مقاله پژوهشی

از تقابل تا همگرایی: تحلیل دیالکتیکی کهن‌الگوهای عیّاری و توبه در نمایشنامه «این قصه را ایرانیان نبشته‌اند»

آوا کاظمی، ویدا دستمالچی*

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

سال نوزدهم، شماره پنجم، مرداد ۱۴۰۵، شماره پی در پی ۱۲۳، صص ۲۶۲-۲۳۹

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.19.8255

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: نمایشنامهٔ *«این قصه را ایرانیان نبشته‌اند»* اثر علیرضا نادری با بازآفرینی روایت توبهٔ نصوح، دو سنّت فرهنگی و دینیِ عیّاری و توبه را در کنار یکدیگر قرار میدهد. هدف پژوهش حاضر بررسی نسبت این دو کهن‌الگو و تبیین حرکت آنها از تقابل تا همگرایی و سپس دستیابی به سنّتزی هویّتی در متن نمایشنامه است.

روش پژوهش: این پژوهش با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و بر مبنای نظریهٔ کهن‌الگوهای کارل گوستاو یونگ و نظریهٔ دیالکتیک هگل، به تحلیل شخصیتها، کنشهای نمایشی و نظام معنایی اثر پرداخته است.

یافته‌ها: نتایج نشان میدهد که عیّاری در نمایشنامه صرفاً حیله‌گری و چاره‌اندیشی نیست، بلکه نظامی اخلاقی مبتنی بر جوانمردی و وفاداری است؛ همچنین توبه نیز تنها یک عمل آیینی نیست، بلکه فرآیندی برای دگرگونی هویّت و گذار از خودبنیادی به خدابنیادی محسوب میشود. متن با تقابل تدبیر عیّاران و تقدیر الهی، زمینه بازتعریف این دو کهن‌الگو را فراهم میکند.

نتیجه‌گیری: نمایشنامه در نهایت رابطه‌ای تقابلی میان عیّاری و توبه برقرار نمیکند، بلکه آنها را در فرآیندی دیالکتیکی به هویّتی تازه و واحد میرساند. نوآوری این پژوهش، تبیین حرکت نمایشنامه از تزِ عیّاری به آنتی‌تزِ توبه و در نهایت رسیدن به سنّتزی هویّتی است که در آن، دو کهن‌الگوی فرهنگی و دینی در قالب الگویی واحد بازتولید میشوند؛ ازاین‌رو، اثر، روایت نفی عیّاری نیست، بلکه روایت تعالی آن، از مسیر توبه و بازآفرینی قهرمان ایرانی ـ اسلامی است.

تاریخ دریافت: ۲۲ اسفند ۱۴۰۴
تاریخ داوری: ۲۵ فروردین ۱۴۰۵
تاریخ اصلاح: ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۲۴ خرداد ۱۴۰۵

کلمات کلیدی:
کهن‌الگو، عیّاری، توبه، دیالکتیک، نمایشنامه، هویّت ایرانی–اسلامی

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

Nintenth year, Number Five, August 2026, Continuous Number 123, Pages: 239-262

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

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

From Confrontation to Convergence: A Dialectical Analysis of the Archetypes of ʿAyyārī and Repentance in the Play Iranians Have Not Written This Tale

Ava Kazemi, Vida Dastmalchi*
Department of Persian Language and Literature, Shahid Madani University of Azarbaijan, Tabriz, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 13 March 2026
Reviewed: 14 April 2026
Revised: 01 May 2026
Accepted: 14 June 2026

KEYWORDS
Ayyārī, Repentance (Tawbah), Dialectic, Play, Iranian-Islamic Identity.

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

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: The play Iranians Have Not Written This Tale (Īn Qiṣṣeh rā Īrāniyān Nabishteh-and) by Alireza Naderi, through its re-creation of the narrative of Naṣūḥ's repentance, juxtaposes two Iranian and Islamic cultural traditions: ʿayyārī (chivalric outlawry) and repentance (tawbah). The present study aims to examine the relationship between these two archetypes and to elucidate their movement from confrontation to convergence, culminating in a synthesis of identity within the dramatic text.

METHODOLOGY: Employing a descriptive-analytical approach and drawing upon Carl Gustav Jung's theory of archetypes and Hegelian dialectics, this study analyzes the characters, dramatic actions, and the semantic system of the play.

FINDINGS: The findings demonstrate that ʿayyārī in the play is not merely trickery and stratagem, but an ethical system founded upon javanmardi (spiritual chivalry) and fidelity. Similarly, repentance is not solely a ritual act, but a process of identity transformation and a transition from self-centeredness to God-centeredness. Through the confrontation between the ayyārs' tadbīr (human agency/strategic ingenuity) and divine taqdīr (predestination), the text lays the groundwork for the redefinition of these two archetypes.

CONCLUSION: Ultimately, the play does not establish a confrontational relationship between ʿayyārī and repentance; rather, it dialectically leads them toward a novel, unified identity. The innovation of this research lies in explicating the play's movement from the thesis of ʿayyārī to the antithesis of repentance, culminating in an identity synthesis wherein the two cultural and religious archetypes are reproduced within a single paradigm. Consequently, the work is not a narrative negating ʿayyārī, but a narrative of its transcendence through the path of repentance and the re-creation of the Iranian-Islamic hero.

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.19.8255

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
40	0	0

مقدمه

ادبیات نمایشی ایران در کنار بهره‌گیری از ساختارهای روایی و تاریخی، همواره عرصه‌ای برای بازآفرینی نظامهای فکری و فرهنگی جامعه ایرانی بوده است. بسیاری از شخصیتهای نمایشی، نه صرفاً افرادی تاریخی یا داستانی، بلکه تجسم الگوهایی هستند که در حافظهٔ جمعی یک فرهنگ، استمرار یافته‌اند و در هر دورهٔ تاریخی به شکلی تازه، بازتولید شده‌اند. این الگوهای تکرارشونده که در نقد اسطوره‌ای و روانشناسی با عنوان «کهن‌الگو» شناخته میشوند، به باور کارل گوستاو یونگ، «عناصر بنیادین ناخودآگاه جمعی‌اند که در اسطوره، دین، ادبیات و هنر به صورت نمادها و شخصیتهای مختلف ظهور میکنند». (۱۳۸۹: ۵۸)؛ جوزف کمپبل نیز معتقد است که روایتهای ادبی و اسطوره‌ای، هرچند در ظاهر متفاوتند، در عمق ساختار خود بر الگوهای مشترکی از سفر، تحول و بازگشت استوارند. (۱۳۹۴: ۴۸). از این رو، مطالعهٔ آثار ادبی بر پایه نظریهٔ کهن‌الگوها، میتواند فراتر از تحلیل شخصیت یا پیرنگ، امکان شناخت لایه‌های عمیقتر معنا و سازوکارهای بازتولید فرهنگ را فراهم آورد.

در میان کهن‌الگوهای شکل‌دهندهٔ هویّت فرهنگی ایرانی، «عیّار» جایگاهی ممتاز دارد. عیّار در سنّت روایی ایران، تنها یک جنگجو یا ماجراجو نیست، بلکه شخصیتی است که مجموعه‌ای از صفات همچون جوانمردی، وفاداری، هوشمندی، تغییر چهره، تدبیر، فداکاری و حمایت از ستمدیدگان را در خود جمع کرده است. از همین رو، عیّاری را باید نوعی نظام اخلاقی و فرهنگی دانست که در طول تاریخ، در آثاری چون سمک عیّار، داراب‌نامه و ابومسلم‌نامه و... به صورت الگوی قهرمانی ایرانی بازنمایی شده است (صفا، ۱۳۸۴: ۳۲۵-۳۲۱؛ محجوب، ۱۳۸۲: ۱۸۷). ویژگی بنیادین این سنّت، اتکای قهرمان به «تدبیر» است؛ یعنی توانایی حل بحران از طریق هوش، تغییر هویّت و کُنش خلاقانه، نه صرفاً قدرت نظامی.

در مقابل، فرهنگ اسلامی یکی از بنیادیترین مسیرهای تحول انسان را در مفهوم «توبه» صورت‌بندی کرده است. توبه در اندیشه اسلامی صرفاً پشیمانی از گناه نیست، بلکه بازگشت آگاهانهٔ انسان به سوی حقیقت و دگرگونی بنیادین شخصیت است؛ به گونه‌ای که هویّت پیشین جای خود را به هویّتی نو میدهد. (غزالی،۱۳۶۶: ۶۴۹؛ طباطبایی، ۱۳۷۴، ج ۴: ۲۸۷). عرفای مسلمان نیز توبه را نخستین منزل سلوک دانسته‌اند که بدون آن حرکت انسان به سوی کمال ممکن نیست (قشیری، ۱۳۷۴: ۱۴۰). بنابراین، همان‌گونه که عیّاری بر «تدبیر انسان» تأکید دارد، توبه بر «بازگشت انسان به ارادهٔ الهی» استوار است و از این منظر، دو نظام معنایی متفاوت را نمایندگی میکنند.

از دیدگاه یونگ، رشد شخصیت یا «فردیت‌یابی» زمانی تحقق می‌یابد که عناصر متقابل روان، به جای حذف یکدیگر، در فرآیندی پویا به تعادل و وحدت برسند. (Jung, 1969: 173) بر این اساس، تحول شخصیت نه محصول نابودی یک قطب و پیروزی قطب دیگر، بلکه نتیجه همگرایی اضداد است. چنین برداشتی امکان آن را فراهم میکند که رابطه میان عیّاری و توبه نیز، نه به صورت تقابل مطلق، بلکه در قالب فرآیندی دیالکتیکی تحلیل شود؛ فرآیندی که در آن تدبیر انسانی و تقدیر الهی، کُنش و ایمان، و هویّت دنیوی و معنوی در سطحی بالاتر به وحدت میرسند.

نمایشنامهٔ «این قصه را ایرانیان نبشته‌اند» بستری مناسب، برای بررسی این مسئله است. شخصیتهای اثر، پیوسته میان تغییر چهره، فریب، تدبیر، توبه، درویشی و جستجوی حقیقت در حرکتند و همین امر ساختار روایت را از سطح یک داستان ماجرایی فراتر میبرَد. عالمگیر، دریابند، غریبک و دل‌افروز تنها شخصیتهای نمایشی نیستند، بلکه هر یک حامل بخشی از نظامهای معنایی فرهنگ ایرانی و اسلامی‌اند. به‌ویژه عالمگیر که با پوشیدن لباس

درویشی از یکی از شناخته‌شده‌ترین شگردهای عیّاران، یعنی بدل پوشی و تغییر هویّت، بهره میگیرد، امّا همین استتار در ادامه به بستری برای تأمل در توبه، تقدیر و تحول درونی تبدیل میشود. بدین ترتیب، درویشی در نمایشنامه صرفاً پوشش نیست، بلکه مرحله‌ای از دگرگونی شخصیت را نیز بازنمایی میکند. پرسش اساسی آن است که آیا نمایشنامه، این دو الگو را در برابر یکدیگر قرار میدهد یا با بهره‌گیری از سازوکاری دیالکتیکی، به بازتولید هویّتی تازه دست می‌یابد؟ بر این اساس، مقالهٔ حاضر با تکیه بر نظریهٔ کهن‌الگوهای یونگ و دیالکتیک هگلی با روش توصیفی ـ تحلیلی میکوشد تا به این پرسش، پاسخ دهد. از این منظر، نوآوری پژوهش حاضر در تبیین فرآیند دیالکتیکی میان دو کهن‌الگوی فرهنگی و دینی، و نشان دادن نقش آن در شکل‌گیری هویّت جدید شخصیتهای نمایشنامه است.

بیان مسئله

از منظر یونگ، کهن‌الگوها صورتهای ازلی و الگوهای بنیادینی هستند که در ناخودآگاه جمعی بشر حضور دارند و در قالب اسطورهها، آیینها، شخصیتهای ادبی و نمادهای فرهنگی بارها بازتولید میشوند. اثر ادبی زمانی از مرز تجربهٔ فردی، فراتر میرود که بتواند این تصاویر ازلی را فعال کند و مخاطب را با لایه‌های عمیق حافظهٔ فرهنگی پیوند دهد .(Jung, 1969: 79) از آنجا که ادبیات بر شبکه‌ای از اسطورهها و الگوهای تکرارشونده استوار است، فهم ساختار اثر، بدون شناخت این الگوها امکان‌پذیر نیست. (فرای، ۱۳۹۱: ۱۲۷). بنابراین مطالعهٔ متنهای ادبی، تنها بررسی یک روایت یا شخصیت نیست، بلکه واکاوی شیوهٔ ظهور و تعامل کهن‌الگوهایی است که در طول تاریخ در اشکال گوناگون استمرار یافته‌اند. مطالعات ادبی معاصر نیز نشان داده‌اند که بازخوانی متون نمایشی صرفاً بر پایهٔ پیرنگ، شخصیت یا زبان، برای تبیین نظام معنایی آثار کافی نیست؛ «زیرا بسیاری از متون نمایشی از طریق بازآفرینی کهن‌الگوهای فرهنگی، معنا تولید میکنند و نظام معنایی آنها بیش از آنکه حاصل رویدادهای داستانی باشد، از ارتباط میان این الگوها شکل میگیرد». (Abrams, 2015: 270). بااین‌حال، در اغلب پژوهشهای کهن‌الگویی، تمرکز بر بررسی کارکرد مستقل آن بوده است و کمتر به نحوهٔ تعامل و همزیستی چند کهن‌الگو در یک متن توجه شده است؛ درحالیکه بسیاری از آثار ادبی، محل تلاقی نظامهای فرهنگی و فکری متفاوتند و معنای نهایی آنها از همین تعامل پدید می‌آید.

