نشریهٔ علمی

نقد و نظریهٔ ادبی

سال ششم، دوره دوم
پاییز و زمستان ۱۴۰۰
(شماره پیاپی ۱۲)

۱۲
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **بررسی گفتمان اکوفمینیسم در رمان *رهش* نوشته رضا امیرخانی براساس الگوی تحلیل گفتمانی فرکلاف** ۵-۲۷
  زهرا اسماعیلی خوشمردان و نگار مزاری
- **از هرمنوتیک فلسفی گادامری تا ساختارشکنی دریدایی** ۲۹-۵۰
  فرزاد بالو
- **عشق: یک مفهوم و سه درک استعاری (بررسی و تحلیل نظام استعاره‌های مفهومی در سوانح‌العشاق)** ۵۱-۷۴
  سمیرا بختیاری‌نسب و خیرالله محمودی
- **خوانش و تحلیل لکانی حکایت «شهریار و برادرش شاهزمان»** ۷۵-۹۸
  عباس براری جیرندهی، علی صفایی و علیرضا نیکویی
- **نقد «زیبایی‌شناسی منفی» در رمان *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*** ۹۹-۱۱۸
  الناز خجسته زنوزی و محبوبه مباشری
- **نقش نگرش دیالکتیکی در پیدایش گونه‌های شخصیتی تازه در رمان فارسی (با رویکرد به رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*)** ۱۱۹-۱۴۲
  راشین خواجوی‌راد، اکبر شایان سرشت، محمد بهنام‌فر و ابراهیم محمدی
- **ظهور سوژه سیاسی و پدیدارشدن زیبایی‌شناسی زندان با تأکید بر شعر شاملو** ۱۴۳-۱۶۶
  مهیلا رضایی فومنی، حسام ضیایی و مهرعلی یزدان‌پناه
- **خودآگاهی در رمان؛ بررسی آرای هگل و باختین** ۱۶۷-۱۸۸
  مریم سادات حسینی‌سیرت، یوسف شاقول
- **تأویل و نقد ماهیت آن در *مثنوی معنوی* با تکیه بر آرای پل ریکور** ۱۸۹-۲۱۴
  زهرا صابری‌نیا، نرگس محمدی بدر، فاطمه کوپا و فرهاد درودگریان
- **بوطیقای کلیله و دمنه تحلیل سازوکارهای حاکم بر مقدمه‌ها و متن کلیله و دمنه** ۲۱۵-۲۳۸
  مصطفی صدیقی
- **داستان گمشده مرگ زال و تحلیل اساطیری شخصیت و فرجام وی بر مبنای نقد پسایونگی** ۲۳۹-۲۶۲
  فرزاد قائمی
- **نظریه «نوشتار زنانه» اِلِن سیکسو، از توهم تا واقعیت: آسیب‌شناسی دریافت نوشتار زنانه در برخی پژوهش‌های نظریِ فارسی** ۲۶۳-۲۹۳
  فرشید نوروزی روشناوند و محمد غفاری

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دو فصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (شماره پیاپی ۱۲)

صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان
مدیر مسؤول: دکتر علیرضا نیکویی
سردبیر: دکتر احمد رضی

اعضای هیأت تحریریه:
دکتر بهزاد برکت (دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه گیلان)
دکتر مریم حسینی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا)
دکتر نسرین رحیمیه (استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا)
دکتر احمد رضی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر محرم رضایتی کیشه‌خاله (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر فرزان سجودی (دانشیار زبان‌شناسی همگانی دانشگاه هنر تهران)
دکتر محمود فتوحی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر امیرعلی نجومیان (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی شهید بهشتی)
دکتر علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر محمدکاظم یوسف‌پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

مجله نقد و نظریه ادبی بر اساس مجوز شمارهٔ ۹/۲۶۰۲ تایید شده مرحله دوم به تاریخ ۱۳۹۴/۹/۱۴ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر، و به استناد نامهٔ شمارهٔ ۳/۱۸/۶۰۵۳۸/ مورخ ۱۳۹۶/۳/۲۴ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، از شماره اول، دارای درجهٔ علمی - پژوهشی است.

مدیر داخلی: دکتر معصومه غیوری
ویراستار ادبی: دکتر محمدکاظم یوسف‌پور
ویراستار انگلیسی: دکتر فرزاد بوبانی
ویراستار علمی: دکتر معصومه غیوری
طراح جلد: رسول پروری مقدم
صفحه آرا: حمیده شجری
ناشر: اداره چاپ و انتشارات دانشگاه گیلان

آدرس سایت مجله: http://naqd.guilan.ac.ir
آدرس پست الکترونیکی: naqd@guilan.ac.ir
naqd1395@yahoo.com
آدرس پستی : رشت، بزرگراه خلیج فارس، (کیلومتر ۵ جاده رشت- تهران)، مجتمع دانشگاه گیلان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صندوق پستی: ۳۹۸۸-۴۱۶۳۵
تلفکس: ۳۳۶۹۰۵۹۰-۳۰۱

این نشریه در سایت‌های زیر نمایه می‌شود:
۱. مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری: ricest.ac.ir
۲. پایگاه استنادی علوم جهان اسلام: Isc.gov.ir
۳. بانک اطلاعات نشریات کشور: magiran.com
۴. پایگاه مجلات تخصصی نور: noormags.ir
۵. پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی: sid.ir
۶. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی کشور: ensani.ir

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، (شماره پیاپی ۱۲)

- **بررسی گفتمان اکوفمینیسم در رمان *رهش* نوشته رضا امیرخانی براساس الگوی تحلیل گفتمانی فرکلاف** **۵-۲۷**
  زهرا اسماعیلی خوشمردان و نگار مزاری
- **از هرمنوتیک فلسفی گادامری تا ساختارشکنی دریدایی** **۲۹-۵۰**
  فرزاد بالو
- **عشق؛ یک مفهوم و سه درک استعاری (بررسی و تحلیل نظام استعاره‌های مفهومی در سوانح‌العشاق)** **۵۱-۷۴**
  سمیرا بختیاری‌نسب و خیرالله محمودی
- **خوانش و تحلیل لکانی حکایت «شهریار و برادرش شاهزمان»** **۷۵-۹۸**
  عباس براری جیرندهی، علی صفایی و علیرضا نیکویی
- **نقد «زیبایی‌شناسی منفی» در رمان *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*** **۹۹-۱۱۸**
  الناز خجسته زنوزی و محبوبه مباشری
- **نقش نگرش دیالکتیکی در پیدایش گونه‌های شخصیتی تازه در رمان فارسی (با رویکرد به رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*)** **۱۱۹-۱۴۲**
  راشین خواجوی‌راد، اکبر شایان سرشت، محمد بهنام‌فر و ابراهیم محمدی
- **ظهور سوژه سیاسی و پدیدارشدن زیبایی‌شناسی زندان با تأکید بر شعر شاملو** **۱۴۳-۱۶۶**
  مهیلا رضایی فومنی، حسام ضیایی و مهرعلی یزدان‌پناه
- **خودآگاهی در رمان؛ بررسی آرای هگل و باختین** **۱۶۷-۱۸۸**
  مریم سادات حسینی‌سیرت، یوسف شاقول
- **تأویل و نقد ماهیت آن در *مثنوی معنوی* با تکیه بر آرای پل ریکور** **۱۸۹-۲۱۴**
  زهرا صابری‌نیا، نرگس محمدی بدر، فاطمه کوپا و فرهاد درودگریان
- **بوطیقای کلیله و دمنه تحلیل سازوکارهای حاکم بر مقدمه‌ها و متن کلیله و دمنه** **۲۱۵-۲۳۸**
  مصطفی صدیقی
- **داستان گمشده مرگ زال و تحلیل اساطیری شخصیت و فرجام وی بر مبنای نقد پسایونگی** **۲۳۹-۲۶۲**
  فرزاد قائمی
- **نظریه «نوشتار زنانه» اِلِن سیکسو، از توهم تا واقعیت: آسیب‌شناسی دریافت نوشتار زنانه در برخی پژوهش‌های نظریِ فارسی** **۲۶۳-۲۹۳**
  فرشید نوروزی روشناوند و محمد غفاری
- **چکیده‌های انگلیسی مقالات (معمولی / مبسوط)** **2-37**

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

فرزانه آقاپور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
بهروز اتونی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد قم)
عیسی امن خانی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گلستان)
سیروس امیری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان)
بهزاد برکت (دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه گیلان)
فرزاد بوبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
نگین بی‌نظیر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
عاطفه جمالی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
سمیه حاجتی (پژوهشگر حوزه زبان و ادبیات فارسی)
محسن حنیف (دانشیار گروه زبان‌های خارجی دانشگاه خوارزمی)
مریم حیدری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
فرامرز خجسته (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
نرگس ذاکر جعفری (دانشیار گروه هنر دانشگاه گیلان)
احمد رضی (استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
محمود رنجبر (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
بهروز سلطانی (پژوهشگر حوزه زبان و ادبیات فارسی)
حمیدرضا شعیری (استاد معناشناسی، گروه زبان فرانسه دانشگاه تربیت مدرس)
مصطفی صدیقی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
محمد امین صراحی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
معصومه غیوری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
ابراهیم کنعانی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد)
رحمان مشتاق مهر (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان)
شایسته سادات موسوی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
فواد مولودی (استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی)
علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
پارسا یعقوبی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان)
محمد کاظم یوسف‌پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

راهنمای نگارش مقاله

اهداف و حوزهٔ جذب مقالات:

دوفصلنامهٔ تخصصی «نقد و نظریه ادبی» به موضوعات عمومی و تخصصی مرتبط با نقد و تحلیلهای روشمند و علمی می‌پردازد و هدف از انتشار آن مطالعه، تحقیق و شناخت پیرامون نظریه‌های ادبی و بینارشته‌ای از جنبه‌های گوناگون و چاپ دستاوردهای نقادانه و نوین پژوهشگران در این حوزه است.

قلمرو پژوهشی این نشریه علاوه بر مطالعات انتقادی که عموماً مبتنی بر متون و نظریه‌های ادبی است، مرور دست‌آوردهای حوزه نظریه‌پردازی و نقد؛ و معرفی بزرگان این حوزه نیز هست. تحقیقات مرتبط به حوزه‌ها و موضوعات زیر مدنظر این دوفصلنامه خواهد بود:

۱. مطالعه دربارهٔ پیشینه‌ها و پشتوانه‌های فلسفی- معرفت‌شناختی و متدولوژیک نظریه‌های ادبی (فلسفه و نظریهٔ ادبی و ادبیات).
۲. معرفی نظریه‌های ادبی و زمینه‌های پارادایمی و گفتمانی شکل‌گیری آنها و جایگاهشان درشبکهٔ نظریه‌ها (فرا نظریه).
۳. بررسی انتقادی گفتمان‌های حاکم بر شکل‌گیری و رواج نقد و نظریهٔ ادبی (گفتمان‌شناسی).
۴. بازنگری اصول موضوعه وکلیشه‌های نقد و نظریه در ایران (فرانقد).
۵. تنقیح مبانی و سازوکارهای نقد چندمنظری و میان‌رشته‌ای با تأکید بر مطالعات ادبی در ایران (شناخت مبانی و متدولوژی).
۶. آسیب‌شناسی سرنوشت مفاهیم و اصطلاحات نقد و نظریهٔ ادبی در ایران (ترمینولوژی).
۷. معرفی نمونه‌های برتر نقد عینی و انضمامی متون به قلم نظریه‌پردازان و شارحان نظریه‌ها.
۸. معرفی نظریه‌های جدید یا کمتر شناخته شده و بیان قابلیت‌ها و محدودیت‌های کاربرد آنها.
۹. بازخوانی متون و مفهوم‌سازی و تئوریزه کردن داده‌ها و گزاره‌های آنها.
۱۰. نقد روشمند و انضمامی آثار و متون قدیم و جدید.

عناوین مطرح شده، از اهم مسائل و حوزه‌های مطالعاتی و پژوهشی این نشریه در نظر گرفته شده‌است.

ضابطه‌های نویسنده:

۱. نام و نام خانوادگی نویسنده(گان) کامل باشد (به فارسی و انگلیسی).
۲. میزان تحصیلات، رتبهٔ علمی، گروه آموزشی، نام دانشکده، دانشگاه و شهر محل دانشگاه نویسنده(گان) مشخص شود (به فارسی و انگلیسی).
۳. نویسندهٔ مسؤول و عهده‌دار مکاتبات مقاله معرفی گردد. نویسندهٔ مسؤول موظف است در هنگام ثبت مقاله در سامانه، نام تمامی نویسندگان مقاله و مشخصات و پست الکترونیکی آنان را نیز درج نماید. (مکاتبات مجله فقط با نویسندهٔ مسؤول انجام می‌شود).
۴. آدرس الکترونیکی نویسنده(گان) نوشته شود.
۵. آدرس کامل پستی به همراه ذکر کدپستی، و شمارهٔ تلفن همراه آورده شود.
۶. مقالهٔ ارسال شده برای مجله نباید قبلاً منتشر شده یا به صورت همزمان در مجلهٔ دیگری در حال بررسی باشد.

ضابطه‌های مقاله:

۱. مقاله باید شامل عنوان، چکیدهٔ فارسی و انگلیسی، واژگان کلیدی، مقدّمه، متن اصلی در قالب عنوان‌های مشخّص، نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد.
۲. عنوان مقاله کوتاه و گویا باشد (به فارسی و انگلیسی).
۳. چکیده مقاله حداقل ۱۵۰ و حداکثر ۲۰۰ کلمه باشد. (به فارسی و انگلیسی).
۴. واژگان کلیدی حداقل ۳ و حداکثر ۵ واژه باشد. (به فارسی و انگلیسی).
۵. متن مقاله با قلم B Nazanin فونت ۱۳ و متون انگلیسی با قلم Calibri فونت ۱۱ تایپ شود.
۶. پاورقی با قلم B Nazanin فونت ۱۰ و متون انگلیسی Calibri فونت ۹ تایپ شود.
۷. حاشیه مقاله بدین صورت تنظیم گردد: سایز صفحه A4 ، (بالا: ۲/۲ ، پایین: ۸/۵ ، چپ و راست: ۴/۲۵)
۸. مقاله حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 باشد (از ۸۰۰۰ کلمه تجاوز نکند).
۹. فاصلهٔ سطر ۱ سانتیمتر باشد و بصورت Single تنظیم گردد.
۱۰. تمامی اعداد داخل جدول‌ها و همچنین اعداد محورهای نمودارها به فارسی درج شوند.
۱۱. نحوهٔ ارجاع در داخل مقاله بدین‌گونه است که بلافاصله بعد از اسم افراد، سال انتشار اثر و شمارهٔ صفحهٔ آن در داخل پرانتز درج گردد. مثلاً: (۱۳۵۰: ۲۵) و یا بعد از نقل مطالب، نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شمارهٔ صفحه در داخل پرانتز ذکر شود. مانند: (ربیعی، ۱۳۹۲: ۲۵).
   - در صورت تعدد منابع از یک نویسنده در یک سال، با افزودن (الف) و (ب) در کنار سال انتشار، مشخص شوند. مانند: (عنایت، ۱۳۴۹الف: ۱۴)، (عنایت، ۱۳۴۹ب: ۱۵۰).
۱۲. نحوهٔ نوشتن منابع (اعم از کتاب، مقاله، پایان‌نامه، گزارش روزنامه، تارنما و...) باید بصورت الفبایی مرتب شوند.
   برای کتاب: نام خانوادگی نویسندهٔ کتاب، حرف اول نام نویسندهٔ کتاب. سال انتشار. نام کتاب (بصورت ایتالیک)، نام شهر: نام مکان انتشار.

برای مقاله: نام خانوادگی نویسندهٔ مقاله، حرف اول نام نویسندهٔ مقاله. سال انتشار. «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام مجله* (بصورت ایتالیک)، شمارهٔ پیاپی مجله (دوره یا شمارهٔ مجله): شماره‌صفحهٔ اول و آخر مقاله.

برای مجموعه مقالات: نام خانوادگی نویسندهٔ مقاله، حرف اول نام نویسندهٔ مقاله. سال انتشار. «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام مجموعه مقالات* (بصورت ایتالیک)، نام گردآورنده. نام ناشر. شماره‌صفحهٔ اول و آخر مقاله.

برای پایان‌نامه / رساله: نام خانوادگی نویسندهٔ پایان‌نامه، حرف اول نام نویسندهٔ پایان‌نامه. *عنوان پایان‌نامه / رساله* (بصورت ایتالیک). مقطع و رشتهٔ تحصیلی و نام دانشگاه و شهر.

برای تارنما: نام خانوادگی نویسنده. حرف اول نام نویسنده. تاریخ دریافت از پایگاه اینترنتی، «عنوان مطلب» (داخل گیومه)، نام پایگاه اینترنتی. نشانی پایگاه اینترنتی.

مانند مثال‌های زیر:

اسماعیلی، م. ۱۳۹۲. «بررسی تاثیر تنش خشکی بر عملکرد ارقام مختلف ذرت». *علوم زراعی ایران*، ۱۲(۲): ۱۰-۱۵. (مقاله)

محمدی، ع، ح. حق پرست و م. بینا. ۱۳۸۹. «تبادلات گازی در شرایط گلخانه‌ای». *خلاصه مقالات پنجمین کنگره علوم باغبانی ایران*، تبریز. ۱۱۵-۱۲۵. (کنگره ها و همایش‌ها)

منهاج، ب. ۱۳۸۴. *مبانی شبکه‌های عصبی (هوش محاسباتی)*، تهران: انتشارات امیرکبیر (کتاب)

Bordoli, J. M., E. Cuevas and P. Chacon. 1994. The role of soil organic matter in corn (Zea mays L) yield. Plant Science, 15(3):27-35.(Journal)

Mahfoozi, S. And S.H. Sasani. 2009. Vernalization requirement of some wheat and barley genotypes and relationship with expression of cold tolerance under field and controlled condition. Iranian Journal of Field Crop Science, 39(1):113-126.(In Persian with English abstract)

Kafi, M., M. Lahouti, A. Zand, H.R. Sharifi and M. Gholdani. 1999. Plant Physiology. Jahade-e-Daneshghahi Mashhad Press(In Persian)

Steel, R.G.D. and J.H. Torrie. 1980.Principles and Procedures of Statistics: A Biometrical Approach. 2nd Ed. McGraw-Hill, New York.270P. .(Book)

Campbell, G.S. and J.M. Norman. 1989. The Description and Measurement of Plant Canopy Structure. P 1-19. In G. Russell et al. (Eds.) Plant Canopies: Their Growth, Form and Function. Cambridge Univ. Press, Cambridge..(Part of Book)

Food and Agriculture Organization. 2000. Biodiversity: Agricultural Biodiversity in FAO. Retrieved January 12, 2009, from http://www.fao.org/biodiversity. .(Web site)

برای نشریات فارسی زبان با نمایه بین‌المللی:

Bordoli, J. M., E. Cuevas and P. Chacon. 1994. The role of soil organic matter in corn (Zea mays L) yield. Plant Science, 15(3):27-35.(Journal)

Kafi, M., M. Lahouti, A. Zand, H.R. Sharifi and M. Gholdani. 1999. Plant Physiology. Jahade-e-Daneshghahi Mashhad Press(In Persian)(Book)

Steel, R.G.D. and J.H. Torrie. 1980.Principles and Procedures of Statistics: A Biometrical Approach. 2nd Ed. McGraw-Hill, New York.270P. (Book)

Food and Agriculture Organization. 2000. Biodiversity: Agricultural Biodiversity in FAO. Retrieved January 12, 2009, from http://www.fao.org/biodiversity. (Web site)

۱۳. در حروف‌چینی مقاله دقت کنید که بخش‌های مختلف واژه‌های چندقسمتی، مانند »می» مضارع (مانند «می‌شود») و «ها»ی جمع (مانند «کتاب‌ها») و نیز واژه‌هایی مانند روایت‌شناسی و... الزاماً باید با نیم‌فاصله از هم جدا شوند. برای انجام این کار در صفحه کلید، از فشردن هم‌زمان سه کلید «کنترل + شیفت + ۲ **(Ctrl + Shift + 2)** «استفاده می‌شود. **توجه شود:** برای انجام این‌کار، لطفاً از کلید ۲ از ماشین‌حسابِ صفحه‌کلید استفاده نشود. و همچنین از کلیدهای ترکیبی دیگر مانند « **Ctrl + -** » استفاده نکنید، زیرا با سامانه و نرم افزار نشریه همخوانی ندارد.

نحوهٔ ارسال مقاله:

۱. نویسندگان محترم لازم است هنگام ارسال، چهار فایل را بارگذاری کنند: ۱- فایل مشخصات نویسندگان (حاوی فقط مشخصات نویسندگان)، ۲- فایل word اصل مقاله (حاوی متن مقاله بدون مشخصات نویسندگان)، ۳ -فایل تعهدنامه ۴- فایل تعارض منافع .

۲. نویسندگان محترم توجه داشته باشند همه فرم‌های آنلاین و یا فرم‌های تعهدی، الزاما باید در سامانه تکمیل شود. فرم تعهدنامه نویسندگان و فرم تعارض منافع باید کاملاً تکمیل و از طرف نویسندگان امضا و تصویر آن در فایل مربوط در سامانه بارگذاری شود.

۳. ارسال مقاله حتماً باید از طریق سامانهٔ مجله در آدرس http://naqd.guilan.ac.ir انجام شود (تمام مکاتبات نشریه از این طریق انجام خواهد شد.)

DOI:10.22124/naqd.2021.17491.2080
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.13.3
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۲
صفحات ۵-۲۷

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲
مقاله پژوهشی

بررسی گفتمان اکوفمینیسم در رمان *رهش* نوشته رضا امیرخانی براساس الگوی تحلیل گفتمانی فرکلاف

زهرا اسماعیلی خوشمردان [۱]
نگار مزاری [۲*]

چکیده

تخریب منابع طبیعی و مشکلات زیست‌محیطی به دغدغه‌های انسان معاصر تبدیل شده‌اند. بررسی ابعاد این معضلات و رابطه آن با حوزه علوم اجتماعی و علوم انسانی باعث شد تا به نقش انسان در افزایش و یا کاهش آسیب‌های زیست‌محیطی توجه شود. از نظر پیر شونتچه، نظریه‌پرداز زیست‌محیط، زبان و ادبیات نقش مهمی در آموزش مسئولیت‌پذیری اجتماعی نسل آینده، برای رسیدن به توسعه پایدار و حفاظت از محیط زیست ایفا می‌کنند. اکوفمینیسم جنبش فکری است که ادعا دارد بهره‌برداری سودجویانه از منابع طبیعی و نگاه فرودست به زنان با یکدیگر رابطه مستقیم دارد و ازبین‌رفتن تبعیض جنسیتی راهی برای حفظ محیط زیست می‌باشد. در این پژوهش چگونگی بازتاب مؤلفه‌های اکوفمینیسم در رمان *رهش* رضا امیرخانی بررسی خواهد شد، با خوانش اثر بر پایه تحلیل گفتمان انتقادی، رویکرد فرکلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین، نشان می‌دهیم چه رابطه‌ای در جامعه مردسالار، بین تخریب محیط زیست و تمایل بر اقتدار بر زنان وجود دارد. نتایج نشان داد، زن بدن خود را به جهان هستی وام می‌دهد تا بیانگر اندیشه شود، رابطه تعاملی تن زنانه در تارو پود جهان و تجلی هستی در زن پیام نمادین تشابه تسلط توجیه‌ناپذیر مردان در هرم قدرت جامعه مردسالار بر زنان و هستی را دارد که بهره‌برداری بی‌رویه از محیط زیست را به دنبال می‌آورد.

واژگان کلیدی: نظریه فرکلاف، تحلیل گفتمان انتقادی، اکوفمینیسم، محیط زیست، *رهش*.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد، ایران. zahra.esmaeili@mail.um.ac.ir
۲. استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد، ایران. (نویسنده مسئول) * negarmazari@um.ac.ir

۱- مقدمه

در جهان امروز، افزایش شهرنشینی از پیامدهای رشد اقتصادی و توسعه تکنولوژی محسوب می‌شود. با رشد شهرنشینی، معماری شهری تبدیل به یکی از مهمترین دغدغه‌های انسان معاصر شد و با افزایش مصرف انرژی و آلودگی هوا، حفظ و حراست از محیط زیست برای ارتقاءِ کیفیت زندگی، اهمیت ویژه‌ای پیدا کرد. آسیب‌های زیست‌محیطی در اثر مصرف‌گرایی با بهره‌برداری نامناسب از منابع، تولید انواع زباله، کم‌توجهی به انقراض گونه‌های جانوری و انواع آلودگی‌ها به شکلی بی‌سابقه تمام زمین را به‌عنوان زیستگاه بشر با خطر مواجه کرده است. در این میان بررسی عملکرد نادرست انسان و نقش او در ایجاد چنین شرایطی با ضرورت فرهنگ‌سازی برای جلب همراهی انسان معاصر در مقابله با تخریب محیط زیست از اهمیت بسزایی برخوردار است. انسان همواره با محیط زیست و طبیعت در تعامل است و نه تنها برآن تأثیر می‌گذارد بلکه از آن تأثیر می‌پذیرد. آسیب‌شناسی نقش انسان در تخریب محیط زیست، در سایه بررسی ارتباطات و نوع تعامل میان انسان و محیط زیست میسر می‌شود. ارتباطات زیست‌محیطی و چالش‌های مربوط به نوع رابطه انسان با محیط زیست، یکی از محورهای اصلی و اساسی نقد بوم‌گرا محسوب می‌شود، اما آنچه که این تعامل را پررنگ‌تر و برجسته‌تر می‌سازد نقش و جایگاه زنان در حراست از محیط زیست بشری می‌باشد که هسته اکوفمینیسم[1] را تشکیل می‌دهد. جنبشی که زنان و طبیعت را درکنار هم قرار داد و ادعا دارد که تئوری‌های به‌ظاهر روشنفکرانه مردسالار فقط با هدف اقتدار و نگاه فرادست بر زنان نبوده، بلکه این تسلط بر زیستگاه طبیعی بشر، منجر به نابودی حیوانات و محیط زیست نیز شده‌است (نک. عنایت و فتح‌زاده، ۱۳۸۸: ۵۳). اکوفمینیسمی که فرانسواز دوبون[2] مطرح می‌کند بر پایه حمایت از جنبش فمینیسم و جنبش‌های زیست‌محیطی بنا شده‌است و نمود اقتدار مردان بر زنان و طبیعت را در ظهور دو فاجعه طبیعی خلاصه می‌کند، افزایش بی‌رویه جمعیت یا بهره‌برداری نامناسب از زمین‌های کشاورزی (Gandon, 2009: 5). نظریه دوبون، سنتزی از ایده‌های سیمون دوبوار[3] و سیاست‌های زیست‌محیطی مسکوویچی[4] است (Ibid). گرچه در نگاه اول نظریه دوبون با نظریه سیمون دوبوار تعارض دارد، اما نظریات زنانگی

1. Ecofeminism
2. Françoise d'Eaubonne
3. Simone de Beauvoir
4. Moscovici

سیمون دوبوار نیز به بازتعریف طبیعت انسان در قالب هستی‌گرایی می‌پردازد و در قالب جنسیت واقعیت‌های اجتماعی را نشانگر تحمیل فرهنگ جامعه بر زنان می‌داند (Ibid).

مطالعات انسان‌شناسانی چون مید[1](1949) نشان می‌دهد من با «دیگری» رابطه تعاملی دارد، اما در فرهنگ مردسالار رابطه تقابلی زن و مرد با هدف غلبه بر دیگری شکل می‌گیرد. از نظر مید (1928) جنسیت فقط دلالت بر تفاوت‌های بیولوژیک زن و مرد ندارد و جنسیت یک ساختار اجتماعی است. نظریات رویر[2] (2007) نیز با تعریف هویت جنسیتی، باب درک ساختار اجتماعی جنسیت را به وجود آورد. نگاه فرادستانه مردان بر زنان با خشونت همراه است و می‌تواند به شکل برده‌داری مدرن از زنان در فعالیت‌های اجتماعی نمود یابد (Gandon, 2010: 42).

نظریه اکوفمینیسم که زیرمجموعه نقد بوم‌گرا است با اشاره به نقش تعاملی و همزیستی زن و طبیعت، در حوزه زبان و ادبیات از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. نویسندگان بسیاری برای نمایاندن آسیب‌های زیست‌محیطی و نقش انسان در روند این آسیب‌ها، از زبان و ادبیات بهره جسته‌اند. زبان انتقال تفکر است و تفکر اساس هستی‌شناسی است. انسان طبیعت را در راستای خطوط ترسیم‌شده زبان مادری می‌شناسد (پارساپور، ۱۳۹۲ب: ۶۰). زبان مادری مؤلفه‌ای مهم در انتقال میراث فرهنگی و انسانی از یک نسل به نسل دیگر است. به باور نورمن فرکلاف، یکی از برجسته‌ترین افراد در حوزه تحلیل گفتمانی، زبان این قدرت را دارد که به اهداف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی شکل دهد (جهانگیری و بندرریگی‌زاده، ۱۳۹۲: ۵۸). رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، یکی از روش‌های معتبر پژوهشی در حوزه علوم اجتماعی و علوم انسانی محسوب می‌شود. این روش یک نقد میان‌رشته‌ای است که درصدد کشف کاربرد زبان به‌عنوان ابزار ساخت ایدئولوژی در جامعه است (همان‌جا).

هدف از نگارش این مقاله بررسی گفتمان اکوفمینیسم در رمان *رهش* از رضا امیرخانی براساس الگوی گفتمانی فرکلاف می‌باشد. پژوهش حاضر با استفاده از الگوی گفتمانی فرکلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین، می‌کوشد تا به بررسی مؤلفه‌های اکوفمینیسم براساس تحلیل گفتمان انتقادی در رمان *رهش* بپردازد. بازخوانی روساخت و ژرف‌ساخت این اثر با بهره از تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، درواقع کمک به درک و تبیین مؤلفه‌های اکوفمینیستی در این اثر خواهد بود.

---

1. Mead
2. Rouyer

امیرخانی جایگاه ویژه‌ای در ادبیات معاصر ایران دارد و به‌واسطه آثارش جوایز بسیاری را از آن خود کرده‌است. او نخستین کتاب خود را با نام *ارمیا* در سال ۱۳۷۴ منتشر کرد که در جشنواره آثار بیست سال دفاع مقدس برگزیده شد و جایزه بیست سال ادبیات داستانی ایران را به خود اختصاص داد. همچنین در نخستین دوره جشنواره مهر و دومین جشنواره دفاع مقدس مورد تقدیر قرار گرفت. مجموعه داستان‌های کوتاه *ناصرِ ارمنی* دومین اثر وی است که در سال ۱۳۷۸ منتشر شد. سومین اثر او در سال ۱۳۷۸ با نام *من او*، از سوی منتقدین به‌عنوان شاهکار ادبی شناخته شد. امیرخانی برای نوشتن *من او* نزدیک دو سال از عمرش را وقف مطالعه آثاری درباره تهران قدیم کرد. این کتاب در دومین جشنواره مهر مورد تقدیر قرار گرفت و یکی از سه کتاب برگزیده منتقدان مطبوعات و سه کتاب برگزیده سال ۷۹ بود. کتاب *ازبه* در سال ۱۳۸۰ به بازار آمد و به بیان گوشه‌ای از سختی‌های زندگی در دوران جنگ و بعد از آن پرداخت (نک. ملاحسینی، ۱۳۹۱).

امیرخانی بعد از چند سال دوری از نویسندگی در سال ۱۳۹۶ با داستان *رهش* به عرصه نویسندگی بازگشت. او در این اثر به نقد نحوه مدیریت کلان‌شهرها و سبک زندگی شهری در عصر مدرنیته پرداخته‌است. *رهش* برشی بسیار کوتاه از زندگی یک خانواده سه‌نفره است. داستان از دید زن میانسالی به نام لیا روایت می‌شود. لیا و همسرش معمار هستند اما بینش متفاوتی از مؤلفه‌های معماری دارند، درنظرنگرفتن نیازهای فردی و جمعی در مدیریت نظام شهری و توسعه نامتوازن شهری موضوع مورد بحث و گفتگوهای آنهاست. دراین‌میان بیماری آسم پسر کوچکشان ایلیا که ناشی از آلودگی شهر تهران است، به این کشمکش‌ها دامن می‌زند.

در این پژوهش ابتدا به معرفی کوتاهی از الگوی گفتمانی فرکلاف و گفتمان اکوفمینیسم می‌پردازیم و سپس چگونگی بازتاب مؤلفه‌های اکوفمینیسم در رمان *رهش* را طبق نظریه فرکلاف در سه سطح: توصیف، تفسیر و تبیین، نشان خواهیم داد.

۱-۱- پیشینه پژوهش

در ایران مطالعات با رویکرد اکوفمینیسم بیشتر در حوزه علوم اجتماعی صورت گرفته‌است. از میان پژوهش‌های ادبی در این حوزه می‌توان از مقاله دیانوش صانعی و جلال سخنور (۱۳۹۶) نام برد که به بررسی رمان *ندیمه* اثر مارگارت اتوود می‌پردازد.

اما ازجمله پژوهش‌های انجام‌شده روی آثار امیرخانی می‌توان به مطالعات سبک‌شناسی و زیبایی‌شناختی کتاب‌های *ارمیا*، *من او*، *بیوتن و ازبه* اشاره نمود. در مقاله‌ای با عنوان «رویکردی در تحلیل و نقد رمان‌های انقلاب اسلامی با تأکید بر نقد رمان‌های رضا امیرخانی»، شکردست و دیگران (۱۳۹۳) به بررسی پژوهش‌های انجام‌شده بر روی آثار امیرخانی پرداخته‌اند. با وجود این در جستجوهای ما، تنها یک مورد پژوهش مرتبط با مقاله حاضر، بر رمان *رهش* مشاهده شد. سیده سارا موسوی‌پور (۱۳۹۸) ویژگی‌های «لیا» را به‌عنوان یک زن و شخصیت اصلی داستان با توجه به ارزش‌های فمینیسم، مورد مطالعه قرار داده و در بخشی از این پژوهش، نویسنده به‌طورمختصر به مبحث اکوفمینیسم در این اثر نیز پرداخته‌است. در زمینه محور اصلی پژوهش پیش‌رو یعنی تحلیل گفتمان اکوفمینیسم این اثر براساس نظریه فرکلاف تحقیقی انجام نگرفته‌است.

۲- الگوی گفتمانی فرکلاف

گفتمان به تمام پدیده‌هایی اشاره دارد که بیانگر نوعی از کنش‌های تقابلی و رابطه میان آنها باشد و از طریق گفتار یا نوشتار یا نمود تصویری ایجاد می‌شود (ملکی و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۹).

طبق نظر نورمن فرکلاف، یکی از شاخص‌ترین افراد در زمینه نظریه تحلیل گفتمان انتقادی، یکی از خصوصیات بارز گفتمان‌های مسلط بر جامعه تبدیل آن به باورها و احساسات مشترک جامعه است. به‌عبارت‌دیگر قدرت گفتمان می‌تواند در جهت تولید گفتمان جدید و طبیعی‌سازی یک ایدئولوژی حرکت کند و در این روند گفتمان‌هایی که متعلق به طبقات یا گروه‌های پرقدرت می‌باشند، تبدیل به گفتمان‌های مسلط جامعه می‌شوند (جهانگیری و بندرریگی‌زاده، ۱۳۹۲: ۶۶).

فرکلاف مقصود اصلی تحلیلِ گفتمان انتقادی را بارزنمودن وجه پنهانی گفتمان‌ها می‌داند، تحلیل گفتمان انتقادی قادر است وجه ایدئولوژیکی و پنهانی آنچه را که طبق نظام‌ها و ایدئولوژیک‌ها طبیعی جلوه داده شده‌است آشکار نماید. به‌عبارت‌دیگر نظام‌ها و ایدئولوژی‌های اجتماعی و گفتمان رابطه‌ای دوسویه دارند، یعنی ساختارهای اجتماعی ویژگی‌های گفتمان و گفتمان نیز ساختارهای اجتماعی را تعیین می‌کنند. طبق نظر فرکلاف برای آشکار نمودن وجوه پنهانی گفتمان علاوه بر یافتن ویژگی‌های مخصوص هر گفتمان، باید ساختارهای اجتماعی مربوط به آن را نیز آشکار کرد (همان: ۶۶-۶۷).

فرکلاف برای انجام تحلیل گفتمان، سه سطح از تحلیل را لازم می‌داند: سطح اول تحلیل که توصیف نام دارد به بررسی نوع ادبیات، دستور زبان، واژگان، افعال می‌پردازد و روابط معنایی آنها را مطالعه می‌کند (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۹). سطح دوم تفسیر نام دارد که به بررسی متن از خلال محتویات درون متن و دانسته‌های شخصی تفسیرگر می‌پردازد. در این سطح مفسر با توجه به آنچه که در متن آمده و اطلاعات و دانش پیش‌زمینه‌ای خود، به بررسی متن می‌پردازد (همان: ۲۱۵). درنهایت سطحی که رابطه میان گفتمان بررسی‌شده و بافت اجتماعی آن را آشکار می‌سازد سطح تبیین نام دارد. در این سطح تأثیرات متقابل میان گفتمان‌ها و ساختارهای اجتماعی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد (همان: ۲۴۵).

فرکلاف این معیارها را برای بررسی تحلیل گفتمان انتقادی مشخص نمود، معیارهایی که زمینه را برای پژوهش‌های میان‌رشته‌ای و تشکیل گونه‌های جدید از تحلیل گفتمان انتقادی فراهم کرده‌است. بااین‌وجود فرکلاف این معیارها را معیارهایی تعدیل‌پذیر و تغییرپذیر می‌داند (جهانگیری و بندرریگی‌زاده، ۱۳۹۲: ۶۵).

۳- نظریه اکوفمینیسم

با توجه به نقش و جایگاه زن در قرن حاضر و آگاهی انسان‌ها از ضرورت حفظ محیط زیست، اکوفمینیسم تلاشی در جهت رسیدن به عدالت زیست‌محیطی است. این اصطلاح برای اولین بار توسط فمینیست فرانسوی فرانسواز دبون[1] در دهه ۱۹۷۰ مورد استفاده قرار گرفت، اما آغاز این جنبش در دهه ۱۹۸۰ در ایالات متحده بود و سپس در سراسر جهان گسترش یافت. اکوفمینیست‌ها اعتقاد دارند که ایدئولوژی سرکوب‌گر نژادی و طبقاتی با جهان‌بینی که طبیعت را مورد استثمار قرار می‌دهد از یک جنس است و تسلط توجیه‌ناپذیر بر زنان، حیوانات و طبیعت را نیز در بر می‌گیرد (پارساپور، ۱۳۹۲ب: ۲۱۹). اکوفمینیسم بر پایه این استدلال شکل گرفت که دوگانه‌انگاری فرهنگ و طبیعت، منطق و احساس، منجر به ارتباط تقابلی مرد و زن می‌گردد.

گرتا گارد[2] در کتاب *اکوفمینیسم، زنان، حیوانات و طبیعت*[3] (1993) براساس دیدگاه اکوفمینیسم، تأکید بر پیوند میان محیط زیست، حقوق حیوانات و حقوق زنان دارد. او

1. Françoise d´Eubonne
2. Greta Gaard
3. Living Inter Ecofeminism: Women, Animas, Nature

انسان‌محوری و اهداف نظام سرمایه‌داری و نظام طبقاتی و سلسله‌مراتبی را عامل اصلی بحران زیست‌محیطی می‌شمارد، او این ساختار را مردمحور می‌داند. شیلا کالینز[1] نیز در اثر خود تحت عنوان *یک بهشت متفاوت و زمین: یک دیدگاه فمینیستی بر دین*[2] (1974) تأکید دارد که مردسالاری توسط چهار عنصر به‌هم‌وابسته حمایت می‌شود: تبعیض جنسیتی، تبعیض نژادی، نابودی زیست‌محیطی و فاصله میان طبقات اجتماعی.

در این راستا اکثر نظریه‌پردازان اکوفمینیست بر سه مسأله محوری تأکید دارند: همزیستی زنان با طبیعت، ارتباط بین استثمار زن و طبیعت، نقش زنان در حل مشکلات زیست‌محیطی (عنایت و فتح‌زاده، ۱۳۸۸: ۴۷)، که نشانه‌های این سه عامل در رمان *رهش* مشهود است.

در این پژوهش با بهره از روش فرکلاف و نقد زیست‌محیطی، نقش نابرابری جنسیتی در ایجاد آسیب‌های زیست‌محیطی بررسی خواهد شد. تحلیل گفتمان موجود در متن به کشف ایدئولوژی نهفته در آن کمک خواهد کرد.

۴- سطح توصیف در رمان *رهش*

۴-۱- هم‌نشینی واژگان مربوط به زنان و طبیعت

رمان *رهش* نقدی بر توسعه نامتوازن شهری در تهران و تبعات نادیده گرفتن مؤلفه‌های زیست‌محیطی است. برای لیا شخصیت اصلی داستان، خانه‌ای که در آن زندگی می‌کند، نماد امنیت و آرامش است. دغدغه اولیه لیا مانند دمتر[3] مادر زمین که وظیفه حاصلخیزی زمین را به عهده دارد، فرزندش می‌باشد. لیا مایل است حضور فعالی در جامعه داشته باشد اما دیدگاه‌های او برای شوهرش ارزشی ندارد. او به‌تدریج به زنانگیش شک می‌کند، اما در همه‌حال به طبیعت می‌اندیشد، بدن خود را به جهان هستی وام می‌دهد تا جایی که خود را با طبیعت یکی می‌داند. تن ادراک‌محور زنانه‌اش رسانه‌ای برای ارتباط با محیط زیست می‌شود و تأثیر مخاطرات زیست‌محیطی شهری بر سلامتی فرزندش، موجب برداشتن فاصله بین دغدغه‌های زندگی شخصی و اجتماعی لیا در جهت حفظ محیط زیست می‌شود. هم‌نیشینی واژه‌هایی که به ویژگی‌های زنانه اشاره دارند در کنار مؤلفه‌های طبیعی در همه‌جای رمان به چشم می‌خورند. اما واژه‌هایی که اشاره بر پیشرفت تکنولوژی دارند نیز

1. Sheila Collins Living Inter Ecofeminism: Women, Animas, Nature
2. A Different Heaven and Earth: A Feminist Perspective on Religion
3. Demeter

نشان از جامعه مدرن ولی جایگاه سنتی زنان دارد: «خیال می‌کردم ما زن‌ها هم مثل ماهی آکواریوم با لب‌هایمان بی‌صدا می‌گوییم «یو» و از دهان‌مان حباب بیرون می‌دهیم؛ حالا می‌فهمم که نه [...] قبلش، تو دل زن‌ها ماشین لباسشویی کار می‌گذارند و دکمه‌اش را روشن می‌کنند. شاید هم روی تایمر بوده‌است ماشین لباسشویی زنان عالم [...] به وقتش همه باهم روشن می‌شوند» (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۴۷).

راوی با استفاده از واژه ماشین لباسشویی به جامعه مدرن اشاره دارد، اما این وسیله در جامعه پدرسالار ابزار فعالیت زنانه به شمار می‌آید، او نه تنها خود بلکه تمام زنان عالم را ابزاری در خدمت جامعه مدرن می‌بیند و زنان را به ماشین لباسشویی تشبیه می‌کند. انسان با ورود به دنیای ماشینی امکان حس ادراکی طبیعت و دریافت عطر طبیعت و نوازش جهان‌هستی را از دست می‌دهد و فاصله با طبیعت باعث اضطراب می‌گردد، اما لیا برای کم‌کردن فاصله با طبیعت همزمان زنان را با ماهی‌ها مقایسه می‌کند. همذات‌پنداری لیا با طبیعت در بخش دیگری از کتاب نمود روشن‌تری دارد: «صدای شکستن ساقه جوری است که انگار می‌کنم استخوان خودم شکست» (همان: ۳۰). در جایی دیگر می‌خوانیم: «شاید مال قطعات شکسته بشقاب سفالین باشد که بوی پنهان را بعد از سال‌ها از دلشان بیرون ریخته‌اند [...] مثل گازهای شِل که این روزها می‌گویند تو امریکا بیرون می‌زنند از داخل تخلخل سنگ‌ها» (همان: ۱۱). نویسنده از بشقاب سفالین که از خاک و آب ساخته شده‌است، به‌عنوان نمادی برای بیان عشق در وجود زن استفاده می‌کند. آنچه این نمادسازی را برجسته می‌کند وجود این عناصر طبیعی است. اما بوی قطعات سفالین بشقاب با گازهای شِل در تخته‌سنگ‌ها مقایسه می‌شود و همان‌طور که مرد قصه عامل شکستن بشقاب است، در خروج گازهای شِل و تخریب طبیعت نیز دولتمردان آمریکا مقصر هستند. نویسنده درواقع اشاره‌ای دارد به یکی از روش‌های تولید نفت در آمریکا، که طی آن مواد شیمیایی سمی وارد آب‌های زیرزمینی شده و علاوه بر نفوذ مواد سمی نظیر آرسنیک به منابع آب و خاک، با شکاف‌هایی که در لایه‌های زیرزمین ایجاد می‌کند باعث خروج گازهای شل و زلزله می‌گردد (نفتی‌ها، ۱۳۹۷). از سوی دیگر در بین تمدن‌های نخستین و باورهای اساطیر ملل کهن، روایت آفرینش انسان از گل با آمیخته‌شدن دو عنصر آب و خاک مضمونی است که تکرار می‌شود، در کتاب‌های مقدس نیز، انسان با درهم‌آمیختن دو عنصر خاک و آب پدید آمده (نک. کاویانی پویا، ۱۳۹۶)، امیرخانی با بهره از این دو عنصر، جایگاه زن در نظام خلقت را

مطرح می‌کند و به نقش تعیین‌کننده‌اش در بقا و گسترش نسل انسان اشاره دارد. هویت مادر لیا در طبیعت معنا می‌یابد گویی پس از مرگ مادر، طبیعت‌شهری از بین رفته‌است (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۷) و دیگر در آسمان شهر نور و روشنی ناب یافت نمی‌شود «قبل‌ترها نور می‌خورد وسط قلب مادر من و باقی‌اش فتوسنتز می‌شد وسط موهای آویزان بید مجنون [...] یک قطره از نور حرام نمی‌شد» (همان: ۱۸). نویسنده با تن ادراک محور مادر که قابلیت ارتباط با عناصر هستی را دارد، هویت تن‌مدار زنانه را غرق در هستی به تصویر می‌کشد. در خاطرات کودکی لیا، حضور طبیعت و به‌ویژه این درخت بید مجنون آشکار است. هرگاه راوی خاطره‌ای از کودکی خود ذکر می‌کند، علاوه بر پدر و مادر، حضور بید مجنون نیز به چشم می‌خورد (همان: ۱۴-۱۵). تن مادر گشایش‌یافته بر هستی، با بید مجنون گره خورده‌است (همان: ۱۶) لیا فرزند هستی است و تلاش برای حفظ این درخت دارد.

راوی حتی در بحث با همسرش از طبیعت و حفظ آن سخن می‌گوید. او نمی‌خواهد با نقل مکان از خانه پدری به آپارتمان، فضای سبز را ازدست بدهد. «عصبانی‌ام. می‌خواهم از بید مجنون بگویم که در تراس هیچ آپارتمانی جا نمی‌شود» (همان: ۱۳). درخت به‌عنوان میراث نمود می‌یابد، لیا تمام تلاش خود را می‌کند تا آن را برای نسل بعد حفظ کند، بااین‌وجود درنهایت تسلیم خواست شوهرش می‌شود. «تمامش می‌کنم [...] می‌خواهم دوستش بدارم [...] می‌خواهم زنش باشم با همه زنانگی‌ام» (همان: ۱۳).

نویسنده از معماری بهره می‌جوید تا ساختار جامعه مردسالار را به تصویر بکشد. طراحی دکور پنت‌هاوس فرازنده به صورتی است که گویی از وسط نصف شده‌است: «سالن انگار نصفه است. ادامه‌ای دارد که نیست» (همان: ۳۷) خانه‌ای که در اولین نگاه ناقص بودنش به چشم می‌آید، راوی بلافاصله به مجسمه زن در کنار خانه اشاره دارد: «نگاه می‌کنم بالای آب‌نما مجسمه‌ای سنگی است از یک زن چاق که آناهیتا نیست؛ زن چاق سنگی دستش را مشت کرده‌است دور پستانش و آب از نوک پستان سرازیر می‌شود پایین» (همان: ۳۷). مجسمه این زن در کنار چنین خانه‌ای، ناقص بودن زن بدون مرد را انعکاس دهد. در خانه‌ای که تمام تزئینات آن نصفه است وجود یک زن بدون همتای مذکر خود نشان از ناقص بودن زن بدون مرد است. از نظر لیا مجسمه هیچ شباهتی به آناهیتا الهه باروری ندارد اما از نظر فرازنده که درکی از طبیعت و مولفه‌های طبیعی ندارد الهه باروری است (همان: ۱۳۹). در انتهای داستان،

فرازنده مجسمه زئوس را برای کامل شدن این مجسمه زن تهیه می کند و در زمانی که طرح خانه تکمیل می شود شد آن را کنار مجسمه زن می‌گذارد (همان: ۱۳۹).

فصل چهار کتاب، از زبان زن دیگری به جز لیا روایت می‌شود، زنی که در اصل نماد شهر تهران است. طبیعت‌شهری در تار و پود جسم او تنیده شده و زنانگی‌اش در اثر آسیب‌های زیست‌محیطی تهدید می‌شود. صدمات وارده به محیط زیست نتیجه مدیریت نامناسب مردان در هرم قدرت است. این زن دچار بحران هویت شده و از خود می‌پرسد: «آیا من زنم؟». او آلودگی‌های تهران را با فیزیک بدنی خود پیوند می‌دهد:

«پهلوهام چربی اضافه آورده‌اند. از این‌طرف بگو کوه بی‌بی‌شهربانو و سه‌راه افسریه، از آن‌سو بگو شهریار و کرج [...] یادش به‌خیر، جوانی‌هام چه کمرباریک بودم [...] بگو نارمک تا آیزنهاور[...] وای[...] مگر حالا پیر شده‌ام؟ پام چاق شده‌است و متورم. رگ‌های سیاه بیرون زده‌است. باید جوراب واریس بپوشم. جوراب واریس یک پام را می‌کند بزرگراه نواب و پای دیگر را بزرگراه دارآباد-پیروزی. قبل‌ترها پاهام مثل جردن و ولی‌عصر بودند. قبل‌ترترها مثل لاله‌زار نو و سپهسالار و حالا [...] بزرگ و زشت و بدقواره [...] مثل دو بزرگراه پرترافیک. آخ گفتم پا و لاله‌زار [...] پا و سپه‌سالار [...] راسته کافه [...]راسته کفش [...] و حالا لامپ و الکتریکی و چاپ و چاپخانه [...] ناخن شست پای چپم هم روز به روز سیاه‌تر می‌شود و بزرگ‌تر [...] نمی‌توانم کوتاهش کنم [...] همین‌جور بزرگ می‌شود: شده‌است مثل قبر دهان‌بازکرده‌ای که منتظر میت است» (همان: ۷۶).

او این آلودگی‌ها را عامل بروز بیماری‌های خود می‌داند:

«نه گلبول قرمز دارم، نه گلبول سفید. من دیگر فقط گلبول سیاه دارم. گلبول‌های سیاهی که تو هم می‌لولند و راه باز می‌کنند و همه‌جا را سیاه می‌کنند. مثل موتورهای کرایه‌ای کنار ناصرخسرو. مثل کامیون‌های حمل نخاله که شب‌ها می‌تازند در میان رگ‌هام تا یک بار اضافه ببرند تا دم صبح... آزمایش می‌گیرند و می‌گویند هوا باید یک‌پنجم اکسیژن داشته باشد و چهارپنجم نیتروژن و باقی گازهای بی‌اثر و... آزمایش می‌گیرند و من خود جدول مندلیوف می‌شوم [...] مندلیوف [...] زنم آیا من؟» (همان: ۷۷).

تولید زباله و بهره‌برداری بی‌رویه از طبیعت «کامیون‌های حمل نخاله»، موجب دوری انسان از طبیعت بکر و تخریب محیط زیست و سبب بیماری جسمی و روحی در این زن شده‌است. آلودگی هوا ناشی از صنعتی شدن جوامع انسانی، همزیستی انسان و طبیعت را

برهم زده و زندگی این زن را تهدید می‌کند: «ریه‌ام عفونی شده‌است انگار [...] در دم و بازدم، دود زقوم بیرون می‌دهم» (همان: ۸۷).

تعامل زنان با طبیعت در جهت ترسیم چشم‌اندازی است که با استفاده از استعاره‌ها، طبیعت به‌عنوان یک ارگانیسم واحد، در فضای استثمار مردانه نمود یابد. این استعاره‌ها نقش مهمی برای پیوند توصیفی تصاویر با ابعاد اجتماعی در راستای سودجویی متولیان قدرت و تخریب محیط زیست ایفا می‌کنند.

۴-۲- هم‌نشینی واژگان طبیعت و آلودگی‌های زیست‌محیطی

نویسنده سه نمونه از مهمترین آلودگی‌های زیست‌محیطی یعنی آلودگی هوا، آلودگی خاک، و آلودگی آب در تهران را توصیف می‌کند: «زیر آفتاب تند و هرم گرمای تابستان، وسط وارونگی هوا و آلودگی پاییز، میان برف و زمهریر سیاه زمستان، خیال می‌کرد اگر سرش را بیرون بیاورد از پنجره ماشین، بیشتر نفس می‌کشد» (همان: ۲۰-۲۱). وقتی راوی از تغییرات در چرخه فصول سال صحبت می‌کند، واژگان «وارونگی هوا» و «آلودگی پاییز» نشان‌دهنده شدت میزان آلودگی هوا است، این آلودگی چنان در زندگی مردم تهران رخنه کرده‌است که نمود آن حتی در چرخه طبیعی فصل‌ها نیز آشکار است. واژه «ماشین» نیز به‌عنوان آلاینده زیست‌محیطی نقش انسان را در آسیب به محیط زیست آشکار می‌کند.

در قسمتی از رمان، لیا، قهرمان زن داستان، زمین می‌خورد «صورتم روی خاک است. خاک هم بوی خاک نمی‌دهد [...] بوی روغن سوخته می‌دهد انگار» (همان: ۳۱). گیاه از خاک می‌روید و فرزند در درون مادر شکل می‌گیرد. خاک و زن مظهر رویش و آفرینش می‌باشند. زمین پاک است و زایش و رویش گیاه از مظهر این مادر مقدس است، اما خاک از دست انسان‌ها در امان نمانده و گرفتار آلودگی شده‌است. نویسنده با پیوند جسم زن و زمین درصدد تأکید بیشتر روی این نوع آلودگی است.

با وجود این امیرخانی از آلودگی آب نیز غافل نبوده: «به ایلیا می‌گویم: _من با بابا می‌نشستم همین‌جایی که الآن با هم نشسته‌ایم. بعد صبر می‌کردیم تا آب راه بیافتد [...] بسته به فصل، اگر بهار بود، شکوفه‌های گیلاس می‌آمدند [...] اگر تابستان بود، سردرختی‌ها [...] گاهی سیب شمیران هم می‌آمد [...] ایلیا نگاه می‌کند به آب که برگ‌های خشک را می‌غلتاند و می‌آورد [...]

بعد آرام آرام ته‌سیگارها را. بعد لیوان‌ها و ظرف‌های یک‌بارمصرف را. بعدتر بطری‌های آب معدنی را [...] بعدتر با سر و صدا قوطی‌های نوشابه را [...]» (همان: ۱۴۲-۱۴۳).

مصرف‌گرایی سبب آلودگی آب شده و انواع زباله بر عمق و بحران تخریب محیط زیست دامن زده است. لیا از زمانی سخن می‌گوید که منظره جوی آب سرشار از زیبایی بوده، اما آنچه ایلیای کوچک می‌بیند جوی آبی پر از زباله و آلودگی است. این گفتگو اهمیت آموزش مسئولیت‌پذیری اجتماعی نسل جدید را در برابر تخریب محیط زیست یادآوری می‌کند.

لیا به‌عنوان معمار با تدابیر پایدار در طراحی ساختمان، به کاهش آلودگی‌های زیست‌محیطی در جهت تأمین سلامت کودکان تهرانی توجه دارد: «پنجره عریض می‌گرفتم که فرزندان ساکنان، باد غرب تهران را حس کنند تا آلوده‌گی کمتر آزارشان بدهد» (همان: ۲۳). اما متولیان مرد که به محیط زیست اهمیت نمی‌دهند در پی سودجویی، این تدابیر را نمی‌پذیرند و لیا اخراج می‌شود. علا، همسر لیا، در شهرداری کار می‌کند؛ اداره‌ای که متولیان مرد در آن هیچ اهمیتی برای محیط زیست شهری تهران قائل نیستند و طبق نظر نویسنده تنها به فکر ساخت‌وساز بیشتر و سوجویی می‌باشند. لیا تمام مشکلات زیست‌محیطی و آلودگی‌های تهران را از چشم علا و مدیریت نادرست متولیان مرد در اداره می‌بیند. «ضربه کاری دوم همان ربط آلودگی است به مدیریت شهری در اداره‌هاشان!» (همان: ۳۶).

تضاد در تصویر طبیعت پاک و زیبای قدیمی با محیط زیست آلوده کنونی، نشان می‌دهد که محیط زیست و مام زمین قربانی تدریجی صنعتی‌شدن جامعه در نتیجه مدیریت نادرست و سودجویی سازمان‌ها شده‌است.

۴-۳- الگوی استفاده از زبان میان دو نسل متفاوت

تفاوت زبان دو نسل در این اثر نشان از تفاوت‌های فرهنگی بین‌نسلی دارد. در زبان احساسی لیا که نماینده نسل گذشته است علاقه و انس با طبیعت موج می‌زند اما زبان ایلیا نشان از جامعه صنعتی دارد. ایلیا تاب فلزی می‌خواهد، فلز نماد جامعه صنعتی است: «- یک تاب دیگر برات درست می‌کنم. من تاب فلزی دوست ندارم ایلیا. اصلاً دوست ندارم تاب آهنی باشد. - من دلم {ظرف}رفت برای تاب آهنی! - ضعف نرود دلت. دوباره درست می‌کنم برایت؛ با همان طناب کنفی. آخر من طناب پلاستیکی را هم دوست ندارم. طناب کنفی را می‌بندم به درخت [...]» (همان: ۴۵).

لیا هنگامی که به جامعه صنعتی اشاره می‌کند، نقش زباله‌های پلاستیکی را در آلودگی زیست‌محیطی برجسته می‌سازد (همان: ۹۷). در مطالعه نقش مخرب توسعه صنعتی، اهمیت زباله‌های پلاستیکی به‌قدری است که در ادبیات انگلیسی زیرمجموعه‌ای به‌عنوان ادبیات زباله در مطالعات بوم‌گرا وجود دارد (Schoentjes, 2015: 116).

گسست رابطه نسلی با طبیعت، در گفتگوی مادر و فرزند نیز نمایان می‌شود:

«راه می‌افتیم. به‌ش می‌گویم که زمان بچگی چه‌جور با بابا از کوه بالا می‌رفتیم. چه آب و هوایی بود و چه‌قدر اینجا درخت داشت. ایلیا می‌گوید:_اما چراغ نداشت! راست می‌گوید، چراغ نداشت. سنگ فرش نداشت اوایل راه. نیمکت نداشت وسط راه. یک‌هو چیزی یادم می‌افتد. به ایلیا می‌گویم _چراغ نداشت دارآباد، اما الاغ داشت!_نه [...] وقتی برق نداشت، چه‌جوری الاغ داشت؟ خنده‌ام می‌گیرد. برق چه ربطی دارد به الاغ؟ برایم توضیح می‌دهد:_ بابایت سکه می‌انداخت توش و لیا سوارش می‌شد [...] آهنگ هم می‌زد. ولی برق چی؟!! باورش نمی‌شود که الاغ واقعی بود» (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۴۹).

تنها تصویری که این کودک از الاغ در ذهن دارد تصویر یک الاغ ماشینی است. ماشین نماد تکنولوژی و صنعت است. دستگاهی که جایگزین یک حیوان زنده شده‌است و در ضمیر این کودک بیشتر از همتای طبیعی خود نمود دارد.

در شعرهای کودکانه این نسل برخلاف آنچه که در گذشته شاهد آن بوده‌ایم، نشانی از طبیعت و زیبایی‌هایش یافت نمی‌شود. «_درسته ریزه میزه‌م/چه‌کار کنم، ماتیزم! [...] پدربزرگ تریلی/ دوستت داریم ما خیلی! [...] نه خیلی دراز نه کوتام/ برای همین تویوتام! [...] تپل مثل آخوندام/ سانتافه هیوندام [...] بشو(ر) با آب و تایدی/ به‌به عجب پرایدی! باید هر اتومبیل، یا به قول ایلیا، هر قانیا برای خودش شخصیتی داشته باشد» (همان: ۲۹).

در شعرهای کودکانه ایلیا اتومبیل‌ها زنده‌اند. آنها حرف می‌زنند، شعر می‌خوانند. اتوموبیلی که جان گرفته و شخصیت دارد و به‌عنوان دوستی مهربان در کنار کودک زندگی می‌کند. اما بیماری آسم ایلیا نشان از آلودگی شهری و توسعه بی‌رویه جامعه صنعتی است (همان: ۸). آلودگی هوای تهران تنها کودک داستان را که نمادی از نسل آینده است درگیر بیماری آسم کرده‌است.

لیا تلاش می‌کند تا فرزند خود را با طبیعت آشنا کند و زندگی و زنده‌بودن را حاصل ارتباط با مادر طبیعت می‌داند و برای ایلیا توضیح می‌دهد «-زنده‌بودن یعنی متصل‌بودن به

مادر طبیعت. هرچیزی که به مادر طبیعت متصل باشد زنده است. درخت تکان نمی‌خورد اما زنده است [...] چون ریشه در خاک دارد» (همان: ۵۲).

۵- سطح تفسیر در رمان *رهش*

در سطح تفسیر به بررسی متن از خلال محتویات درون متن می‌پردازیم و بافت بینامتنی دخیل در شکل‌گیری متن با مطالعه وجه اشتراک متن با گفتمان‌های مشابه در سایر متون ادبی، بارز خواهد شد. در رمان *رهش* شخصیت اصلی داستان، لیا زن منفعلی نیست، او راوی داستان است، یک زن معمار است اما به مردان وابسته است. نویسنده با بیانی غیرمستقیم، رفتار برتری‌جویانه مردان را نسبت به زنان نقد کرده‌است. در متن بر نقش پررنگ مردان به عنوان متولیان قدرت و سوءمدریت در سودجویی بی‌رویه و نابودی منابع زیستی تأکید شده‌است. با توجه به بسامد واژگان مربوط به زنان، طبیعت و آلودگی، امیرخانی در این رمان دیدگاهی اکوفمینیسمی را به تصویر کشیده که نهایت به جایگاه فرودست زنان در جامعه اشاره دارد. نویسنده با روشی هدفمند زنی درمانده را خلق کرده‌است که در پیشبرد اهداف زیست‌محیطی خود ناتوان است. امیرخانی تا جایی پیش می‌رود که توجه خود به حقوق زنان و محیط زیست در جامعه را از زبان شخصیت زن داستان بازگو می‌کند. نویسنده با ارائه فهرستی از تخریب‌های زیست‌محیطی و آلودگی‌های شهر تهران، توصیفی از درماندگی زنان داستان در حراست از محیط زیست دارد. آسیب‌های زیست‌محیطی وارده بر شهر تهران که در تن زنانه نماد یافته، ناشی از سیطره قدرت مردانه است. این آلودگی‌ها، زنان آگاه را برای رسیدن به روزهای آرمانی به تکاپو می‌اندازد. برای شخصیت لیا ساختن شهری بدون آلودگی (همان: ۲۱-۲۲) یک هدف به حساب می‌آید.

بی‌بهره بودن زنان از قدرت اجرایی در این رمان، ریشه در فرهنگ و سنّت دارد. لیا طبق هنجارهای جامعه مردسالار عمل می‌کنند و در موقعیت فرودست نسبت به مردان قرار می‌گیرد. زنان در چنین جوامعی با دادن حق مدیریت به مردان به آنان اختیار اعمال قدرت می‌دهند. دور بودن زنان از قدرت، باعث می‌شود در این ساختار مردبرتری، زن در تعریف هویت زنانه خود دچار ابهام شوند. نویسنده نشان می‌دهد که در این جامعه جایگاه زنان و مردان براساس استعدادها و توانایی‌ها تعریف نشده‌است. لیا در مورد هویت زنانه خود شک می‌کند:

«زنم آیا من؟ نمی‌دانم. جوری که علا به من می‌نگرد، زن نیستم؛ دیواری هستم روبه‌روی مسیر پیش‌رفت شغلی. جوری که پزشک بیمارستان اختر به من نگریست، زن نیستم؛ راننده‌ای هستم عصبی که هنوز فرهنگ استفاده از پارک اختصاصی را فهم نکرده‌است. نه خوش‌اندامم نه رعنا [...] جوری که ایلیا به من می‌نگرد شاید کمی زن باشم؛ زنی از جنس مادران [...] و جوری که چوپان کوهی به من نگریست، شاید زن باشم؛ وقتی ترسیدم و جمع‌تر نشستم تا ایلیا را پس بیاورد [...] در خطی طولانی از زمان، کنار چشمه درازلش دارآباد، اول نقطه‌ای از مکان بود که زن بودم» (همان: ۸۹).

در جایی دیگر می‌خوانیم: «بیرون می‌رویم از بیمارستان. تلفن را خاموش می‌کنم که حوصله رد کردن تماس‌های علا را ندارم. با خودم فکر می‌کنم نکند اصلاً دیگر چیزی از زنانه‌گی در من باقی نمانده باشد [...] نه علا می‌خواهدم، نه دربان و نه دکتر[...] مثل یک خانم با من حرف نمی‌زنند[...]» (همان: ۶۸).

در چنین وضعیتی، زنان برای حضور کنشمند در جامعه با موانع بسیاری روبه‌رو می‌شوند. لیا به این باور رسیده‌است که فرهنگ غالب بر جامعه (هژمونی مردانه) او را را به حاشیه رانده، اما اجازه عدول از این مسیر را ندارد.

مقوله محیط زیست شهری در کنار تبعیض جنسیتی یکی از محورهای اصلی رمان است. امیرخانی در خلال توصیف تخریب‌های زیست‌محیطی، مردان را عامل این امر می‌داند. در این اثر مردان از سه طبقه اجتماعی متفاوت، به طبیعت بی‌توجه شده‌اند:

«از همان شکاف دیوار ما و آقای همسایه بیرون می‌رود محمدزائر. شاخه‌های ترد نارون را که در تاریکی شب خشک شدنشان را می‌بینم، لگد می‌کند. می‌خواهم چیزی بگویم. برگ‌های درختی را که از ساقه شکسته‌است، لگد نکنید... خانه‌های شهری را که از کمر خم شده‌است، ویران نکنید [...] این دومی را باید به علا بگویم؛ نه به محمدزائر[...] به معاونت محترم شهردار منطقه!» (همان: ۳۲).

نه محمدزائر، سرایدار ساختمان و نه علا، معاون شهردار منطقه، ارزشی که لیا برای طبیعت قائل است را درک نمی‌کنند. علا به طبیعت و لیا اهمیت نمی‌دهد (همان‌جا) لیا نیز علا را به‌عنوان یکی از مدیران شهری مسئول بیماری آسم ایلیا می‌بیند (همان: ۳۵). علا به‌جز ترفیع شغلی، پیشرفت، ارتقاء در نظام اداری‌اش و صعود به طبقه مرفه جامعه دغدغه دیگری ندارد (همان: ۸۹).

در کنار محمدزائر، مردی از طبقه پایین، و علا، مردی از طبقه متوسط، فرازنده، مردی از طبقه مرفه، نیز سرمایه‌داری است که شغلش ساخت‌وساز است، مردی که خانه‌ها و زمین‌های قدیمی را با تمام طبیعت موجود در آن از بین می‌برد تا برج‌های سنگی و بی‌روح خودش را بسازد. شغلی که کاملاً با نامش هماهنگی دارد. «فرازنده روی دیگرش را نشان می‌دهد. با دست می‌زند روی میز و به تاسف سر تکان می‌دهد:_درخت صدساله خشک همسایه شکسته‌است، من باید تاوان بدهم؟_بله اگر روغن هیدرولیک تاور را ریخته باشید پاش، بله!» (همان: ۴۰-۳۹).

فرازنده علاوه بر آسیب به طبیعت برای جایگاه زنان در جامعه نیز ارزشی قائل نیست. نقش مکمل فرازنده، صفورا، زنی از طبقه پایین جامعه، است که با سمت منشی در دفتر فرازنده کار می‌کند، اما هرگونه کاری که فرازنده از او بخواهد، باید انجام دهد تا حقوق بگیرد، در این میان فرازنده به تحقیر و اذیت و آزار روحی او سرگرم است (همان: ۱۲۶). امیرخانی فصل کاملی را نیز از زبان صفورا روایت می‌کند زنی که مانند لیا و شهر تهران از زن بودنش مطمئن نیست و نسبت به هویت خودش شک دارد (همان: ۱۲۳).

تضاد طبقات‌اجتماعی گرچه مضمون اصلی این رمان نمی‌باشد اما بستر مناسبی برای پیدایش آسیب‌های اجتماعی است، این تقابل‌های طبقاتی به‌شکل عوامل فرهنگی و اجتماعی در تقابل و تعامل با فرهنگ زیست‌محیطی در اثر نمود می‌یابد. در قسمتی از رمان لیا تلاش دارد تا به کودکان همسایه در قالب بازی‌های کودکانه، روش‌های بازیافت زباله را آموزش دهد، اما به دلیل حضور فرزندان سرایدار ساختمان در گروه کودکان، با واکنش منفی ساکنین ساختمان روبرو می‌شود. «خانم شیک‌پوش که انگار تقلبی در زمین بازی ما کشف کرده باشد، سر تکان می‌دهد و دست پسرک را می‌گیرد و به دو می‌روند سمت در خانه. می‌گویم: بازیافت یک کار جمعی است [...] زن چیزی نمی‌گوید تلق تلق پاشنه کفش‌هاش را می‌کوبد روی سنگ حیاط. بیرون می‌رود. می‌گوید: بچه‌سرایدارها را جمع کرده‌اند که به ما فرهنگ یاد بدهند» (همان: ۱۵۲). در این مثال می‌توان دیدگاه‌های موردنظر کالینز را مشاهده نمود. بی‌تفاوتی ساکنین به بازیافت و سرنوشت زیستی بشر که با فاصله میان طبقات اجتماعی گره می‌خورد.

اما امیرخانی برای بازتاب تضاد طبقاتی تنها به همین مورد بسنده نکرده‌است. او دختربچه دست‌فروشی را توصیف می‌کند که سر چهارراه به‌جای دسته‌گل جعبه‌های

دستمال کاغذی می‌فروشد: «در ترافیک صدر، دختربچه‌ای می‌زند به شیشه که یک جعبه دستمال‌کاغذی ازش بخرم. شیشه را می‌دهم پایین. قیمت می‌گیرم و می‌گویم همه را بدهد [...] یک کیسه بزرگ دستمال‌کاغذی. پنجاه جعبه دستمال کاغذی [...]» (همان: ۶۸). اکوفمینیسم مورد نظر شیلا کالینز در این مثال نیز نمود می‌یابد: دختر فروشنده، نماد طبقه پایین اجتماع است. او محصولی را می‌فروشد که نه‌تنها نماد زندگی مصرفی است بلکه نماد زباله‌هایی است که تخریب محیط زیست را به دنبال دارد. این دستمال‌های یک‌بارمصرف تفکر مصرف‌گرایی را آشکار می‌سازد، درواقع این دستمال‌ها جایگزین دستمال‌های پارچه‌ای قدیمی شده‌اند. در جامعه امروز، مصرف دستمال‌کاغذی هرروز افزایش می‌یابد. این زباله‌ها خطرات جبران‌ناپذیر برای طبیعت دارند و تبعات عدم توجه بشر به محیط زیست می‌باشند. اما سود فروش این کالاهای مصرفی، درنهایت کاربردی جز حفظ اقتدار قدرت و سودجویی ندارد.

در قسمتی از کتاب، لیا شرایط بیماری کودکش را با کودکی جنگ‌زده مقایسه می‌کند و مسئولین نهاد شهرداری را مسبب آلودگی هوا و بیماری آسم ایلیا می‌داند: «چه فرقی دارد فرزند من با جانباز شیمیایی که در جنگ آسیب دیده‌است؟ حالا گیرم با رزمنده داوطلب یکی نباشد، چه تفاوتی دارد با کودک حلبچه‌ای؟ علا که می‌رود و در سمینار آسیب‌های شیمیایی چفیه گردن می‌اندازد و به جانبازان، روی سن سالن شهرداری گل می‌دهد، نباید به ایلیا هم گل بدهد؟ آنها را صدام به این روز انداخت [...] صدام فرزند من کیست؟ ایلیا را چه کسی به این روز انداخت. آن صدام گوشت داشت و پوست و استخوان، اما این صدام کاغذ است و آیین‌نامه شهرسازی و قانون ترافیک و شماره‌گذاری پلاک و معاینه فنی و این شهر آلوده [...] چون این صدام وزن ندارد و عکس ندارد، پس ایلیا را و بیماری ایلیا را نباید ببینیم؟ یا بیماریش را بیاندازیم گردن تقدیر و قسمت و ژن و ژنوم و فک و فامیل؟ بعد هم از بیماریش خجالت بکشیم و جایی نبریمش» (همان: ۴۶). مقایسه اثرات مخرب زیست‌محیطی جنگ و آلودگی‌های زیست‌محیطی جامعه مدرن، نگاه منفی نویسنده به جامعه مصرف‌گرا را بازتاب می‌دهد.

گفتمان اکوفمینیستی در این رمان گاه اشاراتی به اکوفمینسیم لیبرال[1] دارد، این جریان فکری نیز راه‌حل مشکلات زیست‌محیطی موجود را جنسیت‌زدایی می‌داند. با این تفاوت که

1. Liberal ecofeminism

اکوفمینیست‌های لیبرال به تغییر قوانین در ساختارهای دولتی گرایش دارند (عنایت و فتح‌زاده، ۱۳۸۸: ۴۸).

پیوندهای پیدا و پنهان داستان *رهش* با رمان‌های معاصر خود ازجمله *عادت می‌کنیم* (پیرزاد، ۱۳۹۳)، «سالومه» از سه‌گانه *تریو تهران* (انصاری، ۱۳۹۲) و *احتمالا گم شده‌ام* (سالار، ۱۳۸۸) درخور توجه است. طبیعت شهری تهران کانون حوادث این داستان‌هاست و رابطه زن با طبیعت بستری برای نمود گفتمان متکی بر اقتدارطلبی مردان و سودجویی از منابع محیط زیست می‌باشد:

زویا پیرزاد، نویسنده معاصر ایرانی در *عادت می‌کنیم* داستان سه نسل از زنان این جامعه دختر، مادر و مادربزرگ را در تهران دهه ۸۰ شمسی در کنار هم به تصویر می‌کشد. آرزو، راوی داستان، زنی مدیر و مدبر است که از همسرش جدا شده، وارد عرصه کنشگری و فعالیت اجتماعی می‌شود و یک بنگاه معاملات املاک را اداره می‌کند «بنگاه معاملات ملکی صارم و پسر» (پیرزاد، ۱۳۹۳: ۸). این بنگاه از پدر به ارث رسیده و ناچار است بدهی‌های پدر را بپردازد. آرزو در محل کار به‌ظاهر زن بااراده‌ای است که هویت زنانه را در نقش کنشگر برای شکستن کلیشه‌های جنسیتی به تصویر می‌کشد، اما او در سایه سنگین جامعه مردسالار، ناچار می‌شود علی‌رغم عشق از ازدواج منصرف شود. بدهی‌های پدر «مرد سبیلو» (همان: ۱۴) نماد الگوهای فرهنگی جامعه مردسالارانه است که به زنان به ارث می‌رسد. آرزو در بازدید از املاک، به طبیعت توجه نشان می‌دهد: «حیاط را نمی‌بینید؟» (همان: ۱۹) تلاش‌های آرزو برای حفظ محیط زیست شهری در تناقض با شغل مردانه و خریدوفروش املاک است. آرزو مخالف ساخت و سازهای بی‌رویه شهری است و سعی در حفظ طبیعت شهری و خانه‌های قدیمی دارد «سر یک ماه خانه نازنین را کوبیده و شش ماه نشده برج ستون‌یونانی بالا برده» (همان: ۱۰)، «ولی خب، شکر خدا هم از دست زرجو راحت شدیم، هم خانه نیفتاد گیر بسازوبفروش» (همان: ۲۳). زرجو، مردی سودجو آماده برای تخریب طبیعت برای منافع شخصی است.

حوادث رمان *سالومه* نیز در شهر تهران روایت می‌شود. سالومه از درد و رنج‌های زنانه خود می‌گوید اما آنچه این سوگواری را به گفتمان اکوفمینیسم مربوط می‌کند همراهی آن با مؤلفه‌های زیست‌محیطی شهر تهران است. اهمیت شهر در زندگی زن داستان چنان است که توصیفاتی که از حالات روحی او می‌شود با وصف شهر همسو می‌شود (انصاری،۱۳۹۲:

۱۰۹-۱۰۸). ناراحتی و غم و اندوه سالومه با آلودگی هوا و غیبت کلاغها و تنهایی سطل زباله‌ها (همان‌جا) همراه می‌شود تا همزیستی روحی و جسمی زن و طبیعت را دوچندان کند.

حوادث رمان *احتمالاً گم شده‌ام* نیز مانند فضای *رهش* در بستر زندگی آپارتمانی و شهری روایت می‌شود؛ تهران، شهری مدرن، پر از بیلبورد تبلیغاتی است. این اثر نیز از سرگشتگی‌ها و دغدغه‌های فکری و اجتماعی یک زن صحبت می‌کند، زنی سردرگم و بدون اعتمادبه‌نفس که محدودیت‌های جامعه، روح سرکش و ماجراجوی او را به بند کشیده‌است. اما در کنار شباهت او به لیا، تلاش برای برابری با مردان و مبارزه با آلودگی شهر تهران و زباله‌های پلاستیکی، مشکلات اجتماعی باعث فاصله بین او و طبیعت می‌شود. گویی که دغدغه‌هایی جنسیتی ناشی از زن بودن او را نسبت به طبیعت بی‌تفاوت و یا حتی بدبین کرده‌است: «فکر می‌کنم چند وقت است که از نزیک حشره یا برگ یا تکه‌سنگی را نگاه نکرده‌ام» (سالار، ۱۳۸۸: ۲۵). در جای دیگری می‌خوانیم: «بطری‌ام را با عصبانیت از پنجره پرت می‌کنم بیرون و بلافاصله پشیمان می‌شوم. تهران کثیف وقتی باران می‌بارد قشنگ می‌شود» (همان: ۵۶). علاوه بر آنچه گفته شد ما در این داستان نیز شاهد تقابل دو قشر ثروتمند و کم‌بضاعت در تصویر کودکان دست‌فروش نیز هستیم (همان: ۳۷) که گویی تبدیل به یک بخش جدایی‌ناپذیر ازتصویر شهر شده‌است.

امیرخانی متأثر از مسائل مختلف پیرامون زنان ازجمله تبعیض جنسیتی، مانند بسیاری از نویسندگان همعصرش، قدرت انحصاری مردان را عامل استثمار زن و طبیعت می‌بیند.

۶- سطح تبیین در رمان *رهش*

آسیب‌های زیست‌محیطی در *رهش* گواهی بر وخامت اوضاع در وضعیت نابسامان جامعه شهری ایران و عدم تدبیر و تفکر در سطح مدیریتی است. ایدئولوژی نویسنده اهمیت ویژه‌ای در توصیف و بررسی این وضعیت دارد، او پیکان اتهام را به‌سوی قدرت انحصاری مردان نشانه می‌رود. *رهش*، روایت نبرد دائمی زنان برای یافتن معنای زندگی خود و راهی برای نجات محیط زیست شهری است. نویسنده با بازگویی واقعیت جامعه مشکلات زیست‌محیطی را حاصل استثمار زنان و طبیعت می‌انگارد.

در *رهش*، صدای لیا، صدای طبیعت است. *رهش* پیوندی بین تبیین جایگاه زنان در جامعه و هم‌صدایی زنان با جنبش حفظ محیط زیست در اعتراض به نابرابری اجتماعی

جامعه ایرانی است. تنشی که میان خواسته‌های زن و مرد داستان وجود دارد، به‌مثابه انعکاسی از تقابل‌های موجود در جامعه مردمحور است. تهران در این اثر شهری است که نمایشگر سلطه گفتمان مردمحور از خلال استثمار محیط زیست می‌باشد، درخت‌ها قطع می‌شوند، حیاط و حوض را از خانه‌ها گرفته‌اند.

ساختارهای اجتماعی ایران معاصر نشان می‌دهد که با افزایش شهرنشین شدن جمعیت، محیط‌زیست در معرض آسیب‌های جدی است و در حفظ محیط زیست به‌عنوان سرمایه ملی، زنان نقش کلیدی در امر گسترش آگاهی‌های زیست محیطی ایفا می‌کنند. تحقق توسعه پایدار شهری بدون مشارک زنان در مسائل اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و زیست‌محیطی غیرممکن است. امیرخانی سازه‌های قدرت در جامعه را بن‌مایه اصلی *رهش* قرار می‌دهد. سرکوب زنان و تخریب طبیعت دو وجه تفکیک‌ناپذیر از یک الگوی جامعه مردمحور است که باید بر آن غلبه کرد: این چشم‌انداز اصلی اکوفمینیسم است. اما در پشت این اصطلاح ، طیف گسترده‌ای از افکار و عملکردها نهفته است.

نویسنده در این اثر، تشابه استثمار زن و طبیعت در جامعه مردسالار را از خلال ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی نمایان می‌سازد. امیرخانی در *رهش*، از استثمار زنان، محیط زیست و مشکلات طبقه پایین جامعه سخن می‌گوید. او قدرت انحصاری مردان را موجب تبعیض جنسیتی، آسیب زیست محیطی و نابرابری اجتماعی در نتیجه نظام سرمایه‌داری می‌داند. پیوند عوامل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در زوایای گوناگون موجب پیدایش گفتمان فرادست مردانه در هرم قدرت جامعه ایرانی است. گرچه زنان امروز جامعه ایران با تحصیلات در سطح آموزش عالی و کسب مدارج علمی، جایگاه شغلی مناسبی در اجتماع دارند و با استقلال بیشتری در سطح جامعه نقش‌آفرینی می‌کنند، اما تا دستیابی به جایگاه برابر اجتماعی فاصله دارند. آنچه با بررسی رمان *رهش* به دست می‌آید، بازنمایی تقابل موقعیت‌های اجتماعی زنان و شرایط زیست‌محیطی شهر، با هژمونی نرم و خشن مردسالار است. لیا نه تنها از فرزندش حمایت می‌کند بلکه در جهت حفظ و حراست از محیط زیست نیز اقدام می‌کند، اما مغلوب مدیریت مردانه می‌شود. او ناچار است برای حفظ محیط زیست دست‌به‌دامان مردانی شود که توجهی به طبیعت ندارند. مدیریت سازمان‌های دولتی بر عهده مردان است (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۱۷) لیا شخصیتی است که تلاش می‌کند کنشگر باشد، او زنی منفعل نیست؛ اما بدون مردان نمی‌تواند کاری انجام بدهد.

رمان در نمایاندن ساختار مردانه جامعه و موقعیت فرادست مردان و فرودستی زنان موفق عمل می‌کند.

۷- نتیجه‌گیری

در این پژوهش با تکیه بر تحلیل گفتمان انتقادی براساس رویکرد فرکلاف درصدد بررسی گفتمان اکوفمینیسم در رمان *رهش* اثر رضا امیرخانی برآمدیم. نویسنده با کنار هم قراردادن واژگان مربوط به زنان، محیط زیست و آسیب‌های زیست‌محیطی، خواه به صورت هم‌نشینی خواه به صورت ایجاد معنا از طریق پارادوکس و تضاد، مخاطب خود را نسبت به رابطه میان این سه مقوله آگاه می‌سازد. مشاهده شد که نویسنده با تخصیص یک فصل کامل از رمان به شهر تهران در غالب زنی میانسال پیوند میان زن و محیط زیست را آشکار می‌سازد و این زن از بیماری‌های فیزیکی خود سخن می‌گوید که در حقیقت آلودگی‌های زیست‌محیطی شهر تهران می‌باشند. در بیان رابطه انسان و محیط زیست، نویسنده به تفاوت‌های نگرش میان دو نسل گذشته و آینده نیز نگاهی داشته‌است زیرا که زبان کاربردی میان این دو نسل بیانگر تغییر ارزش‌ها در جامعه مصرف‌گرای امروزی است. نسل گذشته از واژگان بهره می‌جوید تا انس و علاقه خود را به مولفه‌های طبیعی نشان دهد، اما در زبان نسل جدید، واژگان مربوط به تکنولوژی و فناوری جایگاه ویژه‌ای دارند.

بن‌مایه اصلی *رهش*، تقارن اقتدار مردانه بر زنان و بهره‌بری بی‌رویه از محیط زیست است. گفتمان اکوفمینیسم نشان از دغدغه نویسنده در برابر بحران زیست‌محیطی شهری و نابرابری جنسیتی دارد. هدف اصلی گفتمان اکوفمینیسم در این اثر توجه به محیط زیست به‌عنوان جایگاه زیستی انسان و سایر موجودات می‌باشد؛ بنابراین هرگونه بهره‌کشی و سلطه‌جویی از «دیگری» نکوهش شده‌است. درحقیقت این رمان روایتی در مقابله با انواع تضاد طبقاتی، تبعیض جنسیتی و همچنین بهره‌برداری بی‌رویه از طبیعت و محیط زیست می‌باشد. امروزه با وجود اینکه در فعالیت‌های فرهنگی، علمی و اقتصادی در جوامع کنونی زنان اندک‌اندک جایگاهی برای خود یافته‌اند، اما صدای طبیعت همچنان مظلومانه بازتابی نیافته و قربانی خواسته‌های سودجویان به بهانه توسعه و فناوری شده‌است. شاید بتوان امیرخانی را نویسنده‌ای دانست که در تلاش است با آگاه نمودن مخاطب، صدای طبیعت آسیب دیده را به گوش دنیا برساند و حقوق تضییع شده زنان و طبیعت شهری را یادآور

شود. اکوفمینیسم، گفتمان بارز رمان *رهش* درواقع نقش اجتماعی زنان در حفظ و حراست محیط‌زیست را در سایه نگاه فرادستانه مردان در هرم قدرت جامعه پدرسالار به زنان و محیط زیست به تصویر می‌کشد و از تهدیدهای جدی جهان امروز سخن می‌گوید.

منابع

امیرخانی، ر. ۱۳۹۸. *رهش*. تهران: افق.

انصاری، ر. ۱۳۹۲. *تریو تهران*. تهران: آگه.

پارساپور، ز. ۱۳۹۲الف. *درباره نقد بوم‌گرا*. ترجمه ع. نوروزی و ح. فتحعلی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پارساپور، ز. ۱۳۹۲ب. *نقد بوم‌گرا (ادبیات و محیط زیست)*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پیرزاد، ر. ۱۳۸۹. *عادت می‌کنیم*، تهران: مرکز.

جهانگیری، ج. و بندرریگی‌زاده، ع. ۱۳۹۲.«زبان، قدرت و ایدئولوژی در رویکرد انتقادی نورمن فرکلاف به تحلیل گفتمان». *پژوهش سیاست نظری*، (۱۴): ۵۷-۸۲.

سالار، س. ۱۳۸۸. *احتمالاً گم شده‌ام*، تهران: چشمه.

شکردست، ف.، گرجی، م.، کوپا، ف. و سنگری، م. ۱۳۹۳.«رویکردی در تحلیل و نقد رمان‌های انقلاب اسلامی با تأکید بر نقد رمان‌های رضا امیرخانی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۳۳): ۱۸۳-۲۱۲.

صانعی، د. و سخنور، ج. ۱۳۹۶.«تحلیل گفتمان زیست‌محیطی-فرهنگی رمان *روایت ندیمه* اثر مارگارت اتوود». *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۴(۱۹): ۲۰۹-۲۳۱.

عنایت، ح. و فتح زاده، ح. ۱۳۸۸. «رویکردی نظری به مفهوم اکوفمینیسم». *مطالعات جامعه‌شناسی*، (۵): ۴۵-۶۴.

فرکلاف، ن. ۱۳۸۷. *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمه ف. شایسته‌پیران و دیگران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

کاویانی پویا، ح. ۱۳۹۶.«بررسی تطبیقی آفرینش انسان در اساطیر و ادیان ایران و میانرودان». *الهیات تطبیقی*، (۸): ۱۳۹-۱۵۶.

ملاحسینی، م. ۱۳۹۱. «زندگینامه: رضا امیرخانی». *همشهری آنلاین*، ۶ بهمن. بازیابی در https://www.hamshahrionline.ir/.

ملکی، الف.، صالحی، ص.، ربیعی، ع. و یازرلو، ر. ۱۳۹۵.«به‌کارگیری مدل فرکلاف در گونه‌شناسی گفتمان‌های محیط زیستی ایران». *فصلنامه آموزش محیط زیست و توسعه پایدار*، ۵(۲): ۵۷-۷۳.

موسوی‌پور، س. ۱۳۹۸.«تحلیل شخصیت لیا در رمان *رهش* رضا امیرخانی براساس رویکرد فمینیستی». *رخسار زبان*، (۹): ۴۶-۶۰.

نفتی‌ها، ۱۳۹۹.«نفت شیل، تهدیدی بزرگ برای محیط زیست». *نفتی‌ها*، ۳۰ مرداد. بازیابی در http://naftiha.ir/.

Gaard, G. 1993. *Living Inter Ecofeminism: Women, Animas, Nature*, Temple. Philadelphia. UP. 1-12.

Gandon, A. L. 2009. “L’écoféminisme: une pensée féministe de la nature et de la société”. *Recherches féministes*, 22(1): 5-25.

Gandon, A. L. 2010. Les représentations sociales du développement durable: des enjeux de sexe et de genre. Doctoral dissertation, Thèse de doctorat en psychologie sociale, Université Lumière Lyon 2.

Schoentjes, P .2015. *Ce qui alieu, Essai d'écopoétique*, Marseille. Wildproject Editions.

Collins, S. 1974. *A Different Heaven and Earth: A Feminist Perspective on Religion*, Valley Forge. Judson Press.

Mead, M. 1928. *Mœurs et sexualité en Océanie*, 1963 ed. Paris: Terre humaine.

Mead, M. 1949. *L’un et l’autre sexe. Les rôles d’homme et de femme dans la société*, 1988 ed. Paris: Gallimard.

Rouyer. V. 2007. *La construction de l’identité sexuée*, Paris: Armand Collin.

روش استناد به این مقاله:

اسماعیلی خوشمردان، ز. و مزاری، ن. ۱۴۰۰. «بررسی گفتمان اکوفمینیسم در رمان *رهش* نوشته رضا امیرخانی براساس الگوی تحلیل گفتمانی فرکلاف». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۵-۲۷. DOI:10.22124/naqd.2021.17491.2080

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.

DOI:10.22124/naqd.2020.16308.1980
DOR 20.1001.1.74767387.1400.6.2.14.4

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۴
صفحات ۲۹-۵۰

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲
مقاله مروری

از هرمنوتیک فلسفی گادامری تا ساختارشکنی دریدایی

فرزاد بالو[1*]

چکیده

در غالب پژوهش‌های انجام‌شده، هرمنوتیک فلسفی گادامری را در برابر ساختارشکنی دریدایی قرار داده‌اند و بر تقاوت‌ها و تقابل‌هایشان تأکید کرده‌اند. این پژوهش برآن است که با برقراری تناظر مفهومی میان این دو جریان مهم تفسیری معاصر، ضمن اشاره به تفاوت‌ها، همدلانه، و با توجه به آثار و نوشته‌های گادامر و دریدا، بر همانندی و همسویی‌های مفردات اندیشه‌هایشان تأمل و درنگ تازه‌ای داشته باشد؛ بدین‌منظور، مقاله حاضر به طرح و شرح تلقی گادامر و دریدا از مفاهیمی چون: زبان و نشانه، حقیقت و معنا، تفسیر، و روش پرداخته‌است و نشان می‌دهد که گادامر و دریدا در احکامی چون: هستی فی‌نفسه دارای انشتقاق و در خود متفاوت است، رد مدلول استعلایی، ظهور خودکفاترین وجه زبان در نوشتار، مخاطره‌آمیز بودن گفتار و نوشتار در ایجاد ابهام و فریب، عدم باور به تفسیر و حقیقت واحد، انضمامی و سیال بودن فهم، خلق و آفرینش معنا، نفی روش و مواردی دیگر، از جهت مناسبات فکری به هم نزدیک می‌شوند و با یکدیگر هم‌داستان‌اند. این پژوهش تلاش می‌کند پاره‌ای از بدفهمی‌های نظری رایج درباب هرمنوتیک فلسفی و ساختارشکنی را برطرف نماید.

واژگان کلیدی: گادامر، دریدا، هرمنوتیک فلسفی، ساختارشکنی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، ایران.
* f.baloo@umz.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسأله

هایدگر در اثر مشهورش *هستی و زمان*، با یک انقلاب بنیادین، مسیر هرمنوتیک را از بُعد معرفت‌شناختی به‌سوی هستی‌شناختی تغییر داد؛ یعنی، مفسر «به‌جای اینکه بپرسد به چه شرطی فاعل شناسایی می‌تواند متن یا تاریخ را بشناسد؟ این پرسش را مطرح می‌کند: موجودی که هستی او بر فهم استوار شده‌است، چگونه موجودی است؟ یعنی «دازاین» ازآن‌رو که به واسطه فهم وجود دارد ، باید تحلیل پدیدارشناختی شود و ساختار وجودی او، در نتیجه ساختار وجودی فهم تحلیل گردد (واعظی، ۱۳۸۵: ۴۰۸). اما برجسته‌ترین فردی که توانست مبانی بنیادین هرمنوتیک فلسفی را سامان ببخشد، گادامر شاگرد هایدگر است. وی در اثر معروفش *حقیقت و روش*، باب تأملاتش را در این باره گشود. هرمنوتیک فلسفی به معنای دقیق کلمه، مشخصاً به توصیف، از واقعه‌ی فهم اشاره دارد (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۷).

از دیگر سو، ساختارشکنی[1] با نام دریدا شهرت یافته‌است؛ به‌طورکلی، نقد دریدا در سنت فلسفه غربی، به خودآگاهی است. در این راستا، دریدا در تقابل دوگانه حضور و غیاب برخلاف گفتمان فلسفی حاکم بر وجهِ غیاب توجه بیشتری داشته‌است و با ساختارشکنی بر آن بود تا به بحث حضور و غیاب در فرآیند خوانش متون بپردازد.

دریدا اصطلاح «Deconstruction» را از تعبیر «Destruktion/destruction» هایدگر در کتاب *هستی و زمان* وام گرفته که به ویران‌سازی، تخریب، ساخت‌گشایی، براندازی و غیره در زبان فارسی ترجمه شده‌است و به تخریب و ویرانی در جهت نیل به شالوده و بنیاد نهان‌شده در زیر بنا اشاره دارد؛ به تعبیر دیگر، تخریب و ویران‌سازی انتقادی مفاهیم به‌ارث‌رسیده از فرادهش (سنت) است و به ما این امکان را می‌دهد تا دوباره به سرچشمه‌هایی صعود کنیم که این مفاهیم از آنجا برکشیده شده‌اند (ویس، ۱۳۹۷: ۱۸۹)؛ و چنان‌که هایدگر در کتاب *هستی و زمان* تصریح می‌کند «ویران‌سازی مقصدی مثبت دارد. عملکرد سلبی و منفی آن نهفته و ناگفته باقی می‌ماند»(۱) (هایدگر، ۱۳۸۶: ۱۰۸).

هایدگر، گادامر و دریدا -با وجود اختلاف‌ها- در تأملاتشان در باب ماهیت خود فهم به‌جای ارائه روشی برای وصول به فهم، رویکرد هستی‌شناختی به مقوله فهم به‌جای دیدگاه معرفت‌شناختی به آن، و تلقی متفاوت از حقیقت با هم هم‌داستان‌اند (واعظی، ۱۳۸۵: ۱۲۹ و ۱۳۰). گادامر و دریدا تحت تأثیر هایدگر هستند. گادامر تحت تأثیر *هستی و زمان هایدگر*، یعنی هستی‌شناسی بنیادین و

1 . Deconstruction

پدیدارشناسی هرمنوتیکی است و توجه دریدا بیشتر به آثار متأخر و ضدمتافیزیکی هایدگر معطوف است تا به تفکر دوره اولیه او (هوی، ۱۳۸۵: ۱۸۹). نیز مسأله زبان و تفسیر متون در مرکز تأملات فلسفی آنها قرار دارد. حتی وقتی به مباحثی همچون مسئولیت‌پذیری، عدالت، رفاقت، اخلاق و سیاست نیز می‌پردازند، بر تفسیر متون متمرکز می‌شوند. به‌نوعی، این تشابهات ناشی از تأثیر عمیق هایدگر بر تفکرشان است (برنستاین، ۱۳۸۱: ۵۳).

غالب پژوهش‌هایی که در باب هرمنوتیک فلسفی و ساختارشکنی در سنت غربی انجام پذیرفته، ناظر به تفاوت‌های میان این دو رویکرد تفسیری است. اما این پژوهش، ضمن ملاحظه این تفاوت‌ها، بر آن است که قرابت و نزدیکی هرمنوتیک فلسفی و ساختارشکنی در تلقی از حقیقت و معنا و مفاهیم زیرشاخه آن را به نمایش بگذارد؛ با این پیش‌فرض که دیدگاه انتقادی آنها در باب مفاهیم متافیزیکی مربوط به حقیقت، معنا، روش و غیره سرانجام آنها را نه در برابر هم، بلکه مکمل هم قرار می‌دهد.

۱-۱- پیشینه و روش پژوهش

با توجه به بررسی‌های نگارنده، نوشتار مستقلی در موضوع مقاله حاضر و در مفاهیم موردنظر، مشاهده نشد. اما پاره‌ای از نوشته‌ها نگاهی گذرا به نسبت میان هرمنوتیک و ساختارشکنی داشته‌اند که از آن جمله می‌توان به این آثار اشاره کرد: دیویدکوزنز هوی در کتاب *حلقه انتقادی* و در ذیل بخش «بیگانه‌سازی نوشتار: شطرنج بی‌انتهای دریدا»، اشاراتی گذرا به پاره‌ای از تفاوت‌ها و تشابهات آرای گادامر و دریدا دارد (۱۳۸۵: ۱۸۷-۲۰۰). گروندن در کتاب *درآمدی بر علم هرمنوتیک فلسفی*، ضمن اشاره به دیدار گادامر و دریدا در سال ۱۹۸۱، شرح کوتاه سخنرانی گادامر در روز اول با عنوان «متن و تفسیر»، به انتقادهای دریدا به هرمنوتیک فلسفی گادامر در قالب سه پرسش می‌پردازد (۱۳۹۵: ۲۱۱-۲۱۶). گروندن در کتاب *هرمنوتیک* هم به شرح مناظره گادامر و دریدا می‌پردازد که بر بنیاد تفاوت‌های آرای این دو متفکر استوار است (۱۳۹۵: ۱۰۰-۱۰۶). در مجموعه مقالاتی هم که در کتاب *گفت‌وگو وساختارشکنی: مواجهه گادامر-دریدا*[1] گرد آمده به این نکته اشاره شده‌است که توجه اصلی نویسندگان مقالات مصروف نشان‌دادن تفاوت‌های میان هرمنوتیک فلسفی و ساختارشکنی شده‌است (Michelfelder & Palmer, 1989: 75-283). مانفرد فرانک نیز در مقاله «محدودیت‌های کنترل زبان انسانی؛ گفت‌وگو به‌مثابهِ جایگاه تفاوت

1 . Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter

میان نوساختارگرایی و هرمنوتیک» اشاره می‌کند که نویسندگان مجموعه مقالات کتاب *گفت‌وگو و ساختارشکنی: مواجهه گادامر-دریدا* ، به تفاوت‌های ساختارشکنی دریدایی و هرمنوتیک گادامری پرداخته‌اند، بدون آنکه بررسی و تحلیل جدی درباب این تفاوت‌ها داشته باشند (frank, 1989: 151).

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، آرای تفسیری گادامر و دریدا را مورد مداقه و مقایسه قرار می‌دهد و همدلانه‌تر ضمن اشاره به تفاوت‌ها، در پی نشان‌دادنِ نقاط مشترک و متشابه آرای گادامر و دریدا بر می‌آید. امید می‌رود که مطالعه حاضر، افق‌های روشنی هم از حیث نظری و هم از جهت کاربست در تحلیل متون ادبی در مقابل دیدگان مخاطبان بگشاید.

۲- هرمنوتیک فلسفی گادامری و ساختارشکنی دریدایی در تناظر مفهومی

۲-۱- زبان و نشانه در تلقی گادامری و دریدایی

زبان‌شناسی به سویه ظاهری و صوری زبان می‌پردازد، در مقابل، تأملات هرمنوتیکی به فراسوی تحلیل زبان‌شناسی متن پیش می‌رود (Gadamer, 1976: 82). به تعبیر دیگر، «هرمنوتیک همواره از این واقعیت آغاز می‌شود که پشت زبان، جهانی دیگر وجود دارد که معناشناسی زبان از آن عاجز است. هرمنوتیک مدرن از این نیز فراتر می‌رود و نشان می‌دهد که جهان تازه را حتی نمی‌شود کشف کرد، بل فقط می‌توان آن را ساخت» (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۰۹).

شواهد و قراین حاکی از آن است که گادامر با سوسور، پرس و دیگر شخصیت‌هایی که برداشت‌های رایج از نشانه‌شناسی، تحت تأثیر و نفوذ آنهاست، آشنایی ندارد (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۱۳۷)؛ به‌طورکلی، گادامر با اعتقاد به اینکه زبان را نهایتاً نمی‌توان عینیت بخشید، تعلق خاطر اندکی به جزئیات زبان‌شناسی مدرن یا فلسفه زبان دارد (همان: ۳۸). در اندیشه او، حیثیت زبان از یک نظام نشانه‌ای صرف و تقلیل واژه به نشانه، فراتر می‌رود. به عقیده گادامر «زبان چیزی فراتر از یک نظام نشانه‌ای صرف است که تمامیت (کلیت) اشیا را نشان می‌دهد. در نظر او، یک واژه، یک نشانه صرف نیست. به تعبیری که فهم آن دشوار است، آن تقریباً شبیه به یک رونوشت یا تصویر است... یک واژه، ارتباط رازآمیزی دارد با آنچه که تصویر آن است. تصویر متعلق به هستی واژه است (Gadamer, 2004: 416)؛ بنابراین، گادامر میان واژه و مدلول آن، رابطه تفکیک‌ناپذیری می‌یابد، امری که به‌ویژه در ترجمه خود را نمایان می‌سازد. «واژه مناسب همیشه به نظر می‌رسد خاص و منحصربه‌فرد است، دقیقاً

همان چیزی که به آن اشاره می‌شود، همواره منحصربه‌فرد است. رنج ترجمه درنهایت شامل این واقعیت است که به نظر می‌رسد واژه‌های اصلی از چیزهایی که به آنها اشاره می‌کنند، تفکیک‌ناپذیرند؛ به‌طوری‌که برای ساختن یک متن قابل فهم، فرد غالباً مجبور است به‌جای ترجمه آن، یک عبارت تفسیری از آن ارائه دهد (ibid: 403). ازاین‌رو، گادامر منکر این برداشت نشانه‌شناسانه از زبان است که واژه را صرفاً به‌نوعی نشانه تقلیل می‌دهد (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۱۳۸). گادامر وحدت زبان و تفکر، و غیر انعکاسی‌بودن شکل‌گیری کلمات را مبطل این تصور می‌داند که زبان نشانه است (پالمر، ۱۳۸۴: ۲۲۶). بر این اساس، اگر بپذیریم که در تلقی گادامر، واژه نشانه صرف نباشد، در این صورت، تصویر بودن تقریبی نشانه، حکایت از آن دارد که لانگ را نمی‌توان از پارول جدا کرد. واژه به همان اندازه از به‌زبان‌آمدنش جدایی‌ناپذیر است و معنای واژه به همان اندازه از ادای آن جدایی نمی‌پذیرد که سمفونی از اجرای آن و تصویر از آنچه منعکس می‌کند (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۱۶۳).

گادامر درست همان‌طور که واژه را جدا از ادای آن نمی‌داند، برخلاف سوسور، ولی همانند دریدا، هستی فی‌نفسه‌ای را که مستقل از نمود خود در زبان باشد، مسلم نمی‌گیرد. واژه از بیان یا ادای آن جداناشدنی است و هستی‌ای که می‌تواند به فهم درآید، در واژه‌ها ظاهر می‌شود، جدایی‌ناپذیر از زبان است. گادامر در برابر سوسور که ترجمه را نمونه‌ای برای نشان‌دادن قابلیت جانشینی دال‌ها معرفی می‌کند، از رنج ترجمه می‌گوید (همان: ۱۶۷-۱۶۸). دریدا در کتاب *مواضع* در این باره می‌نویسد: حفظ تمایز دقیق ـ تمایزی ماهوی و مستدل ـ میان دال و مدلول و برابر دانستن مدلول و مفهوم اساساً این امکان را مطرح می‌کند که می‌توانیم به درک نوعی مفهوم دلالت‌کننده در خود برسیم. مفهومی که صرفاً مستقل از نظام دال‌ها برای اندیشه حضور دارد. سوسور با طرح امکانِ مبتنی بر تقابل دال/ مدلول که در نشانه است، تسلیم ضرورت کلاسیکی شده که من نام مدلول استعلایی را برایش پیشنهاد کرده‌ام. مفهومی که فی‌نفسه به دالی ارجاع ندارد و از زنجیره‌ی نشانه‌ها فراتر می‌رود (Derrida, 1981: 19 – 20).

گادامر با تفکیک زبان نوشتار از زبان گفتار، این امتیاز را برای نوشتار قائل است که هرمنوتیک در ناب‌ترین شکلش در آن جلوه‌گر می‌شود. اما در نگاهی کلام‌محورانه، با یادآوری عقیده افلاطون در باب برتری گفتار بر نوشتار در *رساله کراتیلوس*، به ضعف نوشتار و امکان بدفهمی آن اشاره می‌کند:

«نوشتار دارای این امتیاز روش‌شناسانه است که در آن مسأله هرمنوتیک در ناب‌ترین شکل

خود و جدا از هر عنصر روانی جلوه‌گر می‌شود؛ بااین‌همه، آنچه از دیدگاه ما و با توجه به هدف ما مزیتی روش‌شناسانه است، درعین‌حال بیان ضعف خاصی است که چه‌بسا بیشتر مشخصه نوشتار باشد تا زبان. وقتی که ما این ضعف نوشتار را تشخیص بدهیم، کارِ فهم با روشنی و وضوح فوق‌العاده‌ای نمودار می‌شود. تنها کافی است آنچه را افلاطون در این مورد گفته، به یاد آوریم. ضعف ویژه نوشتار این است که اگر کلام مکتوب به ورطه بدفهمی ـ عمدی یا غیر عمدی ـ بیفتد، کسی نمی‌تواند به یاری‌اش بشتابد» (گادامر، ۱۳۸۶: ۲۱۶-۲۱۷).

اهمیت هرمنوتیکی نوشتار در نزد گادامر با این واقعیت پیوند می‌خورد که سنت در شکل مکتوب تکوین پیدا می‌کند و ضمن اینکه گذشته و حال را در هم‌زیستی مسالمت‌آمیزی قرار می‌دهد، در مقام تحقق نیز همواره پروژه‌ای ناتمام است:

«اهمیت هرمنوتیکی این واقعیت که سنت سرشتی زبانی دارد، آنجا به‌روشنی آشکار می‌شود که سنت شکل مکتوب به خود می‌گیرد. در نوشتار، زبان از تحقق کامل خود فاصله می‌گیرد. هر سنتی در پیکر نوشتار، هم‌زمانِ زمان حال می‌شود. بدین‌گونه در خود هم‌زیستیِ یکه گذشته و حال را همراه دارد، تا آن حد که آگاهی اکنونی امکان دسترسی آزادانه به تمامی سنت مکتوب را دارد. ذهن فهمنده که دیگر به انتقال شفاهی که دانش گذشته را به زمان حال پیوند می‌زند، وابسته نیست، به‌واسطه آشنایی مستقیم با سنتی ادبی (= مکتوب) فرصتی بدیع برای گسترش افق خود به دست می‌آورد » (همان: ۲۱۲).

درعین‌حال، به مخاطره‌آمیز بودن زبان (خواه گفتار و خواه نوشتار) در تلقی دریدایی آن نزدیک می‌شود، به امکان ابهام و فریب‌آمیز بودن هر دو نمود زبان -گفتار و نوشتار- اشاره می‌کند:

«درواقع، نوشتار و گفتار در یک مخمصه گرفتارند. همان‌طور که در گفتار، یک هنرِ ظاهرسازی و یک اندیشه راستین، هر دو، وجود دارد ـ سفسطه و دیالکتیک ـ در نوشتار نیز این دو هنر را می‌توان یافت؛ سفسطه ناب و دیالکتیک راستین. پس یک هنر نگارش وجود دارد که به یاری اندیشه می‌آید و هنر فهم خود به همین‌سان به متن مکتوب کمک می‌کند، وابسته آن است» (همان: ۲۱۷).

دریدا در مقایسه با گادامر، با زبان‌شناسان، نشانه‌شناسان و آرا و اندیشه‌هایشان آشنایی دارد؛ چنان‌که در *گراماتولوژی* با آرای زبانی سوسور و پیرس به وجهی سلبی و ایجابی مواجه می‌شود. به‌نوعی می‌شود گفت: تأملات زبانی دریدا، محصول امتزاج رویکرد زبان‌شناسانه و فلسفی به زبان است. در نگاه سوسوری، زبان دارای یک نظام خودبسنده

درونی است و برخلاف اصل مطابقت ارسطویی، زبان منعزل از عالم خارج تکوین می‌یابد. در این رویکرد، واژگان نظام زبانی متناظر با عالم خارج نیستند و صرفاً نشانه‌هایی هستند که بر اساس منطق درونی از تفاوت‌ها معنا پیدا می‌کنند:

«اگر تنها یک مضمون واحد وجود داشته باشد که کل عرصه درعین‌حال پراکنده «ساختگرا» را در بر بگیرد، آن مضمون این است که زبان شبکه تفاوتی معناست؛ اصلی که نخست‌بار سوسور آن را اعلام کرده بود. هیچ‌گونه پیوند بدیهی یا متناظری میان «دال» و «مدلول»، میان واژه به‌عنوان رسانه (گفتاری یا نوشتاری) و مفهومی که می‌خواهد احضار کند، وجود ندارد. اینها هر دو در بند وجوه متمایزی هستند که در آن عرصه، تفاوت‌های آوایی و مفهومی‌شان تنها علائم معنا محسوب می‌شوند. زبان در این مفهوم شبکه‌ای تفاوتی، وابسته به اقتصاد ساختمند تفاوت‌هایی است که این امکان را فراهم می‌آورند تا شمار نسبتاً اندکی از عناصر زبانی، بر مجموعه گسترده‌ای از معانی قابل‌انتقال دلالت کنند (نوریس، ۱۳۸۰: ۳۸).

دریدا در جهت تبیین گسست و شکاف میان واژه به‌عنوان رسانه (گفتاری یا نوشتاری) و مفهومی که می‌خواهد بیان کند، از اصطلاح «تفاوط»[1] بهره می‌گیرد؛ «اصطلاحی که موجد اختلالی در سطح دال (در نتیجه تهجی خلاف قاعده) است و به لحاظ نوشتاری در برابر چنان تقلیلی مقاومت می‌کند. تفاوط متضمن این ایده است که معنا همواره و شاید تا سرحد تکمیل‌پذیری بی‌پایان، توسط بازی دلالت به تعویق می‌افتد. تفاوط نه‌تنها این مضمون را طرح‌ریزی کرده، بلکه با معنای بی‌ثبات خود، نمونه گویایی از این فرآیند جاری را به نمایش می‌گذارد» (همان: ۴۸ و ۴۹). پس به‌زعم دریدا، هستی فی‌نفسه دارای انشتقاق و در خود متفاوت است. جالب اینجاست که گادامر با این قول کاملاً موافقت دارد و گرایش کل هرمنوتیک او به سمت این نتیجه‌گیری است؛ زیرا مراد از آن، پاسخی ساده به این پرسش است که: «ماهیت هستی قابل‌تأویل (قابل‌فهم) چه باید باشد؟» هستی‌ای از آن‌دست که تأویل‌هایی وجود دارد که از آن متفاوت‌اند و درعین‌حال به آن تعلق دارند (یعنی صادق‌اند). اگر تأویل‌های صحیح وجود داشته باشد، لازم می‌آید که هستی قابل‌فهم خودش متفاوت با خودش باشد (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۱۸۳).

دریدا معتقد است که متافیزیک غربی بر پایه نگره‌ای ثنویت‌گرا و تقابلی در چنین بستری بنیان نهاده شده‌است؛ به‌گونه‌ای که این نگاه ثنویت‌گرا، عرصه‌های مختلف

1 . difference

معرفت‌شناسی غرب را سخت تحت تأثیر خود قرار داده‌است. تقابل‌های دوگانه‌ای چون: بدی/نیکی، نیستی/هستی، غیاب/حضور، صورت/هیولا، جوهر/عرض و غیره، محصول چنین پنداشتی محسوب می‌شوند و همواره با برتری یکی بر دیگری همراه بوده‌است.

اما این تقابل‌های دوگانه، با ترجیح طبیعت بر تمدن در اندیشه ژان ژاک روسو در قرن هجدهم، و فرهنگ شفاهی/نوشتاری کلود لوی استروس و تقابل‌های دوگانه‌ای چون زبان/گفتار، محور همنشینی/ جانشینی، محور همزمانی/در زمانی، در نظام زبانی فردینان دو سوسور در سده بیستم ادامه می‌یابد. دریدا بر همین اساس، از درون این شبکه تقابلی، چالش جدی را بر دوگانگیِ میان نوشتار و گفتار معطوف می‌سازد. جایی که همواره در طول تاریخ تفکر غرب، زبان گفتار به‌جهت ویژگی حضور[۲] بر زبان نوشتار به علت ویژگی غیاب، برتر و با ارزش‌تر انگاشته می‌شده‌است.

از نظر دریدا، نوشتار، زبان در خودکفاترین شکل خود است؛ چراکه در نوشتار، زبان در مکانی‌ترین شکل خود است. نوشتار نه به‌گونه‌ای غیرمادی و در ذهن، نه گذرا و شفاف سوار بر امواج صوتی هوا، بلکه استوار و ماندگار، به شکل علامت‌هایی بر صفحه کاغذ وجود دارد. چنین علامت‌هایی لازم نیست با حضور پدیدآورنده خود جان بگیرند. برعکس، پدیدآورنده آنها اساساً غایب است، یا شاید حتی در گذشته باشد. برای آنکه نوشتار، نوشتار باشد، باید کماکان کنش داشته و خوانا باشد؛ حتی اگر مؤلف نوشتار دیگر پاسخ‌گوی آنچه نوشته‌است، نباشد. چه به گونه‌ای مشروط غایب باشد یا آنکه در گذشته باشد و یا آنکه به‌طورکلی، با قصد جاری خود، وفور معانی را حمایت نکند و پوشش ندهد (هارلند، ۱۳۸۸: ۱۸۶؛Lawlor, 2002: 133).

دریدا با تفکیک میان خط اندیشه‌نگار و خط آوا نگار، بر این عقیده است که خط اندیشه‌نگار و خطوط تصویری مقدم بر گفتار بوده‌است. او با برهم‌زدن کل زنجیره هوسرل از زبان و با رد معنای کلامی با قید معنای ذهنی، جهان نوشتار را تصویر می‌کند؛ جهانی که در آن هیچ اصل و مرکزی نمی‌توان متصور شد. وی از سوی همه نویسندگان اعتراف می‌کند که «برای من دال بیان‌گر چیزی است بیش از آنچه معنای مورد نظر من است و معنای مورد نظر من فرمان‌بردار است و نه فرماندار [...] نویسنده معنای کلمات خود را فقط هنگام نوشتن آنها کشف می‌کند (هارلند، ۱۳۸۸: ۱۹۳). به باور او، نوشتار از بدو تولد حمایت پدر را از دست داده‌است؛ ازاین‌رو، هر خواننده در مواجهه با نوشتار می‌تواند خالق معنا باشد و تفسیر خودش را ارائه دهد (Derrida & Caputo, 2008: 91).

چنان‌که ذکر شد، دریدا زبان را در حد نظامی نشانه‌ای و غیرمتمرکز از دال‌ها تحلیل می‌کند و دال را از مدلول جدا می‌سازد. در مقابل، گادامر زبان را فراتر از نظامی از نشانه‌ها و در رابطه‌ای تفکیک‌ناپذیر میان دال و مدلول ارزیابی می‌کند که همواره بر پیش‌فرضی از توافق پیشین استوار است. با وجود این تفاوت‌ها، گادامر و دریدا در عقیده به گزاره‌هایی چون: هستی فی‌نفسه دارای انشتقاق و در خود متفاوت است، رد مدلول استعلایی، ظهور خودکفاترین وجه زبان در نوشتار، مخاطره‌آمیز بودن گفتار و نوشتار در ایجاد ابهام و فریب و غیره با یکدیگر هم‌داستان‌اند.

۲-۲- مفهوم «حقیقت و معنا» در اندیشه گادامری و دریدایی

در اندیشه هایدگری، حقیقت مطابق با سنت متافیزیکی، مطابقت ذهن و عین یا امری ذهنی یا شیئی خارجی نیست، بلکه وی تحت تأثیر فیلسوفان یونان باستان، حقیقت را نامستوری و آشکارگی[1] می‌نامد؛ (نک. پیترزما، ۱۳۹۸: ۲۴۷-۲۸۰). بر این اساس، حقیقت در مواجهه آدمی و هستی تحقق می‌یابد. وجود در اندیشه هایدگر، ویژگی ظهور و غیاب را توأمان با خود دارد. به تبع او، گادامر هم حقیقت را آشکارگی وجود می‌داند (Gadamer, 2004: 526)؛ تا جایی که می‌توان در تفسیر متن، حقیقت را با معنی معادل تصور کرد. به باور یکی از مفسران[2]، معنا نزد گادامر، همان حقیقت اثر هنری است. عکس آن نیز صادق است؛ یعنی، حقیقت اثر هنری همان معنای آن است (به نقل از امینی، ۱۳۹۵: ۴۵۰). به تعبیر دیگر، مواجهه با اثر هنری، یعنی مواجهه با سنت و رویارویی با حقیقت. البته حقیقت نه در معنای صدق و گزاره‌ای آن، بلکه راه وصول به حقیقت در پرتو دیالوگ و با فرض دیگری (مخاطب / متن) امکان‌پذیر است. بنیاد دیالوگ در هرمنوتیک فلسفی براساس پرسش‌وپاسخ و متأثر از کتاب‌هایی چون ایده خیر در فلسفه افلاطون و ارسطو، اخلاق دیالکتیکی افلاطون، و دیالوگ و دیالکتیک در اندیشه‌های افلاطون استوار است و ناظر به غیرنهایی و زمان‌مند بودن فهم است؛ با این توضیح که هرمنوتیک فلسفی برخلاف هرمنوتیک سنتی، دیگر به دنبال کشف معنای پنهان نیست، بلکه مشارکت افق مفسر در گفتگو با افق متن، تولید و آفرینشگری معنا را با خود به همراه دارد. در باب حقیقت و معنا، شلی در قطعه‌ای بسیار مهم از «دفاع از شعر» این دو رویکرد تأویلی

1 . Aletheia
2 . Guignon

را -که یکی در پی کشف حقیقت (معنای) پنهان برمی‌آید و دیگری در صدد فهم مستمر حقیقت (معنا) است- را به تصویر می‌کشد:

«پرده‌های شعر را می‌توان یک‌به‌یک کنار زد و بااین‌همه، نهانی‌ترین زیباییِ عریان هرگز در معرضِ دید قرار نمی گیرد. شعر خوب چشمه‌ای است که همواره سر ریز از آب‌های حکمت و بهجت است و پس از محظوظ شدن یک شخص و یک عصر از تمامی فیضان الهی آن، که نسبت‌های خاص آنها ایشان را قادر می‌سازد که از آن سهمی ببرند، دیگری و باز هم دیگری جانشین آن‌ها می‌شود و نسبت‌های تازه‌ای پدید می‌آید؛ نسبت‌هایی که سرچشمه بهجتی نادیده و تصور ناشده‌اند» (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۲۰).

هایدگر و گادامر با اساس بحث هلدرلین همراه‌اند که شعر از زبان طبیعی و هر روزه جدا می‌شود، نیازمند معناهای ازپیش‌شکل‌گرفته نیست و تعبیرها و کاربردهای آشنا به کارش نمی‌آیند (احمدی، ۱۳۸۶: ۵۷۸). بنابراین، رویکرد ابداعی و آفرینشگری به حقیقت و معنا، یکی از ویژگی‌های بنیادین هرمنوتیک فلسفی است؛ ویژگی‌ای که به طرز معناداری میان هرمنوتیک فلسفی و ساختارشکنی دریدایی پیوند برقرار می‌کند. ساختارشکنی اتخاذ موضعی است از سوی دریدا در مواجهه با ساختارگرایان. از آنجا که «ساختارگرایان اطمینان داشتند که روشی یافته‌اند که به کشف معنای حقیقی، نهایی و ذات‌باورانه در هر موضوع مورد بررسی‌شان خواهد شد. آنان همچون فرمالیست‌ها که کار خود را علمی می‌دانستند، بارها تأکید می‌کردند که روشی علمی در اختیار دارند و کشف حقیقت با کار آنان، و فقط با کار آنان، ممکن خواهد بود. «امبرتو اکو خود را دانشمند، و ساختارگرایی را روش علمی می‌دانست. لوی استروس نشانه‌شناسی و در پی آن ساختارگرایی را علومی مرتبط می‌دانست که به کشف حقیقت‌ها منجر خواهد شد (احمدی، ۱۳۸۱: ۵۳). در مقابل چنین تلقی‌ای از حقیقت از سوی ساختارگرایان، دریدا با الهام از چشم‌اندازگرایی نیچه‌ای، و عقیده به نظام نشانه‌ای، معنا را تابعی از مجموعه پیچیده روابط ناخودآگاه میان گوینده و شنونده و شرایط ویژه آنها می‌داند. در نظر او هرگز تسلط کامل بر آنچه گفته می‌شود، امکان‌پذیر نیست (حقیقی، ۱۳۷۹: ۵۴).

دریدا ادعای کلام‌محورانه را در کشف حقیقت، «متافیزیک حضور» می‌خواند. «حضور معنی» در اصطلاح او عبارت است از آنچه یک متن لازم دارد تا متن کاملی باشد که خواننده و نویسنده به‌یکسان (مطابق با اصل این‌همانی) بدان دست یابند. دریدا با «حضور معنی» به این معنا موافقت ندارد، اما تلاش خواننده (یا نویسنده) را برای یافتن (یا عرضه) معانی از هم‌گسسته

منکر نمی‌شود و این معانی تا ابد قابل دستیابی‌اند. دستیابی به هر معنی نیازمند دستیابی به معانی دیگر است و این سلسله همچنان در انتقال است (خاتمی، ۱۳۸۶: ۲۲۰). بنابراین، از متافیزیک حضور به‌عنوان باور به حضور محتوم معنا در یک متن، یا در سخن، یا در اثر هنری، نباید چنین تعبیر شود که دریدا و ساختارشکنان یکسره منکر اهمیت فراشد معناسازی هستند. البته دریدا و دیگر شالوده‌شکنان، وجود معنای نهایی و قطعی متن یا سخن را رد می‌کنند، اما دعوت آنان به قلمرو بی‌معنایی، فراخوانی است به جهانی مبهم و ناروشن؛ و نه به این یقین که هیچ‌گونه معنایی وجود ندارد (احمدی، ۱۳۸۶: ۵۰۰). ازاین‌رو، دریدا هم در اعتقاد به استقلال کامل متن، به حقیقتی مطلق ورای متن باور ندارد، بلکه در نظر او فقط نظامی از دلالت‌های بی‌پایان وجود دارد که فهم و معنا را همواره در حالت تعلیق و تعویق قرار می‌دهد. با چنین پیش‌فرضی، پرواضح است که مدلول حقیقت نمی‌تواند یک دال باشد.

