نشریهٔ علمی پژوهشی

نقد ادبی

سال دوم، دوره اول
بهار و تابستان ۱۳۹۶
(شماره پیاپی ۳)

۳
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **دایانویای اسطوره چیست؟ پژوهشی در ساحت مغفول نظریه اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای** ۳۲-۷
  مسعود آلگونه جونقانی
- **تجزیه و تحلیل مضمون عشق نزد پروست و استاندال با تکیه بر دو برداشت کلاسیک و مدرن از مفهوم آگاهی** ۵۲-۳۳
  مرتضی بابک معین
- **موضع مؤلف پنهان حکایت‌های کلیله و دمنه: برساخت توزیع فضا** ۸۴-۵۳
  پارسا یعقوبی جنبه سرائی
- **تحلیل نمونه‌وار زنان شیزوفرنیک در رمان‌های پسامدرن فارسی (*کولی کنارآتش*، *ساربان سرگردان* و *باورهای خیس یک مرده*)** ۱۰۲-۸۵
  فاطمه ادراکی، تقی وحیدیان کامیار و محمد فاضلی
- **محاکات و روایت از دیالوگ‌های افلاطون تا درام‌های خواندنی مدرن** ۱۲۸-۱۰۳
  مژده ثامتی، فرزان سجودی و کامران سپهران
- **معرفی روش‌های مبتنی بر خطابه باستان در نقد رتوریکی *کتاب مقدس* و بررسی چالش‌های به کارگیری آنها در مطالعات نامه به عبرانیان** ۱۴۹-۱۲۹
  محمد احمدی و تقی پورنامداریان
- **ناسازگاری روش‌شناختی و تئوریک با موضوع، در «روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی»** ۱۷۳-۱۵۱
  سید علی قاسم‌زاده

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی-پژوهشی

نقد و نظریهٔ ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶ (شماره پیاپی ۳)

صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان
مدیر مسؤول: دکتر علیرضا نیکویی
سردبیر: دکتر بهزاد برکت

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 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: ۳۳۶۹۰۵۹۰-۰۱۳

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی-پژوهشی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶ (شماره پیاپی ۳)

فهرست مقالات ◆ **صفحه**

- **دایانویای اسطوره چیست؟ پژوهشی در ساحت مغفول نظریه اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای** **۳۲-۷**
  مسعود آلگونه جونقانی
- **تجزیه و تحلیل مضمون عشق نزد پروست و استاندال با تکیه بر دو برداشت کلاسیک و مدرن از مفهوم آگاهی** **۵۲-۳۳**
  مرتضی بابک معین
- **موضع مؤلف پنهان حکایت‌های کلیله و دمنه: برساخت توزیع فضا** **۸۴-۵۳**
  پارسا یعقوبی جنبه سرائی
- **تحلیل نمونه‌وار زنان شیزوفرنیک در رمان‌های پسامدرن فارسی (*کولی کنارآتش*، *ساربان سرگردان* و *باورهای خیس یک مرده*)** **۱۰۲-۸۵**
  فاطمه ادراکی، تقی وحیدیان کامیار و محمد فاضلی
- **محاکات و روایت از دیالوگ‌های افلاطون تا درام‌های خواندنی مدرن** **۱۲۸-۱۰۳**
  مژده ثامتی، فرزان سجودی و کامران سپهران
- **معرفی روش‌های مبتنی بر خطابه باستان در نقد رتوریکی *کتاب مقدس* و بررسی چالش‌های به کارگیری آنها در مطالعات نامه به عبرانیان** **۱۴۹-۱۲۹**
  محمد احمدی و تقی پورنامداریان
- **ناسازگاری روش‌شناختی و تئوریک با موضوع، در «روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی»** **۱۷۳-۱۵۱**
  سید علی قاسم‌زاده
- **چکیده انگلیسی مقالات** 2-8

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

سیروس امیری (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کردستان)
بهزاد برکت (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی 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)
مریم حیدری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
حسن ذوالفقاری (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس)
محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
سید مهدی زرقانی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
مصطفی صدیقی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
محمد امین صراحی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
علی صفایی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
داود عمارتی مقدم (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیشابور)
معصومه غیوری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
سید علی قاسم‌زاده (عضو هیات علمی دانشگاه بین المللی امام خمینی)
قدرت قاسمی‌پور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اهواز)
علیرضا محمدی کله‌سر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد)
علی نصرتی (مدرس دانشگاه فرهنگیان)
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 نظریه-پردازی 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. مقاله حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 باشد (از ۸۰۰۰ کلمه تجاوز نکند).

۴. چکیده مقاله حداقل ۱۵۰ و حداکثر ۲۰۰ کلمه باشد. (به فارسی و انگلیسی).

۵. واژگان کلیدی حداقل ۳ و حداکثر ۵ واژه باشد. (به فارسی و انگلیسی).

۶. متن مقاله با قلم B Nazanin فونت ۱۳ و متون انگلیسی با قلم Times New Roman فونت ۱۱ تایپ شود.

۷. پاورقی با قلم B Nazanin فونت ۱۰ و متون انگلیسی Times New Roman فونت ۹ تایپ شود.

۸. فاصلهٔ سطر ۱ سانتیمتر باشد.

۹. تمامی اعداد داخل جدول‌ها و همچنین اعداد محورهای نمودارها به فارسی درج شوند.

۱۰. 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).

