Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 51-66

Mental Preoccupation in the Ritual Image of Tree with Focus on "the Shrine of Aqa" and "the Time of Shadows"

Mahmood Ranjbar*

Abstract

As one of the most important cultural and ritual symbols, the tree plays a prominent role in human perception of existence. This research has been conducted based on Francesco de Sanctis's views on the imaginary and the real. Based on this viewpoint, representation of reality based on mental preoccupation has been investigated in two literary works, *the Shrine of Aqa* by Nima Yooshij and *the Time of Shadows* by Mahmoud Falaki. The descriptive and analytical research method shows that the images of these two works are changed in a dual process, naturally and compatible with reality, by passing from their material and objective scope to abstract concepts. In *the Shrine of Aqa*, tree is changed from a central concept in a realistic narrative to an abstract concept and the ideal of a profit-seeking individual to deceive people. In *the Time of Shadows*, at the beginning, tree is associated with a symbolic, mythological concept, but at the end of the novel, with the dominance of technology and the modern world, it changes from superstition-based abstract aspects to the destruction of the constructed image.

Keywords: The Imaginary, The Real, Francesco de Sanctis, the Shrine of Aqa, the Time of Shadows

* Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. mranjbar@guilan.ac.ir

How to cite article:
Ranjbar, M. (2024). Mental Preoccupation in the Ritual Image of Tree with Focus on "the Shrine of Aqa" and "the Time of Shadows". *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 51-66. doi: 10.22077/JCRL.2024.6939.1074**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* 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/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۵۱ - ۶۶

تصرّف ذهنی در تصویر آیینی از درخت با نگاهی به قصّهٔ مرقد آقا و رمان وقت سایه‌ها

محمود رنجبر*

چکیده

درخت به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمادهای فرهنگی- آیینی نقشی بارز در ادراک آدمی از هستی دارد. این پژوهش با رویکرد شناختی و بهره‌گیری از دیدگاه فرانچسکو دسانکتیس در باب تصویر خیالی و امر واقع نگاشته شده است. مطابق این دیدگاه، بازنمود واقعیّت بر اساس تصرّف در تصویرهای ذهنی در دو اثر ادبیِ (قصّهٔ مرقد آقا از نیما یوشیج و رمان وقت سایه‌ها، نوشتهٔ محمود فلکی بررسی شده است. روش توصیفی- تحلیلی این پژوهش نشان می‌دهد تصویرهای مندرج در این دو اثر در فرایندی دوگانه در وجهی طبیعی و مقرون با واقعیّت با عبور از گسترهٔ مادی و عینیِ خود به سمت مفاهیم انتزاعی تغییر می‌یابد. در مرقد آقا درخت از مفهومی مرکزی در روایتی واقع‌گرا به مفهومی انتزاعی و امر آرمانیِ فردی سودجو برای تحمیق مردم تغییر می‌یابد. در وقت‌سایه‌ها درخت در آغاز با مفهوم نمادین و اسطوره‌ای بازتاب می‌یابد، امّا در پایانِ رمان با غلبهٔ فناوری و دنیای مدرن از وجوه انتزاعی مبتنی بر خرافه به اضمحلال تصویر برساخت، تغییر می‌یابد.

کلیدواژه‌ها: تصویر خیالی، امر واقع، فرانچسکو دسانکتیس، مرقد آقا، وقت سایه‌ها.

*دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. mranjbar@Guilan.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۱

۱- مقدمه

در بسیاری از آثار ادبی، درخت به‌عنوان عنصر دگرگون‌شونده و بازآفرین، از وجهی قدسی برخوردار است. در این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی با ارائهٔ دیدگاه فرانچسکو دسانکتیس (F. De Sanctis)، منتقد ایتالیایی سده نوزدهم (۱۸۱۷-۱۸۸۳) در باب تصویرهای ذهنی و تجربه‌های حسی، کیفیّت تصرّف روح انسانی در ساخت تصاویر آیینی از درخت را بررسی کرده‌ایم؛ برای نشان‌دادن مصادیق کیفیّت حسی و تصویرهای ذهنی، قصّهٔ مرقدآقا (۱۳۰۹) نوشتهٔ نیما یوشیج و رمان وقت سایه‌ها (۱۳۹۳)، نوشتهٔ محمود فلکی بررسی شده است. دلیل انتخاب این دو اثر، گونهٔ نگارش آن‌هاست؛ قصّهٔ نیما در گونهٔ کلاسیک و داستانی واقع‌گراست، امّا رمان وقت‌سایه‌ها داستانی مدرن با کاربرد ویژگی‌های شخصیّت روان‌رنجور، چرخش زمان و تحوّلات دفعی شخصیّت است. علاوه بر این موارد، رمان وقت‌سایه‌ها از نظر بینامتنیّت در خرده‌روایت «آتقی خشک‌بیجاری» فرد خرافه‌گرا و فرصت‌طلب برای تقدّس‌بخشی به یک درخت و پارچه بستن مردم به آن، با قصّهٔ «مرقد آقا» (۱۳۰۹)، اثر نیمایوشیج ارتباط دارد. نیما در مرقدآقا از زندگی فقرآلود و غرق در جهل و خرافات دهقانان شمالی و جوامع روستایی سخن می‌گوید. فلکی نیز از فقر و جهالت و خرافاتی سخن می‌گوید که آخرین نفس‌هایش را می‌کشد.

هدف از این بررسی نشان‌دادنِ برداشت استعلایی از تصویرسازی درخت در دو اثر در دو ساحت زمانی و گونهٔ ادبی مختلف است. با خوانش دو روایت به نظر می‌رسد در داستان مرقدآقا روح انسان در تصرّف تصاویر ذهنیِ برساخت است، در حالی که در رمان وقت سایه‌ها تصویرهای ذهنی و عینی در چارچوب تقابل میان امر آرمانی و واقعی، امر ممیّز و امر عام، تصویر و صورت ذهنی قرار می‌گیرد.

