سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۹۸-۷۷
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5978.1208
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.3.5
دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۳۰ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۰۲

تحلیل گادامری دیالوگ و کارکرد روایی آن در تطبیق رسالة الغفران ابوالعلاء معری و «طلب آمرزش» صادق هدایت

نرجس توحیدی‌فر[۱]، مجید صالح‌بک[۲]

چکیده

ادبیات تطبیقی را می‌توان محفلی برای دیالوگ میان الگوهای اندیشگانی ملل گوناگون دانست؛ پس بررسی شکل‌های متنوع آن در این حوزه بسیار حائز اهمیت است. از حیث روایی، دیالوگ یکی از ابزارهای کانونی‌سازی متن از درون است که نویسنده آن را برای عینیت‌بخشیدن به رویدادهای روایت، نزدیکی بیشتر به خواننده، خالی‌کردن فضایی برای مشارکت خواننده و نیز به‌اشتراک‌گذاشتن باورهای درونی و بیرونی به کار می‌گیرد. پژوهش حاضر در پی آن است که با نوعی رویکرد ادبیات تطبیقی، از طریق بررسی دیالوگ‌های دو اثر *رسالة الغفران* ابوالعلاء معری و «طلب آمرزش» صادق هدایت، به تطبیق شکلی دیالوگ‌های دو اثر براساس الگوی گادامری بپردازد و نیز کارکرد به‌رهگیری از این شکل روایی را توسط دو نویسنده مقایسه کند. از آنجاکه گادامر به اهمیت دیالوگ در ارتباطات اجتماعی توجه بسیار دارد، این پژوهش می‌تواند در جهت خوانش جامعه‌شناسانهٔ دو اثر یادشده مفید باشد؛ پس تحلیل او از دیالوگ مبنای کار پژوهش حاضر است. نتیجه‌ای که این پژوهش در پایان به آن می‌رسد این است که به‌کارگیری دیالوگ در دو اثر، کارکردهای مشترکی دارد؛ ازجمله بازگشت به گذشته، شخصیت‌پردازی، گفتن به جای نشان‌دادن، بیان اعتراف‌ها و اصلاح تفکر اشتباه دربارهٔ مردگان. همچنین «گشودگی» به‌عنوان شرط اساسی دیالوگ گادامری در دیالوگ‌های هر دو اثر دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: صادق هدایت، ابوالعلاء معری، تطبیق دیالوگ، گادامر، *رسالة الغفران*، «طلب آمرزش»

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران Salehbek@atu.ac.ir
۲. دانشیار زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران(نویسنده مسئول) Tohidifar_narjes98@atu.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
نرجس توحیدی فر؛ مجید صالح بک. "تحلیل گادامری دیالوگ و کارکرد روایی آن در تطبیق رسالة الغفران ابوالعلاء معری و «طلب آمرزش» صادق هدایت." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۹۸-۷۷. doi: 10.22077/islah.2023.5978.1208

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

ادبیات تطبیقی محفلی برای دیالوگ[1] اندیشه‌های گوناگون است. ادبیات همواره امید دارد که بتواند با نشاندن افراد در کنار هم و ایجاد فضایی برای گفت‌وگوی آنان، آینده‌ای روشن را رقم بزند. ادبیات تطبیقی گامی فراتر از این می‌نهد و چندین جغرافیای ادبی را با هم آشنا می‌سازد؛ بنابراین دیالوگ را می‌توان شاکلهٔ اصلی ادبیات تطبیقی دانست.

اولین رد پای فهم جایگاه دیالوگ در فلسفه را می‌توان در یونان باستان دید؛ آنچنانکه دیالوگ‌های افلاطونی کلیدی برای فهم فلسفهٔ وی به شمار می‌رود. از زمانی که نظریه‌پردازان توجه خود را به هرمنوتیک و خوانش هرمنوتیکی معطوف کردند، اهمیت دیالوگ در متون نیز به‌گونهٔ بارزتری آشکار شد؛ ازجملهٔ این نظریه‌پردازان گئورگ گادامر[2] است که با تأکید بر بازخوانی فلسفهٔ افلاطونی، مبحث دیالوگ را مورد مداقه قرار داده و از زاویه‌های گوناگون بررسی کرده است. دیالوگ به‌مثابهٔ گشودگی به دیگری، مهم‌ترین رکن هرمنوتیک فلسفی گادامر به شمار می‌رود.

به‌منظور خوانش فلسفی متون ادبی، می‌توان دیالوگ را به‌منزلهٔ تکنیکی مهم در ساختار روایت بررسید. هر روایت اگر قرار باشد از جنبهٔ فرمالیستی ساختارگرایی بررسی شود، دو بخش دارد: نخست؛ داستان که شامل محتوا یا زنجیرهٔ رخدادها و اشیا و اشخاص در حال کنش است و دوم؛ گفتمان که بیان یا ابزار انتقال محتواست؛ به بیان دیگر، داستان آن چیزی است که به تصویر در می‌آید و گفتمان، چگونگی به‌تصویرکشیدن آن چیز است.

مسائل مذهبی در جوامع گوناگون همواره از مسائل بحث‌برانگیز و جدل‌آفرین بوده‌اند و هستند. در این دو داستان بحث از اعتقادات مسلمانان دربارهٔ معاد، کیفیت حسابرسی اعمال و نیز مسئلهٔ شفاعت است. با توجه به کارکردهایی که برای دیالوگ برشمردیم، می‌توان یکی از اهداف معری و هدایت برای به‌کارگیری تکنیک دیالوگ را دورماندن از فضای جزمیت‌گرایی و جدال دانست. آن‌ها در داستان‌های خود عده‌ای از افراد را دور هم جمع می‌کنند تا میان آن‌ها دیالوگ برقرار شود.

حتی بالاتر از این، معری و هدایت، دیالوگ را چونان درمانی برای امراض اجتماعی می‌دانند؛ چراکه این گروه‌ها درحقیقت هویت‌های جامعه‌اند و زمانی که نگرش آن‌ها اصلاح شود، جامعه اصلاح می‌شود (بوهم ۱۳۸۱: ۴۳). معری و هدایت قصد دارند مسائلی را که برای جامعه تبدیل به سنت‌های بی‌چون‌وچرا شده و سخن‌گفتن دربارهٔ آن‌ها به تابو بدل شده است، به اشتراک بگذارند. این

1. dialogue
2. Hans-Georg Gadamer

«به‌اشتراک‌گذاری» است که تکنیک دیالوگ را طلب می‌کند؛ اینکه هرکسی حرف خود را بزند و خواننده به فکر فرو رود و جنبه‌های دیگری را از آنچه که تاکنون بدان اعتقادی متعصبانه داشته است هم ببیند. برای تحقق این هدف، معری به سراغ شخصیت‌هایی می‌رود که برای جامعه شناخته‌شده هستند و از الگوی واقعی زندگی آنان برای داستان خود بهره می‌گیرد تا وقایع برای مخاطب، واقعی و ملموس جلوه کنند. هدایت شیوهٔ دیگری برمی‌گزیند؛ به بطن جامعه و سراغ عوام می‌رود؛ با این هدف که همهٔ خوانندگان بتوانند با شخصیت‌ها هم‌ذات‌پنداری کنند.

آنچه در این پژوهش، نو به شمار می‌رود، خوانش بینارشته‌ای، بینازبانی و بینافرهنگی است که به اهمیت دیالوگ بهعنوان ابزاری برای برقراری ارتباط در دو داستان *رسالهٔ الغفران* و «طلب آمرزش» می‌پردازد. شباهت اساسی دو متن در این است که هر دو در قالب داستان بیان شده‌اند و در هر دو اثر با موضوعی مشابه، از تکنیکی مشابه؛ یعنی دیالوگ استفاده شده است.

هدف پژوهش

این پژوهش با هدف خوانش تطبیقی دقیق‌تر دو داستان *رسالهٔ الغفران* و «طلب آمرزش»، با تمرکز بر تکنیک دیالوگ‌پردازی در نظر دارد انتقادهای پدیدآورندگان این دو روایت ادبی را از مسائل اجتماعی مورد بررسی قرار دهد؛ بنابراین با گزینش دیالوگ‌های این دو داستان، آن‌ها را دسته‌بندی می‌کند و به بیان ترجیح نویسندگان به بهره‌گیری از دیالوگ به جای گونه‌های دیگر روایت برای بیان مقاصد خویش، می‌پردازد.