۱۱. 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 بین المللی:

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)

نحوهٔ ارسال مقاله:

۱. نویسندگان باید هنگام ارسال، دو فایل را بارگزاری نمایند: ۱- فایل اصلی بدون مشخصات نویسندگان و ۲- فایل مشخصات نویسندگان.

۲. مقاله در برنامه word 2003 یا word 2007 ذخیره و ارسال گردد.

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).

سخن سردبیر

بسیار خرسندیم که به یاری خداونـد و همـت هیـأت تحریریـه، داوران، و عوامـل اجرایـی محتـرم، سومین شماره نشریه روی آفتاب می‌بیند. اکنون، مرحله دشوار شکل‌گیری مجله را در شرایطی بـه پایان می‌بریم که به عهد خود با خوانندگان ارجمندمان وفادار مانده‌ایم زیرا در هر سه شماره نهایـت تلاش را کرده‌ایم تا مقالاتی برخوردار از بالاترین سطح کیفی را به چاپ برسـانیم. در ایـن راه شـاید باعث رنجش شماری از همکاران دانشمند خود شده‌ایـم کـه متأسـفانه امکـان چـاپ مقالاتشـان در نشریه پدید نیامد، اما امید داریم که کیفیت مقالات این شماره زنگ کـدورت را از آینـه خاطرشـان محو کند.

ما آرزوهای بزرگی در سر داریم که از جمله آنها ارتقای نشریه تا سطح یک نشـریه بـین‌المللـی است، از این رو بر آن شدیم که تمهیدات لازم برای این کار را فراهم کنـیم. نخسـتین گـام در ایـن مسیر ارائه چکیده مفصل برای مقالات به زبان انگلیسی است که از شماره چهارم الزامی خواهد بـود و مشخصات آن در تارنمای نشریه خواهد آمد. گام بعدی پذیرش مقالاتی به زبان‌های غیر فارسـی و در وهله نخست انگلیسی و عربی است که امیدواریم در شماره بعد امکـان انتشـار آن پدیـد آیـد. در عین حال در صدد هستیم که ویژه نامه‌هایی برای نشریه تدارک ببینیم که فراخوان نخسـتین ویـژه نامه به زودی اعلام خواهد شد.

در شماره حاضر برای نخستین بار یک نقد کتاب هـم داریـم و ایـن روال ادامـه خواهـد یافـت. بنابراین از همکارانی که نقد و نظر جدی بر تألیف‌های تأثیرگذار و روزآمد دارنـد بـرای همکـاری در این بخش دعوت می‌کنیم.

تردیدی نیست که نشریه *نقد و نظریه ادبی* برای حرکت در مسیر آرمـان‌هـایش چـون همیشـه نیازمند قلم توانای اندیشمندان این مرز و بوم است. امید که همراه ما باشید.

سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۳

دایانویای اسطوره چیست؟
پژوهشی در ساحت مغفول نظریه اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای

دکتر مسعود آلگونه جونقانی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۶/۴/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۶/۷/۲۴

چکیده

فرای با الهام از نگرش‌های اسطوره‌شناختی کاسیرر و الیاده و با به‌کارگیری دیدگاه‌های فریزر و فروید و از سویی دیگر با پی‌گیری آرای منتقدان حلقهٔ نقد نو به دیدگاهی ژرف در باب ساختار دوری و دیالکتیکی اسطوره نایل شد که به موجب آن شکل‌گیری اسطوره محصول دو سازوکار متفاوت به شمار می‌رود: گرایش اسطوره به نقل روایت در نظام دوری؛ و جهت‌گیری اسطوره به سمت ساختارهای کلامی خودایستا. فرای این سازوکار دوم را ذیل وجه مضمون‌مدار اسطوره بررسی می‌کند و معتقد است دایانویا یا معنا ساختار دیالکتیکی اسطوره است که از طریق پیکره‌بندی، درهم‌تنیدگی و امتزاج تصاویر شکل می‌گیرد. با این همه، در قریب‌به‌اتفاق پژوهش‌هایی که به موضع نظری فرای می‌پردازند مبحث دایانویا عمدتاً مغفول مانده‌است. به این ترتیب، هدف از انجام این پژوهش آن است که با استخدام روش توصیفی-تحلیلی مبانی نظری فرای را در این باره نقد و بررسی کند و ضمن توجه به خاستگاه‌های نظری وی، سازوکار درونی دایانویا نیز تحلیل شود. در این بررسی مشخص می‌شود که دایانویای اسطوره با وجوه هیروگلیفی، هیراتیکی و دموتیکیِ بیان متلازم است و گذار اسطوره به سوی رُمانس، حماسه و نهایتاً تاریخ به واسطهٔ عملکرد اصل جابه‌جایی ممکن می‌شود. در این گذار، اسطوره نامتبدل در نهایت به وجه واقع‌گرای ناتورآلیستی روی می‌آورد و اسطوره اگرچه پوشیده و نهفته می‌ماند اما هرگز از میان نمی‌رود. بنابراین، به زعم فرای حتی آثاری که اساساً با رویکرد تاریخی نگاشته شده‌اند این قابلیت را دارند که از طریق قرائت اسطوره‌شناختی تجزیه و تحلیل شوند.

