مقاله پژوهشی

سفر چهل روزه به مثابه کهن الگوی پالایش: تحلیل ساختار روایی نمایشنامه "سبز، سهراب، سرخ" بر اساس "سفر قهرمان" جوزف کمپبل

آوا کاظمی، ویدا دستمالچی*، رحمان مشتاق‌مهر

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

سال نوزدهم، شماره چهارم، تیر ۱۴۰۵، شماره پی در پی ۱۲۲، صص ۱۷۹-۱۵۵

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.18.8221

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: نمایشنامه «سبز، سهراب، سرخ» اثر محمدباقر نباتی مقدم، بازخوانی مدرنی از تراژدی رستم و سهراب است که با جابه‌جایی نقطه اوج به آغاز اثر، ساختاری غیرخطی و نمادین خلق کرده است. پژوهش حاضر با هدف تحلیل کهن‌الگویی سفر چهل‌روزهٔ رستم با جسد سهراب، بر اساس نظریهٔ «سفر قهرمان» جوزف کمپبل و کهن‌الگوهای کارل گوستاو یونگ انجام شده است. پرسش اصلی آن است که این سفر تا چه اندازه با الگوی کلاسیک کمپبل همخوانی دارد و وارونه‌سازیهای آن چه نسبتی با نقد قدرت و بازتعریف رستگاری در جهان معاصر دارد.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع کیفی و به لحاظ هدف بنیادی-نظری است که با روش تحلیل محتوای جهت‌دار انجام شده است. داده‌های اولیه از متن کامل نمایشنامه و داده‌های ثانویه از منابع معتبر نظری (آثار یونگ، کمپبل و مقالات علمی مرتبط) گردآوری شده است. تحلیل در سه مرحله کدگذاری اولیه، طبقه‌بندی مبتنی بر چارچوب کهن‌الگویی و تفسیر استقرایی صورت گرفته است.

یافته‌ها: سفر رستم، ساختار سه‌مرحله‌ای «عزیمت، تشرف و بازگشت» کمپبل را بازتولید میکند، اما در محتوای هر مرحله دستخوش وارونه‌سازی بنیادین شده است. فراخوان به سفر فاجعه‌بار است، امداد غیبی فریب‌آمیز، «آشتی با پدر» به طرد و خشونت می‌انجامد، «خدایگان شدن» به ظهور قهرمانی ابزاری تبدیل میشود، و «ارباب دو جهان» به «آواره دو جهان» بدل میگردد. کهن‌الگوهای یونگی (سایه در چهره مردک ژولیده و رستم جعلی، آنیما در زن وسوسه‌گر، پیر دانا در پیرمرد آخر) هر کدام نقشی در فرآیند فردیت‌یابی ناقص رستم ایفا میکنند. عدد چهل نیز کهن‌الگوی چله‌نشینی عرفانی را بازنمایی میکند، اما به جای وصال و نور، به «پذیرش سیاهی تغییرناپذیر» می‌انجامد.

نتیجه‌گیری: نمایشنامه با وارونه‌سازی نظام‌مند الگوهای کهن‌الگویی، نقدی بنیادین بر قدرت استبدادی وارد میکند: در جهان سیاست، قهرمان نه تنها پیروز نمیشود، بلکه از سوی سیستم خیانت میبیند. رستگاری در این جهان نه در "غلبه بر شر"، بلکه در "پذیرش آگاهانه رنج و سیاهی" معنا می‌یابد. برکت نهایی به جای قهرمان، به مخاطب منتقل میشود تا او از انفعال خارج شود و خود به سوی حقیقت حرکت کند.

تاریخ دریافت: ۱۰ اسفند ۱۴۰۴
تاریخ داوری: ۱۴ فروردین ۱۴۰۵
تاریخ اصلاح: ۳۰ فروردین ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۱ خرداد ۱۴۰۵

کلمات کلیدی:
سبز، سهراب، سرخ، نمایشنامه، سفر قهرمان، کهن‌الگو، یونگ، کمپبل، نقد قدرت، چله‌نشینی.

* نویسنده مسئول:
ac.dastmalchi@azaruniv.ac.ir
(+۹۸ ۲۱)

Nintenth year, Number Four, May 2026, Continuous Number 122, Pages: 155-179

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

The Forty-Day Journey as an Archetype of Purification: A Narrative Structure Analysis of the Play Sabz, Sohrab, Sorkh Based on Joseph Campbell's Hero's Journey

A. Kazemi, V. Dastmalchi*, R. Mushtaqmehr
Department of Persian Language and Literature, Shahid Madani University of Azarbaijan, Tabriz, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 01 March 2026
Reviewed: 03 April 2026
Revised: 19 April 2026
Accepted: 01 June 2026

KEYWORDS
Sabz, Sohrab, Sorkh, Play, Hero's Journey, Archetype, Jung, Campbell, Critique of Power, Chella-nashini.

*Corresponding Author
✉ *ac.dastmalchi@azaruniv.ac.ir*
☎ (+98)

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Sabz, Sohrab, Sorkh (Green, Sohrab, Red) by Mohammad-Baqer Nabati Moghaddam is a modern rewriting of the tragedy of Rostam and Sohrab. By shifting the climactic moment (Sohrab's death) to the very beginning of the play, the author creates a non-linear, symbolic structure. This study aims to analyze the archetypal pattern of Rostam's forty-day journey carrying Sohrab's corpse, based on Joseph Campbell's Hero's Journey and Carl Gustav Jung's archetypes. The central research question is: to what extent does this journey align with Campbell's classical model, and how do its inversions relate to a critique of power and the redefinition of redemption in the contemporary world?

METHODOLOGY: This qualitative, basic-theoretical research employs a directed content analysis method. Primary data is drawn from the full text of the play; secondary data comes from authoritative theoretical sources (works by Jung and Campbell, as well as relevant scholarly articles). Analysis proceeded in three stages: initial coding, classification based on the archetypal framework, and inductive interpretation.

FINDINGS: Rostam's journey reproduces the three-stage structure of Campbell's "Departure, Initiation, Return," yet each stage undergoes a fundamental inversion. The call to adventure is catastrophic; the supernatural aid is deceptive; "atonement with the father" leads to rejection and violence; "apotheosis" transforms into the emergence of an instrumentalized hero; and the "master of two worlds" becomes a "wanderer of two worlds." Jungian archetypes – the Shadow in the figures of the disheveled grave-digger and the false Rostam, the Anima in the seductive woman (offering wine), the Wise Old Man in the final elderly man – each play a role in Rostam's incomplete process of individuation. The number forty also represents the archetype of mystical Chella-nashini (forty-day seclusion), yet instead of leading to divine union (visāl) and light, it results in the "acceptance of immutable blackness."

CONCLUSION: Through the systematic inversion of archetypal patterns, the play offers a fundamental critique of authoritarian power. In the world of politics, the hero is not only defeated but also betrayed by the very system he serves. Redemption in this world is redefined not as "triumph over evil," but as "the conscious acceptance of suffering and darkness." The ultimate boon is transferred from the hero to the spectator, who is called upon to abandon passivity and move toward truth.

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.18.8221

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
34	0	0

مقدمه

یکی از شاخه‌های پرکاربرد نقد ادبی، نقد اسطوره‌شناسی است. نقد اسطوره‌ای در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در حوزهٔ مربوط به مطالعات انسان شناسی، دین شناسی تطبیقی، تاریخ فرهنگها و باستانشناسی از سویی و روانشناسی از سوی دیگر بنیان نهاده شده است. (stooky,۱۹۹۶ :۶۶). منتقدِ پیرو نقد اسطوره‌ای، در جستجوی کشف نکات مرموزی است که آثار ادبی خاص به آن میپردازد. که این خود، با توانی تقریباً خارق العاده، روشنگرِ واکنشهای عام و برجسته بشر است. (گورین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۷۱-۱۷۲). با توجه به ارتباط تنگاتنگی که میان اسطوره و کهن‌الگو وجود دارد، غالباً نقد اسطوره‌ای را نقد کهن‌الگویی نیز میخوانند. اساساً جدایی میان دو شیوه، محسوس نیست و این دو ملازم یکدیگرند... منتقدان این شیوه، عمیقاً در جستجوی صورتهای مُثالی و کهن‌الگویی در آثار ادبی هستند.» (امامی ،۱۳۷۷ :۲۱۸). کهن‌الگو یا صُوَر نوعی، اصطلاحی است که یونگ برای بخشی از محتویات روان انسان به کار برده‌است و عبارت است از همه مظاهر و تجلیّات نمونه‌وار و عام روان آدمی. ناخودآگاهی جمعی، که از مجموع صور نوعی فراهم آمده و ته نشین همه تجارب زندگانی بشر از آغاز تا کنون است. (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۳۹). از آنجا که یونگ اسطوره‌محور است و با نمادها بیش از نشانه‌های زبان‌شناسی سروکار دارد. روان شناسی ناخودآگاهی او، گذشته از لایهٔ فردی، لایه‌های ژرف‌تری از روان را نیز در برمیگیرد که وی آنها را فصل مشترک و میراث روانی همهٔ افراد بشر میداند. یونگ زبان این روان آغازین را در ساختار امروزین ذهن، بازشناسی کرده و به قالبها و انگاره‌هایی میرسد که به گفته او اندامهای روان، پیش از تاریخ ما هستند که "کهن الگو" نامیده میشوند. (یاوری، ۱۳۸۶: ۴۶). او معتقد است یک اسطوره ابراز و بیان ایده‌هایی است که در لایه‌های عمیق حافظه جمعی روان، وجود دارد و برای درک عمیق محتوای اعماق روانمان به اسطوره‌شناسی نیاز داریم. زیرا اسطورهها در واقع نوعی فرافکنی محسوب شده و بازتاب ناخودآگاه جمعی میباشند. (اسنودن، ۱۳۹۲: ۱۲۳) اما این که کهن الگوها چه تأثیری در تفسیر و تبیین ادبیات و خلق آثار هنری دارد؛ یونگ میگوید «هنرمند مفسر روح زمان خویش است بدون این که خواهان آن باشد. هنرمند تصور میکند که از ژرفای وجود خود سخن میگوید اما در واقع، روح زمان است که از طریق دهانش سخن میگوید. (یونگ، ۱۳۷۹: ۲۴۲).

بدین ترتیب با ورود روانکاوی اسطوره‌ای به عرصهٔ نقد ادبی، تجزیه و تحلیل کهن الگوهای آثار ادبی که در قالب نماد و سمبول جلوه‌گر میشوند، متداول شد. این شیوه از نقد به طور رسمی از ۱۹۳۴ و با انتشار کتاب "نمونه‌های کهن الگو در شعر مطالعات روان شناسانه تخیل" اثر امی ماد بودکین، محقق اسطوره‌شناس و منتقد انگلیسی (۱۸۷۵-۱۹۶۷) وارد اصطلاحات ادبی شد. شخصیت مهم دیگری که جایگاهی برجسته در حوزه نقد کهن الگویانه دارد نورتروپ فرای، نظریه پرداز کانادایی است. او در ۱۹۵۱ در مقاله مهمی، به نام "کهن الگوهای ادبیات" که در واقع، مقدمه و زمینه ساز اثر مشهورش "کالبدشکافی نقد" محسوب میشود،(Sugg, ۱۹۹۲ :۳)، از منظری متفاوت با بودکین و با دیدی انتقادی و گاه مغایر با آرای یونگ به تبیین اساطیر پرداخت. (کوپ، ۱۳۸۴: ۱۷۴-۱۷۵). جوزف کمپبل، مدرس و اسطوره‌شناس برجسته آمریکایی (۱۹۰۴–۱۹۸۷)، از مهمترین نظریه پردازان و برجسته ترین شخصیتها و پژوهشگران معاصر در حوزه اسطوره است. وی با تأثر از نظریه ناخودآگاه جمعی یونگ، به کهن‌الگوها علاقه‌مند شد و با طرح نظریات خود در باب ماهیت کهن الگوها و تأثیر آنها در خلق اساطیر، در قالب تألیفات و کتابهای متعددی، تأثیر غیر قابل انکاری درنقد معاصر گذاشت. (۱۵-۲۰۰۹ : Rensma) کمپبل در یک طبقه بندی کلی کوشیده است اسطوره را با توجه به معیارهای مشخص از غیر اسطوره، متمایز و سپس اساطیر را دسته‌بندی کند. از نظر او نقش و جایگاه اسطوره در فرهنگها و دوره‌های تاریخی متفاوت بوده و در برخی ادوار

حضور پررنگتری داشته است. (۱۹۹۹: ۱۳۵-۱۴۸ ,Sagal). وی با مطالعه تطبیقی اسطورههای ملل مختلف، نحوۀ باززایی اسطورهها را تا دورۀ معاصر پیگیری و همچنین نظریه "تک اسطوره" خود را مطرح کرد که مورد توجه منتقدان و هنرمندان قرار گرفت. (کنگرانی، ۱۳۸۸ :۷۴). کمپبل در کتاب "قهرمانی با هزار چهره" (۱۹۴۹)، مفصل به واکاوی کهن الگوی "سفر قهرمان" پرداخت و با بررسی قصهها و افسانههای جهان نشان داد که چگونه این کهن الگو در هر زمان و مکان، خود را در قالبی جدید تکرار میکند تا انسان را به سیر و سفر درونی و شناخت نفس راهنمایی کند. او با طرح این نظریه، فصلی دیگر در مکتب نقد کهن الگویانه گشود و زمینه ساز مطالعات متعددی در عرصه نقد تطبیقی اساطیر جهان گردید. (Combs, ۲۰۰۵: ۱۱۶).