اهمیت پژوهش

فلسفه به‌عنوان زیربنای علوم انسانی، بخش جدایی‌ناپذیری از خوانش روایی به شمار می‌رود؛ بنابراین خوانش فلسفی‌جامعه‌شناسانه در ادبیات تطبیقی می‌تواند به زمینه‌سازی برای نظریه‌های جدید ادبی یاری رساند. اهمیت دیالوگ به‌منظور تبادل اندیشه‌ها و فهم بهترِ «دیگری» امری آشکار است؛ بنابراین چنانچه این موضوع در متون ادبی موشکافی شود، می‌توان به لایه‌های معرفتی عمیق متن رسوخ کرد.

پیشینهٔ انتقادی بحث

مطالعهٔ پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ دیالوگ از منظر گادامر گویای این امر است که بیشتر در حوزهٔ فلسفه بوده و در این مورد تحلیل‌های ادبی صورت نگرفته است که ازجملهٔ آنها می‌توان این موارد را برشمرد:

آزادی و ایزدی‌نیا (۱۳۹۴) در مقالهٔ «گشودگی به دیگری، به‌مثابهٔ شرط اخلاقی

دیالوگ»، با مدِنظر قراردادن دیالوگ از منظر گادامر تلاش دارند با تحلیل مفهوم «بازی» در فلسفهٔ این فیلسوف، قواعد دیالوگ را از دیدگاه او بررسی کنند. در این مقاله آمده است که از نظر گادامر بازی حرکتی رفت‌وبرگشتی، پویا و نشأت‌گرفته از مشارکت است. این مقاله اگرچه تنها از جنبهٔ فلسفی به مبحث دیالوگ گادامری پرداخته؛ اما مقالهٔ خوبی در زمینهٔ معرفی آن است؛ به‌ویژه که بیشتر منابع استفاده شده در مقاله، دست اول و به زبان انگلیسی است.

واعظی و فاضلی (۱۳۸۹) در «دیالوگ، دیالکتیک، امتزاج افق‌ها»، به بررسی مفهوم «افق» در فلسفهٔ گادامر و ارتباط آن با دیالوگ می‌پردازند؛ البته در این مقاله مقصود، دیالوگ متن و خواننده است و نه دیالوگ بین افراد. این مقاله از آن جهت که مسئلهٔ فهم را در فلسفهٔ گادامر تحلیل می‌کند، اهمیت دارد؛ اما از شرایط دیالوگ میان افراد و مسائلی از این دست، سخنی به میان نمی‌آورد. شاید بهتر بود که در عنوان مقاله کلمهٔ «فهم» گنجانده می‌شد.

دربارهٔ بررسی عنصر گفت‌وگو در متون ادبی نیز به تعدادی از مقالات اشاره می‌شود:

مقالهٔ میری و دیگران (۱۳۹۷) با عنوان «مقایسهٔ قدرت دو شخصیت محوری رمان *آتش بدون دود* با استفاده از "نظریهٔ نابرابری قدرت در دیالوگ" فرکلاف و مدل مایکل شورت»، دیالوگ را بهعنوان یکی از نمودهای قدرت در متن روایی برگزیده و از این طریق میزان اعمال قدرت و نوع آن را در شخصیت‌ها و گروه‌های مختلف رمان *آتش بدون دود* بررسیده است. نویسندگان با ترکیب چند نظریه توانسته‌اند الگوی مناسبی را برای سنجش قدرت در متن ادبی به دست دهند: نظریهٔ دیالوگ، نظریهٔ قدرت، نظریهٔ تحلیل گفتمان فرکلاف و نیز مدل تحلیلی مایکل شورت. به هر جهت این رویکرد نسبت به مقالاتی که قدرت را به معیارهای کلی و فقط از یک جنبه بررسی می‌کنند، کامل‌تر و دقیق‌تر است.

همچنین در مورد مقایسهٔ تطبیقی معری و هدایت نیز پژوهش‌هایی انجام شده است؛ ازجمله:

پژوهش اردستانی رستمی (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی افکار و باورهای گنوسی ابوالعلاء معرّی و صادق هدایت» بر آن است که برخی از باورهای مشترک فکری برخاسته از اندیشه‌های گنوسی چون مانویت، مزدکیه و مرقیون، همانندِ دوریجستن از زنان، اجتناب از خوردنِ گوشت و توجّه به گیاهخواری، باور به رنجباربودنِ زیستن و آمیختگی تن و جهان به شرارت، میان معری و هدایت مشترک است.

با بررسی پژوهش‌های صورت گرفتهٔ مرتبط با موضوع مقاله، مشخص می‌شود که بررسی دیالوگ در متون ادبی، آن هم از منظر فلسفی، موضوعی است که دربارهٔ

آن پژوهشی انجام نگرفته است.

چهارچوب نظری و روش پژوهش

از مهم‌ترین کارکردهای ادبیات تطبیقی، گردآوردن ملل گوناگون حول یک محور و فراهم‌کردن زمینهٔ دیالوگ میان آن‌ها به‌منظور شناخت بهتر و بیشتر یکدیگر است. «افزایش تفاهم و نزدیکی میان ملل از رهگذر آشنایی با آیین‌ها، شیوه‌های اندیشه، آرمان‌های ملی، رنج‌های میهنی، منافع متقابل از طریق دادوستد و اثرپذیری و اثرگذاری، ازجمله مزایای ادبیات تطبیقی است» (ندا ۱۳۸۷: ۳۵)؛ بنابراین پژوهش حاضر بر آن است تا با به‌کارگیری رویکردی تطبیقی و با استفاده از مطالعات میان‌رشته‌ای، نوع پرداخت مسائل اجتماعی را در دو اثر *رسالهٔ الغفران* از ابوالعلاء معری و «طلب آمرزش» از صادق هدایت بررسد.

رسالهٔ الغفران از اولین و در عین حال برجسته‌ترین نمونه‌های داستانی در زبان عربی به شمار می‌رود که در قرن چهارم هجری تألیف شده و درواقع پاسخ معری به نامهٔ فردی به نام ابن قارح است که دربارهٔ «آمرزش» از او سؤالاتی پرسیده است. طی وقایع داستان، معری، ابن‌قارح را شخصیت اصلی قرار میدهد و به عالم آخرت می‌برد و در آنجا ابن قارح با بسیاری از چهره‌های ادبی و مذهبی در مورد آمرزش گفت‌وگو می‌کند.

«طلب آمرزش» نیز که از مجموعهٔ *سه قطره خون* صادق هدایت، از پیشگامان داستان کوتاه‌نویسی در ایران، انتخاب شده است، داستان گروهی از افراد را بیان می‌کند که از ایران و در یک کاروان، راهی عتبات عالیات هستند. طی داستان مشخص می‌شود که همه این افراد مرتکب گناهانی شده‌اند و معتقدند که با این زیارت گناهان‌شان آمرزیده می‌شود.

روش پژوهش به این شکل است که ابتدا دیالوگ‌های متن، استخراج شده‌اند و با توجه به کارکردهایی که برای دیالوگ در نظر گرفته شده است، دسته‌بندی شده‌اند؛ سپس با توجه به انواع گشودگی در دیالوگ از منظر گادامر شرح داده شده‌اند.

پرسش‌های پژوهش

۱. رویکرد معری در *رسالهٔ الغفران* و هدایت در «طلب آمرزش» و استفادهٔ آنان از دیالوگ چه شباهت‌هایی با هم دارد؟

۲. شروط دیالوگ گادامری را چگونه می‌توان بر *رسالهٔ الغفران* معری و «طلب آمرزش» هدایت پیاده کرد؟

دیالوگ گادامری

گادامر با آغازکردن پروژهٔ هرمنوتیک فلسفی، ادامه‌دهنده و تکمیل کنندهٔ راه استاد خود، هایدگر[1] بود. مفاهیمی از قبیل فهم، دیالوگ، اخلاق و بازی، ازجمله کلیدواژه‌های فلسفهٔ او به شمار می‌روند که آن‌ها را ضمن بازخوانی فلسفهٔ یونانی، خصوصاً افلاطون، در کارکردی جدید معرفی می‌کند. این چهار کلیدواژه همچون ابعاد یک منشور، مبیّن دیالوگ گادامری و شرایط حصول آن هستند. از منظر گادامر وضعیت اجتماعی- سیاسی جهانِ ناآرامی که در حال حاضر در آن زیست می‌کنیم و افزایش حاد تنش‌ها با مسئلهٔ فهم در ارتباط است. از همین روی است که دیالوگ برای وی اهمیت می‌یابد:

> دیالوگ سنگ بنای هرمنوتیک فلسفی گادامر است؛ زیرا از نظر گادامر، فهم، برخلاف سنت دکارتی، ساختاری دیالوگی دارد و به‌صورت منولوگ[2] نیست. ساختار دیالوگی فهم در گادامر با تمرکز بر مفهوم بازی آشکار می‌شود. گادامر با طرح مفهوم بازی بیان می‌دارد که فهم نمی‌تواند در یک رابطهٔ یک‌سویه و منولوگی روی دهد (آزادی و ایزدی‌نیا ۱۳۹۴: ۱۰۳).

