و مدرسی، ۱۳۸۲: ۸۲).

زمانی که ضحاک از پیشگویان خواست که آینده و مرگ وی را پیش‌بینی کنند، به وی گفتند تو به دست شخصی به نام فریدون که هنوز از مادر متولد نشده است، کشته خواهی شد؛ به همین دلیل ضحاک نشان فریدون را به صورت آشکار و نهان می‌گرفت تا به محض به دنیا آمدن او را بکشد. فریدون چون به دنیا آمد، مادرش او را به نگهبان مرغزاری که گاو برمایه در آن به دنیا آمده بود، سپرد و از او خواست که مدتی دایگی وی را بپذیرد. چون ضحاک از وجود فریدون و گاو برمایه آگاه شد، فرانک مادر فریدون قبل از رسیدن ضحاک، فریدون را از آن مرغزار به کوه البرز برد و به مرد

دینی سپرد. در شاهنامه فریدون اولین شخصیت اسطوره‌ای در ایران است که به دلیل ترس از کشته شدن، از سوی خانواده‌اش طرد شد:

در ایوان شاهی شبی دیرباز به خواب اندرون بود با ارنواز
چنان دید کز کاخ شاهنشهان سه جنگی پدید آمدی ناگهان
دمان پیش ضحاک رفتی به جنگ نهادی به گردن برش پالهننگ
(فردوسی، ۱۳۹۷: ۱۹)

ضحاک خواب خود را با دختران جمشید در میان گذاشت. به پیشنهاد آنها ضحاک خواب را بر موبدان آشکار کرد. یکی از موبدان خواب را برای او تعبیر می‌کند که کودکی از مادر به دنیا می‌آید و هنگامی که به مردی برسد با گریز تو را هلاک خواهد کرد. فرانک با بر خور داری از الهام غیبی از وجود گاو برمایه آگاه می‌شود. کودک را به مرغزاری می‌برد و به نگهبان مرغزار می‌سپارد. فریدون در آنجا به مدت سه سال از برمایه تغذیه می‌کند. پس از مدتی فرانک آگاه می‌شود که ضحاک به زودی به مرغزار خواهد آمد و کودک و گاو را نابود می‌کند. کودک را از آنجا به کوه البرز می‌برد و به مردی دینی می‌سپارد. چون ضحاک از یافتن فریدون ناامید شد، به گاو برمایه دست یافت و گاو را کشت. یکی از عوامل انتقام فریدون از ضحاک همین مسئله بود. فریدون نماد قدّیسی است که زندگی کودکی وی و همچنین حال افسانه‌آمیزش تقلیدی از اسطوره خدایانی است که پس از تولد بی‌درنگ رها شده‌اند. چون فریدون به سن شانزده سالگی می‌رسد، از کوه البرز فرود می‌آید. نخست به سوی مادر می‌رود و درباره نژاد خود از او می‌پرسد. فرانک از سرنوشت پدرش برای او می‌گوید. فریدون بر آن می‌شود به نابودی ضحاک برخیزد.

فریدون به خورشید بر برد سر کمر تنگ بستش به کین پدر
برون رفت خرم به خرداد روز به نیک اختر و فال گیتی‌فروز
(فردوسی، ۱۳۹۷: ۱/۵۸)

پس از چندی، فریدون بر ضحاک پیروز می‌شود، و به الهام سروش او را در کوه دماوند به بند می‌کشد. فریدون خود را کدخدای جهان می‌خواند و شهریار را فقط برای خود روا می‌دارد.

فریدون چو شد بر جهان کامگار ندانست جز خویشتن شهریار
به رسم کیان تاج و تخت مهی بیاراست با کاخ شاهنشهی
(همان: ۳۱)

شخصیت رانده شده فریدون، به دلیل سیاسی یا به عبارت دیگر، به دلیل احساس خطر از جانب حاکمیت وقت، از محل زندگانی خود رانده شد، اما عاقبت بعد از برگشت، به کامکاری و شهریار رسید.

در این روایت، هرچند ضحاک، خود عامل رانده‌شدگی دیگران است، اما سرانجام او، یعنی بند کشیده شدن در کوه دماوند، شکلی از تبعید ابدی و حبس کیهانی را نشان می‌دهد که نشان‌دهنده طرد شر مطلق از ساختار جامعه انسانی است (سرامی، ۱۳۸۳: ۴۱۰).

۲-۱-۲. زال

زال از جمله شخصیت‌های شاهنامه است که در رانده شدن از جامعه در دوران کودکی شبیه فریدون است، اما وی خطری برای نهادهای سیاسی و حکومتی نبود و تنها پس از تولد، نفرت‌زا است. «روایت زایش زال مانند فریدون است که خبر از یک زندگی غیر عادی برای اوست. سام جهان‌پهلوان شاهنامه در آرزوی فرزندی است که پس از انتظار طولانی، نصیب وی می‌شود. برخورد سام با نوزادش گویی رویارویی با

نوظهورترین پدیده جهان و بدیمن‌ترین حادثه است که برای او رخ داده است» (مختاری، ۱۳۷۹: ۵۶). دوران زندگانی پهلوانی چون زال، از آغازین زمان تولد وی غیرعادی بود و این خارق‌عادت بودن تا پایان زندگانی وی کمابیش ادامه داشت.

موی سپید زال آنچنان سام را ناخوش می‌آید که دستور می‌دهد نوزاد را در کوه البرز رها کنند. در آنجا سیمرغ از کودک نگهداری می‌کند تا برومند شود. در این حال، سام از کرده خود پشیمان می‌شود به کوه البرز می‌رود و او را با خود به خانه می‌آورد و نامش را زال می‌نهد. پس از مدتی زال به رودابه، دختر شاه کابل از نژاد ضحاک، دل می‌بندد و پس از مدتی با یکدیگر ازدواج می‌کنند که نتیجه این ازدواج بزرگ‌ترین پهلوان شاهنامه یعنی رستم است (ر.ک: قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۳۴).

نبود ایچ فرزند مر سام را	دلش بود جوینده کام را...
ز مادر جدا شد بران چند روز	نگاری چو خورشید گیتی‌فروز...
تنش نقره سیم و رخ چون بهشت	برو بر نبینی یک اندام زشت
از آهو همان کش سپیدست موی	چنین بود بخش تو ای نامجوی

(فردوسی، ۱۳۹۷: ۵۷)

۲-۱-۳. کی خسرو

رانده‌شدگی و آوارگی در متون حماسی، گاهی به‌عنوان بوته آزمایش و راهی برای پالایش گوهر وجودی شخصیت‌های اساطیری و حماسی است. سرامی در کتاب «از رنگ گل تا رنج خار» معتقد است رانده‌شدگی شخصیت‌هایی چون سیاوش به توران یا پرورش یافتن کیخسرو در میان شبانان، نمونه‌هایی از «تبعید سازنده» هستند. در جهان‌بینی شاهنامه، تا زمانی که شاهپور در رفاهِ دربار (مرکز) است، امکان بروز استعدادهای نهفته و اثبات بی‌پناهی اخلاقی او فراهم نیست. رانده‌شدن به حاشیه و

زیستن در غربت، به قهرمان امکان می‌دهد که بدون اتکا به قدرت موروثی و تنها با تکیه بر «خرد» و «هنر» خویش، مشروعیت ذاتی خود را به اثبات برساند (همان: ۴۱۵). در شاهنامه فردوسی، زایش کیخسرو پیشاپیش، پیشگویی شده بود که از تخم تور و کیقباد فرزندی به دنیا خواهد آمد. پس از مرگ سیاوش، شبی پیران او را در خواب می‌بیند. سیاوش خبر زاده شدن کیخسرو را در خواب به او می‌دهد. پیران از خواب برمی‌جهد و گلشهر را نزد فرنگیس می‌فرستد تا از تولد نوزاد آگاه شود. گلشهر خبر به دنیا آمدن نوزاد را به او می‌دهد. پیران نزد افراسیاب می‌رود و او را از زاده شدن کیخسرو آگاه می‌کند. افراسیاب از آنجا که مرگ سیاوش او را ناآرام و اندوهگین و پشیمان کرده است، به دلیل ترس از دست دادن حکومت و نابود شدن، دستور داد او را به کوهی بردند و به شبانان سپردند تا از نژاد و آنچه بر پدرش سیاوش رفته است باخبر نشود.

مداریدش اندر میان گروه	به نزد شبانان فرستش به کوه
بدان تا نداند که من خود کیم	بدیشان سپده ز بهر چیم...
شبانان کوه قلا را بخواند	وزان خرد چندی سخن‌ها براند
که این را بدارید چون جان پاک	نباید که بیند ورا باد و خاک

(همان: ۲۶۸)

پس از آنکه کودک بالید و پرورش یافت، شبانان از رفتار او شکایت پیش پیران بردند. پیران با در میان گذاشتن سخنان شبانان با افراسیاب او را راضی می‌کند تا کیخسرو را نزد او بیاورد. کیخسرو همراه پیران به دربار شاه می‌آید. همه بر او گرد می‌آیند و از شباهت او به سیاوش متعجب می‌شوند. پیران کوشش فراوان می‌کند که مادر و فرزند از مرگ رهایی یابند. آنان به ایران می‌گریزند و مورد استقبال کی کاوس قرار می‌گیرند. کیخسرو سرانجام پس از نبردهای فراوان، افراسیاب را از میان برمی-

دارد. پس از نابودی افراسیاب، کی کاوس نیز از دنیا می‌رود و کی خسرو بر تخت می‌نشیند و پسر افراسیاب را فرمانروایی می‌بخشد. وی پس از آنکه رستم و زال را به زابلستان می‌فرستد، از همه تعلقات دنیوی دست می‌کشد. نیایش خدای را به جای می‌آورد. لهراسب را به جانشینی خود برمی‌گزیند و به گونه‌ای اسرارآمیز با چند تن از پهلوانانی چون توس و فریبرز و گویو ناپدید می‌شود (آموزگار، ۱۳۷۴: ۶۷-۶۵).

۲-۱-۴. کی قباد

کی قباد را هنگام ولادتش همانند زال در پارچه‌ای پیچیدند و در سبیدی نهادند و بر رودی رها کردند. زو، پسر تهماسب، آن کودک لرزان را در کنار رود دید و نجات داد. در شاهنامه آمده است که او را در کوه البرز یافتند و بر شاهی برداشتند. کی قباد تا مرگ زو در کوه البرز ماند (ر.ک: پورداد، ۱۳۷۷: ۲۲۳). براساس این داستان، کی قباد با نجات‌دهنده خود نسبت پسرخواندگی می‌یابد.

در روایت فردوسی، کی قباد به معنای دقیق کلمه، طرد یا تبعید نمی‌شود. او در البرزکوه زندگی می‌کند، اما شاهنامه دلیل روشنی برای طردشدن او از سوی خانواده یا جامعه ارائه نمی‌دهد. بنابراین، اگر در برخی شرح‌ها از «طردشدن کی قباد» سخن گفته شده باشد، این تعبیر بیشتر به معنای: دوربودن او از دربار؛ ناشناخته‌ماندن در میان مردم؛ کنارماندن از قدرت سیاسی؛ یا نوعی تبعید و انزوای نمادین از جهان شهری و سلطنتی است، نه طردشدنی که در متن شاهنامه علت مشخصی برای آن بیان شده باشد.

کی قباد در حقیقت از قدرت رانده نشده، بلکه هنوز قدرت خود را آشکار نکرده است. اقامت او در البرز، نوعی مرحله نهفتگی و انتظار است. او مانند قهرمانی است که

تا زمان مناسب از جهان دور نگه داشته شده و سپس برای نجات ایران باز می‌گردد. علت احتمالی دوری او از دربار عبارتند از:

- پس از بحران جانشینی و کشته‌شدن نوذر، تبار کیانی برای مدتی از صحنه سیاسی کنار می‌رود.

- کی‌قباد در محیطی دور از فساد، آشوب و رقابت‌های درباری پرورش می‌یابد.

- البرزکوه جایگاهی اسطوره‌ای و پاک است؛ بنابراین اقامت او در آنجا نشان می‌دهد که فرّ و شایستگی او از آلودگی‌های سیاسی دور مانده است.

- بازگشت او به یاری زال و رستم، ضرورت پیوند میان فرّ شاهی و نیروی پهلوانی را نشان می‌دهد.

کی‌قباد پس از سال‌ها پادشاهی، پسرش کی‌کاووس را جانشین خود می‌کند و از جهان می‌رود. برخلاف برخی شخصیت‌های شاهنامه، او به سبب خطای اخلاقی یا شکست سیاسی طرد نمی‌شود. بنابراین، درباره کی‌قباد بهتر است به جای تعبیر «طردشدگی»، از انزوای آغازین، دوری از دربار و بازگشت نجات‌بخش به عرصه قدرت سخن بگوییم.

۲-۱-۵. داراب

همای، همسر بهمن، پس از مرگ وی بر تخت شاهی نشست. از بهمن آستن بود، اما به دلیل علاقه و وابستگی به پادشاهی، نوزاد را از همه پنهان کرد. دایه‌ای را برای فرزند انتخاب کرد و نوزاد را به او سپرد و خود تاج شاهی را بر سر نهاد.

همای آمد و تاج بر سر نهاد	یکی راه و آیین دیگر نهاد
سپه را همه سر به سر بار داد	در گنج بگشاد و دینار داد...
نخستین که دیهیم بر سر نهاد	جهان را به داد و دهش مژده داد
مهان جهان را که دارند گنج	... نداریم زان نیکویی‌ها به رنج
چو هنگام زادنش آمد فراز	ز شهر و ز لشکر همی داشت راز
همی تخت شاهی پسند آمدش	جهان داشتن سودمند آمدش
نهانی پسر زاد و با کس نگفت	همی داشت آن نیکویی در نهفت
بیاورد آزاده تن دایه را	یکی پاک پر شرم و با مایه را
نهانی بدو داد فرزند را	چنان شاه شاخ برومند را

(فردوسی، ۱۳۹۷: ۷۷۴)

همای، نوزاد خویش، داراب را در صندوقی از چوب قیراندود قرار داد و به آب سپرد. صندوق در بین راه، به تنه درخت گیر کرد و گزاری که فرزند خود را تازه از دست داده بود، صندوق را برداشت و نوزاد را با جواهرات از صندوق سالم بیرون آورد، کودک را نزد همسرش برد و پس از چندی او را داراب نامید. او را در کنار گرفت و بزرگ کرد و چند سالی گذشت و آداب علم و دانش و سواری آموخت.

یکی گازر آن خرد صندوق دید	بپوید وز کارگه برکشید
چو بیگاه گازر بیامد ز رود	بدو جفت او گفت هست این درود
بدو گفت گازر که باز آر هوش	ترا زشت باشد از این پس خروش
کنون یافتی پور با خواسته	به دینار و دیا بیاراسته...
زن گازر او را چو پیوند خویش	بپرورد چونانک فرزند خویش
سیم روز داراب کردند نام	کز آب روان یافتندش کنام

(همان: ۷۷۶-۷۷۷)

۲-۲. شخصیت‌های رانده شده در یونان و روم

در حماسه‌ها و اسطوره‌های یونان و روم، «رانده‌شدگی» شخصیت‌ها معمولاً فقط یک حادثه فردی یا خانوادگی نیست؛ بلکه سازوکاری روایی برای توضیح بحران نظم اجتماعی، دخالت تقدیر، مشروعیت سیاسی، و شکل‌گیری قهرمان است و با تقدیر گریزن‌پذیرا (Moira) و به چالش کشیدن اقتدار المپ‌نشینان ارتباط عمیقی دارد.