واژگان کلیدی: اسطوره‌شناسی، ساختار دوری و دیالکتیکی اسطوره، میتوس، دایانویا، اصل جابه‌جایی

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان algooneh@yahoo.com

۱- مقدمه

نورتروپ فرای (۱۹۹۱-۱۹۱۲) نظریه‌پرداز و منتقد کانادایی با تدقیق و تأمل در آرای اسطوره‌شناختی متقدمین(۱) و امتزاج خردمندانه آن با چارچوب نظری منتقدان حلقه نقد نو (نک. Denham, 1975: 63-79) در نهایت دیدگاه‌های بکر و بدیعی در باب اسطوره، تداومِ تبدل‌یافته[۱] نگرش اسطوره‌ای، و جابه‌جایی[۲] یا ادغام[۳] اسطوره در ژانرهای ادبی به دست می‌دهد که بیانگر گستره دانش و ژرفای نگرش اوست. به هر روی، چکیده و نقاوه آنچه که فرای پیش می‌نهد در مقاله سوم تحلیل نقد، یعنی «نقد آرکی‌تایپی: نظریه‌ای در باب اسطوره‌ها» آمده‌است (فرای، ۱۳۷۷: ۱۵۹-۲۸۸).

فرای در این مقاله که از قضا مفصل‌ترین بخش کتاب مذکور است ساختاری دیالکتیکی‌ای ترسیم می‌کند که عمدتاً متأثر از تمایز بین موسیقی و نقاشی نزد وی است. بر اساس تأکید او، اسطوره به‌مثابه خاستگاه و نیز غایت تمامی ژانرهای ادبی به طور همزمان از دو نوع ساختار برخوردار است: میتوس[۴] یا ساختار موسیقایی که مبتنی بر ضرب‌آهنگ ناشی از حرکت تصاویر است و دایانویا[۵] (۲) یا ساختار نقاشی‌وار که مبتنی بر الگوی تصاویر ایستا است.

با این همه، در پژوهش‌هایی که در زبان فارسی در باب نظریه اسطوره‌شناختی فرای انجام شده‌است ساحتی که عمدتاً مغفول مانده و کمتر بدان توجه شده دایانویای اسطوره و سازوکار درونی آن است(۳). البته در پژوهش‌هایی که در جهان غرب صورت گرفته این خلأ پژوهشی کمتر احساس می‌شود. برای نمونه، رابرت دنهام[۶] شارح و مفسر آرای فرای در خلال آثار خود بارها به این موضع فکری فرای اشاره کرده‌است. هرچند در تحلیل نهایی او نیز عمدتاً به تلخیص آرای فرای بسنده می‌کند (نک. Denham, 1948: 61-66).

بر این اساس، با توجه به فقدان پژوهشی بنیادی در باب دایانویای اسطوره به‌مثابه ساحتی مستقل در پژوهش‌های اسطوره‌شناختی، نگارنده بر آن است تا با استخدام رویکرد تحلیلی- توصیفی ضمن بررسی مؤلفه‌های بنیادی دایانویا، قواعد و روابط درونی آنها را بررسی کند. هدف از این بررسی آن است که نخست نقبی به خاستگاه‌های اندیشگانی فرای

---

1 . Displaced
2. Displacement
3. Condensation
4. Mythos
5. Dianoia
6. Denham

بزند تا بدین‌وسیله مشخص شود اندیشه وی تا چه میزان متـأثر از اندیشـمندان پیشـین یـا معاصر اوست. دیگر اینکه، با تحلیل عنصر مسـلط یـا ایـده سـازمان‌دهنـده دایانویـا و نحـوه عملکرد آن در دو محور افقی و عمودی الگویی برای بررسی ساختار تصاویر ایستای اسـطوره و ژانر ادبی به دست داده شود.

۲- پیشینه پژوهش

پژوهش‌های علمی-پژوهشی که به دیـدگاه اسـطوره‌شـناختی فـرای پرداختـه‌انـد کـلاً سـه دسته‌اند. دسته اول، پژوهش‌های نظری که به روش توصیفی یا تحلیلی آرای فرای را بررسی یا مقایسه کرده‌اند. برای نمونه انوشه (۱۳۸۵) بـا روش توصـیفی-تحلیلـی، ارتبـاط ایـده‌هـا و عقاید کاسیرر را با فرای در زمینه اسطوره کاویده‌است. در این پژوهش مشخص می‌شود کـه ساختار فکری کاسیـرر درباره قالب‌های نمادین به اندیشه‌های فرای در بـاب اسـطوره شـکل بخشیده‌است. مختاریان (۱۳۸۸) نیز به روش توصیفی ضمن اشاره به شیوه فرای در استخدام رویکرد کهن‌الگویی، دو مفهوم کلیدی جایگشت و ادغـام را بحـث و بررسـی کـرده‌اسـت. در دسته دوم پژوهش‌های معطوف به دیدگاه فرای در باب میتوس‌های چهارگانـه اسـطوره، بـه صورت منفعلانه‌ای دیدگاه فرای در خوانش داستان به کـار بسـته شـده‌اسـت. بـرای مثـال، سام‌خانیانی و ملک‌پائین (۱۳۹۱) با استفاده از نظریه فرای در مورد میتوس‌های شکل‌دهنـده اثر ادبی و با تکیه بر دیدگاه‌های یونگ حکایت شیر و گاو را تحلیل کـرده‌انـد. ملـک‌پـائین و سام‌خانیانی (۱۳۹۲) در پژوهشی مشابه- به لحاظ روش‌شناختی- مجدداً با تکیـه بـر دیـدگاه فرای درباره میتوس‌های شکل‌دهنده اثر ادبی، روایت منظومِ «حمله کیکاوس بـه مازنـدران» را بررسی کرده و در نهایت با یافته‌های تکراری صرفاً نمونه‌ای دیگر برای تأیید نظریـه فـرای در باب میتوس به دست داده‌اند. به همین منوال، صادقی و باقرشاهی (۱۳۹۳) نیز با توجه بـه الگوی فرای در خصوص میتوس‌های چهارگانه اسطوره؛ یعنی پاییز، بهار، تابستان و زمسـتان و نیز کاربست نگرش نوع‌شناختی وی در باب تراژدی، کمـدی، رمـانس و هـزل بـه واکـاوی الگوهای شخصیت کمدی معاصر ایرانی پرداخته‌اند. اما دسته سوم که به معرفی یا کاربسـت دایونایای اسطوره- آن‌هـم بـه صـورت ضـمنی- مـی‌پـردازد بسـیار معـدود اسـت و در حـد بررسی‌های نگارنده به یک مورد محدود می‌شود. ایـن پـژوهش کـه بخـش‌هـایی از مباحـث مربوط به ساختار ایستای اسطوره را مد نظر داشته و بـه شـکل تلـویحی متوجـه دایانویـای