بدین معنا که هر یک از طرفین دیالوگ، هم سوژه[3] و هم ابژه[4] هستند و این‌گونه نیست که یکی سوژه و دیگری ابژه باشد و سوژه با نیت تسلط بر ابژه با او سخن بگوید.

گادامر، در مقابل هرمنوتیک کلاسیک، بر این باور است که آنچه ما درصدد فهم آن هستیم، صرفاً متون دینی و ادبی نیست؛ بلکه می‌تواند اثر هنری، همهٔ صور سنت و یا «شخصی دیگر» باشد که او همهٔ این‌ها را یک «دیگری» می‌نامد. گادامر می‌گوید که ما در مواجهه با دیگری، آن را جدی می‌گیریم و تسلیم آن می‌شویم؛ چون بر این باور هستیم که چیزی برای گفتن به ما دارد و با ادعای حقیقت یا معنای خودش ما را مورد خطاب قرار می‌دهد و وارد دور هرمنوتیکی می‌کند (Vilhauer 2015: 53-55).

این گفت‌وگو و ردوبدل کردن عقاید است که سبب فهم می‌شود؛ اما آنچه از نظر گادامر اهمیت دارد، فهم مشترک است و نه فهم فردی؛ چراکه فهم باید به تفاهم منجر شود؛ یعنی افراد هر جامعه باید بتوانند با گفت‌وگو همدیگر را بفهمند و درنتیجه شرایط مساعدی را برای زندگی در کنار یکدیگر فراهم آورند.

از نظر گادامر جدی‌گرفتن دیگری و تسلیم‌بودن در فرایند بازی فهم، تنها درصورتی ممکن است که دیگری را به‌مثابهٔ یک «تو» بدانیم که چیزی برای گفتن

1. Martin Heidegger
2. monologue
3. subject
4. object

بـه مـا دارد و مـا را مـورد خطـاب قـرار می‌دهـد و نـه به‌مثابـهٔ یـک ابـژهٔ بی‌جـان (آزادی و ایزدی‌نیـا ۱۳۹۴: ۱۱۱).

بـازی(game) نیـز یکـی دیگـر از مفاهیـم کلیـدی فلسـفهٔ گادامـر اسـت؛ بـا به‌کارگیـری ایـن کلمـه اسـت کـه «دیگـری» در فراینـد فهـم تعریـف می‌شـود و سـپس بـا ایـن تعریـف، گادامـر مفهـوم دیگـری را ابـداع می‌کنـد کـه اخلاقیـات فلسـفی را در تفکـر او آشـکار می‌کنـد: واژهٔ «گشـودگی[1]»؛ گشـودگی شـرط تحقـق دیالـوگ اسـت.

از نظـر گادامـر، سرسـپردگی و درگیـری در فراینـد بـازی فهـم کـه مشـخصهٔ فراینـد بـازی بشـری اسـت، همـان رفتـار گشـودگی اسـت؛ یعنـی همان‌طـور کـه بازیکنـان بـا خواسـت و میـل خودشـان بازیکـردن را انتخـاب می‌کننـد و خویشـتن را در game درگیـر می‌کننـد و خودشـان را بـه انجـام دادن وظایـف متناسـب بـا game محـدود می‌کننـد، «مـن» نیـز در بـازی فهـم بـا میـل و اراده، خویشـتن را در صـدای «دیگـری» درگیـر می‌کنـد و صـدای او را می‌شـنود. ایـن تمایـل بـه درگیرشـدن در دیگـری و گـوش سـپردن بـه او معنـای گشـودگی اسـت (Gadamer 2004: 361)؛ چـون در تجربـهٔ دیـدن می‌تـوان از دیـدن موضوعـی خـاص پرهیـز کـرد و چشـم از آن برگرفـت؛ امـا انسـان در شـنیدن، برخـلاف میـل خـودش، صـدای دیگـری را می‌شـنود و مجـذوب و مسـحور آن می‌شـود و توسـط آنچـه گفتـه می‌شـود تسـخیر می‌شـود و ایـن حاکـی از آن اسـت کـه انسـان هرگـز نمی‌توانـد «گـوش برگیـرد» و افـراد از قبـل بـه یکدیگـر تعلـق دارنـد؛ یعنـی انسـان در شـنیدن باورهـا، ذهنیـت خـود را بـر جهـان و دیگـران تحمیـل نمی‌کنـد؛ بلکـه بـه سـخنان آنـان نیـز گـوش فرامی‌دهـد (کوزنـز هـوی ۱۳۷۸: ۱۶۶).

اشکال گشودگی در دیالوگ

دیالـوگ فراینـدی مشـارکتی اسـت کـه طـی آن دو طـرف کـه در برابـر هـم حضـور دارند، بـر سـر یـک موضـوع بـه ردوبـدل کـردن افـکار خـود می‌پردازنـد؛ بنابرایـن می‌تـوان سـه نـوع گشـودگی را براسـاس «فراینـد دیالوگـی فهـم» و نیـز «بـازی فهـم» در تفکـر گادامـر مفـروض دانسـت کـه ممکـن اسـت هـر سـه آن‌هـا به‌شـکل پررنگـی در یـک دیالـوگ وجـود داشـته باشـند و یـا یکـی از بقیـه پررنگ‌تـر باشـد؛ هرچـه حضـور ایـن عناصـر در کنـار هـم و به‌شـکل پررنـگ در متـن وجـود داشـته باشـد، بـدان معناسـت کـه دیالـوگ سـودمندتری رخ داده اسـت. ایـن سـه نـوع عبارت‌انـد از:

۱. گشودگی متقابل طرفین دیالوگ نسبت به یکدیگر

طبـق ویژگی‌هایـی کـه گادامـر بـرای بـازی فهـم برمی‌شـمرد، ایـن نکتـه برداشـت می‌شـود کـه در بـازی، فـرد مجبـور اسـت خـود را درگیـر دیگـری کنـد و در معـرض او قـرار

1. openness

دهـد. در بـازی فهـم نیـز وضـع بـه همیـن قـرار اسـت؛ طبیعتـاً فـرد وقتـی بـه فراینـد دیالـوگ وارد می‌شـود، تجربـه و فهـم خـود را در معـرض داوری قـرار می‌دهـد. دیالـوگ بدیـن معناسـت کـه مـا «پیش‌داوری‌هـای خودمـان را بـا بـه مخاطره‌انداختـن آن‌هـا به‌درسـتی دخالـت می‌دهیـم. آن‌هـا تنهـا بـا تحقـق بـازی کامـل قـادر بـه تجربـهٔ ادعـای حقیقـت دیگـری هسـتند» (Gadamer 2004: 299). حضـور دیگربودگـی و گشـودگی بـه دیگـری، بـر گرایش‌هـای اخلاقـی ماننـد احتـرام، تفاهـم و دوسـتی سـیطره دارد و هرمنوتیـک فلسـفی، متضمـن اخـلاق دیگربودگـی و مسـئولیت اسـت (Gill 2015: 15-16).

درواقـع اگـر در بـازی، یـک بازیکـن بـدون توجـه بـه بازیکـن دیگـر حرکاتـش را انجـام دهـد، بـازی‌ای شـکل نمی‌گیـرد؛ بدین‌سـان اگـر کسـی گـوش خـود را بـه روی کلام دیگـری ببنـدد، بـه ایـن معناسـت کـه نمی‌خواهـد دیالوگـی آغـاز شـود؛ پـس شـروع دیالـوگ متضمـن ایـن گشـودگی اسـت.