در ادبیات ایران بیشتر اسطورهپردازی در شعر نمایان میشود... می توان سرچشمههای عناصر اسطورهای در شعر ایران را از یک سو در شعر کهن حماسی مانند شاهنامه فردوسی، اسکندرنامه نظامی، گرشاسپنامه اسدی طوسی و گشتاسپنامه دقیقی طوسی و از سویی دیگر در شعر دوره مشروطیت یافت. در ایران معاصر آغازگر این نوع شعر نیما یوشیج بود. «کریمی و رضایی ۱۳۸۷: ۱-۲). نمایشنامهنویسان معاصر ایرانی نیز با درک این که اسطورهها، کهنالگوهایی زنده هستند، از آنها برای روایت بحرانهای هویتی، سیاسی و اجتماعی روزگار خود بهره بردند. در این میان، نمایشنامه "سبز، سهراب، سرخ" اثر محمدباقر نباتی مقدم، یکی از درخشانترین نمونههای بازخوانی مدرن از اسطوره رستم و سهراب است. در میان عناصر ساختاری این اثر، "سفر چهلروزۀ رستم با جسد سهراب" برجستهترین و در عین حال پیچیدهترین مؤلفهای است که از منظر کهنالگوهای یونگ و نظریۀ «سفر قهرمان» جوزف کمپبل قابلیت تحلیل دارد. مقاله پیشرو در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه این سفر، ضمن بازتولید الگوهای جهانشمول کهنالگویی (چلهنشینی، مرگ و تولد دوباره، آزمونهای قهرمانی)، با وارونهسازیهای معنادار (شکست به جای پیروزی، ناتوانی به جای قدرت) به نقد مدرن مفهوم قهرمانی و رستگاری میپردازد.

بیان مسأله

«برپایۀ داستان ماندایی رستم و سهراب، پس از آنکه سهراب میمیرد، به سفارش سیمرغ (یا کسان دیگر) قرار میشود که رستم، تابوت او را چهل شبانهروز بر دوش خود بگرداند تا سهراب زنده گردد، ولی در آخرین روز، اندکی پیش از سرآمدن موعد، به کنار رودخانهای میرسد که مردی در حال شستن چرمی (گلیم یا پشم یا چیزهای دیگر) سیاه است. او در پاسخ رستم که چرا چنین میکند، میگوید: میخواهد آن را چندان بشوید که سفید گردد. رستم او را دیوانه میخواند و میگوید: چگونه چرم سیاه با شستن سفید میشود؟ مرد به او میگوید: آیا تو نیز دیوانه نیستی که گمان میکنی با حمل مردهای میتوان او را زنده کرد؟! رستم شرمنده میشود و تابوت را بر زمین میگذارد و چون درِ تابوت را میگشاید، سهراب به او میگوید: پدر! تازه اکنون مرا کشتی». (خطیبی،۱۳۹۰: ۸۵۵). انجوی پانزده روایت مشابهِ این روایت را گرد آورده، که در بیشتر آنها آمده است، شیطان در هیئت پیرمرد یا منجم یا پیرزن درآمد و رستم را فریفت تا نعش سهراب را بر زمین افکند و به این ترتیب، برای همیشه بمیرد. (انجوی،۱۲۷:۱۳۶۹-۱۴۲).

محمدباقر نباتی مقدم در نمایشنامه "سبز، سهراب، سرخ"، با گشودن درام از نقطهای که در شاهنامه، پایان تراژدی است (مرگ سهراب)، ساختاری غیرخطی و نمادین خلق کرده است. هستۀ مرکزی این ساختار، سفر چهلروزۀ رستم با جسد پسرش است؛ سفری که نه یک واقعۀ فیزیکی، بلکه بازنمایی کهنالگویی از "آیینهای گذار" و فرآیند فردیتیابی به شمار میرود. با وجود پژوهشهای متعدد دربارۀ بازخوانیهای مدرن از اسطورۀ رستم و سهراب، تاکنون ساختار کهنالگویی «سفر چهلروزه» در این نمایشنامه به صورت نظاممند و بر پایۀ نظریۀ تکاسطوره جوزف

کمپبل و کهن‌الگوهای یونگ تحلیل نشده است. این در حالی است که سفر رستم با جسد پسرش، در نگاه نخست شباهتهای فراوانی با مراحل سه‌گانهٔ "عزیمت، تشرف و بازگشت" در الگوی کمپبل دارد، اما به نظر میرسد دستخوش وارونه‌سازی‌های بنیادین شده است؛ قهرمان به جای پیروزی، شکست را تجربه میکند؛ به جای قدرت، ناتوانی مییابد؛ و به جای اکسیر روشنایی، پذیرشِ سیاهیِ تغییرناپذیر را با خود بازمیگرداند. و از این طریق، نقدی بر مفهوم سنتی قهرمانی و ایدئولوژی قدرت وارد میکند.

برای این منظور، نخست مبانی نظری کهن‌الگو و سفر قهرمان تبیین میشود، سپس شخصیتها و نمادهای نمایشنامه بر اساس این چارچوب تحلیل میگردد و در نهایت، چگونگی وارونه‌سازی الگوهای سنتی در خدمت نقد قدرت نشان داده میشود.

پرسشهای پژوهش

۱. سفر چهل‌روزهٔ رستم با جسد سهراب، تا چه اندازه با کهن‌الگوی "سفر قهرمان" جوزف کمپبل همخوانی دارد و در چه وجوهی دستخوش وارونه‌سازی شده است؟

۲. کهن‌الگوهای یونگی مانند پیر دانا، سایه، آنیما و خود، در قالب کدام شخصیتها یا نمادهای نمایشنامه ظاهر میشوند و هر کدام چه نقشی در تحول روانی رستم ایفا میکنند؟

۳. عدد "چهل" و عناصر مرتبط با آن (چله‌نشینی، تشنگی و گرسنگی، رهایی از دندان‌ها) چگونه به مثابه کهن‌الگویی مستقل، مفهوم پالایش درونی و تولد دوباره را در این سفر بازنمایی میکنند؟

۴. وارونه‌سازیِ الگوی کلاسیک قهرمانی (شکست به جای پیروزی، ناتوانی به جای قدرت، پذیرش سیاهی به جای اکسیر روشنایی) چه نسبتی با نقد قدرت و بازتعریف رستگاری در جهان معاصر دارد؟

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی-تطبیقی انجام میشود. روش گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای است و داده‌های اولیه از مطالعهٔ دقیق و چندبارهٔ متن کامل نمایشنامه "سبز، سهراب، سرخ" نوشته محمدباقر نباتی‌مقدم و داده‌های ثانویه از جستجوی نظام‌مند در کتابها و منابع معتبر نظری (آثار یونگ، کمپبل و ...) و مقالات علمی معتبر در پایگاههای SID، Magiran، Noormags گردآوری شده است.

پیشینه پژوهش

بررسی منابع موجود نشان میدهد که پژوهش دربارهٔ نمایشنامه «سبز، سهراب، سرخ» با عنوان کامل «سهراب فرزند ایران یا سبز، سهراب، سرخ» عمدتاً در دو قالب معرفی و معرفی‌نامه‌های عمومی و مقاله‌های تحلیلی معدود صورت گرفته است.

نقدهایی مانند مقالهٔ حسن وارسته در مجله صحنه با عنوان «نقدی بر نمایش سبز، سهراب، سرخ، بخندیم یا بگرییم؟» و مقالهٔ کتایون حسین‌زاده با عنوان «تحلیل نمایش "سبز،سهراب، سرخ" سبز، سفید، سرخ»، (ماهنامه «صحنه»، شماره ۸، تیر ۱۳۸۲) که بر نقد قدرت شاهانه و تمرکز بر دوره پساسوگ تأکید کرده است. این دسته از پژوهشها که بخش قابل توجه آن، صرفاً به معرفی اثر و جوایز آن اختصاص دارند به دلیل فقدان تحلیل عمیق و روش‌مند، در حکم پیشینه‌ای غیرتحلیلی هستند و اساساً پرسشهای اصلی پژوهش حاضر را بی‌پاسخ میگذارند. بنابراین پژوهشهای مستقیم دربارهٔ این نمایشنامه از حیث کمّی بسیار محدود و از حیث کیفی فاقد عمق نظری لازم هستند. این وضعیت، نخستین خلأ پژوهشی را نشان میدهد که هیچ مطالعه‌ٔ نظام‌مندی با رویکرد کهن‌الگویی بر اساس آرای یونگ و کمپبل بر روی این نمایشنامه انجام نشده است.

اما نقد کهن الگویی قهرمان، موضوع پژوهشهای بیشماری قرار گرفته که ذکر تمامی آنها در این مقال، امکان‌پذیر نیست. به ذکر چند پژوهش که شیوهٔ تحلیل آنها کمابیش به این موضوع نزدیک است، بسنده میشود. حسینی و شکیبی (۱۳۹۱) در پژوهشی سفر قهرمان را در داستان حمام بادگرد بر اساس نظر یونگ و کمپبل مورد بررسی قرار داده و نشان داده‌اند که کدام یک از مراتب سفر قهرمان در داستان نمود دارد. طاهری (۱۳۹۲) در پژوهشی به تحلیل هفت خوان رستم مطابق الگوی کمپبل پرداخته است. رزاق‌پور (۱۴۰۰) در پژوهش خود، سفر همای به چین در منظومهٔ همای و همایون خاجوی کرمانی بر مبنای الگوی سفر قهرمان کمپبل پرداخته و مراتب تکامل شخصیت قهرمان را مطابق این الگو تحلیل کرده است.

مبانی نظری

در ادبیات هر کشوری، داستان و قصه‌ها، نمودار قسمت مهمی از میراث فرهنگی هر قوم است و زمینه‌های فرهنگی در روانشناسی و حوادث اجتماعی در افسانه‌ها و قصه‌ها انعکاس پیدا میکند. (مارزلف،۱۳۷۱: ۵۱). در داستانهای اساطیری و پهلوانی اغلب با شخصیتهایی برتر از انسانهای عادی روبه رو هستیم که عهده‌دار اعمال خطیرند و جامعه خود را از حوادث و خطرهای پیش رو حفظ میکنند؛ این افراد، قهرمان داستان به شمار می‌آیند. «Hero» یا قهرمان واژه‌ای یونانی از ریشه‌ای به معنای محافظت کردن و خدمت کردن است. قهرمان یعنی کسی که آماده است نیازهای خود را فدای دیگران کند». (وگلر، ۱۳۸۷: ۵۹).