۲-۲-۱. هفائستوس

هفائستوس، در اساطیر یونانی، ایزد آتش، فلزکاری، آهنگری و صنعت است و در اساطیر روم با نام وولکان شناخته می‌شود. درباره تبار او دو روایت عمده وجود دارد. براساس روایت رایج، هفائستوس فرزند زئوس و هراست؛ اما در برخی روایت‌ها، به‌ویژه در منابعی که بر استقلال و قدرت باروری هرا تأکید می‌کنند، او فرزند هرا به‌تنهایی دانسته شده است. هرا برای رقابت با زئوس و بدون مشارکت او، هفائستوس را به دنیا می‌آورد. این روایت را می‌توان بازتابی از رقابت قدرت میان زئوس و هرا و نیز تلاش برای حفظ استقلال الهه مادر در برابر اقتدار خدای پدر دانست.

با توجه به شرقی بودن هفائستوس داستان رانده شدن او همانند طرد یک فرزندخوانده از جانب زئوس و پرستاری او از جانب تتیس، گویای پیوند این داستان با اسطوره جانشینی است که قصد برانداختن زئوس را داشت (ر.ک: پین سنت، ۱۳۸۰: ۴۸-۴۹). ناتوانی جسمانی او در روایت‌های گوناگون به دو شکل توضیح داده می‌شود. در روایت نخست، هرا هنگامی که فرزند خود را ناقص و زشت می‌بیند، از شرم یا خشم او را از المپ به دریا می‌افکند. در ایلید، هفائستوس خود به همین رفتار مادرش

اشاره می‌کند. در روایت دیگری، زئوس او را هنگامی از آسمان به پایین پرتاب می‌کند که هفائستوس برای دفاع از هرا در نزاع میان او و زئوس مداخله کرده بود. او پس از سقوط، بر جزیره لمنوس فرود می‌آید و بر اثر این سقوط یا در نتیجه نقص مادرزاد، برای همیشه لنگ می‌شود.

هفائستوس خود در بخشی از ایللیاد اشاره می‌کند که مادر بی‌شرمش هنگامی که دید او ناقص به دنیا آمده است؛ او را از آسمان به زیر انداخت (به هفائستوس در روم ولکان و مول سیبر هم می‌گویند) (همیلتون، ۱۳۷۶: ۴۳).

در داستانی دیگر، تتیس و اورینوم، دو ایزدبانوی دریایی، هفائستوس را از دریا نجات می‌دهند و او را در غاری زیر آب پناه می‌دهند. آنان نه سال از او مراقبت می‌کنند. هفائستوس در این مدت به ساختن زیورآلات، ابزارها و اشیای شگفت‌انگیز برای آنان می‌پردازد. این بخش از داستان اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا کودک طردشده، به‌جای آنکه صرفاً قربانی نقص جسمانی خود باقی بماند، از طریق مهارت و آفرینندگی به موجودی نیرومند و مستقل تبدیل می‌شود. بنابراین، اسطوره هفائستوس را می‌توان روایتی درباره تبدیل طردشدگی به توانایی و تبدیل نقص ظاهری به قدرت تولید و آفرینش دانست.

هفائستوس کاخ‌هایی در المپ برآورد و تاج زرین زئوس را ساخت، اما بیشترین شهرت خود را به دلیل ساخت سلاح و زره به‌دست آورد. او گاهی در جمع ایزدان مقام جام‌گردانی را بر عهده داشت (ر.ک: وارنر، ۱۳۸۹: ۲۹۵).

۲-۲-۲. پرسئوس

در اسطوره‌های یونانی و رومی، بسیاری از شخصیت‌ها به‌سبب پیشگویی تهدیدکننده طرد یا تبعید می‌شوند. یعنی جامعه یا خانواده می‌کوشد با راندن کودک/قهرمان، از

تحقق سرنوشت جلوگیری کند؛ اما همین رانده‌شدن معمولاً مسیر تحقق تقدیر را فراهم می‌سازد. پرسئوس همراه مادرش دانائو در صندوقی به دریا افکنده می‌شود، چون پیشگویی شده بود فرزند دانائو پدر بزرگ خود را خواهد کشت. اما این امر نتوانست مانع تقدیر شود.

آکریسیوس، پادشاه آرگوس، پیر و سالخورده و آرزومند داشتن پسر بود. به همین دلیل با پیشگوی معبد دلف مشورت کرد، اما او شاه را از داشتن فرزند ذکور برحذر کرد. او به پادشاه گفت دخترش دانائو پسر به دنیا می‌آورد که موجب نابودی وی خواهد شد. شاه برای ممانعت از چنین حادثه‌ای دستور داد دخترش را در اتاقی حبس کنند. زئوس به شکل باران طلایی بر اتاق در آمد و دانائو را صاحب فرزند پسر کرد. روزی آکریسیوس صدای نوزاد را شنید و این‌گونه دریافت که دخترش صاحب فرزند شده است. وی دایه را کشت، اما دخترش را همراه نوزاد به معبد زئوس برد تا نام واقعی پدر کودک را آشکار کند. وی سخنان دختر را نپذیرفت. سپس دخترش را همراه نوزاد در جعبه‌ای حبس کرد و در دریا انداخت. امواج دریا جعبه را نزد ماهیگیری برد. دیکتیس ماهیگیر هر دوی آنها را به خانه‌اش برد و از آنها مراقبت کرد. پرسئوس نزد ماهیگیر بزرگ شد. وی روزی در بازی پرتاب دیسک اتفاقی پدر بزرگش را کشت؛ همان‌طور که پیشگو به آکریسیوس گفته بود. پرسئوس پادشاه آرگوس و سپس تیریات و بنیان‌گذار موکنای شد (رانک، ۵۵ - ۵۶).

۲-۲-۳. زئوس و آمفیون

آنتیوپ دختر نیکته از مردم اورخومن پس از آنکه زئوس به هیئت ساتیری با او در آمیخت و باردار شد به سبب خشم پدر از دیار خود به سیون پناه برد و اپوپه، شهریار سیون با او ازدواج کرد. عموی آنتیوپ یعنی لیکوس، اپوپه را به همین سبب کشت و مقر فرمانروایی او را تصرف کرد. لیکوس آنتیوپ را به تب برد و در

راه تب آنتیوپ دو فرزند (زتوس و آمفیون) به دنیا آورد و آنها را رها کرد. لیکوس نگهداری نوزادان را به چوپانان وانهاد. آنتیوپ در راه مورد بی مهری عمو و زن عمو خود، دیرسه قرار گرفت. بعدها زتوس و آمفیون، فرزندان آنتیوپ، دیرسه را کشتند و او را به چشمه‌ای افکندند. در همین روایت دربارهٔ این دو برادر دوقلو چنین آمده است که زتوس به کارهای سخت مانند کشاورزی و گله‌داری و کشتی‌گیری علاقه‌مند شد. آمفیون موسیقی و نواختن چنگ را انتخاب کرد و برادر خود را به همین سبب تحقیر می‌کرد (رک: پین ست، ۱۳۸۰: ۱۳۴ و ۱۳۵). پس از آنکه آنتیوپ به پسرانش پیوست، اصل و نسب آنها را برایشان آشکار کرد. پسرانش لیکوس را کشتند و پس از آن با دلسوزی بر شهر تب، فرمان‌روایی کردند و برای شهر دیوارها و بناهایی ساختند. آمفیون چنگ می‌نواخت و سنگ‌ها خودبه‌خود حرکت می‌کردند و در دیوار قرار می‌گرفتند (اسمیت، ۱۳۸۳: ۴۶).

۲-۲-۴. اودیپ

اودیپ (Oedipus) دو بار رانده‌شدگی را تجربه می‌کند؛ بار اول در نوزادگی به کوهستان کیترون برای گریز از تقدیر پدری، و بار دوم در کهنسالی به‌عنوان مسبب طاعون در شهر تبس که خودخواسته و با چشمانی نابینا آواره بیابان‌ها می‌شود (سوفوکل، ۱۳۹۰: ۹۵).

لایوس پسر لابداکوس پادشاه تب بود. پس از پدر به تخت شاهی نشست. او با ژوکاست ازدواج کرد. سروش دلف به او گفته بود اگر از این زن صاحب فرزندی شود خطرهای زیادی او را تهدید خواهد کرد. پس لایوس بی‌آنکه به همسرش توضیح دهد او را از خود راند. ژوکاست خشمگین شد و همسرش را مست کرد و در مستی با او هم‌بستر شد. از این پیوند اودیپ زاده شد. نوزاد را در کوهی رها کردند. پولیبوس،

پادشاه کورنت او را یافت به فرزندی پذیرفت و پرورش داد. روزی اودیپ در راه لایوس را دید با یکدیگر مشاجره کردند. اودیپ لایوس را کشت و پس از مدتی با همسر او یعنی مادر خودش ازدواج کرد (اسمیت، ۱۳۸۳: ۳۱۵).

۲-۲-۵. پاریس

فرزند پریام و هکابه. مادر پاریس قبل از تولد او، خواب دید که آتش‌زنه‌ای به دنیا آورده است که با آن کل شهر آتش می‌گیرد و نابود می‌شود. به روایتی دیگر نیز خواب دید که هیولایی صد دست زاییده است که شهر را ویران می‌کند. پیشگویی به پریام می‌گوید که این خواب از آینده‌ای مصیبت‌بار خبر می‌دهد پس کودک را باید از بین برد. پریام کودک را به چوپانی به نام آگلائوس سپرد تا او را به کوه ایدا ببرد و آنجا رها کند. آگلائوس پس از پنج روز دید که کودک زنده است و ماده خرسی به او شیر داده است. چوپان کودک را به خانه برد و او را مانند فرزند خود بزرگ کرد. ... پریام پاریس را برای مأموریتی نزد منلائوس، شاه اسپارت فرستاد. پاریس گفته بود که هلن را با خود بیاورد. هلنوس و کاساندرا نیز پیش‌بینی کرده بودند اگر پاریس به اسپارت برود، بلایی بر سر تروا نازل خواهد شد. پاریس به اسپارت رسید. هلن با شوری که آفرودیت به دل او انداخته بود عاشق و شیدای پاریس شد. پس از چند روز در غیبت منلائوس، پاریس و هلن گریختند و خزاین قیمتی منلائوس را نیز با خود بردند. پس از چند سال، آگاممنون، برادر منلائوس، برای بازگرداندن هلن با لشکری به تروا حمله کرد. در این جنگ پاریس با تیری که فیلوگتیس از کمان هراکلس رها کرد، کشته شد (همان: ۱۹۶ - ۱۹۸).

۲-۲-۶. ایون

کرئوسای باکره، دختر ارختئوس در غار آکروپولیس از آپولو (خدای روشنایی) آبستن شد. پسری در این غار از او به دنیا آمد و در همان جا به حال خود رها شد. مادر او را در سبدي حصیری می‌گذارد به این امید که آپولو از پسر خود مراقبت می‌کند. به درخواست آپولو، هرمس همان شب پسر را به معبد دلفی می‌برد و راهبه‌ای او را در روز در آستانه دلفی می‌یابد. راهبه پسر را بزرگ می‌کند و چون به سن جوانی می‌رسد او را به خدمتکاری معبد می‌گمارد. پس از چندی ارختئوس دخترش کرئوسا را به ازدواج مهاجری به نام زوتوس درمی‌آورد. آنها تا مدت‌ها صاحب فرزند نمی‌شوند. نزد پیشگوی معبد دلفی می‌روند تا فرزندی به آنها اهدا کند. خداوند چنین بر زوتوس الهام می‌کند که هنگام ترک معبد اولین کسی که می‌بیند فرزند اوست. او با شتاب می‌رود و آن جوان یعنی فرزند کرئوسا را می‌بیند و با شادی او را فرزند خود می‌داند و او را ایون می‌نامد. کرئوسا از پذیرفتن جوان به عنوان فرزند خود اجتناب می‌کند و تلاش می‌کند او را مسموم کند، اما با خشم مردم روبه‌رو می‌شود. ایون بر مادرش حمله می‌کند، اما آپولو که نمی‌خواهد پسر مادر خود را به قتل برساند ماجرا را بر راهبه آشکار می‌کند تا او راز این ارتباط را دریابد. سبدي که نوزاد در آن قرار داشت گواهی می‌دهد تا کرئوسا فرزند خود را بشناسد و راز تولد پسرش را برای او بگوید (رانک، ۱۳۹۹: ۳۹ - ۴۰).

۲-۲-۷. روموس و رومولوس

پیش از این گفتیم که در اسطوره‌های یونانی و رومی، بسیاری از شخصیت‌ها به دلیل پیشگویی از جامعه طرد یا تبعید شده‌اند تا با رانده شدن آنها از تقدیر محتوم جلوگیری کنند. حال آنکه رانده‌شدن این شخصیت‌ها اغلب مسیر تحقق تقدیر را فراهم ساخته است. این ویژگی در ماجرای رومولوس و رموس دیده می‌شود. رومولوس و رموس در

سنت رومی، به سبب ترس از تهدید سیاسی، رها می‌شوند؛ اما در نهایت بنیان‌گذار روم می‌گردند. بنابراین، ویژگی مهم این سنت فرهنگی یونان و روم آن است که رانده‌شدگی نه نفی تقدیر، بلکه ابزار تحقق تقدیر است.

روایت از این قرار است که دو برادر نومیتور قانون‌گذار و آمولیوس سرباز شهر آلبالونگا در ایتالیا را فرمانروایی می‌کردند. دو برادر با یکدیگر به ستیزه برخاستند. آمولیوس شهر را تصاحب کرد، نومیتور را به زندان انداخت و دخترش را وادار کرد به دوشیزه‌هایی که پادشاهی را محافظت می‌کردند بپیوندد. مارس که از ایزدان بود با رئا سیلیویا دختر نومیتور پیوندی نامشروع برقرار کرد و از او پسرنی دوقلو به نام‌های روموس و رومولوس به دنیا آمد. آمولیوس از اینکه بازماندگان برادرش پادشاهی را از او بگیرند در هراس بود. ابتدا رئا را به سبب اینکه پیمان خود بر سر دوشیزه ماندن را شکسته بود، زنده به گور کرد؛ سپس دستور داد روموس و رومولوس را غرق کنند. مأموران کودکان را در سبیدی گذاشتند و آنها را درون رود تیبر رها کردند. خدای رودخانه کودکان را دید و چنان کرد که ماده گرگی آنها را پیدا کند و به آنها شیر بدهد. ماده گرگ تا زمانی از آنها مراقبت کرد که چوپانی به نام فاستولوس آنها را یافت به خانه نزد همسرش، آکالارنتیا، برد. آنها کودکان را پرورش دادند. زمانی که روموس و رومولوس به بزرگسالی رسیدند، مارس آنها را از اصل و نسب واقعی‌شان آگاه کرد. پس از چندی به کمک نومیتور سپاهی گرد آوردند و به آمولیوس یورش بردند و او را کشتند و نومیتور را به شاهی برگزیدند. آنها در کرانه رود تیبر شهری برپا کردند، اما با یکدیگر به ستیز برخاستند. روموس کشته شد و شهر به افتخار فرمانروایش رومولوس، روم نامیده شد (ویلکینسون و فیلیپ، ۱۳۹۳: ۸۳).

۲-۲-۸. دیونوسوس یا باکوس یا باکخوس (خدای شراب)

خدای شراب یا در اصل مانند دمتر خدای محصول و زراعت بوده است. درباره تولد او چنین روایت شده است که زئوس به شکل انسان، سِملِه، دختر کادموش پادشاه تبس، را اغوا کرد. هرا وقتی فهمید سمله آبستن است خود را به شکل پروی پرستار پیر سمله در آورد. با فریب نام کسی را که سمله را باردار کرده بود از او پرسید و سمله نیز نام زئوس را به او گفت. زئوس با درخواست سمله هیئت حقیقی خود را به او نشان داد. سمله در برابر شکوه و جلال زئوس کوچک و کوچک‌تر شد تا از بین رفت. پیش از اینکه سمله از بین برود، زئوس کودک را نجات داد و او را در ران خود جای داد. پس از یک ماه هرمس این کودک را به خواهر سمله یا ماکریس حوری سپرد. در زمان طفولیت دیونوسوس که تهدیدهای هرا هر لحظه بیشتر می‌شد، زئوس دیونوسوس را به شکل بزغاله‌ای درآورد و به حوری‌های کوه نسا سپرد تا بزرگش کنند. دیونوسوس بعدها همه یونان را به کیش خود درآورد (گرانث و هیزل، ۱۳۹۰: ۳۰۹ - ۳۰۵).