۲. گشودگی طرفین به حقیقت موضوع مورد بحث

پرسـش، همـواره در خـود، معنـای دیالـوگ را مسـتتر دارد؛ بدیـن معنـا کـه پرسشـگر همـواره بـه دنبـال پاسـخ اسـت. پرسشـگری بدیـن معناسـت کـه فـرد بـه دنبـال آگاهـی هرمنوتیکـی اسـت و همیـن امـر اسـت کـه گشـودگی وی را نسـبت بـه دیالـوگ عیـان می‌کنـد: «پرسـش هسـتی یـک ابـژه را می‌گشـاید و بـدون طرح‌کـردن پرسـش‌ها، تجاربـی نداریـم» (Gadamer 2004: 362)؛ پـس طرفیـن گفت‌وگـو بایـد بـه حقیقـت موضـوع مـورد بحـث نیـز گشـودگی حداقلـی داشـته باشـند تـا پرسشـی طـرح و پژوهشـی آغـاز شـود.

۳. گشودگی تنانه

گادامـر معتقـد اسـت کـه تـن انسـان در رابطـه بـا دیگـری می‌توانـد نقـش مهمـی در دیالـوگ ایفـا کنـد. زبـان بـدن کـه درحقیقـت معنـای حـرکات اعضـای مختلـف بـدن اسـت حتـی اگـر بـا ادای کلمـات نیـز همـراه نباشـد، حـاوی پیام‌هـای بسـیاری بـرای مخاطـب اسـت. ایـن بخـش از نظریـهٔ گادامـر ارتبـاط مسـتقیمی بـا ادراک بدنمنـد مرلوپونتـی[1] دارد کـه معتقـد اسـت تـن انسـان تنهـا ابـژه بـه حسـاب نمی‌آیـد؛ بلکـه در عیـن حـال سـوژه نیـز هسـت. «بـدن خـودش را به‌مثابـهٔ چیـزی نمایـان می‌کنـد کـه بـا آن رابطـه داریـم و شـبیه یـک مانـع نیسـت؛ بلکـه آن چیـزی اسـت کـه بـه مـا مجـال می‌دهـد کـه نسـبت بـه آنچـه هسـت گشـوده باشـیم» (Gadamer 1998: 30).

آشنایی هدایت با معری

هدایـت از جهـات متعـددی بـا معـری اشـتراک دارد؛ ازجملـه در نویسـنده بـودن، گیاه‌خـواری، ازدواج‌نکـردن و نیـز نقـد جامعـه. در پژوهـش پیشِـرو بـه بُعـد نقـد اجتماعـی

1. Maurice Merleau-Ponty

این دو نویسندهٔ بزرگ پرداخته می‌شود. در این زمینه نیز هدایت و معری مشترکات فراوان دارند؛ ازجمله اینکه هر دو به نقد اموری چون عقاید خرافی و سنتی‌ای که حول دین تنیده شده‌اند، قضاوت‌های افراد دربارهٔ یکدیگر بدون داشتن دانش کافی، کم‌سوادی جامعه، عدم تحمل و شنیدن دیگری و پیشبردن زندگی، تنها با هدف همرنگ جماعت شدن، می‌پردازند.

احتمالاً هدایت در پیِ شیفتگی خود به خیام، با معری آشنا شده است:

> وی در نقدی کوتاه که بر ترجمهٔ *رسالهٔ الغفران* نوشته می‌گوید: «هروقت سخنی از فلسفهٔ بدبینی و شکاکی خیام به میان می‌آید، او را با ابوالعلاء مقایسه می‌کنند؛ اما اگر یک نفر فارسی‌زبان بخواهد در این‌باره تتبع و مطالعه کند، یا باید به اصل عربی ابوالعلاء یا به ترجمهٔ آن به زبان‌های خارجه مراجعه کند» و با توجه به اینکه هدایت از نوجوانی به مطالعهٔ آثار خیام پرداخت، حتماً از همان دوران با معری و آثارش خصوصاً *رسالهٔ الغفران* نیز آشنایی پیدا کرده است (توحیدی‌فر، به نقل از هدایت ۱۳۲۴: ۶۴).

کارکردهای دیالوگ و انواع گشودگی در *رسالهٔ الغفران* و «طلب آمرزش»

۱. تکنیک انتقال برای بازگشت به گذشته

یکی از کارکردهای دیالوگ، انتقال زمانی است؛ خصوصاً انتقال به زمان گذشته. «دیالوگ در این کارکرد، طعم انتقال بی‌واسطه را به ما می‌چشاند» (نوبل ۱۳۸۸: ۱۳۲). معمولاً وقتی راوی از فلش‌بک[1] یا بازگشت به گذشته استفاده می‌کند، می‌خواهد داستانی را تعریف کند و به این ترتیب روایت را پر و بال دهد؛ «پیچیدگی‌های روایت با آوردن داستان در داستان باز هم بیشتر می‌شود؛ طوری‌که گفتن داستان خود رخدادی در داستان می‌شود» (کالر ۱۳۹۶: ۱۲۲).

معری و هدایت هر دو از این کارکرد بهره گرفته‌اند. شاید بتوان دلیل استفادهٔ آنان از این تکنیک را توالی زندگی دنیوی و اخروی دانست. اینکه هر عملی نتیجه‌ای دارد و چنان‌که از عمل به نتیجه می‌رسیم، از نتیجه هم می‌توان به عمل رسید.

در *رسالهٔ الغفران* وقتی ابن قارح وارد بهشت می‌شود، از شاعرانی که با آنان دیدار می‌کند، دربارهٔ اتفاق‌هایی که در زندگی دنیایی‌شان افتاده است، سؤال می‌کند؛ به‌عنوان مثال در صحنه‌ای که خنساء را می‌بیند:

> ناگاه زنی را در نزدیک دیدگاه بهشت می‌بیند- آنجا که اهل بهشت به تماشای دوزخیان می‌ایستند، می‌پرسد: تو کیستی؟ می‌گوید: من خنساء هستم، خواستم برادرم صخر را ببینم. وقتی بر دیدگاه رفتم او را چون کوهی بلند دیدم که از قلهٔ آن آتش برآید. برادرم وقتی چشمش به من افتاد گفت: ای خواهر دربارهٔ من خوب تصویری کرده بودی!

1. flashback

مقصودش آن بیت من بود که [در رثایش سروده بودم] (معری ۲۵۳۷: ۱۲۷).

صخر که همهٔ هدایت‌شدگان به او اقتدا می کنند، گویی کوهی است که بر قله‌اش آتش افروخته باشند (جهت هدایت رهروان).

در این دیالوگ شاهد نوع دوم گشودگی دیالوگ گادامری هستیم؛ چراکه ساختار پرسش دارد؛ این دیالوگ با پرسش «تو کیستی» آغاز می‌شود: «می‌پرسد: توکیستی؟» (معری ۲۵۳۷: ۱۲۷). این پرسش آغاز پژوهش است و در پاسخ به این پرسش است که خنساء اطلاعات بسیاری را دربارهٔ خود و برادرش در اختیار پرسش‌کننده و مخاطب می‌گذارد. معری با بیان این مسئله از دیدگاه خنساء، به‌نوعی این دیدگاه که «صخر، هدایتگر است» را زیر سؤال می‌برد و می‌گوید خنساء پیش از مرگ در رثای برادرش چنین تشبیهی را به کار برده و او را هدایتگر خوانده بود؛ اما در عالم پس از مرگ در دیدار صخر او را در جهنم یافته است؛ چونان کوهی که از سرش آتش زبانه می‌کشد. معری با این دیالوگ قصد دارد بگوید چه بسیار تملق‌هایی که دربارهٔ محسّنات مردگان گفته می‌شود؛ اما درواقع دروغ است و این از بیماری‌های جامعهٔ معری است. احتمالاً در این تفسیر، معنای تحت‌اللفظی صخر (صخره و کوه) در عربی هم مورد توجه نویسنده بوده است که نقش زبان را در دیالوگ‌آفرینی نشان می‌دهد.