در نگاه دریدا، معنا پیوسته در حال تکثیر و دگردیسی است؛ امری که دریدا از آن به «dissemination» یاد می‌کند. اصطلاح دریدا برای مفهوم بخشیدن به اینکه معنا چگونه عمل می‌کند و به چه شیوه‌ای طرح واسازی را تقویت می‌کند، «difference» است. این واژه در وهله نخست به معنی «تفاوت» ترجمه می‌شود، به معنایی که از نظریه سوسور در مورد زبان به منزله نظامی از تفاوت‌ها استنتاج می‌شود؛ یعنی ما می‌توانیم بین واژگان و معانی مربوط به آنها از طریق نظام آوایی متفاوت و با ادراک این موضوع که یک شیء، شیءِ دیگری نیست، تمایز قایل شویم. وقتی به سگ می‌اندیشیم، در مورد آنچه سگ نیست هم فکر می‌کنیم؛ مثلاً این سگ، گربه، خوک یا هرچیز دیگری نیست. به دیگر سخن، وقتی که سعی در ثابت نگداشتن یک معنا، جهت ارائه چیزی به‌عنوان مفرد، مثبت و مطلق داریم، آن را از طریق سکوت یا منفی‌کردن آن اشکال، یا معانی‌ای که متفاوت و متضاد هستند و در تقابل با موارد ذکر شده قرار می‌گیرند، به دست بیاوریم؛ از این رو، دریدا استدلال می‌کند که متون واقعاً درباره چیزهایی هستند که به نظر نمی‌رسد درباره آنها باشند. معنای دیگر «Difference» از دید دریدا «deferment» است که از واژه فرانسوی «differer» به معنای «به تعویق انداختن» و نیز «تفاوت داشتن» مشتق می‌شود. منظور دریدا این است که معنا کامل نیست و هرگز به‌طورکامل درک نمی‌شود، بلکه همیشه از دسترس ما خارج است و به تعویق می‌افتد یا درنگ می‌کند. هر واژه‌ای به واژه‌ای دیگر تعریف می‌شود و این واژه نیز به نوبه خود به‌وسیله واژه‌ای دیگر تعریف می‌شود؛ درنتیجه، ما هرگز نمی‌توانیم به درکِ کامل معانی مستقل دست یابیم (وبستر، ۱۳۷۳: ۲۵۲-۲۵۴). دال همواره

موجب مورد تأویلی می‌شود و نه موجب معنا. معنای هر نشانه‌ای خود نشانه‌ای تازه است که معنای آن باز نشانه‌ای دیگر خواهد بود (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۸۴). به‌عبارت‌دیگر، معنا در تمام طول زنجیره دال‌ها پراکنده شده‌است. نه می‌توان جای آن را به‌روشنی مشخص کرد و نه در یک نشانه منفرد به‌طورکامل حضور دارد، بلکه نوعی جنبش دائم و توامان حضور و غیاب است (ایگلتون ، ۱۳۸۰: ۱۷۶). لذا به‌جای ناخودآگاه مؤلف باید به دنبال ناخودآگاه متن باشیم. معنای کامل و تعیین‌شده وجود ندارد. تنها تلاش برای یافتن معناهای ازهم‌گسسته و پراکنده وجود دارد که درگیر شدن در فراشد بی‌پایان جستجوست (همان: ۴۸۵).

دیگربار تأکید می‌شود که دریدا با باور به عدم تعین معنی و حقیقت هرگز قصد ندارد که «مفاهیمی مانند حقیقت و عینیت و مشروعیت هنجاری را یکسره نفی کند، بلکه او خواسته و کوشیده‌است که شرایط امکان وجود این مفاهیم را به زیر پرسش ببرد و موضوع تحقیق قرار دهد و نشان دهد ارزش این مفاهیم نسبی است. به این معنا، دریدا منکر وجود پاره‌ای معیارهای پایه‌ای نیست و حتی تأکید می‌کند که تحقیق و مطالعه بدون تعبیری حداقل از توافق ناممکن است. منظور اساسی او از ساخت‌شکنی، این است که هرآنچه معنایش مدیون تعلق به بافت باشد، می‌تواند در بافتی دیگر معنایی تازه بیابد (حقیقی، ۱۳۷۹: ۶۸)؛ برای نمونه، «دریدا در نوشته‌ای با عنوان «livening on» این نکته را نشان داده‌است که واژه زندگی یعنی چه؟ در پی واژه زندگی به «etre-vivant» می‌رسیم، موجود زنده، موجود زنده یا به بیان دیگر زندگیِ زندگی. معمای معنا آغاز می‌شود: زندگیِ زندگی یعنی چه؟ دریدا به بررسی شعری از شلی به نام «پیروزی زندگی» می‌پردازد. این شعر چون هر متن دیگری هرگز به پایان نمی‌رسد و معنا هرگز کامل نمی‌شود. واپسین مصراع شعر را که بخوانید، معنا به پایان نرسیده‌است. حتی نیت شاعر را هم اگر بدانید، یا اختراع کنید، باز معنا تمام نشده‌است. متن «بافت پایان‌ناپذیر معناهای ناتمام است» و «بافته‌ای از رشته‌های بی‌پایان چیزهایی که غیر از خودشان هستند»[۳] (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۸۵).

بنا بر آنچه گفته شد، گادامر و دریدا در عقیده به خلق معنا به‌جای کشف آن متفق‌النظرند. مطابق با تلقی دریدایی در مواجهه با مفهوم حقیقت و معنا، حقیقت واحدی وجود ندارد، بلکه حقیقت‌ها و چشم‌اندازهایی از حقیقت‌ها هستند که وجود دارند. در هرمنوتیک فلسفی نیز ما در تفسیر، حقیقت تام‌وتمام و نهایی نداریم؛ به تعبیر دیگر، در هر مواجهه تفسیری، جنبه‌ای از موضوع تفسیری آشکار می‌شود. امری که در پیِ هر خوانشی

اتفاق می‌افتد و افق بی‌کرانه‌ای از بازی بی‌شمار تفسیرها را با توجه به موقعیت‌های هرمنوتیکی مفسر به‌دنبال خودش دارد. همین‌جاست که سیلان دال‌های دریدایی با بازی بی‌شمار تفسیری گادامر با هم پیوند می‌خورد.

۲-۳- از تفسیر در هرمنوتیک فلسفی تا تفسیر در ساختارشکنی

اگر مثلث مؤلف، مخاطب و متن را در عرصه تفسیر و فهم در نظر بگیریم، گادامر دغدغه وصول به نیت مؤلف را ندارد. درعین‌حال، برخلاف تلقی متعارف، هرمنوتیک فلسفی گادامر مخاطب-محور هم نیست. گادامر در این میان، گفتگوی میان افق مخاطب و افق متن را بنیاد دیدگاه تفسیری و تلقی خودش از فهم قرار می‌دهد. گادامر فهم را امتزاج افق‌ها می‌داند و فهم و به تبع آن تفسیر، رخدادی است زبانی. پس فهم، عبارت است از امتزاج زبان‌ها و امتزاج زبان‌ها چیزی جز امتزاج جهان‌ها نیست. لذا افق‌های گادامری محصول زبان بوده و در زبان ریشه دوانیده‌اند. پیامد امتزاج افق‌ها (زبان‌ها)، تولد زبان واحد یا مشترک است؛ بنابراین، «ما همواره از موضع خود با متن روبه‌رو می‌شویم و در معنای آن شرکت می‌کنیم. اگر متنی بخواهد زنده بماند، خواننده باید معنا و حقیقت آن را با درگیر شدن وجودی با آن کشف کند. اگر فکر کنیم که معنای متن کاملاً در سیطره مؤلف است، معنا را با التفات مؤلف یکی کرده‌ایم و از روبه‌رو شدن و شرکت در معنایی که در خود متن نهفته‌است، طفره رفته‌ایم» (نیوتون، ۱۳۷۳: ۱۹۱).

امتزاج افق بر پایه گفتگوی میان مفسر و متن، در ساختاری گفتگویی و در قالب پرسش‌وپاسخِ مفسر و متن انجام می‌گیرد. متن که برخاسته از سنت و حامل سنت است، با پاسخ‌های خود، موقعیت هرمنوتیکی مفسر را به پرسش می‌گیرد. فهم هر مفسر از چشم‌اندازی صورت می‌گیرد که بیان‌گر وابستگی فهم و تفسیر انسان به جایگاهش در شرایط خاص فرهنگی است (Gadamer, 2004: 305). بنابراین، ادراک هر شخص از این یا آن وضعیت همواره با فهم قبلی او از وضعیت خودش آمیخته و همراه است؛ یعنی، به زمینه و شرایط تاریخی خاص خود و به علایق و انگیزه‌های معینی بستگی دارد؛ چیزی که هست، علایق نیز خود در فرآیند تفسیر تغییر می‌یابند و اصلاح و تعدیل می‌شوند. لذا گادامر برای متن و معنای متنی، حیثیتی در زمانی قائل می‌شود. از آنجا که در اندیشه گادامر، تاریخ و سنت در فهم متن نقش بسزایی دارند، زبان و ساختارهای زبانی حیثیت در زمانی پیدا

می‌کنند؛ چنانکه ساختارهای زبانی هر دوره با دوره‌های دیگر متفاوت است. بر این اساس، گادامر برای متن و معنای متنی، ماهیت در زمانی و تاریخی قائل می‌شود.

گادامر در یکی از گفتگوهایش به نکته جالبی اشاره می‌کند: تا امروز در سخن مدرنیته غرب، تا آنجا که به تکامل علوم مربوط میشود، امتیاز با «تک‌گویی» بوده‌است و وسوسه سالاری بر طبیعت امکان زیادی برای اصل مکالمه باقی نمی‌گذاشت. اما هرمنوتیک، درست برخلاف این ایده مسلط پیش می‌رود و نشان می‌دهد که ما قادر به ارائه تعریف دقیق نیستیم[۴]؛ چون «هرگز نمی‌توانیم واژه‌ای را بیابیم که چیزی را به‌دقت و به‌طورکامل تعریف کند». از سوی دیگر، هرمنوتیک انکار این باور مدرنیته است که نکته‌ای نهایی وجود دارد که می‌تواند به بیان درآید. گادامر می‌گوید: حرف هرمنوتیک بی‌نهایت ساده و این است که من کلام آخر را لازم ندارم، به کارم نمی‌آید. از این روست که مکالمه می‌تواند ادامه یابد و مهم‌تر، هرگز به پایان نرسد و میان برداشت ابزاری از زبان و مفهوم هرمنوتیکی مکالمه فاصله زیادی هست (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۱۲ و ۴۱۳). ازاین‌رو، «گادامر خود را نامحدودی منفی یک هگل باور می‌داند و منظورش آن است که هیچ ماحصل نهایی وجود ندارد. تجربه همیشه به روی تجربه‌های بعدی گشوده است ـ بدون هیچ پایانی ـ هیچ نهایتی در فهم و تفسیر وجود ندارد» (برنستاین، ۱۳۸۱: ۵۴). گادامر در چاپ دوم کتاب *حقیقت و روش* در این باره می‌نویسد: «بنابراین، هستی‌ای که می‌تواند فهمیده شود، زبان است، ناظر به این قضیه است که هستی را هرگز به‌طورکامل نمی‌توان فهمید» (Gadamer, 2004: xxxii).

از سوی دیگر، در اندیشه دریدا نیز همچون گادامر، محوریت سوژه به‌عنوان فاعل شناسایی نفی می‌شود و همچون گادامر، محوریت را در عرصه تفسیر به متن می‌دهد. از دیدگاه وی، همه‌چیز در هیأت متن و نظامی دال و مدلولی ظاهر می‌شود. دریدا در *نوشتار و تفاوت* از دو نوع تفسیر سخن می‌گوید: تفسیری که معطوف به کانون و مرکزی در متن است و می‌کوشد متن را رمزگشایی کند و به حقیقت وصول یابد. نوع دوم تفسیر -که ملهم از نیچه هست - مرکزگریز است و به فراسوی حقیقت به معنای مصطلح تفسیری می‌رود:

«دو تفسیر، از تفسیر، از ساخت، از نشانه و از بازی وجود دارد. یک تفسیر می‌کوشد رمزگشایی کند؛ رؤیای رمزگشایی از یک حقیقت یا منشایی گریزان از بازی و از نظم نشانه را می‌بیند و ضرورت تفسیر را همچون نوعی تبعید تجربه می‌کند. تفسیر دیگر، که دیگر معطوف به مرکز نیست، بازی را تصدیق می‌کند و می‌کوشد به فراتر از انسان و انسان‌گرایی گذر کند؛ زیرا نام انسان، نام همین موجودی است که از طریق تاریخ متافیزیک یا اونتو-تئولوژی، یعنی تاریخِ همه

تاریخش، رؤیای حضور کامل (پر)، شالوده مطمئن منشأ و پایان بازی را دیده‌است. این تفسیر دوم از تفسیر، که نیچه راهش را به ما نشان داده‌است» (دریدا، ۱۳۹۶: ۵۸۲).

پُرواضح است که نگاه دریدا در ساختارشکنی، معطوف به دومین رویکرد تفسیری است؛ به تعبیر دیگر، دریدا دو ساحت در خوانش متن قایل است که از آن به‌عنوان خوانش مضاعف نام می‌برد. اولین ساحت خوانش، ساحتی است که مفسر برآن است که به‌طور باریک‌بینانه و دقیق به بازسازی عالمانه تأویل غالب و مسلط متن مورد نظر دست زند، تا از این طریق، تلقی خود را در قالب یک تفسیر بر آن حاکم کند. در ساحت دوم خوانش، که ساحت ورود ساختارزدایی است، آن تفسیر غالب ساحت اول به چالش کشیده می‌شود (Derrida, 1995: 147 به نقل از خبازی، ۱۳۹۴: ۳۶).

ازاین‌رو می‌توان گفت: «به‌طورکلی، ساختارزدایی با دو هدف عمده با متن مواجه می‌شود: ۱- آشکار ساختن تعین‌ناپذیری متن یا ۲- آشکار ساختن عملکردهای پیچیده ایدئولوژی‌هایی که متن را می‌سازند. هدف اول طی فرایندهای زیر محقق می‌شود: ۱- تمام تفسیرهای مختلفی -از شخصیت‌ها و وقایع و ایماژها و غیره-که به نظر می‌رسد متن عرضه‌شان می‌کند، مورد توجه قرار می‌گیرد؛ ۲- تعارض این تفسیرها مشخص می‌شود؛ ۳- این تعارض‌ها نشان می‌دهد که چگونه به تفسیرهای بیشتری منجر می‌شوند که خود منشأ تفسیرهای بیشتری می‌گردند. هدف دوم، دریافتن مفاهیم یا احکامی هستند که متن می‌تواند در مورد ایدئولوژی‌هایی که آن را ساخته‌اند به ما نشان دهد» (تایسن، ۱۳۸۷: ۴۲۶).

در مقابل اصطلاحاتی چون: جوهر، کانون، مرکز، ذات و غیره «در نوشته‌های دریدا تأکید بر اصطلاحاتی نظیر «گسست»، «شکاف»، «ناهمگونی» و «ناممکن‌ها»ست. اینکه در زیر وحدت و انسجام ظاهری متن، شکاف‌ها و ورطه‌ها و بن‌بست‌هایی گریزناپذیر وجود دارند. دریدا متون را به مزخرفاتی مهمل و بی‌معنا فرونمی‌کاهد، بلکه تنش‌های درونی رفع‌ناشدنی و تقلیل‌ناپذیر آنها را آشکار می‌کند. توجه او به تقابل‌ها و تضادهای درونی مانع از آن می‌شود که بتوان این تقابل‌ها را در ترکیبی مشتمل بر آنها حل کرد؛ بنابراین، با چنین تلقی و پیش‌فرضی امکان امتزاج افق و انسجام ـ چنان‌که هدف هرمنوتیک فلسفی است ـ وجود ندارد. به‌عکس، هرچه که در نظر ما منسجم و ساختارمند به نظر می‌رسد، مرکززدایی می‌کند و آنچه که حاشیه‌ای و فرعی به نظر می‌رسد، مرکزیت می‌بخشد» (برنستاین، ۱۳۸۱: ۵۴). بر این اساس، هرگونه اقتدار اعم از ذات، سوژه، مدلول، آوا و غیره در رویکرد ساختارزدایانه رنگ می‌بازند. دریدا همواره منتقد شکل‌گیری

«مرکز معنایی» در اندیشه ساختگرا بوده‌است، به این دلیل که این مرکز، شکل‌دهنده و عنصر وحدت‌بخش ساختار بوده، بی‌آنکه خود مورد تحلیل ساختاری قرار گیرد. تمایل مردم به وجود یک مرکز از آن روست که «هستی را به‌مثابه حضور تضمین می‌کند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۸۲). بنابراین در جریان خوانش یک متن از منظر ساختارشکنی، چارچوب‌ها و قالب‌های تعریف‌شده از تفسیر و متن -که ساحتی کلام‌محورانه دارند- فرومی‌ریزند و صداهای مسکوت مانده متن به گوش می‌رسد.

«گرایش واسازانه بر این باور است که متون و مباحثی که با آن کاملاً آشنا هستیم، در خود پر از اندوخته‌های پنهان و غیرمنتظره، نقاط مقاومت، دیالوگ‌ها و بدیل‌های درونی هستند. دریدا با در نظر داشتن اینها فهم ما را از منابع در دسترس در باب امور آشنا واژگون می‌سازد. گاهی واسازی را یک جنبش منفی یا حتی نهیلیستی در نظر می‌گیرند، اما دریدا تأکید دارد که واسازی یک روش ایجابی و به‌طور بالقوه زایا برای خواندن است» (دویچر، ۱۳۹۲: ۱۴). دریدا با مثالی نحوه مواجهه خود را با متون بیان می‌کند: روشی که توسط آن من تلاش می‌کنم افلاطون، ارسطو و دیگران را بخوانم، روشی برای تحت فرمان گرفتن، تکرار کردن یا حفظ این میراث نیست، بلکه تحلیلی است که سعی دارد بفهمد چگونه تفکر آنها عمل می‌کند، یا نمی‌کند، سعی دارد تنش‌ها، تناقض‌ها و ناهمگونی‌های آثار آنها را بیابد [...] قانون این است: واسازی خود؛ این خودواسازی چیست؟ واسازی یک روش یا ابزار به معنای متعارف نیست که بتوان آن را از بیرون بر چیزی اعمال کرد، بلکه واسازی چیزی است که روی می‌دهد و در درون روی می‌دهد و گویی ما راوی آن هستیم و روایت و توصیف واسازی به شکل روش، نمودار می‌شود. مثلاً واسازی در درون متون افلاطون در کار است. هر زمان که من به مطالعه افلاطون می‌پردازم سعی می‌کنم ناهمگونی‌های درون متون او را بیابم و ببینم که بخشی از تیمائوس چگونه با نظام فکری افلاطون ناسازگار است. بنابراین کاری که با افلاطون باید انجام داد و نشانه عشق و احترام به افلاطون است، تحلیل کارآمدی و ناکارآمدی آثار اوست (همان: ۲۰ و ۲۱).

سرنوشت نامعلوم زبان و عدم تعین معانی در آن از این عبارت دریدا در *گراماتولوژی*اش آشکار است: «آینده را تنها می‌توان به‌منزله خطری مطلق انتظار کشید. آینده همان چیزی است که کاری به هنجارهای مرسوم ندارد و جز به‌منزله امری مبهم و هیولاوار نمی‌تواند خود را اعلام و حاضر کند. برای این جهانِ آینده و آنچه در آن است، آنچه که ارزش‌های نشانه،

کلمه و نوشتار را به چالش می‌طلبد، برای آنچه که آینده پیش روی ما را هدایت می‌کند، هنوز هیچ سرنوشته‌ای وجود ندارد» (دریدا، ۱۳۹۰: ۱۴).

بر این اساس، فهم در ساختارشکنی و هرمنوتیک امری انضمامی است. ساختارشکنی از جهت اینکه مشتمل بر نظریه‌ای درباب فهم است و به تفسیر متون می پردازد به هرمنوتیک نزدیک می‌شود (اشمیت، ۱۳۹۵: ۲۷۴). در ساختارشکنی، حاصل مناسبات میان عناصرصوری و درونی و در هرمنوتیک ویژگی تاریخی فهم است. گادامر متن را به‌مثابه عرصه گفتگویی می‌بینند که در آن امتزاج افق‌ها (که از یک سو افق خود متن و از سویی دیگر افق مخاطب باشد) رخ می‌دهد. از نظر گادامر، متن امری درزمانی است که معنایش را از ناحیه امتزاج افق‌ها به دست می‌آورد. از این رو، وی معتقد است چون فهم تاریخی است، هیچ‌گاه نمی‌توان ادعای معنایی کامل و مطلق برای متن ابراز داشت. از سوی دیگر، دریدا از تعویق و تعلیق معنا در بازی بی‌پایان دال‌ها در متن سخن می‌گوید. در نظر وی، چرخه معنا پیوسته فعال است.

۲-۴- نفی روش در هرمنوتیک گادامری و ساختارشکنی دریدایی

یکی از بنیادی‌ترین تفاوت‌هایی که میان هرمنوتیک معرفت‌شناختی (شلایرماخری و دیلتایی) و هرمنوتیک فلسفی (هایدگری و گادامری) وجود دارد، دگردیسی‌ای است که از رویکرد روش‌محور معرفت‌شناختی در خوانش متون، به رویکردی هستی‌شناختی در خوانش متن می‌رسیم. در نظر گادامر، «تفکر غربی (در سه قرن) از دوره روشنگری به بعد تحت سلطه الگویی از فهم بوده که دقیقاً غیر دیالوگ است: الگوی علوم طبیعی. محور این الگو مشاهده‌کردن است. سوژه‌ای ذهنی، ابژه‌ای عینی را دریافت می‌کند و با دستکاری مدام آن بافت را تغییر داده، به قاعده آن پی می‌برد [...] ازاین‌رو، تلقی این شیوه از فهم هیچ ربطی به دیالوگ ندارد؛ اینجا فهمیدن ابژه‌ای که ساکت و شئ‌گونه است که یا شناخته می‌شود یا همچنان ناشناخته باقی می‌ماند» (ومک، ۱۳۹۶: ۱۶۵). بنابراین، در مواجهه سلبی با چنین رویکردی، گادامر در هرمنوتیک فلسفی از اتوریته روش در خوانش متن و از هرگونه سوژه‌محوری و محوریت‌دادن به متن، خواننده و یا مؤلف دوری می‌گزیند. گادامر از طریق نقد آگاهی زیباشناختی و آگاهی تاریخی، دیالکتیک را در برابر روش نشانده و به‌جای نسبت منفعلانه متن (ابژه) در برابر سوژه (خواننده)، رابطه تازه‌ای میان خواننده و متن برقرار کرده‌است؛ یعنی، نسبت تفاهمی سوژه با سوژه در پرتو گفتگو. گادامر در جهت تفهیمِ تفاهم سوژه (خواننده)-سوژه

(متن)، با الهام از مارتین بوبر از سه نوع تعامل بین انسان‌ها یاد می‌کند که در نوع اول به رابطه من و تویی اشاره دارد که «تو» را چونان شیئی می‌پنداریم در حیطه تجربه آدمی، عاری از تأثیر و افق گذشته. در نوع دوم رابطه من و تویی، تو را شخص تلقی کنیم، اما تویی که ذهن من خالق آن است و تحت کنترل من، از حضوری کمرنگ برخوردار است. اما در نوع سوم رابطه من و تویی، بنیاد رابطه بر گشودگی و پذیرش تو/ دیگری استوار است و ناظر بر تأثیرپذیری و تأثیرگذاری هر یک بر دیگری دارد (Gagdamer, 2004: 352-353).

بر این اساس، گادامر دغدغه‌اش را نه عرضه روشی برای فهم، بلکه توصیف آنچه در واقعه فهم روی می‌دهد، عنوان کرد. پرسش بنیادین وی این است که تجربه فهم انسان از جهان چگونه رخ می‌دهد؟ گادامر درباره هرمنوتیکی که خود مروج و مبلغ آن است، می‌نویسد: «هرمنوتیکی که من آن را فلسفی می‌نامم، روش جدیدی در تفسیر یا تبیین نیست. این هرمنوتیک صرفاً در پی توصیف این نکته است که رخداد فهم در تفسیری موفق و متقاعدکننده چگونه به وقوع می‌پیوندد؛ بنابراین، این هدف را دنبال نمی‌کند که به نظریه‌پردازی در باب مهارت فنی در فرآیند فهم بپردازد» (Gagdamer, 1976: III).

بر این اساس، در عنوان کتاب گادامر (حقیقت و روش) طنزی رندانه نهفته‌است؛ روش، راه رسیدن به حقیقت نیست، بلکه در مقابل حقیقت از چنگ انسانِ روش طلب فرار می‌کند. فهم در اینجا دیگر عمل ذهنی انسان در برابر عین نیست، بلکه نحوه هستیِ خودِ انسان تصور می‌شود (پالمر، ۱۳۸۴: ۱۸۰)؛ به تعبیری دقیق‌تر، هرمنوتیک فلسفی خود پدیده فهم را بررسی می‌کند و ازاین‌رو با روش فهم متون سروکار ندارد، بلکه ضد روش نیز هست. ازاین‌رو، فهم تحت تأثیر و سیطره روش نیست، فهم را نمی‌توان به تمام و کمال ضبط و مهار کرد. فهم چیزی است که برای تأویل‌گر و مفسر روی می‌دهد (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۹). با این توصیف، فهم و گشودگی حقیقت بیش از آنکه مبتنی بر به‌کارگیری اصول و روش‌های معینی باشد، گونه‌ای رخداد است... مسأله چیزی است که فراسوی خواسته ما رخ می دهد (امینی، ۱۳۹۵: ۳۵۵) . از طرف دیگر، دریدا در تحقیرِ نفسِ ایده «روش» با هایدگر هم‌داستان است (رورتی، ۱۳۹۷: ۱۲۶) . وی نیز در نامه‌ای به فیلسوف ژاپنی ایزوتسو تأکید می‌کند که «ساختارشکنی یک روش نیست و نمی‌تواند به یک روش تبدیل شود (Derrida, 1998: 3). دریدا در پاسخ به این پرسش که آیا ساختارشکنی می‌تواند روشی برای خواندن و تفسیر متن قلمداد شود، می‌نویسد: «صرفاً کافی نیست که ساختارشکنی به برخی ابزارهای روش‌شناختی یا مجموعه‌ای از قواعد و روش‌های قابل انتقال

تقلیل پیدا کند [...] همچنین باید روشن شود که ساختارشکنی یک عمل یا عملکرد نیست [...] حتی یک کنش یا عمل نیست» (ibid). سپس در اشاره به انفعال موجود در آن، به نقل قولی از بلانشو می‌پردازد (منفعلانه‌تر از هر انفعالی، انفعالی که در تقابل با فعالیت قرار می‌گیرد) تا به این نکته بسیار مهم اشاره کند: ساختارشکنی روی می‌دهد. واقعه / رویدادی نیست که منتظر قصد، آگاهی یا سازمان‌دهی سوژه‌ای، یا حتی مدرنیته باشد. آن می‌تواند خود را ساختارشکنی کند (ibid). بنابراین، ساختارشکنی نه به‌عنوان روش، بلکه به‌مثابه ویروسی عمل می‌کند. این امر، صرفاً درون متن و با یاری امکانات حاضر و نهفته در متن هم انجام می‌پذیرد. دریدا در رد روش تا آنجا پیش می‌رود که در به‌کارگیری ساختارشکنی به‌عنوان یک روش ادبی نیز اظهار تردید کند (Wolfreys, 2007: 34).

۳- نتیجه‌گیری

گادامرو دریدا با توجه کانونی به مقوله زبان و متن، دو جریان تفسیری را رقم زده‌اند که علی‌رغم تفاوت‌ها، شباهت‌های قابل اعتنایی نیز با هم دارند؛ تا جایی که یکی از دستاوردهای این پژوهش می‌تواند ذکر این نکته باشد که ساختارشکنی را می‌توان در شمار جریان‌های هرمنوتیکی معاصر تعریف کرد، نه در برابر آن. همچنین با تحلیل و مقایسه آرای گادامر و دریدا در باب مفاهیمی چون حقیقت و معنا و تفسیر نشان داده شد که به‌ویژه برخلاف تلقی ناصوابی که در پاره‌ای از نوشته‌ها و اقوال وجود دارد، ساختارشکنی دریدایی نه‌تنها درصدد نفی حقیقت، معنا، تفسیر و غیره نیست، بلکه برعکس، تلقی خاصی از هر یک از این مفاهیم دارد و به آرای گادامر در این باره نزدیک می‌شود. از دیگر نتایج تلاش این مطالعه در این تناظر مفهومی می‌تواند اصلاح پاره‌ای از بدفهمی‌های رایج هم درباره هرمنوتیک فلسفی گادامر و هم ساختارشکنی دریدایی باشد. بی‌تردید نوشتار حاضر پژوهشی است ناتمام و درآمدی برای تأمل و تحلیلی عمیق‌تر و وگسترده‌تر درباره هرمنوتیک فلسفی و ساختارشکنی.

پی‌نوشت

۱- هایدگر در *هستی و زمان*، به‌ویژه در بندهای ۲۲ تا ۲۷ به‌طور مشروح به تلقی و تفسیر خود از تخریب / ویران‌سازی می‌پردازد. دریدا عقیده دارد که تأکید هایدگر بر مفهوم هستی به‌مثابه مدلول استعلایی او را هم‌چنان در کنار سایر فلاسفه غربی در پستوی متافیزیک حضور قرار می‌دهد.

۲- دریدا در تمام نوشته‌ها و مصاحبه‌هایش گفته‌است که ادبیات همیشه بـه ایـن مـنش زبـانی خود صادقانه اعتراف کرده‌است و هیچ‌وقت ادعا نکرده که متن‌های ادبـی تلاشـی جهـت کشـف حقیقت انجام داده‌اند. ادبیات به‌عنوان بنیادی تاریخی با ابـداعات و قـوانین خـودش، بنیـادی در تخیل که اصولش اجازه گفتن هرچیزی را می‌دهد، اجازه مـی‌داد قـوانین آن را بشـکنیم، آنهـا را جابجا کنیم و به این ترتیب تفاوت سنتی طبیعت و بنیاد (طبیعت و قرارداد / طبیعت و تاریخ) را پایه‌ریزی کنیم، ابداع کنیم یا حتی به آنها شک کنیم (دریدا، ۱۳۸۱: ۴۰). نیز بایـد یـادآور شـویم که ساخت‌شکنی در ادبیات مدیون تلقـی بـاختینی از دلالـت‌هـای زبـانی در بافـت اجتمـاعی و فرهنگی است (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۰).

۳- یکی از مفاهیم بنیادین در نظام فلسفی نیچه، مفهوم «چشم‌انداز» است. گـادامر در *حقیقـت و روش*، از این اصطلاح با عنوان افق یاد کرده‌است. گادامر در عین حال که نقد نیچـه را بـر عینیـت تاریخ‌انگارانه می‌پذیرد و امکان انتقال مفسر به افق گذشته منعزل از زمان حال را ناممکن می‌دانـد، اما با این وجود، نیچه، مفسر را یکسره مقهور چشم‌انداز و افق ذهنی خود می‌داند؛ بـه‌گونـه‌ای کـه امکان بسط و تغییر و رهایی از آن افق امکان‌پذیر نیست. ازاین‌رو، گادامر تلقی نیچه از افـق آدمـی به افق بسته را یـک تلقـی رمـانتیکی، یـک رؤیـای رابینسـون کروزوئـه‌ای، داسـتان یـک جزیـره غیرقابل‌دسترس و غیره می‌داند (Gagdamer, 2004: 303).

۴- دوستال یادآوری می‌کند کـه گـادامر در مقایسـه بـا هابرمـاس، فاصـله انتقـادی خـود را بـا روشنگری و مدرنیته حفظ می‌کند امری که می‌تواند او را در قرابت به پسامدرنیست‌ها قرار دهد (Dostal, 2002: 5).

منابع

احمدی، ب. ۱۳۸۱. *ساختار و هرمنوتیک*، تهران: گام نو.

احمدی، ب. ۱۳۸۶. *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز.

اشمیت، ل. ۱۳۹۵. *جنبش‌های فکری دوران جدید (۱) هرمنوتیـک*، ترجمـه ع. حسـن‌پـور. تهـران: نقش و نگار.

امینی، ع. ۱۳۹۵. *حقیقت و زیبایی با نگاهی به هرمنوتیک فلسفی گادامر*، تهران: نقد فرهنگ.

ایگلتون، ت. ۱۳۸۰. *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه ع. مخبر. تهران: مرکز.

برنستاین، ر. ج. ۱۳۸۱. «منظومه هرمنوتیک: نظریه انتقادی و شـالوده‌شـکنی». ترجمـه ا. نـوروزی. *زیباشناخت*، (۷): ۴۷-۵۸.

پالمر، ر. ۱۳۸۴. *علم هرمنوتیک*، ترجمه م.س. حنایی‌کاشانی. تهران: هرمس.

پیترزما، ه. ۱۳۹۸. *نظریه معرفت در پدیدارشناسی: هوسرل، هایدگر، مرلوپونتی*، ترجمه ف. جابرالانصار. تهران: کرگدن.

تایسن، ل. ۱۳۸۷. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه م. حسین‌زاده و ف. حسینی. تهران: نگاه امروز.

حقیقی، ش. ۱۳۷۹. *گذار از مدرنیته*، تهران: آگه.

خاتمی، م. ۱۳۸۶. «دریدا و ساختارشکنی». *فصلنامه فلسفی، عرفانی و ادبی*، ۲(۴ و ۵): ۲۱۳-۲۲۳.

خبازی‌کناری، م. ۱۳۹۴. *سیر تکوین ساختار زدایانه مفاهیم دریدا*، تهران: حکایت قلم نوین.

دریدا، ژ. ۱۳۸۱. «بنیاد عجیبی به نام ادبیات». ترجمه ب. شرف‌الدین نور.، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، (۵۸): ۴۱-۳۸.

دریدا، ژ. ۱۳۹۰. *درباره گراماتولوژی*، ترجمه م. پارسا، تهران: رخداد نو.

دریدا، ژ. ۱۳۹۶. *نوشتار و تفاوت*، ترجمه ع. رشیدیان. تهران: نی.

دویچر، پ. ۱۳۹۲. *چگونه دریدا بخوانیم*، ترجمه م. پارسا و م.ج. سیدی. تهران: رخداد نو.

رورتی، ر. ۱۳۹۷. *جستارهایی درباره هایدگر، دریدا و دیگران*، ترجمه م. نوری. تهران: شب بخیز.

سلدن، ر. و ویدوسون، پ. ۱۳۸۴. *راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه ع. مخبر. تهران: طرح نو.

گادامر، ه. ۱۳۸۶. «زبان به‌مثابه میانجی تجربه هرمنوتیکی». *هرمنوتیک مدرن؛ گزینه جستارها*، ترجمه ب. احمدی و دیگران. تهران: مرکز. ۲۰۱-۲۳۶.

گروندن، ژ. ۱۳۹۵. *هرمنوتیک*، ترجمه م. ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

نوریس، ک. ۱۳۸۰. *شالوده شکنی*، ترجمه پ. یزدان‌جو. تهران: مرکز.

نیوتون، ک. م. ۱۳۷۳. «هرمنوتیک»، ترجمه ی. اباذری. *فصلنامه ارغنون*، ۱(۴): ۱۸۳-۲۰۲.

واعظی، ا. ۱۳۸۵. *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ اندیشه اسلامی.

واینسهایمر، ج. ۱۳۸۱. *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی*، ترجمه م. علیا. تهران: ققنوس.

وبستر، ر. ۱۳۷۳. «ژاک دریدا و واسازی متن». ترجمه ع. بارانی. *فصلنامه ارغنون*، ۱(۴): ۲۵۱-۲۵۶.

ویس، ژ. ۱۳۹۷. *واژه‌نامه هایدگر*، ترجمه ش. اولیایی. تهران: ققنوس.

ومک، پ. ۱۳۹۶. دیالوگ، ترجمه م. ثامنی. تهران: سینا.

هارلند، ر. ۱۳۸۸. *ابرساخت‌گرایی فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی*، ترجمه ف. سجودی. تهران: تبلیغات اسلامی حوزه هنری.

هایدگر، م . ۱۳۸۶ . *هستی و زمان*، ترجمه س. جمادی. تهران: ققنوس.

هوی، د.ک. ۱۳۸۵. *حلقه انتقادی*، ترجمه م. فرهادپور. تهران: روشنگران.

Derrida, J. 1995. *Limited Inc,* Trans. S. Weber and J. Mehlman. U.S.A: Northwestern University Press.

Derrida, J. 1981. *Positions,* trans. A. Bass. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, J. 1998. *letter to a Japanese Friend in Derrida and Difference*, Eds. D. wood and R. Bernasconi. England: North western university press.

Derrida, J, and Caputo, J.D. 2008. *Deconstruction in a Nutshell, a Conversation with Jacques Derrida*, New York: Fordham University Press.

Dostal, R. j. (Ed). 2002. *The Cambridge Companion to gadamer*, Cambridge: University Press.

Frank, M. 1998. "Limits of the Human Control of Language: Dialogue as the Place of Difference between Neostructuralism and Hermeneutics". in *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, D.P. Michelfelder. & R. E. Palmer. Eds. State Unjversity of New York Press: 129-150.

Gadamer, H.G. 1976. *Philosophycal Hermeneutics*, Trans. D.E. Linge. Barkely University Press.

Gadamer, H.G. 2004. *truth and method*, Trans. J. weinsheimer and D.G. Marshall. London: Continuum Publishing GroP.

Lawlor, L. 2002. *Derrida and Husserl, The Basic Problem of Phenomenology,* Bloomington: Indiana UP.

Michelfelder, D.P. & Palmer, R.E. Eds. 1989. *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, State Unjversity of New York Press.

Wolfreys, J. 2007. *Derrida: A guid for the perplexed*. London: Continuum Publishing GroP.

روش استناد به این مقاله:

بالو، ف. ۱۴۰۰. «از هرمنوتیک فلسفی گادامری تا ساختارشکنی دریدایی». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۲۹-۵۰.
DOI:10.22124/naqd.2020.16308.1980

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.

DOI:10.22124/naqd.2021.17158.2055
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.15.5
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۲
صفحات ۵۱-۷۴

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲
مقاله پژوهشی

عشق؛ یک مفهوم و سه درک استعاری
(بررسی و تحلیل نظام استعاره‌های مفهومی در سوانح‌العشاق)

سمیرا بختیاری‌نسب [۱*]
خیرالله محمودی [۲]

چکیده

بررسی استعاره‌های‌مفهومی هر متن به دلیل خاستگاه شناختی استعاره‌ها، فهمی تازه از شیوه ادراک هر نویسنده به دست می‌دهد؛ درنتیجه بررسی پیوند و ساختار برآمده از استعاره‌های مفهومی هر متن، راهی به فهم دقیق‌تر متن، شرح بهتر آن، تحلیل ساختار معنایی و جهان‌بینی نویسنده آن است؛ بنابراین در مقاله حاضر می‌کوشیم به سه سؤال مهم پاسخ دهیم: مهمترین استعاره‌های مفهومی سوانح‌العشاق کدام‌اند؟ این استعاره‌ها چه ارتباطی با یکدیگر دارند؟ ساختار برآمده از این استعاره‌ها چگونه است؟ برای یافتن پاسخ، به شیوه استقرایی، استعاره‌های مفهومی هر فصل را به‌طورجداگانه بررسی و براساس دو معیار «پرتکراربودن» و «جایگاه در ساختار استعاره‌ها»، مهمترین استعاره‌های متن را مشخص کردیم. بررسی‌ها، گویای این است که «پیوند» مهمترین مفهوم متن است که با عشق درک می‌شود. سپس «عشق» با حوزه‌های مفهومی «مرغ»، «آینه»، «گیاه»، «اشتقاق»، «خورشید»، «پادشاه» و «ویرانی» درک می‌شود. از میان اینها ویرانی نقش ویژه‌ای دارد؛ زیرا این مفهوم برای درک غایت عشق، «فنا»، نیز به‌کار می‌رود. همچنین در جایگاه کلان‌استعاره با حوزه‌های مفهومی «سکر»، «آتش»، «جنگ» و «خورندگی» نمود می‌یابد. درنهایت مهمترین استعاره‌های مفهومی متن عبارت‌اند از: «پیوند عشق است»، «عشق آینه است»، «عشق ویرانی است».

واژگان کلیدی: استعاره مفهومی، سوانح‌العشاق، عشق، فنا، کلان‌استعاره

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران. (نویسنده مسئول) * bakhtiari.smr@gmail.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران. mahmoudi_kh27@yahoo.com

۱- مقدمه

بررسی بلاغی متون ادبی سده‌های اول مقدمه‌ای ضروری برای یافتن سنت‌های ادبی و درنهایت درک پیچیدگی‌های بلاغی و زیبایی‌شناختی متون سده‌های بعدی است. به همین سیاق، بررسی استعاره‌های مفهومی متون سده‌های نخست، راه را برای درک پیچیدگی‌های اندیشگانی متأخرتران فراهم می‌کند؛ زیرا استعاره‌های مفهومی محمل حضور مفاهیم در متن‌ها هستند و آنها را در طول زمان از متنی به متنی دیگر، منتقل می‌کنند و تطور اندیشگانی نیز لزوماً خود را در تطور استعاره‌های مفهومی نشان می‌دهند.

پیش از *سوانح‌العشاق*، *الزهره*، نوشته ابوبکر محمدبن داوود اصفهانی (۱۹۹۳)، *فی ماهیه‌العشق* از رسایل اخوان‌الصفا و *رساله‌العشق* نوشته ابن‌سینا (بی‌تا) به عربی درباره عشق نوشته شده‌است. در میان اثار صوفیه نیز به رساله غیرمستقل حارث محاسبی با نام فصل فی المحبه و کتاب *عطف‌الالف علی المألوف علی اللام المعطوف* نوشته دیلمی (۱۹۶۲) می‌توان اشاره کرد. *سوانح‌العشاق* اولین متن عرفانی است که به‌طورمستقل به زبان فارسی درباره عشق نوشته شده و پس از خود بر *لوایح* حمیدالدین ناگوری و لمعات عراقی و *لوایح* جامی (۱۳۸۶) تاثیر گذاشته‌است.

۱-۱- نظریه استعاره مفهومی

از دید بلاغت سنتی، استعاره آرایه‌ای زبانی با کارکرد زینت‌بخشی است؛ بنابراین استعاره با ذات زبان ارتباطی ندارد بلکه جنبه مابعدی دارد و با جایگزینی واژه‌ای با واژه‌ای دیگر شکل می‌گیرد (نک. همایی، ۱۳۷۴: ۲۵۰؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۰: ۹۳؛ صفوی، ۱۳۷۹: ۲۶۶). نتیجه این جایگزینی، زیبایی کلام، تصویری‌شدن آن و تأثیرگذاری بیشتر آن خواهد بود. به‌طورخلاصه، دیدگاه سنتی، نقش استعاره را در زبان فرعی می‌داند و میان تفکر و استعاره پیوندی قایل نیست. در دهه هشتاد میلادی، لیکاف و جانسون با به چالش‌کشیدن دیدگاه سنتی درباره استعاره، به این نتیجه رسیدند که این نوع نگاه در چهار مورد زیر به خطا رفته‌است: «ماهیت استعاره را «کلمه» می‌داند؛ اساس استعاره را «شباهت» می‌داند؛ همه مفاهیم را «حقیقی» فرض می‌کند و استعاره را مربوط به بخش «غیرحقیقی» زبان می‌داند؛ استعاره را یک تفکر عقلانی و خودآگاه قلمداد می‌کند، نه شیوه‌ای که با ذهن و بدن‌های ما شکل گرفته‌است» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۲). به‌طورخلاصه از دید لیکاف و جانسون استعاره چنین

ویژگی‌هایی دارد: ۱- استعاره ویژگی مفاهیم است و نه واژه‌ها؛ ۲- استعاره برای درک بهتر مفاهیم به‌کار گرفته می‌شوند و نه برای خلق زیبایی؛ ۳- استعاره اساساً مبتنی‌بر شباهت نیست؛ ۴- استعاره بدون هیچ تلاشی توسط عوام در زندگی روزمره استفاده می‌شود؛ ۵- استعاره نه‌تنها اضافی و تزیینی نیست بلکه فرآیند اجتناب‌ناپذیر تفکر و استدلال بشری است (کوچش، ۱۳۹۶: ۶).

لیکاف و جانسون معتقدند که استعاره جزئی جدایی‌ناپذیر از فرآیند شناخت انسان است و لزوماً در زبان نمود دارد. درواقع «استعاره‌ها مفاهیم روزمره را ساختار می‌بخشند و این ساختار در زبان تحت‌اللفظی بازتاب می‌یابند. برخلاف تصور ارسطویی، استعاره مسأله‌ای فقط زبانی نیست، فرآیند تفکر بشر به‌صورت گسترده‌ای استعاری است. نظام مفاهیم بشری به‌گونه‌ای استعاری ساختاربندی و تعریف می‌شود» (شهری، ۱۳۹۱: ۶۱). براساس نظریه استعاره مفهومی، انسان برای درک هر مفهوم انتزاعی، از مفهومی عینی استفاده می‌کند؛ بنابراین استعاره، درک یک حوزه مفهومی[1] به کمک حوزه مفهومی دیگر است (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۱۳۱). ایشان برای این تعریف تازه از استعاره، اصطلاح «استعاره مفهومی»[2] را وضع کردند، همچنین حوزه مفهومی عینی را «حوزه مبدأ»[3] و حوزه مفهومی انتزاعی را «حوزه مقصد»[4] نامیدند (نک. فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۶). تناظر میان این دو حوزه مفهومی نگاشت خوانده می‌شود. درواقع «نگاشت عبارت است از قلمروهای متناظر در نظام مفهومی؛ ازاین‌رو هر نگاشت را مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی و نه یک گزاره صرف می‌داند. به‌عبارت‌دیگر، برخلاف آنچه نظریه کلاسیک مطرح می‌کند، این کلمات یا عبارات نیستند که استعاره را می‌سازند، بلکه اساس استعاره از روابط مفهومی میان دو حوزه مبدأ و مقصد شکل می‌گیرد» (همان: ۳۲۶-۳۲۷). عبارت‌های زبانی منعکس‌کننده این تناظر یک‌به‌یک میان دو حوزه مفهومی (استعاره مفهومی) استعاره زبانی[5] نامیده می‌شود (کوچش، ۱۳۹۶: ۴۲۷). در فرایند شکل‌گیری استعاره مفهومی به‌جز تناظرهای اصلی، ویژگی‌هایی از حوزه مفهومی مبدأ به مقصد منتقل می‌شود. این ویژگی‌ها یا نگاشت‌های بعدی، استلزام خوانده می‌شود. به کمک این نگاشت‌ها است که ما می‌توانیم، درباره حوزه

1. Conceptual Domain
2. Conceptual Metaphor
3. Source Domain
4. Target Domain
5. Linguistic Metaphor

مفهومی مقصد در چارچوب حوزه مفهومی مبدأ بیندیشیم. به بیان دیگر استلزام الگویی برای استدلال و تعقل درباره تجربه‌های انتزاعی ما فراهم می‌کند (نک. هاشمی، ۱۳۹۴: ۴۲-۴۳).

استعاره‌های مفهومی گاهی به‌طورمستقیم در سطح زبان یک متن ظاهر نمی‌شوند، بلکه در کالبد تعدادی استعاره‌های مفهومی جزئی‌تری که به پشتوانه مفهوم آن استعاره غایب شکل گرفته‌اند خود را در متن نشان می‌دهند؛ به بیان دیگر گاهی یک استعاره مفهومی بسط می‌یابد و استعاره‌های دیگری را تولید می‌کند. این استعاره‌های بسط‌یافته «کلان‌استعاره[1]» و استعاره‌هایی که در پی آنها تولید می‌شوند، «ریزاستعاره»[2] نام دارند (نک.کوچش، ۱۳۹۶: ۹۹-۱۰۱). البته باید در نظر داشت که یک کلان‌استعاره می‌تواند در کنار ریزاستعاره‌هایش در سطح زبان متن حاضر شود، اما همچنان ریزاستعاره‌ها از بسط‌یافتنِ کلان‌استعاره اولیه شکل گرفته‌اند.

تلاش می‌کنیم در پژوهش حاضر به دو پرسش پاسخ دهیم: ۱- مهمترین استعاره‌های مفهومی *سوانح‌العشاق* کدام است؟ ۲- ساختار استعاره‌های مفهومی *سوانح‌العشاق* چگونه است؟

برای یافتن پاسخ این دو پرسش، تمام استعاره‌های مفهومی متن را به روش استقرایی می‌یابیم و با تحلیل آنها به مهمترین‌شان می‌رسیم. سپس با تحلیل روابط استعاره‌ها با یکدیگر به ساختار استعاره‌های مفهومی متن دست می‌یابیم.

۱-۲- پیشینه پژوهش

در میان پژوهش‌هایی که درباره احمد غزالی انجام شده می‌توان به پژوهش پازوکی و شیخ‌سلفی (۱۳۸۹) اشاره کرد که نسب طریقتی را از احمد غزالی تا شاه‌نعمت‌الله ولی به روش تاریخی کاویده‌اند؛ علوی و همکاران (۱۳۹۸) نیز با بررسی دو مفهوم محبت و معرفت در آراءِ غزالی برآنند که در نگاه او معرفت بر محبت مقدم است. فقیه‌ملک مرزبان و جواهری (۱۳۹۰) نیز به ساختار سوانح‌العشاق پرداخته‌اند؛ به عقیده ایشان تشابه الفاظ و عبارات در ابتدا و انتهای متن، تکرار عبارت‌ها و نوع گزینش واژه‌ها و شکل گردش دلالت‌ها دال بر ساختار مدور این متن است؛ درباره بررسی استعاره‌های مفهومی در متن‌های عرفانی می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد: هاشمی (۱۳۹۴) در کتاب *عشق صوفیانه در آینه استعاره* استعاره‌های مفهومی متون منثور عرفانی را بررسی کرده‌است. آیاد (۱۳۹۳) به بررسی استعاره‌های‌مفهومی عشق در غزلیات سنایی

1. Megametaphor
2. Micrometaphor

عطار مولانا پرداخته‌است. پژوهش‌هایی نیز در زمینه بررسی استعاره‌های مفهومی *عبهرالعاشقین* انجام شده‌است؛ ازجمله: آقاحسینی و همکاران (۱۳۹۵) در «بررسی تشبیهات حوزه‌ای عشق در *عبهرالعاشقین* روزبهان بقلی» حوزه‌های مفهومی *عبهرالعاشقین* را بررسی کرده‌اند. خدادادی (۱۳۹۰) استعاره‌های مفهومی *عبهرالعاشقین* را بررسی کرده‌است. فتوحی و رحمانی (۱۳۹۷) در «کارکرد استعاره در بیان تجارب عرفانی روزبهان بقلی در *عبهرالعاشقین*»، استعاره «جهان لباسی است بر قامت عروس حقیقت در» را مهمترین استعاره مفهومی *عبهرالعاشقین* دانسته‌اند. بختیاری‌نسب و محمودی (۱۳۹۷) در مقاله «منظومه استعاره‌های مفهومی *لمعات*» کوشیده‌اند با برشمردن تمام استعاره‌های مفهومی *لمعات*، روابط میان استعاره‌های این متن را تحلیل کنند. اما تازه‌ترین پژوهش‌ها به بررسی *قرآن* اختصاص دارد: ذکایی و همکاران (۱۳۹۸) به بررسی استعاره جهتی واژه حیوه در *قرآن* براساس نظریه استعاره مفهومی پرداخته‌اند و نظری و موسوی بفروئی (۱۳۹۹) استعاره‌های مفهومی حوزه اسماءِ زمان در *قرآن* را بررسی کرده‌اند. بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که استعاره‌های مفهومی *سوانح‌العشاق* به‌طوردقیق و مستقل بررسی نشده‌است. درباره دیگر متون منثور نیز یا تکیه بر بررسی یک حوزه مفهومی بوده‌است یا در بررسی تمام حوزه‌های مفهومی به روابط ساختاری حوزه‌های مفهومی متن توجه نشده‌است. در پژوهش حاضر به بررسی تمام حوزه‌های مفهومی *سوانح‌العشاق* با تأکید بر روابط آنها با یکدیگر می‌پردازیم.

۲- استعاره‌های مفهومی سوانح‌العشاق

از نام و محتوای *سوانح‌العشاق* پیداست که «عشق» مفهومی محوری در این متن است و برای جستجوی استعاره‌های مفهومی متن باید آن را به‌دقت بررسی کرد. در بخش پایانی مقدمه، غزالی عشق را مفهومی ازلی معرفی می‌کند که به شیوه‌ای که خود نیز نمی‌داند با روح درآمیخته‌است (نک. غزالی، ۱۳۸۱: ۱۹-۲۰). بنابراین می‌توان‌گفت عشق در *سوانح‌العشاق* مفهومی عینی برای درک بخش ازلی وجود انسان است. اما در ادامه می‌بینیم که غزالی برای درک همین مفهوم عینی از حوزه‌های مفهومی دیگری استفاده می‌کند.

۲-۱- حوزه مفهومی عشق

غزالی *سوانح‌العشاق* را با اشاره‌ای به ساختار وجود انسان آغاز می‌کند. او در مقدمه پس از آوردن توضیح‌هایی درباره چرایی تألیف کتاب، این بخش را با گفتار کوتاه درباره ترکیب روح و عشق پایان می‌دهد. لحن او بیشتر حالت خبری دارد و به‌صراحت می‌گوید از چگونگی ترکیب دو بخش حادث و ازلی وجود انسان بی‌اطلاع است (همان: ۱۹-۲۰). اگر بپذیریم که بخشی از وجود انسان، ازلی است، این سؤال مطرح می شود که چطور ممکن است ذهن مقید و محدود انسان آن را بشناسد و نام عشق بر آن بگذارد؟ طرفه اینکه غزالی حتی خودِ عشق را هم شناخت‌پذیر نمی‌داند: «عقول را دیده بربسته‌اند از ادراک ماهیت و حقیقت روح و روح صدف عشق است. پس چون به صدف، علم را راه نیست، به جوهر مکنون در آن صدف چگونه راه بود؟» (همان: ۷۰). اینها قراینی است که ما را متقاعد می‌کند که با استعاره‌ای مفهومی روبه‌رو هستیم؛ یعنی مفهوم «عشق» حوزه مفهومی عینی است برای درک بخش ازلی وجود انسان در جایگاه حوزه انتزاعی: «بخش ازلی وجود انسان عشق است». البته عشق، خود مفهومی انتزاعی است، چنانکه برای شناخت آن از استعاره‌های مفهومی دیگری استفاده می‌شود. اما در مقایسه با مفهومی ازلی که امکان تجربه‌کردن و درک آن اصلاً وجود ندارد، مفهومی تجربه‌پذیر است؛ زیرا عشق، نوعی رابطه انسانی است که میان دو نفر (بیشتر زن و مرد) برقرار می‌شود. بنابراین هر کسی ممکن است آن را مستقیم یا غیرمستقیم تجربه کرده و درنتیجه ذهنیتی از آن داشته باشد. درحالی‌که ازلیت نه تجربه‌پذیر است و نه درک‌کردنی. مفهوم عشق در کانون حوزه‌ای مفهومی قرار می‌گیرد که مفهوم‌هایی چون عاشق، معشوق، وصال و فراق و ... را شامل می‌شود.

به‌کاربردن عشق به‌مثابه بخش ازلی وجود انسان به سه مسأله وابسته است. اول اینکه مفهوم عشق زیر تأثیر آرای نوافلاطونیان (البته با اندک تفاوتی) به عرفان اسلامی راه یافت (پورجوادی، ۱۳۸۷: ۷۵-۷۶). مسأله دوم اشعار عاشقانه‌ای بود که عرفای مسلمان از آن در وعظ‌های خود استفاده می‌کردند. این اشعار دومین آبشخور ورود مفهوم عشق به ادبیات عرفانی بودند (همان: ۹۳). بنابراین مفهوم عشق در زمانی که احمد غزالی می‌زیسته مفهومی شکل‌گرفته و قوام‌یافته بوده‌است. افزون بر این دو، مفهوم پیوند از ویژگی‌های بخش ازلی وجود انسان است که غزالی آن را مد نظر داشته‌است؛ دلیل این مدعا سیری است که عاشق از ابتدا تا انتهای *سوانح‌العشاق* طی می‌کند تا درنهایت به کشف پیوند درون و بیرون خود نایل

شود. غزالی در فصل هفتادویکم وقتی که عاشق به نهایت سفر خود می‌رسد در وصف عشق می‌گوید: «عشق عجب آینه‌ای است، هم عاشق را و هم معشوق را. هم در خود دیدن و هم در معشوق دیدن و هم در اغیار دیدن» (غزالی، ۱۳۸۱: ۷۱). مفهوم عشق به دلیل رابطه‌ای که بین عاشق و معشوق برقرار می‌کند، در ذات خود بر مفهوم پیوند دلالت دارد. همچنین عشق با مفهوم جمال (مشرب جمال‌پرستانه احمد غزالی) نسبتی ناگسستنی دارد؛ بنابراین این مفهوم عینی از هر جهت برای درک بخش ازلی وجود انسان مهیا بوده‌است.

عشق در متن *سوانح‌العشاق* گاهی هم در جایگاه امری انتزاعی، در حوزه مفهومی مقصد می‌نشیند و به کمک حوزه‌های عینی‌تر «پادشاه»، «اشتقاق»، «مرغ»، «آینه»، «خورشید»، «گیاه»، «جنگ»، «سکر»، «آتش» و «خورندگی» درک می‌شود. زیرا بخش ازلی وجود انسان، ویژگی‌هایی دارد که با وجود استعاره مفهومی «بخش ازلی وجود انسان عشق است» به عشق اطلاق می‌شود، درک هرکدام از این ویژگی‌ها نیازمند استعاره‌ای مفهومی است. حوزه‌های مفهومی گفته‌شده، هرکدام در بازشناخت استعاری بخشی از این ویژگی‌ها به‌کار رفته‌اند.

۲-۲- حوزه مفهومی پادشاه

در *سوانح‌العشاق* حوزه مفهومی پادشاه برای درک مفهوم عشق در مقدمه و فصل‌های ۳، ۵، ۱۰، ۱۳، ۱۸، ۲۰، ۳۲، ۳۴، ۳۵، ۴۳، ۴۹، ۵۴، ۶۰، ۶۶ و ۷۰ به‌کار رفته است. برای مثال در فصل سوم آمده‌است: «[...] این کار به جایی رسد که عاشق، غیر بود و معشوق هم غیر بود و این سلطنت تابش عشق بود[...]» (همان: ۲۵)؛ یا در فصل سی و دوم می‌گوید: «بارگاه عشق، ایوان جان است» (همان: ۴۵)؛ یا در فصل شصتم: «آن رشته تمییز از دست کسب و اختیار او فراستاند تا سلطنت عشق کار خود کردن گیرد» (همان: ۶۳).

غزالی مفهوم حُسن را با حوزه مفهومی خورشید درک می‌کند (نک.بخش حوزه مفهومی خورشید)؛ زیرا حسن مستلزم پیوندی نیست. اما وقتی کرشمه حسن به کرشمه معشوقی بدل می‌شود، مستلزم پیوند می‌شود؛ از این رو باید با حوزه مفهومی‌ای درک شود که ملازم مفهوم پیوند باشد. از سوی دیگر، «اتحاد» مهمترین ویژگی عشق (بخش ازلی وجود انسان) است. بنابراین غزالی برای درک مفهوم اتحاد و پیوند، عشق را به‌مثابه پادشاه در نظر می‌گیرد. زیرا اتحاد در معنایی که غزالی در نظر دارد، مستلزم نفی غیر با قهر و غلبه است و از دیگرسو دو سوی این رابطه یکی فراتر و دیگری فروتر است. در مفهوم پادشاه ویژگی‌هایی چون«چیرگی و

فرمانروایی» «پیوند» و «ثروت» وجود دارد. درنتیجه غزالی برای تبیین تفاوت کرشمه حسن و کرشمه معشوقی از تمثیل ملک و گلخن‌تاب استفاده می‌کند؛ یعنی مفهوم معشوق را با مفهوم پادشاه درک می‌کند و نسبت میان عاشق و معشوق را با نسبت ملک و گلخن‌تاب (همان: ۳۱). او حوزه مفهومی پادشاه را در چند حکایت دیگر نیز استفاده می‌کند[1] (همان: ۵۰ و ۶۲).

مفاهیمی چون خلیفه، سلطنت، توانگری، بارگاه، نگهبان، صمصام و خزانه در نگاشت‌های حوزه مفهومی پادشاه در *سوانح‌العشاق* به‌کار می‌روند: غزالی در پنهان‌شدن عشق، درد را خلیفه آن می‌داند: «[...]دردی به خلیفتی بماند، بدل عشق مدتی» (همان: ۲۸)؛ زیبایی معشوق را به‌مثابه نگهبانی برای عاشق می‌داند: «پندار که نگهبان از بیرون بود همگی آن سهل بود. نگهبان به تحقیق آیات‌الجمال و سلطنت‌العشق بود که از او حذر نبود و هیچ گریزگاه نبود. قوت به کمال از بیم سلطنت هرگز نتواند خورد الاّ مشوب به لرزه دل و هیبت جان» (همان: ۵۹-۶۰)؛ ازآنجاکه عشق به‌مثابه پادشاه است و عشق بخش ازلی وجود انسان است که در جان او مکان گرفته‌است، غزالی جان را به‌مثابه بارگاه عشق می‌داند: «بارگاه عشق ایوان جان است [...]» (همان: ۵۷)؛ در سلطنت عشق، معشوق خزانه عشق دانسته می‌شود: «معشوق خزانه عشق است و جمال او، ذخیره اوست» (همان: ۶۸).

غزالی با استفاده از حوزه مفهومی اشتقاق، عاشق و معشوق و صفات آنان را برخاسته از عشق می‌داند و بر آن است که در اشتقاق عاشق و معشوق از عشق، سلطنت نصیب معشوق شده است؛ بنابراین معشوق را نیز با حوزه مفهومی پادشاه درک می‌کند: «عشق طوق سلطنت بر گردن معشوق نهد و حلقه بندگی بردارد» (همان: ۵۴). بنابراین درک معشوق به‌مثابه پادشاه، نتیجه درک عشق به‌مثابه پادشاه است. او عشق را پادشاهی می‌داند که بارگاهش جان عاشق است: «بارگاه عشق، ایوان جان است [...]» (همان: ۴۵). غزالی برای تبیین اینکه میان عاشق و معشوق هرگز آشتی برقرار نخواهد شد، از همین استعاره مفهومی کمک می‌گیرد و معشوق را به‌مثابه پادشاه درک می‌کند: «هرگز معشوق با عاشق آشنا نشود و اندر آن وقت که خود را بدو و او را به خود نزدیکتر داند، دورتر بود زیرا که سلطنت او را است و السلطان لاصدیق له» (همان: ۴۷). در چنین تبیینی غزالی از استلزام بهره می‌برد؛ او معشوق را به‌مثابه پادشاه درک می‌کند؛ بنابراین این استدلال را که السلطان لا صدیق له را به رابطه عاشق و معشوق تعمیم می‌دهد.

۲-۳- حوزه مفهومی اشتقاق

غزالی مفهوم اشتقاق را در فصل‌های ۳ و ۶۱ به‌کار برده‌است. تلقی غزالی از حضور خداوند در مصادیق هستی و قائم بودن هستی به ذات او، چیزی است که ذهن غزالی را متوجه حوزه مفهومی اشتقاق می‌کند؛ زیرا در اشتقاق واژه‌ها از ریشه، هم ریشه در تمامی واژه‌های مشتق‌شده حضور دارد و هم با حذف ریشه، واژه نیز از دست می‌رود. او در فصل سوم، تطور احوال عاشق زیر تأثیر غیرت و ملامت را توضیح می‌دهد و در پایان می‌گوید: «هم او آفتاب، هم او فلک، هم او آسمان، هم او زمین، هم او عاشق، هم او معشوق و هم او عشق که اشتقاق عاشق و معشوق از عشق است، چون عوارض و اشتقاقات برخاست، کار وا یگانگی حقیقت خود افتاد» (همان: ۲۸). غزالی آفتاب و فلک و غیره را عوارض و اشتقاقات می‌خواند، درواقع او مفهوم فلسفی عرض را به‌مثابه اشتقاق درک کرده‌است و در نگاهی توحیدی، همه چیز جز او را عرض می‌داند؛ همچنین عبارت«هم او عاشق، هم او معشوق و هم او عشق» نشان می‌دهد که او ارتباط عشق با عاشق و معشوق را نیز از نوع اشتقاق می‌داند. فهمی اینچنین از رابطه عاشق و معشوق با عشق به مفهومی که عراقی در *لمعات* مدنظر دارد، نزدیک است. عراقی می‌گوید: «اشتقاق عاشق و معشوق از عشق است و عشق در مقر خود از تعین منزه» (عراقی،۱۳۹۰: ۴۵). زیرساخت چنین تعبیری می‌تواند استعاره مفهومی کلمه باشد؛ یعنی چنانکه واژه‌ها از ریشه خود مشتق می‌شوند، عاشق و معشوق نیز از عشق مشتق می‌شود. در بیان عراقی، حوزه مفهومی کلمه برای تبیین نگاه وحدت وجودی به‌کار رفته‌است.

اما غزالی در بخش دیگری از *سوانح‌العشاق*، اشتقاق را تنها شامل عاشق می‌داند و معشوق را از دایره عشق خارج می‌کند: «اسم معشوق در عشق عاریت است و اسم عاشق در عشق حقیقت است. اشتقاق معشوق از عشق مجاز و تهمت است. اشتقاق عاشق از عشق به حقیقت است که او محل ولایات عشق است و مرکب اوست. اما معشوق را از عشق هیچ اشتقاق به تحقیق نیست. معشوق را از عشق نه سود است و نه زیان. اگر وقتی طلایه عشق بر او تاختن کند و او را نیز در دایره عشق آورد، آن وقت او را نیز حسابی بود از روی عاشقی نه از روی معشوقی» (غزالی، ۱۳۸۱: ۶۴)؛ بنابراین، معشوق در *سوانح‌العشاق* شأن وجودی ندارد. با درنظرگرفتن این قرینه، اشتقاق در *سوانح العشاق* فقط برای درک حوزه مفهومی عرض به‌کار رفته‌است؛ درنتیجه از نگاه وحدت‌وجودی و استعاره «عشق کلمه است»، فاصله می‌گیرد. اما با توجه به تأثر

عراقی از *سوانح‌العشاق* می توان گفت حوزه مفهومی اشتقاق در *سوانح‌العشاق* پایه و مایه حوزه مفهومی کلمه در *لمعات* است.

۲-۴- حوزه مفهومی پرنده

در *سوانح‌العشاق* مفهوم پرنده در فصل‌های ۸، ۳۸، ۳۹ آمده است. پروازکردن و جداشدن از زمین ویژگی‌هایی است که این حوزه مفهومی را برای درک مفاهیم ازلی مناسب می‌کند؛ زیرا مفاهیم ازلی از سویی به این عالم مادی هبوط کرده‌اند و از دیگرسو باید در فرایندی معرفتی از عالم ماده رها شوند. غزالی مفهوم ازلی عشق را به‌مثابه پرنده درک می‌کند، اما این حوزه مفهومی را زمانی به‌کار می‌برد که تأکید او بر دست‌نیافتنی بودن و درنتیجه ناشناخته‌بودن عشق است. او برای تبیین این مطلب پرنده‌ای در آسمان را به تصویر می‌کشد که دست‌نیافتنی است: «سرّ آنکه عشق هرگز تمام روی به کس ننماید آن است که او مرغ ازل است. اینجا که آمده‌است، مسافر ابد آمده‌است. اینجا روی به دیده حَدَثان ننماید که نه هر خانه آشیان او را شاید، چون پیوسته آشیان از جلالت ازل داشته‌است. گه‌گاه وا ازل پرد و در نقاب پرده جلال و تعزز خود شود و هرگز روی جمال به کمال به دیده علم ننموده و ننماید» (همان: ۳۰).

مفهوم حوصله نیز از اجزای حوزه مفهومی پرنده است. غزالی از این مفهوم هم برای تبیین ناشناخته‌بودن عشق و درنتیجه بهره‌نبردن از وصال استفاده می‌کند: «حقیقت عشق چون پیدا شود، عاشق قوت معشوق آید نه معشوق قوت عاشق؛ زیرا که عاشق در حوصله معشوق تواند گنجید اما معشوق در حوصله عاشق نگنجد» (همان: ۴۹)؛ «اگر ممکن بودی که عاشق از معشوق قوت تواند خورد مگر در حوصله دل بودی، ولیکن چون عاشقی بی‌دلی بود، این معنی چون شود؟» (همان: ۵۱).

۲-۵- حوزه مفهومی دیدن[۲]

حوزه مفهومی دیدن در فصل‌های ۱، ۸، ۲۳، ۲۸، ۳۶، ۴۰، ۴۸، ۷۴ آمده‌است[۳]. در فصل اول شروع حرکت روح برای شناخت خود را چنین تعبیر می‌کند: «دیده اشراف روح خواهد که خود را بیند، پیکر معشوق یا نامش یا صفتش بیند» (همان: ۲۱)، اما «جلالت عشق دیده را گذر ندهد» (همان: ۲۲). فعل دیدن درباره نام یا صفت معشوق بیانگر استعاری‌بودن دیدن

است. عاشق در ابتدا مقاومت می‌کند، اما وقتی رام عشق شد، می‌تواند معشوق را درک کند؛ این معنا به «نظاره» تعبیر شده‌است: «در ابتدا بانگ و خروش و زاری بود [...] چون کار به کمال رسد ... زاری به نظاره و نزاری بدل گردد» (همان: ۴۱).

غزالی گاهی دیدن را به‌صراحت در کنار ادراک‌کردن و دانستن آورده‌است: «ایشان محل نظر و اثر جمال و محل محبت او بینند و دانند و خواهند [...]» (همان: ۵۷)؛ «عشق نوعی سکر است که کمال او عاشق را از دیدن و ادراک معشوق مانع است» (همان: ۵۵). او عجز عقل و علم از ادراک جان را نیز با «ندیدن» توصیف می‌کند: «چون عقل را دیده بربسته‌اند از ادراک جان و ماهیت و حقیقت او[...]» (همان‌جا)؛ «هرگز روی جمال به کمال به دیده علم ننموده‌است و ننماید. برای این سِر، اگر وقتی نقد امانت وی را بیند» (همان: ۳۰)؛ «[...] مطالعه دیده علم است صورتی را که در درون ثبت شده‌است» (همان: ۴۳)؛ در تمام این نمونه‌ها، دیدن در معنای دانستن و به‌طوردقیق‌تر در معنای «معرفت» و ندیدن در معنای ندانستن و معرفت نداشتن به‌کار رفته‌است. غزالی از سویی مرحله‌های مختلف عشق را با حوزه مفهومی دیدن درک می‌کند و از دیگرسو، دانستن را به‌مثابه دیدن؛ درنتیجه استعاره مفهومی «دانستن دیدن است»، حلقه ارتباط دو مفهوم عشق و معرفت و نیز این‌همانی آن دو است.

به نظر می‌رسد ساختار وجود انسان، به‌خصوص تلقی غزالی از قوه خیال و مسیری که او برای عشق در نظر می‌گیرد، در شکل‌گیری این استعاره نقش دارد. برای توضیح این مطلب باید به ماهیت معرفت از دید غزالی توجه کرد. از دید او معرفت، آگاهی درونی است که دل و خیال در به‌دست‌آمدن آن نقش اساسی دارند؛ بنابراین اساس معرفت، ادراک مفاهیم درونی و انتزاعی است و چنانکه غزالی می‌گوید، «مشاهده» نقش بسزایی در فرایند کسب معرفت دارد. در *سوانح العشاق* عشق با دیدن آغاز می‌شود: «بدایت عشق آن است که تخم جمال از دست مشاهده در زمین خلوت دل افکنند» (همان: ۳۸). در فراق عاشق در خیال خود این صورت را می‌بیند: «تا بدایت عشق بود در فراق، قوت از خیال بود و آن مطالعه دیده علم است، صورتی را که در درون ثبت شده‌است» (همان: ۴۳). این صورتی که در درون ثبت شده‌است، بر لوح دل نمود می‌یابد و وسیله کسب این معرفت می‌شود: «یک نکته از نکت او روی به دیده علم نماید از روی لوح دل[...]» (همان: ۴۸). اما در ادامه آن صورت در پرده‌های دل پنهان می‌شود و نمی‌توان آن را دید. از اینجاست که عاشق به معرفتی دست می‌یابد که با علم آن را نمی‌توان درک کرد: «قدمی است در عشق بوالعجب که در آن قدم، مرد عاشق مشاهد نفس خود می‌گردد؛ زیرا که نفس

آینده و شونده مرکب معشوق می‌آید. ازآن‌روی که دل مسکن اوست و نفس بود که از دل بوی و رنگ او گیرد» (همان: ۵۵) و پایان عشق نیز مرتبه‌ای است که عاشق در آن، درون و برون خود را به‌مثابه آینه یکدیگر درمی‌یابد. بنابراین خلاصه مسیر که عاشق طی می‌کند چنین است: مشاهده بیرونی (دیدار معشوق در بیرون)، مشاهده درونی (یافتن نشان معشوق/ عشق در درون)، مشاهده درونی و بیرونی (یافتن معشوق/ عشق درون و بیرون).

برمبنای آنچه غزالی از مشاهده درونی و عالم خیال نقل می‌کند، گویی دیدار معشوق و ویژگی‌های ظاهری او، استعاره‌ای برای مفاهیم درونی و به‌خصوص عشق است؛ یعنی عاشق معرفت را به‌مثابه صوری که در درون او یا در لوح دلش ثبت شده، «می‌بیند» و «ادراک» می‌کند. به همین دلیل است که از دید غزالی آنچه عاشق در عالم خیال یا خواب می‌بیند، از شأن معرفتی عاشق نشان دارد. او می‌گوید: «گاه نشان به زلف و گاه به خد بود و گاه به خال و گاه به [...] و این معانی هریک از طلب جان عاشق، نشانی دارد. آن را که نشان عشق بر دیده معشوق بود، قوتش از نظر معشوق بود و از علت‌ها دورتر بود [...] و اگر بر ابرو بود، طلب بود از جان. اما طلایه هیبت استاده بود در کمین آن طلب؛ زیرا که ابرو نصیب دیده آمد» (همان: ۴۸). سپس می‌گوید: «و همچنین هریک از این نشان‌ها در راه فراست عشق از عاشق طلب روحانی یا جسمانی یا علتی یا عیبی بیان کند؛ زیرا که عشق را در هر پرده‌ای از پرده‌های درون نشانی است و این معانی نشان اوست در پرده خیال. پس نشان او مرتبه عشق بیان کند» (همان‌جا).

۲-۶- حوزه مفهومی آینه

حوزه مفهومی آینه در فصل‌های۱۲، ۲۰، ۶۲ و ۷۱ آمده‌است. مفهوم آینه برای درک حوزه‌های مفهومی انتزاعیِ «عشق» و «جمال» و «عرض» در *سوانح‌العشاق* به‌کار رفته و بیانگر مفهوم «پیوند کامل» است. او در فصل اول درباره جای‌گیر شدن عشق در روح می‌گوید: «چون خانه خالی یابد و آینه صافی باشد صورت پیدا و ثابت گردد» (همان: ۲۱).

چنانکه گفته شد، غزالی معرفت را به‌مثابه دیدن درک می‌کند. معرفت کامل از دید او، ادراک پیوند میان درون و برون انسان است. مفهوم عینی آینه هر دو مفهوم دیدن و پیوند را همزمان در خود دارد؛ زیرا آینه بر پیوند یا این همانی تصویری میان شیء و عکس آن دلالت می‌کند.

مهمترین ظهور زبانی این استعاره در فصل هفتادویکم است؛ زیرا حوزه مفهومی آینه در این فصل همزمان برای درک استعاری معرفت و عشق به‌کار رفته و این دو مفهوم را بر

یکدیگر منطبق کرده‌است: «عشق عجب آینه‌ای است هم عاشق را و هم معشوق را، هم در خود دیدن هم در معشوق دیدن و هم در اغیار دیدن. و اگر غیرت عشق دست دهد تا واغیری نگرد هرگز جمال معشوق به کمال جز در آینه عشق نتواند دید و همچنان کمال نیاز عشق و جمله صفات نقصان و کمال از هر دو جانب است» (همان: ۶۸). غزالی تنها در یک نمونه حوزه مفهومی آینه را برای ارتباط جوهر و عرض به‌کار برده‌است: «عشقِ عاشق حقیقت است و عشق معشوق عکس تابش عشق عاشق در آینه او» (همان: ۳۸).

عشق و جمال به معرفت مربوط‌اند؛ درنتیجه غزالی این دو را نیز به‌مثابه آینه درک می‌کند. زیرا جمال معشوق با توجه به آنچه درباره مفهوم خیال گفته شد، خود استعاره‌ای برای ادراک عشق یا معرفت است و عشق نیز که در نگاه غزالی با معرفت یکی است: «معشوق دیده حسن از جمال خود بردوخته است که کمال حسن خود نتوان یافت الاّ در آینه عشق عاشق» (همان: ۳۳)؛ «[...] اما قوت آگاه از آنچه نقد خودش است جز در آینه جمال روی معشوق نتواند خورد» (همان: ۶۴).

۲-۷- حوزه مفهومی جنگ

حوزه مفهومی جنگ در فصل‌های ۳، ۶، ۱۵، ۱۶، ۱۹، ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۸، ۳۴، ۴۴، ۵۲، ۵۴، ۵۸، ۵۹، ۶۱ حضور دارد. در این حوزه مفهومی، مفاهیم قلعه/ ولایت، خصم، غالب، مغلوب، منجنیق، کمان و لشکر وجود دارد که برای درک مفهوم‌های عاشق، معشوق، جفا، توجه/ ارادت و وصال به‌کار می‌رود. نمونه‌هایی از نمود زبانی این استعاره چنین است: «ابتدای عشق از عتاب و جنگ درپیوندد» (همان: ۳۵)؛ «پس در میان جنگ و صلح و عتاب و ناز و آشتی و کرشمه این حدیث محکم شود» (همان‌جا).

تضادی میان دو پاره وجود انسان برقرار است؛ به میزان قدرت‌گرفتن یکی دیگری ضعیف‌تر می‌شود؛ یعنی غلبه یکی به معنای مغلوب‌شدن دیگری است و زمانی این تضاد شدت می‌گیرد که برای رسیدن به اتحاد، یکی باید فنا شود؛ افزون بر این تضاد درونی، تضادی نیز میان عاشق و معشوق وجود دارد؛ زیرا عاشق برای رسیدن به وصال، باید در برابر معشوق به نیستی برسد. تضاد میان دو طرف که بود یکی منوط به نابودی دیگری است، حوزه مفهومی جنگ را در ذهن برجسته می‌کند؛ درنتیجه استعاره «عشق جنگ است»

شکل می‌گیرد و اجزا حوزه مفهومی جنگ با دو فرایند سامان‌یافتگی یا استلزام بـرای ادراک مفاهیم عشق به‌کار می‌روند.

۲-۷-۱- «عاشق/ معشوق خصم است»: بـا شـکل‌گـرفتن مفهـوم جنـگ در ذهـن، اولـین مفهومی که به ذهن متبادر می‌شود، مفهوم دو سوی جنگ است. غزالـی از ایـن مفهـوم بـه «خصم» تعبیر می‌کند: «بدان که عاشق خصم بود نه یار و معشوق هم خصـم بـود نـه یـار و معشوق هم خصم بود هم یار، زیرا که یاری در محو رسوم ایشان بسته‌است مادام کـه دویـی بود و هر یکی خود به خود بود خصمی بود، مطلق یاری در اتحاد بود» (همان: ۵۹).

۲-۷-۲- «عاشق قلعه/ ولایت است»: وقتی عشق به‌مثابه جنـگ تلقـی شـد، دو سـویه آن خصم هستند و یکی باید سویه دیگر را فتح کند. غزالـی بـرای درک قهـر و غلبـه معشـوق/ عشق، عاشق را به‌مثابه قلعه‌ای/ ولایتی درک می‌کند که باید فتح شود: «[...] که عشـق قلعـه عاشق را در خویشتن‌داری می‌باید گشاد تا رام شود و تن دردهد، ولایت تمام سپارد» (همـان: ۲۹)؛ «از این معنی معلوم شود که اگر فراق به اختیار معشوق بود آن اسـت کـه بـرگ یکـی ندارد و اگر به اختیار عاشق بود، هنوز ولایت تمام نسپرده‌است» (همان: ۴۲).

در فصل نوزدهم از همین نگاشت استفاده می‌کند و به کشفی عرفانی می‌رسد: «چون ایـن حقیقت معلوم شد، بلا و جفا قلعه‌گشادن منجنیق او است در بستن تویی تـو تـا تـو او باشـی. تیری که از کمان ارادت معشوق رود چون بر قبله تویی تو آمد خواه تیر جفا باش و خـواه تیـر وفا که صرف در علت بود یا نه: تیر را نظر بود. هدف قبله وقـت بـود. تـا همگـی او روی در تـو نیاورد، چون تواند انداختن را در تو علی‌التعین لابد از تو حسابی باید» (همان: ۳۷-۳۸). غزالـی از مفهوم جنگ به قلعه‌گشادن و سپس به پرتاب منجنیق می‌رسد. تا اینجـا او در لایـه اسـتعاری حرکت می‌کند. اما باریک‌شـدن در تصـویری کـه در ذهـن او بـرای درک خصـومت عاشـق و معشوق شکل گرفته‌است، او را به کشفی بدیع می‌رساند: «تا همگی او روی در تو نیاورد، چـون تواند انداختن را در تو علی‌التعین لابد از تو حسابی باید»؛ غزالی از بسط استعاره در ذهن خـود به جایگاه عاشق در رابطه با معشوق و در نظام هستی می‌رسـد. اگـر او اسـتعاره دیگـری بـرای تضاد میان عاشق و معشوق می‌داشت، شاید به نتیجه دیگری می‌رسید.

۲-۷-۳- «وصال لشکر است»: وصال مستلزم و باعـث فنـای کامـل عاشـق اسـت. در فنـا، عاشق به‌طورمطلق مغلوب است؛ بنابراین با درک عشق به‌مثابه جنگ، وصال به‌مثابه لشکری

درک می‌شود که وجود عاشق را تصرف می‌کند: «چون پخته شد در عشق، عشق نهاد او بگشاد. چون طلایه وصال پیدا شود وجود او رخت بربندد به قدر پختگی در کار» (همان: ۴۱).

۲-۷-۴- «عشق رنج/ بلا است»: با درک عشق به‌مثابه جنگ، طبق ویژگی استلزام، رنج و بلا از آن منتج می‌شود. همچنین از نظر شناختی می‌توان گفت عاشق، عشق را بیشتر به‌مثابه رنج و بلا درک می‌کند و غزالی که از بیرون به ماجرا می‌نگرد آن را به‌مثابه جنگ می‌بیند؛ بنابراین غزالی به‌صراحت عشق یا معشوق را بلا می‌خواند: «عشق به حقیقت بلا است و انس و راحت در او غریب است» (همان: ۳۴). «نشان کمال عشق آن است که معشوق بلای عاشق گردد» (همان: ۶۱). «لاجرم بلا شاید زیرا که بلای او بر دوام شاهد ذات او شده است و بدو احاطت گرفته‌است» (همان‌جا).

۲-۷-۵- «غیرت صمصام است»: عشق با ویژگی اتحاد، می‌خواهد دوگانگی و تضاد میان عاشق و معشوق را به یگانگی بدل کند؛ بنابراین اتحاد در معنایی که غزالی مراد می‌کند، به معنای نفع غیر است؛ حتی اگر این غیر خودِ عاشق یا معشوق باشد (همان: ۲۵). با درک عشق به‌مثابه جنگ، اتحاد به‌مثابه جنگجو و غیرت به‌مثابه شمشیر او تلقی می‌شود. استعاره صمصام در دو فصل سوم و شصت‌وهفتم آمده‌است: «کمالش ملامت است و ملامت سه روی دارد: یک روی در خلق و یک روی در عاشق و یک روی در معشوق. آن روی که در خلق دارد صمصام غیرت معشوق است تا به اغیار بازننگرد، و آن روی که در عاشق دارد صمصام غیرت وقت است تا به خود وانگرد، و آن روی که در معشوق دارد صمصام غیرت عشق است تا قوت هم از عشق خورد و بسته طمع نگردد و از برون هچ چیزش درنباید جست» (همان: ۲۵). همین مطلب را در فصل شصت‌وهفتم بار دیگر بیان می‌کند: «غیرت چون بتابد او صمصامی بود. اما تا چه پی کند و که را پی کند. گاه بود که صبر را پی کند و بر عاشق آید تا قهری بدو رسد» (همان: ۶۷).

۲-۸- حوزه مفهومی سکر

غزالی انسان را ترکیبی از حادث و ازل می‌داند. معرفت با بخش ازلی وجود انسان تناسب دارد و برای به‌دست‌آوردن آن، بخش حادث وجود باید فنا شود یا دست‌کم برای لحظه‌ای تعطیل شود. او در فصل هشتم می‌گوید سِر زمانی می‌تواند عشق را دریابد که از علایق این

دنیا رهیده باشد و در جای دیگر نیز عقل را از ادراک جان ناتوان می‌داند و دوام غیبت را شرط ادراک معرفت (همان: ۳۰ و ۵۶ و ۵۷). بنابراین هوشیاری (علم) در برابر معرفت قرارمی‌گیرد، از دیگرسو در حال سکر، هوشیاری و خودآگاه انسان تعطیل می‌شود؛ بنابراین غزالی، معرفت را به‌مثابه سکر درک می‌کند: «اگر ممکن گردد که عاشق از معشوق قوت تواند خورد آن نبود الاّ در غیبت از صفت عالم ظاهر، که آن شبیه سکری است که یار نبود و قوت بود» (همان: ۶۰)؛ «عشق نوعی سکر است که کمال او عاشق را از دیدن و ادراک کمال معشوق مانع است. زیرا که عشق سکر است در آلت ادراک و مانع است از کمال ادراک» (همان: ۵۵-۵۶).

اگر حوزه مفهومی سکر را بسط دهیم به اجزایی چون شراب، ساقی، جام و غیره می‌رسیم اما غزالی از این حوزه مفهومی تنها، یک‌بار از جام و یک‌بار هم از شراب استفاده می‌کند. او مفهوم اکرام را به‌مثابه شرابی درک می‌کند و می‌گوید: «از صفات عزت خود آن اسیر را صفات دهد و از خزاین دولت خود او را دولت دهد، پس به جام اکرامِ بی‌انجام، او را مست کند، آن سررشته تمییز از دست کسب و اختیار او فراستاند تا سلطنت عشق کار خود کردن گیرد» (همان‌جا). در اینجا باز هم غزالی در پی درک معرفت به‌مثابه سکر است؛ درنتیجه درک اکرام به‌مثابه شراب یا جام به‌تبع آن اتفاق می‌افتد.

اما درک شوق به‌مثابه شراب از نوع دیگری است: «پس شراب مالامال شوق، خوردن گیرد و شین اشارت بدوست. پس از خود بمیرد و بدو زنده گردد» (همان: ۵۹). غزالی لذت را به‌مثابه شراب درک کرده‌است؛ بنابراین زیرساخت شناختی این استعاره با سکر متفاوت است.

۲-۹- حوزه مفهومی آتش

فنا و نیستیِ عاشق لازمه وصال محسوب می‌شود و وصال بر شدت شوق می‌افزاید تا به نیستی کامل عاشق منجر می‌شود. دو مفهوم نابودگری و شدت هیجان (شوق) را که در این تلقی از فنا و وصال وجود دارد، می‌توان یکجا با مفهوم عینی آتش تبیین کرد؛ زیرا حوزه مفهومی گرما حوزه‌ای عام برای ادراک هیجان و احساسات است (نک.کوچش، ۱۳۹۶: ۴۴-۴۶) و مفهوم نابودی در سوزانندگی آتش وجود دارد: «وصال باید که هیزم آتش شوق بود، شوق از او زیادت شود و این آن قدم است که معشوق را کمال داند و اتحاد طلب کند و هرچه بیرون این بود او را سیری نکند و از وجود خود زحمت بیند» (غزالی، ۱۳۸۱: ۴۰)؛ «حقیقت وصال این است که یک ساعت صفت آتشی او را میزبانی کند و زود به در خاکستری بیرونش کند» (همان: ۴۹)؛ «عشق

چنان است که جفا از معشوق در وصال [در] عشق فزاید و هیزم آتش عشق آید، که قوت عشق از جفا است، لاجرم زیادت شود» (همان: ۵۸).

تمثیل شمع و پروانه بر پایه حوزه مفهومی آتش شکل گرفته‌است. درواقع غزالی با بسط‌دادن حوزه مفهومی آتش و به‌کار بردن مفهوم پروانه، مدلی مفهومی برای تبیین راه‌نبردن علم به عشق و ناشناخته بودن آن ساخته‌است: «پروانه که عاشق آتش آمد، قوت او در دوری اشراق است. طلایه اشراق او را میزبانی کند و دعوت کند و او به پَر همت خود در هوای طلب او پرواز عشق می‌زند. اما پَرَش چندان باید تا بدو رسد. چون بدو رسید، او را روشی نبود، روش آتش را بود در او. او را نیز قوتی نبود، قوت آتش را بود» (همان: ۴۹). البته اضافه تشبیه طلایه وصال، نشان می‌دهد که در اینجا عشق را به‌مثابه لشکر نیز درک کرده‌است. غزالی از تمثیل پروانه و شمع، برای تبیین بی‌بهره‌بودن علم از معرفت عشق، استفاده می‌کند: «لا بل علم پروانه عشق است، علمش برون کار است. اندر او اول علم سوزد آنگاه او، خبر که بیرون آرد» (همان: ۲۴).

۲-۱۰- حوزه مفهومی خورندگی

چیرگی و نابودگری عشق، به کمک حوزه‌های مفهومی متنوعی در *سوانح‌العشاق* درک می‌شود. از این میان یکی خورندگی است. چیرگی عشق در هر مرحله از چیزی مایه می‌گیرد که در *سوانح* تعبیر به «قوت» یا «قوت‌خوردن» شده‌است. مثلاً در فصل شانزدهم می‌گوید: «چون عشق بلا است، قوت او در علم از جفا است که معشوق کند. آنجا که علم نبود خود حقیقت قوتش از یکی بود» (همان: ۳۵). غزالی از حوزه‌های مفهومی جنگ و آتش نیز برای ادراک مفهوم نابودی و چیرگی استفاده کرده‌است. اما چنان‌که گفته شد، جنگ ناظر بر مفهوم تضاد نیز هست و آتش با توجه به زبانه‌کشیدن و اینکه استعاره‌ای عام برای هیجان است، زمانی به‌کار می‌رود که بحث از وصال و شوق نیز باشد. اما حوزه مفهومی خورندگی بر فنای مطلق ضعیف در قوی به‌کار می‌رود به‌گونه‌ای که هیچ از ضعیف باقی نماند. «خوردن» نوعی قهر و غلبه است، همراه با مغلوب‌شدن چیزی در درون دیگری؛ به همین دلیل غزالی از این تعبیر برای قهر و غلبه اتحاد کمک می‌گیرد: «عشق مردم‌خوار است. او مردمی بخورد و هیچ باقی نگذارد» (همان: ۴۷).

۲-۱۰-۱- عشق نهنگ است: این استعاره، استعاره محوری فصل بیست‌وپنجم است. «گریز معشوق از عاشق برای آن است که وصال نه اندک‌کاری است، چنان‌که عاشق را تن درمی‌باید داد تا او، او نبود، معشوق را هم تن درمی‌باید داد تا عاشق او بود. تا در درون او، او را تمام نخورد و از خودش نشمارد و تا به‌کلی قبولش نکند از او گریزان بود که اگرچه او این حقیقت نداند در ظاهر علم، دل و جان او داند که نهنگ عشق که در نهاد عاشق است از او چه می‌کشد به دم، یا بدو چه می‌فرستد» (همان: ۴۲). در این فصل غزالی چیرگی و فرمانروایی عشق بر عاشق و معشوق را به کمک حوزه مفهومی نهنگ تبیین می‌کند. «عشق نهنگ است» استعاره‌ای مرکب است؛ این استعاره از ترکیب دو استعاره یا دو حوزه مفهومی عینی به وجود آمده‌است: خورندگی و دریا(۴).

واژه نهنگ نشان می‌دهد که غزالی در این استعاره به حوزه عینی دیگری نیز توجه داشته‌است. او دل یا جان انسان را به‌مثابه دریا درک کرده‌است که عشق یا اتحاد درون او جای گرفته‌است. عشق می‌خواهد قهر و غلبه داشته باشد به‌گونه‌ای که چیزی جز خودش باقی نماند؛ بنابراین غزالی عشق را به‌مثابه نهنگ درک می‌کند.

۲-۱۱- حوزه مفهومی گیاه

حوزه مفهومی گیاه، حوزه‌ای رایج در استعاره‌های مفهومی است (نک. کوچش، ۱۳۹۶: ۴۲). مفهوم اساطیری درخت کیهانی نیز که زمین را به آسمان را به هم پیوند می‌زند (نک. دوبوکور، ۱۳۹۴: ۹)، جلوه اسطوره‌ای همین استعاره است. این حوزه مفهومی در قرآن نیز برای تبیین مفهوم انسان به‌کار رفته‌است: «و الله انبتکم من الارض نباتا» (نوح/ ۱۷). ابن‌عربی نیز در رساله *شجره‌الکون* از همین استعاره برای درک مفهوم هستی استفاده می‌کند. از دید او آفرینش درختی است که اصل و شکوفه آن از دانه کن برخاسته‌است (نک. ابن‌عربی، ۱۳۷۶: ۹۶). چنین تلقی‌ای از هستی به نگاه و استعاره‌ای که غزالی به‌کار می‌برد بسیار نزدیک است. غزالی بنای فصل پنجاه‌وهفتم از *سوانح‌العشاق* را بر استعاره «عشق گیاه است» می‌گذارد: «اصل عشق از قدم رود، نقطه باءِ یحبّهم به تخمی از زمین یحبّونه افکندند؛ لابل آن نقطه در هم افکندند تا یحبّونه برآمد. چون عبهر عشق برآمد تخم همرنگ ثمره بود و ثمره همرنگ تخم. اگر سبحانی رفت یا اناالحق رفت از این اصل رفت. یا نطق نقطه بود با نطق خداوند نقطه بود. یا روی دعوی علاقه ثمره بود و ثمره

عین تخم» (غزالی، ۱۳۸۱: ۶۰-۶۱). میان یحبّهم و یحبّونه رابطه‌ای علّی و معلولی مبتنی‌بر همجنس‌بودن برقرار است و چنانکه روشن است، رابطه تخم و گیاه حامل چنین مفهومی است.

۲-۱۲- حوزه مفهومی راه

در متون پیش از غزالی نیز معرفت به خود یا خداوند به‌مثابه راه درک شده بود. اصطلاح «سلوک» و «سالک»، به معنای «راه» و «رونده» ظهور زبانی همین شیوه شناختی است. این استعاره در *سوانح‌العشاق*، در فصل‌های ۸، ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۸، ۳۳، ۴۵، ۶۵، ۷۳ آمده‌است. حوزه مفهومی راه برای تبیین دو مفهوم غایت (به‌مثابه انتهای راه) و حال (به‌مثابه منزل‌های راه) در *سوانح‌العشاق* حضور دارد.

استعاره راه در فصل‌های بیست‌ویکم تا سی‌وسوم یعنی در ابتدای راه معرفت در *سوانح* تراکم دارد؛ زیرا مفهوم اتحاد در ذهن غزالی اهمیت فراوانی دارد. اتحاد مهمترین ویژگی عشقِ کمال‌یافته است؛ درنتیجه غزالی از همان ابتدا مدام به انتها و کمال عشق می‌اندیشد. از دیگرسو او معرفت را به‌مثابه راهی درک می‌کند و غایتی برای او در نظر می‌گیرد؛ درنتیجه استعاره راه با واژه «ابتدا» و «کمال» به‌صورت زبانی ظهور می‌کند: «اگرچه در ابتدا دوست او را دوست بود و دشمن او را دشمن، چون کار به کمال رسد به عکس گردد» (همان: ۳۹)؛ «تا بدایت عشق بود هرجا که مشابه آن حدیث بیند همه به دوست گیرد [...] اما این هنوز بدایت عشق بود چون عشق به کمال رسد[...]» (همان: ۴۰)؛ «در ابتدا بانگ و خروش و زاری بود [...] چون کار به کمال رسد [...]» (همان: ۴۱)؛ «تا بدایت عشق بود در فراق قوت از خیال بود [...] اما چون کار به کمال شود [...]»(همان: ۴۳).

استعاره معرفت به‌مثابه راهی که منزل‌هایی دارد، در زیرساخت استعاری *سوانح‌العشاق* وجود دارد؛ زیرا غزالی می‌خواهد سوانح و احوال مختلفی را که در عشق بر عاشق حادث می‌شود تبیین کند، همچنین این احوال درنهایت غایتی دارند، این ویژگی‌ها، مفهوم راهی با منزل‌های متعدد را در نگاه او پررنگ می‌کند. این استعاره ممکن است ظهور زبانی صریحی نداشته باشد، اما باعث انسجام معنایی متن شود. برای مثال در فصل سی‌ویکم از مراحل و احوال مختلف معرفت حرف می‌زند. انسجام معنا در این فصل ناشی از درک معرفت به‌مثابه راه است. زیرا احوال مختلف عاشق را در راه معرفت بیان می‌کند. آنچه باعث انسجام معنایی می‌شود، درک معرفت به‌مثابه راهی است که منزل‌های مختلفی دارد: «عاشق را ریایی هست با خلق و با خود و با معشوق. ریای او با خلق و با خود بدان روی است که به دروغی

که با خود بگوید، شاد شود اگرچه داند که دروغ می‌گوید [...] و تا مادام که خود را خود بود از ریا خالی نبود [...] و ریا با معشوق آن بود که نور عشق در درونش تابد و ظاهر پنهان دارد. تا به حدی که بود که مدتی از معشوق عشق پنهان دارد [...] اما چون علت برخیزد و تسلیم افتد نیز در رویش بتابد» (همان: ۴۵).

در فصل سی‌ودوم این استعاره دو ظهور زبانی دارد. اولی درباره لایه‌های مختلف دل است. غزالی برای تبیین دو نوع عشق که «عشق این حدیث» و «عشق خلق» می‌خواند، از این استعاره کمک می‌گیرد. عشق اول، راهی است که مبدأ آن درون و مقصد آن بیرون و عشق دوم، مبدأ آن بیرون و مقصد آن درون است (همان: ۴۵-۴۶). این ظهور زبانی، نشان می‌دهد غزالی حوزه مفهومی مبدا راه را تنها به اعتبار داشتن دو مؤلفه مبدأ و مقصد برگزیده‌است.

معرفت با استعاره دیگری نیز درک می‌شود: «دانستن دیدن است». گاهی این دو استعاره با یکدیگر ترکیب می شوند و ظهور زبانی دارند: «جلالت عشق دیده را گذر ندهد» (همان: ۲۲). این عبارت حاصل ترکیب دو استعاره دانستن و راه است که به کمک تشخیص در واژه «دیدن» و «جلالت» ساخته شده‌است.

۳- نتیجه‌گیری

از میان استعاره‌های گفته‌شده، برخی، از نظر مفهوم بسیار به یکدیگر نزدیک‌اند و برخی نیز نقش مهمتری در *سوانح‌العشاق* دارند. حوزه‌های مفهومی جنگ، سکر، آتش و خورندگی همه در مفهوم «ویرانی/ نابودی» مشترک‌اند: جنگ به نابودیِ مغلوب می‌انجامد؛ سکر به معنای تعطیلی (نابودی) قوای ادراکی است؛ آتش به مفهوم نابودی اشاره دارد؛ خورندگی مفهوم نابودی طعمه را در خود دارد؛ درنتیجه ویرانی/ نابودی حوزه مفهومی کلانی است که تمام این حوزه‌های مفهومی را در خود جای داده‌است. ویرانی برای درک مفهوم عرفانی «فنا» در *سوانح‌العشاق* به‌کار رفته‌است: «فنا ویرانی است». فنا از مرحله‌های پایانی عشق و نوعی عشق کمال‌یافته است؛ درنتیجه می‌توان استعاره گفته‌شده را به صورت «عشق ویرانی است» نیز بازخوانی کرد.

ویرانی از نتیجه‌های جنگ است؛ حوزه مفهومی جنگ برای درک ارتباط عاشق و معشوق، در ابتدای عشق، به‌کار می‌رود در پایان عشق، تضاد و خصم میان عاشق و معشوق برمی‌خیزد و اتحاد جای آن را می‌گیرد. مفهومی که با حوزه مفهومی آینه درک می‌شود: «اتحاد آینه است». چنان‌که درباره مفهوم فنا گفته شد، می‌توان «اتحاد آینه است» را به‌صورت «عشق آینه است» بازخوانی کرد. درواقع جنگ و آینه بر مفهوم پیوند دلالت می‌کنند؛ اولی پیوندی بر مبنای تضاد

و دیگری پیوندی بر مبنای این‌همانی و آنچه جنگ (تضاد) را به آینگی (اتحاد) بدل می‌کند، ویرانی (فنا) است.

پیوند مهمترین مفهوم در *سوانح‌العشاق* است که با حوزه‌های مفهومی عشق، آینه، اشتقاق و پادشاهی درک می‌شود. اما در *سوانح‌العشاق* پیوند به‌مثابه عشق درک شده‌است: «پیوند عشق است»، سپس عشق به‌مثابه پادشاهی، اشتقاق و آینه. مفهوم جنگ زیر تأثیر مفهوم پادشاهی (چیرگی) در متن *سوانح‌العشاق* وارد شده‌است. عشق/ معشوق به‌مثابه پادشاه تمامی فرایند معرفتی عاشق را زیر نظر دارد و او را از تضاد مطلق به سمت آینگی پیش می‌برد. در ابتدا که عاشق در مرحله تضاد است، پیوند میان خود و معشوق را به‌مثابه پیوند بنده و پادشاه درک می‌کند و در انتهای راه که به اتحاد رسیده‌است، معشوق را پادشاهی می‌بیند که خود آینه تمام‌نمای اوست. بنابراین در تمام مسیر عشق/ معشوق پادشاه است اما عاشق حسب احوال خود پیوند میان خود و این پادشاهی را به شکل متفاوتی درک می‌کند.

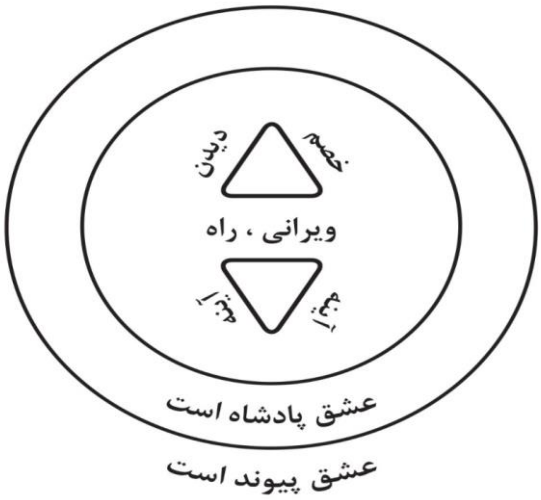
مفهوم فنا (ویرانی) دو مرتبه پیوند (جنگ و آینه) را به یکدیگر متصل می‌کند؛ درنتیجه فنا (عشق/ ویرانی) متضمن «تحول» است؛ غزالی تحول را به‌مثابه «راه» درک می‌کند. مفهوم ویرانی در زیرساخت سطح استعاری در جایگاه کلان‌استعاره (برای چند استعاره) قرار دارد و حوزه مفهومی راه به موازات آن در روساخت سطح استعاری است و نمود زبانی آشکارتری دارد. خلاصه حوزه‌های مفهومی و رابطه شناختی‌شان با مفهوم عشق در جدول زیر آمده‌است:

	مفهوم انتزاعی	مفهوم عینی
عشق	ویرانی	جنگ، سکر، آتش، خورندگی
	پیوند	آینه، اشتقاق، پادشاهی، گیاه
	پیوند همراه با معرفت	آینه

چنان‌که در جدول آمده‌است، عشق با سه مفهوم محوری ویرانی، پیوند و پیوند همراه با معرفت (آینگی) در *سوانح‌العشاق* حضور دارد. همان‌طور که روشن است، مفهوم عینی مرغ در جدول بالا نیامده‌است؛ زیرا این حوزه مفهومی با مفهوم عینی «حوصله» زیرمجموعه خورندگی قرار می‌گیرد.

اگر بخواهیم ساختار استعاری *سوانح‌العشاق* را تصویر کنیم، به دو تصویر متفاوت می‌رسیم. تصویر اول مربوط به ابتدای *سوانح‌العشاق* و برخاسته از سه حوزه مفهومی دیدن، جنگ و صمصام است و تصویر دوم مربوط به پایان *سوانح‌العشاق* و برخاسته از حوزه مفهومی آینه. آنچه

این دو تصویر را بر هم منطبق می‌کند، مفهوم فنا است که با دو حوزه مفهومی عینی راه و ویرانی شناخته می‌شود. بنابراین ساختار استعاره‌های *سوانح‌العشاق* را می‌توان چنین تصویر کرد:



استعاره‌های مفهومی *سوانح‌العشاق* رابطه‌ای چندلایه با یکدیگر دارند. این ارتباط شامل دو نوع شناختی و رابطه میان کلان‌استعاره و ریزاستعاره‌ها می‌شود. رابطه شناختی شامل ارتباط عشق با دیگر استعاره‌های متن و ارتباط پادشاه با آینگی و جنگ می‌شود. حوزه مفهومی ویرانی نیز در کانون حوزه‌های مفهومی دیگری قرار دارد و کلان‌استعاره ساخته‌است. از میان تمام استعاره‌های مفهومی گفته‌شده، «پیوند عشق است»، «عشق ویرانی است» و «عشق آینه است» مهمترین استعاره‌های متن هستند. درک پیوند به‌مثابه عشق بسترساز تمام استعاره‌های مفهومی متن است؛ «فنا ویرانی است» در کانون استعاره‌های مفهومی متن قرار دارد و باعث انسجام ساختار استعاری آن شده‌است و درنهایت تمام استعاره‌های متن در فرایندی استعلایی به «عشق آینه است» بدل می‌شوند.

پی‌نوشت

۱- در این دو حکایت محمود و ایاز تمثیلی از عاشق و معشوق هستند و هدف غزالی از طرح این حکایت‌ها، تبیین مفهوم نیاز است که در تضاد با پادشاهی و قدرت ظاهری است. بنابراین غزالی به پادشاهی باطنی نظر دارد و آن را در مقابل پادشاهی ظاهری قرار می‌دهد.

۲- این استعاره زیرساخت استعاره آینه است. توضیح اینکه استعاره آینه از تلفیق استعاره دانستن دیدن است و مفهوم پیوند تشکیل شده‌است. از دیگرسو، غزالی عشق و معرفت را به‌مثابه بکدیگر می داند، عشق نیز در خود مفهوم پیوند را دارد؛ بنابراین اوج عشق را به‌مثابه آینه درک می کند.

۳- حوزه مفهومی دیدن در زیرساخت استعاره‌ها و حوزه‌های مفهومی دیگر نیز وجود دارد. فصل‌های برشمرده، شامل نمونه‌هایی است که مفهوم دیدن به‌تنهایی مدنظر غزالی بوده‌است.

۴- حوزه مفهمی دریا هرچند در سوانح‌العشاق ظهور زبانی‌ای ندارد اما در زیرساخت این استعاره وجود دارد.

منابع

آقاحسینی، ح.، میرباقری‌فرد، ع. و نافلی، م. ۱۳۹۵. «بررسی تشبیهات حوزه‌ای عشق در عبهرالعاشقین روزبهان بقلی». *نشریه ادب فارسی*، ۱(۶): ۵۷-۷۶.

ابن‌سینا، ع. بی‌تا. *رساله‌العشق*. تصحیح م. مشکوه. تهران: خاور.

ابن‌عربی. ۱۳۷۶. *شجره‌الکون*، مقدمه و توضیح گ. سعیدی. تهران: طریق‌الکمال.

اصفهانی، ا. ۱۹۳۳. *کتاب‌الزهره*. تصحیح ل. نیکل‌البوهیمی. بیروت: بی‌نا.

آیاد، م. ۱۳۹۳. *بررسی استعاره‌های‌مفهومی عشق در غزلیات سنایی عطار مولانا*، راهنما م. زرقانی. پایان-نامه کارشناسی‌ارشد. مشهد: دانشگاه فردوسی.

بختیاری‌نسب، س. و محمودی، خ. ۱۳۹۷. «منظومه استعاره‌های مفهومی *لمعات*»، *عرفان و اسطوره-شناختی*، (۵۱): ۸۳-۱۱۴.

پازوکی، ش. و شیخ‌سلفی، ا. ۱۳۸۹. «طریقه احمد غزالی از طوس تا تلمسان». *ادیان و عرفان*، ۱۳۴۳(۲): ۱۱-۳۰.

پورجوادی، ن. ۱۳۸۷. *باده عشق؛ پژوهشی در معنای باده در شعر عرفانی فارسی*، تهران: کارنامه.

دوبوکور، م. ۱۳۹۴. *رمزهای زنده جان*، ترجمه ج. ستاری. تهران: مرکز.

دیلمی، ا. ۱۹۶۲. *عطف‌الالف علی المالوف علی اللام المعطوف*، تصحیح ج.ک. وادیه. قاهره: بی‌نا.

ذکایی، ح. و باقرزاده‌کسمانی، م. و اردبیلی، ل. ۱۳۹۸. «بررسی استعاره جهتی واژه حیوه در قرآن براساس نظریه استعاره مفهومی». *مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی*، ۴(۳): ۴۵-۶۹.

جامی، ن. ۱۳۸۶. *نفحات‌الانس من حضرات‌القدس*. تصحیح م. عابدی. تهران: سخن.

خدادادی، ز. ۱۳۹۰. *بررسی استعاره‌های‌مفهومی در عبهرالعاشقین*. راهنما م. فتوحی. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. مشهد: دانشگاه فردوسی.

شفیعی‌کدکنی، م. ۱۳۵۰. *صورخیال در شعر فارسی*، تهران: نیل.

شهری، ب. ۱۳۹۱. «پیوندهای میان استعاره و ایدئولوژی». *نقد ادبی*، ۱۹(۵): ۵۹-۷۶.

صفوی، ک. ۱۳۷۹. *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سوره مهر.

عراقی، ف. ۱۳۹۰. *لمعات، مقدمه و تصحیح م. خواجوی*. تهران: مولی.

علوی، ر.، سرگذشتی، م. و کاکه‌رش، ف. ۱۳۹۸. «محبت و معرفت در آثار غزالی». *فصلنامه عرفان اسلامی*، ۶۲ (۱۶): ۲۶۳-۲۷۹.

غزالی، ا. ۱۳۸۱. *رساله سوانح و رساله‌ای در موعظه*، به سعی ج. نوربخش. تهران: یلدا قلم.

فتوحی رودمعجنی، م. ۱۳۹۰. *سبک‌شناسی نظریه‌ها؛ رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

فتوحی‌رودمعجنی، م. و رحمانی، ه. ۱۳۹۷. «کارکرد استعاره در بیان تجارب عرفانی روزبهان بقلی در *عبهرالعاشقین*». *پژوهش‌نامه عرفان*، ۱۸(۱۰): ۱۳۷-۱۶۴.

فقیه‌ملک‌مرزبان، ن. و جواهری، س. ۱۳۹۰. «بررسی ساختار مدور *سوانح‌العشاق* احمد غزالی». *دوفصلنامه علمی‌پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*، ۵(۳): ۵۷-۸۱.

کوچش، ز. ۱۳۹۶. *استعاره، مقدمه‌ای کاربردی*، ترجمه ج. میرزابیگی. تهران: آگاه.

لیکاف، ج. و جانسون، م. ۱۳۹۴. *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، ترجمه ه. آقاابراهیمی. تهران: علم.

نظری، ر. و موسوی بفروئی، م. ۱۳۹۹. «بررسی شناختی استعاره‌های مفهومی حوزه اسماء زمان در قرآن کریم». *پژوهش‌های زبانشناختی قرآن*، ۱(۹): ۳۳-۴۸.

هاشمی، ز. ۱۳۸۹. «نظریه استعاره‌مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون». *فصلنامه ادب‌پژوهی*، (۱۲): ۱۱۲-۱۴۰.

هاشمی، ز. ۱۳۹۴. *عشق صوفیانه در آینه استعاره: نظام‌های استعاری عشق در متون عرفانیِ منثور براساس نظریه استعاره‌شناختی*، تهران: علمی.

همایی، ج. ۱۳۷۴. *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: نگاه.

روش استناد به این مقاله:

بختیاری نسب، س. و محمودی، خ. ۱۴۰۰. «عشق؛ یک مفهوم و سه درک استعاری (بررسی و تحلیل نظام استعاره‌های مفهومی در سوانح‌العشاق)». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۵۱-۷۴. DOI:10.22124/naqd.2021.17158.2055

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.

DOI:10.22124/naqd.2020.14317.1821
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.16.6

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۲۹
صفحات ۷۵-۹۸

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲

مقاله پژوهشی

خوانش و تحلیل لکانی حکایت «شهریار و برادرش شاهزمان»

عباس براری جیرندهی [۱]　　علی صفایی [۲*]　　علیرضا نیکویی [۳]

چکیده

امروزه مطالعات بینارشته‌ای و نقد روان‌کاوانه، افق‌های تازه‌ای به روی پژوهشگران گشوده‌است. قصه‌های *هزارویک‌شب* تاکنون در اشکال گوناگونی مورد ارزیابی قرارگرفته‌اند، اما جنبه روانکاوی قصه‌ها کمتر موردتوجه قرار گرفته‌است. درون‌مایه حکایت «شهریار و برادرش شاهزمان»، بیانگر مشکلی منحصر به تمدن است، که بررسی آن می‌تواند دریچه‌های تازه‌ای از معانی نهفته را به روی مخاطبان بگشاید. باآنکه فروید، پدر روان‌کاوی، به خوانش آثار شاعران و نویسندگان ازجمله داستان‌های وهم‌آمیز و فراواقع‌گرا روی‌آورده بود و منشأ الهام خود و آنها را با دو روش متفاوت، یکی می‌دانست (شریعت کاشانی، ۱۳۹۳: ۱۳)، ولی در ادبیات روزگار ما، نقد روان‌کاوانه، آن‌گونه که شایسته است، حضور برجسته‌ای ندارد یا مورد نقد شدید کسانی است که از نظریه‌پردازانی چون فروید، لکان و دیگران حمایت نمی‌کنند. توانایی‌های تحلیلیِ روان‌کاوی و استعداد آن در تفسیرگری، ما را بر آن داشت که با توجه به نظریات لکان، حکایت بنیادین و اصلی *هزارویک‌شب* را رمزگشایی کنیم. نظریات لکان با همه مشکل‌فهمی، نه کژفهمیِ مفاهیم فروید را در بر دارد و نه در آن از برترشماریِ روان‌شناسی واقع‌گریز و عرفان‌زده یونگ خبری است. این مقاله با نگاه لکانی به ریشه‌های حکایت شهریار و برادرش شاهزمان می‌پردازد.

واژگان کلیدی: شهریار، شهرزاد، روان‌کاوی، لکان، *هزارویک‌شب*.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران. abbasbararijirandehi@gmail.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران. (نویسنده مسئول) * safayi.ali@guilan.ac.ir
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران. nikouei@guilan.ac.ir

۱- مقدمه

طبیعتِ عریانِ انسانی، در آینه افسانه‌ها پدیدار است. روان‌کاوی به‌عنوان یکی از شاخه‌های مهم علوم انسانی، کلید رمزگشایی حکایات و راه دست‌یافتن به معنای پنهان آنهاست. علی‌رغم پیوند میان قصه‌های افسانه‌ای و نظریات روان‌کاوی، قصه‌های *هزارویک‌شب*، کمتر بر اساس نظریات روان‌کاوی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. این‌مقاله تلاش دارد برپایه نظریات لکان، قصه بنیادی «شهریار و برادرش شاهزمان» را تحلیل کند.

در نظریه لکان، ساختمان روان انسان متشکل از سه ساحت امر نمادین[1]، امر خیالی[2] و امر واقع[3]، موجب انتظام دستگاه روان آدمی است. ساختمان روان انسان به شکل درهم‌تنیده در صیرورت «خودِ هستی» با سه ساحت مذکور و در کنش با دیگری جای دارد. به‌عبارتی «وقتی‌که دیگری، پس از اینکه ما تکیه‌گاه نمادین خود را از دست دادیم، با پس‌مانده به‌جامانده مواجه می‌شود و آن خودِ هستی ماست، آن ابژه درون ما که از نمادین‌شدن تن می‌زند» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۲۸). به گفته فینک لکان معتقد است: «شخص همواره مسئول موقعیت خود در مقام سوژه است» (۱۳۹۷: ۱۰۹). اما این‌فرایند تا چه حد آگاهانه است؟ آیا می‌توان چنان‌که لکان اعتقاد داشت شروع به تفسیر چیزی کرد که سوژه در موقعیت نخستین لذت/ درد قرار می‌گیرد؟

این مقاله با بررسی ابژه درونی شنونده حکایتِ «شهریار و برادرش شاهزمان»، «لذت مازادی» که با حس استیصال یا انزجار توأم است، صورت‌بندی شده‌است. بعد از پیرنگ حکایت، نقد کوتاه روانشناختی آمده‌است تا با نقد روان‌کاوانه لکانی مقایسه شود. دلیل این رویکرد نیز کارکردی است که فروید ترسیم کرده‌است. به گفته وی «روان‌کاوی ماهیت فرایند سرکوب در پایان‌دادن و محوکردن ایده یا فکری که امری غریزی را نشان می‌دهد، نهفته نیست، بلکه ماهیت این‌فرایند جلوگیری از آگاهانه شدن آن ایده است» (۱۳۹۵: ۱۱).

۱-۱- پیشینه پژوهش

فروید مطالعه زبان‌ها و نهادها، ادبیات و هنر و به‌عبارتی، دنیای اجتماعی را پیش‌نیازی ضروری برای تجربه روان‌کاوی می‌دانست: «او منبع الهام، شیوه‌های تفکر و ابزارهای فنی خود را از این مطالعات به دست آورد، اما این رویکرد را شرطی ضروری برای هرگونه برنامه

1. The Symbolic
2. The imaginary
3. The real

آموزشی روان‌کاوی نیز می‌دانست» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۲: ۹). لکان نیز نوشتار خود را با تحلیل قصه ادگار آلن پو، (نامه ربوده‌شده) شروع می‌کند.

نظریه روان‌کاوی لکان در ایران عمدتاً از نیمه دهه هشتاد به بعد مورد توجه محققان بود و آثاری جهت بررسی مطابق با این نظریه مورد ارزیابی قرار گرفت. ازجمله: مقاله «نقد شعر زمستان از منظر روان‌کاوی لکان»، از حسین پاینده (۱۳۸۸)؛ مقاله «تحلیل انقلاب روحی سنایی براساس نظریه ژاک لکان»، نوشته سارا فرضی و مهدی زرقانی (۱۳۸۸)؛ مقاله «نقدی روان‌کاوانه بر شعر هملت شاملو»، از کاظم دزفولیان، فؤاد مولودی و حامد یزدخواستی (۱۳۸۸)؛ مقاله «خوانش لکانی روان‌پریشی رمان *بوف کور*»، از فاطمه حیدری (۱۳۹۲)؛ مقاله «خوانش شعر مرگ ناصری از منظر لکان»، از نرگس مرادی، علی تسلیمی و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۵)؛ مقاله «خوانش لکانی رمان عامه‌پسند *پریچهر*»، از فاطمه‌نسا صابری، مصطفی صدیقی و فرامرز خجسته (۱۳۹۷) و مقاله «ناگفته‌های قصه‌گویی شهرزاد از منظر روان‌شناسی ژاک لکان» از آزاده ابراهیمی‌پور و رقیه صدرایی (۱۳۹۷).

با توجه به ارزش داستان‌پردازی *هزارویک‌شب* و بهره‌گیری آن از زمینه‌ها و ساختارهای مختلف، پژوهش حاضر با اتخاذ داستان بنیادین، حکایت «شهریار و برادرش شاهزمان»، به تحلیل آن بر پایه نظریه لکان پرداخته‌است.

۱-۲- پیرنگ حکایت

پادشاهی از آل ساسان، سلطان جزایر هندوچین، دو پسر داشت: شهریار و شاهزمان. شهریار، برادر بزرگتر، جهان گرفت و شاهزمان پادشاه سمرقند بود و هردو بیست سال پادشاهی کردند. شهریار وزیرش را به دنبال برادر می‌فرستد. شاهزمان قصد دیدار برادر می‌کند و برای برداشتن هدیه برجای‌مانده، بازمی‌گردد، خاتون را خوابیده در آغوش غلامکی زنگی می‌بیند. جهان به چشمش تیره و تار می‌شود و هردو را می‌کشد و محزون به دیدار شهریار می‌رود. در آنجا نیز زن‌برادر را می‌بیند که با غلامی هم‌آغوش می‌شود. داستان را برای شهریار تعریف می‌کند و بعداز دیدن این‌واقعه هردو، شهریاری را رها می‌کنند و سر به بیابان می‌گذارند. در ساحل عمان زیر درختی در حال استراحت عفریتی با صندوق بر سر، از راه می‌رسد. از ترس بالای درخت می‌روند. عفریت عروسی را که شب زفاف از کنار داماد ربوده، از صندوق بیرون می‌آورد و خود می‌خوابد. دختر ملک‌زادگان را به خود دعوت می‌کند و آنان نیز از ترس عفریت دعوتش را

اجابت می‌کنند و انگشتری خود را به او می‌دهند تا به پانصدوهفتاد انگشتری دیگر که از مردان گرفته‌است، اضافه کند. برادران داستان عفریت را از قصه خود عجیب‌تر می‌بینند و آن را مایه شکیبایی خود دانسته، به دیار خویش برمی‌گردند. شاهزمان تجرّد می‌گزیند و خود را علائق و خلایق دور می‌دارد، اما شهریار بعد از کشتن خاتون و کنیزکان و غلامان، هرشب باکره‌ای را به زنی درآورده و بامدادن می‌کُشد؛ و این‌کار سه‌سال ادامه می‌یابد. هنگامی‌که دیگر دختری در شهر نمی‌ماند، شهرزاد داوطلب همسری شهریار می‌شود. شهرزاد به بهانه گفتن داستان‌های دنباله‌دار برای خواهرش دنیازاد، موفق می‌شود هزارشب زنده بماند و در شب هزارویکم، داستان زندگی خود را می‌گوید: که سه فرزند، از شهریار دارد؛ یکی راه‌رفتن توانستی و دیگری نشستن و سومی شیرخوار بود. شهریار، شهرزاد را می‌بخشد و یادآوری می‌کند که قبل از این هم او را بخشیده بود، چراکه در شب یکصدوچهل‌وهشتم شهریار اذعان می‌دارد که به زهد گرایش دارد، ولی شهرزاد به دلایلی که در این مقاله بررسی می‌شود، به قصه‌گویی ادامه می‌دهد.