۲-۲-۹. آپولون

زئوس هنگامی که از تولد پسر خود، آپولون آگاه شد کلاهی زرین، یک چنگ و ارابه به او هدیه داد. آپولون در چند روز نوجوانی بالنده شد. وی زیبایی خیره‌کننده‌ای داشت به همین سبب پریان بسیاری از جمله کورونیس را شیفته خود کرد. کورونیس از او آسکلپیوس را به دنیا آورد، اما زئوس خشمگین شد و با آذرخش کودک را کشت. آپولون برای انتقام از زئوس، با تیرهای خود سیکلوپ‌ها را که سازندگان آذرخش بودن، کشت. زئوس او را به سبب این گستاخی از اولمپ راند. آدمیت، پادشاه فرس در

تسالی، آپولون را نزد خود نگه داشت و نگهداری گله‌هایش را به او سپرد (اسمیت، ۱۳۸۳: ۱۱ - ۱۲).

۲-۲-۱۰. هرکول

آلکمنه، هرکول را به دنیا آورد. آلکمنه که از حسادت هرا بیم داشت، فرزند را در جایی رها کرد. در همین حال آتنه به همراه هرا رسید و از زیبایی کودک شگفت‌زده شد و هرا را وادار کرد او را شیر دهد. آتنه هرکول را نزد آلکمنه ملکه برد اما از مادر شدن او نا آگاه بود. هرا تلاش کرد تا دوباره کودک را از بین ببرد. او دو مار را در گهواره هرکول انداخت، اما کودک مارها را نابود کرد. زیرا هرکول چند قطره از شیر هرا خورد بود و این موجب جاودانگی او همانند خدایان شده بود. زمانی که هرکول کودک بود معلمش را کشت. آمفیتریون بدین سبب او را به کوه نزد چوپانان فرستاد تا نگهبان گاوهاش باشد (رانک، ۱۳۹۹: ۱۰۳ - ۱۰۴).

او خدای شفا و درمان و پسر آپولو و کورونیس بود. در روایتی درباره تولدش چنین آمده است که وقتی کورونیس و آپولو از شهر اپیدائورس دیدن می‌کردند، آسکلپیوس به دنیا آمد. کورونیس کودک را در کوه موتیوم رها کرد، اما گله‌ای از بزها به او شیر دادند و چوپانان او را یافتند و بزرگ کردند. وی مجروحان را مداوا می‌کرد و مردگان را زنده (گرانث و هیزل، ۱۳۹۰: ۶۳).

۲-۲-۱۱. آینئاس و پدرش آنخیسس

آنیوم/آینیاس (Aeneas) در اسطوره‌شناسی رومی با نگاه غایت‌شناختی ویرژیل پیوند خورده است. رانده‌شدگی آینیاس از تروای ویران‌شده، نه یک مجازات، بلکه

سرگردانی هدفمندی است که تقدیر تاریخی وی را به سوی تأسیس تمدن روم هدایت می‌کند (ویژیل، ۱۳۹۳: ۱۴-۱۲). ماجرای رانده‌شدگی آینئاس به این قرار است که پسر ونوس یا آفرودیت و آنخیسس بود که در کوه ایدا در نزدیکی تروا به دنیا آمد. مادرش او را پس از تولد به حوری‌ها سپرد. حوری‌ها در پنج سالگی، او را نزد پدرش آنخیسس بردند. در جنگ تروا او سپاهیان داردانیا شهری در دامنه کوه ایدا را فرماندهی می‌کرد. آخیلس آینئاس را از داردانیا راند و او به لورنسوس پناه برد. پس از آن، آینئاس با یکی از دختران پریام ازدواج کرد. او بعدها بر ائتلافی لاتینی‌ها و تروایی‌ها فرمان راند (گرانٹ و هیزل، ۱۳۹۰: ۱۰۱-۱۰۴).

۲-۳. مصادیق راهبرد تطبیق‌یافتگی (Adaptation Strategy)

مقصود از راهبرد تطبیق‌یافتگی در پژوهش حاضر، پرداختن به سازوکارهای روانی، زیستی و اجتماعی قهرمان برای دوام آوردن در شرایط «انفصال از مرکز» (تبعید، طرد یا آوارگی) است. در شاهنامه فردوسی، طردشدگی یا رانده شدن پهلوانان، راهی برای «حفظ فره ایزدی» و کمال اخلاقی است که به روش‌های زیر بازنمایی شده است:

۱- پناه بردن به جغرافیای پاک و نمادین (البرز کوه و مرغزارها)

فریدون: انتقال از مرغزار (تغذیه از گاو برمایه) به کوه البرز و سپرده شدن به مرد دینی. البرز در اینجا پناهگاهی نمادین و دور از جادوی ضحاک است که به فریدون امکان رشد ایمن می‌دهد.

زال: رها شدن در البرز کوه به دلیل موی سپید و تطبیق یافتن با زندگی در آشیانه سیمرغ. او از این زیست حاشیه‌ای نه تنها آسیب نمی‌بیند، بلکه صاحب خردی ماورایی می‌شود.

کی قباد: زیست طولانی‌مدت در البرز کوه به دور از آشوب‌های دربار پس از سقوط نوذر. او در این انزوا تطبیق می‌یابد تا در زمان مناسب، پیوند میان قره شاهی و نیروی پهلوانی را احیا کند.

۲- تطبیق با زیست شبانی و حاشیه‌ای (دوری از مرکز قدرت)

کی خسرو: تبعید به کوه قلا و سپردن او به چوپانان به دستور افراسیاب. او در این محیط بدوی رشد می‌کند و استعدادهای خود را آشکار می‌سازد تا جایی که چوپانان از رفتار شاهانه او شگفت‌زده شده و به پیران شکایت می‌برند.

داراب: سپردن نوزاد به آب توسط مادرش (همای) و نجات او توسط گازر (رخت‌شوی). داراب در خانواده گازر تطبیق یافته، بزرگ می‌شود و در همان محیط حاشیه‌ای، آداب علم، دانش و سوارکاری را فرا می‌گیرد.

در اساطیر غربی (یونان و روم)، تطبیق‌یافتگی بیشتر جنبه کارکردی، مهارتی و انتقام‌جویانه دارد و قهرمان برای بقا، خود را با نیروهای طبیعت یا مهارت‌های فنی پیوند می‌زند:

۱- تطبیق از طریق آفرینندگی و مهارت فنی

هفائستوس: پس از پرتاب شدن از المپ و لنگ شدن، در غار زیر دریا توسط تتیس و اورینوم پناه داده می‌شود. او با ساختن ابزارها، زیورآلات و اسلحه، نقص خود را به قدرت تولیدی تبدیل کرده و با این مهارت با جهان تطبیق می‌یابد.

۲- تطبیق و پرورش توسط حیوانات و طبیعت (زیست وحش)

روموس و رومولوس: رها شدن در رود تیبر و شیر خوردن از ماده‌گرگ، سپس تطبیق با زندگی شبانی در خانه فاستولوس چوپان تا زمان آگاهی از نژاد خود.

پاریس: رها شدن در کوه ایدا و تغذیه از شیر خرس، سپس تطبیق با زندگی چوپانی نزد آگلائوس.

۳- تطبیق در معابد یا تحت سرپرستی خردمندان

ایون: رها شدن در سبد حصیری، انتقال به معبد دلفی توسط هرمس و تطبیق با زندگی به عنوان خدمتکار معبد.

آینئاس: سپردن او به حوری‌های کوه ایدا پس از تولد و پرورش یافتن در طبیعت وحشی تا پنج سالگی.

۴- تطبیق از طریق پذیرش هویت جدید (فرزندخواندگی و مهاجرت)

اودیپ: رها شدن در کوه، نجات یافتن و تطبیق با هویت جدید به عنوان فرزندخوانده پولیبوس (شاه کورنت).

هرکول: پس از قتل معلمش، برای تنبیه به کوه نزد چوپانان فرستاده می‌شود تا با پاسداری از گاوها با زندگی سخت بدنی تطبیق یابد.

آپولون: پس از رانده شدن از المپ توسط زئوس، با پناه بردن به دربار شاه آدمیت و پذیرش شغل چوپانی و نگهداری از گله‌ها با زندگی زمینی تطبیق می‌یابد.

حاصل سخن اینکه راهبرد تطبیق‌یافتگی نشان‌دهنده پویایی ساختار اسطوره است. قهرمانان حماسی ایرانی و غربی، انزوا و طردشدگی را نه به عنوان نقطه پایان،

بلکه به‌عنوان «مرحله نهفتگی و گذار» پذیرا می‌شوند. آنها با ادغام در ساختارهای حاشیه‌ای (طبیعت، طبقات فرودست مانند: چوپانان و گازران، یا فضاهاى قدسی مانند معابد و البرزکوه) توانایی و طبیعت انقلابی و تغییردهنده خود را حفظ می‌کنند تا در شرایط حساس و ضرورت تاریخی، برای فروپاشی نظم کهنه و استقرار تمامیت اجتماعی جدید اقدام کنند.

۳. نتیجه‌گیری

کهن‌الگوی «طردشدن شخصیت‌ها» را می‌توان یکی از الگوهای تکرارشونده در اساطیر دانست؛ الگویی که با وجود تفاوت‌های روایی و جزئیات فرهنگی، در روایت‌های اسطوره‌ای ملل گوناگون بازتاب یافته است. بازگشت شخصیت‌های طردشده در حماسه‌ها و اساطیر ایران و روم را می‌توان براساس میزان تأثیرگذاری آنان بر روند تحولات داستان، به دو گروه تقسیم کرد:

۱- شخصیت‌هایی که بازگشت آنان تأثیر چشمگیری بر روند داستان دارد. این گروه شامل پهلوانانی همچون هرکول و پادشاهانی مانند: فریدون، قباد، رومولوس، اودیپوس، آتاماس و آیاکوس است. همچنین، شخصیت‌هایی مانند پاریس را می‌توان در این دسته جای داد؛ زیرا بازگشت او به شکل‌گیری جنگی ده‌ساله و درنهایت، به آتش کشیده‌شدن شهر و نابودی مردم آن انجامید.

۲- شخصیت‌هایی که بازگشت آنان تأثیر چندانی بر مسیر اصلی داستان ندارد. آتالانت، متابوس و کاملیا — که در جنگ علیه آینیاس جان خود را از دست داد — از جمله شخصیت‌های این گروه به‌شمار می‌روند. یاسون نیز، بنا بر یکی از روایت‌ها، هرگز بر

تخت سلطنت ننشست و یا با رضایت خود از پادشاهی چشم پوشید؛ از این‌رو، بازگشت او پیامد تعیین‌کننده‌ای در تحول خط اصلی روایت نداشت.

در اساطیر بررسی‌شده، گروه نخست بسامد بیشتری دارد؛ زیرا شخصیت‌های طردشده غالباً پس از بازگشت، به یکی از عناصر اصلی روایت تبدیل می‌شوند و حضور آنان زمینه‌ساز تغییر مسیر داستان، ایجاد بحران‌های بنیادین یا شکل‌گیری رخدادهایی شگفت و سرنوشت‌ساز می‌گردد. درباره علل طرد این شخصیت‌ها می‌توان به پنج عامل اصلی اشاره کرد: نخست، هراس حاکم از شخصیت تازه‌متولدشده؛ دوم، زشتی یا نقص ظاهری نوزاد؛ سوم، نامشروع بودن تولد؛ چهارم، بیم والدین از رسوایی و بی‌آبرویی و پنجم، دختر بودن فرزند یا ترجیح داشتن فرزند پسر. در میان این عوامل، «هراس حاکم از شخصیت تازه‌متولدشده» بیشترین بسامد را در روایت‌های اساطیری دارد. از نظر جنسیت نیز، بیشتر شخصیت‌های طردشده مذکرند؛ هرچند در برخی روایت‌ها شخصیت‌های مؤنث نیز با تجربه‌ای مشابه مواجه می‌شوند. دایگان و پرورش‌دهندگان این کودکان در روند شکل‌گیری شخصیت فردی و اجتماعی آنان نقشی اساسی ایفا می‌کنند. آنان دشوارترین مراحل زندگی این شخصیت‌ها را مدیریت کرده و زمینه‌های رشد، پرورش و بازگشت آنان به عرصه اجتماعی را فراهم می‌سازند. از جمله کودکان طردشده در شاهنامه می‌توان به فریدون، کی‌خسرو، زال و داراب اشاره کرد.

با این حال، طردشدگی شخصیت‌ها تنها به دوران کودکی محدود نمی‌شود؛ بلکه در برخی روایت‌ها، افراد در بزرگسالی نیز از سوی خانواده، حاکم شهر یا مردم سرزمین خویش طرد می‌شوند. این شخصیت‌ها پس از آنکه به یاری انسان یا حیوانی نجات می‌یابند، به شیوه‌های گوناگون به خانواده یا سرزمین خود بازمی‌گردند و در نهایت، منشأ تغییر و تحول در ساختار اجتماعی می‌شوند. نجات برخی از این شخصیت‌ها به

دست حیوانات را می‌توان بازتاب یکی از کهن‌الگوهایی دانست که بیانگر پیوند انسان و حیوان در ذهنیت جوامع ابتدایی است. بااین‌همه، اهمیت حیوانات در این روایت‌ها صرفاً به نقش نجات‌بخشی آنان محدود نمی‌شود؛ بلکه پرورش و مراقبت حیوانات نیز در شکل‌گیری شخصیت، هویت و توانمندی‌های اجتماعی این افراد تأثیری چشمگیر دارد.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

- (۱) آموزگار، ژاله (۱۳۷۴)، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران: سمت.
- (۲) اسمیت، ژوئل (۱۳۸۳)، *فرهنگ اساطیر یونان و روم*، ترجمه شهلا برادران خسروشاهی، تهران: روزبهان.
- (۳) پورداد، ابراهیم (۱۳۷۷)، *یشت‌ها*، ج ۲ و ۳، تهران: اساطیر.
- (۴) پین سنت، جان (۱۳۸۰)، *اساطیر یونان*، باجلان فرخی، تهران: اساطیر.
- (۵) رانک، اوتو (۱۳۹۹)، *اسطوره تولد قهرمان*، ترجمه مهرناز مصباح، تهران: آگه.
- (۶) سرامی، قدمعلی (۱۳۸۳)، *از رنگ گل تا رنج خار*، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- (۷) سوفوکل (۱۳۹۰)، *افسانه‌های تباہی* (اودیپ شهریار، اودیپ در کلن، آنتیگونه)، ترجمه شاهرخ مسکوب، تهران: خوارزمی.
- (۸) فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۷)، *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- (۹) قلی‌زاده، خسرو (۱۳۸۷)، *فرهنگ اساطیر ایرانی*، تهران: کتاب پارسه.
- (۱۰) کمبل، جوزف (۱۳۹۲)، *قهرمان هزار چهره*، ترجمه شادی خسروپناه، تهران: گل‌آفتاب.
- (۱۱) گرانت، مایکل و جان هیزل (۱۳۹۰)، *فرهنگ اسطیر کلاسیک* (یونان و روم)، مترجم: رضا رضایی، تهران: ماهی.

۱۲) لوی-استروس، کلود (۱۳۸۹)، *اسطوره‌شناسی تطبیقی*، ترجمه باقر پرهام، تهران: آگه.

۱۳) مختاری، محمد (۱۳۷۹)، *اسطوره زال*، تهران: توس.

۱۴) وارنر، رکس (۱۳۸۹)، *دانشنامه اساطیر جهان*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر اسطوره.

۱۵) ویرژیل (۱۳۹۳)، *انئید*، ترجمه جلال‌الدین کزازی، تهران: معین.

۱۶) ویلکینسون، فیلیپ و نیل فیلیپ (۱۳۹۳)، *نگاهی نو به اسطوره‌شناسی*، ترجمه رحیم کوشش، تهران: سبزان.