۱-۱- معرفی دو اثر

وقت سایه‌ها نوشتهٔ محمود فلکی - شاعر، داستان‌نویس و منتقد ادبی- داستانی مدرن است که زمان وقوع آن دههٔ پنجاه است. رمان «وقت‌سایه‌ها» بازخوانی خاطرهٔ قتل عموی سهراب، نویسندهٔ درون متن است که اکنون در آستانه پنجاه سالگی پشت میز کارش نشسته و در حال نگارش داستان است. او با قرار دادن عکس‌های یازده تا پانزده سالگی‌اش بر روی دیوار روبه‌روی میز کارش و از طریق درونی‌سازی با آن‌ها ارتباط می‌گیرد. او نوجوان بود که متوجه شد سایه‌ای از پله‌های خانهٔ عمویش کربلایی نجف بالا رفت و او را با «ضربات ناشیانه» کارد به قتل رساند. سهراب شخصیّت اصلی رمان در برزخ پوست‌اندازی جامعهٔ سنتی به سمت مدرن قرار گرفته است. از یک سو قرار است به روستای آن‌ها جاده بکشند و از سوی دیگر داعیه‌داران اصلاحات ارضی، زمینه را برای تاراج زمین‌های افراد ضعیف و خرده‌مالکان فراهم می‌کنند. سهراب شاهد دست‌درازی‌های مالکان بر افراد کم‌برخوردار ازجمله مادرش است. عمویش قصد دارد پس از مرگ پدر سهراب املاک

برادرش را تصاحب کند، از این رو هزینه‌های تصنّعی برای همسر برادر خود می‌تراشد. راوی داستان، کودکی‌های منقطع یازده تا شانزده سالگی سهراب است. براساس شگرد روایی مدرن رمان، هر یک از راویان از نظر دیدگاه با یکدیگر فرق دارند، امّا یک داستان را روایت می‌کنند. سهراب تمام بی‌عدالتی‌ها را درمی‌یابد؛ امّا نمی‌تواند مانع ظلم عموی خود شود. او روایتگر صحنه‌های تنهایی خویش است، به همین دلیل در پیوند با سرشت پاک خود نسبتی با درخت قطور حیاط خانهٔ خودشان می‌یابد. درخت به‌مثابه «زهدان مادر» یا «ایزد بانودرخت زایندگی» محل اختفا و گفت‌وگوهای تنهایی اوست.
مرقد آقا قصّه‌ای واقع‌گراست. محل وقوع حادثه در نوکلایه لاهیجان گیلان است. در این ناحیه، چوب درخت ازگیل جنگلی (کُنس) برای چوپانی و سایر امور از اهمیتی ویژه برخوردار است. این چوب طی فرایندی به شکلی زیبا و محکم درمی‌آید و از آن به عنوان عصا استفاده می‌کنند. ستّار (قهرمان قصه) در مسیر لاهیجان شاخه‌ای از درخت ازگیل را با بستن پارچه‌ای نشانه‌گذاری می‌کند. بعد از مدّتی این نشانه توجّه مردم را به خود جلب می‌کند. آن‌ها به‌واسطهٔ نشانه «حرف‌ها زدند؛ قربانی‌ها کردند؛ خواب‌ها دیدند؛ مرثیه‌خوان آوردند؛ مرثیه خواند» (نیما، ۱۳۰۹: ۴۱). فردی خرافه‌گرا و فرصت‌طلب از جهل برخی افراد بهره می‌برد و تلاش می‌کند به‌واسطهٔ تلقین صفات و کرامت به این درخت روح مردم را به تصرّف خود درآورد. یک روز ستّار، شاخه را قطع می‌کند و از آن عصایی برای خود می‌سازد. بریدن شاخه باعث تکفیر او می‌شود و سرانجام مردم ستّار را به قتل می‌رسانند.

۲-۱- پیشینه

درخت به‌عنوان یکی از نمادهای مهم در بسیاری از فرهنگ‌ها، اساطیر و آثار ادبی نمود دارد. پژوهشگران عمدتاً تصویری رمزی از درخت ارائه داده‌اند، این تصاویر در حیات ناخودآگاه اندیشهٔ بشر ریشه دارد و با منشأ زندگی و تخیّل وی عجین شده است؛ از این رو پژوهش‌های صورت گرفته غالباً به بررسی این وجوه پرداخته‌اند. پورخالقی چترودی (۱۳۷۸) در پژوهشی با عنوان مقایسهٔ جلوه‌های درخت و ارزش‌های فرهنگی آن در شعر ملابمانعلی راجی و باذل به بررسی عناصر فرهنگی و تاریخی به کار رفته در دیوان ملابمانعلی راجی و باذل پرداخته است. زمرّدی (۱۳۸۱) در مقاله‌ای با عنوان «تجلّیات قدسی درخت» درخت را به عنوان نماد انسان و آرزوهای انسانی بررسی کرده است. کلانتر و صادقی‌تحصیلی(۱۳۹۵) در پژوهش خود با عنوان «درخت در نمادپردازی‌های عارفانه و ریشه‌های اسطوره‌ای آن» به تکرار مضمون درخت در اساطیر و عرفان پرداختند. پشوتنی‌زاده (۱۳۹۹) در پژوهش خود با عنوان «خوانشی بر کتاب درخت زندگی: سمبل مرکزیّت» به مطالعهٔ تطبیقی آثار هنری و ادبیّات دینی ملل مختلف دربارهٔ درخت توجّه نشان داده است. ناظمیان و میثاقی (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «تقدیس درخت در رمان

درخت انجیر معابد و دومه‌ود حامد» ضمن اشاره به اسطوره و کهن‌الگوهای بیان‌کنندهٔ نوع ارتباط انسان با درخت، به تبیین زمینه و انگیزهٔ تقدیس درخت پرداختند. دهقانی یزدلی(۱۴۰۱) در پژوهشی با عنوان «نشانه‌شناسی رمزگان درخت در روایت‌های عامه» بنیانی‌ترین نشانه‌های روایت عامّه دربارهٔ درخت را بررسی کرده است. در این مقاله نشان داده‌شده است که درخت جزو پدیدارهای طبیعی و تأثیرگذار در ذهنیّت بشری است که نظام نشانه‌ای ویژه‌ای را در روایت‌های عامّه بنیان می‌نهد و بر درون‌مایه‌های گوناگون دلالت دارد.