۲- تحلیل روان‌شناختی حکایت

ناخودآگاهِ جمعی در رؤیا، حالات کشف‌وشهود و از رهگذر اساطیر، پیام‌هایی (که سرشار از رمز است) به خودآگاهِ شخص ارسال می‌کند تا شاید در چاره‌گری روانی خود، از آنها بهره‌جوید. یونگ به این زبان پر از رازورمز، «کهن‌الگو» می‌گوید (۱۳۵۹: ۱۰۲). «قصه‌های پریان، مصنف ندارند و مثل منظومه‌های حماسی، افسانه‌ها و سروده‌های عامیانه (فولکوریک)، آخرین شاخه‌هایی هستند که از تنه «اساطیر» منشعب شده‌اند و می‌توان گفت که نمایشگر خاطرات دوران کودکی نوع بشر به شمار می‌روند؛ منشأ آنها به ماقبل تاریخ می‌رسد و بنابراین پیش‌از هرگونه ادب مکتوبی، وجود داشته‌اند» (لوفر دلاشو، ۱۳۸۶: ۳۰). در کتاب *زبان رمزی قصه‌های پریوار* نوشته لوفلر دلاشو، «نمادها یا رازورمزهای اسطوره‌ای در سه سطح «دنیوی»، «قدسی» و «رازآموزانه» مورد بررسی قرار می‌گیرد» (اسحاقیان، ۱۳۹۶: ۱۷۵). سطح دنیوی، همان توصیف و روایت ظاهر رخدادها و کنش قهرمانان قصه است و سطح قدسی، معنای روان‌شناختی است.

مضمون اصلی حکایت، بازتاب ساختار روانی انسان و جهان‌شمول است و بااینکه قصه از هند یا ایران به دیار دیگر سفر کرده، همچنان بکر مانده‌است، زیرا بیانگر فرایندی مشترک در همه انسان‌ها است. معمولاً شهریار، صفت بارز خودآگاهی جمعی را نمایندگی می‌کند. درهم‌گسیختگی‌های شهریار معلولِ «منی» است که با کل دستگاه روان به‌طور هماهنگ عمل

نمی‌کند. عقده «من» او را قوی‌تر کرده، ولی به‌واسطه ناخودآگاه پیشرفته‌تر، مدام در معرض ازهم‌گسیختگی روانی است. اینجاست که «خود» در هیبت «شهرزاد» به او رخ می‌نماید تا کردار مناسب را نشان دهد. وارستگی و فیلسوفی (شاهزمان) کفایت نمی‌کند، بلکه آنچه مطلوب است داشتن رفتاری انسانی است.

با دیدن صحنه خیانت، آرمان‌منِ[1] ملک‌زادگان تخریب و به آنها آسیب روانی وارد می‌شود. دیدن واقعه خیانت زنان ملک‌زادگان، درواقع، نشانگر سربرآوردن عنصر جدیدی در وجود آنهاست و مادامی‌که این عنصر جدید «آموخته» و درونی نشده‌است، ساختار کلی شخصیت آنان را نامتوازن می‌سازد. ملک‌زادگان حقیقتی را که نباید ببینند، می‌بینند و این‌خورشیدِ خودآگاهی، زندگی آنان را نابود می‌کند. آنها باید در تاریک‌روشن، زندگی کنند. تمثیل عفریت و دختر ماهروی نیز نمی‌تواند برای آنها پندآموز شود و به‌محض برگشتن به جامعه، دچار آشفتگی می‌شوند.

شهریار پس از تجربه شگرفش از فراسو (تمتع از عروس عفریت)، دیگر تمایلی به «عادی شدن» ندارد و شاید به همین‌دلیل، هرروز زنی را می‌کُشد. شهرزاد، ناخودآگاهِ شهریار، در پایان مورد قبول وی واقع می‌شود. شهرزاد با «گفتن» قصه، شهریار را با ناخودآگاهش آشتی می‌دهد. شاهزمان راهِ این گفت‌وگو را می‌بندد و زاهد می‌شود. به گفته فلوطین: «مشاهده، راه را بر گفتار می‌بندد» (استیس، ۱۳۷۶: ۲۸۹).

ملک‌زادگان، افسرده می‌شوند و هدف واقعی افسردگی پیوند ناخودآگاه، به اصل روحانی است. شاهزمان زهد پیشه می‌کند و به افسردگی خودخواسته، فرومی‌رود و شهریار به کشتن زنان می‌پردازد، چراکه «خرد منطقی، متناوباً نیاز به تیره‌شدن دارد تا نوری نو و همراه با آن، عرصه‌های جدید آفرینش‌گری برجهد» (لوئیز، ۱۳۹۷: ۲۶۹).

زندگی برای ملک‌زادگان از هرمعنایی تهی شده‌است «پس‌ازاین ما را شهریاری نشاید. آنگاه سرِ خویش گرفتند و راه بیابان در پیش» (تسوجی، ۱۳۸۳: ۶)، چراکه طبیعت با تمام زیبایی و سرشتِ بکرش، قدرت شفابخشی دارد. به‌جای فرشته عفریتی به‌عنوان پیام‌آور ظهور می‌کند: «پس‌ازآن عفریتی، صندوق آهنین بر سر از دریا به‌درآمد» (همان: ۶). در عمل، فقط یک‌تجربه بی‌واسطه می‌تواند دو برادر را از گرفتاری نجات دهد. شکل غیرمتعارف برخورد ملک‌زادگان با عفریت، حکایت از آن دارد که با محتوایی روانی سروکار داریم. عفریت ناخودآگاهی است که

1. ego-ideal

صندوق ذهن آنان را تربیت می‌کند و آموزش می‌دهد. همه‌چیز چنان پیش می‌رود که گویی شفا از درون ناخودآگاه زاده می‌شود. «ملک‌زادگان از بیم به فراز درخت شدند» (همان‌جا).

وضعیتی پیش می‌آید که شکیبایی و عدم مداخله در آن، شرط شفا است: «ماهروی ایشان را به فرودآمدن اشارت کرد و از عفریتشان بترسانید. از بیم جان دعوتش را اجابت کردند.[...] ملک‌زادگان شگفت ماندند و گفتند داستان عفریت از قصه ما عجیب‌تر و محنتش بیشتر است و این‌حادثه ما را سبب شکیبایی تواند بود» (همان: ۸). ازآنجاکه ملک‌زادگان در سطحی ژرف‌تر و فردی‌تر تعادل خود را یافته بودند، به محض برگشت به زندگیِ مطابق با عرف جامعه، گسسته‌روانی[1] آنها آغاز می‌شود: «شاهزمان تجرد گزید [...] شهریار، [...] هرشب باکره‌ای را به زنی آورده بامدادانش همی‌کشت و تا سه سال حال بدین منوال گذشت» (همان‌جا). شهریار همه‌چیز را حول آنچه درواقع میل دیگری بزرگ است، جمع می‌کند. وانمود می‌کند دیگری بزرگ چیزی از او می‌خواهد؛ مثلاً قربانی (لکان، ۱۳۹۸: ۴۴). حضور شهرزاد تعدیل را به وجود می‌آورد. «بیان» حکایت‌های شهرزاد به شهریار کمک می‌کند، تا این‌عنصر جدید را بیاموزد و با آن کنار بیاید.

گسسته‌روانی شهریار سه سال طول می‌کشد. دربرابر این روح مردانه، صیانت از وجه عاطفی، کاملاً در دایره اختیار زن است، شهرزاد وجه انسانی شهریار را به او یادآوری می‌کند. با دفاع از حق پیوند عاطفی، ضایعه روح مردانه شهریار را جبران می‌کند و مانع از آن می‌شود که به‌سوی انحراف کامل(خودکشی) سوق پیدا کند. «شیوه آرام‌تر اندیشیدن زن، به او امکان تأثیرگذاری بسیار مثبت بر مرد و رفتاری نرم‌تر را می‌دهد. در این حالت، زن با تأثیر زایایی که به‌مدد خوی خیالباف، جان‌بخش و آزادش بر مرد می‌گذارد، آفرینش‌گر است. آفرینش‌گری قرینه مثبت دسیسه است. چنانچه زن وجود خود را به اندیشه‌های دسیسه‌گر وانهد، توانمندی‌های راستین آفرینش‌گرِ خود را از دست می‌دهد» (لوئیز، ۱۳۹۷: ۳۰۲). تنها کار انجام‌دادنی برای ملک‌زاده قدرت‌طلب و خونریز، در انزوا گذاشتنِ شهریار با عقده قدرتش است، چنان‌که سرانجام شکست خود را اعلام کند. شهرزاد با بهره‌گیری از حکایت، این انفعال طولانی را برای شهریار رقم می‌زند. بیان شکست شهریار به زبان قصه این‌گونه است: «ملک کودکان را به سینه گرفت و گفت: به خدا سوگند من پیش‌ازاین تو را بخشیده بودم» (تسوجی، ۱۳۸۳: ۲۳۲۹).

1. dissociation

شهرزاد به‌سان طبیعتِ وجودی خودش مهر می‌ورزد و داستان می‌گوید تا لاجرم شهریار به تابناکیِ نیکیِ خودجوشِ درونی‌اش برسد. به نظر لکان: «زن خیلی واقعی‌تر و حقیقی‌تر از مرد است. چون‌که زن ارزش مقیاس آنچه را که در میل با آن سروکار دارد، می‌داند. چون‌که او این‌مسیر را با آرامش خاطر طی می‌کند و به دلیل عدم‌تمکین مورد اهانت قرار می‌گیرد. درحالی‌که این لذتی است که مرد نمی‌تواند به خود بدهد. مرد نمی‌تواند به عدم‌تمکینِ میل اهانت کند، زیرا دراصل این اوست که باید تمکین کند» (۱۳۹۷الف: ۱۶۲).

بر اساس *هزارویک‌شب*: «شهرزاد دختر مهین، دانا و پیش‌بین و از احوال شعرا و ادبا و ظرفا و ملوک پیشین آگاه بود» (۱۳۸۳: ۸). فرزانه در پی برقراری نظم و وارستگی در وجود خود، با دیگران، رخدادها، ضرب‌آهنگ‌های زندگی و کائنات هماهنگی می‌کند. همان‌گونه‌که کیمیاگران می‌گویند: «ماده اولیه یا طبیعت، باید نخست اصلاح شود» (لوئیز، ۱۳۹۷: ۳۶۱)، و شهرزاد در تمام داستان‌ها در اصلاح خود می‌کوشد و شهریار با دیدن این وقایع به اصلاح خود می‌پردازد و نکته جالب‌تر اینکه استادِ شهرزاد -در این مورد خاص- طبیعت است. طبیعت در مقام روان ناخودآگاه انسان، خود را چنان توصیف می‌کند که سودای انسانی‌تر شدن و دستیابی بیشتر به آگاهی دارد.

آدمی در مواجهه با ترس ممکن است دو واکنش متفاوت نشان دهد: ترسیدن (شاهزمان و زاهدی) و پرخاشگری (شهریار، به‌صورت نمادینِ حمله به زنان) شهرزاد فرزانه، به هردو منشی که در وجود ملک‌زادگان حلول یافته، حق می‌دهد. داوری او مبین راهکار است. شهرزاد، نماینده «خود» است که با توازن‌بخشی به ترس و پرخاشگری، اضداد را به یکدیگر پیوند می‌دهد. همچنین نشان می‌دهد که مشکل فقط با خرد حل‌شدنی نیست، بلکه باید پخته گردد (با «شنیدن» حکایت) و سپس پشت‌سر گذارده شود. شهریار به زمان آماده‌سازی بیشتری نیاز دارد (سه سال) تا ازیک‌طرف شجاعت را بیاموزد و ازطرف‌دیگر، پرخاشگری کمتری بروز دهد تا قادر به ملاحظه ترس خود باشد و هم‌زمان بکوشد تا امنیت را بازیافته، بر پرخاشگری لگام بزند تا رسیدن به مرحله‌ای که به‌آرامی، همه این‌عناصر توازن یابند و کشمکش را کنار بگذارند.

در پایان هرشب معمولاً حکایت‌ها، با این عبارت تکراری به پایان می‌رسد: «چون قصه بدین‌جا رسید، شهرزاد لب از داستان فروبست» (۱۳۸۳: ۱۵)، یعنی؛ از فضای خیالی قصه بیرون بیاییم، چراکه قصه در دنیای خیال‌آلود اتفاق می‌افتد و شخصیت‌ها و رخدادهای آن به جهان ناخودآگاه تعلق دارند. «دنیایی دیگر» که رویاروی زندگی و افراد عادی قرار دارد. به‌این‌ترتیب، آمدوشدِ خودانگیخته‌ای میان خودآگاه و ناخودآگاه برقرار می‌شود.

ظاهراً داستان شهریار از نوعی وحدت و کثرت نیز سخن می‌گوید: «ملکی از ملوک، [...] دو پسر دلیر و دانشمند داشت» (همان: ۳). ملک -اتحاد بی‌انتهای خیروشر است- و ملک‌زادگان تضاد خیروشر را به نمایش می‌گذارند که یکی از ترس به‌سوی زهد (تقلید بی‌قیدوشرط از خیر و خودآگاه) و دیگری از نفرت به‌سوی کشتن زنان (تقلید بی‌قیدوشرط از شر و ناخودآگاه) می‌رود.

۳- تحلیل لکانی حکایت

۳-۱- ماتریکس حکایت

در حکایت ملک‌زادگان صحنه‌های کوتاهی از ماتریکس، سلول بنیادی یا همان ماده اولیه زاینده حکایت، چند بار تکرار می‌شود؛ [شاهزمان]: «خاتون [...] با غلامک زنگی در آغوش یکدیگر خفته‌اند» (همان: ۳)، «ناگاه زن‌برادر[...] و غلامی آمد گران‌پیکر و سیاه. خاتون با او هم‌آغوش گشت» (همان: ۴)، «شهریار آنچه از برادر شنیده بود به‌عیان بدید» (همان: ۶). و بار چهارم برای ملک‌زادگان به دست عروسی که عفریت او را دزدیده بود (همان: ۷-۸). شاید آنها با صحنه‌ای مواجه می‌شوند که لکان آن را «نقطه آجیدن»(۱) می‌نامد. موقعیتی‌که در آن چیزی چونان وصله‌ای ناجور جلوه‌گری می‌کند، چیزی سرشار از وحشت و تهدیدهای بالقوه. این دال «ناب» بدون مدلول، باعث رویشِ یک معنای استعاری و مکملی برای همه عناصر دیگر می‌شود (ژیژک، ۱۳۸۸: ۱۶۹).

هزارویک‌شب دیدگاه «فالوس‌مدار»[1] دارد، به‌شرطی‌که این بُعد فالوسی را دقیقاً در آن نقطه مکملی بازجوییم که «وصله‌ناجور» است. [کسی] ناگهان «زیادی می‌بیند»، چیزِ جزئیِ ناهماهنگی که در او سوءظن برمی‌انگیزد. «فالوسی» دقیقاً همان عنصر جزئی است که با ظاهرِ ساده صحنه «جور نمی‌شود»، چونان «وصله ناجوری» که حالت طبیعیِ آن را زایل می‌کند. عنصر «فالوسیِ» حکایت وجود ملک‌زادگان را «قلب ماهیت» می‌دهد و آنها خود را درون یک قلمرو ابهام مطلق می‌یابند، اما همین فقدان آنها را وامی‌دارد تا موقعیت‌های کاملاً تازه‌ای تولید کنند: این، همان نیروی پیش‌برنده اجبارِ بی‌پایان است. نوسان میان فقدان و معنای مازاد، ساحتِ درخور سوبژکتیویته را برمی‌سازد. از طریق این صحنه فالوسی است که تصویر مشاهده‌شده، سوبژکتیو می‌شود: این نقطه پارادوکسیکال، پایه‌های موقعیت آن را در مقام ناظری خنثی و عینی‌نگر می‌کند و آنها را به خود ابژه(۲) وصل می‌کند (همان: ۱۷۲-۱۷۴).

1. Phallocentric

ملک‌زادگان هنگامی‌که «زیادی می‌بینند»، وارد قلمرو ممنوعه می‌شوند، به‌طوری‌که مرز بین «واقعیت» و «توهم» (میل) از هم گسیخته می‌شود. شوربختانه این‌قلمروِ ممنوعه، تهدیدآمیز است. شاهزمان به‌محض‌اینکه با صحنه فالوسی برخورد می‌کند، عجولانه به آن نزدیک می‌شود و آن‌صحنه «از دست می‌رود»: «درحال تیغ برکشیده هردو را بکشت» (تسوجی، ۱۳۸۳: ۳). به‌همین‌دلیل «شاهزمان تجرد گزید» (همان: ۸). شهریار مکث می‌کند تا این موضوع «هضم شود» تا دریافت خام را از ابژه کامل‌کند، به‌همین‌خاطر شهریار، بعد از شنیدن و دیدن موضوع فالوسی، «خاتون و کنیزکان و غلامان را عرضه شمشیر و طعمه سگان کرد. پس‌ازآن هرشب باکره‌ای را به زنی آورده بامدادانش همی‌کشت» (همان‌جا). شاید دیدن صحنه فالوسی و برهم‌خوردن روان ملک‌زادگان نشان می‌دهد که «قسمی غلیان تروماتیکِ امر واقعی می‌تواند، گردش امور در شبکه نمادین را برهم بزند و جهانِ به‌ظاهر آرام و بهنجار را برآشوبد و بر اثر مداخله کاملاً تصادفی در ورطه آشوب و بی‌سامانی بیندازد» (ژیژک، ۱۳۸۸: ۱۸۳) و عمل جنسی غلامان با همسران ملک‌زادگان همچون تجاوز امر واقعی، انسجامِ واقعیت ذهنی آنان را بر باد می‌دهد.

۳-۲- از واقعیت تا امر واقعی

«رجعت به فرویدِ» لکان را معمولاً با شعار پرآوازه او مرتبط می‌دانند که: «ناخودآگاه ساختاری همچون زبان دارد» (149 :1964)؛ لکان برای پرده‌برداشتن از جاذبه‌های خیالی و افشای قانونِ نمادینی که بر آن حاکم است، در واپسین سال‌های تدریس کانون توجه خود را به حائلِ جداکننده امر واقعی از واقعیت (با ساختاری نمادین) معطوف کرد. در داستان، به نظر می‌رسد ملک‌زادگان، ابتدا با یک تروما با امر واقعی آشنا می‌شوند و امر واقعی واقعیت می‌یابد. آنچه ما «واقعیت» می‌خوانیم همواره متضمن مازادی است از ساحت خیال (فانتزی) که «سیاه‌چاله» امر واقعی را پر می‌کند. آنگاه با حضور شهرزاد امر واقعی برمی‌گردد و پاسخ می‌دهد و می‌تواند از طریق خودِ صورتِ نمادین جلوه نماید. معرفتی در امر واقعی نهفته است که شهریار باید آن را کشف کند. شهرزاد با پرهیز از منطق و با استفاده از احساسات، راه پرهیز از مواجهه با امر واقعی را به شهریار می‌آموزد.

abjet Petit a، در نظریه لکان به ابژه‌علتِ میل اطلاق می‌شود که مطلوب دست‌نیافتنیِ آرزوی سوژه به شمار می‌رود. *ابژه ُپتی a* قسمی فقدان است، بازمانده «امر واقعی» که تکاپوی نمادین تأویل را به جریان می‌اندازد. ابژه‌علتِ میل مفقود است و از ما کاری، به‌جز حلقه‌زدن به

دورش برنمی‌آید: «رانه همواره حول موضوعش می‌چرخد، اما هرگز به آن دست نمی‌یابد و ارضا نمی‌شود. بنابراین، غایت رانه، صرفاً حفظ جنبشی بی‌اختیار و مکرر است. درست مانند غایت میل که میل‌ورزیدن است» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۰۸-۱۰۹).

حصار جداکننده امر واقعی از واقعیت، شرط بهره‌مندی از حد کمینه «بهنجاری» است، امر واقعی از طریق دریچه‌ای خود را به ملک‌زادگان نشان می‌دهد، برای شاهزمان این حصار بین امر واقعی و واقعیت فرومی‌ریزد و امر واقعی طغیان می‌کند و واقعیت را فرامی‌گیرد و شاهزمان در همان ابتدا به «انحراف» دچار می‌شود و زن و غلام خود را می‌کُشد و به دیدار شهریار می‌رود. و در انتها بعد از دیدن خیانت زن‌برادر و تمتع از عروس عفریت به «جنون» (روان‌پریشی) دچار می‌شود و به زهد گرایش پیدا می‌کند. اما شهریار به‌جای جنون، دچار «انحراف» می‌شود، کنیزکان و غلامان را می‌کشد و تا سه سال، هر روز یکی از زنان را می‌کُشد. شهریار در کشتن زنان، این شعار لکانی را به یاد می‌آورد: تو را دوست دارم اما در درون تو چیزی بیش از تو هست، همان *ابژه ٔپتی a*، که به‌خاطر آن، لت‌وپارت می‌کنم. مرگ چیزی است که لکان به کیف (ژوئیسانس) ترجمه‌اش می‌کرد. ژوئیسانس نامی لکانی برای همان چیزی است که ورایِ اصل لذت است.

وزیر شهریار، دختر خردمندش را مأمور می‌کند تا شاه منحرف را به راه بیاورد. شهریار طی سه سال دختران را کشته، حالا باید حدوداً همین مدت زمان طی شود تا آگاه شود و این تلف‌کردن زمان، با داستان‌گویی (سخن‌گفتن زنانه شهرزاد) میسر است که پندآموز و سرگرم‌کننده است چراکه «اگر امکان ارضای رانه وجود دارد، همان ارضای غایتِ بازتولیدِ رانه محسوب می‌شود، بدین علت است که این رانه‌ای جزئی است، و هدف آن، همین بازگشت به مدار بسته رانه است» (ژیژک، ۱۳۸۸: ۴۴).

رانه و خواست با هم رابطه نزدیکی دارند: رانه دقیقاً به خواستی اطلاق می‌شود که به دیالکتیک میل تن نمی‌سپارد. خواست، تقریباً همیشه پای نوعی میانجی دیالکتیکی را به میان می‌آورد: ما چیزی را طلب می‌کنیم، اما درواقع به میانجی این، چیزی دیگر را طلب می‌کنیم و گاه حتی خودِ نفی خواست را به تمام معنای آن می‌خواهیم. رانه، برخلاف این، روی خواستی معین پای می‌فشارد، یک جور پافشاری «مکانیکی» که فریب دیالکتیکِ شبکه نمادین را نمی‌خورد: «من چیزی را طلب می‌کنم و تا آخرین نفس همان را می‌خواهم» (ژیژک، ۱۳۸۸: ۴۴-۴۸)، به نظر می‌رسد آنچه شهریار را در اختیار خود دارد، رانه است نه خواست.

«امر واقع مفهومی بسیار متناقض‌نماست و پشتیبان واقعیت اجتماعی است -دنیای اجتماعی نمی‌تواند بدون آن وجود داشته باشد- درعین‌حال واقعیت اجتماعی را تخریب می‌کند» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۱۳). ملک‌زادگان در آشوب ناشی از دیدن رابطه همسرانشان، گرفتار می‌آیند و به لحاظ روحی‌ـروانی باید بیاموزند بعدازآن‌که عالم نمادینشان، به‌تمامی فرومی‌پاشد، دچار «فقدان واقعیت» نگردند. به‌همین‌خاطر شاهزمان زهد پیشه می‌کند و شهریار به کشتن زنان بعد از بهره‌مندی، مشغول می‌شود. اولین واکنشِ تقریباً غریزی شاهزمان به این فقدان واقعیت، به این مواجهه با امر واقعی، کشتن همسر و غلام است، ولی شهریار به کمک شاهزمان به فکر راه بیابان می‌افتد و به ماجرای عروس و عفریت کشیده می‌شود. انحراف شهریار واکنش در مواجهه با فقدان واقعیت را به طریقی دیگر رقم می‌زند: تکرار اطوارِ «فالوسیِ» ابتدایی در ورود به ساحت نمادین، تلاش برای بدل‌ساختنِ بی‌قدرتی محض به قدرت مطلق، تبدیل بی‌توانی به همه‌توانی. شهریار می‌کوشد با فرافکنی به‌جای اینکه خود را مسئولِ اساسیِ تجاوزِ امر واقعی [به واقعیت خویش] قلمداد کند، زنان را مقصر شمارد. شهریار به قصد نگاه‌داشتن و ازدست‌ندادنِ «حس واقعیت» خود است که مسئولیت این تجاوز را بر دوش زنان می‌گذارد و خود را از بابت آن مقصر نمی‌انگارد. تنها هنگامی متوجه انحراف خود می‌شود که شهرزاد یکصدوچهل‌وهشت شب برای شهریار داستان نقل کرده‌است: «ای شهرزاد، مرا زاهد کردی و از کشتن زنان و دختران پشیمان گشتم» (تسوجی، ۱۳۸۳: ۵۳۴-۵۳۵). شهرزاد می‌داند که یک مرحله، شهریار را یاری کرده‌است؛ از «انحراف» به «روان‌پریشی»، و همچنان تا شب هزارویکم به داستان‌گویی («سخن‌گفتن») ادامه می‌دهد تا شهریار سلامت کامل را به دست آورد. گویا حضور شهرزاد، «پاسخ امر واقعی» است که اساساً برای تحقق ارتباط بین‌الاذهان، برقراری پیوند میان سوژه‌ها، ضرورت دارد و هیچ ارتباط نمادینی بدون «قطعه‌ای از امر واقعی» که همچون گرویی ضامن انسجام و استحکام آن ارتباط است، میسر نیست.

امر واقعی همچون پشتوانه واقعیت نمادین عمل می‌کند، باید یافت شود نه تولید. شهرزاد با گفتن حکایت، شهریار را به این نکته هدایت می‌کند که سوژه نمی‌تواند به خود بگوید: «چون ابژه دل‌بخواهی است، می‌توانم هرچه را دلم می‌خواهد به‌عنوان ابژه مطلوبِ رانه‌ام انتخاب کنم» ابژه باید یافت‌شده در نظر آید، چونان چیزی که به‌صورت پشتوانه و چارچوبِ حرکت دورانیِ رانه، ظاهر می‌شود. تمام هنر شهرزاد این است که شهریار موقعیت غریب و بیمارگون را، گام‌به‌گام، به‌صورت موقعیتی عادی و آشنا بپذیرد، چراکه حوزه نمادین فی‌حدذاته همواره از

پیش مسدود، ناقص و ترک‌خورده است. حولِ نوعی هسته غریبه با خود در اندرونش، حول قسمی ناممکنی یا امتناع، ساخت یافته‌است. کارکردِ «قطعه کوچک امر واقعی»، دقیقاً پرکردن این خلأی است که در قلب حوزه نمادین، دهان گشاده است (ژیژک، ۱۳۸۸: ۶۹).

۳-۳- معرفت در امر واقعی

اگر در هر صورت‌بندی نمادینی، هسته‌ای روان‌پریشانه دخیل است که امر واقعی با آن بی‌واسطه عرضه می‌شود، و اگر این شکل درنهایت، شکلِ یک زنجیره دلالت است، یعنی زنجیره‌ای از معرفت، پس باید دست‌کم در سطحی خاص، نوعی معرفت در کار باشد که در خود امر واقعی عمل می‌کند. در کارتون‌ها گربه، وحشیانه موش را تعقیب می‌کند، بی‌توجه به پرتکاهی که در جلوی اوست: اما حتی هنگامی‌که زیر پایش خالی می‌شود، گربه نمی‌افتد، و همچنان به‌دنبال موش می‌دود و تنها زمانی سقوط می‌کند، که پایین را نگاه می‌کند و می‌بیند که در هوا ایستاده‌است. گویی امر واقعی لحظه‌ای فراموش کرده که از کدام قوانین باید تبعیت کند. هنگامی‌که گربه به پایین نگاه می‌کند، امر واقعی قوانینش را «به یاد می‌آورد» و طبق آنها عمل می‌کند. همین پارادوکس را در داستان ملک‌زادگان می‌یابیم، شاهزمان از نظر خود خیانت همسرش را کشف می‌کند و وی را می‌کشد، اتفاقاً خیانت همسر شهریار را نیز می‌بیند و ملک‌زادگان، با داستان عفریت و عروس گرفتار به عمق قضیه پی‌می‌برند ولی با همه این احوال، شاهزمان زاهد می‌شود و شهریار به کشتن زنان می‌پردازد. شهریار همچون گربه کارتن‌ها به دویدن و کشتن زنان ادامه می‌دهد، چون نمی‌داند که زمینِ زیر پایش خالی شده‌است. شاید این ندانستن، نشانه ایدئولوژیک‌بودن افکار ملک‌زادگان باشد، یک نفر (شهرزاد) باید تعارف را کنار بگذارد و بی‌محابا این واقعیت ناخوشایند را به شهریار یادآوری کند.

در «واقعیت روانی» ما با مجموعه‌اجزایی مواجهیم که به معنای واقعی کلمه، تنها بر مبنای یک بازشناسیِ غلط وجود دارند، یعنی تا آنجا که سوژه چیزی را نمی‌داند، تا آن حد که چیزی ناگفته می‌ماند و در جهان نمادین ادغام نمی‌شود. همین‌که سوژه «زیادی بداند» بهای این مازاد را با وجود واقعی و مادی خویش خواهد پرداخت. من[1]، بیش از هرچیز موجودیتی است در این مرتبه؛ یک‌رشته هویت‌یابی یا همانندسازی‌های خیالی، که انسجام وجودِ سوژه وابسته به آن است، اما به‌محض‌آنکه سوژه «زیادی بداند» و به حقیقت ناخودآگاه زیادی نزدیک شود، منِ او

1. ego

فرومی‌پاشد (همان: ۸۷-۸۹). بارزترین الگوی چنین موضوعی، هنگامی است‌که آنها سرانجام به حقیقت پی‌می‌برند، به‌لحاظ وجودی «زمین زیر پایشان خالی می‌شود» و خود را در خلأی تحمل‌ناپذیر می‌یابند. نتیجه چه می‌شود؟ شاهزمان به سرکوبی آگاهانه[1](زهد) پناه می‌برد و شهریار با واپس‌رانی ناآگاهانه[2] به تمتع و سپس کشتن زنان می‌پردازد.

۳-۴- زن وجود ندارد

حضور ایدئولوژی پدرسالارانه در *هزارویک‌شب*، به‌نوعی اعلام جنگ بر ضد عنصر زنانه است. مردان، همگی شاه، ملک‌زاده و وزیر هستند و زنان خیانتکار، جفادیده و یا خانه‌نشین. در فرهنگ ایدئولوژیکی، یعنی در سنتی منحصراً پدرسالار، تصویر زن نمودی ندارد، آن‌گونه که یونگ به‌مزاح می‌گوید: «زن نماینده‌ای در انجمن عرش برین ندارد» (لوئیز، ۱۳۹۷: ۱۷).

شهریار بعداز کشتن همسر خود، با زنان دیگر ازدواج می‌کند و آن‌ها را می‌کُشد، چرا؟ به‌نظر، پاسخ در این سخنان لکان است: «لذت مرد و لذت زن هیچ‌گاه قرین نمی‌شوند، تا بدان حد که میل مرد ناکام می‌ماند و زن به سمت ایده داشتن اندام مردانه هدایت می‌شود، تاجایی که تبدیل به یک آمبوسپتور[3] اصیل می‌شود که فالوس نام دارد. به همین دلیل فالوس به هیچ تطبیقی در امیال نمی‌رسد. همان امیالی که در ناپایداری و زوال تدریجی آن ذخیره می‌شوند و فالوس در آن تبدیل به جایگاه مشترک اضطراب می‌شود و اگر زن لذت خود را محدود و مقید نکند، تبدیل به بهایی می‌شود که باید به‌واسطه ناکافی «دیگری» پرداخت کند» (۱۳۹۷ب: ۸۴-۸۵).

فروید پارادوکس «نه‌همه»[4] را در خصوص زنان با آوردن گفت‌وگویی فکاهی توضیح می‌دهد: «مردی پیش دوستش از نقاط ضعف و طبیعتِ دردِسرزای جنس لطیف شکایت می‌کرد. دوستش در جواب گفت، «با همه این حرف‌ها، زن‌ها بهترین چیزی هستند که از این نوع داریم» (257: 1990). منطق زن در مقامِ سَمپْتُم مرد، تحمل‌نکردنی است: ازاین‌قرار هیچ چیزِ مطبوع‌تری در کار نیست؛ زندگی‌کردن با آن محال است: زندگی‌کردن بدون زن به‌مراتب دشوارتر است. با این توصیف، دردِسر شهریار از منظرِ کل‌نگرانه، فاجعه‌بار است اما چون

1. suppression
2. repression
3. amboceptor
4. not-all

«نه‌همه» را در حساب گیریم، حتی نمی‌توان آن را معضلی جدی به شمار آورد. به همین سبب لکان از ما دعوت می‌کند «سر بدترین شرط ببندیم[1]» (ژیژک، ۱۳۸۸: ۶۱): هیچ چیز ممکن نیست بهتر از آنچه (در چارچوب کل) به نظر «بدترین» می‌نماید، کافی است آن را منتقل کنیم به ساحتِ «نه‌همه» و اجزایش را یک‌به‌یک با هم مقایسه کنیم. در چارچوبِ کل‌نگرِ منطقِ شهریار، کشتن زنان بی‌شک «بدترین» است، فاجعه محض است، اما همین‌که آن را با دیگر روش‌هایی که آگاهی دارد (مثلاً زهد شاهزمان، یا خودکشی) مقایسه می‌کند، روشن می‌گردد که بهتر از آن وجود ندارد ولی شهرزاد که سلامت روانی دارد و به‌خاطر ویژگی زن‌بودن نمی‌تواند «منحرف» شود، راهی دیگر با «گفتن» افسانه‌ها، پیش پای شهریار می‌گذارد.

آیا حرکتِ همسر شهریار می‌تواند یک نوع «پاسخ امر واقعی» به عمل انسانی و تعدی شهریار به مقام زن به‌عنوان یک سوژه باشد؟ شهریار زنان را نابود می‌کند و شهرزاد می‌داند که آنچه در خطر است، نفسِ حیات نوع بشر است. شهریار منحرف شده‌است و کشتن زنان مبتنی بر این اولتیماتوم است: «اگر این کشتن (آیین قربانی) را به جا نیاورم، اتفاق مبهم بسیار وحشتناکی رخ خواهد داد.» شاید، به تعبیر لکانی، این اتفاق مبهم را می‌توان همان دیگریِ خط‌خورده دانست، همان فقدانِ موجود در دیگری، همان عدم انسجام نظم نمادین، شهریار زنان را می‌کشد تا این موضوع که «دیگری وجود ندارد» لو نرود. به همین خاطر با زنان به‌عنوان یک‌ابژه، همچون توده‌ای از اشیا برخورد می‌کند که بعد از استفاده باید دور ریخته شوند، نه همچون طرفِ گفت‌وگو یا بنیان وجودش. شهرزاد با گفتن داستان و بیان عشق‌ورزانه خود (و بچه‌ها، نماد زندگی) به شهریار می‌آموزد که باید از شیوه منحرف و ازخط‌خارج‌شده زندگی خود، دست بشوید و ازاین‌پس طوری زندگی کند که گویی بخشی از وجود زن است و خود را با ضرباهنگ‌های آن سازگار کند و در آن ریشه بدواند. شهرزاد گویا با یک‌رهیافت لکانی به شهریار یاد می‌دهد که باید هسته واقعی وجود انسان را (چه زن، چه مرد) در فعلیت بی‌معنایش بپذیرد، بدون آنکه معنا و پیامی بارِ آن کند. چراکه این واقعیت که بشر حیوانی ناطق است دقیقاً به این معناست که او به‌تعبیری، اساساً «ازمسیرخارج‌شده» است، وجه مشخصه او شکافی تقلیل‌ناپذیر است که بنای نمادین بیهوده می‌کوشد آن را اصلاح کند. گاهی این‌شکاف به‌صورتی خیره‌کننده، شکنندگی بنای نمادین را نمایش می‌دهد.

1. *Parier sur le pire*

به سیاق گزاره لکانی «زن وجود ندارد» (7 :1988) ما نیز می‌توانیم گزاره «زندگی مشترک وجود ندارد» را پیش کشیم. زندگی مشترک شهریار با همسرش به‌مثابه مدار متوازن که خیانت همسرش آن را مختل ساخته، وجود ندارد. در اینجا درس نظریه‌های اخیر خائوس (آشوب) نهفته است: زندگی مشترک، ازپیش، فی‌نفسه پرآشوب و نامتوازن است؛ «قاعده» آن نوسانیِ کاملاً متعادل پیرامون یک کانون پایدار جاذبه نیست، بلکه نوعی از پراکندگی آشوبناک درون مرزهای چیزی است که نظریه خائوس آن را «جاذب[1] ناشناخته» می‌خواند، یعنی نوعی قاعده که خود خائوس را هدایت می‌کند. در داستان شهریار، یک علت ساده، به‌ظاهر خیانت همسر و به عقیده لکان، چون «لذت زنان بیشتر از مردان است» (۱۳۹۷الف: ۱۵۲)، رفتاری «آشوبناک» ایجاد کرده‌است و شهرزاد «جاذب عجیب» (*ابژه ٔپتی a*) شهریار را با نقل داستان به درونِ نوسانِ آشوبناک می‌کشاند و به شهریار اجازه می‌دهد الگویی را نظاره کند که در آن، در حالت عادی چیزی جز قسمی بی‌نظمیِ بی‌شکل‌وصورت نمی‌بیند. آنچه به‌ظاهر آشوبی مهارناپذیر است - انحراف شهریار و کشتن زنان- از قانونی معین پیروی می‌کند؛ خائوس (شهریار، اژدها، آشوب) توسط یک «جاذب» (شهرزاد) تحت قاعده درمی‌آید: هدف نه «ردیابی نظمی پس ثبتِ آشوب» بلکه کشف شکل و الگوی خود آشوب است، یعنی شکل و الگوی پراکندگیِ بی‌قاعده آن. «علم به امر واقعی»، علمی که تشریح‌کننده قواعدی است که پیشامدی یا طوخه[۳] را در تقابل با خودکاریِ ماشین‌وار حوزه نمادین ایجاد می‌کند (ژیژک، ۱۳۸۸: ۷۴-۷۹).

حکم لکانی این است که «زن وجود ندارد»: زن هیچ چیزی نیست مگر «سَمپتُم مرد»، قدرت جاذبه و کشش زن خلأ ناشی از وجودنداشتن‌اش را پنهان می‌کند، بنابراین زنان شاهزادگان، گویا تهدیدی مرگبار برای آنها هستند، یعنی کیف بی‌حدوحصر آنان، نفسِ هویت شاهزادگان را در مقام سوژه تهدید می‌کند، ملک‌زادگان با کشتن زنان، حس یکپارچگی و هویت شخصی خود را بازمی‌یابند. شهریار این‌کار را با دختران در طی سه سال انجام می‌دهد. ظاهراً، آنچه در زنان تهدیدآمیز است، کیف بی‌حدوحصری نیست که مرد را منکوب می‌کند و او را بازیچه زن می‌کند. این زن در مقام ابژه جذابیت نیست که باعث می‌شود شاهزادگان درکشان را از داوری و نگرش اخلاقی از دست بدهند، بلکه برعکس، آن چیزی است که در زیر این نقابِ جذاب، پنهان مانده‌است، آن چیزی که ناگهان با فروریختن این نقاب آشکار می‌شود: یعنی همان بُعد سوژه نابی که کاملاً رانه مرگ را می‌پذیرد.

1. Attractor

زن تاآنجاکه تجسم کام‌جویی و کیف بیمارگون است، تهدیدی برای مرد محسوب نمی‌شود، چون در چارچوب یک فانتزی خاص قرار می‌گیرد. بُعدِ واقعی تهدید هنگامی آشکار می‌شود که ما از فانتزی «گذر می‌کنیم»، هنگامی‌که پیوندهای فضای فانتزی از طریق فروپاشی هیستریک از هم می‌گسلد. آنچه در زنِ افسونگر، واقعاً تهدیدآمیز است، این نیست که او برای مردان مرگبار هست، بلکه این است که او نوعی سوژه غیربیمارگون و ناب را عرضه می‌کند که کاملاً تقدیر خویش را می‌پذیرد (همان: ۱۳۰). هنگامی که زن به این نقطه می‌رسد، دو راه‌حل برای مرد باقی می‌ماند: یا «از میلش دست می‌کشد»، دستِرد به سینه زن می‌زند و هویت خودشیفته و خیالی خویش را بازمی‌یابد (شاهزمانِ زاهد و شهریار، هنگام کشتن زنان) یا با زن به‌مثابه سَمپتُم خود یکی می‌شود و تقدیر خویش را در ژستی خودکشی‌گونه[۴] می‌پذیرد (مرحله دوم زندگی شهریار).

گویا در نظر شهریار، زن یک ابژه والاست که او را به‌سبب سرشت افراطی عشقش به‌سوی مرگ می‌راند و با توجه به ناممکن‌بودن رابطه جنسی، می‌توانیم به داستان چرخشی لکانی بدهیم. ارتقای یک زن زمینی عادی به مقام ابژه والا، همیشه مستلزم بروز خطری مهلک برای اوست که وظیفه تجسم‌بخشیدن به شیء، به او محول شده‌است، زیرا درنهایت «زن وجود ندارد». به اعتقاد لکان، «درحقیقت هیچ‌گونه رابطه جنسی وجود ندارد» (1974: XXI)، مرد تنها مادامی می‌تواند رابطه‌ای قابل‌تحمل با یک زن برقرار کند و آن را پیش ببرد که زن در چارچوب خیالِ بیمارگونه و نامعقول او وارد گردد (ژیژک، ۱۳۸۸: ۳۲۳)؛ یا مرد به صدای زن میل بورزد: «در مورد مردان، این صدای زن است که بسیار اهمیت دارد؛ آنچه میل آنها را بیدار می‌کند، نه آنچه زن می‌گوید، بلکه شیوه‌ای که به آن سخن می‌گوید و لحن و طنین صدای اوست. مثلاً، اگر مردی کسی را پیدا کند که صدایش، میل را دقیقاً به شیوه صدای مادرش بیان کند، چه بسا اعتقاد عامه، فشار اجتماعی و اخلاق رایج را نادیده بگیرد و از جستجوی زنی با تمام کیفیاتی که آموخته بود به دنبالش باشد، صرف‌نظر کند. الزاماً نه به دلیل عشق چنان‌که به‌طور رایج تصور می‌شود، بلکه به‌دلیل میل -تا این‌که بتواند جایگاه سوژه میل‌ورز را حفظ کند» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۸۹). شهرزاد به بهانه گفتن افسانه‌ها در چارچوب خیالِ بیمارگونه شهریار وارد می‌شود و با داستان‌گویی، نقش مادر را برای شهریار بازی می‌کند؛ بنابراین شهرزاد را می‌توان ابژه عشق کامل دانست که نه خاموش است نه غایب و شهریار نیز با «شنیدن» این افسانه‌های شبانه،

بیش‌ازپیش به شهرزاد وابسته می‌شود و میل شهریار کلاً حول تقاضای شهرزاد می‌چرخد تا بتواند همچنان جایگاه سوژه میل‌ورز را حفظ کند.

۳-۵- ژوئیسانسِ منحرف و روان‌پریشی

نگاه شهریار، به‌مثابه نگاهی که ازقبل متعلق به دیگری است، چیزی بی‌نهایت ناخوشایند و شرم‌آور است. چرا؟ ظاهراً پاسخ لکانی این است که این‌گونه منطبق‌شدنِ نگاه‌ها، معرفِ موقعیتِ آدمِ منحرف است. به زعم لکان، تفاوت میان عارف مؤنث (شهرزاد) و عارف مذکر (شهریار) در همین‌جاست. عارف «مؤنث» واجد قسمی کیفِ غیرفالوسی و «نه‌همه‌ای» است و حال‌آنکه عارف «مذکر» دقیقاً، متکی است به این قسم هم‌پوشیِ نگاه‌ها که بر اثر آن، عارف به‌تجربه درمی‌یابد که شهود وی از خدا با همان چشمی صورت می‌بندد که خدا با آن در خویشتن می‌نگرد: خلط‌کردن این چشمِ اهل مراقبه با چشمی که خدا با آن به او می‌نگرد، مطمئناً باید حاکی از ژوئیسانسِ منحرف باشد (147 :1982). این تطابق دیدگاه سوژه با نگاه دیگریِ بزرگ، که مفهوم انحراف را تعریف می‌کند، شاید ما را قادر می‌کند تا یکی از ویژگی‌های بنیادین عملکرد ایدئولوژیکِ «تمامیت‌خواهی» را به‌صورت مفهوم درآوریم: اگر انحرافِ «مردانه» مبتنی است بر اینکه دیدگاهی‌که سوژه از آن به دیگری می‌نگرد همان نگاهی است که دیگری از آن به خود می‌نگرد، پس انحراف شهریار عبارت است از این واقعیت که دیدگاهی که شهریار از آن به دیگری می‌نگرد، بی‌واسطه منطبق است بر نگاهی که دیگری به شهریار می‌نگرد و فرد منحرف (شهریار) در موضع سوژه مطلقی می‌نشیند که حق بهره‌برداری بی‌قیدوشرط را از جسم دیگری غصب می‌کند و او را تا حد ابژه ابزاری برای ارضای خواست خویش پایین می‌آورد. لکان استدلال می‌کند این خود، فردِ «منحرف» است که در جایگاه ابژه‌ابزار قرار می‌گیرد و مجری اراده‌ای ازبیخ‌وبن دگرآیین می‌شود، درحالی‌که سوژه شکاف‌خورده دقیقاً همان دیگری (قربانی او) است. فرد منحرف در راستای لذت خودش فعالیت نمی‌کند، بلکه قصد کیف‌رساندن به دیگری را دارد. او کیف را دقیقاً در این آلت‌دست شدن می‌جوید، در کارکردن برای کیفِ دیگری (ژیژک، ۱۳۸۸: ۲۰۵). احتمالاً ملک‌زادگان در این خیال هستند که «دیگری» می‌کوشد کیف و کام‌جویی آنها را بدزدد و این «دیگری» به کیف و کام‌جویی پنهانی دسترسی دارد که از دسترس آنها بیرون است.

موقعیت ذهنی فرد منحرف (شهریار) با موقعیت ذهنی روان‌پریش (شاهزمان) فرق می‌کند. هردو گرفتار فعالیتی جنون‌آمیز در خدمت به دیگریِ بزرگند؛ تفاوتشان این است که هدف فعالیت شاهزمان (زاهدی) جلوگیری از کیف‌بُردن و کام‌جویی دیگریِ بزرگ است؛ یعنی «فاجعه‌ای» که شاهزمان می‌ترسد در صورت توقف فعالیت بی‌وقفه‌اش روی بدهد. درنهایت همان کیف و کام‌جویی دیگری است، و حال‌آنکه فرد منحرف (شهریار) دقیقاً با این هدف کار می‌کند و زنان را می‌کشد که «خواستِ کام‌جویی» دیگریِ بزرگ را تضمین کند. به همین علت است که فرد منحرف هرگز دچار تردید ابدیِ ویژه فردِ روان‌پریش نمی‌شود: او فرض را بر این می‌گذارد که فعالیتش به کیف و کام‌جویی دیگری کمک می‌کند. ازطرف‌دیگر، فرد روان‌پریش، خود ابژه کیف و کام‌جویی دیگری و به‌عبارتی، «مکمل» اوست (شاهزمانِ زاهد): این دیگری است که روی او کار می‌کند، برخلاف فرد منحرف که ابزار و آلات دستِ خنثایی است که برای دیگری کار می‌کند.

فرد منحرف، یقینی فوری دارد که این فعالیت، در خدمت کیف و کام‌جویی «دیگری» است. شاهزمان بعداز دیدن غلامان و همسرش، بلافاصله آنها را می‌کُشد (انحراف) و در انتها زاهد می‌شود (روان‌پریشی). شهریار، مکث می‌کند تا روان‌پریشی‌اش به انحراف کشیده شود و بعد از بازگشت از پیش عفریت و عروس، زن و غلامان خود را می‌کشد و این کشتن را تا سه سال ادامه می‌دهد و این زنان را، درواقع به‌عنوان قربانی (ابژه) تقدیم دیگری می‌کند، ولی شاهزمان زور می‌زند که با فعالیت زاهدانه خود، از تقاضای دیگری تبعیت‌کند. وقتی در شب یکصدوچهل‌وهشتم شهریار به شهرزاد می‌گوید که زاهد شده‌است، شهرزاد همچنان به قصه‌گویی خود ادامه می‌دهد، چراکه می‌داند شهریار یک پله از انحراف دوری گزیده، ولی هنوز در مرحله روان‌پریشی است و باید از این مرحله هم عبور کند.

حضور عفریت و دیو و غیره، نقشی مستقیم در *هزارویک‌شب* بازی می‌کنند، حضور آنها را می‌توان در مقام چیزی توضیح‌ناپذیر، در مقام چیزی بیرون از زنجیره عقلانی وقایع، در مقام امر واقعی، ناممکنی بی‌قانون نشان داد. بعد از دیدار عفریت و عروس، ملک‌زادگان، احساسِ گناه می‌کنند؛ ولی برای رهایی از بار گناه و جبران مافات جرأت آن را ندارند که مستقیماً دست به خودکشی بزنند، به‌همین‌خاطر شاهزمان زاهد می‌شود و شهریار به یاری نوعی قربانی آیینی توأم با احترام (کشتن زنان بعد از تمتع از آنان) جبران می‌کند. «فروپاشیِ «من‌آرمان» با برپاییِ ابرمنی «مادرانه» همراه است که مانع کام‌جویی و کیف

نمی‌شود بلکه، برعکس، آن را تحمیل می‌کند و «ناکامی اجتماعی» را از طریق اضطرابی خودویرانگرانه و طاقت‌سوز، با خشونت و قساوت تمام تنبیه می‌کند» (همان: ۱۹۲).

۳-۶- شهرزاد سَنتُم[۵] شهریار

شهریار در مقابل شهرزاد؛ یعنی، روان مردانه شهریار در مقابل روان زنانه (یا مادرانه) شهرزاد (و روان خواهرانه دنیازاد) ژست تهدیدکننده می‌گیرد، ولی می‌داند که این تهدید به عمل درنمی‌آید. به قول لکان «ژست تهدیدکننده ضربه یا مشتی نیست که دچار وقفه شده‌است، بی‌گمان، حالتی است که گرفته می‌شود، تا متوقف شود و به حال تعلیق درآید» (1964: 116).

سَنتُم در ساخته‌شدن بنای ایدئولوژیک نقش دارد. ایدئولوژی را معمولاً قسمی گفتار تلقی می‌کنند که نوعی به‌زنجیربستنِ عناصری است که معنای‌شان به‌واسطه شکل خاص مفصل‌بندی و چفت‌وبست شدنشان به یکدیگر با علل مختلف (و گاه متناقض) تعیین می‌گردد، قسمی «گره‌گاه» (دال لکانی) آنها را در میدانی همگن به‌صورت تمامیتی واحد درمی‌آورد. به‌نظر، شهرزاد به‌عنوان سَنتُم شهریار، هیچ‌نوع «حقیقتِ واپس‌رانده تمامیت‌خواهیِ» شهریار را آشکار نمی‌کند. همچنین منطق تمامیت‌خواهی را با «حقیقت» آن رودررو نمی‌کند، بلکه نظام تمامیت‌خواه را به عنوان یک پیوند اجتماعی، با جدانمودنِ هسته شنیعِ کیف یا کام‌جویی ابلهانه آن، منحل می‌کند.

در نظریه لکان، سه ساحت واقعی، نمادین و خیالی در حلقه‌ای برومه‌ای با هم پیوند خورده‌اند، کانون روانِ شخص زمانی مکشوف می‌شود که این سه حلقه در فضای تهی وسط حلقه با هم تداخل کنند؛ یعنی در سَنتُم. می‌توان شهرزاد را در نقش «سَنتُم» برای شهریار در وسط سه حلقه تصور کرد، چراکه به خاطر انحراف، این سه حلقه از هم گسسته است. سَنتُم همچون آخرین تکیه‌گاه انسجام سوژه عمل می‌کند، نقطه‌ای که به سوژه می‌گوید «تو آنی»، نقطه‌ای که ناظر است به بُعدِ «آنچه در سوژه بیش از خود اوست» و آنچه بدین اعتبار، او «بیش از خویش دوستش می‌دارد».

معمولاً مفهوم ناخودآگاه را به شیوه‌ای متضاد می‌فهمند: گمان می‌برند ناخودآگاه موجودیتی است که سوژه، به علت سازوکار دفاعیِ واپس‌رانی، درباره‌اش هیچ نمی(خواهد) بداند (برای مثال امیال نامشروع). برعکس، ناخودآگاه را باید موجودیتی محصل دانست که انسجامش را تنها براساس قسمی ندانستنِ خاص حفظ می‌کند -شرط هستی‌شناختی ایجابی‌اش آن است که

چیزی نمادین‌ناشده باقی بماند- چیزی که نباید به قالب کلام درآید. این ابتدایی‌ترین تعریف سَمپتُم است؛ تشکل خاص که تنها تاآنجا وجود دارد که سوژه از حقیقتی بنیادین در باب خویش غافل باشد؛ به‌محض‌آنکه معنای آن درون عالم نمادین سوژه ادغام شود، سَمپتُم، خود را منحل می‌کند. تز لکان این است که «جهان» به ذات خود، یا همان «واقعیت» همواره یک سَمپتُم است؛ یعنی مبتنی بر فروبستگیِ یک دال کلیدی خاص است. خود واقعیت چیزی نیست مگر تجسمی از نوعی انسداد در فرایند نمادپردازی. برای آنکه واقعیت وجود داشته باشد، چیزی باید ناگفته باقی بماند (ژیژک، ۱۳۸۸: ۹۰). شهریار با «شنیدن» افسانه‌ها، رفته‌رفته گسسته‌پاره‌هایی از زندگی «انسانی» گذشته خود را به یاد می‌آورد و بدین‌قرار نوعی فرایند بازسوژه‌شدن را از سر می‌گذراند که به‌تدریج وجودش را از رانه تجسدیافته ناب به موجودی دارای میل برمی‌گرداند و شهرزاد بر مبنای این تز لکانی که زن «یکی از سَمپتُم‌های مرد» است، ارزش غیرمنتظره‌ای می‌یابد؛ او عملاً سَنتُمِ شهریار می‌شود «متمم ترکیبیِ» او.

ملک‌زادگان در مقابله با عفریت آگاه می‌شوند که همچون عروس عفریت، خودشان نیز قربانی تقدیر هستند، بازیچه‌ای در دست نیروهایی که نمی‌توانند بر آنها تسلط یابند و کاملاً تقدیرشان را با وفاکردن به میلشان می‌پذیرند، همان میلی که به مفهوم دقیق لکانی آنها را تبدیل به «سوژه» می‌کند. برای لکان، سوژه درنهایت نامی است برای این «ژست تهی» که به کمک آن، ما آزادانه آنچه را به ما تحمیل می‌شود، می‌پذیریم، یعنی همان‌هسته واقعیِ رانه مرگ. به بیان دیگر، تا هنگام دیده‌شدنِ خیانتِ همسرانِ ملک‌زادگان، آنها ابژه‌ای برای این مردان بودند، جاذبه آنها متکی بر نقشی بود که در فضای فانتزی ایشان ایفا می‌کردند. آنها سَمپتُم شاهزادگان بودند، اگرچه هر دو شاهزاده با این توهم زندگی می‌کردند که واقعاً «افسار آنها را در دست دارند». هنگامی که ملک‌زادگان در مقابله با عفریت، ابژه‌ای برای خودشان نیز می‌شوند، آنها خودشان را «سوژه می‌سازند»، یعنی سوژه می‌شوند. «بنابراین از منظر لکانی، «سوژه‌شدن» دقیقاً همبسته تجربه‌کردن خویش به‌مثابه یک‌ابژه است، به‌مثابه یک «قربانی بیچاره» و این نامی است برای نگاهی‌که با آن ما با بی‌اعتباری محض جلوه‌فروشی‌های خودشیفته‌مان مواجه می‌شویم» (همان: ۱۲۷).

۴- نتیجه‌گیری

نتایج نشان می‌دهد که بسیاری از گزاره‌های حکایت ملک‌زادگان با توجه به نظریه لکان قابل خوانش است. دیدن صحنه فالوسی و برهم‌خوردن روان ملک‌زادگان، قسمی غلیان تروماتیکِ امر واقعی، گردش امور در شبکه نمادین را برهم‌زد و جهانِ به‌ظاهر بهنجار را برآشفت و براثر مداخله کاملاً تصادفی در ورطه آشوب و بی‌سامانی انداخت و عمل جنسی غلامان با همسران ملک‌زادگان همچون تجاوز امر واقعی، انسجامِ واقعیت ذهنی آنان را بر باد داد. ملک‌زادگان در آشوب ناشی از دیدن رابطه همسرانشان گرفتار شدند و به‌لحاظ روحی‌ـروانی آموختند که بعد از آنکه عالم نمادینشان به‌تمامی فروپاشید، باید دچار «فقدان واقعیت» نگردند. نتیجه این آموزش این بود که دو برادر دو راه متفاوت را در پیش می‌گیرند: شاهزمان زهد پیشه کرد و شهریار به کشتن زنان مشغول شد. نگاه لکانی نشان داد که موقعیت ذهنی فرد روان‌پریش (شاهزمان) با موقعیت ذهنی فرد منحرف (شهریار) فرق می‌کرد. هردو گرفتار فعالیتی جنون‌آمیز در خدمت به دیگریِ بزرگ بودند؛ تفاوتشان این بود که هدف فعالیت شاهزمان (زهد)، جلوگیری از کیف‌بُردن و کام‌جویی دیگریِ بزرگ است؛ و هدف فرد منحرف (شهریار) تضمین «خواستِ کام‌جویی» دیگریِ بزرگ بود. به همین علت فرد منحرف دچار تردید ابدیِ ویژه فرد روان‌پریش نمی‌شد: او فرض را بر این می‌گذاشت که فعالیتش به کیف و کام‌جویی دیگری کمک می‌کند. فرد روان‌پریش، خود ابژه کیف و کام‌جویی دیگری و «مکمل» او بود، این دیگری بود که روی او کار می‌کرد، برخلاف فرد منحرف که ابزار و آلات دستِ خنثایی بود که برای دیگری کار می‌کرد.

انحراف شهریار عبارت بود از این واقعیت: دیدگاهی که شهریار از آن به دیگری می‌نگرد، بی‌واسطه منطبق است بر نگاهی که دیگری به شهریار می‌نگرد و فرد منحرف (شهریار) در موضع سوژه مطلقی می‌نشیند که حق بهره‌برداری بی‌قیدوشرط را از جسم دیگری غصب می‌کند و او را تا حد ابژه ابزاری، برای ارضای خواست خویش پایین می‌آورد. آنگاه با حضور شهرزاد، امر واقعی برگشت و پاسخ داد و توانست از طریق خودِ صورتِ نمادین جلوه نماید. معرفتی در امر واقعی نهفته بود که شهریار باید آن را کشف می‌کرد. شهرزاد با پرهیز از منطق و با استفاده از «سخن‌گفتن»، راه پرهیز از مواجهه با امر واقعی را به شهریار آموخت. شهرزاد همچون یک روان‌کاو، واقعیت «درونی» و «روانی» شهریار را با گفتن داستان به نقد کشاند و اثبات این‌حقیقت که ما در ناخودآگاهِ میل خویش همگی قاتل هستیم و جنایتکار واقعی در

شکل «شهریار» تحقق یافته است. شهرزاد در پی آن بود که بی‌گناهی شهریار را اثبات کند. تمام تلاش شهرزاد چیزی نبود، جز توهم تحقق‌یافته. شهرزاد «به یاری امورِ واقع» آن چیزی را «اثبات کرد» که درغیراین‌صورت یک فرافکنی توهم‌زای گناه به فردی دیگر در مقام سپر بلا باقی می‌ماند؛ به عبارت دیگر شهرزاد اثبات کرد که زنان کشته‌شده، عملاً گناهکارند.

پی‌نوشت

۱- نقطه فروبردن درفش که در آن روکش به مبل و غیره دوخته می‌شود و برجستگی آن نیز به همین‌نحو تعیین می‌شود. در نظریه لکان این استعاره ناظر به گره‌گاه‌هایی است که در عرصه‌های رؤیا و روانکاوی و غیره به روایات شکل‌می‌بخشند؛ همان‌نقطه یا دگمه‌ای که زنجیره دال‌ها به‌واسطه انحنا یا مسیر خود، مدلول را تعیین می‌کنند (ژیژک، ۱۳۸۲: ۱۶۷).

۲- ابژه، objet عاملی است که تکانه pulsion با آن به رضایت دست می‌یابد. آنچه که (شخص، شیء، حیوان و غیره) لذت یا رضایتی را فراهم می‌آورد، می‌توان ابژه تلقی کرد. ابژه دلالت بر چیزی دارد که از سوژه متفاوت است.

۳- واژه یونانی به معنای «بخت» یا «شانس» که در روان‌کاوی فروید و لکان برای بیان گره‌هایی به کار می‌رود که میان رویدادهای روان آدمی و وقایع زندگی‌اش پیش می‌آیند. لکان «خودکاریِ» حوزه نمادین (automaton) را در برابر «پیشامدیِ» (contingency) مواجهه با امر واقعی قرار می‌دهد. «طوخه» اشاره دارد به حالت تصادفی و بخت‌بنیاد امر واقعی: مواجهه با امر واقعی.

۴- سرانجامِ شهریار باید به خودکشی منتهی شود، ولی ازآنجایی‌که قصه‌ها باید به‌خوشی به پایان برسند، با تشکیل خانواده، این پایان خوش رقم می‌خورد.

۵- Sinthome، نشانه جسمانی مخوف یا خاموش، که گواه لذتی پردافعه است و هیچ‌چیز یا کسی را مظهریت نمی‌کند و بدین اعتبار، در سَنتُم وجه نمادین- ارتباطیِ سَمپتُم وجود ندارد. لکان در سیر تحول نظری‌اش، سَمپتُم را به‌منزله سَنتُم بازخوانی کرد. سَنتُم با سَمپتُم فرق می‌کند، سَمپتُم پیام رمزگذاری‌شده‌ای است که با تأویل معنا می‌شود اما سَنتُم موجودیتی بی‌معناست که بی‌واسطه، ژوئیسانس ایجاد می‌کند، یعنی «کیف در معنا» یعنی خود معنا را به کیف بدل می‌کند.

منابع

ابراهیمی‌پور، آ. و صدرایی، ر. ۱۳۹۷. «ناگفته‌های قصه‌گویی شهرزاد از منظر روانشناسی ژاک لکان». *فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی*، (۳۵): ۱-۱۸.

استاوراکاکیس، ی. ۱۳۹۲. *لکان و امر سیاسی*، ترجمه م. جعفری، تهران: ققنوس.

استیس، و. ت. ۱۳۷۶. *عرفان و فلسفه*، ترجمه ب. خرمشاهی. تهران: سروش.

اسحاقیان، ج. ۱۳۹۶. *بوطیقای نو و هزارویک‌شب*، تهران: فراز.

پاینده، ح. ۱۳۸۸. «نقد شعر زمستان از منظر نظریه روان‌کاوی لکان». *فصلنامه زبان و ادب پارسی*، (۴۲): ۴۶-۲۷.

تسوجی، ع. ۱۳۸۳. *هزارویک شب*، تهران: هرمس.

حیدری، ف. و فرد، م. ۱۳۹۲. «خوانش لکانی روان‌پریشی رمان بوف کور». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، (۲): ۴۳-۶۱.

دزفولیان، ک.؛ مولودی، ف. و یزدخواستی، ح. ۱۳۸۸. «نقد روان‌کاوی بر شعر هملت شاملو». *ادب‌پژوهی*، (۹): ۶۹-۷۸.

ژیژک، ا. ۱۳۸۲. «چگونه آنان که گول نخورده‌اند به خطا می‌روند». ترجمه م. فرهادپور، *ارغنون*، ۲۲: ۱۶۷- ۱۹۲.

ژیژک، ا. ۱۳۸۸. *کژ نگریستن*، ترجمه م. اسلامی. و ص. نجفی، تهران: رخداد نو.

ژیژک، ا. ۱۳۹۵. *از نشانگان خود لذت ببرید*، ترجمه ف. محمدی. زنجان: هزاره سوم.

شریعت کاشانی، ع. ۱۳۹۳. *روان‌کاوی و ادبیات و هنر؛ از فروید تا ژاک دریدا*، تهران: چاپ و نشر نظر.

صابری، ف. ن.؛ صدیقی، م. و خجسته، ف. ۱۳۹۷. «خوانش لکانی رمان عامه‌پسند پریچهر». نقد و نظریه ادبی، (۱): ۹۳-۱۱۵.

فرضی، س. و زرقانی، م. ۱۳۸۸. «تحلیل انقلاب روحی سنایی براساس نظریه ژک لکان». *جستارهای ادبی*، (۱۶۶): ۸۷-۱۱۰.

فروید، ز. ۱۳۹۵. «ضمیر ناخودآگاه». *تلی از تصاویر شکسته*، ترجمه ش. وقفی‌پور. تهران: چشمه. ۱۱-۳۷.

فینک، ب. ۱۳۹۷. *سوژه لکانی بین زبان و ژوئیسانس*، ترجمه م. ع. جعفری. تهران: ققنوس.

لکان، ژ. ۱۳۹۷الف. *اضطراب: دفتر دوم: بازبینی وضع ابژه*، ترجمه ص. راستگار. تهران: پندار تابان.

لکان، ژ. ۱۳۹۷ب. *اضطراب: دفتر سوم: شکل‌های ابژه a*، ترجمه ص. راستگار. تهران: پندار تابان.

لکان، ژ. ۱۳۹۸. *آموزه من*، ترجمه ا. کیانی‌خواه. تهران: حرفه نویسنده.

لوفلر دلاشو، م. ۱۳۸۶. *زبان رمزی قصه‌های پریوار*، ترجمه ج. ستاری. تهران: توس.

لوئیز ف. ف.، م. ۱۳۹۷. *پریانه‌ها: زن در افسانه‌های پریان*، ترجمه م. صدرزاده. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

مرادی، ن.؛ تسلیمی، ع. و خزانه‌دارلو، م. ع. ۱۳۹۵. «خوانش شعر مرگ ناصری از منظر لکان». *نقد و نظریه ادبی*، (۶): ۱۲۱-۱۴۱.

هومر، ش. ۱۳۸۸. *ژاک لکان*، ترجمه م. ع. جعفری و م. ا. طاهائی. تهران: ققنوس.

یونگ، ک. گ. ۱۳۵۹. *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه ا. صارمی. تهران: امیرکبیر.

Freud, S. 1990. *The Question of lay analysis; an introduction to psychoanalysis*, in SE. vol. 20. New York: Norton.

Lucan, J. 1974. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XXI: Les Non-Dupes Errant*, 1973-1974. trans. C. Gallagher. New York: Norton.

Lucan, J. 1982. "God and the Jouissance of the Woman". in *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, ed. J. Mitchell and J. Rose. New York: Norton.

Lucan, J. 1988. *The Seminar of Jacques Lacan: Book 1*, Freud's Papers on Technique. 1953-1954. ed. J.-A. Miller. trans. J. Forrester. Cambridge: Cambridge University press.

Lucan, J. 1964. *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis,* Book XI . Ed. J. A. Miller. Trans. A. Sheridan. London.

روش استناد به این مقاله:

براری جیرندهی، ع.؛ صفایی، ع. و نیکویی، ع. ۱۴۰۰. «خوانش و تحلیل لکانی حکایت «شهریار و برادرش شاهزمان»». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۷۵-۹۸. DOI:10.22124/naqd.2020.14317.1821

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.

DOI:10.22124/naqd.2022.17063.2045
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.17.7
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۲
صفحات ۹۹-۱۱۸

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲
مقاله پژوهشی

نقد «زیبایی‌شناسی منفی» در رمان *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*

الناز خجسته زنوزی [۱*]
محبوبه مباشری [۲]

چکیده

مبحث «زیبایی‌شناسی انتقادی» مکتب فرانکفورت، نگره‌های انتقادی هنر را بررسی می‌کند تا آشکار سازد که بروز مفهوم آزادی در جامعه سرمایه‌داری با موانع متعددی روبه‌روست؛ موانعی که در اشکال مختلف اقتصاد، سیاست، ایدئولوژی، هنر، فرهنگ و رسانه‌های جمعی وجود دارد و طی فرایندی سازمان‌یافته، موجب ظهور جامعه‌ای مصرف‌زده می‌شود. در این میان، «زیبایی‌شناسی منفی» به تحلیل مظاهر مصرفی غرب می‌پردازد تا ابعاد خردستیز یک جامعه «تک‌ساحتی» را به پرسش بکشد. سرانجام، پدیده‌ای به نام «صنعت فرهنگ» از دل این اندیشه‌ها سر برمی‌آورد و برای فریفتن افراد از انواع رسانه‌ها و ابزارهای تبلیغاتی و مصرفی استفاده می‌کند. بدین ترتیب، هوش و حواس مصرف‌کننده در تصرف این ابزارها قرار گرفته و هرگونه اراده و آگاهی از وی سلب می‌شود. رمان *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران* از مرجان شیرمحمدی، تصویری از همین جهان مصرفی است که انسان‌ها را به رقابت در مصرف وامی‌دارد. این پژوهش با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی، تبیین می‌کند که شیءوارگی و مصرف‌زدگی، شخصیت‌های این اثر را به سوژه‌هایی در جهانی مملو از ابژه‌های مصرفی تبدیل کرده و نفوذ «صنعت فرهنگ» در جهان سلطه، موجب شده‌است شکافی عمیق بین فرهنگ خودی و غیرخودی ایجاد شود. ازاین‌رو، با بهره‌گیری از مفاهیمی همچون مصرف‌زدگی، انباشتگی و وفور، می‌توان به نقد ابعاد «زیبایی‌شناسی منفی» در هویت کاذب شخصیت‌های داستان پرداخت.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی منفی، صنعت فرهنگ، آدورنو، مارکوزه، *آذر شهدخت پرویز و دیگران*

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء (نویسنده مسئول) * ekhojaste92@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران. mobasheri2016@gmail.com

۱- مقدمه

به‌واسطه تحلیل یک اثر ادبی، نه‌تنها می‌توان از رهیافت‌ها و دستاوردهای نوین این علوم و تحولات آن آگاهی یافت، بلکه با بررسی همین پیوندهای بینارشته‌ای است که ادبیات کارکردهای خود را احیا می‌کند. به‌ویژه با تحلیل جامعه‌شناختی یک اثر می‌توان تحولات اجتماعی فرهنگی را به‌خوبی تحلیل کرد و به شناختی بنیادین و به‌روز از آن دست یافت. «نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت»، از مبانی جامعه‌شناختی نسبتاً نوین است که شناختی جامع از متغیرهای فرهنگی، تولیدی، سرمایه‌داری و اقتصادی جامعه فراهم می‌سازد و دستاورد غرب از رواج مقوله «صنعت فرهنگ» را در جوامع صنعتی و درحال‌توسعه، به‌خصوص میدان تولیدات ادبی آنها، مورد توجه قرار می‌دهد. جستار پژوهشی حاضر، با تحلیل مبانی «زیبایی‌شناسی منفی» درصدد است رویکردی انتقادی از فرهنگ را در رمان *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران* ارائه دهد و سطح نفوذ فرهنگی اقتصادی غرب را در جامعه «تک‌ساحتی» ایران در دهه نود شمسی تحلیل کند.

۱-۱- پیشینه پژوهش

رمان *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران* از نویسنده زن معاصر، مرجان شیرمحمدی (۱۳۹۳)، ازجمله آثاری است که نسخه سینمایی آن نیز ساخته شده‌است. البته نقدهایی درباره نسخه سینمایی این اثر به‌رشته تحریر درآمده‌است؛ اما تاکنون پژوهشی درباره نسخه داستانی آن نگاشته نشده‌است. با وجود این، ازجمله نقدهای سینمایی بر این اثر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- «نگاهی به مضامین فیلم آذر، شهدخت، پرویز و دیگران ساخته بهروز افخمی» از روبرت صافاریان که در سال ۱۳۹۳ در سایت شخصی وی انتشار یافت.

۲- «نقد و بررسی فیلم آذر، شهدخت، پرویز و دیگران» از روزبه جعفری که در سال ۱۳۹۳ در سایت «نقد فارسی[1]» به انتشار رسید.

۳-نقدی با عنوان «سرگشتگی پرویز و دیگران!» از یاسمن خلیلی‌فرد که در سال ۱۳۹۴ در سایت «سلام سینما[2]» منتشر شد.

۴- «نقد فیلم آذر، شهدخت، پرویز و دیگران» از محمدحسین قلی‌پور که در سال ۱۳۹۵ در مجله «فیلموی» انتشار یافته و عمدتاً به ابعاد کارگردانی نسخه سینمایی این اثر می‌پردازد.

1. http;//naghdefarsi.com
2. http;//www.salamcinema.ir

۱-۲- چارچوب نظری مکتب فرانکفورت

مکتب فرانکفورت، نتیجه کار مؤسسه تحقیقات اجتماعی دانشگاه فرانکفورت است که در سال ۱۹۲۳ به‌منظور تجدیدنظر در آرای مارکسیسم ارتدکس تأسیس شد. «اصحاب این مکتب هم راست‌کیشی نوظهور مارکسیسم علمی را که از اتحاد شوروی سر برآورده بود زیر سؤال بردند و هم به روایت‌های سازش‌کارانه سوسیالیسم دولتی که در آلمان پس از جنگ جهانی اول باب شده بود تن نمی‌دادند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۰۵). فعالیت‌های این مکتب از سال۱۹۳۳ تا ۱۹۵۰ سمت‌وسوی انتقادی گرفت؛ به‌خصوص با مدیریت ماکس هورکهایمر[1] آغاز و با فعالیت اعضای دیگر مانند تئودور آدورنو[2] و هربرت مارکوزه[3] با گرایش به فلسفه و سپس روانکاوی تقویت شد. به‌منظور تبیین نظریه انتقادی، نخست باید چکیده‌ای از آرای نسل‌های چهارگانه فیلسوفان و اندیشمندان آن ارائه کرد.

نسل اول آنها ماکس هورکهایمر، از بنیان‌گذاران و چهره‌های اصلی مکتب فرانکفورت است که پوزیتیویسم را مورد نقد قرار داد. نظریات مکتب فرانکفورت در این دوره، بر تحلیل و تبیین علمی عناصر و جریان‌های اصلی سرمایه‌داری و ریشه‌یابی تاریخی روند تکوین و تکامل آنها استوار است و به نقد بنیان‌های افراط‌گرایانه مارکسیسم تأکید می‌ورزد. هورکهایمر تأکید دارد شناخت واقعیات اجتماعی، تنها از طریق دیالکتیک و با عنایت به کلیت اجتماعی امکان‌پذیر است.

در نسل دوم اندیشمندان مکتب فرانکفورت، تئودور آدورنو از چهره‌های شاخص است. در همین دوره است که آدورنو و هورکهایمر، کتاب *دیالکتیک روشنگری*[4] را به رشته تحریر درآوردند و در آن به این اصل مهم اشاره کردند که «روشنگری و نیروی عقل به جای تلاش برای رهایی نوع بشر و سرکوب سلطه، به ابزاری در جهت تسلط ایدئولوژی سلطه‌گر تبدیل شده‌است» (۱۳۸۵: ۲۹). آدورنو، برخلاف نظر مارکس مبنی بر حرکت پیش‌رونده تاریخ، جامعه معاصر را در تسخیر نیروهای غیرعقلانی می‌بیند. از نگاه آدورنو، یکی از مظاهر سلطه عقلانیت ابزاری، «صنعت فرهنگ» است که برای یکدست‌سازی افکار توده‌ها به کار می‌رود.

1. Max Horkheimer
2. Theodore Adorno
3. Herbert Marcuse
4. Enlightenment Dialectics

وی نگرش فلسفی خود را «دیالکتیک منفی» می‌خواند و «زیبایی‌شناسی منفی» نیز از دل آن بیرون کشیده می‌شود.

از سردمداران نسل سوم این مکتب، هربرت مارکوزه است که کوشید با بهره‌گیری از اندیشه‌های هگل و فروید، نظریه مارکسیستی را بازسازی کند. او در کتاب *انسان تک‌ساحتی* توضیح می‌دهد که جامعه صنعتی، کارگران را با سهیم‌کردن در مصرف‌گرایی و ایجاد نیازهای مصرفی دروغین، به وضعی می‌کشاند که اسارت خود را آزادی بپندارند و آزادی واقعی را از نظر بیندازند. از منظر آرای مارکوزه، در جوامع «تک‌ساحتی»، «تنها چیزی که به حساب می‌آید ارزش‌های مبادلاتی است، زیرا نظام جامعه بر بنیان ارزش‌های مبادلاتی مستقر شده و ارزش‌های دیگر به دور افکنده شده‌اند» (مارکوزه، ۱۳۹۴: ۸۹). به نظر مارکوزه، انسان موجودی عقل‌گراست و همین عقل‌گرایی، متضمن آزادبودن اوست. در همین‌جاست که مفهوم سلطه در مقابل مفهوم آزادی قرار می‌گیرد. مارکوزه معتقد است در جامعه طبقاتی، سه نوع سلطه وجود دارد که عبارت‌اند از سلطه ساختاری، ابزاری و ایدئولوژیک. بقای نظام سرمایه‌داری، از یک سو با استفاده از این ابزار سلطه و از سوی دیگر، با «آگاهی کاذب» میسر شده‌است. درنتیجه، تبلیغات، رسانه‌ها، صنایع سرگرمی و برنامه‌های تلویزیونی، ازجمله مهم‌ترین تمهیداتی است به فریب توده‌ها و سلطه بر آنها می‌پردازد.

نسل چهارم این اندیشمندان، یورگن هابرماس است «که با طرح یک نظریه جامع و همه‌جانبه و از طریق بهره‌گیری از سنت هگلی و دستاوردهای نظری افرادی چون ماکس وبر، تالکوت پارسونز، امانوئل کانت و روان‌شناسی زیگموند فروید و ژان پیاژه به بازسازی همه‌جانبه مارکسیسم و تطبیق آن با شرایط جامعه سرمایه‌داری متأخر اقدام کرده‌است» (پولادی، ۱۳۸۸: ۵۰). پیوند نگرش هگلی با نقد مارکسیستی در مکتب فرانکفورت، این جریان را به نفی تمامی وجوه سرمایه‌داری کشانده بود و این امر با روح مارکسیسم، که تاریخ را روندی تکاملی می‌داند، همخوانی نداشت. او در رفع این نقیصه، صورت‌بندی تازه‌ای از نیروی حرکت تاریخ ارائه داد و آن را «عقلانی‌شدن» نام نهاد. به‌باور او، عقلانی‌شدن شامل دو بُعد است. اولی «عقلانیت ابزاری» است که جنبه منفی دارد، زیرا به سلطه تکنولوژی و بوروکراسی بر جامعه می‌انجامد و دومی، «عقلانیت ارتباطی» است که به جنبه‌های مثبت عقلانی‌شدن اشاره دارد، زیرا به پیشرفت مناسبات تعاملی می‌انجامد. به عقیده هابرماس، در جامعه سرمایه‌داری «عقلانیت ارتباطی با

عقلانیت ابزاری در تضاد قرار می‌گیرد. این تضاد در گرو تغییر نظام سرمایه‌داری و استقرار نظام جدیدی است که بتواند عقلانیت ارتباطی را از سلطه ابزاری برهاند» (بشیریه، ۱۳۸۷: ۲۲۲/۱).

بدین ترتیب، نظریه انتقادی انسجام گرفت و ازجمله مهم‌ترین محوریت‌های فکری آن می‌توان به ویژگی‌هایی چون هویت فردی، روابط خانوادگی، شخصیت اقتدارگرا، صنعت فرهنگ، دیوان‌سالاری پیچیده و رو به گسترش، دولت، اقتدار، سیاست، فرهنگ و اقتصاد و به‌خصوص کارکردهای هنر و فرهنگ اشاره کرد. «هدف نظریه انتقادی آرمان دگرگون‌ساختن و تحول جامعه، رهایی انسان و تمایز بین دو مقوله حقیقت و ارزش است» (باتامور، ۱۳۹۴: ۳۴).

۱-۳- زیبایی‌شناسی انتقادی (نقد منفی)

یکی از مهم‌ترین مباحث در نظریه انتقادی، بحث فرهنگ و هنر است. به اعتقاد نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت، مقوله فرهنگ تحت‌تأثیر نظام سرمایه‌داری، «صنعت فرهنگ» یا «فرهنگ توده» نام گرفته‌است. آنان فرهنگ را به دو بخش «فرهنگ اصیل» و «فرهنگ توده‌ای» تقسیم کرده و معتقدند در دوران معاصر، فرهنگ و هنر، به کالایی تجاری تبدیل می‌شود و در خدمت نظام حاکم قرار می‌گیرد. از نگاه آدورنو «هنر، متعهد است به نوعی رهابخشی، حسانیت، تخیل و عقل در همه سپهرهای ذهنیت و عینیت» (مارکوزه، ۱۳۸۹: ۶۶). آدورنو هنر را «رویدادی منفی» تعریف کرده و از همین‌جاست که موضع وی را «زیبایی‌شناسی منفی»[1] نام نهاده‌اند. آدورنو کوشیده‌است در آرای خویش، وجوه منفی هنر را بیان کند. آدورنو برای هنر استقلال و اعتبار قایل است. به باور وی هر اثر هنری یک محتوای حقیقی دارد. محتوای معطوف به حقیقت هنر، راهی است که در آن «اثر هنری همزمان نحوه بودن چیزها و امور را به چالش می‌کشاند (دیستوپیا) و درعین‌حال، پیشنهاد می‌دهد که چیزها و امور چگونه می‌توانند بهتر از آن چیزی که هستند باشد (آرمان اتوپیا)؛ اما عملاً همان‌ها را دست‌نخورده باقی می‌گذارد (در میان اتوپیا و دیستوپیا)» (شاهنده و نوذری، ۱۳۹۲: ۴۲).

از سوی دیگر، در اندیشه مارکوزه به چنین نکاتی در زمینه زیبایی‌شناسی منفی دست می‌یابیم: «هنر هم نیروی سازش با محیط است و هم بستری برای طغیان علیه آن. نظم درونی اثر هنری، نظمی مستقل است که در برابر نظم رایج در دنیای واقعی قرار می‌گیرد و صورتی تازه را برای چینش امور در عالم واقع پیشنهاد می‌کند» (آرام، ۱۳۹۳: ۱۸). مارکوزه در کتاب *انسان*

1. Negative aesthetics

تک‌ساحتی تأکید می‌ورزد که حتی ساحت زیباشناختی نیز در اثر فعالیت مخرب رسانه‌های جمعی از هستی تهی می‌شود و درنتیجه، آثار فرهنگ روشنفکری دچار ازخودبیگانگی شده، به صورت کالاها و خدمات عرضه می‌شود. از نظر مارکوزه، هنر وجه اثباتیِ رهایی و آزادی محسوب می‌شود. حتی صورت‌بندی زیباشناسانه نیز در بستر این وجه دوگانه دیالکتیکی، صورت تحقق به خود می‌گیرد. وی درباره زیبایی‌شناسی انتقادی بر این باور است که در تجربه‌های هنری، به‌پرسش‌کشیدن فهم، مؤلفه‌ای مقدم و اصلی است. هنر درک و فهم ما را به تردید می‌افکند و معلوم می‌کند که کارکرد اصلی آنها با آنچه بدان تظاهر می‌کنند، متفاوت است». براین‌اساس: «اثر هنری به زبان «آزادسازی» [رهایی] سخن می‌گوید و تصاویر رهایی‌بخشی را زنده می‌کند که در آنها مرگ و نابودی به زیر سلطه خواست زندگی درآمده‌اند» (مارکوزه، ۱۳۶۸: ۲۴۱).

۲- خلاصه داستان

شهدخت فیروزکوهی، همسر پرویز دیوان‌بیگی هنرپیشه پیش‌کسوت و پرآوازه سینماست. یک روز شهدخت به‌همراه همسرش، سر صحنه یکی از فیلم‌های سینمایی می‌رود که در آنجا به او پیشنهاد بازی در یک فیلم سینمایی را می‌دهند. شهدخت این پیشنهاد را برخلاف میل همسرش می‌پذیرد. فیلم بسیار پرفروش از آب در می‌آید، شهدخت جایزه نقش اول را از آن خود می‌کند و فوق‌العاده مشهور می‌شود. می‌خواهد به حرفه هنرپیشگی ادامه دهد؛ اما پرویز به‌هیچ‌وجه موافق نیست. سرانجام، بر سر همین ماجرا با هم جروبحث شدیدی می‌کنند و شهدخت به‌قهر از خانه خارج می‌شود و به ویلایشان در دماوند می‌رود. در همین گیرودار، دختر کوچکشان آذر، بی‌خبر از انگلستان به ایران می‌آید. همه از آمدن ناگهانی آذر تعجب کرده‌اند؛ خواهرش گلی، برادرش فرهاد، خاله، زن‌برادر، خواهرزاده و حتی سرایدار ویلا. در ادامه روشن می‌شود آذر از همسر فرنگی‌اش فیلیپ، که گرایش‌های دگرباشانه داشته، جدا شده و با روحیه‌ای افسرده و بیمار نزد خانواده بازگشته‌است تا ده‌روزی را کنار آنها سپری کند و دوباره به انگلستان بازگردد. آذر در همین مدت چندروزه در دماوند، با مردی به نام بهرام که یک کارگاه سفال‌گری دارد، آشنا می‌شود. او و بهرام به یکدیگر علاقه پیدا می‌کنند؛ اما این علاقه مسکوت باقی می‌ماند. ماجرای شهدخت و پرویز کم‌کم به حاشیه رانده می‌شود و به خاطر ماجرای جدایی دخترشان با هم آشتی می‌کنند. سرانجام، آذر به انگلستان باز می‌گردد و داستان، همین‌جا به‌پایان می‌رسد.

۲-۱- مصرف‌گرایی در *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*

تحلیل فرهنگی مصرف، با ملاحظات سیاسی مارکسیسم آغاز شد. مارکس معتقد است جوامع پیشاسرمایه‌داری (مانند فئودالیسم) جوامع مصرفی نبودند، زیرا در آن جوامع، کالا عمدتاً با این هدف تولید می‌شد که بی‌واسطه مصرف شود یا با کالاهای دیگر معاوضه گردد. «پس از فروپاشی فئودالیسم و ظهور سرمایه‌داری (یعنی نظامی مبتنی بر بازار و پول و سود) بود که مصرف حیطه‌ای فراتر از نیازهای صرف یافت و به جنبه مهمی از کنش‌های انسان تبدیل شد» (مارکس، ۱۳۷۸: ۲۳۷). از نظر مارکس و انگلس، انتقال از فئودالیسم به سرمایه‌داری، به معنای این بود که تولید به منظور رفع نیاز، جای خود را به تولید برای کسب سود می‌دهد. در جوامع سرمایه‌داری کارگران در ازای مزدی که می‌گیرند، کالا تولید می‌کنند؛ لیکن «آنها صاحب هیچ کالایی نیستند، بلکه کالاها در بازار به فروش می‌رسند و سود به وجود می‌آورند» (مارکس، ۱۳۸۶: ۱/ ۲۰۱). کارگران به منظور برخورداری از کالا، باید آن را با پرداخت پول بخرند. بدین ترتیب، به «مصرف‌کنندگان» تبدیل می‌شوند و «جامعه مصرفی» شکل می‌گیرد؛ سپس به‌مرور مصرف به رفتار روزمره تبدیل می‌شود.

مردم از راه تبلیغات «به صورت کاملاً تصنعی» و بدون اینکه نیاز به آن کالا واقعی باشد، به مصرف برانگیخته می‌شوند و یکی از پیامدهای اصلی این وضعیت، «ازخودبیگانگی» است. وقتی افراد به تولید کالاهای غیرضروری و غیرخلاقانه اقدام می‌کنند، «از هویت خویش محروم می‌شوند و به‌همین‌دلیل اجباراً هویت خود را در مصرف خلاقانه می‌جویند. ایدئولوژی مصرف چنین القا می‌کند که معنای زندگی را در آنچه مصرف می‌کنیم باید جست، نه در آنچه تولید می‌کنیم» (استوری، ۱۳۸۹: ۲۶۵). درنتیجه، خویشتن را در کالاهایشان باز می‌شناسند و «سلطه ابزاری» در جوامع سرمایه‌داری موجب می‌شود خلأهایی چون فقدان هویت، آزادی و عقلانیت را با مصرف‌گرایی پر کنند.

شخصیت‌های این رمان، از آذر و شهدخت و پرویز گرفته تا پری، گلی، محمود، بهرام و حتی سایه و هومن، در منجلاب فرهنگ مصرفی غرب در حال غرق‌شدن هستند و فقدان هویت و آزادی‌شان را سفره‌های رنگین غذا و مارک لباس‌هایشان و خوش‌سلیقگی‌هایشان را ظروف و لوازم برند خانه‌هایشان و شأن و شخصیتشان را سفرهای اروپایی‌شان پر می‌کند. اوج درگیری و اختلافات زندگی‌شان بر سر هنرپیشه‌شدن یا نشدن است و سال‌ها مدرک تحصیلی‌شان را در پستوی خانه به فراموشی می‌سپارند و چون شکمشان سیر و

رخت‌ولباسشان به‌وفور است، هیچ گله‌ای ندارند: «بی‌کاری؟ نشسته‌ای توی خونه‌ات، خوش‌وخرّم کنار بچه‌های دسته‌گلت. خانم خودتی و آقای خودت. سرت درد می‌کنه که می‌خواهی دستمال ببندی؟ به نون شبت محتاجی یا رخت و لباس نداری؟ صاحب‌خونه پاشنه در خونه‌ات رو از جا کنده؟ که البته هیچ‌کدام از اینها نبود و شهدخت که عاشقانه شوهر و بچه‌هایش را دوست داشت، مدرک تحصیلی‌اش را گذاشت توی کمد و در طول سال‌ها کاری کرد که محیطی امن و آرام برای شوهرش درست کند» (شیرمحمدی، ۹:۱۳۹۳).

در پدیدارشناسی مصرف، این مناسب‌سازی کلی زندگی، کالاها، اشیا، خدمات، رفتارها و روابط اجتماعی، نمایانگر مرحله‌ای تکمیل‌شده و «مصرف‌شده» در یک سیر تکاملی است که از فراوانی صرف آغاز می‌شود، از شبکه‌های مفصل‌بندی‌شده اشیا گذر می‌کند و و به شرطی‌شدن کامل کنش و زمان و شبکه‌ای از محیط‌های نظام‌مند منتهی می‌شود که هویت مصرف‌کنندگان را چون موم شکل می‌دهد. بدین‌ترتیب، مفهوم «انباشتگی و وفور» در جامعه مصرفی در این رمان بازتاب می‌یابد: «انباشتگی و وفور، قطعاً یکی از چشم‌گیرترین ویژگی‌ها در توصیف جوامع مصرفی است. فروشگاه‌های بزرگ همراه با انواع کالاهای تجملی و گوناگون، موادغذایی رنگارنگ، پوشاک سری‌دوزی، که لبریز از کالاست، نمایی جذاب و گیج‌کننده از وضعیت مصرف به دست می‌دهد. در این جهان پرطمطراق، غذا و پوشاک، کاری جز تحریک اشتهای افراد، ندارند. در انباشتگی، چیزی بیش از مجموع تولیدات نهفته‌است؛ شواهدی بر وجود مازاد، نفی سحرآمیز و قطعی کمیابی و تصوری از دنیایی سرشار از کالا» (بودریار، ۱۳۸۸: ۱۵). جهان پرازدحام کالا، انسان مدرن را به‌شدت سردرگم می‌سازد؛ تا آنجا که ارزش‌های راستین، در همین ازدحام رنگ و تصویر گم می‌شود. این خانواده، درواقع از مفهوم نیاز به فرهنگ والا به مفهوم نیاز به مصرف پناه برده‌است و رفاه را جایگزینی برای تمام ارزش‌هایی قرار داده‌است که شاید هیچ‌گاه به آنها دست نیابد. تا آنجا که «برای تأیید نقش فراگیر مشکلات و فشارهای جامعه معاصر به‌ناچار به مصرف اتومبیل، روزنامه، کاکائو، بستنی و انبوهی دیگر از کالاهای مصرفی روی می‌آورند» (ریچارد، ۱۵۹:۱۳۸۸).

۲-۲- سوژه‌شدگی و شیءوارگی در رمان *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*

این اثر، ساختار و فرمی ساده دارد و نویسنده با رعایت ویژگی‌های یک روایت رئالیستی از زندگی روزمره یک خانواده متجدد، کوشیده‌است ساختار زندگی مدرن را بررسی کند که

ناخودآگاه درگیر سلطه ابزاری و فرهنگی در جوامع سرمایه‌داری شده‌است. زیبایی‌شناسی منفی در این اثر، به نقد ارزش‌ها در جامعه‌ای می‌پردازد که از هرگونه ابعاد معنوی تهی گشته و ابعاد مادی در آن پررنگ شده‌است.

به تعبیر لوکاچ، «شیءوارگی» و «شیءگشتگی» در چنین جامعه‌ای بر تمام ابعاد آن سایه انداخته و از این رهگذر، باید انسان را «سوژه» و جهان سرمایه‌داری را «ابژه» قلمداد کرد. لوکاچ در کتاب *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، نظریه شیءگشتگی را به‌عنوان تفسیری منفی و انتقادی از عقلانی‌شدن و بت‌واره‌گی کالایی ارائه می‌دهد. از نظر او، با ازخودبیگانگی در حال رشد کارگران از کارشان، محصولاتشان، همکارانشان و درنهایت، از تجربه کل زندگی‌شان، روابط انسانی دقیقاً شیءمانند شده‌است و انسان را به ابژه‌ای تبدیل کرده تا از این طریق، روابط خود را در جامعه طرح‌ریزی کند. ازاین‌رو «رابطه انسان با جامعه سرمایه‌داری با وحدت این سوژه و ابژه تعیین می‌شود» (۱۳۹۶: ۱۷۷). سوژه‌های این رمان در ارتباط با ابژه‌ها که همان کالاهای جامعه مصرفی است، رابطه‌ای بلافصل برقرار کرده‌اند. ابژه‌ها هویت خود را از سوژه (جامعه مصرفی) کسب می‌کنند و به این ترتیب، مفهوم شیءوارگی در اثر شکل می‌گیرد. وضعیت کالاوارگی، در سرتاسر ابعاد مصرفی این رمان بازتاب یافته و الگوی مصرف‌زدگی در میان شخصیت‌های آن را تسری بخشیده‌است. درنتیجه این اثر، به ابعاد همین شیءوارگی و رابطه میان سوژه و ابژه در جهان سرمایه‌داری می‌پردازد.

در این رمان می‌بینیم که مدرنیته در زندگی زنان ایرانی، تنها نوعی تأثیر قشری و ظاهری بر جای گذاشته‌است. این زنان هنوز در بستر سنت‌های اجتماعی و دینی خود زندگی می‌کنند. به همین خاطر، از دل ارزش‌های سنتی جامعه، بدون آگاهی و درک کافی، تنها به دل «مظاهر مدرن غربی» پناه می‌برند. شهدخت با داشتن مدرک مهندسی از پاریس با پرویز، که در آغاز فعالیت سینمایی‌اش جوانی آس‌وپاس بوده، ازدواج می‌کند و کار و فعالیت اجتماعی را کنار می‌گذارد. با وجود این، سال‌ها بعد یکباره تصمیم به هنرپیشگی می‌گیرد و در پی مخالفت‌های همسرش به‌قهر از خانه می‌رود و بعد هم خیلی ساده کوتاه می‌آید و به همین سرعت، دست از هنرپیشگی می‌کشد. آذر، که شخصیت اصلی و مدرن‌ترین زن رمان است، شکست‌خورده‌ترین زن هم هست که برای ادامه تحصیل به انگلستان می‌رود، تحت‌تأثیر حال‌وهوای آنجا قرار می‌گیرد و شوهر فرنگی می‌کند! شوهری که ظاهرالصلاح‌تر از بقیه هم‌دانشگاهی‌های اوست و معیارهای مهم ازدواج با یک دختر

ایرانی را دارد؛ اما آذر غافل از وجود شکاف فرهنگی عمیق بین خود و همسرش، ناگاه در زندگی زناشویی‌اش با یک شریک جنسی سوم مواجه می‌شود: «آذر می‌گه فیلیپ با یکی از پسرهای دانشگاه که دانشجوشه رابطه داره. آذر می‌گه توی این چهار سال مشکلی نداشتن تا این اواخر که آذر همه‌چیزو فهمیده. فیلیپ هم که دیده آذر فهمیده، صاف و پوست‌کنده اعتراف کرده. گفته بعله. همینه که هست!... فیلیپ به آذر گفته من هنوز تو رو دوست دارم. می‌خوام باهات زندگی کنم اما حالا که همه‌چیزو فهمیدی می‌تونیم سه نفری زندگی کنیم. سه نفری با اون پسره!» (همان: ۱۲۲-۱۲۳). این شخصیت‌ها، نمادی از سردرگمی فرهنگی و تنها ظاهری مدرن به خود گرفته‌اند.

راوی دانای کل، علایق زنانه این شخصیت‌ها را با ذکر ریزترین جزئیات توصیف می‌کند؛ جزئیاتی چون آشپزی، مدل لباس، مد روز آرایشی، انواع نوشیدنی‌ها، شیرینی‌ها و سفره خوراکی‌ها و بساط خوش‌گذرانی‌های زنانه که در جای‌جای داستان به چشم می‌خورد و زندگی مرفه و مصرف‌زده خانواده دیوان‌بیگی را نشان دهد. سفره‌ای رنگین، زنان شیک‌پوش که یکسره از جیب شوهرانشان می‌خورند و ادای غرب‌زده‌ها را درمی‌آورند. چنان‌که وبلن در اثر برجسته خود با عنوان *طبقه تن‌آسا* می‌نویسد: «عمل تن‌پروری غیرمستقیم که توسط زنان خانه‌دار تحت عنوان کارهای خانه انجام می‌شود، دائماً می‌تواند در جهت کار پرزحمت بسط یابد؛ به‌ویژه در موقعیتی که رقابت شدید و پرحرارتی برای کسب نام، شهرت و مقام وجود دارد. این قضیه‌ای است که مکرراً در زندگی مدرن پیش می‌آید» (۱۳۸۷: ۲۶۸).

پخت غذاهای گران، کباب‌کشیدن و خوش‌خوراکی و خوش‌نوشی در این رمان بارها جلب‌توجه می‌کند: «محمود گفت: «دخی خانم کبابو زدی دیگه؟»

«کباب فردا. شرمنده.»

دیوان‌بیگی گفت: «تو بو نمی‌فهمی؟ بوی باقالی‌پلو با ماهیچه دخی خانم همه‌جا رو برداشته. الان رینه‌ای‌ها هم می‌دونن ما ناهار چی داریم» (همان: ۱۲۵).

نویسنده در این اثر، کارکردهای مهم مدرنیته را در ساحت اندیشه و هنر، با مصرف‌زدگی و شیءوارگی خلط کرده‌است و وظیفه منتقد، پرداختن به همین ابعاد در بحث زیبایی‌شناسی منفی است تا نشان دهد جامعه به سویی پیش می‌رود که پیوند سوژه و ابژه در جامعه مصرفی را مظهر تمدن و فرهنگ جلوه دهد: «سوژه در جهان سرمایه‌داری با مصرف ابزاری که ابژه ارائه می‌کند، خود را ارتقا می‌بخشد» (آدورنو، ۱۳۹۹: ۶۷).

مردها در این اثر خوب می‌خورند و خوش می‌گذرانند. زن‌ها خوب می‌پزند و خرید می‌کنند و همگی در مصرف، گوی سبقت را از دیگری می‌ربایند: «شهدخت همه کارش حساب‌وکتاب داشت و محال بود کره را توی زیردستی یا هر ظرف دیگری غیر از ظرف خودش سر میز صبحانه بیاورد. ظرف عسل، یک کندوی کوچک سفالی بود که یک بار که رفته بود لندن پیش آذر، از فروشگاه کیچن استاف خریده بود و خیلی دوستش داشت و عسل بدون آن سر میز نمی‌آمد. چاقوی کره و پنیر هم مخصوص بود و لیوان‌های چای صبحانه با لیوان‌های ناهار و شام فرق داشت» (همان: ۷۹). هر وعده شیک و مرفه غذایی، باید سرویس ظروف آشپزخانه تجملی و مجزایی داشته باشد و این نه‌تنها از نگاه آنها نمایانگر تفکری سطحی نیست، بلکه نشانه باسلیقگی هم هست و ارزش قلمداد می‌شود. اشاره به انواع کالاها، غذاها، فروشگاه‌ها، سینماها و اجناس، صحنه‌هایی پرجاذبه است که نویسنده با دقت و ریزبینی به توصیفشان می‌پردازد و مسائل مهم اجتماعی و رویدادهای اصلی داستان، به صورتی کمرنگ و گذرا در کنار این موارد مطرح می‌شود. بدین ترتیب، سلطه ابعاد سرمایه‌داری در قالب مصرف‌گرایی، باعث پیدایش شیءوارگی می‌شود و لطمات جبران‌ناپذیر اخلاقی و فرهنگی را پدید می‌آورد: «شهدخت با یک سینی خورش آلو اسفناج و برنج زعفرانی آمد توی ایوان. «چی می‌گید شما دو تا به هم؟ گلی این سینی رو ببر اتاق اسکندر.»

گلی غذا را بو کشید. «به‌به ببین واسه ته تغاریش خورشت آلو اسفناج درست کرده که می‌دونه دوست داره. این‌طوری من عقده‌ای می‌شم.»

«فردا باقالی‌پلو درست می‌کنم که تو دوست داری. باقالی‌پلو با ماهیچه فرد اعلا. حسودی نکن» (شیرمحمدی،۱۳۹۳:۷۰).

و درست چند سطر بعد، باز هم سفره‌های رنگین خانواده دیوان‌بیگی توصیف می‌شود: «گلی گفت: «حیوونی بابا! حالا شام چی خورده؟ بابا هم که شکمو.»

شهدخت گفت: «توی یخچال یک ظرف بزرگ دلمه هست. الان برای خودش دلمه گرم کرده و داره می‌خوره.»

آذر گفت: «دلمه با غود.»

شهدخت خندید: «آره با غود. عاشق غوده!» (همان‌جا).

گاه توصیف رفاه و خوش‌خوراکی‌های پشت‌سرهم این خانواده از حد می‌گذرد و شوخی‌ها و مزه‌پراکنی‌های رفاه‌زده‌شان، برای مخاطب مشمئزکننده می‌شود: «یه زنی‌یه، توی سالن ورزشی

که می‌رم، خودش تعریف می‌کرد که از این سالن ورزشی در می‌یاد و می‌ره توی اون سالن زیبایی. انواع ماسک‌ها رو می‌ذاره روی پوستش. از لجن دریاچه ارومیه بگیر تا لوسیون الیزابت آردن. یک اصطلاحاتی به کار می‌بره که من نمی‌فهمم. برای خودش متخصص پوست و زیبایی شده. هر هفته هم موهاش یه رنگه. یه هفته شرابی، یه هفته زیتونی، یه هفته مشکی» (همان). این گفت‌وگوها در حد افراط، بخش عمده این اثر را در بر گرفته، پی‌درپی ابعاد مصرف‌زدگی را در تمام زمینه‌ها القا می‌کند: «اسکندر، سرایدار ویلا، کره و پنیر و خامه محلی و نعنای تازه آورد.

گلی گفت: «اسکندر چی‌کار کردی! من هروقت میام اینجا، تو دو سه کیلو چاقم می‌کنی.»

شهدخت گفت: «اسکندر چاقت می‌کنه؟ خب کم بخور، همیشه بخور!»

«خب آخه نمی‌شه گذشت. مرتاض که نیستم.» با لجهه گیلانی ادامه داد: «منم بشرم!» خندید و یک مشت نعنا گذاشت لای نان محلی و روش هم گردو گذاشت.

شهدخت گفت: «اسکندر برو برام از سنگکی آرد درجه‌یک بگیر و بیار. می‌خوایم با آذر حلوای پرزعفرون درست کنیم.»

«به روی چشمم. حلوا نگید خانم. حلوای شما باقلواست» (همان: ۸۳).

بدین ترتیب، آدم‌ها به طرز عجیب‌وغریبی با سفره غذایشان تعریف می‌شوند و هویت و شخصیت به دست می‌آورند: «سایه سفره را پهن کرد و شهدخت با یک سینی بزرگ برنج زعفرانی برگشت. اسکندر کباب‌ها را گذاشت کنار سینی برنج توی سفره و گفت: بفرمایید آقامحمود نوش جان کنید!» (همان: ۱۶۰). هویت مصرفی سوژه‌وار در رمان، *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران* طبق آرای مارکوزه، نمایانگر سلطه ابزاری جوامع است که به آنان هویت کاذب می‌بخشد: «آذر تی‌شرتش را عوض کرد. شلوارش یک جین رنگ‌ورورفته بود که به سبک مد روز بعضی جاهایش پاره بود. از توی کیفش ماتیک برداشت و به لبش مالید [...] بعد رفت پایین.

شهدخت توی آشپزخانه داشت شربت بهارنارنج درست می‌کرد. گفت: «به‌به آذر خانم! خوش گذشت کوه‌نوردی؟»

آذر تکه‌ای سوهان از توی بشقاب روی میز برداشت. «سوهان از کجا رسید؟»

«خاله پری آورده.»

«چقدر هوس سوهان کرده بودم!» (همان: ۱۵۵).

این حد از رفاه، مخاطب هوشمند را به فکر فرومی‌برد که بخش مدرن جامعه ما را چه افرادی تشکیل می‌دهد و دغدغه آنها جز خوردن و پوشیدن و آرایش و پول درآوردن چیست؟

آیا توصیف زن مدرن، این است؟ آیا یک هنرمند پیش‌کسوت در جایگاه سلبریتی سینما، تا این حد نسبت به هویت فعالیت‌های فرهنگی و هنری جامعه خویش تردید دارد یا تمامی این افراد، سوژه‌های موردنظر چرخه سرمایه‌داری محسوب می‌شود؟ بدین ترتیب، زیبایی‌شناسی منفی، کلیت این اثر را به‌پرسش می‌کشد و مخاطب را با ابعاد منفی هنر در این رمان مواجه می‌سازد، زیرا به باور صاحب‌نظران نظریه انتقادی، زیبایی‌شناسی منفی موظف است بین هنر واقعی و شبه‌هنر تمایز قایل شود، چراکه در اصل، «هنر حقیقی یک انگیزه منفی دارد، درحالی‌که شبه‌هنر فاقد چنین انگیزه‌ای است. انگیزه منفی هنر، آن است که واقعیات موجود جامعه را بشناسد و ابعاد تصنعی و کنترلگر هنر را از هنر ناب نفی کند» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۶: ۴۹).

این رمان، بازار اجناس رنگ‌به‌رنگ است؛ از غذاهای رنگین که کیفیتشان با جزئیات بیان می‌شود تا لباس‌های اروپایی مد روز: «پرویز دستش را کشید روی شکمش. «خیلی وقته یه چلوکباب حسابی نخوردیم. از اون چرب و چیلی‌هاش. مامانت نمی‌ذاره از این ناپرهیزی‌ها بکنم.» بعد گفت: «کباب برگ با گوشت بره.» رفت سراغ تلفن و شماره رستوران را گرفت. دو تا چلوکباب سلطانی با گوشت بره سفارش داد» (شیرمحمدی، ۱۳۹۳: ۳۵). شیءوارگی، کالازدگی و سوژه‌شدگی، جهان تک‌تک اعضای این خانواده را تسخیر کرده‌است: «شهدخت با یک دیس بزرگ که مخلوطی از قارچ و گوجه و فلفل‌دلمه‌ای و پیاز و تکه‌های بادمجان و کدو بود، آمد پای سفره: «اینم از این. بفرمایید میل کنید!»

محمود که قبلاً از دیس اولی توی بشقابش کشیده بود و منتظر نمانده بود گفت: «این چیه دخی خانم؟ چقدر خوشمزه‌س!»

شهدخت گفت: «خوراک هردمبیل! مگه نه سامی؟»

سام گفت: «پس بیلش کو؟ عمه گلی می‌گه با بیل می‌خورنش» (همان: ۱۳۱-۱۳۲).

این توصیفات، نشان می‌دهد فرهنگ غیرخودی با بهره‌گیری از سلطه ابزاری که مارکوزه به تبیین آن می‌پردازد، به حوزه فرهنگی ما راه یافته‌است.

۳- تحلیل صنعت فرهنگ

در این بخش باید تصریح کرد اصطلاح صنعت فرهنگ بیانگر تولید نیست، بلکه بیانگر «استاندارد شدن» و «تحقق کاذب فردیتِ» هویت‌های فرهنگی است. در «صنعت فرهنگ»، مهم‌تر از هرچیز افزایش «مصرف انبوه» و اشاعه روحیات مصرف‌گرایی در میان توده‌هاست

که درنهایت بر تداوم سود سرمایه‌داری از راه تولید هرچه بیشتر تأثیر شگرفی دارد؛ سودی که این بار نه صرفاً از طریق تولید کالاهای مادی (اقتصادی صرف) بلکه از تولید کالاهای فرهنگی تحقق می‌یابد. در این فرایند، حتی تولیدکننده نیز دقیقاً همانند مصرف‌کننده هیچ استقلالی از خود ندارد، زیرا اینک صنعت فرهنگ به‌خوبی در درون شیوه تولید سرمایه انحصاری ادغام و حل شده و کلِ یکپارچه‌ای را تشکیل داده‌است. لذا سوددهی و تولیدات قابل‌مصرف و قابل‌عرضه و قابل‌مبادله در بازار، اصول و اهداف زیربنایی صنعت فرهنگ به شمار می‌روند. تداوم و بقای آن نیز در گرو بازتولید مستمر است و همواره در جهت پایداری و تحکیم و تثبیت خود عمل می‌کند.

در صنعت فرهنگ، معنای فرهنگ بومی در معرض تهاجم و نابودی قرار می‌گیرد. در این رمان نیز هنجارها و ارزش‌های سرمایه‌دارانه چنان «رواج‌یافته» نمایش پیدا کرده که گویی شخصیت‌های این اثر، خودشان به میل خودشان تسلیم وضعیت موجود شده‌اند، زیرا غرور و شورشگری و روحیات ناهمنوا و ستیزه‌جویانه موجود در فرهنگ‌ها، با بهره‌گیری از مظاهر «صنعت فرهنگ» از آنها گرفته می‌شود و مصرف‌کنندگان آن، که درواقع شخصیت‌های این اثر نیز جزو آنان هستند، به نوعی سستی، خاموشی و رکود گرایش می‌یابند. «آوازها، سروده‌ها، ترانه‌ها و ملودی‌های محلی در اشکال جدید روی انواع نوارها و کاست‌ها و کارتریج‌ها و اخیراً نیز در انواع CDها و دیسکت ضبط می‌شوند و به صورت کاست، کارتریج، CD و دیسکت تولید و منتشر می‌شوند. البته تولیدکنندگان ممکن است برای افزایش فروش و بازاریابی هرچه بیشتر دست به تبلیغات فریبنده‌ای بزنند و آنها را تحت عنوان «صدای جدید دیگر» به خورد خلایق بدهند؛ لیکن معنا و احساسی که در این تولیدات جدید نهفته‌است به‌طوراساسی دگرگون شده‌است. اینک معنایی تهی و خلسه‌آور را انتقال می‌دهند» (نوذری، ۱۳۹۴: ۳۲۵). همین امر موجب می‌شود حد فاصل بین فرهنگ بومی یا همان فرهنگ خودی با فرهنگ غیربومی یا همان فرهنگ غیرخودی مشخص شود. در این رمان، این فرهنگ خودی است که به‌کلی تحت‌تأثیر نظام سلطه که مارکوزه بدان اشاره می‌کند، در فرهنگ غیرخودی مستحیل می‌شود و آنچه از آن بر جای می‌ماند، نه فرهنگ خودی است و نه فرهنگ غیرخودی، بلکه نوعی صنعت است که تنها با هدف چرخاندن اقتصاد در جامعه رواج یافته‌است.

این اثر، پرویز دیوان‌بیگی را یکی از هنرپیشه‌های پیش‌کسوت سینمای ایران معرفی می‌کند که چهل سال است در زمینه هنر سینما فعالیت دارد و در این عرصه، به آوازه‌ای دست یافته‌است: «پرویز دیوان‌بیگی بازیگر مشهور تئاتر و سینما بود. سال‌ها پیش وقتی جوانی بیست‌ساله بود به عشق بازیگر شدن از شهرش به تهران آمده بود. حالا چهل‌واندی سال از آن روزها می‌گذشت و او شده بود یکی از پیش‌کسوتان بازیگری. مردم او را در کوچه و خیابان می‌شناختند و همه‌جا تحویلش می‌گرفتند» (شیرمحمدی، ۱۳۹۳: ۷). انتظار می‌رود پرویز در جایگاه یک هنرمند مشهور، از فضای فکری آزاد برخوردار باشد و درگیری با فرهنگ و هنر، او را به فردی متمدن، آزادی‌خواه و عدالت‌جو تبدیل کرده باشد؛ اما درواقع، در تمام این سال‌ها، نه تحت‌تأثیر فرهنگ اصیل، بلکه تحت‌تأثیر «صنعت فرهنگ» قرار داشته‌است.

براساس آرای آدورنو و هورکهایمر، صنعت فرهنگ تأثیری ضدروشنگرانه برجای می‌گذارد که طی آن، روشنگری یعنی سلطه فنی پیشرفته بر طبیعت، به صورت فریب انبوه درآمده و به ابزاری برای به غل و زنجیر کشیدن آگاهی تبدیل می‌شود، زیرا «صنعت فرهنگ از باب تبدیل انسان‌های متفکر و آزاد به توده‌ها و سپس تحقیر ساختن آنان نقش مهم دارد، ضمن آن‌که موجب به تعویق‌انداختن آن نوع رهایی شده‌است که نوع بشر، به میزانی که نیروهای تولیدی عصر اجازه می‌دهند، مستعد آن است» (آدورنو و هورکهایمر، ۲۶۱:۱۳۸۵).

وقتی شهدخت می‌خواهد فیلم بازی کند، پرویز با وجود دهه‌ها سابقه هنرپیشگی، به‌جای کمک، راهنمایی، تشویق و دراختیارگذاشتن تجربیاتش، این شغل را برای همسرش مناسب نمی‌داند و فضای فعالیت‌های اجتماعی را برای زنی محدود می‌کند که مدرک مهندسی‌اش را به خاطر او و زندگی زناشویی‌اش در پستو کرده‌است: «دیوان‌بیگی این پهلو به آن پهلو شد و جوانب امور را در ذهنش وارسی کرد. مغرورتر از آن بود که بگوید به دلایل مردانه دوست ندارد زنش هنرپیشه شود. چون بالاخره هرچه بود، آنقدر انصاف یا حافظه داشت که یادش مانده باشد مدرک مهندسی زنش سال‌هاست به خاطر او و بچه‌هایشان بی‌استفاده مانده است» (شیرمحمدی، ۱۳۹۳: ۲۰). بهانه‌تراشی‌ها و سنگ‌انداختن‌های پرویز تمامی ندارد. تا آنجا که شهدخت در بخشی از داستان به‌صراحت می‌گوید: «چهل سال چسبیدم به زندگیم. به تو و بچه‌ها. بچه‌ها که بزرگ شدن و رفتن دنبال زندگی‌شون. تو هم که هرروز می‌ذاری می‌ری سر فیلمبرداری. چهل‌سال آزگاره داری این کارو می‌کنی. من به چی بچسبم؟ به من بگو به چی بچسبم؟»

«خونه و زندگیت.»

شهدخت گفت: «آهان! منظورت از خونه و زندگی همین تابلوها و فرش‌ها و کاسه بشقاب‌هاست؟ اون آشپزخونه که میای پشت میزش می‌شینی و غذا می‌خوری؟» (همان: ۲۶).

پرویز دیوان‌بیگی در حرفه خود زیر سلطه ابزاری و صنعت فرهنگ زیسته، افکار وی به اسارت این چارچوب‌های آزادی‌ستیز درآمده و دست‌خوش محدودیت شده‌است. درنتیجه، فعالیت‌های به‌ظاهر هنری‌اش به علت عدم برخورداری از اصالت فرهنگی، دستاوردهایی چون اشاعه هنر اصیل، آزادی و آگاهی را برایش به ثمر نداشته‌است. پرویز، همان طرز فکر مردسالارانه را حفظ کرده، زیرا سینما صرفاً برایش منبعی برای کسب درآمد بوده‌است؛ نه منبع کسب هویت و تولید هنر ناب و فرهنگ اصیل: «کالاهای فرهنگی، ازجمله سینما و تلویزیون، که موجد فرهنگ عامه هستند، در دو حوزه اقتصادی متقارن پرورش می‌یابند: حوزه مالی و حوزه فرهنگی. در این حوزه اقتصاد مالی عمدتاً معطوف به ارزش مبادله است و اقتصاد فرهنگی معطوف به استفاده از کالاها» (استوری، ۱۳۸۹: ۷۲). لذا، آنقدر که بعد اقتصادی صنعت سینما در میان سینماگرانی چون پرویز پررنگ می‌شود، بعد اجتماعی و فرهنگی آن به‌شدت تهی است. وی فقط ظاهر یک هنرمند را پذیرفته‌است، درصورتی‌که آنچه را برای خود به‌عنوان حرفه چهل ساله پسندیده‌است، برای همسرش نمی‌پسندد: «شهدخت گفت: شش ماهه داری به خاطر کاری که خودت چهل‌سال کردی و به‌ش افتخار می‌کنی منو آزار می‌دی. عاجزم کردی» (شیرمحمدی، ۱۳۹۳: ۲۷).

پرویز که ادعا می‌کند هنرمند درجه‌یک سینماست، نقاشی‌های مترو را که نماد بارز «صنعت فرهنگ» و منبعی برای دستکاری فهم عمومی آثار هنری بوده و در این داستان، هومن داماد دختر دیوان‌بیگی، مجری طرح آنهاست، ازجمله کارهای هنری و ایستگاه مترو را گالری هنری می‌پندارد. این شاهدمثال، فهم کاملاً تحریف‌شده پرویز از هنر را نشان می‌دهد: «دیوان‌بیگی شربت برداشت و گفت: «ایستگاه‌های مترو فرصتی‌یه برای مردم که با کارهای هنری آشنا بشن. مردم ما که فرهنگ گالری رفتن و تماشای ندارن، خوبه که این‌جوری در معرض یک‌سری کارهای هنری قرار بگیرن. انگار رفتند گالری. فکر کنم روزانه دست‌کم دومیلیون نفر از این ایستگاه‌ها عبور می‌کنن و می‌تونن این کارها رو ببینن» (همان: ۱۵۶).

اما بهرام، که در این رمان به آذر علاقه‌مند شده و خودش کارگاه سفالگری دارد و از شهرنشینی، مصرف‌زدگی و مظاهر مدرن، به زندگی در دل طبیعت پناه آورده و کارگاه سفال‌گری وی نیز نمادی برای اشاره به چارچوب‌های هنر بومی و اصیل است، به بعد

کاسب‌کارانه هنر در این تابلوها اشاره می‌کند و نگاه حاضران را به نقد می‌کشد: «بهرام گفت: اینا کاسبن. خیلی فاصله دارن تا آرتیست بودن» (همان: ۱۵۷).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، «صنعت فرهنگ» یکباره شکاف بسیار عمیق این خانواده به‌ظاهر هنری و مدرن را با هنر ناب و اصیل نشان می‌دهد و بدین ترتیب، تضادهای اجتماعی روشنفکرانه را از همین منظر، به نقد می‌کشد.

۴- بررسی «نقد منفی» یا «زیبایی‌شناسی منفی» در این رمان

آدورنو و مارکوزه معتقد بودند: «تنها قلمرو زیبایی‌شناسی است که قادر به پاسداری از ذهنیت مورد تهدید واقع شده از سوی ساختار جامعه سرمایه‌داری پیشرفته است» (کلنر، ۱۳۸۷: ۷۷). هدف صنعت فرهنگ، این است که خودمختاری، استقلال و سطح بیداری اجتماعی در آثار هنری را محدود کند تا تمامی این آثار، هر گونه کارکرد انتقادی خود را از دست بدهد. ازاین‌رو، پیش‌تر نیز اشاره شد که «زیبایی‌شناسی منفی» فریب و نیرنگ صنعت فرهنگ را برملا می‌سازد. توصیفات جذاب سفره غذایی این خانواده و ظاهر به‌روزشان، هنرپیشگی و ظاهر تحصیل‌کرده‌شان از آنها خانواده‌ای مدرن به‌نمایش می‌گذارد؛ اما «زیبایی‌شناسی منفی» نشان می‌دهد که این نه‌تنها جلوه‌ای از زندگی مدرن و بازتابی از هنر ناب در اثر ادبی نیست، بلکه هنر ناب هرگز به مظاهر مصرفی وقعی نمی‌نهد، زیرا «زیبایی‌شناسی منفی به اثبات جنبه‌های منفی رفتارهای اجتماع در یک اثر می‌پردازد و از افشای آنها هیچ ابایی ندارد. حتی این افشاگری را لزوم اجتماعی جامعه می‌داند و مجیزگویی از وضعیت موجود در جامعه را ستم به توده‌ها تحلیل می‌کند» (والامنش، ۱۳۶۴: ۸۷).

در این اثر، هنر به ابزاری برای کنترل توده‌ها تبدیل می‌شود و ذهن آنها را از توجه به دغدغه‌های هنر ناب بازمی‌دارد. به عقیده آدورنو، برای خالص‌سازی هنر، نه‌تنها باید از خوش‌باشی‌های زندگی روزمره فاصله گرفت، بلکه باید به تبیین زشتی‌ها و چالش‌های اجتماعی پرداخت تا ذهن مخاطب به‌چالش کشیده شود و در برابر وضع موجود جامعه مقاومت کند؛ نه اینکه ذهن به نوعی رکود و رخوت کشیده شود. «زیبایی‌شناسی منفی» به‌روشنی تبیین می‌کند که این اثر در تقابل با هنر ناب و در جهت تأمین اهداف صنعت فرهنگ قرار گرفته‌است.

مارکوزه در مقاله «تسامح سرکوبگر» در سال ۱۹۶۹ درباره تأثیرگذاری ابعاد امپریالیستی هنر در جامعه می‌گوید: «بازار، که با مساوات هنر و ضدهنر و غیرهنر همه سبک‌ها، مکتب‌ها و

فرم‌های متضاد ممکن را در خود جذب می‌کند (اگرچه اغلب با نوسان‌های کاملاً ناگهانی)، مغاک دوستانه‌ای فراهم می‌آورد که در آن تأثیر رادیکال هنر، و اعتراض هنر علیه واقعیت مستقر فرو بلعیده می‌شود» (مارکوزه، ۱۳۹۳: ۳۶۱). و پیداست که همین بازار مصرفی، در درجه اول درصدد است به هنر و ادبیات، جلوه مصرفی ببخشد تا علاوه بر رونق‌بخشی به بازار کالاهای خود، از هنر تعریف مد نظر خود را ارائه دهد، زیرا جهان سرمایه‌داری در پی یکدست‌سازی جهان و شبیه‌کردن تمامی افراد به یکدیگر است؛ چنان‌که جان استوری در کتاب برجسته خود با عنوان *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه* می‌نویسد: «یکی از دیدگاه‌های غالب درباره جهانی‌شدن، به‌ویژه در بحث‌های مربوط به فرهنگ عامه، عبارت است از فروکاستن دنیا به یک «دهکده جهانی» آمریکایی. دهکده‌ای که همه در آن با لهجه آمریکایی به زبان انگلیسی تکلم می‌کنند، شلوارهای جین می‌پوشند، کوکاکولا می‌نوشند، ساندویچ‌های مک‌دانلد می‌خورند، با رایانه‌های مجهز به انواع نرم‌افزارهای مایکروسافت از اینترنت استفاده می‌کنند به موسیقی راک یا موسیقی محلی آمریکایی گوش می‌دهند [...] و سپس در ضمن نوشیدن «بادوایزر» یا «میلر» و کشیدن سیگار «مارلبورو» درباره برنامه موسوم به «جهانی‌شدن» صحبت می‌کنند [...] طبق این دیدگاه، جهانی‌شدن عبارت است از توفیق در تحمیل فرهنگ آمریکایی به جهان» (استوری، ۱۳۸۹: ۳۱۵). و به‌راستی این نقل‌قول، راجع به شخصیت‌های این رمان صدق می‌کند.

