

# تحلیل نمایشنامه زبان تمشکهای وحشی نغمه ثمینی، براساس نظریه الگوی سفر جوزف کمپبل<sup>۱</sup>

سید ابوالفضل سیروس

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی

موسسه آموزش عالی شیراز

Siros1355@gmail.com

دکتر نگار نوفلی

استادیار موسسه آموزش عالی هنر شیراز

noofelinegar@gmail.com

## چکیده

سفر قهرمان، الگوی جهانشمول تطبیقی است که به پشتوانه‌ی شناخت وسیعی از نظریه‌های روانشناسان بزرگی همچون فروید، یونگ، اریکسون و اتورنک به مطالعه‌ی اسطوره‌های جهان می‌پردازد و مدعی است تمام اساطیر کهن و قهرمانان داستان‌های امروزی جهان براساس این مدل پی‌ریزی شده‌اند. جوزف کمپبل با تحلیل روانشناختی در فرهنگ‌های ملل مختلف ساختار بنیادی را در کتاب قهرمان هزار چهره، در ۱۷ مرحله برای سفر قهرمان ارائه نموده است. در این فرمول کلاسیک اساطیر سفر قهرمان، همواره سفری درونی و به گونه‌ای خودکاو است که هدف اصلی پرورش و تحول درونی شخصیت است. قهرمان به جستجوی کمال روانی خود و تحول درونی جامعه می‌پردازد. نمایشنامه‌ی زبان تمشک‌های وحشی نغمه ثمینی، قابلیت‌های فراوانی برای رمزگشایی دارد. این اثر پرگه سورئالیستی ترکیبی از اسطوره، افسانه، تاریخ و واقعیت است. دانیال، پسر جوان نمایشنامه با سفری زبانی، ناخودآگاه تماشاگر را در هزارتوی از رازها و رمزها، با خود همراه می‌سازد و با ارئه‌ی تمثیلات اسطوره‌ی باستان اندک اندک مجهولات شخصیتی و مفهوم پنهان درونی خود را آشکار می‌سازد. براین اساس، مقاله‌ی حاضر با روش توصیفی-تحلیلی با هدف تحلیل ساختار سفر قهرمان، به بررسی نمایشنامه‌ی زبان تمشک‌های وحشی می‌پردازد. براساس یافته‌های این پژوهش، اکثر مراحل سفر قهرمان، با نمایشنامه‌ی سو-رئالیستی زبان تمشک‌های وحشی مطابقت دارد.

www.anjomanfarst.ir

**کلید واژه:** الگوی سفر قهرمان، زبان تمشک‌های وحشی، جوزف کمپبل، اسطوره.

## ۱- مقدمه

ناخودآگاه ما، مانند رایانه‌ای گنجینه‌ی وسیعی از اطلاعات و خاطرات و باور هاست که ما اطلاعاتی از این راز و رمزها نداریم در زمینه روانشناسی و ناهشیار هوشمند ذهن حتی شکسپیر در نمایشنامه خویش، از آن نام می‌برد و فروید بر عوامل تاثیرات ذهنی، در زندگی روزمره اهمیت قائل شد. «کارل گاستاو یونگ در روانشناسی تحلیلی خود، ضمیر ناخودآگاه انسان را به دو لایه تقسیم می‌کند: طبقه نسبتاً سطحی‌تر را منشأ لیبدو (منشأ غرایز جنسی و نیروی محرک زندگی) و طبقه بالاتر و گسترده‌تر در ارتباط با نژاد بشر و هستی را (ضمیر ناخودآگاه جمعی) می‌نامد» (دانلیز، ۱۳۷۲: ۱۵). به زبان ساده ادعای یونگ این بود که تمام انسان‌ها، بدون در نظر گرفتن تجربیات فردی خود، تداعی‌های مشترکی دارند که با مسائل بنیادی بشر رابطه دارد. داشتن پدر و مادر، کشمکش‌های درونی، سازگاری با جامعه و بحران هویت مسائل مشترکی است که در سطح

۱- طبق اسم انگلیسی جوزف کمپبل (josph Campbell) صحیح می‌باشد. در بعضی مقالات هم جوزف کمبل نوشته شده است.

جهانی همه آدم‌ها با آن روبرویند و معرف کهن الگوی افسانه، اسطوره، ادبیات (نمایشی و داستانی) و هنر می‌باشند. از نظر یونگ «هنر بزرگ و والا همیشه باروری‌اش را از اسطوره و از فرآیند ناخودآگاه ناماسازی گرفته است که قرن‌ها ادامه دارد و تجلی ازلی روح انسان است و ریشه‌ی همه آفرینش‌ها در آینده خواهد بود» (یونگ، ۱۳۸۵: ۸۵). «شکل ظاهری کهن الگوها تغییر می‌کند اما نمادی که در پس آن‌هاست از هزاران سال ثابت مانده و تا ابد نیز تغییر نخواهد کرد» (ایندیک، ۱۳۹۷: ۹۶). انسان مدرن نه می‌تواند از اسطوره، رها شود و نه می‌تواند آن را در شکل ظاهری‌اش قبول کند، اسطوره همواره با ما خواهد بود، اما باید همیشه نسبت به آن برخوردی انتقادی داشته باشیم (ریکور، ۱۳۷۷: ۱۱۰). به عبارت دیگر در آراء یونگ، پیوند متافیزیکی در ناخودآگاه فرزندان بشر به صورت مشترک وجود دارد.

با رواج تکنولوژی در دنیای اطلاعات امروزی مضمون اسطوره‌ها از طریق داستان‌ها، افسانه‌ها، مذهب، فرهنگ و هنر انتقال یافته‌اند و در چهره‌ی کهن الگو به مرز باورها و زبان وارد شدند که معرف مراحل گذار انسان‌ها از تولد، ازدواج تا مرگ هستند و نقشی حیاتی در سلامت روانی فرد و سازگاری در اجتماع دارند. «کمپیل با تاثیر از یونگ به ضمیر ناخودآگاه جمعی پرداخت و با طرح نظریات خاص خود در باب ماهیت کهن الگو و تاثیر آن بر خلق اساطیر که در قالب تالیفات و کتاب‌های متعدد نوشته شد تاثیر غیر انکاری بر نقد معاصر داشت» (rensma: 2009, 15). نقد کهن الگو یانه<sup>۱</sup> را نقد اسطوره ای<sup>۲</sup> می‌نامند. تحلیل روانشناسی آثار هنری و ادبی حاکی از این است که ناخودآگاه فردی از گذشته تا بشر مدرن لبریز از آرمان‌های اسطوره است که در قالب نشانه و نماد طبع بشری را به سوی اهداف والا سوق می‌دهد به عنوان نمونه در کلام مولوی تا از هم‌رهان سست عناصر، دلش می‌گیرد و شیر خدا و رستم داستان را آرزو می‌کند تاییدی بر این موضوع است. جوزف کمپیل اسطوره شناس آمریکایی، برای سفر قهرمان الگوی واحدی ارائه می‌دهد و ادعا دارد تمامی سفر های قهرمانان از این الگوی واحد پیروی می‌کنند. در الگوی سفر، قهرمان به دل ماجرا می‌زند و خطر را به جان می‌خرد و با چهره‌ها و شخصیت‌های گوناگون روبرو می‌شود. نمایشنامه‌ی زبان تمشک‌های وحشی که آیین قراردادی تکرار سفر سالگرد ماه عسل زن و شوهری است که در پایان این سفر قصد طلاق دارند جنبه‌های نمادین و اسطوره‌ای خاصی را در قالب سورئال بیان می‌کند. پژوهش حاضر با تبیین نظریه‌ی کهن الگوی سفر قهرمان و واکاوی جنبه‌های مختلف آن، به تحلیل نمایشنامه‌ی زبان تمشک‌های وحشی می‌پردازد تا جنبه‌های مستتر کهن‌الگویی آن با نظام مدون کمپیل مشخص گردد.

## ۲- روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع پژوهشی کیفی است که با روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع علمی و معتبر مکتوب و الکترونیکی صورت گرفته است. در این تحلیل روانکاوانه، نمایشنامه‌ی زبان تمشک‌های وحشی بر اساس مطابقت با سفر الگوی قهرمان جوزف کمپیل در آراء روانشناسی تحلیلی یونگ می‌پردازد.

