*Literary Theory and Criticism*
*Year 10, Vol. 1, No. 20*
*Spring & Summer 2025*
**Research Article**

DOI: 10.22124/naqd.2025.30028.2673
Received: 04/03/2025
Accepted: 04/05/2025

# Metamorphosis, Punishment, and the Grotesque Body: A Symbolic Reading of Ali-mohammad Afghani's *Shalgham Miveh-e Beheshte*

Maryam Heydari[1]

**Abstract**

In folklore, the grotesque body is always attributed to a deviation from social norms, opposing the concept of "good." In other words, evil thoughts, evil deeds, and evil words manifest themselves as a physical deformity. That said, classical literature moves beyond the evil manifestation of the grotesque body and explores other concepts, such as curse, emptiness, alienation, and identity crisis. Informed by Bakhtinian and Lacanian theories, this study adopts a descriptive-analytic approach to explore Ali-mohammad Afghani's *Shalgham Miveh-e Beheshte*. The present study investigates the process through which a distortion in the Symbolic order (culture and language) manifests itself as grotesque bodies, and reverses the borders between life and death, and human and non-human. In addition, echoing Bakhtinian Carnival and Lacanian Mirror Stage, the study explores the complex correlation between the three Lacanian orders and their effects on subjectification and traumatic experiences. This study concludes that the grotesque body symbolises mankind's fragility and un-authorised consciousness.

**Keywords:** Grotesque Body, Distortion, *Shalgham Miveh-e Beheshte*, The Real, Carnival

**Extended Abstract**

**1. Introduction**

In accordance with different literary contexts, the grotesque body manifests itself as deviation, rejection, and disfiguration. Although folklore treats the grotesque body as punishment for sins or disobedience, modern literature treats the grotesque as a complex representation of identity crisis, intrapsychal distress, or resistance against an oppressive social order. Ali-mohammad Afghani's *Shalgham Miveh-e Beheshte* is among the few realist-socialist works in Persian literature. It correlates the grotesque body with psychological,

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. (ma.heidari@pnu.ac.ir)

mythical, and social concepts. Informed by Bakhtinian and Lacanian theories, this study adopts a descriptive-analytic approach to explore Ali-mohammad Afghani's *Shalgham Miveh-e Beheshte*.

**2. Methodology**

Informed by Bakhtinian and Lacanian theories, this study adopts a descriptive-analytic approach to explore Ali-mohammad Afghani's *Shalgham Miveh-e Beheshte* in a psychological and cultural reading.

**3. Theoretical Framework**

The present textual analysis turns around two principles: Bakhtin's "grotesque body," which treats the body as open, multi-layered, alive, and in interaction with the world, and "Carnival," which interprets underground awareness and resistance against a solidified system. On the other hand, there are Lacanian Orders, which treat the grotesque body as a return of the Real through traumas, metamorphosis, and linguistic disorders.

**4. Discussion and Analysis**

In *Shalgham Miveh-e Beheshte*, Abedin bites the forbidden turnip, given to him by Gol-anbar, which turns him into a disfigured and overgrown monster. This metamorphosis is not a biological or symbolic transformation, but a projection of the Real. His body, from a Bakhtinian standpoint, is an open and incomplete form, which, in turn, leads to a Carnivalesque object that people take to an asylum.

After the metamorphosis, Abedin's language is reduced to the repetition of a single, personal, and meaningless word: "Ouji." This transfiguration, according to Lacan, is a refusal of the Symbolic order and the meaning structure. It is a return to the Real which cannot be phrased by language or be interpreted. The Real manifests itself as terror, silence, and trauma.

Gol-anbar's psychosis symbolises a mental and psychological breakdown caused by sin, regret, and suppression. His experiences of live burial when he was a child, his fear of dark places and the Djinn, his suppressed desires, and a forbidden relationship with Hormouz lead to a mental breakdown. In addition, his temptation to return to the basement and his secret affair are manifestations of Lacanian "repetition automatism."

**5. Conclusion**

The results of this study show that the manifestations of the grotesque body move beyond a disfigured body to complex correlations among truth/lie, real/imagination, and ethics/pleasure. Not only are these bodies diseased, but

they are also hampered by guilt, sin, judgment, awareness, and suppression. The rejection of the Symbolic order, the inability of the society to encounter the Real, and defence mechanisms such as projection and repression create bodies that are terrifying, disfigured, and disclosing. In this regard, Ali-mohammad Afghani's *Shalgham Miveh-e Beheshte* is a grotesque dramatic manifestation of social and ethical psychosis.

**Bibliography**

Afghani, A. 1388 [2009]. *Shlagham Miveh-e Beheshte*. Tehran: Negah. [In Persian].

Dali, G. 1395 [2016]. *Goshoodan-e Fazāye Falsafeh*. Mojataba, G (trans.). Tehran: Gam-e No. [In Persian].

Hosseini, F and GholamHossein, Sh and Is-haq, T. 1397 [2018]. "Barrasi-e Grotesque va Seyr va Pishineh-e ān dar Iran." *Tārikh-e Adabiyāt*. 11 (2): 27-53. [In Persian].

Thompson, P. 1398 [2019]. *Grotesque dar Adabiyāt*. Farzaneh, T (trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]. (*Grotesque in Literature*)

**How to cite:**

Heydari, M. 2025. "Metamorphosis, Punishment, and the Grotesque Body: A Symbolic Reading of Ali-mohammad Afghani's *Shalgham Miveh-e Beheshte*", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 20(1): 99-125. DOI:10.22124/naqd.2025.30028.2673

**Copyright:**

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

DOI: 10.22124/naqd.2025.30028.2673

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۵
صفحات ۹۹-۱۲۵

سال (دوره) دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۴، شماره پیاپی ۲۰
مقاله پژوهشی

# دگردیسی، مجازات، و بدن گروتسک: خوانشی نمادین از «شلغم میوهٔ بهشته»

مریم حیدری [۱*]

## چکیده

در باورهای عامیانه، بدشکلی بدن (گروتسک) به‌عنوان بازنمایی انحراف از هنجارهای اجتماعی، همواره در تقابل با مفهوم خیر ظاهر می‌شود. براین‌اساس هرگونه پندار، گفتار، و کردار پلید به‌صورت نقصان عضوی تجسد می‌یابد؛ ولی در ادبیات کلاسیک، بدن گروتسک تنها نمود کهن‌الگوی شر نیست؛ بلکه لایه‌های پیچیده‌ای از مفاهیم نفرین، پوچی، طرد شدگی، و بحران هویت را در بر می‌گیرد و بستری برای نقد ساختارهای اخلاقی و نظام‌های سرکوبگر فراهم می‌آورد. در این مقاله با تحلیل رمان *شلغم میوهٔ بهشته* از علی‌محمد افغانی، تلاش می‌شود به روش توصیفی- تحلیلی و در پرتو نظریه‌های باختین، و لکان، مفاهیم بدن گروتسک با توجه با نمادهای مرتبط تبیین شود. مقاله نشان می‌دهد که چگونه شکست نظم نمادین - زبان و فرهنگ- در بازنمایی تجارب عمیق و غیرقابل‌بیان، به ظهور بدن‌هایی گروتسک و واژگونی مرزهای بین حیات و مرگ، انسان و غیرانسان منجر می‌شود. همچنین، با نقد مفاهیم کارناوال و مرحلهٔ آینه‌ای لکان، تعامل پیچیده میان سه مرتبهٔ امر نمادین، امر خیالی و امر واقع تحلیل شده و تأثیر آن بر شکل‌گیری هویت و تجربیات تروماتیک فرد و جامعه موردبحث قرار گرفته است. بدن گروتسک در این رمان نمادی از آگاهی غیرمجاز و همچنین شکنندگی و ضعف انسان دربرابر حقیقت است.

**واژگان کلیدی:** بدن گروتسک، مسخ، امر واقع، کارناوال، *شلغم میوهٔ بهشته*.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
* ma.heidari@pnu.ac.ir

**۱- مقدمه**

در بسیاری از داستان‌های عامیانه مسخ کامل (تبدیل انسان به حیوان یا موجودی دیگر) یا کژنمایی و بدشکلی بدن، به‌عنوان نوعی مجازات یا درس اخلاقی در نظر می‌شود که در آن شخصیت‌ها باید با عواقب اعمالشان به‌طور عینی و مشهود روبه‌رو شوند؛ بنابراین در نگاهی سطحی و ابتدایی، مسخ نوعی مجازات برای رفتار نادرست است.

در برخی دیگر از داستان‌ها مسخ نه فقط به دلیل گناه، بلکه محصول فریب خوردن یا نافرمانی از نیروهای برتر است؛ مانند داستان زیبای خفته که اگر چه مسخ به‌طور فیزیکی کاملاً مشهود نیست، اما شخصیت خطاکار در وضعیت بی‌حرکتی، به‌نوعی در معرض عواقب اشتباه خود قرار می‌گیرد. در این قصه‌ها، مسخ معمولاً به‌عنوان یک راه برای نشان دادن تأثیرات منفی گناه یا اشتباهات اخلاقی استفاده می‌شود. شخصیت‌ها باید از وضعیت مسخ رهایی یابند و غالباً این رهایی از طریق تغییر رفتار یا جبران اشتباهات به‌دست می‌آید. این عنصر از گروتسک در داستان‌ها به‌عنوان یک وسیله برای نشان دادن تغییرات درونی شخصیت‌ها و رشد اخلاقی آنها و سائقی برای تحول و بازسازی عمل می‌کند. این شخصیت‌ها معمولاً فرصتی برای رستگاری و بازگشت به شکل اصلی پیدا می‌کنند.

در ادبیات کلاسیک کژنمایی یا مسخ کامل بدن، محمل مفاهیم عمیق و پیچیده‌تری است و برخلاف ادبیات عامه، مسخ فرد تنها نتیجهٔ خطا یا گناه شخص نیست؛ بلکه به جمع تسری می‌یابد یا از جمع به فرد بی‌گناه سرایت می‌کند و به‌مثابه نفرینی عمل می‌کند که اثرات جانبی دارد؛ همچنین می‌تواند بازنمایی تضادهای درونی یا قرار گرفتن در موقعیت‌های نامتعارف باشد. در «مسخ» *فرانتس کافکا* قهرمان داستان، *گرگور سامسا*، به حشره‌ای غول‌پیکر تبدیل می‌شود که به‌عنوان استعاره‌ای قدرتمند از بیگانگی و طبیعت گروتسک عمل می‌کند. شکل جدید او هم زننده و هم تراژیک است و مضامین هویت و انسانیت را برجسته می‌کند. در «فرانکنشتاین» اثر *مری شلی*، موجودی که ویکتور فرانکنشتاین خلق کرده، نمونه‌ای کلاسیک از بدن گروتسک است. فرم تکه‌کاری او که از قسمت‌های مختلف بدن مونتاژ شده است، مفاهیم زیبایی و انسانیت را به چالش می‌کشد. در «دماغ» نوشتهٔ *نیکلای گوگول* مردی از خواب بیدار می‌شود و متوجه می‌شود که بینی‌اش جدا شده و مستقل زندگی می‌کند. پوچی و سوررئالیسم موقعیت، نمونه‌ای از گروتسک است که در این داستان مضامین هویت و موقعیت اجتماعی را بررسی می‌کند. در *هنگامی که می‌میرم* اثر *ویلیام فاکنر*

شخصیت *آدی بوندرن*، که در بیشتر رمان مرده است، در تابوت حمل می‌شود و بدن در حال پوسیدگی او به کانونی برای کاوش در مضامین مرگ‌ومیر، خانواده و طبیعت ترسناک تبدیل می‌شود. در *نیکلاس نیکلبی* اثر *چارلز دیکنز* بدن شکننده و نحیف اسمایک تجلی ستم‌های پدرش رالف است و مفاهیم سرکوب و استثمار در نظام آموزشی را به نمایش می‌گذارد. مرگ او در اثر سوءتغذیه و بیماری، نمادی از شکست انسان دربرابر سیستم سرکوبگر اجتماعی است. در *معشوق* اثر *تونی موریسون* شخصیت سِت ازطریق زخم‌های جسمی و عاطفی خود از برده‌داری، گروتسک را مجسم می‌کند که در خدمت نقد هنجارها و قراردادهای اجتماعی قرار می‌گیرد. پشت او که در اثر شلاق برده‌داران به درخت شبیه شده است، سندی زنده از تاریخ برده‌داری است. تفاوت او با شخصیت منفعل اسمایک در آن است که به‌عنوان یک زن/مادر تسلیم نمی‌شود و از بدن گروتسک خود به‌عنوان میدان مبارزه بهره می‌برد. او دختری را که طی زایمان سختی به دنیا آورده است، می‌کشد تا از بردگی در آینده نجات دهد و مانع خلق بدن گروتسک دیگری شود.