از سوی دیگر، تاریخ فرهنگ ایران نشان میدهد که در بسیاری از متون ادبی و عرفانی، عناصر ملی و دینی در فرآیندی پیچیده با یکدیگر تعامل یافته‌اند. به تعبیر جوزف کمپبل، فرهنگها غالباً از طریق بازخوانی و تلفیق الگوهای کهن، روایتهای تازه‌ای از هویّت انسانی می‌آفرینند (۱۳۹۴). از این منظر، بررسی نسبت میان کهن‌الگوی عیّاری، به‌عنوان نماد تدبیر، جوانمردی و کنشگری، و کهن‌الگوی توبه، به‌عنوان نماد تحول درونی و بازگشت به حقیقت، میتواند افق تازه‌ای برای فهم بازنمایی هویّت در ادبیات معاصر بگشاید. بر اساس نظریه فردیت‌یابی یونگ نیز، رشد شخصیت از طریق حذف یکی از اضداد تحقق نمی‌یابد، بلکه نتیجه آشتی و ادغام نیروهای متقابل روان است. (۱۳۹۰: ۱۱۸). با تکیه بر این دیدگاه، میتوان فرض کرد که نمایشنامهٔ «این قصه را ایرانیان نبشته‌اند» نیز "عیّاری" و "توبه" را نه به منزلهٔ دو قطب ناسازگار، بلکه به عنوان دو مرحله از یک فرآیند دیالکتیکی بازنمایی میکند؛ فرآیندی که در آن تزِ عیّاری، با آنتی‌تزِ توبه، مواجه شده و در نهایت به سنّتزی هویّتی می‌انجامد که میتوان آن را بازتولید «قهرمان ایرانی–اسلامی» نامید.

بر این اساس، مسئله اصلی پژوهش حاضر آن است که این نمایشنامه چگونه از تقابل میان دو کهن‌الگوی عیّاری و توبه عبور میکند و از رهگذر این فرآیند، هویّتی جدید برای قهرمان خود می‌آفرینند. پاسخ به این مسئله میتواند

علاوه بر روشن ساختن ساختار معنایی نمایشنامه، الگویی برای فهم نحوهٔ پیوند سنّت فرهنگی ایران با اندیشهٔ دینی در ادبیات نمایشی معاصر ارائه کند.

پرسشهای پژوهش

۱. کهن‌الگوی عیّاری در این نمایشنامه از طریق کدام شخصیتها، کنشها و نمادها بازتولید شده است؟

۲. کهن‌الگوی دینی (توبه) در ساختار شخصیتها و روند روایت چه جایگاه و کارکردی دارد؟

۳. رابطهٔ میان دو کهن‌الگوی عیّاری و دینی بر اساس نظریهٔ فردیت‌یابی یونگ چگونه قابل تبیین است؟

۴. تعامل این دو کهن‌الگو چه نقشی در تحول هویّت شخصیتها و شکل‌گیری نظام معنایی نمایشنامه ایفا میکند؟

پیشینهٔ پژوهش

جستجوی انجام‌شده در پایگاههای نورمگز، سیویلیکا، مگیران، پژوهشگاه علوم انسانی و اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی نشان میدهد که تاکنون هیچ پژوهش مستقلی دربارهٔ نمایشنامهٔ «این قصه را ایرانیانیان نبشته‌اند» منتشر نشده است. آنچه در پایگاهها دیده شد، صرفاً به معرفی توصیفی اثر و جوایز آن اختصاص دارند و به دلیل فقدان تحلیل عمیق و روِش‌مند، در حکم پیشینه‌ای غیرتحلیلی هستند. ازاین‌رو، این پژوهش از حیث انتخاب متن و زاویهٔ تحلیل، دارای جنبه‌ای نوآورانه است.

بااین‌حال، مطالعات متعددی دربارهٔ سنّت عیّاری، فرهنگ جوانمردی و بازتاب آن در ادبیات فارسی انجام شده است که بیشتر به منش پهلوانی، اخلاق عیّاری، شگردهای عیّاران و جایگاه آنان در متون روایی پرداخته‌اند. در کنار این آثار، پژوهشهایی نیز دربارهٔ مفهوم توبه، عرفان، شخصیتهای دینی و کهن‌الگوهای مذهبی در ادبیات فارسی صورت گرفته که عمدتاً بر مبانی اخلاقی و عرفانی این مفاهیم تمرکز دارند. در حوزه مطالعات کهن‌الگو، نظریه کارل گوستاو یونگ جایگاه بنیادینی دارد و بسیاری از پژوهشهای ادبی معاصر از نظریهٔ یونگ برای تحلیل شخصیتهای داستانی بهره گرفته‌اند.

مرور پیشینه، بیانگر آن است که سه حوزهٔ مطالعاتی؛ یعنی پژوهشهای مربوط به عیّاری، پژوهشهای مربوط به توبه و مطالعات مبتنی بر نظریهٔ کهن‌الگو تاکنون به صورت جداگانه رشد کرده‌اند، امّا پیوند میان آنها بررسی نشده است. نوآوری پژوهش حاضر دقیقاً در همین نقطه قرار دارد؛ زیرا میکوشد نشان دهد که نمایشنامه نه روایت تقابل میان دو کهن‌الگو، بلکه روایت همگرایی دیالکتیکی آنهاست و از رهگذر این همگرایی، الگوی تازه‌ای از هویّت قهرمان را بازتولید میکند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی و از نظر روش، توصیفی ـ تحلیلی است و با بهره‌گیری از شیوهٔ تحلیل متن، به بررسی نمایشنامهٔ مذکور میپردازد. در این پژوهش، متن نمایشنامه به عنوان منبع اصلی داده‌ها در نظر گرفته شده و دیالوگها، شخصیتها و کنشهای روایی بر اساس چارچوب نظری کهن‌الگوها تحلیل شده‌اند. همچنین برای تبیین مفاهیم نظری از منابع کتابخانه‌ای، مقالات علمی و آثار معتبر در حوزه ادبیات، عرفان و روان‌شناسی تحلیلی استفاده شده است.

مبانی نظری

۱. کهن الگو و بازتولید آن در ادبیات نمایشی

کهن‌الگوها از دیدگاه یونگ، شخصیتهای مشخص یا روایتهای ثابت نیستند، بلکه ساختارهای معنایی و روانی هستند که در هر فرهنگ و هر دورهٔ تاریخی به شکلی تازه بازآفرینی میشوند. به همین دلیل، ممکن است یک

کهن‌الگو در متون حماسی به صورت پهلوان، در متون عرفانی به شکل سالک و در آثار نمایشی به صورت شخصیتی درگیر با بحران هویّت تجلی یابد، در حالی که کارکرد بنیادین آن همچنان حفظ شده باشد. (یونگ، ۱۳۸۹، ص. ۷۴).

ادبیات نمایشی به دلیل ماهیت اجرایی و آیینی خود، از ظرفیت ویژه‌ای برای این بازآفرینی برخوردار است؛ زیرا تئاتر، با جان بخشیدن دوباره به اسطوره بر صحنه، کهن‌الگوها را نه صرفاً به عنوان روایتی مکتوب، که همچون تجربه‌ای زنده و جمعی پیش روی مخاطب قرار میدهد. در حقیقت، هر بار که متنی نمایشی، کهن‌الگویی را فرا میخواند، آن را از طریق بدن بازیگر، گفتگو و موقعیتهای انضمامی، با زمانهٔ خود پیوند میزند و معنایی تازه در آن میدمد. همین بازآفرینی مدام است که به کهن‌الگوها امکان میدهد در طول تاریخ، همواره حاضر و اثرگذار باقی بمانند.

۲. کهن الگوی عیّاری در فرهنگ ایرانی

عیّاران طایفه‌ای از جوانمردان بودند که با تشکیل گروههای تقریباً منظم و سازمان‌یافته، با پایبندی به آیینی خاص در رفتار و کردار، وظایف مهّمی را در امور اجتماعی برعهده داشتند. (افخمی عقدا، ۱۳۹۵: ۱۳۱) مهرداد بهار، سابقهٔ عیّاری را به ایران پیش از اسلام میرساند؛ او بر این باور است که باتوجه به شواهدی که در داستان سمک عیّار وجود دارد، میتوان بر آن بود که اصل این اثر، اسلامی نیست و مربوط به دورهٔ قبل از اسلام و محتملاً اشکانیان است. (۱۳۶۰: ۱۴۷-۱۴۸) پژوهشگر دیگری نیز بـه استناد تفسیر پهلوی وندیداد (فصل ۳ ، بند ۴۱) در باب دزدی گروهی از توانگران و بخشیدن به درویشان، معتقد است که این گروه، پیشتازان جوانمردان یا عیّاران دوران اسلامی، در ایران پیش از اسلام بوده‌اند. (شکی، ۱۳۷۲: ۲۹). فلسفهٔ پیدایش پدیدهٔ عیّاری در جامعه‌ای فـراهـم مـیشد کـه مردمانش بر این باور بودند که میان آنان و صاحبان زر و زور در بهره‌گیری از امکانات، تفاوت چشمگیری به وجود آمده است و دستگاه حاکم نه تنها عدالت را اجرا نمیکند، بلکه خود به گونه‌ای، بستر بی‌عدالتی را نیز فراهم میسازد و با گرفتن مالیات گزاف، حتی در خشکسالیها، مردم بینوا را زیر فشار قرار میدهد. در چنین جامعه‌ای نوعی همدلی مشترک میان عامهٔ مردم برای گرفتن حق و حقوق خود پدید می‌آمد» (جعفرپور، ۱۳۹۲: ۲۱).

بنابراین کهن‌الگوی عیّاری یکی از پایدارترین الگوهای هویّتی در فرهنگ ایرانی است که ریشه‌های آن را باید در سنّتهای پهلوانی ایران پیش از اسلام و سپس در فرهنگ فتوّت و جوانمردی جستجو کرد. «عیّاری نه یک شغل یا طبقهٔ اجتماعی، بلکه میتوان آن را یک الگوی فرهنگی و اخلاقی دانست که در حافظهٔ تاریخی ایرانیان استمرار یافته است». (صفا، ۱۳۷۸: ۲۳۸).

این الگو در ادبیات فارسی نیز بازتاب گسترده‌ای یافته. یکی از مهمترین متونی که نظام فکری عیّاری را به تصویر میکشد، سمک عیّار است. در این اثر، شخصیت سمک، نه تنها با نیروی بازو، بلکه با هوش، تدبیر، وفاداری و پایبندی به عهد، شناخته میشود. موفقیت او نتیجه ترکیب شجاعت و اخلاق است و همین امر، عیّاری را از صرف پهلوانی نظامی، متمایز میکند. بسیاری از پژوهشگران بر این باورند که در این روایت، اخلاق جوانمردی بر قدرت جسمانی تقدم دارد و همین ویژگی، آن را به الگویی فرهنگی تبدیل کرده است. (همان:۲۴۶-۲۵۱).

در کنار متون روایی، فتوّت‌نامه‌ها نیز نقش مهّمی در تثبیت این کهن‌الگو داشته‌اند. فتّوت‌نامه‌ها مجموعه‌ای از دستورهای اخلاقی و اجتماعی‌اند که اصولی چون وفای به عهد، دستگیری از نیازمندان، فروتنی، رازداری و پرهیز از خودخواهی را از ارکان جوانمردی میشمارند. در این متون، جوانمردی صرفاً به شجاعت محدود نمیشود، بلکه با

فضایل اخلاقی و مسئولیت اجتماعی تعریف میشود (علاقه، ۱۳۷۷). بدین ترتیب، عیّاری در فرهنگ ایرانی همواره تلفیقی از کُنش اجتماعی و اخلاق عملی بوده است.

از منظر نقد کهن‌الگویی، عیّار را میتوان گونه‌ای از کهن‌الگوی "قهرمان" دانست، امّا این قهرمان با الگوی رایج قهرمان جنگاور تفاوت دارد. قهرمان عیّار در پی کسب قدرت فردی نیست، بلکه کنش او در جهت حفظ نظم اخلاقی و حمایت از اجتماع، معنا پیدا میکند. ازاین‌رو، مسیر او بیش از آنکه بر پیروزی نظامی استوار باشد، بر وفاداری، فداکاری، جوانمردی و عدالت مبتنی است. این ویژگیها سبب شده است که عیّار در سنّت روایی ایران به نمادی از هویّت فرهنگی و اخلاق جمعی تبدیل شود. در عین حال، از منظر نظریهٔ کهن‌الگوها، میتوان او را صورت ایرانیِ کهن‌الگوی قهرمان دانست که با الگوی «سفر و تحول قهرمان در اندیشه کمپبل» قابل تطبیق است. (۱۳۹۴) از سوی دیگر، پویایی این کهن‌الگو موجب شده است که در ادبیات معاصر نیز به اشکال تازه بازتولید شود. نویسندگان معاصر غالباً عیّار را نه به عنوان شخصیتی تاریخی، بلکه به عنوان نماد مقاومت اخلاقی، عدالت‌طلبی، کنش مسئولانه و تدبیرگرانه بازآفرینی کرده‌اند. بنابراین، کهن‌الگوی عیّاری از یک شخصیت روایی فراتر رفته و به یک نظام معنایی تبدیل شده است که میتواند در متنهای جدید با الگوهای فرهنگی دیگر وارد تعامل یا تقابل شود.