## ۳- سوالات تحقیق

جوزف کمپیل مدعی است که نظریه‌ی سفر قهرمانش، برای تمامی قهرمان‌های داستان در تمام جهان صدق می‌کند. در نمایشنامه‌ی سورئالیستی زبان تمشک‌های وحشی، سفر قهرمان در زبان و در عالم صورت می‌گیرد. «اسطوره برخاسته از سخن است» (لوی ستروس، ۱۳۵۸: ۱۱۴). سوالاتی در اینجا مطرح است که در این

3-Archetypal Criticism<sup>۱</sup>

4-Myth Criticism<sup>۲</sup>

پژوهش به آنها پاسخ داده می‌شود. ۱- آیا کهن الگوی سفر قهرمان کمپبل قابل انطباق با نمایشنامه‌ی زبان تمسک‌های وحشی هست؟ ۲- نغمه ثمنی سفر قهرمان در نمایشنامه‌اش که در زبان صورت گرفته از چه نمادهایی برای تبیین سفر قهرمان سود جسته است؟

#### ۴- پیشینه تحقیق

اسطوره، در فرهنگ فارسی معین به معنای: ۱- افسانه، قصه ۲- سخن بیهوده و پریشان ۳- اساطیر بکار رفته است (معین، ۲۶۷: ۱۳۶۰). اگر به آغاز هستی بنگریم «انسان بدوی یا مرد باستان در مجموع رفتار آگاهانه خودکاری را سراغ ندارد که پیشتر توسط موجودی دیگر که برتر از انسان بوده نهاده و آزموده نشده باشد سرتاسر زندگی او تکرار و وقف ناپذیر اعمالی است که دیگران آغاز کرده اند. تکرار آگاهانه رفتارهای مثالی، از هستی شناسی اصیلی حکایت دارد» (آلیاده، ۱۳۸۴: ۱۹). به عبارتی دیگر آلیاده در کتاب اسطوره‌ی بازگشت، مساله تاریخ در افق معنویت جهان باستان را به چند دسته تقسیم می‌کند. ۱- نکاتی که نشان می‌دهد به چشم مرد باستان واقعیت عبارت است از تقلید از یک نمونه مینوی ۲- نکاتی که نشان می‌دهد شهرها پرستشگاه‌ها و خانه‌ها در اثر همانندی و مشابهتی که با مرکز عالم پیدا می‌کنند واقعی می‌گردد ۳- نکاتی که نشان می‌دهد که آیین‌های دینی و کارهای مهم دنیوی فقط وقتی کسب اعتبار کرده و ارزش معنی خود می‌رسند که آگاهانه به تکرار کردارهای پیردازند که در آغاز توسط ایزدان پهلوانان و یا نیاکان وضع شده اند. کارل گوستاو یونگ پدر روانشناسی تحلیلی معروفترین مفاهیم روانشناسی «ناخودآگاه جمعی، سایه‌ها، ضمیر ناخودآگاه و..» را ابداع کرد، یونگ کتاب‌های متعددی چون روانشناسی و دین، ضمیر پنهان (نفس نامکشوف)، پاسخ به ایوب (مجموعه آثار فلسفی) و.. دارد. جوزف کمپبل براساس آراء یونگ سفر قهرمان را در کتاب «قهرمان هزار چهره» بیان می‌کند که راهنمای خوبی برای محققان و پژوهشگران می‌باشد. کریستوفر ووگلر با الگوگیری از کمپبل کتاب ساختار اسطوره‌ی «سفر نویسنده» را نوشته است. کتاب «عشق و شعبده» نغمه ثمنی به بررسی کهن الگوهای قهرمان در کنار کهن نمونه‌هایی همچون باغ، پرنده، آنیما و آنیموس در برخی حکایت‌ها پرداخته است. در کنار این کتابها، مقالاتی نیز به بررسی کهن الگوی سفر قهرمان در آثار ادبیات فارسی پرداخته‌اند از جمله؛ مقاله‌ی «تحلیل کهن الگوی سفرنامه قهرمان در داراب نامه طرسوسی براساس جوزف کمپبل» اثر رحمان ذبیحی و پروین پیکانی به تبیین سفر اسکندر براساس الگوی سفر قهرمان پرداخته است و به مقاله‌ی «بررسی دو شخصیت ویس و رامین براساس الگوی کمپبل» اثر لیلا عبدی و اکبر صیاد کوه می‌توان اشاره کرد. مقاله‌ی «تبیین کهن الگوی سفر قهرمان در هفت خوان رستم» اثر محمد طاهری و حمید آقاجانی به تبیین و تفسیر سفر قهرمان در شاهنامه می‌پردازد. با مرور کلی به منابع موجود، فقدان و کمبود اثری تحلیلی پیرامون سفر قهرمان در نمایشنامه‌ها به خصوص نمایشنامه‌ی زبان تمسک‌های وحشی را می‌توان مشاهده کرد لذا اهمیت موضوع، موجب شده تا این پژوهش به طور ویژه و خاص به تحلیل پیرامون موضوع پردازد.

#### ۵- خلاصه داستان نمایشنامه زبان تمسک‌های وحشی

داستان نمایش ماجرای ماه عسل زن و شوهر جوانی به نام داوود و دنیاست دو زن و شوهر تحصیل کرده که زن، استاد زبانی انگلیسی است و مرد، دکترای زبان‌های باستانی دارد. که هر ساله طبق قرار دادی که برای خود مقرر کردند مسیر آغاز زندگی خود از تهران تا شمال را تکرار می‌کنند و در تمامی مکان‌هایی که در آن روز، برای غذا یا استراحت ایستاده‌اند. برای یاد آوری جزئیات خاطرات روز اول توقف دوباره‌ای می‌کنند. اما این بارهدف دیگر در سر دارند که از مادر دنیا عقدنامه و مدارک ازدواج را بگیرند تا پس از بازگشت به تهران از یکدیگر جدا شوند. در این نمایش سورئالیستی، از آغاز سفر دانیال را می‌بینیم اعلام می‌کند که می‌خواهد مرتکب قتل بشود و تماشاگر را تحریک می‌کند

تا ماجرا را دنبال نماید. دانیال در مسیر سفر، هر بار به بهانه‌ای به سراغ داوود و دنیا می‌رود، یک بار در قالب پسرک تمشک فروش، یک بار به عنوان خدمه‌ی رستوران، یک بار مأمور امداد خودرو، یک بار پسری در راه مانده که می‌خواهد برای مادرش که در حال زایمان است، دکتر ببرد و .... قصد او از بین بردن زن و شوهر به هر نحو ممکن است، یا به تهران برگردند، یا سریع تر بروند و به مقصد که خانه‌ی مادر زن است برسند و اما به هیچ وجه آن شب را در هتل بابل به صبح نرسانند. نغمه ثمینی دلیل این تلاش‌ها را برای همراهی تماشاگر در پرده‌ی ابهام می‌گذارد تا این که در پایان، اعلام می‌کند که او دانیال فرزند داوود و دنیاست. او خارج از بُعد زمان و مکان معمول این دنیا (در عالم ذر) آگاه است که پدر و مادرش پس از خرابی ماشین در جاده‌ی جنگلی در شب بارانی به هتل بابل خواهند رفت و با وجود این که قصد طلاق دارند نطفه‌ی او را در همان شب خواهند بست. دانیال با آگاهی کامل از این دنیا، می‌خواهد جلوی این اتفاق را بگیرد و به این دنیای لبریز از جنگ، آسیب، محرومیت و .. پا بگذارد. پدر و مادرش او را به وجود می‌آورند و به خاطر وجود او از هم جدا نمی‌شوند و تا پایان عمر با نارضایتی با یکدیگر زندگی می‌کنند. دلیل نارضایتی و فکر طلاق چیزی نیست جز این که گویا زبان یکدیگر را نمی‌فهمند. آن‌ها با این که عاشقانه یکدیگر را دوست دارند اما حرف هم را نمی‌فهمند و هر بار که هم صحبت می‌شوند نتیجه‌ی آن جز عدم درک یکدیگر و نارضایتی متقابل ندارد. گویی آنها هر کدام به زبان دیگری صحبت می‌کنند. نغمه ثمینی با بیان واقعه‌ی اسطوره‌ای برج بابل از منظر نفرین خدایان بابل به این ماجرا می‌نگرد و از نگره‌ی این ماجرا این سؤال را مطرح می‌کند که پس چرا ما زبان همدیگر را نمی‌فهمیم؟! گویا به راستی نفرین آن خدایان از دل تاریخ و اسطوره‌ها هنوز هم تأثیر خود را حفظ کرده و هم چنان ما را محکوم در عدم درک زبان یکدیگر نگاه داشته است! در جامعه ما آمار طلاق سر به فلک گذاشته است، تنهایی حرف دل جوانان معاصر است و فاصله‌ی انسان‌ها با یکدیگر روز به روز رو به افزایش می‌گذارد.