۱۷) همیلتون، ادیت (۱۳۷۶)، *سیری در اساطیر یونان و روم*، ترجمه عبدالحسین شریفیان، تهران: اساطیر.

۱۸) یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۷)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه ابوطالب صارمی، تهران: امیرکبیر.

ب: مقاله‌ها

۱) سلامت باویل، لطیفه (۱۳۹۸)، «*تحلیل اسطوره زال در شاهنامه بر*

اساس نظریات یونگ»، فصل‌نامه بین‌المللی مطالعات زبان فارسی (شفای

دل سابق)، دوره ۲، شماره ۳، صص ۳۹-۶۱.

۲) شیروئی، محمد؛ مدرسی، فاطمه (۱۳۹۷)، «*کردارهای شاهان در*

شاهنامه فردوسی»، فصل‌نامه بین‌المللی مطالعات زبان فارسی (شفای دل

سابق)، دوره ۱، شماره ۱، صص ۷۹-۱۰۳.

۳) مختاری، مسروره؛ کریمی یونجالی، ثریا (۱۴۰۲)، «بررسی ترامتنیتی دیباچه‌های حماسه‌های ملی»، فصل‌نامه نقد، تحلیل و زیبایی‌شناسی متون، سال ششم، شماره ۳، پیاپی ۲۰، صص ۱۲۱-۱۵۴.

ج) منابع انگلیسی

1. Hall, Edith. The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey. London: I.B. Tauris, 2008.
2. Forsdyke, Sara. Exile, Ostracism, and Democracy: The Politics of Expulsion in Ancient Greece. Princeton: Princeton University Press, 2005.

فصل‌نامه بین‌المللی علمی - تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)

سال هشتم، شماره بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۴ (صص ۱۴۰-۱۶۳)

مقاله پژوهشی

Doi: [10.22034/jmzf.2026.569485.1266](https://doi.org/10.22034/jmzf.2026.569485.1266)

خوانش لاکانی از تجربه عرفانی در تمهیدات عین‌القضات همدانی

فاطمه مدرسی^۱، فتنه قملاقی^۲، ندا یانس^۳

چکیده

پژوهش پیش رو، تلاقی میان دو حوزه به‌ظاهر نامرتب اما عمیقاً هم‌پوشان است: عرفان اسلامی و روان‌کاوی مدرن. عین‌القضات همدانی در اثر تمهیدات، تجربه عرفانی را به‌مثابه نوعی گسست وجودی و مواجهه با امر غیرقابل بیان عرضه می‌نماید. در سوی دیگر، ژاک لاکان، روان‌کاو فرانسوی با بازتعریف مفاهیم فرویدی، ساختار روان انسان را در قالب سه نظم خیالی، نمادین و امر واقع تحلیل می‌کند. با در نظر گرفتن موارد بیان شده، هدف مقاله حاضر، بررسی امکان خوانش لاکانی از تجربه عرفانیدر تمهیدات و نمایان ساختن هم‌پوشانی‌های ساختاری میان این دو نظام فکری است. مطالعه کنونی با روش تحقیق توصیفی-تحلیلی در پی آنست که به سؤال اصلی تحقیق یعنی، آیا تجربه عرفانی در تمهیدات عین‌القضات را می‌توان در چارچوب مفاهیم روان‌کاوی لاکانی، به‌ویژه مفهوم «امر واقع»، تفسیر کرد؟ و اگر چنین است، این خوانش چه افق‌های نوینی برای فهم عرفان اسلامی و روان‌کاوی مدرن می‌گشاید؟ پاسخی جامع ارائه دهد. با توجه به این مهم، یافته‌ها نشان داد که تجربه عرفانی در تمهیدات، به‌ویژه در لحظه‌های شطح، اشارت و فنا، واجد ساختاری است که با مواجهه سوژه با امر واقع در نظریه لاکان هم‌خوانی دارد. زبان عرفانی با گسست از نظم نمادین و حرکت به‌سوی امر غیرقابل بازنمایی، به‌مثابه زبان امر واقع عمل می‌کند. خوانش لاکانی از عرفان اسلامی از این منظر روشنگر است که امکان گفتگوی میان‌رشته‌ای میان روان‌کاوی و عرفان را فراهم می‌آورد و تجربه عرفانی را از منظری نوین، هستی‌شناسانه و زبان‌ناپذیر باز می‌خواند.

واژه‌های کلیدی: ژاک لاکان، عین‌القضات همدانی، تجربه عرفانی، امر واقع.

^۱ . استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران (نویسنده مسئول).

f.modarresi@urmia.ac.ir

^۲ .دانش‌آموخته زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

fattanehghomlaghi_1356@yahoo.com

^۳ . دانش‌آموخته پسادکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

nedayans4@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۴ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۰

۱. مقدمه

در قرن‌های اخیر، گفتگو میان سنت‌های فکری شرق و غرب، به‌ویژه در حوزه‌های فلسفه، روان‌کاوی، و عرفان، افق‌های نوینی برای فهم انسان، زبان و تجربه گشوده است. یکی از جذاب‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین نقاط تلاقی این سنت‌ها، امکان خوانش روان‌کاوانه از متون عرفانی است؛ متونی که در ظاهر به سلوک دینی و تجرباً الهی می‌پردازند، اما در عمق، با ساختارهای روانی، زبانی و هستی‌شناسانه سوژه انسانی درگیرند. در این میان، عین‌القضات همدانی، عارف و متفکر برجسته قرن ششم هجری، در اثر «تمهیدات» تجربه عرفانی را با زبانی شطح‌آمیز، اشاری و گاه متناقض بیان می‌کند؛ زبانی که از منطق عقلانی فاصله می‌گیرد و به مرزهای ناپایداری معنا نزدیک می‌شود.

در سوی دیگر، ژاک لاکان (Jacques Lacan) روان‌کاو فرانسوی قرن بیستم، با بازخوانی نظریه فروید (Freud) ساختار روان انسان را در قالب سه نظم خیالی، نمادین و امر واقع صورت‌بندی می‌کند. لاکان، زبان را ضمن آنکه ابزار بیان می‌داند، آن را به عنوان ساختار بنیادین سوژه بر می‌شمارد؛ سوژه‌ای که همواره در شکاف میان خود و زبان گرفتار است. تجربه‌های شدید روانی، از جمله مواجهه با امر واقع، در نظریه لاکان به‌مثابه لحظاتی از گسست، فقدان و عبور از نظم نمادین تفسیر می‌شوند. آنچه دو حوزه مدّ نظر را به یکدیگر نزدیک می‌نماید، حضور تجربه‌هایی است که در هر دو سنت، در مرزهای زبان شکل می‌گیرند. این تجربه‌ها در قالب مفاهیم عقلانی جای نمی‌گیرند و در زبان روزمره نیز امکان بیان کامل ندارند. همین نزدیکی در توصیف لحظه‌هایی که از بیان می‌گریزند، زمینه تأملی تازه درباره نسبت عرفان و روان‌کاوی فراهم می‌کند و امکان می‌دهد تجربه عرفانی در تمهیدات در افقی فراتر از تفسیرهای سنتی دیده شود.

۱-۱ بیان مسئله و سؤالات تحقیق

مطالعه کنونی می‌کوشد با رویکردی میان‌رشته‌ای، تجربه عرفانی در تمهیدات عین‌القضات را در پرتو مفاهیم روان‌کاوی لاکانی بازخوانی نماید. این رویکرد امکان می‌دهد لحظه‌های بنیادین تجربه عرفانی، همچون فنا، شطح و اشارات در نسبت با مفاهیمی مانند امر واقع، گسست از نظم نمادین و فقدان در اندیشه لاکان بررسی شوند و ساختار این تجربه‌ها در افقی تازه دیده شود.

اهمیت پژوهش در آن است که از یک‌سو، متون عرفانی را از انحصار تفسیرهای سنتی خارج می‌سازد و آن‌ها را در بستر نظریه‌های مدرن بازخوانی می‌کند و از سوی دیگر، روان‌کاوی را از محدودیت‌های بالینی فراتر برده و آن را به مثابه ابزار فهم تجربه‌های وجودی و زبان‌ناپذیر انسانی به کار می‌گیرد، لذا این مقاله، با تمرکز بر تمهیدات و مفاهیم لاکانی، تلاش دارد تا پلی میان عرفان و روان‌کاوی بسازد؛ پلی که نه تنها به فهم عمیق‌تر متون عرفانی کمک می‌کند، بلکه امکان بازاندیشی در باب سوژه، زبان، و تجربه را فراهم می‌آورد.

سؤالات تحقیق در دو مورد زیر است:

- ۱- آیا تجربه عرفانی در تمهیدات عین‌القضات را می‌توان در چارچوب مفاهیم روان‌کاوی لاکانی، به‌ویژه مفهوم امر واقع، تفسیر کرد؟
- ۲- خوانش لاکانی چه افق‌های نوینی برای فهم عرفان اسلامی و روان‌کاوی مدرن می‌گشاید؟

۲-۱ اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر بر پایه روش خوانش کیفی متن، با رویکرد توصیفی-تحلیلی و در قالب میان‌رشته‌ای انجام پذیرفته است. بر مبنای این چارچوب، متن تمهیدات با روش

تحلیل مفهومی و تفسیر متن بررسی شده تا تجربه عرفانی در نسبت با مفاهیم روان-کاوی لاکانی روشن گردد. مفاهیم اصلی نظریه لاکان به عنوان دستگاه مفهومی پژوهش به کار رفته تا ساختار تجربه عرفانی در بستر میان رشته‌ای مورد تحلیل قرار گیرد.

۳-۱. پیشینه تحقیق

پژوهش حاضر در امتداد مطالعات میان‌رشته‌ای قرار دارد که به پیوند روان‌کاوی مدرن و عرفان اسلامی می‌پردازند. هرچند نظریه لاکان در ایران بیشتر در حوزه‌های فلسفه و ادبیات بررسی شده، اما تطبیق آن با ساختار تجربه عرفانی، به‌ویژه در آثار عین‌القضات، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. پژوهش‌های نزدیک به موضوع مقاله شامل: شمس نجف آبادی و ناظری (۱۳۹۹)، در مقاله «خوانش خودنگاره‌های رمبرانت براساس مفهوم شی لاکانی»، با تحلیل خودنگاره‌های رمبرانت با تمرکز بر مفهوم «شی» در نظریه لاکان و بررسی نحوه بازنمایی فقدان در تصویر، نتیجه گرفته‌اند خودنگاره‌ها بازتابی از میل و فقدان درونی هنرمند هستند و با مفهوم «شی» لاکانی همخوانی دارند. براری جیرندهی و همکاران (۱۴۰۰)، در مقاله «خوانش و تحلیل لاکانی حکایت شهریار و برادرش شاه‌زمان»، با بررسی حکایت بنیادین هزارویک‌شب از منظر روان‌کاوی لاکانی با تمرکز بر مفاهیم سوژه، میل، و امر واقع. نتیجه گرفته‌اند ساختار روایی حکایت واجد الگوی روان‌کاوانه‌ای است که با نظریه لاکان همخوانی دارد؛ به‌ویژه در بازنمایی میل سرکوب‌شده، گسست سوژه و نقش زبان در شکل‌گیری واقعیت روانی.

با بررسی پژوهش‌های پیشین در حوزه روان‌کاوی لاکانی، روشن می‌شود که اغلب این پژوهش‌ها یا به تحلیل متون داستانی و تصویری پرداخته‌اند (مانند حکایت‌های هزارویک‌شب یا خودنگاره‌های رمبرانت)، یا در سطحی مقدماتی به مفاهیم لاکانی در

شعر معاصر یا شطح عرفانی اشاره کرده‌اند. هیچ‌یک از این مطالعات به‌صورت منسجم، عمیق و ساختاریافته به خوانش لاکانی از یک متن عرفانی کلاسیک اسلامی نپرداخته‌اند. بنابراین، مقاله حاضر واجد جنبه‌ای بکر و بدیع در مطالعات عرفانی و روان‌کاوانه است و می‌تواند آغازگر جریان تازه‌ای در تحلیل متون عرفانی با تکیه بر نظریه‌های مدرن زبان و روان باشد.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

پژوهش حاضر بر مبنای تحقیقات میان‌رشته‌ای استوار است که دو نظام معرفتی مستقل اما هم‌پوشان را در گفتگویی نظری قرار می‌دهد: نخست، روان‌کاوی ساختارگرایانه ژاک لاکان که سوژه انسانی را درون شبکه‌ای از زبان، میل و فقدان تعریف می‌کند؛ دوم، عرفان اسلامی با تمرکز بر تمهیدات عین‌القضات همدانی که تجربه عرفانی را به‌مثابه گسست از عقل زبان و خویشتن عرضه می‌دارد. این تقاطع نظری، امکان بازخوانی تجربه عرفانی را از منظر روان‌کاوی فراهم می‌سازد و افق‌های نوینی برای فهم سوژه، معنا و امر متعالی می‌گشاید.

«ژاک لاکان، با تأکید بر تقدم زبان بر سوژه، معتقد است که انسان نه پیش از زبان، بلکه درون زبان شکل می‌گیرد. نظم نمادین در نظریه او، همان ساختار زبان و قانون اجتماعی است که سوژه را در شبکه‌ای از دال‌ها جای می‌دهد. اما این نظم همواره ناقص است و سوژه در مواجهه با امر واقع با شکاف بنیادین خود روبه‌رو می‌شود؛ امری که خارج از بازنمایی است و در زبان نمی‌گنجد. لاکان، امر واقع را نه به‌مثابه واقعیت بیرونی، بلکه به‌عنوان آنچه زبان از بیان آن ناتوان است، تعریف می‌کند» (لاکان، ۱۳۸۷: ۱۲۶).

در عرفان اسلامی، به‌ویژه در آثار عین‌القضات، تجربه عرفانی نیز واجد ساختاری است که از نظم عقلانی و زبانی فاصله می‌گیرد. «عین‌القضات تجارب روحی و ادراکات

شهودی خود را در مسیر سیر و سلوک و وصول به محبوب و تحمّل سوز و گداز عاشقانه و درک لذّات حاصل از مکاشفات و دریافت معانی غیبی و حقایق الهی به زبانی ساده و موسیقایی در ده تمهید، در پاسخ به سؤالات دوستان و مریدان خویش بیان کرده است» (خلیلی، حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۹۸: ۸۷). زبان شطح، اشارت و تناقض در تمهیدات، نشان‌دهنده تلاشی برای بیان تجربه‌ای است که از مرزهای معنا عبور کرده و به امر ناپدیدنی نزدیک می‌شود. عین‌القضات در لحظه‌های فنا، از «من» عبور می‌کند و به «بی‌من» می‌رسد؛ لحظه‌ای که می‌توان آن را با مواجهه با امر واقع در نظریه لاکان مقایسه کرد.

مفهوم «میل» در نظریه لاکان نیز جایگاه بنیادینی دارد. میل، برخاسته از فقدان است و سوژه، همواره در پی ابژه‌ای است که هرگز به تمامی قابل دستیابی نیست. این ابژه که لاکان آن را «شیء کوچک» می‌نامد، در عرفان اسلامی با مفهوم «حق» یا «معشوق الهی» قابل تطبیق است؛ معشوقی که همواره در اشارت، غیاب و فنا حضور دارد و سالک را در مسیر بی‌خود شدن و عبور از خود قرار می‌دهد. از سوی دیگر، سوژه در عرفان اسلامی نیز گسسته است. سالک، در مسیر سلوک، با لحظات بحران، شک و گسست از خویشتن روبه‌رو می‌شود. این گسست که در لحظه‌های فنا و حیرت رخ می‌دهد، با مفهوم «سوژه گسسته» در نظریه لاکان هم‌خوانی دارد.