در ادبیات معاصر فارسی نیز نمونه‌های فراوانی از بدن گروتسک دیده می‌شود. صادق هدایت، صادق چوبک، غلامحسین ساعدی، هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی، و عباس معروفی ازجمله نویسندگانی هستند که مفهوم بدن گروتسک در آثار ایشان نمود بارزی دارد. در آثار این نویسندگان نیز همانند نمونه‌های خارجی، بدن گروتسک مفاهیم عدیده‌ای را به خواننده منتقل می‌کند که شاید ازهمه‌مهم‌تر بازنمایی تاریخ دردناک ملتی باشد که گرفتار استبداد، جهل و خرافه است. تفاوت گروتسک ایرانی با غربی این است که در آثار ایرانی، تغییر شکل بدن اغلب به‌صورت تدریجی و استعاری و معمولاً در اثر جادو، نیروهای متافیزیکی یا تقدیر صورت می‌گیرد و مانند نمونه‌های غربی تغییرات مصنوعی و مداخلهٔ علمی نظیر جراحی (در آثاری چون *مردی که می‌خندد* اثر *ویکتور هوگو*، *فرانکشتاین* اثر *مری شلی*، و *جزیرهٔ دکتر مورو* اثر *اچ. جی. ولز*) که نمایانگر دخالت مستقیم نیروهای کنترل‌گر انسانی هستند و زمینهٔ علمی و اجتماعی بیشتری دارند، دیده نمی‌شود.

مفاهیمی که بدن گروتسک در آثار ایرانی بازنمایی می‌کند، متنوع‌اند: در *سمفونی مردگان* اثر عباس معروفی، یوسف که کودکی خیال‌پرداز است، هنگام آزمایش پرواز سقوط می‌کند. بدن او که ازآن‌پس به‌لحاظ فیزیکی کژنما و بی‌حرکت می‌شود، معرف روشنفکری است که دیگر توان رؤیاپردازی، آرمان‌گرایی و مبارزه ندارد. در *عزاداران بیل* نوشتهٔ غلامحسین ساعدی

شخصیت موسرخه که همانند «کوازیمودو» در *گوژپشت نتردام* حیوان‌نمای بی‌آزاری است، به دلیل ظاهر متفاوتش توسط روستائیان کشته می‌شود. قتل موسرخه که خونین و دسته‌جمعی است، نمایانگر خشونت اجتماعی و مرگ نمادین هر اندیشهٔ متفاوت در جامعه‌ای بسته است. مردم پاریس کوازیمودو را هیولا می‌دانند، درحالی‌که هیولای واقعی فریبکارانی مثل قاضی فرولو هستند. در *عزاداران بیل* نیز موسرخه هیولا نیست؛ هیولای واقعی خان و بزرگان روستایند. این تضاد همان چیزی است که در بدن گروتسک نهفته است: بدنی که به‌عنوان شر دیده می‌شود، اما درواقع قربانی است.

سوای آثار نویسندگان نامبردار فوق که فضای آثارشان عموماً کابوس‌وار و سوررئالیستی است، در برخی آثار واقع‌گرا نیز مفهوم گروتسک به نحو چشمگیری ملاحظه می‌شود. یکی از این آثار *شلغم میوهٔ بهشته* رمان کمتردیده‌شدهٔ علی‌محمد افغانی است که در سایهٔ رمان *شوهر آهو خانم* به محاق رفته است؛ حال‌آنکه این رمان برخلاف *شوهر آهو خانم* که دارای مضمونی صرفاً اجتماعی و واقع‌گراست، تکثر معنایی دارد و با نگاه فروکاست‌گرایانه نمی‌توان آن را بررسید. این رمان با برجسته کردن نقش بدن در روایت، مفاهیمی نظیر خیر و شر، گناه و پیامدهای آن را در بستر باورهای عامیانه بررسی می‌کند. در این اثر هرچند راوی سعی دارد به نفع این باورها سوگیری نکند و باورمندان به آن را جاهل و خرافه‌پرست بنامد، در لایهٔ پنهان اثر نشانه‌هایی به‌دست می‌دهد که نشان از تناقض (عامدانه یا ناخودآگاه) در دیدگاه‌های وی دارد که بیانگر کشمکشی درونی میان عقلانیت و خرافات است. پرسش‌های اصلی این مقاله بدین شرح اند:

۱- چگونه شکست نظم نمادین در بازنمایی تجارب عمیق، به ظهور بدن و ذهن گروتسک منجر می‌شود؟

۲- سازوکارهای «فرافکنی» و «سرکوب» در مواجهه با امر واقع چگونه عمل می‌کنند؟

۳- نویسنده در قالب نمادهای گروتسک، قصد القای چه مفاهیمی را داشته و مفاهیم اجتماعی، ادبی، و روانشناسانه را چگونه به یکدیگر پیوند داده است؟

روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر نظریه‌هایی است که از زوایای مختلف به تبیین مفهوم بدن گروتسک پرداخته‌اند؛ ازجمله نظریات میخائیل باختین (کارناوال) و ژاک لکان (امر واقع).

**۱-۱- پیشینهٔ تحقیق**

پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ مفهوم گروتسک عمدتاً به نمود آن در هنر -به‌ویژه نگارگری- پرداخته‌اند که تحت‌عنوان «عجایب‌نگاری» شناخته می‌شود. در کنار این آثار، برخی پژوهشگران نقش گروتسک در ادبیات را کاویده‌اند. دو نام *وولفگانگ کایزر*[1] (1963) با کتاب «گروتسک در هنر و ادبیات» و *میخائیل باختین*[2] (1984) با «دنیای رابله» به گروتسک ادبی گره خورده‌اند. باختین بر جنبهٔ طنز گروتسک و کایزر بر بخش خوفناک آن تأکید می‌ورزد. تامسون (۱۳۹۸) نیز در کتاب *گروتسک در ادبیات* ضمن آنکه سبک‌های مشابه نظیر کاریکاتور و طنز را تشریح می‌کند، همانند کایزر، گروتسک را تجلی این دنیای پریشان از چشم‌اندازی که آن را بس عجیب می‌نمایاند، می‌شمارد.

در مقالهٔ حسینی و همکاران (۱۳۹۷) با عنوان «بررسی گروتسک و سیر و پیشینهٔ آن در ایران» نمونه‌های هنری گروتسک شامل نقوش و ظروف باستانی، و نمونه‌های ادبی دارای مفاهیم گروتسک معرفی شده‌اند.

در سایر مقالات بررسی‌ها یا به‌صورت تک‌موردی هستند یا تطبیقی؛ ازجمله بررسی‌های تک‌موردی مقالات حسن‌زاده میرعلی و انصاری (۱۳۹۶) با عنوان «تبیین گروتسک در *عزاداران بیل*»، و حسینی و طغیانی اسفرجانی (۱۴۰۱) با عنوان «بررسی نمودهای گروتسک در *سمفونی مردگان*»، شایان ذکر هستند؛ و از بررسی‌های تطبیقی می‌توان به این موارد اشاره کرد: اسدی و همکاران (۱۳۹۸) در «بررسی جلوه‌های گروتسک در آثار بهرام صادقی و اوژن یونسکو»، مظلوم‌نژادری (۱۴۰۰) در «هراس انگیز، سحرآمیز: بررسی عناصر گروتسک در *عزاداران بیل* غلامحسین ساعدی و *آواز کافهٔ غمبار* کارسون مک کالرز»، و نعمت‌الهی (۱۴۰۲) در «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های گروتسک در دو اثر مغازهٔ خودکشی *ژان تولی* و *شازده احتجاب* هوشنگ گلشیری».

در پژوهش‌های فوق دو نقطهٔ مشترک دیده می‌شود: الف- آثاری گزینش شده‌اند که صراحتاً و به‌طور برجسته دارای نمودهای گروتسک هستند و ساختاری کابوس‌وار دارند، نه آثاری با سبک رئالیسم اجتماعی؛ ب- مؤلفه‌های گروتسک در قالب الگوهای ازپیش تعیین‌شده بررسی شده‌اند و نوآوری در تحلیل، کمتر صورت گرفته است.

1 . Wolfgang Kayser

2 . M. Bakhtin

درمقابل، در پژوهش حاضر تلاش شده است تا با تلفیق رویکرد کاروناوالی باختین و امر واقع لکان، زمینه‌ای برای خوانش عمیق‌تر و پویاتر از گروتسک در اثری با مضمون اجتماعی فراهم آید.

پژوهش‌هایی که به‌طورخاص دربارهٔ رمان «شلغم میوهٔ بهشته» (و نه گروتسک) انجام شده‌اند، بدین شرح‌اند:

مبارک و حیدری‌نسب (۱۴۰۲) در «اسم‌سازی و استعارهٔ دستوری در داستان *شلغم میوهٔ بهشته* از علی‌محمد افغانی» براساس نظریهٔ نقش‌گرایی، فرایندها و استعاره‌های دستوری این داستان را بررسی کرده‌اند. خسروی شکیب و یاسمی‌فر (۱۴۰۰) در «بررسی جامعه‌شناختی جایگاه زن در رمان‌های *چشم‌هایش* و *شلغم میوهٔ بهشته*» دو شخصیت اصلی زن در دو رمان (فرنگیس و گل‌عنبر) را از نظر مدرن و سنتی بودن، در تقابل با هم قرار داده‌اند. سایر مطالبی که دربارهٔ این کتاب نوشته شده‌اند، در حد مرور و معرفی داستان هستند و اغلب بدون در نظر گرفتن لایه‌های معنایی، آن را در مقایسه با سایر آثار نویسنده، در جایگاه نازلی قرار داده‌اند.