۲- بحث و بررسی

فرانچسکو دسانکتیس از مهم‌ترین منتقدان و نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی، اندیشه و سیاست در ایتالیا به شمار می‌رود. ازنظر وی هدف ادبیات و هنر حقیقت است، ولی حقیقت هنری نه واقعیت؛ بنابراین فقط به این شرط می‌توان از واقعیت در هنر سخن گفت که واقعیت هنری باشد، نه واقعیت طبیعی یا تاریخی (ولک، ج۴- ۱۳۷۷: ۱۳۷) وی با تفکیک اثر هنری و صورت خیالی معتقد است زیرساخت هنر، صورتی خیالی است که نمودار امر واقع است؛ بنابراین واقعیت به سطح خیال برکشیده می‌شود. ازنظر وی نمونهٔ نوعی (type) به‌کلی مردود است و امر بر فردیّت دایر است. او آشیل، قهرمان اسطوره‌ای یونان در داستان جنگ تروآ را نمونهٔ نوعیِ زور و دلاوری و ترسیتس (Thersites)، سرباز یونانی در جنگ تروا را نمونهٔ نوعی بزدلی و بی‌دقّتی می‌داند. ازنظر وی اثر هنری واجد دنیایی خاص است که در چارچوب تقابل میان امر آرمانی و واقعی، امر ممیّز و امر عام، تصویر و صورت ذهنی، دربارهٔ آدم‌های داستانی به بحث می‌پردازد. وی در ادامهٔ بحث تصویرهای ذهنی به تصرّف روح در تخیّل و صورت ذهنی می‌رسد. دسانکتیس برخلاف روان‌شناسان، تبیین مبتنی بر شرح‌حال (نقد ژنتیکی) را رد می‌کند. وی در نقد تراژدی فدر (Phèdre) اثر راسین (۱۶۷۷)، زمینهٔ اسطوره‌ای آن را صرفاً دارای جنبهٔ زینتی دانسته و نادیده گرفته است؛ وی حتّی تفسیرهای تاریخی و تمثیلی را نادیده می‌گیرد و در بررسی شخصیت‌های داستانی بر تحلیل روانی آدم‌های داستان و تبیین نگرش نویسنده و شاعر بر آن‌ها تمرکز دارد. او بر عناصری مانند سازمندی تصاویر، شکل انضمامی و استقلال هنری در چارچوب نظریه نیز اشاره دارد[1]. در بحث تحلیل روانی آدم‌های داستان نیز وی بر جنبهٔ خودآگاهی انسان متمدن در غلبه بر روح و روان خود اشاره می‌کند. آنچه او اثر هنری می‌نامد، در تقابل امر آرمانی و واقعی است؛ به عبارتی اثر هنری صرفاً تصویر برآمده از تخیّل نویسنده یا هنرمند نیست، بلکه همان چیزی است که بعدها یونگ آن را «ساخت تصویر ذهنی برآمده از غریزه» برمی‌شمارد و تأکید می‌کند «غرایز بی‌آنکه از میان بروند تنها ارتباط خویش را با خودآگاه از دست داده‌اند و ناگزیر خود را به شیوه‌ای غیرمستقیم بیان می‌کنند» (یونگ، ۱۳۹۸: ۱۱۹). این درحالی است که انسان تمایل دارد خود را مسلط بر روح خویش نشان

دهد و تصاویر ذهنی را برگرفته از آگاهی خود بشمارد، امّا تجربه نشان داده است که بشر قادر نیست خلق‌وخو و هیجانات خود را مهار کند، به‌صورتی که عوامل ناخودآگاه به یاری آن‌ها وارد تصمیم‌ها و برنامه‌ریزی‌های او می‌شوند؛ زیرا وی در تسلّط خودمختاری امری فراتر به نام کهن‌الگوهاست. بشر به یاری روش «شبکه‌بندی مشابه» تشتّت وجود خود را با نقاب می‌پوشاند. پاره‌ای از چشم‌اندازهای زندگی بیرونی و رفتارهای وی در کشوهای جداگانهٔ ذهن ضبط می‌شوند و هرگز با یکدیگر برخورد نمی‌کنند (همان). «شبکه‌بندی مشابه» در ارتباط با کهن‌الگو اگر در دنیای بیرونی پدیدار شود، با تصویر خیالی در ارتباط است. ازنظر دسانکتیس «تصویر خیالی، تصویری است که روح در آن دمیده شده، آن نیمهٔ واقعیت و آن معناها و هاله‌هایی که به ما احساس و موسیقی چیزها را القا می‌کند» (ولک،ج۴؛ ۱۳۷۷: ۱۴۴). آنچه او در باب صورت ذهنی، تصویر ذهنی و صورت مثالی ارائه می‌دهد، مجموعه‌ای از تصاویر است که برای روان‌شناسان، بلاغیون و اسطوره‌شناسان اهمّیت دارد. ازنظر آنان «هر صورت مثالی شامل مجموعه‌ای تصاویر تشکیل شده است که برای یافتن رشته‌ای (سرنخ ariane) که آن تصاویر را به هم می‌پیوندد و کشف شبکهٔ تشابهات و تماثلاتی که از هر یک فیضان می‌کنند، به تصویر پویایی تازه‌ای می‌بخشد، چونکه هالهٔ خیال‌انگیز آن را از نو می‌آفرینند» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۵).

۲-۱. درخت در مرقد آقا

خانه ستّار، قهرمان قصّهٔ مرقد آقا، «یعنی اتاق پوشالی او و همسایه‌اش در جوار ریشهٔ درخت توسکای کهنه و دور از تمام خانه‌های دیگر بود» (نیما، ۱۳۰۹: ۱۹). او از میان جنگل انبوه، هیزم جمع می‌کرد و می‌فروخت. پیوند ستّار و اهالی محل با جنگل و گیاه پیوند «مادر تباری و الههٔ مادر» بود. «هرکس درخت یا تپه یا دیوار شکسته‌ای را نشانه کرده و محل مقصود ذهن خود را به انتساب با آن نشانه تعیین می‌کرد» (همان: ۱۸)؛ امّا درخت و مهم‌تر از آن شاخه‌ای که ستّار انتخاب کرده است، با مشخصات درخت آیینی تفاوت دارد. درخت در وجه آیینی در متون ادب فارسی همراه با اماکن مذهبی جلوه‌گر است. مثلاً در گیلان به این درختان «آقادار» می‌گویند که از چند ویژگی مهم برخوردارند. «ضخامت تنه (بعضی بلوط‌های کهن‌سال، درختان آزاد و ...) قامت برافراشته و پوست صاف. در میان این درختان، درخت کیش (شمشاد) و آزاد از محبوبیت و اهمیت بیشتری برخوردارند» (برومبروژه، ۱۳۸۰: ۱۳۷).