هدایت هم در جاهای متعددی وقتی شخصیت‌ها قصد دارند از مسائل گذشته بگویند، از تکنیک دیالوگ بهره می‌گیرد؛ به‌عنوان مثال:

عزیزآقا که با دست خال‌کوبیده، بادزن در دست، خودش را باد می‌زد، جواب داد:

ـ خدا بیامرزدش، هرچه باشد ثوابکار بود؛ اما چطور شد که افلیج شده بود؟

ـ با شوهرش دعوا کرد، طلاق و طلاق‌کشی شد. بعد هم ترشی پیاز خورد، صبح از نصف تنه‌اش افلیج شد. هرچه دوا درمان کردیم خوب نشد. من با خودم آوردمش تا حضرت شفایش بدهد.

ـ لابد تکان راه برایش خوب نبوده.

ـ اما روحش رفت به بهشت. آخر زوار همان‌وقت که نیت می‌کند و راه می‌افتد، اگر بمیرد آمرزیده می‌شود (هدایت ۱۳۴۱: ۷۶).

در این عبارت نیز شاهد پرسشی هستیم که نقطهٔ آغاز دیالوگ شده است: «چطور شد که افلیج شده بود»؟ به این ترتیب پرسش عزیزآقا از گلین‌خانم دیالوگی را آغاز می‌کند که با پاسخ و شرح ماجرا توسط گلین‌خانم ادامه می‌یابد.

همچنین در این دیالوگ گشودگی تنانه را نیز شاهدیم؛ وقتی نویسنده می‌گوید: «عزیزآقا که با دست خال‌کوبیده، بادزن در دست، خودش را باد می‌زد»، دست خال‌کوبی‌شده برای خواننده، تداعی‌گر شخصیت فرد و فرهنگ اوست و همین‌طور

حرکت بادزدن خودش با بادبزن نیز حکایت از نوعی بیخیالی دارد؛ چه برای مخاطب دیالوگ و چه خوانندهٔ متن، حاوی اشارات و معانی بسیاری است. «در اوایل دورهٔ قاجار، خال‌کوبیدن رسمی بود عمومی؛ اما بعد، اینجا و آنجا نزد طبقات باقی ماند؛ ولی طبقات بالا به‌کلی از آن روی‌گردان شدند» (نتاج مجد و امینی‌فر ۱۳۹۹: ۵۵). در این داستان که ظاهراً زمان آن به پایان قاجاریه و اوائل پهلوی می‌رسد، خال‌کوبی می‌تواند نشانهٔ این باشد که عزیزآقا از طبقات بالا و مرفه نبوده و تربیتی عوامانه داشته است.

در ادامهٔ داستان، گلین‌خانم اعتراف می‌کند که خودش خواهرش را کشته است تا ارث پدری‌شان فقط به خودش برسد. این دیالوگ نیز به دروغ‌گفتن به‌عنوان یکی از امراض اجتماعی اشاره می‌کند و به این مسئله که فرد برای منفعت شخصی چگونه به‌راحتی دروغ می‌گوید و در پایان هم با بدفهمی از دین می‌پندارد که با زیارت، گناهانش آمرزیده می‌شود.

۲. نقش دیالوگ در صحنه‌پردازی

نویسنده می‌تواند با توصیف مکان و حالاتی که روایت در آن رخ داده است به‌نوعی صحنه‌پردازی کند. این روش، صحنه را برای خواننده ملموس‌تر و جذاب‌تر می‌کند. «برای صحنه‌پردازی، دیالوگ نیز مهم و پرارزش است و از برخی لحاظ مفیدتر از توصیف صحنه است؛ زیرا خواننده را طی یک پاراگراف طولانی معطل نمی‌کند» (نوبل ۱۳۸۸: ۵۶). «هر دو روش، صحنه را بنا و پرداخت می‌کند؛ اما دومی به آن بُعد می‌دهد؛ کشمکش و روح دارد» (نوبل ۱۳۸۸: ۵۷ـ۵۶).

معری به این صورت از دیالوگ برای صحنه‌پردازی استفاده می‌کند:

شیخ (خطاب به نابغه) می‌گوید: اگر در قرآن نیامده بود که «نه دردِسر باشدشان نه از آن شراب مست شوند»، می‌پنداشتیم که در عقل تو نقصانی پدید آمده و از خود بیخود شده‌ای؛ اما ابوبصیر اعشی که جز شیر و عسل نمی‌آشامد، از این‌رو وقار خود را از دست نداده... .

نابغه بنی جعده می‌گوید: در سرای ناپایدار بسیار کسان از نوشیدن شیر مست می‌گشتند؛ مخصوصاً اگر مردمی فرومایه می‌بودند... .

شیخ ما می‌خواهد که میان آنان آشتی برقرار کند. می‌گوید: باید از ملکی که می‌گذرد و این مجلس را می‌بیند ترسید. چه ممکن است آنچه را اتفاق افتاده به خدای تعالی گزارش کند (معری ۲۵۳۷: ۸۳ـ۸۲).

اعشی در شراب‌نوشی معروف بود که این اصل زمینهٔ طرح این دیالوگ و قیاس دو مستی است.

با وجود آنکه معری تنها از دیالوگ بهره گرفته، خواننده به‌خوبی می‌تواند فضایی را که این سخنان در آن رد و بدل شده است و حالات روانی و چهرهٔ گویندگان و شنوندگان را مجسم کند. چنان‌که می‌بینیم در این دیالوگ نوع اول گشودگی گادامری؛ یعنی گشودگی متقابل نسبت به یکدیگر مورد بحث میان طرفین دیالوگ وجود ندارد؛ یعنی طرفین دیالوگ به‌سبب اختلاف نظری که با هم دارند، به سمت نزاع پیش می‌روند و درنتیجه «شیخ» درصدد برمی‌آید میان آنان آشتی برقرار کند تا دیالوگ بتواند ادامه یابد. همچنین در سطح وسیع‌تر به ناتوانی افراد جامعه در برقراری دیالوگ اشاره دارد.

هدایت هم برای تصویرپردازی از این تکنیک بهره برده است؛ به‌عنوان مثال:

«خانم گلین رنگ‌پریده پردهٔ میان کجاوهٔ خودشان را پس زد. سرش را تکان داد و به عزیزآقا که در لنگهٔ دیگر نشسته بود گفت:

ـ از دور گلدسته را دیدم روحم پرواز کرد. بیچاره شاباجی قسمتش نبود» (هدایت ۱۳۴۱: ۷۵).

و یا:

ـ اما روحش رفت به بهشت. آخر زوار همان وقت که نیت می‌کند و راه می‌افتد اگر بمیرد آمرزیده شده.

ـ هروقت این تابوت‌ها را می‌بینم تنم می‌لرزد. نه، من می‌خواهم که توی حرم بروم، درد دلم را با حضرت بکنم. بعد هم یک کفن برای خودم بخرم، آنوقت بمیرم (هدایت ۱۳۴۱: ۷۶).

در این دیالوگ از هدایت، رنگ‌پریدگی گلین‌خانم دلالت بر گشودگی تنانه دارد. درواقع نویسنده با بیان زبان بدن شخصیت‌ها، توانسته صحنه‌ای که دیالوگ در آن برقرار شده است را نیز توصیف کند؛ یعنی خواننده با خواندن این دیالوگ‌ها صحنه‌ای را مجسم می‌کند که کجاوه‌ای روی شتر است، این کجاوه پرده دارد، در یک طرفش گلین‌خانم و در طرف دیگرش عزیزآقا نشسته‌اند و در حال گفت‌وگو با یکدیگرند.

دیالوگ اول به‌خوبی ریاکاری افرادی را که مذهب را سپر بلای خود می‌کنند، نشان می‌دهد؛ گلین‌خانم که خواهرش را در همین سفر به قتل رسانده است، به هنگام سخن‌گفتن با عزیزآقا ادعا می‌کند روحش با دیدن گلدسته پرواز کرده است و یا در دیالوگ دوم اشاره به این عقیدهٔ اشتباه می‌کند که فرد هرقدر بخواهد می‌تواند گناه کند؛ اما اگر کنار ضریح به گناهانش اعتراف کند و کفن کربلا بخرد، همهٔ گناهانش آمرزیده می‌شود.