## ۶- اسطوره برج بابل

از آنجائی که انسان‌ها از یک پدر و یک مادر درست شده اند اختلاف زبان انسان‌ها مایه شگفتی و تعجب است قرآن مجید در این باره می‌گوید: (وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَاللُّغَاتِ لَكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالَمِينَ)؛ «و از نشانه‌های او آفرینش آسمان‌ها و زمین، و تفاوت زبان‌ها و رنگ‌های شما است؛ در این نشانه‌هایی است برای اهل دانش» (روم، ۲۲). مکارم شیرازی در تفسیر این آیه آورده است: «مطابق روایات تورات، در آغاز زبان همه مردم روی زمین یکی بود تا زمانی که فرزندان نوح و قبایل آنها در شنعار (بابل) جمع شدند و تصمیم به کار مهمی گرفتند - که آن ساختن شهر بزرگ و برج بلندی بود - و این قضیه خوشایند خداوند نبود، و از این جنب و جوش و عواقب آن نگرانی داشت؛ لذا به بعضی از فرشتگان فرمود: «بیا به زمین برویم و زبان آنها را مخلوط کنیم تا پراکنده شوند» - یعنی تفرقه بیندازم و خدایی کنم - این کار انجام شد، و چون آنها زبان یکدیگر را نفهمیدند، در نقاط مختلف زمین پراکنده شدند و ساختن برج عظیم در آنجا ناتمام ماند. ولی نظر شخصی مکارم این است: به هر حال می‌دانیم که از نظر تاریخی منشأ اختلاف زبان‌ها هرگز چنین چیزی نبوده و گذشت زمان و دور افتادن اقوام از یکدیگر عامل اصلی آن است» (مکارم شیرازی، ۱۳۸۶: ۲۰۶). «باب ال<sup>۱</sup> یا بابل نیز به معنای شهر خداست» (آیتو، ۱۳۸۶: ۱۰۱). «هلن گاردنر در کتاب «هنر در گذر زمان» اشاره به برج بابل می‌نماید» (گاردنر، ۱۳۶۵: ۵۸). در کتاب اسطوره‌ی بین النهرین در این باره آمده است: «مردم بابل تصمیم می‌گیرند برجی بلند بسازند و از بام آن پا به جهان مرموز خدایان بگذارند خدایان تاب نمی‌آورند بابلیان را به کیفر سخت محکوم می‌کنند روزی مردم از خواب برمی‌خیزند و ناگهان درمی‌یابند که زبان همدیگر را نمی‌فهمند و هر بابلی به زبان دیگری سخن می‌گوید و هیچ کسان دیگری را نمی‌فهمند؛ مردم از هم می‌گریزند، هر یک به سویی پراکنده می‌گردند و بدین گونه شهر بابل خانه ارواح می‌شود» (مک‌کال، ۱۳۸۶: ۸۱). «شاخ و برگ درختان زینت داده شده در طبقات فوقانی برج عظیم، بر روی طبقات پایین افتاده و شاخ و برگشان جلوه‌ای

وارونه می‌یابند که همین علت به باغ معلق شهره می‌گردد و از عجایب هفتگانه محسوب می‌شود» (کلایتون، ۱۳۷۸: ۹۸).

## ۷- نظریه جوزف کمپبل

اولین بار جوزف کمپبل بود که در دهه ۱۹۴۰ به اصول و مبانی اسطوره‌ای و کهن الگویی جاری در تمام داستان‌ها، حماسه‌ها و افسانه‌ها اشاره کرد کتاب کهن الگوی هزار چهره‌اش مبین این الگوست. «کمپبل زبانی معیار را خلق کرد که ساختار کهن الگوی پنهان این سنت روایی را آشکار می‌کند و در عین حال برای پیوند زدن این ساختارها و سنت‌های مختلف بسیار کارآمد است» (ووگلر، ۱۳۹۸: ۵). «عنوان کتاب ژوزف کمپبل، از این نظر آشکارگر است: نه هزار قهرمان مختلف، فقط یکی با هزار نقاب متفاوت ظاهر می‌شود چنان که ایزیس میرونیما را با نامهای بسیاری باز می‌شناسند» (روتون، ۱۳۷۸: ۱۳۵). از این نظر در اسطوره‌ها، مشکلاتی مطرح می‌شوند که در مورد تمام افراد بشر صدق می‌کند. «قهرمان از جمله نیروهای نهفته در نا خودآگاهی است. کار اصلی قهرمان، اکتشاف خود آگاهی خویش است» (هال، ۱۳۷۵: ۱۶۴). اسطوره‌های بشری در این جهان مسکون، در هر زمان و مکان به نوعی ظهور می‌یابند. اسطوره، روح زنده‌ی هر آن چیزی محسوب می‌شود که از فعالیت‌های ذهنی و فیزیکی بشر نشأت گرفته است، بیهوده نیست اگر ادعا کنیم اسطوره همانند دری پنهان است که از طریق آن انرژی لایزال کیهانی در فرهنگ بشری تجلی پیدا می‌کند (کمپبل، ۱۳۸۶: ۱۵). در همه‌ی افسانه‌ها و اسطوره‌ها، قهرمان سمبل خودآگاهی (hero) سمبل خودآگاهی من و تلاش او برای رشد است (اسنودن، ۱۴۹: ۱۳۹۲). «هسته سفر قهرمان در مناسک گذار سه مرحله‌ی رهایی یا عزیمت (departure)، تشرف (initiation) و بازگشت (return) است که می‌توان آن را هسته‌ی اسطوره‌ی یگانه نامید» (بهرامی رهنما، ۱۳۹۸: ۵).

### ۷-۱ پرده‌ی اول : عزیمت

در اولین پرده‌ای که کمپبل برای قهرمان بیان می‌کند سفر از خانه آغاز می‌شود تا با استادی روبرو شود که تصویر واقعی یا حقیقی از پدر اوست «نخستین مرحله سفر قهرمان، جدایی از دنیای روزمره است این نقطه آغاز و پایان سفر قهرمان است» (ایندیک، ۱۳۹۶: ۱۳۷). در این پرده مراحل وجود دارد که براساس کهن الگوی قهرمان بیان می‌شود.

#### ۷-۱-۱ دعوت به آغاز سفر

در ذات قهرمان ماجراجویی وجود دارد اما برای بیرون رفتن از زندگی روزمره باید به ماجرا دعوت شود. (قهرمان در برابر مشکل یا چالشی یا ماجراجویی قرار می‌گیرد که باید با آن مقابله کند. وقتی قهرمان با دعوت به ماجرا روبرو می‌شود، دیگر نمی‌تواند در آسایش دنیای عادی باقی بماند، در پیرنگ‌های انتقام دعوت به ماجراجویی است که باید اصلاح شود؛ تجاوز به نظم طبیعی امور. دعوت به ماجرا هدف قهرمان را روشن می‌کند. گرفتن انتقام یا اصلاح کردن یک خطا، دست یافتن به رویا، رو در رو شدن با یک چالش، یا تغییر دادن یک زندگی» (ووگلر، ۱۳۹۸: ۴۱). «اولین مرحله سفر اسطوره‌ای که ما آن را دعوت به آغاز سفر (the call to adventure) می‌خوانیم نشان می‌دهد که دست سرنوشت، قهرمان را با ندایی به خود می‌خواند و مرکز ثقل او را از چهارچوب‌های جامعه به سوی قلمرویی ناشناخته می‌گرداند.» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۶۶) به عبارت دیگر، نقطه آغازین سفر قهرمان معمولاً از جایی است که او دچار عدم تعادل می‌شود ناهماهنگی بین آرزوهای درونی با اعمال بیرونی، ناهماهنگی بین کار بیرونی و روابط عاطفی درونی، فاصله‌ی میان استعدادها و توانمندی‌ها با وظایف و مسئولیت‌های خانوادگی و اجتماعی در آغاز سفر احساس کسی را داریم که روی یک شکاف عمیق ایستاده است شکاف میان جایی که فکر می‌کردیم باید باشیم و جایی که کنون ایستاده‌ایم شکاف عمیق میان انتظارات و امیدها با آن چه به وقوع پیوسته است، در نمایشنامه‌ی زبان تمسک‌های وحشی دعوت به آغاز سفر، برای دانیال زمانی شروع می‌شود که داوود و دنیا به خاطر نفهمیدن زبان هم هدف دیگر در سر دارند که از مادر دنیا عقدنامه و مدارک ازدواج را بگیرند تا پس از بازگشت به تهران از یکدیگر جدا شوند. چون همه جا بذر طلاق پاشیده‌اند. البته نمایشنامه‌ی سورئالیستی است. در مراسم ازدواج، دانیال که از افق ماورائی برگزیده و به آینده تسلط دارد می‌گوید



«توی من یک جزیره است که کوهش دارد آتشفشان می‌کند مهیب تر از آتشفشان آتلانتیس و دریاش آبستن سونامیه.... همه این‌ها برای اینه که کار سختی در پیش دارم ... مجبورم بکشم اما دقیقا کشتن نیست...» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۹).