۳. کهن الگوی دینی توبه

توبه در اندیشهٔ اسلامی نه صرفاً یک مفهوم اخلاقی، که یکی از بنیادیترین ارکان سلوک معنوی و تحول شخصیت است. این مفهوم، ریشه در قرآن کریم دارد؛ آنجا که خداوند مؤمنان را فرامیخواند: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا تُوبُوا إِلَى اللَّهِ تَوْبَةً نَصُوحًا» (تحریم، ۸). «توبهٔ نصوح» در این آیه، توبه‌ای است خالص، پایدار و عاری از بازگشت به گناه. امام صادق (ع) در تفسیر آن میفرماید: «يَتُوبُ الْعَبْدُ مِنَ الذَّنْبِ ثُمَّ لَا يَعُودُ فِيهِ»؛ بنده از گناه توبه میکند و دیگر به آن بازنمیگردد (کلینی، ۱۴۰۷، ج ۲: ۴۳۲). دهخدا توبه را «بازگشتن از گناه و ندامت و پشیمانی» معنا میکند و توبهٔ نصوح را «توبهٔ خالص و استوار کردن عزم بر هرگز انجام ندادن کاری» میخواند (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل «توبه»). در ادبیات عرفانی، توبه، نخستین منزل سلوک و پایهٔ تمامی مقامات طریقت شمرده شده است. عطار نیشابوری در مصیبت‌نامه توبه را «اولین مقام سلوک» و «ترک تعلق از دنیا و خیمه زدن در عالمی دیگر» تعریف میکند (عطار، مصیبت‌نامه: ۴۳). از همین روست که توبه را «دگرگونی احوال طالب و به دست آوردن حیاتی تازه، به عبارت دیگر بیدار کردن روح از غفلت و بیخبری» میخوانند و آن را فریضه‌ای بر همهٔ بندگان، در هر مرتبه‌ای که باشند، میدانند (شجیعی، ۱۳۷۳: ۳۳). اهمیت توبه در نظام فکری عرفان اسلامی تا بدانجاست که امام محمد غزالی، آن را «اوّل قدم مریدان» و «بدایت راه سالکان» میداند و تصریح میکند که «هیچ آدمی را از این چاره نیست؛ چه پاک بودن از گناه، از اول آفرینش تا به آخر، کار فرشتگان است و مستغرق بودن در معصیت، پیشهٔ شیطان است و بازگشتن از راه معصیت به راه طاعت، کار آدم و آدمیان است» (غزالی، ۱۳۶۶: ۶۴۷). غزالی در احیاء علوم‌الدین توبه را دارای سه رکن "علم"، "حال" و "عمل" میداند؛ نخست انسان به خطای خود آگاه میشود، سپس اندوه و ندامت در او پدید می‌آید و در نهایت، این آگاهی و ندامت به تغییر رفتار و اراده می‌انجامد (۱۳۸۶: ۶۴۹-۶۵۳). بنابراین توبه از دیدگاه او یک تحول تدریجی در ساختار شخصیت است، نه یک تصمیم لحظه‌ای. از سوی دیگر، توبه با دو حالت درونی «خوف و رجا» پیوند خورده است. بندهٔ گنه‌کار باید در قبول یا عدم قبول توبه‌اش از جانب خداوند، «حالتی بین خوف و رجا داشته باشد تا خود را مستعد دریافت رحمت الهی کند» (قرآن کریم، اعراف: ۵۶؛ نیز ر.ک. شاهسون، ۱۳۹۹: ۱۴۸). این همان تعلیق وجودی‌ای است که توبه را از یک عمل مکانیکی به یک تجربهٔ عمیق روحی تبدیل میکند. در حقیقت، «توبه نه آن گوهری است که هر کس به چنگ تواند آوردن... صد هزار گناه‌کار

عاصی را و مؤمن مخلص را بیامرزند که یکی را توبه کرامت نکنند» (ژنده‌پیل، ۱۳۵۰: ۷۹). توبه در سنّت عرفانی نیز صرفاً یک عمل فردی و منفک از اجتماع نیست، بلکه در پیوند با مفهوم «پیر» و «مرشد» معنا می‌یابد. نجم رازی در مرصادالعباد تصریح میکند که «هر که خواهد که از صراط مستقیم... برانداخت، باید که به بیست صفت موصوف باشد تا داد صحبت شیخ بتواند داد و سلوک این راه، به کمال، او را دست دهد.» (۱۳۷۳: ۲۵۷). پیر در این طریقت باید صاحب صفاتی چون کاردانی، مهربانی، پیش‌بینی و بصیرت باشد تا بتواند مرید را در مراحل دشوار توبه و تحول هدایت کند (محمودی، ۱۳۹۰: ۱۵۳). و مرید باید «همواره در هر حالی تابع مراد خود باشد» (همان: ۱۵۶). از همین روست که توبه در ادبیات عرفانی همواره با حضور یک راهنما و مرشد گره خورده است.

از منظر روان‌شناسی تحلیلی یونگ نیز توبه را میتوان در چارچوب فرآیند «فردیت‌یابی» فهمید. توبه به معنای رویارویی آگاهانه با «سایه» (آن بخش از روان که گناهان، امیال سرکوب‌شده و خطاها را در خود جای داده) و تلاش برای ادغام آن در ساختار شخصیت است. همانگونه که یونگ معتقد است «رشد شخصیت از طریق حذف یکی از اضداد تحقق نمی‌یابد، بلکه نتیجهٔ آشتی و ادغام نیروهای متقابل روان است» (۱۳۹۰: ۱۱۸)، توبه نیز نه به معنای نابودی گناه، که به معنای پذیرش، مواجهه و عبور از آن است. به تعبیر علامه طباطبایی، توبه «بازگشت آگاهانهٔ انسان به سوی حقیقت و دگرگونی بنیادین شخصیت است، به گونه‌ای که هویت پیشین جای خود را به هویتی نو میدهد» (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج ۴: ۲۸۷). این تعریف دقیقاً با مفهوم «تحول شخصیت» در روان‌شناسی یونگ همخوانی دارد.

بر این اساس، کهن‌الگوی توبه را میتوان الگویی برای «مرگ و تولد دوبارهٔ شخصیت» دانست که در آن، فرد از طریق آگاهی از خطا (علم)، احساس ندامت (حال)، و تغییر مسیر زندگی (عمل)، از هویت پیشین خود فاصله میگیرد و هویتی تازه می‌یابد. این الگو در ادبیات عرفانی و دینی، در قالب شخصیتها و روایتهای متعدد بازتولید شده است.

۴. دیالکتیک کهن‌الگوها و تحول هویّت

کهن‌الگوها در نظام فکری یونگ، صورتهایی ایستا و منفک از یکدیگر نیستند، بلکه نیروهایی پویا و در حال تعاملند. یونگ در تبیین فرآیند «فردیت‌یابی» تصریح میکند که «رشد شخصیت، نتیجهٔ آشتی و ادغام نیروهای متقابل روان است». او این فرآیند را «وحدت اضداد» مینامد و آن را نه یک مصالحهٔ ساده، که یک سنتز متعالی میداند که در آن، دو قطب متقابل، بدون از دست دادن ماهیت خود، در سطحی بالاتر از آگاهی به تعادل میرسند (Jung, 1969: 173).

برای درک عمیقتر این فرآیند، میتوان از الگوی دیالکتیکی بهره گرفت که ریشه در فلسفهٔ هِگِل دارد. در دیالکتیک هگلی، هر فرآیند تحولی، شامل سه مرحلهٔ «تز» (وضع)، «آنتی‌تز» (نفی) و «سنتز» (نفیِ نفی) است. هر امری در سیر خود، ضدِ خود را ایجاد میکند. اولی را «تز» (وضع، نهاد) مینـامیم و دومی را «آنتی تز» (وضع مقابل، برابر نهاد). از برخورد و ترکیب این دو، «سنتز» (وضع مجامع، هم‌نهاد) به وجود می‌آید که در عین حال، هم در بردارندهٔ آن دو است و هم فرا رفته و برگذشته از آنها. این سنتز، خود تز جدیدی میشود تا آخر... .(فتحی، ۱۳۹۰: ۶۸).

بنابراین، تز نمایندهٔ یک وضعیت یا اصل آغازین است که در درون خود نارساییها و تناقضهایی دارد. این تناقضها به ظهور آنتی‌تز می‌انجامد که در حکم نفی تز است. اما سنتز، صرفاً بازگشت به تز یا پیروزی آنتی‌تز نیست، بلکه مرحله‌ای فراتر است که در آن، تضاد در سطحی بالاتر حل میشود و عناصری از هر دو سوی تقابل در کلیّتی تازه حفظ میشود. (کاپلستون، ۱۳۸۸، : ۱۹۶-۱۹۸). به تعبیر کاپلستون، «سنتز، وحدتی است که در عین حفظ تمایزها،

آنها را در کلیّتی منسجم، گرد می‌آورد و از این طریق، به مرحله‌ای عالی‌تر از آگاهی و واقعیت راه میبرد» (همان: ۲۱۰).

یونگ نیز به صراحت بر خصلت دیالکتیکی فرآیند فردیت‌یابی تأکید دارد و آن را «یک کشمکش دیالکتیکی» میداند که «با یک سنتز متعالی به اوج میرسد». (Jung, 1969: 185) تفاوت اساسی این الگو با دیالکتیک هگلی در آن است که در نظام یونگ، سنتز نه حاصل یک ضرورت منطقی یا تاریخی، که نتیجهٔ یک مواجههٔ وجودی و روانشناسی است که از دل رنج، بحران و آگاهی سر برمی‌آورد (یونگ، ۱۳۸۹: ۷۲). از دیدگاه یونگ، روان انسان صحنهٔ رویارویی کهن‌الگوهای متضادی است که هر یک بخشی از کلیّت شخصیت را نمایندگی میکنند و فردیت‌یابی زمانی آغاز میشود که فرد به جای انکار یا سرکوب یکی از این اضداد، آن را به رسمیت بشناسد و در ساختار خودآگاه روان ادغام کند (همان: ۶۴).

این الگوی روانشناسی را میتوان به حوزهٔ تحلیل متون ادبی نیز تعمیم داد. کهن‌الگوها در ادبیات، «نه به صورت مجزا، که در شبکهٔ روابط متقابل با یکدیگر معنا می‌یابند و تنش میان آنها، نیروی پیش‌برندهٔ پیرنگ و تحول شخصیت است» (یاوری، ۱۳۸۶: ۹۵). یک اثر نمایشی میتواند دو کهن‌الگوی متقابل را به منزلهٔ تز و آنتی‌تز در برابر یکدیگر قرار دهد و از طریق کنش متقابل شخصیتها، مسیر تحول هویّتی را به سوی سنتزی تازه هدایت کند. این سنتز، شخصیتی را پدید می‌آورد که نه صرفاً حامل یکی از دو کهن‌الگو، بلکه تلفیقی از هر دو است و هویتی نو را نمایندگی میکند. بر این اساس، معنای نهایی اثر نه از یک کهن‌الگوی منفرد، که از دل تنش، گفتگو و در نهایت سنتز میان چند کهن‌الگو شکل میگیرد.

تحلیل داده‌ها

خلاصه نمایشنامه

نمایشنامه در بیابانی میان ایران و عرب میگذرد. درویشی با زنی روبنده‌دار به نام «دل‌افروز» در کنار چاهی اتراق کرده‌اند. با برداشتن روبنده آشکار میشود که او پسری است به نام نصوح که سالها با هویت زنانه در گرمابهٔ زنان خلیفه دلاکی میکرده است. درویش او را به توبه میخوانَد و سپس به راه بیابان ناپدید میشود. اندکی بعد روشن میگردد که این درویش در حقیقت عالمگیر، سرکردهٔ عیّاران، است که با سه یار خود برای ربودن "هفت پیکر عربی" نقشه‌ای کشیده و نصوح را با فریب به بیابان کشانده است. عیّاران میکوشند با تهدید و تطمیع، نصوح را وادارند به گرمابه بازگردد و همدستشان شود، اما نصوح که توبه‌ای راستین کرده بر این باور است که مدد الهی نجاتش خواهد داد. این مدد در سه مقطع رخ مینماید؛ نخست در گرمابه، آنگاه که گم شدن نگین میتوانست به رسوایی‌اش بینجامد اما نگین به گونه‌ای معجزه‌آسا پیدا میشود؛ دوم در بیابان، هنگامی که ورود ناگهانی ملک‌زاده و سپاهیانش، نقشهٔ عیّاران را بر هم میزند و آنان ناچار میشوند نصوح را در نقب پنهان کنند و خود در هیئت درویشان، با کرامت‌نمایی و اجرای نمایشی دروغین، به فریب سپاهیان متوسل شوند؛ سوم در پایان نمایش، وقتی نصوح از راه نقب به سوی ایران میگریزد. بخش عمدهٔ نمایش به جدال کلامی عیّاران با ملک‌زاده، دایه و زیتونه اختصاص دارد. عالمگیر با زبان تمثیل و روایت‌سازی میکوشد حقیقت را بپوشاند و دایه پیوسته او را به چالش میکشد. در این میان، ملک‌زاده که دل‌باختهٔ دل‌افروز است، راز خود را با عالمگیر در میان میگذارد. عالمگیر نیز که از این عشق آگاه شده، وی را با وعدهٔ رسیدن به معشوق به درون نقب میکشاند و خود نیز در پی او میرود. بدین‌سان اگرچه نقشهٔ نخست برای دستیابی به هفت پیکر عربی ناکام میماند، عیّاران دست‌کم "یک پیکر" یعنی ملک‌زاده

را با خود میبرند. بدین‌سان، نمایشنامه تقابل «تدبیر عیّاران» و «تقدیر الهی» را به اوج میرساند و با گشوده گذاشتن سرنوشت عالمگیر، ملک‌زاده و نصوح، پایانی چندپهلو و تأویل‌پذیر می‌آفرینند.