جوزف کمپبل، با تحلیل توالی اعمال قهرمانان مختلف، نظریهٔ "تک اسطوره" را بنا نهاد. از دید او همه اساطیر، داستانی واحد را بیان میکنند. این داستان واحد به دلیل اختلاف فرهنگی اقوام، صورتهای روایی گوناگون یافته است. اسطورهٔ یگانه، هسته‌ای دارد که کمپیل آن را سفر قهرمان مینامد. «سفر اسطوره‌ای قهرمان، معمولاً تکریم و تکرار کهن الگویی است که در مراسم گذار به آن اشاره شده است؛ "جدایی"، "تشرف" و "بازگشت" که میتوان آن را هستهٔ اسطورهٔ یگانه نامید؛ قهرمان از زندگی روزمره دست میکشد و سفری مخاطره‌آمیز را به حیطهٔ شگفتیهای ماوراء الطبیعه آغاز میکند. با نیروهای شگفت در آنجا روبرو میشود و به پیروزی قطعی دست مییابد. هنگام بازگشت از این سفر پر رمز و راز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند.» (کمپبل، ۱۳۹۲:۴۰). کمپبل اعتقاد دارد این الگو بر روایت سفر قهرمانان مختلف، مطابقت دارد و برای کشف این تطابق، گذشتن از تفاوتهای موجود برای رسیدن به شباهتها را امری لازم میداند. (همان:۱۱). وی در بررسی سفرها با آوردن مثالهای متعدد از گوشه و کنار دنیا به مجموعه کهن الگوهای روانشناسی نیز میپردازد و نقش هر یک از آنها را در ادامه سفر قهرمان بازگو میکند. الگوی پیشنهادی کمپیل را میتوان برای ارائه تحلیلی ساختاری از سفرها در اساطیر و ادبیات به کار برد.

در ادامه، ذیل خلاصه، نمایشنامهٔ "سبز، سهراب، سرخ" بر اساس الگوی کمپبل مورد بحث و بررسی قرار خواهد گرفت.

خلاصه نمایشنامه

راوی روی صحنه، با تماشاگران صحبت میکند:

«ای شمایان جماعت فرو رفته در بُهت، به درآیید. اینک این خالی و بی چیزی، این خشکی و بیهودگی نه از برای حیرت شمایان است که از جهت سخاوت کلمات است. [...] ما مانده‌ایم و شما و انبوه پرسشهای بی جواب، امواج مغناطیسی درون مغزهای شما مدام در کوشش هستند تا سؤالات بر جای مانده از مرگ سهراب را جوابی بیابند». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۹).

نمایش با صحنه پایانی نبرد رستم و سهراب آغاز میشود. رستم پس از کشتن سهراب، با دیدن بازوبند او متوجه میشود که پسرش را کشته است. پیری پیراسته و آراسته به او میگوید:

«- گوش دار رستم، این راز بشنو و فسانه مدان، اگر جگر گوشه بر دوش نهی و چهل شبانه روز، چهل روز بلند تابستان و چهل شب تاریک و کوتاه، او را بگردانی، او زنده خواهد ماند!». (همان:۱۲).

رستم، پشیمان و سرگشته، بدن خونین سهراب را بر دوش میگیرد و به سفر چهل روزه‌ای نمادین میرود. از طرفی پیک و کبوتر فرستاده است تا از کاووس‌شاه، نوشدارو بگیرد. در طول این سفر، رستم با وسوسه‌ها، حرص، طمع، خشم، شهوت و ضعفهای درونی خود روبرو میشود و نوعی آزمون سخت اخلاقی-وجودی را پشت سر میگذارد. او با شخصیتهای نمادین روبرو میشود؛ گورمردی ژولیده روی، که در حال کندن گور خود است: «و رستم گریخت از مرد، از گور مرد، از شاه دیوانه!... که او بسیار گفت و رستم هیچ نشنید». (همان:۱۶). زن مهوش و خنیاگر: «و رستم، همه درد، از کنار آن نهر رمید به قدمهای تند و فرار از هر چه ساز و زن و شراب». (همان:۱۸). مرد سوار بر خری که ادعا میکند رستم است سوار بر رخش.

روز سی‌ام، کبوتر بر بام کوشک کاووس فرود می‌آید و کاووس، کبوتر و پیک را میکُشد و از فرستادن نوشدارو خودداری میکند.

رستم در آخرین روز میرسد به مردی سالخورده، که جوانکی در پیش بسته به زنجیر، تن او به تازیانه میسوزاند و او را مجبور به شُستن پوست نبشته‌ای میکند.

«(رستم)- چه میکنی ای مرد، پوست سیاه بز مگر به شستن سپید میشود؟

(مرد سالخورده) - چرا نشود... وقتی که تو جوانکِ به خواب رفتهٔ مُرده را زنده میکنی، من هم این پوستین سیاه را سپیدش میکنم... آیا تو دیوانه‌ای نیستی جوانک در خون غلطیده را بر پشت گرفته‌ای که چه شود، به خیال زنده ماندنش... چرک زخم او را آیا بسته ای؟ کدام نادانِ کم مغز، تو را فریفته است؟ افسوس بر افسونِ افسون‌بارِ دیوان!». (همان:۲۷).

و در آستانهٔ غروب چهلمین روز، رستم، سهراب بر زمین میگذارد. نمایش با سوگ رستم به پایان میرسد، اما این پایان باز، مخاطب را به تفکر درباره تقصیر و بخشش وا میدارد.

تحلیل داده‌ها

کهن‌الگوها از اعماق تاریخ به ما رسیده‌اند و قطعاً حذف و اضافه‌هایی به اقتضای گذر زمان و زندگی ما در آنها صورت گرفته است؛ پس باید با انعطاف پذیری بیشتری به آنها پرداخت. اسطوره، قلمرو نمادها است و به زبانی پیچیده، چندسویه و راز آلود با ما سخن میگوید و نهفته‌ها را آشکار میکند. نمادهای اسطوره‌ای برخلاف نمادهای رؤیا که ناخودآگاهی فردی آنها را می‌آفریند از ناخودآگاهی جمعی برمی‌آیند؛ بنابراین برای گزارش اسطوره و گشودن رازش به ناچار باید با زبان نمادها آشنا بود و پیام نهفته در آنها را یافت و بازنمود. (کزازی، ۱۳۹۰: ۱۶۲).

عدد چهل

چهل، از مهمترین رمزهای عددی رایج در میان همه اقوام و فرهنگهاست. در میان اعداد دو رقمی و بالاتر، چهل در حوزه‌های گوناگون ادیان، اساطیر، آیینهای رازوَری و عرفانی، باورهای عامیانه، عملیات جادویی، ادبیات، تاریخ نگاری و نیز در زندگی روزانه ملل، حائز بالاترین جایگاه بوده است. (نور آقایی، ۱۳۸۸، ۱۱۷).

عدد چهل در آئینهای ایرانیان دارای اهمیت بسیاری بوده است؛ جشن چله (یلدا) یا جشن سده یکی از جشن های ایرانیان، محاسبه ادوار نجوم برحسب دوره چهل ساله و بسیاری باورهای دیگر بیانگر اهمیت این عدد است.

(سلیمانی، ۱۴۰۰: ۱۸). ضرب المثل‌ها نیز، بخشی از فرهنگ هر ملتی محسوب می‌شوند که ریشه در اعتقادات، آداب و رسوم و تاریخ آن ملت دارند و با پشتوانه‌ای از داستان‌ها، نکته‌ها و ادبیات یک سرزمین رواج پیدا می‌کنند. مشهورترین ضرب المثلی که عدد چهل در آن به کار رفته است، مَثَل معروف "یک کلاغ چهل کلاغ" است؛ مَثَلی که در آن عدد چهل بیشتر به عنوان عددی به کار رفته است که تداعی کننده نوعی از مفهوم "کثرت" و گویی به نوعی از " به تکامل رسیدن" میباشد.[...] در آداب و رسوم مربوط به فرهنگ عزاداری‌ها، برپایی "مراسم چهلم یا اربعین" با تعویض لباس مشکی که خود نشانی از سوگواری است، همراه است و گویی نقطه‌ای برای "به کمال رسیدن عزاداری" محسوب می‌شود». (نعمتی‌خوئی، ۱۳۹۴: ۳۸۱). چهل علاوه بر کثرت، جامعیت و کمال، عدد انتظار، آمادگی، آزمایش و تنبیه نیز است. شکل گیری شخصیت انسان در چهل سالگی، چهل سال ممنوعیت ورود بنی اسرائیل به سرزمین مقدس و چهل سال سرگردانی آنها، میقات چهل شب حضرت موسی، بعثت پیامبر گرامی اسلام حضرت محمد (ص) در چهل سالگی و چهل روز بر طور سینا ماندن حضرت موسی در باورهای دینی و مذهبی نمود پیدا کرده است. (سلیمانی، ۱۴۰۰: ۱۸). در عرفان نیز «صوفیان در اجرای برنامه عزلت و تبتل به دستور پیر خانقاه، برای تزکیه به چله نشینی و ریاضت میپرداخته اند». (کیانی، ۱۳۶۹: ۴۱۹). در بیان مفهوم و مراد از چله نشینی می‌توان گفت که «این واژه بیانگر اعمالی است که به قصد ریاضت، عبادت و ترک لذایذ دنیوی و کم کردن خواب و خوراک با شرایط و ضوابطی خاص صورت می‌پذیرد. این اعمال چون در طی چهل روز باید انجام گیرد، چله نشینی نامیده شده است». (دهخدا، ۱۳۳۴، ج ۱۷: ۲۸۸).. و گویی این دوره‌ای است برای گذار از مرگ به زندگی. «یکی از آداب آن، تقلیل طعام است که باید به نان و نمک اکتفا کند و هر شب مقداری از غذای خود را کم کند. کم خوابی از دیگر آداب آن است و سالک تا جایی که بتواند نباید بخوابد هر چند خواب بر او غالب شود که در این صورت باید آن را با تجدید وضو دفع کند. [...] در نهایت آداب مهم آن، دوام عمل است؛ یعنی به طور مداوم ظاهر و باطن خود را به کسوت عبادت و عبودیت آراسته سازد». (کاشانی، ۱۳۸۲: ۱۲۰و۱۲۱). بنابراین چله، نماد دوره‌ای برای تزکیه، پالایش درونی و رسیدن به کمال است.

در این نمایشنامه، عدد چهل در دو صحنه کلیدی به کار رفته است؛

چهل شبانه روز به دوش کشیدن سهراب توسط رستم

رستم در این چهل روز، تشنگی و گرسنگی میکشد که مشابه روزه‌داری در سنت‌های عرفانی است. این رنج جسمانی، وسیله‌ای برای پالایش روح است. او جسد پسرش را بر دوش میکشد که نماد بار گناه و عذاب وجدان اوست. این عمل نشان‌دهنده مجازات خودخواسته رستم است. او میخواهد به واسطهٔ رنج جسمانی، به نوعی، گناه خود را جبران کند. و در واقع با ریاضت حمل این بار، خود را تطهیر کند. این چهل شبانه‌روز، دورهٔ گذار از انکار به پذیرش است. در ابتدا، رستم امید دارد که سهراب زنده شود (انکار مرگ)، اما در پایان، وقتی، پوست سیاه بز را میبیند که با شستن پاک نمیشود، به طور استعاری درمییابد که مرگ نیز همانگونه، تغییرناپذیر است. اینجاست که پذیرش رخ میدهد. این فرآیند، رستم را از یک پهلوان مغرور، به انسانی فروتن و آگاه تبدیل می‌کند. در عرفان ایرانی، چله‌نشینی دوره‌ای است برای مُردن از خودِ پیشین و تولد دوباره. رستم نیز در این چهل روز، از "خود" پیشین (پهلوان مغرور) میمیرد و به "انسانِ آگاه به محدودیتهای خویش" تولد دوباره مییابد.