درختی که ستّار نشانه‌گذاری کرده است، درخت میوهٔ ازگیل جنگلی است و نسبتی با درخت‌های موسوم به «آقادار» ندارد؛ امّا تصویری که نیما از فردی فرصت‌طلب ارائه می‌کند، فردیّت او را برای امر آرمانی‌اش بیشتر نمایان می‌کند. دسانکتیس معتقد است تصویرهای ذهنی شخصیت داستان خصوصیّات او را برجسته می‌کند به‌گونه‌ای که فردیّت او موجب جلب توجّه می‌شود، هر چه فردیّت آدم داستانی بیش‌تر باشد، امر آرمانی در

او بهتر وارد شده است، هر فرد دارای آرمانی است، حتّی راهزنان در رمان نامزدها- نوشتهٔ آلساندرو فرانچسکو تومازو ماندزونی (۱۷۸۵- ۱۸۷۳) - نیز این‌گونه‌اند. (ولک، ۱۳۷۷: ۱۴۳). شخص جاه‌طلب در قصّهٔ «مرقد آقا» مردم را تشویق می‌کند تا شب‌های جمعه در محل دفن عصای چوب ازگیل جنگلی شمع روشن کنند و به تضرّع و گریه بپردازند (نیما، ۱۳۰۹: ۴۱). تصویر برساخت فرد فرصت‌طلب به‌عنوان امر آرمانی تا آنجا ادامه می‌یابد که عصای ازگیل جنگلی جان پیدا می‌کند و به‌عنوان حافظ جان و مال مردم شناخته می‌شود. در این میان، حوادث نیز به کمک تحقّق امر آرمانی چهرهٔ منفی قصّه نیز می‌آید. شبی دزدی به طویله واعظ می‌آید تا گاو او را بدزدد. در تاریکی شب سرش به درگاه پوسیدهٔ طویله می‌خورد و چهارچوب در طویله بر سرش فرود می‌آید و خون جاری می‌شود. «فردا شهرت دادند که آن بزرگوار منزوی در جنگل یعنی آن چماق ازگیل یا کُنس شبانه به ده آمده، در احوال مردم تفتیش می‌کرد، دزد را دید، به سزای خود رسانید (همان:۱۴۳).

ستّار منتظر بود که شاخه ازگیل به‌اندازه‌ای شود که مناسب چماق دستی گردد، یکی از روزهای زمستان تصمیم می‌گیرد چوب آماده برای چماق را از درخت جدا کند «چوب‌تر و داس تیز و زنندهٔ ماهر با یک ضربت آن را از جای برداشته بر زمین گذاشت» (همان: ۵۲) زن قربانعلی سوزن‌ساز لاهیجی به ستّار اعتراض می‌کند، اما ستّار هیچ اعتنایی نمی‌کند، زن فریاد می‌زند تویی که بزرگوار را می‌کشی! «او باکمال بی‌اعتنایی مشغول اصلاح شاخ و برگ‌های چماق خود شده بود» (همان:۵۲) زن به سراغ مردم روستا می‌رود و خبر می‌دهد که «آقا را از پا انداخته است؛ به آقا زخم زده است»

تنازع تصویر واقعی و آرمان انتزاعی در قیافه‌های سرد اهالی نمایان می‌شود. آنان از این اتّفاق حیرت‌زده می‌شوند. «دو سه نفر شانه‌ها را بالا انداخته و علامت بی‌طرفی را نشان دادند». با آمدن مردی که به‌ظاهر ملّای ده بود، ماجرا چهرهٔ تازه‌ای به خود می‌گیرد. ستّار از ترس او «فوراً چماق ازگیل را پشت سر برده، با دو دست مشغول کندن دخیل‌های آن شد» (همان:۵۹). بین موافقان و مخالفان اختلاف درمی‌گیرد. برخی برای راندن ارواح و تاراندن شر معتقد بودند که ستّار باید مجازات شود؛ برخی دیگر تصویری واقعی از او داشتند و ستّار را از خود می‌دانستند. یکی از ستّار می‌خواهد چوب را به پسرحاجی بدهد. «ستّار ندانست چه قوّه‌ای او را ناگهان منکوب خود ساخت که حرف اسماعیل را بشنود!» (همان:۶۲). روح ستّار در تسخیر تصویرهای انتزاعی و برساخت قرار می‌گیرد. ستّار در کار خود تردید پیدا کرده بود، شاید کار او نقصان داشت و واقعاً به حریم آقادار وارد شده بود! از این کار خود شگفت‌زده می‌شود. اهالی با دیدن چوب صاف و بی‌شاخ و برگ عزاداری کردند، گویی آن تکه چوب را تشییع جنازه می‌کنند. تصویری که نیما از این تکه چوب به‌عنوان نمونه‌ای از موجود جاندار ارائه می‌دهد، تجسّد انسانی تصویری ذهنی است که به قول دسانکتیس در سطحی نازل قرار می‌گیرد. از همین‌جاست که

تفکّر دربارهٔ اشیا آغاز می‌شود (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۴۸). اهالی نوکلایه شیء خارجی (مصداق) را بی‌واسطه می‌بینند، دال نشانه‌ای آن را بر اساس دانسته‌های پس‌زمینه خود می‌دانند، امّا تصویر ذهنی آنان در تسخیر ادراک دیگری است و اوست که وجه چهارم معنی را بر آنان مفهوم‌سازی می‌کند، درنتیجه شاخه ازگیل در پی نشانه‌هایی به انسان مفهوم‌سازی می‌شود.

> قسمت فوقانی آن چوب دو ته شاخه پهن مثل دو بازوی انسان داشت و آن دو نفر با احترام و ادب زیر بازوی آن بزرگوار [چوب] را گرفته، آن را راست نگه‌داشته و او با حالت زار و بی‌برگی که این‌طرف و آن‌طرف می‌افتاد، مثل‌اینکه اظهار بی‌حالی و بی‌طاقتی می‌کند، برای مستعدین[۱] بسیار رقّتناک بود (همان:۶۳).

با اشارت شیخ، مردم به‌هیجان‌آمده و به سمت ستّار حمله‌ور می‌شوند. عصا محکم به گیجگاه ستّار نواخته می‌شود و در دم جان می‌دهد. صبح زود مقتول را نزدیک به همان درخت ازگیل که «این نفس کفراندود را به او داده بود، دفن کردند» (۶۹)؛ درواقع ستّار به‌زعم فرد فرصت‌طلب و مردم طرف‌دار او به مجازات عمل خود می‌رسد و مرتکبان این جنایت خود را رستگار می‌شمارند. البتّه محاکمهٔ فردی که به درختان آسیب می‌رساند،[۲] رسمی است که در میان قبایل سلتی و اروپایی هم رواج دارد (ر.ک: فریزر، ۱۳۹۶: ۱۵۲-۱۵۵). این اقوام درختان، به‌ویژه درخت بلوط[۳] بزرگ سایه‌دار را محترم می‌دانستند و از آن‌ها پاسخ‌های غیبی می‌شنیدند. آن‌ها فکر می‌کردند هر کس شاخه‌ای از بیشه‌زار مقدّس بشکند، یا به مرگ ناگهانی می‌میرد یا یکی از اعضای بدنش فلج می‌شود (همان: ۱۵۲).