۱. بازنمایی کهن‌الگوی عیّاری در نمایشنامه

کهن‌الگوی عیّاری، چنانکه در مبانی نظری آمد، مجموعه‌ای از صفات را در خود جمع دارد که از ویژگیهای اساسی آن، نان دادن، وفای به عهد، رازداری و سرّ پوشیدن، وارد کار شدن و به اتمام رساندن آن، ادعای مردانگی را به جای آوردن، راست‌کرداری، سخن‌دانی و زبان‌آوری، نقب زدن، جاسوسی، بدل‌پوشی، چاره‌سازی، مکر و زبان رمز است. (ر.ک. محجوب، ۱۳۵۶: ۲؛ صفا، ۱۳۷۸: ۲۴۶-۲۵۱). این مؤلفه‌ها در نمایشنامهٔ «این قصه را ایرانیان نبشته‌اند» نه صرفاً در سطح گفتار، که در لایه‌های کنشی شخصیتها و ساختار پیرنگ بازتولید شده‌اند. چهار عیّار داستان (عالمگیر، دریابند، غریبک و خُردک) هر یک به تناسب موقعیت، جنبه‌ای از این کهن‌الگو را نمایندگی میکنند.

نان دادن و راز پوشیدن

نخستین مواجههٔ نصوح با عیّاران، با استناد او به دو اصل بنیادین جوانمردی همراه است: «ای پهلوان من از هفتاد و دو حد جوانمردی و عیّاری دوتای آن را میدانم؛ نان دادن و راز پوشیدن... این دو را به من منّت کنید و بگذارید تا بروم» (نادری، ۱۳۸۸: ۲۷). در سمک عیّار نیز تأکید شده که «حد جوانمردی... هفتاد و دو طرف دارد ... یکی نان دادن و دوم راز پوشیدن» (سمک عیّار، ج ۱، ۴۴). این جمله که در همان دقایق آغازین رویارویی بیان میشود، نشان میدهد که نادری آگاهانه از میراث فتوّت و جوانمردی در شخصیت‌پردازی بهره برده است. و این دو رکن را در گفتمان شخصیت اصلی و در آستانهٔ پیوند او با عیّاران قرار میدهد. بدین ترتیب، عیّاری را به‌عنوان یک نظام اخلاقی، نه صرفاً یک حرفه، معرفی میکند.

جاسوسی و نقب زدن

جاسوسی در نمایشنامه بیش از هر چیز در طرح اولیهٔ عیّاران نمود دارد. آنها با نفوذ شاددل گبر به درون گرماوه زنان خلیفه، اطلاعات لازم را گرد آورده‌اند و حتی توانسته‌اند ملک‌زاده را تحت تأثیر قرار دهند. غریبک در توضیح این شبکه میگوید: «...زن اخترشناس میگوید چه باید کردن... شاددل گبر...» (نادری، ۱۳۸۸: ۵۳). این عبارت کوتاه، پرده از یک عملیات اطلاعاتی پیچیده برمیدارد.

از دیگر شگردهای عملیاتی عیّاران، نقب زدن برای نفوذ به دژها، قصرها و حمامهاست. «عیّار از زیر زمین به خانه و کاخ و قلعه در می‌آمده و مال را با خود حریف میبرده است» (سمک عیّار، ج ۱، ۳۷۰). در پردهٔ اول، چاهی که در بیابان قرار دارد و درویش آن را به نصوح معرفی میکند: «خزینه‌ای این چاه نیست، نقبی است چون این رگهای دست. زیر این ریگزار راههاست به هر سو خزیده» (نادری، ۱۳۸۸: ۱۶). این چاه، در اصل یک «نقب» است؛ راهی پنهان در زیر زمین که عیّاران از آن برای رفت و آمد، گریز و انتقال افراد استفاده میکنند.

و در پردهٔ پایانی، هنگامیکه کار بر عیّاران تنگ میشود، دریابند به سر چاه میرود و طناب را میکشد، امّا به جای نصوح، «بافه‌ای موی زنانه با طناب بالا می‌آید» و درمی‌یابد که نصوح گریخته است (نادری، ۱۳۸۸: ۹۴). خود آنها نیز از همین طریق، میگریزند. اینجا نقب، نقش عملیاتی خود را ایفا میکند.

قدرت سخن‌وری و زبان‌آوری

یکی از وجوه متمایز عیّاران در متون کهن، قدرت سخن‌وری و زبان‌آوری ایشان است؛ چندانکه میتوانند با گفتار خود، دشمن را قانع کنند، جمعی را به خنده وادارند، یا از مهلکه بگریزند. این ویژگی نزد هر چهار عیّار نمایشنامه

به چشم میخورد، امّا اوج آن در صحنهٔ رویارویی با دایه و ملک‌زاده است. آنگاه که دایه با خشم میگوید: «این قصهٔ عاشق و معشوق، مرا میرنجاند...»، دریابندِ مست و تیززبان، با لحنی سرشار از ایهام و چرب‌دستی کلامی وارد میشود: «وصفِ زنی نمیکنم! چه گناه کرده‌ام؟» (نادری، ۱۳۸۸: ۷۸). این جمله، که از قضا نقل قولی طنازانه از خود داستان است، خشم دایه را فرو مینشاند و مسیر روایت را به نفع عیّاران تغییر میدهد.

زبان‌آوری عیّاران صرفاً در مزاح محدود نمیماند، بلکه به حربهٔ اصلی آنها در «نمایشِ دروغ» برای فریب ملک‌زاده تبدیل میشود. آنان با برساختن روایتی از تازیانه خوردن «درویش عالمگیر» به دست «عیّار عالمگیر»، چنان قصه‌ای میبافند که ملک‌زاده را شیفته و مجذوب میکند. قدرت اقناع کلامی اینجا به اوج میرسد و عیّاران، بی‌آنکه شمشیری از نیام برکشند، دشمن را خلع سلاح میکنند. این همان خصیصه‌ای است که از ارکان هویّت عیّاری در متون کهن شمرده میشود.

بدل‌پوشی؛ مهمترین مؤلفهٔ کهن‌الگوی عیّاری

بدل‌پوشی یکی از شگردهای اصلی عیّاران برای مدیریت، سازماندهی و پیشبرد اهداف جمعی است. و از آن، برای مدیریت موقعیت و محافظت از نیروهای خود بهره میبردند» (میرزایی، ۱۴۰۲: ۱۶۴). در نمایشنامهٔ نادری، بدل‌پوشی نه صرفاً یک ابزار فرعی، بلکه محور اصلی کنش نمایشی است.

نخستین و مهمترین جلوهٔ بدل‌پوشی، تغییر لباس عیّاران به هیئت درویشان است. درویشِ همراه نصوح، که در پردهٔ نخست با خرقه و سجاده ظاهر میشود، در پردهٔ بعد، نقاب از چهره برمیگیرد و خود را چنین معرفی میکند: «درویش به دمی، فرسنگی دور شد. این که رو به روی او می‌ایستد عیّار عالمگیر است، سر شما عیّاران!» (نادری، ۱۳۸۸: ۲۴). این تغییر هویّت از «درویش» به «عیّار»، صرفاً یک غافل‌گیری روایی نیست، بلکه تجسم همان اصلی است که خانلری در توصیف عیّاران بر آن تأکید میکند: «عیّاران چهره، قیافه و جامهٔ خود را دیگرگون میکنند و هر بار به شکلی و لباسی درمی‌آیند تا کسی ایشان را نشناسد و مقصود خود را انجام دهند» (خانلری، ۱۳۶۴: ۷۹). عالمگیر نیز دقیقاً با همین هدف، مدتی طولانی نزد نصوح و سپس سپاهیان خلیفه در لباس درویشی می‌ماند.

اهمیت بدل‌پوشی در این نمایشنامه به حدی است که در صحنهٔ رویارویی نهایی با دایه و ملک‌زاده، عیّاران برای دومین بار از همین شگرد بهره میگیرند. عالمگیر با دیدن سپاه خلیفه، بیدرنگ فرمان میدهد: «خرقه درویشان را از همیانها به در کنید! رخت درویشی!... ما درویشانیم به مندل و چلّه نشسته و در صوم و صلاة» (نادری، ۱۳۸۸: ۶۰-۶۱). این تغییر لباس ناگهانی، نه از سر ترس، که دقیقاً بر اساس «تدبیر» عیّارانه صورت میگیرد؛ همان اصلی که زرقانی از آن به «تکنولوژی سیاسی بدن» تعبیر میکند؛ «مجموعه تمهیداتی که روابط قدرت، دانش و بدن را به یکدیگر پیوند داده و مفصل‌بندی تازه‌ای با مرکزیت بدن پدید می‌آورد» (۱۳۹۸: ۲۰۷). عیّاران با پوشیدن خرقه، بدن خود را از «بدن مبارز» به «بدن مطیع» تغییر میدهند و از این طریق، نه‌تنها جان خویش، که جان نصوح را نیز از مهلکه میرهانند. این بدل‌پوشی مضاعف (درویش‌نمایی در دل داستانی که خود عیّاران برای فریب ملک‌زاده میسازند) بسیار پیچیده است؛ به گفتهٔ ذکایی، «لباس دارای این ظرفیت است که با تقلب در آن، خود را به گونه‌ای متفاوت به دیگران معرفی کنیم» (۱۳۹۳: ۲۶۲) و این همان ظرفیتی است که عیّاران نادری در نهایتِ استادی از آن بهره میبرند.

تفاوت اساسی این نمایشنامه با متون سنّتی در این است که تغییر چهره در ادامه از یک شگرد عملی فراتر میرود و به نماد تحول شخصیت تبدیل میشود. لباس درویشی دیگر تنها ابزار فریب دشمن نیست، بلکه بستری برای ورود شخصیت به مرحله‌ای تازه از خودشناسی و توبه است. بنابراین، تغییر چهره از سطح «تغییر ظاهر» به سطح «تغییر

هویت» ارتقا می‌یابد. این نکته یکی از مهمترین زمینه‌های پیوند کهن‌الگوی عیّاری با کهن‌الگوی توبه در ساختار اثر است.

عیّاری به منزلهٔ کنش اخلاقی، نه صرفاً حیله

در فرهنگ عیّاری، جوانمردی و اخلاق بر قدرت جسمانی تقدم دارد. در سمک عیّار تأکید شده که «سر همه جوانمردیها، نان دادن است» (سمک عیّار، ج ۵، ص ۴۳۳). این بُعد اخلاقی در نمایشنامه نیز حضوری پررنگ دارد. هنگامی که نصوح در چاه پنهان شده و عیّاران از هویّت او آگاه میشوند، نخستین واکنش خردک، نه تهدید که دلسوزی است: «بیچاره...» (نادری، ۱۳۸۸: ۲۸). عالمگیر نیز با وجود فشار رفیقانش برای فروش نصوح، از او دفاع میکند و خطاب به غریبک که قصد تعرض دارد، میگوید: «ای عیّار نه. این رسم ما نیست، ستم به غلامکانی چون او!» (نادری، ۱۳۸۸: ۳۱). در اوج تنش، آنگاه که دریابند شمشیر بر گردن نصوح میگذارد و او را وامیدارد تا عریان شود یا به گرماوه بازگردد، نصوح از غریبک یاری میطلبد: «ای برادر! برادری کن!» (نادری، ۱۳۸۸: ۵۷). این توسل به «برادری» استعاره‌ای از همان آیین جوانمردی و فتوّت است. در نهایت، عالمگیر به‌تنهایی در برابر هر سه عیّار دیگر می‌ایستد، شمشیرهایشان را از کمر باز میکند و میگوید: «من با این سه عیّار رفیقم... گناهند!» (نادری، ۱۳۸۸: ۹۲). این صحنه، عیّاری را نه یک حرفهٔ دزدی و غارت، که یک «کنش اخلاقی» نشان میدهد؛ همان که صفا آن را «الگویی فرهنگی و اخلاقی دانسته که در حافظهٔ تاریخی ایرانیان استمرار یافته است» (صفا، ۱۳۷۸: ۲۳۸).