### ۲-۱-۷ رد دعوت (قهرمان بی‌میل)

گاهی قهرمان شخصیت قهرمانی دارد اما نمی‌خواهد از زندگی روزمره دل بکند. «مرحله‌ی دوم سفر، امتناع از پذیرش دعوتی است. بی‌میلی قهرمان برای قبول دعوت و آرمان معرف همان ترس جهان شمولی است که آدم‌ها در مواجهه با تحولات بزرگ زندگی دارند» (این‌دیک، ۱۳۹۶: ۱۳۵). «قهرمان به دلیل ترس‌ها و دلواپسی‌هایی که به واسطه‌ی دعوت به ماجرا در وجودش شکل می‌گیرد از پذیرش سفر سر باز می‌زند. قهرمان تمایلی به تغییر ندارد و بهشت امن دنیای عادی را ترجیح می‌دهد. امتناع از پذیرش دعوت مرحله‌ای اساسی است که خطرات پیش رو را در صورت قبول دعوت بیان می‌کند. بدون وجود خطر یا احتمال شکست، نمی‌توان مخاطب را ترغیب به همراه شدن در سفر قهرمان کرد» (ویتایلا، ۱۳۹۰: ۱۱). در مرحله رد دعوت (refusal of the call)، ترسی که در وجود دانیال هست. دانیال: «این اولین بارمه که مسئولیت روی دوشمه و باید اعتراف کنم که کمی ترسیده‌ام» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۱۱). ترس‌هایی که داوود دارد به عالم و آدم مشکوک است در این رابطه است.

### ۳-۱-۷ امداد غیبی (استاد)

در مرحله‌ی سوم پرده‌ی اول قهرمان، با منادی یا استاد روبرو می‌شود و به شرافت و مردانگی قهرمان توسل پیدا می‌کند تا او را از روز مرگی به ماجرجویی بکشاند. «رابطه‌ی بین قهرمان و استاد از رایج‌ترین مضامین در اسطوره‌شناسی است و به لحاظ ارزش نمادین، یکی از غنی‌ترین آن‌ها این رابطه‌ی نمادین والدین و فرزند، معلم و دانش‌آموز، پزشک و بیمار، خدا و بشر است، کارکرد استاد این است که قهرمان را برای مواجه شدن با ناشناخته آماده کند. استاد ممکن است پند، راهنمایی یا وسیله جادویی در اختیار قهرمان دهد» (وولگر، ۱۳۹۸: ۴۲). شخصیت پیر خردمند سمبل و نماد فرزاندگی و مترادف معرفتی جهانی است (آقاجانی زلی، ۱۳۹۵: ۷). در نمایشنامه سورئالیستی سفر در زبان اتفاق می‌افتد دانیال به عنوان دختر تمشک فروش عنوان یک منادی (supernatural aid) می‌شود. «دنیا: اون دختر تمشک فروش گفت داریم راه را اشتباهی می‌ریم» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۲۳).

### دهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی - دی ۱۳۹۹

### ۴-۱-۷ عبور از نخستین آستانه

در عبور از نخستین آستانه، قهرمان وارد دنیای ماجرا می‌شود، به نگهبان آستانه می‌رسد که قصد منصرف کردن او را دارد. «هر قهرمانی که قدم به آن سوی دیوار سنت‌های جامعه خود گذارد به ناچار با یکی از دیوها که هم خطر آفرین‌اند و هم اعطاگر قدرت جادو روبرو خواهد شد» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۹۱). آستانه‌ی نخستین در هرسفر گذر قهرمان از مرز خودآگاهی و ناخودآگاهی است، ورود به این مرحله وابسته به گذشتن از نگهبان آستانه است (بهرامی رهنما، ۱۳۹۸: ۱۲). «ممکن است عبور از آستانه به چیزی بیش از پذیرش ترس‌های خود، یک نقشه، یا اردنگی جانانه‌ای از طرف استاد نیاز داشته باشد. این احتمال هم وجود دارد که قهرمان به واسطه‌ی نیروهای درونی مجبور به قبول دنیای ویژه خود شود» (ویتایلا، ۱۳۹۰: ۱۲). در نخستین آستانه (the crossing of the first)، که مرز خودآگاهی و ناخودآگاهی است قهرمان به آگاهی می‌رسد. «داوود: شاید ته اون جاده دره‌ای، پرتگاهی، چیزی بود. دنیا: اون جاده همیشه بود... دنیا: ما به جایی اشتباهی هستیم» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۲۷).

### ۵-۱-۷ شکم نهنگ

قهرمان در این مرحله کاملاً در سفر غوطه‌ور شده سفری که او را کاملاً دگرگون ساخت‌هاست. «بعد از ورود کامل به دنیای ماجرا قهرمان اکنون در حوزه نوزایی است که در تصویر جهانی رحم یا شکم نهنگ نماد پردازی می‌شود» (این‌دیک، ۱۳۹۶: ۱۲۸). گذشتن از آستان نوعی فنای خویشتن است پس به زبان تمثیل، عبور از درون یک معبد و جهیدن قهرمان به داخل آرواره‌های نهنگ، سیر و سفری یکسان هستند. هر دو زبان تصویر، نشانگر عملی‌احیاگر حیات

و زندگی - محور می‌باشند (کمپبل، ۱۳۸۵: ۹۸). «نهنگ نماد گنج پنهان و نماد نکبتی تهدیدگر است» (شوالیه، ۱۳۸۸: ۴۸۶). به عبارتی دیگر قهرمان از زندگی شناخته شده‌اش جدا و با آزاده‌ی خود دنبال تغییر و دگرگونی است. دانیال به تمامی در سفری غوطه ور شده است. سفری که او را از بیخ و بن دگرگون می‌کند. وقتی وارد شکم نهنگ (the belly of the whale) می‌شود یک جور است، وقتی بیرون می‌آید جور دیگر دانیال خود را جلوی ماشین می‌اندازد تا راه را اشتباه نروند، داوود: «همین اصرارش مشکوکم کرد. واسه چی باید خودش رو بندازه جلوی ماشین ما که راه را اشتباه نریم؟» (ثمنی، ۱۳۹۸: ۲۴).

#### جدول ۱- تطبیق نمایشنامه زبان تمسک‌های وحشی با پرده عزیمت

مر احل سفر ( الگوی جوزف کمپبل )	نمایشنامه زبان تمسک‌های وحشی
دعوت به آغاز سفر	قصد طلاق داوود و دنیا
رد دعوت	ترس دانیال برای اولین سفرش
امدادهای غیبی	دختر تمسک‌فروش به دنیا و داوود گوشزد می‌کند که راه را اشتباهی رفتند.
عبور از نخستین آستانه	قهرمان به واسطه نیروهای درونی مجبور به قبول دنیای ویژه خود شود
شکم نهنگ	دانیال خود را جلوی ماشین می‌اندازد تا راه را اشتباه نروند

#### ۲-۷ پرده دوم : آیین تشریف

در این پرده، قهرمان کاملاً وارد عالم قهرمانی می‌شود تا با پشت سر گذاشتن آزمون‌ها، شایستگی خودبه‌اثبات برساند. «اصطلاح راز آموزی تشریف آیینی در کلی‌ترین معنایش برای مجموعه از مراسم، مناسک و آموزش‌هایی شفاهی دلالت دارد که هدفشان ایجاد تغییر و تحولی و تعیین کننده در وضعیت دینی و اجتماعی آن فردی است که راز آموخته یا مشرف می‌شود بنابراین بازآموزی و تشریف معادل با تغییر اساسی در وضعیت وجودی شخص است» (آلیاده، ۱۳۹۴: ۸).