۵- نتیجه‌گیری

در رمان *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران* از مرجان شیرمحمدی که روایتگر زندگی مصرفی دهه نود شمسی است، «زیبایی‌شناسی منفی» یا «نقد منفی» با انتقاد از وضعیت فرهنگ اصیل در جامعه، نشان می‌دهد که نه‌تنها جوامع سرمایه‌داری حتی رد پایی از فرهنگ و هنر اصیل را باقی نگذاشته، بلکه با اشاعه ابزار «صنعت فرهنگ» درصدد است برای کنترل مردم، به فریب و تحریف واقعیت‌های فرهنگی و هویتی جامعه آنان روی آورد. همین عامل، قدرتمندترین دشمن آگاهی اجتماعی به شمار می‌رود و در عمل، شخصیت‌های این رمان را به موجوداتی دست‌نشانده تبدیل می‌کند. در این رمان، خانواده‌ای به‌ظاهر به‌روز و روشنفکر که در جامعه‌ای مملو از کالاها و سوژه‌های مصرفی، در اصل ابژه مصرف‌گرایی قرار گرفته، درواقع نمادی از غرب‌زدگی است و می‌خواهد با «کالازدگی»، به زندگی تهی خود ارزش و هویت غیراصیل ببخشد.

ازاین‌رو، نه‌تنها ارزش‌ها و ضدارزش‌ها جابه‌جا شده‌است، بلکه «صنعت فرهنگ»، ارزش‌ها را ضدارزش جا زده و انسان‌ها را به سوژه‌ای مصرفی در برابر ابژه‌ای به نام جهان سرمایه‌داری قرار داده است تا تعریفی جدید از «هویت» و «ارزش‌های اجتماعی» ارائه دهد، جوامع را با اهداف تولیدی و سرمایه‌داری خود، به‌نحوی کاملاً نظام‌مند و سامان‌یافته همسو سازد، ناخودآگاه جمعی توده‌ها را با مفهومی به نام «مصرف»، «انباشتگی و وفور» عجین کند و نشان دهد فرهنگ غیرخودی، در جایگاه فرهنگ تثبیت‌شده جامعه جا افتاده‌است. همین وارونگی ارزش‌ها، در قالب پاره‌فرهنگ‌هایی تبلور یافته‌است که بازتاب آن را می‌توان در رفتارهای مصرفی شخصیت‌های داستان، مدهای لباسشان، الگوهای گرفتارشان، سبک زندگی، هنر و فیلم‌های موردپسندشان شناسایی کرد. به این ترتیب، «زیبایی‌شناسی منفی»، با برجسته‌سازی فرهنگ عامه غربی، کارکردهای ضدهنجارها و ارزش‌های نظام سلطه را به نمایش گذاشته‌است.

منابع

آدورنو، ت. و هورکهایمر، م. ۱۳۸۵. *دیالکتیک روشنگری*، ترجمه م. فرهادپور و ا. مهرگان. تهران: گام نو.

آدورنو، ت و هورکهایمر، م. ۱۳۹۶. *به‌سوی مانیفست نو*، ترجمه ا.ه. افتخاری‌راد. تهران: چشمه.

آدورنو، ت. ۱۳۹۹. *علیه ایده‌آلیسم*، ترجمه م. فرهادپور. تهران: هرمس.

آرام، ع. ۱۳۹۳. «بعد زیبایی‌شناسی و قاعده طلایی (نگاهی به تعامل هنر و اخلاق در اندیشه هربرت مارکوزه)». *کیمیای هنر*، (۱۲): ۵۵-۷۶.

استوری، ج. ۱۳۸۹. *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*، ترجمه ح. پاینده. تهران: آگه.

باتامور، ت. ۱۳۹۴. *مکتب فرانکفورت*، ح.ع. نوذری. تهران: نی.

بشیریه، ح. ۱۳۸۷. *تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم*، ج۱. تهران: نی.

بودریار، ژ. ۱۳۸۸. *جامعه مصرفی*، ترجمه پ. ایزدی. تهران: ثالث.

پولادی، ک. ۱۳۸۸. *تاریخ اندیشه‌های سیاسی در غرب قرن بیستم*، تهران: مرکز.

جعفری، ر. ۱۳۹۳. «نقد و بررسی فیلم آذر، شهدخت، پرویز و دیگران». بازیابی در http://naghdefarsi.com.

خلیلی‌فرد، ی. ۱۳۹۴. «سرگشتگی پرویز و دیگران!». بازیابی در: http://www.salamcinema.ir.

ریچارد، ب. ۱۳۸۸. *روانکاوی فرهنگ عامه*، ترجمه ح. پاینده. تهران: ثالث.

شاهنده، ن. و نوذری، ح.ع. ۱۳۹۲. «هنر و حقیقت در نظریه زیبایی‌شناسی آدورنو». *حکمت و فلسفه*، ۳(۹): ۶۰-۳۵.

شیرمحمدی، م. ۱۳۹۳. *آذر شهدخت پرویز و دیگران*. تهران: ثالث.

صافاریان، ر. ۱۳۹۳. «نگاهی به مضامین فیلم آذر، شهدخت، پرویز و دیگران ساخته بهروز افخمی». بازیابی در: https://robertsafarian.com.

قلی‌پور، م.ح. ۱۳۹۵. «نقد فیلم آذر، شهدخت، پرویز و دیگران». بازیابی در: http://filmovies.ir.

کلنر، د. ۱۳۸۷. «نقدی بر زیبایی‌شناسی مارکوزه». ترجمه ع. عامری‌مهابادی. *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*، (۱۰): ۱۰۱-۱۰۶.

لوکاچ، ج. ۱۳۹۶. *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، ترجمه م.ج. پوینده. تهران: بوتیمار.

مارکس، ک. ۱۳۷۸. *دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴*، ترجمه ح. مرتضوی. تهران: آگه.

مارکس، ک. ۱۳۸۶. سرمایه، ج۱. ترجمه ا. اسکندری. تهران: فردوس.

مارکوزه، ه. ۱۳۶۸. *بعد زیبایی‌شناختی*، ترجمه د. مهرجویی. تهران: اسپرک.

مارکوزه، هربرت. ۱۳۸۹. *در باب اقتدار*، ترجمه م. گل‌محمدی و ع.ع. بیگی. تهران: گام نو.

مارکوزه، ه. ۱۳۹۴. *انسان تک‌ساحتی*، ترجمه م. مؤیدی. تهران: امیرکبیر.

مکاریک، ا.ر. ۱۳۸۴. *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگاه.

نوذری، ح.ع. ۱۳۹۴. *نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت*، تهران: آگه.

والامنش، ش. ۱۳۶۴. *مارکسیسم: نقد منفی، نقد مثبت*، تهران: بی‌نا.

وبلن، ت. ۱۳۸۷. *نظریه طبقه تن‌آسا*، ترجمه ف. ارشاد. تهران: نی.

روش استناد به این مقاله:

خجسته زنوزی، ا. و مباشری، م. ۱۴۰۰. «نقد «زیبایی‌شناسی منفی» در رمان *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۹۹-۱۱۸. DOI:10.22124/naqd.2022.17063.2045

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.

DOI:10.22124/naqd.2021.14837.1868
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.18.8
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۵
صفحات ۱۴۲-۱۱۹

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲

مقاله پژوهشی

نقش نگرش دیالکتیکی در پیدایش گونه‌های شخصیتی تازه در رمان فارسی
(با رویکرد به رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*)

راشین خواجوی‌راد[۱] اکبر شایان سرشت[۲*]
محمد بهنام فر[۳] ابراهیم محمدی[۴]

چکیده

فرد انسان پدیده‌ای کلی است و جهان فراگیری از واقعیات اقتصادی، اجتماعی و جز آن او را احاطه کرده‌است. او از این جهان تأثیری همه‌جانبه می‌پذیرد و به سهم خود بر آن اثر می‌گذارد. این تأثیر متقابل همان رابطه دیالکتیکی است. یکی از جنبه‌های نگرش دیالکتیکی در عرصه هنر و اندیشه، نقش مسلط پایگاه اقتصادی و اجتماعی در تکوین آثار عظیم هنری و ادبی است. وابستگی آثار بزرگ هنری و ادبی به زیربناهای اقتصادی و اجتماعی، واقعیتی انکارناپذیر است، هرچند این وابستگی بسیار پیچیده، غیرمستقیم و بامیانجی است و از استقلال نسبی اثر ادبی نمی‌کاهد. بر مبنای نگرش دیالکتیکی، هر مرحله از تاریخ اجتماعی با یک صورت بزرگ ادبی همراه است، رمان نیز صورت ادبی در عصر سرمایه‌داری است و با قهرمان مسأله‌دار یا پروبلماتیک توصیف می‌شود. این مقاله قصد پذیرش یا رد دیدگاه دیالکتیکی در ادبیات را ندارد و هدفش بررسی نقش رابطه دیالکتیکی در پیدایش تیپ‌های تازه در عرصه ادبیات است، حضور قهرمان پروبلماتیک در یک ارتباط طولی به خلق تیپ داغ‌خورده و تیپ دارای احساس کهتری می‌انجامد، یا به عبارتی می‌توان گفت خاستگاه تیپ داغ‌خورده و تیپ اسیر احساس کهتری در رمان معاصر، قهرمان پروبلماتیک است.

واژگان کلیدی: نگرش دیالکتیکی، قهرمان پروبلماتیک، داغ‌ننگ، احساس کهتری.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، ایران. rkh634@gmail.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، ایران. (نویسنده مسئول) * ashamiyan@birjand.ac.ir
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، ایران. mbehnamfar@birjand.ac.ir
۴. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، ایران. emohammadi@birjand.ac.ir

۱- مقدمه

در عرصه پژوهش‌های ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات، همه نظرگاه‌ها تأثیر عوامل اقتصادی و اجتماعی بر آفرینش‌های ادبی را می‌پذیرند، اما در نگرش دیالکتیکی این امر، یک اصل مسلم بنیادین است. نخستین بار در قرن بیستم تحت تأثیر اندیشه‌های مارکس، روش دیالکتیکی در نقد و بررسی ادبیات رواج یافت. مارکس بر این اعتقاد بود که ادبیات همچون هر پدیده فرهنگی دیگر، بازتابی از ساختار اساسی اقتصاد و جامعه است، البته این به معنای نفی استقلال هنر نبود، هرچند مارکس هنر را روبنا و اقتصاد را زیربنای جامعه به شمار می‌آورد اما «به‌روشنی شرح می‌دهد که این دو جنبه جامعه (زیربنا و روبنا) ارتباطی متقارن با هم ندارند [...] هر عنصری از روبنای جامعه -هنر، حقوق، سیاست، دین- دارای ضرباهنگ تحول و تکامل خاص خود است که نمی‌توان آن را به حد بیان صرف مبارزه طبقاتی یا وضع اقتصادی فروکاست، چنان‌که تروتسکی[1] می‌گوید: هنر دارای درجه بالایی از خودمختاری است» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۳۸).

گسترش اندیشه‌های مارکس، منجر به خلق یک چشم‌انداز تازه در علوم انسانی گردید و گستره وسیعی از مطالعات ادبی را تحت تأثیر قرار داد. در این سال‌ها ادبیات جهان به اصلاحات اجتماعی متمایل بود و به‌ویژه نویسندگان مارکسیست، برای ادبیات رسالتی انقلابی قائل بودند. این رویکرد ادبی نوین، سال‌ها به هسته مرکزی منازعات علمی بدل گردید و فراز و نشیب‌های بسیاری از سر گذراند و به سوی دقّتی فزاینده پیش‌رفت تا سرانجام جورج (گئورک) لوکاچ، جامعه‌شناس مجاری، با وام گرفتن مفهوم تاریخی‌سازی مقوله‌های زیبایی‌شناختی از هگل، بنیانگذار راستین اندیشه دیالکتیکی در ادبیات گردید. لوکاچ برای نخستین بار پیدایش یک نوع ادبی معین را با تحولات اجتماعی و تاریخی توضیح داد. از نظر وی «شکل رمان زاده انحلال فرهنگ روایی قرون وسطا و غلبه ویژگی‌های توده‌ای و بورژوایی براین فرهنگ است» (۱۳۸۶ب: ۳۰۹). زیرا با آغاز گرایش‌های اومانیستی ورهایی ساختار روایت از سلطه روحانیت و فئودالیسم، رمان به شیوه‌ای تقابل‌آمیز به فرهنگ روایی قرون وسطا متصل شد و عناصر فروپاشی را با خود به همراه آورد.

به نظر لوکاچ وحدتی که در عصر حماسه در دنیای ایلیاد و ادیسه میان آگاهی و جهان (عین و ذهن) وجود دارد، در رمان محو می‌گردد(۱). در حماسه، جان و جهان هماهنگی تام دارند،

1. Leon Trotsky

حماسه جهانی را ترسیم می‌کند که در آن همه پاسخ‌ها پیش از طرح پرسش داده شده‌اند، جایی که معنا در تمام جنبه‌های زندگی نهفته‌است، فقط باید آشکار گردد. اما در رمان که حماسه جهان بورژوایی است، میان قهرمان و جهان، گسست عمیقی وجود دارد. فرم رمانی که لوکاچ معرفی می‌کند، مشخص‌کننده نوعی قهرمان رمان است که خود لوکاچ آن را قهرمان پروبلماتیک[1] توصیف کرده‌است. در نگاه او رمان، سرگذشت جستجوی تباه است، جستجویی که لوکاچ در تقابل با ارزش‌های راستین، آن را اهریمنی می‌نامد. جستجوی ارزش‌های راستین در جهان بیرون نیز جستجویی تباه است. بااین‌همه، تضاد ژرف میان قهرمان و جهان از نظرگاه دیالکتیکیِ وحدت اضداد، نیازمند وحدت است و اساس این وحدت در تباهی قهرمان رمان و جهان تحقّق می‌یابد. این دو تباهی در تقابل با ارزش‌های راستینی است که مبنای اثر را تشکیل می‌دهند اما هیچ‌گاه در آن حضوری آشکار پیدا نمی‌کنند (گلدمن، ۱۳۸۱: ۲۲). بنابراین در نظر لوکاچ ساختار رمان عبارت است از سرگذشت جستجوی پروبلماتیک قهرمان برای دستیابی به ارزش‌های راستین. قهرمان دیوانه یا جنایتکار [۲] در جهان سازگاری و همرنگی با جماعت و عرف با جستجوی تباه خود، محتوای نوع ادبی رمان را می‌سازد (همان: ۲۳).

اندیشه اساسی نظریه رمان از نگاه لوکاچ بر این فرض هگلی استوار است که حماسه تمامیت زندگی را به تصویر می‌کشد اما رمان دوپارگی و انزوای ذهن را آشکار می‌سازد، بنابراین لوکاچ پایان سلطه فئودالیسم و فردیت یافتن قهرمان را همگام با پیدایش اندیشه‌های اومانیستی آغاز رمان مدرن می‌داند. گلدمن اما سیر تحول رمان را براساس سرنوشت انسان در جامعه سرمایه‌داری ترسیم می‌کند، ابتدا در دوران سرمایه‌داری آزاد، قهرمان مسأله‌دار رمان با جستجوی بی‌حاصل خود فرم رمان عصر بورژوایی را خلق می‌کند، سپس با پیدایش سرمایه‌داری انحصارها (کارتل‌ها و تراست‌ها)، اهمیت فرد و زندگی فردی در ساختارهای اقتصادی و زندگی اجتماعی از بین می‌رود و در نهایت پیدایش سرمایه‌داری انحصاری دولتی (الگویی شبیه اتحاد جماهیر شوروی) به تلاشی قهرمان فردی و شیءوارگی در رمان منجر می‌گردد. این دوره بر پس‌زمینه‌ای ایدئولوژیکی و حاکمیت ارزش‌های جمعی قرار دارد. فردریک جیمسون[2]، نظریه‌پرداز متون فرهنگی، مرحله نوین

1. Problematic Hero
2. Fredric Jameson

سرمایه‌داری را با الگوی هنری و ادبی پست‌مدرن منطبق می‌داند. به اعتقاد او فرهنگ پسامدرن، بازنمود منطق نوین سرمایه‌داری است (کلنر،۱۳۸۲:۹۹).

در یک برداشت کلی می‌توان درباره رمان که فرم غالب جامعه بورژوازی است گفت: «رمان در مقام یک ساختار عمیقاً دیالکتیکی، پر از ابهام و تضاد است؛ قهرمان پروبلماتیک یا مسأله‌دار که به شیوه‌ای تباه، جویای ارزش‌های مطلق است و جهان تباه و مبتذل که امکان جستجوی ارزش‌هایی که قهرمان از آنها آگاهی ندارد، در خود داراست. بنابراین رمان به صورت انزوا در اشتراک، امید بی‌آینده و در آخرین تحلیل به صورت حضور در غیاب در می‌آید» (فراروتی، ۱۳۸۶: ۱۹۹). این نوع ادبی با حضور قهرمان مسأله‌دار زمینه را برای ظهور گونه‌های شخصیتی ویژه‌ای مهیا گردانیده‌است که این پژوهش به بررسی آنها خواهد پرداخت.

۱-۱- پیشینه تحقیق

تاکنون چندین مقاله با موضوع قهرمان پروبلماتیک یا با محوریت ساختارگرایی تکوینی و خوانش لوکاچی و گلدمنی به تحریر درآمده، آتش‌برآب (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «قهرمان چیستایی در جستجوی خویش»، قهرمان پروبلماتیک را در رمان *قمارباز* داستایوسکی بررسی کرده و نقش پول را به‌عنوان میانجی تباه‌ساز نشان داده‌است. حسن‌زاده و رضویان (۱۳۹۰) در مقاله «قهرمان مسأله‌دار در رمان‌های *مدیر مدرسه* و *سووشون*»، نظریات لوکاچ و گلدمن را بیان کرده‌اند و شخصیت‌های دو رمان را قهرمان مسأله‌دار دانسته‌اند. شمیسا و ولی‌پور (۱۳۸۶) در مقاله «نگاهی به آرای لوکاچ در زمینه نقد مارکسیستی»، نظریات لوکاچ را شرح داده‌اند. رنجبر (۱۳۹۷) در مقاله «تحلیل رئالیسم انتقادی شخصیت پروبلماتیک در رمان زیبا صدایم کن» نوشته فرهاد حسن‌زاده را براساس نظریه مارکسیستی رئالیسم انتقادی مورد بررسی قرار داده و گسست هویت قهرمانان رمان را در جامعه مدرن تصویر کرده‌است. مقاله‌های دیگری نیز در این زمینه نوشته شده است. تعدادی از این مقالات به شرح نظریات بنیان‌گذاران نقد مارکسیستی و اندیشه دیالکتیکی پرداخته‌اند و در کنار آن اشاراتی به شباهت قهرمان پروبلماتیک با قهرمانان داستان‌های فارسی کرده‌اند. تعدادی از این پژوهش‌ها نیز قهرمان پروبلماتیک را یک مبارز متعهد و قهرمان آرمانگرا دانسته‌اند، درحالی‌که قهرمان پروبلماتیک شخصیتی در حاشیه جامعه است و ارزش‌هایی که می‌جوید در اثر نمود آشکار ندارند. همچنین رمان درخشان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* اثر رضا قاسمی از بسیاری جهات مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است.

هوروش (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*» به بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در این رمان پرداخته‌است. اسکویی (۱۳۹۸) در مقاله «واکاوی مؤلفه‌های ادبیات مهاجرت در رمان‌های *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* و *تماماً مخصوص*» ویژگی‌های مشترک ادبیات مهاجرت و تبعید در این دو رمان بررسی کرده‌است. حسن‌لی و جوشکی (۱۳۸۹) در مقاله «بررسی کارکرد راوی و شیوه روایتگری در رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*» ویژگی راوی و تأثیر شیوه روایت او را بر اجزای داستان بررسی کرده‌اند. نقدهای بسیاری نیز بر این رمان نوشته شده اما بررسی گونه‌های شخصیتی متأثر از نگرش دیالکتیکی موضوع تازه‌ای است که این جستار به آن می‌پردازد.

این پژوهش به شیوه توصیفی- تحلیلی به بررسی نقش ادبیات دیالکتیکی بر پیدایش تیپ در ادبیات داستانی معاصر پرداخته‌است و تلاش می‌کند با رویکرد به داستان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، تأثیر حضور قهرمان پروبلماتیک را در روند داستان‌نویسی معاصر بررسی کند و نقش آن را در پیدایش تیپ‌های تازه در ادبیات داستانی آشکار نماید. پیشینه‌ای برای موضوع این جستار یافت نشد.

۲- نگرش دیالکتیکی در ادبیات

لوسین گلدمن[1] بر مبنای نظریات لوکاچ، ساختارگرایی تکوینی را پایه‌ریزی کرد. ساختارگرایی تکوینی نشان می‌دهد که بررسی ساختارها به شیوه‌ای ایستا و تغییرناپذیر مردود است و ساختارها و کارکردهای آنها باید در فرآیندی پویا و دیالکتیکی مورد بررسی قرار گیرند. این مفهوم همان کلیت دیالکتیکی است که سنگ بنای اندیشه گلدمن به شمار می‌آید. وی کوشید تا گسست میان قهرمان و جهان را در زمینه‌ای دیالکتیکی شرح دهد. او بر مبنای تحلیل مارکس از اقتصاد سیاسی که جامعه سرمایه‌داری را تابع ارزش‌های مبادله می‌دانست، ثابت کرد که قهرمان مسأله‌دارِ رمان به دلیل تباهی همه ارزش‌های اخلاقی و مادّی و زیبایی‌شناختی، بر اثر قوانین بازار جامعه سرمایه‌داری، موجودیتی تباه دارد (زیما، ۱۳۹۶: ۱۵۸). به نظر گلدمن هر رفتار انسان پاسخی معنادار به وضعیتی معین است، ازاین‌رو انسان می‌کوشد برای یافتن حقیقت، جهان پیرامون خویش را چنان زیر و رو کند تا پاسخی معنادار برای درک حقیقت و مسائل طرح‌شده بیابد. این امر به تولید ساخت‌های جدید و شکستن ساخت‌های پیشین منجر

1.Lucien Goldmann

می‌شود، این ساخت‌شکنی و ساخت‌آفرینی جریانی دیالکتیکی است که در رمان منعکس می‌گردد. در نگرش دیالکتیکی، رمان، سرگذشت جستجوی تباهِ ارزش‌های راستین در جهان ناراستین است. این نوع ادبی با گسست رفع‌نشدنی میان قهرمان و جهان مشخص می‌شود. رمان برگردان زندگی روزمره در عرصه ادبی و بیان تخیّلی واقعیتی است که با آن پیوند دیالکتیکی دارد. زندگی اقتصادی نیز شامل افرادی است که صرفاً به ارزش‌های مبادله یعنی ارزش‌های تباه روی آورده‌اند. افرادی که به ارزش‌های کیفی گراییده‌اند در حاشیه جامعه قرار می‌گیرند و به افراد پروبلماتیک تبدیل می‌شوند (گلدمن، ۱۳۸۱: ۳۰-۳۱). از نظر گلدمن دوگانگی میان قهرمان و جهان، با تحقق ارزش‌های کیفی در جامعه بورژوا و فردگرا که مبتنی بر تولید برای بازار است توضیح داده می‌شود. این ارزش‌های کیفی در نظام اقتصادی که تابع ارزش مبادله (ارزش‌های تباه و کمّی) است، جنبه ضمنی پیدا می‌کنند. ارزش‌های راستین که در واقعیت بیرونی تباه و نایافتنی هستند، در عرصه درون آدمی جستجو می‌شوند اما در آنجا نیز میانجی تباه‌گری (ارزش مبادله) که بر کل ساختار اجتماعی تأثیری عام دارد نیز در امان نیستند. بنابراین کسانی که در جستجوی ارزش‌های راستین برمی‌آیند، ازآنجاکه نمی‌توانند از تأثیرات تباه‌ساز میانجی ارزش مبادله یعنی شیءوارگی رهایی یابند، افرادی مسأله‌دار یا پروبلماتیک هستند (زیما، ۱۳۸۱: ۱۲۸). از نظر گلدمن دوران سرمایه‌داری آزاد (لیبرالیسم)، دوران ظهور قهرمان پروبلماتیک است. قهرمان با واقعیت اجتماعی فاقد معنا روبرو می‌شود و جستجویش سرانجام به شکست منتهی می‌گردد. اما رمان قرن بیستم با فرآیند جایگزینی مناسبات میان انسان‌ها با مناسبات میان اشیاء و در دوران حاکمیت ایدئولوژی و ارزش‌های جمعی پا به عرصه می‌گذارد. بنابراین رمان کلاسیک دو ویژگی عمده یعنی فردیت قهرمان و پیروی عمل داستانی از قهرمان را داراست. اما با ظهور شیءوارگی رمان این دو ویژگی را از دست می‌دهد. قهرمان مسأله‌دار یا پروبلماتیک، گونه شخصیتی است که نگرش دیالکتیکی به وسیله آن رمان را تعریف می‌کند؛ «جستجوی ارزش‌های راستین، فرم رمان قهرمان مسأله‌دار را امکان‌پذیر می‌سازد» (زیما، ۱۳۹۶: ۱۶۱).

۲-۱- رئالیسم و نقش آن در نگرش دیالکتیکی

لوکاچ معتقد است که متن رمان باید رئالیستی باشد و از رهگذر اشخاص و موقعیت‌های نوعی (تیپیک) واقعیت را بازتاب دهد، به عبارت دیگر«فقط ساختمان رمانی که مسائل یک

طبقه وحتی تمامی جامعه‌ای را درقالب موردی فردی پدیدار می‌سازد، بازتابی از جهان ارائه می‌دهد» (همان: ۱۴۷). به نظر لوکاچ «نمایش زنده انسان جامع امکان‌پذیر نیست مگر در صورتی‌که نویسنده آفرینش تیپ‌ها را هدف خود قراردهد» (لوکاچ، ۱۳۹۲: ۱۶). وی معتقد است رمان‌های ناتورالیستی و سوررئالیستی، نمایش انسان جامع و تمامیت و انسجام زندگی را در ادبیات محدود می‌کنند. رئالیسم از نگاه او به تکنیک‌های بیان، سبک و غیره محدود نمی‌شود، بلکه هستی حقیقی و اساسی بشر را دربرمی‌گیرد که در فرایندی پیوسته درگیر است، بنابراین هر اثری که مسائل خاص دوره خود را در یک چشم‌انداز تاریخی به سیر عام تحول بشری برگرداند، رئالیستی است (لوکاچ، ۱۳۸۶الف: ۳۶۳). او معتقد است ابداع شخصیت‌های تیپیک جوهر رئالیسم است: «اشخاص داستانیِ رئالیست‌های بزرگ همین‌که در تخیل نویسنده نطفه می‌بندند، زندگی‌ای مستقل از آفریننده خود را به پیش می‌برند: آنان مسیری را می‌پیمایند و سرنوشتی پیدا می‌کنند که دیالکتیک درونی زندگی اجتماعی و روانی‌شان مقرر می‌دارد» (ایوتادیه، ۱۳۹۶: ۹۱). گلدمن نیز چندگانگی تیپ‌ها را یکی از جنبه‌های غنای اثر می‌داند: «منظور از چندگانگی، جمعی از افراد و انبوهی از تیپ‌ها نیست که به‌طور درهم در اثر چپانده شده باشند، بلکه توصیف انسان‌های ویژه‌ای است که گرایش‌های عام و تعینات دوره‌ای معین را با واقع‌نمایی هرچه بیشتر نشان می‌دهند» (نعیر، ۱۳۸۱: ۸۱). هرچند امروزه نویسندگان خلاق و هنجارگریز از تیپ‌سازی خودداری می‌کنند و به دنبال خلق شخصیت‌هایی با ویژگی‌هایی گنگ و مبهمند اما «نویسندگان رئالیست موفق شدند به مدد تشخیص ویژگی‌های مشترک در طبقات و گروه‌های انسانی و با حفظ فردیت کاراکترهای خود تیپ‌های جاودانی بیافرینند. این فراروی کاراکتر به تیپ، ویژه آثار رئالیستی است و از تیپ‌سازی‌های کلیشه‌ای در سبک‌های ماقبل خود فاصله بسیار دارد» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۲۷).

قهرمان پروبلماتیک در ادبیات ایران چهره‌ای آشناست، بسیاری از قهرمانان رمان ایرانی همان قهرمان مسأله‌دارند که همزمان با تحوّلات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ایران در ابتدای قرن حاضر، در ادبیات متولّد شدند و همپای دگرگونی‌های عظیم جامعه راه تکامل را پیمودند. تحوّلات سیاسی و اجتماعی، تزلزل ارزش‌های تثبیت‌شده کهنِ ادبیات و شکل‌گیری تدریجی نوع ادبی تازه‌ای را درپی‌داشت که به دنبال آشنایی روشنفکران ایرانی با ادبیات جهان رخ داد. قهرمان این فرم تازه ادبی، تفاوت اساسی با قهرمانان گذشته داشت. سرانجام ادبیات در ایران کارکردی اجتماعی یافت و از انحصار طبقه اشراف بیرون آمد، فرم

ادبی تازه، پیوند خود را با شگردهای ادبیات سنّتی قطع نمود. دیگر ادبیات نیازی به پشتوانه اشرافی نداشت. ادبیات مخاطب تازه‌ای یافته بود که سرنوشت خود را در این فرم تازه جستجو می‌کرد؛ زندگی فرد بر بستر حوادث اجتماعی. فردگرایی به‌عنوان یک ارزش عام در جامعه شناخته شد لیکن همین جامعه محدودیت‌های دردناکی فراروی افراد قرار می‌داد که زمینه را برای پیدایش قهرمان مسأله‌دار مهیّا نمود. با شکست انقلاب مشروطه موجی از ناامیدی و سرخوردگی جامعه را دربرگرفت، دوران سیاه استبداد بیست‌ساله رضاشاه نیز شکاف عمیقی میان ذهنیت روشنفکران و جامعه ایجاد کرد. سقوط رضاشاه و گشایش فضای باز سیاسی، روشنفکران و نویسندگان را بار دیگر امیدوار ساخت و آنان را از گوشه انزوایشان بیرون کشید اما بازگشت دوران سیاه سرکوب وسانسور پس از کودتای بیست‌وهشت مرداد بار دیگر یأس و بی‌اعتمادی را در جامعه حاکم نمود. روشنفکران این دوره بار دیگر با خشونت فزاینده و تضادهای عمیق اجتماعی و فرهنگی روبرو گردیدند بنابراین روح قهرمانان آثارشان دچار بحران‌های درونی و اضطرابی تلخ و کشنده شد. قهرمانانی که جستجوی بی‌حاصل و توان‌فرسایشان آنان را به بن‌بست مرگ یا سازش کشانید. با رشد فزاینده بحران‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی و گسترش یأس عمومی، شخصیت تازه‌ای به رمان پا گذاشت که با قهرمان مسأله‌دار قابل انطباق است. میرعابدینی در این‌باره می‌گوید «مقابله احساسی قهرمان با جامعه ـ که عاقبت به شکست قهرمان و پذیرش وضع موجود توسط او می‌انجامد ـ خصلت تمامی رمان‌های اجتماعی (این دوره) است» (۱۳۸۷: ۶۰). این قهرمان در یک ارتباط طولی و علی-معلولی، به پیدایش گونه‌های شخصیتی تازه‌ای چون تیپ داغ‌خورده و تیپ اسیر احساس‌کهتری در ادبیات منتهی گردید و در آثار نوبسندگان برجسته‌ای چون هدایت، چوبک، صادقی، آل احمد و غیره نمود یافت و تداوم آن در رمان امروز به پختگی رسید.

۳- خلاصه داستان

رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، نوشته رضا قاسمی، یکی از درخشان‌ترین آثار ادبی دو دهه اخیر از این منظر قابل بررسی است. رضا قاسمی از نویسندگان ایرانی مقیم خارج از کشور است. وی نویسندگی را با نگارش نمایشنامه از هجده‌سالگی آغاز کرد، در سال‌های بعد با نوشتن چند نمایشنامه دیگر و اجرای آنها، به‌عنوان هنرمندی معتبر در عرصه تئاتر ایران

شناخته شد. وی پس از انقلاب به کارگردانی نمایشنامه‌های خود ادامه داد، در سال ۱۳۶۵ از ایران خارج شد و در فرانسه اقامت گزید. قاسمی با رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* که برای نخستین‌بار در سال ۱۹۹۶ در آمریکا انتشار یافت، به جایگاه خاصی در داستان‌نویسی فارسی رسید. در سال ۱۳۸۱ این کتاب در ایران به چاپ رسید و علاوه بر استقبال گرم خوانندگان، جوایز ادبی متعدّدی را نصیب خود کرد. این رمان را می‌توان در ژانر رئالیسم اجتماعی گنجاند، زیرا شخصیت‌ها در رمان ضمن دارا بودن خصلت‌های تیپیک طبقه‌ای، فردیت خاص خود را دارند و رمان بدون جانبداری و شعارزدگی، به تأثیر سیاست و اقتصاد بر جامعه و نقش آن بر زندگی فرد می‌پردازد. ژرار مودال[1] منتقد فرانسوی معتقد است «این درهم‌آمیختن رئالیسم اجتماعی با وهم، این هنر داستان‌گویی شگفت‌انگیز و جوشنده از این متن که تأملی است درباره تبعید، غرابتی ترسناک می‌سازد» (مودال، ۱۳۹۹: ۲۰۴). عده‌ای نیز معتقدند که در این رمان، مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم آشکارتر است. مونا هوروش (۱۳۸۹) در مقاله‌ای به یافتن نشانه‌های پست‌مدرنیسم در این اثر پرداخته و غزاله حیدری (۱۳۹۰) در رساله خود به راهنمایی عبدالله حسن‌زاده با عنوان «پست‌مدرنیسم در آثار متأخر با تکیه بر داستان‌های *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، *دوباره از همان خیابان‌ها* و *دیوان سومنات*»، مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم را در این آثار بررسی نموده‌است.

همنوایی شبانه ارکستر چوبها، داستان تبعیدی تنهایی است که در طبقه ششم ساختمان فرسوده‌ای در پاریس زندگی می‌کند، هنرمند ازدست‌رفته‌ای است که خود را نقّاش ساختمان معرّفی می‌کند، همسر سابقش در سانحه قطار کشته شده و دخترش احتمالاً از قربانیان خودکشی دسته‌جمعی فرقه معبد خورشید است. مادر همسرش تنها خویش اوست، پیرزن شومی که قدمش قدم مرگ است. در میانه داستان راوی اعتراف می‌کند که از ترس گرفتار شدن در چنبره این نحوست از همسرش جدا می‌شود و به اتاق زیر شیروانی ساختمان پوسیده اریک فرانسوا اشمیت پزشک هشتادوپنج‌ساله فرانسوی که رؤیای برقراری عدالت در سر می‌پروراند، پناه می‌آورد. تنها همدمش سید، تبعیدی دیگری است که او نیز هنرمند است، ساز می‌نوازد و داستانی می‌نویسد که قهرمانش، راوی است. مدتی است که راوی به دختری تبعیدی به نام رعنا پناه داده‌است اما زندگی با رعنا استقلال او را که مهمترین دارایی‌اش است بر باد داده، بنابراین او را به آشپزخانه تبعید می‌کند. راوی

1. Gerard Modal

به سه بیماری مهلک خودویرانگری، وقفه‌های زمانی و بیماری آینه[۳] مبتلاست. این وقفه‌های زمانی، سبب غیرخطی بودن روایت شده و سیر زمانی رویدادها را برهم ریخته‌است بنابراین حوادث داستان از نظر زمانی آشفته است و توالی منطقی ندارد. چندی بعد با ورود غریبه‌ای به نام پروفت نظم طبقه ششم از مدار خود خارج می‌گردد. پروفت قصد جان سید را می‌کند، پس از این حمله هراس مرگ بر طبقه ششم غالب می‌شود. وحشت مرگ، سید را به ترک اتاقش وامی‌دارد. سید، رعنا را به خواست خودِ رعنا و با وساطت راوی با خود می‌برد. رقابت ضمنی و پیچیده راوی و سید و ترجیح رعنا برای ترک راوی، سبب آزردگی خاطر وی می‌شود اما رنجش خاطرش را آشکار نمی‌کند. خلوت شدن طبقه ششم بر ترس او می‌افزاید. تلاش می‌کند تا به وسیله روبرو شدن با پروفت، به این وضع خاتمه دهد اما پروفت تخت اتاق او و تخت اتاق ۱۲ را تخت شیطان می‌نامد. راوی بی‌آنکه تلاشی برای نجات خود کند، در فضایی سراسر هول و هراس به انتظار مرگ می‌نشیند. سرانجام تصمیم می‌گیرد از همسایه‌اش به صاحب‌خانه شکایت کند و به راندن پروفت وادارش کند اما او را مسالمت‌جوتر از آنچه می‌اندیشیده می‌یابد و این‌کار را بیهوده می‌بیند. هنگام بازگشت از نزد صاحب‌خانه پروفت که بالای پله‌ها کمین کرده، او را به قتل می‌رساند. در جهان پس از مرگ دو بازجو مانند نکیر و منکر او را به استناد رمانش (رمانی که خود شرح این بازجویی است)، به جرم خود ویرانگری محاکمه می‌کنند و به‌عنوان مجازات در هیأت سگ صاحب‌خانه به عالم هستی بازمی‌گردانند.

داستان از چندین خط روایی موازی تشکیل شده و خواننده در انتها با کنار هم قرار دادن حوادث، به منطق روایی منظم داستان دست‌می‌یابد. راوی خود را شخصیتی پارانوئید معرفی می‌کند اما برخلاف بیماران پارانوئید، تمام پیش‌بینی‌های بدبینانه‌اش درست از آب درمی‌آیند. بیماری‌های سه‌گانه‌اش روایت او را غیرقابل اعتماد می‌سازد و خواننده در وقوع قطعی حوادث داستان شک می‌کند. در رمان‌هایی که با این تکنیک به تحریر درمی‌آیند، در انتهای داستان، روایت حقیقی آشکار می‌شود اما در این رمان، بسیاری از حوادث در هاله‌ای از ابهام باقی می‌مانند، بنابراین هویت قاتل واقعی آشکار نمی‌گردد. در میانه داستان، نوجوانی به دیدار راوی می‌آید که بسیار به اوشبیه است و این شباهت این احتمال را که نوجوان فرزند راوی است تقویت می‌کند، در جیبش چیزی شبیه به آلت قتّاله پنهان کرده‌است و حالتش مانند کسی است که به قصد کشتن آمده‌است. او این داستان را

نیمه‌تمام می‌گذارد اما پیش از آنکه به دست پروفت کشته شود، تصویر خود را در آینه می‌بیند درحالی‌که آینه‌اش تنها تصویر اشیاءِ بی‌جان را نشان می‌دهد، پس بازتاب تصویر راوی در آینه، مرگ او را (پیش از قتلش به دست پروفت) تأیید می‌کند. در پایان، راوی هنگامی که در جریان بازجویی دستش نزد خواننده رو می‌شود، اعتراف می‌کند که پروفت را به کشتن خود تحریک می‌کرده‌است. ناگهان چهره منفعل و مقهور راوی دگرگون می‌شود. او که تاکنون شخصیتی خنثی از خود به نمایش گذاشته، حالا به عملکرد آگاهانه خود در روابطش با همسایگان اعتراف می‌کند. در این رمان خواننده حضوری فعّال دارد و باید مرحله به مرحله، از داستان رمزگشایی کند زیرا راوی از عمد از بازگو کردن تمام حقیقت خودداری می‌کند. راوی دو شخصیت کاملا متفاوت دارد؛ یک شخصیتش پروفت را به کشتن خود تحریک نموده و شخصیت دیگرش از هراس مرگ دچار تلاطم روحی و روانی گردیده‌است.

طبقه ششم داستان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* مصداق یک جامعه فردگرای بورژوازی است، مدل کوچکی از جهان روبه‌نابودی که افراد رهاشده و بی‌آینده آن در فضایی آشفته و لبریز از هراس دائمی به‌سر می‌برند. بیشتر شخصیت‌های داستان تبعیدیان ایرانی‌اند و هرکدام نماینده یک تیپ ایرانی، اما حضور شخصیت‌هایی از دیگر کشورها با ویژگی‌های روانی مشابه، این گمان را تقویت می‌کند که مقصود از طبقه ششم، جهان امروز است. در نتیجه یأس حاکم بر داستان از نوع شرقی و مختص جامعه ایرانی نیست بلکه هجوم امواج ناامیدی است که جهان را زیر سیطره ویرانی جهان‌گستر خود دارد.

قهرمان رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* و قهرمانان بسیاری از رمان‌های مدرن به ضدقهرمان شباهت دارند. باید گفت رمان بورژوایی در ترسیم قهرمان مثبت ناتوان است. قهرمان رمان مدرن شخصیتی منفعل و سرخورده و مأیوس است زیرا تضادهای جامعه بورژوایی فعالیت خودانگیخته و اراده آزاد او را خدشه‌دار می‌کند و سلطه نیروهای اجتماعی و روند بورژوایی شدن، آرمان هایش را نابود می‌گرداند. لوکاچ در مقاله خود از قول گوته می‌گوید: «رمان باید به آهستگی پیش برود و احساسات قهرمان اصلی باید پیشروی مجموعه را به سوی پایان کند سازد [...] قهرمان رمان باید منفعل باشد، یا دست‌کم زیاد فعال نباشد [...] این انفعال قهرمان رمان از یک‌سو ضرورتی صوری است تا بتوان در پیرامون و در برخورد با او تمامی گستره تصویر جهان را به نمایش گذاشت [...] و از سوی

دیگر یک خصلت ویژه‌ی اساسی رمان بیان می‌شود: ناتوانی رمان بورژوایی در ترسیم قهرمان مثبت» (لوکاچ، ۱۳۸۶ب: ۳۱۵). طبق نظریه گلدمن، رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* متعلق به دوران سرمایه‌داری آزاد است، یعنی روزگاری که جامعه ارزش‌های فردی را ارج می‌نهد اما در حقیقت امکان تکامل آزاد و گسترش و تحقق توانایی‌ها و استعدادهای شخصی افراد را از آنان سلب می‌کند.

۴- مؤلفه‌های قهرمان مسأله‌دار رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*

۴-۱- تعلق به طبقه هنرمندان

قهرمان مسأله‌دار را از طبقه هنرمندان دانسته‌اند. دسته‌ای از افراد در جامعه بورژوایی هنگامی‌که سراسر جامعه زیر سیطره ایدئولوژی سرمایه‌داری است، همچنان به ارزش‌های راستین گرایش دارند. تمام افراد با جامعه همسو می‌شوند ولی تعدادی که معمولاً از قشر هنرمندان یا آفرینشگرانی در همه عرصه‌ها هستند در تعارض با سایرین قرار می‌گیرند: «در صف مقدم این افراد تمامی آفرینندگان، نویسندگان، هنرمندان، فیلسوفان، متکلمان، اشخاص اهل عمل و مانندهایشان جای می‌گیرند که اندیشه و رفتار آنان بیش از هر چیز تابع کیفیت کارشان است بی‌آنکه بتوانند از تأثیر بازار و پذیرش جامعه شیءواره در امان بمانند» (گلدمن، ۱۳۸۱: ۳۷) .

بیشتر شخصیت‌های داستان هنرمندانی هستند که جامعه آنان را به حاشیه رانده‌است. راوی در موسیقی بسیار تواناست و در آواز مهارت دارد، داستان می‌نویسد و دستی در نقاشی دارد. همسایه‌اش سید، کمانچه می‌نوازد و تصنیف و داستان می‌نویسد. علی یکی دیگر از تبعیدیان ساکن طبقه ششم، دستی به قلم دارد و برای سازمانش نشریه می‌نوشته‌است. میلوش جوان اهل چک، ویولون‌سل می‌نوازد و به لطف نوازندگی او در پس‌زمینه داستان همواره صدای موسیقی به گوش می‌رسد. حتی پروفت با آن اندام ورزیده و پلاک نظامی در گردنش، نقاش است هرچند نقاشی‌هایش یادآور سبک نائیف و شبیه به پرده‌های مذهبی است (قاسمی، ۱۳۸۰: ۹۶).

۴-۲- تعارض با معیارهای پذیرفته‌شده جامعه

قهرمان پروبلماتیک از پذیرش معیارهای جامعه سر باز می‌زند. میان او جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، گسستی عمیق و رفع نشدنی وجود دارد (گلدمن، ۱۳۸۱: ۴۴). در داستان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، ساکنان طبقه ششم همگی به نوعی با معیارهای جامعه در تعارض‌اند اما این ویژگی در راوی برجسته‌تر است: «من که کشورم را ترک کرده بودم برای آنکه به همه‌چیز من کار داشتند، حالا احساس می‌کردم نفرین‌شده‌ای هستم که وقتی هم توی قبر بگذارندم به جایی خواهم رفت که به همه‌چیز من کار خواهند داشت» (قاسمی، ۱۳۸۰: ۸۶).

راوی داستان منتقد و مقابله‌گر است. نارضایتی او از جامعه‌اش با ترک وطن و تبعید به پایان نرسیده بلکه تا این سوی دنیا امتداد یافته‌است، هرچند روزگار ناخوشش ربطی به تبعید ندارد و از نوجوانی سوگوار است اما هنگامی که با معیارهای پذیرفته‌شده از در مخالفت درمی‌آید، جان خود را در خطر می‌بیند و به تبعید خودخواسته دست می‌زند: «مدتی بود که اینجا و آنجا هرازگاهی دست خدا از آستین مردان خدا بیرون می‌آمد و سر کسانی را که کافر حربی بودند گوش تا گوش می‌برید و من که از هراس آن دست‌ها خانه پدری را ترک کرده و به پایتخت آمده بودم، آن دست‌ها که در کشور به قدرت رسید، کشور را هم ترک کرده و به اینجا آمدم، اما حالا می‌دیدم که آن دست‌ها روبروی من است، در اتاقی درست چسبیده به اتاق من» (همان: ۹۹).

راوی داستان اصرار دارد خود را فردی ساده و به دور از پیچیدگی‌های جناحی و سیاسی نشان دهد، بنابراین خود را نقاش ساده ساختمان معرفی می‌کند اما روال داستان به‌گونه‌ای است که واژه‌ها بیش از اینکه حقیقت را آشکار کنند سعی در پنهان کردن آن دارند. راوی منتقد و مخالف سیستم حاکم بر جامعه است، به همین دلیل است که به مجازات تضادی که با جامعه خود داشته، کشته‌شدن خود را بعید نمی‌داند: «می‌توانستم فکر کنم نوبت من فرارسیده‌است، این هم فرستاده‌ای است از فرستادگان بیشماری که آن روزها سروکله‌شان در همه شهرها پیدا شده بود» (همان: ۵۹).

تعدد نام‌های ساکنان طبقه ششم نیز نشان می‌دهد که افراد در گیرودار مخالفت با سیاست‌های حاکم بر جامعه خود به پنهان‌کاری محتاطانه دست زده‌اند اما از آنجایی که داستان بر مبنای نوعی دیالوگ پیش می‌رود که تمایل به پنهان کردن حقیقت دارد، از نام‌های مستعار

راوی سخنی به میان نمی‌آید، تنها در یک جای داستان بـه نـام خـود، یـدالله، اشـاره مـی‌کنـد و سرانجام در جهان پس از مرگ به چاپ کتاب خود با نام مستعار متهم می‌گردد.

۴-۳- ناتوانی از حل مشکلاتی که زندگانی و ارزش‌های قهرمـان، او را در برابـر آن قـرار داده‌است.

قهرمان پروبلماتیک وضعیت موجود خود را رضایت‌بخش نمی‌داند. گلدمن معتقد اسـت زنـدگی و ارزش‌های قهرمان پروبلماتیک «او را در برابر مسایل حل‌نشدنی کـه نمـی‌توانـد آگـاهی روشـن و دقیقی از آنها به دست آورد، قرار می‌دهند» (گلـدمن، ۱۳۸۱: ۴۴). سراسـر زنـدگی راویِ داسـتان را مسائل حل‌نشدنی احاطه کرده‌است؛ زنـدگی‌اش کـلاف سـردرگمی اسـت کـه هـیچ امیـدی بـه گشایش گره کور آن نیست، آرزو می‌کند از چارمیخ اقتدار سوزان گذشته رهایی یابد، فقط اقتـدار لحظه بماند و بس، نه گذشته خاطره شود و نه آینده وهم؛ اما گذشته در اقتدار خـود پابرجاسـت. آدم بی‌رؤیایی است که سال‌هاست وجودش به اشغال سایه‌اش درآمده، به بیماری خود ویرانگـری مبتلاست، همواره برخلاف مصلحت خویش عمل می‌کند، بنـابراین نـه تنهـا بـا جامعـه در تضـاد است که با خویشتن نیز می‌جنگد و تا آخر عمر دشمن خود باقی می‌مانـد. در انتهـا نیـز اعتـراف می‌کند در اقدامی شبیه به خودکشی، ذهن پروفت را دستکاری می‌کرده و او را بـه کشـتن خـود تحریک می‌نموده‌است. دلیل اصلی بیشتر این آشفتگی‌هـای روحـی، پایبنـدی او بـه ارزش‌هـایی است که او را به تعارض با جامعه‌اش واداشته‌است.

۴-۴- مخالفت با ارزش‌های مدرن

قهرمان مسأله‌دار با ارزش‌های مدرن مخـالف اسـت و خواهـان بازگردانـدن اصـالت پیشـین ارزش‌هاست (گلدمن، ۱۳۸۱: ۴۵). شوق پنهـان راوی بـه ارزش‌هـای پیشـین، از خـلال بعضـی جمله‌ها مانند توصیف او از زن مدرن ایرانی، به‌خـوبی نمایـان اسـت: «تاریخچـه اختـراع زن مدرن ایرانی بی‌شباهت به تاریخچه اختـراع اتومبیـل نیسـت. بـا ایـن تفـاوت کـه اتومبیـل کالسکه‌ای بود که اول محتوایش عوض شده بود (یعنی اسب‌هـایش را برداشـته بـه‌جـای آن موتور گذاشته بودند) و بعد کم‌کم شکلش متناسب این محتوا شده بـود و زن مـدرن ایرانـی اول شکلش عوض شده بود و بعد، که به دنبال محتوای مناسب افتـاده بـود، کـار بـیخ پیـدا کرده بود [...] می‌خواست در همه تصمیم‌ها شریک باشد اما همه مسـئولیت‌هـا را از مـردش می‌خواست. می‌خواست شخصیتش در نظر دیگران جلوه کند نه جنسیتش اما با جاذبه‌هـای

زنانه‌اش به میدان می‌آمد [...] خواستار اظهار نظر در مباحث جدی بود اما برای داشتن یک نقطه‌نظر جدی کوششی نمی‌کرد» (قاسمی، ۱۳۸۰: ۹۰).

۴-۵- جستجوی ارزش‌های راستین

قهرمان پروبلماتیک همواره در جستجوی ارزش‌های راستین است. «جهان داستان جهانیست تباه، چرا که بازتاب محیط بیگانه گشتهٔ زندگیست، قهرمان داستان تباه است چرا که در این جهان به دنبال یافتن ارزش‌های اصیل می‌گردد» (مصباحی‌پور ایرانیان، ۲۲:۱۳۵۸). ارزش‌هایی که قهرمان رمان در جستجوی آنهاست، به صورت عینی و آشکار در اثر ادبی حضور ندارند. این ارزش‌ها به صورت انتزاعی در ذهن نویسنده موجودند. گلدمن در این‌باره می‌گوید: «منظور از ارزش‌های راستین ارزش‌هایی نیست که منتقد یا خواننده آنها را راستین می‌شمارد، بلکه ارزش‌هایی است که بدون حضور در رمان، مجموعه جهان رمان را سامان می‌دهند. بدیهی است که هر رمانی ارزش‌های راستین ویژه خود را دارد و ارزش‌های هر رمان با رمان دیگر متفاوت است» (گلدمن، ۱۳۸۱: ۲۲). راوی همچنان‌که در جهان پر از تباهی پیرامون خود جویای ارزش‌ها است از بی‌فایده بودن این جستجو نیز آگاه است:

«شبی که در ده «دوست‌محمد» بر آن صفه گلی که از هر سو احاطه در شب و بیابان بود، نشستیم و بهرام نارویی ربابش را برداشت و با زبانی که از آن هیچ درنمی‌یافتم نغمه‌هایی سرداد که جن‌زده و گنگ و تبدار غرقه‌ام کرد در رخوت شبانه ستارگان، حس کردم که مرده‌ام؛ و این صدای جادویی نه از آن خنیاگری بلوچ که صدای نکیر و منکر است که، مهربان و تبدار، نامه اعمال مرا می‌خوانند. یکی به نغمه و یکی به کلام. می‌دیدم که هیچ پرخاشی در میانه نیست؛ نه حتی هیچ سرزنشی. می‌دیدم گناهان مرا می‌شمرند اما نه از سر شماتت. همه‌اش به دلسوزی که پایش اگر لغزید، لغزید اما نه از سر پستی. که خطایی اگر رفت، رفت اما نه از سر اختیار.

چه سبکبار شده بودم آن شب. «می‌گفتم پس این است مرگ این حلاوت در کمین؟» آه که چه تصوری از این شب داشتم عاقبت چه از کار درآمد» (قاسمی، ۱۳۸۰: ۱۹).

۴-۶- قهرمان بی آینده

قهرمان پروبلماتیک فردی بی‌آینده است (گلدمن، ۱۳۸۱: ۴۵). راوی *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* نیز آدم بی‌رؤیایی است که هیچ آینده‌ای ندارد. آینده برای او چیزی جز وهم نیست.

هرچه هست گذشته است و بس: «این گذشته است که شب می‌خزد زیر شمدت. پشت می‌کنی می‌بینی روبروی توست. سر در بالش فرو می‌کنی می‌بینی میان بالش توست. مثل سایه است و از آن بدتر. سایه، نور که نباشد، دیگر نیست. اما «گذشته» در خموشی و ظلمت با توست» (قاسمی، ۱۳۸۰: ۱۵۱).

راوی سرانجام از جستجوی پروبلماتیک خود دست می‌کشد. این نه به معنی پذیرفتن جهان پیرامون خود است و نه به معنی دست کشیدن از ارزش‌های راستین، او سرانجام به شکست محکوم می‌شود. این حالتی است که لوکاچ از آن به خود بازدارندگی یا پختگی مردانه یاد می‌کند (گلدمن، ۱۳۸۱: ۲۴). از دید لوکاچ شکست قهرمان پروبلماتیک سه نوع رمان را متمایز می‌کند: رمان ایده‌آلیسم انتزاعی، با قهرمانانی چون دن‌کیشوت که می‌خواهند با آگاهی محدودشان آرمان خود را به واقعیت تحمیل کنند، مشخص می‌شود. رمان روانشناختی پندارزدایی که قهرمان به دلیل آگاهی گسترده خود توانایی همرنگی با جامعه را ندارد و آخرین الگو، رمان آموزشی است که قهرمان، گسست میان آرمان ذهنی و واقعیت عینی را نپذیرفته اما سرشت این گسست و امکان‌ناپذیری رفع آن را دریافته بنابراین در عین حفظ آرمان خود درمی‌یابد که تحقق آن در جهان امکان‌ناپذیر است.

۵- شخصیت تیپیک قهرمان مسأله‌دار

قهرمان مسأله‌دار شخصیت آشنای ادبیات معاصر با حضور خود در رمان‌های فارسی، منشاء آفرینش تیپ جدیدی به نام داغ‌خورده گردیده‌است و تیپ داغ‌خورده نیز علت پیدایش تیپ اسیر احساس کهتری است. بوریس ساچکوف[1] درباره ظهور تیپ در ادبیات می‌گوید: «اصل رئالیستی تیپ‌بندی مستلزم پی‌جویی علیتی است که در قلمرو پدیده‌های اجتماعی وجود دارد. ازآنجاکه زندگی انسان و حیات جامعه، موضوع اصلی یک اثر، دنیای درونی قهرمان و مجموعه ویژگی‌های فردی او را تشکیل می‌دهد و ما آنها را شخصیت می‌نامیم، نویسنده رئالیست نیز آنها را به‌عنوان محصول شرایط متعدد ولی معینی مورد بررسی و توصیف قرارمی‌دهد که با سرنوشت شخصی قهرمان، یک رابطه علی و معلولی به وجود می‌آورند. بنابراین هر شخصیت تیپیک یا نمونه‌وار به نوعی مشتقی است از نیروهای اجتماعی. شخصیت تیپیک قهرمان، مجموعه ویژگی‌های تعیین‌کننده عمده محیطی است که خود قهرمان محصول آن است و از طریق او و سرنوشت مشخص اوست که ویژگی‌های آن محیط آشکارا نمایانده می‌شود» (۱۳۶۲: ۲۱).

1. Boris Suchkov

۵-۱- تیپ شخصیتی داغ‌خورده

نخستین‌بار اروینگ گافمن[1] جامعه‌شناس کانادایی از مفهوم داغ‌ننگ در حوزه جامعه‌شناسی سخن گفت. وی از پیروان نظریه کنش متقابل نمادین و از دانشمندان بنام مکتب شیکاگو است. این مکتب یکی از تازه‌ترین دیدگاه‌های جامعه‌شناسی معاصر است که به بررسی رفتار انسان و رابطه فرد با جامعه می‌پردازد. یکی از مناقشه‌برانگیزترین مفاهیم مطرح‌شده در این مکتب، مفهوم «خود» می‌باشد که کانون بحث نظریه‌پردازان این مکتب است. گافمن با وام گرفتن مفاهیم مربوط به حوزه تئاتر در کتابی به نام *نمود خود در زندگی روزمره*[2]، نظریه نمایشی خود را ابداع و ارائه نمود و تأثیر شگرفی بر جریان این مکتب نهاد. نظریه نمایشی گافمن در واقع شرح استعاری کنش متقابل انسان‌ها در صحنه روابط اجتماعی است. به نظر گافمن انسان‌ها مانند بازیگران تئاتر در صحنه روابط اجتماعی چنان نقش بازی می‌کنند که مناسب‌ترین تأثیر را روی مخاطبان یا تماشاگرانشان بگذارند. بر طبق این نظریه، «افراد بیشتر اوقات زندگی یا در حال نمایش هستند یا در حال آماده‌شدن برای نمایش. وقتی‌که انسان در مقابل دیگران حاضر می‌شود، معمولاً دلایل کافی وجود دارد که کنشش را طوری طراحی کند که برداشتی مطابق با منفعت شخصی خویش از خودش به دیگران منتقل کند» (گافمن، ۱۳۹۱: ۱۴). «گافمن چنین می‌پنداشت که افراد در هنگام کنش متقابل می‌کوشند جنبه‌ای از خود را نمایش دهند که مورد پذیرش دیگران باشد... کنشگران امیدوارند که خودی را به حضار نشان می‌دهند به اندازه‌ای نیرومند باشد که آنها را به همان‌سان که خودشان می‌خواهند نمایش دهد [...] او می‌گوید از آنجا که بیشتر انسان‌ها می‌کوشند تا تصویری آرمانی از خودشان را در جلوی صحنه به نمایش گذارند، به‌ناگزیر احساس می‌کنند که ضمن اجرای نقش باید چیزهایی را پنهان نمایند» (ریتز، ۱۳۸۴: ۲۹۲-۲۹۳).

این نظریه موجی از انتقادات را برانگیخت زیرا بیان استعاری گافمن در تشبیه جامعه به صحنه نمایش، عنصر هویت را کم داشت و تعریف جامعی از هویت ارائه نمی‌داد. بنابراین گافمن در نظریه تازه خود مفهوم هویت را مطرح ساخت و طبقه‌بندی تازه‌ای از آن عرضه کرد. او آنچه یک شخص باید باشد را هویت اجتماعی بالقوه و آن‌چیزی که واقعاً هست را هویت اجتماعی بالفعل نامید. به زعم گافمن شکاف میان این دو هویت، به داغ‌ننگ منجر می‌گردد (گافمن، ۱۳۹۲: ۱۸).

1. Erving Goffman
2.The Presentation of Self in Everyday Life

داغ‌ننگ به معنی صفات و ویژگی‌های رسواکننده و ننگ‌آوری است که گریبانگیر بعضی از افراد جامعه می‌شود. این اصطلاح نخستین‌بار توسط یونانیان در اشاره به علائم بدنی که به‌عنوان مجازات بر روی بدن مجرمان ایجاد می‌گردید به‌کار برده شد (همان: ۱۶). گافمن به مطالعه پیرامون داغ‌ننگ و تأثیر آن بر هویت فرد پرداخت و کتابی با همین نام نگاشت و بر این اساس مفاهیم تازه‌ای در حوزه انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی ارائه کرد. از نظر او افراد در جامعه نقش‌هایی برعهده دارند. جامعه با ابزارهای خاص خود افراد را دسته‌بندی می‌کند و مجموعه صفاتی که عادی و پسندیده است برای هرکدام تثبیت می‌نماید. بر پایه این صفات و ویژگی‌ها، هویت اجتماعی بالقوه‌ای برای هر فرد پیش‌بینی می‌گردد و براساس این پیش‌بینی انتظاراتی هنجارمند از افراد وجود دارد. اگر این چشم‌داشت‌ها به نحو مطلوبی برآورده نشوند میان هویت بالفعل و هویت اجتماعی بالقوه فرد شکافی ایجاد می‌گردد که او را از فردی عادی به فردی ناقص و بی‌ارزش تقلیل می‌دهد. این داغ‌ننگ که بر اثر تفاوت فرد با انتظارات مورد بحث پیش می‌آید به ایدئولوژی خاصی منجر می‌گردد که پست‌بودن او را تأیید و تبیین می‌کند و فرصت‌های زیستی او را در جامعه کاهش می‌دهد (همان: ۱۷).

تیپ شخصیتی داغ‌خورده در حقیقت جلوه دیگری از قهرمان پروبلماتیک است که هویت حقیقی‌اش با هویتی که از سوی جامعه بر او تحمیل گردیده، همسو نمی‌باشد. این شکاف عمیق موجبات طردشدگی او را فراهم می‌کند. راوی داستان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* قهرمانی پروبلماتیک است که به دلیل مخالفت با هنجارهای پذیرفته‌شده جامعه خود، داغ‌ننگ متفاوت‌بودگی و سپس تبعید بر پیشانی دارد. طبقه ششم داستان، اساساً قلمرو داغ‌خوردگان است. بیشتر این افراد با معیارهای حاکم بر جامعه خود همخوانی ندارند بنابراین از امتیاز عادی بودن برخوردار نیستند. این همان گسست رفع‌نشدنی میان قهرمان و جهان در ادبیات دیالکتیکی است. داغ‌ننگ، هستی مستقل و بنیان ذاتی ندارد بلکه دامنه مفهوم آن در هر جامعه‌ای متناسب با زاویه دید حاکم بر جامعه، نهادهای قدرت، دستگاه هنجارساز و نظام ارزشی آن جامعه متغیر است. داغ‌ننگ دگراندیشی و متفاوت‌بودگی راوی، ناشی از شکاف میان ارزش‌های او و زاویه دید حاکم بر جامعه است.

سیر داستان همنوایی شبانه به‌گونه‌ای است که به نظر می‌رسد مشکل راوی جهانی است و ربطی به اقلیم خاصی ندارد، اما حقیقت گویای داستان این است که تفکر قالبی جامعه از طریق سرکوب هویت فردی و عناصر متفاوت‌بودگی، ویژگی‌های فردی راوی را به معضلی اجتماعی تقلیل داده و منجر به پیدایش هویت داغ‌خورده در او گردیده‌است. راوی به فرانسه مهاجرت

کرده اما این مهاجرت در پایگاه اجتماعی او تغییری ایجاد نکرده، زیرا داغ‌ننگ به ویژگی مادام‌العمر او تبدیل شده‌است. بنابراین او در تمام موقعیت‌های اجتماعی‌اش، نقش داغ‌خورده را بازی می‌کند و با اینکه پایبندی‌اش به نظام ارزشی جامعه‌ای که اکنون در آن زندگی می‌کند، صلاحیت برخورداری از امتیازات عادی بودن را برایش فراهم گردانیده‌است، گذشته‌اش همچنان او را در تضاد با آدم‌های عادی قرار می‌دهد. داغ‌ننگ به‌تدریج جسم او را نیز آلوده خود کرده‌است، راوی به لحاظ جسمی و روانی، معایب ننگینی دارد که باید از چشم دیگران پنهان بمانند. هرچند حال نابسامان او و بعضی از بیماری‌هایش مانند بیماری آینه به سال‌های نوجوانی و شکست عشقی او در آن سال‌ها مربوط است، اما بیماری‌های متعددش مانند وقفه‌های زمانی، خودویرانگری و پارانویا زاییده شرایط دشوار و آشفتگی‌های روحی و روانی اوست. احساس گناهی که در ناخوداگاه اوست نیز نتیجه داغ‌ننگی است که بر پیشانی دارد. راوی، گابیک، سگ سیاه صاحب‌خانه را صورت مسخ‌شده گناهکارانی می‌داند که هربار با نامی در جسم سگ حلول می‌کنند و سرانجام خودش به کیفر گناهی نامعلوم، در جسم سگ صاحب‌خانه حلول می‌کند.

گونه شخصیتی داغ‌خورده با شکست‌ها و ناکامی‌هایش، منشاء پیدایش تیپ تازه‌ای به نام اسیر احساس کهتری در ادبیات معاصر گردیده‌است. نمونه‌هایی از این تیپ را می‌توان در رمان‌هایی چون *بوف کور* از هدایت، *سمفونی مردگان* از معروفی، *سنگی بر گوری* از آل‌احمد، *آشغال‌دونی* از ساعدی و غیره مشاهده نمود. احساس کهتری پیامد اجتناب‌ناپذیر آسیب اجتماعی داغ‌ننگ است.

۵-۲- تیپ شخصیتی اسیراحساس کهتری

سال‌هاست که از احساس کهتری با نام‌های مختلف و الفاظ و اصطلاحات گوناگون یاد می‌شود، اما آلفرد آدلر[1]، روانشناس برجسته اتریشی، نخستین کسی است که به‌طورمنسجم و علمی به احساس کهتری پرداخت و آن را اساس نظریه خود قرار داد و انگیزه اصلی رفتار غیرعادی بشر را در این نظریه جستجو کرد. به نظر این دانشمند «چنین احساسی یا به تعبیر دیگر چنین عقده یا گرهی بر حسب موارد گوناگون، سرچشمه رفتارها و کردارهای متعدد و متنوعی است» (منصور، ۱۳۶۹: ۳۳).

احساس کهتری نقطه مقابل عزت‌نفس است. هرفرد در زندگی تمایل به حفظ خویشتن و برتری بر دیگران دارد، هرچیز که تعادل لازم برای حفظ تمامیت وجود و خودنگهداری را درهم

1.Alfred Adler

بشکند، عامل ایجاد احساس کهتری است. آدلر عواملی چون خانواده، محیط اجتماعی، آسیب‌هایی چون فقر و بیکاری، بیماری و نقص عضو، مشکلات روحی و روانی و ویژگی‌های غیرعادی و انگ‌های تحقیرآمیزی که بنا به دلایلی به افراد نسبت داده می‌شود را سرچشمه احساس کهتری می‌داند. او معتقد است که افراد پس از این احساس، علیه کهتری خود مبارزه می‌کنند. از دیدگاه آدلر، تلاش برای فائق آمدن بر ضعف‌ها در جهت رفع احساس کهتری، انگیزه بسیار گرانبهایی است که فرد را به موفقیت‌های بزرگ می‌رساند، اما اگر تلاش برای جبران احساس کهتری به شکست منتهی شود، به صورت یک مانع عمل می‌کند و به عقده حقارت تبدیل می‌گردد (همان: ۲۳).

گاهی شخص دچاراحساس کهتری، اسیر برتری‌جویی افراطی یا کمال‌گرایی می‌شود. سید، همسایه راوی که به‌شدت تلاش می‌کند ناکامی‌ها و نارسایی‌هایش را به طریقی جبران کند و در نظم ازدست‌رفته زندگی خود تعادلی ایجاد نماید، شخصیتی کمال‌گراست. این برتری‌جویی به جاه‌طلبی نابهنجار و میل به تسلط بر دیگران و بهره‌کشی از آنان منتهی می‌گردد: «اما در پس همه این شاخه به شاخه رفتن‌ها یک چیز بود که هیچ‌گاه عوض نمی‌شد: عظمت‌طلبی بی‌حد و مرز او. حقارت در روح سید جایی نداشت. از هرچیز کوچک، کار کوچک، درآمد کوچک، تبار کوچک و، در یک کلام، از هرچه که در آن نشانه عظمت نبود نفرت داشت. هر آدم وطن‌پرستی او را می‌دید به خود می‌گفت: «وطن ار چنین رئیسی داشت، این وطن مگر چه کم می‌داشت؟» او عظمت را نه فقط در خود که در همه‌کس می‌دید و نه فقط برای خود، که برای همه‌کس می‌خواست. با این حساب طبیعی بود مرا که یک نقاش ساده ساختمان بودم به دیگران بزرگترین نقاش وطن معرفی کند و خودش را که از اهالی قم بود، به لهجه فرانسویانی که «ر» را «غ » تلفظ می‌کنند متولد «رم»!

این‌طور بود که روزی که ملّیتش را عوض کرد بر خود نام الکساندر نهاد؛ رفته‌رفته هم در ماترک پدری شجره‌نامه‌ای پیدا کرد که نشان می‌داد اجدادش از اهالی شریف ایتالیا بودند» (قاسمی، ۱۳۸۰: ۳۲-۳۳).

اما درباره راوی وضع به گونه دیگری است. شکست‌ها و ناکامی‌هایی که از نوجوانی با او بوده، محیط نابسامان اجتماعی، برچسب‌های سیاسی و انگ‌های تحقیرآمیز، زندگی او را به قهقرا کشانیده، او تمام قابلیت‌ها و استعدادهای خود را نادیده می‌گیرد. از تعریفی که او از خود ارائه می‌دهد، نمی‌توان به حقیقت هستی او پی‌برد. آدلر معتقد است که شخص اسیر احساس کهتری همواره خود را از دیگران پایین‌تر می‌بیند و استعدادهای خود را انکار می‌کند. دلیل این انکار و

سرکوب همان حس حقارتی است که بر وجودش پنجه افکنده‌است. راوی خود را نقاش ساده ساختمان معرفی می‌کند، (هرچند هیچ کجای داستان نشانه‌ای از اشتغال او به این حرفه نمی‌بینیم) اما در ادامه از نشست‌وبرخاست و معاشرتش با سفیر ایتالیا و رایزن فرهنگی هند و بزرگان دیگر سخن می‌گوید (همان: ۱۲۵). زیرا او درواقع نویسنده‌ای توانا و نقاش و موسیقیدانی بزرگ است. دلیل این خودخوارانگاری چیزی شبیه تواضع و از جنس افتادگی نیست، روشی که راوی برای برقراری تعادل در نظم فروپاشیده زندگی خود برمی‌گزیند، ستیزه‌جویانه و ویرانگر است. آدلر معتقد است گاهی فردِ دچارِ حس حقارت، تلاش می‌کند انتقام ناکامی‌هایش را از هرچه می‌تواند، بگیرد. این جبران تهاجمی گاهی شکل شوم و حزن‌انگیزی به خود می‌گیرد و فرد، دست به خودکشی می‌زند. راوی که از ابتدای داستان، خود را شخصی ترسو معرفی می‌کند، جسارت خودکشی ندارد بنابراین انتقام از خود را به دیگری وامی‌گذارد، درانتهای داستان، خواننده با اعتراف تکان‌دهنده راوی به دستکاری ذهن پروفت و تحریک او به قتل خود مواجه می‌گردد (همان: ۲۰۱). اینکه چرا راوی خودویرانگر چنین دسیسه‌ای علیه خود چیده، معمایی است که خواننده، خود باید رمزگشایی کند: راوی داستان، نمونه تیپ تحقیرشده‌ای است که سرانجام، ناکامی و احساس حقارت او را ازپای‌درمی‌آورد.

۶- نتیجه‌گیری

یکی از اصول بنیادین اندیشه دیالکتیکی، تأکید بر نقش عوامل اقتصادی و اجتماعی در آفرینش‌های هنری و ادبی است. مطابق اندیشه دیالکتیکی، هر مرحله از تاریخِ اجتماعی با یک صورت ادبی همراه است، رمان نیز صورت ادبی عصر سرمایه‌داری است. نخستین بار لوکاچ از پیدایش یک نوع ادبی معین بر مبنای تحوّلات اجتماعی و تاریخی سخن گفت. رمان مورد نظر لوکاچ با قهرمانی توصیف می‌شود که او را قهرمان پروبلماتیک یا مسأله‌دار می‌نامند. رمان، سرگذشت جستجوی تباه و بیهوده است و ماهیتی دیالکتیکی دارد، زیرا در آن از یک سو قهرمان و جهان در تباهی و بی‌حاصلی همانندند و از سوی دیگر گسستی عمیق و رفع‌ناشدنی میان آنها فاصله می‌اندازد. پس از لوکاچ، گلدمن، جدایی میان قهرمان و جهان را بر زمینه‌ای دیالکتیکی شرح می‌دهد. از نظر او انسان، جهان پیرامون خویش را همواره زیرورو می‌کند تا برای درک حقیقت پاسخی معنادار بیابد. این ساخت‌شکنی و ساخت‌آفرینی جریانی دیالکتیکی است که در رمان بازتاب می‌یابد. به نظر گلدمن، رمان، سرگذشت جستجوی تباهِ ارزش‌های راستین در جهان ناراستین است. این نوع ادبی با گسست رفع نشدنی میان قهرمان و جهان

مشخص می‌شود. در ایران، رمان در ابتدای قرن حاضر، به قالب ادبی برتر تبدیل گردید. این قالب جدید، تحت‌تأثیر ادبیات غرب در ایران رواج یافت. قهرمان این فرم تازه ادبی با قهرمانان ادبیات کهن تفاوت بنیادین داشت و روایتگر زندگی فرد بر بستر دگرگونی‌های اجتماعی بود. با تکوین این شکل تازه ادبی و بازتاب آگاهانه تحوّلات اقتصادی و اجتماعی و سیاسی در آن، به‌تدریج این قهرمان ضمن حفظ استقلال هویت شرقی خود، به قهرمان پروبلماتیک یا مسأله‌دار شباهت یافت و رمان ایرانی را محمل مناسبی برای پذیرش مضامین تازه گردانید. قهرمان پروبلماتیک شخصیتی بی‌آینده، معترض و مخالف جامعه است. وجودش امکان ناپذیریِ پیوندِ فرد و جامعه را به اثبات می‌رساند. زاویه دید حاکم بر جامعه، با به‌حاشیه‌راندن قهرمان پروبلماتیک و نهادن داغ‌ننگِ متفاوت‌بودگی بر پیشانی او، سبب پیدایش تیپ تازه‌ای به نام داغ‌خورده در ادبیات شد و ناکامی‌های تیپ داغ‌خورده، ظهور تیپ دیگری به نام تیپ اسیر احساس کهتری را سبب گردید. بنابراین قهرمان پروبلماتیک همچون منشوری که هر بار فروغی از آن متجلی می‌شود، در یک ارتباط علی-معلولی، منشأ پیدایش تیپ‌های تازه در ادبیات داستانی معاصر گردید. رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، اثر رضا قاسمی، در این پژوهش از این منظر مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است. قهرمان پروبلماتیک رمان قهرمانی بی‌آینده و بی‌آرمان است که با ارزش‌های جامعه خود در تعارض است، به تبعید تن داده و به زندگی سایه‌وار و لبریز از یأس و سکون خو کرده، به دلیل تعارض با ارزش‌ها او مصداق بارز تیپ داغ‌خورده است. داغ‌ننگ بر زوایای وجودش چنگ انداخته و او را به نمونه آشکار تیپ احساس کهتری تبدیل نموده‌است.

پی‌نوشت

۱- با به قدرت رسیدن کلیسا و به دست گرفتن هدایت جریان‌های فکری و ادبی توسط روحانیون، فعالیت‌های علمی و فرهنگی رو به افول نهاد و میراث ادبی چشمگیری جز متون مذهبی و آثاری با رنگ و بوی مسیحی از این عهد بر جای نماند. هرچند بزرگانی چون دانته و بوکاچیو در این عصر درخشیدند اما نظریه‌پردازان، حماسه عهد باستان را در تقابل با رمان به‌عنوان نثر مدرن قرار می‌دهند و آثار ادبی سده‌های میانه را نادیده می‌گیرند.

۲- قهرمان را به دلیل تقلای بیهوده برای جستجوی ارزش‌ها و عدم سازگاری با جماعت و عرف، دیوانه یا جنایتکار نامیده‌است.

۳- راوی نمی‌تواند تصویر خود را در آینه ببیند.

منابع

آتش‌برآب، ح. ۱۳۹۵. «قهرمان چیستایی در جستجوی خویش». *مجله نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۳(۱۷): ۱۵-۲۸.

ایگلتون، ت. ۱۳۸۳. *مارکسیسم و نقد ادبی*، ترجمه ا. معصوم‌بیگی. تهران: دیگر.

ایوتادیه، ژ. ۱۳۹۶. «جامعه‌شناسی ادبیات و بنیانگذاران آن». *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه م.ج. پوینده. تهران: چشمه. ۷۸-۱۱۹.

اسکویی، ن. ۱۳۹۸. «واکاوی مؤلفه‌های ادبیات مهاجرت در رمان‌های همنوایی شبانه ارکستر چوبها». *مجله زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج*، (۳۹): ۲۴-۴۶.

حسن‌زاده، م.ع. و رضویان، ر.۱۳۹۰.«قهرمان مسأله‌دار در رمان‌های مدیر مدرسه و سووشون». *مجله پژوهش‌های ادب عرفانی*، (۱۷): ۱۲۵-۱۴۶.

حسن‌لی،ک. و جوشکی، ط. ۱۳۸۹. «بررسی کارکرد راوی و شیوه روایتگری در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها». *نشریه ادب پژوهی*، (۱۲): ۳۱-۵۱.

حسن‌لی، ک. و پیرصوفی‌املشی، ز. ۱۳۹۶. «بررسی انتقادی مقالات علمی پژوهشی با موضوع شخصیت و شخصیت پردازی در ادبیات داستانی». *فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی*، سال دهم (۳۹): ۱۰۰-۶۱.

حیدری‌آبکنار، غ. ۱۳۹۰. *پست‌مدرنیسم در آثار متأخر با تکیه بر داستان‌های همنوایی شبانه ارکستر چوبها، دوباره از همان خیابانها و دیوان سومنات*، پایان‌نامه ارشناسی ارشد ادبیات فارسی. دانشگاه سمنان.

دقیقیان، ش.۱۳۷۱. *منشاء شخصیت در ادبیات داستانی*، ناشر نویسنده.

رنجبر، م. ۱۳۹۷م. «تحلیل رئالیسم انتقادی شخصیت پروبلماتیک در رمان زیبا صدایم کن». *نشریه نقد و نظریه ادبی*، (۲): ۷۰-۹۰.

ریتزر، ج. ۱۳۸۴. *نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمه م. ثلاثی. تهران: علمی.

زیما، پ. ۱۳۸۱. «جامعه‌شناسی رمان از نظرگاه گلدمن». *جامعه، فرهنگ، ادبیات*، ترجمه م.ج. پوینده. تهران: چشمه. ۱۲۵-۱۳۵.

زیما، پ. ۱۳۹۶. «جامعه‌شناسی رمان از دیدگاه یان‌وات، لوکاچ، ماشری، گلدمن، باختین». *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه م.ج. پوینده. تهران: چشمه. ۱۳۸-۱۷۷.

ساچکوف، ب. ۱۳۶۲. *تاریخ رئالیسم*، ترجمه م. فرامرزی. تهران: تندر.

شمیسا، س. و ولی‌پورهفشجانی، ش. ۱۳۸۶. «نگاهی به آرای جورج لوکاچ در زمینه نقد مارکسیستی». *مجله دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان*، (۲۰): ۸۷-۹۸.

فراروتی، ف.۱۳۸۶. «لوکاچ، گلدمن و جامعه‌شناسی رمان». *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه م.ج. پوینده. تهران: چشمه. ۱۹۸-۲۰۴.

قاسمی، ر. ۱۳۸۰. *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، تهران: نیلوفر.

کلنر، د. ۱۳۸۲. «فردریک جیمسون: نظریه‌پرداز متون فرهنگی». *مجله کتاب ماه علوم اجتماعی*، ترجمه ن. زحمتی. سال هفتم(۷۹): ۹۸-۱۰۰.

گافمن، ا. ۱۳۹۱. *نمود خود در زندگی روزمره*، ترجمه م. کیانپور. تهران: مرکز.

گافمن، ا. ۱۳۹۲. *داغ‌ننگ*، ترجمه م. کیانپور. تهران: مرکز.

گلدمن، ل. ۱۳۸۱. *جامعه‌شناسی ادبیات؛ دفاع از جامعه‌شناسی رمان*، ترجمه م.ج. پوینده. تهران: چشمه.

لوکاچ، ج. ۱۳۸۶الف. «آرمان هنر خودآگاهی نوع بشر است». *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه م.ج. پوینده. تهران: چشمه. ۳۶۴-۵۳۸.

لوکاچ، ج. ۱۳۸۶ب. «درباره‌ی رمان». *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، م.ج. پوینده. تهران: چشمه. ۳۰۸-۳۲۵.

لوکاچ، ج. ۱۳۹۲. *جامعه‌شناسی رمان*، ترجمه م.ج. پوینده تهران: ماهی.

مصباحی‌پور ایرانیان، ج. ۱۳۵۸. *واقعیت اجتماعی و جهان داستان*، تهران: امیرکبیر.

منصور، م. ۱۳۶۹. *احساس کهتری*، تهران: دانشگاه تهران.

مودال، ژ. ۱۳۹۹. «زیر بام‌های پاریس»، *دوات*. بازیابی در http://www.rezaghassemi.com

میرعابدینی، ح. ۱۳۸۷. *صد سال داستان نویسی ایران*، ج۱. تهران: چشمه.

نعیر، س. ۱۳۸۱. «صورت و فاعل در آفرینش فرهنگی». *جامعه، فرهنگ، ادبیات*، ترجمه م.ج. پوینده. تهران: چشمه. ۷۰-۸۸.

هورش،م. ۱۳۸۹. «سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها». *مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان*. (۵۸): ۱۴۹-۱۶۸.

روش استناد به این مقاله:

خواجوی‌راد، ر.؛ شایان‌سرشت، ا.؛ بهنام‌فر، م. و محمدی، ا. ۱۴۰۰. «نقش نگرش دیالکتیکی در پیدایش گونه‌های شخصیتی تازه در رمان فارسی (با رویکرد به رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*)». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۱۱۹-۱۴۲.
DOI:10.22124/naqd.2021.14837.1868

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.

DOI:10.22124/naqd.2021.19357.2198
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.19.9
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
صفحات ۱۴۳-۱۶۶

نقد و نظریه ادبی
سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲
مقاله پژوهشی

ظهور سوژه سیاسی و پدیدارشدن زیبایی‌شناسی زندان با تأکید بر شعر شاملو

مهیلا رضایی فومنی [۱*] حسام ضیایی [۲] مهرعلی یزدان‌پناه [۳]

چکیده

حبسیه گونه‌ای از شعر است که شاعر آن را در زندان می‌سراید و تجربه خود را از محصوریت و شکنجه تبدیل به تجربه‌های هنری می‌کند؛ اما نوع بازنمایی زندان در شعر حبسیه‌سرایان پیشامدرن و مدرن یکی نیست. شاعر حبسیه‌سرای پیشامدرن بیشتر تقدیرگرا است و وضعیت موجود را یک وضعیت تقدیرشده می‌داند. بنابراین عاملیّت خود را در توصیف همین وضعیت‌ها خلاصه می‌کند. اگرچه حبسیه از هر نوعی که باشد، جزو ادبیات اعتراضی است، اما تنها در شعر معاصر است که حبسیه با انسان سیاسی همراه می‌شود. مفهوم زندان در شعر معاصر با دلالت‌های گفتمانی و گسست‌های گفتمانی به شکلی دیگرگونه آشکار شده است. چنان‌که با شکل‌گیری دولت ملی و تولد زندان در جهان مدرن، مفهوم زندان از امری دینی و فردی تبدیل به امر سیاسی می‌شود. تاریخ تحول نهاد زندان در دولت مدرن با گفتمان‌سازی مفهوم زندان در شعر معاصر ارتباط دارد. مهم‌ترین فرض پژوهشی این مقاله این است که پدیدار شدن تاریخی سوژه سیاسی سبب پدیدار شدن زیبایی‌شناسی زندان شده‌است. بنابراین این مقاله با رویکرد تبارشناختی دو مسئله را دنبال کرده‌است: ارتباط تاریخی تحولات نهاد زندان در ایران عصر مدرن و بازنمایی تصورات و استعاره‌های زندان در شعر شاملو به‌عنوان نمونه‌ای از شاعران مخالف‌خوان. هرقدر نهاد زندان در دولت‌های مدرن گسترده‌تر و پیچیده‌تر باشد، استعارات زندان از حبسیه‌سرایی در ادبیات اعتراضی سرریز می‌شود. در شعر شاملو ادبیات اعتراضی با سوژگی شاعر ارتباط دارد. او مفاهیم زندان را محدود به حبسیه نمی‌کند؛ بلکه استعارات زندان را با سمبولیسم اجتماعی پیوند می‌زند. به‌عبارت‌دیگر در شعر شاملو مفهوم آزادی به شکل پیچیده‌ای استعارات زندان را در شعرهای غیر حبسیه هم گسترش داده‌است.

واژگان کلیدی: ادبیات زندان، سوژگی، سوژه سیاسی، زیبایی‌شناسی زندان، ادبیات اعتراضی، احمد شاملو.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی قائم‌شهر، ایران. (نویسنده مسئول)
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی قائم‌شهر، ایران.
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد قائم‌شهر، ایران.

* mohila2000@gmail.com
ziaee.hesam@gmail.com
dryazdanpanah1379@yahoo.cor

۱- مقدمه

مفهوم زندان، مفهومی عمومی با استعارات و تداعی‌های فراوان است که هر انسانی به‌گونه‌ای درباره آن می‌اندیشد؛ زیرا بدن و ذهن هر روز این مفهوم را به‌شکل تجربی، انتزاعی و استعاری درک می‌کند. با وام‌گیری از تعبیر کوچش، در صورت‌بندی استعاره‌ها، می‌توان گفت زندان به‌مثابه یک استعاره، بسیاری از استعاره‌های متعارف را می‌سازد. هم پرکاربرد است هم به‌شکل کلیشه‌ای به‌کار می‌رود (کوچش، ۱۳۹۶: ۶۳) جهان پر از نشانه‌هایی است که با استعاره زندان رابطه دارد. چنان‌که گزاره «بدن زندان روح است» در بسیاری از اسطوره‌ها و ادیان یک حکم مکرر است.

یکی از نمادین‌ترین پرونده‌های مجازات و کیفر که مفهوم زندان را به شکل فلسفی، اجتماعی و فردی بازنمایی می‌کند، پرونده فیلسوف معروف یونان «سقراط» است. در این رخداد، سقراط به‌مثابه سوژه آگاه دست به انتخابی وجودگرایانه می‌زند. همین انتخاب است که تاریخ فلسفه را به تاریخ سوژگی مربوط می‌سازد. شهر آتن یکی از مشهورترین شهرهای جهان است که مفهوم «پولیس» را پرورش داده‌است. مفهوم پولیس درواقع رابطه فرد را با انتخاب، مداخله و تصمیم برای سیاسی‌بودن مشخص می‌کند. بنابراین سوژه سیاسی زمانی آغاز می‌شود که پولیس تشکیل شود. آتن در قرن ششم قبل از میلاد تشکیلات جزائی پیچیده‌ای داشت؛ یکی از آن تشکیلات معروف به تشکیلات یازده بود (موریس و روتمن، ۱۳۹۰: ۳۷). وقتی که در سال ۳۹۹ پ.م. سقراط را به اتهام تباهکاری و به فساد کشاندن افکار جوانان شهر در پذیرفتن خدایان جدید و رد خدایان قدیم بازداشت کردند، دادگاهی تشکیل شد. دفاع طولانی معروف سقراط را افلاطون در رساله پرسش و پاسخ «آپولوژی» (خطابه دفاعیه) ثبت کرده‌است. بیش از ۳۰۰ تن از اعضای هیأت منصفه او را مرتد و تبهکار خواندند و محکومش کردند، ولی او را در انتخاب کیفر آزاد گذاشتند. سقراط مرگ را برگزید. عده‌ای برآشفتند و مجازات مرگ را رد کردند. اما سقراط زندان را با صراحت تمام نپذیرفت. راه‌هایی که سقراط مخیّر به انتخاب آنها بود عبارت بودند از: زندان، جریمه نقدی و تبعید. در آن دوره هر کسی نمی‌توانست جریمه نقدی بپردازد به زندان می‌رفت و تا وقتی توانایی پرداخت نمی‌یافت در حبس می‌ماند (همان: ۳۶). همین قوانین سفت و سخت بود که باعث می‌شد «اندیشه آتنی» به زندان و استعاره‌هایش فکر کند. چنان‌که تصویر زندان را می‌توان در نمایشنامه «رنج‌های پرومته» اِشیل، روایت‌های سقراط و اندیشه‌های

افلاطون بازیافت (همان‌جا). در این تحلیل و تفسیرها، فلسفه و استعارات فلسفی نقش مهمی ایفا می‌کرد.

در «کراتولوس» افلاطون، سقراط به استعاره درخشانی اشاره می‌کند؛ استعاره‌ای که بعدها در اندیشه بشر جایگاه مهمی پیدا می‌کند. سقراط در تحلیل ثنویت تن[1] و روح[2] اصالت را به روح می‌دهد. به اعتقاد او واژه «سوما» یا تن، زندان است و روح مادام که کیفری را سزاوار اوست ندیده، در آن زندانی است» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۷۱۱/۲-۷۱۲).

در دین و فلسفه اسلامی، تن یادآور جهان و جهان، یادآور روح است. روح در زندان جهان و تن گرفتار است. به تعبیر مولوی در مثنوی:

این جهان زندان ما زندانیان حفره کن زندان و خود را وارهان
(مولوی، ۱۳۹۷: ۹۸۹/۱)

در شعر کلاسیک ایران هرچیزی که مانع رسیدن روح به اصل خود باشد، شباهتی به زندان دارد، چه جهان باشد، چه نفس اماره و چه تعلقات دنیوی. به همین دلیل شاعر عارفی چون سنایی به خود و دیگری چنین هشدار می‌دهد:

دلا تاکی در این زندان فریب این و آن بینی یکی زین چاه ظلمانی برون شو تا جهان بینی
(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۲۷)

قفس بودن بدن برای مرغ روح، شایع‌ترین تصویر در ادبیات کلاسیک ما است که نه تنها ثنویت روح و جسم را بیان می‌کند، بلکه جهان و بدن را به‌مثابه قفس و زندان می‌داند.

۱-۱- روش تحقیق و طرح مسئله

این مقاله با رویکرد تبارشناختی می‌خواهد بین دو مسئله، رابطه‌ای را جستجو کند: رابطه سوژگی شاعر و زیبایی‌شناسی زندان؛ به این معنی که شاعر معاصر با حبسیات و نمادهایی که برای شعرش وضع می‌کند، نوع سوژگی خود را نیز بیان می‌دارد. بنابراین پدیدار شدن تاریخی سوژه سیاسی، همان پدیدار شدن شکلی از زیبایی‌شناسی است. رابطه شعر معاصر با زیبایی‌شناسی زندان یا زیبایی‌شناختی کردن زندان مثل شعر پیشامدرن رابطه‌ای، مقوله‌ای

1 . soma
2 . psyche

و یک‌بُعدی نیست. به همین دلیل شعر سیاسی ایران، زیبایی‌شناسی زندان را در کلیّت شعر معاصر به کار می‌بندد؛ چه قصد سرودن حبسیه داشته باشد، چه شعری بیرون از زندان بگوید. ازاین‌جهت در شعر شاعران معاصر ایران نمادهای متصل به زندان کاربرد وسیعی دارد. اگر در آموزه‌های دینی جهان زندان است، سنت‌های ادبی جهان پیشامدرن همین حکم را تبدیل به تجربه زیبایی‌شناختی کرده‌است.

در این مقاله برای تبیین رابطه ظهور سوژه سیاسی در شعر معاصر ایران و پدیدار شدن زیبایی‌شناسی زندان به چند دلیل تعمداً بر شعر احمد شاملو تأکید شده‌است: زیرا «شاملو مخالف خوان‌ترین شاعر سیاسی ایران است و مخالف‌خوانی را تبدیل به منبع جوشانی می‌کند تا از آن ساختارهایی تازه به وجود آورد» (جهاندیده، ۱۳۹۱: ۱۱۳). همچنین «زبان ستیز او براساس وضعیت اجتماعی سیاسی معمولاً به دو حالت شکست و حماسه می‌گراید زیرا یا تجربه مغلوب شدن داشته یا آرزوی غلبه» (مختاری، ۱۳۷۸: ۹۵)، چنان‌که موضوعیت شعرهای او رابطه مستقیم با اتفاقات سیاسی دارد. بنابراین رتوریک و زیبایی‌شناسی شعر شاملو برآمده از دو مسئله است: سرودن شعر به‌مثابه کنش سیاسی و تبدیل کنش سیاسی به تجربه زیبایی‌شناختی. در شعر او استعاره‌های حبس به دو شکل به کار گرفته می‌شود: الف- در حبسیه‌ها، ب- در سمبولیسم اجتماعی (جامعه به‌مثابه زندان).

۱-۲- پیشینه تحقیق

این مقاله هم‌کنشی و هم‌آیی دو موضوع سوژگی و حبسیه‌سرایی را در شعر معاصر دنبال می‌کند. بنابراین پیشیینه تحقیق این پژوهش دو ساحتی است. درباره حبسیه‌سرایی چند اثر مستقلی وجود دارد؛ مثل «حبسیه‌سرایی در فارسی از آغاز شعر فارسی» از ظفری (۱۳۶۴) و «حبسیه‌سرایی در ادب عربی از آغاز تا معاصر» نوشته آباد (۱۳۸۰). همچنین مقالات فراوانی درباره شاعران حبسیه‌سرای پیشامدرن و مدرن به شکل توصیفی، تحلیلی و تطبیقی وجود دارد. نزدیک‌ترین تحقیق به این مقاله، دو اثر است. ابتدا کتاب «فرایند ساخت‌یابی نهاد زندان از مشروطه تا پایان پهلوی اول» نوشته یعقوب خزائی (۱۳۹۵) است که براساس نظریه «ساخت‌یابی» گیدنز، تحول نهاد زندان در ایران را بررسی کرده است و سپس مقاله «تحلیل گفتمان انتقادی زندان در دو زیست جهان کلاسیک و مدرن با تکیه بر حبسیه‌های مسعود سعد، فرخی یزدی و بهار» از رفیعی مقدم و مشتاق مهر (۱۳۹۷) که

به تحول تطبیقی گفتمان زندان توجه کرده‌اند و به شکل تطبیقی تحول مفهوم زنـدان را در دو زیست جهان کلاسیک و مدرن نشان داده‌اند.

درباره سوژه و سوژگی در ادبیات فارسی هم می‌توان به کتاب «تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران» اثر فرزاد کریمی (۱۳۹۷) اشاره نمود که تفاوت سوژه مدرن و پسامدرن را در ادبیات داستانی بررسی کرده است. بنابراین درباره ظهور سوژه سیاسی و شکل‌گیری زیبایی‌شناسی زندان به‌شکل گسسته می‌تواند پیشینه‌ای یافت، اما هنوز به‌مثابه یک سوژه تحقیقی در ابتدای راه است.

۲- سوژه و سوژگی

واژه subject یا سوژه ریشه در لغت یونانی subjectum دارد. مترجمان فارسی برای این مفهوم واژه‌های فاعل، فاعل شناسا و موضوع را پیشنهاد کرده‌انـد؛ مثـل سـوژه گفتگـو و سـوژه فـیلم. معنای دیگر سوژه آن است که بودن یک چیز وابسته به چیز دیگـر اسـت: سـوژه منقـاد یـا در انقیاد و همچنین تابع؛ مثل تابع قانون یا دولت. «واژه‌نامه فرانسوی لاروس، سـوژه را در حیطـه فلسفه این‌گونه تعریف می‌کند: موجود دارای فردیت و واقعیت، ریشـه و اسـاس هرگونـه تفکـر (همتراز آگاهی)؛ در تقابل با محتوای اندیشه و جهان بیرون کـه ابـژه نـام دارد» (علیـزاد، ۱۳۹۸: ۱۸). اولین نکته‌ای که درباره سوژه باید در نظر داشت این است کـه سـوژه اصـطلاحی فلسـفی است، اما در زبان روزمره هم کاربرد ساده‌تری دارد. پیچیده بودنش در فلسـفه نشـان مـی‌دهـد که این مفهوم باردار مفاهیمی است که آن را تبدیل به یک متن پیچیده می‌کند. سوژه درواقـع بیان‌گر مفهوم انسان است؛ اما ظاهراً واژه انسان نمی‌تواند جانشین سوژه باشد. به همـین دلیـل معتقدند که جهان مدرن برای جدا کردن خود از جهان پیشامدرن سوژه را وضـع کـرده اسـت. بنابراین انسان پیشامدرن با این تلقی نمی‌تواند سوژه باشد. اگرچه سوژه را تنها به سوژه مـدرن و پسامدرن تقسیم می‌کنند، اما سوژه مدرن سوژه بـودن خـود را براسـاس انسـان پیشـامدرن فهمیده است؛ اینکه انسان پیشامدرن فاقد چه نوع آگاهی و شناختی بود که نمی‌توان از سـوژه پیشامدرن یاد کرد. البته نفی سوژه پیشامدرن درواقع کنش‌های پیچیـده انسـان پیشـامدرن را به‌گونه‌ای تقلیل می‌دهد.

مفهوم دیگری که از واژه سوژه ساخته شده‌است subjectivity است. معادل‌هـای فارسـی این اصطلاح ذهنیت، ذهن‌بنیاد، سوژه‌بنیاد، فردبنیاد و سوژگی است. در معنای سوژگی سـه

فرض اساسی وجود دارد: الف- سوژه همان فرد صاحب آگاهی است که احساسات، امیال و اعتقادات ویژه‌ای دارد. ب- کنشگری است که می‌تواند بر ساختارها اعمال قدرت کند. ج- اطلاعات و موقعیت هرچیز تنها از دید سوژه یا سوژه‌ها معنادار است. رجینیا گگنی‌یر[1]، چهار نمود برای سوژه قایل است: ۱- سوژه یک من است اگرچه درک این من از دیدگاه خود آن و تجاربش برای دیگران مشکل و غیرممکن است. ۲- سوژه برای دیگری و یا در قبال دیگری نیز سوژه است؛ درواقع برای دیگران یک دیگری است که می‌تواند بر معنایی که از سوبژکتیویته خود دارد تأثیرگذار باشد. ۳- سوژه، سوژه معرفت نیز هست زیرا گفتمان‌ها و نهادها حدود وجودش را ترسیم می‌کنند. ۴- سوژه بدنی است که خود را از بدن‌ها دیگر جدا می‌کند بنابراین سوژه وابسته به محیط فیزیکی خود است (به نقل از هال، ۱۳۹۶: ۱۵؛ Gagnier, 1991: 8). مفهوم سوژگی مثل فهم استعاره زمان، داری تضاد و متناقض‌نمای فهمیدن و ندانستن است. به همین دلیل می‌توان گفت چیزی است که می‌دانیم چیست اما قادر به دانستنش نیستیم. قطعاً می‌دانیم و تلاش می‌کنیم که بدانیم که نوعی روش فردی و فرهنگی دانستن است (Murfin and Ray, 1997: 388).

مفهوم سوژه ریشه در تأمل دکارت درباره «من» دارد: «من فکر می‌کنم پس هستم». «دکارت در کتاب *گفتار در روش* هستی انسان را به‌مثابه موجودی که در جدال دانستن است، تعریف می‌کند» (Ibid: 16). بنابراین سوژگی یک هویت، زمانی آغار می‌شود که بر خودآگاه است و عمل او از آگاهی‌اش منشأ می‌گیرد. از این جهت سوژه، همان هویت نیست. هویت به مجموعه‌ای از رفتارها و اعتقادات و و ثبات شخصیتی فرد گفته می‌شود درحالی‌که «سوژگی همیشه به درجه‌ای از تفکر و خودآگاهی درباره هویت اشاره دارد» (همان‌جا).

۲-۱- ادبیات فارسی و مسئله سوژگی

شفیعی کدکنی در کتاب *زبان شعر در نثر صوفیه* سه صدا یا ذهنیت را از هم تفکیک می‌کند: خردگرایی، عرفان و اومانیسم. او معتقد است *شاهنامه* اوج صدای خردگرایی و *مثنوی* اوج صدای عرفان است؛ اما صدای اومانیستی که از عصر مشروطه طنین‌انداز شده‌است هنوز به اوج خود نرسیده تا صدای خود را در یک اثر نمونه بازنمایی کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۷۱-۵۷۳). بنابراین صدای اومانیستی در جهان معاصر یک صدا یا سخن بلند و مسلط است. شمیسا هم

1 . Gagnier

در *سبک‌شناسی شعر* مکتب خراسانی را خردگرا، سبک عراقی و هندی را خردستیز و ادبیات دوره مشروطه به بعد را اومانیستی می‌داند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۶۶). با اوج‌گیری نهضت مشروطه و پدیدار شدن حرکت‌های تجددطلبانه، ساختار قدرت در ایران به چالش گرفته شد. ادبیات یکی از مهم‌ترین بسترهایی بود که این تغییرات بنیادین را هم دامن می‌زد و هم ساختارهای خود را به شکل دیگر درمی‌آورد. بنابراین از عصر مشروطه به بعد ادبیات ایران کمتر مدافع حفظ موجود شد و بیشتر علیه قدرت معنایش را تولید می‌کرد.

با شکل‌گیری ادبیات دیگرگونه که سوژه‌های خود را در دل جامعه جستجو می‌کند و بر آگاهی‌رسانی سیاسی اصرار دارد ادبیات خود منشأ قدرت می‌شود و ستیز را در ساختار خود راه می‌دهد. به همین دلیل است که جنگ کهنه و نو در ادبیات معاصر ایران یک قرن به درازا می‌کشد؛ زیرا ادبیات بعد از مشروطه نمی‌توانست سراسر در خدمت گفتمان مسلط باشد. هرچقدر ادبیات معاصر یشتر واقعیت اجتماعی را توصیف می‌کند و در مقابل قدرت می‌ایستد، چشم‌های قدرت هم تیزتر می‌شود. بنابراین با شکل‌گیری ادبیات مدرن مراقبت از سخن شاعران نیز آغاز می‌شود و این‌گونه گفتمان زندان را می‌آفریند. زیرا مراقبت از سخن، همان محدود کردن آزادی است و حبس آزادی هم چیزی جز تصور زندان سیاسی نیست. ادبیات معاصر ایران از همان اولین سال‌های قرن چهاردهم شمسی دچار پوست‌اندازی شد. چاپ *یکی بود یکی نبود* جمال‌زاده و «افسانه» نیما درواقع دو مانیفست هم‌عرض در بازنمایی این دگرگونی بودند. بی‌تردید هیچ دگرگونی و چرخشی بدون تمهیدات تاریخی، -و البته بطیء و مدام- نیست لذا ادبیات مشروطه را می‌توان تمهیدی برای ظهور ادبیات مدرن در قرن چهاردهم شمسی دانست. اگر گفته شود ادبیات معاصر ایران در کدام ویژگی با ادبیات پیشامدرن تفاوت فاحش دارد، می‌توان گفت در ظهور «سوژگی». این تفاوت دقیقاً در زمان شکل‌گیری مکتب رمانتیک آشکار شد. مکتب رمانتیک برعکس مکتب کلاسیسم شاعر و نویسنده را به‌مثابه خالق و آفرینشگر می‌دید. به همین دلیل است که تاریخ ادبیات‌نویسی این مکتب، معطوف به زندگی نویسنده و شاعر است. رمانتیسم اولیه، ریشه در ایده‌آلیسم آلمان داشت. یکی از چهره‌های مهم این نوع رمانیسم «نوالیس» است. او می‌گفت: «ما هنوز «من» نشده‌ایم؛ ولی می‌توانیم و باید «من» شویم، ما جوانه‌های «من» شدنیم» (به نقل از جعفری، ۱۳۷۸: ۱۹۲). شاعران رمانتیک تعریف فردی از وجدان و آگاهی داشتند. به همین دلیل نگاهشان به جهان و معناهایش عوض شد. اگر شاعر پیشامدرن خود

را حافظ سنت و شعرش را حافظه دین و نمادهای دینی می‌دانست، شاعر رمانتیک خود را قهرمان حافظه‌ساز فرض می‌کرد. به همین دلیل شرح زندگی‌اش و هر کنشی که شبیه اوست مهم‌تر از کنش قهرمانان دینی و تاریخی شد. درواقع «قهرمان رمانتیک یکی از پدیده‌هایی است که از دل فردگرایی و گرایش‌های متناقض اجتماعی و فردی رمانتیک‌ها سر برآورده‌است. قهرمان رمانتیک «فردی است که دغدغه‌های فردی خود را با «روح عصر» در هم آمیخته‌است» (همان: ۱۹۳). شعر معاصر ایران به این دلیل تحت‌تأثیر رمانتیک قرار گرفت چون در این مکتب دفاع از اندیشه و تغییر جهان جزو اصول فردگرایی بود. اساساً شعر نو رهاورد سوژگی شاعران رمانتیک است. چراکه این شاعران به شجاعتی دست یافته بودند که در ادبیات پیشامدرن نمی‌یافتند. به همین دلیل عصیانگری چون تقی رفعت شعر سعدی و مولوی را شعر ایستا می‌دانست که توان تغییر جهان را ندارند.

۲-۲- شاعر حبسیه‌سرا به‌مثابه سوژه سیاسی

مهم‌ترین مسئله‌ای که می‌تواند یاریگر فهم زیبایی‌شناسی زندان باشد، این سؤال است که از چه دوره‌ای از تاریخ ایران شاعر حبسیه‌سرا به‌مثابه سوژه و عامل تغییردهنده قوانین حاکم بر جامعه ظاهر شد؟ پاسخ به این سؤال روشن می‌کند که چه تفاوتی بین حبسیه‌های پیشامدرن و مدرن وجود دارد. زندان اگرچه یک مفهوم است، اما در دل این مفهوم تاریخی پنهان است؛ تاریخی که استعاری بودن زندان را آشکار می‌کند. استعارات مسعود سعد اگرچه استعارات توصیفی محض نیستند، اما این استعارات از دل احساساتی آمده‌اند که ساختار گفتمانی یک دوره را آشکار می‌کند. اینکه شاعر چه نسبتی با جهان و قدرت داشته‌است. مسعود سعد تصاویر بسیاری درباره ارتباط رنج‌هایش با تقدیر، بخت، طالع و حکم ازلی ساخته‌است. این استعارات هم از جهان‌بینی شاعر می‌گوید و هم از ایدئولوژی او که چه چیز را می‌تواند تغییر دهد و چه چیزی را نمی‌تواند. فرافکنی مسعود سعد درواقع بیانگر اعتقاد اوست که اگر ظلمی بر او شده یک ظلم ازپیش‌آماده بوده‌است. او فقط می‌تواند با راضی‌کردن تقدیر و دل حاکم از این عذاب رهایی یابد. او در این مسئله شکی ندارد که حکم حاکم نمی‌تواند غلط باشد. بنابراین از چیزی می‌گوید که فراتر از قانون و حاکم است. در نگاه مسعود سعد عاملیت سوژه، محدود به همین استغاثه‌ها است. او به ساختارهایی معتقد است که تغییرپذیر نیستند. اما شاعر حبسیه‌سرای مدرن شعر را به‌گونه دیگر

می‌فهمد به همین سبب است که شاملو در «شعری که زندگی است» (شاملو، ۱۳۸۱: ۱۴۰-۱۴۸) شاعران امروز و دیروز را در مقابل هم قرار می‌دهد.

۲-۳- شکل‌گیری نهاد زندان

زندان به شکل متعارف و کلی رابطه ترادف با اسارت و رابطه تباینی با آزادی دارد؛ اما زندان به‌مثابه یک نهاد اجتماعی تنها یادآور اسارت و حذف آزادی نیست، بلکه رابطه‌ای پیچیده با عدالت دارد. زندان به‌مثابه نهاد در جهان مدرن خود را به شکل زندان به‌مثابه سلطه هم بازنمایی کرد. فوکو این نوع بازنمایی را «سرشت‌نمای نوعی از قدرت» می‌داند. «پیوندی میان عدالتی که خود را «برابر» می‌خواند و دستگاه قضایی که خود را «خودمختار» می‌خواهد اما در محاصره عدم تقارن‌های انضباطی، نشان از تولد زندان [به‌منزله] کیفر جامعه‌های متمدن دارد» (فوکو، ۱۳۸۲: ۲۸۶). ازاین‌جهت زندان را نمی‌توان تنها نمودگار اجرای عدالت دانست. به همین دلیل است که فوکو زندان را به‌مثابه «نهادی کامل و بی‌پیرایه» در کنار نهادهایی چون پادگان، بیمارستان، مدرسه و غیره قرار می‌دهد تا از مراقبت، تنبیه و سراسربینی[1] در جهان مدرن بگوید.

اروینگ گافمن[2] هم نهاد زندان را در مجموعه نهادهای مطلق[3] قرار می‌هد. نهادی که در آن مردم تحت «جامعه‌پذیری سیستماتیک» قرار می‌گیرند (Goffman, 1961: 16). نهادهای مطلقی مثل خانه سالمندان، خانه روشندلان، یتیم‌خانه‌ها، بیمارستان‌های روانی، زندان‌ها، اردوگاه اسرای جنگی، مدارس شبانه‌روزی و غیره ازجمله ویژگی‌های مشترک این نهادها این است که همگی موانعی را بر سر راه کنش اجتماعی قرار می‌دهند (Ibid). بنابراین نهاد زندان یک نهاد سیستماتیک جامعه‌پذیری است تا ساکنانش نقش‌های گذشته خود را رها کنند و نقش‌های جدیدی بپذیرند. نهاد زندان هم نمایانگر عدالت اجتماعی است و هم بیانگر بازی پیچیده قدرت. ازآنجایی‌که زندان نوعی قدرت را به نمایش می‌گذارد و انضباط بدن و ذهن را به همراه دارد منشأ تصوراتی در زمینه جرم و عمل سیاسی می‌شود. حبسیه‌سرایی از یک نظر محسوس کردن عمل سیاسی یا زیبایی‌شناختی کردن احساساتی است که با کنش سیاسی مرتبط است. اگرچه زندان شکلی از جامعه‌پذیری است اما این جامعه‌پذیری می‌تواند با عدالت

1. Panopticon
2. Goffman
3. total institution

اجتماعی رابطه داشته باشد یا نداشته باشد. آنچه که زیبایی‌شناسی زندان را توجیه می‌کند رابطه آن با عدالت اجتماعی است.

۲-۴- رابطه ادبیات زندان با کنش سیاسی

اولین سؤالی که در نسبت ادبیات زندان و کنش به ذهن می‌رسد این است که این نوع ادبیات چه چیزهایی را بازنمایی می‌کند؟ آیا از عدالت اجتماعی و سیاسی می‌گوید و به‌طورکلی نقد قدرت است یا ادبیات زندان یک نوع «جامعه‌شناسی احساسات» است؟ و البته وقتی احساسات زیبایی‌شناختی با رویکرد جامعه‌شناختی توصیف و تبیین شود بی‌تردید پیوندش با امر سیاسی آشکار می‌شود. حبسیات از یک نظر به‌مثابه ژانر دریافت شده و از سوی دیگر آن را با کنش سیاسی و اجتماعی پیوند زده‌اند. از نظر موضوعی حبسیات پیشامدرن و مدرن را به سه دسته تقسیم کرده‌اند: موضوعات مشترک حبسیات پیشامدرن و مدرن، موضوعات ویژه حبسیات پیشامدرن و موضوعات ویژه در حبسیات مدرن (آباد: ۱۳۸۰: ۳۵۵ - ۱۳۸). تفکیک موضوعات می‌تواند به ما کمک کند که ادبیات زندان در جهان معاصر چه تفاوت با جهان پیشامدرن دارد. اگر حبسیه در جهان پیشامدرن بیشتر نوعی تخلیه روحی-روانی و فرافکنی است موضوعاتی را دامن می‌زند که با فرافکنی ارتباط داشته باشد. اما در حبسیه‌های جهان مدرن موضوعاتی چون آزادی، وطن، قانون، ظلم، استبداد، قیام، مقاومت، تحمل شکنجه و غیره به‌گونه‌ای آشکار می‌شود که می‌توان این نوع ادبیات را به‌مثابه ابزار مقاومت سیاسی دانست (رفیعی‌مقدم و مشتاق‌مهر، ۱۳۹۷: ۱۴۶).

تقسیم‌بندی تاریخی ادبیات زندان به‌گونه‌ای دیگر ساخت گفتمانی این ژانر را آشکار می‌کند؛ یعنی تقسیم آن به قبل از شکل‌گیری نهاد زندان و بعد تولد آن به‌مثابه یک نهاد مدرن. بی‌تردید ادبیات زندان در هر دو شکل تاریخی خود با عدالت رابطه دارد. چه این عدالت نجات فرد باشد، چه نجات جامعه. اما آنچه که از موضاعات ادبیات زندان و کنش شاعرانش در جهان مدرن به دست می‌آید این است که ادبیات زندان در جهان معاصر با سوژه و امرسیاسی رابطه دارد. حبسیات مسعود سعد و خاقانی قبل از تولد زندان برساخته شده‌اند؛ اما حبسیات شاعرانی چون فرخی، بهار، شاملو و اخوان با تولد زندان در جامعه مرتبط است. بنابرین در این دو نوع حبسیه، تفاوت ماهوی در تعریف قدرت و سیاست وجود دارد. در حبسیات پیشامدرن قدرت خود را به شکل تک‌بُعدی و استیلایی نشان می‌دهد به

همین دلیل رابطه «بنده و خدایگان» در شعر مسعود سعد مفروض است؛ اما در حبسیات مدرن این رابطه به هم می‌ریزد. ازاین‌رو در در گفتمان زندان مدرن، شکل دیگری از قدرت آشکار می‌شود. همان چیزی که فوکو از آن به «قدرت منتشر» یاد کرده‌است. او در تعریف دیگرگونه از قدرت عنصر آزادی را اضافه می‌کند. عنصری که در حبسیات مدرن به‌مثابه یک دال مرکزی عمل می‌کند. فوکو در مقاله «سوژه و قدرت» می‌نویسد: «وقتی ما اعمال قدرت را به‌عنوان شیوه انجام عمل بر روی دیگران تعریف می‌کنیم و این اعمال را با رجوع به مفهوم «حکومت» افراد بر افراد دیگر در گسترده‌ترین معنای آن توصیف می‌نماییم عنصر مهمی را وارد بحث می‌کنیم و آن آزادی است قدرت تنها بر افراد آزاد و تنها تا آنجایی که افراد آزاد هستند، بر آنها اعمال می‌شود» (فوکو: ۱۳۷۹: ۳۹۵).

در شعر معاصر، گفتمان زندان منشأ آگاهی سیاسی در حوزه عمومی می‌شود. شاعر به این دلیل از زیبایی‌شناسی زندان بهره می‌برد تا جامعه را از ظلمی که پنهان است آگاه سازد. بنابراین اگر سوژه سیاسی شکل نمی‌گرفت زیبایی‌شناسی زندان هم به وجود نمی‌آمد. شاعر حبسیه‌های پیشامدرن شاعر به این دلیل استعارات زندان را بازنمایی نمی‌کند که پایه‌های قدرت سیاسی را فروریزد. او با درد و بث‌الشکوی دامن سخن را می‌گسترد. حبسیات مدرن رابطه دقیقی با سمبولیسم اجتماعی دارد؛ به‌عبارت‌دیگر حبسیات مدرن، اعتراض سیاسی را در درون یک ژانر گسترش داده‌است.

تأسیسات و ساختارهای فیزیکی زندان مدرن در ایران حتی سابقه‌اش به دوره قاجار نمی‌رسد. قبل از دوره پهلوی زندان وجود داشت اما به شکل نهاد و تأسیساتی که بتواند در دیگر کنش‌های سیاسی و اجتماعی حکومت همراه شود وجود نداشت. به همین دلیل شکل‌گیری گفتمان زندان مدرن با تأسیس بزرگ‌ترین زندان‌های مدرن همراه است. این هم‌آیی و پیوستگی تاریخی، درواقع نشانگر پیوستگی جهان تصورات شاعر حبسیه‌سرا با نهاد زندان است. عصر پهلوی اول همان‌طوری که با نظم‌دادن به بدن‌ها ارتش را برای تقویت حکومت سامان می‌داد برای بدن‌های مختلف هم زندان‌های مجهز می‌ساخت. «به نظر فوکو انضباط در مرحله اول انتشارش عمداً بر روی بدن عمل می‌کند البته تحمیل نوعی کنترل اجتماعی بر بدن در همه جوامع یافت می‌شود. آنچه شاخص جوامع انضباطی است شکلی است که این کنترل به خود می‌گیرد» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۲۶۸). بدن شاعران معترض در تصرف حکومت قرار می‌گرفت اما شاعران معترض هم با برساختن گفتمان مقاوت به نظام

تصورات دیگری می‌رسیدند. به همین دلیل در حبسیات مدرن مفاهیمی چون آزادی، عدالت قانون، مطبوعات و غیره، به شکل درهم‌آمیخته‌ای به هم متصل‌اند و گفتمان زندان آمیزه‌ای از فریادهای دردناک شاعر در اسارت و اعتراض سیاسی و اجتماعی است، همان‌طوری که این مفاهیم به شکل یک دستگاه پیچیده به هم مرتبط می‌شوند شاعران و نویسندگان ظهور می‌کنند که خود را سوژه سیاسی می‌دانند. به‌عبارت‌دیگر پیوند این مفاهیم همان برساخته شدن شاعر به‌مثابه سوژه سیاسی است.

۲-۵- فرایند پیدایش زندان مدرن در ایران و ظهور گفتمان زندان

پیچیدگی هر نهادی بستگی به نوع شناخت و کارکرد آن دارد. اگر زندان را در ایران با نهاد خانواده مقایسه کنیم می‌بینیم که در متون گذشته فارسی تبیین‌های مختلفی از نهاد خانواده وجود دارد. ارتباط نهاد خانواده با اخلاق عملی سبب شده‌است که درباره «تدبیر منزل» نظریه‌های مختلفی در متون گذشته آشکار شود اما درباره نهاد زندان در متون کلاسیک به شکل واضح و دقیق حرفی نیست. ازاین‌رو می‌توان گفت که نهاد زندان با نوعی مراقبت و نظارت اجتماعی مدرن رابطه دارد و پیدایش آن با ظهور دولت ملی بوده‌است. این رابطه را همچنین می‌توان در گسترش مکان زندان و ساختار معماری آن در عصر مدرن جستجو کرد. همان‌طوری که مسئله زندان به‌عنوان یک نهاد در جوامع پیشامدرن تبیین نشده‌است، مسئله آگاهی سیاسی هم به همین شکل تصادفی بوده‌است. هرچقدر از دوره پهلوی به سمت دوره‌های دیگر تاریخ ایران برمی‌گردیم با فقدان اطلاعات درباره تاریخ زندان مواجه می‌شویم. حتی در عصر قاجار هم فهم زندان به‌مثابه یک نهاد مفروض نیست. آنچه درباره زندان‌های قاجار گفته شده‌است بیشتر برگرفته از سفرنامه‌ها و خاطرات افراد است. لرد کرزن، یکی از شخصیت‌هایی که در عهد ناصری در ایران حضور داشت، در کتاب *ایران و قضیه ایران* آورده‌است: «در تهران سه نوع زندان هست یکی در زیرزمین ارگ که ازقرارمعلوم بازداشتگاه محبوسانی است که بر ضد دولت تبانی یا اقدام جنایت‌آمیز کرده باشند؛ دیگر زندان شهر که مجرمان عادی طبقه پایین در آنجا می‌توان دید که حلقه زنجیر بر گردن و گاهی نیز پا در کنده دارند و با زنجیر به یکدیگر بسته شده‌اند. همچنین بازداشتگاه خصوصی که مختص اعاظم است» (کرزن، ۱۳۷۳: ۵۹۴/۱ – ۵۹۵).

زندان در دوران پیشامدرن بیشتر کارکرد سرکوب داشته‌است. بنابراین نمی‌توان این مفهوم را به‌منزله یک نهاد دانست. هدف از زندانی کردن مجرمان به خاطر اصلاح نبود، بلکه هدف حذف و دور کردن آنها از جامعه بود. چراکه تنبیه زندانی را سازوکاری برای امنیت حاکم می‌دانست نه جامعه. همچنان‌که نهاد زندان تعریف نشده بود، حقوق زندانی هم معنایی نداشت. زندانی به‌راحتی فراموش می‌شد و تنها چیزی که می‌توانست زندانی را نجات دهد روابط زندانی با دیگران بود.

در دوره قاجار زندان مکانی پرت، غیربهداشتی و شکنجه‌گاه بود. اگر اصلاحاتی در زندان به عمل می‌آمد این اصلاحات تصادفی و غیرسازمانی بود. ناظم‌الاسلام کرمانی در توصیف زندان عصر قاجار می‌نویسد: «زندان عبارت است از یک اطاق مرطوب و کثیف که در آن جز کنده برای پا و زنجیر برای گردن و پشه، کک، شپش و ساس برای اذیت، دیگر هیچ پیدا نمی‌شد» (۱۳۴۶: ۱۷۳).

نظام سیاسی ایران در دوران قاجار به تعبیر نفیسی مبتنی بر سازوکار ایلیاتی بود (۱۳۴۴: ۷۲). بنابراین دیوان‌سالاری براساس همین سازوکار تعریف می‌شد. کار اصلی این ساختار جمع‌آوری مالیات و حقوق شهری بود تا بنیه مالی دربار تضمین شود. ساختار قدرت هرمی سیاست را محدود به شاه و اطرافیان می‌کرد به همین دلیل کارهای عام‌المنفعه نظیر ساختن مدارس، جاده و غیره، به‌ندرت انجام می‌گرفت (کدی، ۱۳۷۷: ۵۸). نه تنها در حکومت قاجار نهاد زندان به شکل سازمان‌یافته تعریف نشده بود بلکه حتی ارتش هم آن‌چنان معنا نداشت. لشکریان لباس متحدالشکل نداشتند (نفیسی، ۱۳۴۴: ۲۶۱). خودکامگی و استبداد دوره قاجار دو وجه داشت: سازوکار ایلیاتی و نبود اقتدار مرکزی. همین عامل حوزه‌های اقتدار را درهم‌ریخته و متداخل نشان می‌داد. مهم‌ترین گروه حاکم درباریان بودند که در رأس آنها شاه قرار داشت و گروه‌های بزرگی از اقوام سلطنتی را می‌ساخت (کدی، ۱۳۷۷: ۵۴). با این ساخت قدرت است که زندان در دوره قاجار به شکل خصوصی و فردی اداره می‌شد.