تدبیر؛ محور هویّت عیّار

یکی از ارکان بنیادین کهن‌الگوی عیّاری، «تدبیر» است. در سمک عیّار آمده است: «عیّار باید در حیلت استاد بود و بسیار چاره باشد» (سمک عیّار، ج ۱، ۵۲۶). در نمایشنامه، عالمگیر نماد اعلای این ویژگی است. او شخصیتی است که همواره پیش از کُنش، می‌اندیشد. حرکت او تابع احساسات لحظه‌ای نیست، بلکه بر پایه برنامه‌ریزی استوار است. او شرایط را تحلیل میکند و با بهره‌گیری از موقعیت، بحران را مدیریت میکند. او از همان ابتدا با طرحی پیچیده وارد عمل میشود: «ترفندی کرده بودیم خاص کهنه عیّاران، اکنون که تو را یافته‌ایم به کار میبندیم» (نادری، ۱۳۸۸: ۵۲). این ترفند عبارت بوده است از نفوذ به گرماوه زنان اشراف عرب، به دست آوردن اعتماد ملک‌زاده، و در نهایت بردن هفت پیکر عربی به ایران. هرچند توبهٔ ناگهانی نصوح این رشته را پنبه میکند، امّا عیّاران با «تدبیر» خود، شکست را به فرصت تبدیل میکنند. اوج تدبیر عیّارانه را باید در صحنهٔ مواجهه با ملک‌زاده جستجو کرد. در این صحنه، عیّاران نه با شمشیر، که با روایت‌سازی و نمایش، دشمن را خلع سلاح میکنند. آنها داستانی میسازند که در آن، خود به عنوان درویشانی بی‌گناه و عالمگیر به مثابهٔ «درویشِ آزاردیده از چنگ عیّاران» ظاهر میشود. آنها با این نمایش، هم جان خود را میرهانند، هم ملک‌زاده را قانع میکنند که نصوح راهی ایران شده، و هم مقدمهٔ پیوستن ملک‌زاده به نصوح را فراهم میکنند. این همان «حیلت استادی» است که در سنّت عیّاری، برتر از زور بازو شمرده میشود. چنانکه محجوب تأکید کرده، «روش عیّاران، پنهان‌کاری و پوشیده رفتن و غافلگیر ساختن دشمن و وارد شدن از راههای غیر مستقیم بوده است» (محجوب، ۱۳۵۶: ۲) و این دقیقاً همان مسیری است که عیّاران نادری از طریق نقبهای زیرزمینی و داستان‌پردازی میپیمایند.

زبان رمز؛ نشانهٔ هویّت جمعی عیّاران

یکی دیگر از شگردهای عیّاران برای حفظ امنیت و پیشبرد اهداف، به‌کارگیری زبان رمز و اشارات مخفیانه است. در نمایشنامه، این وجه از هویّت عیّاری به‌خوبی بازنمایی شده است. هنگامی که عالمگیر می‌خواهد بدون برانگیختن

سوءظن، عیّاران دیگر را از نقشهٔ خود آگاه کند، «به اشاره‌ای با دو انگشت و مشت، ساکتشان میکند... و به سه رفیق گیج و مات خود چیزی را میفهماند» (نادری، ۱۳۸۸: ۱۹). این اشارات پنهان، زبانی است که تنها اعضای گروه آن را میفهمند و بیخبران از آن محرومند. در صحنهٔ رویارویی با ملک‌زاده نیز، هنگامی که دایه به حقیقت نزدیک میشود، عالمگیر با «اشارهٔ سریع با چشم و ابرو و دست و سر به عیّاران دیگر» (نادری، ۱۳۸۸: ۷۵) آنها را به سکوت و همراهی فرا میخواند. این زبان رمز، که کاملاً با سبک زندگی مخفی‌کارانهٔ عیّاران همخوانی دارد، نشان میدهد که عیّاران صرفاً یک جمع تصادفی نیستند، بلکه گروهی سازمان‌یافته با هویّت جمعی و قواعد ارتباطی خاص خویشند. نشانهٔ مشترک «ستاره» که عیّاران بر کف دست دارند نیز یکی دیگر از این رمزگان است. هنگامی که غریبک میخواهد به نصوح ثابت کند که شاددل گبر از پیوندان آنهاست، هر سه عیّار «کف دست خود را به او نشان میدهند» (نادری، ۱۳۸۸: ۵۵) که نقش ستاره بر آن حک شده است. این نشان، رمزی است که هویّت جمعی و پیوند پنهانی اعضای گروه را اثبات میکند.

بدین ترتیب، کهن‌الگوی عیّاری در نمایشنامهٔ «این قصه را ایرانیان نبشته‌اند» در چهار لایهٔ اصلی بازتولید شده است؛ بدل‌پوشی (با محوریت تغییر لباس به درویشی و استفاده از خرقه به‌عنوان پوشش استتار)، کنش اخلاقی (با تأکید بر نان دادن، رازداری، وفای به عهد و دفاع از مظلوم)، تدبیر (با طرح‌ریزی نقشه‌های پیچیده و روایت‌سازی برای فریب دشمن)، و زبان رمز (با استفاده از اشارات مخفیانه و نشانه‌های مشترک). مجموع این ویژگی‌ها، عیّاران نمایشنامه را به بازنمایی معاصر از کهن‌الگوی قهرمان عیّار در فرهنگ ایرانی بدل میکند.

۲. بازنمایی کهن‌الگوی دینی توبه در نمایشنامه

کهن‌الگوی توبه در این نمایشنامه، نه صرفاً به‌عنوان یک مفهوم انتزاعی، که در مقام موتور محرک پیرنگ و عامل اصلی دگرگونی شخصیت اصلی، نصوح، بازتولید شده است. توبه در اینجا با ارکان سه‌گانهٔ غزالی (علم، حال، عمل) انطباقی دقیق دارد و همزمان در نسبت با مفهوم تقدیر و حضور مرشد (درویش) صورت‌بندی میشود.

توبه به منزلهٔ آغاز تحول شخصیت (علم و حال)

نصوح در آغاز نمایشنامه شخصیتی است که شش سال در پوشش زنان زیسته و دلاک گرمابهٔ زنان اشراف عرب بوده است. او خود از این گذشته به‌عنوان «فساد» یاد میکند: «آخر آن فساد بود که میکردم... فساد!» (نادری، ۱۳۸۸: ۱۴). این اعتراف تلخ نشان میدهد که نصوح به مرحلهٔ «علم» از ارکان سه‌گانهٔ توبه رسیده است؛ یعنی به خطای خود آگاه شده است. عبدالرزاق کاشانی میگوید: «توبه هنگامی صحیح است که مکلف حقیقت گناه را بشناسد» (سجادی، ۱۳۷۵: ۲۶۴) و نصوح دقیقاً در همین موضع ایستاده است.

آنچه این آگاهی را در او پدید می‌آورد، دیدار با «درویش» (عالمگیر در لباس مرشد) در بازار است. درویش با فرمان «تنها بیا» و این جمله که «یا چنان نمای که باشی یا چنان باش که نمایی»، راز مردانگی او را فاش میکند و او را به توبه فرامیخواند (نادری، ۱۳۸۸: ۴۰). نصوح این لحظه را چنین روایت میکند: «گفتم ای شیخ پاره‌ای از این پوستین به من بده تا برکات تو به من برسد، گفت: اگر پوست مرا هم در خود کشی، سودی نکند تو را با این عمل کریه که تو میکنی» (همان). این سخن، همان «آتش توبه»‌ای است که به تعبیر عطار، «خداوند در درون بنده‌ای مشتعل میکند» (عطار، منطق‌الطیر: ۱۰۱).

اما توبه تنها به «علم» محدود نمیماند. تجربهٔ گرمابه، جایی که نگین ملک‌زاده گم میشود و تفتیش زنان آغاز میگردد، نصوح را به مرحلهٔ «حال» (احساس ندامت و خشیت) وارد میکند. توصیف او از آن لحظه، یک تجربهٔ عرفانی ناب است: «پیشانی من به دیوار آمده بود... گفتم: الهی مرا دیگر روی آن نیست که آشنات بخوانم... من بر

سر کفر خود رسیده‌ام، دین از من دور است و بخشش تو هم دور... کاری کن ای نشان کار و از این چاه که به آن فرو میروم مرا درآرا...» (نادری، ۱۳۸۸: ۴۶). این دعا که با «اخجلتا» (شرمسارم) پایان می‌یابد، تجسم همان حالت «خوف و رجا»یی است که قرآن مؤمنان را بدان فرامیخواند (اعراف: ۵۶). و درست در همین لحظه است که «بوی خوش عطرهای عربستان پیچید» و ملک‌زاده نگین را می‌یابد (نادری، ۱۳۸۸: ۴۷). نصوح این نجات را «مدد خدا» مینامد و همین تجربه، بنیاد توبهٔ او میشود.

توبه و گسست از هویت پیشین (عمل)

رکن سوم توبه در اندیشهٔ غزالی «عمل» است، یعنی تغییر رفتار و اراده. نصوح پس از تجربهٔ گرمابه، بی‌درنگ دست به عمل میزند: «بازار و نِیستان نو دروده را پای برهنه درنَوَردیدم... دشت و کوه و صحرا و بیابان را به جذبهٔ زیارت آن عارف جستم و نیافتم...» (نادری، ۱۳۸۸: ۴۷). این گریز از شهر، نه فقط یک فرار فیزیکی، که نمادی از «گسست از هویت پیشین» است. او نام «دل‌افروز» را پشت سر میگذارد و اینک در مقام «نصوح» گام برمیدارد.

اما آزمون واقعی توبه زمانی رخ میدهد که عیّاران او را تحت فشار میگذارند تا به گرمابه بازگردد و همدستشان شود. پاسخ نصوح قاطعانه است: «نه برادر مرا دستوری مده تا خدمت تو نکنم که یک گناه پس از توبه زشتتر باشد از هفتاد گناه پیش از آن. زندگی من دیگر کرای این نکند که توبه بشکنم و باز به گناهی که از یاد برده‌ام باز بگردم» (همان: ۵۳). این ایستادگی، تحقق همان تعریفی است که از «توبهٔ نصوح» در کتاب العین آمده: «أن لا یعود إلی مَا تابَ عَنه» (فراهیدی، ۱۴۰۹، ج ۳: ۱۱۹). نصوح دیگر به گناه بازنمیگردد: «اگر ریگ این بیابان شمارش شود، من از توبهٔ خود دست میکشم!» (نادری، ۱۳۸۸: ۵۴). او به روشنی «توبهٔ نصوح» را زیست میکند؛ توبه‌ای که به گفتهٔ دهخدا، «استوار کردن عزم بر هرگز انجام ندادن کاری» است (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل «توبه»).

نقش درویشی در بازتولید کهن‌الگوی توبه

در سنت عرفانی، توبه بدون حضور «پیر» به کمال نمیرسد. نجم رازی تأکید میکند که سالک به «شیخی کاردان، نامدار، پیش‌بین و صاحب کرامت» نیاز دارد (۱۳۷۳: ۲۵۷). در نمایشنامه، این نقش را «درویش» ایفا میکند. اوست که در بازار، راز نصوح را فاش میکند و او را به توبه فرامیخواند: «او را توبه‌ای باید، توبه‌ای نصوحانه» (نادری، ۱۳۸۸: ۴۱). اوست که نصوح را از شهر بیرون میکشد و راه بیابان را به او مینمایاند. نصوح نیز دقیقاً در مقام «مرید» در برابر او قرار میگیرد: «مجنون باشم اگر جز آن چه تو فرمایی کنم. اکنون آن میکنم که تو میفرمایی» (همان: ۱۵). با این حال، نادری در اینجا یک پیچش اساسی ایجاد میکند. درویش نه یک مرشد اصیل، که عیّاری است در لباس مرشد. او نصوح را نه از سر خیرخواهی محض، که برای استفاده در نقشهٔ خود به بیابان کشانده است. این دوگانگی در شخصیت درویش، پرسشی بنیادین پیش میکشد؛ آیا توبه‌ای که با فریب آغاز شده باشد، میتواند راستین باشد؟ پاسخ نمایشنامه مثبت است. توبهٔ نصوح، با وجود انگیزهٔ فریب‌کارانهٔ درویش، به دلیل خلوص درونی خود اوست که به سرانجام میرسد. گویی به تعبیر ابوسعید ابوالخیر، «این به جهد بنده نباشد به فضل خداوند باشد» (اسرارالتوحید: ۲۸۸). خداوند است که «توبه میدهد» و بنده فقط «توبه میکند» (منطق‌الطیر: ۱۰۱).