۲-۲. درخت در وقت سایه‌ها

تصویری که فلکی از درخت ارائه می‌دهد جنبهٔ اساطیری و روان‌شناختی درخت است. او تلاش می‌کند با روایت امر واقع از سوی نوجوانی به نام سهراب، روایتی از احساس زندهٔ آرمان انسانی را ارائه کند. درخت نزد او مظهر مادربودگی و یادآور نوعی مرگ و رستاخیز است که مشابه «مرگ و رستاخیز آدونیس با نمایش زوال، نوزایی زندگی گیاهی است» (همان: ۳۸۷). سیر تدریجی زوال و نوزایی در تعامل با درخت و گیاهان در آیین‌های گذار و مراسم مذهبی نیز دیده می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال در دستهٔ عزاداری عاشورا در گیلان علامتی که گروه‌های سینه‌زنی حمل می‌کنند، به‌طور سنتی با شاخه‌های شمشاد تزئین می‌شود و یا روی مزار تازه اموات، شمشاد قرار می‌دهند و یا افراد پناه‌جو و دادخواه به جنگل پناه می‌برند (ر.ک: برومبروژه، ۱۳۸۰: ۳۸). پناه گرفتن سهراب در حفرهٔ درخت و دیدن تصویرهای ظلم کسانی که در تسخیر ظلم و ستم هستند، نشانه‌ای از اضمحلال جامعه و فروپاشی اخلاق است. این تنهایی پدیده‌آمده در امروز راوی جریان ندارد، بلکه به‌زعم فلکی بعد از پدید آمدن اصلاحات ارضی زمینه برای فروپاشی خانواده‌ها کلید

خـورد. راوی در کودکی‌هایـش بـرای فـرار از واقعیت‌هـای تلـخ پیـش رو، بـه تنـه درخـت پنـاه بـرد: «در شـکم درخـت می‌توانسـتم خـودم را از نـگاه دیگـران دور نگـه دارم. آنجـا بـا کرم‌هـا و سوسـک‌ها بـازی می‌کـردم، گاهـی هـم همان‌جـا خوابـم می‌بـرد» (فلکـی،۱۳۹۳: ۱۲). تنـهٔ درخـت پناهگاهـی اسـتعاری بـرای سـهراب نوجـوان اسـت تـا بازگشـتی بـه زهـدان تاریخـی و پیـش از اختگـی جامعـه ایرانـی و امیـدوار بـه بازگشـت زایـای آن داشـته باشـد، امـا آنچـه از لای ترک‌خـورده ایـن زهـدان می‌بینـد، افزون‌طلبـی، طمـع‌ورزی و اختگـی قطعـی کسـانی اسـت کـه تـا پیـش از خبـر سـاخت جـاده (نمـاد دنیـای مـدرن) به‌خوبـی در کنـار هـم زندگـی می‌کردنـد:

> هنگامی‌کـه اهالـی جـوردی در انتظـار خلسـه‌آوری [بـرای آمـدن جـاده] دود چیق‌هـا و آه‌هایشـان را بـه هـوا می‌فرسـتادند، ویلاهـای رئیـس ژاندارمـری و بخـش‌دار بـالا آمـد. کوچه‌هـای فـرش شـده بـا قلوه‌سـنگ‌های رنگـی، ویلاهـا را بـه هـم وصـل کردنـد. مـردم در پـی مصیبتـی می‌گشـتند کـه جـوردی را بـه قحطـی کشـانده بـود (همـان:۱۴۸-۱۴۷).

درختـی کـه سـهراب بـه آن پنـاه می‌بـرد، بـرای او قداسـت دارد. ایـن درخـت اگرچـه از درون پوسـیده، ولـی برگ‌هـای سـبز دارد، اگرچـه بـه نیسـتی مـی‌رود، بـه چیزهـا هسـتی می‌دهـد. بـه قـول نیمـا «وجودشـان نائـب منـاب وجودهـای دیگـر اسـت» (۱۳۰۹: ۲۱). سـهراب در رمـان مـدرن وقـت سـایه‌ها ماننـد سـتّار در قصّـهٔ مرقـد آقـا بـه درخـت پنـاه می‌بـرد، هـر دو خـواب رهایـی از شـرایطی پدیدآمـده را می‌بیننـد. «سـتّار یـک روز در جنـگل روی تنـهٔ درخـت افرایـی خوابیـده بـود. در خـواب دیـد بـه دیلمـان مـی‌رود. در بیـن راه، زیـر دیـوار یـک قلعـهٔ خرابـه، خنجـری پیداکـرده کـه دسـتهٔ آن طـلای نـاب اسـت» (فلکـی، ۱۳۹۳: ۲۴).

در وقـت سـایه‌ها عـلاوه بـر هجـوم فناوری‌هـای سـنّت‌برانداز، تصویرسـازی از خرافـه نیـز گریبان‌گیـر مـردم بـود. شـخصیت رمـان بـا اصـل فنـاوری دشـمنی نـدارد، بلکـه حرکـت جنـون‌وار و جهـش بـدون تجربـهٔ زیسـته را عامـل متلاشـی شـدن سـنّت می‌دانـد: «آن روزهـا کسـی فرصـت نداشـت بـه فکـر آقـادار و دخیـل بسـتن باشـد، همـه حاجت‌هـا از طریـق بریـدن درخت‌هـا و حضـور ماشـین بـرآورده می‌شـد، آقـادار فراموش‌شـده بـود (همـان: ۱۵۲).