۲-۱. نظریه روان‌کاوی لاکان: ساختار روان، زبان، سوژه و میل

ژاک لاکان، روان‌کاو فرانسوی، از دهه ۱۹۵۰ به بعد با بازخوانی انتقادی آثار فروید، روان‌کاوی را از سطح بالینی به سطحی فلسفی، زبان‌شناختی و هستی‌شناسانه ارتقا داد. او با تأثیرپذیری از ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی سوسوری (Saussure) فلسفه هگل (Hegel) و نشانه‌شناسی لوی-استروس (Lévi-Strauss) نظریه‌ای ارائه کرد که در آن

ناخودآگاه نه مخزن خاطرات سرکوب‌شده، بلکه ساختاری زبانی و دلالتی است. لاکان در سخنرانی‌های مشهور خود، به‌ویژه در «سمینار یازدهم» و کتاب «نوشتارها» مفاهیم بنیادینی را مطرح کرد که در ادامه شرح داده می‌شوند.

۲-۱. نظم‌های سه‌گانه روان: خیالی، نمادین، امر واقع

الف) نظم خیالی

نظم خیالی، نخستین مرحله شکل‌گیری روان است که با «مرحله آینه‌ای» آغاز می‌شود. «کودک با دیدن تصویر خود در آینه، برای نخستین‌بار خود را به‌مثابه یک تمامیت می‌بیند و هویت خود را از طریق بازتاب تصویری می‌سازد. این مرحله، پایه‌گذار خودشیفتگی، تمایز من از دیگری، و شکل‌گیری «من» است. اما این «من» خیالی، براساس تصویر بیرونی شکل گرفته و از درون دچار شکاف است» (صنعتی، ۱۳۸۳: ۸۹).

ب) نظم نمادین

نظم نمادین، ساختار زبان، قانون، و فرهنگ است. «کودک با ورود به زبان، وارد نظم نمادین می‌شود و جایگاه خود را در شبکه‌ای از دال‌ها می‌یابد. این نظم، هم‌زمان امکان معنا و محدودیت را فراهم می‌کند؛ زیرا سوژه درون ساختاری از تفاوت و تأخیر معنا گرفتار می‌شود. لاکان با تأثیر از سوسور، تأکید می‌کند که معنا نه در دال منفرد، بلکه در تفاوت میان دال‌ها شکل می‌گیرد. در این نظم، «نام پدر» نماد قانون و ممنوعیت است؛ ساختاری که میل را تنظیم و سوژه را محدود می‌کند» (فکوهی، ۱۳۹۹: ۲۵۸).

ج) امر واقع

امر واقع، سطحی از تجربه است که خارج از بازنمایی و زبان قرار دارد. این امر، نه واقعیت بیرونی، بلکه آن چیزی است که زبان از بیان آن ناتوان است. امر واقع، در

روان کاوی لاکانی، «محل ظهور اضطراب، شطح و گسست روانی است. مواجهه با امر واقع، لحظه‌ای است که ساختار نمادین فرو می‌ریزد و سوژه با فقدان بنیادین خود روبه‌رو می‌شود. این تجربه در لحظه‌های بحران، مرگ، یا تجربه‌های عرفانی رخ می‌دهد و با سکوت، اشارت یا شطح همراه است» (صنعتی، ۱۳۸۳: ۵۸).

۲-۱-۲. ساختار میل: فقدان، ابژه و حرکت بی‌انتهای

در نظریه لاکان، میل برخاسته از فقدان است. «سوژه، پس از ورود به زبان، فقدان ابژه کامل را تجربه می‌کند و میل در جهت تلاشی برای پر کردن این فقدان شکل می‌گیرد. اما این میل، هرگز به وصال نمی‌رسد؛ زیرا ابژه مطلوب، همواره در غیاب است. لاکان، ابژه میل را شیء کوچک می‌نامد؛ ابژه‌ای که میل را برمی‌انگیزد اما هرگز به تمامی قابل دستیابی نیست.

این ابژه، نه یک چیز مشخص، بلکه جای خالی در ساختار روان است؛ جایگاهی که میل در آن گردش می‌کند. در این معنا، میل لاکانی، میل به چیزی نیست که در دسترس باشد، بلکه میل به چیزی است که در فقدان معنا می‌یابد. این ساختار، در زبان عرفانی نیز قابل مشاهده است؛ جایی که سالک در اشتیاق وصال، همواره با غیاب معشوق مواجه است» (ملکیان، ۱۳۸۱: ۱۵۹).

۲-۱-۳. سوژه گسسته: شکاف، ناخودآگاه، و جایگاه روانی

سوژه در روان کاوی لاکان، سوژه‌ای گسسته است؛ سوژه‌ای که میان خود و زبان، میان میل و قانون و میان واقعیت و خیال شکاف دارد. این شکاف نه نقص، بلکه ساختار بنیادین سوژه است. لاکان تأکید می‌کند که «سوژه ناخودآگاه، سوژه‌ای است که در زبان گم شده است. سوژه، در لحظه‌های بحران، شطح، یا مواجهه با امر واقع، از جایگاه تثبیت‌شده خود خارج می‌شود و به امکان‌های نوین هستی دست می‌یابد» (صنعتی، ۱۳۸۳: ۸۴۲).

ناخودآگاه، در نظریه لاکان، مخزن خاطرات سرکوب‌شده تلقی نمی‌شود، بالعکس ساختاری زبانی است. مجموعه‌ای از دال‌ها، لغزش‌ها و گسست‌های معنایی که در گفتار سوژه ظاهر می‌شوند؛ بنابراین تحلیل روان‌کاوانه، نه کشف محتوا، بلکه خوانش ساختار زبان است.

۲-۱-۴. زبان و ناخودآگاه: ساختار دال و لغزش معنا

یکی از نوآورانه‌ترین جنبه‌های نظریه لاکان، پیوند میان زبان و ناخودآگاه است. او با تأثیرپذیری از زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسور، معتقد است که معنا نه در دال منفرد، بلکه در تفاوت میان دال‌ها شکل می‌گیرد. این ساختار، در ناخودآگاه نیز عمل می‌کند؛ زیرا لغزش‌های زبانی، رؤیاها و شوخی‌ها، همگی نشانه‌هایی از ساختار دال‌اند. در این معنا، ناخودآگاه، ساختاری چون زبان دارد و تحلیل روان‌کاوانه، نوعی خوانش متن است؛ خوانشی که در آن، معنا از طریق تفاوت، تأخیر و فقدان ساخته می‌شود. این دیدگاه، امکان تحلیل متون ادبی، عرفانی و هنری را از منظر روان‌کاوی فراهم می‌سازد» (فکوهی، ۱۳۹۹: ۲۵۸).

نظریه روان‌کاوی لاکان با تأکید بر زبان، فقدان و گسست، امکان تحلیل تجربه‌های انسانی را در سطحی فراتر از روان‌شناسی بالینی فراهم می‌سازد. این نظریه به‌ویژه در مطالعات ادبی، عرفانی و فلسفی، ابزاری قدرتمند برای خوانش متن، سوژه و معناست.

۲-۲. ساختار تجربه عرفانی در عرفان اسلامی

تجربه عرفانی در عرفان اسلامی، نوعی تحول وجودی، عبور از مرزهای عقل و زبان و مواجهه با حقیقتی است که در قالب مفاهیم متعارف نمی‌گنجد. این تجربه در متون عرفانی کلاسیک همچون آثار ابن عربی، حلاج، سهروردی و عین‌القضات همدانی، واجد ساختاری پیچیده و چندلایه است که در ادامه به تفصیل شرح داده می‌شود.

۲-۲-۱. آغاز سلوک: بیداری و طلب

تجربه عرفانی با لحظه‌ای از بیداری آغاز می‌شود؛ لحظه‌ای که سالک، از خواب غفلت بیرون آمده است و میل به حقیقت در او پدیدار می‌شود. این مرحله با طلب همراه است. طلبی که به نوعی میل وجودی به عبور از خویشتن است. عین‌القضات در تمهیدات می‌نویسد: «طلب، نه از عقل است و نه از حس؛ طلب از جان است، از آنجا که جان به جانان میل دارد» (همدانی، ۱۳۸۵: ۱۴۷).

۲-۲-۲. مجاهده و تزکیه: عبور از نفس و عقل

پس از طلب، سالک وارد مرحله مجاهده می‌شود. مرحله‌ای که در آن باید با نفس، هوا و عقل جزوی مبارزه کند. این مرحله با ریاضت، سکوت، خلوت و مراقبه همراه است. هدف، پاک‌سازی آینه دل و آمادگی برای دریافت اشراق است. عین‌القضات نیز در تمهیدات می‌نویسد: «عقل، راهزن است؛ تا عقل در میان است، اشارت نمی‌توان شنید» (همان: ۲۵۰).

۲-۲-۳. فنا: گسست از من و ورود به بی‌خویشی

مرحله مرکزی تجربه عرفانی، فنا است و نابودی خود در معشوق الهی. فنا در اینجا یعنی عبور از هستی فردی و رسیدن به بی‌خویشی است. در این مرحله، سالک از «من» عبور می‌کند و به «بی‌من» می‌رسد. یعنی دیگر تمایزی میان خود و حق وجود ندارد.

حلاج می‌گوید: «أنا الحق»؛ نه از سر ادعا، بلکه از سر فنا. عین‌القضات در تمهیدات، فنا را چنین تعریف می‌کند: «فنا آن است که از خود بی‌خبر شوی، و باقی آن است که به حق آگاه گردی» (همان: ۲۷۰).

۴-۲-۲. شطح و اشارت: زبان تجربه و بیان بی‌بیان

در مرحله فنا، زبان عقلانی فرو می‌ریزد و سالک برای بیان تجربه خود به زبان شطح و اشارت پناه می‌برد. شطح، بیان متناقض، استعاری و گاه گزنده‌ای است که از ساختارهای زبانی متعارف عبور می‌کند. اشارت، زبان رمزی و غیرمستقیم است. (همان)

۵-۲-۲. حیرت و سکوت: اقامت در مرزهای معنا

پس از فنا، سالک وارد مرحله حیرت می‌شود؛ مرحله‌ای که در آن عقل، زبان، و معنا فرو می‌ریزد و سوژه در برابر حقیقت بی‌چهره قرار می‌گیرد. حیرت، نه جهل است و نه علم؛ بلکه اقامت در مرزهای معناست. عین‌القضات می‌نویسد: «حیرت، مقام بی‌خویشی است؛ جایی که نه من هست و نه تو، نه سؤال هست و نه جواب» (همدانی، ۱۳۸۵: ۲۵).

۶-۲-۲. بقا و بازگشت: بازتعریف هستی در نور حق

مرحله نهایی تجربه عرفانی، بقا است. بازگشت سالک به هستی، اما نه هستی پیشین، در حقیقت هستی‌ای که در نور حق بازتعریف شده است. در این مرحله، سالک به میان خلق باز می‌گردد، اما با چشمی دیگر، زبانی دیگر، و هویتی دیگر. ساختار تجربه عرفانی در عرفان اسلامی از طلب و مجاهده آغاز می‌شود با فنا و شطح به اوج می‌رسد و با حیرت و بقا به پایان می‌رسد. این ساختار خطی نبوده و شکلی حلقوی و دیالکتیکی دارد. حرکتی از خود به بی‌خود، از معنا به بی‌معنایی و از غیاب به حضور. این ساختار، واجد ظرفیت‌های تطبیقی با نظریه‌های مدرن مانند روان‌کاوی لاکانی است و می‌تواند پایه‌ای برای خوانش میان‌رشته‌ای متون عرفانی باشد.

۲-۳. زبان اشارت و گسست از نظم نمادین

۲-۳-۱. نظم نمادین و محدودیت‌های زبان عقلانی

در نظریه لاکان، نظم نمادین ساختار زبان، قانون و فرهنگ است که سوژه را درون شبکه‌ای از دال‌ها جای می‌دهد. این نظم، امکان معنا را فراهم می‌کند اما هم‌زمان سوژه را در ساختاری از تفاوت، تأخیر و فقدان گرفتار می‌سازد. دال‌ها هرگز به‌تمامی معنا را منتقل نمی‌کنند و سوژه همواره در فاصله میان دال و مدلول سرگردان است» (لاکان، ۱۳۸۷: ۱۴۷).

در عرفان اسلامی نیز زبان عقلانی برای بیان تجربه عرفانی ناکافی تلقی می‌شود. سالک، پس از عبور از نفس و عقل، به تجربه‌ای دست می‌یابد که در قالب زبان متعارف نمی‌گنجد و این تجربه، نیازمند زبانی دیگر است: زبان اشارت.

۲-۳-۲. زبان اشارت: ساختار، ویژگی‌ها و کارکرد

زبان اشارت، زبانی است که از منطق دلالت، تعریف و قطعیت فاصله می‌گیرد. این زبان، استعاری، رمزی، متناقض و گاه شطح‌آمیز است. در تمهیدات، عین‌القضات بارها تأکید می‌کند که حقیقت را نمی‌توان گفت، بلکه تنها می‌توان بدان اشاره کرد. «اشارت آن باشد که نه از عقل خیزد و نه از حس، بلکه از جان خیزد؛ و آنکه اشارت را به عبارت آرد، از اشارت دور افتد» (همدانی، ۱۳۸۵: ۲۳).

این گزاره، نشان‌دهنده گسست از نظم نمادین است. زبان عقلانی (نظم نمادین) نمی‌تواند تجربه امر واقع را بیان کند. اشارت، همان لحظه لغزش زبان است؛ جایی که معنا نه در دال، بلکه در غیاب دال شکل می‌گیرد.

«اگر تو را گویند که خدا کیست، بگوی: آنکه مرا گفت که بگو» (همان: ۲۰۲).

این جمله، ساختار دلالت را واژگون می‌کند. گوینده، خود را واسطه‌ای می‌داند که از سوی حقیقت مأمور به گفتن شده است. در نظریه لاکان، این لحظه، لحظه‌ای

است که سوژه از جایگاه تثبیت‌شده خود خارج می‌شود و به زبان ناخودآگاه نزدیک می‌گردد. «آنکه مرا گفت» نشان‌دهنده فقدان مرکز معنا و ظهور امر واقع در گفتار است.

«سخن آن گاه راست باشد که زبان دروغ شود» (همان: ۵۱).

این گزاره، واجد ساختاری پارادوکسیکال است. در روان‌کاوی، لحظه‌های لغزش زبان، لحظه‌های ظهور ناخودآگاه‌اند. در این معنا، «دروغ زبان» به معنای فروپاشی نظم نمادین است؛ جایی که حقیقت، نه در صدق منطقی، بلکه در شکست زبان ظاهر می‌شود.

«حقیقت را نتوان گفت، اما می‌توان بدان سو اشاره کرد» (همان: ۳۵).

این جمله، به‌وضوح نمایان‌گر این مهم است که حقیقت، در زبان نمی‌گنجد. در نظریه لاکان، امر واقع، همان چیزی است که زبان از بیان آن ناتوان است. اشارت، تلاش برای نزدیک شدن به امر واقع است؛ نه از طریق دلالت، بلکه از طریق غیاب، سکوت و استعاره.

«آنکه در اشارت حیران شود، از عبارت آزاد گردد» (همان: ۶۲).

حیرت، در عرفان اسلامی، مرحله‌ای است که در آن عقل و زبان فرو می‌ریزد. در روان‌کاوی نیز، سوژه در مواجهه با امر واقع، دچار گسست می‌شود. این جمله، نشان می‌دهد که زبان اشارت، نه تنها ابزار بیان، بلکه ابزار رهایی از ساختارهای تثبیت‌شده معناست.

«اشارت، نه گفتن است و نه نگفتن؛ اشارت، حضور غیاب است» (همان: ۷۸).

این جمله، واجد ساختاری دیالکتیکی است که با مفاهیم لاکانی هم‌خوانی دارد. «حضور غیاب»، همان ساختار میل و فقدان در نظریه لاکان است؛ جایی که معنا در غیاب شکل می‌گیرد و سوژه در فاصله میان دال‌ها سرگردان است.