۳. ترجیح گفتن به نشان‌دادن

وقتی نویسَنده به جای روایت از دیالوگ استفاده می‌کند:

نکتهٔ کلیدی آن دیالوگ، بی‌واسطه‌بودن آن است. آنچه گفته می‌شود، هم‌اکنون در حال وقوع است. در زمان حال، جاری است... . از طرف دیگر روایت، ما را نه‌تنها سریع‌تر پیش می‌برد؛ بلکه بیشتر نشان‌مان می‌دهد. روایت تلفیقی از توصیف صحنه و بیان موجز ماجرا و مشغولیت صحنه است (نوبل ۱۳۸۸: ۱۰۴ـ۱۰۳).

معری وقتی صحنهٔ جدال میان اعشی و نابغهٔ جعدی را در بهشت توصیف می‌کند، از دیالوگ بهره می‌گیرد:

اعشی خشمگین شده می‌گوید: ... گوهر من از ربیعهٔ الفرس است و تو از بنی‌جعده. آیا جعده شترچرانی بیش بود؟ تو بر من عیب می‌گیری که چرا ملوک را می‌ستوده‌ام؟ ای نادان اگر تو قدرت و جرأت می‌داشتی خود و زن و فرزندت نزد آنان می‌رفتی... . از طلاق هزانیه سخن می‌گویی، گیرم که او مرا نخواست و از من جدا شد، طلاق کار زشتی نیست... .

نابغهٔ جعدی گوید: ای در گمراهی فروافتاده! سوگند می‌خورم که یکی از کارهای ناپسند، آمدن تو به این بهشت است... . بسا کسان که از تو بهتر بودند و اینک در آنجا عذاب خدا را می‌چشند. اگر بتوان گفت خداوند بزرگ در کارهای خود مرتکب غلط می‌شود، باید گفت دربارهٔ تو کاری غلط کرده است. تو بنی‌جعده را نکوهش کردی و آنان را خوار شمردی... . دروغ می‌گویی. من از تو و پدرت دلیرتر هستم (معری ۲۵۳۷: ۸۱).

در این دیالوگ‌ها معری به‌خوبی توانسته است احساساتی را که نابغه و اعشی به یکدیگر دارند، در قالب سخنانی که با هم رد و بدل می‌کنند، نشان دهد. انتخاب دیالوگ برای این صحنهٔ مشاجره از هر انتخاب دیگری مناسب‌تر است و به‌خوبی حس دو نفر را منتقل می‌کند.

در این دیالوگ می‌بینیم که گشودگی طرفین دیالوگ نسبت به یکدیگر وجود ندارد و نزاع و مشاجره هم دلیل بر عدم وجود این گشودگی است.

هدایت نیز با چنین کاربردی از دیالوگ استفاده کرده است؛ به‌عنوان مثال:

دید که دسته‌ای زن و آخوند دور زنی گرد آمده‌اند که به قفل ضریح چسبیده، آن را می‌بوسد و فریاد می‌زنند:

ـ یا امام‌حسین جونم، به دادم برس! سرازیری قبر، روز پنجاه‌هزارسال، وقتی که همه چشم‌ها می‌رود روی کاسهٔ سرهاشان چه خاکی به سرم بریزم؟ به فریادم برس! به فریادم برس! توبه! توبه! غلط کردم، مرا ببخش!

هرچه از او می‌پرسیدند مگر چه شده، جواب نمی‌داد. بالأخره پس از اصرار زیاد گفت:

ـ من یک کاری کرده‌ام، می‌ترسم سیدالشهدا مرا نبخشد»... . خانم گلین صدایش را

شناخت، جلو رفت (هدایت ۱۳۴۱: ۷۹).

هدایت به جای آنکه این صحنه را توصیف کند ترجیح داده است دیالوگ بین جمعیت و عزیزآقا را نقل کند تا هم حس عزیزآقا ملموس‌تر باشد و هم عکس‌العمل او و جمعی که در اطرافش هستند را بیان کند. درواقع با شنیدن فریادهای عزیزآقا خواننده متوجه می‌شود که او گناه بزرگی مرتکب شده که سبب عذاب شدید روحی‌اش شده و بسیار ناراحت است.

سال‌ها پیش لارنس بلاک نوشت: «رمان از نظر شکل نثر، شبیه نمایشنامه است. هرچه رمان به شکل ظاهریِ نمایشنامه شبیه‌تر باشد، برای خواننده ارتباط و درک آن آسان‌تر خواهد بود» (نوبل ۱۳۸۸: ۱۱۱).

«چگونگی ادای کلمات وقتی اهمیت می‌یابد که بر کلمات دیالوگ تأکید کنیم. اگر این کار را تشخص دیالوگ یا هویت‌بخشیدن به دیالوگ بنامیم، پر بیراه نگفته‌ایم. درواقع همینطور هم است که به دیالوگ هویت و تشخص می‌دهیم» (نوبل ۱۳۸۸: ۱۱۳). این نکته را هم باید در نظر داشت که متن بین دیالوگ‌ها خیلی مهم است چون باعث می‌شود دیالوگ‌ها پررنگ شوند و نقطهٔ اوج باشند.

در این دیالوگ نیز اینکه زن «به قفل ضریح چسبیده و آن را می‌بوسد»، گشودگی تنانه است که بیان می‌کند آن زن چه حال روانی‌ای داشته و مخاطب درمی‌یابد که اضطراب و عذاب وجدان زیادی در او وجود داشته است.

۴. بیان اعتراف‌ها

با خواندن دو اثر خیلی زود متوجه یک نکتهٔ مشترک میان آن‌ها می‌شویم و آن اینکه دو نویسنده از دیالوگ‌ها برای اعتراف شخصیت‌ها به اعمال بدی که در گذشته انجام داده‌اند، استفاده کرده‌اند. شنیدن اعتراف درحقیقت همان گشودگی گادامری نوع اول است؛ یعنی گشودگی به دیگری؛ کسی که می‌خواهد اعتراف کند کاملاً به دیگری نیازمند است؛ چراکه به شنونده‌ای نیاز دارد که سخنانش را بشنود.

در *رسالهٔ الغفران*، ابن قارح حین قدم‌زدن در بهشت، شاعری را می‌بیند که در زندگی‌اش بیماری شبکوری داشته است و این دیالوگ‌ها میان آن‌ها شکل می‌گیرد:

> شیخ بزرگوار چون با خوشرویی به جانب او گردد، در مقابل خود جوانی سپیدچهره غرق در نعیم بهشتی بیند که به جای چشمانی شبکوری، دو چشم سیاه و دلفریب دارد. قامتش راست شده و قدی چون سرو یافته. پس به او می‌گوید: تو چگونه از آتش جهنم رستی و از آن همه عار و ننگ مبرّا شدی؟
>
> اعشی گوید: [...] نزدیک بود به آتش پرتاب شوم. علی زبانیه[1] را از من دور کرد. من گفتم که از این پیش چنین سروده‌ام:

ای که از من می‌پرسی شترت آهنگ کجا کرد؟ همانا او را با مردم یثرب میعادی است. سوگند خورده‌ام که بر خستگی و برهنه‌پایی او شفقتی نکنم تا مرا به محمد رساند.
و از این گذشته در عهد جاهلیت، من به خدا و روز رستاخیز معتقد بوده‌ام. دلیل من هم ابیاتی است که گفته‌ام.
علی نزد پیامبر رفت و گفت ای رسول خدا این مرد اعشای قیس است که قصیدهٔ او را در مدح تو روایت کرده‌اند و او شهادت داده که تو پیغمبر مرسل هستی. رسول پرسید: چرا در آن دنیا نزد من نیامدی؟ علی پاسخ داد: آمد ولی دو چیز مانع آن شد که نزد شما مشرف شود: یکی ممانعت قریش، دیگر علاقهٔ مفرط او به شراب.
پس از این گفت‌وگو پیغمبر مرا شفاعت کرد و به شرط آنکه از شراب بهشت نیاشامم، مرا به بهشت آورد (معری ۲۵۳۷: ۵۱ـ۴۹).