## ۲- مبانی نظری پژوهش

### ۲-۱- تعریف گروتسک

گروتسک یا عجایب‌پردازی در اصل به شیوهٔ آرایش دیوار و سقف سردابه[1]های مکشوف در ویرانه‌های روم باستان اطلاق می‌شد. در این تزئینات شکل‌های خیالی آدمیان، جانوران، گل‌ها و گیاهان در طرحی متقارن به هم بافته شده‌اند. این اصطلاح در سدهٔ شانزدهم رواج عام یافت و درمورد شکل‌های کژنما و اغراق‌آمیز، ترسناک یا مضحک -بخصوص در مجسمه‌سازی- به‌کار برده‌شد (پاکباز، ۱۳۸۱: ۴۴۶). گروتسک بعد از این سده در حوزه‌های دیگر ازجمله ادبیات نیز به‌کار رفت. عجیب‌وغریب، بی‌تناسب، مضحک، ناموزون، ترسناک، مسخره، اغراق‌آمیز، کژنما و آمیزهٔ اشکال انسانی/ حیوانی/ گیاهی، معادل‌هایی است که تقریباً در تمامی فرهنگ‌ها برای کلمهٔ گروتسک بیان شده است (نک. مکاریک، ۱۳۸۸؛ آریان‌پور، ۱۳۸۹، coudden,1999 ذیل گروتسک).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Grotto

### ۲-۲- مؤلفه‌های گروتسک

گروتسک در ادبیات و هنر مفهومی چندوجهی است که عناصر دگرگون‌ساز، مضحک، مشمئزکننده و هراس‌انگیز را در خود دارد. باوجود سیال و لغزان بودن این مفهوم، در خصوص مؤلفه‌های آن تا حدی اتفاق نظر وجود دارد که اغلب حول محور تضاد و ازریخت‌افتادگی می‌چرخند. در پژوهش‌های انجام شده عمدتاً چهار مؤلفهٔ «ناهماهنگی»، «وحشت‌آور و کمیک»، «اغراق و زیاده‌روی»، و «نابهنجاری» به‌عنوان خصایص گروتسک در نظر گرفته شده‌اند و ویژگی‌های مشابه در ذیل عنوان اصلی قرار گرفته‌اند. مثلاً «تضاد و تعارض» در ذیل «ناهماهنگی» جای گرفته است (نک. رشیدآبادی و همکاران، ۱۳۹۲؛ واحد دهکردی و همکاران، ۱۴۰۱).

در این مقاله نگارنده سعی کرده است برای بررسی دقیق‌تر، مؤلفه‌هایی از عناوین کلی در ده مورد بدست دهد:

#### ۲-۲-۱- دگردیسی و از ریخت‌افتادگی[1]

تغییرات شدید در بدن، فضا یا ذهن شخصیت‌ها، مثل رشد افراطی، ترکیب انسان و حیوان، یا تغییر شکل ناگهانی، از مهم‌ترین ویژگی‌های گروتسک است. با اینکه بدن گروتسک دالّی شناور است و مدلول‌های متعددی دارد، شاید بهتر باشد باتوجه‌به پیشینهٔ گروتسک (تصاویر سردابه‌ها) کژنمایی را برجسته‌ترین خصیصهٔ آن بدانیم. از نمونه‌های معروف ادبی برای این مؤلفه می‌توان *سفرهای گالیور* نوشتهٔ جاناتان سویفت و *محاکمه* و *مسخ* از آثار کافکا را نام برد. در این آثار شکل‌هایی غیرطبیعی از انسان‌ها به نمایش درمی‌آید که بیانگر بحران‌های هویتی و روانی شخصیت‌ها هستند.

#### ۲-۲-۲- همزیستی امر مضحک و هولناک[2]

گروتسک دو حس شادی و ترس را به مخاطب القا می‌کند. آمیزش دو عنصر وحشت‌آور و خنده‌دار که باعث برانگیختگی احساس ابهام و دوگانگی در مخاطب می‌شود و چهره‌های متفاوت و تفکیک ناپذیر حیات را نشانه می‌گیرد، نیز برگرفته از همین تلفیق است (تامسون، ۱۳۹۸: ۳۰). «درواقع خندهٔ تهی از شوق در گروتسک وسیله‌ای‌است برای بیان ضعف‌ها،

1. Metamorphosis & Deformation
2. The Comic & The Terrifying Coexistence

کمبودها، ناهماهنگی‌ها و آگاه کردن خواننده به پستی‌ها، شرارت‌ها و تبهکاری‌های بشر» (راستی‌یگانه، ۱۳۸۸: ۴). از نمونه‌های جدیدتر این گونه *مردی به نام/وه* (۲۰۱۳) اثر فردریک بکمن است. در این رمان پیرمردی که عزادار همسرش است، هر بار که قصد خودکشی می‌کند، به طرزی ناخواسته و خنده‌دار شکست می‌خورد. در این اثر موقعیت تراژیک با عناصر خنده‌آور تلطیف می‌شود؛ اما در اغلب آثار گروتسک، وجه تلخ و منزجرکننده معمولاً چربش و سنگینی بیشتری از وجه طنزآمیز دارد.

**۲-۲-۳- مرزهای مبهم و ناپایدار[1]**

در گروتسک مرزهای بین انسان و حیوان، زندگی و مرگ، زیبایی و زشتی، واقعیت و خیال از بین می‌روند. در بدن گروتسک، اندام‌های اضافی یا ناقص دیده می‌شود که مرز میان هویت معمولی و غیرعادی را از بین می‌برد. در هیولاوارگی (هیبریدی یا ترکیبی بودن) بدن گروتسک اغلب ترکیبی از انسان، حیوان، ماشین یا اشیای بی‌جان است. شخصیت موسرخه در *عزادارن بیل* و کوازیمودو در *گوژپشت نوتردام* از نمونه‌های ترکیب انسان/ حیوان هستند.

**۲-۲-۴- بدن باز و نامحدود[2]**

بدن در گروتسک معمولاً مرز بسته‌ای ندارد؛ دهان، زخم، زایمان، روده‌های بیرون‌ریخته یا بدن‌هایی که مدام تغییر می‌کنند، در این دسته قرار می‌گیرند. مثل تصویرهای بدن‌های غلوشده در آثار رابله که باختین تحلیل کرده است. «بدن گروتسک تجلی جهانی ناتمام و همواره درحال تغییر با ذاتی دوگانه است که در آن مرگ و زندگی در تقابل با هم قرار دارند که همزمان می‌بلعد، می‌گیرد، باردار می‌شود، می‌زاید، و می‌میرد. اینها همگی مظاهر بدن هستند. این بدن در خود بسته نیست؛ دارای منافذ و روزنه‌هایی به سوی جهان است: چشم، گوش، بینی، دهان و غیره. برخی اعضای آن تکرار و برخی حذف شده‌اند و ازاین‌رو برخلاف زیبایی شناسی کلاسیک، زشت و هیولایی ناتمام و گشوده است. منطق هنری تصویر گروتسک هر نوع سطح بسته و غیرقابل نفوذ را رد و بر روزنه‌های بدن تمرکز می‌کند

1 . Ambiguity & Uncertainty of Boundaries
2. The Open & Unfinished Body

(Bakhtin, 1984: 317). شخصیت یوسف در *سمفونی مردگان* که همیشه درحال بلعیدن و چاق شدن است، شاهدی برای بدن باز و نامحدود است.

### ۲-۲-۵- اغراق و تحریف[1]

در گروتسک، اشیاء و افراد بیش‌ازحد بزرگ، کوچک، چاق، لاغر یا دارای اعضای نامعمول هستند. این امر باعث می‌شود که بدن گروتسک از وضعیت معمولی خود خارج شود و به نوعی دیگری نامطلوب تبدیل گردد. «دلیل مهم استفاده از اشکال و عناصر افراطی در گروتسک، برجسته کردن و تأثیر مضاعف یک پدیده است. این مسئله در خیال‌پردازی بارزتر است؛ اما به جهان واقعی ارجاع می‌دهد و همواره با نوعی افراط در بیان عاطفی توأم است» (فنایی و واحد دهکردی، ۱۴۰۰: ۸۲). اغراق در اندازهٔ موجودات بیش‌ازهمه در *سفرهای گالیور* جانان سوییفت ملاحظه می‌شود. نویسنده با اغراق در اندازه‌ها و قرار دادن شخصیت داستان در دنیاهایی خیالی، به نقد جامعه‌ای واقعی می‌پردازد که تقریباً در آن هیچ‌چیز به‌قاعده و در سر جای خود نیست.

### ۲-۲-۶- آمیختگی متضادها و عدم قطعیت[2]

گروتسک اغلب میان وضعیت‌های متضاد معلق است: زنده و مرده، مقدس و نامقدس، واقعی و خیالی. این ابهام و تعلیق باعث وحشت ناخودآگاه در مخاطب می‌شود. در برخی از آثار ادبی آمیختگی متضادها چنان‌که در عناوین فوق گفته شد، تنها جنبهٔ زیستی (انسان/ حیوان/ ماشین) ندارد؛ بلکه در سطح روان‌شناختی رخ می‌هد. بارزترین شکل ازریخت‌افتادگی روانی، جنون است. در بدن گروتسک مرز میان انسان و هیولا محو می‌شود، و در جنون، مرزهای توهم و واقعیت به هم می‌آمیزند. به‌نحوی که فرد در درون خود نیز یکپارچگی ندارد. نمونهٔ ادبی برای این مؤلفه رمان *مادام بواری* اثر گوستاو فلوبر است. مادام بواری در میان ایفای نقش همسر/ مادر، و پرداختن به هوس‌ها و لذات سرگردان است. تعلیق میان مقدس و نامقدس، سرانجام به جنون و فروپاشی ذهنی و درنتیجه خودکشی او می انجامد.

1. Exaggeration & Distortion
2. Fusion of Opposites & Ambivalence

**۲-۲-۷- عنصر بدن و مواد زیستی[1]**

در گروتسک بر جنبه‌های فیزیولوژیک بدن (مدفوع، استفراغ، زخم، خون، زایمان و مرگ) تأکید می‌شود و این مواد زیستی معمولاً به‌صورت زیاده‌روانه و ناهنجار نمایش داده می‌شوند. این ویژگی در آثار صادق هدایت و تقریباً همهٔ آثار صادق چوبک به‌نحو چشمگیری ملاحظه می‌شود.

**۲-۲-۸- گسست از منطق رایج[2]**

در روایت‌های گروتسک، منطق معمول زندگی به هم می‌ریزد؛ مثلاً قوانین فیزیکی ممکن است نقض شوند، یا شخصیت‌ها واکنش‌های نامعقول و افراطی نشان دهند. مثلاً افراد بدون دلیل تغییر شکل دهند یا زمان و مکان دچار چین‌خوردگی، تداخل، یا چرخه‌های بی‌پایان شود. نویسندگان برای نشان دادن این موقعیت گاه از نگاه پارانوئید شخصیت‌ها و ساختار روایی نامطمئن بهره می‌برند. به‌نحوی که خواننده دقیقاً نمی‌داند آیا این اتفاقات واقعاً رخ داده‌اند یا خیر، و آیا راوی حقیقت را بیان می‌کند؟ نمونهٔ ادبی این مؤلفه *محاکمه* اثر فرانتس کافکا است. یوزف. ک دستگیر می‌شود اما نه خود او و نه هیچ‌کس دیگر نمی‌داند جرمش چیست. در طول داستان او با نوعی تسلیم منفعلانه این بی‌منطقی را می‌پذیرد.