این زبان، ابزار انتقال معنا نیست، و می‌توان آن را خود تجربه گسست، فقدان، و مواجهه با امر واقع دانست. در این معنا، عرفان عرفان اسلامی، به‌ویژه در آثار عین‌القضات، واجد ساختاری است که با گسست از نظم نمادین در نظریه لاکان اسلامی و روان‌کاوی لاکانی، هر دو به لحظه‌هایی می‌پردازند که در آن‌ها زبان فرو می‌ریزد و حقیقت نه در حضور، بلکه در اشارت و غیاب ظاهر می‌شود.

۲-۴. تجربه فنا و مواجهه با امر واقع

۲-۴-۲. امر واقع در نظریه لاکان

در روان‌کاوی لاکانی، امر واقع یکی از سه نظم بنیادین روان است که در کنار خیالی و نمادین قرار دارد. امر واقع، نه واقعیت بیرونی، بلکه آن چیزی است که خارج از بازنمایی، زبان و دلالت قرار دارد. این امر، در ساختار روان، همان نقطه‌ای است که زبان از بیان آن ناتوان است؛ جایی که معنا فرو می‌ریزد و سوژه با فقدان بنیادین خود مواجه می‌شود (لاکان، ۱۳۸۷: ۶۲).

امر واقع در لحظه‌های بحران روانی، رؤیا، مرگ، یا تجربه‌های شدید وجودی ظاهر می‌شود. لاکان تأکید می‌کند که امر واقع، نه قابل نمادپردازی است و نه قابل ادغام در نظم نمادین؛ بلکه همواره در حاشیه معنا باقی می‌ماند و گاه به‌صورت اضطراب، سکوت یا شطح ظهور می‌کند.

۲-۴-۳. فنا در عرفان اسلامی: عبور از من و ورود به بی‌خویشی

در عرفان اسلامی، فنا یکی از مراحل کلیدی سلوک است. فنا، به معنای نابودی خود در معشوق الهی است؛ به منزله عبور از هستی فردی و رسیدن به بی‌خویشی. در این مرحله، سالک از «من» عبور می‌کند و به «بی‌من» می‌رسد؛ جایی که تمایز میان سوژه و حق فرو می‌ریزد و زبان از بیان تجربه، ناتوان می‌شود.

این بی خبری از خود، همان لحظه گسست بنیادین سوژه است؛ لحظه‌ای که در آن، سوژه از جایگاه تثبیت شده خود خارج شده و با حقیقتی بی واسطه مواجه می شود.

۴-۴-۲. تطبیق فنا با امر واقع لاکانی

فنا، از منظر روان کاوی لاکانی، لحظه‌ای است که سوژه با امر واقع مواجه می شود. در این لحظه، نظم نمادین فرو می ریزد، زبان ناکارآمد می شود و سوژه با فقدان بنیادین خود روبه رو می گردد. این تجربه، نه قابل بیان است و نه قابل بازنمایی؛ بلکه تنها می توان بدان اشاره کرد یا در سکوت زیست.

«تا تو هستی، او نیست؛ و چون او هست، تو نیستی» (همدانی، ۱۳۸۵: ۵۸).

این جمله، واجد ساختاری دیالکتیکی است که با امر واقع هم خوانی دارد. «تو» به مثابه سوژه، در لحظه حضور حق، محو می شود. این محو، همان گسست سوژه در مواجهه با امر واقع است؛ جایی که تمایز میان من و دیگری فرو می ریزد.

«فنا، نه مرگ است و نه زندگی؛ فنا، بی خویشی است» (همان: ۶۳).

تحلیل این جمله، نشان می دهد که فنا، خارج از دوگانه های زبانی است. در نظریه لاکان، امر واقع نیز خارج از دوگانه های دال/مدلول، حضور/غیاب، و معنا/بی معنایی قرار دارد. بی خویشی، همان لحظه‌ای است که سوژه از خود عبور کرده و به ساختار فقدان وارد می شود.

«در فنا، نه سؤال هست و نه جواب؛ نه من هست و نه تو» (همان: ۷۱).

این جمله، فروپاشی کامل نظم نمادین را نشان می دهد. در روان کاوی، چنین لحظه‌ای، لحظه مواجهه با امر واقع است؛ جایی که زبان از کار می افتد و سوژه در برابر حقیقت بی چهره قرار می گیرد.

«فنا، آن گاه است که حتی اشارت نیز خاموش شود» (همان: ۸۴).

این جمله، نشان‌دهنده اوج تجربه امر واقع است؛ جایی که نه تنها زبان، بلکه حتی اشارت نیز ناکافی است. در نظریه لاکان، امر واقع، نه قابل نمادپردازی است و نه قابل اشاره؛ بلکه تنها می‌توان آن را زیست، نه گفت.

۲-۴-۵. مواجهه با امر واقع: اضطراب، شطح و سکوت

در روان‌کاوی، مواجهه با امر واقع، اغلب با اضطراب، سکوت یا شطح همراه است. در عرفان اسلامی نیز، سالک در لحظه فنا، دچار حیرت، بی‌خویشی و گاه شطح می‌شود. این لحظه‌ها، لحظه‌های فروپاشی معنا و ظهور حقیقت‌اند. تجربه فنا در عرفان اسلامی، به‌ویژه در آثار عین‌القضات، واجد ساختاری است که با مواجهه با امر واقع در نظریه لاکان هم‌خوانی دارد. این تجربه در گسست از زبان و در فقدان معنا رخ می‌دهد. در این معنا، عرفان اسلامی و روان‌کاوی لاکانی، هر دو به لحظه‌هایی می‌پردازند که در آن‌ها سوژه از خود عبور می‌کند و با حقیقتی بی‌واسطه، بی‌نام، و بی‌صورت مواجه می‌شود.

۲-۴-۶. میل عرفانی: اشتیاق به حق و وصال ناتمام

در عرفان اسلامی، میل عرفانی، اشتیاقی است که سالک را به‌سوی حق می‌کشد. این میل، نه میل به دانستن، بلکه میل به فنا شدن، به بی‌خود شدن و به عبور از خویشتن است. اما این میل، هرگز به وصال کامل نمی‌رسد؛ زیرا حق، در زبان عرفانی، همواره در اشارت، غیاب و فنا حضور دارد.

عین‌القضات در تمهیدات می‌نویسد: «وصال، در اشارت است نه در عبارت و آنکه وصال را در گفتن جوید، از وصال دور است» (همان: ۳۹).

این جمله، نشان می‌دهد که میل عرفانی، میل به چیزی است که در زبان نمی‌گنجد و در حضور ظاهر نمی‌شود. حق، همان ابژه غایب است؛ همان شیء کوچک که میل را برمی‌انگیزد اما هرگز به تمامی قابل دستیابی نیست.

۵-۲. تطبیق ساختار میل عرفانی با نظریه لاکان

میل عرفانی، از منظر لاکانی، ساختاری دارد که بر فقدان بنیادین استوار است. سالک، در مسیر سلوک، همواره در اشتیاق وصال است، اما این وصال، هرگز به صورت کامل رخ نمی‌دهد. این اشتیاق، همان ساختار میل است؛ میل به چیزی که در فاصله معنا می‌یابد و همین فاصله، محرک حرکت است.

«حق را نتوان یافت، اما نتوان از طلب او باز ایستاد» (همان: ۵۴).

این جمله، ساختار میل را به وضوح نشان می‌دهد. حق، همان ابژه غایب است؛ و طلب، همان میل بی‌انتها. در نظریه لاکان، میل، نه به سوی وصال، بلکه درون فقدان حرکت می‌کند. این حرکت، نه برای رسیدن، بلکه برای زیستن در اشتیاق است.

«آنکه به حق رسید، از رسیدن بی‌خبر بود؛ و آنکه در طلب ماند، از رسیدن آگاه‌تر

بود» (همان: ۶۷).

این جمله، نشان می‌دهد که میل عرفانی، در خود طلب معنا می‌یابد، نه در وصال. در روان‌کاوی نیز، میل لاکانی، میل به چیزی است که در غیاب معنا دارد؛ و همین غیاب، سوژه را در حرکت نگه می‌دارد.

«حق، نه در حضور است و نه در غیاب؛ حق، در اشتیاق است» (همان: ۷۳).

این جمله، ساختار میل را به مثابه اشتیاق بی‌انتها نشان می‌دهد. در نظریه لاکان، ابژه میل، همواره در فاصله است؛ و سوژه، در اشتیاقی بی‌پایان، به سوی آن حرکت می‌کند، بی‌آنکه به وصال برسد.

«طلب، نه از عقل است و نه از حس؛ طلب، از جان است، از آنجا که جان به جانان میل دارد» (همان: ۲۹).

این جمله، نشان می‌دهد که میل عرفانی، نه میل شناختی، بلکه میل وجودی است. در روان‌کاوی نیز، میل، نه خواستن آگاهانه، بلکه ساختار ناخودآگاه فقدان است؛ ساختاری که سوژه را درون خود می‌کشد.

۲-۶. میل، فقدان، و سوژه گسسته

در نظریه لاکان، میل، سوژه را گسسته می‌سازد؛ زیرا سوژه، همواره در فاصله میان خود و ابژه قرار دارد. در عرفان اسلامی نیز، سالک، در اشتیاق حق، از خود عبور می‌کند و به بی‌خویشی می‌رسد. این بی‌خویشی، همان گسست سوژه است؛ گسستی که در ساختار میل رخ می‌دهد.

میل عرفانی در عرفان اسلامی، به‌ویژه در آثار عین‌القضات، واجد ساختاری است که با نظریه میل در روان‌کاوی لاکان هم‌خوانی دارد. این میل، میل به وصال، بلکه میل به چیزی است که همواره در غیاب است و همین غیاب، محرک حرکت، اشتیاق و سلوک می‌گردد. در این معنا، عرفان اسلامی و روان‌کاوی لاکانی، هر دو به ساختار فقدان به‌عنوان بنیان میل می‌پردازند و نشان می‌دهند که حقیقت، نه در حضور، بلکه در اشتیاق و اشارت معنا می‌یابد.

۲-۷. تحلیل تطبیقی از منظر روان‌کاوی لاکان و عرفان عین‌القضات

۲-۷-۱. سوژه گسسته در نظریه لاکان

در روان‌کاوی لاکانی، «سوژه انسانی از آغاز، گسسته است. این گسست، نه نقص، بلکه ساختار بنیادین سوژه است؛ زیرا سوژه در لحظه ورود به زبان، خود را درون شبکه‌ای از دال‌ها می‌یابد که همواره در تأخیر معنا عمل می‌کنند. سوژه، میان خود

خیالی و جایگاه نمادین، میان میل و قانون، و میان واقعیت و امر واقع، دچار شکاف است» (لاکان، ۱۳۸۷: ۲۳۰).

این شکاف، در لحظه‌های بحران، رؤیا، یا مواجهه با امر واقع، آشکار می‌شود. سوژه، در این لحظات، از جایگاه تثبیت‌شده خود خارج می‌شود و به امکان‌های نوین معنا و هستی دست می‌یابد. لاکان تأکید می‌کند که «سوژه ناخودآگاه، سوژه‌ای است که در زبان گم شده است»؛ یعنی سوژه‌ای که در لحظه گسست، با حقیقتی بی‌واسطه مواجه می‌شود.

۲-۷-۲. حیرت در عرفان اسلامی: اقامت در مرزهای معنا

در عرفان اسلامی، حیرت یکی از عالی‌ترین مقامات سلوک است. حیرت، نه جهل است و نه علم؛ بلکه اقامت در مرزهای معنا، در سکوت و در بی‌خویشی است. سالک، پس از فنا، وارد مرحله‌ای می‌شود که عقل فرو می‌ریزد، زبان ناکارآمد می‌شود و سوژه در برابر حقیقت بی‌چهره قرار می‌گیرد.

عین‌القضات در تمهیدات، حیرت را چنین توصیف می‌کند:

«حیرت، مقام بی‌خویشی است؛ جایی که نه من هست و نه تو، نه سؤال هست و نه جواب» (همدانی، ۱۳۸۵: ۷۱).

این بی‌خویشی، همان گسست بنیادین سوژه است؛ لحظه‌ای که در آن، سوژه از ساختارهای تثبیت‌شده معنا خارج می‌شود و به امکان‌های نوین هستی دست می‌یابد.

۲-۷-۳. تطبیق حیرت با سوژه گسسته لاکانی

حیرت، از منظر روان‌کاوی لاکانی، لحظه‌ای است که سوژه با امر واقع مواجه می‌شود و ساختار نمادین فرو می‌ریزد. در این لحظه، سوژه از جایگاه تثبیت‌شده خود

خارج می‌شود و به وضعیت گسسته‌ای وارد می‌گردد که در آن معنا، هویت و زبان دچار لغزش می‌شوند.

«در حیرت، عقل خاموش است و دل بی‌قرار و آنکه در حیرت بماند، از دانایی آزاد گردد» (همان: ۶۹).

این جمله، نشان‌دهنده فروپاشی عقل و زبان است. در نظریه لاکان، چنین لحظه‌ای، لحظه ظهور سوژه گسسته است؛ سوژه‌ای که در مواجهه با امر واقع، از ساختارهای نمادین خارج می‌شود و به وضعیت بی‌مرز معنا وارد می‌گردد.

۲-۷-۴. نمونه‌های متنی و تحلیل تطبیقی

«حیرت، نه آغاز است و نه انجام؛ حیرت، اقامت در بی‌زمانی است» (همان: ۷۵).
این جمله، نشان می‌دهد که حیرت، خارج از ساختارهای زمانی و منطقی است. در روان‌کاوی نیز، سوژه گسسته، در لحظه‌های بی‌زمانی و بی‌مکانی ظاهر می‌شود؛ جایی که زبان از کار می‌افتد و معنا در سکوت شکل می‌گیرد.
«در حیرت، نه دانستن سود دارد و نه ندانستن؛ حیرت، خود دانایی دیگر است» (همان: ۸۲).

این جمله، نشان‌دهنده نوعی دانایی غیرمفهومی است؛ دانایی‌ای که از دل گسست و بی‌خویشی می‌جوشد. در نظریه لاکان، سوژه گسسته، در لحظه‌های لغزش معنا، به نوعی آگاهی ناخودآگاه دست می‌یابد؛ آگاهی‌ای که نه از عقل، بلکه از ساختار فقدان می‌آید.

«آنکه در حیرت بماند، از خود رها شود؛ و آنکه از خود رها شود، به حقیقت نزدیک گردد» (همان: ۸۹).

این جمله، نشان می‌دهد که حیرت، مسیر رهایی از خود است؛ همان گسست سوژه در روان‌کاوی. در این معنا، حیرت، نه انفعال، بلکه امکان است؛ امکانی برای بازتعریف هستی، معنا، و سوژه.

۲-۷-۵. حیرت، شطح، و ظهور امر واقع

در عرفان اسلامی، حیرت اغلب با شطح همراه است؛ زیرا در لحظه‌های حیرت، زبان عقلانی فرو می‌ریزد و سالک به بیان‌هایی متناقض، استعاری و شگفت‌انگیز پناه می‌برد. این شطح‌ها، همان لحظه‌های ظهور امر واقع در زبان‌اند؛ لحظه‌هایی که در آن‌ها معنا از طریق لغزش، سکوت، و اشارت منتقل می‌شود.

حیرت در عرفان اسلامی، به‌ویژه در آثار عین‌القضات، واجد ساختاری است که با سوژه گسسته در نظریه لاکان هم‌خوانی دارد. این حیرت، نه جهل است و نه علم؛ بلکه اقامت در مرزهای معنا، در سکوت، و در بی‌خویشی است. در این معنا، عرفان اسلامی و روان‌کاوی لاکانی، هر دو به لحظه‌هایی می‌پردازند که در آن‌ها سوژه از خود عبور می‌کند، زبان فرو می‌ریزد و حقیقت، نه در حضور، بلکه در گسست و اشارت ظاهر می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی امکان خوانش میان‌رشته‌ای از تجربه عرفانی در عرفان اسلامی در اثر تمهیدات عین‌القضات همدانی، از منظر روان‌کاوی لاکانی انجام شد. تحلیل آشکار ساخت که مفاهیم بنیادین نظریه لاکان، نظم نمادین، امر واقع، سوژه گسسته و ساختار میل، قابلیت تفسیر و بازخوانی مؤلفه‌های کلیدی تجربه

عرفانی را دارند. این هم‌پوشانی به معنای امکان گفتگوی نظری میان دو سنت معرفتی مستقل تلقی می‌شود.