چهل شب روایتگری داستان پیروزی پهلوانان

مرد سالخورده از فرزندش میخواهد که چهل شب روایتگری داستان پیروزی پهلوانان را بر پوست چرمی بنویسد. این دوره، یک "آزمایش" برای پذیرش سنت است. پیرمرد گمان میکند، میتواند حافظه مورد نظر خود را به

پسرش القا کند، اما پسر، روایت رسمی را "ناقص" یا "دروغ" میداند. روایتهایی که فقط پیروزیها و شکوهها را نشان میدهند، و تراژدیها و شکستها را پنهان میکنند. او خواهان روایت جایگزین است؛ پوست خالی، نماد آماده بودن صفحه برای نوشتن روایت جدید است. این پوست خالی، میتواند با هر روایتی پر شود؛ حتی با روایت فرار رستم! پیرمرد، تاریخ را یکپارچه، باشکوه و بدون خطا میخواهد تا مردم الهام بگیرند. اما پسر میخواهد تاریخ منتقدانه، چندصدایی و شامل سیاهی‌ها نقل شود تا مردم از اشتباه گذشته درس بگیرند. این تقابل دو نگاه کلاسیک (پیرمرد) و مدرن (نسل جوان) به تاریخ است. او به طور خاص به تناقض ذاتی در روایت پهلوانی حمله میکند؛ چگونه می‌توان کشتن یک جوان بی‌گناه (سهراب) را به دست پدرش (رستم) "پیروزی" نامید؟ اینجا نماد برخورد بین ایدئولوژی نظامیگری و اخلاق انسانی است. پیرمرد "پیروزی" را صرفاً از دیدگاه حاکمیت و ایدئولوژی ملی‌گرایی افراطی تعریف میکند. برای او، کشتن دشمن (حتی اگر پسر خودت باشد) یک "پیروزی" است چون امنیت سیستم را حفظ میکند. پسر این روایت را نفاق‌آمیز میداند. بنابراین ترجیح میدهد روایتی جایگزین نقل کند که رستم یَل از ایران گریخته است. با این سخن، قِداست قهرمان ملی را میشکند و نشان میدهد که حتی قهرمانان نیز ضعف دارند. این کار، تابوی سیستم را که همیشه میخواهند قهرمانان را بی‌عیب و نقص نشان دهند، میشکند. سهراب در این نمایشنامه، نماد جوانی است که قربانی کینه‌های کُهن و بازی‌های سیاسی حاکمان (هم کاووس شاه و هم افراسیاب) شده است. پسر با ستایش سهراب، در واقع دارد از همه قربانیان سیستم دفاع میکند، نه لزوماً از یک تورانی. این نگاه، فراتر از ملیت‌گرایی ساده میرود و بر انسانیت مشترک تأکید دارد. بنابراین نماد عدد چهل که کمال و تکامل است، محقق میشود.

بیشتر اشاره شد که کهن‌الگو، دامنهٔ وسیعی از اشکال و صور را شامل میشود، «در حالی که در بیان تعداد کهن‌الگوها هیچ محدویت نظری وجود ندارد ولی به لحاظ عملی، صحبت در مورد بعضی از آنها مهمتر است. (پالمر،۱۳۸۸: ۱۷۱). یکی از کهن‌الگوهای مهم در اساطیر و داستانها، "قهرمان" است که معادل "من" در روانشناسی است. (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۷۵). "من" یا همان "شعور ظاهر" یا "ضمیر خودآگاه" از احساسات و خاطرهها و افکار و تمایلات و عواطف و به طور کلی از هر چه معلومِ شخص است یا میتواند معلوم او باشد، تشکیل یافته است و علمِ شخص را به وحدت و هویتش میّسر میسازد. (سیاسی ۱۳۸۴: ۵۳).

مکتب نقد کهن الگویی، دو نوع "خویشکاری" برای قهرمان قائل است؛ در خویشکاری نخست، تمرکز صرفاً بر جهان آفاقی است. قهرمان در جنگ یا دفاع با هرگونه خطری رویارو میشود و با انجام اعمال دلاورانه، از کیان قوم و سرزمین خویش دفاع میکند. (۳۵۶- ۱۹۷۰: Jung). در خویشکاری نوع دوم، قهرمان در عین اینکه همان دلاورمردیها و شجاعتها را از خود بروز میدهد، از نظر روحانی و معنوی نیز دچار تحول میشود و با طی مراحلی، به نوعی بلوغ روحانی دست مییابد. خویشکاری رستم، جهان پهلوان شاهنامه، در نبرد با اکوان دیو، افراسیاب و اسفندیار از گونه نخست است. خویشکاری نوع دوم، طی سه مرحله انجام میپذیرد که سه بخش اصلی ساختار نظریهٔ "سفر قهرمان" را تشکیل میدهد. این سه بخش اصلی خود شامل حداکثر هفده مرحله یا گام است. البته این بدان معنا نیست که همهٔ اسطورهها واجد همه این مراحل هفده‌گانه‌اند؛ برخی بسیاری از این مراحل را دارند و پاره‌ای دیگر تنها متضمن چند مرحله‌اند.

بخش اول جدایی (عزیمت)

۱. دعوت به آغاز سفر؛

در آغاز سفر شخص یا ندایی انسان را به سفر دعوت کند که «نمادی مقدماتی از نیروهایی است که وارد بازی خواهند شد و میتوان آن را "پیک" نامید و بحرانی که با حضور او به وجود می‌آید، مرحله‌ای است که آن را دعوت به "آغاز سفر" مینامیم. (کمپبل، ۱۳۹۲: ۶۰). موضوع پیام هر چه باشد، پیک، چالشی را پیش روی قهرمان قرار میدهد که شاید وی همواره آماده رویارویی با آن نباشد. (قربان صباغ، ۱۳۹۲: ۳۶). این ندا نشانگر "بیداری خویشتن" است. (کمپبل، ۱۳۹۲: ۶۰).

پس از کشته شدن سهراب و پایان نبرد این دو «رستم در راه خیمه‌گاهش بود تا اسباب خاکسپاری سهراب را آماده سازد. پیری آراسته او را ندا داد:

- گوش دار رستم، این راز بشنو و فسانه مدان، اگر جگر گوشه بر دوش نهی و چهل شبان روز، چهل روز بلند تابستان و چهل شب تاریک و کوتاه او را بگردانی، او زنده خواهد ماند! اگر به چهل روز یل تهمینه تورانی را، تو گَوِ پیلتن ایرانی بر دوش بگردانی سهرابت به رویت خواهد خندید».

این پیرمرد چالشی را بر دوش رستم میگذارد که بایستی چهل شبانه‌روز پیکر خونین سهراب را بر زمین نگذارد و به سوی بیابانی روانه شود.

۲. رد دعوت؛

قهرمان در دعوت به سفر دو عکس العمل از خود نشان میدهد؛ به عبارتی او میتواند آن دعوت را اجابت یا رد کند.(کمپبل، ۱۳۹۲: ۶۰) علت رد دعوت این است که فرد نمیخواهد از چیزهایی که به آن علاقمند است دست بکشد.

(همان:۶۸) اما در همه داستانها رد دعوت وجود ندارد. در این داستان، رستم مشتاقانه به دعوت پیک پاسخ مثبت میدهد.

«رستم سهراب را بر دوش نهاد. سهراب از درد تیغ و خون رفته، بی حال و بی حرف بود. رستم، سهراب بر پشت، قدم برداشت. اولین قدم دومین قدم، سومین قدم... قدم‌هایی دیگر و غروب، تیرگی شب را نمایان می ساخت». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۱۲).

۳. امداد غیبی؛

آنان که به دعوت پاسخ مثبت داده‌اند، در اولین مرحله سفر با موجودی حمایتگر روبه رو میشوند که معمولاً در هیأت عجوزه‌ای زشت و یا یک پیرمرد ظاهر میشود و طلسمی به رهرو میدهد که در برابر نیروهای هیولاوشی که در راه هستند از او محافظت کند. (کمپبل،۱۳۹۲: ۷۵) یونگ این موجود حمایتگر را پیر خردمند مینامد که شخصیتی راهنما در ناخودآگاه فرد است. همیشه وقتی پیر ظاهر میشود که قهرمان به وضعی سخت و چاره‌ناپذیر دچار است، آن چنان که تأملی از سر بصیرت یا فکری بکر و به عبارت دیگر کُنشی روحی و یا نوعی عمل خود به خودِ درون‌روانی میتواند او را از مخمصه برهاند اما چون به دلایل درونی و بیرونی قهرمان توان انجام آن را ندارد، معرفت مورد نیاز برای جبران کمبود به صورت فکری مجسم، یعنی در قالب همین پیر دانا و یاری دهنده جلوه میکند. (یونگ، ۱۳۶۸ :۱۱۴) پیر خردمند نیز همانند اغلب کهن الگوها دارای دو چهره و ماهیت متفاوت است در جنبه مثبت دارای نقشی راهنما و یاریگر است که در مواقعِ دشوار به کمک فرد می‌آید و در بُعد منفی خود چهره‌ای شیطانی دارد و قهرمان را گمراه میکند. پیر دانا در رؤیاها در هیأت ساحر، طبیب، روحانی، معلم، استاد، پدربزرگ و یا هرگونه مرجعی ظاهر میشود.» (همان: ۱۱۲).

در این نمایشنامه پیرمردی که در ابتدا دعوت به سفر میکند، کهن‌الگوی پیرخردمند نیز است. او با اشاره به "بازوبند" سهراب، به رستم یادآوری می‌کند که این بازوبند «یادبود تو بود به نزد تهمینه تورانی.» و رستم به فکر میرود « سهراب چگونه روی زردت را ببینم؟ مادرت مرا نخواهد بخشید!» و بدین ترتیب، برای رهایی رستم از این مخمصه، چارهٔ "سفر چهل روزه" را پیش پای او میگذارد.

۴. عبور از نخستین آستان؛

ورود به دنیای ناشناخته با گذر از دروازه یا آستانه همراه است. این گذرگاه نماد جدایی کامل قهرمان از جهان عادی و قدم گذاشتن به سرزمین ماجراست. (کمپبل، ۱۳۹۲: ۹۸).

رستم با حمل سهراب بر پشت خود، راه صحرا گرفت و «قدم به قدم می نهاد در شب.

(رستم)- چه شبی! چه شب تیره‌ای! خداوندا چه تیره است این شب و درونم تارتر از آن! دلم سختتر از این سنگهای زیر پا.

شب اول بود کوتاه و سرد، روز اول بود گرم و دراز؛ و رستم، سهراب بر پشت قدم برمیداشت و روزها....، ده روز همه گرم و طاقت سوز». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۱۳).

همان طور که کمپبل (۱۳۹۲: ۸۶) در کتاب قهرمان هزار چهره اشاره میکند بیابان مانند جنگل، دریای عمیق و قلمروهای بیگانه، حوزههای آزادی هستند که محتویات ناخودآگاه در آنها متجلی میشود. در این داستان "راه بیابان گرفتن" موقعیتی کهن الگویی دارد. بدین معنا که بیابان، تنها بیان کنندهٔ حوزه‌ای مکانی نیست بلکه در افقی فراتر از این مفهوم، همان صحرای نمادینی است که قهرمان قصه‌های سهرودی، پیر نورانی را در آن ملاقات میکند. «این صحرا که سهروردی در رساله‌های متعدد خود، از آن به عنوان عالم مُثال یا اقلیم هشتم یاد میکند، جایی بر روی نقشه جغرافیایی ندارد. از این رو گاهی برای آن اصطلاح "ناکجاآباد" را به کار میبرد که به معنی آن است که در آنجا "کجا" وجود ندارد و از عالم ما که در آن مکان معنی دارد، بیرون است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰ : ۳۷). در این نمایشنامه نیز، گذر از بیابان، که توامان است با ریاضت، ترک لذایذ دنیوی و کم کردن خواب و خوراک، تنبیهی است برای رسیدن به تزکیه و کم کردن عذاب وجدان ننگ پسر کشی.

۵. شکم نهنگ؛

قهرمان پس از عبور از آستانه، کاملا در قلمرو جدید غوطه‌ور میشود؛ مرحله‌ای نمادین از مرگ کهن خود و آماده شدن برای دگردیسی است. (کمپبل،۱۳۹۲: ۱۰۳).

سرگردانی رستم در بیابانها و فرو رفتن در اعماق بحران روحی و روانی خود، ورود او به بطن نهنگ است.