#### ۱-۲-۷ جاده آزمون‌ها

در این مرحله، سلسله آزمون‌هایی را باید انجام دهد که این آزمون‌ها قصد نابودی قهرمان را ندارند بلکه او را آبدیده‌تر می‌کنند. «وظیفه‌ی قهرمان، غلبه بر موانع دشمنان است. آنان که خصم طلب هستند، اغلب آدم‌های بد یمنی هستند از قبیل غول و ساحره‌ها» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۳۴). قهرمان وارد آزمون بزرگی می‌شود، یعنی همان بحران اصلی مرگ و زندگی که طی آن با بزرگترین ترس و دشوارترین چالش خود رو به رو می‌شود (ویتیل، ۱۳۹۰: ۱۳). «این مرحله، مرحله مهمی از سفر اسطوره‌ای است که بخش اعظمی از ادبیات جهان در باره آزمون‌ها و سختی‌های معجزه‌آسا است» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۹۱). « وجوه متعددی از شخصیت قهرمان - پرخاشگری و خشونت، آگاهی از دعوی خیابان، نگرش درباره‌ی زنان در این صحنه و تحت فشار آشکار می‌شود» (ووگلر، ۱۳۹۸: ۴۳). «دانیال: الان یه قهوه خونه داره با سرعت هشتاد کیلومتر به آن‌ها نزدیک می‌شه .. و من بمبی به قدرت بمب نازاکاکی، یا خمپاره، یا نارنجک یا حتی پیت بنزین که ندارم... که بریزم روی قهوه خانه و فرو بپاشمش..... داوود رو به دانیال (مدیر قهوه خانه): کباب به راهه؟ دانیال: کلاغ کباب؟، ماچه خر کباب، جغور بغور سگ» (ثمنی، ۱۳۹۸: ۳۵-۳۷). در جاده‌ی آزمون‌ها (the riad of trials) وجوه متعدد چهره‌ی قهرمان مشخص می‌شود تمسک‌فروش، امداد خودرو و... در همه این‌ها هدف، عدم توقف در هتل بابل و جلوگیری از تولد است.

#### ۲-۲-۷ ملاقات با ایزدبانو

از نظر کمپبل، کهن الگوی یا الهه مظهر مادر است. «با پشت سر گذاشتن تمام موانع و غول‌ها، به خوان آخر می‌رسیم که معمولاً ازدواج جادویی روح قهرمان پیروز با خدای بانو ملکه جهان است. زن در زبان تصویری اسطوره، نمایانگر تمامیت آن چیزی است که می‌توان شناخت و قهرمان کسی است، که به قصد شناخت پای پیش گذارد. البته خدای بانو هرگز نمی‌تواند بزرگتر از رهرو شود اگرچه همیشه نوید می‌دهد که بیشتر و بزرگتر از قدرت درک فعلی اوست او راهنمایی می‌کند و رهرو را از پاره کردن زنجیرها منع می‌کند» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۱۲۳). یونگ معتقد است که «بانویی که نجیب زاده به خاطر آن دست به عمل قهرمانی می‌زند تجسم عناصر مادینه وی است» (یونگ، ۱۳۸۶: ۲۸۳). در واقع

قهرمان نمادی از «من» خود آگاهی است که برای عناصر مادینه روانش باید با نیروهای درون ناخودآگاهی به مبارزه بپردازد (اتونی، ۱۳۹۰: ۲۴۷). «آنیما در حکم روح یا جان، یعنی اصل اولیه موجودات است، آنیما بخش زنانه‌ی روح را تشکیل می‌دهد» (مورونو، ۱۳۹۳: ۱۵۱). «در مدل کمپبل، ایزد بانو هم مظهر مادر است و هم مظهر همسر» (ایندیک، ۱۳۹۶: ۱۲۹). درنمایشنامه زبان تمشک‌های وحشی، دانیالی که می‌خواهد جلوی تولدش را بگیرد در مرحله خدایانو (meeting with the goddess) می‌خواهد برای مادرش دکتر ببرد. «دانیال: مادرمون داره زایمان می‌کنه توی یه روستای همین اطراف، قابله بالایی سرشه، اما کار قابله نیست. می‌گه بچه چرخیده. باید دکتر برم بالای سرش» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۱۳۱).

### ۳-۲-۷ زن به عنوان وسوسه‌گر

در این مرحله، زن وسوسه‌گر نوعی جاذبه و گیرایی عشقی برای قهرمان دارد. در این مرحله، قهرمان با وسوسه‌هایی اغلب جسمانی و لذت‌بخش رو به رو می‌شود که ممکن است باعث شوند که او ماجراجویی خود را رها کند. وسوسه‌گر الزاماً یک آنیما نیست، بلکه زن، استعاره‌ای در این باره است. در مطب روانپزشکان مدرن مراحل سیر قهرمان در رویای بیمار مشخص می‌شود، تحلیل‌گر در نظر یک کاهن راهنمای تشریف یا یاری‌گر، به فرد کمک می‌کند که لایه‌های جهل و ناآگاهی به خویش را کنار زند و به عمق رود (کمپبل، ۱۳۸۵: ۱۲۸). «آنیما دارای دو چهره‌ی مثبت و منفی است و روبرو شدن با آنیما مرحله‌ی مهم در فرآیند تفرد روانی است» (ذیحی، ۱۳۹۳: ۱۳). در این مرحله (woman as the tempters) شعری را که داوود در زیر بازجویی نوشته بود لایه‌های ناآگاهی دنیا را کنار می‌زند «دنیا: می‌خوام بدونم چرا تو، توی سالگرد عروسی مون دقیقاً همون شعری را می‌خونی که زیر سؤال رابط‌ات با زن‌های دیگه نوشتی. داوود: نوشتم که دستتون بندازم که بگم کلمات این قدر می‌تونن باشکوه باشن...» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۱۰۲).

### ۴-۲-۷ آشتی با پدر

در نقطه اوج سفر، قهرمان رسالتی که پدر به ارث برده به انجام می‌رساند. «پدر که اولین مزاحم در بهشت نوزاد و مادر است کهن‌الگوی دشمن می‌شود؛ بنابراین در طول تمام زندگی تمام دشمن‌ها ناخودآگاهی از پدر دارند» (ذیحی، ۱۳۹۳: ۱۷). «جنبه‌ی دیو مانند پدر، انعکاسی از من یا (ego) خود قربانی است. این انعکاس از حس کودکانه برخاسته، که آن را پشت سر گذاشتیم ولی به مقابل خود فرافکنی کرده ایم» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۱۳۶). قهرمان در نقطه اوج سفر خود، با پای گذاشتن برجای پدر و رسیدن به مقامی که قبلاً به وی تعلق داشت با پدر یکی می‌شود. قهرمان از طریق یکی شدن با پدر و پیروی از میراث وی سرنوشت خود را معلوم می‌سازد (ایندیک، ۱۳۹۷: ۱۳۰). در مرحله یکی شدن با پدر (atonement with the father) دانیال به عنوان امداد خودرو ماشین داوود را درست می‌کند «دانیال: (همچنان هیجان زده) می‌شه یه استارت بزنی بی‌زحمت؟ داوود با تردید سوار اتومبیل می‌شود و استارت می‌زند. اتومبیل با اولین استارت روشن می‌شود. دانیال و دنیا نفس راحتی می‌کشند. تنها داوود است که خوشحال نیست» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۱۱۳). در جای دیگر که دانیال در رویاهایش پا جای پای پدر می‌گذارد و دنبال این است که ادامه‌ی واژه‌های زبان مشترک را پیدا کند.