نخست، زبان اشارت در عرفان اسلامی، به‌ویژه در بیان عین‌القضات، واجد ساختاری است که از منطق دلالت و نظم نمادین فاصله می‌گیرد. اشارت، خود تجربه گسست از زبان است؛ تجربه‌ای که در آن معنا از رهگذر سکوت، استعاره و تناقض منتقل می‌شود. این ساختار با لحظه‌های لغزش زبان و ظهور امر واقع در روان‌کاوی لاکانی هم‌خوانی دارد.

دوم، تجربه فنا در عرفان، به‌مثابه عبور از «من» و ورود به بی‌خویشی با مواجهه با امر واقع در نظریه لاکان قابل تطبیق است. در هر دو، سوژه از جایگاه تثبیت‌شده خود خارج می‌شود و با حقیقتی بی‌واسطه، بی‌نام و بی‌صورت مواجه می‌گردد. این حقیقت که در زبان نمی‌گنجد و تنها می‌توان بدان اشاره کرد یا در سکوت زیست.

سوم، میل عرفانی، به‌مثابه اشتیاق بی‌انتهای به حق، واجد ساختاری است که بر فقدان بنیادین استوار است. حق، در زبان عرفانی، همان ابژه غایب است. این همان «شیء کوچک» در نظریه لاکان است که میل را برمی‌انگیزد اما هرگز به‌تمامی قابل دستیابی نیست. در این معنا، میل عرفانی، نه میل به وصال، بلکه میل به چیزی است که در فاصله معنا می‌یابد و همین فاصله، محرک حرکت و سلوک می‌شود.

چهارم، حیرت عرفانی، به‌مانند اقامت در مرزهای معنا با ظهور سوژه گسسته در روان‌کاوی هم‌خوانی دارد. در لحظه‌های حیرت، عقل فرو می‌ریزد، زبان خاموش می‌شود و سوژه در برابر حقیقت بی‌چهره قرار می‌گیرد. این وضعیت، همان لحظه گسست بنیادین سوژه است.

در نهایت این نکته را می‌توان بیان داشت که تجربه عرفانی در عرفان اسلامی، به‌ویژه در بیان عین‌القضات، واجد ساختاری است که با مفاهیم روان‌کاوی لاکانی هم‌پوشانی دارد. این هم‌پوشانی، امکان بازخوانی متون عرفانی کلاسیک را از منظر

زبان، سوژه و فقدان فراهم می‌سازد و افق‌های تازه‌ای برای گفتگوی میان‌رشته‌ای میان عرفان، روان‌کاوی و فلسفه می‌گشاید. چنین خوانشی، هم به فهم عمیق‌تر از عرفان اسلامی کمک می‌نماید و هم روان‌کاوی را نیز از محدودیت‌های بالینی فراتر برده و آن را به ابزار فهم تجربه‌های وجودی و زبان‌ناپذیر انسانی بدل می‌کند.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

- (۱) صنعتی، محمد (۱۳۸۳)، *تحلیل روان‌شناختی در هنر و ادبیات*. تهران: مرکز.
- (۲) حلاج، حسین بن منصور (۱۳۷۶)، *دیوان اشعار*. تصحیح عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: زوار.
- (۳) همدانی، عین‌القضات (۱۳۸۵)، *تمهیدات*، مقدمه و تصحیح، تحشیه و تعلیق عفیف عسیران، تهران: اساطیر.
- (۴) فکوهی، ناصر (۱۳۹۹)، *انسان‌شناسی روان‌کاوی*. تهران: نی.
- (۵) لاکان، ژاک (۱۳۸۷)، *نوشتارها*. ترجمه محمد صنعتی. تهران: مرکز.
- (۶) ملکیان، مصطفی (۱۳۸۱)، *معنویت و عقلانیت*. تهران: طرح نو.

ب: مقاله‌ها

- (۱) براری جیرندهی، عباس، صفایی سنگری، علی، نیکویی، علیرضا (۱۴۰۰)، «خوانش و تحلیل لاکانی حکایت شهریار و برادرش شاهزمان»، فصل‌نامه نقد و نظریه ادبی (ادب‌پژوهی)، دوره ۶، شماره ۲، صص ۷۵-۹۸.
- (۲) خلیلی، علی اصغر، حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۹۸)، «بررسی و تحلیل تصویر در تمهیدات عین‌القضات همدانی» فصل‌نامه بین‌المللی علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی، دوره دوم، شماره ۴، صص ۷۷-۱۰۵.

- ۳) شمس نجف آبادی، الهه، ناظری، افسانه (۱۳۹۹)، «خوانش خودنگاره‌های رمبرانت براساس مفهوم شیء لا‌کانی»، فصل‌نامه مطالعات تطبیقی هنر، سال دهم، شماره ۱۹، صص ۱۹-۳۰.
- ۴) نوری، فاطمه. (۱۳۹۸)، «زبان‌اشارت در تمهیدات عین‌القضات». فصل-نامه مطالعات عرفانی، دوره ۵، شماره ۲، صص ۷۵-۹۲.

A Study of the Processes of Verbs in Thirty Ghazals by Attar

(From the Perspective of Halliday's Systemic Functional Linguistics)

Rouhangiz Hamdi Dorbash¹, Abbasali Vafaei²

1. Introduction

According to Michael Halliday's systemic functional linguistics, language is a tool for conveying meaning and establishing communication among individuals in a society. Any type of linguistic selection is considered "functional and meaningful" if it is used within a context, a social situation, or within a culture (see: Fotouhi, 1391: 147). The concept of meaning in systemic functional theory is manifested through three metafunctions: the "ideational metafunction," the "interpersonal metafunction," and the "textual metafunction" (see: Sadri, 1394: 39). Since, in the ideational metafunction, the language user represents his or her external and internal experiences through processes, examining the verbal processes in a work can, to some extent, reveal the stylistic and personal characteristics of the poet or writer.

So far, no scientific research has been conducted on Attar's ghazals; therefore, the present study attempts, through this

¹ MA Graduate in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (Corresponding Author).

rouhangizhamdi@gmail.com

² Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

a_a_vafaie@ahoo.co

approach, to examine the verbal processes present in thirty of Attar's ghazals and to introduce and evaluate the capabilities of this theory in the analysis and interpretation of literary texts. In Halliday's functional grammar, with the aid of the transitivity system, we can explain the differences among verbal processes and demonstrate that their occurrence is not accidental. Accordingly, this study seeks to answer the following questions:

- 1- What meaningful relationship exists in Attar's ghazals between the verbal processes employed and the subject matter of the ghazal?
- 2- Which processes and which participants play the dominant and prevailing roles in Attar's ghazals?
- 3- To what extent is Halliday's systemic functional linguistics effective and appropriate for analyzing and examining literary texts, particularly poetic works?

2. Methodology

In this study, thirty ghazals from Attar's three categories of ghazals (romantic, mystical, and Qalandari) constitute the basis of the research. The method of analyzing the texts under consideration is based on the analytical-statistical methods of the functional approach and library sources, and in analyzing and interpreting the data, the views of literary scholars and stylisticians, as well as, to some extent, linguistic intuition, have been employed.

3. Discussion

In Halliday's functional linguistics, language is an interwoven network of systems that conveys meaning through nested choices. This comprehensive network is composed of three semantic networks known as the ideational metafunction, the interpersonal metafunction, and the textual metafunction. In the ideational

metafunction, external and internal experiences are represented through verbal processes by means of the transitivity system of language. The principal verbal processes in Halliday's theory are "material, mental, and relational," while the secondary verbal processes are "behavioral, verbal, and existential" (ibid.).

4 .Conclusion

Considering the findings of the study, we arrive at the conclusion that, in Attar's ghazals, there is a close and meaningful relationship between the type of ghazal and the processes employed in it. Attar's ghazals are based on a kind of realism accompanied by certainty. Among the reasons for this are the high frequency of material processes, with a high frequency of the simple present and simple past tenses, together with the frequent use of indicative moods. This process accounts for 32.88% and plays a significant role in all three collections.

Its highest frequency is observed in the Qalandari and romantic ghazals, which indicates external experiences.

Relational processes, at 32.33%, have the highest frequency of use in the mystical ghazals due to the abstract atmosphere governing them.

Another noteworthy point in Attar's ghazals is the frequency of cognitive mental processes, at 41.93%, whose use is meaningfully most prevalent in Attar's mystical and Qalandari ghazals. This issue, together with the high frequency of negative existential processes, indicates a profound epistemological introspection in Attar's perspective.

Among the active participants in the romantic and mystical ghazals is the "beloved" (earthly and heavenly), followed by the lover himself, which demonstrates the central role of the beloved

in Attar's thoughts and ideas. In the Qalandari ghazal, the "pir" (spiritual master), in the form of a preacher, assumes the greatest participation.

Among the frequently used circumstantial elements, the elements of time, place, quality, and cause have a high frequency in giving objectivity to and making Attar's external and internal experiences appear increasingly realistic.

Finally, it can be stated that Halliday's functional linguistics, due to its meaning-based nature, its attention to the non-linguistic context, and its consideration of all aspects of discourse in the analysis of literary texts, is highly effective.

A Study of Linguistic and Imagistic Foregrounding in the Poems of Hossein Monzavi

Parisa Ranjbari¹, Fatemeh Modarresi²

1. Introduction

Persian poetry, particularly in the form of the ghazal, has always served as a medium for the expression of emotion, imagination, and thought. In recent centuries, with the emergence of modernist movements, the language of poetry has undergone fundamental transformations, among which linguistic and imagistic foregrounding can be mentioned; that is, the conscious use of linguistic and artistic elements to attract attention, create meaning, and convey lived experience. In this context, Hossein Monzavi, one of the most prominent contemporary ghazal poets, through the integration of tradition and innovation, has succeeded in directing poetic language from a static and imitative state toward a dynamic, multilayered, and creative mode of expression.

¹ PhD Candidate in Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran.

Parisa123@gmail.com

² Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran (Corresponding Author).

f.modarresi@urmia.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۲/۱۸ (۲۰۲۵/۰۵/۰۸)
(۲۰۲۵/۱۰/۱۷)

Accepted date: ۱۴۰۴/۰۷/۲۵

Monzavi has drawn not only upon the capacities of rhetoric and the imagination at the lexical and syntactic levels, but also upon poetic imagery, in order to artistically reflect romantic, philosophical, social, and psychological experiences. Foregrounding in his poetry sometimes occurs through the violation of syntactic rules and unexpected lexical choices, and at other times through the creation of metaphorical, symbolic, or imaginative images that encourage the reader toward contemplation and intuition. These characteristics have distinguished Monzavi's poetry from that of many of his contemporaries and have transformed it into a rich source for linguistic and aesthetic analyses.

2. Methodology

The present study, adopting a descriptive-analytical approach, seeks to answer the question of how linguistic and imagistic foregrounding in the poetry of Hossein Monzavi contributes to the creation of meaning, the transmission of emotion, and the enhancement of the aesthetic dimensions of poetry by examining examples from Monzavi's poems.

3. Discussion

One of the most important methods of foregrounding is deviation from norms; that is, the poet creates structures that are unexpected, novel, and influential by breaking the conventional rules of language. "This deviation from norms can occur at the lexical, syntactic, phonological, or semantic level and can cause the language of poetry to become foregrounded in relation to the standard language" (Sadri, 1390: 158).

Rule addition is one of the methods of defamiliarization in the Russian Formalist school. The foundation of the literary theory of the Formalists, as expressed in the works of Shklovsky and

Mukarovsky, is built upon concepts such as defamiliarization, estrangement, and the foregrounding of language. "The Formalists subsumed all the techniques, devices, and figures that separate poetic language from non-poetic (standard) language and make it unfamiliar to the reader under the general concept of 'defamiliarization'" (Pournamdarian, 1374: 4).

The repetition of a word, structure, or sound in poetry produces musical and semantic foregrounding. These repetitions sometimes serve emotion and at other times serve the rhetorical structure of the poem. In Monzavi's poetry, the repetition of words such as "you," "eye," "night," or "loneliness" not only reinforces the poem's internal music but also contributes to the transmission of emotion.

4. Conclusion

The examination of linguistic and imagistic foregrounding in the poems of Hossein Monzavi showed that, through the creative use of rhetorical, syntactic, and imagistic capacities, this poet has succeeded in elevating poetic language from the level of reporting to the level of experience-oriented and interpretive expression. At the linguistic level, devices such as repetition, syntactic deviation, rule addition, and distinctive lexical selection have resulted in the foregrounding of meaning, the emphasis of emotion, and the creation of internal musicality. These devices have not only contributed to the aesthetics of the poetry but have also reinforced its psychological and philosophical structure.

At the imagistic level, Monzavi has created a multilayered and compelling space by combining imaginative, realistic, metaphorical, and symbolic images, artistically reflecting romantic, social, and ontological experiences. His images sometimes draw upon elements of nature and place, and at other times upon

abstract and historical concepts, thereby compelling the reader toward intuition and contemplation.

Overall, foregrounding in Hossein Monzavi's poetry is not merely a means of creating beauty, but also a mechanism for conveying complex human experiences. These characteristics have transformed his poetry into a rich source for linguistic, psychological, and aesthetic analyses and demonstrate that poetic language, in the hands of a poet such as Monzavi, can become a medium for expressing the deepest existential layers of the human being.

A Psychological Analysis of the Characters in the Novel “*The Nocturnal Harmony of the Wooden Orchestra*” Based on Alfred Adler’s Theory

Azadeh Nazari^۱, Masoumeh Sadeghi^۲

1. Introduction

In contemporary novels, characters play a more decisive role than any other component in the formation and continuity of the narrative. Among the writers who, in recent years, have succeeded in attracting the attention of critics and audiences through the creation of complex and psychologically disturbed characters, Reza Ghassemi occupies a distinctive position. In the novel “*The Nocturnal Harmony of the Wooden Orchestra*”, the characters are often involved in identity crises, psychological disorders, and philosophical confusion. Examining the characters of this novel from the perspective of Alfred Adler’s individual psychology makes it possible to provide a more fundamental analysis of their motivations and behaviors. Adler regards human beings as social

^۱ MA Student of Persian Language and Literature, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
mrs.azade.nazari@gmail.com

^۲ Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Garmsar Branch, Islamic Azad University, Garmsar, Iran (Corresponding Author).
Sadeghi2002@iau.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۶/۰۶ (۲۰۲۵/۰۸/۲۸)
(۲۰۲۵/۱۲/۰۸)

Accepted date: ۱۴۰۴/۰۹/۱۷

creatures who, under the influence of their efforts to overcome feelings of inferiority, develop a particular lifestyle for themselves. This study aims to examine the characters of this novel based on Adler's theory and seeks to answer the question of the extent to which the components of Adler's theory can be examined in the behaviors and psychological states of the characters in Ghassemi's novels.

2. Methodology

This study employs a descriptive-analytical method and an Adlerian psychological approach to examine the major and minor characters of the novel *"The Nocturnal Harmony of the Wooden Orchestra."*

3. Discussion

"The Nocturnal Harmony of the Wooden Orchestra" is a modern and multilayered work by Reza Ghassemi that narrates the experience of Iranian immigrants living within the enclosed and enigmatic space of a building in France. The narrator is the principal and, at the same time, the most complex character in the novel; a multidimensional character shaped as a result of psychological trauma. Considering the component of "social interest" in Alfred Adler's theory, the narrator can be regarded as a symbolic character.

"Seyyed Alexander" is the name chosen for one of the dynamic characters in the novel; a compound name consisting of Islamic and Western elements that, in an ironic manner, reflects the identity confusion of Iranians living in exile.