بخش دوم تشرف

اگر کسی از هر جامعه‌ای که باشد عمداً یا بدون قصد قبلی، سفری مخاطره‌آمیز به سرزمین ظلمات را برای خود آغاز کند و از کوچه‌های پرپیچ وخم هزارتوی روحش پایین رود، به زودی خود را در چشم‌اندازی سرشار از هیئتها و اشکال سمبلیک خواهد یافت... به کلام اهل سر، این مرحله دومین مرحله طریقت است، مرحله تزکیه نفس!». (همان: ۱۰۸).

۱. جادهٔ آزمون؛

قهرمان در این بخش با سختیها و موانعی مواجه میشود که هر یک نمایانگر بخشی از شخصیت تاریک یا سایه او است. در کهن الگویی که یونگ تعریف میکند فرایند "فردیت" مسیری است که فرد در آن به شناخت خویش دست مییابد و در آن با "سایه" مواجه میشود. «سایه پنهان و سرکوفته است زیرا داخلیترین و گناهکارترین بخش

شخصیت است و ریشه‌اش حتی به قلمرو حیات اجداد ما میرسد و از این رو شامل همهٔ جنبه‌های تاریخی خودآگاه است. سایه سرچشمهٔ همهٔ گناهان و تقصیرهاست انسان ناخودآگاه، همان سایه‌اش است.» (شمیسا، ۱۳۹۴ :۸۴).

«مهتاب چارده میتابید بر تاریکی شب که رستم بر خرابه‌ای وارد شد. مردک ژولیده‌روی و بی‌موی در خرابه زمین میکَند و خاک بر سر میریخت.

-(رستم) چه میکُنی ای مرد که جامه‌ات دریده و رویت خلیده است؟

و مرد می نالید...». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۱۳).

گورمرد، کهن‌الگوی "سایه" تمام‌عیار رستم است. او تمام ویژگیهای طردشده‌ای را نمایش میدهد که رستم در هویت پهلوانی خود سرکوب کرده بود:

زشتی و انحطاط فیزیکی با «ژولیده رویی و بی‌مویی و جامه چاک‌بودن»؛

بی‌هویتی و طردشدگی در «من نه میدانستم پدرم کیست و نه میفهمیدم مادرم کدام است؟!». «رستم پهلوانی که من میشناسم چون تو باری به پشت نمی‌نهد!»؛

فقر و تحقیر با نمایش زندگی در خرابه و خطاب شدن به «تو "غلام بنده زرخرید کولی" آیا به این شاه بدبخت کمک میکنی و خاک بر رویش میریزی؟»؛

وابستگی رستم به سیستم قدرت با « تو بی‌واهمه از شاه نیستی! آری شاه... دیدی، رنگت پرید، پاهایت سست شد، سر تا پایت میلرزد، بترس! بترس ای کولی!»؛

ننگ پسرکشی و عمل دور از انسانیت با «منم، شاه جنیان، شاه غولان، شاه ددان و ددمنشان، شاه دیوان، شاه سوار بر ترک تاریکی، شاه خستیده از بد چهرگی، شاه نعش کش تن، من منم! امیر سپاه سیاه رویی! من منم، سیاه روی دیار نادانی!». (همان:۱۴).

هنگامی که فرد تلاش میکند سایه خود را درک و دریافت کند، اغلب با حالتی از شرم، کاستیها و معایبی همراه است که آن را در وجود دیگران پیدا میکند. سایه بسیار تحت تأثیر خودآگاه جمعی انسان است و همواره رقیب جنبه‌های مثبت وجود او. بر مبنای نظریهٔ یونگ، «منِ خودآگاه، همواره با سایه در ستیز است. این ستیزه در کشمکش انسان برای دست یافتن به خودآگاهی بصورت نبرد میان قهرمان کهن الگویی با قدرت شرور تجلّی مییابد» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۴۱).

گورمرد به رستم میگوید: «به راستی اگر تو رستمی پس کو رخشَت؟ رخش سپیدجامهٔ کوه‌پیکر؟!». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۱۴). در شاهنامه و ناخودآگاه جمعی ایرانی، رخش فقط یک اسب نیست؛ او همسرشت رستم است. رابطه‌ای نمادین با هویت پهلوانی دارد؛ بی‌رخش، رستم «رستم» نیست. رخش نماد «پیروزی و شکوه» است. نبودن او، نماد شکست و فروپاشی است.

گورمرد ادامه می‌دهد: «رستم، شیر اوژنیست راست‌پو! نه به ستم، فرمان میراند و نه از ستم‌پیشه فرمان میبرد! نیک‌رای و نیک خوی است. بی واهمه ازهر چه شاه، بی هیچ نفرت از همه مردمان!». (همان: ۱۴).

این جملات، تصویر "پرسونا" (نقاب اجتماعی) رستم را بازمی‌سازند:

«شیر اوژن» نماد قدرت اسطوره‌ای و بی‌نظیر؛ «راست‌پو» به مفهوم راست‌کردار، عادل، بی‌غل و غش؛ «نه از ستم فرمان میبرد و نه به ستم فرمان میدهد» یعنی مستقل، آزاد، نه ظالم و نه مقهور ظالم؛ «بی‌واهمه از هر چه شاه» از هیچ حاکم و سیستم امنیتی نمیترسد؛ «بی‌هیچ نفرت از همه مردمان» بی‌کینه، فارغ از تعصبات قومی و ملی.

این تصویر، همان رستمی است که در اذهان عمومی (و در اسطوره) ثبت شده؛ رستمی که هیچ‌گاه تن به ظلم نمیدهد و زیر بار ستم نمیرود. اما حالا، در مقابل این تصویر، رستمِ واقعیِ صحنه را میبینیم:

جسد پسرش را بر پشت حمل می‌کند، بی‌دندان، تشنه و گرسنه است، از شاه میترسد (همان طور که گورمرد پیشتر گفت: «تو بی‌واهمه از شاه نیستی!») و از مردم و از خود حتی گریزان است.

سایه، شکاف میان «پرسونا» (آن که باید باشد) و «واقعیت» (آن که هست) را بی‌پرده به رخ رستم میکشد.

در نظریه یونگ، سایه صرفاً شامل صفات زشت و سرکوب‌شده نیست؛ بلکه گاهی آرمانهای تحقق‌نیافته یا ازدست‌رفته را نیز در بر میگیرد. سایه، با یادآوری آن آرمانها، شخصیت اصلی را شرمسار و عذاب‌زده میکند. در اینجا، گورمرد با توصیف رستمِ آرمانی عملاً به رستمِ فعلی میگوید "تو دیگر آن رستم نیستی. از آن قهرمان آزاده و عدالت‌خواه، فقط یک پوسته باقی مانده است"

در فرآیند «فردیت‌یابی» (Individuation) یونگ، یکپارچه‌سازی سایه، نیازمند پذیرش و گفتگوی طولانی است.

در ادامه گوردمرد میگوید: «و من عاشق بودم.... دلم را ربوده بودند. پنج پر، پنج شهناز، پنج خوشه پروینی، پنج سیارک زهره‌سان که هر یک به خوبی فرشته‌ای بودند و هر کدام زیبا تراشیده‌ای بودند. از هوا، از نور، از پاکی؛ که یکی به کودکی شیرش خورده بودم. آن یکی به آغوشش غنوده بودم. آن دیگری به خانه‌اش لی‌لی میکردم و کسی که گیسوانم بافته بود و آن زیبا، زیبا چشمِ بددهن که زلفانش مجعد، که زلفم را چنین میکَند و من بی‌مو شدم و من بی‌گیسهایم کچل شدم و من هر آن پنج تن زیبا را دوست داشتم و من نه میدانستم پدرم کیست و نه میفهمیدم مادرم کدام است؟!». (همان: ۱۵).

در این متن، گورمرد از عدد پنج سخن میگوید. این پنج می‌تواند نماد پنج کهن‌الگوی اصلی (سایه، آنیما، پیر دانا، خود، نقاب) یا پنج عزیز وجود (عشق، هویت، زیبایی، مادر، خانه) باشد.

یونگ، معتقد است «از گذشته تا به حال، هر مردی، حامل تصویر زن در خویش است؛ نه تصویر این زن یا آن زن معیّن، بل تصویری انگاره‌ای، نمونه‌ای بارز از زن، این تصویر در عمق مجموعه‌ای است ناهمگون، موروثی و ناخودآگاه با منشأ بسیار دور که در سیستم زنده حک شده است. "انگاره" و "انگاره بنیادین" همه تجربه‌های سلسله اجدادی در مورد وجود زنانه و باقیماندهٔ همه اثرات فراهم آمده توسط زن و نظام انطباق روانی، موروثی است ... این موضوع درباره زن نیز صدق میکند. وی نیز در خود حامل تصویری ذاتی از مرد است.» (یونگ، ۱۳۷۹ :۱۳۸ -۱۳۹). تصویر یا روح زنانه در ناخودآگاه مرد را آنیما و تصویر یا روح مردانه در ناخودآگاه زن را آنیموس مینامند.

این زنان در حقیقت آنیمای رستم هستند. زهره (ناهید) در اساطیر ایرانی نماد عشق، زیبایی، هنر و باروری است. «سیارک زهره‌سان» یعنی چیزی که روزگاری چون سیاره زهره میدرخشیده، اما اکنون به سیارکی (تکه‌سنگی سرگردان) بدل شده است. این استعاره‌ای از «آنیما» است. جنبه زنانه و عاطفی روان مرد که اگر سرکوب یا ربوده شود، مرد دچار خشکی عاطفی، بی‌هنری و افسردگی میشود.

شیر خوردن، آغوش، لِی‌لِی کردن، بافت گیسو، این توصیفات، سرشار از کهن‌الگوهای مادرانه و کودکی است. شیر خوردن نماد پیوند اولیه با مادر (آنیما) است، آغوش نماد امنیت و تعلق، لی‌لی کردن نماد بازی و بی‌گناهی و بافت گیسو نماد مراقبت زنانه و عشق آرام. گورمرد با این تصاویر، بهشت ازدست‌رفته کودکی و عشق مادرانه را بازآفرینی میکند. این همان چیزی است که یونگ «بازگشت به رحم» (Regressio ad uterum) مینامد. آرزوی بازگشت به وضعیت پیش از تولد، به آن امنیت مطلق. مردک با روایت عشقهای نافرجام، زیبایی ازدست‌رفته و بی‌هویتی، همان آینده‌ای را برای رستم ترسیم میکند که در انتظار اوست؛ یعنی تنهایی، زشتی، طردشدگی و مرگ تدریجی.

اما رستم از شنیدن این حقیقت میگریزد. «و رستم گریخت از مرد، از گور مرد، از شاه دیوانه!... که او بسیار گفت و رستم هیچ نشنید». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۱۶).

مکالمهٔ آن دو، لحظهٔ بالقوه‌ای برای فردیت‌یابی است، اما رستم به جای پذیرش و گفتگو، میگریزد. این گریز، تراژدی عمیقتر نمایشنامه را رقم میزند. قهرمانی که از سایهٔ خود میگریزد، محکوم به نشنیدن صدای حقیقت (فساد سیستم و ناتوانی در شنیدن صدای سهراب) است.

۲. ملاقات با خدابانو؛

روح زنانه یا آنیما، دارای دو چهره متضاد است؛ زیرا همه چیز در روان، به طور طبیعی جنبه‌ای متضاد دارد و در واقع این اصل در تمام طبیعت صادق است. (اسنودن، ۱۳۹۲: ۹۷). آنیما در چهرهٔ مثبت به صورت معشوق یا همسر یا ایزدبانوی مهربان ظاهر میشود. این مرحله در این نمایشنامه وجود ندارد.

۳. زن به عنوان وسوسه‌گر؛

در این مرحله قهرمان با وسوسه‌های جسمانی و لذت‌بخش روبرو میشود که ممکن است او را وسوسه کنند حتی ممکن است قهرمان سفر خود را رها کند. کمپبل زن وسوسه‌گر را موجودی اهریمنی میداند که بر سر راه قهرمان قرار میگیرد و میخواهد او را بفریبد یا به معنای درک و تجربهٔ عذاب ادیپ، همهٔ چیزهایی که به آن می‌اندیشد و همهٔ کارهایی که انجام میدهد، بوی ناخوشایند بدن آلوده است که در آن لحظه بوی انزجار به وی دست میدهد. (کمپبل، ۱۳۹۸: ۱۶۶)

«روز طولانی بود و آفتاب تند و تیز و رستم، سهراب بر دوش نغمهٔ سازی شنید؛ سایه بانی بود، زنی بود، جام شرابی، سازی، نهری، آب روانی و زن زیبا بود...». زن، نام و نشان از رستم میپرسد اما رستم از او طلب آب میکند.