ایـن آقـادار درختـی بـود کـه در نزدیکـی کلبـه «کل اکـرم» وجـود داشـت و مـردم «از سـالیان دور بـا پارچه‌هـای رنگارنـگ بـر شـاخه‌هایش دخیـل می‌بسـتند و زیـر پایـش شـمع روشـن می‌کردنـد. جل‌پاره‌هـا و شـمع‌های افروختـه نگذاشـتند آقـادار نفـس بکشـد و خشـک شـد، ولـی آقایـی‌اش را از دسـت نـداد. همچنـان درخـت مقـدّس روسـتا بـود (همـان: ۱۴۹). در پایـان رمـان، آتقـی کـه نمـاد خرافه‌پرسـتی اسـت، از شـورش مـردم علیـه خرافـات خطابـه‌ای غـرّا بیـان می‌کنـد تـا بـا ایـن «فرصـت» به‌دسـت‌آمده بتوانـد «بـرای تصاحـب روح مـردم، بیش‌تریـن بهـره را ببـرد.» (همـان:۱۵۴). حرکـت مـردم علیـه خرافـهٔ آتقـی و تهییـج آنـان بـرای بازگشـت بـه شـرایط گذشـته از جنـس بازگشـت بـه سـنّت نیسـت، بلکـه آتقـی می‌خواسـت بـا اسـتعمار مـردم بـه منویـات و مطالبـات نامشـروع خـود برسـد. فلکـی در وقـت سـایه‌ها تصویرهایـی محـدود از درخـت و خرافـه نسـبت بـه آن را بیـان می‌کنـد. نیمـا در مرقـد آقـا فضایـی ایدئولوژیـک بـرای

شبه‌شخصیّت‌ها می‌آفرینند. «فضای ایدئولوژیک از عناصر نامتّصل و نابسته ساخته می‌شود. دال‌های سیال که هویتشان باز است، توسط صورت‌بندیشان با سایر عناصر در یک زنجیره معیّن می‌شوند؛ یعنی این‌که دلالت تحت‌اللّفظی آن‌ها متّکی بر مازاد دلالت استعاریشان است» (ژیژک، ۱۲۹:۱۳۸۴).

۲-۳. رابطهٔ آیینی یا شکلی نمادین

تجربه‌های حسی، عینیت و ضرورت عقلی را در خدمت فهم کلّی از جهان قرار می‌دهد. این تجربه‌ها مبتنی بر خردگرایی و تفکّر نمادین است. به قول میرچا الیاده این گرایش «نشانهٔ میل به ایجاد وحدت در خلقت و نابود کردن کثرت است؛ میلی که آن‌هم به شیوهٔ خود تقلیدی از عمل‌کرد عقل است، چراکه خود عقل نیز میل دارد با واقعیت به وحدت برسد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۱: ۷۰). با رویکرد انتقادی نیما به برساخت تصویری از درخت و رویکرد ابزاری فلکی به درخت برای تحمیق مردم، تصویری از کثرات اهریمنی پدید می‌آید؛ درنتیجه خواننده با سازوکار رابطه دو امر حسی در تصویر بر اساس رابطهٔ خردورزانهٔ قیاس، شباهت، ملازمت، مقابله، تقارن و حتّی تضاد عمل می‌کند؛ از این رو ژان شوالیه معتقد است درخت «شکلی نمادین از یک کلیّت است که از حد این کلیّت فرا می‌گذرد و درنتیجه این شکل نمادین تبدیل به یک وسیلهٔ آیینی می‌شود» (همان: ۱۳۸۸، ج ۳: ۱۸۷). نیما و فلکی تصویر درخت را به‌صورت وجهی تازه از عوالم رازناک غیب ارائه نکرده‌اند؛ زیرا این عوالم بر جهان واقع دلالت ندارند. شیخ صاحب‌نفوذ در مرقد آقا تلاش می‌کند با تصویرسازی‌های آیینی درک از امر واقع را فراتر از عوالم حس برشمارد. ازنظر وی سویهٔ پنهان تصاویر با حواس پنج‌گانه قابل‌درک نیست؛ مثلاً در مرقد آقا – پس از دویست سال- «ملاحیدر» تصمیم می‌گیرد برای «تطهیر مرقد آن بزرگوار» چماق کُنس را نیز از آن مرقد بیرون بیاورد، ولی آن را نیافتند. از ملا حیدر پرسیدند: پس این حرام‌زاده کجا رفته است؟ آقا در تعجب ماند و باز درک نکرد که پس‌ازاین همه سال، یک چوب ازگیل آن هم در زمین مرطوب قشلاقی به‌جا نمی‌ماند و این واقعه را از غرائب عالم خاکی دانست... به مردم گفت: به اسفل الدّرکات و به گودال‌های بسیار عمیق و پر از آتش جهنم رفته است (نیما، ۸۳:۱۳۰۹). از سوی دیگر نیما و فلکی با توصیف درخت به‌عنوان تصویر مرکزی در ارتباط زیستی با طبیعت از چند پارگی سخن می‌گویند. نیما این چند پارگی را از عوارض مهم زوال برمی‌شمارد، امّا فلکی چند پارگی را در شخصیت و ماشینی‌شدن و تخصّصی شدن جهان نو با قدرت خردکنندهٔ ماشین‌های نامعلوم مرتبط می‌کند (فیشر، ۱۳۱:۱۳۸۶).

۲-۴. شبکهٔ تشابهات رفت و برگشتی در دو اثر

دسانکتیس در باب صورت ذهنی، بر ساختِ تصویر ذهنی تأکید دارد. این صورت ذهنی

می‌توانـد بـه عمـل یـا اعتقـاد ناشـی از نادانـی، جهـل، تـرس از ناشـناخته‌ها، اعتقـاد بـه جـادو و بخـت یـا درک نادرسـت علّـت و معلول‌هـا باشـد کـه بـه آن خرافـه گفتـه می‌شـود (وارینـگ،۵:۱۳۷۱). همیـن عمـل یـا اعتقـاد ناشـی از نادانـی موجـب طنـز در دو اثـر شـده اسـت. هیجـان سـتّار در مواجهـه بـا شـاخه درخـت و برخـورد سـهراب در وقـت سـایه‌ها طنـزی اجتماعـی را پدیـد مـی‌آورد:

> آن‌همـه حرف‌هـا کـه از مـردم دربـارهٔ او شـنیده بـود، او را در ایـن اندیشـه انداخـت کـه آن چمـاق کنـس را زودتـر قطـع کنـد. متعاقـب ایـن خیـال اضطرابـی شـبیه بـه اشـتیاق، دسـت او را پیـش بـرد بی‌اختیـار سـاقهٔ آن را چسـبید و بـا دسـت دیگـر دامنـش را بلنـد کـرد. مؤمنیـن و معتقدیـن دیگـر شـاخ و برگـی در بیـن او و محبوبـش به‌جـا نگـذارده بودنـد کـه حائـل و حجـاب آن روی زیبـا واقـع شـود (یوشـیج، ۵۲:۱۳۰۹).