در آغاز این دیالوگ، گشودگی دوم را نیز شاهدیم؛ یعنی گشودگی طرفین به حقیقت موضوع مورد بحث که مقدمه‌اش هم گشودگی تنانه است؛ یعنی دیدن ویژگی‌های تنانه: «جوانی سپیدچهره غرق در نعیم بهشتی بیند که به جای چشمانی شبکوری، دو چشم سیاه و دلفریب دارد. قامتش راست شده و قدی چون سرو یافته»؛ که در ذهن شیخ این پرسش را به وجود می‌آورد که «تو چگونه از آتش جهنم رستی و از آن همه عار و ننگ مبرّا شدی؟»

این دیالوگ از نظر اجتماعی نیز بر این نکته تأکید دارد که قضاوت دربارهٔ اعمال افراد اشتباه است. چنانکه می‌بینیم همه گمان می‌کرده‌اند که اعشی به جهنم خواهد رفت؛ اما او تنها به خاطر سرودن یک بیت شعر آمرزیده شده و به بهشت آمده است؛ اگرچه این دیالوگ به مسئلهٔ شفاعت هم می‌پردازد؛ اما بیان می‌کند که معیارهای عام و ظاهری برای قضاوت‌کردن افراد کافی نیست.

در جایی که نزدیک به مرز بهشت با جهنم است، با شاعر دیگری برخورد می‌کند:

شیخ از آنجا نیز می‌گذرد. در اقصای بهشت کلبهٔ محقری، چون کلبهٔ کنیزان شترچران می‌بیند که مردی که بر چهرهٔ او فروغ اهل بهشت نیست، نشسته است و در برابر او درختی است بی‌مقدار که میوهٔ ناخوشایندی از شاخه‌های آن آویخته است. شیخ می‌پرسد: ای بندهٔ خدا چگونه است که به این اندک راضی شده‌ای؟ آن مرد می‌گوید: کاش این هم نمی‌بود. تو نمی‌دانی با چه آمد و شد و رنج و بدبختی آن هم به شفاعت برخی از قریش، این کلبه و این درخت را به من داده‌اند. شیخ می‌پرسد: تو کیستی؟ گوید من حطیئه هستم! شیخ می‌پرسد: چگونه به این پاداش رسیدی؟ حطیئه می‌گوید: به راستی. می‌پرسد: در چه؟ می‌گوید: در این گفته خود:
امروز لبان من جز به بدی سخن نگویند... . خود را چهره‌ای بینم که خدا آن را زشت

آفریـده... .

شیخ می‌پرسد: این شعر نیز از تو است که گفته‌ای:

آن که نیکی کند پاداش‌هایش معدوم نشود. کار نیک در نزد مردم و خدا از بین نرود.

چرا به سبب این بیت تو را نیامرزیدند؟

حطیئـه گویـد گـروه کثیـری بـه خاطـر ایـن بیـت قبـل از مـن بـه بهشـت رفتنـد؛ ولـی مـن کـه گفتـه بـودم ولـی عمـل نکـرده بـودم از اجـر آن محـروم مانـدم (معـری ۲۵۳۷: ۱۲۶ـ ۱۲۵).

ایـن دیالـوگ نیـز بـا گشـودگی نسـبت بـه حقیقـت موضـوع و بـا یـک پرسـش آغـاز می‌شـود: «شـیخ می‌پرسـد ای بنـدهٔ خـدا چگونـه اسـت کـه بـه ایـن انـدک راضـی شـده‌ای»؟ هدایـت نیـز اعتـراف عزیزآقـا بـه کارهایـی کـه در حـق هـووی خـودش کـرده را طـی دیالـوگ او بـا خانـم گلیـن و مشـدی‌رمضانعلی بیـان می‌کنـد:

روزهـا کـه شـوهرم خانـه نبـود، خدیجـه را خـوب می‌چرانـدم. خـاک برایـش خبـر نبـرد، پیـش شـوهرم بـه او بهتـان مـی‌زدم... . مـن رفتـم بـازار از عطـاری داراشـکنه خریـدم، آوردم خانـه، ریختـم تـوی دیـزی آبگوشـت... . خانـم، خدیجـه شـام اول و آخـری را خـورد و خوابیـد. مـن رفتـم پشـت در، گـوش ایسـتادم، صـدای نالـه‌اش را می‌شـنیدم... . صبـح کـه همـه بیـدار شـدند، رفتـم در اطـاق خدیجـه را بـاز کـردم، دیـدم خدیجـه مثـل زغـال سـیاه شـده مـرده و از بـس کـه تقـلا کـرده بـود، لحـاف و دشـک هرکـدام یـک طـرف افتـاده بـود (هدایـت ۱۳۴۱: ۸۶ـ۸۵).

شخصیت دیگر داستان، مشدی‌رمضانعلی، بعد از شنیدن این اعتراف عزیزآقا می‌گوید:

خـدا پـدرت را بیامـرزد، پـس مـا بـرای چـه اینجـا آمده‌ایـم؟ سـه سـال پیـش مـن در خراسـان سـورچی بـودم. دو نفـر مسـافر پولـدار داشـتم، میـان راه کالسـکهٔ چاپـاری شکسـت، یکـی از آن‌هـا مُـرد، آن یکـی دیگـر را هـم خـودم خفـه کـردم و هـزار و پانصـد تومـان از جیبـش درآوردم. چـون پـا بـه سـن گذاشـته‌ام، امسـال بـه خیـال افتـادم کـه آن پـول حـرام بـوده، آمـدم بـه کربـلا آن را تطهیـر کنـم (هدایـت ۱۳۴۱: ۸۸ـ۸۷).

و یا گلین‌خانم که اعتراف می‌کند خودش شاه‌باجی، خواهرش را کشته است:

خانـم گلیـن قلیـان را از دسـت عزیزآقـا گرفـت، دود غلیظـی از آن درآورد و بعـد از کمـی سـکوت گفـت: همیـن شـاه‌باجی کـه همـراه مـا بـود، مـن می‌دانسـتم کـه تـکان راه برایـش بـد اسـت... . عزیزآقا از شادی اشک می‌ریخت و می‌خندید: بعد گفت: پس... شما هم... .

خانـم گلیـن همینطـور کـه پـک بـه قلیـان مـی‌زد گفـت: مگـر پـای منبـر نشـنیدی. زوار همـان وقـت کـه نیـت می‌کنـد و راه می‌افتـد اگـر گناهـش بـه انـدازهٔ بـرگ درخـت هـم باشـد، طیـب و طاهـر می‌شـود (هدایـت ۱۳۴۱: ۸۸).

درواقـع ایـن کارکـرد دیالـوگ بسـیار مهـم اسـت؛ چراکـه انسـان موجـودی اجتماعـی اسـت و یکـی از راه‌هـای آرامـش پیداکردنـش ایـن اسـت کـه دربـارهٔ خـود بـا دیگـران سـخن بگویـد؛ خصوصـاً دربـارهٔ غم‌هـا و مشـکلاتش. همچنیـن افـرادی کـه درد مشـترکی دارنـد،

می‌توانند همدیگر را بهتر تسلی دهند.

در همهٔ دیالوگ‌هایی که در این بخش بیان شد، هم گشودگی متقابل طرفین به یکدیگر و هم به موضوع وجود دارد؛ چراکه همهٔ این شخصیت‌ها دربارهٔ یک موضوع سخن می‌گویند و نیز از هم سؤال می‌کنند و منتظر پاسخ هستند.

۵. اصلاح تفکر اشتباه دربارهٔ مردگان

ابوالعلاء در بخش‌هایی از دیالوگ‌ها، از تفکرات اشتباهی که در مورد شخص مُرده وجود دارد، سخن می‌گوید و در برخی موارد آرای ادبی خود را از زبان شاعر بیان می‌کند. این نوع دیالوگ نیز متضمن گشودگی از نوع اول است. درواقع گوینده نیاز دارد مخاطبی داشته باشد تا حقیقتی را برای او بیان و چیز غلطی را اصلاح کند؛ به‌عنوان مثال در دیالوگ ابن قارح با نابغهٔ ذبیانی، نابغه می‌گوید که انتساب این شعر به او نادرست است:

> شیخ گوید سخن در این‌باره کافی است. ای ابوامامه [کنیهٔ نابغهٔ ذبیانی] اکنون برای ما شعری را بخوان که در مطلع آن گفته‌ای: بر آن بیابان خورده‌ای که بهارگاه متجرده است فرود آمدند... .
>
> نابغه گوید: مرا به یاد نمی‌آید که چنین شعری سروده باشم. شیخ گوید: عجبا، پس چه کسی آن را سروده و به تو تقدیمش کرده؟ نابغه گوید هیچکس (معری ۲۵۳۷: ۶۸ـ۶۷).