اسطوره است نوشته حاج‌نوروزی (۱۳۹۲) است؛ البته این پژوهش بدون هرگونه تحلیل انتقادی صرفاً به استخدام الگوی فرای بسنده کرده و تصاویر موجود در داستان سیاوش را از طریق دسته‌بندی آنها در تصاویر بهشتی، دوزخی و قیاسی بررسی کرده‌است.

۳- نظریه اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای

۳-۱- میتوس و دایانویای اسطوره

فرای به دلیل تعلق خاطری که به نظریهٔ انتقادی محض[۴] دارد، در پی برپایی بوطیقایی ساختاری است. بوطیقای فرای که عمدتاً وام‌دار مکتب انتقادی شیکاگو است در صدد کشف و استخراج اصول بنیادی ادبیات است و می‌کوشد ضمن تشریح و تبیین چگونگی تداوم ژانرهای ادبی-به لحاظ تاریخی- به این پرسش پاسخ دهد که ساختارهای ایستای ادبیات چگونه اثر را –به‌مثابه یک کل- سازمان‌دهی می‌کنند. به همین منظور، فرای برای فهم نحوه عملکرد این دو وجه ساختاری ادبیات، نخست هنر را بر حسب دو مؤلفه کلان زمان و مکان، طبقه‌بندی می‌کند. برای نمونه، هنر موسیقی به سبب وابستگی تامِ آن به توالی مستمر ارکان، هنری زمان‌مدار و نقاشی به سبب وابستگی‌اش به ساختارهای ایستای همزمان، یک هنر مکان‌مدار تلقی می‌شود. فرای با تأکید بر اینکه در هر دو هنر مذکور اصل سازمان‌دهنده «تکرار» (Deshpande, 2011: 244) است، به این نتیجه می‌رسد که تکرار به دو صورت ایجاد می‌شود: تکرار در زمان که به ضرب‌آهنگ منتهی می‌شود و تکرار در مکان که به خلقِ الگو ختم می‌شود (نک. Frye, 2000: 77-78). به این ترتیب، فرای به این نتیجه می‌رسد که ادبیات هنری است که به طور هم‌زمان مبتنی بر ضرب‌آهنگ و الگو است. بنابراین ساختار هنری ادبیات مستلزم حضور دو وجه مستقل، اما درهم‌تنیده، می‌شود: وجه روایت‌مدار و وجه مضمون‌مدار.

وجه روایت‌مدارِ ادبیات اساساً متوجه حرکت روایی اثر در طول زمان است که از یک نقطه مشخص آغاز می‌شود و با توالی زمانی مشخصی خط سیر خود را تا پایان پیش می‌برد. در این وجه با نوعی نظام خطی معنا مواجه هستیم که مبتنی بر سیر زمانمند پدیدارها و کنش‌ها است. فرای در نام‌گذاری این وجه، از بوطیقای ارسطو بهره برده و آن را ذیل اصطلاح میتوس گنجانده‌است. میتوس که معادلِ تقریبی طرح و روایت است بیانگر گذار و

حرکتی است که براساس آن یک ساختار تصویری جای خود را به ساختار تصویری دیگری می‌دهد و به آن مبدل می‌شود تا پویایی و تداوم روایت را تضمین کند.

اما وجه مضمون‌مدارِ ادبیات متوجه ساختارهای ایستایی است که ساختمان کلی اثر را سروسامان می‌دهند و مشتمل بر آن دسته از تصاویری است که اساساً دلالت مفهومی دارند؛ بنابراین در این وجه با نوعی «نظام همزمان معنایی» (Frye, 1984: 465) روبه‌رو هستیم. فرای این وجه از ادبیات را نیز به پیروی از بوطیقای ارسطو دایانویا می‌نامد و معتقد است دایانویا نوعی ساختار بنیادی ثابت و غیرمتحرک است که به تصاویر درونی اثر شکل می‌دهد و به آنها انتظام می‌بخشد. ساختاری که اجازه می‌دهد تصاویر و استعارات درونی اثر به واسطه رویکردی غیرخطی و نازمانمند حول محور مشخصی سامان‌دهی شوند و الگویی معنایی را پدید می‌آورد.