**۲-۲-۹- تهدید هویت و ناپایداری سوژه[3]**

شخصیت‌ها در گروتسک اغلب هویت خود را از دست می‌دهند یا متلاشی می‌شوند. مثل شخصیت‌هایی که کنترل ذهن یا بدن خود را ندارند یا دچار فراموشی می‌شوند. در رمان *صد سال تنهایی* اثر گابریل گارسیا مارکز در مقطعی از داستان مردم دچار یک بیماری همه‌گیر فراموشی می‌شوند که باعث می‌شود هویت خود و حتی ماهیت اشیا را از یاد ببرند. ازاین‌منظر گروتسک به یکی از دغدغه های اساسی فلسفه و روانکاوی می‌پردازد: ماهیت «من» و شکنندگی آن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 . Corporeality & Biological Materiality
2. Disruption of Conventional Logic
3 . Threat to Identity & Unstable Subjectivity

**۲-۲-۱۰- آشکارسازی حقیقتی ممنوعه[1]**

*فرانسیس کلیجندر* در مقالهٔ «تزئین گروتسکی» معتقد است: «هنر در صورتی هنر گروتسک است که هنرمند، آگاهانه و هدفمند از عناصر غیر معمول و عجیب در جهت انتقاد از محیط پیرامون خود استفاده کند» (Hagerty, 1994: 7). این حقیقت می‌تواند افشای فساد فردی و اجتماعی باشد. درواقع بدن گروتسک مانند آینه یا چشم ناظر ممنوعه عمل می‌کند که عملکردی افشاگرانه دارد؛ گویی بدن گروتسک تجسد عملی است که شخص خطاکار سعی در پنهان کردن آن داشته است. نمونهٔ ظریف و هوشمندانهٔ این کاربرد را در رمان *الیور توییست* اثر چارلز دیکنز می‌بینیم. بیل سایکس بعد از به قتل رساندن نانسی، به‌دنبال مخفیگاهی است ولی سگش که شاهد صحنهٔ قتل بوده، همه‌جا صاحب خود را تعقیب می‌کند. سگ هرچند هیأتی نامعمول ندارد، اما نقش موجودی مرزی (انسان/ حیوان) را ایفا می‌کند که نگاهی سرزنش‌بار دارد و حضورش تهدیدی محسوب می‌شود.

**۲-۳- نظریه‌های ادبی مرتبط با گروتسک**

گروتسک -به‌ویژه در رمان موردبحث این مقاله- از پنج منظر مختلف قابل‌بررسی است: ۱- بدن گروتسک و کارناوال (باختین)؛ ۲- آینه، امر واقع، و جنون (لکان)؛ ۳- اسطوره‌شناسی: دگردیسی و مجازات آگاهی (لوی اشتروس و کمبل)؛ ۴- بازگشت امر سرکوب‌شده و اضطراب بدن یا امر وحشت‌زای ناآشنا (فروید)؛ ۵- هیولاوارگی (کوهن). باتوجه‌به آنکه در یک مقاله مجال بحث از همهٔ جهات میسر نیست، دو دیدگاه نخست به‌عنوان مبنای تحلیل‌ها در نظر گرفته شدند؛ چراکه این دو دیدگاه بیش‌ازهمه با مفاهیم دگردیسی، مجازات، جنون، و آگاهی ممنوعه در این رمان گره می‌خورند.

**۳-بحث و بررسی: بدن گروتسک در رمان «شلغم میوهٔ بهشته»**

در این رمان دو شخصیت دچار فروپاشی می‌شوند: عابدین (فروپاشی جسمی)، گل عنبر (فروپاشی ذهنی). سایر شخصیت‌ها نیز با مشاهدهٔ بدن گروتسک به‌عنوان امر واقع، و نپذیرفتن این موجود نامعمول، کمابیش دچار تضاد و تناقض می‌گردند. در ادامه خلاصه‌ای از داستان ارایه می‌شود:

1. Revealing the Forbidden Truth

براتعلی چراغ‌ساز با زنش نرگس و پسر دوازده‌ساله‌اش عابدین در منزلی زندگی می‌کنند که به‌زعم برخی اهالی محل، قبلاً سردابه و محل تجمع اجنه بوده است. او که خود مستأجر است، برای کاهش هزینه‌ها یک اتاق را به مشدی محرم (سبزی‌فروش محل) که زن و سه فرزند دارد، اجاره می‌دهد. بین دو زن همواره بر سر مسائل خانه مشاجره برپاست؛ اما عابدین با خانوادهٔ مشدی و خصوصاً گل‌عنبر، زن مشدی، رابطهٔ صمیمانه‌ای دارد و مایل است اوقاتش را با آنها سپری کند. چند خانه آن‌سوتر جوانی عزب به نام هرمز زندگی می‌کند که با گل‌عنبر سَروسرّی دارد.

عابدین مدتی بیمار می‌شود و با شلغم‌هایی که گل‌عنبر به او می‌دهد، بهبود پیدا می‌کند؛ اما به‌تدریج دچار رشدی افراطی می‌شود؛ به‌طوری که در مدت کوتاهی به موجودی غول‌پیکر و کژنما تبدیل می‌گردد که گاه حالتی سبعانه دارد.

در این میان، گل‌عنبر در کشمکش اخلاقی میان هوس و تعهد، تسلیم نفس لذت‌جو می‌شود. عابدین شاهد گناه است و همچنان به خوردن افراطی شلغم‌هایی که مشدی در انبار گذاشته روی می‌آورد؛ گل‌عنبر گمان می‌برد شلغم‌هایی که او به عابدین داده و همچنین خیانت او به همسرش عامل تغییر شکل پسرک شده‌اند؛ درنتیجه روزی که عابدین را به آسایشگاه منتقل می‌کنند، مشاعرش را از دست می‌دهد و در حالت جنون به خطای خود اعتراف می‌کند.

### ۳-۱- تبیین مؤلفه‌های گروتسک در رمان *شلغم میوهٔ بهشته*

#### ۳-۱-۱- بدن گروتسک: امر واقع

«امر واقع»[1] یکی از سه مرتبهٔ اساسی در نظریهٔ روان‌کاوی لکان است که در کنار «امر خیالی»[2] و «امر نمادین»[3] ساختار روانی انسان را شکل می‌دهد. امر واقع حوزه‌ای از تجربه است که نمی‌توان آن را به زبان درآورد یا در نظم نمادین جای داد. امر واقع دربرابر نظم نمادین (زبان، فرهنگ، و معنا) قرار دارد. هرچیزی که زبان قادر به بازنمایی آن نباشد، به حوزهٔ امر واقع تعلق دارد. لکان امر واقع را مقاوم دربرابر دلالت و نام‌گذاری می‌داند؛ یعنی چیزی که نمی‌توان درباره‌اش سخن گفت و فقط به شکلی غیرمستقیم احساس یا تجربه

1. The Real
2 . The Imaginary
3 . The Symbolic

می‌شود. امر واقع معمولاً به شکل تروما (ضربهٔ روانی)، هذیان، دگردیسی، و اختلال در زبان و واقعیت بروز پیدا می‌کند (نک. موللی، ۱۳۸۳: ۱۶۹؛ دالی، ۱۳۹۵: ۳۰؛ Homer: 2005: 82).

در سطح فردی، هنگامی که فرد با چیزی مواجه می‌شود که نظم نمادین (زبان و منطق) نمی‌تواند آن را توضیح دهد، امر واقع ظاهر می‌شود. مثلاً کسی که دچار یک روان‌زخم[1] شده، ممکن است نتواند آن را به زبان بیاورد، اما آن تجربه در قالب کابوس، جنون، یا واکنش‌های بدنی غیرقابل‌کنترل بازمی‌گردد. در سطح اجتماعی، امر واقع می‌تواند به شکل بحران‌های اجتماعی، فروپاشی زبان، و ظهور پدیده‌های غیرقابل‌کنترل در جامعه دیده شود.

بدن گروتسک یکی از راه‌های ظهور امر واقع است؛ جایی که بدن دچار دگردیسی می‌شود و از نظم نمادین خارج می‌گردد. بدن عابدین، به‌عنوان بدنی که به دلایل زیستی (احتمالاً بیماری آکرومگالی یا غول‌نمایی) دچار ازریخت‌افتادگی شده، امر واقع محسوب می‌شود و نویسنده این بدن را با دقتی واقع‌گرایانه توصیف می‌کند:

«دو طرف صورتش محسوساً برجسته شده بود. گردن با برآمدگی قوسی شکل و کاملاً صافی از جلوی سینه یکی شده و چال گلو از بین رفته بود. پشت گوشش به‌قدر یک گردو برآمده و قرمز شده و گوش‌ها را به جلو برگردانده بود که بیمار گاه با حرکتی غریزی ولی خواب‌آلود آن را می‌خاراند. گل‌عنبر وقتی در حمام لیف به تن او می‌کشید، با شست پشت دستش را فشار داد ببیند دردش می‌گیرد یا نه، بچه احساسی نکرد. مثل سنگ زیر دست سخت می‌نمود. هیأت قیافهٔ او به‌کلی عوض شده بود. ابروها برجسته، پیشانی کوچکتر، بینی پهن و ضخیم شده و تمام بدن به‌جز سینه و پشت و صورت از پشم زبر و یکدست پوشیده شده بود. انگشتان او که چاق و ضخیم شده بود، کوتاه تر می‌نمود و مچ دستش توی دست جا نمی‌گرفت. رنگ پوست شفاف بود و موهای زهارش از زیر پوشش بیرون زده بود» (افغانی، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

اما قبول امر واقع برای جامعه، خصوصاً کسانی که باورهای خرافی دارند، به‌سادگی امکان‌پذیر نیست؛ زیرا بدن عابدین طرح‌واره‌ای را که آنها از کودک در ذهن دارند، مخدوش ساخته است؛ بنابراین هرکس با راندن امر واقع به ساحتی دیگر آن را تعلیل یا طرد می‌کند. اولین کسی که به جدال با این امر واقع می‌رود و به آن جنبهٔ نمادین می‌بخشد، خود راوی/ نویسنده است. او با نامگذاری داستان به *شلغم میوهٔ بهشته* به خواننده یادآور می‌شود که عابدین مرتکب همان گناه آدم ابوالبشر شده و با خوردن میوهٔ ممنوعه که نماد دانش و آگاهی

1. Trauma

است، با تغییر هیأت، مجازات شده است. راوی که ازسویی سعی دارد خود را فردی عقل‌گرا معرفی کند، وقایع را به‌گونه‌ای پیش می‌برد که گویی خودش نیز با امر واقع سرناسازگاری دارد. این تناقض می‌تواند بازتابی از واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی داستان باشد که در آن شخصیت‌ها (و حتی راوی) درگیر کشمکشی میان واقعیت و خیال هستند. نویسنده تعمداً در مرز واقعیت و خرافه حرکت می‌کند و با ایجاد حس تعلیق و ابهام، خواننده را وامی‌دارد که خودش به قضاوت دربارهٔ نقش عوامل واقعی یا ماورائی بپردازد (از منظر روایت‌شناسی، این تناقض، یادآور راوی غیرقابل‌اعتماد نیز هست و خواننده را به نقد روایت و تفکر دربارهٔ اعتبار آن دعوت می‌کند).