در دوره قاجار قدیمی‌ترین زندان بزرگ در تهران انبار شاهی نام داشت و همچنین زندانی به نام «نارین قلعه» اردبیل. این زندان زندانی بود با دیوارهای ستبر و بلند و وسایل شکنجه مخصوص و زیرزمین‌های مرطوب که محکومین سیاسی مهم را در آن به بند می‌کشیدند چنان‌که ستارخان را در همین قلعه زندانی کرده بودند (ربیعی و راهرو خواجه، ۱۳۹۰: ۳۶ و آذری، ۱۳۵۳: ۳۹۵). برخی از زندانیان سیاسی عصر قاجار هم در سیبری روسیه

بودند (آذری، ۱۳۵۳: ۴۰۴). بنابراین می‌توان گفت زندان عصر قاجار شبیه زندان‌های عصر غزنوی و صفویه بود به این معنی که زندان به شکل قلعه مستحکمی بود که برج و بارو و اتاق زندان داشت که زندانیان را با کند و زنجیر در بند کرده بودند. وضعت بی‌قانونی زندان تا پایان عصر قاجار ادامه داشت. البته گاه تحولاتی هم رخ می‌داد، مثل دعوت ناصرالدین شاه در سال ۱۲۵۵ شمسی از کنت دو مونت فرت ایتالیایی برای شکل‌دادن به دستگاه انتظامی و تشکیل پلیس در ایران و تحریر کتابچه قانون کنت. در این کتابچه ۵۸ ماده‌ای به وظایف پلیس و نحوه رسیدگی به قتل، مجازات و توطئه علیه شاه اشاره‌هایی شده‌است (ربیعی و راهرو خواجه، ۱۳۹۰: ۴۰).

۲-۶- عصر پهلوی تولد زندان و ظهور سوژه سیاسی

با توجه به تحولات سیاسی عصر پهلوی که با تشکیل دولت مدرن هم نهادهای مراقبتی گسترش یافت و هم مقاومت‌های حزبی و فردی معطوف به آگاهی سیاسی اوج گرفت، می‌توان به این نتیجه رسید که زیبایی‌شناسی زندان در این دوره رابطه دقیقی با پیداش اشکال جدید قدرت سیاسی دارد. ساختار سیاست عصر پهلوی تفاوت ماهوی با سیاست دوره قاجار داشت. رضا شاه با سه عنصر ارتش دایمی، بوروکراسی نوین و حمایت وسیع دربار نه تنها قدرت متمرکزی را ایجاد کرد و علیه نیروهای پراکند و غیرمتمرکز ایستاد بلکه نظام بوروکراسی را با ارتش و نظارت تنظیم می‌کرد. درواقع دولت مدرن فهم دیگرگونه‌ای از بدن داشت. به همین دلیل از یک سو حصارهایی از بدن‌ها می‌ساخت و از سوی دیگر بدن‌های نافرمان را کنترل می‌کرد. ازاین‌جهت در دوره پهلوی اول بین ارتش، کشف حجاب و زندان رابطه است؛ زیرا یکی از مهم‌ترین وظایف ارتش ایستادگی در برابر بدن‌های نافرمان بود. تشکیلات، نهادها و اداراتی چون نظمیه و اداره سیاسی پیچیده‌تر شد. رضاشاه تنها به مجازات و کیفر فکر نمی‌کرد بلکه تأسیس اداره سیاسی درواقع نمودگار کنترل آگاهی سیاسی بود. در این دوره نظمیه یکی از اداراتِ زیرمجموعه وزارت داخله (کشور) بود که وظیفه حفظ نظم و برقراری امنیت مناطق شهری را بر عهده داشت. اداره زندان هم وظیفه‌اش عمدتاً معطوف به مسائل سیاست، متهمان و زندانیان سیاسی بود (خزائی، ۱۳۹۵: ۱۲۷- ۱۲۸). با وسعت‌گرفتن نظام‌های کنترل در دوره پهلوی اول، اقتصاد زندان هم مطرح شد (همان: ۱۳۲). روند زندان‌سازی دولت پهلوی از سال ۱۳۰۳ آغاز شد و در بسیاری از شهرهای ایران زندان ساختند (حسینی، ۱۳۷۰: ۴۴).

اگر پروژه زندان‌سازی دوره پهلوی را با رخدادهای‌های بزرگ سیاسی و اجتماعی و فرهنگی تطبیق دهیم رابطه زندان و آگاهی سیاسی یا مراقبت و سوژگی آشکارتر می‌شود. نیما و جمال‌زاده تقریباً هم‌زمان آثاری را بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۰۱ منتشر کردند که درواقع جرقه‌های آغازین یک تحول بزرگ ادبی بود. چنان‌که شعر نو و ادبیات داستانی مدرن متولد شدند و توصیف فرد اصل قرار گرفت. مانیفست کمونیست مارکس و انگلس در سال ۱۳۰۱ به فارسی ترجمه شد (احمدی، ۱۳۹۹: ۱۳۱). در این مانیفست صراحتاً به سوژگی انسان مدرن تأکید شده بود. اینکه «فیلسوفان به راه‌های گوناگون فقط جهان را تفسیر کردند؛ اما نکته بر سر دگرگونی جهان است» (ایگلتون، ۱۳۹۹: ۱۳). کمونیسم و حزب توده در همین دوره فعال می‌شوند. چنان‌که قضیه ۵۳ نفر رابطه دقیقی با ادبیات زندان دارد. بزرگ علوی با انتشار *۵۳ نفر* و *ورق‌پاره‌های زندان* در سال ۱۳۲۰ نه تنها صحنه محاکمه پنجاه و سه نفر را توصیف می‌کند، بلکه با قهرمان‌سازی از دکتر ارانی سوژه سیاسی آرمانی را هم معرفی می‌کند. توصیفات علوی از زندان و رفتار با زندانیان فصلی را در ادبیات زندان گشود که در گذشته سابقه نداشت.

در دوره پهلوی اول «یکی از مهم‌ترین گروه‌های معارض حکومت کمونیست‌ها بودند که به همراه ایلیاتی‌ها عمده‌ترین مخالفان حکومت به شمار می‌آمدند. این نکته را که عمده‌ترین نگرانی حکومت از ناحیه کمونیست‌ها و ایلیاتی‌ها بود وضعیت زندان‌ها به‌خوبی مشخص می‌کند. درواقع شمار زندانیان و تعداد افرادی از این دو طیف که اعدام یا حبس ابد یا حبس‌های طولانی‌مدت محکوم شدند بسیار بیش از گروه‌های دیگر بوده‌است» (خزائی، ۱۳۹۵: ۲۳۰).

۲-۷- سیاست سخن: تفاوت حبسیه و زیبایی‌شناسی زندان

رانسیر در کتاب *ده تز در باب سیاست* معتقد است که «سیاست اعمال قدرت نیست. سیاست را باید بر حسب خودش تعریف کرد، به‌منزله شیوه مشخص از کنش که توسط سوژه تحقق می‌یابد و مرتبط با نوعی خاصی از عقلانیت است. این رابطه سیاسی است که به ما رخصت می‌دهد تا به یک سوژه سیاسی فکر کنیم، نه برعکس» (۱۳۸۸: ۱۷). تجربه زندان هم تجربه فردی است و هم تجربه جمعی. وقتی تجربه زندان تبدیل به تجربه زیبایی‌شناختی می‌شود که بتواند در ساحت هنر به شکل امری عمومی، بین‌الاذهانی نمادین بازنمایی شود. هانا آرنت در کتاب *وضع بشر* می‌گوید:

«هرآنچه انسان‌ها می‌کنند، می‌شناسند یا تجربه می‌کنند به میزانی می‌تواند معنی دهد که بتوان درباره آن سخن گفت. ممکن است حقایقی بیرون از دایره سخن باشد، و امکان دارد این حقایق ربط بسیاری به انسان در حالت انفراد داشته باشد، یعنی به انسان تا جایی که، هرچیز دیگری که باشد، موجود سیاسی نیست اما انسان‌ها در حالت تکثر، یعنی تا آنجا که در این جهان به سر می‌برند، حرکت می‌کنند و دست به عمل می‌زنند تنها ازآن‌رو می‌توانند معناداری را تجربه کنند که قادرند با یکدیگر حرف زنند و برای یکدیگر و خودشان معنی دهند و مفهوم باشند» (۱۳۹۰: ۴۰).

با توجه به استدلال آرنت می‌توان گفت تا زمانی که حبسیه وارد حوزه عمومی نمی‌شد همچنان شعر حبسیه بود، اما زمانی که شعر حبسیه تبدیل به استعارات گفتمان‌های مقاومت می‌شود دیگر حبسیه محض نیست بلکه باید از زیبایی‌شناسی زندان گفت. استعاره‌های زندان مسعود سعد تنها در حد یک تجربه محدود باقی ماند، به همین دلیل حبسیه مسعود را نوعی مرثیه یا بث‌الشّکوی گفته‌اند؛ اما حبسیه‌های فرخی یزدی، بهار، اخوان و شاملو دیگر حبسیه محض نیستند. چراکه استعارات این نوع حبسیه‌سرایی وارد عرصه عمومی شده‌اند. در تعریف حبسیه عموماً بر عناصر سبکی، زبانی و محتوایی اشعاری تأکید می‌شود که در زندان سروده شده‌است این تأکید مانعی است که نمی‌گذارد تحولات تاریخی زیبایی‌شناسی زندان مورد واکاوی قرار گیرد. شاعر معاصر به‌عنوان تولیدکننده حبسیه‌ها همیشه به‌مثابه سوژه سیاسی ظاهر می‌شود این مسئله درواقع وجه ممیزه حبسیه‌سرایی و زیبایی‌شناسی زندان است. سوژه مدرن زندان را با توجه به گفتمان‌های سیاسی مفصل‌بندی می‌کند درحالی‌که حبسیه‌سرایان پیشامدرن نه به‌عنوان سوژه‌های سیاسی که به‌مثابه هویت‌هایی که زندان را تجربه کرده‌اند، ظاهر می‌شوند.

۲-۸- نسبت هویت فردی شاعر و سوژگی در شعر شاملو

بین هویت فردی شاملو به‌عنوان یک شخصیت و هویت جمعی‌اش نسبتی بر قرار است که که او را تبدیل به سوژه می‌کند. شاملو شخصیت اعتراضی خود را به دو شکل در شعرش بازنمایی کرده‌است: الف- علیه ساخت‌های سیاسی سوژه‌آفرینی و تصویرسازی می‌کند. به همین دلیل هم علیه شاعرانی که با آنها ستیز ایدئولوژیک دارد تصویرسازی‌های منفی می‌کند؛ مثل حمیدی شیرازی و فریدون توللی و هم علیه شخصیت‌هایی سیاسی حکومت پهلوی. ب- علیه ساخت‌های متعارف و تثبیت‌شده شعر فارسی تصمیم می‌گیرد. چنان‌که با

سوژگی خود توانست هم شعر سپید را تثبیت کند و هم سبک و موسیقی شاملویی را در حافظه سنت ادبی جا دهد. سوژگی شاملو سبب شده‌است که شعرش بیشتر نوعی برساخت اجتماعی باشد. به همین دلیل بیشتر موضوعات اشعار شاملو تاریخی و غیرالهامی است. بنابراین حافظه تاریخی اشعار شاملو، شاعری را نشان می‌دهد که امر خصوصی را همان امر عمومی می‌داند. اگر اشعار شاملو را جزءِ ادبیات غنایی بدانیم با مشکل مواجه می‌شویم زیرا شاملو حتی در عاشقانه‌ترین شعرهایش از نمادهای سیاسی بهره می‌برد. مثلا در شعر شبانه از مجموعه آیدا: درخت و خنجر و خاطره، چنین می‌سراید: نخستین بوسه‌های ما، بگذار/ یادبود آن بوسه‌ها باد / که یاران/ با دهان سرخ زخم‌های خویش/ بر زمین ناسپاس نهادند (شاملو، ۱۳۸۱: ۵۳۰). در شعر عاشقانه «شبانه» از مجموعه ابراهیم در آتش، شاملو استعارات زندان و دفاع از سوژه سیاسی را چنان با هم ترکیب می‌کند که عشق و سیاست عین هم می‌شوند: پس پشت مردمکانت/ فریاد کدام زندانی‌ست/ که آزادی را به لبان برآماسیده/ گل سرخی پرتاب می‌کند؟ (همان: ۷۲۲). ایهام و تلمیحی که در این شعر است به‌خوبی نشان می‌دهد که شاملو بر زیبایی‌شناسانه کردن زندان کاملاً آگاه بوده‌است. بنابراین ویژگی‌هایی را می توان در کنش شاملو دنبال کرد که او را تبدیل به سوژه سیاسی کرده است:

۱- شعر شاملو به‌شدت فرد را در جامعه و جامعه را در فرد بازنمایی می‌کند. اخوان ثالث در نقد شعر «نگاه کن» از مجموعه «هوای تازه» بعد از ذکر این پاره از شعر شاملو که: «من عشقم را در سال بد یافتم/ که می‌گوید «مأیوس نباش»/ من امید را در یأس یافتم/ مهتابم را در شب یافتم./ عشقم را در سال بد یافتم» می‌گوید: «بله متأسفانه «من□نامه» شروع شد، و به قول کسی: سمفونیِ من» (اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۳۶). درحالی‌که مهم‌ترین مولفه سوژگی شاعر بیان من یا تبلور «من» است.

۲- شاملو علاقه‌مند به سوژه‌هایی است که به تعبیر او این ویژگی‌ها را دارد: الف- «من بینوا بندگکی سربه‌راه نبودم/ و راه بهشت مینوی من بُزروِ طوع خاک‌ساری نبود» (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۲۹)؛ ب- «دریغا شیر آهن کوه مردا که تو بودی،/ و کوه‌وار/ پیش از آن که به خاک افتی/ نستوه و استوار مرده بودی» (همان‌جا)؛ ج- «ما بی‌چرا زندگانیم و آنان به چرا مرگ خود آگاهانند» (همان: ۷۸۷)؛ د) «در برابر تندر می‌ایستند خانه را روشن می‌کنند/ و می‌میرند» (همان: ۷۸۴).

۳- شعر او تنها از «منِ» شاعر نمی‌گوید بلکه شعری است که از من‌هایی می‌گوید که به‌مثابه سوژه سیاسی آشکار شدند؛ مثل مرثیه‌ها و حماسه‌سرایی‌های او در مرگ مبارزانی که یا در زندان شکنجه شدند و یا اعدام گردیده‌اند. شاملو دو بار در دوره پهلوی به زندان افتاد و آگاهانه حبسیه‌های سیاسی در تقابل با حبسیه‌های شعر کلاسیک ایران سرود.
۴- شاملو به دو شکل از زیبایی‌شناسی زندان بهره برده‌است: سرودن حبسیه و به‌کارگیری نمادهای متصل به زندان در شعرهای غیرحبسیه.

۲-۹- شاملو و نقیضه کردن حبسیه کلاسیک

وقتی در دهه بیست، متفقین ایران را تصرف کردند، جوانان و نوجوانان زیادی ناسیونالیست شدند. یکی از این نوجوانانی که در آن زمان شانزده-هفده سال بیشتر نداشت احمد شاملو بود. او هنوز دیپلمش را نگرفته بود که یک ناسیونالیست افراطی شد و در سال ۱۳۲۳ به زندان متفقین افتاد. ظاهراً پس از این تجربه است که سال ۲۳ در ذهن شاملو تبدیل به یک استعاره می‌شود. شاملو در دهه سی، شاعری چپ‌گرا می‌شود و به همین جرم بین سال‌های ۳۲-۳۳ به زندان می‌افتد. بنابراین شاملو چند تجربه از زندان دارد: تجربه‌ای که با ناسیونالیسم رابطه دارد چنان‌که وقتی مجموعه شعر *آهنگ‌های فراموش‌شده* را در سال ۱۳۲۶ منتشر می‌کند. متن *آهنگ‌های فراموش‌شده* شامل هفت کتاب در نظم نثر است. جالب است که کتاب پنجم و ششم این مجموعه به‌ترتیب «نامه‌های زندان» و «من و ایران من» نام دارد قطعات نامه‌های زندان یا در بازداشت‌گاه سیاسی شهربانی تهران و یا در بازداشت‌گاه شوروی در رشت گفته شده» با این‌همه شعر شاملو مفهوم آزادی و حبس را به وجه احساسی آن برجسته کرده‌است، چنان‌که وجهی از ناسیونالیسم رمانتیک در این مجموعه قابل‌مشاهده است. به همین دلیل به اعتقاد مشیت علایی، شاملو بعد از این مجموعه «از پوسته تنگ ناسیونالیسمی رقیق به‌در می‌آید» (پاشایی، ۱۳۸۲: ۳۴/۲). وقتی شاملو در دهه سی با ایدئولوژی چپ به زندان می‌افتد، درک دیگری از شعر دارد؛ درکی که سبب می‌شود تا به مفصل‌بندی متفاوتی از زندان دست یابد. درواقع از دهه سی است که شاملو زندان را با مقاومت سیاسی گره می‌زند. بنابراین می‌توان گفت آنچه که سبب می‌شود شاملو زندان را با مبارزه سیاسی گره زند ایدئولوژی چپ است.

مهم‌ترین شعری که نشان می‌دهد که شاملو نسبت به گسست از زیبایی‌شناسی حبسیه‌سرایی پیشامدرن آگاه است و می‌داند ادبیات زندان در جهان مدرن تفاوت ماهوی با حبسیه‌های کسانی چون مسعود سعد دارد، قصیده «نامه» است که شاملو آن را در سال ۱۳۳۳ در زندان قصر سروده‌است، اگرچه چاپ این شعر در دهه چهل اتفاق افتاد. به گفته شاملو در آن سال‌ها رژیم به زندانیان توده‌یی پیشنهاد کرده بود با امضای نامه‌یی که متنش را چاپ کرده بودند آزاد شوند متن این نامه «توبه‌نامه»، «تنفرنامه» و «شکرخوردم‌نامه»، نام گرفته بود (شاملو، ۱۳۸۱: ۱۰۷۵). این قصیده درواقع نامه‌ای به پدر است که با آنکه نظامی بود پسر را در زندان رها کرده بود.

شاملو در این قصیده با روش‌شناسی ادبیات تطبیقی سعی کرده هم زبان و سبک مسعود سعد را آگاهانه تقلید کند تا به پارودی انتقادی دست یابد، و هم اندیشه مسعود سعد را وارونه کند. او در این شعر نه تنها مثل مسعود برای رهایی از زندان عجز و لابه نمی‌کند بلکه زبان به نصیحت پدر می‌گشاید تا به او آگاهی سیاسی دهد:

نه سعد سلمان‌ام من که ناله بردارم — که پستی آمد از این برکشیده با من بر
چو گاه رفعت‌ام از رفعتی نصیب نبود — کنون چه مویم کافتاده‌ام به پست اندر؟[...]
توام به پرده مایی پدر مگردان راه — مکن نوای غریبانه سر به زیر و زبر[...]
زمین زخون رفیقان من خضاب گرفت — چنین به سردی در سرخی شفق منگر
بدان زمان‌که به گیلان به خاک و خون غلتند — به پای‌مردی یاران من به زندان در
مرا تو درس فرومایه بودن آموزی — که توبه‌نامه نویسم به کام دشمن بر
(همان: ۶۸۷ـ ۶۹۰)

۲-۱۰- اشکال مختلف بازنمایی نمادین زندان در شعر شاملو

همان‌طور که اشاره شد شاملو توصیف زندان را محدود به حبسیه نمی‌کند. انتشار استعارات مربوط به زندان در موضوعات مختلف آن‌چنان عمق می‌یابد که می‌توان گفت زندان در شعر شاملو یک گفتمان است. در نقد ادبی معاصر به دلیل توجهی که برخی شاعران به مفهوم آزادی داشتند به شاعران آزادی شهرت یافته‌اند. در شعر شاملو هم مفهوم آزادی یک مفهوم کلیدی است. تلقی شاملو از آزادی محدود به آزادی اجتماعی نمی‌شود. مفهوم آزادی در شعر او معطوف به نوعی اومانیسم و انسان‌گرایی است. در شعر شاملو دو مفهوم زندان و آزادی با هم رابطه تقابلی دارند. این تقابل منجر به هم‌آیی این دو مفهوم در شعرش

می‌شود: دیوارها زندان را محدود می‌کند/ دیوارها زندان را محدودتر نمی‌کند/ میان دو زندان درگاه خانه تو آستانه آزادی است،/ لیکن در آستانه/ تو را/ به قبول یکی از این دو اختیاری نیست (همان: ۳۷۲).

تقابل زندان و آزادی در شعر شاملو سبب می‌شود که استعارات زندان فقط در حبسیه باقی نماند. این تقابل هم منجر به ستایش آزادی می‌شود و هم منجر به ستایش کسانی که در راه آزادی جان خود را نثار می‌کنند. درواقع زبان حماسی شاملو نتیجه این تقابل است. چنان‌که در ستایش قربانیان اسطوره‌سازی می‌کند و مقاومت آنها در تحمل زندان، شکنجه و اعدام می‌ستاید. شاملو حتی آزادی شعر را از قافیه و وزن با تقابل زندان و آزادی می‌سنجد و بارها از سنگ قوافی گفته‌است: و من سنگ گران قوافی را بر دوش می‌برم/ و در زندان شعر محبوس می‌کنم خود را/ به‌سان تصویری که از چهارچوبش/ در زندان قابش (همان: ۵۰).

با توجه به تقابل دوگانه زندان و آزادی، شاملو نمادها و استعارات زندان را به سه شکل بازنمایی می‌کند: ۱- وجودی؛ ۲- سلبی-آرمان‌شهری؛ ۳- توصیف مقاومت‌ها، تحمل شکنجه و مرگ مبارزان.

۲- ۱۰- ۱- وجودی: در این دسته از شعرها شاعر اگرچه به آزادی فکر می‌کند اما زندان را استعاره از بن‌بست‌های وجودی می‌داند. در این نوع شعرها پوچی، تردید، پرسش‌های اگزیستانسیالیستی به سراغ شاعر می‌آید. معروف‌ترین شعری را که می‌توان در این زمینه مثال آورد شعر «کیفر» از مجموعه باغ آینه است (همان: ۳۳۳-۳۳۴). شاعر از چهار زندان تودرتو یاد می‌کند که زندانیان آن هرکدام جرمی اجتماعی مرتکب شده‌اند غیر از او که جرمش به خاطر دفاع از آزادی است. در همین شعر شاعر جرم سیاسی را از جرم‌های دیگر متمایز می‌کند.

در شعر شاملو معمولاً دیوار یا بارو نماد زندان است. زیرا بارو و دیوار جهان را محدود می‌کند. در شعر «که زندان مرا بارو مباد» در مجموعه شکفتن در مه، از استعاره زندان برای توصیف تنهایی وجودی استفاده کرده‌است (همان: ۶۹۱). همین استعاره‌سازی در شعر «از قفس» در مجموعه آیدا: درخت و خنجر و خاطره، هم آشکار است (همان: ۵۹۰).

۲-۱۰-۲- سلبی-آرمان‌شهری: برخی از شعرهای شاملو تصویرسازی برای جهان آرمان‌شهرست. آرمان‌شهری که در آن زندان، قفل و زنجیر انکار می‌شود. شعر «افق روشن» از مجموعه هوای تازه: «روزی که کم‌ترین سرود/ بوسه است/ و هر انسان/ برای هر انسان

برادری‌ست. روزی که دیگر درهای خانه‌شان را نمی‌بندند/ قفل/ افسانه‌ای‌ست/ و قلب/ برای زندگی بس است» (همان: ۲۰۷). یا شعر «دیگر تنها نیستیم»: زندگی از زیر سنگ‌چین دیوارهای زندان بدی سرود می‌خواند (همان: ۲۱۹ـ ۲۲۰).

۲- ۱۰- ۳- توصیف مقاومت‌ها، تحمل شکنجه و مرگ مبارزان: شعر شاملو بسیار متأثر از رخدادهای اجتماعی است. الهام در شعر او بیشتر ریشه تاریخی دارد. به همین دلیل تلمیحات شعر او یا به رخدادهای اجتماعی برمی‌گردد یا تلمیحات در خدمت بازنمایی اسطوره‌ای، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی این رخدادهاست. توصیف مقاومت‌های مبارزان در حبس یا توصیف قهرمانانه مرگ آنها به‌گونه‌ای یادآور استعارات زندان و مقاومت در راه آزادی است؛ مثل شعر «مرگ نازلی» از مجموعه هوای تازه که درواقع ستایش سکوت و مقاومت وارتان سالاخانیان در برابر شکنجه‌های حکومت پهلوی است و شاملو او را در زندان دیده بود (همان: ۱۳۳ـ۱۳۴). شعر «ساعت اعدام» که حالات وجودی زندانی را با پیام ایدئولوژیک همراه کرده‌است (همان: ۱۳۸-۱۳۹). شعر معروف «مرگ ناصری» از مجموعه ققنوس در باران که به صلیب کشیدن مسیح را استعاره از اعدام مبارزان تاریخ می‌داند (همان: ۶۱۲ـ ۶۱۴). این نوع شعرها معمولاً مرثیه‌های حماسی هستند. همچنین در شعرهای: از عموهایت (همان: ۲۳۲-۲۳۳)، مرثیه (همان: ۶۱۷-۶۱۹)، تمثیل (همان: ۶۷۶-۶۷۷)، شکاف (همان: ۷۸۷ـ ۷۸۸) و خطابه تدفین (همان: ۷۸۵ـ۷۸۶) می‌توان زیبایی‌شناسی زندان، مقاومت و اسطوره‌سازی‌های پایداری را دنبال کرد.

۳- نتیجه‌گیری

جدا از اینکه مفهوم زندان و نمادها و دلالت‌های وابسته به آن در جهان ادبیات کارکرد گوناگون دارد، «ادبیات زندان» خود گونه‌ای ویژه از ادبیات است که تجربه‌های زیسته زندانی و پژواک‌های ذهنی و عاطفی او را با رفتارهای زبان‌شناختی و زیبایی‌شناختی مورد بررسی قرار می‌دهد. ارتباطی که بین رویدادهای اجتماعی و متون زیبایی‌شناختی وجود دارد مفهوم زندان را تبدیل به عنصر چندوجهی می‌کند. رابطه متون ادبی با ساختار قدرت و سیاست بی‌تردید ژانر حبسیه را دگرگون می‌کند. بنابراین اگرچه حبسیه مسعود سعد و خاقانی، فرخی، بهار شاملو و اخوان از نظر «وحدت ژانر» در یک مقوله قرار دارند؛ اما نوع بازنمایی زندان در شعر حبسیه‌سریان پیشامدرن و مدرن یکی نیست. حبسیه‌های

پیشامدرن ژانر حبسیه را در شکوائیه و اعتراض فردی خلاصه می‌کنند. اما در حبسیه‌های معاصر ما با گفتمان دیگری مواجه هستیم. انسانی که سیاسی است و بدن خود را سیاسی می‌فهمد. بنابراین از مفاهیمی سخن می‌گوید که گفتمان معاصر با آن درگیر است: مفاهیمی چون مبارزه، پیروزی، وطن، آزادی، ملت، بازجویی، قانون، روزنامه، ایدئولوژی، ایمان به آموزه‌های حزبی-سیاسی، مرگ به‌مثابه شهادت، ستایش از سوژه‌های سیاسی عصر، انکار قدرت، کنترل قدرت وغیره.

اما این تفاوت زمانی شکل گرفت که شاعر به‌مثابه سوژه سیاسی آشکار شد. این گسست تاریخی دقیقاً از انقلاب مشروطه آغاز گردید و در عصر پهلوی به اوج رسید. در این شرایط حبسیه نه به‌عنوان شعری توصیفی از رنج‌های فردی شاعر، بلکه به‌عنوان شکلی از اعتراض اجتماعی مورد توجه قرار گرفت. ازاین‌جهت حبسیه در شعر معاصر تبدیل به ادبیات پایداری و اعتراضی شد. تحولات تاریخی و رشد عظیم فیزیکی- تأسیساتی و نهادی زندان و گسترش اداره زندان و نظمیه در پهلوی نشان می‌دهد که بین تولد زندان در عصر مدرن و گفتمان زندان در شعر معاصر رابطه دقیقی وجود دارد؛ به این معنی که هرچقدر شاعر به سوژگی سیاسی دست یافته نهاد زندان هم پیچیده‌تر شده‌است.

شعر شاملو به‌عنوان شعری که رابطه مستقیم با تحولات اجتماعی ایران دارد، تحول گفتمانی زندان و نسبت سوژگی شاعر سیاسی و زیبایی‌شناسی زندان را به‌خوبی نشان می‌دهد. قصیده «نامه» شاملو و انتقاد شاملو از حبسیه‌های مسعود سعد نشان می‌دهد که او به این تحول آگاه بوده‌است. بنابراین در شعر وی حبسیه‌سرایی تبدیل به ادبیات زندان و استعاره‌هایش می‌شود. در شعر شاملو تقابل آزادی و زندان سبب می‌شود بسیاری از تصاویر اجتماعی، سیاسی و فرهنگی برای زندان شکل بگیرد ازاین‌رو ما در شعر او با جهانی مواجه می‌شویم که می‌تواند برآمده از گفتمان زندان باشد.

منابع

آباد، م. ۱۳۸۰. *حبسیه‌سرایی در ادب عربی از آغاز تا عصر حاضر*، مشهد: دانشگاه فردوسی.

آذری، ع. ۱۳۵۳. *قیام کلنل محمدتقی خان پسیان در خراسان*، تهران: صفیعلیشاه.

آرنت، ه. ۱۳۹۰. *وضع بشر*، ترجمه م. علیا. تهران: ققنوس.

احمدی، ب. ۱۳۹۹. *دگرگونی جهان: درآمدی به مانیفست حزب کمونیست*، تهران: مرکز.

اخوان‌ثالث، م. ۱۳۸۴. *حریم سایه‌های سبز(مقالات ۱)*، زیر نظر و با مقدمه م. کاخی. تهران: زمستان.

افلاطون. ۱۳۸۰. *دوره آثار افلاطون*، ترجمه م.ح. لطفی. ج۲. تهران: خوارزمی.
ایگلتون، ت. ۱۳۹۹. *مارکس و آزادی*، ترجمه ا. معصوم‌بیگی. تهران: آگه.
پاشایی، ع. ۱۳۸۲. *زندگی و شعر احمد شاملو: نام همه شعرهای تو*، ج۲. تهران: ثالث.
جعفری، م. ۱۳۷۸. *سیر رمانتیسم در اروپا*، تهران: مرکز.
جهاندیده، س. ۱۳۹۱. «پدیدارشناسی و سنخ‌شناسی مخالف‌خوانی‌های احمد شاملو». *فصلنامه نقد ادبی*، ۵(۱۹): ۱۰۳-۱۳۴.
حسینی، م. ۱۳۷۰. «زندان و زندانی در ایران». *گنجینه اسناد*، ۱(۳و۴): ۴۳-۵۵.
خزائی، ی. ۱۳۹۵. *فرایند ساخت‌یابی نهاد زندان از مشروطه تا پایان پهلوی اول*، تهران: آگه.
نفیسی، س. ۱۳۴۴. *تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دوره معاصر*، تهران: بنیاد.
دریفوس، ه. و رابینو، پ. ۱۳۷۹. *میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه ح. بشیریه. تهران: نی.
رانسیر، ژ. ۱۳۸۸. *ده تز در باب سیاست*، ترجمه ا. مهرگان. تهران: رخداد نو.
ربیعی، ن. و راهرو خواجه، ا. ۱۳۹۰. تاریخ زندان در عصر قاجار و پهلوی، تهران: ققنوس.
رفیعی‌مقدم، ه. و مشتاق‌مهر، ر. ۱۳۹۷. «تحلیل گفتمان انتقادی زندان در دو زیست‌جهان کلاسیک و مدرن با تکیه بر حبسیه‌های مسعود سعد، فرخی و محمد تقی بهار». *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، ۱۹(۳۸): ۱۲۹-۱۶۰.
شاملو، ا. ۱۳۸۱. *مجموعه آثار دفتر یکم: شعرهای (۱۲۷۸ - ۱۳۲۳)*، تهران: نگاه.
شفیعی‌کدکنی، م. ۱۳۹۰. *تازیانه‌های سلوک: نقد و بررسی چند قصیده از حکیم سنایی*، تهران: آگه.
شفیعی‌کدکنی، م. ۱۳۹۲. *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران: سخن.
شمیسا، س. ۱۳۷۴. *سبک‌شناسی شعر*، تهران: فردوس.
ظفری، و. ۱۳۶۴. *حبسیه در ادب فارسی از آغاز شعر فارسی تا پایان زندّیه*، تهران: امیر کبیر.
علیزاده، ج. ۱۳۹۸. *تمایز بدون تفاوت: روایتی از سیر تحول سوژه*، تهران: اشاره.
فوکو، م. ۱۳۷۹. «سوژه و قدرت». در *میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، نوشته ه. دریفوث وپ. رابینو. ترجمه ح. بشیریه. تهران: نی. ۳۴۳- ۳۶۵.
فوکو، م. ۱۳۸۲. *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نی
کدی، ن.ر. ۱۳۷۷. *ریشه‌های انقلاب ایران*، ترجمه ع. گواهی. تهران: قلم.
کرزن، ج. ن. ۱۳۷۳. *ایران و قضیه ایران*، ترجمه غ. وحید مازندرانی. ج۱. تهران: علمی و فرهنگی.
کریمی، ف. ۱۳۹۷. *تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران*، تهران: روزنه.
کوچش، ز. ۱۳۹۶. *استعاره؛ مقدمه‌ای کاربردی*، ترجمه ج. میرزابیگی. تهران: آگاه.
مولوی، ج.م. ۱۳۹۷. *مثنوی معنوی*، تصحیح م. علی موحد. تهران: هرمس.

مختاری، م. ۱۳۸۷. *انسان در شعر معاصر*، تهران: توس.

موریس، ن. و روتمن، د. ج. ۱۳۹۰. *سرگذشت زندان: روش مجازات در جامعه غرب*، ترجمه پ. اشراق. تهران: ناهید.

ناظم‌الاسلام کرمانی، م. ۱۳۴۶. *تاریخ بیداری ایرانیان*، به اهتمام ع.ا. سعیدی سیرجانی. تهران: بنیاد فرهنگ.

هال، د. ای. ۱۳۹۶. *سوژگی*، ترجمه ه. شاهی. تهران: کتاب پارسه.

Gagnier, R. 1991. *Subjectivities: A History of Self- Representation in Britain*, 1832-1920. Oxford University Press.

Goffman, E. A. *1961. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Ininates*, Chicago: Aldine.

Murfin, R. and Ray, S. 1997. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston: Bedford Bookss.

روش استناد به این مقاله:

رضایی فومنی، م.، ضیایی، ح. و یزدان‌پناه، م. ۱۴۰۰. «ظهور سوژه سیاسی و پدیدارشدن زیبایی‌شناسی زندان با تأکید بر شعر شاملو». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۱۴۳-۱۶۶. DOI:10.22124/naqd.2021.19357.2198

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.

DOI:10.22124/naqd.2022.16163.1970
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.20.0

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۰۷
صفحات ۱۶۷-۱۸۸

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲

مقاله مروری

خودآگاهی در رمان؛ بررسی آرای هگل و باختین

مریم سادات حسینی‌سیرت [۱]
یوسف شاقول [۲*]

چکیده

هگل، فیلسوف آلمانی و باختین، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی روسی ازجمله متفکرانی هستند که رمان را موضوع تأمل فلسفی خود قرار داده‌اند و هر دو به مؤلفه «خودآگاهی در رمان» توجه داشته‌اند. در فلسفه هگل و در سیر تکامل روح به سمت آزادی، رمان از بالاترین تجلیات روح در فرم هنری است؛ جایی که روح به یکی از بالاترین سطوح خودآگاهی در قالب هنر می‌رسد. ضمن اینکه رمان به واسطه ظهور در دوران رمانتیک هنر، واجد قهرمان خودآگاه است. باختین هم در دو موضع از خودآگاهی در رمان می‌گوید: یکی آنجایی که رمان را گونه‌ای خودآگاه معرفی می‌کند و جای دیگر وقتی است که از خودآگاهیِ قهرمان رمان سخن می‌گوید. باختین وقتی داستایفسکی را خالق رمان چندصدا معرفی می‌کند، می‌گوید این خودآگاهی قهرمان است که به رمان‌های داستایفسکی خصلت چندصدایی می‌بخشد. درعین‌حال بحث از خودآگاهی در رمان، در هر دو متفکر به بحث از بی‌خانمانی هم گره می‌خورد.

ما در این مقاله تلاش کردیم نشان دهیم موضع هر یک از دو متفکر نسبت به این موضوع چه بوده، چه شباهت و چه تفاوتی با هم دارند و چه گفت‌وگویی میان آنها یکی به‌عنوان فیلسوف و دیگری به‌عنوان نظریه‌پرداز ادبی شکل گرفته‌است.

واژگان کلیدی: رمان، خودآگاهی، بی‌خانمانی، حماسه، هنر رمانتیک

۱. دانشجوی دکتری گروه فلسفه، دانشکده ادبیات، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. mshosseini64@gmail.com
۲. دانشیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول) * y.shaghool@ltr.ui.ac.ir

۱- مقدمه

۱-۱- هگل و باختین در گفت‌وگو

باختین که امروزه بیشتر به‌عنوان یک نظریه‌پرداز و منتقد ادبی شناخته می‌شود کارش را از فلسفه و از اتفاق با فلسفه آلمانی آغاز کرد و هگل ازجمله فیلسوفانی است که با واسطه و بی واسطه بر او تأثیر گذاشت. خود باختین در موارد نادری که به نام هگل اشاره می‌کند، نسبت به او موضعی انتقادی دارد. او به‌عنوان اندیشمندی که دیالوگ و گفت‌وگو را اساس اندیشه و نظریات خود قرار داده‌است، به دیالکتیک هگل بدگمان است و از آن تحت عنوان «منطق دیالکتیکی مونولوگی» یاد می‌کند (Bakhtin, 1986: 162). پدیدارشناسی در نظر او نقطه مقابل دیالوگ و نمونه بارز یک گفتار مونولوگی است. اما به تعبیر یکی از مفسران هگل هر متفکر ضدهگلی‌ای به‌نوعی خودش هگلی است (شرمن، ۱۳۹۷: ۸)، لذا نمی‌توان منکر گفت‌وگوی میان این دو متفکر شد. به نظر باختین هر گفتاری پاسخ به گفتاری است که پیش از آن بیان شده‌است. تنها در نقطه آغاز کلام، در قرائت دینی تنها آنجایی که آدمِ کتاب مقدس برای نخستین بار لب به سخن گشود و چیزها را نامید، کلام او در مقام پاسخ نبود، بلکه آغاز کلام بود. به نظر باختین یک متن پدیده‌ای جداافتاده و تک و تنها نیست. متن‌ها در نسبت با هم و در گفت‌وگوی با هم شکل می‌گیرند، طوری که هر گفتاری به دیگر دیدگاه‌ها و جهان‌بینی‌ها هم نظر دارد (آلن، ۱۳۹۲: ۳۸). این اصل در مورد متون خود باختین هم صادق است. پس بنا به باور خود باختین انتظار بی‌جایی نیست اگر تلاش کنیم گفت‌وگوی پنهان او با هگل را آشکار کنیم؛ هر چند این گفت‌وگو از اختلاف نظر آغاز شود.

۱-۲- پیشینه تحقیق

آنجا که محققان و مفسران می‌خواهند روی اندیشه‌ها و نظریات باختین مطالعه تطبیقی و مقایسه‌ای داشته باشند، عمدتاً به سراغ کانت، بارت، بنیامین، ریکور و دیگران می‌روند و از کنار فلسفه هگل عبور می‌کنند؛ مگر اینکه اشاره‌ای مختصر داشته باشند. دلیل این اتفاق این است که خود باختین به صراحت منتقد هگل بوده‌است و لذا تا سال‌ها هر نوع همانندی و شباهت میان اندیشه آنها به صورت پیش‌فرض نفی می‌شده‌است. بااین‌همه این اواخر برخی مفسران با رویکرد دیگری به سراغ مقایسه هگل و باختین رفته‌اند و تلاش کرده‌اند اختلافات ظاهری دو متفکر را کنار بگذارند و در پس این اختلافات دنبال محل تلاقی اندیشه این دو متفکر بگردند. از

جمله این آثار می‌توان به رساله‌ای (Dop, 2001) اشاره کرد که در آن نویسنده به واکاوی ریشه‌های هگلی اندیشه باختین می‌پردازد و برخی مفاهیم و نظریه‌های باختین را از وجهه‌نظر فلسفی بررسی می‌کند. یا رساله‌ای دیگر (Anley, 2014) که نویسنده در آن نسبت میان اندیشه اعضای حلقه باختین با ایدئالیست‌های آلمانی (کانت و هگل) را بررسی می‌کند. یا کتاب «*The Master and the Slave*» (Tihanov, 2000) که البته به‌طورخاص مقایسه باختین و لوکاچ است. مقاله‌هایی نیز در مقایسه و تطبیق اندیشه هگل و باختین نگاشته شده که بعضاً در همین مقاله هم محل رجوع بوده و از آنها بهره برده‌ایم. اما آنچه مقاله حاضر را از نوشته‌های پیشین متمایز می‌سازد این است که این نوشتار به‌صورت‌خاص روی موضوع رمان و به‌ویژه روی مفهوم «خودآگاهی» تمرکز کرده‌است و تلاش می‌کند از رهگذر این مفهوم آرای این دو متفکر را بازخوانی کند؛ کاری که تا پیش از این به صورت مستقل در مقاله، رساله یا کتابی (اعم از فارسی و لاتین) صورت نگرفته‌است.

۲- خودآگاهی روح در رمان

هگل و باختین هر دو به مؤلفه خودآگاهی در رمان توجه داشته‌اند و می‌توان میان تلقی آنها مشترکاتی یافت؛ مشترکاتی که از گفت‌وگوی میان این دو متفکر حکایت می‌کنند. با توجه به تقدم زمانی هگل بر باختین، بررسی خود را از هگل آغاز می‌کنیم. نخست بهتر است ببینیم هگل در نظام اندیشه خود کجا و به چه مناسبت از رمان می‌گوید.

فلسفه هگل بحث از مطلق و چگونگی برون‌شد آن است. برخی مطلق را اندیشه خوداندیش می‌دانند. اگر بخواهیم هگلی‌تر سخن بگوییم، مطلق روح است و بی‌نهایت. مطلق وحدت در عین کثرت است. مطلق تمامیت است. تمامی واقعیت است. ولی نه تمامیتی حی و حاضر بلکه تمامیتی در طول زمان کامل‌شونده. مطلق یا روح در طول تاریخ در حال شدن است و در جریان این فرآیند شدن، ملموس و واقعی می‌شود (کاپلستون، ۱۳۸۲: ۱۷۴/۷). مطلق از خود بیرون می‌آید و محصول این از خود بیرون آمدن، تمامی واقعیت عالم خارج است که در ظرف زمان و به‌مرور تحقق می‌یابد. تحقق مطلقِ نامتناهی، **در** و **از طریق** پدیدارهای متناهی است. یعنی مطلق به کمک پدیدارهای متناهی در طول تاریخ تجلی می‌کند (همان: ۱۹۹). از جمله این پدیدارهای متناهی هنر، دین و فلسفه‌اند.

در اندیشه هگل تاریخ جایگاه مهمی دارد. تاریخ در نظر هگل بسط آزادی است. حرکت تکاملی روح در تاریخ از نقطه صفر آزادی آغاز می‌شود و روح هرچه پیش می‌رود و در قالب پدیدارهای مختلف متجلی می‌شود، به سمت آزادیِ بیشتر و بیشتر حرکت می‌کند (همان: ۲۰۰). روح در اودیسه خود یا به تعبیر دیگر در این سفر مشقت‌بارِ شدن و تکامل، به مسیر هنر می‌افتد و منازل هنر را یکی پس از دیگری طی می‌کند. به‌عبارت‌دیگر هنر به‌عنوان پدیداری متناهی، واسطه تجلی روح می‌شود. در نظر هگل روح در سیر تاریخی خود در سه شکل هنر سمبولیک، کلاسیک و رمانتیک متجلی می‌شود (استیس، ۱۳۸۸: ۶۳۰). در میان این سه گونه، هنر رمانتیک هنر متأخر است و یکی از هنرهایی که به این دوره هنری تعلق دارد، رمان است.

در دوره هنر رمانتیک روح به بالاترین سطح آزادی و درعین‌حال بالاترین سطح خودآگاهی در قالب هنر می‌رسد. آزادی و خودآگاهی در فلسفه هگل نسبت مستقیم دارند و دو روی یک سکه‌اند. خودآگاهی همان آگاهی روح از آزادی خویش است. روحی که دم‌به‌دم و گام‌به‌گام در طول تاریخ به آزادی بیشتری می‌رسد با آگاهی‌یافتن از آزادی خویش، خودآگاه می‌شود (همان‌جا).

آزادی و خودآگاهی‌ای که روح در رمان و به واسطه رمان کسب می‌کند، هرچند بالاترین سطح خودآگاهی در هنر است ولی هنوز کافی نیست که اگر کافی بود، سفر روح در همین دم به پایان می‌رسید، حال‌آنکه این سفر در این نقطه به پایان نمی‌رسد و هنوز ادامه دارد. پس رمان به‌عنوان هنری رمانتیک آخرین اقامتگاه روح نیست، بلکه تنها معبری است که روح را برای ورود به عرصه دین و بعد از آن فلسفه آماده می‌کند. اما بااین‌حال رمان به‌عنوان هنری که با کلمه ظهور می‌کند، در میان هنرها، بالاترین سطح خودآگاهی را به روح می‌بخشد.

هگل در *درسگفتارهای زیبایی‌شناسی* بحث مبسوطی درباره اقسام گونه‌های ادبی دارد. اما به رمان که می‌رسد، آن‌قدر کم می‌گوید که حتی نمی‌توان نام آن را نظریه هگل در باب رمان گذاشت. او در شرح مختصرش از رمان، آن را حماسه دوران بورژوایی معرفی می‌کند؛ جانشین حماسه عصر قهرمانی. در دوران بورژوایی امکان تحقق حماسه وجود ندارد؛ ازاین‌رو رمان به‌جای آن می‌نشیند و روح ناگزیر به شکل رمان تجلی می‌کند (Neubauer, 1996: 533).

چرا به تعبیر هگل «دوران بورژوایی» نمی‌تواند دوران حماسه باشد؟ از طرفی به نظر هگل بهترین حماسه‌ها به دوران کلاسیک هنر تعلق دارند و حماسه قهرمانی هومری از نمونه‌های بارز آن است. از طرف دیگر دوران بورژوایی دوران هنر رمانتیک است. در هنر

رمانتیک محتوا بر صورت یا کالبد مادی غلبه دارد، تأکید روی جنبه ذهنی (جنبه معنوی) است و جنبه عینی (جنبه مادی) مغفول می‌ماند. نتیجه اینکه در هنر کلاسیک باستان که تأکید بر جنبه عینی است، شخصیت‌ها هرکدام مظهر یک اصل اخلاقی و کلی هستند؛ مثل اصل خویشاوندی یا میهن‌پرستی. اما در هنر رمانتیک شخصیت‌ها فقط نماینده خویش هستند و عمل آنها از خصوصیت‌های شخصی آنها سرچشمه می‌گیرد. درنتیجه شخصیت‌های هنر رمانتیک به دنبال غایات کلی نیستند بلکه صرفاً غایات شخصی خود را دنبال می‌کنند (Hegel, 1988: 520). به تعبیر هگل در هنر کلاسیک کلیت «به‌وسیله قهرمانان و اعمال برونی و براساس تعهدات خانوادگی و حیات اساسی ساخته و پرداخته می‌شود» اما در هنر رمانتیک «همانا شخص خاص واقعی در حیات باطنی‌اش است که ارزش نامتناهی کسب می‌کند» (Ibid). هنر کلاسیک هنر آرامش و شادی است، هنری ساکن و بی‌جنب‌وجوش که در آن از آرامش ابدی و بی‌مرگ سخن گفته می‌شود. اما هنر رمانتیک برخلاف آن به ستیزه و جنب‌وجوش می‌پردازد. درد و رنج در هنر کلاسیک اغلب به‌عنوان امور نازیبا به‌کلی کنار گذاشته می‌شوند، اگر هم مطرح شوند امور ثانوی هستند و هنر کلاسیک به جزئیات آنها نمی‌پردازد. اما در هنر رمانتیک چون روح با خود در ستیزه است، درد، رنج، بدی و حتی زشتی هم جایگاه خاص خود را دارند. هنر رمانتیک به‌عنوان هنری که در آن محتوا بر صورت چیرگی دارد، از جسمانیت و امور بیرونی فاصله می‌گیرد و به درون پناه می‌برد. نتیجه این فاصله‌گرفتن از بیرون، توجه به ذهنیت و به حیات باطنی پرداختن، پررنگ شدن شخصیت داستانی است (Ibid: 521).

نظریه‌های متأخر روایت نیز مؤید نظر هگل هستند. وقتی با این پرسش که «از میان دوگانه شخصیت و سیر وقایع، کدام‌یک در روایت مقدم‌اند؟» به سراغ این نظریه‌ها برویم، می‌بینیم که کفه ترازو به سمت شخصیت سنگینی می‌کند. این در حالی است که مثلاً ارسطو در *بوطیقا* -به‌عنوان نخستین نظریه ادبی تاریخ- سیر وقایع را مقدم بر شخصیت می‌دانست. او در تعریف تراژدی آن را تقلیدی از «کار و کرداری شگرف و تمام» معرفی می‌کند. درست است که بار این تقلید بر دوش شخصیت‌هاست و «کردار هم لازمه‌اش وجود اشخاص است» اما «در تراژدی آنچه غایت شمرده می‌شود همان افعال و افسانه مضمون است» و غایت در هر امری مقدم است (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۳-۱۲۱). هرچه از جهان کلاسیک جلوتر بیاییم و به جهان مدرن نزدیک‌تر شویم، تفاوت رأی بیشتر می‌شود. متفکران متأخر

حوزه روایت‌پژوهی غالباً بر این باورند که اثر روایی –هرچه که باشد؛ اعـم از تـراژدی، رمـان، زندگی‌نامه و غیره– باید همچون پرتره «ماهیت شخصیت را نمایان کند» (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۳۵). درست است که منطقاً سیر وقایع از شخصیت‌ها تفکیک‌ناپـذیر اسـت و هـیچ‌یـک بـدون آن دیگری کامل نیست، اما روایت‌پژوهان متأخر جایگاه خاصـی بـرای شخصـیت قائل‌انـد. ایـن تأکیدی که روایت‌پژوهان بر شخصیت دارند، در خود آثار هم بـه شـکل دیگـری نمـود پیـدا می‌کند. مثلاً فراوانـی آثـار مـدرنی کـه همنـام قهرمان‌شـان هسـتند می‌توانـد نشـان‌دهنده «اشتیاق انسان مدرن به فرد و فردیت» باشد (همـان: ۲۳۷). *رابینسـون کروزوئـه*، *جـین ایـر*، *مادام بوواری* و *بابا گوریو* از نمونه‌های آن هستند.

به نظر هگل نیز در هنر رمانتیک بـه‌طورخـاص محـور «فـردِ خودآگـاه و فعـال» اسـت. بنابراین در نظر او هنر رمانتیک به‌نحو عام و رمان به‌نحو خاص، ابزار مناسبی برای پـرداختن به جهـان کلاسـیک، غایـات کلـی آن، آرامـش و سـکون و عینیـت و تمامیـت آن نیسـتند. (Hegel, 1988: 1160). لذا دوران بورژوایی یا دوران مـدرن دیگـر دوران حماسـه نیسـت و ازاین‌رو حماسه جای خود را به رمان داده‌اسـت. «رمـان حماسـه جهـانِ منثـور و بـورژوایی است... هنرها در یونانِ کلاسیک به اوج تعالی خود رسیدند و دیگر توانایی متجلی‌کردن روح خودکفا را ندارند» (Neubauer, 1996: 533). «منثور» برگردانِ واژه انگلیسی prosaic است که این کلمه خود برگردان prosaisch آلمانی است؛ یعنی آنچه فاقد زیبایی شـاعرانه اسـت. ترجمه آن به «منثور» (یعنی آنچه شعر نیست) ترجمه‌ای کافی به نظر نمی‌رسـد. خـود واژه وقتی در ترکیب با جهان می‌آید دال بر این است که ایـن جهـان جهـانی اسـت کـه قابلیـت زیبایی شاعرانه را ندارد. دوران زیبایی شاعرانه سر آمده و جایش را به زیبایی منثور داده کـه هرچند صورتی از زیبایی است ولی هنوز زیبایی شاعرانه نیست. اصلاً تقابل میـان حماسـه و رمان تقابل میان جهان شعری و جهان منثور است. جامعه بورژوایی وحدتِ جهـان حماسـی را درهم می‌شکند و نثر را جایگزین شعر می‌کند. نثر زبانی است کـه در مقابـل شـکوه زبـان شعری حماسه، از «ابتذال، حقارت و مصیبت زندگی روزمره» می‌گوید (پوینده، ۱۳۶۹: ۱۶).

هگل در وصف رمان به همین مختصر اکتفا می‌کند. بعد از او لوکاچ در *نظریه رمان* خـود شرح مختصر هگل را بسط می‌دهد و مفاهیم جدیدی را وارد بحث می‌کند. رد و تأثیر هگـل در *نظریه رمان* به قدری قابل‌ملاحظه است که برخی مفسران *نظریه رمان* لوکاچ را بسـط آن چیزی می‌دانند که هگل به‌اختصار در *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی* بیان کرده‌است. خـود او

هم در مقدمه‌ای که بعدها در سال ۱۹۶۲ بر *نظریه رمان* نوشت، به سهم هگل در شکل‌گیری این اثر اشاره کرد. او در این مقدمه لوکاچِ جوان و مؤلف *نظریه رمان* را هگل‌گرا می‌خواند و تأثیر هگل در بخش نخست کتاب خود را تعیین‌کننده می‌داند (لوکاچ، ۱۳۹۲: ۲۱۴). ازاین‌رو برای تنقیح بیشتر آرای هگل به سراغ لوکاچ می‌رویم.

۳- بی‌خانمانی

لوکاچ درعین‌حال که از هگل می‌پذیرد رمان حماسه دوران مدرن است، مفهوم دیگری را هم وارد بحث می‌کند. او از بی‌خانمانی می‌گوید. به نظر او رمان، شرح بی‌خانمانی بشر است. در مقابلْ حماسه که به دوران طلایی یونان باستان تعلق دارد، شرح بودن در خانه است. جهان یونانی جهانی بسته است؛ جهان وحدت و تمامیت. در حماسه که واگویه این جهان است، بین قهرمان و جهان فاصله‌ای نیست. افراد در این جهان «به‌نحو کلی‌تر و فلسفی‌تر، نزدیک‌تر و دقیق‌تر به خانه کهن‌الگویی خود مرتبط‌اند» (Neubauer, 1996: 533). حتی در حماسه زمان هم فاصله ایجاد نمی‌کند. جهان حماسه جهان بی‌زمان است و حماسه شرح بی‌واسطه این بی‌زمانی، وحدت و تمامیت است. پیش از لوکاچ، گوته و شیلر به این بی‌زمانی در جهان حماسه اشاره کرده بودند. لوکاچ هم به تبعیت از آنها می‌گوید «شاعر حماسه از چیزی تماماً گذشته می‌گوید. حماسه‌سرا هیچ نسبتی با رخدادهای ماقبلِ ترانه‌هایش ندارد» (Ibid). این بی‌زمانی در حماسه به این معنا نیست که گذران زمان در حماسه اتفاق نمی‌افتد. چنین نیست؛ شخصیت‌های حماسه هم پیر می‌شوند و حادثه‌ای را از پس حادثه‌ای دیگر تجربه می‌کنند اما جهان حماسی در سعادت بی‌زمان خودش نظری به آنچه قبل از آن اتفاق افتاده و آنچه بعد از آن اتفاق خواهد افتاد، ندارد. در مقابلْ رمانْ زمانی است و همین‌که ظهور کرد دقیقاً گذشته-حال-آینده را می‌سازد. ما در رمان دلتنگی برای گذشته و امید به آینده را می‌بینیم. حماسه چون در خانه است دلیلی ندارد که غم گذشته را بخورد. هرچه هست همین است که قهرمان هم بخشی از آن است. جهان حماسه بسته و امن است. این رمان است که به محض ظهور یادآور گذشته و خانه‌ای می‌شود که دیگر وجود ندارد. این رمان است که «با خصلت زمانی‌بودنش بی‌خانمانی استعلایی را آشکار می‌کند» (Ibid: 534). لوکاچ هم مثل هگل بر این باور است که جهان امن یونانی و جهان هنر کامل کلاسیک، در دوره‌های بعدی وجود ندارد و در دوران مدرن دقیقاً به این دلیل که

این وحدت و تمامیت از بین رفته، حماسه دیگر امکان تحقق ندارد. درنتیجه «آن سکنی‌گزیدن استعلایی در حماسه هومری جای خود را به رمان داده‌است؛ حماسه جهانی که خدایان ترکش کرده‌اند» (Ibid: 533). بشری که از خانه خود دور شده‌است، حالا در رمان این بی‌خانمانی را شرح می‌دهد. روشن است بشری می‌تواند شرح بی‌خانمانی کند که به وضع خود آگاه است. به‌عبارت‌دیگر محتوای آنچه هگل خودآگاهی روح در رمان می‌خواند، همین بی‌خانمانی است.

به نظر لوکاچ، در حماسه انسان‌ها خودآگاه نیستند و درک اندکی از خود «به‌عنوان موجوداتی با هویت منحصربه‌فرد» دارند. این انسان‌ها جهان را همچون خانه خود حس می‌کنند. درمقابل در رمان، این ژانری که واگویه‌ای از بی‌خانمانی استعلایی بشر است، آگاهی بسط یافته‌است. بسط‌یافتن آگاهی به معنای آگاهی بیشتر و بیشتر از نفس خویش و رسیدن به مرحله خودآگاهی است. «درک لوکاچ از شکل درونی رمان برابر است با فرآیند سفر کردن فرد معضله‌دار به خویشتن [...] به بازشناسی روشنی از نفس. چنین فردیتی آن‌چنان اساسی و ریشه‌ای است که قهرمان رمان را محکوم می‌کند به تنهایی و ازخودبیگانگی: او به تجربه درمی‌یابد لمحه‌ای معنا همه آن چیزی است که حیات می‌بایست اهدا کند» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۱۲۳). در جهانی که خدایان ترکش کرده‌اند، دن‌کیشوت نمونه عینی شخصیت تنها و بی‌خانمانی است که در غیاب خدای مسیحیت، تلاش می‌کند جوهر و معنا را در جانِ بی‌کجای خودش جستجو کند (Neaubauer, 1996: 533). او که از جهان بیگانه شده، در خودش و رؤیاها و ایده‌هایش خانه کرده‌است.

اما بی‌خانمانی و به تعبیر دیگر ازخودبیگانگی، مفاهیم نویی نیستند که با لوکاچ آغاز شده باشند. در سنت فکری غرب اساساً فلسفه تلاشی بوده برای اینکه وضعیت هبوطی را که انسان به آن دچار شده، چاره کند. مثلاً اگوستین در *شهر خدا* می‌گوید ما با انحراف از آن مسیر تعالی که داشتیم طی می‌کردیم، دچار هبوط شدیم. این هبوط نتیجه خودبسندگی بشر است. ما ساکنان باغ عدن و در محضر خدا حاضر بودیم ولی آن وضع قرار و آرامش را رها کردیم و خواستیم که خود اساس خود شویم (Lumsden, 2015: 1). «رستگاری و نوزایی فقط وقتی امکان‌پذیر خواهد بود که ما اراده خود را هم‌ردیف اراده خداوند قرار دهیم [...] فقط خداوند است که قادر است ما را از فلاکت بی‌خانمانی نجات دهد» (Ibid).

در مدرنیته تلقی متفاوتی از بی‌خانمانی و به‌تبع آن رهایی و رستگاری و غلبه بر بی‌خانمانی وجود دارد. در مدرنیته رهایی دقیقاً با تکیه بر همان خصلتی به دست می‌آید که اگوستین آن را نقطه‌ضعف و عیب بشر می‌دانست؛ یعنی خودمختاری و خودبسندگی بشر. بشر با آزادی خودمختار خود می‌تواند دوباره به کلیت و تمامیت برسد. بشر با عقل خودش و با خودقانون‌گذاری می‌تواند محیطی اجتماعی و سیاسی بسازد که سوژه خودقانون‌گذار در آن محیط احساس یگانگی و خویشی کند. چون در این وضعیت، غیر برای شخص قانون نگذاشته که بین شخص و قانونش فاصله بیفتد. بنابراین غیر شخص را از خودش بیگانه نکرده و او را دچار ازخودبیگانگی نساخته‌است. شخص در وضعیت خودقانون‌گذاری در خودش خانه می‌کند و «قرار» می‌گیرد (Ibid).

این عصاره بحث آزادی در فلسفه روشنگری، کانت و هگل است. البته اگر آرای هریک را به‌صورت‌مجزا بررسی کنیم می‌توانیم وجوه اختلافشان را نیز پیدا کنیم. اما از کنار اختلافات عبور می‌کنیم و مستقیماً به سراغ هگل می‌رویم. آنچه برای ما اهمیت دارد این است که هگل بحث بی‌خانمانی و صورت مقابل آن یعنی بودن در خانه را در بحث از آزادی و توضیح آن مطرح می‌کند. او از تعابیر Beisichselbstsein و Beisichsein استفاده می‌کند. ترجمه‌های متفاوتی برای این دو عبارت در زبان انگلیسی وجود دارد که خود به‌نوعی حاکی از ترجمه‌ناپذیری و فقدان معادل دقیق برای این عبارات در زبان انگلیسی و به‌تبع آن در زبان فارسی است. «با خود یکی بودن»[1] و «در خانه بودن»[2] دو نمونه از تلاش‌هایی هستند که برای ترجمه این دو عبارت صورت گرفته‌اند. این عبارات را در سرتاسر متن‌های هگل به‌وفور می‌توان یافت (Ibid: 4). «در آغاز جهان از روح بیگانه است. غایت نهایی روح بودن در خانه با خود است. روح می‌خواهد که جهان را بشناسد؛ دریابد که او در همه‌جای جهان حاضر است» (Ibid). یعنی روح می‌خواهد که به خودآگاهی و به‌تبع آن به آزادی برسد. در آغاز گفتیم که تاریخ برای هگل، حرکت روح به سمت آزادی است؛ حال می‌توان آن عبارت را این‌طور تکمیل کرد: تاریخ برای هگل حرکت روح به‌سوی خانه است (Neaubauer, 1996: 533). روحی که بی‌خانمان شده، دچار ازخودبیگانگی گشته و آزادی ندارد، در تاریخ به‌سوی خانه، به‌سوی سلب ازخودبیگانگی، خودآگاهی و آزادی حرکت می‌کند.

1 . Being at one with oneself
2 . At home with oneself

بنابراین در فلسفه هگل مفاهیم آزادی، بودن در خانه و خودآگاهی به هم پیوسته‌اند. تاریخ در نظر هگل بسط آزادی است. حرکت تکاملی روح در تاریخ از نقطه صفر آزادی آغاز می‌شود و روح هرچه پیش می‌رود به سمت آزادیِ بیشتر و بیشتر حرکت می‌کند (کاپلستون، ۱۳۸۲: ۲۰۴/۷). درعین‌حال این پیش‌روی به سمت آزادی، حرکت به سمت بودن در خانه است. به باور هگل روح در آغاز در خانه بود؛ همان وضعیتی که لوکاچ به تبعیت از هگل آن را وضعیت وحدت و تمامیت می‌خواند و ثمره‌اش حماسه است. در این وضعیت روح نه آزادی داشت و نه خودآگاهی. روحی که خواهان آزادی و خودآگاهی است از آن وضعیت وحدت / بودن در خانه خارج شده و به وضعیت ازخودبیگانگی/ بی‌خانمانی دچار می‌شود. حرکت روح در طول تاریخ به سمت آزادی، تلاشی است برای بازگشت به خانه و رسیدن به آن وضعیت وحدت پیشین. البته وحدت ثانوی وحدتی است که کثرت را درون خودش دارد. این وحدت، وحدت بعد از سفر است. روح در مسیر تحقق آزادیِ بیشتر و با سپری‌کردن منزلی بعد از منزل دیگر، می‌کوشد به خانه برگردد و به وضعیت بی‌خانمانی خود که همان وضعیت ازخودبیگانگی است، خاتمه دهد. این سیر تحقق بیشتر آزادی و زدودن ازخودبیگانگی، توأم با خودآگاهی است. به‌عبارت‌دیگر هرچه خودآگاهی روح بیشتر، آزادی بیشتر و به خانه نزدیک‌تر.

اما تلقی هگل از بی‌خانمانی و بازگشت به خانه تفاوتی ظریف با تلقی لوکاچ دارد. لوکاچ در شرح ماندگارش از نقش رمان در سناریوی هگلی ظهور خودآگاهی، از یک وضعیت آگاهی انسانی آغاز می‌کند و در پایان هم به وضعیتی دیگر از آگاهی می‌رسد. او با قهرمان‌های یونانی آثار هومر آغاز می‌کند که اگر اصلاً خودآگاهی‌ای هم داشته باشند، این خودآگاهی بسیار ناچیز است. به‌تبع فقدان خودآگاهی، آنها درکی هم از تمایزشان از جامعه خود و طبیعت ندارند. در مقابل انسان‌های مدرن اشباع از خودآگاهی گویی تنها و بی‌کس در جهان پرسه می‌زنند و با فرهنگ خود و نهایتاً با کل عالم بیگانه گشته‌اند (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۱۲۲). گویی همه جهان یونانی با وسعتش در ذهن انسان مدرن خلاصه و جمع شده‌است. فرق لوکاچ با هگل در این است که او غایت‌انگاری خوشبینانه هگل را ندارد. در نظر هگل وقتی روح مسیر تکامل خود را تا انتها طی کند، این بی‌خانمانی و ازخودبیگانگی به پایان می‌رسد. رمان تنها منزلی موقتی در میانه راه است و قهرمان آن هرچند از سطحی از خودآگاهی برخوردار است ولی هنوز راهِ

طی‌نشده‌ای پیش رو دارد. هگل بشر را تنها و بی‌کس و بی‌خانمان رها نمی‌کند. برای او از راهی می‌گوید که انتهای آن مشخص و روشن است.

باختین نیز رمان را ثمره بی‌خانمانی بشر می‌داند. اما درحالی‌که لوکاچ رمان را شرح بی‌خانمانی استعلایی بشر می‌دانست، باختین به‌جای بی‌خانمانی استعلایی از بی‌خانمانی زبانی سخن می‌گوید. بعضی مفسران بحث تاریخی باختین از رمان را پاسخ دیالوگی باختین به نظریه رمان لوکاچ می‌دانند. این در حالی است که لوکاچ اصلاً از وجود باختین اطلاعی نداشت و باختین هم دیالوگ خود با لوکاچ را در سکوت و بدون ذکر نام او پیش می‌برد (Neaubauer, 1996: 533).

رویکرد باختین نسبت به بی‌خانمانی، با رویکرد هگل و لوکاچ تفاوت دارد. درحالی‌که کل فلسفه هگل تلاشی است برای غلبه بر این بی‌خانمانی و بازگشت به خانه و درحالی‌که شرح لوکاچ از این بی‌خانمانی توأم با حس نوستالژی و نوعی دلتنگی برای گذشته حماسی باشکوه بشری است، باختین از این بی‌خانمانی استقبال می‌کند. او هم به تبعیت از هگل و لوکاچ، حماسه و رمان و به‌تبع آن جهان حماسه و جهان رمان را با هم مقایسه می‌کند و می‌گوید اصلاً نویسنده مدرن به برکت همین بی‌خانمانی توانسته خالق رمان باشد (Ibid: 541). با از بین رفتن وحدت و تمامیتِ جهان حماسی که در قرائت باختین باید آن را جهانی مونولوگی، تک‌صدا و تک‌مفهومی بخوانیم، مجالی برای شنیده‌شدن صداهای متکثر فراهم می‌شود و به برکت این اتفاق، رمان با شاخصه دیالوگی‌بودن و چندصدایی متولد می‌شود.

باختین در مقاله *حماسه و رمان* مثل هگل و لوکاچ رمان را در قیاس با حماسه بررسی می‌کند. او ضمن مقایسه حماسه و رمان، آرای هگل و لوکاچ را هم مدنظر دارد. او هم مثل هگل و لوکاچ بر این باور است که رمان گونه‌ای ادبی است که قرابت بسیاری با دوران جدید دارد. اما درحالی‌که هگل و به تبعیت از او لوکاچ، رمان را احیای دوباره حماسه در جهان مدرن می‌دانستند، باختین برای رمان قدمتی بیش از اینها قائل است. به نظر هگل رمان در دوره هنر رمانتیک و به نظر لوکاچ در دوره مدرن، ناگهان ظهور می‌کند. چون دوره‌های پیشین شرط‌های شناختی را که عامل ظهور رمان است، نداشتند. به‌عبارت‌دیگر در دوران ماقبل مدرن «زمانه برای ظهور رمان آماده نبوده‌است». در این تلقی، رمان به‌عنوان هنری منفعل، هرگز نمی‌تواند زودتر از آنچه رخ داده، ظاهر شود. چون ظهور آن به عواملی غیر از خود رمان بستگی دارد. «رمان و ظهور رمان، به‌عنوان نوعی معین از متن، تنها بازتاب تحولاتی است که

در سطح زیرین ذهن جمعی رخ داده‌اند. ازاین‌رو رمان نقش فعال اندکی در سیر تحول روح دارد: تنها یک شاخص است، عددی بر صفحه یک ساعت و نه بخشی از موتوری که عقربه‌ها را می‌گرداند» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۹-۱۲۸).

درمقابل به نظر باختین رمان از دیرباز وجود داشته و برآمده از دنیای جدید نیست. پس چرا رمان را پدیده‌ای مدرن می‌دانیم؟ پاسخ باختین این است که دوران باستان امکان شکوفایی همه قابلیت‌های رمان را نداشت و این قابلیت‌ها تنها در دنیای جدید امکان بروز یافته‌اند (باختین، ۱۳۹۱: ۷۷). آنچه که در دنیای جدید وجود دارد و به رمان قابلیت شکوفایی داده‌است، ویژگی چندمفهومی است. به نظر باختین رمان «ثمره چندمفهومی پویای دنیای جدید، فرهنگ جدید و ذهنیت ادبی خلاقِ جدیدِ آن است» (همان: ۴۴). البته حتی همین چندمفهومی هم پدیده‌ای نو نیست و همواره وجود داشته، اما آنقدری که در دوران جدید توانسته در آفرینش آثار ادبی تأثیرگذار باشد و آزادی منتج از آن، منشأ بروز خلاقیت باشد، در دوران‌های گذشته چنین نبوده‌است.

باختین در مقایسه حماسه و رمان سه ویژگی برای حماسه برمی‌شمرد: ۱- حماسه درباره گذشته مطلق است؛ ۲- مرجع آن سنتی ملی است، نه تجربه‌ای شخصی و ۳- یک فاصله مطلق حماسی دنیای حماسه را از دنیای معاصری که حماسه در آن نوشته و خوانده می‌شود، جدا می‌کند (همان: ۴۶).

این ویژگی‌ها شباهت زیادی به خصایایی دارند که هگل و لوکاچ پیش از این برای حماسه برشمردند. به نظر باختین هم جهان حماسه جهانی تمام و کمال است، جهانی است که به احترام از آن یاد می‌شود و نمی‌توان درباره آن اظهارنظر شخصی داشت. نمی‌شود در مورد حماسه که به گذشته مطلق تعلق دارد، ارزیابی فردی ارائه داد. دنیای حماسه دنیایی دور از دسترس است که نمی‌شود به آن نگریست و به آن راه یافت. «تجربه، تجزیه و تحلیل، مشارکت در این دنیا و نیز راهیابی به مرکز آن امری ناممکن است. دنیای حماسه صرفاً در قالب سنت به ما ارزانی شده‌است، سنتی مقدس و محترم که همگان به دیده احترام به آن می‌نگرند و از کسانی که به بررسی آن می‌پردازند نیز انتظار برخوردی احترام‌آمیز داریم» (همان: ۵۰). خصوصیت جهان حماسی تغییرناپذیری، فرجام‌یافتگی، دور از دسترس بودن و قطعیت مطلق آن است. تلقی باختین در عین شباهت به تلقی هگل و لوکاچ، یک تفاوت با آنها دارد: خوانش

باختین از این تمامیت و کمال با آن دو متفاوت است. درحالی‌که هگل و لوکاچ حماسه را نماینده آرامش، سکون، وحدت، تمامیت و عینیت جهان کلاسیک می‌دانند، به نظر باختین حماسه محصول دوران بسته و ناشنوای تک‌مفهومی است.

در نظر باختین در مقابل فرجام‌یافتگی حماسه، رمان از زمان حال بی‌پایان می‌گوید و به همین اعتبار، فاقد قطعیت است. لازم به تذکر است که باختین در اینجا از رمان واقع‌گرایانه که پایبند به زمان و مکان مشخص است سخن می‌گوید؛ چه اینکه در ادامه هم خواهیم گفت که به نظر او بهترین تجسم رمان آثار داستایفسکی است که واقع‌گرایانه نگاشته شده‌اند و در آنها عنصر زمان با واقعیت تطابق دارد. به‌هرروی ویژگی زمانِ حال تداوم است. «زمان حال به‌سوی آینده در حرکت است و هرچه پویاتر و آگاهانه‌تر به سمت آینده حرکت کند، قطعیت نداشتن آن محسوس‌تر و اجتناب‌ناپذیرتر می‌شود. بنابراین هنگامی که زمان حال، مبدل به کانون جهت‌گیری انسان در جهان و زمان شود؛ جهان و زمان، کمال خود را چه به‌طورکلی و چه در اجزا از دست می‌دهند. دراین‌صورت الگوی زمانی جهان، تغییری اساسی می‌کند. در جهان نو، هیچ گفتمان نخستی (گفتمان آرمانی) وجود ندارد و حرف آخر هنوز بر زبان رانده نشده‌است» (همان: ۶۵). درحالی‌که در دنیای حماسه ما از کل واقعه خبر داشتیم، رمان برای ما از ناشناخته‌ها می‌گوید.

با قوت‌گرفتن چندمفهومی، رمان‌گرایی از سایه بیرون می‌آید و با کمک عنصر خنده، فاصله حماسی را درمی‌نوردد و آن را نابود می‌کند. چون فاصله سلسله‌مراتبی را که باعث انفصال و اعتبار حماسه می‌شود، از بین می‌برد (همان: ۵۷). خنده موضوع بازنمایی‌اش را از دوردست‌ها خارج کرده، نزدیک می‌کند. وقتی انگاره‌ای به ما نزدیک شد، حالا می‌توان پس و پیش آن را کاوید، سر و ته آن را بررسی کرد، آن را تجزیه و تحلیل کرد، اشکالات آن را دید و آن را آزادانه جستجو کرد. «خنده، احساس تقدس و واهمه از مسائل و تکریم نسبت به آنها را در هم می‌کوبد» (همان: ۵۸). فکاهی، گفت‌وگو، دگرمفهومی، تمرکززدایی معنایی و کلامی از جهان ایدئولوژیک که زمینه شکوفایی رمان را فراهم می‌کنند، همه ثمره خروج از جهان امن، بسته، تمام و کمال و تک‌مفهومی حماسه و استقبال نویسنده از بی‌خانمانیِ حاصلِ این خروج است. «بی‌خانمانی برای باختین به معنای این است که شخص «حس اسطوره‌بودن زبان» و «فرم قطعی اندیشه» را از دست بدهد. این «آزادی بنیادی» از «هژمونی زبان یکه و واحد»

است که به بسط رمان می‌انجامد [...] باختین ادعا می‌کند رمان‌نویس باید از حیث زبان‌شناسانه و ایدئولوژیکی بی‌خانه باشد» (Neubauer, 1996: 541). ثمره این بی‌خانمانی رمانی است که به نظر باختین ژانری خودآگاه است.

۴- رمان؛ ژانر خودآگاه

به نظر باختین رمان، این گونه ادبی نافرجام و درحال‌رشد، گونه‌ای خودآگاه است. او رمان را دقیقاً به دلیل درحال‌رشد بودن و فرجام‌نیافتگی گونه‌ای منحصربه‌فرد می‌داند (باختین، ۱۳۹۱: ۳۵). رمان مثل سایر گونه‌های ادبی قالب ازقبل‌موجود ندارد و نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم که در آینده چطور خواهد بود. رمان گونه‌ای زنده، پویا و درحال‌رشد است. شبیه حماسه نیست که مدت زیادی از پایان تکوینش گذشته و حتی دیگر گونه‌ای منسوخ به حساب می‌آید. همه گونه‌های ادبی قدمت‌شان بیشتر از زبان مکتوب و کتابت است، غیر از رمان. همه گونه‌های ادبی برای خود قانون وضع کرده‌اند، غیر از رمان (همان‌جا). رمان دائم در حال رشد است و نه‌تنها نسبت به خود که در مورد دیگر ژانرها هم موضعی انتقادی دارد و همین عامل باعث شده رمان گونه‌ای بسته و تمام‌شده نباشد و دائم پیشرفت و تغییر کند. در دوره‌هایی رمان به تقلید تمسخرآمیز سایر گونه‌ها می‌پردازد ولی رمان حتی به این نمونه‌های تقلیدی مسخره‌کننده هم اجازه تثبیت نمی‌دهد. این حاکی از پویایی رمان و فرار آن از گرفتار شدن در یک چارچوب تثبیت‌شده است. «توانایی رمان در به نقد کشیدن خود، خصیصه شایان توجه این گونه ادبی روبه‌رشد است» (همان: ۳۹).

رمان از تعریف و نظریه‌پردازی می‌گریزد. به این معنا که هرگونه تعریفی که از آن ارائه شود، به‌زودی خود رمان آن را نقض می‌کند. این نقض هم می‌تواند در قالب گفتاری باشد که رمان‌نویس به‌تصریح بیان می‌کند و هم می‌تواند به‌نحو عملی در رمانی نو ظهور پیدا کند. مثلاً روسو در *هلوئیز جدید* کاری را که پیش روی شماست تنها شکل صحیح، معتبر و بایسته رمان می‌داند. این نشان می‌دهد که رمان دائم خودش را نقد و واکاوی می‌کند و نقد و واکاوی نیازمند آگاهی به وضع خود است (همان: ۴۲). لذا نمی‌توان تعریف ثابت و تمام‌شده‌ای برای رمان ارائه کرد. ولی آیا این به این معناست که هرگز هیچ کس هیچ تلاشی برای تعریف رمان نکرده‌است؟ پاسخ منفی است. همه آنچه که باختین در آثار خود

شرح‌وبسط داده درحکم تلاشی نو برای بازتعریف رمان‌اند. او خود آثار داستایفسکی را به‌عنوان نمونه‌های شاخص رمان معرفی می‌کند اما چه‌بسا خودش نیز به این موضوع واقف باشد که پس از داستایفسکی گونه دیگری از رمان خواهد آمد که شبیه آثار داستایفسکی هم نیست و تعریف او از رمان را نقض خواهد کرد؛ چنانچه پس از باختین و داستایفسکی چنین اتفاقی هم افتاد و به‌عنوان‌مثال آنچه امروزه تحت عنوان رمان پست‌مدرن می‌شناسیم فاقد بسیاری از مؤلفه‌های مطلوب باختین است.

به نظر باختین برخلاف رمان، سایر گونه‌های ادبی را می‌توان به‌راحتی تعریف کرد و خصایای آنها را برشمرد ولی به‌محض‌اینکه بخواهید برای رمان یک ویژگی بیان کنید، آن ویژگی اعتبار خود را از دست می‌دهد. به همین دلیل است که نظریه‌های ادبی وقتی معطوف به گونه‌های فرجام‌یافته‌اند، چندان فراتر از نظریه ارسطو نمی‌روند، چیزی به آن نمی‌افزایند و شالوده آنها هنوز نظریه ارسطو است ولی وقتی پای رمان به ماجرا باز می‌شود، این نظریه‌ها به بن‌بست می‌رسند (همان: ۴۰-۴۱). رمان نه‌تنها در کشمکشی دائم با سایر گونه‌هاست بلکه دائماً با خودش نیز درگیری دارد.

از دیگر نشانه‌های خودآگاهی رمان این است که رمان در قیاس با سایر گونه‌های ادبی، گونه‌ای است که کمترین اعتماد را به خودش دارد و بیشترین تلاش را برای اثبات هویت خود می‌کند. در راستای این هدف رمان به تنوع گفتمان‌ها و زبان‌های اجتماعی مختلف، اجازه جولان می‌دهد. سایر ژانرها به روی گفتمان‌ها و زبان‌های مختلف بسته‌اند و تنها گفتمان و زبان مألوف خود را به رسمیت می‌شناسند. اما «رمان قادر است کارگاهی بیافریند که در آن تنوع نه فقط به نمایش درآید، بلکه به نیروی فعال در فرآیند شکل‌دهی به تاریخ فرهنگی بدل شود» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۱۲۰).

رمان در نظر باختین نه‌تنها به‌عنوان گونه‌ای ادبی به خود آگاهی دارد، بلکه قهرمان آن نیز خودآگاه است. باختین در *حماسه و رمان* به اختصار به خصلتِ خودآگاهی قهرمان رمان اشاره می‌کند و این ویژگی را جزو وجوه تفاوت حماسه و رمان از حیث شخصیت می‌داند. برای قهرمان حماسه، این گونه برتر دور از دسترس، «من» شکل نگرفته‌است. او هرچند به وجود خود واقف است اما هنوز از زاویه دید دیگری به خود می‌نگرد. آنچه از زاویه دید دیگری دستگیرش می‌شود، با تصویری که از خودش دارد با هم منطبق‌اند و نتیجه

شخصیتی است یک‌پارچه و واحد که پیچیدگی ندارد. قهرمان حماسه نه اعتراف می‌کند و نه احوال خود را شرح می‌دهد. چراکه اینها همه برآمده از خودآگاهی قهرمان‌اند. «شخصیت واقعی او هیچ تفاوتی با بازنمایی عینی‌اش ندارد [...] بازنمایی صوری او، بازنمایی کامل و بدون‌کم‌وکاست است. همه ابعاد وجودی او در معرض دید قرار گرفته و آشکارا اعلام شده‌است. دنیای باطنی شخص، خصوصیات ظاهری و رفتار و کردارش در یک صفحه واحد قرار گرفته‌اند. نظر او نسبت به خودش دقیقاً مشابه نظری است که دیگران –مردم جامعه‌اش، سراینده حماسه و مخاطبان- نسبت به او دارند [...] مفهوم خود من در انزوا، به‌خودی‌خود و برای خود وجود ندارد [...] نه می‌توان در وجود این شخصیت به دنبال چیزی گشت و حدسی درباره‌اش زد، نه می‌توان از اسرار او پرده برداشت و نه می‌توان او را به کاری تحریک کرد» (همان: ۷۰-۷۱). او حتی دست به نوآوری ایدئولوژیک هم نمی‌زند. او تابع جهان‌بینی واحد و منسجمی است که برای نویسنده، قهرمان و مخاطب در حکم حقیقت مطلق است. در اثر حماسی هیچ بازتابی از نظر شخصی قهرمان و خواست شخصی او که مغایر با آن جهان‌بینی باشد، نمی‌توان یافت. در جهان حماسه زبان، جهان‌بینی و حقیقت مشترک است. اورستس و ائومنیدس از شخصیت‌های حماسه‌های هومری دو نمونه از این قهرمانان هستند که صرفاً براساس فرمان الهی دست به انتقام می‌زنند بدون اینکه اراده شخصی‌شان در این امر دخیل باشد. اورستس باید به فرمان آپولون انتقام پدرش را بگیرد. او لحظه‌ای در انجام این فرمان تردید نمی‌کند. مشابه این شخصیت، هملت در جهان مدرن است که می‌خواهد به خونخواهی پدر برخیزد. تزلزل و تردید هملت و پرسش مدام او از خود که آیا باید به مبارزه با پلیدی ادامه دهد یا تسلیم شرایط شود، به‌خوبی تفاوت جهان حماسه و جهان مدرن و به‌تبع آن وضعیت خودآگاهی قهرمان در این دو فضا را نشان می‌دهد.

رمان که قرار است طبق تلقی باختین تمامیت حماسه را از بین ببرد، از حیث شخصیت دقیقاً نقطه مقابل حماسه است. قهرمان رمان به منِ خود کاملاً آگاه است. نظر او درباره خودش مستقل از نظر دیگران درباره اوست. در رمان دیگر خبری از وحدت زبان، جهان‌بینی و حقیقت نیست.

آنچه را که باختین در *حماسه و رمان* به‌اختصار می‌گوید، در اثر دیگرش به نام *پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی* با تفصیل بیشتری شرح می‌دهد.

باختین وقتی داستایفسکی را «از بزرگ‌ترین نوآورانِ عرصه فرم هنری» و خالق رمان چندصدا معرفی می‌کند، می‌گوید این خودآگاهی قهرمان است که به رمان‌های داستایفسکی خصلت چندصدایی می‌دهد. تا پیش از داستایفسکی هیچ نویسنده‌ای به قهرمانش خصلت خودآگاهی نبخشیده بود، هیچ‌کس به «انسان درونِ انسان» قهرمان توجه نکرده بود (تعبیری که داستایفسکی برای اشاره به خودآگاهی به کار می‌برد)، همگی فقط راویِ بیرونی او بودند. این داستایفسکی است که برای نخستین بار اجازه می‌دهد قهرمان به وضع خود آگاه باشد و از این خودآگاهی سخن بگوید. اجازه می‌دهد که خودش زبان به سخن بگشاید و راویِ نحوه بودن خود باشد. قهرمان داستایفسکی نه‌تنها به خود آگاه است که به تعبیر باختین حتی جهان پیرامون او و زندگی روزمره پیرامون او هم به درون فرآیند خودآگاهی‌اش کشیده می‌شود و ما به‌واسطه او و از منظر اوست که جهان بیرون را می‌شناسیم. به تعبیر باختین، داستایفسکی در مقیاسی کوچک انقلابی کپرنیکی را به وجود آورد (باختین، ۱۳۹۵: ۱۴۰). او به جای بازنمایی واقعیت قهرمان، خودآگاهی او را بازنمایی کرد.

البته چنین نیست که در آثار داستایفسکی تنها یک قهرمان خودآگاه وجود داشته باشد. آگاهی دیگری هم می‌تواند در کنار قهرمان حضور داشته باشد، هم‌جوار او باشد و او هم می‌تواند میدان بینش خود و دیدگاهی دیگر در باب جهان را با مخاطب به اشتراک بگذارد. یک رمان می‌تواند متشکل از دیگرآگاهی‌هایی باشد که «حقوقی برابر با حقوق قهرمان دارند» (همان: ۱۴۱). *برادران کارامازوف* نمونه بارز چنین رمانی است. در این رمان داستایفسکی به میتیا، ایوان، آلیوشا و حتی اسمردیاکوف صدا می‌دهد و با روایت داستان از منظر هریک از آنها به ایشان حق شنیده شدن می‌بخشد.

قهرمانِ داستایفسکی به‌واسطه همین خصلت خودآگاهی از نهایی شدن سر باز می‌زند. از قهرمان رمان داستایفسکی نمی‌توان مثل قهرمان حماسه «تعریف بیرونی و نهایی‌بخش» ارائه داد. او تمامیت‌ناپذیر و قطعیت‌ناپذیر است، «او عمل بی‌نهایت است» و «همیشه در پی نابودی آن چارچوب کلامی دیگران درباره خود است که می‌تواند او را پایان بخشد و به مرده‌ای بدل کند» (همان: ۱۵۸). نمی‌توان یک بار و برای همیشه گفت او کیست.

خودآگاهی قهرمان تک‌صدایی را از بین می‌برد. میان تصور قهرمان از خودش و تصوری که دیگران از او دارند فاصله‌ای وجود دارد. او به منِ خود واقف است. «پنداری در آینه

آگاهی‌های دیگر مردمان به خویشتن می‌نگرد» (همان: ۱۴۷). و درعین‌حال خود را به‌نحو گفت‌وگویی و در پیوند با دیگری آشکار می‌کند؛ و گفت‌وگو یعنی تقسیم عادلانه صدا بین من و دیگری. نازل‌ترین سطح این گفت‌وگو را می‌توان در حضور کلام دیگری مابین کلام قهرمان دید؛ مثل آنچه که در اولین رمان داستایفسکی، *بیچارگان*، مشاهده می‌کنیم، تا صورت‌های پیچیده‌تر گفت‌وگو که در آثار بعدی داستایفسکی مثل *برادران کارامازوف*، *شیاطین* و دیگر آثار او ظاهر می‌شوند؛ جایی که گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها گفوگوی میان جهان‌بینی‌ها را نمایندگی می‌کنند.

۵- اختلاف در مبانی

ادبیاتی که هگل و پس از او لوکاچ در زمینه رمان (به‌طورعام) و خودآگاهی در رمان (به‌طورخاص) تولید کرده‌اند پیش روی باختین بوده و درنتیجه می‌توان اثر و رد پای گفت‌وگوی میان باختین و آنها را در مباحث باختین یافت؛ گفت‌وگویی که گاه به وحدت نظر و توافق و گاه به اختلاف نظر و جدایی آراء می‌رسد. جایی که این متفکران به اختلاف نظر می‌رسند، این تفاوت‌ها برآمده از مبانی متفاوتی است که هریک از آنها اتخاذ کرده‌اند. در ادامه به برخی از این اختلافات اشاره می‌کنیم تا موضع این متفکران نسبت به موضوع مورد بحث روشن‌تر شود:

۱- در نظر هگل در هنر کلاسیک یونان صورت و معنا در غایت هماهنگی با هم بودند و هیچ‌یک از دیگری پیشی نمی‌گرفت یا از دیگری باز نمی‌ماند (استیس، ۱۳۸۸: ۶۴۰). درمقابل هنر رمانتیک، هنر دوره‌ای است که به تعبیر لوکاچ در آن با بحران هنرها مواجهیم. بنابراین حماسه قهرمانی هومری محصول دوران اوج هنر و رمان، هنر دوران بحران است. رمان می‌خواهد چیزی را بگوید و به‌درستی از پس گفتنش برنمی‌آید (لوکاچ، ۱۳۹۲: ۱۷۰). روح نه به دلیل توانمندی رمان، بلکه از سر ناچاری به سراغ رمان می‌رود. رمان در حکم آخرین دست‌وپا زدن‌های هنر است برای اینکه روح را جلوه‌گر کند و نمی‌تواند. نگاه باختین دقیقاً خلاف این نگاه است. باختین نه‌تنها به رمان بدبین نیست بلکه نگاهی خوشبینانه هم دارد. پس در نگاه کلی درحالی‌که هگل با اکراه به سراغ رمان می‌رود، باختین به رمان اشتیاق دارد.

۲- درست است که هم هگل و هم باختین از خودآگاهی در رمان گفته‌اند اما اگر آرای آنها را در منظومه کلی اندیشه‌شان قرار دهیم، متوجه اختلافشان می‌شویم. در فلسفه هگل من تا مادامی که به خودآگاهی نرسیده‌ام به دیگری نیاز دارم. او فرآیند رسیدن به خودآگاهی را نبرد تا پای جان توصیف می‌کند. درعین‌حال به نظر هگل رمان، به‌عنوان هنر رمانتیک، پیکار و جنگ و تخاصم است و پیکار و جنگ و تخاصم وضعیتی نیست که دوام بیابد. به نظر هگل از این تخاصم باید به سمت آشتی و وحدت عبور کرد (Hegel, 1988: 1170). وضعیتی که در قرائت باختین می‌توان آن را وضعیت تک‌مفهومی و تک‌صدایی خواند.

برخلاف هگل، باختین پذیرای کثرت و همه‌صدایی است. درحالی‌که در هگل کثرت رو به سمت وحدت حرکت می‌کند و روح تا رسیدن به آن وحدت در هیچ دمی آرام نمی‌گیرد، باختین به وضعیت کثرت بله می‌گوید و ابایی ندارد از اینکه پیکار در همان وضع پیکار باقی بماند. چراکه بدون کثرت، بدون صداهای متعدد، بدون آگاهی‌های هم‌جوار، گفت‌وگویی رخ نمی‌دهد و رمان چندصدایی شکل نمی‌گیرد (باختین، ۱۳۹۵: ۹۶).

به‌عبارتدیگر تفاوت تلقی هگل و باختین به تفاوت مبانی اندیشه‌شان برمی‌گردد. مبنای هگل دیالکتیک است؛ دیالکتیکی که باید به یک منتهی شود. و مبنای باختین دیالوگ است؛ دیالوگی که پایه و اساسش دو است. بر همین اساس است که باختین دیالکتیک هگل را «منطق دیالکتیکی مونولوگی» و پدیدارشناسی را نمونه بارز یک گفتار مونولوگی می‌داند.

۳- دیالکتیکی بودن تفکر هگل و در مقابل دیالوگی بودن تفکر باختین تفاوت دیگری را هم به وجود می‌آورد: هگل به دلیل فهم دیالکتیکی‌ای که از تاریخ دارد، به ظهور منفعلانه رمان نیز قائل است. به همین دلیل است که رمانِ هگلی نمی‌تواند در یونان باستان وجود داشته باشد (چون زمانه و دوره برای ظهور آن آماده نیست. آن دوره، دوره حماسه قهرمانی است) و تنها در دوران مدرن که «شرط‌های شناختی» آن فراهم شدند ظهور می‌کند (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۱۲۹). اما باختین در بررسی تاریخی خود از رمان، مثلاً به رومنس‌های عاشقانه یونانی هم اشاره می‌کند. هرچند این نمونه‌ها به کمال رمان‌های مدرن نیستند ولی نخستین تلاش‌ها برای روایتی رمان‌گونه از زندگی بشرند و جزو رمان‌های باستانی به حساب می‌آیند (باختین، ۱۳۹۵: ۲۵۵).

۴- درحالی‌که هگل و لوکاچ گذشته را تقدیس می‌کنند، با احترام از آن یاد می‌کنند و همراه با نوعی حس نوستالژی دلتنگ گذشته و خانه امن یونانی هستند، باختین از گذشته

عبور می‌کند و ستایشگر زمان خودش است. باختین جایی در *حماسه و رمان* وقتی از نگاه سایر گونه‌های ادبی به گذشته سخن می‌گوید، می‌نویسد: «به زمان معاصر به چشم واقعیتی نگریسته می‌شد که در مقایسه با گذشته حماسی در مرتبه سفلی قرار دارد [...] آغاز امور، آرمانگرایانه به تصویر کشیده می‌شود و پایان آن تیره و تار است» (باختین، ۱۳۹۱: ۵۴). این عبارت دقیقاً یادآور آن چیزی است که لوکاچ درباره رمان می‌گفت: «حماسه جهانی که خدایان ترکش کرده‌اند.» هگل و لوکاچ هر دو به نحوی آرمانگرایانه از دنیای حماسه و یونان باستان سخن می‌گویند البته با این تفاوت که هگل نگاهی غایت‌انگارانه و خوشبینانه هم دارد. او همچنان که نقطه آغاز را روشن تصویر می‌کند، پایانی روشن را هم انتظار می‌کشد.

۵- رمان برای هگل و لوکاچ نشان از خودبیگانگی و بی‌خانمانی و برای باختین منبع خلاقیت و آزادی است. از طرف دیگر خودآگاهی در هگل تلاشی است برای غلبه بر ازخودبیگانگی و بی‌خانمانی و خودآگاهی در باختین دقیقاً نتیجه بی‌خانمانی بشر معاصر و امری فرخنده است چراکه بدون آن آزادی عقلانی و در نتیجه رمان دیالوگی به وجود نمی‌آمد. «درحالی‌که نظریه رمانِ لوکاچ متأسف است که بی‌زمانی حماسه طی شده، *حماسه و رمان* [اثر باختین] از غلبه بر اسطوره ملی لایتغیر از طریق زمان‌مندی، مسرور است» (Neubauer, 1996: 543). به بیان روشن‌تر هگل و لوکاچ «عزادار خانه گمشده کودکی»اند و باختین با گرامی‌داشت عنصر خنده از ظهور رمان خرسند است.

۶- نتیجه‌گیری

هگل و باختین هر دو به هنگام بحث از رمان به مؤلفه خودآگاهی توجه داشته‌اند. هگل رمان را از آخرین منازل هنر می‌داند که روح به‌واسطه آن می‌تواند تا حدی بر ازخودبیگانگی و بی‌خانمانی‌اش غلبه کند و به درجه‌ای از خودآگاهی و آزادی برسد. درعین‌حال به نظر هگل در هنر رمانتیک که رمان یکی از اقسام آن است، قهرمان خودآگاه است. باختین هم در عین اشاره به بی‌خانمانی زبانی نویسنده که ثمره آن ظهور رمان است، در دو موضع از خودآگاهی در رمان می‌گوید: یکی آنجایی که رمان را گونه‌ای خودآگاه معرفی می‌کند و دیگری وقتی است که از خودآگاهی قهرمان رمان سخن می‌گوید.

نظریه رمان باختین پاسخی دیالوگی به *نظریه رمان* لوکاچ است که این دومی خود در حکم شرح و بسط آن چیزی است که هگل به اختصار در *درسگفتارهای زیبایی‌شناسی* در باب رمان گفته‌است. جز آن، خود باختین در مواردی صراحتاً به نام هگل اشاره می‌کند و با مونولوگی خواندن فلسفه او، تلاش می‌کند مرز خودش با او را مشخص کند. اینها همه قرائنی است که فرض گفت‌وگوی میان دو متفکر را اثبات می‌کنند. ما با مقایسه آرای این دو متفکر با تمرکز بر دو مفهوم خودآگاهی و بی‌خانمانی در رمان، میان آنها اشتراکات و اختلافاتی یافتیم که هر دوی اینها (هم اشتراکات و هم اختلافات) حاکی از گفت‌وگوی میان این متفکران است. حتی اگر یک طرف این گفت‌وگو غایب باشد و طرف دیگر در بیان صریح خود تنها از منظری انتقادی به اندیشه دیگریِ غایب نگاه کند.

منابع

آلن، گ. ۱۳۹۲. *بینامتنیت*. ترجمه پ. یزدانجو. تهران: مرکز.

ابوت، اچ. پ. ۱۳۹۷. *سواد روایت*، ترجمه ر. پورآذر. و ن. م. اشرفی. تهران: اطراف.

ارسطو. ۱۳۸۷. *فن شعر*، ترجمه ع. زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

استیس، و. ت. ۱۳۸۸. *فلسفه هگل*، ترجمه ح. عنایت. تهران: امیرکبیر.

باختین، م. ۱۳۹۱. *تخیل مکالمه‌ای*، ترجمه ر. پورآذر. تهران: نی.

باختین، م. ۱۳۹۵. *پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی*، ترجمه س. صلح‌جو. تهران: نیلوفر.

پوینده، م. ۱۳۶۹. «رمان از نظرگاه هگل». *کتاب صبح تابستان*، (۷): ۱۵-۲۰.

شرمن، د. ۱۳۹۷. *خودآگاهی هگلی و پساساختارگرایان فرانسوی*، ترجمه م.م. اردبیلی. و پ. ذوقی. تهران: نی.

لوکاچ، گ. ۱۳۹۲. *نظریه رمان*، ترجمه ح. مرتضوی. تهران: آشیان.

کاپلستون، ف. ۱۳۸۲. *تاریخ فلسفه از فیشته تا نیچه*، ترجمه د. آشوری. ج۷. تهران: علمی و فرهنگی و سروش.

هولکوییست، م. ۱۳۹۵. *مکالمه‌گرایی*، ترجمه م. امیرخانلو. تهران: نیلوفر.

Anley, M. 2014. *The Wisdom of Brailless Knights: Paradox, Dialectic and Literature's Conditions of Possibility*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Durham University.

Bakhtin, M.M. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*, Trans. V. W. McGee. Austin. Tx: University of Texas Press.

Dop, E. 2001. *Bakhtin and Hegelian Tradition*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. The University of Sheffield.

Hegel, G.W.F. 1988. *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Trs. T. M. Knox. Clarendon Press: Oxford.

Lumsden, S. 2015. "At Home with Hegel and Heidegger". *Philosophy Today*. Vol. 59 (1): 7-21.

Neubauer, J. 1996. "Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel". *Poetics Today*, Vol. 17. No. 4. Creativity and Exile: European/American PerspectivesII: 531-546.

Tihanov, G. 2000. *The Master and Slave: Lukacs, Bakhtin and the Ideas of Their Time*, Oxford University press.

روش استناد به این مقاله:

حسینی‌سیرت، م. و شاقول، ی. ۱۴۰۰. «خودآگاهی در رمان؛ بررسی آرای هگل و باختین». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۱۶۷-۱۸۸.
DOI:10.22124/naqd.2022.16163.1970

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.

DOI:10.22124/naqd.2022.15886.1954
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.21.1

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۷
صفحات ۲۱۴-۱۸۹

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲

مقاله پژوهشی

تأویل و نقد ماهیت آن در *مثنوی معنوی* با تکیه بر آرای پل ریکور

زهرا صابری‌نیا [۱]　　نرگس محمدی بدر [۲*]
فاطمه کوپا [۳]　　فرهاد درودگریان [۴]

چکیده

هدف پژوهش حاضر، نقد ماهیت تأویلی مثنوی معنوی به‌عنوان وجهی تقدیری و پویا در ادبیات است. برای جهت‌دهی و اعتباربخشی به این هدف، رویکردهای تأویل مولوی را براساس فلسفه اندیشگانی و پدیدارشناسی تأملی پل ریکور مشخص کرده و نشان‌داده‌ایم که تأمل و فکرت در تأویل چگونه سبب می‌شود *مثنوی* در ردیف پرنفوذترین متن‌های نوشتاری قرار گیرد و واجد سه خصیصه توضیح، فهم و کاربست باشد. نگارندگان مقاله حاضر برآنند برای تفسیر هر متنی، لازم است فرایند شکل‌گیری متن و رابطه آن با سخنوری، دیالکتیک و کاربردزدایی بررسی شود. ازاین‌رو، با بررسی انگاره‌های تأویل در *مثنوی معنوی* نشان‌داده‌ایم که این اثر، توصیف فربهی از فهم است و فهم، زبان آن را غنی، دلالت‌گرایانه، پویا و خودآیین ساخته‌است؛ ازاین‌رو، *مثنوی معنوی* در مقام یک اثر کلاسیک(۱) و تأملی در سویه متن، حاوی گفتمان مرکّب و موکول به تأویل و در خوانش، تمامیتی کنش‌دار و دیالکتیک‌مند است که به خواننده فرصت فهم و بازپیکربندی معنا را می‌دهد.

واژگان کلیدی: پل ریکور، نقد تأویل، *مثنوی معنوی*.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. zahrasaberinia@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) * badr@pnu.ac.ir
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. f.kouppa@yahoo.com
۴. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. f.doroudgarian@yahoo.com

۱- مقدمه و بیان مسأله

ادبیات از مفاهیم و مؤلفه‌هایی است که در چشم‌انداز استعاری و سخنورانه خود حوزه گسترده‌ای از اندیشه و معنا را به خود اختصاص می‌دهد. امروزه چشم‌اندازهای گوناگونی برای شناخت مرام‌های انتقادی و تأمّلی در ادبیات وجود دارد که هرمنوتیک و تأویل(۲) از برجسته‌ترین آنهاست. تأویل و خوانش خواننده در تلاقی‌گاه سخن استعاری و فهم عمل می‌کند؛ این کار علاوه بر آنکه دقیقه انتقادی سخن را احیا می‌کند سبب «اندیشیدنِ بیشتر» نیز می‌گردد (ریکور، ۱۳۹۹: ۴۲-۴۴).

مسلم آن است که *مثنوی معنوی*، فهمی است مفسرانه که در آن مولوی کوشیده دغدغه‌ها و باورهای عارفانه و اشراقی خود را با معرفت و هستی همسو کند. پیوند میان تأویل و ادبیات خصوصیتی است که این اثر را وارد دنیای پیچیده هرمنوتیک ادبی می‌سازد. ازاین‌رو، سخن مولوی مجموعه‌ای از برونه‌های زبانی خالی از دست‌مایه‌های تأویلی «خرد»(۳) نیست؛ بلکه ملهم از مفروضات و حاوی اندیشگانی است که در بستر متن قوام یافته‌است؛ به این معنی که تأویل، اقتضای وجه وجودی *مثنوی* است. چنین نگاهی می‌طلبد که *مثنوی* را اثری بدانیم که گاهی اندیشه‌هایش دوشادوش اندیشه‌های فلسفی قرار می‌گیرد.

هرچند کار واژه‌های هرمنوتیست‌ها و پایمردان این سنت فکری- فلسفی معادل دقیقی در علم مستنبطات گذشتگان ما ندارد، اما این بدان معنی نیست که دقیقه‌ای از جنبه‌های عام و صورت‌های علمی آنها در تجربه عارفانه و سخنوری‌های شاعرانه بزرگان ما مغفول مانده باشد؛ زیرا فقدان صورت علمی مکتب‌ها و دبستان‌های فلسفی و هنری به معنای عدم وجود تجربه‌های عام و انسانی آن مکاتب نیست (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۳).

می‌توان گفت تأویل در *مثنوی معنوی* به دلیل برخورداری از فکرت حامل سنتز بوده، نتیجه رویارویی فهم و دیالکتیک با متن است.

۲-۱- پیشینه تحقیق و روش پژوهش

هرچند درازدامنی تأویل و ارجمندی *مثنوی معنوی* سبب پژوهش‌های بسیار شده ولی بررسی ما نشان می‌دهد هیچ پژوهشی تاکنون ماهیت تأویل را در این اثر مولوی از نگاه هرمنوتیک ادبی پل ریکور بررسی نکرده‌است؛ ازاین‌رو، نوشتار حاضر نخستین پژوهشی است که به بررسی

ماهیت تأویل و شگردهای هرمنوتیک ادبی در *مثنوی* می‌پردازد. آنچه ما در این مقاله به‌عنوان ماهیت تأویل یاد می‌کنیم، صرفاً استثناهایی است که از نگاه هرمنوتیک پل ریکور برجسته می‌شود نه قاعده‌های عمومی تأویل که اغلب در تفسیر به کار می‌رود. ازاین‌رو، هدف اصلی پژوهش حاضر نقد ساختار تأویل به‌عنوان یکی از روش‌های تحقق «فهم» و «معنا» در تأمل و اندیشه مولوی است. برای دست‌یابی به این مهم، شیوه تحلیل توصیفی- اسنادی را اختیار کرده، سعی کرده‌ایم نخست اشاره‌ای ضمنی به پدیدارشناسی تأویلی ریکور و مفاهیم بنیادین هرمنوتیک او داشته باشیم، سپس ویژگی‌های تأویلی *مثنوی معنوی* را نقد کنیم. چنین رویکردی گویای آن است که «هرمنوتیک نهایتاً مدعی است که خود را به‌عنوان نقدِ نقد یا زَبَرنقد[1] مطرح کند (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۱۴۵)؛ ازاین‌رو، می‌تواند چشم‌انداز روشنی برای پژوهش‌های بعدی بگسترد.

۲- پل ریکور

ریکور از چهره‌های «مدافع- مهاجم» در پدیدارشناسی تأویل و هرمنوتیک است که نقش تأثیرگذاری در مقبول‌افتادن بسیاری از آرای هرمنوتیست‌ها دارد. او با بررسی ظرفیت‌هایی که سایرین برای تأویل قائل بودند جرقه‌های تازه‌ای بر خرمن آن زد و پایه‌های «هرمنوتیک خواننده محور» را استوارتر کرد. نوشتار درازدامن او درباره تأویل، هرمنوتیک، زمان، حکایت، استعاره، اتوپیا و ایدئولوژی چالش‌های بسیاری در ژرفای کانونی‌ترین دگماهای متفکرانی چون فروید، ماخر، دیلتای، هایدگر، هوسرل، گادامر و دیگران ایجاد کرد و مستنداتی را از او برجای گذاشت. به‌طوری‌که «بدون حضور ریکور هرمنوتیک هرگز این اعتبار کنونی خود را به دست نمی‌آورد» (احمدی، ۱۳۸۱: ۱۰۸).

مقدمات بنیادی هرمنوتیک او حاوی نگرش‌های نوپردازانه به نوشتار، فهم، دیسکورس، حکایت، تاریخ، تأویل و گستره سخن ادبی است. آنچه که باعث بدیع‌شدن رویکرد این فیلسوف قارّه‌ای (نک. شرت، ۱۳۹۶: ۱۱) می‌گردد نقش بدون انکار او در برجسته‌کردن تأویل در مباحث ادبی (احمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۶) و تنگ‌ترکردن حلقه صمیمیت پدیدارشناسی با ادبیات است؛ تا جایی که

1 . metacritical

می‌توان او را روح هرمنوتیک ادبی قلمداد کرد. او در این گذار بر اهمیت فهمی انگشت گذاشت که از برتری سوژه رها شده، با پویایی جهان‌متن و خواننده هدایت می‌گردد.

در این بین سه نوشتار «استعاره زنده» (۱۹۷۵)، زمان و حکایت (۱۹۸۳-۱۹۸۵) و خویشتن به‌مثابه دیگری(۱۹۹۰) او را به قلمرو مطالعات ادبی نزدیک‌تر ساخته‌است (احمدی، ۱۳۸۵: ۶۱۴-۶۱۵). او که خوانش را رهایی از محدودیت تبیین و فضیلت یگانه فهم به مدد توضیح می‌داند (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۴۸) با در نظرگرفتن این نکته که تأویلِ یک «گفتمان تثبیت‌شده توسط نگارش» عبارت است از فهم وجه هستی‌شناسی مطرح‌شده در آن گفتمان (نقل از بابک‌معین، ۱۳۹۲: ۱۳۷) مشخصه اصلی دیسکورس را در اثر ادبی، پررنگ‌تر از سایر متون می‌بیند و تجربه شاعرانه را آن تجربه‌ای می‌داند که در تأویل تأمل بیشتری دارد؛ ازاین‌رو، فرض او آن است که متن ادبی، نوشتاری است که مؤلف «درگیر» با گستردن دیسکورس در بستر دیالکتیک، خواننده را به پاسخ‌گویی و گفتگو وادارد «تا فهمی را که مؤلف از طریق زبان به آشکارکردنش همت گماشته، هستی عینی بخشد» (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳/ ۳۱۷).

۳- دیسکورس و بن‌مایه‌های آن

چرخش استعلایی[۴] فلسفه در آغاز قرن بیستم باعث شد که بسیاری از یافته‌های «دانایان خودخوانده»[۵] در ارتباط با علوم انسانی دوباره متولد شود. یکی از این یافته‌ها که کاربرد فراوانی در پژوهش‌های زبان‌شناسی، معناشناسی و فلسفی دارد واژه «دیسکورس» است که گاه از آن به گفتمان، محاوره، گفتگو و گاه به مقال یاد می‌شود.

ریشه واژه "Discourse" را -که سابقه آن در برخی منابع به قرن چهارده میلادی می‌رسد- می‌توان در فعل یونانی به معنی حرکت سریع در جهات مختلف و تجلی زبان در گفتار و نوشتار یافت ولی در علم بیان سنتی به مفهومی اطلاق می‌شود که در ارتباط با اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده زبان نتوان برای آن معنای قطعی و یگانه‌ای متصور شد. بنابراین، دیسکورس مفهومی است که در ارتباط با شرایط زمانی و مکانی مختلف، معانی گوناگونی را القا کند (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۱۶ و مک‌دانل، ۱۳۸۰: ۱۰-۱۱).

زمانی که ریکور در آثار کسانی چون «امیل بنونیست» (۱۹۰۲-۱۹۷۶) و «رومن یاکوبسن» (۱۸۹۶- ۱۹۸۲) به گفتمان می‌رسد می‌گوید که زبان‌شناسان به کمک سیستم نشانه‌ای تلاش می‌کنند درباره چیزی بیرون از متن سخن بگویند. آنها به هنگام گفتمان، زبان را به

جنبه‌های ساختاری تقلیل می‌دهند. این فروکاهی سبب می‌شود آنچه در اختیار ما قرار می‌گیرد، سیستمی بی‌هویت از رمزگان باشد (Ricoeur, 2000 :27,61). مولود چنین عملکردی بی‌اعتنایی به توان و ظرفیت فهم خواننده است؛ تا جایی که فهم را فدای تبیین و شناخت ساختار می‌کند (Ibid :52).

در باور ریکور دیسکورس، راهبردی نهفته در متن است که نمی‌توان آن را از وجه نوشتاری سخن حذف کرد و زمانی شروع به خودنموداری[1] می‌کند که متن به یاری «کاربست» و قوس هرمنوتیکی از معنی و علامت‌گذاری‌های معمول کاربردزدایی(۶) شده شکل یک اثر ادبی به خود بگیرد. به فرض او تأویل، سخنی است که به یاری کاربست از قوس هرمنوتیک برخوردار می‌شود، «از زندگی بر می‌رود و از آثار ادبی عبور می‌کند و به زندگی بازمی‌گردد» (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳/ ۳۱۳).

او با بیان اینکه منظور از معنا، تصریح «چه چیز گفتن» و منظور از ارجاع، «درباره چه چیز گفتن» است؛ خط باریکی بین گفتمان و دیسکورس می‌کشد و مقوله اخیر را حاوی تأمل و ایدئولوژی می‌داند که از متن یک «جهان‌متن» می‌سازد. بنابراین دیسکورس، فراساختاری از گفتمان و مرکب از ایدئولوژی یکپارچه(۷) و زمان زیسته انسانی است.

در دیسکورس پیشنهادی او که از پدیدارشناسی تغذیه می‌کند به این دلیل بر محوریت سخن نوشتار در سرنوشت فهم و معنا تأکید شده‌است که در یک اثر ادبی نوشتار، زبانی است که مقدم بر الفبانگاری باشد و به محض تولید از وابستگی خاستگاه و مؤلف خارج شده موقعیت اثر و خواننده را برای تأویل آزاد کند. به بیان دیگر، نوشتار متنی با قابلیت دیسکورس است که با خودآیینی[2] (۸) تأویل را با هستومندی انسان (دازاین) و زمان زیسته همراه می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که پویایی آن را نمی‌توان با روش ساختارگرایانه و تبیینِ صرف مقید در معنی یگانه کرد. تا زمانی که اثری چنین فراساختاری داشته باشد از نگاه پدیدارشناسی تأملی ریکور دارای دیسکورس بوده راه برای خوانش آن گشوده است.

از سوی دیگر، در انگاره ریکور نوشتار، مشقی است که در ارتباط انسانی و با حضور «دیگری» شکل می‌گیرد؛ بدین‌سان حتی اگر نظام‌های دیداری، فضایی و آوایی، یک فیلم سینمایی، پرده نقاشی و یا قطعه‌ای موسیقی ثبت گردد، تبدیل به سخن نوشتار شده،

1 . self-presentation
2 . autonomy

برخوردار از کنش دریافت از سوی خواننده خواهد شد (احمدی، ۱۳۸۵: ۶۱۷). بنابراین متنی نوشتاری است که تجربه انسانی به واسطه آن فهم شود؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت نوشتار، متنی عینی‌شده است که میان زبان و تجربه زیسته پیوند برقرار می‌کند.

درس‌گفتارهای نومایه ریکور درباره دیسکورس سه بعد شاخص دارد و جالب آنکه رد پای هر سه بعد را می‌توان در *مثنوی معنوی* یافت:

۳-۱- بعد معناشناسی

هرگاه در جریان روایت، دیالکتیکی در پیوند معنا[1] از یک‌سو و استعاره(۹) و تضاد از سوی دیگر خلق شود تخیل مولد در مقام شماتیزاسیون-همان بصیرت نابهنگامی که ذاتی خود گفتمان است- به وجود می‌آید و اجازه نمی‌دهد که واحدهای گفتمان به نشانه‌های متعلق به ساختارشناسی زبان تقلیل یابند (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۴۴-۴۷). ریکور می‌گوید: تز من در این مورد آن است که معنا در این گستره نه براساس تبیین و توضیح -که روش ساختارگرایان است- بلکه با استناد به فهم بنا می‌شود (همان: ۴۷-۴۸). در این بعد استعاره سبب زنده‌شدن معنا شده کثرتش مجالی برای فهم می‌گردد و به قول ریکور فهم از استعاره‌ای به سوی استعاره‌ای دیگر پیش می‌رود (ریکور، ۱۳۹۹: ۳۷).

در پنداشت ریکور، از بین سه مقوله متن، مؤلف و خواننده، نخستین مقوله هر آن چیزی است که قرار است فهم شود، مؤلف کسی است که زمینه و بستر فهم را می‌گسترد و خواننده، مؤلفه‌ای است که به این فهم معنا می‌بخشد.

با این رویکرد می‌توان گفت که مولوی با خوانش متن قرآن که «ینبوع الهی» است و فهم اَبدال که «مستنیر» (مولوی، ۱۳۹۰: ۱۴۴) وحی‌اند در حقیقت حکایت‌های *مثنوی* را در بعد معناشناسی بازپیکربندی کرده و سبب شده که خوانش او روزنه‌ای سوی یک دنیای متعالی باشد. تعالی در این حوزه در تعارض با تقلید بوده بدین معناست که چیزی را از نو درک کنیم؛ گویی برای نخستین بار فهم می‌شود. رویکرد مولوی به معنا و زایندگی آن که با استعاره آب، سبو و مشک تأویل شده نمونه‌ای از دقت او در بعد معناشناسی است:

آب خضر از جوی نطق اولیا — می‌خوریم ای تشنه غافل بیا
گر نبینی آب کورانه به فن — سوی جو آور سبو در جوی زن

1 . sense

چون شنیدی کاندرین جو آب هست / کور را تقلید باید کار بست
جو فرو بر مَشک آب‌اندیش را / تا گران بینی تو مَشک خویش را
چون گران دیدی شوی تو مستدل / رَست از تقلید خشک آنگاه دل
گر نبیند کور آب جو عیان / لیک داند چون سبو بیند گران
که ز جو اندر سبو آبی برفت / کاین سبک بود و گران شد زآب و زفت
(همان: ۵۲۵)

مولوی درک عقل جزوی را صرفاً یک عکس از «حکمت جاریه» (همان: ۱۴۵) و تهی از دیالکتیک و خلق سنتز می‌داند و تأمل و فکرت را تنها راه آفرینش معنا می‌شمارد:

جزو جزوِ خُم به رقصست و به حال / عقل جزوی را نموده این مُحال
نی سبو پیدا در این حالت نه آب / خوش ببین والله أعلم بِالصّواب
چون در معنی زنی بازت کنند / پرّ فکرت زن که شهبازت کنند
(همان: ۱۲۹)

علاوه بر استعاره، تضاد هم سبب دیالکتیک و زایندگی معنا است به‌گونه‌ای که به خواننده فرصتی نو برای تأمل و خلق معنایی نو در متن می‌دهد. ریکور به پیروی از «کارل مانهایم» (۱۸۹۳-۱۹۴۷) تضاد را ناسازه‌ای می‌داند که سبب چالش در معنی یگانه و دوری از جزم‌اندیشی می‌شود (ریکور، ۱۳۹۹: ۶۶-۷۰). او بر این باور است که تضاد اختلاف مُجازی است که مؤلف درگیر آن را وارد متن می‌کند تا با ایجاد گسست در مناسبات عادی درک ساختار توصیفی معنی را برهم بریزد.

به نظر می‌رسد تناقض و پارادوکس هم از چنین خصوصیتی در کاربردزدایی از شیوه معمول درک برخوردار باشد. بنابراین هم استعاره و هم تناقض و تضاد دعوتی است از خواننده برای فهم بیشتر.

از نگاه مولوی هم تضاد حامی درک و فهم است و خوانش آن سبب معناسازی می‌گردد. تضاد در دیدگاه مولوی نشان‌گر مراتب شعور در عالم هستی است و هستی تا زمانی حضور و تجلّی دارد که تضاد زنده باشد. تنها خداست که تضادی ندارد؛ ازاین‌رو، فهم انسان از درک حقیقت او ناتوان است:

پس نهانی‌ها به ضد پیدا شود / چون که حق را نیست ضد پنهان بود
که نظر بر نور بود آنگه به رنگ / ضد به ضد پیدا بود چون روم و زنگ

پس به ضدّ نور دانستی تو نور ضدّ ضد را می‌نماید در صدور
نور حق را نیست ضدّی در وجود تا به ضد او را توان پیدا نمود
(مولوی، ۱۳۹۰: ۵۴)
بی ز ضدّی ضدّ را نتوان نمود و آن شه بی‌مثل را ضدّی نبود
(همان: ۱۰۰۶)

فکرت و تأملی که مولوی از بعد هستی‌شناسی به تضاد دارد را می‌توان در حکایت «سؤال کردن آن صوفی قاضی را» (همان: ۹۸۲-۹۸۳) به‌خوبی دریافت.

۳-۲- بعد انعکاسی و بازتابی[1]

پدیدارشناسی تأویلی در مقام تحقق و در عین حال استحاله فلسفه بازتابی ظاهر می‌شود و هدفش رسیدن به خودفهمی[2] و تقارن «خود» با «خویش» است. ریکور با اعتماد به شیوه تفکر دکارتی که آبشخور آن کانت و فلسفه پساکانتی فرانسوی است، می‌گوید: «بازتاب/ بازاندیشی به معنای کنش بازگشتن به خویش است» (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۵۱). او در چشم‌انداز قوس هرمنوتیکی خود با تکیه بر این انگاره فلسفی، لازمه توجه به موضوع را تن‌دادن به استحاله معنا می‌داند.

استحاله در معنا و فهم، خط ممیز بین تأویل و تبدیل و ماهیت سخن مولوی است:

حق بود تأویل کان گرمت کند پرامید و چست و با شرمت کند
ور کند سستت حقیقت این بدان هست تبدیل و نه تأویل است آن
این برای گرم‌کردن آمده‌ست تا بگیرد ناامیدان را دو دست
معنی قرآن ز قرآن پرس و بس وز کسی کآتش زده‌ست اندر هوس
پیش قرآن گشت قربانی و پست تا که عین روح او قرآن شده‌ست
روغنی کاو شد فدای گل به گل خواه روغن بوی کن خواهی تو گل
(مولوی، ۱۳۹۰: ۸۶۰)

مولوی میل دارد انفعال در برابر تز دیگران و آگاهی دروغین آن را با اطلاق واژه تبدیل تقلیل دهد. در نگاه او تبدیل پژواک لازم را برای فهم بیشتر و گفتگو ندارد؛ برخلاف تأویل که همواره در فراشد خوانش و دیالکتیک پویا و زنده بوده حامل سنتز است.

1. reflexive
2. self-understanding

تبدیل در مشروعیت‌بخشی به آنچه خوانده شده‌است درجا می‌زند. درک ساکنی که در تبدیل غوغا می‌کند خبر از پافشاری بر کهنگی و یگانگی معنی می‌دهد، درحالی‌که تأویل در برابر یک تجربه، یک فهم و زمان گذشته منفعل عمل نمی‌کند بلکه می‌کوشد آن را در زمان حال دوباره تجربه نماید و فهم تازه‌ای از آن خلق کند.

سرانجام اینکه، در تبدیل تأکید بر انفعال در برابر الگویی است که دیگران ساخته‌اند اما تأویل با الگوی ارائه‌شده دیگران گفتگو می‌کند و فهم خواننده را پرورش داده، آن الگو را بازپیکربندی می‌کند؛ بنابراین آنچه سبب تولد سنتز می‌شود تأویل است نه تبدیل که محجوب از معنا و اسیر لفظ است:

عرضه می‌دارند بر محجوب جام حس نمی‌یابد از آن غیر کلام
(همان: ۱۰۷۹)

۳-۳- بعد هست‌مندی

عصاره هست‌مندی، موجودیت‌بخشی به ماهیت انسان (نه صرفاً شناخت او) و مکانیسم فهم در عبور از زندگی است. هست‌مندی در این نگاه، پیوستاری بین معنا (آن چیزی که قرار است فهمیده شود) با هستی است. ریکور انسان را به واسطه فهم برخوردار از هستی می‌داند و با در نظرگرفتن این آموزه که فهم «آشکارگی هستی برای موجودی است که هستی او مبتنی بر فهم اوست»، هستی‌شناسی فهم را با شناخت‌شناسی تأویل پیوند می‌زند (نقل از بابک‌معین، ۱۳۹۲: ۱۵۰و۱۵۹). در سیلان هرمنوتیکی او توجه به این نکته مهم است که «اگر زندگی در اصل با معنا نباشد، فهم برای همیشه ناممکن خواهد بود» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۱۳). مهم‌ترین بنای هست‌مندی انسان در پنداشت او باور به این امر است که زبان بیش از آنکه وسیله مکالمه بین انسان‌ها باشد، وسیله گفتگو با انسان‌ها و تأویل فهم است.