بر این اساس، اثر ادبی مشتمل بر حرکت زمانی روایت و سازمان‌دهی فضایی است؛ این دو وجه به طور توأمان در آثار ادبی در کارند تا مؤلفه‌های ساختارهای کلامی را بر حسب نظام‌های خاصی انتظام بخشند. فرای برای تبیین نحوه عملکرد این وجوه و کشف اصول ساختاری ادبیات، نخست به رده‌بندی سمبول‌ها روی می‌آورد. آنچه فرای در نقد اسطوره‌شناختی و ژانر پیش می‌نهد نتیجه بسط و گسترش دیدگاه‌های وی در خصوص رده‌بندی سمبول‌ها است. او در نقد اخلاقی به پیروی از دانته[۵] این موضوع را پیش می‌کشد که معنا سطوح متعددی دارد؛ این سطوح شامل وجوه وصفی، لفظی، صوری، اسطوره‌ای و آناگوژیک می‌شود. در هر یک از این سطوح، معنا به واسطه نمادهای خاصی در بستر کلام هویدا می‌شود. این نمادها به‌ترتیب مشتمل بر نشانه، موتیف، تصویر، آرکی‌تایپ و موناد است (نک. فرای، ۱۳۷۷: ۹۳-۱۵۶). فرای تأکید می‌کند که با نقد صور نوعی (آرکی‌تایپ) و نقد معنای عام (آناگوژیک) در اسطوره، بهتر می‌توان به ساختارهای بنیادین ادبیات به طور کلی دست یافت؛ چون در اسطوره با شکل ناب و انتزاعی طرح ادبی روبه‌رو هستیم: «ما بررسی صور نوعی را با دنیای اسطوره شروع می‌کنیم؛ یعنی دنیای طرحِ روایت‌مدار و مضمون‌مداری که دنیای ادبی ناب یا انتزاعی است و قوانین انطباق محتمل و ضروری با تجربه آشنا بر آن اثر ندارد» (همان: ۱۶۴). به این ترتیب، همان‌طور که از نامِ یکی از جُستارهای مستقل فرای بر می‌آید اسطوره خاستگاه اصلی ادبیات است و بنابراین نقد اسطوره‌ای نه تنها سازوکار

درونی اسطوره را به طور خاص تبیین می‌کند، بلکه چگونگی شکل‌گیری ژانرهای ادبی از درون اسطوره و نحوه تداوم و تبدیل و تبدلِ آنها را بر ملا می‌کند.

۲-۳- دایانویا و مؤلفه‌های سازمان‌دهنده آن

فرای در سنت رمانتیستی بالیده و بنابراین به آموزه‌های بنیادی و انتقادی این مکتب پای‌بند بوده‌است. حتی می‌توان گفت التزام وی به فلسفه تاریخ نیز برآمده از پذیرش دیدگاه‌های جیامباتیستا ویکو[1] است که به تعبیر کروچه (۱۳۸۱: ۲۰۱) «پیامبر رُمانتیست‌ها» محسوب می‌شود. فرای فلسفه تاریخ را از آرای ویکو اخذ کرده و آن را به نحوی تکمیل کرده‌است که بتواند نظریه اسطوره‌شناختی و انواع ادبی را تبیین کند. بنابراین می‌توان گفت او نیز به مانند اخلافِ رمانتیست خود به دیدگاه تکاملی تاریخ قائل است. به موجب این دیدگاه، صورت‌بندی آگاهی در ادوارِ کلان تاریخ متأثر از روحِ مسلط زمانه است. ویکو تصریح می‌کند: «مراحل یا چرخه‌های تاریخ به صورت ادواری از عصر اسطوره‌ای یا عصر خدایان آغاز می‌شود، به عصر قهرمانی یا محتشمی می‌رسد، از آنجا به عصر مردم یا عوام روی می‌آورد و در پایان این ادوار با نوعی بازگشت، کل فرایند را از سر می‌گیرد» (Vico, 1948: §916-918). فرای نظریه انواع خود را بر چنین الگویی استوار ساخته و در نقد اسطوره‌شناختی نیز متأثر از آن است. البته اصطلاحی که او به‌جای روح زمان به کار می‌برد «لانگاژ» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۱) است. او معتقد است «در هر دوره تاریخی لانگاژ خاص آن دوره پدید می‌آید» (همان‌جا). فرای تأکید می‌کند که «چیزی همچون تاریخ لانگاژ یا به عبارتی دیگر توالی وجوه ساختارهای کم‌وبیش قابل‌ترجمه در جامه کلام ممکن است محمل داشته باشد یا نداشته باشد» (همان‌جا)؛ اما به هر روی مسلم است که هر لانگاژی مبتنی بر بیان کلامی ویژه‌ای است که فرای آنها را به‌ترتیب هیروگلیفی[2]، هیراتیکی[3] و دموتیکی[4] می‌نامد (نک. فرای ۱۳۷۷: ۲۱-۴۷).

مرحله هیروگلیفی: به زعم فرای، در مرحله نخست با وجه استعاری زبان سروکار داریم. البته وجه استعاری زبان نزد فرای در معنایی متفاوت با تلقی ارسطو در باب استعاره است و در واقع مبتنی بر اصل وحدت یا این‌همانی مطلق است. از این منظر، افقِ تاریخی معرفت در

1. Giambattista Vico (1668-1744)
2. Hieroglyphic
3. Hieratic
4. Demotic

مرحله هیروگلیفی مستلزم یکی انگاشتن اشیاء و در نتیجه بی‌توجهی ذهن به اصل اجتماع نقیضین است. عدم التزام به این اصل در این مرحله به‌گونه‌ای است که ذهن بدوی قادر است به طور هم زمان اسب را به عنوان مثال با سنگ یکی و یگانه تلقی کند و در این‌باره اصلاً دچار تردید نشود که الف نمی‌تواند به طور هم‌زمان ب باشد یا با آن یکی و یگانه به شمار آید.