### ۵-۲-۷ خدای‌گون شدن

یکی از موضوعاتی که اسطوره‌ی قهرمان راجع به آن سخن می‌گوید «خداگونگی» است (لمینگ، ۱۳۷۹: ۸۴). از نظر کمپبل وقتی حجاب آگاهی کنار برود، قهرمان از تمام ترس‌ها رهایی می‌یابد و دچار تغییر و تحول می‌شود، در همه‌ی ما استعداد تغییر و تحول وجود دارد و هرکسی که به مرحله‌ی قهرمان در زندگی پا بگذارد؛ تحول در او ظهور می‌یابد. مراکز بسته و محدود در هزاران شکل از برکه‌ی بی‌زمان، هیچ بیرون می‌آید. در روش تحلیل روانی بیماری که قادر شود بر ترس‌ها و مشکلات برآید از پس اعمال اروتیک، مذهبی، معاملات تجاری و وظایف خانگی که فرهنگ به عهده‌اش گذاشته برمی‌آید (کمپبل، ۱۳۸۵: ۱۷۱). «در پایان سفر، قهرمان پس از عبور از آزمون‌های مختلف و پیروز شدن بر همه‌ی مشکلات و موانع، ثابت می‌کند که از مرحله‌ی انسانی پا فراتر نهاده و تبدیل به موجودی نیمه‌خدایی شده



است» (وارنر، ۱۳۸۷: ۱۸). در مرحله‌ی خداگونگی (apothéosis) دانیال که دنبال با هدف جلوگیری از انعقاد نطفه‌ی خودش آمده رویاهای والاتری در سر دارد. «متخصص زبان‌های مرده می‌شم. زبان بابلی، زبان‌های مقدس. زبان‌های فراموش شده. من اگر باشم و بشم تمام زندگیم می‌ره پی پیدا شده‌ی آغازین، و من در دانشگاه هاروارد، درست سی و سه سال بعد از این، زیون گم شده را پیدا می‌کنم. نه پنج حرفش رو. تمام اون حروف زیون مشترک رو، قبل از آنکه خدای زیگورات نشین، زیون همه رو از هم منفصل کنه کنار برج بابل» (ثمنی، ۱۳۹۸: ۱۱۵). دانیال دنبال این است که تمام حروف زبان مشترک را پیدا کند تا از هم گسیختگی جامعه و خانواده‌ها را کم کند.

### ۶-۲-۷ برکت نهایی

در این مرحله قهرمان جستجوی خود را انجام داده و شایسته پاداش است که این مرحله را محمد گذر آبادی در ترجمه‌ی روانشناسی برای فیلمنامه نویسان «نهایت احسان» ترجمه می‌کند (ایندیک، ۱۳۹۷: ۱۳۰). «رنج عبور از محدودیت‌های شخصی، رنج رشد معنوی است، اسطوره و عقیده، هنر و ادبیات و قواعد زیباشناختی همه اسباب‌هایی هستند که به بشر در گذر از افق محدود کننده تا رسیدن به افلاک کمک می‌کنند» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۱۹۹). «قهرمان به خاطر جان به در بردن از آزمایش پاداش می‌گیرد. پاداش لحظه‌ی چشیدن طعم پیروزی و رضایت است، او با سرنوشت خود روبرو شده و انتقام پدرش را گرفته یا با او آشتی کرده است. نهایت احسان در عین حال ملازم لحظه تجلی یا روشن‌بینی (epiphany) نیز هست» (ایندیک، ۱۳۹۷: ۱۳۰). در مرحله‌ی نهایت احسان (the ultimate boon) دانیال تولد فرزند را برای پدر و مادر برکت «رستگار شدن» و تولد خودش را فتح تولد حیات می‌داند. «دانیال: موجودات سرگردان بخونین با صدای بلند. بعد از این همه تلاش و کوشش نافرجام، بعد از این همه خیزش و جهش بیهوده، امشب شب شماس است. یکی تون بالاخره بعد از ده سال امشب رستگار میشه... (رو به تماشاگران) و درست در همین لحظه‌ی غریب و آشنا و برق آسا و ابدی و جاودانه و مرگبار، من دارم به وجود میام (صدای مهمان‌ها اوج می‌گیرد) و الان دقیقاً همین حالا، از دقیقه ششصد میلیون موجود سرگردان جهنده، یکیش به جایی می‌رسه که باید دروازه حیات را فتح کنه و من می‌شم» (ثمنی، ۱۳۹۸: ۱۷۷).

جدول ۲- تطبیق نمایشنامه زبان تمسک‌های وحشی با پرده‌ی تشریف

مر احل سفر (الگوی جوزف کمپبل)	نمایشنامه‌ی زبان تمسک‌های وحشی
جاده‌ی آزمون	وجه متعدد چهره قهرمان مشخص می‌شود تمسک‌فروش، امداد خودرو، کمک برای مادر
ملاقات با خدایانو	دانیال می‌خواهد برای مادرش دکتر بیبرد
زن در نقش وسوسه گر	پرده‌برداری از شعری که در بازجویی‌های داود در باره زنان بود
آشتی و یگانگی با پدر	دانیال در رؤیاهایش پا جای پای پدر می‌گذارد و دنبال این است که ادامه‌ی واژه‌های زبان مشترک را پیدا کند.
خدایگان	دانیال که به قصد قتل اومده در رؤیا متحول شده و می‌خواهد راز زبان گمشده را بیابد.
برکت نهایی	یکی تون بالاخره بعد از ده سال امشب رستگار میشه (تولد دانیال)

### ۳-۷ پرده سوم : بازگشت

آخرین پرده سفر بازگشت است که قهرمان ابتدا امتناع می‌کند، «هدف و چالش اصلی مرحله‌ی بازگشت، در میان گذاشتن استعدادها، آموخته‌ها و ارزش‌های سفر اسطوره‌های با دیگران و دنیاست» (پیرسون، ۱۳۹۰، ۱۴۵). مرز بین دنیای قهرمان، دنیای اول (خودآگاه) و دنیای کشف شده (ناخودآگاه)، آستانه‌ی بازگشت اوست که گذشتن از آن، به دنیای اول باز می‌گردد. این بازگشت غالباً بی‌خطر نیست و قهرمان برای عبور از آن با مشکلاتی روبرو می‌شود (ذبیحی، ۱۳۹۳: ۱۶). مرحله‌ی بازگشت (return) شامل ۶ مرحله است اجتناب از بازگشت، فرار جادویی، کمک خارجی، گذشتن از آستانه‌ی بازگشت، ارباب دوجهان شدن. در مرحله‌ی بازگشت دنیا به داوود می‌گوید باردار است «دنیا: دارم کاملاً واقعی می‌گم. لازمه مدارکشو رو کنم تا باور کنی؟ خوشحال نشدی؟ داوود؟ اما پدر و مادر خوبی می‌شیم بچه خوبی می‌شه.... دانیال بالای سر دنیا و داوود، دانیال: در سالگرد سوم دنیا داره دروغ می‌گه، بچه‌ای در کار نیست. نه نیست،.... دنیا حمله نیست. دنیا فقط داره سعی می‌کنه یه زبان ابداع کنه، زبان جدیدی برای حرف زدن با داوود... چون دنیا و

داوود با هم حرف می‌زنن، ولی حرف‌هایی با عمق یک بند انگشت: صبح بخیر، شب بخیر، چقدر گرم امروز! شام چی بخوریم؟... زبانی از جهان زن حامله...» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۵۷).

### ۱-۳-۷ اجتناب از بازگشت

همان طوری که قهرمان در آغاز انگیزه ای به ترک زندگی روزمره و رفتن به دنیای ماجرا نداشت. اکنون به ترک دنیای ماجرا و بازگشت به خانه نیز بی‌میل است. «قهرمان که در جهان دیگر به سعادت دست یافته است، دیگر تمایلی برای بازگشت به زندگی عادی قبلی خود ندارد و نمی‌خواهد برکت خود را در اختیار یاران خود قرار دهد... او دیگر همان آدم سابق نیست و نمی‌داند آیا می‌توان به جایی که بوده برگردد یا نه؟» (ایندیک، ۱۳۹۷: ۱۳۱). «حتی بودا پس از حصول پیروزی شک کرد، آیا این پیام قابل انتقال به دیگران است یا نه؟ و گزارش‌های فراوانی از قدیسینی در دست است که در حین خلسه‌ی متعالی در گذشته اند. درحقیقت تعداد زیادی از قهرمانان افسانه‌ای در جزیره پربرت خدایانو سکنی گزیده‌اند» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۲۰۳). در مرحله‌ی اجتناب از بازگشت (refusal of the return)، داوود نمی‌خواهد با زبان جدید ارتباط برقرار کند. «داوود: بین الان حامله شدن تو یعنی زندگی مونو با مغز پرت کردیم توی این دره» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۶۲).