«(زن)- اگر تشنه‌ای این نهر و این آب روان هر چه قدر میتوانی بنوش، هبه خداست.

(رستم)- نمیتوانم. اگر بر زمین بگذارمش...

- این ساز نوای دلنشینی دارد، جامی شراب بنوش، آوای سازم بشنو، کنارم بنشین و سایه بر چشمانت استوار کن...

رستم به خود: راستی چه زیبا روی و مهوش است... تو کیستی؟

- من عروس این نخلهایم. این هم حجلهٔ عروسی من است.

(رستم)- شاد بادا بیش از این... چه خوش روزی... داماد کو؟

- همین جاست... اینجا.

(رستم)- اینجا... من نمیبینمش

کنار نهر برو به آب نگاه کن.... دیدی.....؟

و رستم در آب نگاه کرد بر خود. نفیرش برخاست.

(رستم)- این نه منم..این... تف بر تو... نفرین که تشنه‌ترم کردی... اگر فرزند بر پشت نداشتم به تیغ آبنوس شکمت میدریدم!

- او را تو خود کُشته‌ای نه؟!... چشمان خون بارت گواه ددمنشی توأند ای مرد... نامت هم دَدشاه است ای تشنهٔ خسته‌جان!». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۱۷).

در این صحنه، زن با سه عنصر وسوسه (شراب، ساز و آواز، زیبایی و جذابیت جنسی) ظاهر میشود. این سه عنصر دقیقاً همان چیزهایی هستند که رستم تشنه و خسته و عذاب‌زده را به سمت فراموشی رنج دعوت میکنند، نه حل آن.

آب نماد تطهیر، حقیقت، زندگی و پذیرش واقعیت است. رستم صریحاً میگوید: «من تشنه‌ام! جرعه‌ای آب از تو خواستم». شراب اما نماد فراموشی، مستی، گریز از واقعیت و تسکین موقت است. رستم در ابتدا مقاومت میکند «نفرین بر تو ای زن! مگر نمیبینی که جوانی به خون خفته بر پشت دارم!»، اما بعد، وقتی زن مینوازد و زیبایی خود را نشان میدهد، رستم «خیره در میماند» و به خود میگوید: «راستی چه زیبا روی و مهوش است...». اینجا لحظهٔ ضعف قهرمان است؛ لحظه‌ای که آنیما (وسوسه‌گر) تقریباً بر او چیره میشود. زن از رستم میخواهد به آب نگاه کند و داماد را ببیند. رستم در آب نگاه میکند و تصویر خود را میبیند، اما با وحشت فریاد برمی‌آورد: «این نه منم!» این صحنه نماد رویارویی با خود حقیقی (خود فریب‌خورده) است. رستم از تصویر خود بیزار میشود، زیرا تصویری را میبیند که زن به او نشان داده؛ «ددشاه» (شاه درندگان). رستم در آن آب، نه آن قهرمان آرمانی، که جانوری تشنه‌به‌خون و قاتل پسر خود را میبیند. این همان لحظهٔ آگاهی تراژیک است. او نمیتواند خود را در قامت "داماد" (معشوق، جوان، پاک) ببیند، بلکه "ددشاه" را میبیند.

«و رستم، همه درد، از کنار آن نهر رمید به قدم‌های تند و فرار از هر چه ساز و زن و شراب». (همان: ۱۷).

۴. آشتی با پدر؛

در زندگی و نیز در طول سفر قهرمان، شاه نمادی از پدر است که میتواند جنبه‌ای نیک یا کریه داشته باشد. پدر که در واقع اولین مزاحم در بهشت نوزاد و مادر است، کهن الگوی دشمن میشود؛ بنابراین در طول زندگی، تمام دشمنها در ناخودآگاه، سمبلی از پدر دارند. (کمپبل، ۱۳۹۲: ۱۶۲). قهرمان با نیرویی مقتدر (پدر، شاه، خدا، یا نماد قدرت مطلق) روبرو میشود و پس از آزمونها و پذیرش ضعف خود، حمایت یا برکت آن نیرو را به دست می‌آورد. پدر در اینجا نماد قانون، نظم، حفاظت و مشروعیت است؛ و آشتی با او به معنای بازگشت به ریشه‌ها، پذیرش جایگاه خود در سلسله‌مراتب و کسب قدرت برای بازگشت است.

رستم کبوتر و پیکی را به سوی کاووس‌شاه فرستاده است تا نوشدارویی برای نجات سهراب درخواست کند. اما کاووس‌شاه از ترس این که سهراب (پسر رستم) روزی تاج و تختش را تهدید کند، « خود را پنهان کرد و کبوتر را پر کَند و اسب پیک رستم و پیک سوار را بُرید که او میترسید که شاه بسیار میترسد». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۱۹).

در الگوی کمپبل، قهرمان (رستم) با فرستادن پیام، در واقع قدم نخست را برای آشتی با پدر/خدایگان برمیدارد. او ضعف خود را پذیرفته (توانایی نجات سهراب را ندارد) و به درگاه قدرت برتر (کاووس) پناه میبرد. اما در اینجا، پاسخ "پدر" طرد، ترس و خشونت است. کاووس، کبوتر را «کلاغ شوم» می‌نامد و ندیم او را به «بیزاری» از سهراب تشویق میکند. نهایتاً کبوتر و پیک کشته میشوند. این وارونه‌سازیِ کامل آشتی با پدر است. به جای پذیرش و یاری، قهرمان از جانب خدایگان طرد و نابود میشود (حداقل در سطح پیام‌آوران). در الگوی کمپبل، آشتی با پدر معمولاً به قهرمان نیرو و برکت میدهد؛ اما در اینجا شکست آشتی، قهرمان را در عذاب و تنهایی عمیقتری فرو میبرد. این وارونه‌سازی، نقدی است بر نظامهای قدرت استبدادی که به جای حمایت از قهرمانان خود، آنها را طرد و نابود میکنند.

۵. خدایگان شدن؛

در این گام، قهرمان به مرحله‌ای از آگاهی و توانایی میرسد که با جهان یا نیروهای ماورای انسانی وحدت می‌یابد. این تجربه گاه به صورت اوج عرفانی یا ادراک یگانگی هستی ظاهر میشود. (کمپبل، ۱۳۹۲: ۷۳).

در الگوی کمپبل، "آشتی با پدر" معمولاً قهرمان را آزاد میکند و او را برای "خدایگان شدن" آماده میسازد. اما در نمایشنامه، از آنجا که پدر (کاووس‌شاه) آشتی را نمیپذیرد و به جای آن، خشونت میورزد، قهرمان در سرزمینی

بی‌پدر، رها میشود. در این خلأ، آنچه به جای "خدایگان" ظاهر میشود، "بت دروغین قدرت" است. همان "رستم جعلی" که خود را به جای رستمِ واقعی جا میزند. به عبارت دیگر وقتی خدایگان راستین (پدرِ حامی) نباشد، خدایگان دروغین (قهرمانِ ابزاری) سر برمی‌آورد. این نقدی است بر نظامهای سیاسی که قهرمانان واقعی را نابود میکنند و به جای آنها نسخه‌های مقلد و فرمانبردار را برمیگزینند. در اینجا وارونگی خدایگان شدن اتفاق می‌افتد.

«مردی سوار بر خرکی به سوی رستم می‌آید و رستم در اندیشه که این هیکل آشناست...

(رستم)- آیا در این راه که تو از آن می‌آمدی سواری پیک نشان را ندیدی که چار نعل بسوی کاووس میرفت؟

- چگونه است که مردی خوار چون تو نام خداوندگار خویش اینگونه بر زبان میراند؟

(رستم)- مرا دادار، تنها یزدان پاک است نه کس دیگر.

- کلام بزرگان در دهان نشخوار میکنی. چگونه پروایت است با پهلوانی چون من اینگونه سخن بگویی؟ چرا سر خَم نمیکنی؟ چرا زانو نمیزنی، چرا بر خاک نمی‌افتی، چرا نمیلرزی، چرا نمیترسی، چرا مرا بزرگ نمیداری؟ از راه من کنار بکش!». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۲۱). مرد خود را رستم معرفی میکند و در گفتگو با یکدیگر، برای رستم ماجرای دسیسه کاووس‌شاه برملا میشود و برکت نهایی به «هشدار و زنهار» تبدیل می‌شود.

بخش بازگشت قهرمان؛

۱. امتناع از بازگشت؛

کمپبل تأخیر در پایان دادن به جستجو را امتناع از بازگشت مینامد؛ در حقیقت تعداد زیادی از قهرمانان افسانه‌ای، برای همیشه در جزیرهٔ پربرکت خدابانوی همیشه جوان، هستی نامیرا و سکنی گزیده‌اند.» (کمپبل،۱۳۹۲: ۲۰۳). در این نمایشنامه رستم در سراسر سفر از پذیرش حقیقت (مرگ غیرقابل جبران سهراب) امتناع میکند. در بخش پایانی، هنوز هم او نمیخواهد جسد را زمین بگذارد و به همنشینی با مرد سالخورده تن نمیدهد: «نه... اگر بر زمین بگذارمش او خواهد مرد. باید تا شام چهلمین روز بر پشت نگه دارمش». اما این امتناع از سرِ آگاهی از برکت نیست، بلکه از سرِ چسبیدن به وعده‌ی پیرمرد اول است. نهایتاً پس از گفتگوی مرد سالخورده، این امتناع شکسته میشود. نه با پذیرش، بلکه با یأس.

۲. فرار جادویی؛

اگر قهرمان هنگام رسیدن به پیروزی، دعای خیر خدابانو و یا خدا را پشت سر داشته باشد، آشکارا مأمور است با اکسیری برای احیای جامعه‌اش به جهان بازگردد. در این حال تمام نیروهای حامی مافوق الطبیعه، حافظ وی‌اند. از سوی دیگر، اگر قهرمان برخلاف میل نگهبان گنج، غنیمتی را به چنگ آورد و یا اگر خدایان و دیوها راضی به بازگشت قهرمان نباشند، آنگاه آخرین مرحله چرخه اسطوره‌ای تبدیل به تعقیب و گریزی نشاط آور و اغلب خنده‌دار می شود.» (همان: ۲۰۶).

در این بخش، رستم از چیزی نمیگریزد؛ بنابراین، مرحله "فرار جادویی" در اینجا حذف شده است.

۳- رسیدن کمک از خارج؛

در راه بازگشت، قهرمان به یاری یا مداخلهٔ بیرونی نیاز پیدا میکند تا بتواند از قلمروی ماجرا خارج شود. (همان:۲۰۸).

در این بخش، مرد سالخورده با استعارهٔ «پوست سیاه بز» حقیقت را فاش میکند؛

«... ای پسر برخیز... برخیز و آن پوستین بشوی و سپیدش کن.

(رستم)- چه می کنی ای مرد، پوست سیاه بز مگر به شستن سپید میشود؟

- چرا نشود... وقتی که تو جوانک به خواب رفتهٔ مرده را زنده میکنی، من هم این پوستین سیاه را سپیدش میکنم... آیا تو دیوانه ای نیستی جوانک در خون غلطیده را بر پشت گرفته ای که چه شود؟... به خیال زنده ماندنش! چرک زخم او را آیا بسته ای؟ کدام نادان کم مغز تو را فریفته است؟». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۲۷).

همانطور که پوست سیاه هرگز سپید نمیشود، سهراب هرگز زنده نمیشود. این یک کمک آگاهی‌بخش است. اما این کمک، رستم را نجات نمیدهد؛ فقط او را به یأس نهایی و پذیرش مرگ سهراب میرساند.