مرحله هیراتیکی: این مرحله مستلزم حضور مسلطِ وجه مجازی زبان است. بروز و ظهور وجه مجازی زبان، به زعم فرای، با آثار تأویلی افلاطون در باب اساطیر آغاز می‌شود و در همین آثار است که به ذروهٔ اعلای خود نزدیک می‌شود. در واقع، افلاطون با تصور دو سطحی بودن جهان یا قول به وجود جهان عینی و جهان مُثُل، سرآغاز شکل‌گیری شکلی از معرفت‌شناسی می‌شود که مبتنی بر معرفت تمثیلی است. در معرفت تمثیلی امر انضمامی به‌مثابه قنطره یا پلی به شمار می‌رود که شناختِ امر انتزاعی یا تجریدی را میسر و مقدور می‌سازد. این بدان معناست که در مرحله هیراتیکی، زبان مجازی مستلزم آن است که بیان کلامی متشکل از دو سطح باشد: سطح ملموس و سطح انتزاعی. در این سطح، با وحدت اشیاء و اعیان سروکار نداریم بلکه هر امر عینی و انضمامی تنها به‌مثابه اشارتی است به حضور بالقوه امری تجریدی و آن‌سری. بنابراین، در این مرحله با نوعی تمثیل مواجه می‌شویم که رابطه سطح ملموس و سطح انتزاعیِ بیان به واسطه آن محقق می‌شود و همان‌طور که فرای تصریح می‌کند این کارکرد زبان «نزدیک به همان نقشی است که اسطوره در آثار افلاطون دارد» (فرای، ۱۳۷۹: ۵۱).

مرحله دموتیکی: مرحله سوم با پیدایی تاریخ به‌مثابه اسطوره انسان مدرن هم‌زمان است. این مرحله، با وجه بیانی خاص خود یعنی وجه وصفی از دو مرحله دیگر متمایز می‌شود. در حقیقت، برخلاف اسطوره که متوجه «بیان واقعیت هستی بشری» (همان: ۵۵) و بنابراین مبتنی بر بیان استعاری است، مرحله دموتیکی عمدتاً معطوف به بازتاب امور عینی و واقعی است؛ به همین منظور فرای این مرحله را مصادف با بر آمدن تاریخ می‌داند. در واقع، تاریخ بیانگر واکنش صریح به رویدادها و پدیدارهای جهانِ بیرون است؛ واکنشی که مستلزم پیروی از اصل عینیت‌گرایی است. به موجب این اصل «در تاریخ گزاره‌های خاصی پدیدار می‌شود که محتمل معیارهای بیرونی صدق و کذب است» (همان: ۶۵).

به این ترتیب، در مراحلِ هیروگلیفی، هیراتیکی و دموتیکی به ترتیب با «وجه استعاری، مجازی (استعلایی) و وصفیِ زبان[۶]» روبه‌رو هستیم؛ اصول حاکم بر این وجوه نیز به ترتیب

شامل وحدت، استعلاء و عینیت است. به موجب اصل وحدت اعیان هستی سراسر یکی و یگانه تلقی می‌شوند، اصل استعلاء مبتنی بر آن است که اعیان طبیعی به لحاظ معرفتی اشارتی به امری تجریدی هستند و در نهایت، اصل عینیت بیانگر آن است که اعیان اساساً خودبسنده، عینی و واقعی‌اند. در نتیجه، اسطوره، دین و فلسفه، و علم و تاریخ به ترتیب در این مراحل پدیدار می‌شوند. لازم به ذکر است که گذار از مرحله هیروگلیفی به هیراتیکی و از آنجا به مرحله دموتیکی به واسطه اصل تبدل یا جابه‌جایی میسر است. به این ترتیب، می‌توان از جهانی که اصل وحدت عام بر آن حاکم است به‌تدریج به سوی جهانی حرکت کنیم که اصل عینیت و فردیت در قلمرو آن جاری است.

۳-۳- دایانویا و اصل تبدل یا جابه‌جایی

گذار از مرحله هیروگلیفی به دموتیکی هم‌ارز با امحایِ ظاهری اسطوره و پدیدار شدنِ تاریخ است. به زعم فرای، این گذار از طریق فرایند جابه‌جایی یا تبدل میسر می‌شود. فرایندی که به احتمال قوی فرای از بحث الیاده در باب نابه‌جایی، «تنزل» (۱۳۹۱: ۱۱) یا «دنیوی‌شدن»[1] (۱۳۷۴: ۲۸) اقتباس کرده‌است. به هر روی، این بحث بیانگر آن است که ذهن بشری در دوره‌های متأخر در غلبه خردگرایی ملتزم به رعایت حدود و ثغور عقلانیتی است که اساساً امر نامحتملِ اسطوره‌ای را برنمی‌تابد. از نمونه‌های چنین نگرشی(۷) در باب اسطوره می‌توان به اظهار نظر یعقوبی، مورخ قرن سوم هجری قمری، اشاره کرد که می‌گوید «پارسیان برای پادشاهان خود چیزهای بسیاری ادعا می‌کنند که پذیرفتنی نیست؛ اموری که عقل آن را نمی‌پذیرد» (به نقل از خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۳۹).