ماهیت و وجهه تأویلی سخن مولوی هم بر این امر تأکید دارد که انسان از نگاه هستی‌شناسی[1] در زبان و نور (لوگوس) زاییده می‌شود؛ «أوّلُ مَا خَلَقَ اللهُ نوری» پس هر انسان هست‌مندی جانش با این نور پرورش می‌یابد.

نیست غیر نور آدم را خورش از جزِ آن جان نیابد پرورش
(مولوی، ۱۳۹۰: ۶۳۶)

1. ontology

مولوی هستی انسان را زیر زبان او مخفی می‌داند که جان معنا را در بر گرفته‌است:

آدمی مخفی‌ست در زیر زبان — این زبان پرده‌ست بر درگاه جان
چون‌که بادی پرده را در هم کشید — سرّ صحن خانه شد بر ما پدید[...]
(همان: ۲۱۴-۲۱۵)

۴- ماهیّت تأویل

تأویل چیزی نیست مگر «کار اندیشه که مبتنی است بر رمزگشایی از معنای پنهان در معنای آشکار و نشان‌دادن سطوح معنایی ژرف در معنای صریح» (بابک‌معین، ۱۳۹۲: ۴۲). ریکور در کتاب *استعاره زنده* تصریح می‌کند که در چنین موقعیتی تأویل، سخنی است که در اشتراک استعاره و فهم عمل می‌کند و برخوردار از دیسکورس یا گفتمان مرکب شده از یک‌سو وضوح مفهوم را جستجو می‌کند و از سوی دیگر، پویایی معنا را که به مفهوم بستگی دارد حفظ می‌نماید (ریکور، ۱۳۹۹: ۴۲).

او با بنیان‌گذاری اصول تأویل بر متن -که میقات خواننده و مؤلف است- از عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی گذر می‌کند. اصول تأویلی ریکور ما را با این بینش مواجه می‌سازد که انسان از پیش با افقی از معناها درگیر است و در خوانش متن بیش از آنکه هدفش بازسازی مقصود نویسنده در پستوهای متن باشد، آشکار کردن حرکت و کنشی است که متن، پیش چشم خواننده می‌گستراند.

او به دنبال پاسخ این پرسش است که اساساً چگونه باید تأویل کنیم و مناسب‌ترین روش برای تأویل کدام است؟ او وظیفه تأویل را بازپیکربندی مجموعه عملیاتی می‌داند که فهم یک اثر را به خواننده منتقل می‌سازد. در این بین خواننده، کارورز تمام‌عیاری است که با کنش خوانش این وظیفه را بر عهده می‌گیرد (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۱۳۳/۱).

خوانش *مثنوی معنوی* نشان می‌دهد که تأویل در آن امتیازی است که به مولوی این امکان را داده که با مداخله در معنای متن‌های مأخذ، فهم جدیدی را خلق کند و در راستای این کاربردزدایی جهان‌متنی بیافریند که امکان تأویل برای خوانندگان بعدی هم فراهم گردد. تفسیرهای گوناگون نوشته‌شده بر *مثنوی* گواه راستینی بر این داعیه است.

علاوه بر مضمون، زبان[۱۰] حوزه دیگری از تأویل را در *مثنوی معنوی* به خود اختصاص داده‌است؛ چراکه به واسطه برخورداری از «اُصولُ أصولِ أصولِ الدّین» و «شَرعُ اللهِ الأزهر»

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳) در کنار تجربه زیستی انسان، خبر از بصیرتی ملکوتی و فرازمینی می‌دهد:

آن دل کز دین اثرش داده‌اند زان سوی عالم خبرش داده‌اند (نظامی، ۱۳۱۳: ۷۸)

خبر قدسی اخیر برای تجلی نیازمند «زبان» است؛ زبانی که اغلب به دلیل نمادین[۱۱] بودن در غمام حرف پوشیده شده با ابهام عجین است. چنین زبانی از دیدگاه ریکور نوآورانه، منحصربه‌فرد و یکتاست (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۲۱/۱-۲۳). نوآوری آن است که واژه‌های به وجودآورنده متن با واژه‌های معمولی زبان هم‌پوشی کامل ندارد، به استثنای واژه‌هایی که بی‌واسطه به تجربه‌ها و کنش‌های محسوس اشاره دارد. منظور ریکور از یکتایی، رفع صورت ظاهر و پیوستن به دریای معنی است؛ مولوی می‌گوید:

باد کَه را ز آب جو چون وا کند آب یک‌رنگی خود پیدا کند
چون ز حرف و صوت و دم یکتا شود آن همه بگذارد و دریا شود
(مولوی، ۱۳۹۰: ۹۱۷)

اما جایی که مولوی تأویل را احیا می‌کند جایی است که معنای قوام‌یافته سخن و به قول ریکور، دیسکورس آن را از خاک لفظ می‌روبد و از نو بیان می‌کند؛ ازاین‌رو، او کسانی را که تشنه چنین معنایی باشند دعوت به فرجه در جزیره *مثنوی معنوی* کرده پیشاپیش به آنها خاطرنشان می‌کند که با سه طیف از معنا روبه‌رو خواهند شد:

گر شدی عطشان بحر معنوی فرجه‌ای کن در جزیره مثنوی
فرجه کن چندان که اندر هر نفس مثنوی را معنوی بینی و بس
حرف‌گو و حرف‌نوش و حرف‌ها هر سه جان گردند اندر انتها
نان‌دهنده و نان‌ستان و نان پاک ساده گردند از صور گردند خاک
لیک معنی‌شان بود در سه مقام در مراتب هم ممیّز هم مدام
(همان‌جا)

ریکور با پیروی از گادامر و هرمنوتیک فلسفی او از این سه مقام که به قول مولوی جدای از هم اما در توازی با یکدیگرند به «توضیح»، «فهم» و «کاربست» یاد می‌کند.

۴-۱- باریک‌بینی توضیح و تبیین

در باور ریکور، توضیح یا تبیین با طبیعتی روش‌مند به جهان روایت تعلق دارد و گذرگاهی است برای رسیدن به فهم بهتر نه آفرینش فهم. او با تصریح این مطلب که «منظور از

تبیین، عملکرد درجه دوم پیوندیافته با فهم است» (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۶۰) در هرمنوتیک تـأملی خود، دیالکتیکی ظریف و شکننده بین دو مقوله توضیح و فهم برقرار می‌کند.

ویژگی‌های بنیادین توضیح (تبیین) در باور او عبارتند از تنویر، نمایندگی اندیشه و خرد، پیش‌داوری، غیرتقلیدی بودن و اقناع خواننده. ازاین‌رو، ریکور توضیح را توصیف و بخشـی از پیمان اعتمادی می‌داند که مؤلف در قبال مخاطب بر عهده دارد (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳۱۸/۳).

با در نظرگرفتن این موضوع، فرض نگارندگان پـژوهش حاضـر آن اسـت کـه حکایـت در *مثنوی معنوی* انگاره‌ای نیابتی برای توضیح اسـت و داعیـه تحقـق پیکـره‌ای را دارد کـه در نهایت سبب فهم بهتر مخاطب می‌گردد؛ به بیان دیگر، هـر حکـایتی از *مثنـوی معنـوی* نـه به‌صورت یک دنباله و «در ذیل گنجاندن» بلکه به‌مثابه روایتی برای آشکارگی بیشتر عرضـه می‌شود که مولود فهم مولوی از یک تجربه زیست‌شده است و خواننده‌ای که آن را می‌خواند در حقیقت فهم خود را با فهم مولوی به اشتراک می‌گذارد و با یک هرمنوتیـک مضـاعف بـه تأویل آن می‌پردازد. آشکارگی در مسیر توضیح به این معناست «که خصوصیاتی پنهـان امـا ترسیم‌شده در قلب تجربه عملی‌مان را روشن می‌سازد »(همان: ۳۱۲). بنـابراین حکایـت‌هـای *مثنوی* مولوی در بعد هست‌مندی پیوستاری بین معنـا و تجربـه اسـت و هـر تـأویلی از آن نیازمند فهم و متکی به خواننده است.

ذکر این نکته لازم است که توضیح یا تبیین به‌تنهایی برآورنده فرایند قوس هرمنـوتیکی نیست، زیرا شیوه‌ای است که در آن ابتکار عمل در دست مؤلف است نه خواننده، امـا زمـانی که در توضیح مؤلف خود را محو می‌سازد، در حقیقت تبدیل به مؤلف درگیری می‌شـود کـه زبان نوشتاری او با خواننده ارتباط برقـرار مـی‌کنـد و ابتکـار عمـل خواننـده بـرای خـوانش پررنگ‌تر می‌گردد.

ماهیت تأویل در حکایت‌های توضیحی *مثنوی معنوی* آنجا پی‌ریزی می‌گردد که خواننده دلالت و اشارت متن را به‌واسطه ارتباط پیـام و عبـور عقلانـی و علّـت و معلـولی آن کـه بـه وسیله پیرنگ در هم تنیده شده‌اند، درک می‌کند.

ریکور می‌گوید: «آشکارترین شکل تبدیل گفتار به نوشتار به رابطه میان پیام و مجـرا یـا رسانه آن مربوط می‌شود، ولی با دقت بیشـتر متوجـه مـی‌شـویم کـه ایـن نخسـتین تغییـر می‌تواند از همه‌سو گسترش یابد و به نحو تعیین‌کننـده‌ای بـر تمـامی عوامـل تـأثیر گـذارد. وظیفه ما این خواهد بود که از این دگرگونی محـوری شـروع کنـیم و بـه اثـرات جـانبی‌اش

بپردازیم» (ریکور، ۱۳۸۳: ۲۴۱). ریکور زبان را تا زمانی که رسانه‌ای برای انتقال نشانه‌های پیام است، گفتاری می‌داند. چنین زبانی خالی از معنی نیست؛ اما اگر زبان از ارتباط برخوردار شود و به صورت روایتی[1] (۱۲) وقوع یابد، تبدیل به سخن نوشتار می‌گردد؛ ازاین‌رو، سخنی روایت‌مدار و نوشتاری است که آمادگی دیسکورس و خوانش تأویلی را دارد، نه زبان گفتار که صرفاً برای انتقال پیام و مکالمه به کار گرفته می‌شود (Thompson, 1984: 133).

ریکور می‌گوید «اندیشندگی خوانش به متن بازمی‌گردد به همین دلیل است که سرانجام توجه به عمل خوانش همواره در پی توجه به ساختار ناشی از متن محو می‌شود. بدین لحاظ، نظریه خوانش متغیری از نظریه نوشتار باقی می‌ماند» (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳/ ۳۳۲).

مولوی در مقام یک مؤلف درگیر، برخلاف پیش‌کسوتان خود که تمایل داشتند با وجه انتقالی پیام در روند حکایت مداخله کنند، با شگردهای روایتی، ارتباط را وجهه *مثنوی معنوی* قرار می‌دهد و این اظهار نظر ریکور از زبان «وین بوث» (۱۹۲۱-۲۰۰۵) را که مؤلفان درگیر «خوانندگان خود را می‌آفریند» (همان: ۳۲۵) حقیقت می‌بخشد. این بدان معنی است که توضیح زمانی کارساز است که خواننده‌ای با آن همراه باشد.

مولوی در *مثنوی معنوی* به طزی بدیع خوانندگان را در رده‌های تازه‌ای از دریافت و تجربه قرار می‌دهد و با این شیوه برای خود «همتای دیالکتیکی» (همان‌جا) خلق می‌کند. نکته شایان‌توجه در این گذار، اقناع و تأثیرپذیری خواننده است که در تجربه توضیحی متن، همزمان پذیرای انفعال و تأویل شده مرز بین کنش خواندن و دریافت متن را نامشخص می‌بیند. حکایت پادشاه و کنیزک و پایان به ظاهر رقّت‌بار مرد زرگر (مولوی، ۱۳۹۰: ۶-۱۵) نمونه عالی این نوع از دریافت و تجربه بدیع و کاربردزدایی‌شده است.

از دیگر تمهیدات کاربردزدایی مولوی در پردازش توضیح، قضاوت پیش‌داورانه است که زمینه تأویل را برای او آماده می‌کند. نمونه‌های زیادی از این ابتکار پیش‌تأویلی را در *مثنوی* او می‌توان دید که حکایت «برخاستن مخالفت و عداوت از میان انصار به برکات رسول(ص)» از آن جمله است:

دو قبیله کاوس و خزرج نام داشت — یک ز دیگر جان خون‌آشام داشت[...]
غوره و انگور ضدّانند لیک — چون‌که غوره پخته شد، شد یار نیک
غوره‌ای کاو سنگ‌بست و خام ماند — در ازل حق کافر اصلیش خواند

1 . recital

نـی اخـی، نـی نفـس واحـد باشـد او در شـقاوت نحـس ملحـد باشـد او
(همان: ۳۳۲)

یا در دفتر چهارم با پیش‌داوری، فرض‌بودن غزا برای مؤمنان را چنین تأویل می‌کند:

بـدگهر را علـم و فـن آمـوختن دادن تیغـی بـه دسـت راهـزن
تیـغ دادن در کـف زنگـیِ مسـت به کـه آیـد علـم نـاکس را بـه دسـت
علـم و مـال و منصـب و جـاه و قـرآن فتنـه آمـد در کـف بـدگهران
پـس غـزا زیـن فـرض شـد بـر مؤمنـان تـا سـتانند از کـف مجنـون سـنان
(همان: ۶۱۳)

نکته باریک دیگر درباره کاربردزدایی توضیح در *مثنوی معنوی*، غیرتقلیدی بودن آن است. در باور ریکور مهم‌ترین آسیبی که می‌تواند توانایی دیسکورس و خوانش را در تأویل تهدید کند، واپس‌نگری تاریخی[1] و تقلید در ادراک است. نگرشی که با آموزه «ادبارگر ادبارجوست» مولوی هم‌خوانی دارد.

ادبارگری به قول نیچه فاقد قدرت آفرینندگی خواهد بود «آفرینشگر، هرچه به تاریخ خویش یا تأویل گذشته بپردازد، کمتر می‌آفریند» (ضرابیها، ۱۳۸۴: ۱۵۸). ادبارگری با قهقرایی خواننده را از هر کنش و پاسخ به متن بازمی‌دارد و او را به تقلید می‌کشاند.

در وجه تقلیدی، مؤلف ممکن است معنا را در حد بیان انگیزه‌ای ثابت، هدفی مشخص و نیتی معین تقلیل دهد و با دنبال‌کردن سخن دیگران خود را به آنها پیوند زند. اما اگر توضیح با آینده‌نگری[2] همراه باشد، سویه خوانش آن افزایش می‌یابد. در این وجه است که متن با گشودگی و استعلا، کنش و معنایی مستقل از ادراک مؤلف می‌یابد و دیدگاه خواننده به دیدگاه مؤلف افزوده می‌شود.

در تأویل خواننده‌محور ریکور، متغیرهای زیادی برای پایان‌بندی حکایت وجود دارد که «تعلیق» وجهی از آن است. تعبیر او از آینده‌نگری نه کاربرد دستوری زبان و پیکربندی متن در وجه فعل آینده، بلکه در تعلیق نگاه‌داشتن خواننده برای آزادی در اندیشه و خلق انتظار است. تعلیق «تنها در صورتی چنین تأثیری دارد که تجربه پیکربندی نه تنها پویا و مداوم

1 . retrospection
2 . prospective mood

باشد بلکه بتواند بار دیگر ترتیب‌های پس‌نگرانه‌ای صورت دهد که تصمیم‌گیری را به منزله تأیید نهایی‌ای که تأییدی است بر یک قالب خوب، پدیدار سازد» (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۲/ ۴۹).

چنین تعلیقی که به نظر پژوهش‌گران این مقاله بوطیقای[۱۳] خوانش تأویلی مولوی است، سبب می‌شود متن هنرمندانه از جزم‌اندیشی، تعصب و نخ‌نما شدگی به‌دور باشد و با ساختارشکنی انتظار معمول خواننده را برای پایان‌بندی معنی بر هم بریزد.

مولوی برای تعلیق سخن، این عبارت تکراری را می‌آورد: «این سخن پایان ندارد[...]» او با این کاربردزدایی در فهم معمول خطوطی را برای خواننده نشان می‌دهد، ولی او را درون منشوری از پرسش‌ها رها می‌سازد که پس از هفت قرن هنوز هم زنده‌اند.

مولوی با برگزیدن وجه اخیر، حق تأویل را به سخنی می‌دهد که با دوری از چنبره ادراک و خاطر حرف‌گو، خواننده را در فهم کاهل نکند:

باژگونه زین سخن کاهل شدی / منعکس ادراک و خاطر آمدی
حق بود تأویل کان گرمت کند / پرامید و چست و باشرمت کند
ور کند سستت حقیقت این بدان / هست تبدیل و نه تأویل است آن
(مولوی، ۱۳۹۰: ۸۶۰)

سرانجام اینکه توضیح تکیه بر توصیف دارد و در بخش خاصی از واقعیت می‌تواند اعمال شود؛ یعنی در تغییراتی که به‌واسطه کنش انسان پدید می‌آید. به سخن دیگر، هر تغییری که از کنش انسان به گونه‌های مختلفی می‌توان توصیف کرد. بنابراین هر حکایتی، توضیحی است بر کنش انسان؛ به همین دلیل است که توضیح به حکایت تعلق دارد و در فهم کامل می‌شود؛ فهمی که بر هر مسئله شناخت‌شناسی و تبیین برتری دارد. ریکور با صحه‌گذاشتن بر دوگانه تبیین- فهم و دیالکتیک بین آن دو بر این مهم تأکید می‌کند که این دو با هم مکمل تأویل‌اند. او معتقد است جریانی که از فهم به توضیح یا برعکس از توضیح به فهم هدایت می‌شود، ارتباط دیالکتیکی ظریف و انعطاف‌پذیری را در تأویل برقرار می‌کند که به خواننده این امکان را می‌دهد که برای خلق فهمی روشن و نیل به ماهیت روایی، معنای پنهان را از آن خود کند (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۵۹-۶۲).

مولوی هم بین توضیح و فهم تفاوت قائل است. او وجه ادراک را توصیف و کسی را که مقلد باشد، «واصف» و «نسّاخ» (مولوی، ۱۳۹۰: ۱۴۴) می‌نامد.

واصف در نگرش تأویلی مولوی نااستوار است و فراست لازم جهت معنوی‌شدن و کشف معنا را ندارد:

لحن مرغان را اگر واصف شوی / بر مراد مرغ کی واقف شوی؟
گر بیاموزی صفیر بلبلی / تو چه دانی کاو چه دارد با گلی؟
(همان: ۱۴۹)

در اینجا باید اشاره کرد هرچند که اغلب حکایت‌های *مثنوی معنوی* خالی از توصیف نیست؛ به‌ویژه حکایت‌هایی که تراز معرفت‌شناسی[1] آنها نسبت به وجودشناسی[2] سنگین‌تر است؛ بااین‌حال، توصیف‌های *مثنوی* صرفاً انباشتی برای سخن مولوی نیست؛ زیرا مولوی که در فضای فکری تأویل نفس کشیده و بالیده‌است، در روایت آنها به نقل کنش و قول ایفاگران بسنده نمی‌کند. حکایت‌های دفتر اول من‌جمله حکایت طویل «نخجیران و شیر»، «طوطی و بازرگان»، «داستان پیر چنگی»، «اعرابی و زنش» از جمله این نوع توصیف‌های کاربردزایی‌شده است.

۴-۲- باریک‌بینی فهم

بعد ازین باریک خواهد شد سخن / کم کن آتش هیزمش افزون مکن
تا نجوشد دیگ‌های خُرد زود / دیگ ادراکات خُرد است و فرود
(همان: ۹۱۸)

مولوی مقام دوم تأویل را که مربوط به ماهیّت و سرّ سخن است باریک‌تر از توضیح و تبیین می‌داند و هشدار می‌دهد عقل عامه از فهم سرّ عاجز است:

عجز از ادراک ماهیّت عمو / حالت عامه بود مطلق مگو
ز آنکه ماهیّات و سرّ سرّ آن / پیش چشم کاملان باشد عیان
در وجود از سرّ حق و ذات او / دورتر از فهم و استبصار کو؟
چون‌که آن مخفی نماند از محرمان / ذات و وصفی چیست کان ماند نهان؟
عقل بحثی گوید این دورست و گو / بی ز تأویلی محالی کم شنو
قطب گوید مر تو را ای سست‌حال / آنچه فوق حال توست آید محال

1 . epistemology
2 . ontology

واقعـــاتی کـــه کنونـــت برگشـــود نـه کـه اوّل هـم محالـت مـی‌نمـود؟
(همان: ۴۹۷)

از این مقام در هرمنوتیک خواننده‌محور ریکور به نظریه «فهمی»[1] یاد می‌شود: برخلاف توضـیح و تبیین، فهم نتیجه تسلیم و انفعال خواننـده در قبـال مـتن نیسـت (Jeanrond, 1988: 34) بلکـه چون هر خوانشی با مفهومی که مبتنی بر پیش‌فهـم خـوانش‌گـر اسـت همـراه مـی‌شـود، پـیش انگاشت‌های او در فهم متن حضور پویایی دارد. بنابراین فهم، نفی سکون در ساختار بـزرگ ذهـن است که در تقاطع دنیای متن با کنش خواننده متولد مـی‌شـود و سـنخ تـازه‌ای از خواننـدگان را می‌طلبد که یارایی گفتگو با متن را داشته باشند. آنچه فهم را از نظر مولوی تهدید می‌کنـد تکیـه خواننده بر عقل جزئی است که هرگونه ارزش آفرینندگی فهم را انکار می‌کند:

پـیش‌بینـیِ ایـن خـرد تـا گـور بـود و آنِ صـاحبدل بـه نفـخ صـور بـود
ایـن خـرد از گـور و خـاکی نگـذرد ویـن قـدم عرصـه‌ی عجایـب نسـپَرد
عقـل جـزوی را وزیـر خـود مگیـر عقـل کـل را سـاز ای سـلطان وزیـر
عقـل جـزوی عقـل اسـتخراج نیسـت جـز پـذیرای فـن و محتـاج نیسـت
(مولوی، ۱۳۹۰: ۶۰۶- ۶۰۷ و ۶۹۴)

در باور هرمنوتیکی ریکور، تغییردهی و دیالکتیک از مهم‌ترین شاخصه‌های فهم است که مولود وجه نوشتاری سخن و دیسـکورس پنهـان آن اسـت و دلالـت در باریکـه آن از مسـیر تغییر، همدلی[2] و دیالکتیک می‌گذرد (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳۶۸/۳ و ۱۳۹۸ب: ۶۰). تغییردهـی بـدان معناست که فهم، تولد یک زندگی دیگر و یک هستی تغییریافته در قبـال متنـی اسـت کـه کُنایی بودن نوشتار و نهادینگی دیسکورس از ویژگی‌های آن است.

کیسـت ابـدال آن‌کـه او مبـدل شـود خَمـرش از تبـدیل یـزدان خَـل شـود
(مولوی، ۱۳۹۰: ۵۱۲)

آنچه در این مقال از دیالکتیک مطرح می‌شود، طرحی است بلندپروازانه که ناظر به شـأن افق انتظار بوده، به متن ماهیتی تأویلی- ادبی می‌بخشد. ایـن همـان خصیصـه‌ای اسـت کـه ریکور از آن به «هرمنوتیک ادبی» یاد می‌کنـد. تفـاوتی کـه دیالکتیـک فهـم‌نگـر ریکـور بـا

1. verstehen
2. empathy

دیالکتیک فلسفی گادامر دارد این است که تأویل در اولی همراه با همدلی خواننده تأمین می‌شود نه با پرسش و پاسخ‌های معمول در فلسفه (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳/ ۳۵۰).

از نگاه ریکور، دیالکتیک با ایجاد تجربه به شکل تقابل با «دیگریِ بیگانه» زمینه فهم را آماده می‌سازد. او می‌گوید هرچند دیالکتیک بین توضیح و فهم با زبان محقق می‌شود، ولی این دیالکتیک هرگز درون مکالمه و زبان گفتاری عملی نمی‌گردد، بلکه در بعد هستومندی انسان، سخن نوشتاری، زمان زیسته و فهم همدلانه خود را آشکار می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۱۴).

کاوش در *مثنوی معنوی* با تکیه بر آرای ریکور نشان می‌دهد که مولوی با روی‌آوری به سخن نوشتار، خط ممتد فهم را -که نشانه‌هایش را در زبان گفتاری، توصیف و توضیح می‌توان یافت- می‌شکند و با کاربردزدایی، گشودگی متن را برای خواننده ممکن می‌سازد. این واسازی، به‌ظاهر از عدم انسجام خبر می‌دهد، ولی زمانی که از منظر ریکور بدان می‌نگریم نه‌تنها آن را گسستگی در روایت نمی‌بینیم، بلکه آن را کنشی متورم در استواری آموزه فهم می‌یابیم که سعی دارد از تنگ‌کردن اندیشه و نظرگاه بگریزد و با نوآوری و استعلا قابلیت تأویل تأملی را در پاسخ‌گویی به مفهوم «دیدگاه مسافر» نشان دهد. «این دیدگاه بیانگر آن است که کل متن را نمی‌توان به یک‌بار دریافت؛ و ما که خود درون متن ادبی قرار گرفته‌ایم، به‌تدریج که خوانش پیش می‌رود و همراه با متن سفر می‌کنیم» (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳/ ۳۳۶) به طور ذهنی به تبادل در افق انتظارات پرداخته فهم خود را تغییر می‌دهیم.

همچنین توجه به نکته‌ای که در برخورد با فهم در *مثنوی معنوی* از منظر اندیشگانی ریکور بسیار ضرورت دارد جستجوی مسیر فهم خود و خودشناسی است؛ «آنچه هست، رابطه‌ای متقابل میانِ دو نفر است تا آنجا که هریک خود را پیش دیگری افشا نماید» (ریکور، ۱۳۸۲: ۱۱۹). در *مثنوی*، برخلاف سایر متون عرفانی که از «دانایی‌های نظری و عملی» سخن گفته شده، فهم با حضور «دیگری» آغاز می‌شود. در آغاز دفتر دوم، مولوی با تأکید بر این موضوع و با تأویل در حدیث «مؤمن آینه مؤمن» است، از دیگری با نشانه استعاری آینه یاد می‌کند. گرچه کاربرد استعاری مزبور در ادب فارسی کم‌سابقه نیست ولی دلالت تازه‌ای که مولوی از این استعاره خلق می‌کند با الگوی «خویشتن به‌مثابه دیگری» ریکور همخوانی دارد. در این الگو فهم از خویش موکول به فهم از خود در برابر دیگری است (نقل از بابک‌معین، ۱۳۹۲: ۴۷).

آنچه در باور ریکور اهمیت دارد این است که جهان‌متن ازآنِ من نمی‌شود مگر آنکه از خود نارسیسی گذر کنم. تأکید او در این باور بر این انگاره مارکس است که «انسان انسان را تولید می‌کند» (ریکور، ۱۳۹۹: ۱۴۳).

باور مولوی از انگاره اخیر را می‌توان از ابیات زیر فهمید.

چون که مؤمن آیینه‌ی مؤمن بود — روی او ز آلودگی ایمن بود
یار آیینه‌ست جان را در حَزن — در رخ آیینه ای جان دم مزن
نقش جان خویش می‌جستم بسی — هیچ می‌ننمود نقشم از کسی
گفتم آخر آینه از بهر چیست — تا بداند هرکسی کاو چیست و کیست
آیینه جان نیست الاّ روی یار — روی یاری که باشد زان دیار
آیینه‌ی کلی تو را دیدم ابد — دیدم اندر چشم تو من نقش خود
گفتم آخر خویش را من یافتم — در دو چشمش راه روشن بافتم

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۸۲-۱۸۴)

۴-۳- باریک‌بینی کاربست

شاکله خوانش در پنداشت ریکور، کمان تأویلی، کاربست، اختصاص یا قوس هرمنوتیکی است (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳/ ۳۱۳). این باریک‌بینی هرگاه با ادبیات همسو شود گذار خود را از کاربستی که در سایر علوم انسانی شاهد آن هستیم، ظرافت‌مندانه تغییر می‌دهد و به دو مسیر جداگانه تقسیم می‌شود:

۴-۳-۱- تأویل ادبی

باریک‌بینی اخیر، موقعیت خواننده‌ای است که در خوانش، نه بر ارجاع مستقیم و بی‌واسطه زبان تکیه می‌کند و نه از انگاره توصیف تقلیدی بهره می‌برد؛ بلکه موقعیتی است که دلالت در آن نیازمند خیال‌پردازی است؛ بنابراین فهم در آن قاطعانه از واژگان ارجاعی زبان خلاص شده با سیر در بی‌کرانه‌های خیال به سوی تأویل پر می‌گشاید. «همین که خواننده به صحنه عمل روایت وارد می‌شود، ناگزیر باید آن را از چشم‌اندازی دیگر نگریست» (مارتین، ۱۳۹۱: ۱۱۵).

آدمی را فربهی هست از خیال — گر خیالاتش بود صاحب‌جمال

(مولوی، ۱۳۹۰: ۲۰۴)

نکته اساسی که سبب شده در این باریکه هرمنوتیک تأملی ریکور به ادبیات نزدیک شود آن است که او می‌گوید: اگر کاربردزدایی با استعاره همراه شود، سخن نشان‌دار به تأویل ادبی می‌گردد؛ زیرا استعاره با ایجاد مناسبت معنایی تازه و کاربردزدایی‌شده، تأویل را با مشابهت در اسناد همراه می‌کند و خبر از خیال‌پردازی خواننده و فربهی متن می‌دهد (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۲۱/۱-۲۳).

تأویل‌های ادبی در *مثنوی معنوی* گسترده‌ترین حد دلالت را برای آن به ارمغان آورده‌است؛ به‌گونه‌ای که سبب شده *مثنوی* به یک جهان‌متن تبدیل شود. مولوی در این مقام، تأویل‌گری است که شوق به کشف معنا به طرز باورنکردنی او را به تماشای فلک و خوانش آن نشانده تا جایی‌که او در این تأویل‌ها بر بال خیال سوار شده از هر متن یک جهان‌متن آفریده‌است:

آن خیالاتی که دام اولیاست عکس مهرویان بستان خداست
(مولوی، ۱۳۹۰: ۸)

هرچند بررسی دفترهای شش‌گانه *مثنوی* در این باریک‌بینی تحقیق جداگانه‌ای را می‌طلبد، ولی به رسم نمونه به برخی از این کاربست‌ها اشاره می‌کنیم. نمونه این تأویل جایی است که مولوی برای توضیح و فهم مقوله «ولی و انسان کامل»، داستان ابراهیم(ع) و آیه‌های مربوط به آن را کاربردزدایی می‌کند:

کَیفَ مَدَّ الظِّلَّ نقش اولیاست کاو دلیل نور خورشید خداست
اندرین وادی مرو بی این دلیل لا أُحِبُّ الآفِلین گو چون خلیل
رو ز سایه آفتابی را بیاب دامن شه شمس تبریزی بتاب
(همان: ۲۲)

مولوی در ابیات بالا کلمه ظلّ (سایه) را در معنای استعاری اولیای حق و ابدال گرفته‌است. در معنی رایج، سایه هادی و نشانگر نیست، بلکه این نور است که هدایت‌کننده است. مولوی به مدد استعاره معنی صریح آیه چهل و پنج سوره فرقان را کاربردزدایی می‌کند. او انسان برای رسیدن به حقیقت نور نیازمند سایه دانسته‌است؛ درحالی‌که معنی اخیر در قرآن دیده نمی‌شود. بنابراین مولوی آیه مزبور را با فهم خود تأویل کرده و با استفاده از استعاره آن را هم‌پوشانی کرده‌است.

تأویل ادبی او درباره یار دیرین *مثنوی*، حسام‌الدین چلبی، به‌ویژه در آغاز دفتر چهارم، برخلاف سایه، بر نور و ضیا تأکید دارد:

زان ضیا گفتم حسام‌الدین تو را / که تو خورشیدی و این دو وصف‌ها[...]
روشنی بر دفتر چارم بریز / کآفتاب از چرخ چارم کرد خیز
هین ز چارم نور ده خورشیدوار / تا بتابد بر بلاد و بر دیار
(همان: ۵۵۳-۵۵۴)

در تأویل استعاری دیگری، او گریزی به اگزمپلوم[1] خرس نادان زده جهل را مرز ایمان و بی‌ایمانی دانسته و با تکیه بر عقل ایمانی(۱۴) از تمثیل کاربردزدایی کرده‌است (همان: ۲۵۷-۲۶۵) به گونه‌ای که تمثیل را برای بیان مقصود خود به صورت استعاره به کار گرفته‌است.
او در حکایت درویشی که انقطاع را برگزیده، سست‌بودن ایمنی بر رای دل را با کمانه‌زنی به بطن پنهانی آیه ۲۹ سوره الرّحمن و احادیث نبوی و علوی چنین تأویل می‌کند:

کُلٌّ أصباحٍ لَنا شأنٌ جَدید / کُلٌّ شَیءٍ عَن مُرادی لایَحید
در حدیث آمد که دل همچو پری‌ست / در بیابانی اسیر صرصری‌ست
باد، پر را هر طرف راند گزاف / گه چپ و گه راست با صد اختلاف
در حدیث دیگر این دل دان چنان / کآب جوشان ز آتش اندر قازغان
هر زمان دل را دگر رایی بود / آن نه از وی، لیک از جایی بود
پس چرا ایمن شوی بر رای دل / عهد بندی تا شوی آخر خجل
(همان: ۴۱۰)

در تأویل ادبی دیگری، جاهلان را حفاظی بر عاقلان دانسته و به مدد استعاره می‌گوید:

غافلان را کوه‌های برف دان / تا نسوزد پرده‌های عاقلان
گر نبودی عکس برف جهل‌باف / سوختی از شوق نار آن کوه قاف
(همان: ۷۱۱)

کاربردزدایی به مدد استعاره از بطّ، خروس، طاووس و زاغ در داستان قرآنی حضرت خلیل و تأویل آن به حرص، شهوت، جاه و اُمنیّت (همان: ۷۲۲-۷۲۳) نمونه‌هایی از تأویل ادبی است.

1 . Exemplum

۴-۳-۲- تأویل معنوی

در این تأویل ویژگی کاربست بدون همراهی استعاره حضور دارد و تنها معنا و دلالت آن کاربردزدایی می‌شود. از نظر ریکور، مؤلف درگیر در این باریک‌بینی، خواننده‌ای است که به منزله فاعل خوانا عمل می‌کند و با کاربردزدایی تأویل را وارد یک دنیای استعلایی می‌کند.

دلالت و معنا در این شیوه از کاربردزدایی گاهی از روابط متقابل الفاظ جذب می‌شود، گاه با برخی از معانی درمی‌آمیزد و گاهی از کنار برخی معانی بی‌اعتنا می‌گذرد؛ ولی در کنار همه این حالات، برای معنایابی و فهم نیازمند خوانش متن توسط خواننده است. کاربست‌های قرآنی او در داستان حضرت آدم و خوردن میوه ممنوعه (همان، ۶۹)، حکایت بیدارکردن ابلیس معاویه را (همان: ۲۸۵- ۲۹۲)، حکایت مارگیر (همان: ۳۸۱-۳۸۴) داستان قرآنی حضرت یعقوب و یوسف (همان: ۳۸۱-۳۸۴) و پرسش موسی(ع) از خدا درباره علت آفریدن و میراندن انسان‌ها (همان: ۶۸۰-۶۸۱) از تأویل معنوی و دلالتی برخوردار است.

۵- نتیجه‌گیری

براساس نیازی که درباره مطالعه *مثنوی معنوی* از نگاه هرمنوتیک ادبی به مدد جریان‌های رایج فکری احساس می‌شد، سعی کردیم تأویل و ماهیت آن را در این اثر کلاسیک فارسی به چالش بکشیم.

رویکرد ما در این مسیر بر آرای پل ریکور تکیه داشت. او یکی از فیلسوفان عصر حاضر بود که توانست با طرح مسئله نوشتار، استعاره و دیسکورس در هرمنوتیک، سلسله‌ای از مباحث ظریف و بازی‌گوشانه را در ماهیت و شأن تأویل برجسته سازد و نشان دهد که معنا، به شکل تفسیر از هم‌بستری بین نظریه متن و فهم متولد می‌شود. او این ویژگی را در سخنی که حیات بنیادین آن ملتزم به تجربه شاعرانه باشد پررنگ‌تر می‌دید.

داعیه او آن است که معنا در سخن نوشتاری بر روابط داخلی عناصر سازنده زبان استوار نیست، بلکه از دیسکورس که تأمل نهفته و گفتمان مرکب در متن است متولد

می‌شود. بنابراین سخن نوشتار با برخورداری از روح تأویل و تأمل هیچ‌گاه فارغ از دیسکورس نیست و همواره با آفرینش معنا از سوی خواننده روبه‌روست.

نقد *مثنوی معنوی* با هرمنوتیک ادبی و خوانش تأویلی ریکور نشان داد اغلب گزاره‌های فکری او در این اثر حضور دارند؛ به‌طوری‌که محاکات سه‌گانه ریکور را با سه باریک‌اندیشی مولوی در مقام توضیح، فهم و تأویل معنوی (معنایی) می‌توان برابر دانست.

این سه مقام، در تأویل مولوی از آیات قرآن (مهم‌ترین و گسترده‌ترین متنی که مولوی به تماشای آن نشسته)، احادیث، حکایت‌ها و مثل‌هایی که از پیشینیان گرفته است وجهه خاصی به *مثنوی* بخشیده؛ به گونه‌ای که هیچ دفتری از *مثنوی معنوی* از آن خالی نیست.

در نخستین باریک‌بینی که به توضیح اشاره دارد، مولوی، به‌عنوان یک سخنور، متن‌هایی را که خوانده پردازش کرده و در این گذار از شگردهایی استفاده نموده که بی‌شباهت به تفسیر علوم دینی و انسانی نیست.

در دومین باریک‌بینی که به فهم و تأمل موکول است، مولوی با تکیه بر تغییر و فکرت که نشانه فهم است، به تأویل قرآن، احادیث و... پرداخته و در این باریکه خود را در مقام مؤلف *مثنوی* در محاق قرار داده‌است. او در این مقام، خواننده و مؤلف درگیری است که دیگران را به پرسش و گفتگو فرا می‌خواند.

در سومین باریک‌بینی که در باور ریکور تعلق به قوس هرمنوتیکی دارد: یا خواننده تأویل‌گر خاموش و به قول مولوی «ناطق اخرسی» است که با کاربست استعاره و پیرنگ درون سخن نوشتاری، دیسکورس آن را با تأویل ادبی همراه ساخته، معنا و دلالت را در آن پویا و انعطاف‌پذیر می‌کند: «مثنوی، پویان کَشنده ناپدید/ ناپدید از جاهلی کش نیست دید» (مولوی، ۱۳۹۰: ۵۵۳)، یا آنکه خواننده در مقام یک فاعل خوانا براساس خودفهمی، معانی و دلالت‌های ظاهری متن را می‌شکافد و بطن‌های پنهان آن را برای مخاطب عرضه می‌کند.

پی‌نوشت

۱- به اعتقاد هگل«چیزی است که بنفسه بر خود دلالت کند» و خودآیین باشد (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳۴۵/۳).

۲- هرچند در انگاره پدیدارشناسی ریکور، هرمنوتیک پشت صحنه تأویل است (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۵۳-۶۰) و پرداختن به این موضوع تحقیق جداگانه‌ای را می‌طلبد، ولی ما با مسامحه هر دو اصطلاح را در این مقاله یکسان در نظر گرفته‌ایم.

۳- «بیزارم از آن گوش که آوای نی اِشنود و آگاه نشد از خرد و دانش نائی» (مولوی، ۱۳۷۶: ۹۷۵)

۴- استعلایی (transcendent) مقابل محدودیت (finitude) در معناسازی و فهم بوده، بیانگر گریز از نسبی‌گرایی و تقید در معنی یگانه است (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۶۵-۶۶).

۵- توصیفی است که لویی آلتوسر از فیلسوفان هرمنوتیک دارد (نک: احمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۰).

۶- معادل فرانسوی این واژه (dépragmatisation) است. ریکور این اصطلاح را از هوسرل وام می‌گیرد و آن را دگرگشتی می‌خواند که مفهوم فرایند ترکیبی را به پدیده‌شناسی خوانش می‌افزاید. کاربردزدایی این‌گونه به دست آمده نشان می‌دهد که دیگر منظور علامت‌گذاری (Bezeichnung) چیزها نیست بلکه تغییر شکل‌دادن چیز علامت‌گذاری شده است (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳۳۶/۳).

۷- درس‌گفتار ریکور درباره ایدئولوژی شامل سه سطح است. ایدئولوژی یکپارچه سومین و آخرین سطح آن است و برخلاف دو سطح قبلی آفرینش فهم را معنایی انسانی می‌بخشد (نک. ریکور، ۱۳۹۹).

۸- اصطلاحی است که ریکور آن را از لودویگ فوئرباخ (۱۸۰۴-۱۸۷۲) وام می‌گیرد و منظور از آن این است که «هر چیزی درون آگاهی انسانی اتفاق می‌افتد (ریکور، ۱۳۹۹: ۱۰۲و ۱۱۸-۱۲۰).

۹- در باور ریکور «استعاره پیش از آنکه نوعی نام‌گذاری هنجارشکن باشد، شکل خاصی از اسناد است؛ نوعی انتساب است که انسجام یا، چنان که گفته‌اند، ربط معناشناختی جمله آن‌گونه که به وسیله معانی معمول-یعنی معنای واژگانی- اصطلاحات به‌کاررفته تثبیت شده است را از میان برمی‌دارد» (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۴۵).

۱۰- «هرچند که زبان را در اینجا نباید به‌عنوان نظام زبان‌ها (langues) در نظر گرفت، بلکه باید آن را به‌عنوان مجموع چیزهای گفته‌شده- ملخص بامعناترین پیام‌ها- فهمید» (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۱۴۷).

۱۱- در پدیدارشناسی ریکور ساختار نمادین نه یک برساختگی ابداعی، بلکه نتیجه دستبردپذیری و قابلیت کاربردزدایی واقعیت است (ریکور، ۱۳۹۹: پاورقی ۶۸).

۱۲- برای آگاهی از ابهامی که واژه مزبور در عرصه زبان گفتاری و نوشتاری از نظر ریکور و ژرار ژنت ایجاد می‌کند نک. احمدی، ۱۳۸۵: ,۶۲۸

۱۳- در نگاه ریکور، خوانش نتیجه بوطیقاست. بوطیقا مبتنی بر آن نوع ا ارتباطاتی است که از نویسنده آغاز می‌شود، از میان اثر می‌گذرد تا راهبردی برای اقناع خواننده، فهم و خوانش او گردد (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۳۱۵/۳).

۱۴- Exemplum برای تعبیر و ترجمه نک. شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۶۰.

منابع

احمدی، ب. ۱۳۸۱. *ساختار و هرمنوتیک*، تهران: گام نو.

احمدی، ب. ۱۳۸۵. *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

بابک‌معین، م. ۱۳۹۲. *چیستی ترجمه در هرمنوتیک*، تهران: سخن.

ریکور، پ. ۱۳۸۲. *زندگی در دنیای متن، شش گفتگو، یک بحث*، ترجمه ب. احمدی. تهران: مرکز.

ریکور، پ. ۱۳۸۳. *هرمنوتیک مدرن*، ترجمه ب. احمدی. و م. مهاجر. و م. نبوی. تهران: مرکز. ۲۳۷-۲۶۵.

ریکور، پ. ۱۳۹۸الف. *زمان و حکایت*، ترجمه م. نونهالی. ۳ج. تهران: نی.

ریکور، پ. ۱۳۹۸ب. *ایدئولوژی، اخلاق*، سیاست، ترجمه م. اخگر. تهران: چشمه.

ریکور، پ. ۱۳۹۹. *درس‌گفتارهای ایدئولوژی و اتوپیا*، ترجمه م. فیضی. تهران: مرکز.

شرت، ای. ۱۳۹۶. *فلسفه علوم اجتماعی قاره‌ای*، ترجمه ه. جلیلی. تهران: نی.

شمیسا، س. ۱۳۹۳. *انواع ادبی*، تهران: میترا.

ضرابیها، م. ۱۳۸۴. *زبان عرفان*، تهران: بینادل.

عضدانلو، ح. ۱۳۸۰. *گفتمان و جامعه*، تهران: نی.

فتوحی، م. ۱۳۹۵. *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

مارتین، و. ۱۳۹۱. *نظریه‌های روایت*، ترجمه م. شهبا. تهران: هرمس.

مکاریک، ای. ۱۳۸۵. *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی، تهران: آگه.

مک‌دانل، د. ۱۳۸۰. *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمه ح. نوذری. تهران: چاپ بیگی.

مولوی، ج. ۱۳۷۶. *کلیّات شمس تبریزی*، به کوشش ب. فروزانفر. تهران: امیرکبیر.

مولوی، ج.۱۳۹۰. *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد ا. نیکلسون، تهران: هرمس.

نظامی گنجوی، ا. ۱۳۱۳. *مخزن‌الأسرار*، با حواشی و شرح و. دستگردی. تهران: ارمغان.

Jeanrond, G.w. *1988. Text and Interpretation as categories of Theological Thinking. TR: Thomas*, J. Wilson crossyoad. California, Pasadena. P: Wipf & Stock.

Ricoeur, P. 2000. *The Conflict of Interpretations*; *Essays in Hermeneutics*, The Athlone press reprinted.

Thompson, J. B. 1984. *Critical Hermeneutics: A study in the Thought of Paul Ricoeur and Jurgen Habermas*, Cambridge: Cambridge University Press.

روش استناد به این مقاله:

صابری‌نیا، ز.، محمدی‌بدر، ن.؛ کوپا، ف. و درودگریان، ف. ۱۴۰۰. «تأویل و نقد ماهیت آن در *مثنوی معنوی* با تکیه بر آرای پل ریکور». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۱۸۹-۲۱۴. DOI:10.22124/naqd.2022.15886.1954

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.

DOI:10.22124/naqd.2021.18717.2155
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.22.2
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۱۸
صفحات ۲۱۵-۲۳۸

نقد و نظریه ادبی
سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲
مقاله پژوهشی

بوطیقای کلیله و دمنه
تحلیل سازوکارهای حاکم بر مقدمه‌ها و متن کلیله و دمنه

مصطفی صدیقی[1*]

چکیده

کلیله و دمنه با تکیه بر حکمت‌آموزی و مفاهیم خرد و سخن و نامیرایی، چنین می‌نماید که از متون پیش از خود برگرفته و تکوین یافته‌است؛ از آن به بعد، به زبان‌های مختلف ترجمه شده و هر مترجم، مقدمه‌ای بر آن افزوده‌است که ضمن بازتولید محورهای *کلیله و دمنه*، ارجاع‌هایی مبتنی بر گفتمان هر دوره و هر زبان را نیز در متن اصلی وارد کرده‌اند. در این پژوهش با رویکرد توصیفی و تحلیلی و بهره‌مندی از نمادشناسی اسطوره‌ای و در کنار آن با اشاره‌ای به بینامتنیت، محورها و بنیادهای *کلیله و دمنه* و تکثیر و انتقال آن محورها به مقدمه‌های مترجمان نشان داده، رابطه مقدمه‌ها با متن *کلیله و دمنه*، توصیف، تحلیل و بررسی شده‌است. مقدمه‌ها در کنار و یا در مواجهه با متن اصلی، کوشیده‌اند با تکرار محورهای *کلیله و دمنه*، با آن پیوندی ساختاری یابند و در اسطوره سخن - خردِ جاودانگی- بخشِ آن سهیم شوند و نیز، هر ترجمه و مقدمه آن که به‌مثابه خوانش‌هایی برآمده از گفتمان و زبان هر دوره‌اند؛ به بخش جدایی‌ناپذیر *کلیله و دمنه* درآیند.

واژگان کلیدی: *کلیله و دمنه*، مقدمه‌ها، جاودانگی، نمادشناسی اسطوره‌ای، بینامتنیت.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان، بندرعباس، ایران.
* navisa_man@yahoo.com

۱- مقدمه

کلیله و دمنه مؤلف معینی ندارد و به گونه‌ای ازلی و بی‌آغاز می‌نماید و از روزگار کهن، از زبانی به زبانی دیگر برگردانده شده که در این برگردان‌ها، هر بار مقدمه‌ای بر آن نوشته شده‌است؛ مقدمه‌هایی که می‌کوشند در بی‌آغازی و ازلی‌بودن متن سهیم شوند. ازاین‌روی هر مقدمه بر متن اصلی همچون مراسمی آیینی است که گویی ازلی‌بودن متن را تجدید می‌کنند؛ «مراسم آیینی، زمان اساطیر را هر دم و هر لحظه باز می‌آفریند و آن را به گردش وامی‌دارد و وقایع ازلی از نو تجدید می‌شوند.» (شایگان، ۱۳۷۱: ۱۴۰).

کلیله و دمنه، از سویی، گویی هیچگاه پایان نیافته‌است زیرا مقدمه نویس‌ها، مترجمان و شارحان، مدام به این جریان پایان‌ناپذیر می پیوندند(۱).

مقدمه‌ها و ترجمه‌ها هرکدام در دوره‌ای و مبتنی بر ارجاعات بیرونی شکل گرفته‌اند؛ مقدمه‌نویس‌ها و مترجمان در حکم مخاطبان متن اصلی نیز هستند؛ چنان‌که هرکدام از مقدمه‌ها و ترجمه‌ها به اقتضای گفتمان غالب در هر دوره‌ای، عناصر و باورهایی را به متن افزوده‌اند یا دگرگون کرده‌اند و خوانشی متفاوت ارائه داده‌اند: عناصری که در پیوند با اساطیر و باورهای برهمنی، ودایی، مانوی و اسلامی است. ازاین‌روی متن اصلی و مقدمه‌ها و ترجمه‌ها را می‌توان زنجیره‌ای از دال‌ها تصور کرد که این سیلان را شکل داده‌اند؛ «ارجاع بی‌پایان دالی به دال دیگر... نیروی آن نوعی ابهام ناب و بی‌پایان است که لحظه‌ای سکون به معنای مدلول نمی‌دهد بلکه بی‌وقفه آن را در نظام خود درگیر می‌کند به ترتیبی که در همه‌حال باز دلالت می‌کند و باز به تعویق می‌افتد. دریدا این حالت زبان را منش انتشار(پراکنش) نامیده‌است» (هارلند، ۱۳۸۸: ۲۱۱).

بینامتنیت نیز در دو سوی متن اصلی (*کلیله و دمنه*) آشکار است: بی‌آغازی متن اصلی، *کلیله و دمنه* را به اساطیر، حماسه‌ها و تاریخ هندی و سانسکریت می‌رساند و از سوی دیگر بی‌پایانی مقدمه‌ها، آن را به ارجاعات و خوانش‌های مختلف اجتماعی، ایدئولوژیک و غیره در زبان‌های پهلوی، سریانی، عربی، فارسی نو و غیره می‌پیوندند؛ «بنت به نقل از فوکو می‌گوید مرزهای یک کتاب هرگز کاملاً مشخص نیست [...] از نظر بنت هر متنی پیوسته در بافت‌های مختلف مادی، اجتماعی، نهادی و ایدئولوژیک بازنویسی می‌شود» (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۶۶).

براساس این مباحث، دوگانه‌ای شکل می‌گیرد که در یک نقطه، مجموع می‌شوند : الف- مقدمه‌ها دو محور خرد-سخن و جاودانگی (برآمده از اسطوره) را از متن اصلی می‌گیرند و خود

با آن سهیم می‌شوند، ب- مقدمه‌ها و ترجمه‌ها، خوانش‌هایی متفاوت از متن اصلی هستند؛ متنی که خود از متن‌های متعدد شکل گرفته‌است.

این پژوهش با رویکرد توصیفی و تحلیلی و با بهره‌مندی از نمادشناسی اسطوره‌ای و در کنار آن بینامتنیت انجام می‌شود. از این منظر زمینه‌های شکل‌گیری متن و حضور و جستجوگری انسان برای حکمت‌آموزی و نامیرایی، سکوت انسان و آغاز سخن‌گویی و نقش‌آفرینی جانوران برای حکمت آموختن به انسان، گفتگوی انسان و جانوران و سرانجام، پایان نقش‌آفرینی جانوران و سکوت آنها و بازگشت و نقش‌آفرینی انسان حکمت‌آموخته و پیوند ساختاری و فعال مقدمه‌ها با متن اصلی، همه مباحثی هستند که با توجه به تبار گیاهی خرد- سخن و جاودانگی در *کلیله و دمنه* و مقدمه‌ها، توصیف و تحلیل می‌شوند.

۱-۱- پیشینه پژوهش

به نظر می‌رسد پژوهشی از این منظر درباره *کلیله و دمنه* انجام نشده باشد. در اینجا پژوهش‌هایی را که با جستار حاضر پیوند دارند معرفی می‌کنیم: مقاله ارزشمند «موضع مؤلف پنهان حکایت‌های *کلیله و دمنه*: برساخت توزیع فضا» از پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی (۱۳۹۶)، از منظر روایت‌شناسی ژنت و دیگران، به صدای مؤلف پنهان که برآمده از ایدئولوژی حاکم است، می‌پردازد و از توزیع نشانگان فضا با توجه به فضای کلامی برای تبیین روابط اجتماعی بهره می‌برد. نویسنده، نقش مترجمان به‌عنوان تدوین‌گران و تصرف آنها در متن را با توجه به ایدئولوژی کاستی هندی و اندیشه سیاسی ایران-شهری مطرح می‌کند. مقاله دیگر از مهدی مقدسی‌نیا (۱۳۹۷) است. این پژوهش با تمرکز بر حکایت الاسد و الثور، نشان می‌دهد که نصرالله منشی به‌عنوان مترجم به دلیل هویت درباری می‌کوشد ویژگی‌های منفی پادشاه را در حکایات حذف کند. مقاله‌ای از وحید سبزیان‌پور و امیراصلان حسن‌زاده (۱۳۹۲)، درباره باب برزویه است و اینکه چه کسی آن را نوشته و چه اجزایی دارد.

کتاب *برزوی طبیب و منشأ کلیله و دمنه* از فرانسوا دوبلوا (۱۳۸۲)، پژوهشی مهم درباره سفر برزویه و منشأ *کلیله و دمنه* است که برای این کار متون سنسکریت و ترجمه‌های مختلف *کلیله و دمنه* را مقایسه و بررسی می‌کند. در کتاب محمد جعفر محجوب (۱۳۳۶)، *کلیله و دمنه*، باب‌ها و نیز ترجمه‌های آن در نگاهی تاریخی بررسی می‌شود. همچنین دو پژوهش درباره دیباچه و پیشگفتار است: کتاب «زبان، است یا هست» که شرح و ترجمه

مسعود توفان (۱۳۸۵)، از مقدمه گایاتری اسپیواک بر کتاب *گراماتولوژی* دریدا با چند پژوهش دیگر است و ضمن ترجمه، مباحث مختلفی را درباره پیش‌گفتارنویسی، فلسفه، زبان‌شناسی و روانکاوی مطرح می‌کند و مقاله «نقد دیباچه‌ای در سنّت ایرانی» از بهمن نامورمطلق و منیژه کنگرانی (۱۳۸۷)، که براساس نظریه ژنت به بررسی پیرامتنی و فرامتنی دیباچه‌ها در نسخه‌های هنری می‌پردازند. در پیوند با انسان، سخن، خرد، جاودانگی و درخت مطالب فراوانی موجود است: در فرهنگ‌نامه‌های اساطیری و اساطیر ملل، نظیر فرهنگ نگاره‌ای نمادها از هال (۱۳۸۰)، مقالات متعدد، نظیر رهیافت میان فرهنگی به گیاه و درخت در اساطیر و ادبیات نوشته فیروز فاضلی، علیرضا نیکویی و اسماعیل نقدی (۱۳۹۲) و کتاب‌های مختلف نظیر درخت *شاهنامه* از دکتر مهدخت پورخالقی چترودی (۱۳۸۱)، که این مباحث به‌خوبی بررسی شده‌است.

۲- مبانی نظری

اسطوره از پیوندی رازآمیز میان آسمان و زمین/ جهان ذهن و جهان واقع سخن می‌گوید؛ «اسطوره همانند دری پنهان است که از طریق آن انرژی لایزال کیهانی در فرهنگ بشری تجلی می‌یابد» (کمبل، ۱۳۸۹: ۱۵) این تجلی در نمادهایی است که می‌توان شناخت آنها را «نقطه عزیمتی دانست برای سفری اکتشافی [...] از ژرفای درون و اوج برون [...] کلیدی برای ورود به قلمرویی وسیع‌تر از خودش و وسیع‌تر از انسانی که آن را به‌کار می‌برد» (کوپر، ۱۳۷۹: ۳-۴) نمادهایی که «در سطوح مختلف و بر طبق اعتقادات و رسوم اجتماعی که الهام‌بخش هنرمند است، عمل می‌کند» (هال، ۱۳۸۰: ۱۴).

نمادهای اسطوره‌ای در واژگان، زبان، روایت، تصاویر و آیین‌ها بروز و نمود می‌یابند. این نمادها با زمان بی‌کرانه اساطیری و تکوین جاودانگی پیوند دارند؛ «نقل اساطیر برای آن‌کسی که آن را بازگو می‌کند و آنهایی که گوش می‌دهند پیامدها و اثراتی در برخواهد داشت. طبق این واقعیت، صرف نقل یک اسطوره، زمان نامقدس، حداقل به لحاظ نمادین ملغی می‌شود. راوی (نقل‌کننده اسطوره) و شنوندگانش غرق در زمان مقدس و اسطوره‌ای می‌شوند. انسان صرفاً با گوش‌دادن به اسطوره وضعیت نامقدس و غیردینی و شرایط تاریخی خود را فراموش می کند» (الیاده،۱۳۹۱: ۶۴).

جاودانگی‌بخشی، در پیوند با طبیعت است (یعنی همزاد با اساطیر، که خود در پیوند با طبیعت شکل گرفته‌اند) بنابراین درختان و جانوران در نمادهای اسطوره‌ای این خویشکاری را بازمی‌نمایند؛ «در وداها، ورونا درخت آسمانی را بلند می‌کند و با چلاندن میوه‌اش در میان دو سنگ، سوما یا امریتا را بیرون می‌کشد که نوشابه جاودانگی ست» (گری، ۱۳۸۸: ۳۹).

در اساطیر هند، درخت مانند تیرکی به آسمان متصل است و حیات به آن بسته شده‌است؛ «نماد یک کوه، درخت یا یک ستون مستقر در مرکز عالم به‌طور فوق‌العاده وسیعی پراکنده بوده‌است» (الیاده، ۱۳۹۱: ۴۵) و «درخت حیات، نمادی محوری و وحدت‌دهنده است که در مرکز بهشت جای دارد و چشمه‌های آب حیات از ریشه‌های آن می‌جوشد» (کوپر، ۱۳۷۹: ۴). در هند ودایی «صورت بسیار رایج و گسترده نمادپردازی مرکز، درخت کیهانی است که در وسط عالم قرار دارد. ازاین‌رو همه درختان یا تیرک‌های آیینی که قبل یا در طی هر مراسم دینی تقدیس می‌شوند به عبارتی به لحاظ جادویی معطوف به مرکز عالم‌اند [...] این آیین هندی به جاودانگی نیز اشاره دارد که در نتیجه صعود به آسمان حاصل می‌شود» (الیاده، ۱۳۹۱: ۴۷-۴۸).

فریزر به هم‌ریشه بودن واژه لاتین nemus به معنی درختستان با واژه معبد اشاره می‌کند (۱۳۸۳: ۱۵۲). و نیز به آیین قربانی و اینکه روح غله و گیاه به هیئت جانوران در می‌آید (همان:۵۰۲). همچنین رابطه حیوانات را با خدایان باستانی نباتات (همان: ۵۲۲) بیان می‌کند که شبکه به‌هم‌پیوسته‌ای را از خویشکاری درختان و جانوران، در قلمرو مفاهیم آیینی نشان می‌دهد.

درختان و جانوران با طب و درمانگری نیز پیوند دارند که این موضوع خود در پیوند با نامیرایی و جاودانگی‌بخشی است؛ «درختان به سبب بستگی خود با لاهوت در برابر بیماری‌های جسمی و روحی از انسان پشتیبانی می‌کنند. بودایی‌ها از برخی از درخت‌های مقدس برای تندرستی استفاده می‌کنند» (گری، ۱۳۸۸: ۳۵-۳۶). «جانوران را نیز دارای نیرویی اسرارآمیز یا مانا می‌پنداشتند که در جهان طبیعت نفوذ می‌کنند. رهبر قبیله بدوی، کاهنان یا پزشکان، ملبس به پوست حیوانات می‌شدند و نقاب جانوری بر سر می‌گذاشتند تا مانا را برای خود کسب کنند و بر طبیعت تسلط یابند. خدایان نیمه‌انسان و نیمه‌حیوانی که در هنر مصر و بین‌النهرین و هندوستان دیده می‌شوند از اخلاف پزشکانی بودند که پوست حیوانات بر تن می‌کردند» (هال، ۱۳۸۰: ۱۶).

باتوجه‌به تعریف الیاده از تفکر نمادین در اساطیر، می‌توان پیوندی میان دو قلمرو اساطیر و نمادهای اساطیری با موضوع بینامتنیت یافت؛ «تفکر نمادین امتیاز انحصاری کودک، شاعر یا ذهن مبتلا به اختلال مشاعر نیست. این تفکر هم‌سرشت و همزاد با وجود انسان است و قبل از زبان و خرد استدلال‌گرا قرار دارد» (الیاده، ۱۳۹۱: ۱۳). این تعریف الیاده از تفکر نمادین (که قبل از خرد و زبان قرار دارد) به مفهوم امر نشانه‌ای و متن زایشی (طبیعت، ناخودآگاهی) در نظریه کریستوا(۲) نزدیک است. ترجمه‌ها و مقدمه‌ها همچون متن ظاهری (منطق، خودآگاهی) می‌کوشند با جهان بی‌زمان اساطیری (متن زایشی) در متن اصلی سهیم شوند. به باور کریستوا «بینامتنیت میان دو متن زایشی و ظاهری است» (آلن، ۱۳۸۰: ۷۴)، و این اساطیر راهی به سوی جاودانگی و بازگشت به متن زایشی هستند؛ «خواب‌ها، رؤیاها، تصاویر و تصوّرات مربوط به حسرت گذشته و الهاماتش و غیره آنها همه نیروهایی هستند که ممکن است انسان به لحاظ تاریخی محدود را به عالم روحانی وارد سازند» (الیاده،۱۳۹۱: ۱۴). کریستوا به جای بینامتنیت[1] اصطلاح جایگشت[2] را به‌کار می برد زیرا بینامتنیت را فراتر از بازگشت به سرچشمه‌ها یعنی «گذر از یک نظام نشانه‌ای به یک نظام نشانه‌ای دیگر» می‌داند (مک آفی، ۱۳۸۵: ۴۹).

«مقدمه‌ها» را ژنت[3]، پیرامتن می‌نامد « پیرامتن نشانگر آن عناصری است که در آستانه متن قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت دهی و کنترل می‌کنند. این آستانه شامل یک درون‌متن است که عناصری چون عناوین، عناوین فصل‌ها، مقدمه‌ها و پی‌نوشت‌ها را در بر می‌گیرد و نیز شامل یک برون‌متن است، نظیر مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرات منتقدان... پیرامتن حاصل جمع درون‌متن و برون‌متن است» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۸-۱۴۹). تقدیم‌نامه یک متن نیز پیرامتن است و به نظر ژنت «می‌تواند اثرات عمده‌ای بر تأویل یک متن داشته باشد. بدیهی است که به‌سادگی نمی‌توان از کنار این نکته رد شد. یک متن فرضاً به ملکه پیشکش شده یا به عموم مردم» (همان:۱۵۱).

1 . intertextuality
2 . transposition

۳- تحلیل داده‌ها

۳-۱- *کلیله و دمنه*، مترجمان و مقدمه‌ها

حکمت، در هیأت خرد-سخن (زبان) به همراه جاودانگی (که خود از همین خرد-سخن زاده می‌شود) با تباری گیاهی، محورهای اصلی *کلیله و دمنه* هستند که ترجمه‌ها و مقدمه‌ها، این دو محور را از متن می‌گیرند و در پیوند ساختاری با متن، این محورها را بازتولید یا در خوانشی دیگر مبتنی بر زمینه‌های متفاوت، بازآفرینی می‌کنند.

«مقدمه‌ها»، فعال‌اند یعنی معرفی ساده متن یا زائده‌ای قابل‌حذف نیستند. ازاین‌روی در پی آنند که خود را به متن اصلی، متصل سازند نه اینکه در متن منحل شوند، بلکه می‌کوشند تشخص خود را نیز حفظ کنند تا از جاودانگی‌بخشی متن بهره گیرند. از سویی متن *کلیله و دمنه* نیز این زمینه را فراهم می‌آورد یا اجازه می‌دهد که مقدمه‌ها در کنار آن حضور داشته باشند و حذف یا منحل نشوند، بنابراین دو حرکت: یکی از مقدمه‌ها به متن و دیگری از متن به مقدمه‌ها، شکل گرفته که هر دو حرکت در جهت تعامل و تعمیم است نه غلبه. البته در اندک مواردی، شکلی از مواجهه حاشیه و مرکز میان مقدمه‌ها و متن اصلی دیده می‌شود.

به تعبیری می‌توان گفت عنصر «گیاه- متن» جاودانگی‌بخش اسطوره‌ای در متن اصلی، در مقدمه‌ها نیز تکثیر می‌شوند. متن اصلی به دلیل نامعین بودن مؤلف، وجهی ماورایی یا عام دارد. «توفان» ضمن اشاره به والد-متن در ترجمه مقدمه گراماتولوژی از اسپیواک نقل می‌کند: «تکرارهای کتاب‌ها همواره دگره‌هایی ست از همان کتاب» (۱۰۷:۱۳۸۵). همچنین در تحلیل«Le dissemination» دریدا به «تخمه‌افشانی‌های متن/ مدلول/ معنا درون پیش‌گفتار/ دال/ واژه» (همان: ۲۹) اشاره دارد، که از این منظر شاید بتوان گیاه -متن را شکلی از والد-متن دانست که مقدمه‌های اولیه و سپس دیگر مقدمه‌ها از آن زاده یا آفریده می‌شوند که به وجهی بینامتنیت را نیز باز می‌نماید زیرا ریشه اصطلاح «Le dissemination» از «Semence» است به‌معنای تخم گیاه و نطفه. به گمان دریدا هر اصطلاح زبان در کلمه نطفه‌ای است [...] در هر متنی شکلی از پخش‌شدن و باروری معانی تازه به یاری معانی کهنه وجود دارد» (احمدی، ۳۸۰:۱۳۷۲).

متن اصلی، از منظر بینامتنی، خود، عناصر محوری‌اش را از متون پیشینی یعنی متون سانسکریت گرفته‌است که در مقدمه‌ها (که خود وابسته به گفتمان‌های گوناگونند) به شکل‌های مختلف دست‌به‌دست می‌شود. همچنین شاید بتوان گفت، گاه مقدمه‌ها می‌کوشند مرکزیت متن اصلی را به چالش کشند یعنی با عصیان علیه مرکزیت متن اصلی، خود به

بخش حذف‌نشدنی از متن اصلی بدل شوند. این روند مدام تکرار می‌شود و هر مترجمی گویی می‌کوشد با نوشتن مقدمه‌ای، بر مرکزیت متن اصلی غالب شود، درنتیجه مقدمه‌ها از پی هم شکل می‌گیرند و متن اصلی همچون دایره‌ای چرخان، وسیع‌تر و گسترده‌تر می‌شود.

دریدا حتی معتقد است «در حاشیه متن نکته‌های مهمتر آمده‌اند» (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۸۲)، و جایی دیگر درباره حاشیه و مرکز در تقابل‌های دوگانه می گوید: «حاشیه‌هایی که ظاهراً بیرون متن می‌ایستند ولی درعین‌حال جزئی از متن به شمار می‌آیند که خود واسطه آن هستند» (سیملینگ، ۱۳۸۴: ۱۰۶).

نصرالله منشی در مؤخره کتاب می‌کوشد از *کلیله و دمنه*، مرکززدایی کند و جاودانگی‌بخشی را به متن خود ارجاع دهد و به تقابل متن *کلیله* و دیباچه خود (نصرالله منشی) اشاره می‌کند؛ «اگر بدین کتاب، دابشلیم را که عرصه مُلک او حصنی دو سه ویران و جنگلی پنج شش پُرخار بوده‌است؛ بندگان این دولت را که پاینده باد، اَضعاف آن مُلک هست ذکری باقی توانست شد که بر امتداد روزگار مدروس نمی‌گردد و در امّت‌ها و ملّت تازه و زنده می‌ماند. چون دیباچه آن به فرّ و جمال القاب میمون و زیب و بهای نام مبارک خداوند [...] مزین گشت» (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۴۱۸) نصرالله منشی درواقع، پنچاتنترا، دابشلیم و سرزمین هند را در تقابل با *کلیله و دمنه* (با ترجمه و مقدمه خود)، پادشاه و سرزمین ایران نهاده‌است. آنگاه جاودانگی *کلیله و دمنه را* (به واسطه دیباچه خود)، مرهون پادشاه و سرزمین ایران دانسته‌است.

برزویه به پاداش آوردن این کتاب، سیم و زر نمی‌خواهد بلکه جاودانگی را طلب می‌کند؛ «برزویه نیز مانند فردوسی تخم سخن را پراکنده‌است و همان آرزوی او را دارد یعنی «پایداری نام و فراگذاشتن از شتاب زمان به یمن سخنش» (مسکوب، ۱۳۸۴: ۲۰۷) این‌همانی «گیاه و سخن» در مقدمه نصرالله منشی نیز آمده‌است؛ «به جانب هندوستان کوه‌هاست و در وی داروها روید که مرده بدان زنده شود [...] از کوه‌ها علما را خواسته‌اند و از داروها سخن ایشان را و از مردگان جاهلان را که به سماع آن زنده گردند و به سِمَتِ علم، حیات ابد یابند و این سخنان را مجموعی است که آن را *کلیله و دمنه* خوانند» (نصرالله منشی، ۱۸:۱۳۸۴).

برزویه برای بهره‌مندی از گیاه-سخنِ جاودانگی‌بخش *کلیله و دمنه*، انضمام بابی به نام خویش بر این متن را خواهان است (همان: ۳۶) و تأکید می‌کند: «بابی مفرد به نام من بنده» نوشته شود و «موضعی تعیین افتد» یعنی به کتاب افزوده شود این همه برای آن است که «بر

روی روزگار، باقی و مخلّد شود» پادشاه نیز می‌پذیرد «مثال می‌دهیم که آن را در اصل کتاب مرتب کرده شود» (همان: ۳۷). بنابراین این باب، پیوندی ساختاری با متن اصلی پیدا کرده‌است که قابل‌حذف نیست.

رؤیای جاودانگی و ترس از مرگ در باب برزویه به شکل‌های مختلف بروز و نمود یافته‌است. برزویه همچون بودا به بیماری، پیری و مرگ اشاره می‌کند و این سه عامل باعث می‌شود به جستجوی جاودانگی برآید (همان: ۴۵ و ۵۵). ذهن برزویه پیوسته درگیر زوال و فنا است. ترس از مرگ او را فراگرفته‌است پس چون گیلگمش به جستجوی گیاه نامیرایی برمی‌آید. برزویه تمثیلی می‌آورد که نشانگر همین مطلب است. تمثیل مرد در چاه که برزویه آن را ذکر می‌کند، در کتاب یازدهم مهابهاراتا فصل ۵ و ۶ آمده‌است (دوبلوا، ۸۸:۱۳۸۲). در این تمثیل مرد برای گریز از شتر مست و نیفتادن در چاه به گیاه چنگ می‌زند «دست در دو شاخ زد که بر بالای آن روییده بود» (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۵۶). «گیاه» مرز میان زمان درگذرنده (موش‌های سیاه و سفید) و مرگ (اژدهای ته چاه) است که باعث به تعویق افتادن مرگ می‌شود.

روایت برزویه روایتی قطعی و گریزناپذیر است چون هیچ راه یا پناهگاهی نمی‌بیند، اما روایتی دیگر از این داستان را میرچا الیاده با عنوان «یک تمثیل در آیین جین: مردی در چاه» می‌آورد که در آن روایت، مرد ابتدا با درخت انجیر هندی مواجه می‌شود و چون بالا رفتن از آن دشوار است، خود را در چاه می‌آویزد. انجیر هندی نماد رهایی و جاودانگی است (الیاده، ۱۳۸۷: ۲۵۹)[۴].

۳-۲- سخن-خرد و جاودانگی در متن اصلی (*کلیله و دمنه*)

ابتدا و انتهای پنچاتنترا و *کلیله و دمنه*، حضور انسان و مکالمه انسان‌هاست؛ (آغاز باب اول و باب آخر). اما در میانه کتاب، حیوانات وارد می‌شوند و ضمن نقش‌آفرینی با هم مکالمه می‌کنند و سرانجام لب‌فروبسته و ساکت می‌شوند. آنگاه، انسانی که از نقش‌آفرینی و تکلم این حیوانات، حکمت‌آموخته، دوباره به صدا درمی‌آید و گفتگو می‌آغازد. این نظم ساختاری به‌طورکامل در پنچاتنترا حضور دارد ولی در *کلیله و دمنه*، در برخی موارد، اندکی ناهماهنگی وجود دارد که در ضمن مباحث به آن اشاره می‌شود. این نظم حاکم در پنچاتنترا را به شکل زیر می‌توان نشان داد:

حضور و مکالمه انسان در جستجوی خرد	حضور و مکالمه جانوران	حضورو مکالمه انسان خرد آموخته

این ساختار، همچنین نشان می‌دهد که دو موضوع، یعنی جستجوی جاودانگی و جستجوی خردمندی (سخن – خرد) همسان و یگانه‌اند.

«بیدپا» راوی *کلیله و دمنه* در لغت سانسکریت «ویدیا پاتی» به معنی «مرد دانا» است (شیکهر، ۱۰:۱۳۸۵). دو بلوا به نقل از هندشناسان، ریشه واژه «تنتره» را آورده و به‌طورخلاصه چهار تنتره اول را نمایان‌گر زیرکی می‌داند و پنجمین را، توجه به اینکه تنها بر زیرکی نمی‌توان تکیه کرد؛ «واژه تنترم به‌معنای حیله و خدعه یا زیرکانه است. بنابراین پنچه تنتره یعنی کتابی مشتمل بر پنج حالت، وضعیت یا موردِ زیرکی، هندشناسان دیگر برآنند که تنترم به معنای کتاب است و ازاین‌رو پنچه تنتره یعنی پنج کتاب [...]» (۴۴:۱۳۸۲).

مقدمه‌های *کلیله و دمنه* همگی آشکارا به موضوع خرد و سخن می‌پردازند؛ نصرالله منشی این دو را وسیله تمیز انسان از حیوان می‌داند (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۲)، و «سخن که شرف آدمی بر دیگر جانوران است» (همان: ۱۷). ابن‌مقفع نیز عقل را دو نوع دانسته و آن را وسیله تمایز میان انسان و حیوان عنوان می‌کند (همان: ۲۸). تفضلی ضمن معرفی دیباچه کتاب دادستان *مینوی خرد* (از متون پهلوی) به شباهت آن با باب برزویه اشاره می‌کند: «دانا به دنبال حقیقت به سرزمین‌های گوناگون سفر کرده و با علمای مختلف محشور شده و با عقاید گوناگون آشنا شده و سرانجام خرد را برگزیده و مینوی خرد بر او متجلی شده [...] این دیباچه با آنچه در باب برزویه طبیب در کلیله و دمنه و با آنچه در دیباچه کتاب شکند گمانیک وزار و در شعری پهلوی در توصیف خرد آمده شباهت دارد» (۱۹۶:۱۳۷۸).

کلیله و دمنه با باب الاسد و الثور آغاز می‌شود که در آن بازرگانی، پسران نادان خود را نصیحت می‌کند و حکمت می‌آموزد. یعنی با حضور انسان و گفتگویی که میان آنها درمی‌گیرد؛ شروع می‌شود «پنچاتنترا» نیز پیش از این باب که به شکلی متفاوت آورده، هدف کتاب را از طرح گفتگوی میان پادشاهی با پسران نادان خود توضیح می‌دهد. «پادشاهی بود که او را امرشکنی یعنی نیروی جاودانی می‌خواندند: وی در کلیه دانش‌ها و هنرها استاد بود [...] او را سه پسر کودن و ابله بود» (شیکهر، ۲۹:۱۳۸۵). پادشاه از وزیران خود برای آموزش حکمت و خرد به پسرانش کمک می‌خواهد. وزیران می‌گویند: «برهمنی است به نام ویشنو شرما. وی دانشمندی

است مشهور که در همه علوم مهارت دارد و شاگردانی بسیار تربیت کرده‌است او را فرامی‌خوانید و فرزندان را به دست او سپارید» (همان: ۳۰).

بعد از گفتگوی میان انسان‌ها، سکوت انسان‌ها و ورود حیوانات و گفتگو و نقش‌آفرینی حیوانات است. بعد از گفتگو و نقش‌آفرینی حیوانات برای خردآموزی به انسان، در فصل آخر دوباره انسان و مکالمه انسان‌هاست.

در فصل آخر پنچاتنترا، انسان حضور دارد. در این فصل گفتگوی میان زنی با همسرش است. در این گفتگو، زنی خردمند است که با نقل حکایاتی می‌کوشد همسرش را متنبه سازد و خرد بیاموزد. بنابراین اگر پنچاتنترا برای آموزش خرد و حکمت به سه پسر نادان پادشاه آغاز شده بود با حضور زنی خردمند که به همسرش خرد و حکمت می‌آموزد، به پایان می‌رسد (برخلاف فضای زن ستیزانه نصرالله منشی در ترجمه *کلیله و دمنه*).

در یکی از چهار حکایت این فصل، دو جانور نقش دارند، آن‌هم بدون اینکه تکلم کنند. در این حکایت، مرد، ندانسته راسو را می‌کشد و راسو با مرگ خود درحقیقت آخرین پند را بدون سخن‌گفتن به انسان می‌دهد. زن، وقتی مَرد را حیران و پشیمان، در کنار جسد خون‌آلود حیوان می‌بیند، این پند را بر زبان می‌آورد (همان: ۱۸۶). پس گفتگوی جانوران که برای آموزش خرد و حکمت درگرفته بود در این فصل به پایان رسیده‌است.

کلیله و دمنه نیز با باب شاهزاده و یاران او پایان می‌یابد که در آن حضور انسان است و گفتگوی میان چهار نفر که در سفر با هم همراه می‌شوند؛ پایان کار، شاهزاده‌ای خردمند بر تخت می‌نشیند و با سه یار خود حکیمانه رفتار می‌کند، گویی یکی از همان پسران پادشاه است که در آغاز *کلیله و دمنه* به حکیم سپرده بودند و اکنون خردمند گشته و بر تخت نشسته‌است.

در پایان این بخش، حکایتی کوتاه آمده که گفتگوی انسان با پرنده است. پرنده‌ای که آخرین پندش را به انسان می‌دهد و پر می‌کشد و آن نشانی گنجی است در زیر درخت که پاداش توکل و رحمدلی انسان و پذیرش تقدیر است (نصرالله منشی، ۴۱۶:۱۳۸۴). البته در *کلیله و دمنه*، جانوران از باب «پادشاه و برهمنان» حذف شده‌اند و انسان نقش‌آفرینی می‌کند. اگرچه به گفته نصرالله منشی این باب‌ها، افزوده پارسیان است «و آنچه از جهت پارسیان بدان الحاق افتاده‌است.

باب ۱ برزویه طبیب — باب ۳ البلار و البراهمه

باب ۲ الناسک و ابن عرس — باب ۴ السائح و الصائغ

باب ۵ ابن‌الملک و الصحابه» (همان: ۳۸)

آنچه در میانه دو بخش اول و پایانی کتاب می‌گذرد حضور و نقش‌آفرینی جانوران است. جانورانی که نام دارند، با همدیگر سخن می‌گویند، سخن انسان‌ها را درمی‌یابند یا گاه انسان‌ها نیز سخن آنها را می‌فهمند؛ «آغاز ادبیات هند با سرودهای ودا است [...] در وداها در اکثر داستان‌ها حیوانات نقش انسان را ایفا می‌کنند و انسان‌ها از زبان حیوان‌ها سخن می‌گویند [...] در برخی گات‌ها و اوستا حیوانات رشته سخن را با انسان‌ها باز کرده و با آنها بحث می‌کنند» (شیکهر، ۱۳۸۵: ۱-۲). در متن پنچاتنترا به پیکرگردانی خدایان هندی به جانوران، اشاره شده‌است؛ «آیا مردم، ویشنو را به شکل گراز و ریشی روحانی را در لباس آهو و کرتنکه (پسر شیوا) را در جسم بز که دارای شش دهان است، نمی‌پرستند» (همان: ۴۲).

نقش تمثیلی جانوران در *کلیله و دمنه* را از منظری دیگر نیز می‌توان دید و آن باور داشتن به تناسخ در میان هندیان است؛ «هندوان به تناسخ و وحدت وجود معتقدند و به همین دلیل در این داستان‌ها حیوانات و پرندگان و حتی نباتات از نیروی عقلانی و قوه تکلم بهره‌مند هستند و آنها نیز در تکامل معنوی خود تلاش می‌کنند» (همان: ۳).

در آغاز متن اصلی که انسان حضور دارد گویی انسان به دلیل بی‌خردی، به مرگی نمادین دچار می‌شود و به صورت جانوران در متن *کلیله و دمنه* پدیدار می‌گردد (تناسخ‌گونه)؛ سپس در جهان متن، با گذر از مراحلی دشوار و رنج‌آور، کسب خرد کرده، در فصل آخر دوباره به هیأت انسانی خود بازگشته و جاودانه می‌شود؛ «کارما وجود دارد ازاین‌رو که جهل و غفلت هست [...] مسأله گریز از زمان و گسستن از بندِ بازپیدایی و پیوستن به حیات واقعی از آرزوهای دیرینه هند است و تمام همّت هند مصروف این شده‌است که آدمی را از بند سامسارا یا چرخ زایش دوباره که به علت کارما یعنی آثار اعمال پیشین به گردش درآمده‌است، برهاند» (شایگان، ۱۵۱:۱۳۷۱). علت زایش دوباره و میرایی، نادانی است و تنها راه جاودانگی و غلبه بر زمان، «خرد-سخن» است.

ابن‌مقفع و بزرگمهر به آموزش خرد از زبان حیوانات اشاره می‌کنند: «در خزاین ملوک هند کتابی است که از زبان مرغان و بهایم و وحوش و طیور و حشرات جمع کرده‌اند [...] و آن را [...] مفتاح هر حکمت می‌شناسند» (نصرالله منشی، ۲۹:۱۳۸۴)، و «*کلیله و دمنه* فراهم‌آورده علما و براهمه هند است [...] از زبان بهایم و مرغان و وحوش جمع کردند» (همان: ۳۸).

۳-۳- سکوت انسان و به‌سخن‌درآمدن حیوانات

آغاز باب شیر و گاو در پنچاتنترا ماجرای بازرگانی است که برای افزودن مال به سفر می‌رود و دو گاو به همراه دارد: «تاجری بود کامران نام [...] روزی با خود اندیشید باوجوداینکه ثروت بسیار دارم باید بکوشم که بر آن بیفزایم [...] دو گاو نیرومند به نام نندک یعنی شاد و سنجیوک یعنی سرزنده ارابه او را می‌کشیدند» (شیکهر، ۳۳:۱۳۸۵).

آغاز باب شیر و گاو در *کلیله و دمنه* نصیحت بازرگان به پسران خویش است: «پسران بازرگان عظت پدر بشنودند [...] برادر مهتر ایشان روی به تجارت آورد و سفر دوردست اختیار کرد و با وی دو گاو بود یکی را شتربه نام و دیگر را نندبه» (نصرالله منشی، ۶۰:۱۳۸۴).

این سفر نوعی گذار است که در قالب مرگ نمادین گاو، روی می‌دهد. گویی بازرگان در پنچاتنترا یا پسر بازرگان در *کلیله و دمنه*، قالبی دیگر می‌پذیرند تا به بهشت تجربه و حکمت و خردورزی بازگردند و حکمت آموزند و درنهایت باز به قالب انسانی خود فرود آیند؛ یا تمهیدی است که حیوانِ بیگانه‌شده با انسان به بهشت اولیه خود بازگردد، بازگشتی که با مرگی نمادین صورت می پذیرد تا برای حکمت‌آموزی، نقش‌آفرینی کند و حکمتِ گمشده را به انسان منتقل کند، حکمتی که تنها گنجینه آن در طبیعت گمشده (گیاه تباری) است.

پنچاتنترا: «از آن دوگان، سنجویک (سرزنده) که از رنج کشیدن ارابه به جان آمده بود ناگهان پایش به خلابی فرورفت و شکست و سر از یوغ به‌در آورده و غلطید [...] روز دیگر نگاهبانان از وحشت جنگل گریخته، پیش بازرگان آمدند و به دروغ گفتند: ای سرور بزرگوار سنجیوک مُرد [...] سنجیوک را چون بخت یار بود و روزگار باقی پس از چند روز نسیم‌های خنک که از آبشارها می‌گذشت جسم او را قوّتی تازه بخشید و آهسته‌آهسته خود را به ساحل یمنا رسانید. گیاهان زمردگون و تر و تازه می‌خورد و خرامان خرامان گام بر می‌داشت» (شیکهر، ۳۳:۱۳۸۵).

کلیله و دمنه نصرالله منشی: «در راه خلابی پیش آمد. شنزبه در آن بماند به حیلت او را بیرون آوردند. حالی طاقت حرکت نداشت. بازرگان مردی را برای تعهد او بگذاشت تا وی را تیمار می‌دارد. چون قوّت گیرد بر اثر وی ببرد. مزدور یک روز ببود، ملول گشت. شنزبه را بر جای رها کرد و برفت و بازرگان را گفت: سقط شد و شنزبه را به مدت انتعاشی حاصل آمد و در طلب چراخور می‌پویید تا به مرغزاری رسید آراسته به انواع نبات و اصناف ریاحین» (نصرالله منشی، ۶۰:۱۳۸۴).

این مرحله میانی (میان مرحله اول و آخر که انسان و مکالمه انسان بود) جانوران سکوت خود را می‌شکنند و به صدا درمی‌آیند و نمایشی ترتیب می‌دهند تا سخنانی حکیمانه و پندهایی خردمندانه بگویند و از این راه انسان را خرد آموزند تا جاودانه شود. در این مرحله در کنار گفتگوی جانوران با همدیگر که در همه حکایت‌ها غالب است گاه، جانورانی سخن انسان را در می‌یابند.

در حکایت ماهی‌خوار و خرچنگ، ماهی‌خوار می‌گوید: «امروز شنیدم ماهی‌گیرانی که از نزدیکی این برکه می‌گذشتند، می‌گفتند: این برکه بزرگ آکنده از ماهی است فردا در اینجا تور خواهیم افکند» (شیکهر، ۱۳۸۵: ۵۴) و (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۸۳). در حکایت سه ماهی در آبگیر، ماهی سخن گفتن صیادان را درمی‌یابد (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۹۱-۹۲) و (شیکهر، ۱۳۸۵: ۷۶) در حکایت موش و زاهد، موش گفتگوی زاهد و مهمانش را متوجه می‌شود (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۱۷۱) و (شیکهر، ۱۳۸۵: ۱۰۷).

چنان‌که پیش از این اشاره شد این نظم ساختاری به‌طورکامل در پنچاتنترا دیده می‌شود ولی *کلیله و دمنه* گاه به دلیل دخالت مترجمان، این نظم را از دست داده‌است چراکه با توجه به طرح مورد نظر در مرحله میانی، انسان و حیوان گفتگویی با هم ندارند و این موضوع در پنچاتنترا با تأکید مورد توجه قرار گرفته‌است. چنان‌که در حکایت «اسارت آهو»، پادشاه که به صورت اتفاقی سخن گفتن آهو را درمی‌یابد به‌شدت می‌هراسد و می‌پندارد بیمار شده‌است. «(پادشاه) همه پزشکان و جادوگران را خواست [...]» (شیکهر، ۱۳۸۵: ۱۲۴) و سرانجام مردی مقدس او را درمان می‌کند. بنابراین در این مرحله میان انسان و حیوان نباید گفتگویی درگیرد، ولی در *کلیله و دمنه* چند مورد است که معمولاً یا در باب‌های افزوده‌است مانند باب‌های زرگر و سیّاح و شاهزاده و یاران او یا در باب‌هایی که مشابه پنچاتنترا است ولی در روایت دخل و تصرف شده‌است، نظیر حکایت بوزینگان و کرم شبتاب. به تعبیر مینوی، نصرالله منشی «به تفصیل و تشریح و افزودن فصول و در سخن مؤلف دویدن قائل شده‌است» (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۱۶).

در حکایت زرگر و سیاح، انسان با جانوران مختلف گفتگو می‌کند (همان: ۴۰۲-۴۰۶). و در حکایت شاهزاده و یاران او انسان با پرنده سخن می‌گوید (همان: ۳۸۱). در باب «پادشاه و فنزه» گفتگوی طولانی میان انسان و پرنده است (همان: ۲۸۶-۳۰۳) در همه این حکایات، جانوران خردمندتر و نیک سیرت‌تر از انسان‌اند.

در حکایت بوزینگان و کرم شبتاب از روایت پنچاتنترا، انسان حضور ندارد و پرنده‌ای که در نصیحت بوزینگان سماجت می‌کند، جانش را از دست می‌دهد (شیکهر، ۱۳۸۵: ۸۴). ولی در همین حکایت در روایت *کلیله و دمنه*، انسانی حضور دارد که پرنده را پند می‌دهد (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۱۱۷). گاه جانوران برای استدلال نزد همنوعان خود حکایت‌هایی از زندگی انسان‌ها نقل می‌کنند که شاید بتوان وارونه‌گویی نامید. این موضوع در «برگزیدن شاه مرغان» از پنچاتنترا و نیز در *کلیله و دمنه* که «باب بوف و زاغ» نام دارد، آمده‌است.

۳-۴- مقدمه‌ها: دانه سخن- خرد

مقدمه‌هایی که بر *کلیله و دمنه* نوشته‌اند همگی به دو موضوع یعنی سخن-خرد و در پیوند با آن جاودانگی اشاره کرده‌اند زیرا نویسندگان مقدمه‌ها بر این باور تأکید دارند که *کلیله و دمنه* متنی است که به مخاطب خود حکمت می‌آموزد، حکمتی که تکوین سخن -خرد است تا آدمی را به جاودانگی رساند. بنابراین نویسندگان مقدمه‌ها تلاش دارند در این سخن-خردِ جاودانگی‌بخش، خود را با متن اصلی همراه و سهیم سازند.

برزویه برای یافتن درخت معرفت یا درخت جاودانگی به هند می‌رود و این درخت معرفت یا درخت جاودانگی، همان *کلیله و دمنه* است که با خود به ایران می‌آورد. برزویه نه مقدمه که بابی به نام خود بر آن می‌افزاید. بقیه بابی نیفزوده‌اند بلکه تنها مقدمه‌ای نوشته‌اند حتی مینوی برای مقدمه خود به‌جای شماره صفحه، حروف ابجد آورده‌است، یعنی فاصله خود را از متن و حتی مقدمه‌ها حفظ کرده‌است. مینوی هم به این امر یعنی جاودانگی متن واقف بوده‌است و در پیشانی کتاب این جمله را می‌آورد «این مجموع تا زبان فارسی میان مردمان متداول است به‌هیچ‌تأویل مهجور نگردد» (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۱)، که این همانی زبان و نامیرایی را به تلویح باز می‌نماید.

نصرالله منشی در بیتی که نقل کرده به‌روشنی، همسانی سخن و جاودانگی را نشان می‌دهد.

«تحفه چگونه آرم نزدیک تو سخن آب حیات تحفه کی آرد به سوی جان»
(همان: ۲۶)

همچنین در تمثیل مشهورِ جستجوی کلیله و دمنه، خویشکاری آن را رمزگشایی می‌کند؛ «یکی از براهمه هند را پرسیدند که می‌گویند به جانب هندوستان کوه‌هاست و در وی داروها روید که مرده بدان زنده شود [...] از کوه‌ها علما را خواسته‌اند و از داروها سخن

ایشان را و از مردگان جاهلان را که به سماع (شنیدن) آن زنده گردند [...] این سخنان را مجموعی است که آن را کلیله و دمنه خوانند» (همان: ۱۸-۱۹).

سخن-خردِ جاودانگی‌بخش، نصیب هرکسی است که به گونه‌ای با این متن پیوند دارد: از پادشاهی که این متن به روزگار او ترجمه و تدوین شده‌است: «اگر ملوک گذشته که نام ایشان در مقدمه این فصل آورده شده‌است از این نوع توفیقی یافتند و سخنان حکما را عزیز داشت تا ذکر ایشان از آن جهت بر وجه روزگار باقی ماند امروز [...] خداوند عالم سلطان عادل [...] هم این مثال داد و اسم و صیت نوبت میمون [...] بر امتداد ایام مؤبد و مخلّد گردانید» (همان: ۲۷)، تا دوستی که متن را برای مترجم آورده‌است، همگی در این جاودانگی سهیم می‌شوند. «علی‌بن ابراهیم اسمعیل [...] نسختی از *کلیله و دمنه* تحفه آورد [...] و ذکر حق‌گزاری و حریّت او بدان مخلّد گردانیده آمد» (همان: ۱۸).

نصرالله منشی در نگاهی انتقادی، بخش‌هایی از مقدمه ابن‌مقفع و بزرگمهر را که به ذکر انوشیروان پرداخته‌اند، زائد می‌داند زیرا تنها به گزارشی تاریخی می‌پردازد نه روایت داستانی ولی برخلاف کاشفی سبزواری، آنها را حذف نمی‌کند زیرا می‌داند این امر میسر نیست چراکه در آن حکمت و خرد آمده‌است، پس جاودانه می‌ماند. در کنار آن، باب برزویه را چون بر پایه حکایت است به‌راحتی می‌پذیرد (همان: ۲۵). نصرالله منشی درعین‌حال متن اصلی را در تقابل با مقدمه‌ها، نهاده، اصالت را به متن اصلی می‌دهد «و آن اطناب و مبالغتِ مقرون به لطافتِ مواردت از داستان شیر و گاو آغاز افتاده‌است که اصل، آن است و درِ بستان علم و حکمت بر خوانندگان این کتاب از آنجا گشاده شود» (همان، ۲۵-۲۶).

داستان‌های بیدپای از محمدبن عبدالله بخاری (ق.۷)، ترجمه ساده‌ای از *کلیله و دمنه* عربی ابن‌مقفع است. بخاری نیز مقدمه‌ای بر کتاب افزوده و در این زنجیره همراه شده‌است «تا هرکه در وی نظر کند [...] از درخت براومند او میوه‌ای باز کند [...] و نام نیک من در میانه خلق جاویدان بماند» (۱۳۶۹: ۴۱).

بخاری درباره مقدمه خود توضیح می‌دهد و در آن در کنار جاودانگی نام خود، نام پادشاه را نیز ذکر می‌کند: «پس چون نظر کرد مترجم این کتاب محمدبن عبدالله البخاری در احوال این کتاب که او را از زبان یونانی به زبان پارس آوردند و در اول وی داستان برزوی پزشک زیادت کردند و چون از زبان پارس که زبانی غامض بود به زبان عربیت که فاضل‌ترین زبان‌ها است، شرح دادند این داستان که نبشته شد در وی بیفزودند و چون پادشاه عزّ نصره مرا بفرمود که این را به زبان دری ترجمه کن، من نیز دیباچه اول بیفزودم

[...] که این دیباچه تاج همه دیباچه‌ها بود به دو معنی که (یکی) بر قواعد اعتقاد است و دیگر که (بر) نام ولی نعمت سایر طوایف و آحاد است» (همان: ۵۵-۶۰).

کاشفی سبزواری در کلیله و دمنه خود یعنی *انوار سهیلی* همه مقدمه‌ها را حذف می‌کند: «دو باب اول از کتاب که در آن زیاده فایده‌ای متصور نبود و در اصل کتاب مدخل نداشت اسقاط کرده [...]» (۱۳۳۶: ۹). محجوب نیز به نقل از دوساسی در همین مورد اشاره می‌کند؛ «حسین واعظ تمام این مقدمه‌ها را حذف کرده و به‌جای آن مقدمه‌ای تازه گذاشته‌است که کاملاً متعلق به شخص اوست» (محجوب، ۱۳۳۶: ۱۵۶). کاشفی خود می‌داند که «در ارتکاب این تألیف هدف سهام ملامت است» (همان: ۱۶۳). با این‌کار نظم ساختاری و خویشکاری متن یعنی خرد-جاودانگی یا سخن-جاودانگی را برهم می‌زند. کاشفی توضیحی ساده از کار خود می‌آورد که هیچ‌کدام از نشانه‌های مقدمه‌های پیشین را ندارد و به‌گونه‌ای خنثی است (کاشفی، ۱۳۳۶: ۵-۶).

نویسندگان مقدمه‌ها، در مقدمه‌های خود، هم به تفسیر و تحلیل متن اصلی می‌پردازند و هم به توضیح و معرفی آن نظر دارند، ازاین‌روی از منظر ژنت می‌توان این مقدمه‌ها را هم پیرامتن دانست هم فرامتن؛ «دیباچه هنگامی ویژگی فرامتنی به خود می‌گیرد که به نقد و تفسیر متن بپردازد [و] هنگامی که مؤلف متن و مؤلف دیباچه جدا باشند» (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۸۷: ۱۹۸-۱۹۹) و در صورتی، دیباچه پیرامتن محسوب می‌شود که «دیباچه به‌عنوان توضیح و مدخلی برای متن اصلی به‌کار گرفته می‌شود» (همان: ۱۹۹). البته وقتی نویسنده مقدمه و کتاب یکی باشند؛ پورجوادی مقدمه را مدخل بحث می‌داند و در تفاوت آن با دیباچه می‌گوید: «دیباچه یک نوع تماس حضوری و شخصی است میان نویسنده و خواننده، قبل از اینکه نویسنده در مقام نویسندگی و خواننده در مقام خوانندگی قرار گیرند. پس دیباچه اوّلین برخورد میان نویسنده و خواننده است [...] نویسنده در این برخورد شخصیت خود و حضور خود را، قبل از اندیشه‌اش، ولو به اجمال با خواننده درمیان می‌گذارد» (۱۳۸۳: ۱۲۴).

در مورد پژوهش حاضر می‌توان گفت مقدمه‌ها به‌مثابه خوانش‌های مختلف از متن اصلی (*کلیله و دمنه*) هستند زیرا مترجمان *کلیله و دمنه*، هرکدام می‌کوشند روایت و خوانش خویش را از *کلیله و دمنه* به خوانندگان نشان دهند؛ خوانشی که خود در پیوند با گفتمان‌های روزگار مترجمان است.

۳-۵- بذر سخن

در *کلیله و دمنه* بارها به ریخت گیاهی سخن و کلمه اشاره شده‌است. این موضوع فارغ از اینکه مکان رویدادهای متن *کلیله و دمنه* در طبیعت (جنگل) است، ریشه در باورهای

هندی نیز دارد؛ «یوگا کوندالیو پاینشاد در شرح ظهور صوت می‌گوید: [صوتی که] از کلام والا صادر می‌شود در مرتبه کلام بیننده دو جوانه می‌کند و پس از رشد در مرتبه کلام میانه در مرتبه کلام ظهور یافته می‌شکفد» (شایگان، ۱۳۷۱: ۲۳۶-۲۳۷). موضوعی که در متن‌های پست‌مدرن (تحلیل رمان «اسفارکاتبان» خسروی) نیز موردتوجه است «در موتیف بذر کلمه ... کاتب وجه استعاری بذرافشان را به خود می‌گیرد و از این طریق بذر کلام را در اندرونه مادینه زمین نشا می‌کند» (حسینی و رفویی، ۱۳۸۲: ۵۷).

در متن *کلیله و دمنه* و مقدمه‌های آن، این ریخت گیاهی به شکل تخم گفتار و تخم داستان، چند بار آمده‌است؛ «نهال کردار و تخم گفتار چنان که پرورده و کاشت شود به ثمرت و ریع رسد» (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۱۲۵)، و «تخم این داستان‌ها در سرزمین هند کاشته شده و سپس نهال پیوندی در کشور آریایی ایران بارور گردید» (شیکهر، ۱۳۸۵: ۱۶). و «می‌دانم که تخم این بلا من کاشته‌ام و هرکه چیزی کاشت هرآینه بدرود اگرچه در ندامت افتد و بداند که زهرگیا کاشته‌است و امروز وقت است که ثمرت کردار و ریع گفتارِ خویش را بردارم» (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۱۴۳).

در کنار تخم سخن، درخت سخن که بر و بار سخن می‌دهد نیز آمده‌است چنان‌که برزویه، *کلیله و دمنه* را به درخت مانند می‌کند «و از درخت براومند او میوه‌ای باز کند» (بخاری، ۱۳۶۹: ۴۱). یا «باید که چون علم این کتاب حاصل کرده شود، اول چنان سازد که برش بخورد» (همان: ۵۲). در داستان‌های بیدپای، در صفحه پایانی کتاب، بیدپای فیلسوف به دابشلیم ملک می‌گوید: «حق‌گزاران این داستان آن است که چون شنید و دید و دانست به کار دارد و جد و جهد در برومند کردن این باغ پر غرایب به جای آرد» (همان: ۲۸۱).

کاشفی نیز در دیباچه خود درباره کلیله و دمنه می‌گوید: «آن کتاب حکمت انتساب حدیقه‌ای است که اشجار اسرارش به ازهار [...]

هر نکته از او شکفته باغی افروخته‌تر شب‌چراغی»

(کاشفی، ۱۳۳۶: ۴)

درخت در *کلیله و دمنه* به شکلی نامیرا توصیف شده‌است «و بدان که اگر درختی ببرند آخر از بیخ او شاخی بجهد و ببالد تا به قرار اصل باز شود» (نصرالله منشی، ۲۰۹:۱۳۸۴). در پنچاتنترا درباره شیر می‌گوید: «او پادشاه همه وحوش است و اکنون با جانوران و ددان که در گرد اویند در سایه درخت وت آرمیده‌است.» در پی‌نویس آمده که: «درخت وت «Vata» از درختانی است که هندوان آن را مقدس می‌دارند [...] و دیگر درخت وت Akshaya-vata (درخت جاودانی) در دژ الله‌آباد در شمال هند است» (شیکهر، ۱۳۸۵: ۴۷).

درخت انجیر هندی در باور هندیان درختی مقدس است و در آیین بودایی مفهوم جاودانگی یافته و بارها در پنچاتنترا آمده‌است؛ «پرستش درخت انجیر هندی کهن‌تر از آیین بودایی بود» (هال، ۱۳۸۰: ۲۸۶). و از سوی دیگر *کلیله و دمنه* و درخت جاودانگی با درخت دانایی همراه و همسان پنداشته شده‌است؛ «*کلیله و دمنه* هم‌پیوند درخت زندگی و درخت دانش است» (پورخالقی، ۱۳۸۱: ۷۱) و «درخت بودهی یا درخت بو، هم سرچشمه زندگی برای همه موجودات است و هم درخت فرزانگی. ساکیامونی بودا پای همین درخت خرد بود که تصمیم مهمش را گرفت که تا رسیدن به مقام والای فرزانگی زیر شاخه‌های آن بنشیند» (گری، ۱۳۸۸: ۳۹). این موضوع در باور زرتشتیان نیز وجود دارد «دو درخت در آیین زردشت وجود دارد: درخت شاهین شمس که از اقیانوس آغازین بیرون زده‌است و درخت هرویسپ تخمک که دانه‌هایش تخم همه زندگان است [در] بودایی انجیر یا انجیر هندی که بودا زیر آن به اشراق رسید [...] درخت نماد بیداری بزرگ است، درخت خرد بزرگ، ذات بوداست» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۴۷). تورات این دو درخت را یکسان می‌داند. «در سفر پیدایش ۲/۹ دو درخت مذکور است: درخت حیات و درخت ممنوع معرفت نیک و بد. این دو درخت در تعبیر استعاری تفاوتی با هم ندارند» (فرای، ۱۳۷۹: ۱۸۰).

این همسانی **درخت حیات** و **درخت دانایی** تلفیق گمشده‌ای است که برزویه طبیب به جستجوی آن برمی‌آید که در این تمثیل بازنموده شده‌است؛ «به جانب هندوستان کوه‌هاست و در وی داروها روید که مرده بدان زنده شود [...] از کوه‌ها علما را خواسته‌اند و از داروها سخن ایشان [...]» (نصرالله منشی، ۱۸:۱۳۸۴). از این تمثیل، گیاه-سخن جاودانگی برگرفته می‌شود، همان دارویی که برزویه‌ی طبیب می‌جوید.

شیوا از خدایان هندی است و «ساکن کوهستان‌ها و خدای طبابت و دارو» (ایونس، ۶۹:۱۳۸۱). «بیدپای» راوی فیلسوف *کلیله و دمنه* نیز طبیب است. «بید baid در اردو به جای ویدیا vaidya یعنی طبیب در سنسکریت همراه با کلمه دوم شاید بهایی bhai در اردو یعنی برادر، دوست [...] Bidbāy به معنی برادر «طبیب یا چیزی شبیه آن» (دو بلوا، ۱۳۸۲: ۵۵) و هم دانا، یعنی جمع خرد و درمانگری «این لغت شکل تحریف‌شده لغت سانسکریت ویدیا پاتی است که معنی آن مرد دانا است» (شیکهر، ۱۳۸۵: ۱۰).

ریشه‌شناسی واژه پزشک نیز تبار مشترک درمان‌گری و سخن را نشان می‌دهد. «پزشک: فارسی میانه bizišk، ایرانی باستان bišazka ، مشتق از ریشه bišaz درمان‌کردن [...] سنسکریت: bhisāk پزشک bhisaj درمان‌کردن، ماده اولیه ریشه bišaz یعنی biš مشتق است از هندواروپایی -bhə-s که خود مشتقی است از ریشه bhā سخن‌گفتن» (حسن‌دوست، ۱۳۸۳: ۲۷۰).

در هند، پزشکان را افرادی الهی می‌دانستند و شأنی ویژه داشتند. این نگاه بر طب ایرانی نیز به‌ویژه در دوره ساسانیان تأثیر داشته‌است، «طبیبان هند باستان عمدتاً از میان معبدها و رهبران مذهبی برخاسته‌اند [...] طب هندی در چند شاخه مهم خود چون طب روان‌شناسانه و دینی، طب سوزنی، طب گیاهی و گیاه درمانی در جندی‌شاپور مسلط بوده‌است» (بهرامی، ۱۳۸۵: ۹ و۱۱).

سرانجام می‌توان اکنون دوباره به تمثیل «داروها روید که مرده بدان زنده شود [...] از داروها، سخن [...]» بازگشت و گیاه-سخنِ درمانگر یا داروی نامیرایی را برگرفت؛ همان گمشده برزویه طبیب؛ گیاه-سخنی که با «کلام مقدس» یعنی یکی از شیوه‌های درمان وندیداد همسان است، «در کتاب وندیداد سه قسم علاج تشخیص داده شده‌است. کارد، نباتات و کلام مقدس و این وسیله آخر مؤثرتر از سایر وسایل به شمار می‌رفته‌است» (ممتحن، ۱۳۵۴: ۱۴۵).

۳-۶- انسان -درخت

همسانی انسان و درخت در *کلیله و دمنه* بارها، چه به شکل مستقیم و چه غیرمستقیم، آمده‌است، «پادشاهی که او را امرشکتی یعنی نیروی جاودانی می‌خواندند. وی در کلیه دانش‌ها و هنرها استاد بود و مانند درختی پرثمر بود» (شیکهر، ۱۳۸۵: ۲۹). بخاری به همانندی انسان و گیاه اشاره می‌کند که آن را از اوپانیشاد گرفته‌است، البته منبع خود را ذکر نکرده‌است، «پای‌های او به‌جای درختان بزرگ و دست و پای او به‌جای درختان کوچک و موی او بر مثال گیاه» (بخاری، ۱۳۶۹: ۳۲). این موضوع به‌تفصیل در اوپانیشاد آمده‌است: «چنان‌که درخت تنومند در جنگل است همچنین انسان به‌سان اوست موهای بدن او به‌منزله برگ‌های درخت است و پوست بدن او به‌جای آبی که در پوست درخت است و چوب به‌منزله استخوان و [...]» (جلالی نایینی، ۱۳۷۵: ۳۸۵-۳۸۶) و «سایوراهای هند، درخت انجیر هندی را مادر خود می دانند» (گری، ۱۳۸۸: ۴۲).

فرای ضمن آوردن نشانه‌هایی مبنی بر همسانی اجزای درخت با بخش‌های مختلف حیات مسیح، می‌گوید از این موارد «یگانگی استعاری جسم مسیح با درخت حیات مستفاد می‌گردد» (۱۳۷۹: ۱۸۲).

در متون بازمانده از آیین مانوی، حکایات متعددی آمده‌است که سخنگویی و دردمندی گیاهان و درختان را مطرح می‌کند، درختانی که انسان‌گونه‌اند (رومر و گیینون، ۱۳۷۸: ۲۰). متون ودایی از تبار گیاهی خدایان، سخن می‌گویند، «در ریگ ودا پیوسته از چوب و الوار صحبت می‌شود «آن بیشه کدام و آن درخت‌ها کدام بود که از آنها زمین و آسمان را ساختند؟» پاسخ بدان در براهمنه‌ها چنین است که برهما خود بیشه و درخت بود» (بهار، ۱۳۸۲: ۱۴۶-۱۴۷).

۴- نتیجه‌گیری

تقابل بنیادین کتاب میان میرایی و نامیرایی است که متن اصلی، این تقابل را بـه مقدمـه‌هـا نیـز منتقل می‌کند به‌گونه‌ای که همه نویسندگان مقدمه‌ها و نیز کسانی کـه بـا آنهـا در ارتبـاطانـد از پادشاه تا کسی کـه نسـخه‌ای از مـتن را بـرای متـرجم *کلیلـه و دمنـه* مـی‌آورد همگـی در ایـن جاودانگی سهیم می‌شوند. در این تقابل سویه غالب و مقتدر، نامیرایی است و مرگ وجـه مغلـوب است.

نامیرایی در وجه نمادین خود با گیاه جاودانگی‌بخش پیوند می‌یابـد. در سـطحی دیگـر گیـاه نامیرایی تمثیلی از خـرد در تقابـل بـا نـادانی اسـت کـه در اندیشـه هنـدی، آدمـی را از چرخـه «سامسارا» نجات می‌دهد و جاودانه می‌سازد. گیـاهِ نـامیرایی بـا سـخن نیـز همسـانی مـی‌یابـد. هم‌ریشه بودن واژه «بیدپای» راوی فیلسوف *کلیله و دمنه* با واژه «پزشک» ما را به گیـاه- سـخن درمانگر یا داروی نامیرایی، همان گمشده برزویه طبیـب مـی‌رسـاند. داروی نـامیرایی کـه یـادآور «کلام مقدس» یکی از سه شیوه درمان در وندیداد است.

کلیله و دمنه شرح این سفر یا گذار است که با مکالمه انسان در جسـتجوی حکمـت (خـرد- سـخن) شـروع مـی‌شـود. آنگـاه آدمیـان لـب از سـخن گفـتن فرومـی‌بندنـد و جـانوران بـرای حکمت‌آموزی (و درنتیجه جاودانگی‌بخشی) لب به سخن می‌گشایند. حکمتی کـه تنهـا گنجینـه آن در طبیعت گم شده‌است و سرانجام جانوران لب فروبسته و ساکت می‌شوند. آنگاه، انسانی کـه از نقش‌آفرینی و مکالمه این حیوانات، حکمت‌آموخته، دوباره به صدا درمی‌آید و گفتگو می‌آغازد.

از منظری دیگر، تقابل متن اصلی با مقدمه‌ها است که مقدمه‌هـا مـی‌کوشـند بـا مـتن اصـلی پیوندی ساختاری برقرار کنند تا از حاشیه خارج شوند و بر اقتـدار مـتن اصـلی فـایق آینـد. ایـن تقابل در زبان‌ها نیز گسترش می‌یابد؛ متن اصلی به زبان سانسکریت است کـه زبـان سانسـکریت در مقابل زبان‌های مقدمه‌ها یعنی سریانی، پهلـوی، عربـی، فارسـی (در قرن‌هـای مختلـف) قـرار می‌گیرد. ازاین‌روی گویی زبان‌های مقدمه‌ها می‌کوشند با دخل و تصرف و حـذف و اضـافه‌هـا در متن اصلی تداعی‌های مربوط به فرهنگ خـود را بـه مـتن اصـلی وارد کننـد و از قاهریـت زبـان سانسکریت بکاهند.

تقابل‌ها در یک نقطه گرد می‌آینـد: ۱- خـرد-سـخن و جـاودانگی، دو محـوری هسـتند کـه مترجمان در مقدمه‌های خود، از متن اصلی می‌گیرند و در بی‌آغازی متن اصلی کـه بـه اسـاطیر، حماسه‌ها و تاریخ هندی و سانسکریت می‌رسـد؛ سـهیم مـی‌شـوند. ۲- مقدمـه‌هـا و ترجمـه‌هـا، خوانش‌هایی متفاوت از متن اصلی هستند؛ متنی که خود از متن‌های متعدد شکل گرفتـه‌اسـت و به ارجاعات و خوانش‌های مختلف اجتماعی، ایدئولوژیک و غیـره در زبـان‌هـای پهلـوی، سـریانی، عربی و فارسی می‌پیوندند. سرانجام، مقدمه‌ها با متن اصلی پیوند سـاختاری یافتـه و در نـامیرایی

متن اصلی سهیم می‌شوند به‌گونه‌ای که مخاطب از مقدمه‌ها به سمت متن اصلی حرکت می‌کند.

پی‌نوشت

۱ - به تعبیر دریدا «پس این کتاب نخواهد بود» زیرا «پراکنش «Le dissemination» همواره در جریان باقی می‌ماند و هیچ‌گاه نمی‌توان آن را به پایان رساند. پراکنش همانند نیروی سرکش و جان‌بخش زبان (نیروی نوشتار و متنیت به‌طورعام) همواره در میانه امور اتفاق می‌افتد بدون خاستگاه یا غایت، پیش از هر آغاز و هر پایان» (لوسی، ۱۳۹۳: ۴۹) «خرد -سخنِ» جاودانگی‌بخش شاید همان تعبیر دریدا از «نیروی جان‌بخشی است که از پیش در زبان» موجود است و سیلان دال‌ها را موجب می‌گردد.

۲ -کریستوا به دو وجه دلالت‌گر در زبان اشاره می‌کند: نشانه‌ای/ متن زایشی (طبیعت، ناخودآگاهی، عواطف) و نمادین/ متن ظاهری (ذهن، منطق، خود آگاهی) «بیان دانشمندان و منطق دانان استفاده نمادین از زبان است درحالی‌که بیان در موسیقی، رقص و شعر نمودی از امر نشانه‌ای است» این دو وجه پیوندی دیالکتیکی دارند. متن زایشی به‌عنوان زیرمتن و متن ظاهری به‌عنوان رومتن که رابطه بینامتنی میان آنها برقرار است (مک آفی، ۱۳۸۵: ۳۵-۳۶ و ۴۶-۵۰).

۳ - بینامتنیت از منظر ساختگرای ژنت یعنی «مناسبت هم حضوری میان دو متن یا بین چند متن و به‌عنوان حضور بالفعل یک متن در متن دیگر» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۶) یا به تعبیری مناسبت میان زبرمتن و زیرمتن یعنی سرچشمه اصلی دلالت متن و اینکه «معنای آثار زبرمتنی وابسته به دانش خواننده از زیرمتنی ست که زبرمتن، آن را یا به نحو هزل‌آمیزی دگرگون کرده یا به جهت التقاط از آن تقلید می‌کند» (همان: ۱۵۶و۱۵۴).

۴- میرجلال‌الدین کزازی (۱۳۸۸)، این دو حکایت را با هم سنجیده و تحلیل و تفسیر کرده‌اند.

منابع

آلن، گ. ۱۳۸۰. *بینامتنیت*، ترجمه پ. یزدانجو. تهران: مرکز.

احمدی، ب. ۱۳۷۲. *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

الیاده، م. ۱۳۸۷. *متون مقدس بنیادین*، ترجمه م. صالحی‌علامه. تهران: فرا روان.

الیاده، م. ۱۳۹۱. *تصاویر و نمادها*، ترجمه م.ک. مهاجری. تهران: کتاب پارسه.

ایونس، و. ۱۳۸۱. *اساطیر هند*، ترجمه ب. فرخی. تهران: اساطیر.

بخاری، م. ۱۳۶۹. *داستان‌های بیدپای*، تصحیح پ. ناتل‌خانلری و م. روشن. تهران: خوارزمی.

بهار، م. ۱۳۸۲. *ادیان آسیایی*، تهران: چشمه.

بهرامی، ر. ۱۳۸۵. «انتقال دانش پزشکی هندیان به عالم اسلام». *تاریخ اسلام*، ۲۵ (۷): ۵-۳۴.

پورجوادی، ن. ۱۳۸۳. «دیباچه: مجلس انس نویسنده و خواننده». *آینه میراث*، ۲۷ (۴): ۱۲۳-۱۴۰.

پورخالقی چترودی، م .۱۳۸۱. *درخت شاهنامه*، مشهد: به‌نشر.
تفضلی، ا. ۱۳۷۸. *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، تهران: سخن.
توفان، م. ۱۳۸۵. *زبان، است یا هست*، تهران: کتاب ایران.
جلالی نایینی، م. ۱۳۷۵. *هند در یک نگاه*، تهران: شیرازه.
حسن دوست، م. ۱۳۸۳. *فرهنگ ریشه شناختی زبان فارسی*، زیر نظر ب. سرکاراتی. ج۱. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
حسینی، ص. و رفویی، پ. ۱۳۸۲. *کاشیکاری کاخ کاتبان*، تهران: نیلوفر.
دو بلوا، ف. ۱۳۸۲. *برزویه طبیب و منشأ کلیله و دمنه*، ترجمه ص. سجادی. تهران: طهوری.
رومر، ک. و گیینون، ل. ۱۳۷۸. *بازمانده‌های زندگی مانی*، ترجمه ا.ح. شالچی. تهران: آتیه.
سبزیان‌پور، و. و حسن‌زاده، ا. ۱۳۹۲. «مقدمه *کلیله و دمنه* و باب برزویه طبیب دریچه‌ای بر فرهنگ و تربیت در ایران باستان». *ادبیات تعلیمی*، (۲۰): ۱۰۳-۱۳۶.
سیملینگ، و. ۱۳۸۴. *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، زیرنظر ا. ریما مکاریک. ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه. ۱۰۵-۱۰۸.
شایگان، د. ۱۳۷۱. *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، تهران: امیرکبیر.
شیکهر، ا. ۱۳۸۵. *پنچاتنترا*، تهران: دانشگاه تهران.
فاضلی، ف. و نیکویی، ع. و نقدی، ا. ۱۳۹۲. «رهیافت میان فرهنگی به گیاه و درخت در اساطیر و ادبیات». *ادب پژوهی*، (۲۳): ۹-۳۳.
فرای، ن. ۱۳۷۹. *رمزکل: کتاب مقدس و ادبیات*، ترجمه ص. حسینی. تهران: نیلوفر.
فریزر، ج. ۱۳۸۳. *شاخه زرین*، ترجمه ک. فیروزمند. تهران: آگاه.
کاشفی، ک. ۱۳۳۶. *انوار سهیلی*، تهران: امیرکبیر.
کزازی، م. ۱۳۸۸. «برزویه طبیب و آیین جین». *ادبیات تطبیقی*، ۳(۱۰): ۲۱۰-۲۱۷.
کمبل، ج. ۱۳۸۹. *قهرمان هزارچهره*، ترجمه ش. خسروپناه. مشهد: گل آفتاب.
کوپر، ج. ۱۳۷۹. *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه م. کرباسیان. تهران: فرشاد.
گری، س. ۱۳۸۸. «درختان». *مجموعه مقالات درآمدی بر انسان‌شناسی هنر و ادبیات*، ترجمه م.ر. پورجعفری. تهران: ثالث. ۳۳-۵۱.
لوسی، ن .۱۳۹۳. *فرهنگ واژگان دریدا*، ترجمه م. پارسا. تهران: رخداد نو.
محجوب، م. ۱۳۳۶. *درباره کلیله و دمنه*، تهران: خوارزمی.
مک آفی، ن. ۱۳۸۵. *ژولیا کریستوا*، ترجمه م. پارسا. تهران: مرکز.
مسکوب، ش. ۱۳۸۴. *ارمغان مور*، تهران: نی.
مقدسی‌نیا، م. ۱۳۹۷. «تأثیر وابستگی گفتمانی مترجم بر ترجمه، مطالعه موردی ترجمه فارسی *کلیله و دمنه*». *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، (۱۹): ۳۴-۵۵.

ممتحن، ح. ۱۳۵۴. «نهضت علمی و ادبی ایران در روزگار خسرو انوشیروان». *بررسی های تاریخی*، (۱): ۱۳۱-۱۷۲.

نصرالله منشی. ۱۳۸۴. *ترجمه کلیله و دمنه*، مصحح م. مینوی. تهران: امیرکبیر.

نامورمطلق، ب. و کنگرانی، م. ۱۳۸۷. «نقد دیباچه‌ای در سنّت ایرانی». *مجموعه مقالات نقدنگاشت: نقد بومی*، به کوشش م. احمدیان. تهران: پژوهشکده هنر. ۱۹۱-۲۱۳.

وبستر، ر. ۱۳۸۲. *پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه ا. دهنوی. تهران: روزگار.

هارلند، ر. ۱۳۸۸. «دریدا و مفهوم نوشتار». در *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، ترجمه ف. سجودی. تهران: سوره مهر. ۱۹۵-۲۱۸.

هال، ج. ۱۳۸۰. *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه ر. بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

یعقوبی جنبه‌سرایی، پ. ۱۳۹۶. «موضع پنهان حکایت‌های *کلیله و دمنه*: برساخت توزیع فضا». *نقد و نظریه ادبی*، (۲): ۵۳-۸۲.

روش استناد به این مقاله:

صدیقی، م. ۱۴۰۰. «بوطیقای کلیله و دمنه تحلیل سازوکارهای حاکم بر مقدمه‌ها و متن کلیله و دمنه». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۲۱۵-۲۳۸. DOI:10.22124/naqd.2021.18717.2155

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.

DOI:10.22124/naqd.2021.16690.2002
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.23.3
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۲۴
صفحات ۲۶۲-۲۳۹

سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲

مقاله پژوهشی

داستان گمشده مرگ زال
و تحلیل اساطیری شخصیت و فرجام وی بر مبنای نقد پسایونگی

فرزاد قائمی[۱*]

چکیده

نقد پسایونگی، در ادامه رویکرد نقدیونگی کلاسیک و در نقد و تکمیل آن شکل گرفته‌است. با توجه به ابهام فرجام زال در منابع و شهرت تحلیل‌های مبتنی بر جاودانگی او، این جستار، روایت گمشده مرگ زال را برای اولین‌بار در نسخ *شاهنامه* شناسایی کرده، نسبت آن را با اسطوره زال در *شاهنامه فردوسی* و منابع آن تحلیل کرده‌است. به علت اینکه بیشترین تحلیل‌ها از اسطوره زال، رویکرد یونگی، با تکیه بر کهن‌الگوی پیر خرد بوده، رویکرد انتخاب‌شده برای این تحلیل، رویکرد پسایونگی است. اهمیت نامیرایی زال در نقد یونگی باعث شده روایت میرایی زال، با این رویکرد پسامدرن نقد شود. در این دیدگاه، اسطوره زال، معرّف شخصیت یک شَمَن باستانی با نقش واسطه روحی بین خدای توتمی و مردمش، و خویشکاری تسلط بر جادو، شفادهندگی معنوی و دانش اشراقی است. تصاویر کهن‌الگویی مرتبط با این شخصیت، در دیدگاه یونگی، یک نقش مکمّل (ثانوی) در تشرّف قهرمان (رستم) به وی می‌داد؛ لیکن رویکرد پسایونگی، ضمن جانشینی الگوی پیر خرد با مرگ و تولد دوباره، معنای هسته اسطوره زال را به تشرف وی در مسیر وحدت با نیای توتمی‌اش توسعه می‌بخشد.