اعشی نیز انتساب شعری را که ابن قارح می‌خواند، به خود نادرست می‌داند:

> آنگاه رو به اعشی کرده گوید: ای ابوبصیر برای ما قصیدهٔ خود را بخوان که در آن گفته‌ای:
>
> آیا قتله را بر تپهریک خانهٔ غیرمسکونی است... .
>
> او گوید: این شعر از من نیست. چرا امروز همه به اشعار منحول می‌پردازی؟ (معری ۲۵۳۷: ۶۹).

هدایت نیز از دیالوگ، همین استفاده را می‌کند و عزیزآقا اعتراف می‌کند که هوویش کاری نکرده بوده و به دروغ به او بهتان می‌زده است. عزیزآقا وقتی گذشته‌اش را تعریف می‌کند، دربارهٔ هووی خودش، خدیجه، که او را به قتل رسانده است، می‌گوید: «خاک برایش خبر نبرد، پیش شوهرم به او بهتان می‌زدم» و به این ترتیب طی صحبت‌های خودش با خانم گلین و... بیان می‌کند که خدیجه گناهی نداشته و او از روی حسادت بالأخره سر او را زیر آب کرده است.

نتیجه

در پاسخ به پرسش اول پژوهش باید چنین نتیجه‌گیری کرد که معری و هدایت، هر دو، با هدف گوشزدکردن اهمیت دیالوگ در اصلاح نابسامانی‌های اخلاقی و اجتماعی، از دیالوگ‌پردازی به‌عنوان عنصری حائز اهمیت در دو اثر خود بهره برده‌اند. جامعهٔ معری و هدایت از بسیاری جهات با هم شباهت دارند؛ درنتیجه کارکردهای استفاده از دیالوگ نیز در دو اثر شباهت دارند. این کارکردها در هر دو اثر عبارت‌اند از بازگشت به گذشته، شخصیت‌پردازی، گفتن به جای نشان‌دادن، بیان اعتراف‌ها و اصلاح تفکر اشتباه دربارهٔ مردگان. در پاسخ به پرسش دوم نیز باید گفت که «گشودگی» به‌عنوان شرط اساسی دیالوگ گادامری، در دیالوگ‌های هر دو اثر دیده می‌شود و می‌توان شکل‌های مختلف آن؛ یعنی گشودگی متقابل طرفین دیالوگ نسبت به یکدیگر، گشودگی طرفین به حقیقت موضوع مورد بحث، و گشودگی تنانه را در شیوه‌های آغازکردن صحبت، پرسشکردن و کنش‌ها و واکنش‌های جسمی در دیالوگ‌های دو اثر دید.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. فرشتگان عذاب.

منابع

آزادی، علیرضا؛ ایزدی‌نیا، حمیده (پاییز و زمستان ۱۳۹۴). «گشودگی به دیگری به‌مثابهٔ شرط اخلاقی دیالوگ.» *تأملات فلسفی*. سال پنجم، شمارهٔ ۱۵، صص. ۱۲۷ـ۱۰۱.

اردستانی رستمی، حمیدرضا (تابستان ۱۳۹۲). «بررسی افکار و باورهای گنوسی ابوالعلاء معرّی و صادق هدایت.» *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال نهم، شمارهٔ ۳۱، صص. ۲۱ـ۱.

بوهم، دیوید (۱۳۸۱). *دربارهٔ دیالوگ*. گردآوری و تدوین: لی نیکول. ترجمهٔ محمدعلی حسین‌نژاد. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها.

توحیدی‌فر، نرجس (۱۳۹۶). *ابوالعلاء معری در بوتهٔ نقد ادب تطبیقی*. چاپ دوم. تهران: شفیعی.

کالر، جاناتان (۱۳۹۶). *نظریهٔ ادبی: معرفی بسیار مختصر*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

کوزنز هوی، دیوید (۱۳۷۸). *حلقهٔ انتقادی*. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

معری، ابوالعلاء (۲۵۳۷). *آمرزش*. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. چاپ دوم. تهران: اشرفی.

میری، افسانه و دیگران (آذر و دی ۱۳۹۷). «مقایسهٔ قدرت دو شخصیت محوری رمان *آتش بدون دود* با استفاده از "نظریهٔ نابرابری قدرت در دیالوگ" فرکلاف و مدل مایکل شورت.» *جستارهای زبانی*. دورهٔ نهم، شمارهٔ ۵، صص. ۱۶۶ـ۱۴۳.

نتاج مجد، عطیه؛ امینی‌فر، فاطمه (پاییز ۱۳۹۹). «بررسی پرتره زنان در دورهٔ قاجار.» *دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی*. سال سوم، شمارهٔ ۲۹، صص. ۶۳ـ۵۰.

ندا، طه (۱۳۸۷). *ادبیات تطبیقی*. چاپ دوم. ترجمهٔ هادی نظری منظم. تهران: نشر نی.

نوبل، ویلیام (۱۳۸۸). *راهنمای نگارش گفتگو*. چاپ سوم. تهران: سروش و ادارهٔ کل پژوهش‌های سیما.

واعظی، اصغر؛ فاضلی، فائزه (بهار و تابستان ۱۳۸۹). «دیالوگ، دیالکتیک، امتزاج افق‌ها.» *شناخت*. شمارهٔ ۶۲/۱، صص. ۲۱۴ـ۱۸۹.

هدایت، جهانگیر (۱۳۹۸). *آثار نایاب صادق هدایت*. به کوشش و مقدمهٔ جهانگیر هدایت. چاپ چهارم. تهران: چشمه.

هدایت، صادق (۱۳۲۴). «نقدی بر ترجمهٔ *رسالهٔ الغفران* معری.» *پیام نو*. صص. ۶۵.

هدایت، صادق (۱۳۴۱). *سه قطره خون*. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.

Block, Lawrence (1979). Writing the Novel: From Plot to Print, Writer's Digest Books.

Booth, W. C. (1961). The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press.

Genette, G. (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Gadamer, Hans Georg (2004). Truth and Method (Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall trans.) London: Continuum Publishing Group.

Gill, Scherzo (2015). Holding Oneself Open in a Conversation Gadamer's Philosophical Hermeneutics and the Ethics of Dialogue, Journal of Dialogue Studies, 3(1), pp. 81-110.

Vilhauer, Monica (2010). Gadamer's Ethics of Play Hermeneutics and the Other, Lexington Books.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5978.1208
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.3.5
Received: 20/01/2023 **Accepted: 24/07/2023**

A Gadamerian Analysis of Dialogue and its Narrative Function in a Comparative Study of Abul Alaa Ma'ari's Risalat al-Ghufran and Sadegh Hedayat's "Asking for Forgiveness"

Narjes Tohidifar[1], Majid Salehbek[2]

Abstract

Comparative literature can be considered as a medium for dialogue among different ways of thinking of different nations. Narratively, the dialogue is a textual means of focalization used by an author to concretize the events of the narrative, to get closer to the reader, to free up space for the reader's participation and to share private and public beliefs. The current research aims to use a comparative approach to examine the dialogues of Risalat al-Ghufran by Abul Alaa Ma'ari and "Asking for Forgiveness" by Sadegh Hedayat. To this aim, the paper, first, draws on the Gadamerian model to compare structures of dialogues, and secondly, it compares the function of this narrative structure employed by the two authors. Since Gadamer pays great attention to the role of dialogue in social communications, another benefit of employing this model would be for sociological readings of the two aforementioned narratives. The results of the current research indicate that the use of dialogue in these two works show common functions, including, a return to the past, characterization, telling instead of showing, expression of confessions, and the correction of misconceptions about the dead. Finally, "openness" as the foundational principle of the Gadamerian dialogues is seen in the dialogues of both works.

Key words: Sadegh Hedayat, Abul Alaa Ma'ari, dialogue adaptation, Gadamer, Risalat al-Ghufran, "*Asking for Forgiveness*"

1. PhD student of Arabic language and literature, Department of Arabic language and literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Salehbek@atu.ac.ir
2. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (corresponding author). Tohidifar_narjes98@atu.ac.ir

How to cite this article:
Narjes Tohidifar; Majid Saleh Bek. "A Gadamerian Analysis of Dialogue and its Narrative Function in a Comparative Study of Abul Alaa Ma'ari's Risalat al-Ghufran and Sadegh Hedayat's "Asking for Forgiveness." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, Journal of the University of Birjand, 3: 1, 2023, 77-98. doi: 10.22077/islah.2023.5978.1208

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).