از منظر درون داستانی نیز، شخصیت‌ها به دو شیوه بدن گروتسک/ امر واقع را تعلیل یا بیگانه‌سازی می‌کنند. سازوکار نخست که عمومیت دارد و بیشتر شخصیت‌ها آن را برمی‌گزینند، «فرافکنی»[1]، و روش دوم «سرکوب»[2] است. نوک پیکان فرافکنی به سمت حوزهٔ امر نمادین -یعنی دخالت عناصر ماورایی و تئوری مجازات گناهکار ازطریق دگردیسی است- که نظام معنایی قابل‌درکی به شمار می‌رود:

«یک از اشخاص حاضر در سر گذر گفت: موضوع تنها چاقی نیست. او تغییر شکل داده است. از قالب آدمیزاد خارج شده است. مشدی اضافه کرد: از همان پریروز صبح معلوم نیست چه در رگ و پوست این بچه رفته -جن، شیطان، دیو- که این‌طور ریختش برگشته است [...] آفرین‌خانم، مادربزرگ گوهر، [...] گفت: این حرف‌ها را بهتر است توی دل خودتان نگه دارید. اگر مردم بو ببرند که اینجا روح شیطان به تن کسی فرورفته است، ممکن است عاصی بشوند [...] ننه‌عابدین باید فکر کند و ببیند چه گناهی به درگاه خداوند کرده است که به این عقوبت گرفتار آمده است. شاید کفری گفته یا ناشکری کرده است. به‌هرحال او باید برود خودش را پرت کند توی حرم یک امامی و از کرده‌هایش توبه کند» (همان: ۹۲-۹۳).

«شایعات عجیب و غریب و دور از حقیقتی راه افتاده بود که بیشتر از ضرابخانهٔ آفرین‌خانم پیر، مادر محمودآقا دلال، ضرب می‌شد و بیرون می‌آمد. این خانواده به‌طورکلی مردمان خرمقدس و موهوم‌پرستی بودند. خود محمودآقا شب‌های جمعه قم رفتنش ترک نمی‌شد. تسبیحی به دست داشت و لبش همیشه به ذکر می‌جنبید [...] پیرزن [...] یک بار می‌گفت این خانه، یعنی سکونتگاه دو خانوادهٔ مشدی و براتعلی، پنجاه سال پیش‌ازآن سرداب بود و

1. Projection
2. Repression

سرداب یعنی تجمع‌گاه اجنه و شیاطین و اشباح و ارواح. می‌گفت پس از ساخته شدن خانه به فاصله‌ای کوتاه چندین بار دست‌به‌دست شد تا عاقبت نصیب صاحب ورامینی فعلی‌اش گشت که چون فهمید شگون ندارد و بدیمن است، فوراً آن را به اجاره واگذار کرد و خودش حتی یک روز نخواست در آن بنشیند» (همان: ۱۲۰-۱۲۱).

روش فرافکنی چنان نیرومند است که حتی مادر کودک که خود را در مظان اتهام می‌بیند، حاضر به پذیرش او نیست و ترجیح می‌دهد او افلیج می‌بود؛ زیرا در آن صورت کمتر غیرمعمول به نظر می‌رسید:

«او عابدین من نیست. بچهٔ مرا خدا از من گرفت. ازمابهتران او را از کنار من ربودند و بَدَلی جایش گذاشتند. ای‌کاش او افلیج شده بود. ای‌کاش او از اول علیل و نارس به دنیا آمده بود و به این بلای شوم دچار نمی‌شد. خدایا من به کسی بد نکردم که این‌طور گرفتار نفرین ناحق بشوم» (همان: ۱۰۳).

راوی نیز با شخصیت‌های داستان همسو می‌شود و در جایی اشاره می‌کند که مادر عابدین، به برخی افراد بد کرده است و حتی خود نیز ظاهری کژنما و غیرمعمول دارد. پس بعید نمی‌نماید اگر بیماری فرزندش عقوبت عمل وی باشد:

«از ننه‌عابدین با آن حالت هیستریک و خلق ناسازگار و پرخاشجویی که داشت، یک خشونت و شاید بدتر از آن هم دور نبود. در چند سال پیش‌ازآن یک بار با زنی از ساکنین همان کوچه که اینک به مکان دیگری کوچیده بود، بگومگویی پیدا کرده بود. شوهر زن کوشیده بود میانهٔ آنها را بگیرد. ننه‌عابدین با حمله‌ای جنون‌آسا پریده و با دندان، گوش مرد بینوا را کنده بود. این واقعه را همهٔ ساکنین قدیم محله خوب به خاطر داشتند» (همان: ۸۶).

در بسیاری از داستان‌ها، گناه‌های فردی ممکن است به شکلی در دنیای اطراف بازتاب پیدا کنند. در اینجا، رشدی غیرطبیعی و افراطی که برای کودک رخ می‌دهد، می‌تواند به‌عنوان نوعی «اثر جانبی» یا «مجازات غیرمستقیم» ناشی از اعمال اطرافیان در نظر گرفته شود. به‌عبارت‌دیگر، ممکن است مسخ کودک به‌عنوان یک علامت از ناآرامی‌های اخلاقی در محیط پیرامون او تفسیر شود.

در سازوکار دوم یعنی «سرکوب»، امر واقع به‌جای اینکه ازطریق نمادها تعلیل شود، نادیده گرفته و طرد می‌شود. براتعلی پدر عابدین که از هرگونه اظهار نظری دربارهٔ عابدین خودداری می‌کند، امر واقع را به شکلی نمادین در خواب ملاحظه می‌کند؛ او خواب اسب درحال احتضاری را می‌بیند که در زیرزمین خانه است و گروهی مشعل‌به‌دست برای بردن او هجوم

آورده‌اند و می‌خواهند خانه را آتش بزنند (همان: ۱۲۳). این خواب نشان می‌دهد که امـر واقـع را نمی‌توان برای همیشه نادیده گرفت؛ چه در ناخودآگاه فردی و چه در ناخودآگـاه جمعـی. امـر واقع همواره بازمی‌گردد، و اغلب در قالب اضطراب، وحشت یا طغیان اجتماعی ظاهر مـی‌شـود. خواب براتعلی، با توجه به چارچوب لکانی، می‌تواند نوعی بازگشت امر واقع ازطریق رؤیـا باشـد. درحالی‌که او سعی دارد بدن گروتسک عابدین را نادیده بگیرد، ذهن ناخودآگاهش این واقعیـت را ازطریق نمادهای رؤیا بازنمایی می‌کند. در این خواب، اسب که در زیـرزمین قـرار دارد، نمـاد واقعیتی ناخوشایند و سرکوب شـده اسـت. مـردم در خـواب، نماینـدهٔ جامعـه‌ای هسـتند کـه نمی‌خواهد این واقعیت مدفون بماند. آنها نمایانگر امر نمادین هسـتند کـه براتعلـی را وادار بـه پذیرش چیزی می‌کند که می‌خواهد نادیده بگیرد و بـه رسـمیت نشناسـد، امـا اجتمـاع آن را نادیده نخواهد گرفت. خشم مردم ممکن است اشاره‌ای به طردشدگی باشد که لکان دربـاره‌اش بحث می‌کند: وقتی یک حقیقت (امر واقع) سرکوب می‌شود، معمـولاً بـه شـکلی پرخاشـگرانه بازمی‌گردد. جامعه به دنبال حذف «چیزی که نباید باشـد» اسـت، و ایـن مـی‌توانـد بـه بـدن عابدین اشاره داشته باشد که از نظر آنها نوعی تخطـی از هنجارهـای طبیعـی اسـت. از منظـر نمادگرایی اسطوره‌ای، اسب اغلب با قـدرت، حرکـت، آزادی، نجابـت، سـودمندی، و سـلوک و تقرب مرتبط است (نک. نوری، ۱۳۸۵؛ فضایلی، ۱۳۹۷)؛ اما اسب مرده می‌تواند نشانه‌ای از فروپاشـی و مرگ باشد و ارتباطی با هبوط و نفرین هم داشته باشد.

رویارویی بدن گروتسک با امر واقع را می‌تـوان بـا نظریـهٔ «مرحلـهٔ آینـه‌ای»[1] لکـان نیـز تطبیق داد، اما با یک پیچش گروتسک و وحشت‌آفرین. به‌طورخلاصه، لکان مرحلهٔ آینه‌ای را زمانی می‌داند که کودک برای نخستین بار تصویر خود را در آینه مـی‌بینـد و آن را بـه‌عنوان یک کل یکپارچه تشخیص می‌دهد. این مرحله آغاز شکل‌گیری «من»[2] اسـت، امـا هم‌زمـان، نوعی بیگانگی نیز ایجاد می‌شود، زیرا تصـویر آینـه‌ای بـا خـود واقعـی کـودک تفـاوت دارد. کودک در این تصویر یکپارچگی و هماهنگی می‌بیند، درحـالی‌کـه خـودِ واقعـی او نـاتوان و وابسته است .(Habib, 2005: 588-591)

در صحنه‌ای از داستان دوستان عابدین پیشنهاد می‌دهند که او را مقابل آینه بگذارند تـا از دیدن خودش وحشت کند و بمیرد (افغانی، ۱۳۸۸: ۱۲۲). این صـحنه، بـه‌جای آنکـه تأییـدی بـر

1. Mirror Stage
2. ego

انسجام «من» باشد، به نقطهٔ واژگونی مرحلهٔ آینه‌ای تبدیل می‌شود. به بیان دیگر اگر در مرحلهٔ آینه‌ای کودک تصویر خود را به‌عنوان یک کل هماهنگ و یکپارچه می‌بیند، در اینجا عابدین با تصویری مواجه خواهد شد که ازریخت‌افتاده، هیولاوار و غیرقابل‌تشخیص است. در مرحلهٔ آینه‌ای کودک به تصویر خود همچون یک دیگری ایده‌آل نگاه می‌کند، اما عابدین در آینه دیگریِ وحشتناک و غیرانسانی را خواهد دید. این لحظه به‌جای تأسیس «من» باعث فروپاشی آن می‌شود. از منظر روانکاوی لکانی، اگر فرد تصویر خود را به‌عنوان «دیگری مطلق» ببیند -یعنی موجودی کاملاً ناآشنا و تهدیدگر- ممکن است با سقوط روانی مواجه شود. دوستان عابدین تصور می‌کنند که او از دیدن این دیگری (خودِ ازریخت‌افتاده‌اش) چنان وحشت خواهد کرد که خواهد مرد. این موضوع را می‌توان نوعی مواجهه با امر واقع در نظام لکانی دانست.