مفهوم تقدیر در برابر تدبیر

یکی از محوریترین جلوه‌های کهن‌الگوی توبه در این نمایشنامه، تقابل «تقدیر» و «تدبیر» است. عیّاران با تدبیر خود نقشه‌ای پیچیده برای نفوذ به حرمسرای خلیفه چیده‌اند، اما این نقشه با توبهٔ نصوح مختل میشود. عالمگیر خود به این نکته اعتراف میکند: «کاغذ ورقی دوروی دارد... یک سو تدبیر ما بود، آن سو تقدیر» (نادری، ۱۳۸۸: ۴۷). غریبک نیز این تقابل را چنین تبیین میکند: «الهی! انسان می‌اندیشد که از خدای فکّ است. اما بر هر عمل

آدمی نام خدای حکّ است... کاغذ ورقی دوروی دارد، یک سو تدبیر آدمی یک سو تقدیر خداوندی» (همان: ۹۱). این سخن بازتاب همان باور عرفانی است که «بنده هنگامی توبه میکند که خداوند توبه دهد» (منطق‌الطیر: ۱۰۱). جلوهٔ عینی این تقدیر، در همان ماجرای نگین گمشده در گرمابه رخ میدهد. نگین که وسیلهٔ تفتیش و عامل احتمالی رسوایی نصوح است، به شکلی معجزه‌آسا پیدا میشود. اما نمایشنامه رازی را فاش میکند؛ این ملک‌زاده بوده که نگین را پنهان کرده است. با این حال، برای نصوح که از این راز، بی‌خبر است، یافتن نگین «مدد خدا» محسوب میشود. این دوگانگی ظریف (از یک سو عمل انسانی ملک‌زاده، از سوی دیگر تفسیر الهی نصوح) همان جایی است که توبه، مرز میان تدبیر بشری و تقدیر الهی را درمینَوَردد. نمایشنامه این تقابل را در صحنه‌های متعدد دیگری نیز برجسته میکند. آن‌جا که عیّاران قصد دارند نصوح را با زور و تهدید وادار به بازگشت به گرمابه کنند، ناگهان سپاه ملک‌زاده از راه میرسد و نقشه را بر هم میزند. عالمگیر خود به این «مدد الهی» اذعان میکند: «خدا در کار ما خلل و خرابی کرد» (نادری، ۱۳۸۸: ۲۱). و آنگاه که دریابند از او میپرسد «نگین را که یافت؟»، پاسخ میدهد: «آن که میدان او بی‌کس است!» و رو به آسمان میکند (همان: ۴۸). این دیالوگها نشان میدهند که حتی عیّاران نیز به تدریج درمی‌یابند که نیرویی فراتر از تدبیر آنان در کار است. در پایان، این «تقدیر» است که پیروز میشود. نصوح از چنگ عیّاران و سپاهیان خلیفه میگریزد و راهی ایران میشود، بی‌آنکه به گناه بازگشته باشد. توبهٔ او، که با «علم» (آگاهی از خطا)، «حال» (تجربهٔ خوف و رجا و مدد الهی) و «عمل» (ایستادگی در برابر وسوسه و گریز از گناه) همراه بوده، به کمال میرسد. نام او، «نصوح»، که در روایت کهن، یادآور «توبهٔ نصوح» است، در نمایشنامه نیز به سرانجامِ این توبه گره میخورد: او «نصوح» است، هم در نام و هم در عمل.

۳. دیالکتیک کهن‌الگوهای عیّاری و توبه؛ از تقابل تا همگرایی

در بخش‌های پیشین نشان داده شد که نمایشنامهٔ «این قصه را ایرانیان نبشته‌اند» دو کهن‌الگوی بنیادین فرهنگ ایرانی-اسلامی، یعنی «عیّاری» و «توبه» را به شکلی نظام‌مند بازنمایی کرده است. اما معنای نهایی اثر نه در بازنمایی مجزای این دو کهن‌الگو، که در تعامل، تنش و در نهایت سنتز میان آنها نهفته است. این همان فرایندی است که یونگ آن را «وحدت اضداد» نامیده است. در این نمایشنامه، عیّاری در مقام «تز» و توبه در مقام «آنتی‌تز» ظاهر میشوند و از طریق یک فرآیند دیالکتیکی، به «سنتزی» هویتی می‌انجامند که فراتر از هر دو است.

عیّاری به منزله «تز»

کهن‌الگوی عیّاری در این نمایشنامه، از طریق شخصیت عالمگیر و یارانش تجسّم می‌یابد. تز عیّاری بر سه اصل بنیادین استوار است: «تدبیر» انسانی، «کنش جمعی» و «پنهان‌کاری». عیّاران با اتکا به این اصول، طرحی بزرگ برای ربودن «هفت پیکر عربی» ریخته‌اند و برای اجرای آن، از همهٔ شگردهای کهن‌الگوی عیّاری (بدل‌پوشی، نقب‌زنی، زبان رمز، حیله‌گری) بهره میگیرند. عالمگیر، در مقام سرکرده، نماد اعلای این تز است. او با پوشیدن خرقه، خود را به شکل «درویش» درآورده، نصوح را فریفته، و او را به بیابان کشانده است.

این تز اما یک «خودآگاهی» کامل نیست. عیّاران در آغاز، تنها به موفقیت «تدبیر» خود می‌اندیشند و جایی برای «تقدیر» یا نیرویی فراتر از ارادهٔ انسانی قائل نیستند. غریبک به‌صراحت اعتراف میکند گم شدن انگشتر ملک‌زاده و پیدا شدنش، همگی بخشی از ترفند از پیش طراحی‌شدهٔ خود آنها بوده است، نه یک تقدیر الهی:

«انگشتری را به گرماوه، زن اخترشناس ربود و هم او به دیگران نمود و این از ترفندان ما بود و هم‌دستهٔ ما، زن اخترشناس، شاددل گبر.» (نادری، ۱۳۸۸: ۵۵)

و در ادامه، با لحنی طعن‌آمیز به نصوح میگوید:

«گفتم فصلی در توبهٔ توست که اگر عارفان وقت حاضر شوند به شنیدن آن، انگشت به دندان بگیرند و آن فصلی است که ما نبشته‌ایم!» (همان: ۵۶). تعبیر «آن فصلی است که ما نبشته‌ایم» تأکیدی است بر اینکه حتی آنچه نصوح «مدد خدا» مینامد، در حقیقت بخشی از نقشهٔ عیّاران بوده است. این همان نقطهٔ کور تز عیّاری است؛ اتکای مطلق به نیروی انسانی و نادیده گرفتن ابعاد دیگر هستی. جاییکه هنوز در موضع «خودبنیادی» ایستاده‌اند و جایی برای تقدیر قائل نیستند. چنانکه هگل میگوید، تز «در درون خود نارساییها و تناقضهایی دارد» (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۱۹۶) و همین نارساییها زمینه را برای ظهور آنتی‌تز فراهم میکند.

بنابراین، مرحلهٔ نخست را میتوان چنین صورت‌بندی کرد: عیّاری = تدبیر + کنش + خودبنیادی

توبه به منزله «آنتی‌تز»

آنتی‌تز در این نمایشنامه، کهن‌الگوی «توبه» است که عمدتاً از طریق شخصیت نصوح تجلی می‌یابد. اگر تز عیّاری بر «تدبیر» استوار بود، آنتی‌تز توبه بر «تقدیر» و «مدد الهی» تکیه دارد. نصوح، برخلاف عیّاران، نه به نیرنگ و تدبیر خود، که به لطف خدا امید بسته است: «من مدد خدای را دیده‌ام و به آن مدد دلبندم» (نادری، ۱۳۸۸: ۲۶). تقابل تز و آنتی‌تز در نمایشنامه، در صحنه‌های متعددی به اوج میرسد. با پیشرفت روایت، شخصیتها با افق معنایی تازه‌ای مواجه میشوند که بر محور توبه و تقدیر الهی استوار است. گفتار غریبک بیانگر همین دگرگونی است: «آنچه انسان کند، آن است که خدای مقدر فرموده ... یک سو تدبیر آدمی، یک سو تقدیر خداوندی» (همان: ۹۱). این عبارت، استقلال مطلق تدبیر انسانی را به چالش میکشد و شخصیت را به سوی خدابنیادی هدایت میکند. روشنترین نمونهٔ آن، جایی است که دریابند، شمشیر بر گردن نصوح میگذارد و او را وامیدارد که توبه بشکند و به گرمابه بازگردد. نصوح در این لحظه، تز عیّاری (بازگشت به تدبیر و همکاری با عیّاران) را قاطعانه رد میکند: «نه برادر... یک گناه پس از توبه زشتتر باشد از هفتاد گناه پیش از آن. زندگی من دیگر کرای این نکند که توبه بشکنم» (همو: ۵۳). این «نه» گفتن، لحظهٔ نفی تز توسط آنتی‌تز است. اما دیالکتیک هگلی در همین نقطه متوقف نمیشود. آنتی‌تز نیز به نوبهٔ خود نارسایی‌هایی دارد؛ توبهٔ نصوح، هرچند راستین، منفعل و گریزنده است. او میخواهد از شهر بگریزد، از عیّاران بگریزد، از سپاه خلیفه بگریزد. توبه او «تدبیر» را نفی کرده، اما «کُنش» جایگزینی برای آن ارائه نداده است. این همان نارسایی آنتی‌تز است که زمینه را برای سنتز فراهم میکند.

ساختار هویت در این مرحله چنین است: توبه = تقدیر + ایمان + خدابنیادی.

سنّتز؛ بازتولید هویّت جدید

سنتز در این نمایشنامه، به یکباره و در یک نقطهٔ خاص رخ نمیدهد، بلکه فرایندی تدریجی است که در طول نمایشنامه و از طریق تعامل شخصیتها، شکل میگیرد. به تعبیر کاپلستون، «سنتز، وحدتی است که در عین حفظ تمایزها، آنها را در کلیّتی منسجم، گرد می‌آورد و از این طریق، به مرحله‌ای عالیتر از آگاهی و واقعیت راه میبرد» (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۲۱۰).

آنچه در پایان نمایش رخ میدهد، نه نفی عیّاری و نه نفی توبه، بلکه ادغام این دو، در کلیّتی تازه است که میتوان آن را «عیّاری خدابنیاد» نامید. در این سنتز، ویژگیهای بنیادین هر دو کهن‌الگو حفظ میشود، اما نسبت آنها با یکدیگر دگرگون میگردد.

۱. عالمگیر؛ عیّاری که تقدیر را پذیرفت

عالمگیر در پایان نمایشنامه، همچنان یک عیّار است. او هنوز نقشه میکشد، تدبیر میکند و به فکر سود مادی است: «سرکردهٔ این سپاه، ملک‌زاده‌ای است که به وزن او دینار میتوان گرفت!» (نادری، ۱۳۸۸: ۹۵). این جمله نشان

میدهد که هدف او تغییر نکرده و ذهنیت عیّارانه‌اش پابرجاست. با این حال، آنچه تغییر کرده، نحوهٔ نسبت او با تقدیر است. عالمگیر در آغاز نمایشنامه، خلل در نقشه را به «خدا» نسبت میداد با لحنی سرخورده: «خدا... خدا در کار ما خلل و خرابی کرد» (همان: ۲۱). اما در ادامه، او نه تنها از این خلل نمیگریزد، بلکه آن را به رسمیت میشناسد و طرحی تازه متناسب با آن میریزد.

۲. نمایش در نمایش؛ جایی که توبه و نیرنگ یکی میشوند

روشنترین جلوهٔ سنتز را باید در صحنهٔ مواجهه با ملک‌زاده و دایه دید. در این صحنه، عیّاران برای فریب سپاه خلیفه، داستان زندگی خود را با جابه‌جایی نقشها بازسازی میکنند. آنها خود را «درویشانی آزاردیده» جا میزنند و عالمگیر در دو نقش همزمان ظاهر میشود: از یک سو «درویشی» است که از «عالمگیرِ عیّار» تازیانه خورده، و از سوی دیگر خودِ همان عیّاری است که مخاطب میشناسد. او در این نمایش به گذشتهٔ خود استناد میکند: «های عیّار به شبهای سیاهی که در بند و زندان با تو بودم سوگند! او توبه کرد...» (همو: ۸۵). این جمله، خودبازنمایی یک تحول است: عیّار دیروز، اکنون از زبان یک «درویش»، به توبهٔ خود شهادت میدهد. سپس، در اوج نمایش، عیّاران شمشیرهایشان را از زیر خرقه بیرون میکشند و آنها را بر زمین می‌افکنند: «شمشیر افکندند و رفتند» (همو: ۹۲). این «شمشیر افکندن» اگرچه در ظاهر بخشی از یک نیرنگ برای فریب دشمن است، اما از آنجا که بازیگران آن، خودِ عیّارانند و داستانی که بازی میکنند، روایت زندگی خودشان است، نمیتوان آن را صرفاً «دروغ» دانست. مرز میان «بازی» و «حقیقت» در این صحنه به‌عمد مخدوش شده است. عیّاران با این نمایش، هم جان خود را نجات میدهند (کنش عیّارانه) و هم به تحول درونیشان صورت نمادین میبخشند. توبه در اینجا دیگر مانعی برای تدبیر نیست، بلکه جزئی از خودِ تدبیر است. اوج این تحول، آنجاست که عالمگیر، شمشیر از کمر عیّاران باز میکند و میگوید: «من با این سه عیّار رفیقم... گناهند!» (همو). این جمله، اعتراف به گناهکاری است. عالمگیر در پایان، عیّاری است که هم تدبیر میکند و هم گناهکار بودن خویش را میپذیرد. این همان سنتز است؛ «عیّار خودبنیاد» به «عیّار خدابنیاد» تبدیل شده است.

۳. نصوح و ملک‌زاده؛ حرکت از توبهٔ منفعل به رهایی فعال

سنتز هویتی تنها به عیّاران محدود نمیماند. خود نصوح نیز در پایان، دیگر یک «تائب منفعل» نیست که فقط از گناه بگریزد. روشنترین نشانهٔ این تحول، لحظه‌ای است که دریابند طناب چاه را بالا میکشد تا او را بیرون آورد، اما به جای نصوح، «بافه‌ای موی زنانه با طناب بالا می‌آید» و دریابند میگوید: «رفته. گریخته» (همو: ۹۴). این «موی بریده» یک کنش کاملاً نمادین است. او با این کار، هم دل‌افروز را برای همیشه در چاه دفن کرده و هم پیامی به جا گذاشته است: «من دیگر آن کسی نیستم که میشناختید.» این بریدن و گریختن، دیگر فقط توبه نیست، یک کنش عیّارانه است در دل یک توبه. توبه او را از گناه رهانده، اما این تدبیر عیّاران (نقب) و کنش فعال خود اوست که مسیر رهایی را میگشاید.