Profet, as the most controversial character in the novel, is the former Hassan, the shy and modest boy from the Javadiyeh neighborhood, who suffers from religious paranoia and considers himself responsible for implementing God's commandments.

Kalantar possesses an authoritarian personality. He believes in the pursuit of power, and his personality structure is such that he is able to tolerate various intellectual preferences among the other characters and offer them solutions, provided that doing so enables him to achieve his authoritarian goals.

Rana is another character in the novel. Like the narrator, Rana possesses multiple dimensions of personality. After arriving in France, she has nowhere to stay, and after becoming acquainted with the narrator, she temporarily stays with him, while the narrator pursues the process of obtaining her residence permit.

Throughout the story, Rana is constantly striving to attain superiority and achieve her own goals, and along this path, her emotions and feminine feelings can never become an obstacle to her. Possessing several personality types simultaneously, she attempts to realize her objectives.

4 .Conclusion

The psychological examination of the characters in the novel *"The Nocturnal Harmony of the Wooden Orchestra"*, based on Alfred Adler's theory of personality, demonstrates that the heroes and central characters of the story are involved in compensatory mechanisms arising from inferiority complexes and unpleasant experiences during their childhood and adolescence. The main

narrator of the story is a clear example of a character who continually suffers from feelings of inability, inadequacy, and rejection, and these past experiences play a fundamental role in shaping his pathological lifestyle. Characters such as Seyyed Kourosh (Alexander) can likewise be analyzed on the basis of Adler's theory. Seyyed is a searching and apparently multifaceted individual who has repeatedly changed the course of his life, yet has found neither peace nor a distinct identity in any of them. The character of Profet represents an extreme form of compensation for psychological complexes, presenting an exaggerated image of a human being who, by choosing a violent path, seeks meaning, authority, and the affirmation of his own identity. The other characters, including the narrator, Seyyed, and the other minor characters in the novel, experience a form of alienation and existential restlessness that is consistent with the components of the feeling of not belonging in Adler's theory.

A Polyphonic Reading of Charlotte Brontë's *Jane Eyre* Based on Mikhail Bakhtin's Dialogic Logic

Nili Afravi^۱, Maryam Mashhadizadeh^۲

1. Introduction

Charlotte Brontë's novel *Jane Eyre* is one of the most significant novels of the nineteenth century, which, in addition to narrating the individual growth of a woman, constitutes a space for the presence and confrontation of various social, moral, and gender discourses. The interaction among characters such as Jane Eyre, Rochester, Helen Burns, and St. John Rivers demonstrates the encounter of different perspectives and value systems that enter into dialogue with one another within the narrative context. This discursive interaction causes the identity and worldview of the protagonist to take shape through a dynamic and dialogic process.

Accordingly, the present article seeks to examine the polyphonic structure of the novel *Jane Eyre* based on Mikhail Bakhtin's theory of dialogism and to demonstrate how the presence of different

^۱ MA Student of English Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran (Corresponding Author).

St_n.afravi@urmia.ac.ir

^۲ PhD Student of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran.

m.mashhadizadeh@urmia.ac.ir

voices within the text provides the basis for the formation of a multilayered and dynamic meaning in the narrative. This study also attempts to demonstrate that Brontë's novel, beyond being an individual narrative, constitutes a space for the interaction and confrontation of various social and intellectual discourses.

The present research seeks to answer the following questions:

1- How are the components of polyphony manifested in the novel *Jane Eyre* based on Mikhail Bakhtin's dialogic logic?

2- How do religious, moral, gender, and class voices and discourses interact and confront one another in the novel?

2. Methodology

The research method employed in this article is descriptive-analytical and is based on the analysis of the literary text according to the concepts of dialogism, polyphony, and heteroglossia in Bakhtin's theory.

3. Discussion

At the beginning of the story, Jane is an orphaned child who lives in the house of her aunt, Mrs. Reed. Mrs. Reed treats her coldly and contemptuously and constantly portrays Jane as an ungrateful and troublesome person. In one of the important scenes of the story, Jane, who has been treated with indifference for years, stands up to her aunt and expresses her true feelings.

"I am not two-faced; if I were, I would say that I love you, but I honestly declare that I do not love you" (Brontë, 1400: 4).

This sentence is uttered when Mrs. Reed decides to send Jane to boarding school. Before leaving, Jane, who had remained silent for years, expresses her true feelings toward her aunt for the first time and speaks of the injustice she has suffered.

This utterance indicates the emergence of Jane's independent voice in opposition to the discourse of familial authority. In Victorian society, children were expected to be obedient to their elders, but Jane challenges this order by openly expressing her feelings. From a Bakhtinian perspective, this scene demonstrates the confrontation between two distinct consciousnesses: the consciousness of power and the consciousness of resistance. The presence of this confrontation causes the narrative to move beyond a monologic state and creates a dialogic space.

4 .Conclusion

The novel *Jane Eyre* is a notable example of a text in which interaction among different voices makes the formation of meaning possible. Although the narrative is presented through Jane's voice, it is structured in such a way that different perspectives are given the opportunity to appear and express themselves. Therefore, it can be concluded that despite its seemingly monologic narrative structure, *Jane Eyre* possesses, at a deeper level, characteristics of polyphony and dialogism that can be explained through Bakhtin's theory.

Overall, a Bakhtinian reading of this novel demonstrates that *Jane Eyre* is not merely a story about the individual growth of a woman, but a text in which various social, moral, and cultural discourses enter into interaction with one another. This polyphonic interaction not only enriches the semantic dimensions of the work

but also makes possible a deeper understanding of its narrative structure and the worldview embedded within the novel.

A Comparative Study of Expelled Characters in the Myths and Epics of Iran, Greece, and Rome

Masroureh Mokhtari¹, Davoud Mozhdeh Anbaran²

1. Introduction

Myth and epic in the civilizations of different nations are not merely reflections of systems of belief; rather, they function as repositories of lived political and social experience. One of the recurring patterns in these texts is the condition of “expelled characters” (Expelled Characters); figures who, due to structural transformations, the wrath of the gods, or conflict with societal norms, have been pushed from the center to the margins. In the myths of Iran, Greece, and Rome, there is a striking similarity in the stories of the birth and early life of the characters, despite the geographical distance and temporal differences. Despite the many similarities between these myths and the life stories of their

¹ Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran (Corresponding Author).

mmokhtari@uma.ac.ir

² PhD Graduate in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran.

davodmoghdeh@gmail.com

principal characters, differences can also be observed. The present study has attempted to answer the following questions:

- 1- Who are the expelled characters in the myths and epics of Iran, Greece, and Rome, and according to what criteria can they be classified as expelled characters?
- 2- What are the most important causes and factors underlying the expulsion of these characters in the three cultural traditions?
- 3- What effect does expulsion have on the identity, destiny, and heroic role of these characters?
- 4- What are the similarities and differences in the representation of expelled characters in the myths and epics of Iran, Greece, and Rome?
- 5- How has the return of the expelled to the epic stage and their eventual fate been represented in the epic texts of Iran, Greece, and Rome, and what effect has their return had on the formation or alteration of the course of the narrative?

2. Methodology

In this study, using a descriptive-analytical method and drawing upon library-based sources, expelled characters in the myths and epics of Iran, Greece, and Rome have been examined.

3. Discussion

Through a comparative study of expelled characters, we found that in Ferdowsi's *Shahnameh*, the rejection or expulsion of heroes is a means of "preserving the divine glory (Farr-e Izadi)" and achieving moral perfection, which is represented through the following methods:

- 1- Seeking refuge in pure and symbolic geography (Mount Alborz and the meadows)

2- Adaptation to a pastoral and marginal way of life (distance from the center of power)

In Western myths (Greece and Rome), adaptation is more functional, skill-based, and vengeful in nature, and the hero, for survival, establishes a connection with the forces of nature or technical skills:

- 1- Adaptation through creativity and technical skill.
- 2- Adaptation and upbringing by animals and nature (the wilderness).
- 3- Adaptation in temples or under the guardianship of wise individuals.
- 4- Adaptation through the acceptance of a new identity (adoption and migration).

4. Conclusion

The archetype of “the expulsion of characters” can be regarded as one of the recurring patterns in mythology; a pattern that, despite narrative differences and cultural details, has been reflected in the mythological narratives of various nations. The return of expelled characters in the myths and epics of Iran, Greece, and Rome can be divided into two groups based on the extent of their influence on the course of narrative developments:

1. Characters whose return has a significant impact on the course of the story. This group includes heroes such as Hercules and kings such as Fereydun, Qobad, Romulus, Oedipus, Athamas, and Aeacus. Characters such as Paris can also be placed in this category, because his return led to the formation of a ten-year war and, ultimately, to the burning of the city and the destruction of its people.
2. Characters whose return has little effect on the main course of the story.

In the myths examined, the first group has a higher frequency, because expelled characters often become one of the main elements of the narrative after their return, and their presence provides the conditions for changes in the course of the story, the emergence of fundamental crises, or the occurrence of remarkable and destiny-shaping events. Regarding the causes of the expulsion of these characters, five main factors can be identified: first, the ruler's fear of the newly born character; second, the ugliness or physical defect of the infant; third, illegitimacy of birth; fourth, the parents' fear of disgrace and dishonor; and fifth, the child being female or the preference for a male child. Among these factors, "the ruler's fear of the newly born character" has the highest frequency in mythological narratives. In terms of gender, most of the expelled characters are male. The nurses and foster parents who raise these children manage the most difficult stages of these characters' lives and provide the conditions for their growth, upbringing, and return to the social sphere.

A Lacanian Reading of the Mystical Experience in Eyn al-Quzat Hamedani's *Tamhidat*

Fatemeh Modarresi¹, Fattaneh Ghomlaghi², Neda Yans³

1. Introduction

In recent centuries, dialogue among the intellectual traditions of the East and the West, particularly in the fields of philosophy, psychoanalysis, and mysticism, has opened new horizons for understanding human beings, language, and experience. One of the most fascinating and, at the same time, most complex points of intersection between these traditions is the possibility of a psychoanalytic reading of mystical texts; texts that, on the surface, address religious spiritual practice and divine experience, but at a deeper level, are engaged with the psychological, linguistic, and ontological structures of the human subject. In this context, Eyn Al-Quzat Hamedani, a prominent mystic and thinker of the sixth century AH, expresses mystical experience in *Tamhidat* through a language that is ecstatic, allusive, and at times contradictory; a

¹ Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran (Corresponding Author).

f.modarresi@urmia.ac.ir

² Graduate of Persian Language and Literature, Tehran Central Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

fattanehghomlaghi_1356@yahoo.com

³ Postdoctoral Graduate of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran.

nedayans4@gmail.com

language that moves away from rational logic and approaches the unstable boundaries of meaning. The aim of the present article is to examine the possibility of a Lacanian reading of mystical experience in Tamhidat and to reveal the structural overlaps between these two intellectual systems.

The present study, employing a descriptive-analytical research method, seeks to address the main research question, namely: Can the mystical experience in Eyn al-Quzat's Tamhidat be interpreted within the framework of Lacanian psychoanalytic concepts, particularly the concept of the "Real"?

2. Methodology

This study, adopting a descriptive-analytical approach and based on textual analysis, examines the reading of mystical experience in EynAal-Quzat Hamedani's *Tamhidat* from the perspective of Lacan's key concepts, such as desire, lack, the Other, and the Real.

3. Discussion

The language of allusion is a language that distances itself from the logic of signification, definition, and certainty. This language is metaphorical, symbolic, contradictory, and at times ecstatic. In Tamhidat, Eyn Al-Quzat repeatedly emphasizes that the truth cannot be spoken, but can only be "pointed to".

"An allusion is that which arises neither from reason nor from the senses, but rather from the soul; and whoever renders the allusion into expression falls away from the allusion" (Tamhidat, passage 23).

This statement indicates a rupture from the Symbolic order. Rational language (the Symbolic order) cannot express the experience of the Real. Allusion is precisely the moment of the

slippage of language; the point at which meaning takes shape not in the signifier, but in the absence of the signifier.

“If they ask you, ‘Who is God?’ say: ‘He who told me to speak’” (Tamhidat, passage 47).

This sentence reverses the structure of signification. The speaker considers himself an intermediary who has been commanded by the truth to speak. In Lacan’s theory, this is the moment when the subject moves out of its fixed position and approaches the language of the unconscious. “He who told me” indicates the absence of a center of meaning and the emergence of the Real in speech.

4. Conclusion

The present study was conducted with the aim of examining the possibility of an interdisciplinary reading of mystical experience in Islamic mysticism, particularly in Eyn al-Quzat Hamedani’s work *Tamhidat*, from the perspective of Lacanian psychoanalysis. The analysis revealed that the fundamental concepts of Lacan’s theory—the Symbolic order, the Real, the divided subject, and the structure of desire—possess the capacity to interpret and reread the key components of mystical experience. This overlap is regarded as the possibility of a theoretical dialogue between two independent epistemological traditions.

First, the language of allusion in Islamic mysticism, particularly in Eyn al-Quzat’s expression, possesses a structure that distances itself from the logic of signification and the Symbolic order. Allusion is itself an experience of rupture from language; an experience in which meaning is conveyed through silence, metaphor, and contradiction. This structure corresponds to the moments of

slippage of language and the emergence of the Real in Lacanian psychoanalysis.



Persian Language Studies
(Former Shafay-e Del)

Scientific-Specialized Quarterly Journal of Persian Language

Concessioner and manager: Dr. Fattaneh Ghomlaghi

Editor in chief: Dr. Fatemeh Modarresi

Internal director and chief operating director: Dr. Amrollah
Nikoumanesh

Quarterly Journal of Persian Language permit number 80762 in
22/06/1400 from the ministry of culture and Islamic guidance- secretary
of press and notice - is published.

Persian Language Studies will be displayed in the following sites:

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Specialized Website for Persian Language Studies (jmzf)

Institute for Science Citation (ISC)

Scientific information Database (SID)

Regional Information Center for Science and Technology (RICeST)

Iranian Database of Journals (magiran)

Science References (CIVILICA)

Noor Database of Specialized Journals (noormags) (www.noormags.ir)

Iranian Portal of Human Sciences

Google Scholar

Linkedin

E-mail: info@magzine.jmzf.ir

Website: www.jmzf.ir.

Office Address: No 6- Sixth Floor- Saadi Tower- Vali-E- Asr St.-
Shahriyar

Telephone number and fax: 021- 65293499 / 09126708026

Volume twenty third_ Autumn 1404

Editor and Layout: Dr. Zahra Nouri

English translator: Dr. Hero isavi

Designer: Alireza Zamani

PERSIAN LANGUAGE STUDIES

International
Persian Language
(Former Shafaye-Del) Quarterly (Specialized-Scientific)
ISC_Q2

8th Year • Number 24 • Autumn 1404



ISSN-P: 2645-3894
ISSN-E: 2645-3908

- **A Study of the Processes of Verbs in Thirty Ghazals by Attar
(From the Perspective of Halliday's Systemic Functional Linguistics)**

Rouhangiz Hamdi Dorbash, Abbasali Vafaei

- **A Study of Linguistic and Imagistic Foregrounding in the Poems of Hossein
Monzavi**

Parisa Ranjbari, Fatemeh Modarresi

- **A Psychological Analysis of the Characters in the Novel "The Nocturnal Harmony of the
Wooden Orchestra" Based on Alfred Adler's Theory**

Azadeh Nazari, Masoumeh Sadeghi

- **A Polyphonic Reading of Charlotte Brontë's Jane Eyre Based on Mikhail Bakhtin's
Dialogic Logic**

Nili Afravi, Maryam Mashhadizadeh

- **A Comparative Study of Expelled Characters in the Myths and Epics of Iran, Greece,
and Rome**

Masroureh Mokhtari, Davoud Mozhdeh Anbaran

- **A Lacanian Reading of the Mystical Experience in Eyn al-Quzat Hamedani's Tamhidat**

Fatemeh Modarresi, Fattaneh Ghomlaghi, Neda Yans