به هر ترتیب، امور نامحتمل که بخش بنیادی اسطوره به شمار می‌روند، با گذر زمان به اشکال و صور باورپذیری مبدل می‌شوند که متناسب با نگرش انسان مدرن- در مقابل انسان بدوی- است. فرای بر این اساس نتیجه می‌گیرد تبدل یا تغییر چهره اسطوره در دوره‌های متأخر براساس اصل جابه‌جایی و در راستای «باورپذیری» (Denham, 1978: 64) صورت می‌پذیرد. البته فرای این جابه‌جایی را محدود به باورپذیری نمی‌داند و معتقد است گشتار مذکور علاوه بر باورپذیر کردن امور به «اخلاقی کردن پدیدارها و کنش‌ها» (نک. Frye, 2000: 155-156) نیز منتهی می‌شود. جالب توجه است که یعقوبیِ مذکور، به‌صراحت تأکید کرده‌است که «مطالب

1. Secularization

ناپسند اسطوره‌ای باید حذف شوند» (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۸: ۴۰). براساس چنین اظهاراتی می‌توان پذیرفت که برآمدن فرهنگ، به همبستگی امر اخلاقی با امر مطلوب می‌انجامد. این بدان معناست که از این چشم‌انداز امر اخلاقی، الزاماً مطلوب و امر مطلوب، الزاماً اخلاقی است؛ موضوعی که در اسطوره‌ها همیشه به چشم نمی‌خورد (نک. Denham, 1978: 64). در واقع، با گذر از عصر خدایان و ورود به عصر بشری، به لحاظ ایدئولوژیک با سیطره دین و عقلانیت مواجه می‌شویم و یکی از پی‌آمدهای سیطره دین و عقلانیت بر اساطیر، تبدیل امر قهرمانانه یا ایزدانه به امر اخلاقی است؛ تا جایی که یکی از کارکردهای بنیادی پهلوان «حمل ارزش‌های انسانی و بازنمودن اوج قله‌های کنش اخلاقی یک جامعه به شمار می‌آید» (وکیلی، ۱۳۸۹: ۹). به بیانی دیگر، امر ایزدانه یا قهرمانانه، محتمل دو وجه- اخلاقی یا غیراخلاقی- است (کافی است کردارهای غیراخلاقی ایندرا یا آشیل را در اساطیر هند و یونان به یاد آوریم). اما باور دینی و عقلانیت نوین به‌گونه‌ای است که امر غیراخلاقی را برنمی‌تابد و بدین‌سبب با حذف، جرح یا تعدیل آن به امر اخلاقی موجب تبدل یا جابه‌جایی اسطوره می‌شود. بنابراین همان‌طور که از اسطوره فاصله می‌گیریم تصویرسازی هنری به پیروی از قوانینی گرایش می‌یابد که فاصله امر اخلاقی و امر مطلوب را از میان برمی‌دارند.

به زعم نگارنده، گذر از امر اسطوره‌ای به امر باورپذیر یا اخلاقی مستلزم فرونهادن وجه درون‌سو و روی آوردن به وجه برون‌سو است. این ادعا از آنجا ناشی می‌شود که فرای همچون بسیاری از منتقدان مکتب نقد نو و فرمالیسم به تمایز بنیادین دو کارکرد یا وجه بیانیِ زبان قایل است: وجه برون‌سو و وجه درون‌سو.

وجه برون‌سو اساساً متوجه ارجاع به جهان بیرونی است. بنابراین صدق و کذب گزاره‌های زبانی در این سطح منوط به پیروی از اصل تطابق است. اما وجه درون‌سو اساساً متوجه ارزش‌های درونی گزاره است. در این حالت، «ساختار کلامی به‌مثابه امری خودایستا» (Frye, 2000: 74) تلقی می‌شود. به عقیده فرای، اسطوره به‌مثابه خاستگاهِ بنیادی انواع ادبی مبتنی بر انتظام درون‌سوی آن دسته از ساختارهایی است که خود غایت نهایی به شمار می‌روند؛ بنابراین، تاریخ‌مندی اسطوره امری عارضی و فرعی است و نمی‌توان به ارجاعات تاریخی[۸] آن استناد کرد، چراکه این ارجاعات متعلق به ساحتِ استعاری کلام‌اند و بنابراین به لحاظ تاریخی غیراصیل و نامعتبرند (نک. فرای، ۱۳۷۹: ۵۲-۶۰). فرونهادن ساحت اسطوره، یا به تعبیری دیگر، تعلیقِ زمان ازلی موجب پیدایی تاریخ‌گرایی و درک تاریخ‌مندی زمان می‌شود.

بنابراین به زعم ما، ورود به عرصه تاریخ‌گرایی متلازم با فرونهادن وجه درون‌سو و برآمدن وجه برون‌سوی زبان است. براساس چنین استدلالی است که فرای در نظریه انواع ادبی خود، در نقطه مقابل اسطوره، وجه رئالیستی و ناتورآلیستی را قرار می‌دهد؛ وجهی که بیش از هرچیز متوجه بازتابِ بی‌کم‌وکاستِ واقعیات عینی، از چشم‌انداز چیزی شبیه یک دوربین عکاسی[۹] است؛ اما پرسش این است که آیا در برابر این تاریخی‌گرایی و تاریخ‌مندیِ ادبیات ناتورآلیستی آنتی‌تزی وجود دارد یا خیر؟ به بیانی دیگر، اگر اسطوره در اثر اِعمال گشتارِ جابه‌جایی به تاریخ روی آورد، آیا در این صورت می‌توان وارثِ حقیقی اسطوره را تاریخ دانست؟