ملک‌زاده نیز که از عشقش به نصوح آگاه شده، خرقه میپوشد و به درون نقب میرود. این حرکت او نیز سنتز است؛ دختر خلیفه، با فریب عیّاران (تدبیر) و با عشق به یک تائب (تقدیر) از پدر جدا میشود و راهی ایران میگردد. بدین ترتیب، سنتز نهایی نمایشنامه را میتوان چنین صورت‌بندی کرد: عیّاری (تز) + توبه (آنتی‌تز) = قهرمان ایرانی-اسلامی (سنتز).

اما این قهرمان، یک «قدیس» نیست. او موجودی است پیچیده و متناقض، که در آنِ واحد هم به سود مادی می‌اندیشد و هم گناهکار بودن خود را پذیرفته، هم تدبیر میکند و هم تقدیر را به رسمیت میشناسد. این سنتز،

حذف یکی از دو قطب نیست، بلکه «رفع» آنهاست، به همان معنایی که هگل میگوید: نفی، حفظ و ارتقا در یک کلیّت تازه.

نتیجه گیری

پژوهش حاضر با هدف تحلیل نسبت میان دو کهن‌الگوی عیّاری و توبه در نمایشنامه «این قصه را ایرانیان نبشته‌اند» انجام شد و کوشید با بهره‌گیری از نظریه کهن‌الگوهای کارل گوستاو یونگ، ساختار معنایی اثر را از سطح روایت به سطح بازتولید هویت فرهنگی و دینی ارتقا دهد. پرسش اصلی تحقیق این بود که آیا این دو کهن‌الگو در متن نمایشنامه در تقابل با یکدیگر قرار دارند یا در فرآیندی پویا به همگرایی می‌رسند. نتایج پژوهش نشان داد که ساختار اثر بر حذف یکی از این دو نظام معنایی استوار نیست، بلکه از رهگذر تعامل و تنش میان آنها، هویتی تازه و پیچیده شکل می‌گیرد.

تحلیل متن نشان داد که در آغاز روایت، جهان شخصیت‌ها بر محور عیّاری سازمان یافته است. تدبیر، تغییر چهره، زبان رمز، طراحی نقشه و توانایی عبور از بحران، مهم‌ترین عناصر هویت آنان را تشکیل میدهد. در این مرحله، شخصیت به توانایی‌های خویش اتکا دارد و حل مسائل را در گرو خرد عملی و کنش آگاهانه میداند. بنابراین، عیّاری در نمایشنامه نه صرفاً مجموعه‌ای از ترفندها، بلکه نظامی اخلاقی و فرهنگی است که بر جوانمردی، مسئولیت‌پذیری و کنش فعال استوار است.

اما روایت در این نقطه متوقف نمیشود. با ورود مفاهیمی چون توبه، درویشی و تقدیر الهی، بنیان هویت اولیه شخصیت‌ها مورد بازاندیشی قرار می‌گیرد. توبه در این اثر صرفاً ندامت از گذشته نیست، بلکه فرآیندی برای بازسازی شخصیت است؛ فرآیندی که در آن انسان از اتکای مطلق به خویشتن فاصله گرفته و کنش خود را در نسبت با حقیقتی فراتر از خود معنا میکند. از این منظر، توبه یک دگرگونی وجودی است و نه یک رفتار مقطعی.

بر اساس چارچوب نظری یونگ، این تحول را میتوان نوعی حرکت در مسیر فردیت‌یابی دانست. شخصیت از مرحله‌ای که «من» مرکز همه تصمیم‌هاست، به مرحله‌ای می‌رسد که میان نیروهای متعارض شخصیت نوعی وحدت برقرار میشود. به همین دلیل، توبه در نمایشنامه به معنای نابودی گذشته نیست، بلکه به معنای بازتفسیر آن در سطحی کامل‌تر است. شخصیت تجربه‌های عیّارانه خود را کنار نمی‌گذارد، بلکه آنها را در افقی معنوی بازتعریف میکند.

یکی از مهم‌ترین یافته‌های پژوهش آن است که درویشی در نمایشنامه دو کارکرد هم‌زمان دارد. در آغاز، لباس درویشی یکی از شگردهای عیّارانه برای استتار هویت و پیشبرد نقشه است؛ اما در ادامه، همین پوشش به نمادی از تحول درونی تبدیل میشود. بدین ترتیب، درویشی از یک ابزار روایی فراتر رفته و به حلقه اتصال میان عیّاری و توبه بدل میشود. این ویژگی نشان میدهد که نمایشنامه آگاهانه مرز میان دو سنّت فرهنگی و دینی را درهم می‌شکند.

تحلیل مفهوم تقدیر و تدبیر نیز نشان داد که متن رابطه‌ای تقابلی میان این دو برقرار نمیکند. در مرحله نخست، تدبیر محور اصلی کنش شخصیت است، اما در ادامه، تقدیر الهی افق معنایی تازه‌ای برای همان تدبیر فراهم می‌آورد. بنابراین، نمایشنامه نه اراده انسان را نفی میکند و نه آن را مطلق می‌سازد؛ بلکه تدبیر انسانی را در پرتو تقدیر الهی معنا می‌بخشد. از این رو، میتوان گفت که اثر نوعی آشتی میان عقل عملی و ایمان دینی برقرار میکند.

بر همین اساس، فرآیند اصلی نمایشنامه را میتوان به صورت یک حرکت دیالکتیکی توضیح داد. در مرحله نخست، عیّاری به عنوان «تز» روایت ظاهر میشود؛ هویتی که بر خودبنیادی، تدبیر و کنش فعال استوار است. سپس توبه

به منزله «آنتی‌تز» وارد روایت میشود و اتکای مطلق شخصیت به توانایی‌های خویش را به چالش می‌کشد و او را به سوی خدابنیادی سوق میدهد. اما پایان نمایشنامه به پیروزی یکی بر دیگری نمی‌انجامد؛ بلکه از دل این تنش، سنّتزی تازه شکل می‌گیرد که در آن ویژگیهای مثبت هر دو حفظ و در سطحی بالاتر بازسازی میشوند. به بیان دیگر، شخصیت نه عیّار گذشته باقی می‌ماند و نه صرفاً سالکی منزوی، بلکه به قهرمانی تبدیل میشود که تدبیر را در پرتو ایمان و کنش را در افق حقیقت الهی معنا میکند.

از این رو، میتوان نتیجه گرفت که حرکت شخصیت‌ها از «عیّار خودبنیاد» به «عیّار خدابنیاد» مهم‌ترین تحول هویتی نمایشنامه است. در این مسیر، تغییر چهره به تغییر هویت، تدبیر به حکمت، و استتار ظاهری به کشف حقیقت درونی تبدیل میشود. بدین ترتیب، نمایشنامه نه تقابل فرهنگ ایرانی و اندیشه اسلامی، بلکه امکان همگرایی و تکامل آنها را به تصویر می‌کشد.

در نهایت، نوآوری اصلی این پژوهش در آن است که نشان میدهد نمایشنامه «این قصه را ایرانیان نبشته‌اند» با بهره‌گیری از سازوکاری دیالکتیکی، دو کهن‌الگوی بزرگ فرهنگ ایرانی و اسلامی را در برابر یکدیگر قرار نمیدهد، بلکه آنها را در فرآیندی پویا به هم پیوند میدهد و از رهگذر این پیوند، الگویی تازه از قهرمان ایرانی–اسلامی را بازتولید میکند؛ قهرمانی که خرد، جوانمردی، مسئولیت اجتماعی، ایمان و توبه را به صورت هم‌زمان در خود جمع کرده و از همین رهگذر به هویتی جامع و پایدار دست می‌یابد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی مصوب در دانشگاه شهید مدنی آذربایجان استخراج شده است. سرکار خانم دکتر ویدا دستمالچی استاد راهنما و سرکار خانم آوا کاظمی دانشجو در گردآوری داده‌ها و تنظیم نهایی مقاله نقش داشته‌اند و محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر دو پژوهشگر میباشد.

تشکر و قدردانی

سپاس خدای را که در این جُستار، قلم را از پیچ و خم تضادها به روشنای همگرایی رهنمون شد.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی میدهند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده است و گزارش پژوهشی آن حاصل فعالیتهای پژوهشی نویسندگان آن میباشد و نامبردگان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق بر اساس قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تقلب و تخلفی در آن صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بر عهده نویسنده مسئول میباشد و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرد.

REFERENCES

The Holy Quran. (n.d.).

Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2015). A Glossary of Literary Terms (11th ed.). Boston.

Afkhami Aqda, Reza, et al. (1395 Sh./2016). Bāztāb-e seh āyīn-e ṣaʿlūkī, ʿayyārī va shovāliye-garī dar āyene-ye adabiyāt [The Reflection of the Three Traditions

of Ṣaʿlūkī, ʿAyyārī, and Chivalry in the Mirror of Literature]. Yazd: Yazd University Press.

Alagheh, Fatemeh. (1377 Sh./1998). "Morūrī bar fityān va futuwwat-nāmeh-hā" [A Review of Fityān and Futuwwat-nāmas]. Farhang, no. 25, pp. 295–317.

Al-Arjānī, Farāmarz ibn Khodādād ibn ʿAbd Allāh al-Kātib. (1343 Sh./1964). Samak-e ʿAyyār [Samak the ʿAyyār]. Edited with an introduction by Parviz Nātel Khānlarī. 5 vols. Tehran: Bonyād-e Farhang-e Irān.

Attār Nīshābūrī, Farīd al-Dīn. (1372 Sh./1993). Manṭiq al-ṭayr [The Conference of the Birds]. Edited by Seyyed Sādeq Gowharīn. 9th ed. Tehran: ʿElmī va Farhangī.

Attār Nīshābūrī, Farīd al-Dīn. (1380 Sh./2001). Muṣībat-nāmeh [The Book of Affliction]. Edited by Nūrānī-Veṣāl. 5th ed. Tehran: Veṣāl.

Bahār, Mehrdād. (1360 Sh./1981). "Varzesh-e bāstānī-ye Īrān va rīsheh-hā-ye tārīkhī-ye ān" [The Ancient Sport of Iran and Its Historical Roots]. Chīstā, no. 2, pp. 140–159.

Campbell, Joseph. (1394 Sh./2015). Qahramān-e hezār-chehreh [The Hero with a Thousand Faces]. Translated by Shādī Khosrowpanāh. 6th ed. Tehran: Gol-e Āftāb.

Copleston, Frederick. (1388 Sh./2009). Tārīkh-e falsafeh: az Fīshte tā Nīcheh [A History of Philosophy: From Fichte to Nietzsche]. Vol. 7. Translated by Dāryūsh Āshūrī. Tehran: ʿElmī va Farhangī va Sorūsh.

Dehkhodā, ʿAlī-Akbar. (1377 Sh./1998). Lughat-nāmeh [Dehkhodā's Lexicon]. 2nd ed. of the new series. Tehran: University of Tehran Press.

Farāhīdī, Khalīl ibn Aḥmad. (1409 AH/1988). Kitāb al-ʿAyn [The Book of the Letter ʿAyn]. Qom: Muʾassasat Dār al-Hijra.

Fatḥī, Ḥasan, & Moūsāzādeh, Ṣadīqeh. (1390 Sh./2011). "Diālektīk-e Hegel: santezī az diālektīk-e Kānt dar barābar-e diālektīk-e Aflāṭūn" [Hegel's Dialectic: A Synthesis of Kant's Dialectic versus Plato's Dialectic]. Tārīkh-e Falsafeh, no. 1, pp. 49–80.

Frye, Northrop. (1391 Sh./2012). Kālbod-shekāfī-ye naqd [Anatomy of Criticism]. Translated by Ṣāleḥ Ḥoseynī. Tehran: Nīlūfar.

Ghazālī, Abū Ḥāmid Muḥammad. (1366 Sh./1987). Iḥyāʾ ʿulūm al-dīn [The Revival of the Religious Sciences]. Translated by Muʾayyid al-Dīn Khwārazmī. Vol. 4. Tehran: ʿElmī va Farhangī.

Ghazālī, Abū Ḥāmid Muḥammad. (1386 Sh./2007). Kīmiyā-ye saʿādat [The Alchemy of Happiness]. Edited by Ḥoseyn Khadīvjam. Tehran: ʿElmī va Farhangī.

Jaʿfarpūr, Mīlād, & ʿAlavī Moqaddam, Mohyār. (1392 Sh./2013). "Maḍmūn-e ʿayyārī va javānmardī va āmūzeh-hā-ye taʿlīmī va ilqāyī-ye ān dar ḥamāseh-hā-ye manthūr (muṭāleʿe-ye mowredī-ye Samak-e ʿAyyār, Dārāb-nāmeh va Fīrūz Shāh-nāmeh)" [The Theme of ʿAyyārī and Jawānmardī and Its Didactic and Indoctrinational Teachings in Prose Epics: A Case Study of Samak-e ʿAyyār,

Dārāb-nāma, and Fīrūz Shāh-nāma]. Matn-shenāsī-ye Adab-e Fārsī, no. 3, pp. 13–36.