**۳-۱-۲- بدن گروتسک: مرز شکنندهٔ امر مضحک و هولناک**

از ویژگی‌های اصلی کارناوال (شادپیمایی) از بین رفتن مرزها و سلسله‌مراتب است. شاه و گدا به هم می‌آمیزند یا جای یکدیگر را می‌گیرند. «در نظر باختین، کارناوال چیزی بیش از رویداد معترضانه به معنای مدرن کلمه است؛ کارناوال نوعی خرده فرهنگ انتقادی است که آیین‌ها و آداب آن، اخلاق‌های حاکم و هنجارهای رایج را به پرسش می‌گیرد. این اخلاق و هنجارها در زمینه و قالبی متفاوت، کاریکاتوری، و تمسخرآمیز به نمایش درمی‌آیند و به باد ریشخند گرفته می‌شوند» (زیما، ۱۳۷۷: ۱۸۶).

بدن گروتسک عابدین که به‌دلیل غیرمعمول شدن، از انزوا و در خود فرو رفتگی خارج شده، دیگر متعلق به خودش نیست و به ابژه‌ای کارناوالی، مضحک، و تماشایی مبدل می‌شود. در چند صحنه از «شلغم میوهٔ بهشته» این همزیستی امر مضحک و وحشت‌زا به‌نحو بارزی ملاحظه می‌گردد:

> «مشدی محرم شوخی‌وار به گل‌عنبر گفت که اگر خانه را موزهٔ عجایب یا باغ وحش می‌کردند و از هر نفر پنج ریال ورودی می‌گرفتند، همهٔ اهل تهران می‌آمدند به تماشا» (افغانی، ۱۳۸۸: ۲۴).

> «توی کوچهٔ خودشان از ازدحام مردم محشری بود. در حیاط آنها که از دور دیده می‌شد، دید باز بود. بچه‌ها و زنان که غالباً ناشناس و از کوی‌ها و محله‌های دیگر آمده بودند، با حالتی

آمیخته به ترس و احتیاط در کوچه می‌آمدند و می‌رفتند و از کنار پرده به درون نظر می‌انداختند ببینند چه خبر است» (همان: ۹۲).

«روزی که برای بردن او (عابدین) آمدند، چون آمبولانس نمی‌توانست توی کوچه بیاید، ناچار از تَرم (برانکارد) استفاده کردند. باآنکه صبح بود و غالب مردم سر کارهای خود رفته بودند، توی کوچه و سر گذر در چند دقیقه غلغله شد. مشدی محرم درعین‌حال که یک چشمش به در دکان بود، جلوی در حیاط قدم می‌زد و مانع می‌شد مردم بیکاره به درون بروند و توی دست‌وپا را بگیرند. سرانجام بیمار را با ترم که از هر طرف دو نفر نگهش داشته بود، بیرون آوردند. مردم از سروکول هم بالا می‌رفتند تا به قیافهٔ او که شنیده بودند یک دیو یا غول به تمام معنی است، نظر بیندازند، اما کمتر موفق می‌شدند. وقتی که بیمار را تند از خم کوچه گذارندند، جمعیت ناگهان شروع کرد به هو کشیدن و سوت زدن. مشدی که هیچ‌وقت خشمگین نمی‌شد، در حیرت مانده بود که این رفتار زشت و خارج از نزاکت آنان چه دلیل داشت. با اعتراض و سروصدا سعی کرد بعضی‌ها را خاموش ساز؛ اما چون موفق نشد، خودش هم دو انگشت را لای دهان گذاشت و همان کاری را کرد که آنها می‌کردند بلکه هم شدیدتر» (همان: ۱۶۸-۱۶۹).

در این صحنه‌ها، دوگانهٔ خنده/ هراس ازطریق بدن عابدین بازنمایی می‌شود و جامعه، بدن نامتعارف را در مقام نمایش قرار می‌دهد؛ این همان منطق کارناوال است که در آن تفاوت‌های فیزیکی تبدیل به سوژهٔ خنده می‌شوند؛ اما این خنده سطحی نیست، بلکه حامل نوعی ترس نهفته از دگرگونی است. همان کسانی که تا چندی پیش هنگام عبور از جلوی آن خانهٔ به‌زعم ایشان جن‌زده، بسم‌الله می‌گفتند و تند رد می‌شدند (همان: ۱۲۴)، حال گویی هیولا را شکست داده و بر ترس خود چیره شده اند. مردم ازیک‌سو به او به چشم یک پدیدهٔ عجیب و نمایشی نگاه می‌کنند (که تداعی‌گر نمایش‌های سیرک‌گونهٔ بدن‌های نامعمول است)، و ازسوی‌دیگر، رشد غیرعادی بدن او نشانه‌ای از انحراف، جنون و طردشدگی است. باختین در نظریهٔ کارناوال نشان می‌دهد که بدن گروتسک، به‌ویژه بدن‌هایی که از حالت طبیعی خارج شده‌اند، در فضاهای کارناوالی به مسخره گرفته می‌شوند و هم‌زمان نوعی حقیقت پنهان را آشکار می‌کنند. جمع شدن مردم در صحنهٔ آخر و سوت زدن آنها یادآور اجرای کارناوالی است که در آن فردی که از هنجارهای جامعه فراتر رفته، در مقام یک مضحکهٔ عمومی ظاهر می‌شود. اما این خنده تهی از شادی است؛ بیشتر به خنده‌ای عصبی و واکنشی به امر وحشتناک شباهت دارد، چراکه بدن عابدین حامل نوعی «آگاهی ممنوعه» شده است. مردم ابتدا او را در مقام ابژهٔ

تماشا قرار می‌دهند؛ اما درنهایت، این بدنِ دگرگون‌شده به سرنوشتی تراژیک ختم می‌شود: طرد شدن و بُرده شدن به آسایشگاه. این همزیستی خنده و وحشت یادآور مفهوم «مرزهای ناپایدار» در بدن گروتسک است؛ یعنی مرز میان عقل و جنون، میان انسان و غیرانسان، و میان بدن و جامعه. درنتیجه، این دو صحنه نشان می‌دهند که چگونه جامعه با استفاده از مکانیزم‌های کارناوالی، فردی را که از هنجارها فراتر رفته، ابتدا به مضحکه می‌کشد و سپس او را از دایرهٔ خود حذف می‌کند.

**۳-۱-۳- تهدید هویت و ناپایداری سوژه**

بدن گروتسک عابدین محملی فراهم می‌آورد تا امر نمادین در رویارویی با امر واقع و امر خیالی دچار شکست و فروپاشی شود و درنتیجه هویت فرد ناپایدار گردد. این امر در این رمان به دو صورت تجلی می‌یابد:

**الف- شکست امر نمادین (زبان) دربرابر امر واقع (بدن گروتسک)**

در نظریهٔ لکان، نامگذاری و دلالت زبانی، پایهٔ هویت است. کودکان در ورود به نظم نمادین، چیزها را براساس واژگان ازپیش‌تعیین‌شده نام می‌گذارند و بدین ترتیب در جامعه و زبان جای می‌گیرند. به این معنا، بدل شدن به یک شخص، شبیه آموختن یک زبان است. ما با قرار گرفتن در یک جایگاه در زبانِ از پیش موجود، رشد می‌کنیم (رابرتس، ۱۳۸۶: ۷۴). اما چنانچه باختین اظهار می‌دارد در کارناوال با نمایش بدن‌های گروتسک فرهنگ و زبان رسمی به استهزاء گرفته می‌شود و هرگونه تمایز طبقاتی از بین می‌رود (نک. مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۳۱).

ازریخت‌افتادگی علاوه‌بر بدن، در حوزهٔ زبان عابدین نیز رخ می‌دهد. او پس از دگردیسی جسمانی دیگر درون نظم نمادین زبان قرار ندارد. از مرزهای زبان و جامعه خارج شده و تنها قادر است واژه‌ای بی‌معنا، شخصی و نامفهوم را بیان کند: «اوجی» به‌جای شلغم. نظم نمادین همان ساختار زبانی و اجتماعی است که هویت فرد را تعریف می‌کند؛ اما وقتی فرد با امری بیان‌ناپذیر (امر واقع) روبه‌رو می‌شود، زبان دچار گسست می‌شود و دیگر توان بازنمایی تجربه را ندارد. عابدین پس از دگردیسی دیگر در این نظم نمادین جای ندارد؛ او نه یک انسان کامل است، نه یک حیوان، و نه حتی یک سوژهٔ سخن‌گو. عابدین پس از دگردیسی، نام‌گذاری را به‌طور شخصی انجام می‌دهد. او به شلغم، که نماد دانش ممنوعه و دگردیسی اوست، «اوجی» می‌گوید. این نوع نامگذاری، نه در چارچوب زبان جمعی بلکه در نوعی زبان خصوصی و

غیرقابل‌فهم برای دیگران صورت می‌گیرد. از منظر گروتسک، این ازکارافتادگی زبان هم خنده‌دار و هم وحشتناک است، زیرا نشان‌دهندهٔ فروپاشی مرزهای عقل و معناست. عابدین نمی‌تواند دگردیسی خود را توصیف کند، زیرا زبان برای این تجربه واژه‌ای ندارد. درنتیجه، او به واژه‌ای تهی و بی‌معنا پناه می‌برد که درعین‌حال، تنها چیزی است که می‌تواند بیان کند؛ یک پژواک از امر واقع که نمی‌توان آن را در نظم نمادین جای داد. واژهٔ «اوجی» را می‌توان نشانه‌ای از مرگ زبان و ناتوانی از بیان امر واقع در نظر گرفت. عابدین پس از دگردیسی، به مرحله‌ای رسیده که دیگر نمی‌تواند تجربهٔ خود را در قالب زبان بشری بیان کند. او در یک وضعیت گروتسک میان انسان و غیرانسان، معنا و بی‌معنایی، سخن و سکوت گرفتار شده است. زبان گسسته و بی‌معنا (مانند «اوجی» در «شلغم میوهٔ بهشته») نشانه‌ای از شکست زبان (امر نمادین) دربرابر امر واقع است.

**ب- شکست امر نمادین (فرهنگ و اخلاق) دربرابر امر خیالی (جنون)**

امر خیالی از نظر لکان قلمرو تصاویر ذهنی‌ای است که ما در آن اقدام به همانندسازی هویت‌مان می‌کنیم؛ اما در این همانندسازی به ادراک و تشخیص نادرست از خودمان سوق داده می شویم (Eagleton, 1983: 165-166).

جنون را می‌توان نوعی دگردیسی درونی و ذهنی دانست؛ جایی که فرد دیگر حتی در درون خود نیز یکپارچگی ندارد. گل‌عنبر که در پایان دچار جنون می‌شود، درخلال داستان ازریخت‌افتادگی فیزیکی را نیز تجربه می‌کند. او مرتباً به عکس جوانی خود نگاه می‌کند و برای زیبایی ازدست‌رفته‌اش حسرت می‌خورد. او زمان را همچون نیرویی نابودگر تجربه می‌کند که بدنش را از ریخت انداخته است. می‌توان این حسرت را پیش‌زمینهٔ جنون نهایی او دانست؛ او می‌بیند که بدنش دیگر زیبایی گذشته را ندارد و ازاین‌جهت، در وضعیت دوپاره‌ای میان گذشته و حال گرفتار می‌شود. سرانجام، در لحظهٔ اعتراف، او کاملاً از وضعیت عقلانی خارج شده و دچار نوعی فروپاشی نهایی می‌شود. لحظهٔ جنون را می‌توان نقطهٔ اوج ازریخت‌افتادگی ذهنی او دانست. همان‌طور که بدن عابدین به‌عنوان نقطهٔ بحران درک و آگاهی دستخوش تغییر می‌شود، ذهن گل‌عنبر نیز در نقطهٔ بحران حقیقت و پشیمانی از هم می‌پاشد.