فلکـی نیـز بـا انتخـاب اصلاحـات ارضـی و طنـز زیرپوسـتی بـرای انقـلاب سـفید شـاه و ملـت، بـر طنـز اجتماعـی تأکیـد دارد:

> یک‌بـار کـه مـرد فُکلـی گفتـه بـود، اجنبی‌پرسـتان می‌خواهنـد شاهنشـاه سـرنگون شـود و همـه یک‌صـدا هـورا کشـیده بودنـد، فکلـیِ دفتـر بـه دسـت مجبـور شـد دخالـت کنـد و از مـردم بخواهـد کـه تـا بـه آن‌هـا گفتـه نشـده، هـورا نکشـند. فُکلـیِ بی‌گـردن، فارسـی حـرف مـی‌زد و مرتـب از انقـلاب و اصلاحـات ارضـی می‌گفـت از انقلابـی حـرف زد کـه سـفید بـود (فلکـی،۱۰۷:۱۳۹۳).

«در گویـش مـا انقـلاب معنـی اسـتفراغ را می‌دهـد و مـن فکـر می‌کـردم کسـی کـه انقـلاب سـفید کـرده، بایـد ماسـت زیـادی خـورده باشـد؛ یـا شـاید هـم شـیر. آن روز بایـد از ذهـن خیلی‌هـا گذشـته باشـد کـه چـرا بایـد بـه خاطـر اسـتفراغ سـفید هـورا بکشـند» (همان‌جـا).

سـتّار(قهرمان قصـه) در مرقـد آقـا ظاهـراً تـلاش می‌کنـد خـود را مسـلط بـر روح خویـش نشـان دهـد؛ تصویـر ذهنـی او از عصـای شـاخهٔ درخـت کنـس (ازگیـل جنگلـی) میراثـی خانوادگـی بـود؛ امـر واقـع بـرای وی موجـب پدیـد آمـدن تصاویـر ذهنـی بـرای فـردی عوام‌فریـب می‌شـود. وی از نادانـی، جهـل و تـرس از ناشـناخته‌های مـردم اسـتفاده می‌کنـد و خرافـه را ترویـج می‌دهـد. درواقـع سـتار نادانسـته باعـث پدیـد آمـدن اعتقـادی کاذب یـا تصویـر خیالـی بیـن مـردم می‌شـود، فـردی عوام‌فریـب از ایـن اعتقـاد کاذب و صـورت ذهنـی آنـان اسـتفاده می‌کنـد و بـرای برخـورداری از منافـع آن درصـدد تـداوم شـرایط پدیـد آمـده اسـت. تصاویـر ذهنـی و شـبکهٔ تشـابهات رفـت و برگشـتی امـر واقـع بـه تصویـر خیالـی در دو نمونـه زیـر نشـان داده شـده اسـت:

تصویر خیالی ستار

> وقتی‌کـه بـه محبوبـه خـود [درخـت] رسـید، لحظـه‌ای بـا آن ور رفـت؛ قـدری خـزه و اندکـی نیلوفـر وحشـی بـه آن پیچیـده یافـت، بـرای اینکـه او را عریـان ببینـد، ایـن لبـاس جنگلـی را از آن قـد رعنـا دور کـرد... فـوراً کاردی کوچـک از زیـر قبـا و کمربنـد خـود بیـرون کشـید مثـل

چند بوسه محبت، چند ضرب از لب آن پارچهٔ فولاد به آن نبات زنده و برازنده هدیه داد (نیما یوشیج، ۱۳۰۹:۳۱).

رفت و برگشت امر واقع به امر خیالی

امر واقع مطابق آنچه لکان می‌گوید دلالت‌ناپذیر است و وارد نظام زبان و رابطهٔ دال و مدلولی نمی‌شود، درواقع امری است زادهٔ تجربهٔ زیسته که تن به نمادین شدن نمی‌دهد:

البته ستار در این صنعت موروثی [گرفتن عصا از چوب کنس] مهارت داشت [امر واقع] به نظرش آمد که محبوبه گم شده خود را پیدا کرده است و حقیقتاً برای یک دهاتی مثل او، آن چماق کنس به این صفات به‌منزله محبوبه بود (همان:۳۰).

در وقت سایه‌ها رفت‌وبرگشت امر واقع به امر خیالی درهم تنیده می‌شود. تصاویر ذهنی راوی رمان این‌گونه است:

زمین‌های پیرامون را قطعه‌بندی کردند و به پایتخت‌نشین‌هایی که برای ساختن ویلا به آنجا هجوم می‌آورند، می‌فروختند یا خودشان ویلا ساختند و اجاره دادند. جوردی اما دچار قحطی شد، درخت‌های باقیمانده پرتقال از آفت سیاه شدند و کسی به فکر سم‌پاشی آن‌ها نبود، کشتزارها یا برای جاده‌سازی کوبیده شده بودند، یا رغبت کشت در انتظار بولدوزر سر شده بود (فلکی، ۱۳۹۳:۱۴۸).

در برابر هجوم این پدیدهٔ بنیان‌کن چه کسی تاب ایستادن دارد؟ مردان؟ تصویر ذهنی آنان از جاده‌سازی در رقابت تنگاتنگ برای سود و منفعت‌های فردی و قبیله‌ای گره خورده است، اما نوجوانان و جوانان این‌گونه نیستند. شخصیت‌هایی مثل نوجوانی سهراب نویسنده، رفتاری محافظه‌کارانه و منفعلانه ندارند، بلکه با گسست تاریخی از نویسنده، استقلال خود را عیان می‌کنند. گویی در این قطع ارتباط، ناگریز هویتی دیگر شکل‌گرفته که در جهان باورهای خود زیست می‌کند. برای همین است که خواننده در هر مقطع از سنِ سهراب، تصویر ذهنی متفاوت از مقطع قبل را تجربه می‌کند، حتی این تغییر در جهان بشری را می‌توان به‌روز احصا کرد؛ یعنی ایده، تفکر و جهان‌بینی امروز یک جوان با دیروز وی متفاوت است؛ بنابراین شخصیت‌های نوجوانی سهراب به‌واسطه هویت شکل‌گرفتهٔ خود با هژمونی مسلط نویسندهٔ درون متن «تقابل»، «تعامل» و «مواجهه» دارند.

«باز عکس یازده‌سالگی‌ام سر برمی‌دارد، تیروکمان نیمه‌کاره‌ام را به گردن آویخته و معترض می‌گوید: چرا هیچ چی از مدرسه مون نگفتی؟» (همان:۷۵).