۴. عبور از آستان بازگشت؛

مرز بین دو دنیای قهرمان، دنیای اول (خودآگاه) و دنیای کشف شده (ناخودآگاه) آستان بازگشت او است. این مرتبه، اوج نهایی چرخه است. قهرمان همراه با برکت حاصل از سفر، دوباره وارد فضایی میشود که مدتها فراموشش کرده بود. او اکنون دگرگون شده و حامل دستاورد یا آگاهی تازه است. (کمپبل ، ۱۳۹۲: ۱۶۸).

«رستم دیگر خسته بود و دهانش بی‌دندان بود و تنش بی‌توان و جانش بیهوش و زاغکی سیاه‌روی، نور آفتاب به یغما میبرد. رستم دشخوار و لب گزان:

- سهراب، فرزندم... به وسوسه پیره سری فریب خوردم و از نوشداروی کاووس‌شاه هم خبری نشد. بی تابی... میدانم اما چه کنم... از این همه روز و شب رنج چه سود؟

اینک در چلهٔ این تاریده راه، این منم که دوزخ را میخواهم... میخواهم از میان مردمان برخیزم که من چشم بر سپیدی بستم، سهرابم ... تو را میخواهم نه برای خود، نه برای تهمینه، که تو را برای مردمان میخواهمت». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۲۷).

رستم جسد را بر زمین میگذارد (پذیرش نهایی مرگ). سپس به خواب/رویا فرو میرود و خود را «سوار بر خرکی لنگ‌زنان» میبیند. این تصویر، عبور از آستان است، اما نه به جهان عادی پهلوانی، بلکه به جهانِ درونیِ آشفته و تحقیرشده. آستان بازگشت در اینجا به "آستان فروپاشی" بدل میشود.

۵. ارباب دو جهان؛

نماد تسلط قهرمان بر هر دو جهان بیرونی و درونی است؛ توانایی هماهنگ کردن قلمروهای متفاوت و زیستن متعادل (کمپبل، ۱۳۹۲: ۲۲۴). در نمایشنامه، رستم نه ارباب جهان مادی است زیرا دیگر قدرت و محبوبیت گذشته را ندارد، پسرش را از دست داده و سیستم به او خیانت کرده است و نه ارباب جهان معنوی است زیرا صدای حقیقت را نمیشنود و از درِ نور و آیینه محروم میماند. او در دو جهان غریب است. "ارباب دو جهان" در اینجا به "آوارهٔ دو جهان" تبدیل میشود. این وارونه‌سازی، نهاییترین نقد به مفهوم "قهرمان متعالی" است.

«و سهراب، سخن میگفت و رستم هیچ نمیشنید و سهراب بسیار گفت با پدر و رستم میگریست بسیار... و رستم، چشم از سهراب برگرفت و رستم گریست بسیار... که خون از دو دیده بر گونه روان شد و هوش از سر برفت...

نمادشناسی دری از نور و آیینه

رمزی عمیقتر از نور، برای وحدت الهی وجود ندارد. (بورکهارت،۱۳۸۶: ۴۸). «الله نور السماوات و الارض» (۱/نور/۳۵) مؤید این معنی است. پس از آفریننده، "انسان" به عنوان خلیفه او وجهی نورانی دارد و نور در رمزپردازی بُعد متعالی وجود او، فراوان مورد توجه قرار گرفته است. ابن سینا موجودات این جهان را به نقاط مختلف اشعه‌های خورشیدی میسنجد کـه از مبدأ نور افاضه یافته و هر قدر به آن نزدیکتر شوند نورانیتر شده و در سلسله مراتب هستی ارتقا مییابند. در واقع سرور و شادی همه موجودات، اتصال به این مبدأ فیض است که سرچشمهٔ هستی آنهاست. (نصر، ۱۳۷۷: ۳۰۵).

«سهراب نالید:

- پدر... میبینم که دری از نور و آیینه رو به رویم است. مادرم تهمینه میگفت: پدرت رستم در شب عروسی آیینه‌ای به یادبود زندگی برایم داده بود که تو را به هنگام زادن در آن دیدم که به ناگاه از دستم فرو غلطید و شکست. میبینم که آن در که از نور و از آیینه بود، باز شده است...». (نباتی مقدم، ۱۳۸۰: ۲۸).

نور، نماد حقیقت مطلق، رستگاری و گذار به جهان دیگر است. باز شدن این در، نماد پذیرش مرگ توسط سهراب و رفتن او به سوی آرامش است. در این صحنه، دو جهان موازی تصویر میشود؛ جهان سهراب که به سوی نور، آرامش و گذار میرود و جهان رستم که در تاریکی، عذاب و ایستایی گرفتار شده است.

آینه با نمایش دادن آنچه در آن منعکس میشود، در میان اقوام و جماعات بشری، معانی ویژه‌ای دارد که آن را به نماد حقیقت، خودشناسی و عقل اعلی تبدیل کرده است. (امیر قاسمی و حاجیلو، ۱۳۹۰ :۱۴۷). رمز آینه، گویاترین رمز تقابل عالم خاک و افلاک است؛ بدین معنی که هر یک از دو جلوهٔ حق و خلق در حکم آینه ای برای دیگری است. (ستاری، ۱۳۷۲ :۱۳۹). غزالی در این باره میگوید: عجب آینه‌ای است هم عاشق را و هم معشوق را، هم در خود دیدن و هم در معشوق دیدن و هم در اغیار دیدن. (۱۳۵۹: ۵۴)

آیینه‌ای که تهمینه از رستم هدیه گرفته بود، نماد امید به آینده و ادامهٔ زندگی رستمانه بود، اما شکستن آن، نماد شکست این امید و برهم خوردن آرزوها است. آینه در اینجا دیگر یک شیء فیزیکی نیست. "دری از نور و آینه" نماد یک گذرگاه متافیزیکی است. و این آینه، بازتابِ خالص و تغییرناپذیرِ هویت واقعی است. در این جهان جدید، انعکاس، دیگر تحریف‌شده توسط قدرت، نفرت یا جنگ نیست، بلکه حقیقت محض است. سهراب، که در جهان مادی، قربانی شد و هویت او تحریف شد (به عنوان دشمن شناخته شد)، اکنون به جایی میرود که هویت واقعی و بی‌آلایش خود را میبیند. او دیگر "سهراب تورانی" نیست، بلکه "فرزند ایران" است. امیدهای دنیوی شکستند (آینهٔ تهمینه شکست)، اما در حقیقت امیدی متعالی و روحانی محقق میشود (درِ نور و آینه باز می‌شود).

۶. دست یابی به آزادی در زندگی.

آخرین مرحله، رهایی قهرمان از ترسِ مرگ و زندگی و آغاز هستی آگاهانه و آزادانه در زمان حال است. در این مرتبه، با درک رابطهٔ حقیقی موجود بین پدیدهٔ گذرای زمان با زندگی نامیرا از طرف قهرمان، خودآگاهی فردی او با اراده کیهانی آشتی میکند. او میتواند دستاورد عظیم جستجوی خود را در اختیار دیگران بگذارد. (کمپبل، ۱۳۹۸: ۱۶۹). کمپبل معتقد است: «افلاطون جایی گفته است که روح یک دایره است» سفر قهرمان از جایی شروع میگردد و در نهایت به همانجا ختم میگردد. (۱۳۷۷: ۳۱۴). رستم در ابتدای نمایشنامه، پس از کشتن سهراب در میانهٔ سپاهیان بود و پس از سفر چهل روزه «خواب از چشمان می‌آشوبد و نعره میزند رعدسان که البرز میلرزد به آن بلندی، و سهراب را میبیند مردانه در برابرش اوفتاده و خود در میانهٔ نبرد افروخته و سپاهی با دِرَفشان سپید و سپاهی دیگر با درفشان سیاه و خود در میانه این دو دشمن بر فراز دست، و خود را میبیند در غبار، سوار بر خرکی لنگ زنان و سپاهیان ایران و سپاهیان توران هیاهو میکنند و نفرین میکنند و ناله میکنند...». (نباتی‌مقدم، ۱۳۸۰: ۲۸).

نمایشنامه با گریه‌های خونین و از هوش‌رفتن رستم پایان مییابد. نکتهٔ مهم این است که این "آزادی" به جای قهرمان، به مخاطب منتقل میشود. راوی مستقیماً با مخاطب سخن میگوید:

«شمایان ای جماعت فرو رفته در بُهت، از بُهت به درآیید... اینجا چیزی نیست، دیگر چیزی نیست...»

در اینجا، نمایشنامه از تراژدی قهرمان (رستم) عبور کرده و از مخاطب میخواهد که از حیرت و انفعال خارج شود. تو ای تماشاگر، از قضاوتهای قالبی و از پیش تعیین‌شده دست بردار و و به «راستی‌ها» (چیزی که پیچیده و چندلایه است) بپیوند. رستم نمی‌تواند این کار را بکند، اما تو میتوانی. بنابراین، برکت نهایی به جای قهرمان، به تماشاگر بخشیده میشود. این وارونه‌سازیِ نهایی، نمایش را به یک فراخوان سیاسی و اخلاقی تبدیل میکند.

نتیجه‌گیری

در الگوی کلاسیک، قهرمان پس از نبرد با نیروهای شر، پیروز و توانمندتر بازمیگردد. اما در این نمایشنامه، کاووس شاه (نماد قدرت مطلق) به جای یاری، کبوتر و پیک (نماد نابودی امید) را میکشد. لاشخوران سیاه (مشاوران چاپلوس) قدرت را به سمت حفظ منافع شخصی سوق میدهند و رستم جعلی (قهرمان تحریف‌شده) نشان میدهد که سیستم چگونه قهرمانان را به "ابزار" تبدیل میکند. یافته‌ها حاکی از آن است که نمایشنامه با وارونه‌سازی سفر قهرمانی کلاسیک، قهرمان را از کُنشگری بیرونی به کنش‌پذیری درونی سوق میدهد و "پیروزی" را نه در نبرد، که در "تسلیم در برابر حقیقت" تعریف میکند تا نقدی بر مفهوم سنتی قهرمانی وارد کند.

این پژوهش نشان میدهد که عدد "چهل" در این نمایشنامه، نماد تحول و آزمون است و به مثابه کهن‌الگویی مستقل عمل میکند تا ساختار چله‌نشینی عرفانی را بازتولید کند. سفر چهل‌روزهٔ رستم با جسد سهراب، نه یک سفر فیزیکی، بلکه سفر درونی برای پالایش از غرور و پذیرش حقیقت مرگ است و ساختار روایی اثر، بازتابی از کهن‌الگوی "مرگ و تولد دوباره" است. تولد دوبارهٔ رستم از پهلوانِ مغرور به انسانی فروتن و رنج‌کشیده. در این سفر، رستم با سایه و آنیما روبرو میشود، اما به جای یکپارچه‌سازی، میگریزد یا نمیشنود. "خودِ" نهایی او نه تعالی، بلکه تسلیم در برابر سیاهی حقیقت است. این ناقص‌ماندن، نقد نمایشنامه بر امکان "رستگاری" در جهان مدرن است. در الگوی کلاسیک، رستگاری با "پیروزی بر دشمن" و "بازگشت با اکسیر" گره خورده است. اما در نمایشنامه رستم پیروز نمیشود (سهراب میمیرد)، هیچ اکسیری به دست نمی‌آورد (نوشدارو نمیرسد، چله بی‌نتیجه میماند)، تنها چیزی که بازمیگرداند، آگاهی و پذیرش است. به این ترتیب به نوعی رستگاری میرسد اما رستگاری‌ای تلخ، فروتنانه و بدون شور و شکوه. نهایتاً، نمایشنامه در پایان، از قالب تراژدی فردی خارج میشود و مستقیماً با مخاطب سخن میگوید و رستگاری و برکت نهایی (آنچه در الگوی کمپبل، قهرمان به جامعه بازمیگرداند) به جای قهرمان، به "تماشاگرِ آگاه" منتقل میشود.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه شهید مدنی آذربایجان استخراج شده است. سرکار خانم دکتر ویدا دستمالچی راهنمایی رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مقاله و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. آقای دکتر رحمان مشتاق‌مهر بعنوان مشاور و دانشجو سرکار خانم آوا کاظمی پژوهشگران این مقاله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر میباشد.