تصویر فروپاشی گل‌عنبر با پیشینه‌ای که راوی از ترومای دوران نوجوانی او به‌دست می‌دهد، کامل می‌شود. او پیش‌تر در نوجوانی نیز فروپاشی ذهنی را تجربه کرده و پس از نجات از زیر آوار توسط مشدی محرم، دچار فراموشی زبانی شده و تا یک سال سخن نگفته

است. در این مدت مشدی محرم هرچند ظاهراً به‌عنوان منجی ظاهر شده اما با بهره‌برداری جنسی از گل‌عنبر در رابطه‌ای خارج از ازدواج، فرصت ترمیم تروما را از وی گرفته و یک سطح جدید از آسیب را بر او تحمیل کرده و تروما را در او تعمیق و تثبیت کرده است.

گل‌عنبر با ازدست‌دادن خانواده و تجربهٔ زنده ماندن در زلزله، از نظر نمادین نوعی مرگ اجتماعی یا عاطفی را تجربه کرده است. این مرگ می‌تواند به‌نوعی پایان یک مرحله از زندگی و آغاز مرحله‌ای جدید باشد. این الگو مشابه اسطوره‌هایی نظیر «اینانا» در اساطیر سومری است که پس از مرگ نمادین در جهان زیرین، دوباره زنده می‌شود و به زندگی بازمی‌گردد. بنابراین گل‌عنبر پس از بیرون آمدن از زیر آوار مانند کودکی تازه متولد شده، هنوز فاقد من/ زبان است. او برای رهایی از امر واقع (تجربهٔ زلزله که او را تا مدتی از جریان زندگی عادی خارج ساخته است)، دست‌به‌دامان امر خیالی می‌شود و ناخودآگاه از مکان‌های بسته و زیرزمین وحشت دارد:

«دلیل آنکه چراغ زیرزمین را روشن می‌گذاشت این بود که از تاریکی توی آن می‌ترسید. حتی موقعی که به حیاط می‌آمد و به این‌سو نظر می‌انداخت، از آن سوراخ تاریک وحشت می‌کرد. گویی اشباحی میان آن آمدورفت می کردند. به بچه‌ها سفارش کرده بود که هنگام شب اصلاً توی زیر زمین نروند و هر وقت آب داغ روی زمین می‌ریزند، بسم الله بگویند» (همان: ۱۱۷).

این ترس را می‌توان به مواجههٔ اولیهٔ گل‌عنبر با امر واقع نسبت داد: او زمانی که زیر آوار بود، به‌نوعی از واقعیت عادی جدا شد و هرگز نتوانست این تجربه را به‌طور کامل در زبان و حافظهٔ خود بگنجاند. بنابراین، آن را به‌صورت ترس از تاریکی، اجنه، و زیرزمین بازتولید می‌کند. گفتن «بسم‌الله» هنگام ریختن آب جوش بر زمین درواقع تلاشی است برای کنترل امر واقع. او نمی‌تواند دلیل واقعی ترس خود را درک کند، پس آن را به موجودات ماورایی نسبت می‌دهد. این واکنش، مکانیزم دفاعی‌ای است که در مواجهه با امر واقع فعال می‌شود.

ازسویی می‌بینیم که لحظهٔ گناه در زیرزمین (خانهٔ هرمز) رخ می‌دهد؛ مکانی که گل‌عنبر به میل خود در آن پا گذاشته است. در نظریهٔ لکان، امر واقع بخشی از تجربهٔ انسان است که قابل نمادین‌سازی و درک کامل نیست و در پسِ واقعیت روانی فرد باقی می‌ماند. تروما‌ی گل‌عنبر از ماندن زیر آوار، لحظه‌ای از امر واقع است که به‌طورکامل در ناخودآگاه او باقی مانده و هرگز به شکل نمادین در زبان و آگاهی‌اش حل نشده است؛ اما امر واقع بازمی‌گردد و خود را در نقاط شکستِ واقعیت نشان می‌دهد. وسوسهٔ رفتن به زیرزمین را می‌توان به «میل بازگشت به تروما» تعبیر کرد. در روانکاوی لکانی، فرد گاه به‌طور ناخودآگاه به سمت مکان‌ها یا شرایطی

کشیده می‌شود که بازتابی از تجربهٔ آسیب‌زای پیشین او هستند، گویی که ذهن او تلاش دارد تا با ورود مجدد به آن موقعیت، تروما را پردازش کند؛ اما به‌جای حل شدن، این بازگشت اغلب به شکلی گروتسک‌وار رخ می‌دهد. لکان اصطلاح «تکرار اجباری»[1] را که از فروید وام گرفته برای شرح این حالت به‌کار می‌برد (Lacan, 1964: 33).

در نظریهٔ بدن گروتسک نیز بر اهمیت فضاهای زیرزمینی و فروکاهنده تأکید شده است. در ادبیات کارناوالی، زیرزمین جایی است که مرزهای اجتماعی و هویتی شکسته می‌شوند، جایی که حقیقت‌های پنهان فاش می‌گردند و بدن‌ها به حالت‌های نامعمول، دگردیسی‌یافته یا تحقیرشده درمی‌آیند. خیانت در زیرزمین نه‌تنها یک خیانت شخصی، بلکه نوعی سقوط به تاریکی و دنیای فروتر است. خانهٔ هرمز و زیرزمین، مکانی است که شخصیت‌ها در آنجا از حالت‌های عادی خارج می‌شوند و به شکلی دیگر ظاهر می‌شوند (گل‌عنبر از زنی وفادار به زنی خائن بدل می‌شود). خیانت در این فضا نشان می‌دهد که چگونه غرایز و حقیقت‌های سرکوب‌شده در فضای فروکاهندهٔ زیرزمین خود را آشکار می‌کنند. در ادبیات گروتسک، زیرزمین نماد سرکوب‌شده‌ترین، وحشتناک‌ترین، و ابتدایی‌ترین جنبه‌های بشری است. به نظر می‌رسد که گل‌عنبر نه‌فقط از روی وسوسهٔ جنسی، بلکه از روی وسوسهٔ بازگشت به تجربهٔ سرکوب‌شدهٔ خود وارد زیرزمین می‌شود. همان‌طور که در نظریهٔ لکان گفته می‌شود، افراد گاه بدون آگاهی به سمت همان چیزی کشیده می‌شوند که از آن وحشت دارند، چون آن چیز بخشی از ساختار ذهنی و میل ناخودآگاه آنها را شکل داده است. درواقع، زیرزمین در این رمان هم‌زمان مکانی برای فروپاشی، میل ممنوعه، آگاهی دردناک و گروتسک شدن بدن‌ها و هویت‌ها است. لحظه‌ای که خیانت در زیرزمین رخ می‌دهد، نه‌تنها یک لحظهٔ جنسی، بلکه یک دگردیسی عمیق و تراژیک است که گل‌عنبر را از گذشتهٔ سرکوب‌شده‌اش به‌طور نمادین عبور می‌دهد، اما نه به شکلی که او را نجات دهد، بلکه به شکلی که او را به سقوط و نابودی بیشتری بکشاند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 . compulsion repettition

**۳-۱-۴- آمیختگی متضادها و عدم قطعیت**

در رمان موردبحث تقریباً تمامی عناصر و شخصیت‌ها دچار نوعی دوگانگی و تضاد هستند. در وهلهٔ نخست، بدن گروتسک عابدین است که به‌صورت هیولا دیده می‌شود ولی کودکی معصوم است:

«عابدین هم اکنون دو لنگهٔ در را گشوده و با هیکل نیمه خمیده و دست‌های آویخته مثل یک گوریل نر آنجا ایستاده بود» (افغانی، ۱۳۸۸: ۱۴۰).

شلغم نیز به‌عنوان یک ریشهٔ خوراکی که در زیر زمین رشد می‌کند، می‌تواند نمادی از طبیعت، باروری و چرخهٔ زندگی باشد. بااین‌حال، در این داستان، این میوه باعث بروز پیامدی شوم می‌شود که تناقضی آشکار میان نقش حیات‌بخش آن و نتایج مرگبارش ایجاد می‌کند. این تضاد و تناقض می‌تواند به تخریب یا واژگونی نظم طبیعی در اثر گناه یا انحراف اشاره داشته باشد.

گل عنبر ازیک‌سو قربانی گذشتهٔ خویش است؛ اما ازسوی‌دیگر، در روابطی پنهانی درگیر است. او همزمان در دو موقعیت متضاد قرار می‌گیرد: هم موجودی آسیب‌پذیر است، هم خائن و فریبکار. هرمز هم یکی از شخصیت‌هایی است که در چارچوب گروتسک، ترکیبی از ویژگی‌های متضاد را در خود دارد. او همزمان هم نماد جذابیت و سرزندگی جوانی است و هم نشان‌دهندهٔ فساد و زوال اخلاقی. او ازیک‌سو تصویری از یک جوان متعهد را ارائه می‌دهد که بعد از مرگ پدرش بار زندگی خانواده را بر دوش گرفته است؛ اما ازطرف‌دیگر، او همان کسی است که در رابطهٔ پنهانی با زن همسایه نقش دارد. این دوگانگی او را به شخصیتی گروتسک تبدیل می‌کند که موجب تباهی می‌شود. این عدم قطعیت دربارهٔ میزان آگاهی و مسئولیت او، وجه گروتسک شخصیتش را تقویت می‌کند.

**۳-۱-۵- گسست از منطق رایج**

نگاه پارانوئیدی گل عنبر نسبت به تأثیر شلغم نوعی عدم قطعیت پدید می‌آورد که بر کل داستان سایه می‌اندازد. در بدو امر این نکته که شلغم باعث رشد افراطی عابدین شده باشد، نوعی گسست از منطق رایج محسوب می‌شود و همه با آن مخالفت می‌کنند و اظهار می‌دارند که شلغم چنین خاصیتی ندارد؛ ولی به‌تدریج این ایده در ذهن گل‌عنبر رشد می‌کند و بال‌وپر می‌گیرد تا جایی‌که ترس از انتقام‌جویی نرگس، مادر عابدین، موجب وحشت وی می‌شود.

حتی مشدی محرم هم که پیرو منطق است، توصیه می‌کند دربارهٔ تأثیر شلغم در رشد عابدین سخنی گفته نشود تا موجب برانگیختن خشم عمومی علیه گل‌عنبر نشود. خوانندهٔ داستان نیز در موقعیت عدم قطعیت قرار می‌گیرد؛ چراکه کامبیز، دانشجوی پزشکی، و پزشک درمانگاه (به‌عنوان نمادهای عقلانیت) نیز هیچ دلیل علمی برای رشد بی‌رویهٔ عابدین نمی‌یابند و ذهن خواننده را به سمت این عقیده سوق می‌دهند که عابدین به‌راستی گرفتار نفرین یا اجنه شده است.