واژگان کلیدی: نقد پسایونگی، کهن‌الگو، دستان/ زال، *شاهنامه فردوسی*، پیر خرد.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران.
* ghaemi-f@ferdowsi.um.ac.ir

۱- مقدمه

رستم، شخصیت اول *شاهنامه* است و زال، نزدیک‌ترین فرد به او، به‌عنوان یک شخصیت همراز و راهنماست. البته زال، قبل از ورود رستم به صحنه داستان‌ها، خود داستانی منحصربه‌فرد و «مستقل» دارد که از زیباترین داستان‌های حماسی ایران است. داستان تولد نوزادی عجیب با نشانه‌های ظهور یک قهرمان پیش از ولادت، رانده‌شدن به خاطر ظاهر اهریمنی، رهایی در طبیعت و تربیت توسط یک پرنده توتمی در کوهی مقدس، آشتی با پدر و بازگشت به سرزمینش (پس از سلوک)، عشق ممنوع با دختری از تبار اهریمنی که ناب‌ترین عاشقانه - حماسی فارسی را تشکیل داده‌است، گذار از آزمون‌ها و ازدواجی که میوه‌اش ظهور منجی ایران (رستم) است. ظهور رستم و تکیه زدنش بر مسند امارت پدر، با فرو خزیدن زال به حاشیه داستان‌های فرزندش و کم‌اثر شدن وی در کتاب همراه است. شخصیتی با داستانی چنین برجسته، به خاطر نقش مکمّلی که در داستان‌های رستم دارد -نقشی که چندان هم پررنگ نیست- در اغلب نقدها و تحلیل‌ها، نه متمرکز بر داستان خود، که متأثر از نقشش برای رستم تحلیل شده‌است. این جستار، پس از نقد پیشینه، ضمن جستجوی روایت گمشده مرگ زال در نسخ *شاهنامه*، با انتخاب مناسب‌ترین رویکرد (نقد پسایونگی) و تبیین دلایل روایی[1] آن با بافت اسطوره، با مسیر متفاوت از نگاه رایج آن را تأویل کرده‌است.

۱-۱-زمینه و مسأله تحقیق

نام حقیقی پسر سام، در متون حماسی ایران باستان، «دستان»، به معنی چاره، ترفند و فریب؛ و لقب او، به علت تولد با موهای سپید، «زال» یا «زر» بوده‌است. در *اوستا* (لااقل در بخش‌های موجود) نامی از او و فرزندش، رستم، باقی نمانده‌است، اما در متون پهلوی نام او و داستانش -البته فقط با نام دستان (دادگی، ۱۳۶۹: ۱۵۱)- مذکور است. در مورد خدای‌نامه‌ها، به‌عنوان منابع اصلی حماسه‌های ایرانی، اگرچه به‌طورمستقیم به دست ما نرسیده‌اند، به اعتبار واسطه‌های تاریخی مترجَم، بایدگفت که در آنها نیز نام وی، دستان بوده‌است: ثعالبی می‌گوید، سام فرزند خود را دستان نامیده، بعدها لقب «زال زر» یافت که در لهجه مردم سیستان به معنی «پیر بزرگ» بوده‌است (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۵۲). طبری، مسعودی، بلعمی، بیرونی، ابن‌اثیر، مورّخینی که با وسائطی از منابع خدای‌نامه‌ای سود جسته‌اند، و *تاریخ*

1. Validity

سیستان، مهم‌ترین منبع بومی کهن در خاستگاه روایات سیستانی، نام پدر رستم را همه‌جا فقط دستان ذکر کرده‌اند (طبری، ۱۳۵۲: ۴۲۱/۲؛ مسعودی، ۱۳۴۹: ۸۸؛ بلعمی، ۱۳۴۱: ۶۰۱/۱؛ بیرونی، ۱۳۵۲: ۱۴۹؛ ابن‌اثیر، ۱۳۴۹: ۲۷ و *تاریخ سیستان*، ۱۳۱۴: ۵۳،۵۵ و۷۶). در *شاهنامه*، نیز اول‌بار که او معرفی شده، نامش دستان بوده (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۳۴/۱۷۱/۱)، در ادامه داستان پادشاهی منوچهر، دوم‌بار که نامش ذکر می‌شود (همان: ۱۷۵/۱) و در باقی موارد پس از این، به‌جای دستان، غالباً از او با نام «زال» یاد شده‌است. همین باعث شده، پس از فردوسی، جای نام و لقب عوض شود: نام شخصیت، زال و لقب او دستان باشد. او از کودکی سپیدموی، ولی با مژه‌ها و ابروان و چشمان سیاه (همان: ۱۴۹/۱۷۳۵/۱) و پوست تیره‌گون (همان: ۶۳/۱۶۶/۱) متولد شده‌است: «به رنگ شَبَه، روی و چون شیر، موی» (همان: ۵۸۳/۱۰۷/۲)؛ سیه‌چردگی و سپیدمویی (ظاهری مشابه پادشاه دیوان: دیو سپید) کیفیتی دیوسارانه بود؛ پس به خاطر شبهه دیوزاد بودن در طبیعت رها شد تا سیمرغ تربیتش را در البرز عهده‌دار شود. زال در بازگشت به نزد پدر، به مقام پهلوانی ایران، ولایت‌عهد پدر و تاج و تخت وی (پس از مرگش) دست یافت و به‌عنوان شاه سیستان، حامی اصلی شاه کیانی در ادامه عهد منوچهر شد. با آغاز پهلوانی‌های رستم، زال تبدیل به یکی از شخصیتی فرعی می‌شود که مهم‌ترین خویشکاری‌اش نقش دستوری چاره‌گر یا مرشدی آگاه برای رستم است. او در مواضعی از روایات، از موهبت اتصال به مرغ اساطیری‌ای که نقش مربّی و دایه او را دارد، برای کامیابی رستم یاری می‌جوید.

بدین ترتیب داستان زال در *شاهنامه* را باید به دو بخش تقسیم کرد: شخصیت اصلی، پیش از ورود رستم و شخصیت فرعی، پس از تثبیت رستم به‌عنوان پهلوان تاج‌بخش حامی شاهان کیانی. بدین‌ترتیب، شناخت این شخصیت باید متمرکز بر بخش اول هویت متنی او در *شاهنامه* باشد؛ لیکن شاید به علت اهمیت رستم، تحقیقات بیشتر بر سویه دوم این هویت مبتنی بوده‌است. این موضوع در نقد پیشینه تحقیقات درباره وی بهتر نمودار می‌گردد.

۱-۲- پیشینه انتقادی تحقیق

در مورد شخصیت و داستان زال، یک کتاب و مقالات متعددی نوشته شده‌است. *اسطوره زال* ازمحمد مختاری، پژوهشی محتوایی از ابعاد اسطوره‌ای شخصیت زال است که جنبه‌های نمادین تولد و زندگی و نقش او به‌عنوان مظهر تضاد و وحدت در حماسه ملی ایران را

بررسی کرده، زال را با زروان یکی فرض کرده، عدم مرگ وی در شاهنامه را به جاودانگی‌اش، به‌عنوان یکی از «بی‌مرگان حماسه» (مختاری، ۱۳۶۹: ۱۷۵) و زندگی طولانی‌اش را به تکرار چرخه زمان مقدس «قابل رجعت» (همان: ۱۷۴) و سپیدمویی‌اش را به تقدس خرد الهی تفسیر کرده؛ معتقد است به همین دلیل زال حتی در جوانی «پیر[ی] خردمند است و تا پایان حماسه پیر می‌ماند.» (همان: ۱۵۷) او تا جایی پیش می‌رود که زال را «صورت بشری‌شده زروان» می‌داند (همان: ۱۷۵).

نظریه مختاری، تأیید غالب پژوهشگران را به دنبال داشت. بااین‌وجود، غیر از بی‌مرگی، بقیه موارد این تطبیق با زوران چندان مبتنی بر مستندات اسطوره نبود. زروان والد نخستین [زاده‌نشده] و منشأ جفت متضاد اولیه و تبلور ازلی-ابدی مانایی زمان بود، ولی زال خود مولود [زاده‌شده] و غیرازلی است. ضمناً نبودن مرگش در *شاهنامه* به معنای مانایی نبوده، اشاره به مرگش در دیگر منابع، آن را نفی می‌کند؛ همچنین در مهم‌ترین خویشکاری‌اش یعنی رابطه عابدانه با سیمرغ هیچ تناظری با زروان که مقدّم بر هر معبود است، ندارد. سپیدی‌اش نیز در بافت بدوی اسطوره بیشتر حامل معنایی اهریمنی‌است (مشابه دیو سپید) تا لاهوتی و به همین دلیل «دیوزاد» قلمداد شده، رانده می‌شود. شبیه‌ترین شخصیتی که تکرار زروان در اساطیر ایران است، نه زال که کیومرث است که بی‌همتا، آغازینه و منشأ اولین زوج، مشی و مشیانگ (مشابه زروان که منشأ اهورا- اهریمن است)، و محتمل دو وجه متضاد زندگی و مرگ بوده، حتی در اتیمولوژی نامش نیز محتمل همین تضاد است (نک. قائمی، ۱۳۹۱). به‌همین‌دلیل در کیش مزدایی، مطابق قول شهرستانی (۱۹۷۵: ۲۳۳/۱)، ایرانیان معتقد بودند «مبدأ اول از اشخاص کیومرث است.» و به وی «زروان کبیر» می‌گفتند. همچنین در کیش زرتشت ساسانی، اهمیت کیومرث به‌عنوان مظهر زروان تا حدی بود که این کیش، سه شعبه «زروانیه»، «کیومرثیه» و «زرتشتیه» داشت (همان‌جا). این در حالی است که زال شخصیتی متعلق به یک کیش توتمی پیشازرتشتی است؛ و به همین دلیل به روایت *شاهنامه*، گشتاسپ دو سال به قصد تبلیغ کیش زرتشت در سیستان سپری کرد (و به روایت بسیاری منابع از جذب ایشان بدین دین ناکام ماند).

یاحقّی و براتی (۱۳۸۶)، در مقاله «فرجام زال» پایان مبهم زندگی زال و تفاوت‌های منابع تاریخی و حماسی در این‌باره را به دقت بررسی کرده، نتیجه گرفته‌اند که منابع تاریخی، از مرگ زال و روایات حماسی، از مانایی او گفته، او را به‌عنوان «پدر حماسه ملّی ایران» نامیرا

دانسته‌اند؛ تعبیری که ضمن جنبه‌های اولتراناسیونالیستی، کماکان تکرار نظر مختاری است. مقالات «بررسی کهن‌الگوی پیر فرزانه در داستان زال» و «تحلیل کهن‌الگویی داستان زال و رودابه» نیز به مطابقت روساختی داستان زال با ویژگی‌های کهن‌الگوی پیر خرد در اندیشه یونگ پرداخته، عملاً تحلیل مختاری از خردمندی زال را با ادبیات یونگی تکرار کرده‌اند (طاهری و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۵۵-۱۷۹؛ جغتایی انصاری،۱۳۹۴: ۵۹-۶۷). مقاله دوم، آمیزش زال و رودابه را به آمیزشی روحانی در اوج کمال زال تفسیر کرده‌است؛ درحالی‌که در نظریه یونگ، آمیزش با انیما، از مراحل اولیه فردیت است. مقاله «نگاهی دیگر به قصه زال و رودابه» نیز ازدواج ممنوع بین دو خون پاک و ناپاک را به وحدت اهورا- اهریمن تفسیر کرده، زال را مظهر همه خصایل والای قدسی می‌داند (رحمدل، ۱۳۸۵: ۱۱-۲۴).

مقالات «بررسی تطبیقی ویژگی‌های رفتار خردمندانه زال براساس مدل سه‌بعدی خرد آردلت» (کردنوقابی و دیگران، ۱۳۹۱)، «نقد و بررسی روانکاوانه شخصیت زال از نگاه آدلر» (قبادی و هوشنگی، ۱۳۸۸)، «تحلیل شخصیت‌های برجسته در حماسه عاشقانه زال و رودابه» (طغیانی و دیگران، ۱۳۹۳) و «سام/ سهراب و زال/ رستم: نبرد پدر و پسر» (صدیقی، ۱۳۹۱) نیز به تفاسیر رایج، منظر روان‌شناختی را افزوده‌اند: مقاله اول، برتری‌جویی زال را براساس نظریه عقده حقارت آدلر، مقاله دوم، توصیف‌های رفتاری در شخصیت‌پردازی‌ها و مقاله سوم، خوانشی فرویدی بر مبنای عقده ادیپ را تبیین کرده‌اند. هسته تحلیلی غالب این پژوهش‌ها، جدا از تطبیق ضمنی متن با یک نظریه، عملاً تکرار پیش‌فرض‌های غالب بر نگاه مختاری است. حتی مقاله «زروان؛ زال و شخصیت‌های میانه در حماسه فردوسی » (محمدی، ۱۳۸۴) نظریه این‌همانی زال و زروان را توسعه داده‌است. بسیاری مقالات نیز به داستان زال و رودابه یا کنش‌های میان زال و رستم پرداخته‌اند که تنها به ساختار، ریخت یا نقد زیباشناسانه داستان توجه کرده، در مسیر مشق نظریات غربی، به درک جدیدی از محتوای اسطوره نرسیده‌اند.

تنها مقاله‌ای که منظر متفاوتی به اسطوره زال دارد، مقاله «داستان زال از دیدگاه قوم‌شناسی» است که رابطه زال با سیمرغ و فراخوانی وی از این پرنده را از کنش‌های جادوگرانه، معنای «دانش» در تعبیر «فراوان خرد بود و دانش، کهن» را افسونگری و حتی تعابیری چون «[...] ز سیمرغ آمُخته بُد گفت‌وگوی»، را نوعی آموزش جادو دانسته‌است، زیرا در جای‌جایِ *شاهنامه*، دوست و دشمن، این تهمت را به زال زده‌اند (اسماعیلی، ۱۳۷۴: ۱۹۴)؛ گزارشی که گاه با بافت ابیات تعارض دارد، چراکه حاکی از نوعی تربیت والد و مولود و رابطه

معنوی فرزندی و تربیت بین سیمرغ و زال است، همچنین از نمایش دلایل و ابعاد این ویژگی در داستان قاصر مانده، اما از حیث تفاوت با رویکرد رایج، ارزشمند است.

در نقد پیشینه روشن شد که رایج‌ترین رویکرد در خوانش نقدی اسطوره زال، روان‌شناسی و از محبوب‌ترین نظریات، نظریه کهن‌الگوهای یونگ و تطبیق با آرکی‌تایپ پیرخرد است. این جستار، بر پایه مستندات نویافته‌اش که بخشی از بنیادهای منظر رایج (فناناپذیری زال) را به چالش می‌کشد، در خوانش متن اسطوره، از منظر پسایونگی که در چالش با منظر یونگی است، سود جسته‌است.

۱-۳- رویکرد و روش تحقیق

پسایونگی اصطلاحی‌است که اول‌بار ا. ساموئلز، در *یونگ و پسایونگی‌ها*[1] (۱۹۸۵)، برای متمایز کردن گروهی از روانکاوان پسامدرن به کار برد که بعد از مرگ کارل‌گوستاو یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱) به نقد آرای وی پرداختند. آرای پسایونگی‌ها از سطح درمان بالینی و تحلیل رؤیا به سطوح نظری و جهان ادبیات، هنر و اساطیر تسرّی پیدا کرد و فارغ از منابع روان‌شناختی محض، حوزه نقد پسایونگی را نیز شکل داد. یکی از موارد عمده نقد پسایونگی‌ها بر یونگ که آن را نوعی ساختارشکنی در نوشته‌های یونگ می‌دانند، رویکرد وی در تحلیل آثار ادبی است که بسیار ضدمتنی است و از توجه به زبان، سبک، شکل و ساختار اثر یکسره غافل است؛ غفلتی که حتی منتقدان یونگی دوآتشه نیز بر آن صحّه گذاشته، از آن به «محدودیت نقد یونگی» تعبیر کرده‌اند. از دیگر نکات عطف تفاوت منظر یونگی و پسایونگی در سطح نقدی در این بود که نظریه یونگ در ادامه نظریه فروید بود؛ ولی خوانش پسایونگی، یا «نویونگی»، عملاً «نافرویدمحور»[2] بوده، در مقابل وحدت‌گرایی نقد کلاسیک، تمایل به آزادی و تنوع خوانش در نقد و کثرت فرم‌های الگویی داشت (Baumlin, et al. 2004: xi). وحدت‌گرایی و اعتقاد به تجربه دینی و نسبت با منظر فرویدی باعث می‌شد، یونگ در جستجوی الگوی نهفته در ورای متن، صورت متن را در حد نوک کوه یخ فروید ناچیز قلمداد کند. همین مسأله و اعتقاد بیش از اندازه یونگ به ناخودآگاه و اهمیت کم به خودآگاهی، باعث شد که در نقد ادبی یونگی، راه بر حرف و لفظ بسته بماند و او صورت را

1 . Jung and the Post-Jungians
2 . non-Freudocentric Reading

یک ضرورت بیگانه با کهن‌الگو ببیند. در منظر پسایونگی، ساختارگرایی فرم‌های الگویی، حقیقت متن را فاش می‌کند و این تفاوت فکر، اساس ساختگرایی پسایونگی‌ها در قلمروی نقد را تشکیل می‌دهد (Rowland, 2005: 65).

ساموئلز، سه نسل متمایز برای روان‌شناسان پیرو نظریات یونگ برشمرد: رویکردهای کلاسیک (معتقد به پیروی از عین آرای یونگ)، رشد (پیروان فوردهام: معتقد به تحلیل بالینی دوران کودکی) و کهن‌الگویی (Samuels, 2005: 4-5). شاخص‌ترین نظریه‌پرداز نسل سوم، جیمز هیلمن، رئیس سابق انستیتو زوریخ و پژوهشگر حوزه فرهنگ و تمدن ملل بود که در سال ۱۹۷۰ «مکتب کهن‌الگویی» را پایه‌گذاری کرد. هیلمن مکتب خود را براساس تنوع تبلور مفهوم کهن‌الگو در سطح تصاویر، پایه‌گذاری کرد. به اعتقاد وی، آرکی‌تایپ، مرکزی‌ترین مفهومی است که زندگی روانی انسان‌ها را پی‌ریزی می‌کند (Hillman, J. 1975: 135). او مفهوم کهن‌الگوها را تنها به آن تعدادی که یونگ اشاره می‌کند، محدود نمی‌دانست و مفهوم کهن‌الگوها را در تصاویر متعدد گسترش می‌داد. تصاویر نیز در این مکتب، علائم، نشانه و تمثیل چیزی در عالم دیگر نیستند؛ بلکه بخشی از قلمرو واقعیت روانی‌اند که باید تجربه شوند (Samuels, 2005: 196). به باور هیلمن، تصاویر محصول ناخودآگاه هستند که وارد عرصه آگاهی می‌شوند. او کلمه تصویر را در معنای شاعرانه‌اش به کار برده، معتقد بود، تصاویر روشی خاص برای فهم و شناخت روح‌اند. تعدّد تصویر و کهن‌الگو، اصل کثرت‌گرایی مکتب هیلمن را شکل داد که از بنیادهای اصلی رویکرد کهن‌الگویی پسایونگی است و مطابق آن، برخلاف نظر یونگ که «خود» را کهن‌الگوی اصلی ناخودآگاه جمعی فرض می‌کرد، تبلور هر الگوی کهن در تصاویر متعدد، با ارزشی برآمده از جایگاهش در صورت متن و ریشه‌اش در ناهشیارِ متن، به‌صورت‌مستقل بررسی می‌شود (Vide. Hillman, J. 2007: 7-17; 1999: 226-228).

در این جستار، متأثر از رویکرد پسایونگی، به تجزیه و تحلیل کهن‌الگویی اسطوره زال و روایت نویافته مرگ وی می‌پردازیم. با توجه به اینکه شخصیت نمادین زال، در منظر نقد یونگی کلاسیک، در نسبت با کهن‌الگوی پیر خرد، به‌عنوان مظهر عقلانیت قدسی و راهنمای تشرّف رستم و به‌عنوان شخصیتی مانا که نماد خدای زمان است که بی‌کرانگی دارد، تحلیل شده‌است، نقدپسایونگی، می‌کوشد به‌جای این تمامیت‌گرایی و استقرای تام، روی تحلیل اجزای متن متمرکز شود و زمینه‌هایی در تصاویر متکثّر کهن‌الگویی اسطوره بجوید که روشن کند، زندگی این شخصیت و فرجامش، حاوی چه معانی مستقلی (فارغ از نقش ثانوی

در داستان رستم) است. در هین راستا، جستار حاضر، در تحلیل روایت بر مبنای رویکرد مذکور، کوشیده‌است به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد. دو پرسش اول به محتوای روایت نویافته و دو پرسش پسین به تحلیل متفاوت داستان با رویکرد پسایونگی و نقش این روایت در این تحلیل معطوف است:

۱- آیا روایت نویافته، همان روایت گمشده کهن موجود در *بهمن‌نامه* است که *مجمل‌التواریخ* بدان اشاره کرده‌است؟

۲- با توجه به اینکه نبودِ روایت مرگ زال در *شاهنامه*، تبدیل به بخشی بنیادین از نظریه تطبیق او با خدای زروان بیکرانه شده، کشف روایت مرگش، چه تحولی در تحلیل اساطیری شخصیت او ایجاد می‌کند؟

۳- با توجه به تطبیق نمونه‌وار زال با کهن‌الگوی پیرخرد در نقدیونگی، آیا در نقد پسایونگی کهن‌الگویی، تخصیص الگوی متفاوتی به روایت زال ایجاب خواهد شد، یا تأویل متن در نسبت با همان کهن‌الگوی پیر خرد میسر خواهد بود؟

۴- افزودن داستان مرگ زال، به روایت اسطوره زال در شاهنامه فردوسی، چه تفاوتی در تحلیل داستان بر مبنای نقد یونگی و پسایونگی، ایجاد خواهد کرد؟

در موضوع این جستار، دو هدف بنیادین وجود دارد؛ تلاش برای حل معمای مرگ زال و تفسیر این فرجام در زمینه تطوّر شخصیت وی، با رویکردی که با محتوای داستان-اسطوره همخوانی را داشته، نتایج مواجهتش با متن، روایی و پایایی داشته باشد. تازگی این مقاله، یکی در استفاده از رویکرد پسایونگی است که در مقالات فارسی به نسبت کاربرد بالای رویکرد یونگی تقریباً نادر است؛ دیگری معرفی داستان مفقود مرگ زال از یک روایت الحاقی مستخرج از نسخه معتبر ولی ناشناخته‌ای از *شاهنامه*، برای اول‌بار، و به‌ویژه تمرکز تحلیل بر داستان زندگی و سرنوشت زال، فارغ از نقش ثانوی او در داستان‌های رستم.

۲- بحث اصلی

۲-۱- داستانِ دستان و جستجوی فرجام مبهم او در منابع

در *شاهنامه* از مرگ زال سخنی نیست و پایان داستانش، مربوط به داستان کین‌خواهی بهمن، پس از مرگ رستم است. مطابق روایت فردوسی، پس از مرگ رستم و تحقق پیشگویی سیمرغ درباره کشته شدن کشنده اسفندیار و گمان رستم درباره ویرانی و «کَندمند» شدن

سیستان در غیاب او و مرگ یلان تخمه‌اش، به‌ویژه بر دار کردن فرامرز، بهمن زال را نیز در قفسی به بند می‌کشد؛ لیکن با شفاعت پشوتن خردمند، او را رها می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۸۰/۵-۴۸۱). این پایان، پایانی تلخ و تحقیرآمیز برای زال در *شاهنامه* و به تعبیری، «تراژدی زال» است.

زال اگر پایانی تاریک دارد، هرگز نمی‌میرد. سکوت روایی *شاهنامه* درباره فرجام او، یا بخشی ذکرنشده از داستان این شخصیت باستانی در نظم فردوسی، بدون هدفی خاص، است یا به اعتقاد برخی پژوهشگران، ضرورت اسطوره وی؛ زیراکه زال چون زوران، بی‌کران و همیشگی است (مختاری، ۱۳۶۹: ۱۷۴-۱۷۵). بااین‌همه، نبودنِ روایت مرگ زال در نظم فردوسی، به‌معنی وجود نداشتن این داستان در چرخه حماسه‌های سیستانی نیست. وجود اشارات کهن نیز تأیید می‌کند که روایت مرگ زال در زمان نزدیک به فردوسی در متون دیگر وجود داشته‌است. در مجموع سه فرجام برای زال در منابع وجود دارد:

۲-۲- مرگ طبیعی دستان

زال پس از مرگ رستم و کین‌خواهی بهمن و اسارت و رهایی او، در برخی منابع به مرگ عادی جان می‌سپارد. ازجمله کتاب *مجمل التواریخ و القصص* (۵۲۰ه.ق) درباره *مرگ زال* در عهد دارا می‌گوید: «در این روزگار [عهد دارا] زال بمرد و در هیچ کتابی این نیافتم مگر در *بهمن‌نامه، آن نسخه که حکیم* ایران‌شاه [ایرانشان] بن‌ابی‌الخیر نظم کرده‌است:

به ایام دارا بشورید حال برون شد ز دنیا جهان‌دیده زال»

(۱۳۱۸: ۹۲)

البته این بیت در *بهمن‌نامه* چاپی که امروزه در دسترس است (تصحیح عفیفی) و نسخ شناخته‌شده این اثر حماسی وجود ندارد به همین جهت، در صحت انتسابات پیرامون این اثر از یک‌سو و نسبت بیت فوق بدان، از دیگرسوی، تردیدهایی وارد است. نویسنده *مجمل التواریخ و القصص* در جای دیگر نیز گفته‌است: «زال در عهد دارای بن داراب بمرد و هم به ستودانِ جدّانش بازآوردند» (همان: ۴۶۳). درهرحال، این اشاره متعلق به آغاز قرن ششم، ثابت می‌کند که روایت مرگ زال، روایتی کهن در حماسه‌های ایرانی بوده که به علت عدم وجود در منابع فردوسی یا عدم نظم آن با خامه وی، در متون شناخته‌شده موجود، مغفول مانده‌است.

۲-۳- کشته‌شدن دستان به دست بهمن در ماجرای کین اسفندیار

قدیم‌ترین منظومه حماسی شناخته‌شده فارسی، متن مفقود *شاهنامه مسعودی‌مروزی* سروده شده حوالی ۳۰۰ ه.ق که به تصریح مقدِسی، ایرانیان، آن را به‌منزله تاریخ ملّی خود بزرگ می‌داشتند (۱۳۷۴: ۱۱۰)، به نقل از ثعالبی در ذکر پادشاهی بهمن نوشته بود: «مسعودی مروزی در مزدوج [مثنوی] خود به فارسی می‌نویسد که بهمن، زال را کشت و تنی از کسان او را زنده باقی نگذاشت» (۱۳۶۸: ۳۸۸).

این متنِ معدوم فارسی یکی از کهن‌ترین منابع ممکن در این‌باره است و از اصالت روایت قتل زال به دست بهمن در خدای‌نامه‌های ساسانی که منبع شاهنامه‌های اولیه و تواریخ عربی/ فارسی بوده‌اند، گواهی می‌دهد. این نکته در تواریخ نیز نمود روشنی دارد. برخی منابع مثل *اخبارالطوال*، بی یادکرد نام زال از کشتن همه افراد خاندان رستم و خرابی شهر به دست بهمن یاد کرده‌اند (دینوری، ۱۳۶۴: ۵۱). دیگر منابع درباره قتل زال تصریح دارند. در این میان، بخشی از اصیل‌ترین منابع که با وسائطی به خدای‌نامه‌ها می‌رسند، از قتل رستم و دستان، هردو به دست بهمن یاد کرده‌اند. ازجمله طبری: «او [بهمن] به خونخواهی پدر به سیستان رفت و رستم و پدرش، دستان، و برادرش، زواره، و پسرش، فرامرز، را بکشت.» (طبری، ۱۳۵۲: ۴۸۲/۲). بلعمی، ابن‌اثیر و ابن‌بلخی متأثر از طبری این روایت را تکرار کرده‌اند. بلعمی نیز به بازگویی این کشتار جمعی، تحریض بهمن، توسط مادرش «استوریا» را افزوده‌است (بلعمی، ۱۳۴۱: ۶۸۶/۲) ابن‌اثیر نیز همین واقعه را، بدون نام زواره، نقل می‌کند (ابن‌اثیر، ۱۳۴۹: ۲۷۸/۱). ابن‌بلخی نیز از غارت سیستان و کشتن دستان و زواره به کین پدرش، توسط بهمن یاد می‌کند (۱۳۶۳: ۵۲).

۲-۴- حذف روایت مرگ زال

در *شاهنامه* فردوسی و منابعی که طبیعتاً به *شاهنامه* نظر داشته‌اند، اگرچه از نبرد بهمن در سیستان، قتل فرامرز، اسارت زال در قفس و بخشیدنش به وساطت پشوتن سخن گفته شده‌است، به‌تبع فردوسی، مرگ زال ناگفته رها شده‌است. محتملاً فردوسی از حذف روایت مرگ زال هدف نمادینی نداشته، ولی همین عدم یادکرد باعث تصور تطبیق عمر زال با زروان شده‌است. با این دلیل که: «عمر زال [...] در شاهنامه، از همه پهلوانان بیشتر است [و] بی‌مرگی او گویی تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد» (مختاری، ۱۳۶۹: ۱۷۴).

جالب این است که ثعالبی و *مجمل‌التواریخ* که هردو روایت مرگ زال را یکی از مسعودی و دیگری از ایرانشان نقل کرده‌اند، اسارت و بخشش زال را نیز مشابه فردوسی نقل کرده‌اند (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۳۸۸؛ *مجمل‌التواریخ*، ۱۳۱۸: ۵۳). این خود بدان معناست که عدم ذکر این روایت در کلام فردوسی، به‌معنی نامیرایی زال در نزد وی نبوده‌است. آثار تاریخی متأخری که داستان زال را بی اشاره به مرگش نقل کرده‌اند نیز متأثر از فردوسی بوده‌اند (خواندمیر، ۱۳۶۲: ۲۰۴/۱). حماسه دیگر پس از *شاهنامه*، *بهمن‌نامه*، اگرچه در کلّیات ماجرا مشابه فردوسی است، ایجاز را با بسط جزئیات جایگزین کرده‌است؛ ازجمله انگیزه بهمن برای ویرانی دخمه‌های رستم و نیاکانش، نبردهای ۵۰ ساله با فرزندان رستم، نبردهای زال با وجود سالخوردگی‌اش و حتی اختراع میخی چهارپر به نام خَسَک برای لنگ کردن اسبان ایرانیان و پشیمانی بهمن وقتی به دخمه رستم می‌رود (نک. ایرانشان‌بن‌ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۱۹۶-۴۵۱). با کنار رفتن زال از پایان داستان، در حضور آذربرزین (پسر فرامرز)، مرگ بهمن در نبرد با اژدها رقم می‌خورد. آخرین حضور زال در این منظومه، نامه مصلحت‌جویانه او به آذربرزین و پیشنهاد تسلیم به بهمن و یافتن منزلت پیشین است؛ اگرچه او نیز چون رستم که زمانی پیشنهاد گریز از معرکه اسفندیار را نپذیرفته بود، توصیه نیا را نپذیرفته، به بهمن می‌نویسد که به کین فرامرز کمر بسته‌ام؛ میان ما تنها تیغ قضاوت خواهد کرد (همان: ۴۸۰).

۲-۵- روایت نویافته: مرگ ارادی دستان، در حالت نماز

بدین ترتیب، روایت مرگ زال بخشی از داستان او بوده که به‌تبع اهمیت فردوسی در سنت حماسی فارسی، فراموش شده‌است. در ادامه، روایتی از مرگ زال که از ملحقات افزوده به نسخ *شاهنامه فردوسی* استخراج شده، بررسی می‌شود.

نسخه مزبور، یکی از نسخ پرصفحه *شاهنامه* کتابخانه برلین، با شماره ۴۲۵۲، در ۱۲۰۶ صفحه است که به علت افتادگی اوراق پایانی فاقد انجامه است؛ لیکن در پایان مقدمه منثور، کاتب قبل از مُهرش می‌نویسد: «این چند کلمه در نهم شهر رجب سنه ثلاث اربعین الف [محتملاً تصحیف الف و ثلاثه و اربعون] اتمام یافت؛ در روز سه‌شنبه» (فردوسی، ۱۰۴۲: ۲۳). اگر تاریخ یادداشت این نسخه بالای ۶۰ هزار بیتی که قریب ۲۰هزاربیت ملحقات و پس از مقدمه توقیعاتی از مالکان نسخه مربوط به سده‌های ۱۲-۱۳ دارد، درست باشد، اصل نسخه مربوط به سده ۱۱ (۱۰۴۲ه.ق.) است. این نسخه، در بخش حدفاصل پادشاهی بهمن، و کین

خواستنش تا مرگ فرامرز، بخش وسیعی از *بهمن‌نامه* را وارد *شاهنامه* کرده، در بخش پایانی داستان بهمن، روایتی متفاوت دارد که در نسخ *بهمن‌نامه* موجود نیست.

در *بهمن‌نامه*، بهمن، برزین و پهلوانی به نام رستمِ تورِ گیلی در صحنه نبرد حضور دارند. بهمن و آذربرزین برای حفظ جان خود، یکدیگر را ترغیب به پیشتازی در نبرد می‌کنند؛ نهایتاً شاه راهی می‌شود. چون بهمن در اوج گرفتاری کمک می‌طلبد، برزین که تقدیر مرگ او را در این نبرد از جاماسپ شنیده، از کمک دریغ کرده، حتی مانع کمک رستم‌تور می‌شود. شاه در آخرین لحظه بلعیده‌شدن، از برزین می‌خواهد که همای را در حکومت یاری کند (ایرانشان‌بن‌ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۶۰۴). مرگ بهمن، در نسخه نویافته متفاوت با روایت فوق است. مطابق این نسخه، بهمن پس از انتخاب همای چهرزاد به ولایت‌عهدی، به جنگ با اژدها رفته، در جایی موسوم به درّه اژدها، پس از سه روز که سپاهیانش طعمه اژدها می‌شوند، خود در چهارمین روز به نبرد می‌رود؛ درحالی‌که آذربرزین (که در این نسخه نه پسر فرامرز که فرزند زال از دختر صور، مَلِک کشمیر است) از پشت، او را محافظت می‌کند. در این نبرد، تیغ بهمن بر اژدها کارگر نیست و برزین در حفاظت او تعلّل می‌کند. بهمن با خشم وی را «نامرد» خوانده، برزین می‌گوید که دلیل انفعالش ترس نیست؛ بلکه دستش [به‌خاطر خون پدر] به تیغ نمی‌رود. در همین حین، اژدها به دمی شاه را به زیر کشیده، او را می‌بلعد. وقتی برزین چنین می‌بیند، تیغ برکشیده، اژدها و بهمن را چهارپاره می‌کند:

چو برزین چنان دید شمشیر تیز — کشید و بر اژدر درآورد خیز
بغرّید چون رعدِ وقتِ بهار، — تن اَژدها کرد و بهمن، چهار

(فردوسی، ۱۰۴۲: ۴۴۰ب)

او این خون را به نام پدر و خویشانش طلب می‌کند:

به خونِ فرامرز و خویشان، دِلیر — بگفت: فگندم سرِ اردشیر

(همان‌جا)

آذربرزین پس از کین‌خواهی، با شادمانی راهی کشمیر می‌شود؛ در این بخش از داستان با عنوان «وفات یافتن زال و ختم داستان» زال که ۱۲۰۰ سال دارد؛ دل‌چرکین از ستمکاری بهمن با دودمانش، منتظر است تا صدای کوس آخرین کین را بشنود و آرام بگیرد:

چو آمد چنان شادمان، نزد زال — - دو ششصد گذشته مر او را ز سال-
مر آن داستان نزد دستان بگفت — جهان‌دیده چون داستان‌ها شنفت،
سجود خداوند جان‌آفرین، — بکرد و بمالید رخ بر زمین

هم آنجا سر خود نهاده به خاک فرستاد جان نزد دادار پاک
به شکرانه آنکه آن غیب‌دان به گیتی ورا داد چندان امان
که از تخم او شد یکی آشکار سر افگند از پور اسفندیار
که گر صد بمانی و گر صدهزار سرانجام باشد بدین ره، گذار
(همان‌جا)

پس از این ابیات در بیان کیفیت مرگ زال، در دخمه نهادن او به دست برزین و بازگشت برزین به سیستانِ ویران‌شده و آباد کردن سرزمین پدری روایت می‌شود؛ کاری که در *بهمن‌نامه*، بهمن خود پس از پشیمانی انجام می‌داد:

خوشا آن‌که گیتی چو دستان گذاشت گه رفتنش هم بدین‌سان گذاشت
چو دستان ز گیتی بدین‌سان گذشت یکش دخمه کردند بر پهن‌دشت
نهادندش آنجا به تعظیم و ساز بماندند تنهاش [و] گشتند باز
چو پردَخت برزین ز کار پدر سوی سیستان رفت با زیب و فر
خرابه همه باز کرد آبْدان، هَری کرد از خود، ری و همّدان
(همان‌جا)

درنهایت، سراینده ناشناس این ابیات، به سنت «فاصله‌گذاری» فردوسی، ابیاتی در بیان حکمت بیان کرده، بی‌اعتباری جهان را یادآوری می‌کند که حتی پس از عمری به درازای هزاره‌ها نیز به حاصلی جز فنا نخواهد داشت:

چنین است کار جهان ای پسر! بیارد یکی را، کند یک به در [...]
غم و شادمانی از او هردو هیچ چو باید نمودن از اینجا بسیچ [...]
(همان‌جا)

پس از ابیات مفصلی در این زمینه، و تصریح رستگاری فردوسی (هر آن‌کس که پندم به کار آورد[...]، به فردوس اعلاش باشد وطن/ به نزدیک فردوسی پاک‌تن)، این آمرزش را برای همه محبّان فردوسی طلب می‌کند ([...] محبّان فردوسی پاک‌بین/ خدایا بیامرزشان اجمعین). اگرچه یادکرد سوم‌شخص از فردوسی نشان می‌دهد که شاعر این منظومه کوتاه کسی جز فردوسی است، در ادامه، ابیاتی در مدح سلطان محمود غزنوی آورده، که عدم وجودش در دیگر نسخ، نشان می‌دهد جزءِ همین بخش الحاقی است. یعنی شاعر با مدح ممدوح نادیده، خود را در مقام شاعر اصلی قرار داده‌است.

در ادامه این جستار، به تحلیل داستان زال، و فرجام نویافته او، در تطبیق با یکی رویکرد پسایونگی پرداخته‌ایم.

۳- تحلیل شخصیت و فرجام زندگی دستان بر بنیاد نقد پسایونگی

چنان‌که گفته شد، نام اصلی زال، دستان به معنی زیرک، خردمند و فسونگر است. او در متون پهلوی، نه یگانه‌پسر سام که یکی از شش پسر اوست که به پادشاهی سکایان در نیمروز رسیده‌است: «یکی از ایشان [پسران سام] را نام دستان بود. از ایشان او را فرازتر داشت و پادشاهی سکایان و ناحیت نیمروز را بدو داد. کدخدایی ابرشهر را او شکوه بخشید» (دادگی، ۱۳۶۹: ۱۵۱).

سکاها، مردمانی جنگاور و مهاجر از تیره ایرانی بودند و دستان، نام اولین پادشاه نمادین این قوم بود؛ مشابه نقشی که فریدون برای ایرانیان داشت. بخشی از شباهت فریدون و زال محصول همین خویشکاری مشترک است: دو «شاه- نیا» که پزشک- افسونگرند. فریدون در *شاهنامه*، از سروش افسونگری آموخته‌است؛ در توطئه افگندن سنگی از کوه به پایین می‌اندازند. فریدون «به افسون»، سنگ برادران را «ببست و نجنبید، آن سنگ، بیش» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۹۱/۷۳/۱)؛ همچنین در زمان آزمودن پسرانش به‌شکل اژدهایی درمی‌آید که «همی از دهانْش آتش آمد برون» (همان: ۲۲۴/۱۰۳/۱). در منابع پهلوی و ترجمه‌های باواسطه این آثار نیز به‌عنوان پزشک و درمانگری که با افسون، بیماری، تب و مرگ را از تن مردمان دور می‌راند (*روایت پهلوی*، ۱۳۶۷: ۶۳ و ۸۰؛ *اوستا*، وندیداد: فرگرد۲۰/ بند۱-۴) و حتی به‌عنوان بنیان‌گذار طب از او یاد می‌شود (ابن‌بلخی، ۱۳۶۳: ۳۶). از همه مهم‌تر، هویت توتمی اوست که در تربیت توسط حمایت حیوان توتمی (گاو برمایه) و نام خانوادگی گاو در دودمانش تا ده پشت تبلور یافته‌است (دادگی، ۱۳۶۹: ۱۴۹).

دستان، جدا از مظهر خرد یا فرّ قدسی که در مورد کیخسرو و تطبیق با زروان که در مورد کیومرث بیشتر از وی صدق می‌کند، هم در نام و هم در خویشکاری از مظاهر قدرت جادوست. البته این نافی نقش الگویی پیر خرد در شخصیت وی نیست؛ خصوصاً در داستان‌های رستم که در مواردی به‌عنوان دستور و رایزن، قهرمان اصلی داستان را اندرز می‌دهد، تصاویر این کهن‌الگو در اشعار فردوسی در توصیف کنش‌های زال به‌کرّات دیده می‌شود، اما اصل هسته روایی اسطوره دستان، از ولادتش که محتوی شباهت به دیوان

(موی سپید و روی تیره) است و «دیوزاد» خوانده می‌شود (فردوسی، ۱۳۸۶: ۶۲۷/۲۵۵/۶) تا دیگر داستان‌هایی که نقش اصلی ایفا می‌کند، به‌علاوه داستان رستم و اسفندیار (که به‌ظاهر شخصیت فرعی است، اما نقشی بنیادین دارد که حذفش داستان را مختل می‌کند)، کارکرد یک مرد روحانی افسونگر است.

چنین شخصیتی نه یک جادوگر اهریمنی بلکه به تعبیر یونگ، یک «کهن‌الگوی شخصیت مانایی[1]» است: مانا اصطلاح رایج در انسان‌شناسی، برای نامیدن نیرویی فراطبیعی و فراگیر، جاری و نادیدنی است که جهان مادی را به عالم مینو مرتبط کرده، ماده اولیّه جادو را تشکیل داده، لازمه قدرت، احترام و آبرو به شمار می‌آید. ظهور شخصیت مانایی، به باور یونگ، تجسّم معنویات حاصل از آگاهی است و در نماد پیر خرد[2] شکل مادّی به خود گرفته‌است. انرژی مانا از طریق چهره‌های مانایی و موجودات توتمی (گیاه، ابزار یا جانور) که هم‌پایه یکدیگرند، طبیعت را به شیوه نامرئی تسخیر می‌کند و با نیرویی جادویی، موجب اتفاقاتی می‌شود که مبتنی بر انرژی نهفته در جسم آنهاست. داشتن مانا به معنی داشتن قدرت مؤثر بر دیگران است و شخصیت‌های مانایی از طریق این نیرو قدرت رهبری یافته، از طریق شخصیت مقدس توتم، وحدت یا همبستگی یک گروه اجتماعی را تعیّن می‌بخشند. چهره مانایی [از دیدگاه پسایونگی]، به‌جز پیرمرد حکیم، در انواع نمودها چون مادر دانا [با مظهر سوفیا]، جادوگر، پیامبر، مُغ، رهبر عاقل و زرتشت نیچه، در رؤیا و هنر تبلور می‌یابد. (Vide. Jung, 1939: 127, 274-310; Jacobi, 1999: 144, 202).

زال نیز از طریق فرهمندی متبلور در تقدس توتم خود، نگاهبانی از سرزمین سیستان را عهده‌دار است و به همین‌جهت، افول فرّه او و رستم (فرّه در اساطیر ایران تبلور ماناست) پس از کشتن اسفندیار، نابودی سیستان را نیز به‌دنبال دارد. سیمرغ (از نمادهای فرّه: همای سعادت) به‌عنوان یکی از مظاهر مانای نجات‌بخش، از البرز مقدس بر او نازل شده، دستان را به ناف جهان، مرز گیتی و مینو برده، پرورش می‌دهد تا تبدیل به یک «واسطه» شود. دستان، کاهن توتم قوم خود و بین توتم جمعی و مردمش یک واسطه ماناست؛ به همین جهت بسیاری از چاره‌اندیشی‌ها و درمانگری‌های *شاهنامه* به او بازبسته است و زمان بازگشت وی با خواب (الهامی غیبی: پیامی از ناخودآگاه: مشابه خواب گودرز در مورد

1. Manna-personality
2. the Old Wise Man

کیخسرو) به سام آگهی داده می‌شود (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۱/۱/ ۹۵-۹۹). ایزدتوتمی سیمرغ -که در عرفان اسلامی نمادپردازی خویشکاری الوهی‌اش را همچنان ادامه می‌دهد- بر جهان حماسه هبوط می‌کند و پرش، جزئی از وجود لاهوتی خود (جسم مانایی)، را به او می‌دهد تا در هنگام لازم، مثلاً هنگام درماندگی رستم در برابر اسفندیار، کاهن مانایی، پر را در مراسمی آیینی، بر آتش مظهر الهی بسوزاند و او را به‌سوی خویش بخواند. در اندرز سیمرغ، پر او صراحتاً و به‌کرّات مظهر فرّ وی (نیروی مانا) قلمداد شده‌است:

اَبا خویشتن بر یکی پرّ من — خجسته بود سایه فرّ من[...]
بر آتش برافگن یکی پرّ من — ببینی هم اندر زمان فرّ من
(همان:۱۳۶/۱۴۵/۱ و ۱۳۸)

دستان یک «شَمَن» است. در ساختار ابتدایی جوامع باستانی، شمن (واژه‌ای سیبریایی به معنی «دانا»)، فردی بوده که مدتی را به دور از آدمیان در میان وحوش سپری کرده بوده، در بازگشت به جامعه، نقش‌های رئیس قبیله، پیشگو و روحانی بزرگ را ایفا کرده، معمولاً در جریان یک مراسم آیینی، با اتصال به دنیای ارواح و نفوذ در ابعاد نامرئی جهان، عمل جادوگری، پیشگویی و شفا را انجام می‌داد (Vide. Singh, 2017; Hoppál, 2007).

صحنه فراخوانی سیمرغ، یک «تصویر کهن‌الگویی»[1] از یک مراسم باستانی شمنی است. او با رفتاری چنان یک شَمَن به پیشواز مرغِ بادستگاه می‌رود؛ سه هشیار (موبد) و سه آتشدانِ پُرآتش (عدد نمادین سه: مظهر کمال) را با خود به تیغِ یک بلندی (کوه: محل وحی و الهام) می‌برد؛ اندک پری از دیبا بیرون کشیده، می‌سوزاند؛ پاسی از شب می‌گذرد و سیمرغ پدیدار می‌شود؛ زال بدون همراهان، در مجمرها عود افروخته (استفاده از گیاهان دارویی/ خاص در مراسم: از رسوم شمنی)، در پیشگاه سیمرغ حاضر شده، در برابرش «نماز» می‌برد و با سیمای گریان بوی می‌افروزد:

ز مجمر یکی آتشی برفروخت — به بالای آن، پرّ لختی بسوخت [...]
بشد تیز با عود زال از فراز — ستودش فراوان و بردش نماز
به پیشش سه مجمر پر از بوی کرد — ز خونِ جگر، بر دو رخ جوی کرد
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۹۷/۵-۱۲۳۹/۸و۱۲۴۴-۵)

1. the archetypal image

همچون شاه- موبد کیانی که فرّه مظهر مشروعیتش را از ایزد مهر می‌گیرد (*اوستا*، مهریشت/ بندهای ۱۰۸-۱۱۱)، زال نیز این خویشکاری را از ایزد توتمی خود، سیمرغ، دریافت می‌کند. بخش اول نام سیمرغ در *اوستا*، مرغئو (= پرنده) و بخش دوم Saena، ساخت دیگری از «شاهین» (سائین) فارسی و Syena سنسکریت، به معنای عقاب، است که نمایانگر وجود ماهیت ایزدی برای شاهین/ عقاب در فرهنگ‌های هندوایرانی است: در *ریگ‌ودای* هندی (ماندالای ۴/ سرود ۲۷ :The Hymns of the Rig Veda, 1976)، روح خداوند بزرگ، به صورت شاهباز Syena تجسّم یافته‌است. این نام با بخش نخستین نام سیندخت [به معنی دخترِ عقاب: زن-کاهن و شاهدخت توتم شاهین] مطابق فرض شده‌است (پورداوود، ۲۵۳۶: ۵۷۵/۱). پس ازدواج دستان با رودابه [= رودآب: از مظاهر باروری]، با هدایت سیندخت، نیز رفتاری در راستای تبلور کیش توتمی اوست. در *اوستا* (فروردین‌یشت/ بند ۹۷) و متون پهلوی (*دینکرد*/ کتاب نهم، فصل ۲۴، بند ۱۷. Vide. DĒNKARD. 1911)، سئنه نام شخصیتی روحانی، از شاگردان زرتشت بود؛ نخستین کسی که با صد پیرو در این سرزمین ظهور کرد، صدسال زیست؛ همچنین نام کوهی در *اوستا* (زامیادیشت/ بند ۱۳؛ یسن ۱۰/ بند۱۱) است: کوهی که همچون درخت کیهانی (درخت بسیارتخمه: کنام سیمرغ در «رستم و اسفندیار» *شاهنامه* و *اوستا*: رام‌یشت/ بند ۷) خویشکاری واسطه بین زمین و آسمان را دارد. با توجه به معنی سئنه و اطلاقش به نام عابدی و یک کوه (عناصر جغرافیای قومی) و مادر رودابه (از مظاهر زایایی قوم)، و همچنین با توجه به جنبه غیرزرتشتی سیمرغ *شاهنامه* و کشته‌شدن جفت او توسط اسفندیار در هفت‌خان، می‌توان گفت که این پرنده اساطیری، توتم قومی باستانی و حامی پیشازرتشتی خاندان زال بوده است. این کیش توتمی می‌تواند در نسبت با عقاب، ریشه سکایی یا پارتی داشته باشد. تحلیل باستان‌شناختی مسیر مهاجرت سکاها نشان داده، در اشیای به‌دست‌آمده، در میان تصاویر جانوران، بیش از همه، تصویر گوزن [آهو/ غُرم] و عقاب تکرار می‌شود (نقل از مختاری، ۱۳۶۹: ۹۳) که هردو از نمادهای فرّه ایزدی و دارای کارکرد توتمی‌اند. همچنین بنا به مستندات مورّخین یونانی، می‌دانیم سکاها، مظاهر طبیعت را می‌پرستیدند؛ خدایانی چون Tabity-*vesta*، الهه آتش و جانوران که بزرگترین مراسم دینی را برایش برپا می‌داشتند (رایس، ۱۳۸۸: ۹۲) تصویر آتش افروختن در مجمر برای فراخوانی سیمرغ نیز می‌تواند با این سنت مرتبط باشد.

دستان همچنین مجهز به قوای شمنی (جادو، درمانگری و پیشگویی) است. در *شاهنامه*، در مواقعی که عادات حاکم بر قوای طبیعت خرق می‌شود، همیشه نام وی در میان است. البته این جادو، جادویِ سپید متعلق به نیروی فرّه و فروهرهای نیکان است و در تضاد با جادویِ سیاه اهریمنی. «تصاویر کهن‌الگویی» جادوی سپید زال در *شاهنامه* بسیار است؛ ازجمله چون سیاوش به‌سلامت از آتشِ تیز می‌گذرد (خرق عادت)، سودابه جادوی زال را علت این شگفتی برمی‌شمرد:

همه جادوی زال کرد اندرین نبود آتشِ تیز، با من به کین
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۳۱/۲۳۸/۲)

در جنگ رستم و اسفندیار نیز هنگامی‌که **رستم** و رخش با مرگ تار مویی فاصله داشتند، سیمرغ با مرهمی که از شیر و پر خود فراهم کرده بود، به چشم‌برهم زدنی زخم‌های کشنده آنها را ناپدید کرد؛ یک خرق عادت که اسفندیار چون رستم را سالم دید، در تصویری ناب، با تشبیه جادوی شگرف زال به دست‌یازیدن (تسلط) بر خورشید (حد اعلای هنر جادوگران باستانی این بود که خورشید را می‌پوشاندند)، بدان اقرار کرد:

شنیدم که دستان جادوپرست به هَنگام، یازد به خورشید دست
چو خشم آرد از جادوان بگذرد برابر نکردم پس این با خرد!
(همان: ۱۳۲۶/۴۰۶/۵-۱۳۲۷)

اسفندیار به هنگام مرگ نیز، نابودی خویش را نه از نیروی رستم و چوبه گز و پیکان، که از جادوی زال می‌داند:

به مردی مرا پور دستان نکشت نگه کن بدین گز که دارم به مشت! [...]
فسون‌ها و نیرنگ‌ها زال ساخت که آروند و بندِ جهان او شناخت
(همان:۴۱۶/۵-۴۱۷/۱۴۳۱-۱۴۳۳)

چوبه تیر را از خدنگ و نه گز می‌ساختند؛ تصویر اشاره اسفندیار به گز (در ابیات فوق)، تصویر چوبی با کارکرد جادوگرانه و ابزاری آشنا در یک آیین شمنی است. اصولاً ساختن تیر نیز، از تصویر برکندن آن از شاخه خاصی از درخت مقدس میانه دریا، تا پروردنش به آتش و رَز (جایگزین احتمالی هوم آیینی)، نه یک صنعت برای ساختن تیر که اجرای یک سنت مذهبی برای خلق یک ابزار مانایی بود. فردوسی نیز به‌صراحت زال را افسونگر می‌خواند:

فسونگر چو بر تیغ بالا رسید ز دیبا یکی پرّ بیرون کشید [...]
(همان: ۳۹۷/۵ /۱۲۳۹)

زال همچنین به دانشی مجهز است که پیشگویانه یا مرتبط با آینده یا برآیند دانش درونی است. در جنگ رستم و اسفندیار، سرنوشت شوم رستم و دودمان و سرزمینش را پس از کشتن اسفندیار پیش‌بینی می‌کند. در آزمون موبدان منوچهر نیز، در عین جوانی، به پرسش‌هایی درباره زمان و آینده پاسخ می‌دهد که حیرت انجمن و «زهازه گفتن» شهنشاهِ را در پی دارد. او این «دانش» (لفظی که در شاهنامه بعضاً به‌معنی دانستن/ دیدن آینده است) را از سیمرغ فراگرفته‌است:

چنان گشت زال از بس آموختن، تو گفتی ستاره‌ست از افروختن؛
به رای و به دانش به جایی رسید که چون خویشتن در جهان کس ندید
(همان:۱/۱۸۱/۲۶۲-۲۶۳)

منظر کهن‌الگویی، تلفیقی از روان‌شناسی و انسان‌شناسی است. از حیث انسان‌شناختی، شمن کسی است که در وضعیتی از آگاهی تغییریافته، به‌عنوان واسطه روحی[1] یا پزشک-جادوگر[2]، شفادهنده معنوی[3] یا پیامبر، به جهان روحانی وصل می‌شود (Hutton, 2011: vi-viii). الیاده، شمنیسم را قدرت پرورش تکنیکی باستانی برای دریافت الهامات دینی می‌داند (1964: 3-7). شمن از دید کهن‌الگویی، مظهری از توان یگانگی روان فرد با کیهان و رشد هشیارانه خودآگاهی در سطوح وسیع ناخودآگاه جمعی است. رشدی که از طریق یکی‌شدن فرد با مانا و رشد فرهمندانه روان حاصل می‌شود. در منابع روان‌شناختی، نمادهای حیوانی (در مورد زال نماد شاهین) کارکرد شناخت واقعیت ناخودآگاه جمعی را دارند و آیین‌های شفابخش، واقعیت درمانگر و توانایی‌های فراگیرانه شمن را نشان می‌دهند. در این دیدگاه، هسته شمنیزم، توانایی ارتباط مستقیم با روان درونی انسان و بازتاب آگاهی رشدیافته با ریاضت در ناخودآگاه جمعی است (vide. Sandner & Won 2002; Haule, 2010: 18-32).

بنابراین دستان، شمنِ ایزد سکایی-پارتی (ایرانی)، با مظهر عقاب، است که توسط این ایزد انتخاب و تربیت شده، پس از پرورش در ناف جهان، به میان پیروان بازگشته تا به‌عنوان یک شاه- موبد واسطه فیضان نیروی مقدس مانا باشد. مرگ او نیز در این روایت الحاقی در همین راستا قابل‌تحلیل است. این روایت، علاوه بر نویافته بودن، در قیاس با دیگر گزارش‌ها که تنها اشارتی کوتاهند، تنها یادکرد با جزئیات از کیفیت مرگ زال است؛ درضمن، با خویشکاری

1. Mediumship
2. witch doctors
3. spiritual healers

باستانی این شخصیت نیز همگرا بوده، بنا بر این بافت متجانس، نه روایتی ساختگی که برگرفته از روایت شفاهیِ درخورتأملی بایستی باشد. در این روایت، زال، با شنیدن خبر مرگ بهمن، بر زمین نماز می‌گذارد و به خواست خویش می‌میرد. در تحلیل کهن‌الگویی این روایت دو نکته مهم وجود دارد: مرگ اختیاری و مردن در حالت سجده (خمیده).

مردن با اختیار که عرفای مسلمان از آن به «موت ارادی» (درمقابل موت طبیعی) تعبیر کرده‌اند، یک آزمون عرفانی است که به روایت رساله مشهور *انسان کامل*، انسان با آن از مرتبه علم‌الیقین به عین‌الیقین می‌رسد، زیرا: «حجاب آدمیان جسم است. چون روح از جسم بیرون آمد، دیگر هیچ‌چیز حجاب او نمی‌شود» (نسفی، ۱۳۷۹: ۱۵۴). این نوع مرگ، خود تولد ثانی و از مظاهر کهن‌الگوی مرگ و ولادت مجدد و از نمادهای دست‌یابی به کمال معنوی است. در آزمون‌های شمنی نیز، مرگ ارادی، از مظاهر دست‌یافت به جاودانگی است. در آیین هندو و آیین بودایی، که از مظاهر کیش شمنی به شمار می‌رود، یک «یوگی» (فرد مراقبه‌کننده) با مرگ ارادی به سعادت و حالت نامشروط نیروانا و «جسم جدید» خود دست می‌یابد (vide. Eliade, 1964: 206-216). از منظر یونگ این مرگ مظهر کاملی از فردیت است؛ زیرا «یک انسان باید بمیرد، تا به خویشتن خود دست یابد» (Norton, 2000: 124). شکل مرگ او نیز در حالت سجده، نشان‌دهنده همین رضایت و خوشنودی است. یک واسطه الهی که مأموریتش تمام شده و در حالت شکرگفتن به جسم ابدی خود منتقل می‌شود. این نوعی تولد است؛ حالت خمیده زال در لحظه نمازبردن که موهوم حالت جنینی است، خود از نمادهای ولادت است. یکی از اشکال آشنای گورهای باستانی هندواروپایی، از جمله گورهای سکایی، گور خمره‌ای است که مردگان در آن، در خمره‌هایی با وضعیتی مشابه جنین در داخل رحم مادر دفن می‌شدند. بر مبنای یک اعتقاد باستانی، پس از مرگ نیز جسم باید به همان حالت ولادت به خاک سپرده شود؛ این نوع تدفین گویای تولدی نو در جهان دیگر است (نک. چایچی‌امیرخیز و سعیدی‌هرسینی، ۱۳۸۱).

مرگ زال نیز، بخشی از اسطوره یگانگی شمن با توتمش و جاودانگی اوست؛ البته نه با الگوی نامیرایی زروان که با الگوی مرگ ارادی شمن در کیش رازآیین خویش که متضمّن بازگشتش به جسم ابدی او، یعنی حلول در پیکر توتمی اوست؛ در چنین ولادت مجددی، زال با سیمرغ یگانه می‌شود.

۴- نتیجه‌گیری

انجام برخی شگردهای حکمت، طبابتی که بیشتر جادوست تا علم (ناپدید شدن زخم به محض مالیدن پر یا درمان آنی زخم‌های مرگبار)، ساختن ابزار غلبه بر دشمن رویین‌تن در قالب یک مراسم مذهبی، دانش خارق‌العاده نسبت به جهان و به‌ویژه افسون فرهمندانه (جادوی سپید)، مجموعاً ظرفیت ابعاد تازه‌ای از ظرفیت تحلیل اسطوره‌ای شخصیت الگویی دستان را نشان می‌دهد. او از حیث انسان‌شناختی، در قیاس با بافت بدوی جوامع باستانی، یک شمن است. تصاویر انجام مراسم شمنی در برابر سیمرغ، تصاویر غلبه وی بر عادات طبیعت، تصاویری ادبی از فرهمندی او و نقش واسطه‌وار در اتصال به مانا (فرّه)، و تصاویر کنایی در انتساب جادو به وی -در تعلیل خرق عادات- از زبان اشخاص داستان، جملگی دارای ارزش کهن‌الگویی‌اند و بر مبنای الگوهای شخصیت مانایی، پیر خرد، شمن درمانگر -جادوگر- پیشگوی قبیله، و خویشکاری فرزندخوانده جانور توتمی قابل‌تحلیل‌اند. در رویکرد یونگی، پیر خرد، الگویی مکمل برای الگوی فردیت بود؛ مشابه نقش زال برای رستم، اما از منظر پسایونگی، واسطه خدایِ متجلّی در نمادِ عقاب با اتصال به منبع لایزال نیروی او (فرّه)، باید تعادل را در جهان حفظ کند. اهمیت داستان زال، برای سیستان و رستم ازاین‌جهت نمودار می‌شود. او یک شمن است که باید بر قوای طبیعت تسلط پیدا کند و نقشی که به‌عنوان پیر خرد، برای فرزند پهلوانش، رستم، نگاهبان نظم جهان، ایفا می‌کند، در راستای خویشکاری‌ای است که به او واگذار شده‌است.

در ارزیابی پاسخ پرسش‌های تحقیق می‌توان گفت:

در قبال پرسش محتوایی اول، با توجه به اشاره *مجمل‌التواریخ به* ابیات مفقود *بهمن‌نامه* در اتفاق مرگ زال در عصر دارا و مرگ زال در روایت نویافته پس از بهمن، این روایت با روایت گمشده موجود در اشاره مذکور متفاوت بوده، محتملاً بر مبنای روایت شفاهی یا کتبی ناشناخته‌ای از منابع فرجام بهمن سروده شده، توسط کاتبی به شاهنامه فردوسی افزوده شده‌است.

در قبال پرسش محتوایی دوم، با توجه به اینکه مهم‌ترین مستند برای تطبیق زال با زروان مانایی اوست، وجود روایت مرگ یا قتل او در منابع، و ظرفیت بیشتر مستندات در مورد کیومرث برای تطبیق با زروان، این تحلیل تا حد زیادی از اعتبار ساقط می‌شود.

در قبال پرسش روشی اول، اگرچه تطبیق زال با کهن‌الگوی پیرخرد در نقدیونگی، همچنان معتبر است، با توجه به ظرفیت بیشتر این تطبیق در بخش‌های ثانوی خویشکاری زال برای

رستم، و عدم وجود کثرت در تصاویر این الگو در داستان، در نقد پسایونگی کهن‌الگویی که مبتنی بر کثرت تصاویر است، در نقش شمنی زال در نسبت با توتم وی (سیمرغ) دیده می‌شود.

در قبال پرسش روشی دوم، افزودن روایت جدید مرگ زال به پیکره متنی، دو تصویر کهن‌الگویی مهم به اسطوره زال می‌افزاید: مرگ ارادی و مردن به حالت نماز که قابل‌تأویل به بازسازی سمبولیک تصویر باستانی تدفین جنینی است و کهن‌الگوی مرگ و ولادت مجدد را تبدیل به علت غایی تحلیل کهن‌الگویی زال در نقد پسایونگی می‌کند که جایگزین اصالت الگوی یونگی پیرخرد می‌شود.

منابع

ابن‌اثیر، ع. ۱۳۴۹. *اخبار ایران از الکامل ابن‌اثیر*، ترجمه م. باستانی‌پاریزی. ج۱. تهران: دانشگاه.

ابن‌بلخی. ۱۳۶۳. *فارس‌نامه*، تصحیح گ. لسترنج و ر.ا. نیکلسن. تهران: دنیای کتاب.

اسماعیلی، ح. ۱۳۷۴. «داستان قوم شناسی زال». *تن پهلوان و روان خردمند*، به‌کوشش ش. مسکوب. تهران: طرح نو. ۱۷۷-۲۲۴.

ایرانشان‌بن‌ابی‌الخیر. ۱۳۷۰. *بهمن‌نامه*، تصحیح ر. عفیفی، تهران: علمی و فرهنگی.

بلعمی، ا. ۱۳۴۱. *تاریخ بلعمی*، تصحیح م. بهار. به کوشش: م. گنابادی. ج۱و۲. تهران: وزارت فرهنگ.

بیرونی، ا. ۱۳۵۲. *آثارالباقیه من القرون الخالیه*، ترجمه ا. داناسرشت. تهران: امیرکبیر.

پورداوود، ا. ۲۵۳۶. *یشت‌ها*، ج۱. تهران: دانشگاه.

تاریخ سیستان، ۱۳۱۴، تصحیح م. بهار. تهران: کلاله خاور.

ثعالبی، ا. ۱۳۶۸. *غرر اخبار ملوک فرس و سیرهم*، ترجمه م. فضایلی. تهران: قطره.

چایچی‌امیرخیز، ا. و سعیدی‌هرسینی، م. *۱۳۸۱. نگاهی به تدفین تابوتی در ایران باستان، تهران:* نشر سمیرا و موزه ملی ایران.

خواندمیر، غ. ۱۳۶۲. *تاریخ حبیب‌السیر*، تصحیح م. دبیرسیاقی. ج۱. تهران: خیام.

دادگی، ف. ۱۳۶۹. *بندهشن*، ترجمه م. بهار. تهران: توس.

دینوری، ا. ۱۳۶۴. *اَخبارُالطّوال*، ترجمه م. مهدوی‌دامغانی. تهران: نی.

رایس، ت. ۱۳۸۸. *سکاها*، ترجمه ر. بهزادی. تهران: طهوری.

روایت پهلوی، ۱۳۶۷. ترجمه م. میرفخرایی. تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

شهرستانی، ا. ۱۹۷۵. *الملل و النحل*، تحقیق: م. سیّدگیلانی. ج۱. بیروت: دارالمعرفت.

صدیقی، م. ۱۳۹۱. «سام/ سهراب و زال/ رستم: نبرد پدر و پسر». شعر پژوهی (*بوستان ادب*)، ۴ (۱): ۱۲۳-۱۴۸.

رحمدل، غ. ۱۳۸۵: «نگاهی دیگر به قصه زال و رودابه»، *کاوش‌نامه*، ۷(۱۳): ۱۱-۲۴.

طاهری، م. و آقاجانی، ح. و رضایی، ف. ۱۳۹۳. «بررسی کهن الگوی پیر فرزانه در داستان زال». *ادب-پژوهی*، ۸(۲۳): ۱۵۵-۱۷۹.

طبری، م. ۱۳۵۲. *تاریخ الرسل والملوک*، ترجمه ا. پاینده. ج۲. تهران: بنیاد فرهنگ.

طغیانی، ا. و هاشمی، س. و مختاری، خ. ۱۳۹۳. «نشانه شناسی تعلیم و تربیت در داستان زال و رودابه». *ادبیات تعلیمی*، ۶(۲۲): ۳۳-۶۳.

کردنوقابی، ر. و کرمی، ن. و نظری، ن. و دلفان‌بیرانوند، آ. ۱۳۹۱. «بررسی تطبیقی ویژگیهای رفتار خردمندانه در شخصیت زال بر اساس مدل سه بعدی خرد آردلت». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۱ (۲): ۱-۳۰.

فردوسی، ا. ۱۳۸۶. *شاهنامه*، تصحیح ج. خالقی‌مطلق. تهران: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فردوسی، ا. ۱۰۴۲. *شاهنامه*، نسخه کتابخانه برلین آلمان. شماره ۴۲۵۲.

قائمی، ف. ۱۳۹۱. «تحلیل اسطوره کیومرث در شاهنامه فردوسی و اساطیر ایران بر مبنای رویکرد نقد اسطوره‌شناختی». *جستارهای ادبی*، ۱۷۶ (۴۵): ۳۷-۶۴.

قبادی، ح. و هوشنگی، م. ۱۳۸۸. «نقد و بررسی روانکاوانه شخصیت زال از نگاه آلفرد آدلر». *نقد ادبی*، ۲(۷): ۹۱-۱۱۹.

مجمل‌التواریخ والقصص، ۱۳۱۸. *تصحیح م. بهار*. تهران: کلاله خاور.

محمدی، ا. ۱۳۸۴. «زروان؛ زال و شخصیت های میانه در حماسه فردوسی». *زبان و ادب پارسی*، (۲۳): ۱۰۸-۱۲۲.

مختاری، م. ۱۳۶۹. *اسطوه زال*، تهران: توس.

مسعودی، ا. ۱۳۴۹. *التنبیه و الاشراف*، ترجمه ا. پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مقدسی، م. ۱۳۷۴. *آفرینش و تاریخ*، ترجمه م. شفیعی‌کدکنی. تهران: آگه.

نسفی، ع. ۱۳۷۹. *کتاب‌الانسان‌الکامل*، تصحیح و ترجمه م. موله. تهران: طهوری.

یاحقّی، م. و براتی، م. ۱۳۸۶. «فرجام زال». *پیک نور*، ۵ (۳): ۳-۱۱.

Baumlin, J.S. & Baumlin, T.F. & Jensen, G.H. 2004. *Post Jungian Criticism: Theory and Practice*, State University of New York Press.

DĒNKARD. 1911. Ed. DM. Madan, Bombay: Ganpatrao Ramajirao Sindhe.

Eliade, M. 1964. *Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy*, Routledge & K. Paul.

Haule, J.R. 2010. *Jung in the 21st Century Volume Two: Synchronicity and Science*, London: Routledge.

Hillman, J. 1975. *Loose Ends: primary papers in archetypal psychology,* Dallas: Spring.

Hillman, J. 1999. *Emotion: A Comprehensive Phenomenology of Theories and Their Meanings for Therapy*, Psychology Press.

Hillman, J. 2007. *Mythical Figures: Uniform Edition of the Writings of James Hillman,* Vol. 1-6. spring.

Hoppál, M. 2007. "Is Shamanism a Folk Religion?". *Shamans and Traditions,Bibliotheca Shamanistica*, Vol.13. Budapest: Akadémiai Kiadó: 11–16.

Hutton, R. 2011. *Shamans: Siberian Spirituality and the Western Imagination*, London, England ; New York, New York : Hambledon Continuum.

Jacobi, J.S. 1999. *Psychology of C G Jung*, Psychology Press. Jung, C.G. 1939. *The Integration of the Personality,* Trans. S.M. Dell. New York: Farrar & Rinehart.

Norton, J. 2000. *Narcissus sous rature: male subjectivity in contemporary American poetry,* Bucknell University Press.

The Hymns of the Rig Veda. 1976. Trans. by R.T. Griffith, Orient Book Distributors.

Sandner, D.F. & Won, S.H. 2002. "The Sacred Heritage: The Influence of Shamanism on Analytical Psychology". *The San Francisco Jung Institute Library Journal,* 21(2): 23-42.

Samuels, A. 2005. *Jung and Post-Jungian***,** State University of New York Press: Routledge.

Singh, M. 2017. "The cultural evolution of shamanism". *Behavioral and Brain Sciences*, (194): 1-61.

Rowland, S. 2005. *Jung as a Writer*, New York: Routledge.

روش استناد به این مقاله:

قائمی، ف. ۱۴۰۰. « داستان گمشده مرگ زال و تحلیل اساطیری شخصیت و فرجام وی بر مبنای نقد پسایونگی ». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۲۳۹-۲۶۲. DOI:10.22124/naqd.2021.16690.2002

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.

DOI:10.22124/naqd.2021.17960.2109
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.24.4
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۲۹
صفحات ۲۶۳-۲۹۳

نقد و نظریه ادبی
سال ششم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۲

مقاله پژوهشی

نظریه «نوشتار زنانه» اِلِن سیکسو، از توهم تا واقعیت: آسیب‌شناسی دریافت نوشتار زنانه در برخی پژوهش‌های نظریِ فارسی

فرشید نوروزی روشناوند [1*]
محمد غفاری [2]

چکیده

با اوج‌گرفتن جنبش‌های فمینیستی در نیمه دوم سده بیستم، بسیاری از نظریه‌پردازان ادبیات به بررسی امکان و چگونگی زنانه‌نویسی پرداختند. یکی از آنان اِلِن سیکسو، متفکر فرانسوی، است که با طرح‌کردن نظریه «نوشتار زنانه» در جستار کلاسیک «خنده مدوسا» بحث‌های فراوانی در محافل فرهنگی غربی برانگیخت. در ایران نیز پژوهش‌گران بسیاری به موضوع نوشتار زنانه پرداخته و آن را از منظر ادبی و اخلاقی-اجتماعی واکاویده‌اند. بااین‌حال، به دلایلی، ازجمله نبود ترجمه کاملی از مقاله «خنده مدوسا»، در پژوهش‌های فارسی گاه خوانش‌هایی مغالطه‌آمیز، ایدئولوژیک، و نادقیق از نظریه سیکسو عرضه شده‌است. هدف جستار حاضر بررسی نقادانه یکی از پژوهش‌های فارسیِ پرخواننده در این زمینه، آسیب‌شناسیِ کلیشه‌های مطرح‌شده درباره نظریه نوشتار زنانه در آن‌گونه پژوهش‌ها، و ابهام‌زدایی از این نظریه در چارچوب فمینیسمِ پساساختارنگر و با استناد به جستار خود سیکسو است. پرسش پژوهش حاضر این است که نظریه نوشتار زنانه در پژوهش‌های نظریِ فارسی چگونه دریافت شده و آن دریافت‌ها تا چه اندازه دقیق و مستند بوده‌اند؟ در پاسخ به این پرسش، ابتدا درون‌مایه‌های اصلی جستار «خنده مدوسا» به‌اختصار شرح داده می‌شوند؛ سپس پژوهش‌های نظری فارسی با توجه به درون‌مایه‌های برشمرده بررسی و نقد می‌شوند. مقاله حاضر نشان می‌دهد که برخلاف تصورهای رایج در بعضی پژوهش‌های فارسی، نوشتار زنانه نه منحصر به آثار نویسندگان مؤنث است و نه اساساً نافی ارزش‌های اخلاقی و نهادهای اجتماعی مانند ازدواج، باردارشدن، و مادربودن.

واژگان کلیدی: نوشتار زنانه، فمینیسمِ پساساختارنگر، جنس، جنسیت، مادربودن.

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. (نویسنده مسئول) * f.nowrouzi@umz.ac.ir
۲. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اراک، ایران. m-ghaffary@araku.ac.ir

۱- مقدمه

اِلِن سیکسو[1] (زاده ۱۹۳۷) یکی از برجسته‌ترین و بحث‌انگیزترین متفکران فرانسه در عصر حاضر است. سیکسو، در مقام یکی از پیشگامان فمینیسمِ پساساختارنگر[2]، جایگاه والایی میان نویسندگان و نظریه‌پردازان ادبیات و علوم انسانی یافته‌است. یکی از مطرح‌ترین و جنجالی‌ترین نظریه‌های او نظریه «نوشتار زنانه»[3] است که سال‌ها محل بحث و تأمل ناقدان و نظریه‌پردازان ادبیات بوده. طرفه آنکه از بدو معرفی‌شدن این نظریه در جستار کلاسیک «خنده مدوسا»[4] (Cixous, 1976)، هم بسیاری از مخالفانِ فمینیسم از سیکسو انتقاد کرده‌اند و هم بسیاری از مدافعانِ فمینیسم. منتقدان نظریه سیکسو را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: گروه اول ارجاع سیکسو به اندام جنسی مؤنث در حکم الگویی برای نوشتار زنانه را مردود می‌دانند و معتقدند سیکسو با این نظریه آگاهانه قصد براندازی اخلاقیات و نهادهای قوام‌بخش جامعه را دارد (نک. طاهری، ۱۳۸۸)، و گروه دوم گمان می‌کنند نوشتار مورد نظر سیکسو، با اتکا به کلیشه‌های جنسیتیِ جوامع مردسالار مانند باردارشدن و مادربودن، درنهایت باعث ترویج دوباره و تقویت ساختارهای قدرت حاکم می‌شود (نک. Jones, 1981 و برادران، ۱۳۹۴).

زندگی سیکسو، در مقام زنی یهودی که کودکی، نوجوانی، و بخشی از جوانی‌اش را در الجزایر، یکی از مستعمره‌های مسلمان‌نشین فرانسه، سپری کرده، با مفهوم درحاشیه‌بودن عجین بوده‌است (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۳۹۷). بسامد زیاد مفهوم‌هایی چون دیگری[5]، اختگی[6]، ناخودآگاه، مرگ، سرکوب[7]، آزادی، و جز آن در آثار این متفکر بیانگر این است که ذهن او همواره در حال دادوستد با محیط ناساز بیرون بوده، و همین موجب علاقه‌مند شدن او به پژوهش درباره حاشیه‌نشینی و به‌حاشیه‌راندگان جامعه شده‌است. آثار سیکسو، در مقام فعال اجتماعی حقوق زنان و ناقد فمینیست ادبیات، نمونه بارز تلاش روشن‌فکرانه برای تردید در گفتمان‌های تبعیض‌آفرین، سلطه‌جو، و دیگری‌ستیزی مانند مردسالاری، استعمارگری، و سرمایه‌داری است.

1. Hélène Cixous
2. Poststructuralist Feminism
3. écriture féminine (feminine writing)
4 . The laugh of the Medusa
5. the Other
6. castration
7. repression

روایت سیکسو از فمینیسم متأثر از فضای حاکمیت‌ستیزانه[1] ایجادشده پس از جنبش‌های ضداستعمار دهه ۱۹۶۰ در کشورهایی مانند هندوستان و افریقای جنوبی و همچنین جنبش دانشجویی سال ۱۹۶۸ فرانسه علیه نظام سرمایه‌داری است. ازهمین‌رو سیکسو در آثارش مدام به دیگر گفتمان‌های برابری‌طلب معاصر ارجاع می‌دهد و جنبش زنان را در پیوند با نظریه پسااستعمار[2]، نومارکسیسم، و کوئیرپژوهی[3] تعریف می‌کند (نک. سیکسو، ۱۳۹۸).

شناسایی و دسته‌بندی عناصر نوشتار زنانه کار آسانی نیست، زیرا سیکسو عامدانه «خنده مدوسا» را طوری نگاشته که با مانیفست‌های معمول دنیای ادبیات، که غالباً فهرستی معین از هدف‌ها، ویژگی‌ها، و شگردهای نحله‌ای خاص عرضه می‌کنند، بسیار متفاوت است. به نظر می‌آید که اجتناب از تصریح، گریز از بازنمایی، تعین‌ناپذیری، و مقاومت در برابر ترجمه درحقیقت بخشی از راه‌کارهای آگاهانه این متفکر برای مرکزیت‌زدایی از «قضیب»[4] باشند، که طبعاً خوشایند بسیاری از منتقدان او نبوده‌است. منتقدانی که نظریه او را، به‌دلیل آنچه مهمل‌گویی و مغلق‌نویسی و نامنطقی‌بودن می‌خوانند (طاهری، ۱۳۸۸: ۱۰۱)، به‌لحاظ «علمی» و آکادمیک بی‌اعتبار می‌دانند. درواقع می‌توان گفت که «خنده مدوسا» خود نوشتاری زنانه است، و فرض مؤلف آن احتمالاً این است که خواننده آن می‌باید برای فهم آن تصورهای قالبی خود درباره متن‌های به‌اصطلاح «علمی»، آثار رئالیستی، و مانیفست‌های رایج ادبیات را کنار بگذارد، وگرنه در هزارتوی این متن گم می‌شود و شاید، مانند سایر منتقدان جنبش‌های پساساختارنگری و پسامدرنیسم، آسان‌ترین راه را انکار سیکسو و ایده نوشتار زنانه بپندارد.

این‌قبیل خوانش‌های «ایدئولوژیک» از آرای سیکسو، به‌ویژه خوانش‌هایی که برخی پژوهندگان ایرانی به‌دست داده‌اند (به‌ویژه طاهری، ۱۳۸۸)، ما را به نوشتن جستار حاضر برانگیخت. در سال‌های اخیر، مباحث مرتبط با جنبش زنان جایگاه ویژه‌ای در جامعه دانشگاهی کشورمان پیدا کرده‌است. نظریه نوشتار زنانه نیز، که بخشی از گفتمان فمینیسم است، از این قاعده مستثنا نبود؛ به‌همین‌دلیل چند مقاله و کتاب به‌طورخاص به این موضوع پرداخته‌است. بااین‌حال بیشتر آنها، خواه مؤید نظریه نوشتار زنانه باشند خواه منکر آن، دارای یک وجه مشترک‌اند: شرح یا نقد نظریه نوشتار زنانه نه بر مبنای آثار خود سیکسو و هم‌فکرانِ پساساختارنگرِ او، بلکه با استفاده از

1. anti-establishment
2. Postcolonial Theory
3. Queer Studies
4. the phallus

منبع‌های دست‌دوم یا دست‌چندم به قلم پژوهندگان و ناقدان دیگر (برای مثال نک. طاهری، ۱۳۸۸؛ فتوحی، ۱۳۹۱؛ نیک‌منش و برجی‌خانی، ۱۳۹۲؛ رضوی و صالحی‌نیا، ۱۳۹۴؛ قاسم‌زاده و علی‌اکبری، ۱۳۹۵؛ قربانپور و اشکبوس ویشکایی، ۱۳۹۵؛ و عاملی رضایی، ۱۳۹۸). ازآنجاکه جستار «خنده مدوسا»ی سیکسو، نخستین اثر او که مفهوم نوشتار زنانه را معرفی و تبیین می‌کند، هنوز کامل به فارسی ترجمه نشده‌است، آن دسته از محققان فارسی‌زبان که با زبان‌های اروپایی آشنا نیستند غالباً ناگزیر بوده‌اند که آرای او را از صافی آگاهی پژوهش‌گران دیگر ببینند، که گاه چندان عینی‌نگر و منصف نبوده‌اند. این نقیصه، به‌لحاظ پژوهشی و آکادمیک، طبعاً مانع بزرگی در راه شناخت دقیق این نظریه‌پرداز به‌شمار می‌آید. افزون‌براین به نظر می‌آید که نقد سیکسو در ایران گاهی با تعصب و گرایش‌های ایدئولوژیک درآمیخته باشد، به‌نحوی‌که بررسی ابعاد نظری، ارزش ادبی، و ویژگی‌های سبکی نوشتار زنانه در پژوهش‌هایی نظیر پژوهش مورد بررسی ما جای خود را به جدل‌هایی مغالطه‌آمیز علیه جنبش‌ها و نظریه‌های فمینیستی داده‌اند، و این بی‌گمان موجب گمراه‌شدن پژوهش‌گران دیگر می‌شود و بخشی از جامعه فارسی‌زبان را از شناخت صحیح نظریه نوشتار زنانه محروم می‌کند.

در یک دهه اخیر پژوهش درباره نوشتار زنانه در آثار نویسندگان فارسی‌زبان مدرن تا حدودی رواج یافته‌است و شماری از پژوهندگانْ نظریه نوشتار زنانه را در تحلیل و نقد رمان‌ها و سرگذشت‌نامه‌های فارسی به‌کار برده‌اند (ازجمله، نک. فتوحی، ۱۳۹۱؛ نیک‌منش و برجی‌خانی، ۱۳۹۲؛ رضوی و صالحی‌نیا، ۱۳۹۳ و ۱۳۹۴؛ سلیمی کوچی و شفیعی، ۱۳۹۳؛ قاسم‌زاده و علی‌اکبری، ۱۳۹۵؛ قربانپور و اشکبوس ویشکایی، ۱۳۹۵؛ دلبری و دیگران، ۱۳۹۶؛ و عاملی رضایی، ۱۳۹۸). بااین‌همه، به دلایلی که در جستار حاضر بحث شده‌است، یکی از پیامدهای برخی از این پژوهش‌ها تأیید ضمنی، بازتولید، و تقویت کلیشه‌های جنسیتی درباره هویت، زبان، و سبک ادبی زنان و عرضه انگاره[1]ای سطحی و گمراه‌کننده از نوشتار زنانه بوده‌است. برای نمونه، رمان‌های بررسی‌شده در بعضی از این جستارها فقط به این دلیل نمودار نوشتار زنانه در نظر گرفته شده‌اند که به قلم نویسندگان مؤنث نوشته شده‌اند یا به زندگی روزمره شخصیت‌های زن می‌پردازند (نک. فتوحی، ۱۳۹۱؛ نیک‌منش و برجی‌خانی، ۱۳۹۲؛ قاسم‌زاده و علی‌اکبری، ۱۳۹۵؛ قربانپور و اشکبوس ویشکایی، ۱۳۹۵؛ اسدی و دیگران، ۱۳۹۷؛ عاملی رضایی، ۱۳۹۸؛ کاشی‌زاده و دیگران، ۱۳۹۹). افزون‌برآن بسیاری از این پژوهش‌ها، هرچند موضوع و مسأله جالب‌توجهی دارند و بعضاً نکته‌های مفیدی نیز بیان کرده‌اند، همان‌طور که پیشتر ذکر

1. image

شد، با اتکا به منبع‌های دست‌چندم صورت گرفته‌اند. بدیهی است کـه ارزیـابی کیفیـت و میـزان کارآمدی پژوهش‌های مذکور از حوصله جستار حاضر بیرون است و اصولاً باید موضـوع پایان‌نامـه یا رساله‌ای جامع و مفصل در زمینه واکاوی دریافت نظریه‌های غربی ادبیات در زبـان فارسـی (در این مورد، نقد فمینیستی) و بررسی کلیشه‌های شکل‌گرفته دربـاره آنهـا در جامعـه پژوهش‌گـران ادبیات فارسی باشد.

براین‌اساس پرسش پژوهش حاضر این اسـت کـه نظریـه نوشـتار زنانـه در پژوهش‌هـای نظریِ فارسی چگونه دریافت شده و آن دریافت‌ها تا چه اندازه دقیـق و مسـتند بوده‌انـد. در پاسخ به این پرسش، جستار حاضر ابتدا درون‌مایه‌های اصلی نظریه نوشتار زنانـه سیکسـو را براساس جستار «خنده مدوسا»ی او به‌اختصار شرح می‌دهـد و، سـپس، بـه بررسـی نقادانـه پژوهش‌های نظریِ فارسیِ منتشرشده دربـاره ایـن نظریـه می‌پـردازد. پژوهش‌هـای فارسـی منتشرشده در این زمینه پرشمار و مفصل نیستند؛ به‌همین‌دلیل در بخش بحث و بررسی، بر یکی از آنها تمرکز می‌کنیم که صبغه انتقادی بیشتری دارد (یعنی طاهری، ۱۳۸۸) و، بـا عرضـه تحلیلی دقیق از آرای سیکسـو در جسـتار «خنـده مدوسـا»، کـه بیانیـه او در مقـام متفکـر فمینیستِ پساساختارنگر است، به انتقادهای واردشده به نظریه سیکسـو پاسـخی مسـتدل و مستند می‌دهیم. جستار موردنظر (طاهری، ۱۳۸۸) ازایـن‌جهـت انتخـاب شـده کـه اولاً جنبـه نظـری و انتقـادی دارد و نـه کـاربردی، ثانیـاً یکـی از قـدیمی‌ترین، پرمخاطـب‌ترین، و پرکاربردترین نوشته‌های فارسی در این حوزه بوده‌است[1]. درواقع، تا جایی که جسـت‌وجوی نویسندگان حاضر نشان می‌دهد، مقاله طـاهری، در کنـار کتـاب کـامران بـرادران (۱۳۹۴) و جستار بهزاد برکت (۱۳۹۶)، یگانه منبع نظریِ منتشرشده درباره نظریه نوشتار زنانه در زبـان فارسی به شـمار مـی‌رود. البتـه، فصـل «سـبک زنانـه» در کتـاب *سبک‌شناسـی: نظریـه‌ها، رویکردها، و روش‌ها* تألیف محمود فتوحی (۱۳۹۱) را نیز می‌توان یکـی دیگـر از آثـار نظـریِ فارسی درباره زنانه‌نویسی در شمار آورد، اما فصل مذکور نه اشاره‌ای بـه سیکسـو و نظریـه او کرده و نه رویکرد و روش مشخصی در توصیف نوشتار زنانه اتخاذ کرده‌اسـت. بحـث فتـوحی (۱۳۹۱) درواقع بازگویی مطالبی است که زبان‌شناسـان دربـاره زبـان زنـان مطـرح کرده‌انـد. نکته‌ای که در این‌نوع پژوهش‌ها مغفول مانده یا مفروض تلقی شده مسـأله تمـایز کـارکردی (و نه لزوماً ذاتی) زبـان روزمـره بـا زبـان آفـرینش متـون ادبـی اسـت. آنچـه زبان‌شناسـان ویژگی‌های زبان زنان انگاشته‌اند با استناد به کاربرد زبان در موقعیت‌هـای روزمـره (نـاادبی)

شناسایی و دسته‌بندی شده‌است، اما از قرار معلوم فرض پژوهندگانی چون فتوحی آن است که همان ویژگی‌ها بی هیچ تفاوتی در زبان آثار ادبی زنانه نیز وجود دارند. در بخش‌های بعدی جستار حاضر، به این موضوع بازخواهیم گشت.

بنا بر اطلاعات مندرج در وب‌گاه کتابخانه ملی ایران، در زبان فارسی یگانه کتاب نظری که به بحث نوشتار زنانه اختصاص یافته *نوشتار زنانه: بداهه‌گویی در مه* تألیف کامران برادران است. برادران، هرچند اصل نوشتار زنانه را به‌دلیل «مقاومت راهبردی دربرابر تعریف‌پذیری» می‌ستاید (۱۳۹۴: ۲۸) و آن را پژواک صدای عناصر دگرسان و حاشیه‌نشین می‌داند، به‌شدت به سیکسو می‌تازد و او را تلویحاً «احمق» می‌نامد (همان: ۲۹). به‌زعم برادران، تلاش سیکسو در «تبیین زنانگی به‌مثابه عنصری خودمحور و خودانگیز» چیزی جز خیال‌پردازی نیست و درنهایت، جز تحکیم ساختار قدرت نتیجه‌ای در پی نخواهد داشت همان: ۷۴)، زیرا «آن دسته از رویکردهای فمینیستی که بر طبل هویت زنانه می‌کوبند و از تثبیت زنانگی در جامعه حرف می‌زنند [...] اعتبارشان را از ساختار [ساحت] نمادین[1] [در نظریه ژاک لکان] می‌گیرند» همان: ۷۳).

ناگفته نماند که کتاب دیگری به نام *گفتمان زنانه: روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی* تألیف سیدعلی سراج (۱۳۹۴) در این حوزه به زبان فارسی در دست است، که البته با رویکردی زبان‌شناسانه و نه پساساختارنگرانه، به بررسی ویژگی‌های «زنانه» زبان رمان‌هایی چون *سووشون* اثر سیمین دانشور، *خانه ادریسی‌ها* اثر غزاله علیزاده، *پرنده من* اثر فریبا وفی، و *عادت می‌کنیم* اثر زویا پیرزاد پرداخته. نکته مهم این‌که در کتاب مذکور حتی اشاره‌ای به نام سیکسو و نوشتار زنانه مد نظر او نشده و مؤلف فقط آثاری را تحلیل کرده که هم نویسندگان و هم شخصیت‌های اصلی آنها زن بوده‌اند. بنابراین به دو دلیل پژوهش سراج در جستار حاضر بررسی نخواهد شد: نخست، همان‌گونه که از نام کتاب او («گفتمان زنانه») پیداست، آن پژوهش در زمره پژوهش‌های فمینیستیِ پساساختارنگر (به‌ویژه با رویکرد سیکسویی) جای نمی‌گیرد؛ و دوم، پژوهش سراج از نوع کاربردی است نه نظری، و بخش نظری ابتدای کتاب نیز بر معرفی نظریه‌های زبان‌شناسی و سبک‌شناسیِ گفتمان زنانه تمرکز کرده.

می‌توان گفت که معتبرترین و دقیق‌ترین پژوهشی که تا کنون به فارسی درباره نظریه نوشتار زنانه منتشر شده، جستار برکت (۱۳۹۶) به نام «زنانگیِ نوشتار: دیباچه‌ای بر روش‌شناسیِ

1. the Symbolic order

نسبت زبان و جنسیت» است. برکت با اتکا به تفاوت «جنس»[1] و «جنسیت»[2] در گفتمان فمینیسمِ پساساختارنگر ازجمله در آرای سیکسو، تحلیلی گفتمانی از مختصات زبان و نوشتار به‌دست می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که زبان پدیده‌ای سیال است و در روند گفتگو شکل می‌گیرد. برکت زبان را پدیده‌ای ناخنثی می‌داند و معتقد است که «زبان در ژرف‌ساخت و روساختْ نمایشِ اقتدار مردانه است، هرچند می‌توان این اقتدار را به چالش کشید» (۱۳۹۶: ۲۸). وی از قطعیت‌ناپذیری مفهوم نوشتار زنانه در نظریه سیکسو دفاع می‌کند، زیرا باور دارد که مصداق‌های زنانه و مردانه در زبان و نوشتار مدام در حال تغییر و جابه‌جایی‌اند (همان: ۲۷). نگارندگان مقاله حاضر در آسیب‌شناسیِ دریافت نظریه نوشتار زنانه در پژوهش‌های فارسی نگرشی مشابه با نگرش برکت اختیار کرده‌اند. البته، مسأله جستار برکت آسیب‌شناسی و نقد پژوهش‌های فارسی موجود نیست، در عوض، او بیشتر به هم‌سنجی نوشتار زنانه با یافته‌های علم زبان‌شناسی پرداخته‌است، اما ما بر نظریه سیکسو تمرکز می‌کنیم و ایده او را با تفصیل بیشتری شرح می‌دهیم.

به این ترتیب، هدف این پژوهش کیفی به‌دست‌دادن گزارشی دقیق از نظریه نوشتار زنانه با اتکا به آثار خود سیکسو و تبیین کژفهمی‌های صورت‌گرفته از آرای او در پژوهش‌های فارسیِ موردبحث است. اهمیت پژوهش حاضر آن است که با نگرشی سنجش‌گرانه و آسیب‌شناسانه یکی از کلیشه‌های نظریه و نقد ادبیات در ایران را واکاوی می‌کند و نشان می‌دهد که یکی از مهمترین مفهوم‌های نظریه فمینیستی ادبیات، یعنی نوشتار زنانه، چه سرنوشتی در پژوهش‌های فارسی‌زبانِ مورد اشاره پیدا کرده و گروهی از پژوهشگران ایرانی چقدر درباره آن دچار کژفهمی شده‌اند. جستار حاضر می‌تواند نقطه آغازی باشد برای شناخت درست و مستند نظریه سیکسو و تبیین دقیق آن برای پژوهشگران فارسی‌زبان، به‌ویژه کسانی که قادر نیستند از متن اصلی آثار نظریه‌پردازان غربی ادبیات استفاده کنند. افزون‌براین، این نوشته نمونه‌ای خواهد بود از مواجهه نقادانه و گفتگوی آکادمیک با نوشته‌های پژوهشی دیگر در حوزه نظریه ادبیات، به‌خصوص نوشته‌های پرخواننده و پرکاربردی که شاید اکنون در نظر بسیاری فارسی‌زبانان در این حیطه تا اندازه‌ای جنبه «کلاسیک» یافته باشند.

1. sex
2. gender

۲- الن سیکسو و جستار «خنده مدوسا»

بی‌گمان، سیکسو، دوشادوش لوس ایریگاره[1] و جولیا کریستوا[2]، مطرح‌ترین نظریه‌پرداز فمینیسمِ پساساختارنگر شناخته می‌شود. این جنبش ساخت‌گشایانه[3]، که به‌علت خاستگاه جغرافیایی و فرهنگی‌اش، مدت‌ها به «فمینیسمِ فرانسوی»[4] نیز شهره بود، با استفاده از روش تفکر و نظام مفهومی اندیشمندانی چون ژاک دریدا[5] و ژاک لکان، اصول بنیادی فمینیسم را بازتعریف کرد و برداشتی جدید از ارتباط زنانگی و نوشتار عرضه کرد. جستار «خنده مدوسا» نوشته سیکسو (Cixous, 1976) را شاید بتوان مهمترین اثر در این حوزه دانست، که چهل‌وشش سال پس از انتشارش همچنان محل بحث و بررسی ناقدان است. گفتمانِ پساساختارنگریْ ذات‌باوری[6] و نظامِ سلسله‌مراتبیِ[7] تقابل‌های دوجزئی[8] را به‌هیچ‌روی برنمی‌تابد و آن را مغالطه‌ای در خدمت قدرت می‌داند (تانگ، ۱۳۹۸: ۳۵۵). سیکسو نیز، در مقام فمینیستی پساساختارنگر، در وهله اول توجه خود را به تقابل‌های دوجزئیِ تاریخی «مرد / زن» و «خود / دیگری» معطوف می‌کند و در پی آن است که، به شیوه متفکران ساخت‌گشا، نهاد توجیه‌گر و تبعیض‌آمیز نظام گفتمانی و اجتماعیِ مردسالار را براندازد (همان: ۳۵۵-۳۵۹).

سیکسو، در «خنده مدوسا»، از زنان می‌خواهد که بدون ترس، شرم، یا احساس گناه، «بدن» خود را «بنویسند» و با الهام‌گرفتن از جسمیّت و سکسوالیته خود، که به‌زعم او قرن‌ها سرکوب شده‌است، روایت‌گری کنند. به بیان دیگر، سیکسو بدن زنان را منبع تکثر و چندصدایی می‌داند و معتقد است که موهبت‌هایی چون بارداری و مادرانگی می‌توانند نوعی ارتباط خاص با «دیگری» را تحقق بخشند که در نوشتار مابازایِ آن سیالیّت و بی‌کرانگی است (Cixous: 1976: 880). از دید سیکسو، مردانِ قلم‌به‌دست در نظام معناییِ قضیب‌محور[9] «همواره با جوهر سیاه می‌نویسند و اندیشه‌های خود را به‌دقت در قالبی جای می‌دهند که ساختاری با مرزهای معین و به‌شدت

1. Luce Irigaray
2. Julia Kristeva
3. Deconstructive
4 . French Feminism
5. Jacques Derrida
6. essentialism
7. hierarchical
8. binary oppositions
9. phallocentric

تحمیل‌شده دارد» (تانگ، ۱۳۹۸: ۳۵۸)، حال‌آنکه نوشتار زنانه مدنظر سیکسو نه سرکوبگر است و نه محدودیتی اعمال می‌کند: همان‌گونه که ناخودآگاه، در حکم سرچشمه امیال ما، محصور و محدود نیست، نوشتار زنانه نیز دائماً در حال صَیرورت[1] است و نمی‌توان آن را در چارچوب مشخصی گنجاند.

بنابراین طبق نظریه سیکسو، نوشتار زنانه، به‌دلیل نامتناهی‌بودن و تعین‌ناپذیری، مفهومی ایده‌آل و همواره در روند محقق«شدن» است. رامان سلدن و پیتر ویدوسون، خصیصه اصلی آرای سیکسو را «نفی نظریه» می‌دانند (۱۳۹۷: ۳۱۹) ، زیرا جستار او، هرچند از آن به «جستار» یا «مقاله» تعبیر می‌کنیم، ساختار و سبکی متفاوت با ساختار و سبک مانیفست‌های معمول ادبیات دارد و نمی‌توان آن را به قالب‌های متعارف نسبت داد. بااین‌حال، به نظر پژوهندگان حاضر، با خوانش دقیق، می‌توان درون‌مایه‌های اساسی زیر را در «خنده مدوسا» بازشناخت: ۱- بازتعریف مفهوم جنسیت؛ ۲- تأکید بر نقش ضمیر ناخودآگاه در نوشتار و شباهت آن با مفهوم زنانگی؛ ۳- برجسته‌سازیِ نقش دیگری و پیونددادن زنان و دیگر گروه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده؛ و ۴- بازتعریف مفهوم‌های به‌ظاهر بیولوژیکی چون بارداری و مادرانگی. در ادامه مقاله حاضر، در خلال آسیب‌شناسیِ دریافت نوشتار زنانه در پژوهش‌های فارسیِ مورداشاره، این درون‌مایه‌های اصلی نوشتار سیکسو را به‌تفصیل شرح خواهیم داد.

۳- نوشتار زنانه: «توهمی غیراخلاقی و غیرعلمی»

یکی از تندترین نقدها درباره نظریه نوشتار زنانه در زبان فارسی، بی‌گمان، نقد قدرت‌اله طاهری با عنوان «زبان و نوشتار زنانه؛ واقعیت یا توهم؟» (۱۳۸۸) است. طاهری نوشتار زنانه را با فمینیسم افراطی گره می‌زند و آن را تلاشی مخرب برای رسیدن به قدرت می‌داند. به‌طورکلی، انتقادهای مطرح‌شده در مقاله او را می‌توان ذیل دو عنوان اصلی قرار داد: ۱-نادرست‌بودن تأکید فمینیسم رادیکال و، به‌تبع آن، نظریه نوشتار زنانه بر جداسازی زنان و مردان؛ ۲- غیرعلمی، غیرواقعی، و مبهم‌بودن نوشتار زنانه. در بخش‌های بعدی جستار حاضر، پس از بررسی انتقادهای طاهری به نظریه نوشتار زنانه، برآنیم تا با اتکا به متن اصلی مقاله «خنده مدوسا» و پرهیز از

1. becoming

جانب‌داری‌های فروکاهنده[1] و دوگانه‌انگارانه[2] شرحی دست‌اول و بی‌واسطه و، تا جای ممکن، عینی‌نگرانه از این نظریه به‌دست بدهیم.

۳-۱- نوشتار زنانه، اخلاق، و نهادهای اجتماعی

طاهری ابتدا تأکید می‌کند که جنبش فمینیسم «در قضاوت کلی در دفاع از [حقوق و] جایگاه انسانی زنان [...] محق به نظر می‌رسید»، اما موج‌های دوم و سوم فمینیسم این جنبش را از اهداف مشروع خود منحرف کرد (۱۳۸۸: ۸۸). به عقیده طاهری، «انکار قواعد و اصول فرهنگ بشری» به‌علت مردسالارانه بودن، «درگیری مستقیم با نهادهای سیاسی و فرهنگی و به‌چالش‌کشیدن آنها و نیز افشای هرچه بیشتر و بی‌پرده «جنسیت زنانه»» از ویژگی‌های مخرب جنبش‌های طرف‌داری از حقوق زنان پس از جنگ جهانی دوم بوده‌اند (همان: ۸۸). آنچه به‌زعم طاهری وضع را بغرنج‌تر کرده ظهور گفتمان پسامدرنیسم در فضای فرهنگی، اجتماعی، و هنری جوامع غربی است، زیرا رادیکال‌بودن پسامدرنیسم زنان را به سمت انکار «نهادهای اجتماعی ازجمله خانواده و ازدواج» و «کسب استقلال در همه زمینه‌ها، حتی میل جنسی» سوق می‌دهد (همان: ۸۸-۸۹). در همین راستا، طاهری در چکیده مقاله خود از عبارت «زنان و نوشتار مستقل زنانه» استفاده می‌کند (همان: ۸۷)، و آن را وسیله‌ای در خدمت «شکل‌گیری و تداوم جامعه‌ای تک‌جنسیتی» می‌داند (همان: ۹۱).

همچنین در جای‌جای مقاله طاهری، نظریه‌های متفکران پساساختارنگر و پسامدرنیست مانند دریدا و لکان با لحنی گزنده و طعنه‌آمیز نقد و رد شده‌اند، زیرا به گفته طاهری آرای «ساخت‌شکنانه»ای ازاین‌دست با «به‌چالش‌کشیدن فرهنگ انسانی ازجمله ازدواج و نهاد خانواده» و «ترویج همجنس‌گراییِ زنانه» زمینه را برای به‌وجودآمدن «فرهنگ و نوشتاری کاملاً زنانه هموار می‌کنند» (همان: ۹۹). طاهری، بدون اقامه هیچ دلیل و برهانی، سیکسو و «فمنیست‌های [= فمینیست‌های] رادیکال و پسامدرن [= پساساختارنگر]» را متهم می‌کند که در پی «استقلال تمام‌عیار زنان حتی در روابط جنسی»اند و، ازهمین‌رو، فرآیند تولیدمثل را، که یکی از بنیان‌های حیات زیستی و اجتماعی نوع بشر است، مختل خواهند کرد (همان: ۹۹ و ۱۰۴). البته، طاهری یگانه منتقد ایرانی نیست که زنانه‌نویسی را مترادف با ضدیت با قراردادهای

1. reductive
2. binaristic

فرهنگی-اجتماعی می‌داند؛ سراج نیز معتقد است که یکی از ویژگی‌های گفتمان زنانه که در آثار داستانیِ نویسندگان زن مشهود است موضع‌گیری انتقادی آنان علیه توقع‌های اجتماعی و فرهنگی مانند «کار در خانه، پخت‌وپز، تربیت فرزندان»، و جز آن است (۱۳۹۴: ۱۸).

۳-۲- نوشتار زنانه، شفافیت، و مطابقت با گفتمان علم

طاهری معتقد است که برای راستی‌آزماییِ هر نظریه‌ای باید همواره دو اصل تعیین‌کننده را در نظر گرفت: «مطابقت آن با امور واقع» و «برخوردار بودن از دقت و استدلال علمی» (۱۳۸۸: ۹۴). او برمبنای این دو قاعده کلی و با ارجاع چندباره به یکی از برگردان‌های فارسی کتاب *شیادی‌های روشنفکران: سوءاستفاده فیلسوفان پسامدرن از علم*[1] نوشته آلن سوکال[2] و ژان بریکمون[3] آرای متفکران پسامدرن را «مهملاتی» می‌داند که «حتی خود صاحب‌نظران آن، فهم درستی از آنها ندارند» (همان: ۹۴). محض نمونه، طاهری، نظریه لکان درباره ارتباط زبان‌آموزیِ کودکان با وجود یا عدم قضیب را نامعقول و فاقد پشتوانه نظری محکم می‌پندارد. او، به همین ترتیب، آرای ایریگاره، یکی دیگر از اندیشمندان فمینیست پساساختارنگر فرانسوی، درباره تداخل علم و ساختارهای جنیستیِ قدرت را فاقد استدلال قوی می‌انگارد و با طرح‌کردن این پرسش که «مثلاً عامل جنسیت چه تأثیری در نظریه‌هایی مانند جاذبه زمینِ نیوتن و نسبیت انشتین [= آینشتاین[4]] دارد؟»، بر عینیت و بی‌طرفی علم و گفتمان آن تأکید می‌ورزد (همان: ۹۵-۹۶). طاهری این به‌اصطلاح نقیصه غیرعلمی بودن و غیرمنطقی بودن را به نظریه نوشتار زنانه نیز اطلاق می‌کند و مدعی است که «شواهد تجربی گذشته و حال تحولات زبانی نمی‌تواند مؤید آن باشد» (همان: ۱۰۱). او، علاوه‌براین، «پیچیده[گویی] و مغلق‌گویی» و «بهره‌گیری از استعارات و تمثیلات و تعبیرات خودساخته» را یکی دیگر از ضعف‌های نظریه‌پردازان نوشتار زنانه می‌داند که باعث خدشه‌دار شدن شفافیت علمی آن شده‌است (همان‌جا). منتقدان دیگری نیز ارتباط متفکران پساساختارنگر و نظریه نوشتار زنانه را مسأله‌ساز تلقی می‌کنند؛ برای مثال، لزلی رَبین معتقد است که وام‌گیری نظریه نوشتار زنانه، در حکم نظریه‌ای فمینیستی، از گفتمان‌های

1. *Intellectual Impostures: Postmodern Philosophers' Abuse of Science*
2. Alan Sokal
3. Jean Bricmont
4. Albert Einstein

«مردمحوری» مانند ساخت‌گشاییِ[1] دریدا و روان‌کاویِ لکان عملی مرتجعانه و متناقض است (Rabine, 1988: 20).

طاهری، سپس، با اشاره به رابطه ذهن و جنسِ[2] افراد به طرح این موضوع می‌پردازد که ذهن بشر اساساً سرشتی فراجنسی دارد و درنتیجه نمی‌توان درباره محصول‌های آن نظیر زبان، نوشتار، و جز آن وصف‌هایی چون «مردانه» و «زنانه» به‌کار بُرد. بسیاری دیگر از منتقدان سیکسو نیز نظریه نوشتار زنانه را از نظر ساختار مبهم و، به همین دلیل، مردود تلقی کرده‌اند؛ برای نمونه، به‌زعم آن رازالیند جونز، یکی از ایرادهای نظریه نوشتار زنانه نامنسجم بودن مبانی فکری آن است و تأکید بیش از حد سیکسو بر خصوصیت‌های جسمانی زنان او را به‌سمت نگرشی ساده‌انگارانه، فروکاهنده، و آرمانی از بدن زنان و نوشتار زنانه سوق داده (Jones, 1981: 258-260).

۴- بررسی نقادانه جستار طاهری و پاسخ به انتقادهای او

طاهری بحث خود را با این نکته آغاز می‌کند: «عمده نظریه‌هایی که در حوزه علوم انسانی به‌ویژه در دو-سه قرن اخیر مطرح شده‌اند در بسترهای ایدئولوژیک شکل گرفته‌اند و تا زمانی که منتقد فاصله روانی [...] از آنها نگرفته باشد، نمی‌تواند نقاط قوت و ضعفشان را دریابد» (۱۳۸۸: ۹۰)؛ اما جالب اینجاست که طاهری خود به این اصل عمل نکرده و برخورد ایدئولوژیک و متعصبانه بدون حفظ «فاصله روانی» با موضوع نقد ایرادی است که دقیقاً به مقاله خود او وارد می‌آید. گذشته از این، گزاره‌های مبهم یا نادقیق در نوشته طاهری کم نیستند؛ برای نمونه، او می‌نویسد: «استعداد زبانی و نشانه‌های آن محصول ذهن آدمی است» (همان: ۹۰)، ولی هیچگاه توضیح نمی‌دهد که چطور، به چه معنا، یا براساس کدام چارچوب نظری.

به گمان طاهری، تعریف فردینان دو سوسور[3] از زبان «می‌تواند استدلالی محکم علیه استدلال‌های فمینیست‌های پسامدرن [= پساساختارنگر] و رادیکال باشد» (همان: ۹۱). اما آیا تعریف سوسور استدلالی محکم است یا فرضیه‌ای دیگر در میان فرضیه‌های عرضه‌شده

1. Deconstruction
2 . sex
3. Ferdinand de Saussure

درباره ماهیت زبان؟ چرا نظریه سوسورِ ساختارنگر[1] متقن و مستدل است، اما نظریه‌های متفکرانِ پساساختارنگرْ سُست و بی‌منطق؟ آیا سخن طاهری بدین معناست که این نظریه‌ها با یکدیگر تفاوت ماهوی دارند؟ شرح طاهری از همان نظریه سوسور هم نه فقط ساده‌اندیشانه است، بلکه دقیق نیست. برای اثبات این سخن ذکر این نکته کفایت می‌کند که او دو مفهوم متفاوت «تصادفی‌بودن[2] نشانه» زبانی و «قراردادی‌بودن[3] نشانه» را با هم خَلط کرده و صفت «قراردادی» را نه در برابر واژه انگلیسی «conventional» بلکه در برابر واژه «arbitrary» (به‌معنای «تصادفی») به‌کار برده‌است (همان: ۹۲). در ضمن برخلاف ادعای طاهری که «سوسور درباره نوع و کیفیت «قراردادی»[...] بودن نشانه‌های زبانی به‌صراحت سخن نگفته» (همان: ۹۲)، در چند موضع از کتاب سوسور صریحاً به این مبحث پرداخته شده‌است (vide. de Saussure, 1964: 9-10, 69, 71). بنابر ادعای طاهری، «نشانه زبانی در تعاملات روزمره بنا به نیاز اهل آن ساخته می‌شود و چون اهل زبان را فقط مردان تشکیل نمی‌دهند و هردو جنس سهمی بیش‌وکم مساوی در تعاملات و ارتباطات عمومی و خصوصی دارند، ناخواسته و ناآگاهانه در حال اختیار نشانه‌های زبان و رشد [دادن] و غنی‌کردن آنها هستند» (۱۳۸۸: ۹۳). طاهری اینجا گویا سخنان خود در مقدمه مقاله درباره تاریخچه فمینیسم را فراموش کرده و به این نکته توجه نکرده که از سده هجدهم تا امروز تمام بحث فمینیست‌ها، خواه معتدل خواه تندرو، همین نابرابری سهم زنان و مردان در تعامل‌های اجتماعی است، که طبعاً در کاربرد زبان در زندگی روزمره نیز تجلی می‌یابد. چگونه ممکن است به همین سادگی اظهار کنیم که زنان و مردان سهم برابری در تعامل‌های اجتماعی و ارتباط‌های عمومی و خصوصی دارند و سپس، بر مبنای چنین مدعایی نظریه نوشتار زنانه را کاملاً و آشکارا مردود اعلام کنیم؟

بارزترین کژخوانی طاهری این است که «زبان ادبیات» یا زبان آفرینش ادبی را با «زبان روزمره» خلط کرده، زیرا نتیجه اصلی مقاله او این است که براساس یافته‌های علم زبان‌شناسی، «با قصد و نیت مشخص، نه می‌توان زبانی را خلق کرد و نه می‌توان آن را تغییر داد» و بنابراین، نظریه نوشتار زنانه از بُن «غیرعقلایی» و «باطل و ناممکن است» (همان: ۹۱). البته، منظور سیکسو و سایر فمینیست‌های پساساختارنگر این نیست که در زبان

1. Structuralist
2. arbitrariness
3. conventionality

روزمره انقلاب کنیم، بلکه تأکید ایشان در وهله نخست انقلاب در زبان آفرینش آثار ادبی است. در زبان روزمره، شاید انقلاب عملاً ممکن و کارساز نباشد، اما نوشتن شعر و داستان و نمایشنامه اتفاقاً همواره مبتنی بر کاربردهای بدیع، خلاقانه، و هنجارگریزانه[1] از زبان بوده‌است، به‌نحوی که زبان ادبیات از حیث کارکرد نقطه مقابل زبان عادی یا معیار انگاشته می‌شود و بنا نیست به واقعیتی بیرونی و ملموس فراسوی خود در جهان معاصر اشاره کند (برای نمونه، vide. Leech, 1991: 42-52). این از بدیهی‌ترین اصول بلاغت، فلسفه ادبیات، نقد ادبیات، سبک‌شناسی، و همان علم زبان‌شناسی است که طاهری مدام به آن استناد کرده. اگر پژوهشگران و منتقدانْ آثار خود سیکسو، کریستوا، و ایریگاره را (ترجیحاً به زبان اصلی) مطالعه کنند، مشاهده خواهند کرد که نمونه‌هایی که این متفکران آورده‌اند غالباً از آثار ادبی آوان‌گارد[2]ند و مخصوصاً «شعر» را بستر مناسبی برای تحقق نوشتار زنانه برشمرده‌اند (vide. Cixous, 1976: 879). طاهری در پایان جستار خود، بدون‌اینکه به کژفهمی خود واقف شده باشد، همان سخن فمینسیت‌های پساساختارنگر را در قالب پرسشی بلاغی بازگو و تأیید می‌کند: «آیا مقبول نیست که به‌جای زبان زنانه از «سبک نوشتاری زنانه»، آن هم تنها در نوشتارهای ادبی استفاده کنیم؟» (۱۳۸۸: ۱۰۲). سپس، در همان بخش، بحثی را مطرح می‌کند که با ادعای پیشین او تا حدی تناقض دارد، زیرا با استناد به پژوهش‌های زبان-جامعه‌شناسان[3] به تمایز زبان زنان و مردان اذعان می‌کند (همان: ۱۰۲-۱۰۳). اگر طاهری از آغاز به این نکته ساده واقف شده بود، احتمالاً چندین صفحه درباره ماهیت زبان (طبیعی یا روزمره) از دیدگاه زبان‌شناسی نمی‌نوشت و حتی کلاً پرسش و فرضیه پژوهش او هیچگاه شکل نمی‌گرفتند.

طاهری، خاستگاه فلسفی نظریه نوشتار زنانه (فلسفه اروپایی[4] در نیمه دوم سده بیستم و اوایل سده بیست‌ویکم) و زمینه اجتماعی-سیاسی آن (جنبش‌های اجتماعی-سیاسی اواسط سده بیستم به بعد) را نادیده گرفته و به مفهوم‌های ایدئولوژی، قدرت، گفتمان، و کردارهای گفتمانی[5] و نقش آنها، چه در زندگی روزمره و چه در آفرینش هنری و نظریه‌پردازی فلسفی، اصلاً توجه نکرده‌است. با معیارهای علم زبان‌شناسی -آن هم صرفاً زبان‌شناسیِ

1. deviative
2. avant-garde
3. sociolinguists
4. Continental philosophy
5. discursive practices

ساختارنگر و نه زبان‌شناسیِ نقش‌نگر[1] یا شناختی[2]- نمی‌توان تفکر پساساختارنگرانه را به‌آسانی نقد و انکار کرد. بدیهی است که امثال سیکسو و دریدا هرگز ادعای اقامه استدلال‌های زبان‌شناختی نکرده‌اند و این متفکران را اصولاً در زمره زبان‌شناسان قرار نمی‌دهند. از آن گذشته، از لحاظ نظری، اثبات تجربه‌باورانه[3] نقش «قانون پدر»[4] در ورود کودک به ساحت نمادین در نظریه لکان همان‌قدر ناممکن است که اثبات ناجنسی‌بودن یادگیری زبان، که طاهری آن را ممکن پنداشته (همان: ۹۴). هردوی اینها «فرضیه»اند و ممکن است با ظهور و استقرار فرضیه‌های جدید در دهه‌های بعدی از اعتبار و مرکزیت ساقط شوند، همان‌گونه که در دنیای علم نیز، که طاهری اصول و قوانین آن را ثابت و ابدی می‌انگارد، در طول تاریخ بارها پیش آمده‌است که نظریه‌ای (مانند «فیزیک مکانیک» آیزاک نیوتن[5]) جای خود را به نظریه‌ای دیگر (مانند «نظریه نسبیت» آلبرت آینشتاین یا «نظریه کوانتوم» ماکس پلانک[6]) بدهد.

رویکرد فروکاهنده طاهری، دچار علم‌زدگیِ[7] مفرط است. او، برای‌مثال، نظریه لکان را فاقد استدلال علمی برمی‌شمارد. به نظر می‌رسد که از دید طاهری، معرفت فقط به چیزی اطلاق بشود که در دنیای واقعیت عینیِ بیرونیْ مشاهده‌پذیر و تجربه‌پذیر باشد. او به این نکته واقف نیست که منطق فلسفه اروپایی با منطق علمیِ اثبات‌باورانه[8] و تجربه‌باورانه فرق فارقی دارد -نکته‌ای که متفکران اروپایی خود به آن اذعان دارند- (نک. کریچلی، ۱۳۹۸ و غفاری، ۱۳۹۶). تلقی طاهری از «رئالیسم» بسیار ابتدایی و خام است، زیرا صدقِ واقعیت را فقط در چارچوب نظریه کلاسیک و تقریباً منسوخ «مطابقتِ» محتوای گزاره با واقعیت بیرونیِ عینی[9] می‌فهمد. درمجموع می‌توان گفت که او نظریه ادبیات یا فلسفه را با علم خلط کرده‌است، زیرا می‌نویسد: «در دنیای علم، با حاکمیت بلامنازع «عقل» روبه‌رو هستیم و از دانشمند این عرصه همواره دلیل و برهان طلب می‌شود و در صورتی که نتواند با استدلال

1. functionalist
2. cognitive
3. empiricist
4. the Law of the Father
5. Isaac Newton
6. Max Planck
7. scientism
8. positivistic
9. correspondence theory of truth

قوی درستی و مطابقت نظریه خود را با واقعیت‌های ملموس ثابت کند، سخن او مقبول واقع نمی‌شود» و، به‌زعم او، این مستدل‌نبودن و مطابق‌نبودن با واقعیت بیرونی مشکلی است که نظریه نوشتار زنانه، مانند سایر نظریه‌های پساساختارنگرانه و پسامدرنیستی، به آن دچار است (۱۳۸۸: ۹۷). طاهری تصریح نمی‌کند که این مدعا بر کدام نظریه در فلسفه علم استوار است. تناقض مدعاهای «اثبات‌نشده» او آنجاست که از «اثبات‌شدن» نظریه مارتین هایدگر[1] درباره سرشت زبان سخن می‌گوید (همان: ۹۸). طاهری توضیح نمی‌دهد که چطور «نظریه» هایدگر درباره زبان به‌منزله خانه هستی اثبات‌پذیر است اما نظریه لکان درباره ساحت نمادین، نه. او لکان و دریدا را «مبانی نااستواری» برای سخن‌گفتن درباره زبان می‌انگارد، اما بدون اینکه به آثار خود ایشان ارجاع بدهد و آراشان را دقیق و منصفانه تحلیل و بررسی کند. طاهری در پس این نظریه‌ها به دنبال «واقعیت و حقیقت علمی» است، و از آنجا که آن نظریه‌ها، به گمان او، چنین محتوایی ندارند، پس «فاقد پشتوانه نظری قوی»، ناسازگار با «شواهد تجربی گذشته و حال»، نامفهوم، مغلق، فریبنده، «مهمل»، و بی‌ارزش‌اند، صرفاً ممکن است خوانندگان ناشی را مرعوب کنند، و هیچ کمکی به پیش‌رفت علم نمی‌کنند (همان: ۹۴ و ۱۰۱). به این ترتیب، با معیار طاهری، قاعدتاً حدود نود درصد تاریخ فلسفه غرب و شرق را، از فیلسوفان پیشاسقراطی تا دوره معاصر، باید دور ریخت زیرا، از دیدگاه او، هیچ کمکی به پیش‌رفت «علم» بشر نکرده‌اند. در بخش‌های بعدی جستار حاضر، به این موضوع باز خواهیم گشت.