تشکر و قدردانی

«در ختام این قلم‌فرسایی، سپاسگزار خالق تمام واژگانی هستم که در این مسیر، واژه‌ها را بیقرار بر نوک قلم میرقصاند و اجازه نمیداد، شعله تحقیق خاموش بماند.»

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلّف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بعهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Amirqâsemi, Minou; & Hâjilou, Fatâneh. (2011). Semiotics of Rites of Passage (Neshâne-shenâsi-ye Marâsem-e Gozar). Tehran: Sotoudeh.

Anjavi, Seyyed Abolqâsem. (1990). Ferdowsi-Nâmeh: "The People and the Shahnameh" (Mardom va Shâhnâmeh). 3rd ed. Tehran: Elmi.

Burckhardt, Titus. (2007). Foundations of Islamic Art (Mabâni-ye Honar-e Eslâmi). Trans. Amir Nasri. Tehran: Haghighat.

Campbell, Joseph. (1998). The Power of Myth (Ghoddrat-e Ostoureh). Trans. Abbâs Mokhber. Tehran: Markaz.

Campbell, Joseph. (2013). The Hero with a Thousand Faces (Ghahremân-e Hezâr Chehreh). Trans. Shâdi Khosrowpanâh. Mashhad: Gol-e Âftâb.

Campbell, Joseph. (2019). Myth and Mythology according to Joseph Campbell (Ostoureh va Ostoureh-shenâsi nazd-e Joseph Campbell). Trans. Bahman Nâmvar Motlagh & Behrouz ‘Avazpour. Tabriz: Moghâm.

Combs, Steven C. (2005). The Dao of Rhetoric. Albany: State University of New York.

Emâmi, Nasrollâh. (1998). Fundamentals and Methods of Literary Criticism (Mabâni va Raveshhâ-ye Naghd-e Adabi). Tehran: Jâmi.

Ghazâli, Ahmad. (1980). Swanih al-'Ushshâq (Savâneh al-'Oshshâq). Ed. Helmut Ritter, intro. and ed. Nasrollâh Pourjavâdi. Tehran: Iranian Culture Foundation.

Guerin, Wilfred; et al. (2006). A Handbook of Critical Approaches to Literature (Mabâni-ye Naghd-e Adabi). Trans. Farzâneh Tâheri. 4th ed. Tehran: Niloufar.

Jung, Carl Gustav. (1970). The Collected Works of C.G. Jung. Trans. Herbert Read & Michael Scott Montague Fordham. New York: Pantheon.

Jung, Carl Gustav. (1989). Four Archetypes (Chahâr Sorat-e Mesâli). Trans. Parvin Farâmarzi. Mashhad: Astan-e Qods-e Razavi.

Jung, Carl Gustav. (1998). Man and His Symbols (Ensân va Sambolhâ-ash). Trans. Mahmoud Soltâniyeh. Tehran: Jâmi.

Jung, Carl Gustav. (2000). Spirit and Life (Ruh va Zendegi). Trans. Latif Sedqiyâni. Tehran: Jâmi.

Karimi, Amirbânu; & Rezâyi, Mahnâz. (2008). "A Comparative Study of the Reasons for the Re-creation of Myth in Contemporary Iranian Poetry and Octavio Paz’s Mexican Dream" (Barrasi-ye Tatbiqi-ye ‘Alal-e Bâzâfarin-e Ostoureh dar

She’r-e Mo’âser-e Iran va Ru’yâ-ye Meksikâyi-ye Luklawsio). Journal of Mystical Literature and Mythology, Vol. 13, pp. 171–192.

Kâshâni, ‘Izz al-Din Mahmoud. (2003). The Lamp of Guidance and the Key of Sufficiency (Mesbâh al-Hidâya va Miftâh al-Kifâya). Tehran: Zavvâr.

Kazzâzi, Mir Jalâl al-Din. (2011). Dream, Epic, Myth (Ruyâ, Hamâseh, Ostoureh). 6th ed. Tehran: Markaz.

Khatibi, Abolfazl. (2009). "Rostam and Sohrab" (Rostam va Sohrab). In Encyclopedia of Persian Language and Literature, ed. Isma’il Sa’âdat. Tehran: Academy of Persian Language and Literature. Reprinted in Ferdowsi and Shahnameh Composition (2011), pp. 851–882.

Kiyâni, Mohsen. (1990). History of the Sufi Lodge in Iran (Târikh-e Khâneqâh dar Irân). Tehran: Tahouri.

Kliewer, Stephen & John W. Saultz. (2006). Healthcare and Spirituality. Oxford: Radcliffe.

Marzolph, Ulrich. (1992). Classification of Iranian Folktales (Tabaqe-bandi-ye Ghesseh-hâ-ye Irâni). Trans. Kikâvous Jahândâri. Tehran: Soroush.

Moreno, Antonio. (2009). Jung, Gods, and Modern Man (Yung, Khodâyân va Ensân-e Modern). Trans. Dâriush Mehrjui. Tehran: Markaz.

Nabâti Moghaddam, Mohammad-Bâqer. (2001). Green, Sohrab, Red (Sabz-Sohrab-Sorkh). Selected works of the 20th Fajr International Theatre Festival. Tehran: Namâyesh.

Nasr, Seyyed Hossein. (1998). The View of Islamic Thinkers on Nature (Nazar-e Motafakkirân-e Eslâmi darbâre-ye Tabi’at). 4th ed. Tehran: Khârazmi.

Nemati Khoei, Samiroudâ; & Bayati, Fahimeh. (2015). "The Position of the Number Forty in Persian Literature" (Barrasi-ye Jâygâh-e Adad-e Chehel dar Adabiyât-e Irân). Proceedings of the 10th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, pp. 380–385.

Rensma, Ritske. (2009). The Innateness of Myth: a New Interpretation of Joseph Campbell's Reception of C.G. Jung, New York: Continuum.

Segal, Robert A. (1999). Theorizing about Myth, Amherst: University of Massachusetts.

Stookey, L. (1996). a critical companion, critical companions to popular contemporary writers. Green wood publishing group, p. 66.

Sugg, Richard P. (1992). Jungian Literary Criticism, Evanston: IL.

منابع فارسی فارسی

اسنودن، روت. (۱۳۹۲). خودآموز یونگ. ترجمه نورالدین رحمانیان. چاپ دوم. تهران: آشیان.

امامی، نصرالله. (۱۳۷۷). مبانی و روشهای نقد ادبی. تهران: جامی.

امیرقاسمی، مینو؛ و حاجیلو، فتانه. (۱۳۹۰). نشانه شناسی مناسک گذر. تهران: ستوده.

انجوی، سیدابوالقاسم. (۱۳۶۹). فردوسی‌نامه "مردم و شاهنامه". چاپ سوم. تهران: علمی.

بوکهارت، تیتوس (۱۳۸۶) مبانی هنر اسلامی، ترجمه امیر نصری، تهران: حقیقت.

پالمر، مایکل. (۱۳۸۸). فروید یونگ و دین. ترجمه محمد دهگان پور و غلامرضا محمودی. تهران: رشد.
پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶). دیدار با سیمرغ. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۸۸). «رستم و سهراب». دانشنامه زبان و ادب فارسی، زیر نظر اسماعیل سعادت :تهران فرهنگستان زبان و ادب فارسی تجدید چاپ در فردوسی و شاهنامه سرایی (گزیده ای از مقالات دانشنامه زبان و ادب فارسی به مناسبت همایش بین المللی هزارۀ شاهنامه فردوسی تهران فرهنگستان زبان و ادب فارسی. (۱۳۹۰). صص ۸۵۱-۸۸۲.
ستاری، جلال. (۱۳۶۶). رمز و مثل در روانکاوی. تهران، توس.
_____. (۱۳۷۲). آیین و اسطوره در تئاتر. تهران: توس.
سلیمانی، حمیدرضا؛ و دیگران. (۱۴۰۰). «بررسی کهن الگوی عدد در شعر خاقانی». نهمین کنفرانس بین المللی مطالعات زبان، ادبیات، فرهنگ و تاریخ، صص ۱- ۲۲.
سیاسی، علی اکبر. (۱۳۸۴). نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روانشناسی. تهران: دانشگاه تهران.
شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). نقد ادبی. تهران: فردوس.
غزالی، احمد. (۱۳۵۹). سوانح العشاق. تصحیح هلموت ریتر با مقدمه و تصحیح نصر الله پورجوادی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
قربان صباغ، محمودرضا. (۱۳۹۲). «بررسی ساختار هفت خان رستم نقدی بر کهن الگوی سفر قهرمان». جستارهای ادبی، دوره ۴۶، صص ۲۷-۵۶.
کاشانی، عزّالدین محمود (۱۳۸۲) **مصباح الهدایۀ و مفتاح الکفایۀ**، تهران: زوار.
کریمی، امیربانو؛ و رضایی، مهناز. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی علل بازآفرینی اسطوره در شعر معاصر ایران و رؤیای مکزیکی اثر لوکله زیو»، مجله ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب، س. ش ۱۳، صص ۱۷۱-۱۹۲.
کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۹۰). رویا، حماسه، اسطوره. چاپ ششم. تهران. مرکز.
کمپبل، جوزف. (۱۳۹۸). اسطوره و اسطوره شناسی نزد جوزف کمپبل. ترجمه بهمن نامور مطلق و بهروز عوض پور. تبریز: نشر موغام.
_____. (۱۳۷۷). قدرت اسطوره. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز .
_____. (۱۳۹۲). قهرمان هزار چهره. ترجمه شادی خسروپناه. مشهد: گل آفتاب.
کیانی، محسن (۱۳۶۹) تاریخ خانقاه در ایران، تهران: طهوری.
گورین، ویلفرد؛ و دیگران. (۱۳۸۵). مبانی نقد ادبی. ترجمه فرزانه طاهری. چاپ چهارم. تهران: نیلوفر.
مارزلف، اولریش. (۱۳۷۱). طبقه بندی قصه های ایرانی. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: سروش.
مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۸). یونگ، خدایان و انسان مدرن. ترجمۀ داریوش مهرجویی. تهران: مرکز.
نباتی مقدم، محمدباقر. (۱۳۸۰). سبز-سهراب-سرخ برگزیده آثار بیستمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر. تهران: نمایش.
نصر، سیدحسین (۱۳۷۷) نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت، چ ۴، تهران: خوارزمی.
نعمتی‌خوئی، سمیرودا. و بیاتی، فهیمه. (۱۳۹۴). «بررسی جایگاه عدد چهل در ادبیات ایران». مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌الملل ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، شهریور، صص ۳۸۰-۳۸۵.

نورآقایی، آرش. (۱۳۸۸). عدد، نماد، اسطوره. تهران: نقد افکار.
وگلر، کریستوفر. (۱۳۸۷). ساختار اسطوره‌ای در فیلم نامه. ترجمه عباس اکبری. تهران: نیلوفر.
یاوری، حورا. (۱۳۸۶). روانکاوی و ادبیات. تهران: سخن.
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۷). انسان و سمبلهایش. ترجمه محمود سلطانیه. تهران: جامی.
_____. (۱۳۶۸). چهار صورت مثالی. ترجمه پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.
_____. (۱۳۷۹). روح و زندگی. ترجمه لطیف صدقیانی. تهران: جامی.

معرفی نویسندگان

آوا کاظمی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
(Email: *ava.kazemi@azaruniv.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0005-5821-2625)

ویدا دستمالچی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
(Email: *ac.dastmalchi@azaruniv.ac.ir* (نویسنده مسئول))
(ORCID: 0009-0004-5288-049x)

رحمان مشتاق‌مهر: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
(Email: *r.moshtaghmehr@Azaruniv.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0001-5097-651x)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Ava Kazemi: PhD student in the Department of Persian Language and Literature, Shahid Madani University of Azarbaijan, Tabriz, Iran
(Email: *ava.kazemi@azaruniv.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0005-5821-2625)

Vida Dastmalchi: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Madani University of Azarbaijan, Tabriz, Iran
(Email: *ac.dastmalchi@azaruniv.ac.ir*: Responsible author)
(ORCID: 0009-0004-5288-049x)

Rahman Moshtaqmehr: Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran
(Email: *r.moshtaghmehr@Azaruniv.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0001-5097-651x)