۳. نتیجه‌گیری

در این پژوهش نشان دادیم که چگونه دو اثر ادبی مرقد آقا و وقت سایه‌ها در چارچوب تقابل تصاویر امر آرمانی و واقعی، تضادهای اجتماعی را روایت می‌کنند. نیما با بهره‌گیری از تجربه‌های حسی، امر واقع را در غلبه قطعیت‌های مبتنی بر باورهای برساخت، برجسته

می‌کند تا نشان دهد چگونه نمادهای فرهنگی آیینی از سوی افراد جاه‌طلب تحریف می‌شوند. فلکی نیز با انتقاد از ساخت تصاویر ذهنی از امری نمادین، مفهوم مرکزی درخت را در دو دنیای نوجوانی سهراب (قهرمان داستان) و دوره بزرگ‌سالی وی به‌عنوان ابزاری برای تحمیق مردم نشان می‌دهد. در این دو اثر نشان داده شد که انتخاب‌های مسیر زندگی و رفتارهای اجتماعی در بستر باورها اتفاق می‌افتد. باورها تصویرهای ذهنی و صورت‌های مثالی هستند که ممکن است در گذر زمان از دایرهٔ قطعیت معنا حذف شوند، اما به‌عنوان نموداری از روند تکامل ذهن بشر ثبت و ضبط می‌شوند. تصاویر موجود از سوی قهرمانان دو اثر برآمدهٔ صرف تخیّل آنان نیست، بلکه همان چیزی است که بعدها یونگ آن را «ساخت تصویر ذهنی برآمده از غریزه» نامید. ستار در مرقد آقا و سهراب در وقت‌سایه‌ها تلاش می‌کنند خود را مسلط بر روح خویش نشان دهند، اما روح آنان در تصرّف آیین‌ها و سنت‌های خرافی و برساخت است که در هر دو اثر موجب گسست می‌شود. قتل تراژیک ستّار در پایان قصهٔ مرقد آقا و فروپاشی خانوادهٔ سهراب در وقت سایه‌ها بیانگر این شبکهٔ تشابهات تصویری است.

پی‌نوشت‌ها

۱- کسانی که آماده پذیرش این خرافه بودند.

۲- ولک معتقد است در زمینهٔ نقد عملی در چارچوب نظریّهٔ زیباشناختی دسانکتیس پیش‌قراول است. او تألیف‌کننده‌ای است که مفهوم هگلی تاریخ را با زیباشناسی دیالکتیکی رمانتیک‌ها درمی‌آمیزد و هر دو را به زمینه‌ای جدید منتقل می‌کند که ماورای طبیعت از آن حذف و روحیهٔ جدید و تحصّلی و واقعیّت‌مدار به آن افزوده است (ولک، ۱۳۷۷:ج۴: ۱۶۷).

۳- بلوط درخت مقدّس و جایگاه خدایان و باران به شمار می‌رفت که بسیاری از جوامع پیشین در سراسر اروپا آن را می‌پرستیدند. احتمالاً کهن‌ترین مرکز پرستش این درخت متعلّق به زئوس (ژوپیتر) بود؛ جایی که خش‌خش برگ‌های این درخت مقدّس به‌منزلهٔ صدای او به‌شمارمی‌آمد و موجب پیشگویی‌هایی می‌شد (هال،۱۳۸۰:۱۳۹).

۴- درخت و مجازات قطع‌کنندهٔ آن در ایران باستان نیز از اهمیت ویژه برخوردار بود. در بندهش، چهارمین آفریدهٔ اهورامزدا «گیاه» است (ر.ک: بهار، ۱۳۹۷:۱۴۴).

کتابنامه

برومبروژه، کریستیان. (۱۳۸۰). «درباره فرهنگ گیلان». ترجمهٔ آزیتا همپارتیان. *نشریهٔ فرهنگ گیلان*. ش ۵، ۶. صص ۴۶- ۳۶.

بهار، مهرداد. (۱۳۹۷). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگه.

پشوتنی‌زاده، آزاده. (۱۳۹۹). «خوانشی بر کتاب درخت زندگی: سمبل مرکزیت». *پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*. ش۲۰(۲). صص ۱-۲۰.

دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۶). *رمزهای زنده جان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.

دهقانی یزدلی، هادی. (۱۴۰۱). «نشانه‌شناسی رمزگان درخت در روایت‌های عامّه». *پژوهش‌های ایران‌شناسی دانشگاه تهران*. ش۱۲ (۱). صص ۶۸-۸۸.

زمرّدی، حمیرا. (۱۳۸۱). «تجلیات قدسی درخت». *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. ش ۴و۵ (۵۹۱). صص ۲۰۹-۱۹۷.

ژیژک، اسلاوی. (۱۳۸۴). *گزیده مقالات، نظریه، سیاست، دین*. ویراستاران مراد فرهادپور، مازیار اسلامی، امید مهرگان، تهران: گام نو.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها: اساطیر، رویاها، رسوم و...* ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. ویراستار علیرضا سیداحمدیان. تهران: جیحون.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فریزر، جیمز جورج. (۱۳۹۶). *شاخهٔ زرّین: پژوهشی در جادو و دین*. ویرایش و مقدمهٔ رابرت فریزر. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

فلکی، محمود. (۱۳۹۳). وقت *سایه‌ها*. تهران: ثالث.

فیشر، ارنست. (۱۳۸۶). *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*. ترجمهٔ فیروز شیروانلو، تهران: انتشارات توس.

کلانتر، نوش‌آفرین؛ صادقی‌تحصیلی، طاهره. (۱۳۹۵). «درخت در نمادپردازی‌های عارفانه و ریشه‌های اسطوره‌ای آن». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)*. ش ۸ (۱۵). صص۶۷- ۹۲.

ناظمیان، رضا؛ میثاقی، ناصر. (۱۳۹۹). «تقدیس درخت در رمان «درخت انجیر معابد» و «دومه ود حامد»». *فصلنامه نشریه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد*. ش ۱۲ (۱). صص ۱۶۰-۱۸۰.

وارینگ، فلیپا. (۱۳۷۱). *فرهنگ خرافات*. ترجمه احمد حجاران. ج۱. تهران: موافق.

ولک، رنه. (۱۳۷۷). *تاریخ نقد جدید*. ج۴. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.

هـال، جیمـز. (۱۳۸۰). *فرهنـگ نـگاره‌ای نمادهـا در هنـر شـرق و غـرب*. ترجمـهٔ رقیـه بهـزادی. تهـران: فرهنـگ معاصـر.

یوشیج، نیما. (۱۳۰۹). *مرقد آقا*. تهران: مرجان.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۸). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهرن: جامی.