**۳-۱-۶- بدن گروتسک؛ آشکار کنندهٔ حقیقتی ممنوعه**

رشد افراطی عابدین همزمان با رفتار گناه‌آلود گل‌عنبر است. با اینکه عابدین هیولایی خاموش و بی‌آزار است، به‌عنوان «چشم‌های گروتسک» که ناظر ممنوعه است، نقش یادآورنده و تهدیدکننده دارد؛ بویژه بعد از اینکه شاهد صحنهٔ گناه می‌گردد. او محکوم به طرد و تبعید می‌شود؛ زیرا از حقیقتی آگاه هست. او نقش نهاد ناظری را ایفا می‌کند که هر لحظه ممکن است به سخن درآید؛ بنابراین حضورش به‌خودی‌خود تهدیدی محسوب می‌شود. نه فقط گل‌عنبر بلکه تقریباً همه ترجیح می‌دهند عابدین خاموش بماند و بدن گروتسکش به‌عنوان واقعیتی نپذیرفتنی به حاشیه رانده شود. عامل طرد یا تبعید یا حتی قتل هیولا نه خطری جانی است که دیگران را تهدید می‌کند؛ بلکه تهدیدی است که یک شاهد خاموش اما قضاوت‌گر دارد:

«گل‌عنبر [...] به هرمز که توی ایوان کنارش ایستاده بود، آهسته گفت: [...] او زبان ندارد اما از کجا معلوم که یک وقت به زبان نیاید و تمام این واقعه را بازگو نکند» (همان: ۱۴۰).

«بعضی وقت‌ها وسط شب می‌آیم می‌بینم توی تاریکی چشم‌هایش باز است و نگاه می‌کند بدون اینکه هیچ حرفی بزند یا چیزی بخواهد. برای ما معلوم نیست که او چیزی درک می‌کند یا نه؛ صدای ما را می‌شنود یا نه؛ حرف‌های ما را می‌فهمد یا نه [...] شاید می‌خواهد چیزی بگوید و نمی‌تواند» (همان: ۹۹).

**۴- نتیجه‌گیری**

در *شلغم میوهٔ بهشته* با بهره‌گیری از عناصر گروتسک، بدشکلی بدن به‌عنوان انعکاسی از فروپاشی افراد جامعه معرفی شده است. رمان دو نوع فروپاشی را به نمایش می‌گذارد: فروپاشی جسمی در شخصیت عابدین، و فروپاشی روانی در گل‌عنبر. عابدین در اثر خوردن

شلغم (نماد آگاهی ممنوعه) به موجودی ناموزون تبدیل می‌شود، و گل‌عنبر، که بدن گروتسک عابدین را «آشکارساز حقیقت ممنوعه» می‌داند، تحت‌تأثیر احساس گناه و روان‌زخم‌های کودکی، دچار جنون می‌گردد. این دو نمونهٔ مشخص از گروتسک، تضاد میان انسانی‌بودن و غیرانسانی‌شدن را در رمان برجسته می‌کنند و از «ناپایداری سوژه» و «تلفیق امر مضحک و هولناک» که از مصادیق کارناوال هستند، حکایت دارند.

شخصیت‌های فرعی داستان، ازجمله پدر و مادر عابدین و همسایگان، در مواجهه با بدن گروتسک از سازوکارهای «فرافکنی» و «سرکوب» بهره می‌برند که تلاش جامعه را برای تعلیل یا پنهان کردن «امر واقع» و راندن آن به حیطهٔ «امر خیالی» نشان می‌دهد.

باتوجه‌به اینکه رمان روایتی خطی دارد و زاویهٔ دید آن دارای پیچیدگی خاصی نیست، ممکن است به نظر برسد که گروتسک در سطح روایت چندان برجسته نیست؛ بااین‌حال، گروتسک از دل «آمیختگی تضادها»، «عدم قطعیت»، و «گسست از منطق رایج» بیرون می‌آید. سبک نویسنده، با استفاده از توصیفات دقیق و فضاسازی واقع‌گرایانه، به بیرونی‌کردن امر هولناک کمک می‌کند. زبان رمان اگرچه ساده و بی‌پیرایه است، اما همین سادگی باعث می‌شود که موقعیت‌های غیرعادی و گروتسک، در تضاد با انتظارات عادی خواننده، جلوهٔ بیشتری بیابند. نبود پیچیدگی‌های زبانی و ادبی، خواننده را مستقیماً با وضعیت‌های نامتعارف روبه‌رو کرده و حس بیگانگی و اضطراب را تقویت می‌کند.

## منابع


اسدی، علیرضا و شوهانی، علیرضا و اسماعیلی‌نیا، فاطمه. (۱۳۹۸). «بررسی جلوه های گروتسک در آثار بهرام صادقی و اوژن یونسکو». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۲۶ (۱)، ۱-۲۱. 10.22126/rp.1970.1067

افغانی، علی‌محمد. (۱۳۸۸). *شلغم میوهٔ بهشته*، تهران: نگاه.

آریان‌پور کاشانی، عباس. (۱۳۶۳). *فرهنگ کامل انگلیسی فارسی*، تهران: امیر کبیر.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). *دایره المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

تامسون، فیلیپ. (۱۳۹۸). *گروتسک در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و انصاری، نیلوفر. (۱۳۹۶). «تبیین گروتسک در *عزاداران بیل*». *رخسار زبان*، (۱۸)، ۳-۳۸

حسینی، فرشته سادات و شریفی ولدانی، غلامحسین و طغیانی اسفرجانی، اسحاق. (۱۳۹۷). «بررسی گروتسک و سیر و پیشینهٔ آن در ایران». *تاریخ ادبیات (پژوهشنامهٔ علوم انسانی)*، ۱۱ (۲)، ۲۷-۵۳. 10.48308/hlit.2019.98911

حسینی، فرشته سادات و طغیانی اسفرجانی، اسحاق. (۱۴۰۱). «بررسی نمودهای گروتسک در سمفونی مردگان». *پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، ۱ (۱)، ۹۲- ۱۱۵. 10.30479/irpli.2021.14307.1009

خسروی شکیب، محمد و یاسمی‌فر، معصومه. (۱۴۰۰). «بررسی جامعه‌شناختی جایگاه زن در رمان‌های *چشم‌هایش* و *شلغم میوهٔ بهشته*». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۰ (۲)، ۱-۲۰. 10.22126/rp.2021.5992.1285

دالی، گلین. (۱۳۹۵). *گشودن فضای فلسفه*، ترجمهٔ مجتبی گل‌محمدی. تهران: گام نو.

رابرتس، آدام. (۱۳۸۶). *فردریک جیمسن: مارکسیسم، نقد ادبی و پسامدرنیسم*، ترجمهٔ وحید ولی‌زاده. تهران: نی.

راستی‌یگانه، فاطمه. (۱۳۸۸). «جستاری در گروتسک». *صحنه*، ۶۹ (۳)، ۱۱۶-۱۱۸.

رشیدآبادی، زکیه و مبارکی، سهیلا و آریان، امیرحسین. (۱۳۹۲). «بررسی و تحلیل مؤلفه‌های گروتسک در *بوف کور* صادق هدایت». *زبان و ادبیات فارسی*، ۲ (۹)، ۸۹-۹۵.

زیما، پیر. و. (۱۳۷۷). «جامعه‌شناسی رمان از دیدگاه یان وات، لوکاچ، ماشری، گلدمن، باختین». در *جامعه‌شناسی ادبیات*، مترجم و گردآورنده محمد جعفر پوینده. تهران: نقش جهان. ۱۵۵-۱۹۶.

فضایلی، سودابه. (۱۳۹۷). *شبرنگ بهزاد*، تهران: پندار تابان.

فنایی، زهرا و واحد دهکردی، فرزانه. (۱۴۰۰). «تحلیل رابطهٔ کهن الگوی شر با مفهوم گروتسک در نگاره‌های البلهان ابومعشر بلخی». *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۱۱ (۱)، ۷۶-۸۹. 10.22051/JTPVA.2021.30752.1174

مبارک، وحید و حیدری‌نسب، فرحناز. (۱۴۰۲). «اسم‌سازی و استعارهٔ دستوری در داستان *شلغم میوهٔ بهشته* از علی‌محمد افغانی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*، ۲۳ (۱۳)، ۱۴۴-۱۵۹. 10.22091/jls.2023.9472.1506

مظلوم‌نژادری، شیدا. (۱۴۰۰). «هراس‌انگیز، سحرآمیز: بررسی عناصر گروتسک در *عزاداران بیل* غلامحسین ساعدی و *آواز کافهٔ غم‌بار* کارسون مک کالر». *مجموعه مقالات همایش پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران*، ۶۵۹-۶۷۰.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

موللی، کرامت. (۱۳۸۳). *مبانی روانکاوی فروید- لکان*، تهران: نی.

نعمت‌اللهی، روح الله. (۱۴۰۲). «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های گروتسک در دو اثـر مغـازهٔ خودکشـی *ژان تولی* و شازده احتجاب *هوشنگ گلشیری*». *ادبیات تطبیقی*، ۲۸ (۲۸)، ۳۷۷-۴۰۵.
۲۰۲۳,۲۱۲۲۰,۳۵۹۸jcl./۱۰,۲۲۱۰۳

نوری، محمد. (۱۳۸۵). «اخلاق و عرفان تمثیلی: اسب به‌عنوان یـک نمـاد معنـوی». *مطالعـات اخـلاق کاربردی*، (۴)، ۸۹-۱۱۶.

واحد دهکردی، فرزانـه و فنـایی، زهـرا و دهباشـی، مهـدی و مجـابی، سـید علـی. (۱۴۰۱). «تحلیـل گروتسک در نگارهٔ دابه‌الارض فالنامه‌ها براساس رویکرد باختین». *باغ نظر*، ۲۰ (۱۱۹)، ۳۹-۴۸.
۲۰۲۲,۳۳۴۹۲۰,۵۱۵۶bagh./۱۰,۲۲۰۳۴

Eagleton, T. (1983). *Literary Theory: An Introdoction*, Minneapolis: Univerdity of Minnesota press.

Homer, Sean. (2005). *Jaqcques Lacan: Routlege Critical Thinkers*, Oxon. UK: Routledge.

Habib, R. (2005). *A History of Literary Criticism: From Plato to the Present*, London: Blackwell.

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*, (Trans.) H. Isovolsky. Bloomington: Indian University Press.

Kayser, W. (1963). *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington: Indian University Press.

Hagerty. O. M. (1944). *The Grotesque Artist-Robert Browning*, M. A. thesis. Loyola Univerdity Chicago. Retrieved from Loyola eCommons repository.

Coudden, J. A. (1999). *A Dictionary of literary terms & Literary Theory*, New York: Penguin Books.

Lacan, J. (1964). *The Seminar. Book XI; The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, (Trans.) A. Sheridan. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis.

**روش استناد به این مقاله:**

حیدری، مریم. (۱۴۰۴). « دگردیسی، مجازات، و بدن گروتسک: خوانشی نمـادین از «شـلغم میـوهٔ بهشـته»». *نقـد و نظریـه ادبـی*، ۲۰(۱): ۹۹-۱۲۵. DOI: 10.22124/naqd.2025.30028.2673

**Copyright:**

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.