۴-۱- نوشتار زنانه و دیگری: به‌رسمیت‌شناختن یا انکار؟

حتی با نگاهی گذرا به جستار «خنده مدوسا»ی سیکسو، درمی‌یابیم که نظریه نوشتار زنانه به‌هیچ‌رو استقلال جنسی یا هم‌جنس‌خواهیِ زنانه را تبلیغ نمی‌کند، به ازدواج و نهاد خانواده و عمل تولیدمثل نگرش منفی یا مثبتی ابراز نمی‌کند، و بیان تجربه‌ها، احساس‌ها، و جهان‌بینی زنان را یگانه رکن اساسی نوشتار نمی‌داند. مراجعه‌نکردن یا دست‌رسی‌نداشتن به این جستار و آثار دیگر سیکسو به خوانش‌هایی مغالطه‌آمیز و سطحی از آرای این متفکر منجر شده‌است. یکی از واژه‌های پربسامد در «خنده مدوسا» واژه «دیگری»[2] است که بالغ بر چهل بار به‌کار رفته‌است، آن هم به معنای تخصصی این کلمه در فلسفه، روان‌کاوی،

1. Martin Heidegger
2 . l'autrui / the other

نظریه پسااستعمار، تفکر فمینیستی، کوئیرپژوهی، و معلولیت‌پژوهی[1]. از این منظر، دیگری سوژه‌ای است در برابر خود، و هویت خود فقط در تقابل با هویت متفاوت دیگری است که معنا می‌یابد. البته سیکسو نیز، مانند سایر متفکران، عاری از خطا و بری از جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک نیست. او نیز گاه با بیانی تند و گزنده به ورطه ذات‌باوری و بازتولید پیش‌فرض‌های گفتمان‌های مردسالارانه و سلطه‌جو فرومی‌افتد. تأکید اغراق‌آمیز او بر تفاوت التذاذ جنسی مردان با التذاذ جنسی زنان، که آن را حاصل تفاوت زیستی (= بیولوژیک) و ساختاری اندام جنسی مردانه و زنانه می‌پندارد (Cixous, 1976: 889)، نمونه بارزی از برداشت‌های ذات‌باورانه و دوگانه‌انگارانه اوست. بااین‌همه، صرف‌نظر از این موارد اندک، «خنده مدوسا» را می‌توان متنی در ستایش دیگری و به‌حاشیه‌راندگان تلقی کرد، زیرا سیکسو در این متن بارها و بارها بین زنان، اعضای طبقه کارگر، قربانیان استعمارگری و تبعیض نژادی، حیوان‌ها، و دگرباشان جنسی[2] همانندی می‌بیند و نوشتار زنانه را نه منحصراً مختص زنان، بلکه رسانه تمام هویت‌هایی می‌داند که، خواه مذکر و خواه مؤنث، در ساختار قدرت حاکم به حاشیه رانده شده‌اند. به‌عبارت‌دیگر، نوشتار زنانه مؤید دیگری است، نه نافی آن: «نوشتار زنانه در برابر تمام تلقی‌های سیاه‌وسفید از حقیقت می‌ایستد [...]؛ به هیچ مختصات فرهنگی و جنسیتی خاصی تن نداده، فراتر از مرزها پیش می‌رود و همین امر سبب می‌شود رهایی‌بخش و نوید چیزی دیگر باشد» (برادران، ۱۳۹۴: ۱۳). درنتیجه اطلاق صفت‌هایی چون «مردستیزی»[3]، «مردبیزاری»[4]، «تبعیض جنسیِ معکوس»[5]، و «ضداخلاق» «ضداخلاق» به سیکسو و نظریه او درباره نوشتار چیزی جز فرافکنی و مصادره‌به‌مطلوب نخواهد بود.

درک تفاوت «جنس» و «جنسیت» یکی دیگر از مقدمات درک آثار فمینیست‌های پساساختارنگری چون سیکسو است، که طاهری (۱۳۸۸) و بسیاری از پژوهندگان دیگر، چنانکه باید، به آن توجه نکرده‌اند. «جنس» هر فرد با اندام جنسی او معین می‌شود (Jackson, 1998: 131). البته، اکنون، با پژوهش‌ها و روشن‌گری‌های فرهنگی-اجتماعی صورت‌گرفته، دیگر مفهوم جنس به تقابل دوجزئی مذکر و مؤنث محدود نمی‌شود و

1. disability studies
2. the LGBT community
3. female chauvinism
4. misandry
5. reverse sexism

برای‌مثال، اکنون هویت و حقوق افراد تراجنسی/ تراجنسیتی[1] در بسیاری از جوامع غربی و حتی شرقی، ازجمله ایران، تا حد زیادی به رسمیت شناخته شده‌است. درمقابل «جنسیت» برساخته ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های غالب جامعه یا فرهنگ است (Ibid: 131)، یعنی جنسیت افراد با تلاقی مفروضات و قراردادهای فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی ایجاد می‌شود، سیال و متغیر است و با چرخش‌های گفتمانی و ایدئولوژیک ممکن است بازتعریف شود. به سخن دیگر «زنانگی» و «مردانگی»، به‌منزله نمودهای جنسیت اشخاص، مفهوم‌هایی ثابت و جهان‌شمول نیستند و آنچه، برای‌مثال، در دوران سلطنت قاجار مردانه محسوب می‌شد شاید در عصر حاضر واجد چنین خصوصیتی نباشد. درواقع برآیند نیازها و توقع‌های جامعه است که تصورهای ما درباره مردانگی و زنانگی را شکل می‌دهد. درنتیجه حتی در عصر حاضر هم زنانگی و مردانگی در اروپا یا امریکا لزوماً با زنانگی و مردانگی در ایران یا ژاپن یکسان نیست. برکت، این نکته را به این صورت شرح می‌دهد: «گفتمان جنسی پیوستار[2]ی است که مذکر/ مؤنث در مسیر آن حرکت می‌کند و درنتیجه می‌توان مذکرتر یا مؤنث‌تر بود»، و این بدان معناست که «جنسیت ویژگی هویتی است و مانند همه ویژگی‌های هویتی دیگر دستخوش تغییر است» (۱۳۹۶: ۲۵). شاید مختصرترین و مشهورترین تعریف درباره تفاوت جنس و جنسیت را سیمون دو بووار[3] به‌دست داده باشد: «زن‌ها زن به دنیا نمی‌آیند، بلکه زن می‌شوند» (de Beauvoir, 1956: 273).

در زبان انگلیسی به این تفاوت با صفت‌های "female" / "male" و "masculine" / "feminine" اشاره می‌شود. دسته نخست به معنای «مذکر»/ «مؤنث» یا «نرینه»/ «مادینه» و ناظر به تفاوت‌های جنسی و جسمانی و زیستی است؛ دسته دوم، که در فارسی می‌توان از آن به «مردانه»/ «زنانه» تعبیر کرد، به جنسیت متمایز، رفتار، و هویت اجتماعی افراد دلالت می‌کند. پس آنچه سیکسو «نوشتار زنانه» می‌نامد به‌هیچ‌وجه به زنان یا جنس مؤنث منحصر نمی‌شود. دقیقاً به همین دلیل است که سیکسو عامدانه و هشیارانه هنگام معرفی نمونه‌های بارز نوشتار مورد نظرش از نویسندگان مذکری چون لارنس استرن[4]، آرتور رَمبو[5]، فرانتس

1. transsexual / transgender
2. continuum
3. Simone de Beauvoir
4. Laurence Sterne
5. Arthur Rimbaud

کافکا[1]، هاینریش فون کلایست[2]، جیمز جویس[3]، ژان ژونه[4]، اینگِبورک باخمان[5]، توماس برنهارت[6]، و آسیپ ماندِلشتام[7] نام می‌بَرد (Cixous, 1976: 879 & 884 و سیکسو، ۱۳۹۸: ۹، ۷۹، ۱۲۳، و ۱۳۰) و با این کار نشان می‌دهد که نظریه او با الگوهای جنس‌محور برای تفکیک زن و مرد و تشدید قطبی‌سازی[8]های رایج در گفتمان‌های تبعیض‌آمیز، تمامیت‌خواه، و انحصارطلب ــ مانند مردسالاری ــ فاصله زیادی دارد. جالب آنکه سیکسو به مسأله جنسِ نویسنده آرمانی این‌گونه پاسخ می‌دهد: «مؤلف **انسانی** است که می‌نویسد» (سیکسو، ۱۳۹۸: ۱۶۲؛ تأکید از ما).

در مقدمه جستار حاضر اشاره کردیم که پژوهشگرانی مانند فتوحی که با استفاده از یافته‌های زبان‌شناسان به بررسی ویژگی‌های زنانه‌نویسی پرداخته‌اند به مسأله تمایز کارکردی (و نه لزوماً ذاتی) زبان روزمره با زبان آفرینش متون ادبی توجهی نشان نداده‌اند. به نظر می‌رسد فرض این‌دست پژوهش‌ها آن باشد که میان کاربرد زبان در موقعیت‌های زندگی روزمره و کاربرد زبان در فرایند خلق آثار ادبی تفاوتی نیست و، درنتیجه، همان ویژگی‌هایی که در گفتار روزمره «زنان» وجود دارند در نوشته‌های ادبی «زنانه» نیز مشاهده خواهند شد. فتوحی، با همان نگرش، ویژگی‌های زیر را به زبان زنانه نسبت می‌دهد: ۱- تعبیرهای زنانه، ازجمله دشنام‌ها و نفرین‌هایی مانند «ورپریده»، «ذلیل‌مرده»، و «جَوون‌مرگ شی»؛ ۲- کاربرد بیشتر جمله‌های ساده، جمله‌های هم‌پایه، و جمله‌های مقطع، توأم با جزئی‌نگری و ریزبینی؛ ۳- بسامد بیشتر جمله‌ها و عبارت‌های عاطفی و تعجبی؛ ۴- غلبه کنایه و تعریض؛ ۵- استعاره‌های زنانه [؟]؛ ۶- رعایت ادب و کاربرد کمتر خشونت کلامی؛ و ۷- استفاده بیشتر از گفت‌کنش‌های نفرین و دعا (۱۳۹۱: ۴۰۴-۴۱۲). فتوحی، در وهله بعد، موارد زیر را خصوصیت‌های غالب داستان‌نویسیِ زنانه برمی‌شمارد: ۱- ساده‌نویسی، ۲- جزئی‌نگری، ۳- انتخاب فضاهای داستانی محدود مانند محیط خانه و زندگی زناشویی، و ۴- رؤیانگاری (همان: ۴۱۴-۴۱۸). اما، همان‌گونه که دبورا کامرون توضیح می‌دهد، در نظریه‌های پساساختارنگرانه امثال سیکسو، ایریگاره، و کریستوا، زبان به مفهومی استعاری به‌کار

1. Franz Kafka
2. Heinrich von Kleist
3. James Joyce
4. Jean Genet
5. Ingeborg Bachmann
6. Thomas Bernhard
7. Osip Mandelstam
8. polarization

گرفته شده‌است و مراد از آن صرفاً زبان کلامیِ مورد استفاده در ارتباطات روزمره نیست (Cameron, 1998: 147). درواقع گفتار زنان در ارتباطات اجتماعی محصول قراردادهای ایجادشده با نظام‌های ارزشی غالب جامعه است که متفکران فمینیست آنها را عموماً مردسالارانه می‌پندارند، حال‌آنکه سبک یا زبان نوشتار ادبیِ زنانه تلاشی آگاهانه است برای آشکارکردن و نقد منطق مردسالارانه نهان در پس آن قراردادهای فرهنگی یا نظام‌های ارزشی و به‌تبع آن، زنانه‌نویسی خود را به ساختارها و عناصر زبان کلامیِ روزمره محدود نمی‌کند. جالب آنکه فتوحی به این نکته واقف است که نوشتار زنانه به آثار نویسندگان مؤنث منحصر نمی‌شود: «برخی مردانِ نویسنده به‌گونه‌ای روان زنانه [کذا] و حالات و رفتار آنها را به تصویر کشیده‌اند که کمتر در نویسندگان زن سراغ داریم. مردان بسیار بهتر از زنان درباره آنها نوشته‌اند. پس زنانه‌نویسی صرفاً کار زنان نیست. شاید اصرار بر اختصاص زنانه‌نویسی به جنس زن تحت‌تأثیر ایدئولوژی فمینیسم باشد که می‌کوشد زن را رقیب مرد و قطب مخالف او قلمداد کند» (۱۳۹۱: ۴۰۳-۴۰۴). بااین‌همه قطعه نقل‌شده از او شامل گزاره‌هایی مبهم است که فتوحی نه مأخذ آنها را معین کرده و نه توضیحی درباره آنها به‌دست داده: «روان زنانه» دقیقاً چیست و چه مختصاتی دارد؟ مردان چگونه توانسته‌اند بهتر از زنان از آگاهی زنانه برخوردار شوند؟ بر چه اساسی ادعا شده‌است که مردان بسیار بهتر از زنان درباره زنان نوشته‌اند؟ ایدئولوژیِ فمینیستی [؟] دقیقاً به‌چه‌نحوی به زنانه‌نویسی اصرار کرده‌است؟ بر چه مبنایی هدف و حاصل کار فمینیست‌های پساساختارنگری چون سیکسو رقابت با مردان و تثبیت تقابل دوجزئیِ مرد/ زن بوده‌است؟ اینها پرسش‌هایی‌اند که در گزارش فتوحی مفروض تلقی شده و بدون شرح باقی مانده‌اند. توصیف‌هایی اینچنین، درنهایت، کلیشه‌های اجتماعی-فرهنگی و تصورهای قالبیِ رایج درباره زنانگی را تثبیت و ترویج می‌کنند و به این ترتیب نوشتار زنانه را به فهرستی از ویژگی‌های زبانی و ساختاری فرومی‌کاهند -همان ویژگی‌هایی که نوشتار زنانه در پی ساخت‌گشاییِ آنهاست-.

نکته مهم درباره نظریه «نوشتار زنانه» سیکسو این است که در تعبیر «نوشتار زنانه»[1] صفت «زنانه»[2] فقط شامل جنس مؤنث نمی‌شود: این عبارت درواقع استعاره‌ای است همه‌شمول که مستعارٌمِنه آن در زمینه‌ای فراتر از دسته‌بندی‌های جنسیِ مذکر و مؤنث معنا می‌یابد. ازهمین‌رو از دیدگاه سیکسو مردان نیز می‌توانند زنانه بنویسند، منوط به اینکه با

1 . écriture féminine
2 . féminine

مقاومت آگاهانه و فعالانه در برابر هنجارهای طبیعی‌سازِ جامعه خود را از یوغ شبکه قراردادهای ساحت نمادین رها کنند. در مقاله «خنده مدوسا»، بارها بر وجه استعاری زنانگی نوشتار یا زنانه‌نویسی تأکید می‌شود. سیکسو زنان را به «افریقا» تشبیه می‌کند و می‌گوید زنان «سیاه‌پوست»اند (Cixous, 1976: 877). او همچنین به نقل از فمینیست‌های امریکایی، همه زنان را به‌شکل استعاری «همجنس‌گرا» می‌خواند (Ibid: 882) و صریحاً اظهار می‌دارد که «مادربودن»، موضوع مورد علاقه‌اش، نیز نوعی استعاره است (Ibid: 881). سیکسو علاوه بر اینها هنگام بحث درباره فرآیند خلق آثار ادبی، به نقل از مارینا تسوِتایِوا[1]، بانوی شاعر روس، با استفاده از استعاره‌ای دیگر، تمام شاعران را، که به‌زعم سیکسو نمونه اعلای زنانه‌نویسی‌اند، «یهودی» می‌خوانَد (سیکسو، ۱۳۹۸: ۱۴۵). همان‌گونه که موارد فوق به‌وضوح نشان می‌دهند، زنانگی و مردانگی از دید سیکسو مفهوم‌هایی سیال‌اند و عنصر جنس به‌تنهایی نمی‌تواند زنانگی و مردانگی را تعیین کند. سیکسو تمایزهای جنسیتی را افسانه و دروغ می‌پندارد و در مقام انکار آنها می‌گوید: گاه «زنی را عاشق‌ایم که از درون [...] مرد است»، و گاه «با مردی ازدواج می‌کنیم [...] که [درواقع ...] زن است» (همان: ۶۳). او تقابل کنونی مردان و زنان را به جدالی ناقص مانند می‌کند و هشدار می‌دهد که مهم تمایز جنسی نیست، بلکه مهم بازنماییِ[2] جنسیت در جامعه، به‌طورعام، و بازنمایی آن در نوشتار، به‌طورخاص، است. به‌عبارت‌دیگر آنچه باید بررسی شود جنسیت و چگونگی برساخته‌شدن آن است، نه مذکر و مؤنث‌بودن نویسندگان (همان: ۶۲). این نوع نگرش استعاری به مفهوم جنسیت در سایر نظریه‌های فمینیستی قرن بیستم نیز مطرح بوده‌است، و سیکسو یگانه نظریه‌پردازی نیست که با روی‌کرد استعاری به مسأله زنان می‌پردازد. محض نمونه، پیش از او، کریستوا «زن» را نه‌فقط نوعی جنس بلکه بیشتر نوعی «نگرش»[3] معرفی کرده بود که با هنجارهای فرهنگی و زبانی در تعارض است؛ به‌همین‌سبب مردان نیز می‌توانند با به‌چالش‌کشیدن قضیب‌محوری[4] واجد خصوصیت «زنانگی» بشوند (Jones, 1981: 249).

حال سؤال این است که «زنانگی» مدنظر سیکسو دقیقاً به چه معناست؟ از نظر او زنانگی آمیزه‌ای از درحاشیه‌بودگی[5] (به‌معنای موردنظر ساخت‌گشایان و پساساختارنگران)،

1. Marina Tsvetaeva
2. representation
3. attitude
4. phallocentrism
5. marginality / peripherality

بدن‌آگاهی[1]، دیگری‌آگاهی[2]، عاملیت[3]، سیالیت، و مقاومت دربرابر تعریف‌پذیری است. به سخن دیگر، زنانگی نوعی «ناحقیقتِ» مرکب از عناصر گوناگون و «خارج از عرصه تقسیم‌پذیری‌های اجتماع» است (برادران، ۱۳۹۴: ۲۴). این خاصیت، هرچند در مورد زنان آسان‌تر محقق می‌شود، اصلاً منحصر به زنان نیست و مردان نیز، با تغییر دیدگاه، مقاومت در برابر نظام ارزشی غالب، و استحصال دیگری‌آگاهی یا به‌رسمیت‌شناختن دیدگاه و ارزش‌های دیگری، می‌توانند زنانه بیندیشند، زنانه بنویسند، و زنانه زندگی کنند. سیکسو قویاً معتقد است و مکرراً در آثارش تأکید می‌کند که واژگون‌سازیِ صِرفِ تقابل‌های دوجزئیِ موجود در پس گفتمان‌ها و قراردادهای حاکم بر جامعه، و نه سرنگون‌سازی آنها، فقط موجب پایدارترشدن ساختارهای سلطه خواهد شد، زیرا با این راهبرد تقابل زن و مرد در حکم دو قطب «ذاتاً» مخالف و ناهمگرا همچنان پابرجا خواهد بود. ازاین‌جهت برای ازبین‌بردن نظام قدرت-طبیعت، باید با پیش‌فرض‌های ظاهراً نامتغیر و مقدس آن، مانند ذات‌باوری، «بازی کرد» تا پوچی این اقتدار(طلبیِ) تاریخی هویدا شود و این‌قبیل نظام‌های دوگانه‌انگار، قطبی‌ساز، و دیگری‌ستیز از اعتبار بیفتند (Rabine, 1988: 27-28). بنابراین برداشت طاهری (۱۳۸۸) مبنی بر اینکه فقط زنان می‌توانند زنانه بنویسند با مفهوم نوشتار زنانه، به‌معنای دقیق آن، کاملاً مغایرت دارد. طبق نظریه سیکسو، زنانگی «متضاد معنا»، «نافی تعین‌ها»، و «نقطه منفیت» است و عنصر جسمانی و زیستیِ جنس را معیار اصلی و قطعی در نظر نمی‌گیرد (برادران، ۱۳۹۴: ۲۵). از همین روست که سیکسو را در زمره متفکران رادیکال جای داده‌اند.

نکته مهم دیگری که باید به آن توجه کرد استفاده سیکسو از شخصیت اساطیری «مدوسا» در نام مقاله خود است. در اساطیر یونان، مدوسا زنی دهشتناک و مرگ‌آور است که به‌جای مو بر سرش مارهایی سمی روییده‌اند و هرکس به چشمان او خیره شود به سنگ تبدیل می‌شود. سر مدوسا درنهایت به دست پرسئوس[4]، پسر زئوس و یکی از پهلوانان نام‌بردار یونان باستان، از تنش جدا می‌شود. اسطوره مدوسا بر یکی از قالبی‌ترین بازنمایی‌های زنان در تاریخ هنر و ادبیات، از یونان باستان گرفته تا کنون، استوار است، یعنی

1. body consciousness
2. other consciousness
3. agency
4. Perseus

انگاره «زنِ شهرآشوب»[1]، زن فتانه اغواگرِ بدطینتی که مردان (نیک و بزرگ) را اغفال می‌کند و آنان را به فلاکت و نابودی می‌کشانَد. اما مدوسای سیکسو و نظریه نوشتار زنانه هیچ شباهتی به آن شخصیت کلیشه‌ای ندارد، بلکه سیکسو آگاهانه تاریخ اساطیریِ مردسالار و زن‌ستیز را بازنویسی می‌کند و با آفریدن مدوسایی کاملاً متفاوت با مدوسای آثار کانونیِ[2] ادبیات غرب، از ما می‌خواهد این بار با چشمانی شسته، نگاهی نو، و بدون ترس و تعصب به او بنگریم: «برای دیدن مدوسا، فقط کافی است به او خیره شویم. او مرگ‌آور نیست. او زیباست و دارد می‌خندد» (Cixous, 1976: 885).

۴-۲- نوشتار زنانه: نظریه‌ای غیرعلمی و بدون پشتوانه نظری؟

پیشتر به انتقادهای طاهری از «غیرعلمی» بودن و «مبهم» بودن نظریه نوشتار زنانه اشاره کردیم. نکته حائز اهمیت این است که ابهام متنیِ نوشتار زنانه کاملاً عامدانه و ازپیش‌طراحی‌شده‌است. به بیان دیگر، سیکسو تعین‌ناپذیری و گسستگی را بخش جدایی‌ناپذیر نوشتار زنانه می‌داند. اگر جز این بود، این نوع نوشتار هیچ تفاوتی با نظریه‌ها و جنبش‌های پیشین نمی‌داشت. همان‌گونه که قبلاً توضیح دادیم، پرسشی که با خواندن بحث طاهری به ذهن ما متبادر می‌شود این است که اصولاً چرا نظریه‌های ادبیات، ازجمله نظریه نوشتار (زنانه)، را «باید» با منطق گزاره‌های علمی و اصل «مطابقت» با واقعیت‌های بیرونیِ تجربی ارزیابی کرد. واضح است که سیکسو هیچگاه ویژگی‌های نوشتار زنانه را به‌صورت مشخص و نظام‌مند دسته‌بندی و فهرست نمی‌کند، زیرا از نظر او چنین کاری اساساً ناممکن است. یکی از ارکان اصلی نوشتار زنانه در نظریه سیکسو ناخودآگاهِ نویسنده است و، از آنجا که ناخودآگاه -مانند بدن و میل جنسی زنان- به‌تمامی توصیف‌شدنی و بازنمایی‌پذیر نیست، عرضه نظریه‌ای مدون، معین، و رئالیستی به‌شکل فهرستی مشخص از ویژگی‌های آن نه‌فقط دشوار بلکه ناممکن است.

سیکسو، که نوشتار زنانه را به‌طور استعاری بر پایه میل جنسی زنان بنیان نهاده‌است، هم نوشتار زنانه را نامتناهی و تعین‌ناپذیر می‌داند و هم میل جنسی زنان را. او خود اذعان می‌کند که نوشتار زنانه ناتمام و بازنمایی‌ناپذیر است، همانطور که مفهوم‌هایی چون خداوند، روح، و ناخودآگاه قابل توصیف نیستند: «این عمل [= نوشتن] را نمی‌توان در قالب نظریه محدود کرد، در چهارچوب قرار داد، یا برای آن دستورعمل تعریف کرد» (Cixous, 1976: 882-883). جونز

1. femme fatale
2. canonic

این تعین‌ناپذیری و معناگریزی را با مفهوم «دیفرانس»[1] در اندیشه دریدا مرتبط می‌داند (Jones, 1981: 248). کامران برادران (۱۳۹۴) نیز، برخلاف طاهری، نه فقط این بی‌ساختاری را نقص غیرقابل‌اغماض نوشتار زنانه به‌شمار نمی‌آورد، بلکه معتقد است که قدرت و تأثیرگذاریِ زنانه‌نویسی معلول همین پویایی است (۱۳۸۸: ۲۱-۲۲). نوشتار زنانه، از دید سیکسو، تجسم «میل به واسازی [= ساخت‌گشاییِ] زبان» است، «در هر دو سطح ساختار و واژگان نوعی پیشنهاد است»، و «بیش از آنکه واقعیت زبانی مشخصی باشد بیان نوعی آرزوست» (برکت، ۱۳۹۶: ۲۹). به‌این‌ترتیب، همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، مصداق‌های زنانگی و مردانگی در زبان، در حکم زیرمجموعه‌ای از گفتمان غالب، پیوسته در حال صیرورت‌اند؛ به‌همین‌علت قاعدتاً نمی‌باید از سیکسو توقع داشت که الگویی قطعی و معین از نوشتار زنانه به‌دست دهد، چه چنان الگویی با اصول تفکر نقادانه او منافات خواهد داشت.

طاهری استفاده از صفت‌های «مردانه» و «زنانه» در توصیف زبان را از اساس نادرست می‌داند، حال‌آنکه اکنون کمتر پژوهش‌گری را می‌توان یافت که زبان را پدیده‌ای صرفاً انتزاعی در نظر بگیرد. ظهور روی‌کردهایی مانند زبان‌شناسیِ نقش‌نگر، کاربردشناسیِ زبان[2]، گفتمان‌کاوی[3]، گفتمان‌کاویِ انتقادی[4]، زبان-جامعه‌شناسی، زبان-انسان‌شناسی[5]، زبان-قوم‌شناسی[6]، زبان-بوم‌شناسی[7]، و زبان‌شناسیِ شناختی در چند دهه اخیر خود گواه آن است که زبان، مانند پدیده‌های دیگرِ زندگی اجتماعی بشر، در تعامل با متغیرهای مؤثری چون ملیت، نژاد، قومیت، مذهب، طبقه اجتماعی، جنس، جنسیت، سن، شغل، تحصیلات، زیست‌بوم، بدن، و جز آن شکل می‌گیرد (نک. سراج، ۱۳۹۴: ۱۲-۱۴). پس می‌توان چنین استدلال کرد که زبان در دادوستد مدام افراد جامعه با دیگر کردارهای گفتمانی به وجود می‌آید و درنتیجه خنثی، بی‌طرفانه، و فراجنسیتی نیست: «زبان فقط بازتاب واقعیت اجتماعی نبوده، بلکه چنین واقعیتی را ارزیابی و اصلاح و نوسازی نیز می‌نماید» (همان: ۲۶). به‌علاوه تأکید طاهری بر دقت و عمومیت در حکم شاخص‌های لازم برای مقبول‌افتادن نظریه‌هایی از قبیل نوشتار زنانه بیشتر به اصول علم نیوتونی می‌ماند تا نقد ادبیات. بدیهی است که در سده بیستم با شکل‌گیری نظریه‌های انتقادی، ازجمله فمینیسم، در مفهوم‌های

1. différance
2. pragmatics
3. discourse analysis
4. critical discourse analysis (CDA)
5. anthropolinguistics
6. ethnolinguistics
7. ecolinguistics

مورد مناقشه‌ای چون طبیعت، عقل جهان‌شمول، و علم‌محوریِ محض ــ که مبانی گفتمان روشن‌گری و مدرنیته بودند ــ تردید شد، زیرا این مفهوم‌ها ابزارهای نظام قدرت تلقی شدند که تحت لوای استدلال‌های عینی، علمی، و بی‌طرفانه سلطه‌جوییِ ایدئولوژی‌های غالب و تبعیض علیه اقلیت‌های به‌حاشیه‌رانده، مانند زنان، را توجیه می‌کنند.

۴-۳- نوشتار زنانه، باردارشدن، و مادربودن

یکی دیگر از ایرادهای وارد به روی‌کرد طاهری و بسیاری دیگر از منتقدان نظریه نوشتار زنانه سیکسو این است که در این انتقادها نوشتار زنانه ضد نهادهای ازدواج، خانواده، و تولیدمثل انگاشته می‌شود. مرتبط دانستن یک شیوه پیش‌نهاده نوشتار با تزلزل خانواده و نهادهای این‌چنینی خود شاید عجیب و دور از ذهن باشد؛ اما، مهمتر آن است که نه فقط نظریه سیکسو فاقد چنین جنبه‌ای است، بلکه اصولاً نقطه مقابل آن است. سیکسو در «خنده مدوسا» به‌کرات باردارشدن و مادربودن را وجوه ممیز زنان از مردان، محملی برای بدن‌آگاهی، و موقعیتی برای ظهور نوشتار زنانه معرفی می‌کند. با ظهور جنبش‌های فمینیستی در قرن بیستم، باردارشدن و، متعاقباً، مادربودن زنان به یکی از جدی‌ترین مباحث محفل‌های طرف‌داران حقوق زنان تبدیل شدند. فمینیست‌های رادیکال معتقدند که جامعه مردسالار قابلیت زادآوری زنان را نه موهبتی زیستی بلکه وظیفه‌ای ذاتی و واجب می‌پندارد که وجود و هویت اجتماعی زنان بدون تحقق آن ناقص خواهد بود. ازاین‌رو این نحله فمینیستی باردارشدن و مادربودن را نمادهای قضاوت ارزش‌گذارانه و زن‌ستیزانه جامعه درباره زنان در نظر می‌گیرد و با تردید در آنها، تأکید می‌کند که تن‌دادن زنان به آنها صرفاً باعث استقرار بیشتر کلیشه‌های جنسیتی و تقویت تقابل‌های متصلب و تبعیض‌آمیز جامعه می‌شود (تانگ، ۱۳۹۸: ۱۱۹-۱۲۹). درمقابل سیکسو انکار همه‌جانبه باردارشدن و مادربودن زنان را روا نمی‌دارد و در مقام فمینیستی پیشرو، عدالت‌خواه، و برابری‌طلب، به بازتعریف‌کردن آنها می‌پردازد. به‌زعم او باردارشدن و مادربودن هنگامی پذیرفتنی و ارزشمندند که حاصل انتخاب فعالانه زنان باشند نه نتیجه فشارها و توقع‌های جامعه. اگر زنی به هر دلیلی تمایلی به مادرشدن نداشته باشد، به‌هیچ‌روی نمی‌توان این تصمیم را نشانه فقدان، نقص، یا ضعف او قلمداد کرد (Cixous, 1976: 891).

اِما گولدمن[1]، نویسنده و فعال آنارشیستِ حقوق زنان در نیمه نخست سده بیستم، ازدواج را مؤید اقتدار حکومتی-سیاسی مردسالارانه در جامعه می‌داند (Hemmings, 2014: 45-47)، و بر آن است که تن‌دادن زنان به این نهاد اجتماعی نوعی روسپی‌گری در اثر نیازهای اقتصادی است: «آنها با ازدواج امنیت مالی را به بهای استقلال خود می‌خرند و زیر بار نوعی اقتدار حکومتی در خانه می‌روند» (پاک‌نیا و مردیها، ۱۳۹۶: ۸۸)؛ به بیان دیگر از دیدگاه امثال گولدمن، ازدواج برای زنان جز وابستگی جنسی و اقتصادی هیچ حاصلی ندارد. دو بووار نیز استعداد مادرشدن زنان را مصیبت ذاتی آنان تلقی می‌کند که نقش بزرگی در سلب عاملیت از زنان و تبدیل آنان از سوژه به ابژه ایفا کرده‌است: «بدن زن به‌طورذاتی انرژی فعالیت‌های سازنده برای شخص خود او را می‌گیرد، چون آبستنی، زایمان، و شیردادن بچه همگی توان زن را می‌فرساید و هویت ازخودبیگانه و برای دیگریِ او را تعیین می‌کند. مرد چنین وضعیتی ندارد، چون برای خود و آزاد است» (همان: ۱۱۰). دو بووار نیز، مانند گلدمن، ازدواج را به روسپی‌گری تشبیه می‌کند و معتقد است که این دو فقط ازآن‌جهت متفاوت‌اند که روسپی‌گری با نرخ و مدت قرارداد بین دو طرف محدودتر می‌شود (همان: ۱۱۸).

بااین‌همه باردارشدن زنان از نظر سیکسو اهمیت فراوانی دارد، زیرا باعث می‌شود که زن آگاهیِ بی‌مانند و بی‌سابقه‌ای به بدن و میل جنسی خود پیدا کند. برخلاف بسیاری از فمینیست‌های رادیکال دیگر، سیکسو لذت‌بردن از بارداری را حق زنان می‌داند و هشدار می‌دهد که نباید انگاره «زن باردار» را به نوعی تابو تبدیل کرد. به اعتقاد سیکسو، میل به نوشتن مانند میل به زادآوری و «شکمِ برآمده» است (Cixous, 1976: 891). او، با برداشتی استعاری، توانایی زنان به مادرشدن را می‌ستاید: «نیرویی که دیگری را تولید می‌کند/ دیگری آن را تولید می‌کند همواره در زن باقی می‌مانَد» (Ibid: 881). به‌عبارت‌دیگر او زن را نه‌تنها محملی برای تحقق خود، بلکه «جایگاه دیگری» می‌انگارد، یعنی جایگاه فرزند یا مرد. بااین‌وصف چگونه می‌توان سیکسو را متهم کرد که قصد دارد تولیدمثل را براندازد و جامعه‌ای تک‌جنسی ایجاد کند، حال‌آنکه اساساً باردارشدن و مادربودن بدون وجود و همکاری جنس مذکر محال است؟ افزون‌براین سیکسو به‌صراحت اظهار می‌دارد که زندگی‌بخشیِ مادرانه، التذاذ جنسی، و عشق‌ورزی با تعامل نزدیک هر دو جنس مذکر و مؤنث ممکن‌اند: «آیا آشکار نیست که آلت رجولیت همواره در متن‌های من وجود دارد؟ که من به آن جایگاه و جاذبه می‌دهم؟ [...] من **همه** را می‌خواهم. من **همه** خودم را به همراه **همه** مرد می‌خواهم. چرا

1. Emma Goldman

خودم را از بخشی از **ما** محروم کنم؟ من **همه ما** را می‌خواهم» (Ibid: 891؛ تأکید از ما). سیکسو، در ادامه، تأکید می‌کند که برخلاف روان‌کاوی فروید و پی‌روان او، میل زن به آلت رجولیت را نمی‌توان به پای حسادت زنانه و میل به جبران فقدان گذاشت؛ این میل معلول دیگری‌خواهی و دیگری‌پذیری است، و این شالوده نوشتار زنانه است: «من آلت رجولیت را نمی‌خواهم که با آن بدنم را بیارایم، بلکه من دیگری را به خاطر دیگری تمنا می‌کنم، تمام‌وکمال، مذکر یا مؤنث، زیرا زیستن یعنی خواستن هرآنچه هست، هرآنچه می‌زید» (Ibid: 891).

البته، باید به این نکته اشاره کرد که مادربودن در نظر سیکسو جایگاهی همیشه متعالی، خدشه‌ناپذیر، یا مطلوب نیست. در نظر او، توانایی مادرشدن، میل به مادرشدن، و تحقق مادرشدن بدون (بدن)آگاهی، عاملیت، و مقاومت فعالانه در برابر برساخته‌های گفتمان‌های زن‌ستیزِ مردسالار ارزشی ندارند. سیکسو به این واقف است که خانواده و به‌ویژه مادران نقشی اساسی در اجتماعی‌شدن[1] کودکان -درواقع انفعال کودکان و درونی‌سازیِ هنجارهای نظام سلطه در آنان- ایفا می‌کنند (Ibid: 890). همچنین، در طول تاریخ، همواره زنان فراوانی بوده‌اند که آگاهانه یا ناآگاهانه باعث تداوم گفتمان‌های زن‌ستیز و کلیشه‌های جنسیتی شده‌اند ــ نگرشی که نظریه‌پردازان فمینیسم از آن به «خصومت افقی» یا «زنان علیه زنان» تعبیر می‌کنند (White & Langer, 1999: 537-538).

ازاین‌گذشته سیکسو اذعان دارد که در طول سده‌های پیشین، از حیث پرداختن به حقوق زنان و بی‌عدالتی‌های رایج در ساختار سلسله‌مراتبیِ قدرت، بیشتر نویسندگانِ زن تفاوت چندانی با نویسندگان مرد نداشته‌اند و در آثار آنان کلیشه‌های جنسیتی به‌وفور بازتولید شده‌اند؛ به همین دلیل است که سیکسو در «خنده مدوسا» دو بار اصطلاح «مادران قضیبی»[2] را به‌کار می‌برد (Cixous, 1976: 889 & 892). مراد او آن دسته از مادرانی است که کمر به خدمت به قضیب، نماد قدرت مردان و فقدان زنان، بسته‌اند. این نگرش ناذات‌باورانه بار دیگر به یاد ما می‌آورد که از دید سیکسو، جنس (= مؤنث‌بودن) لزوماً به تغییر ساختار قدرت و ظهور نوشتار زنانه منجر نخواهد شد، بلکه تعامل زنان و مردان با محور زنانگی است که اصلاح ساختار موجود را رقم می‌زند.

1. socialization
2. phallic mother

به باور سیکسو، فقط زنان نیستند که قربانی قضیب‌محوری شده‌اند، بلکه مردان نیز در اثر تماس مداوم با این گفتمان تمامیت‌خواه به نوعی وسواس بیماری‌گونه[1] دچار می‌شوند. ازآنجاکه مفهوم مردانگی صرفاً حول محور قضیب شکل می‌گیرد، میل جنسی مردان تقلیل‌دهنده و محدود(کننده) است و، درنتیجه، آنان را از انتفاع کامل از امکانات لذت جنسی محروم می‌کند. البته نباید از این موضوع غافل شویم که سیکسو راهبرد خود علیه گفتمان غالب را «ازبین‌بردن مادرسالاری و پدرسالاری[2]» می‌داند (Ibid: 890). دو نکته بسیار مهم در معادل انگلیسی این عبارت وجود دارد: نخست اینکه واژه مربوط به مادرسالاری ابتدا ذکر می‌شود، و این بدان معناست که سیکسو در اقدامی نمادین ازبین‌بردن زن‌سالاری را مقدم می‌داند؛ دوم اینکه سیکسو با ادغام دو واژه "maternal" / «(مربوط) به مادر(ی)» و "paternal"/ «(مربوط) به پدر(ی)» و استفاده از خط تیره بین آنها یادآور می‌شود که مواجهه و مبارزه با هردوی این گفتمان‌های متقابل باید همزمان صورت بگیرد.

سیکسو نوشتار آرمانیِ مورد نظر خود را به حرف H تشبیه می‌کند، زیرا در این حرف دو ستون منفرد با پلی کوچک به هم پیوند خورده‌اند: در نظر سیکسو، H نماد ارتباط خود و دیگری است که همگرایی و گفتگوگری بین دو گفتمان ظاهراً مجزا، زنانگی و مردانگی، را ممکن می‌کند (سیکسو، ۱۳۹۸: ۷-۹). طبق روان‌کاوی لکان، در ساحت نمادین، همواره میان خود و دیگری فاصله‌ای تعبیه می‌شود، اما در نوشتار زنانه این خلأ با تجلی سوژگیِ[3] دیگری‌آگاه، که محصول تخطی آگاهانه از نظام قدرت-طبیعت است، از بین می‌رود. نوشتار زنانه گفتگویی میان زنان نیست؛ گفتگویی زنانه است میان زبان‌ها و گفتمان‌های متعدد.

۵- نتیجه‌گیری

در این جستار بحث کردیم که ازآنجاکه متن کامل مقاله «خنده مدوسا» و سایر آثار مهم سیکسو تا کنون به فارسی ترجمه نشده‌است، بسیاری از پژوهندگان ایرانی که به متن اصلی آثار او دسترسی نداشته‌اند دچار برداشت‌هایی نادقیق، مغالطه‌آمیز، یا ایدئولوژیک از نظریه این متفکر فمینیست شده‌اند. نمونه بارز آن نوشته پرخواننده طاهری (۱۳۸۸) است که ما آن را نقد و بررسی کردیم و، در ضمن این کار، کلیشه‌های مطرح‌شده در پژوهش‌های نظریِ فارسی درباره نظریه نوشتار زنانه را آسیب‌شناسی کردیم و نشان دادیم که برخلاف تصورهای رایج در

1. obsession
2 . demater-paternalize
3. subjectivity

پژوهش‌های مورد اشاره، نوشتار زنانه نه منحصر به آثار نویسندگان مؤنث است و نه اساساً نافی ارزش‌های اخلاقی و نهادهای اجتماعی مانند ازدواج، باردارشدن، و مادربودن.

باید توجه کرد که فمینیسم، مانند دیگر نحله‌ها و جنبش‌های فکری، ادبی، سیاسی، و اجتماعی، مجموعه‌ای همگن از عقیده‌های همسنگ و ثابت نیست، و برای دست‌یابی به خوانشی «علمی»، دقیق، و معتبر در مباحث انتقادی می‌باید انواع فمینیسم و تفاوت‌های آنها را در نظر گرفت. همچنین بدیهی است که جنبش‌های فمینیستی در دوره‌های گوناگون تاریخ در تعامل مداوم با گفتمان‌های غالب زمانه خود و جنبش‌های دیگر شکل گرفته‌اند؛ بنابراین نمی‌توان از سیکسو فقط به‌دلیل وام‌گیری از گفتمان پساساختارنگری یا پسامدرنیسم انتقاد و براین‌اساس در اعتبار نظریه‌های او و همعصرانش تردید کرد. تحول زبان و نوشتار پیش از هرچیز مستلزم تحول اندیشه است، و این نکته قطعاً بر سیکسو نیز پوشیده نبوده. نوشتار زنانه مد نظر او صرفاً برساخته‌ای خشک و انعطاف‌ناپذیر و به‌معنی ایجاد خلق‌الساعه شماری از عناصر زبانیِ خارق عادت و بدیع نیست. سیکسو آگاه است که نوشتار زنانه فقط زمانی محقق می‌شود که تمام اقشار جامعه، چه آنان که سده‌ها بر اریکه قدرت تکیه زده‌اند و چه آنان که سال‌ها از حقوق خویش محروم بوده‌اند، با بینشی منبعث از آگاهی و تبعیض‌ستیزی به موضوع زبان و نوشتار بنگرند. با توجه به اینکه زبان دیرتر از جامعه و نوشتار کندتر از گفتار دچار تغییر و تحول می‌شوند، تحقق نوشتار زنانه، در حکم مفهومی آرمانی و آرمان‌شهری[1]، نیازمند شکیبایی، رواداری[2]، و پرهیز از منازعه‌های زن‌ستیزانه و مردستیزانه معمول است.

با در نظر گرفتن موارد فوق، پژوهش حاضر، با زدودن ابهام‌ها و کژفهمی‌ها رایج در پژوهش‌های نظری فارسی و برقرارکردن گفتگوی نقادانه میان محققان این حوزه، می‌تواند نقطه آغازی باشد برای شناخت صحیح نظریه نوشتار زنانه. اگر کژفهمی‌های رواج‌یافته در اثر پژوهش‌های پیشین برطرف شوند، می‌توان امیدوار بود که در آینده شاهد جستارها و رساله‌های معتبرتر و کارآمدتری در زمینه نقد و تحلیل آثار ادبی فارسی از این دیدگاه باشیم.

پی‌نوشت

۱- به‌گواه پایگاه پرتال جامع علوم انسانی، که از سال ۱۳۹۰ آغاز به کار کرده، جستار طاهری تا کنون (۱۲ بهمن ۱۳۹۹) ۱۴۵۶ بار بارگیری شده، و این نسبت به مقاله‌های دیگر این حوزه رقم چشم‌گیری است. البته، فارغ از شمارگان نسخه چاپی آن شماره مجله و تعداد خوانندگان احتمالی

1. utopian
2. tolerance

آن در این یک دهه، بسیاری از پژوهش‌گران طی این سال‌ها این مقاله را از پایگاه‌ها یا وب‌گاه‌های دیگر، ازجمله وب‌گاه خود مجله، دریافت کرده‌اند. بنابراین، شمار خوانندگان مقاله طاهری، درواقع چند برابر رقم فوق است. نک. پرتال جامع علوم انسانی به آدرس:

زبان-و-نوشتار-زنانه-واقعیت-ی ا-**http://ensani.ir/fa/article?ArticleSearch[title**
=relevanceتوهم[

منابع

اسدی، ع. و رزمگیر، م. و شوهانی، ع. ۱۳۹۷. «بررسی کاربرد نظریه استعاره مفهومی در تعیین سبک نوشتار زنانه: مطالعه موردی چهار رمان *سووشون*، *پرنده من*، *دالان بهشت*، و *ای کاش گل سرخ نبود*». *پژوهش‌های ادبی*، ۱۵(۶۲): ۹-۳۲.

برادران، ک. ۱۳۹۴. *نوشتار زنانه: بداهه‌گویی در مه*، تهران: روزنه.

برکت، ب. ۱۳۹۶. «زنانگی نوشتار: دیباچه‌ای بر روش‌شناسی نسبت زبان و جنسیت». *زبان فارسی و گویش‌های ایرانی*، ۲(۱): ۲۳-۳۹.

پاک‌نیا، م. و مردیها، م. ۱۳۹۶. *سیطره جنس*، تهران: نی.

تانگ، ر. ۱۳۹۸. *نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*. ترجمه م. نجم‌عراقی. تهران: نی.

دلبری، ح. و میرزایی، ه. و عرب‌پور محمدآبادی، ع. ۱۳۹۶. «بررسی متغیر جنسیت با تکیه بر زبان زنانه در رمان *کنیزو* اثر منیرو روانی‌پور». *پژوهش‌های ادبی*، ۱۴(۵۸): ۳۱-۴۸.

رشیدیان، ع. ۱۳۹۴. *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نی.

رضوی، ف. و صالحی‌نیا، م. ۱۳۹۳. «بررسی شالوده‌شکنانه نوشتار زنانه: مقایسه سبک تاج‌السلطنه و عزیزالسلطان». *نقد ادبی*، ۷(۲۶): ۴۹-۶۶.

رضوی، ف. و صالحی‌نیا، م. ۱۳۹۴. «سبک زبانِ زنانه در خاطرات تاج‌السلطنه». *ادب‌پژوهی*، (۳۱): ۶۵-۹۰.

سراج، ع. ۱۳۹۴. *گفتمان زنانه: روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

سلدن، ر. و ویدوسون، پ. ۱۳۹۷. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه ع. مخبر. تهران: بان.

سلیمی کوچی، ا. و شفیعی، س. ۱۳۹۳. «خوانش تطبیقی دو رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* و *دفترچه ممنوع* بر اساس نظریه مؤنث‌نگری در نوشتار زنانه». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۲(۲): ۵۷-۷۸.

سیکسو، اِ. ۱۳۹۸. *سه گام بر نردبان نوشتار*، ترجمه م. تیرماهی. تهران: ناهید.

طاهری، ق. ۱۳۸۸. «زبان و نوشتار زنانه؛ واقعیت یا توهم؟». *زبان و ادب پارسی*، (۴۲): ۸۷-۱۰۷.

عاملی‌رضایی، م. ۱۳۹۸. «جنسیت و قدرت در گفتمان زنانه رمان‌نویسی ایران، با تکیه بر رمان‌های زنان در دو دهه ۸۰-۷۰». *نقد و نظریه ادبی*، ۴(۲): ۹۹-۱۲۴.

غفاری، م. ۱۳۹۶. «بررسی تطبیقیِ دو رویکرد تحلیلی و اروپایی در فلسفه ادبیات، با دفاعیه‌ای از فلسفه تحلیلیِ ادبیات». *نقد ادبی*، ۱۰(۳۸): ۲۰-۴۰.

فتوحی، م. ۱۳۹۱. *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، روی‌کردها، و روش‌ها*، تهران: سخن.

قاسم‌زاده، ع. و علی‌اکبری، ف. ۱۳۹۵. «مؤلفه‌های نوشتار زنانه در رمان *سرخی تو از من*». *زبان و ادبیات فارسی*، ۲۴(۸۰): ۱۸۱-۲۰۵.

قربانپور، ح. و اشکبوس ویشکایی، ر. ۱۳۹۵. «بررسی ویژگی‌های نوشتار زنانه در دو رمان *بامداد خمار* و *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*». *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، ۴(۱۵): ۷۱-۹۴.

کاشی‌زاده، م. و فرزاد، ع. و طهماسبی، ف. ۱۳۹۹. «تحلیل گفتمان زنانه در رمان *کولی کنار آتش* اثر منیرو روانی‌پور با رویکرد گفتگومندی میخائیل باختین». *زبان و ادب فارسی (دانشگاه آزاد واحد سنندج)*، ۱۲(۴۳): ۱۲۹-۱۵۶.

کریچلی، سایمون. ۱۳۹۸. *فلسفه قاره‌ای*، ترجمه خ. دیهیمی. تهران: ماهی.

نیک‌منش، م. و برجی‌خانی، م. ۱۳۹۲. «تجلی نوشتار زنانه در کتاب *دا*». *زبان‌پژوهی*، ۴(۸): ۲۲۹-۲۵۳.

Cameron, D. 1998. “Feminist Linguistic Theories”. In *Contemporary Feminist Theories*, S. Jackson and J. Jones (Eds.) Edinburgh Univ: Edinburgh. 147-161.

Cixous, H. 1976. “The laugh of the Medusa”. Trans. K. Cohen and P. Cohen. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1 (4): 875-93.

de Beauvoir, S. 1956. *The Second Sex*, Trans. and Ed. H. M. Parshley. London: Jonathan Cape.

de Saussure, F. 1964. *Course in General Linguistics*, Ed. C. Bally & A. Sechehaye. & A. Reidlinger. Trans. W. Baskin. London: Peter Owen.

Hemmings, C. 2014. “Sexual freedom and the promise of revolution: Emma Goldman’s passion”. *Feminist Review*, (106): 43-59.

Jackson, S. 1998. “Theorising gender and sexuality”. In *Contemporary Feminist Theories*, S. Jackson and J. Jones (Eds.). Edinburgh Univ: Edinburgh. 131-149.

Jones, A. R. 1981. “Writing the body: toward an understanding of l’écriture feminine”. *Feminist Studies*, 7(2): 247-63.

Leech, G. N. 1991. *A Linguistic Guide to English Poetry*, London: Longman.

Rabine, L. W. 1988. “Écriture féminine as metaphor”. *Cultural Critique*, (8): 19-44.

White, J. B. and Langer, E. J. 1999. “Horizontal hostility: relations between similar minority groups”. *Journal of Social Issues*, 55(3): 537-559.

روش استناد به این مقاله:

نوروزی روشناوند، ف. و غفاری، م. ۱۴۰۰. «نظریه «نوشتار زنانه» اِلن سیکسو، از توهم تا واقعیت:آسیب‌شناسی دریافت نوشتار زنانه در برخی پژوهش‌های نظریِ فارسی». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۲۶۳-۲۹۳. DOI:10.22124/naqd.2021.17960.2109

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.

ideological reception of Cixous's feminist theory. An example of such a reception is Taheri's article which we have examined in the present paper. We studied the common clichés and problems with Persian theoretical studies on the theory of *écriture féminine*, and also showed that this theory is neither exclusive to female writers nor opposes common social values and institutions such as marriage, pregnancy and motherhood.

Select Bibliography

Baradaran, K. 1394 [2005]. *Neveshtar-e Zananeh: Bedaheh-Gouyi dar Meh*. Tehran: Rowzaneh.

Barekat, B. 1396 [2017]. "Zananegi-e Neveshtar: Dibacheh-i bar Ravesh-shenasi-e Nesbat-e Zaban va Jensiyat." *Zaban-e Farsi va Gouyesh-ha-ye Irani* 2/1: 23-39.

Cixous, H. 1976. "The Laugh of the Medusa." K. Cohen and P. Cohen (trans.). *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1/4: 875-93.

Cixous, H. 1976. 1398 [2019]. *Se Gam bar Nardeban-e Neveshtar*. M. Tirmahi (trans.). Tehran: Nahid.

Ghaffari, M. 1396 [2017]. "Barresi-e Tatbiqi-e do Rouykard-e Tahlili va Oroupayi dar Falsafeh-ye Adabyat." *Naqd-e Adabi* 10/38: 20-40.

Jones, A. R. 1981. "Writing the Body: Toward an Understanding of *l'écriture feminine*." *Feminist Studies* 7/2: 247-63.

Paknia, M. va Mardiha, M. 1396 [2017]. *Saytareh-ye Jens*. Tehran: Ney.

Rabine, L. W. 1988. "*Écriture féminine* as Metaphor." *Cultural Critique* 8: 19-44.

Seraj, S. 1394 [2015]. *Gofteman-e Zananeh: Ravand-e Takvin-e Gofteman-e Zananeh dar Asar-e Nevisandehgan-e Zan-e Irani.* Tehran: Rowshangaran va Motale'at-e Zanan.

Taheri, Q. 1388 [2009]. "Zaban va Neveshtar-e Zananeh, Vaqe'yat ya Tavahom?" *Zaban va Adab-e Parsi* 42: 87-107.

How to cite:
Nowrouzi Roshnavand, F. and Ghaffary, M. 2021. "Hélène Cixous's *Écriture féminine*, from Illusion to Reality: A Critical Examination of the Reception of Her Theory in Selected Persian Theoretical Studies." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 263-293. DOI:10.22124/naqd.2021.17960.2109

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.

to find out how the theory of *écriture feminine* has been received in theoretical research studies in Iran and how accurate and comprehensive these receptions have been. To answer these questions, first, the main components of her theory are explained based on her essay "The Laugh of the Medusa" and, then, theoretical studies on this concept are examined.

2. Theoretical Framework

The present study draws upon Cixous's theory of *écriture féminine*. Cixous finds women's body a great source of plurality and polyphony and believes that capacities exclusive to women, such as pregnancy and motherhood can make possible establishing a special form of relationship with the other, which is represented in writing in the form of fluidity and endlessness. The *écriture féminine* Cisoux has in mind neither suppresses nor sets limitations. As a poststructuralist feminist, she focuses on historical binaries such as 'man/woman' and 'self/other' and tries to subvert the patriarchal social and discursive system.

3. Methodology

The present study aims to examine the reception of *écriture feminine* in Persian theoretical studies on literature. The study mainly focuses on examining Qodratollah Taheri's criticism of the theory of *écriture feminine* based on the essay "The Laugh of the Medusa."

4. Discussion and Analysis

In *écriture féminine*, the adjective 'féminine', unlike the interpretations made in most Persian theoretical studies, does not merely cover the female gender. In other words, Cisoux believes that men can get involved in *écriture feminine* as long as they consciously and actively resist the naturalizing norms of society so that they liberate themselves from the network of masculine social contracts. In the article "The Laugh of the Medusa," the metaphorical aspect of *écriture feminine* has been emphasized. According to Cisoux, femininity and masculinity are fluid concepts and gender alone cannot determine femininity or masculinity. Gender differences, to Cixous, are fictional and rather than such distinctions, the representation of gender in society, esp. in writing, is of importance to her. In other words, gender and how it is constructed should be examined rather than whether the writer is a woman or a man.

5. Conclusion

In the present paper, we argued that since the essay "The Laugh of the Medusa" and other major works by Cixous have not been fully translated into Persian, many Iranian researchers have had an inaccurate, fallacious or

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2021.17960.2109
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.24.4
Received: 18/10/2020 Accepted: 18/04/2021

Hélène Cixous's *Écriture féminine*, from Illusion to Reality: A Critical Examination of the Reception of Her Theory in Selected Persian Theoretical Studies

Farshid Nowrouzi Roshnavand[1]*
Mohammad Ghaffary[2]

Abstract

As feminist movements gained momentum in the second half of the twentieth century, many literary theorists set out to address the possibility and quality of feminine writing. One of them was Hélène Cixous, the French critic who introduced the theory of *écriture féminine* in her classic paper "The Laugh of the Medusa," causing a lot of controversy in Western academic circles. In Iran, too, many researchers have dealt with *écriture féminine* to analyze it from literary and socio-moral perspectives. Nonetheless, for certain reasons, including the absence of a complete Persian translation of "The Laugh of the Medusa," many studies conducted by Iranian researchers suffer from ideologically-laden or inaccurate readings of Cixous's theory. The present study launches a critical examination of one of the most frequently read Persian articles on *écriture féminine* to identify certain established stereotypes in related theoretical Persian studies. The paper, then, attempts to resolve the ambiguities about *écriture féminine* within the context of Poststructuralist Feminism and by citing Cixous's own words. Thus, the questions tackled by the present study are how *écriture féminine* has been received in theoretical Persian studies and whether these receptions have been accurate. In so doing, the study first provides a brief explanation of the main themes of Cixous's paper and, then, the selected theoretical Persian studies are critiqued. The findings demonstrate that, contrary to conventional suppositions, not only is *écriture féminine* not limited to the writings of female authors, but it does not necessarily reject any such socio-moral institutions as marriage, pregnancy, and motherhood, either.

Keywords: *Écriture féminine*, Poststructuralist Feminism, Sex, Gender, Motherhood

Extended Abstract

1. Introduction

One of Cixous's most important theories is her theory of *écriture féminine* which has been discussed and elaborated on for years. The present study seeks

*1. Assistant Professor of English Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. **(Corresponding Author: f.nowrouzi@umz.ac.ir)**
2. Assistant Professor of English Language and Literature, University of Arak, Iran. (m-ghaffary@araku.ac.ir)

archetype of death and rebirth, which is the counterpart for the Jungian old wise man.

Select Bibliography

Bal'ami, A. 1341 [1962]. *Tarikh-e Bal'ami*. M. Bahar (eds.). Tehran: Vezarat-e Farhang.

Bin Abi-Khayr, I. 1370 [1991]. *Bahman-nameh*. R. Afifi (ed.). Tehran: Elmi va Farhangi.

Dinawari. A. 1364 [1985]. *Akhbar al-Taval*. M. Mahdavi Damghani (trans.). Tehran: Ney

Ferdowsi. A. 1042 A.H. *Shahnameh*. Berlin: Berlin Library. No. 4252

Ibn Athir. 1965. *Al-Kamal fi al-Tarikh*. Beirut: Dar ul-Sadir.

Ibn Balkhi. 1363 [1984]. *Fars-Nameh*. G. Le Strage and R. Nicholson (eds.). Tehran: Donya-ye Ketab.

Mokhtari, M. 1379 [2000]. *Ostoureh-ye Zal*. Tehran: Tous.

Samuels, A. 2005. *Jung and the Post-Jungians*. New York Press: Routledge.

Tabari, M. 1352 [1973]. *Tarikh al-Rusul va al-Muluk*. A. Payandeh (trans.). Tehran: Bonyad-e Farhang.

Tha'alibi, A. 1368 [1989]. *Ghurar Akhbar Muluk Furs va Seyrahum*. M. Fazayeli (trans.). Tehran: Qatreh.

How to cite:
Ghaemi, F. 2021. "The Missing Story of Zal's Death: A Mythological Approach to His Personality and Fate, based on Post-Jungian Criticism." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 239-262. DOI:10.22124/naqd.2021.16690.2002

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.

studies so far have come to the same conclusion. The present study challenges this idea and holds that the absence of Zal's death in the most widely read version of *Shahnameh* does not necessary mean that this story is missing in other sources of *Shahnameh*. Regarding his immortality, three different fates can be found for Zal in the sources of Ferdowsi's era.

2. Theoretical Framework

In the present paper, the story of Zal is studied independently and his fate is examined based on some newly emerged documents that challenge the idea of his immortality held by most scholars. Here, the post-Jungian approach is adopted to examine the story of Zal as it enables us to compare this character with the archetype of the old wise man in Jungian psychology.

3. Methodology

The missing story of Zal's death in the older versions of *Shahnameh* is compared with a new text in the version kept in Berlin Library. The post-Jungian theory is utilized here to analyze the structure of the story of Zal and compare it with the Jungian archetype of the old wise man.

4. Discussion and Analysis

In the version of *Shahnamen* in Berlin Library, after selecting Homay as his successor, Bahman is killed in a fight. In *Bahman-nameh*, Azarbarzin, Faramarz's son, accompanies Bahman in this fight but does not help him. But in the new version, he is Zal's son and kills the dragon and Bahman at the same time in revenge for Farmarz's murder, and Zal, who is beset by Bahman's injustice dies in peace as he says prayers after hearing the news. In the archetypal, post-Jungian analysis, Zal is the shaman of a god. His death while saying prayers can be interpreted as the mystical concept of the voluntary death. His death can be related to the archetype of death and rebirth, symbolizing immortality.

5. Conclusion

In the Jungian approach, the old wise man is an element that completes individuality, such as the role Zal plays for Rostam. From a post-Jungian perspective, the archetype is based on the plurality of images, most of which in the story of Zal are connected with his role as a shaman. Zal is a medium that, with the help of the symbolic *simorgh*, protects justice and peace in the world and curbs natural forces. Zal cannot be regarded as the human manifestation of Zarvan, as Kiyoumars, based on older sources, seems to fit this description better. The most important archetype in the analysis of the story of Zal is the

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2021.16690.2002
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.23.3
Received: 29/05/2020 Accepted: 13/04/2021

The Missing Story of Zal's Death: A Mythological Approach to His Personality and Fate based on Post-Jungian Criticism

Farzad Ghaemi[1]

Abstract

Post-Jungian criticism is an approach that has continued and developed Jungian criticism. Due to the ambiguity around Zal's fate in the existing sources, and his reputation for immortality, the present paper has, for the first time, identified the narrative of the death of Zal in a manuscript of *Shahnameh*, and, then, analyzed the relationship between this new narrative and the myth of Zal in Ferdowsi's *Shahnameh* and its sources. Because Zal's immortality is important in Jungian criticism of this myth, the discovery of the story of Zal's death is the most important reason for this paper's Post-Jungian critical approach. The paper shows that archetypal images associated with the myth of Zal represent the character of an ancient shaman. This figure fulfills such functions as magic, mediumship between the nation and their totemic gods, witch doctor, spiritual healer and intuitive knowledge. From a Jungian perspective, the archetypal image of Zal's personality gave him a complementary (secondary) role in the initiation of the hero (Rostam). But the post-Jungian approach replaces the old archetype of wisdom with the archetype of death and rebirth, and develops the core meaning of the myth of Zal to his initiation on the way to his unity with his totemic ancestor (Simorgh)

Keywords: Post-Jungian Criticism, Archetype, Dastan/Zal, Ferdowsi, *Shahnameh*, The Wise Old Man

Extended Abstract

1. Introduction

The fate of Zal in *Shahnamneh* is one of the most ambiguous parts of his story. In his book *Ostureh-ye Zal*, Mohammad Mokhatari regards Zal as the human manifestation of Zarvan (god of time) and interprets his fate as his immortality, which is one of the most accepted interpretations of this story. Most of the

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran.
***ghaemi-f@ferdowsi.um.ac.ir**

Demneh is the story of a journey starting with a human conversation about wisdom. There is struggle between the main text and the introductions, in which the introductions try to connect to the main texts so that they are no longer marginalized.

Select Bibliography

Allen, G. 1380 [2001]. *Intertextuality*. P. Yazdanjou. Tehran: Markaz.

Bokhari, M. 1369 [1990]. *Dastan-ha-ye Bidpay*. M. Natel Khanlari and M. Roshan (eds.). Tehran: Kharazmi

De Blois, F. 1382 [2003]. *Borzouyeh Tabib va Mansha'e Kalileh va Demneh*. S. Sadjadi (trans.). Tehran: Tahouri.

Eliade, M. 1391 [2011]. *Tasavir va Namad-ha*. M. K. Mohajeri (trans.). Tehran: Parseh.

Kashefi, K. 1336 [1957]. *Anwar-i Soheili*. Tehran: Amir Kabir.

McAfee, N. 1385 [2006]. *Julia Kristeva*. M. Parsa. Tehran: Markaz.

Monshi, N. (trans.). 1384 [2005]. *Kalileh va Demne*h. Minovi, M. (ed.). Tehran: Amir Kabir.

Shekhar, I. 1385 [2006]. *Panchatantra*. Tehran: Daneshgah-e Tehran.

Toufan, M. 1385 [2006]. *Zaban, Ast ya Hast*. Tehran: Ketab-e Iran.

How to cite:
Sedighi, M. 2021. "The Poetics of *Kalileh and Demneh*: An Analysis of the Mechanisms Governing Its Introductions and Text." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 215-238. DOI:10.22124/naqd.2021.18717.2155

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.

feeling of eternity. The writers of these introductions and the translators of this book can be viewed as readers who have added something to the text or changed something in it in accordance with the discourses dominating their period. Therefore, the main text, the introductions and the translations can be regarded as a chain of signifiers, forming a kind of fluidity. Thus, a kind of intertextuality can be seen here: the absence of a beginning for the text links it to Indian and Sanskrit mythology and the endlessness of the introductions connects it with the different references and readings of it in Pahlavi, Syriac, Arabic and Persian languages.

2. Theoretical Framework

Based on Eliade's definition of symbolic thinking in mythology, a connection between the realm of mythology and intertextuality can be identified, which is, in a way, similar to the idea of Kristeva in this regard.

3. Methodology

The present paper adopts the descriptive-analytical method for the purpose of the study. It also draws on mythological symbolism and intertextuality.

4. Discussion and Analysis

Nasrollah Monshi tries to decentralize *Kalileh and Demneh* and attributes immortality to the text itself and points to the contrast between the text and his introduction. The identification of "plant and words" has been referred to in Monshi's introduction. Humans and their conversations fill up the beginning and end of *The Panchatantra* and *Kalileh and Demneh* and animal talk with each other mostly in the middle sections of the book. This structural pattern is exactly followed in *The Panchatantra*, but in *Kalileh and Demneh* small variations can sometimes be seen. At the beginning of the main text, humans have a substantial presence and it seems that because of their lack of wisdom they suffer a symbolic death and metamorphose into animals. At the end of the text, after gaining wisdom, they regain their human form and become immortal. The introductions to *Kalileh and Demneh* mainly point to wise words and immortality.

5. Conclusion

The fundamental opposition in this book as well as in the introductions to it is between mortality and immortality. Immortality is symbolically associated with the immortalizing plant. At a different level, the plant of immortality symbolizes wisdom, as opposed to ignorance, which in Indian thinking saves humans from the 'samsara' cycle and makes them immortal. *Kalileh and*

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2021.18717.2155
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.22.2
Received: 25/01/2021 Accepted: 09/08/2021

The Poetics of *Kalileh and Demneh*: An Analysis of the Mechanisms Governing Its Introductions and Text

Mostafa Sedighi[1]

Abstract

Intending to teach wisdom and relying on the concepts of wisdom, speech and immortality, *Kalileh and Demneh* seems to have evolved from previous texts. *Kalileh and Demneh* has so far been translated into different languages, with each translator writing his own introduction to the book. While reproducing the main themes of *Kalileh and Demneh*, each introduction has encompassed references common in the discourse and language registers of each period to the main text. Employing a descriptive-analytical approach, "mythological symbolism", and "intertextuality", the present paper aims to analyze the traces of meaning in *Kalileh and Demneh* and show how they are reproduced and transferred to the translators' introductions. To this end, the author describes, analyzes and reviews the introduction sections of various translations of this book in relation to the main text of *Kalileh and Demneh*. The analysis reveales that, in addition or contrary to the main text, the introductions have tried to find a structural connection with the main text by repeating the traces of meaning of *Kalileh and Demneh*, and to contribute to its ever-lasting "wisdom", so that each translation and its introduction has a different interpretation based on the discourse and the language conventions of each period. As a result, each introduction creates a new chain of signifiers, making the introductions an inseparable part of *Kalileh and Demneh*.

Keywords: *Kalileh and Demneh*, Introduction, Immortality, Mythical Symbolism, Intertextuality

Extended Abstract

1. Introduction

Kalileh and Demneh has been translated from one language to another and with each translation an introduction has been written for it, bringing about a

*1. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Hormozgan, Bandar Abbas, Iran
navisa_man@yahoo.com

discourse and synthesis, making meaning and signification dynamic and flexible in his text.

Select Bibliography

Jeanrond, G. W. 1988. *Text and Interpretation as Categories of Theological Thinking.* J. Thomas (trans.). New York: Crossroad.

Molavi, J. 1390 [2011]. *Masnavi-e Ma'navi*. R. Nicholson (ed.). Tehran: Hermes.

Ricœur, P. 2000 [1989]. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. London: The Athlone Press.

Ricœur, P. 1392 [2013]. *Darbareh-ye Tarjomeh*. M. Kashigar (trans.). Tehran: Ofoq.

Ricœur, P. 1398a [2019]. *Ideolozhi, Akhlaq va Siasat*. M. Akhgar. Tehran: Cheshmeh.

Ricœur, P. 1398b [2019]. *Zaman va Hekayat*. M. Nonahali (trans.). Tehran: Ney.

Ricœur, P. 1399 [2020]. *Darsgoftar-ha-ye Ideolozhi va Otopia*. M. Fayzi. Tehran: Markaz.

How to cite:
Saberinia, Z., Mohammadi Badr, N., Kouppa, F. and Doroudgarian, F. 2021. "Interpretation and the Critique of Its Nature in *Masnavi*, with an Emphasis on Paul Ricoeur's Views." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 189-214. DOI:10.22124/naqd.2022.15886.1954

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.

metaphorical language, connection with the 'other' and moving beyond the limitations of the 'self' have made the interpretation of his works a dynamic process. This has kept dialectics and reading alive through the development of synthesis and discourse. Here, rather than being a form of description or report, narration has turned into a combination of language, metaphor, and development and expansion of language.

2. Theoretical Framework

In Paul Ricœur's phenomenological hermeneutics, readers of a text may adopt different approaches to understanding and interpretation or a combination of them. According to him, reading is always accompanied by interpretation, and hermeneutics connects explanation and understanding in order to allow for interpretation as a problematic phenomenon through cosmological, ontological and epistemological approaches, offering itself as meta-critique.

3. Methodology

The present study is of the descriptive-documentary type. Paul Ricœur's phenomenological hermeneutics is briefly discussed first, and then Molavi's techniques in creating texts are examined in some of the stories from *Masnavi*.

4. Discussion and Analysis

Interpretation and recreation of meaning in the stories of *Masnavi* are closely connected with Molavi's ontological ideas. In other words, interpretation is an inseparable component of *Masnavi*. Therefore, Molavi's writings are not a collection of linguistic expressions devoid of interpretable themes. It rather welcomes interpretation and, as a classical, work allows readers to decipher meanings and reconfigure them.

5. Conclusion

At the first level, i.e., explication, by adopting an epistemological approach, Molavi tries to understand early texts and employs interpretation techniques similar to those used in the interpretation of religious texts. At the level of understanding, by adopting the problematic approach, Molavi attempts to interpret *The Quran* and some other early texts. Here, he marginalizes himself as the author of *Masnavi* and, inviting the 'other' to get involved in dialogue, sets meaning free from being definite and unique. At the third level, which according to Ricœur belongs to the hermeneutic arc, Molavi adopts an ontological approach and employs metaphor to recreate meaning and subsequently a new world, as a result of which his writing is intertwined with

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2022.15886.1954
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.21.1
Received: 02/03/2020 Accepted: 28/12/2021

Interpretation and the Critique of Its Nature in *Masnavi* with an Emphasis on Paul Ricoeur's Views

Zahra Saberinia[1]
Narges Mohammadi Badr[2]*
Fatemeh Kouppa[3]
Farhad Doroudgarian[4]

Abstract

The present paper aims at a critical study of the interpretive nature of *Masnavi* as a determining and dynamic dimension in literature. To orientate and validate this aim, we have specified Molavi's interpretive approaches based on Paul Ricoeur's philosophy and reflective phenomenology and have, thus, demonstrated how thought and reflection on interpretation have turned *Masnavi* into one of the most influential written texts, which displays the three characteristics of explication, understanding, and application. The authors hold that for the interpretation of any text, it is necessary to study the process of the formation of the text and its relation with oratory, dialectics, and de-application. Therefore, studying the elements of interpretation in *Masnavi*, the authors have shown that this work offers a thick description of understanding, and understanding has made its language dynamic, signifying, and self-sufficient. Consequently, as a classic and a reflection on the textual dimension, *Masnavi* encompasses discourse, rests on interpretation, and, in reading, forms an active and dialectical totality that gives the reader the opportunity for the understanding and reconfiguration of meaning.

Keywords: Paul Ricoeur, Critique of Interpretation, *Masnavi*

Extended Abstract

1. Introduction

The present article aims to examine Molavi's ideas from a phenomenological perspective. Molavi's approach to historical experience, written language,

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Payam-e Noor University, Tehran, Iran. (zahrasaberinia@yahoo.com)
*2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Payam-e Noor University, Tehran, Iran.
(Corresponding Author: * badr@pnu.ac.ir)
3. Professor of Persian Language and Literature, Payam-e Noor University, Tehran, Iran. (f.kouppa@yahoo.com)
4. Associate Professor of Persian Language and Literature, Payam-e Noor University, Tehran, Iran. (f.doroudgarian@yahoo.com)

Select Bibliography

Allen, G. 1392 [2013]. *Baynamatniat*. P. Yazdanjou (trans.). Tehran: Markaz.

Bakhtin, M. 1391 [2012]. *Takhayol-e Mokaleme'h-i*. R. Pourazar (trans.). Tehran: Ney.

Bakhtin, M. 1395 [2016]. *Porsesh-ha-ye Boutiqa-ye Dostoevsky*. S. Solhjou. Tehran: Niloufar.

Gandesha, S. 2014 [2012]. "Hegel's Homecoming of Spirit." *Contours Journal* 4. URL:https://www.sfu.ca/humanities-institute/contours/issue4/issue4_p5.html

Holquist,M. 1395 [2016]. *Mokalemehgarayi*. M. Amirkhanlou. Tehran: Niloufar.

Lukács, G. 1392 [2013]. *Nazaryeh-ye Roman*. H. Mortazavi (trans.). Tehran: Ashiyan.

Lumsden, . 2015. "At Home with Hegel and Heidegger." *Philosophy Today* 59/1: 7-21.

Neubauer, J. 1996. "Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel." *Poetics Today* 17/4: 531-546

Ousheli, M. 1390 [2011]. *Terazhedi dar Falsafeh-ye Hegel*. MA Thesis. University of Isfahan.

Todorov, T. 1391 [2022]. *Manteq-e Goftegouyi-e Mikhail Bakhtin*. D. Karimi (trans.). Tehran: Nashr-e Markaz.

How to cite:
Hosseini Sirat, M. and Shaghool, Y. 2021. "Self-consciousness in the Novel: A Study of Hegel's and Bakhtin's Views." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 167-188. DOI:10.22124/naqd.2022.16163.1970

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.

purpose, the concept of self-consciousness, which has been examined by both thinkers, will be studied here in order to understand the ideas they have in common in this regard.

2. Theoretical Framework

Hegel and Bakhtin attached great importance to self-consciousness in the novel. According to Hegel, the spirit can overcome its self-alienation and achieve a degree of freedom through self-consciousness. He believes that in Romantic art, with the novel being one of its types, the protagonist is self-conscious. Bakhtin's theory of the novel, which is a response to Lukács's *The Theory of the Novel*, tries to highlight the points where he distinguishes himself from Hegel. Lukács, as a commentator of Hegel's ideas about the novel, accepts that the novel has replaced the epic in modern times and adds that it is the story of man's homelessness. Bakhtin holds that the novel is the outcome of man's homelessness. While Lukács finds the novel to be the story of man's transcendental homelessness, Bakhtin regards it as the linguistic homelessness of human beings. He is different from Hegel and Lukács in that he welcomes this homelessness and does not, unlike Hegel, try to overcome it.

3. Methodology

The present article has adopted the library-based research method to study self-consciousness in the novel.

4. Discussion and Analysis

Both Hegel and Bakhtin have discussed self-consciousness in the novel; however, whereas Hegel bases his discussion on dialectics, Bakhtin's discussion revolves around dialogue. To Hegel, the novel is the art of struggle and hostility, which should be directed toward peace and unity, but Bakhtin welcomes plurality and polyphony. To Hegel and Lukács the novel is associated with self-alienation and homeless, but to Bakhtin it is the source of creativity and freedom. Hegel finds self-consciousness an attempt to overcome self-alienation and homelessness, but self-consciousness in Bakhtin is the result of mans' homelessness as without it freedom and consequently polyphony cannot be achieved.

5. Conclusion

A study of ideas of Hegel and Bakhtin concerning the two concepts of self-consciousness and homelessness in novels reveals that the two thinkers share some ideas in this regard, resulting from a kind of dialogue between them. The differences in their ideas are due to a difference in the bases of their thoughts.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Review Article

DOI:10.22124/naqd.2022.16163.1970
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.20.0
Received: 05/04/2020 Accepted: 28/11/2021

Self-consciousness in the Novel: A Study of Hegel's and Bakhtin's Views

Maryamsadat Hosseini Sirat[1]
Yousef Shaghool[2]*

Abstract

Hegel, a German philosopher, and Bakhtin, a Russian literary critic, are the two thinkers who have placed the novel within the framework of their contemplation and have focused on the element of self-consciousness in the novel. In Hegel's philosophy, in the course of the Spirit's development towards freedom, the novel is the highest manifestation of the Spirit in artistic form, where the Spirit reaches one of the highest levels of self-consciousness. Moreover, due to its origins in the romantic era of art, the novel has heroes with self-consciousness. Bakhtin views self-consciousness in the novel from two perspectives: one is where he introduces the novel as a kind of self-conscious genre, and the other one is where he speaks about the self-consciousness of the novel's hero. When Bakhtin introduces Dostoevsky as the creator of the polyphonic novel, he says it is the hero's self-consciousness that gives Dostoevsky's novels the quality of polyphony. Yet, the talk of self-consciousness in the novel intertwines with the talk of homelessness in both thinkers' discussions. In this paper, we have tried to show the position of each of the two thinkers with regard to this subject, their similarities and differences, and the dialogue between them.

Keywords: The Novel, Self-consciousness, Homelessness, Epic, Romantic Art

Extended Abstract

1. Introduction

Bakhtin is mostly regarded as a critic of Hegel. However, he believes that a text is not a separate, detached phenomenon but it rather develops through dialogues and interactions with other texts. The same principle is true about Bakhtin's writings as well. Thus, according to Bakhtin himself, it is not surprising if we try to uncover his hidden dialogues with Hegel. For this

1. PhD Candidate in Philosophy, University of Isfahan, Iran. (mshosseini64@gmail.com)
*2. Associate Professor of Philosophy, University of Isfahan, Iran.
(Corresponding Author: y.shaghool@ltr.ui.ac.ir)

prison in the modern times and the prison discourse in contemporary poetry. When poets gain a kind of political subjectivity, the prison institution gets more complicated. Shamlou's poetry, which has a close association with social and political changes in Iran, has adequately represented changes in prison discourse and the relationship between political subjectivity and prison aesthetics.

Select Bibliography

Foucault, M. 1382 [2003]. *Moraqebat va Tanbih: Tavallod-e Zendan*. N. Sarkhosh and A. Jahandideh. Tehran: Nay.

Hall, D. 1396 [2017]. *Subjectivity*. H. Shahi. Tehran: Parseh.

Jahandideh, S. 1391 [2012]. "Padidarshenasi va Senkh-shenasi-e Mokhalefkhani-ha-ye Ahmad Shamlou." *Naqd-e Adabi* 5/19: 103-134.

Khazayi, Yaqoub. 1390 [2011]. *Farayand-e Sakhtyabi-e Nahad-e Zendan az Mashrouteh ta Payan-e Pahlavi-e Aval*. Tehran: Agah.

Mokhtari, M. 1387 [2008]. *Ensan dar She'r-e Moaser*. Tehran: Tous.

Rafi'i Moqaddam, H. and Moshtaqmehr, R. 1397 [2018]. "Tahlil-e Gofteman-e Enteqadi-e Zendan dar Do Zist-jahan-e Klasik va Modern ba Tekyeh bar Habsiyeh-ha-ye Masoud Sa'd, Farrokhi va Mohammad Taqi Bahar." *Kavoshnameh-ye Zaban va Adabyat-e Farsi*. 19/38: 129-160.

Shamlou, A. 1381 [2002]. *Majoumeh Asar*. Terhan: Nagah.

How to cite:
Rezaee Foumani, M., Ziaee, H. and Yazdanpanah, M. 2021. "The Emergence of the Political Subject and Prison Aesthetics, with an Emphasis on Shamlou's Poetry." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 143-166. DOI:10.22124/naqd.2021.19357.2198

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.

experience. The representation of prison life is not the same in pre-modern and post-modern prison poetry. The concept of prison has a historical concept hidden in it, highlighting its metaphorical quality. The pre-modern poet Masoud Sa'd uses metaphors rooted in emotions that reveal the discursive structure of a period. His relationship with the world and power can be identified through these metaphors as he has created many images of his relationship with fate, luck, fortune and the like. He shows his agency through these descriptions.

2. Theoretical Framework

The pre-modern poet believes in unchangeable structures; however, the modern poet understands prison poetry in a different way. While in the pre-modern world, prison poetry is mostly a kind of spiritual and psychological expression and projection, in the modern world it focuses on subjects such as freedom, homeland, oppression, resistance and the like. In the present study, Ahmad Shamlou's poetry is examined in order to explain the relationship between the emergence of the political subject in modern Persian poetry and the emergence of prison aesthetics.

3. Methodology

The present study adopts the genealogical approach in order to examine the relationship between the subjectivity of the poet and prison aesthetics. In other words, the selection of symbols in prison poetry by modern poets is an expression of their subjectivity.

4. Discussion and Analysis

Prison poetry, of whatever type, is a form of protest literature. However, in contemporary poetry, prison poetry is connected with political individuals, and the concept of prison develops through discursive significations and discursive discontinuities. Shamlou expresses his protest in different ways. He creates subjects and images against political constructs. He, moreover, challenges the prevalent constructs in Persian poetry. Shamlou's subjectivity has turned his poetry into a kind of social construct. He turns poetry into a kind of political action and turns the political action into an aesthetic experience by connecting prison symbols with social symbolism. The contrast between freedom and prison in his poetry is both a source for metaphors and a means of constructing a heroic language to describe subjects that stand against power.

5. Conclusion

Historical changes and the physical and institutional growth of prison in the Pahlavi era in Iran show that there is an association between the birth of

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2021.19357.2198
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.19.9
Received: 12/04/2021 Accepted: 01/12/2021

The Emergence of the Political Subject and Prison Aesthetics with an Emphasis on Shamlou's Poetry

Mohila Rezaee Foumani[1]* Hesam Ziaee[2] Mehrali Yazdanpanah[3]

Abstract
Habsiyeh, a poem written in prison, is a kind in which the poet turns his experience of confinement and torture into artistic experience; however, the representation of the prison in *habsiyeh* is not the same in pre-modern and modern poetry. The pre-modern *habsiyeh*-poet is more of a fatalist and considers the current situation as predestined. Therefore, he identifies his agency with the situation he describes. Although *habsiyeh* is basically a type of protest literature, it is only in contemporary poetry that it is associated with the political subject. In contemporary poetry, the concept of prison has manifested itself in a different way with discursive implications and disjunctions. With the formation of the national state and the birth of the prison in the modern world, the concept of prison changes from a religious and individual matter to a political one. The history of the evolution of the institution of prison in the modern state is related to the discursive formation of the prison in contemporary poetry. The most important research hypothesis of the present paper is that the historical emergence of the political subject has led to the appearance of prison aesthetics. Therefore, using a genealogical approach, this article has followed two aims: The historical connection between the developments of the prison as an institution in modern Iran, and the representation of ideas and metaphors on the prison in Shamlou's poetry as an example of a dissident poet. As the institution of prison has become more widespread and complex in modern states, prison metaphors have been overflowed with *habsiyeh*-poetry in protest literature. In Shamlou's poetry, protest literature is related to the subjectivity of the poet. He does not limit the concept of prison to *habsiyeh*; rather, he connects prison metaphors to social symbolism. In other words, in Shamlou's poetry, the concept of liberty has, in a complex way, extended the prison metaphors to poems other than *habsiyeh* as well.

Key Words: Prison Literature, Subjectivity, Political Subject, Prison Aesthetics, Protest Literature, Ahmad Shamlou

Extended Abstract

1. Introduction

Habsiyeh (prison poetry) is a kind of poetry written in prison about the poet's experience of confinement and torture turned into a form of aesthetic

*1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Ghaemshahr, Iran. **(Corresponding Author: mohila2000@gmail.com)**
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Ghaemshahr, Iran. (ziaee.hesam@gmail.com)
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Ghaemshahr, Iran. (dryazdanpanah1379@yahoo.com)

5. Conclusion

The novel turned into the dominant literary form at the beginning of the 20th century. The protagonists of this new form were different from those of classical Persian literature as they mainly are obsessed with telling the story of individuals in the background of social changes. Gradually these characters turned into problematic characters, allowing Persian novels to embrace new themes reflecting the social, economic and political changes of society. Since problematic characters are rejected by society, because of the stigma of being different, a new type of stigmatized character is developed, and this, in turn, results in the development of other character types marked by a sense of inferiority. The problematic character of the novel *Hamnavayi-e Shabaneh-ye Orkestr-e Choubha* has no future and resists the values of his society. He is stigmatized and exiled, and suffers from a sense of inferiority.

Select Bibliography

Eagleton, T. 1383 [2004]. *Marxism va Naqd-e Adabi*. A. Masoumbeigi (trans.). Tehran: Nashr-e Digar.

Goffman, E. 1392 [2013]. *Dagh-e Nang.* M. Kianpour (trans.). Tehran: Markaz.

Goldmann, L. 1381 [2002]. *Jame'eh-shenasi-e Adabyat: Defa' az Jame'eh-shenasi-e Roman*. M. J. Pouyandeh (trans.). Tehran: Cheshmeh.

Goldmann, L.1381 [2002]. *Jame'eh, Farhang, Adabyat*. M. J. Pouyandeh (trans.). Tehran: Mahi.

Lukács, G.1392 [2013]. *Jame'eh-shenasi-e Roman*. M. J. Pouyandeh (trans.). Tehran: Mahi.

Mansour, M. 1369 [1990]. *Ehsas-e Kehtari*. Tehran: Daneshgah-e Tehran.

Mirabedini, J. 1392 [2013]. *Sad Sal Dastannevisi-e Iran*. Tehran: Cheshmeh.

Ritzer, G. 1384 [2005]. *Nazaryeh-ha-ye Jame'eh-shenasi dar Doran-e Moa'ser*. M. Solasi (trans.). Tehran: Elmi.

Suchkov, B. 1362 [1983]. *Tarikh-e Realism*. M. Faramarzi (trans.). Tehran: Tondar.

Zeraffa, M. 1386 [2007]. *Jame'eh-shenasi-e Adabyat-e Dastani*. N. Parvini (trans.). Tehran: Sokhan.

How to cite:
Khajavi Rad, R., Shayanseresht, A., Behnamfar, M. and Mohammadi, E. 2021. "The Role of the Dialectical View in the Emergence of New Types of Character in the Persian Novel. Case Study: *The Nocturnal Harmony of the Wooden Orchestra*." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 119-142.
DOI:10.22124/naqd.2021.14837.1868

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.

and literature is the role of social and economic status in the creation of great works of art and literature. From a dialectical perspective, each stage of the social history has witnessed the development of a literary form. The novel is the literary form of the capitalist era, characterized by the problematic protagonist. The present article examines the role of the dialectical relationship in the development of new genres and types in literature.

2. Theoretical Framework

From a dialectical perspective, social and economic factors have a huge influence on literary production. Dialectics found its way into literature through Marx, and Lukács explained the development of specific literary genres based on social and historical developments. The unity existing in the era of *The Iliad* and *The Odyssey* between awareness and the world disappears in the novel, which is the literary form of the capitalist era. According to Lukács, the novel is characterized by a protagonist that is problematic. It is has a dialectical nature and revolves around a useless search because, on the one hand, the protagonist and the worlds are similar in their fruitlessness and, on the other, there is a deep dissociation between them. Goldmann explains the separation between the protagonist and the world from a dialectical perspective. The present article examines the development of specific characters in novels resulting from the presence of the problematic protagonist.

3. Methodology

Using the descriptive-analytical method, the present article seeks to examine the role of the dialectical perspective in the development of genres in contemporary fiction. It tries to study the effect of the problematic protagonist in contemporary Iranian fiction and its role in the development of new genres in fiction.

4. Discussion and Analysis

Many of the protagonists in Iranian novels are problematic characters who found their way into literature simultaneous with the social, political and economic developments in Iran in the early 20th century. Reza Shah's authoritarian rule caused a big gap between the intellectuals' mentality and the society. The 1953 coup d'état brought about increased violence for intellectuals and a deeper social and culture gap in Iranian society, as a result of which characters in the novels of this period experienced serious crises and anxiety. The narrator of *The Nocturnal Harmony of the Wooden Orchestra* (*Hamnavayi-e Shabaneh-ye Orkestr-e Choubha*) is a problematic character who, because of his resistance to the norms of society, suffers the stigma of being different and is exiled.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2021.14837.1868
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.18.8
Received: 27/10/2019 Accepted: 05/06/2021

The Role of the Dialectical View in the Emergence of New Types of Character in the Persian Novel Case Study: *The Nocturnal Harmony of the Wooden Orchestra*

Rashin Khajavi Rad[1]
Akbar Shayanseresht[2]*
Mohammad Behnamfar[3]
Ebrahim Mohammadi[4]

Abstract
Individuality is a general phenomenon surrounded by a whole world of economic, social and other kinds of reality. An individual is, in every way, affected by the world, and affects it, in turn. The interaction is of a dialectical nature. An aspect of the dialectical attitude in the field of art and thought is the dominant role of the economic and social base in the creation of great works of art and literature. The dependence of the great works of art and literature on the economic and social infrastructures is undeniable, though it is highly complex, indirect and mediated, and does not reduce the relative independence of the literary work. According to the dialectical view, each phase of social history is accompanied by a great literary form, and the novel as a literary form in the age of Capitalism is described by the problematic hero. This article does not intend to accept or reject the dialectical view in literature; rather, it seeks to examine the role of this view in the emergence of new types in literature. The existence of the problematic hero in a longitudinal relationship leads to the emergence of a stigmatized type and a type with a sense of inferiority in literature. In other words, the problematic hero is the origin of both types in the contemporary novel.

Keywords: Dialectical Literature, Problematic Hero, Stigma, Sense of Inferiority

Extended Abstract

1. Introduction

Human beings, in a kind of dialectical relationship, are affected by and affect the world in different ways. An important aspect of the dialectical perspective in arts

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Birjand, Iran.(rkh634@gmail.com)
*2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Birjand, Iran.
(Corresponding Author: ashamiyan@birjand.ac.ir)
3. Professor of Persian Language and Literature, University of Birjand, Iran. (mbehnamfar@birjand.ac.ir)
4. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Birjand, Iran. (emohammadi@birjand.ac.ir)

has been reflected in the behavior, taste and lifestyle of the characters of the novel.

Select Bibliography

Adorno, T. and Horkheimer, M. 1385 [2006]. *Dialektik-e Roshangari*. M. Farhadpour and O. Mehregan (trans.) Tehran: Gaam-e No.

Adorno, T. and Horkheimer, M. 1396 [2017]. *Beh Souye Manifest-e No*. A. H. Eftekharirad. Tehran: Cheshmeh.

Adorno, T. 1399 [2020]. *Alaih-e Idealism*. M. Farhadpour (trans.). Tehran: Hermes.

Baudrillard, J. 1388 [2009]. *Jame'eh-ye Masrafi*. P. Izadi (trans.). Tehran: Sales.

Bottomore, T. 1394 [2015]. *Maktab-e Franfurt*. H. A. Nozari (trans.). Tehran: Ney.

Marcuse, H. 1394 [2015]. *Ensan-e Taksahati*. M. Mo'ayedi (trans.). Tehran: Amirkabir.

Nozari, H. 1394 [2015]. *Nazaryeh-ye Enteqadi-e Maktab-e Frankfurt*. Tehran: Agah.

Richard, B. 1388 [2009]. *Ravankavi-e Farhang-e Aameh*. H. Payandeh (trans.). Tehran: Sales.

Storey, J. 1389 [2010]. *Moteleat-e Farhangi Darbare-ye Farhang-e Aameh*. H. Payandeh (trans.). Tehran: Agah.

Thorstein, V. 1387 [2008]. *Nazaryeh-ye Tabaqeh-ye Tanasa*. F. Ershad. Tehran: Ney.

How to cite:
Khojasteh Zonoozi, E. and Mobasheri, M. 2021. "A Critique of 'Negative Aesthetics' in *Azar, Shahdokht, Parviz and the Others*." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 99-118. DOI:10.22124/naqd.2022.17063.2045

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.

economic, cultural variables, and capital and production. It can help us examine the outcomes of the 'culture industry' in industrial and developing societies, esp. its effect on literary production in the West. The present article tries to offer a critical approach to culture in the novel *Azar, Shahdokht, Parviz and the Others* by analyzing the principles of negative aesthetics, thus studying the effects of the cultural and economic effects of the West on the one-dimensional Iranian society.

2. Theoretical Framework

The Frankfurt School theorists divide culture into authentic culture and mass culture. They believe that art and culture in the modern times have turned into a commercial commodity, serving the ruling system. Adorno finds art a negative event and has tried to discuss the negative aspects of art, associating it with the term "negative aesthetics". Marcuse, however, regards art as being the affirmative aspect of freedom. In the present study, the negative aspects of art are discussed in the novel *Azar, Shahdokht, Parviz and the Others*.

3. Methodology

Adopting the descriptive-analytical research method, the present study tries to criticize the foundations of culture industry and then examine negative aesthetics in the novel *Azar, Shahdokht, Parviz and the Others*.

4. Discussion and Analysis

Azar, Shahdokht, Parviz and the Others criticizes the values of a society that is devoid of spiritual aspects through describing the everyday life of a modern family. The consumerist identity in this novel, based on the ideas of Marcuse, represents the hegemony of societies that give them their identities. Negative aesthetics questions the totality of this novel and reveals the negative aspects of art in this novel. In this novel, art has turned into a tool for controlling the masses. According to Adorno, in order to purify art, social challenges should be discussed so that audiences are encouraged to resist the status quo.

5. Conclusion

In the novel *Azar, Shahdokht, Parviz and the Others* negative aesthetics is employed to criticize the culture of Iranian society. Culture industry tries to control people by distorting social and cultural realities. In this novel, the characters, who have been subjugated by the culture industry, try to develop a new identity for their lives. Culture industry turns individuals into consumerist subjects, who try to develop a new definition of identity and social values. This

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2022.17063.2045
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.17.7
Received: 11/07/2020 Accepted: 12/01/2022

A Critique of 'Negative Aesthetics' in *Azar, Shahdokht, Parviz and the Others*

Elnaz Khojasteh Zonoozi[1]*
Mahboubeh Mobasheri[2]

Abstract
As an important and comprehensive critical method, "critical aesthetics" of the Frankfurt School, deals with art and literature to show that the emergence of liberty in a capitalist society confronts certain obstacles that are manifested, in different ways, in economy, politics, ideology, art, culture and the media, and through an organized process, ultimately lead to the appearance of a consumerist society. According to Adorno's and Marcuse's sociological views, "negative aesthetics" analyzes consumerism in the West so as to challenge the anti-rationalistic aspects of a "unidimensional society." These ideas finally lead to the emergence of a phenomenon known as "culture industry" which uses devices like the media and propaganda to deceive individuals. Therefore, the consumers are dominated by these devices and are deprived of their will and awareness. Marjan Shirmohammadi's novel, *Azar, Shahdokht, Parviz and the Others*, presents an image of such a consumerist world which turns individuals into rivals over consumption. Using a descriptive-analytical method, the present study demonstrates that consumerism and commodification turn the characters into subjects in a world replete with consumerist objects and the prevalence of the cultural industry creates a deep rift between native and foreign cultures. As a result, concepts such as consumerism, accumulation and abundance, can be used to criticize the different dimensions of "negative aesthetics" in the false identities of the characters.

Keywords: Negative Aesthetics, Culture Industry, Adorno, Marcuse, *Azar, Shahdokht, Parviz and the Others*

Extended Abstract

1. Introduction

The Frankfurt School of critical theory analyzes the emerging socio-economic situation of societies, and provides us with a comprehensive understanding of

*1. PhD in Persian Language and Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.
(Corresponding Author: ekhojaste92@yahoo.com)
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.(mobasheri2016@gmail.com)

Shahrayr by telling stories, proving the reality that in our unconscious we are all murderers. Scheherazade tries to prove Shahryar's innocence, which was a fulfilled hallucination. With the help of the real, Scheherazade proves what would be otherwise the projection of guilt onto another person. In other words, Scheherazade proved that the murdered women were all guilty.

Select Bibliography

Eshaqiyan, J. 1396 [2017]. *Boutiqa-ye No va Hezar-o-Yek Shab*. Tehran: Faraz.

Fink, B. 1397 [2018]. *Suzheh-ye Lakani bayn-e Zaban va Jouissence*. M. A. Jafari (trans.). Tehran: Qoqnous.

Freud, S. 1395 [2016]. *Tali az Tasavir-e Shekasteh*. Sh. Vaqfipour (trans.). Tehran: Cheshmeh.

Homer. S. 1388 [2009]. *Jacques Lacan*. M. A. Jafari and M. A. Tahayi (trans.). Tehran: Qoqnous.

Lacan, J. 1397 [2018]. *Ezterab: Bazbini-e Vaz'e Obzheh*. S. Rastegar (trans.). Tehran: Pendar Taban.

Lacan, J.1397 [2018]. *Shekl-e Obzheh-ye a*. S. Rastegar (trans.). Tehran: Pendar Taban.

Stavrakakis, Y. 1392 [2013]. *Lacan va Amr-e Siasi*. M. A. Jafari (trans.) Tehran: Qoqnus.

Tasouji, A. 1383 [2004]. *Hezar-o-Yek Shab*. Tehran: Hermes.

Von Franz. M. L. 1397 [2018]. *Paryaneh-ha: Zan dar Afsaneh-ye Paryan*. M. Safdarzadeh. Tehran: Roshangaran va Motale'at-e Zanan.

Žižek, S. 1388 [2009]. *Kazh Negaristan*. M. Eslami and S. Najafi (trans.). Tehran: Rokhdad-e No.

How to cite:
Barari Jirandehi, A., Safai, A. and Nikoui. A. 2021. "A Lacanian Reading of the 'Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman'." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 75-98. DOI:10.22124/naqd.2020.14317.1821

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.

aims to examine the "Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman" in *The Thousand and One Nights* based on Lacan's ideas. The main theme of the story, which can be considered a reflection of the human psychological structure, is an expression of a process common to all human beings. Shahryar commonly symbolizes collective consciousness and his derangement is caused by an ego that does not function in coordination with the psyche. Shah Zaman's sophistication does not suffice here as human behavior is lacking in him.

2. Theoretical Framework

According to Lacan, human psyche is composed of the symbolic, the imaginary and the real, which are in interaction with each other in the becoming of being. To reveal the imaginary attractions and the symbolic law governing them, Lacan focuses on the distinction between the real and reality (with a symbolic structure). In the "Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman," King Shahryar and his brother Shah Zaman face the real through a trauma. With the presence of Shahryar the real returns and emerges through the symbolic. Shahryar has to discover the knowledge hidden in the real. Scheherazade teaches him how to face the real by avoiding logic and relying or emotions.

3. Methodology

The library-based research method has been used in the present study to collect the data and a descriptive-analytical approach has been adopted to conduct a psychoanalytical analysis of the data.

4. Discussion and Analysis

King Shahrayr and his brother, after learning about the affairs of their wives, realize that the collapse of their symbolic world should not lead to a "lack of reality" in them. They take two different paths: Shah Zaman leads an ascetic life and Shahryar tries to kill women. From a Lacanian viewpoint, their mental status is completely different. What Shah Zaman does is to prevent the enjoyment of the other; however, Shahryar tries to ensure the enjoyment of the other, making him never experience the scruples of a psychopath. He assumes that he helps the other derive great enjoyment. The psychopath (Shah Zaman) is the object of the enjoyment of the other and is controlled by the other, while the deviant person serves the other.

5. Conclusion

Shahryar's attitude toward the other is the same attitude the other adopts toward Shahryar. Here, the deviant person, i.e., Shahryar, is the absolute subject that treats the other's body as an instrument to satisfy his own desire. Scheherazade, by avoiding logic, teaches Shahryar how to avoid encountering the real. Like a psychoanalyst, Scheherazade criticizes the internal and psychological reality of

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2020.14317.1821
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.16.6
Received: 04/09/2019 Accepted: 19/12/2020

A Lacanian Reading of the "Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman"

Abbas Barari Jirandehi[1] Ali Safai[2]* Alireza Nikoui[3]

Abstract
Interdisciplinary studies and psychoanalytic criticism have recently opened up new horizons for researchers. *The Thousand and One Nights* has been evaluated in various ways so far, but what has been overlooked is the psychoanalytical dimension of the stories. The context of the "Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman" illustrates a problem unique to civilization, whose examination can provide the readers with insight into latent meanings. Although Freud, the father of psychoanalysis, used to read the works of poets and writers, including fantastic and suprarealist stories and claimed that he and those writers were both inspired by the same origin, albeit in two different ways (Shariat Kashani, 2014: 13), psychoanalytic criticism does not have the prominent place it deserves in contemporary literature, or is harshly criticized by those who do not support theorists such as Freud, Lacan, and others. The analytical power of psychoanalysis and its amenity to interpretation led us to decipher the core story of *The Thousand and One Nights* according to Lacan's theories. Despite their difficulty, Lacan's theories contain neither the misunderstandings around Freud's concepts nor the sense of superiority one finds in Jung's antirealist and mystical psychology. This paper deals with the origins of the story of Shahryar and his brother Shah Zaman from a Lacanian perspective.

Keywords: Shahryar, Scheherazade, Psychoanalysis, Lacan, *The Thousand and One Nights*

Extended Abstract

1. Introduction

Psychoanalysis can help us decipher meanings hidden in texts. Although psychoanalysis and fairy tales and legends are closely connected, *The Thousand and One Nights* has rarely been psychoanalytically analyzed. The present study

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran.(abbasbararijirandehi@gmail.com)
*2. Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran.
(Corresponding Author: safayi.ali@guilan.ac.ir)
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran.(nikouei@guilan.ac.ir)

kind of coherence for the metaphorical structure, and, eventually, all metaphors of the text, in a transcendental process, turn into “love is a mirror”.

Select Bibliography

Beaucorps, M. 1394 [2015]. *Ramz-ha-ye Zendeh-ye Jan*. J. Sattari (trans.). Tehran: Markaz.

Fotouhi Roudma’jani, M. 1390 [2011]. *Sabkshenasi-e Nazaryeh-ha, Rouykard-ha va Ravesh-ha*. Tehran: Sokhan.

Ghazzali, A. 1381 [2002]. *Resaleh-ye Sawanih va Resaleh-i dar Mo’ezeh*. J. Nourbakhsh (ed.). Tehran: Yalda Qalam.

Homayi, J. 1374 [1995]. *Fonoun va Balaghat-e Adabi*. Tehran: Negah.

Ibn Arabi, 1376 [1997]. *Shajar al-Kown*. G. Saeedi (trans.). Tehran: Tariq ul-Kamal.

Kouchesh, Zolton. 1393 [2014]. *Moqaddameh-i Karbordi bar Este’areh*. Sh. Pourebrahim. Tehran: SAMT.

Lakoff, G. and Johnson, M. 1394 [2015]. *Este’areh-hayi keh ba Anha Zendegi Mikonim*. H. Aqaebrahimi. Tehran: Elm.

Pourjavadi, N. 1387 [2009]. *Badeh-ye Eshq*. Tehran: Karnameh.

Safavi, K. 1379 [2000]. *Daramadi bar Ma’ni-shenasi*. Tehran: Soureh.

Shafi’i Kadkani, M. R. 1350 [1971]. *Sovar-e Khial dar She’r-e Farsi*. Tehran: Nil.

How to cite:
Bakhtyarinasab, S. and Mahmoodi, Kh. 2021. “Love, One Concept with Three Metaphorical Perceptions: An Analysis of the System of Conceptual Metaphors in *Sawanih al-Ushaq*.” *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 51-74. DOI:10.22124/naqd.2021.17158.2055

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.

literature. Conceptual metaphors integrate concepts into texts and, over time, transfer them from one text to another. Love is one of the most important metaphorical concepts in Persian mystical literature and *Sawanih al-Ushaq* is the first mystical text in Persian about love. This work had a great influence on Nagouri's *Lawayih*, Araqi's *Lama'at* and Jami's *Lawayih*.

2. Theoretical Framework

In traditional rhetoric, metaphor is not related to the essence of language and thus has a secondary role. However, in the 1980s, Lakoff and Johnson developed the idea of conceptual metaphor and challenged the traditional attitude toward metaphors. In the present study, the idea of conceptual metaphor is examined in *Sawanih al-Ushaq*.

3. Methodology

The present study seeks to examine the main conceptual metaphors in *Sawanih al-Ushaq*. For this purpose, all the conceptual metaphors are identified using the inductive method. Then, the relationship between these metaphors is analyzed in order to disclose the conceptual metaphors in the text.

4. Discussion and Analysis

Love is the main objective conceptual field in *Sawanih al-Ushaq*, which has been used to contribute to the understanding of the pre-eternity of being. This metaphorical understanding revolves around three main issues: 1. The entry of the concept of love into Islamic mysticism, under the influence of Neo-Platonism, 2. Love poems that Muslim mystics used in their sermons, and 3. The concept of "union", as an important component of the pre-eternity of human beings. In *Sawanih al-Ushaq*, love is sometimes a subjective issue and is understood through more concrete concepts, such as "king", "desire", "bird", "mirror", and "fire".

5. Conclusion

The conceptual metaphors in *Sawanih al-Ushaq* have a multi-layered relationship with one another. This relationship is either cognitive or a relationship between mega-metaphors and micro-metaphors. The cognitive relationship includes the connection between love and other metaphors of the text and the relationship between the king and war. The conceptual field of desolation is a mega-metaphor. The most important metaphors of the texts are "union is love", "love is destruction" and "love is a mirror". Understanding union as love paves the way for all the conceptual metaphors of the text. "Effacement is desolation" is another major conceptual metaphor and has brought about a

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2021.17158.2055
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.15.5
Received: 21/07/2020 Accepted: 04/10/2021

Love, One Concept with Three Metaphorical Perceptions: An Analysis of the System of Conceptual Metaphors in *Sawanih al-Ushaq*

Samira Bakhtyarinasab[1]*
Khairollah Mahmoodi[2]

Abstract

As metaphors are cognitively originated, examining a text's conceptual metaphors yields a new understanding of its author's cognition. Therefore, an analysis of the relationship between the conceptual metaphors in a text and the structure arising from those metaphors leads to a more precise understanding and a better explanation of the text, and facilitates the analysis of its semantic structure and its author's worldview. Thus, the present article attempts to answer three key questions: What are the most important conceptual metaphors in *Sawanih al-Ushaq*? What relationships do exist between these metaphors? What are the characteristics of the structure arising from these metaphors? In an effort to answer these questions inductively, the conceptual metaphors in each chapter are separately examined and the most important metaphors in the text are identified based on the two criteria of 'frequency' and 'position in the structure of metaphors'. The analysis shows that the conceptual domain of 'love' is the most important abstract conceptual domain which is comprehended with the aid of the conceptual domains of 'bird', 'mirror', 'plant', 'derivation', 'sun', 'king', and 'destruction'. Among them, destruction has a special place as it can be used in order to comprehend the ultimate stage of love: annihilation. Destruction, as a megametaphor, is embodied by the conceptual domains of 'intoxication', 'fire', 'war', and 'devouring'. Finally, the most significant conceptual metaphors in *Sawanih al-Ushaq* are: 'love is the eternal part of human existence'; 'love is a mirror'; and 'love is destruction'.

Keywords: Conceptual Metaphor, *Sawanih al-Ushaq*, Love, Annihilation, Megametaphor

Extended Abstract

1. Introduction

A study of conceptual metaphors in Persian literature from the early centuries can contribute to a better understanding of the complexities of modern

* 1. PhD in Persian Language and Literature, Shiraz University, Iran.
(Corresponding Author: bakhtiari.smr@gmail.com)
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Shiraz University, Iran. (mahmoudi_kh27@yahoo.com)

Select Bibliography

Bernstein, R. 1381 [2002]. "Manzumeh-ye Hermeneutic: Nazaryeh-ye Enteqadi va Shaludehshekani." E. Norouzi (trans.). *Zibashenakht* 7: 47-58.

Derrida, J. 1390 [2011]. *Darbareh-ye Gramatolozhi*. M. Parsa (trans.). Tehran: Rokhdad.

Derrida, J. 1396 [2017]. *Neveshtar va Tafavot*. A. Rashidian (trans.). Tehran: Ney.

Derrida, J. 1998. *Letter to a Japanese Friend*. D. Wood and R. Bernasconi (eds.). In: *Derrida and Differance*. Warwick: Parousia Press. pp. 1-5.

Gadamer, H. G. 1976. *Philosophical Hermeneutics*. D. E. Linge (trans.). Berkeley: Berkeley University Press.

Gadamer, H. G. 2004. *Truth and Method*. J. Weinsheimer and D. G. Marshal. (trans.). New York: Continuum.

Grondin, J. 1391 [2012]. *Hermeneutic*. M. Abolqasemi. Tehran: Mahi.

Michelfelder, D. and Palmer, R. 1989. *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*. New York: State University of New York Press.

Norris, Ch. 1385 [2006]. *Shaloudehshekani*. P. Yazdanjou (trans.). Tehran: Markaz.

Webster, R. 1373 [1994]. "Jacques Derrida va Vasazi-ye Matn." A. Barani (trans.). *Organun* 4: 251-256.

How to cite:
Baloo, F. 2021. "From Gadamer's Philosophical Hermeneutics to Derrida's Deconstruction." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 29-50. DOI:10.22124/naqd.2020.16308.1980

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.

on the differences between these two traditions. However, the present study examines the similarities between them based on the assumption that their critical views on metaphysical concepts concerning truth, meaning and method, complete each other.

2. Theoretical Framework

The present paper examines the differences and similarities between the ideas of Derrida and Gadamer on important concepts such as language and sign, truth and meaning, and interpretation and method in order to offer a more comprehensive understanding of these concepts.

3. Methodology

The present article utilizes the descriptive-analytical approach to study and compare the ideas of Gamader and Derrida on interpretation.

4. Discussion and Analysis

Derrida analyzed language as system of signs and disconnected signifiers and considers the signifier and the signified separate. However, Gadamer believes that language is more than a system of signs, and the signifier and the signified are inseparable. About the concepts of truth and meaning, Gadamer and Derrida both believe in the creation of meaning rather than figuring it out. Derrida believes that there is no single truth, and meanings develop in endless interactions between signifiers, resulting in the cycle of meaning being constantly active. Gadamer holds that the text is diachronic and a complete, absolute meaning can never be identified for it because the understanding of a text is a historical event. Gadamer is mainly concerned with describing what happens in the act of understanding rather than offering a method for understanding. Likewise, Derrida avoids offering a method for understanding and questions the application of deconstruction as a literary approach.

5. Conclusion

Despite differences, Gadamer and Derrida have considerable similarities regarding language and text. The findings of the present study show that deconstruction is in many ways in line with hermeneutics rather than against it. The analysis of the ideas of Gadamer and Derrida on concepts such as truth, meaning and interpretation shows that the Derridean deconstruction does not aim to negate truth, meaning and interpretation but is rather in some respects close to the ideas of Gadamer.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Review Article

DOI:10.22124/naqd.2020.16308.1980
DOR 20.1001.1.74767387.1400.6.2.14.4
Received: 19/04/2020 Accepted: 04/09/2020

From Gadamer's Philosophical Hermeneutics to Derrida's Deconstruction

Farzad Baloo[1]

Abstract

In many studies, the philosophical hermeneutics of Gadamer has been contrasted with Derrida's deconstruction so as to emphasize their differences and oppositions. Pointing out the conceptual congruence between these two important contemporary interpretative currents, the present study, while acknowledging the differences in the works and writings of Gadamer and Derrida, empathetically attempts to reflect on the similarity and convergence of the singularities of their thought. Therefore, this paper discusses and explores Gadamer's and Derrida's views on concepts such as language and sign, truth and meaning, interpretation, and method, and attempts to show that the two thinkers come together in terms of intellectual relations, as illustrated by principles such as: Being is divisive and different in itself, the rejection of the transcendental signified, the emergence of the most self-sufficient language in writing, the risk of the creation of ambiguity and deception by speech and writing, the disbelief in a unified interpretation and truth, the concrete, and fluid nature of understanding, the creation of meaning, and the rejection of method. Thus, this study attempts to rectify some of the common theoretical misconceptions about philosophical hermeneutics and deconstruction.

Keywords: Gadamer, Derrida, Philosophical Hermeneutics, Deconstruction, Differences, Similarities

Extended Abstract

1. Introduction

Philosophical hermeneutics mainly deals with descriptions of understanding. Derrida's deconstruction is predominantly aimed at the critique of self-consciousness in the tradition of Western philosophy. In the presence/absence binary opposition, Derrida pays more attention to absence and draws upon deconstruction to investigate presence and absence in the process of reading a text. Most studies on the philosophical hermeneutics and deconstruction focus

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran
(Corresponding Author: f.baloo@umz.ac.ir)

theme of *Rahesh* is the connection between men's supremacy over women and large-scale exploitation of the environment. Ecofeminism in the present novel is a tool to attract attention to the environment and the role women have played in protecting it. The novelist tries to remind us of the rights of women and the environment, and this novel is an attempt to challenge men's authority.

Select Bibliography

Amirkhani, R. 1398 [2019]. *Rahesh*. Tehran: Ofoq.

Ansari, R. 1392 [2013]. *Trio Tehran*. Tehran: Agah.

Enayat, H. and Fathzadeh. H. 1388 [2009]. "Rouykardi Nazari beh Mafhoum-e Ecotourism." *Motale'at-e Jame'eh-shenasi* 5: 45-64.

Fairclough, N. 1387 [2008]. *Tahlil-e Enteqadi-e Gofteman*. Nayestani, M. et al (trans). Tehran: Markaz-e Motale'at va Tahqiqat-e Resaneh-ha.

Gaard, G. 1993. "Living Interconnections with Animals and Nature." In: id. (ed.). *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press.1-12.

Jahangiri, J. and Bandarrigizadeh. A. 1392 [2013]. "Zaban, Qodrat, Ideolozhi dar Rouykard-e Enteqadi-e Norman Fairclough beh Tahlil-e Gofteman." *Pazuhesh-e Siasat-e Nazari*14: 57-82.

Parsapour, Z. 1392 [2013]. *Darbareh-ye Naqd-e Boumgara*. Tehran: Institute for the Humanities and Cultural Studies.

Pirzad, Z. 1383 [2004]. *Adat Mikonim*. Tehran: Markaz.

Salar, S. 1388 [2009]. *Ehtemalan Gom Shodeh-am*. Tehran: Cheshmeh.

Sheila, C. 1974. *A Different Heaven and Earth: A Feminist Perspective on Religion*. Valley Forge: Judson Press.

How to cite:
Esmaili Khoshmardan, Z. and Mazari, N. 2021. "A Study of Ecofeminism in Reza Amirkhani's *Rahesh*, based on Fairclough's Critical Discourse Analysis." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 5-27.
DOI:10.22124/naqd.2021.17491.2080

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.

important factor in transferring human and cultural heritage, tries to alert humans to environmental problems. In *Rahesh*, Amirkhani tries to reflect urban architectural problems and their effects on the environment and highlight the role of women in protecting the environment. In the present article, by drawing upon Fairclough's critical discourse analysis, attempt is made to examine ecofeminism and the reflection of its main components in Amirkani's novel.

2. Theoretical Framework

According to Fairclough, discourse is the social reproduction of the relationship of hegemony, acting in an organized way in order to naturalize an ideology. Each discourse can be examined at three levels of description, vocabulary, and text. This kind of analysis tries to represent social and cultural changes and reveal the dialectical relations between signs (including language) and other components of social practices.

3. Methodology

In the present study, first, the process of selection of words and different kinds of coherence are examined in order to explain hidden ideologies and sources of power in a literary text. Different types of connection between the environment and women through the selection of words in the novel are then studied, and the formation of the ecofeminist discourse and how it is at work in this novel is examined based on gender discrimination.

4. Discussion and Analysis

The ecofeminist discourse of the text is an attempt to establish environmental justice. The discourse of the text indicates that traces of ideological patriarchal discourse can be found in the unjustifiable supremacy of men over women, animals and nature. The woman in Amirkhani's novel plays the main role in the narration, but is unable to achieve her environmental goals due to the hegemony of men. Other contemporary novelists such as Zoya Pirzad, Raziyeh Ansari and Sara Salar have depicted the interaction between women and nature and criticized the supremacy of men. *Rahesh* is the story of women's constant struggle to find out the meaning of life and a way to save urban environment. This novel establishes a connection between the status of women, their support for the preservation of the environment and their protest against social inequalities in Iranian society.

5. Conclusion

In the present study, ecofeminism has been examined in Amirkhani's novel *Rahesh* through content analysis based on Fairclough's approach. Through a juxtaposition of words connected, in different ways, with women, the environment, and pollution, the novelist has highlighted the relationship between them. The main

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 2, No. 12
Fall 2021 & Winter 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2021.17491.2080
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.2.13.3
Received: 26/08/2020 Accepted: 02/06/2021

A Study of Ecofeminism in Reza Amirkhani's *Rahesh* based on Fairclough's Critical Discourse Analysis

Zahra Esmaili Khoshmardan[1]
Negar Mazari[2]*

Abstract

Environmental problems and the destruction of natural resources have become a significant concern in the modern era. The study of different aspects of these problems and their association with the fields of social sciences and humanities draw our attention to the important role mankind plays in increasing and decreasing the rate of environmental damages. Pierre Schoentjes, an environmental theorist, highlights the pivotal role of language and literature in teaching social responsibility to the next generation so as to achieve sustainable development and enhance environmental protection. Ecofeminism is an intellectual movement that sees a connection between the exploitation, degradation and empowerment of women in society; hence, the elimination of gender discrimination and inequality is directly associated with environmental protection. The present study endeavours to examine how components of ecofeminism are reflected in Reza Amirkhani's novel *Rahesh*. Building on Norman Fairclough's Critical Discourse Analysis on the three levels of description, interpretation and explanation, we explore the relationship between environmental destruction and a tendency towards the dominance of men over women in a patriarchal system. The findings suggest that that a woman gives her body to the world to express her thought. The interplay between women's body and the fabric of the world and the manifestation of the world in women is a symbolic message which represents how men are unjustifiably at the top of the power hierarchy in a patriarchal society. This, in turn, has led to ruthless exploitation of natural resources.

Keywords: Fairclough, Critical Discourse Analysis, Ecofeminism, Environment, Reza Amirkhani, *Rahesh*

Extended Abstract

1. Introduction

The growth in urban population and its environmental outcome can be regarded as among the most serious concerns of the present century. Literature, as an

1. PhD Candidate in French Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran. (zahra.esmaeili@mail.um.ac.ir)
* 2. Assistant Professor of French Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran. **(Corresponding Author: negarmazari@um.ac.ir)**

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi)*

Year 6, Vol. 2, No.12
Fall 2021 & Winter 2022
(Published Semiannually)

A Study of Ecofeminism in Reza Amirkhani's *Rahesh* based on Fairclough's Critical Discourse Analysis
Z. Esmaili Khoshmardan, N. Mazari 2-4

From Gadamer's Philosophical Hermeneutics to Derrida's Deconstruction
F. Baloo 5-7

Love, One Concept with Three Metaphorical Perceptions: An Analysis of the System of Conceptual Metaphors in *Sawanih al-Ushaq*
S. Bakhtyarinasab, Kh. Mahmoodi 8-10

A Lacanian Reading of the "Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman"
A. Barari Jirandehi, A. Safai, A. Nikoui 11-13

A Critique of 'Negative Aesthetics' in *Azar, Shahdokht, Parviz and the Others*
E. Khojasteh Zonoozi, M. Mobasheri 14-16

The Role of the Dialectical View in the Emergence of New Types of Character in the Persian Novel Case Study: *The Nocturnal Harmony of the Wooden Orchestra*
R. Khajavi Rad, A. Shayanseresht, M. Behnamfar, E. Mohammadi 17-19

The Emergence of the Political Subject and Prison Aesthetics with an Emphasis on Shamlou's Poetry
M. Rezaee Foumani, H. Ziaee, M. Yazdanpanah 20-22

Self-consciousness in the Novel: A Study of Hegel's and Bakhtin's Views
M. Hosseini Sirat, Y. Shaghool 23-25

Interpretation and the Critique of Its Nature in *Masnavi* with an Emphasis on Paul Ricoeur's Views
Z. Saberinia, N. Mohammadi Badr, F. Kouppa, F. Doroudgarian 26-28

The Poetics of *Kalileh and Demneh*: An Analysis of the Mechanisms Governing Its Introductions and Text
M. Sedighi 29-31

The Missing Story of Zal's Death: A Mythological Approach to His Personality and Fate based on Post-Jungian Criticism
F. Ghaemi 32-34

Hélène Cixous's *Écriture féminine*, from Illusion to Reality: A Critical Examination of the Reception of Her Theory in Selected Persian Theoretical Studies
F. Nowrouzi Roshnavand, M.Ghaffary 35-37

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 6, Vol. 2, No.12
Fall 2021 & Winter 2022
(Published Semiannually)

Concessionaire: University of Guilan
Managing Director: Dr. Alireza Nikooyi
Editor-in-Chief: Dr. Ahmad Razi

Editorial Board:

Dr. Behzad Barekat (Associate Professor of Comparative Literature, University of Guilan)
Dr. Mahmood Fotoohi (Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad)
Dr. Maryam Hosseini (Professor of Persian Language and Literature, Alzahra University)
Dr. Alireza Nikooyi (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Amir Ali Nojoumian (Associate Professor of English Language and Literature, Shahid Beheshti University)
Dr. Nasrin Rahimieh (Professor of Comparative Literature, University of California, Irvine)
Dr. Ahmad Razi (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Moharram Rezayati (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Farzan Sojoodi (Associate Professor of General Linguistics, Tehran Art University)
Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)

According to the confirmation letter numbered 3/18/60538, issued on 24/03/1396 (14.06.2017) by the Sate Commission for the Evaluation of Academic Journals, *Literary Theory and Criticism* is, from No. 1, accredited as a "peer-reviewed" journal.

Internal Director: Dr. Masumeh Ghayoori
Literary Editor: Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor
English Editor: Dr. Farzad Boobani
Scientific Editor: Dr. Masumeh Ghayoori
Cover Design: Rasoul Parvari Moghaddam
Typesetting and Layout: Hamideh Shajari
Publisher: University of Guilan Press

Homepage: http://naqd.guilan.ac.ir
E-mail: naqd@guilan.ac.ir
naqd1395@yahoo.com
Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. PO Box: 41635-3988
Tel. & Fax: (+98)-(0)13-33690590

This Periodical will be indexed in the following informational centers:

1. Isc.gov.ir
2. ricest.ac.ir
3. noormags.ir
4. magiran.com
5. ensani.ir
6. sid.ir

University of Guilan

Semiannual

Literary Theory and Criticism

12

ISSN: 2476 7387

- A Study of Ecofeminism in Reza Amirkhani's *Rahesh* based on Fairclough's Critical Discourse Analysis
  Z. Esmaili Khoshmardan, N. Mazari 2-4
- From Gadamer's Philosophical Hermeneutics to Derrida's Deconstruction
  F. Baloo 5-7
- Love, One Concept with Three Metaphorical Perceptions: An Analysis of the System of Conceptual Metaphors in *Sawanih al-Ushaq*
  S. Bakhtyarinasab, Kh. Mahmoodi 8-10
- A Lacanian Reading of the "Story of King Shahryar and His Brother Shah Zaman"
  A. Barari Jirandehi, A. Safai, A. Nikoui 11-13
- A Critique of 'Negative Aesthetics' in *Azar, Shahdokht, Parviz and the Others*
  E. Khojasteh Zonoozi, M. Mobasheri 14-16
- The Role of the Dialectical View in the Emergence of New Types of Character in the Persian Novel Case Study: *The Nocturnal Harmony of the Wooden Orchestra*
  R. Khajavi Rad, A. Shayanseresht, M. Behnamfar, E. Mohammadi 17-19
- The Emergence of the Political Subject and Prison Aesthetics with an Emphasis on Shamlou's Poetry
  M. Rezaee Foumani, H. Ziaee, M. Yazdanpanah 20-22
- Self-consciousness in the Novel: A Study of Hegel's and Bakhtin's Views
  M. Hosseini Sirat, Y. Shaghool 23-25
- Interpretation and the Critique of Its Nature in *Masnavi* with an Emphasis on Paul Ricoeur's Views
  Z. Saberinia, N. Mohammadi Badr, F. Kouppa, F. Doroudgarian 26-28
- The Poetics of *Kalileh and Demneh*: An Analysis of the Mechanisms Governing Its Introductions and Text
  M. Sedighi 29-31
- The Missing Story of Zal's Death: A Mythological Approach to His Personality and Fate based on Post-Jungian Criticism
  F. Ghaemi 32-34
- Hélène Cixous's *Écriture féminine*, from Illusion to Reality: A Critical Examination of the Reception of Her Theory in Selected Persian Theoretical Studies
  F. Nowrouzi Roshnavand, M. Ghaffary 35-37

Website: www.naqd.guilan.ac.ir