### ۲-۳-۷ فرار جادویی (پرواز جادویی)

بازگشت به خانه نوعی «پرواز جادویی» به حساب می‌آید چرا که قهرمان اکنون شخصیت نیمه‌الهی است. پرواز جادویی در فیلم و نمایش، گاهی به صورت تعقیب و گریز هیجان‌انگیز و پرتعلیق به نمایش درمی‌آید. «کمپبل کارتاسیس<sup>۱</sup> را به عنوان مرحله‌ی جداگانه‌ای ذکر نکرده، نکته لازم است که در جایی از پرده سوم باید نوعی کارتاسیس - یعنی آزاد شدن احساسات فروخورده‌ی قهرمان - اتفاق بیفتد اگر قهرمان نسبت به تبهکار احساس نفرت و خشم دارد و می‌خواهد از او انتقام بگیرد، با کشتن او به کار تاسیس دست می‌یابد» (ایندیک، ۱۳۹۷: ۱۳۲). در این مرحله (the magic flight) تعقیب و گریز دانیال و پدر و مادرش مورد توجه است تعقیب و گریز زبانی که انگلیسی، هندی و... برای پیدا کردن زبان مشترک، هرچند نغمه ثمینی کارتاسیس را در آن به نحوی گنجانده، تنفرها و ترس‌هایش پالایش می‌یابند و خشم و نفرتی از بین می‌رود. «دانیال: (رو به تماشاگران) دارم فکرهای داوود را می‌خونم که از خودش می‌پرسه: از کی امکان حرف زدن از بین ما رفت، از سال سوم ازدواج؟ از سال چهارم ازدواج؟ از کی؟ و اصلاً چرا؟ کی ما حرف زدن را فراموش کردیم؟ از کی کوچ کردیم به این همه سکوت؟ (بی‌قرار) داوود الان داره گذشته را یک بار مرور می‌کنه... اون نمی‌دونه جایی که با دنیا به اون جا کوچ کردن، کنار برج بابله ....» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۶۹).

### ۳-۳-۷ کمک خارجی (نجات از بیرون)

گاهی برای بازگرداندن قهرمان از سفر ماورایی‌اش، نیاز به کمک از خارج باشد. چون «ترک سعادت آن مسکن عمیق و ماورایی، برای بازگشت به حالت بیداری که خویشتن (self) را آشفته می‌کند چندان ساده نیست» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۲۱۵). قهرمان اغلب روی دست دیگران به خانه برمی‌گردد، مدل کمپبل بر مرحله ای به نام «نجات از بیرون» تمرکز دارد، که طی آن قهرمان به دست متحدان خود از دنیای ماجرا نجات پیدا می‌کند. بازگشت به خاستگاه خود، خواه از طریق «پرواز جادویی» باشد و خواه از طریق «نجات از بیرون» یا اسیر شدن به دست دشمن، قهرمان بازگردانده می‌شود تا در جنگ نهایی مقابل سایه خود بایستد، نبردی که سرنوشت خود را مشخص خواهد کرد (ایندیک، ۱۳۹۷: ۱۳۲). خاطره‌های گذشته در مرحله‌ی کمک خارجی (rescue from without)، برای بازگشت به کمک داوود و دنیا می‌آیند. «داوود: چرا! به زودی هم بدترینشون هم تبدیل میشن خاطره‌های خوب، انگار توشون اصلاً خاطره دعوا نیست،

۴- کارتاسیس (Catharsis) در آراء ارسطو، پایان بخشیدن به ترس و بهبود ترجم در نمایشنامه است، یکی از نتایج لذت‌بردن در آثار هنری است. مخاطب تراژدی از یک سو دچار ترس گرفتار در موقعیت مشابه قهرمان تراژدی می‌شود و از سوی دیگر با او احساس همدردی می‌کند.

خاطره تنهایی نیست، خاطره بدبختی نیست. حتی زباله‌های خاطراتمون هم تبدیل میشن به خاطرات خوش» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۷۴).

#### ۴-۳-۷ گذشتن از آستانه‌ی بازگشت

این دو جهان یعنی، جهان الهی و جهان بشری را فقط به یک شکل می‌توان به تصویر کشید و از هم متمایز نمود. به شکل مرگ و زندگی، شب و روز، قهرمان از قلمرویی که ما می‌شناسیم به ظلمات سفر می‌کند و آنجا، خوانی را پشت سر می‌گذارد و تمام می‌کند و یا دوباره اسیر و در معرض خطر، از نظر ما گم می‌شود: بازگشت او را، بازگشت از جهان فراسو توصیف کرده اند (کمپبل، ۱۳۸۵: ۲۲۴). در مرحله‌ی آستانه‌ی بازگشت (the crossing of return threshold) دانیال می‌گوید: من دانیال دیبا فرزند داوود دیبا و دنیا فروغی، اعتراف می‌کنم که قرار بود قاتل باشم. قاتل خودم پیش از آنکه متولد بشم. من، دانیال دیبایه فرزند داوود دیبا و دنیا فروغی، اعتراف می‌کنم به دنیا باختن... من اعتراف می‌کنم که داوود و دنیا، به خاطر من هرگز از هم جدا نمیشن و تا آخر عمر با هم زندگی می‌کنن، کنار برج بابل (ثمینی، ۱۳۹۸: ۱۷۵).

#### ۵-۳-۷ ارباب دو جهان

در این مرحله، قهرمان زندگی روزمره و دنیای ماجراجویی است و در هر دو محترم و دارای جایگاه است. «در بازگشت به زندگی روزمره، اعمال بزرگ قهرمان، شهرتش، دانایی‌اش، تجربه و مواجهه با عالم لاهوت از او چهره‌ای خارق‌العاده می‌سازد. قهرمان اکنون سرور دنیای روزمره است. دنیایی که از آن آمده و دنیایی که به آن سفر کرده است، سرور دوعالم، نه فقط قهرمان، بلکه استاد است» (ایندیک، ۱۳۹۷: ۱۳۳). در مرحله‌ی ارباب دو جهان (master of the two worlds) «داوود می‌گوید: ن. ک داستانی را که ترجمه کرده بودم خواند... من گفتم این تمسک‌ها انگار جان دارند و بنابراین استفاده از وحشی درست است اما زبان تمسک‌های وحشی بهتر از تمسک‌های وحشی است...» (ثمینی، ۱۳۹۸: ۱۵۸).

#### ۶-۳-۷ زندگی آزاد

در این مرحله، قهرمان با قربانی کردن خود در راه آرمانش، پیامی به جامعه می‌دهد، پیام شهادت و استقلال، شهادت حق تعیین. «میدان نبرد، سمبولی از میدان زندگانی است که در آن، هرچناندار از مرگ دیگری زنده است. درک گناه ناگزیر زندگی، ممکن است قلب را چنان بیمار کند که هم چون هملت یا آرجونا، شخص از ادامه‌ی آن سرباز زند. از سوی دیگر فرد ممکن است هم چون بیشتر ما انسان‌ها، تصویری دروغین و به دور از انصاف از خود بیافریند که او را چون پدیده‌ای استثنایی در جهان تصویر کند» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۲۴۵). قهرمان پس از بازگشت از سفر می‌تواند جامعه‌اش را از نو به صورت یک کل واحد نظم دهد. در این مرحله (freedom to live)، نغمه ثمینی با گره زدن اسطوره، افسانه و مسائل روزمره‌ای چون طلاق، به دنبال این است که درک متقابل بین زن و شوهر (جامعه) به عنوان زبانی مشترک مطرح نماید و زبان مشترک جامعه‌اش را از نو به صورت یک کل واحد نظم دهد.