Jām (Zhandeh Pīl), Aḥmad. (1350 Sh./1971). Uns al-ṭā'ibīn wa ṣirāṭ Allāh al-mubīn [The Intimacy of the Repentant and the Manifest Path of God]. Edited by ʿAlī Fāżel. Tehran: Bonyād-e Farhang-e Īrān.

Jung, Carl Gustav. (1969). The Archetypes and the Collective Unconscious. Translated by R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press.

Jung, Carl Gustav. (1389 Sh./2010). Insān va sambol-hāyash [Man and His Symbols]. Translated by Maḥmūd Solṭānīyeh. Tehran: Jāmī.

Jung, Carl Gustav. (1390 Sh./2011a). Āyon [Aion]. Translated by Parvīn Farāmarzī. 2nd ed. Tehran: Beh Nashr.

Jung, Carl Gustav. (1390 Sh./2011b). Ravān-shenāsī-ye nā-khodāgāh [Psychology of the Unconscious]. Translated by Moḥammad ʿAlī Amīrī. Tehran: ʿElmī va Farhangī.

Kulaynī, Muḥammad ibn Yaʿqūb. (1407 AH/1986). Al-Kāfī [The Sufficient]. Tehran: Dār al-Kutub al-Islāmīya.

Mahjoub, Mohammad Jaʿfar. (1356 Sh./1977). "Āyīn-e ʿayyārī va javānmardī" [The Tradition of ʿAyyārī and Jawānmardī]. Honar va Mardom, nos. 184–185.

Mahjoub, Mohammad Jaʿfar. (1382 Sh./2003). Adabiyāt-e ʿāmiyāne-ye Īrān: majmūʿe-ye maqālāt darbāre-ye afsāneh-hā va ādāb va rosūm-e mardom-e Īrān [Iranian Folk Literature: A Collection of Articles on Iranian Folktales and Customs]. Vol. 1. Tehran: Nashr-e Cheshmeh.

Maḥmūdī, Maryam. (1390 Sh./2011). "Towbeh az dīdgāh-e ʿAṭṭār" [Repentance from ʿAṭṭār's Perspective]. Pazhūhesh-nāme-ye Taḥqīqāt-e Zabān va Adab-e Fārsī-ye Dāneshgāh-e Āzād-e Islāmī, no. 4, pp. 147–158.

Mīrzāyī, Hājar, & Najafī, Zohreh. (1402 Sh./2023). "Kārkard-hā-ye farhangī-ye badal-pūshī dar jeld-e avval-e Abū Muslim-nāmeh" [The Cultural Functions of Cross-Dressing in the First Volume of Abū Muslim-nāma]. Muṭāleʿāt-e Tārīkh-e Farhangī, vol. 14, no. 55, pp. 157–191.

Muḥammad ibn Munavvar. (1366 Sh./1987). Asrār al-tawḥīd [The Mysteries of Unity]. Edited by Moḥammad Reżā Shafīʿī Kadkanī. Vol. 1. Tehran: Āgāh.

Nāderī, ʿAlī Reżā. (1388 Sh./2009). Īn qeṣṣeh rā Īrāniyān nebeshteh-and [This Tale Has Been Written by Iranians]. Tehran: Namāyesh.

Nātel Khānlarī, Parvīz. (1364 Sh./1985). Shahr-e Samak: tamaddon va farhang, āyīn-e ʿayyārī, lughāt, amthāl va ḥekam [The City of Samak: Civilization and Culture, the ʿAyyārī Tradition, Vocabulary, Proverbs, and Sayings]. Tehran: Āgāh.

Qushayrī, ʿAbd al-Karīm ibn Hawāzin. (1374 Sh./1995). Al-Risāla al-Qushayriyya [The Qushayrī Treatise]. Translated by Abū ʿAlī Ḥasan ibn Aḥmad ʿUthmānī. Edited by Badīʿ al-Zamān Furūzānfar. Vol. 1. Tehran: ʿElmī va Farhangī.

Rāzī, Najm al-Dīn. (1373 Sh./1994). Mirṣād al-ʿibād [The Watchtower of the Servants]. Edited by Moḥammad Amīn Riyāḥī. 5th ed. Tehran: ʿElmī va Farhangī.

Ṣafā, Zabīḥ Allāh. (1378 Sh./1999). Tārīkh-e adabiyāt-e Īrān [History of Iranian Literature]. Vol. 2. Tehran: Ferdows.

Ṣafā, Zabīḥ Allāh. (1384 Sh./2005). Ḥamāseh-sarāyī dar Īrān: az qadīm-tarīn ʿahd-e tārīkhī tā qarn-e chahārdahom-e hejrī [Epic Writing in Iran: From the Earliest Historical Period to the Fourteenth Century AH]. 4th ed. Tehran: Amīr Kabīr.

Sajjādī, Seyyed Jaʿfar. (1375 Sh./1996). Farhang-e eṣṭelāḥāt va taʿbīrāt-e ʿerfānī [A Dictionary of Mystical Terms and Expressions]. Tehran: Ṭahūrī.

Shahsavan, Mansoureh. (1399 Sh./2020). "Taḥlīl-e sākhtārī-ye towbe-ye naṣūḥ dar Ṣaḥīfe-ye Sajjādīyeh" [A Structural Analysis of Sincere Repentance (Tawba-ye Naṣūḥ) in al-Ṣaḥīfa al-Sajjādiyya]. Faṣlnāme-ye Takhaṣṣoṣī-ye Qurʾān va Ḥadīth-e Safīneh, no. 68, pp. 143–153.

Shajīʿī, Pourān. (1373 Sh./1994). Jahān-bīnī-ye ʿAṭṭār [ʿAṭṭār's Worldview]. Tehran: Virāyesh.

Shakī, M. (1372 Sh./1993). "Drust-dēnān" [The Righteous]. Maʿārif, no. 28, pp. 28–53.

Ṭabāṭabāʾī, Seyyed Moḥammad Ḥoseyn. (1374 Sh./1995). Tafsīr al-Mīzān [Al-Mīzān fī Tafsīr al-Qurʾān]. Persian translation. Vol. 4. Qom: Daftar-e Enteshārāt-e Eslāmī.

Yāvarī, Ḥourā. (1386 Sh./2007). Ravān-kāvī va adabiyāt: az sepehr-e neshāneh-hā [Psychoanalysis and Literature: From the Sphere of Signs]. Tehran: Sokhan.

Zarqānī, Mehdī, et al. (1398 Sh./2019). Tārīkh-e badan dar adabiyāt [The History of the Body in Literature]. Tehran: Sokhan.

Zokāyī, Moḥammad Saʿīd, & Amnpūr, Maryam. (1393 Sh./2014). Dar-āmadī bar tārīkh-e farhangī-ye badan dar Īrān [An Introduction to the Cultural History of the Body in Iran]. 2nd ed. Tehran: Tīsā.

فهرست منابع فارسی

قرآن کریم.

الارجانی، فرامرز بن خداد بن عبدالله الکاتب. (۱۳۴۳). سمک عیار. مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری. ۵ جلد. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

افخمی‌عقدا، رضا. و همکاران. (۱۳۹۵). بازتاب سه آیین صعلوکی، عیّاری و شوالیه گری در آینه ادبیات. یزد: دانشگاه یزد.

بهار، مهرداد. (۱۳۶۰). «ورزش باستانی ایران و ریشه‌های تاریخی آن»، چیستا، شماره ۲، صص ۱۴۰-۱۵۹.

جام (ژنده‌پیل)، احمد. (۱۳۵۰). انس الطائبین و صراط الله المبین. تصحیح علی فاضل. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

جعفرپور، میلاد. و علوی مقدم، مهیار. (۱۳۹۲). «مضمون عیاری و جوانمردی و آموزه‌های تعلیمی و القایی آن در حماسه‌های منثور (مطالعهٔ موردی سمک عیار، داراب نامه و فیروز شـــاه نـامـه)»، متن شناسی ادب فارسی، شماره ۳، صص ۱۳-۳۶.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. چاپ دوم از دورهٔ جدید. تهران: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.
ذکایی، محمدسعید، و امن پور، مریم. (۱۳۹۳). درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران. چاپ دوم. تهران: تیسا.
رازی، نجم‌الدین. (۱۳۷۳). مرصادالعباد. تصحیح محمدامین ریاحی. چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی.
زرقانی، مهدی و دیگران. (۱۳۹۸). تاریخ بدن در ادبیات. تهران: سخن.
سجادی، سیدجعفر. (۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.
شاهسون، منصوره. (۱۳۹۹). «تحلیل ساختاری توبه نصوح در صحیفه سجادیه»، فصلنامه تخصصی قرآن و حدیث سفینه، شماره ۶۸، صص ۱۴۳-۱۵۳.
شجیعی، پوران. (۱۳۷۳). جهان‌بینی عطار. تهران: ویرایش.
شکی، م. (۱۳۷۲). «درست‌دینان»، معارف، شماره ۲۸، صص ۲۸-۵۳.
صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۸). تاریخ ادبیات ایران. جلد دوم. تهران: فردوس.
_____. (۱۳۸۴). حماسه‌سرایی در ایران: از قدیمترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.
طباطبایی، سیدمحمدحسین. (۱۳۷۴). تفسیر المیزان. ترجمه فارسی. جلد ۴. قم: دفتر انتشارات اسلامی.
عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۰). مصیبت‌نامه. تصحیح نورانی‌وصال. چاپ پنجم. تهران: وصال.
_____. (۱۳۷۲). منطق‌الطیر. تصحیح سیدصادق گوهرین. چاپ نهم. تهران: علمی و فرهنگی.
علاقه، فاطمه. (۱۳۷۷). «مروری بر فتیان و فتوّت‌نامه‌ها»، فرهنگ، بهار و تابستان، شماره ۲۵، صص ۲۹۵-۳۱۷.
غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۶۶). احیاء علوم الدین. ترجمه مؤیدالدین خوارزمی. جلد ۴. تهران: علمی و فرهنگی.
_____. (۱۳۸۶). کیمیای سعادت. به کوشش حسین خدیوجم. تهران: علمی و فرهنگی.
فراهیدی، خلیل بن احمد. (۱۴۰۹). کتاب العین. قم: مؤسسهٔ دارالهجرهٔ.
فرای، نورتروپ. (۱۳۹۱). کالبدشکافی نقد. ترجمه صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
فتحی، حسن. و موسی‌زاده، صدیقه. (۱۳۹۰). «دیالکتیک هگل: سنتزی از دیالکتیک کانت در برابر دیالکتیک افلاطون»، تاریخ فلسفه، شماره اول، صص ۴۹-۸۰.
قشیری، عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۷۴). رساله قشیریه. ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر. جلد ۱. تهران: علمی و فرهنگی.
کاپلستون، فردریک. (۱۳۸۸). تاریخ فلسفه: از فیشته تا نیچه. جلد ۷. ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: علمی و فرهنگی و سروش.
کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۴۰۷). الکافی. تهران: دارالکتب الإسلامیهٔ.
کمپبل، جوزف. (۱۳۹۴). قهرمان هزارچهره. ترجمهٔ شادی خسروپناه. چاپ ششم. تهران: گل آفتاب.
محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۲). ادبیات عامیانهٔ ایران: مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران. جلد ۱. تهران: نشر چشمه.
محجوب، محمدجعفر. (۱۳۵۶). «آیین عیاری و جوانمردی»، هنر و مردم، ش ۱۸۴-۱۸۵.
محمد بن منور. (۱۳۶۶). اسرارالتوحید. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. جلد ۱. تهران: آگاه.
محمودی، مریم. (۱۳۹۰). «توبه از دیدگاه عطار»، پژوهشنامهٔ تحقیقات زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، شماره ۴، صص ۱۴۷-۱۵۸.

میرزایی، هاجر. و نجفی، زهره. (۱۴۰۲). «کارکردهای فرهنگی بدل‌پوشی در جلد اول ابومسلم‌نامه»، مطالعات تاریخ فرهنگی، سال چهاردهم، شماره ۵۵، صص ۱۵۷-۱۹۱.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۴). شهر سمک: تمدن و فرهنگ، آیین عیّاری، لغات، امثال و حکم. تهران: آگاه.

نادری، علیرضا. (۱۳۸۸). این قصه را ایرانیان نبشته‌اند. تهران: نمایش.

یاوری، حورا. (۱۳۸۶). روان‌کاوی و ادبیات: از سپهر نشانه‌ها. تهران: سخن.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۰). آیون. ترجمه پروین فرامرزی. چاپ دوم. تهران: بِه نشر.

_____. (۱۳۸۹). انسان و سمبول‌هایش. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.

_____. (۱۳۹۰). روان‌شناسی ناخودآگاه. ترجمهٔ محمدعلی امیری. تهران: علمی و فرهنگی.

معرفی نویسندگان

آوا کاظمی: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
(Email: *ava.kazemi@azaruniv.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0005-5821-5625)

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

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 Persian Language and Literature, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran
(Email: *ava.kazemi@azaruniv.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0005-5821-5625)

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