جدول ۳- تطبیق نمایشنامه‌ی زبان تمسک‌های وحشی با پرده‌ی بازگشت جوزف کمپبل

مر احل سفر ( الگوی جوزف کمپبل )	نمایشنامه‌ی زبان تمسک‌های وحشی
امتناع از بازگشت	داوود نمی خواهد زبان زن حامله را بفهمد
فرار جادویی	تعقیب و گریز از زبان انگلیسی، هندی، زبان رمز و... زبان زن حامله
دست نجات از خارج	خاطره‌های خوش گذشته برای کمک به زبان مشترک
عبور از آستان بازگشت	دانیال می‌خواست قاتل باشد اما به دنیا برگشته و پدر و مادرش هرگز از هم جدا نمیشن
ارباب دو جهان	با ترجمه‌ی زبان تمسک‌های وحشی استادی تمام عیار شده
آزاد و رها در زندگی	تأثیرگذاری بر اجتماع و الگوسازی زبان مشترک درک متقابل برای خانواده‌ها

بنا بر آنچه بیان شد، جوزف کمپبل رمز نمادین اسطوره‌ی قهرمان را به پشتوانه نظریات روانشناسی تحلیلی یونگ، با مدلی جهان شمول در سه پرده‌ی عزیمت، تشریف و بازگشت طراحی نموده است. در نمایشنامه‌ی زبان تمشک‌های وحشی سفر قهرمان در زبان از جایی شروع می‌شود که داوود و دنیا قصد طلاق دارند هرچند نمایشنامه سورئالیستی است و مراحل به ترتیب نمی‌باشند اما همه‌ی مراحل سفر قهرمان مطابق با الگوی ۱۷ مرحله‌ای کمپبل می‌باشد. نغمه ثمینی با مطالعه در اسطوره‌شناسی و نوشتن کتاب عشق و شعبده، نگارش را نوعی زایش و فرزندآوری برای خود می‌داند او با قلم توانمند خود توانسته، با سفر در زبان، نمایشنامه‌ی زبان تمشک‌های وحشی را که تلفیقی از اسطوره و افسانه است را با مشکلات روزمره‌ای مثل طلاق گره بزند وقتی دو تحصیل کرده (انگلیسی و باستانی) نزدیک-ترین افراد به یکدیگر؛ زن و شوهر که غالباً عمری را با یکدیگر به سر می‌برند از درک کلام و زبان یکدیگر قاصرند نتوانند با زبان مشترکی در زندگی زناشویی با هم صحبت کنند و زندگی خالی از عشق و نامطلوب را انتخاب می‌کنند که به قول او همه جا بذر طلاق پاشیده‌اند برای این است که گاهی مدرک و منیت، هم چون برج بابل حتی خدای عشق را نادیده می‌گیرد و برعکس بسیاری از زوجها به دلایلی از قبیل وجود فرزندان، ناتوانی اقتصادی در صورت جدایی، بی‌کسی و تنهایی و ... تن به ادامه‌ی زندگی مشترک می‌دهند گاهی فرد مدام در هر جامعه‌ای از نظر فکری، زبانی و ابراز نظر و عقیده محدود شود، همه‌ی اینها عقده‌وار در درونش تجمع می‌شوند و در فضای خانواده که تحت کنترل خودش است سر باز کرده و چون سدی کهنه ترک برداشته و می‌شکنند نغمه ثمینی با کلامی سیال، ظریف و هنرمندانه، توانسته نمایشنامه‌ی زیبای تمشک‌های وحشی را به عنوان اثری متعالی خلق نماید که منطبق با الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل باشد.



#### منابع فارسی

#### \* قرآن کریم

- اتونی، بهروز (۱۳۹۰)، *پاگشایی قهرمان در حماسه‌ی اسطوره‌ای*، گیلان: ادب پژوهی شماره ۱۶.
- اسنودن، روث (۱۳۹۲)، *یونگ مفاهیم کلیدی*، ترجمه‌ی افسانه‌ی شیخ الاسلام زاده، تهران: عطایی.
- آقاجانی زلتی، سمیه (۱۳۹۵)، *بررسی داستان عحیب و غریب در هزار و یک شب براساس سفر قهرمان جوزف کمپبل*، فصلنامه پژوهش‌های ادبی بلاغی، شماره ۱۷.
- آلیاده، میرچا (۱۳۸۵)، *رساله‌ی در تاریخ ادیان*، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ سوم، تهران: سروش.
- (۱۳۸۴)، *اسطوره بازگشت جاودانه*، ترجمه‌ی بهمن سرکاراتی، تهران: طهوری.
- (۱۳۹۴)، *آیین‌ها نمادهای تشریف*، ترجمه‌ی مانی صالحی علامه، تهران: نیلوفر.
- آیتو، جان (۱۳۸۶)، *فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی*، مترجم حمید کاشانیان، تهران: فرهنگ نشر نو و معین.
- ایروانی، فاطمه (۱۳۹۴)، *تحلیل داستان شیخ صنعان در منطق‌الطیر عطار نیشابوری براساس کهن الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ایندیک، ویلیام (۱۳۹۷)، *روانشناسی برای فیلمنامه نویسان*، ترجمه‌ی محمد گذر آبادی، تهران: هرمس.
- بارت، رولان (۱۳۸۶)، *اسطوره*، امروز، ترجمه‌ی شیرین دخت دقیقیان، تهران: چاپ اسلامی.
- بهرامی، خدیجه (۱۳۹۸)، *تحلیل سفر قهرمان در منظومه فرامرزنامه براساس الگوی جوزف کمپبل*، فصلنامه علمی پژوهشی، شماره ۴۰.
- پیرسون، کاروال اس (۱۳۹۰)، *زندگی برازنده‌ی من*، ترجمه‌ی کاوه نیری، تهران: بنیاد فرهنگی زندگی.
- ثمینی، نغمه (۱۳۷۹)، *عشق و شعبده*، تهران: مرکز.
- (۱۳۹۸)، *زبان تمشک‌های وحشی*، تهران: نشر نی.
- دانلیز، مایکل (۱۳۷۲)، *خودشناسی به روش یونگ*، ترجمه‌ی اسماعیل فصیح، تهران: فاخته.



ذبیحی، رحمان (۱۳۹۳)، *تحلیل کهن‌الگوی سفرنامه‌ی قهرمان در داراب‌نامه طرسوسی بر اساس جوزف کمپبل*، ایلام: فصلنامه اسطوره‌شناختی، س ۱۲، ش ۴۵.

روتون، ک.ک. (۱۳۷۸)، *اسطوره*، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: نشر مرکز.

ریکور، پل (۱۳۷۳)، *زندگی در دنیای متن*، ترجمه‌ی بابک احمدی، تهران: نشر مرکز.

شوالیه، ژان (۱۳۸۸)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه‌ی سودابه فضائلی، تهران: جیحون.

فرای، نورتوپ (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

کلاتون، پیتر (۱۳۷۸)، *عجایب هفتگانه جهان باستان*، ترجمه‌ی حسین کیانی، تهران: مشکوه.

کمپبل، جوزف (۱۳۸۵)، *قهرمان هزار چهره*، ترجمه‌ی شادی خسرو پناه، مشهد: گل آفتاب.

کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸)، *تحلیل تک‌اسطوره نزد کمپبل با نگاهی به روایت یونس و ماهی*، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱۴.

گاردنر، هلن (۱۳۶۵)، *هنر در گذر زمان*، مترجم محمد تقی فرامرزی، تهران: آگاه.

لیچ، ادموند (۱۳۵۸)، *لوی استرس*، ترجمه‌ی حمید عنایت، تهران: نشر خوارزمی.

لیمینگ، دیوید آدامز (۱۳۷۹)، *سفر دریایی قهرمان*، ترجمه‌ی علیرضا حسن زاده، تهران: کتاب ماه هنر، شماره ۲۵ و ۲۶.

مورداک، مورین (۱۳۹۳)، *ژرفای زن بودن*، تهران: بنیاد فرهنگی.

مک کال، هنریتا (۱۳۷۳)، *اسطوره‌های بین‌النهرینی*، مترجم عباس مخبر، تهران: مرکز.

مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۸۶)، *پیام قرآن، جلد ۱*، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

ویتایلا، استوارت (۱۳۹۰)، *اسطوره و سینما*، ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، چاپ دوم، تهران: هرمس.

هاکس، جیمز (۱۳۷۷)، *قاموس کتاب مقدس*، تهران: نشر اساطیر.

هال، اس کالوین (۱۳۷۵)، *مبانی روانشناسی تحلیلی یونگ*، ترجمه‌ی محمدحسین مقبل، تهران: جهاد دانشگاهی تربیت معلم.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۵)، *ضمیر پنهان (نفس نامشکوف)*، ترجمه‌ی دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: کاروان.

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

دهمین همایش ملی پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی - دی ۱۳۹۹

www.anjomanfarsi.ir