پاسخ فرای به این پرسش متأثر از دیدگاه وی در باب سیر تکاملی انواع ادبی و دوری بودن نظام ادبی است. در حقیقت، فرای به پیروی از ویکو -که به «نظریه ادوار تاریخی» (برلین، ۱۳۹۲: ۱۰۹) و «بازخیزی مجددِ تاریخ» (همان: ۱۱۱) قائل است- اعلام می‌کند که در نظریه انواع نیز چنین سیر تکاملی و بازگشتی مشهود است. بر این اساس، او وارث حقیقی اسطوره را نه تاریخ، بلکه شعر-در معنای عام آن- می‌داند. او معتقد است انسانِ پرتاب‌شده در ساحت فرهنگ می‌کوشد به واسطه شعر، جهان ازلی و اسطوره‌ای را که از آن دور افتاده از نو بنیاد نهد و بازآفریند و بنابراین شعر، اسطوره انسان مدرن و در حقیقت وارث راستین آن تلقی می‌شود. چنین نگرشی در باب بازگشت به وضعیتِ اسطوره‌ای آغازین نزد الیاده نیز دیده می شود:

> اشعار تغزلی تلاشی برای بازآفریدن زبان، یا منسوخ ساختن زبانِ مرسوم، ابداع گفتاری جدید و در تحلیل نهایی اسرارآمیز است. آفرینش شاعرانه در پی بازیافت وضعیتِ بهشت‌گونه نخستین است (الیاده، ۱۳۷۶: ۳۴-۳۵).

به این ترتیب، «آفرینش شعر بیانگر بازگشت انسان به خرد غریزی[۱۰]» است (مهرگان، ۱۳۷۷: ۱۰۲). البته احیای خرد غریزی، به زعم فرای، مستلزم بازگشت به ساحت آناگوژیک[1] است ساحتی که در آنجا هستی و اعیان آن از نوعی وحدت و یگانگی معرفت‌شناختی برخوردارند و بنابراین وجه بیانی هم‌بسته آن اساساً استعاری است (نک. فرای، ۱۳۷۷: ۱۴۲-۱۵۶).

1. Anagogic

۴-۳- اسطوره به‌مثابه خاستگاه و غایت انواع ادبی

کاسیرر، فیلسوفِ نوکانتی مکتب ماربورگ، اسطوره یا جادو، دین، علم و زبان را چهار شکل بنیادی فرهنگ تلقی می‌کرد که در بستر زمان پدیدار شده و در تعامل با یکدیگرند. البته به زعم وی، تبیین چگونگی بروز و ظهور این وجوه متفاوت فرهنگ بشری منوط به پذیرش سیر تکاملی فرهنگ، یعنی گذر از میتوس به لوگوس(۱۱) و بازگشت دوباره به آن است. برای نمونه، تئوری کلان کاسیرر در اسطوره دولت مبنی بر این ادعاست که سیاست قرن بیستم اروپا بیانگر بازگشت به جهان غیرعقلانی اسطوره است (نک. کاسیرر، ۱۳۸۲: ۱-۵۰). بنابراین، با اینکه شکل بدوی فرهنگ با میتوس و در نتیجه فهم هستی به‌مثابه امری واحد و یگانه تلازم دارد و پیدایی علم به سیطره لوگوس و در نتیجه فهمِ جزءنگر اعیان هستی به‌مثابه ابژه‌های مستقل بستگی دارد، از دیدگاه کاسیرر این‌گونه نیست که «در آغاز میتوس بوده و به‌تدریج لوگوس جایگزین آن شده باشد، بلکه اسطوره در همه حال، نحوه‌ای از نسبت ما با هستی است» (بهشتی، ۱۳۹۱: ۶۴).

به نظر می‌رسد فرای که به نحوی متأثر از کاسیرر است چنین دیدگاه‌هایی را در نقد اسطوره‌شناختی و نظریه انواع به کار بسته باشد. در واقع، فرای در تحلیل نقد در پی تأسیس الگویی برای تبیین انواع ادبی است که با تمسک به آن بتواند پیدایی انواع ادبی را از بطن اسطوره براساس دیدگاه تکاملی تبیین کند؛ و ثانیاً مشخص سازد در هر مرحله از تکاملِ انواع، عامل مسلطی که به‌مثابه ایده‌ای سازمان‌دهنده نوع ادبی را پیکره‌بندی می‌کند کدام است.

پیش از پرداختن به عوامل مسلطی که فرای به منظور تبیین نحوه شکل‌گیری انواع ادبی پیش می‌نهد، ذکر این نکته ضروری است که در تبدیل و تبدل اسطوره به رُمانس و سپس شکل‌گیری وجه ناتورالیستی و در نهایت پیدایی وجه تهکمی در ادبیات دو جهت‌گیری متمایز صورت می‌پذیرد: الف- انسانی‌کردن صورت‌های آرمانی؛ ب- آرمانی کردن صورت‌های انسانی. در ادامه خواهیم دید که اسطوره به واسطه چنین فراشدهایی نه تنها خاستگاه سایر انواع، بلکه مقصد غایی و نهایی آنها به شمار می‌رود. در واقع، فرای با پذیرش اصل بازگشتِ[1] ویکو، بازگشت به اسطوره را غایت انواع ادبی می‌داند و همانند الیاده معتقد است که «زندگی انسان مدرن انبوهی از اساطیر فراموش‌شده، تجلیات مقدس روبه‌زوال، و نمادهایِ از قداست افتاده است» (۱۳۹۱: ۱۸). بر این اساس می‌توان گفت در

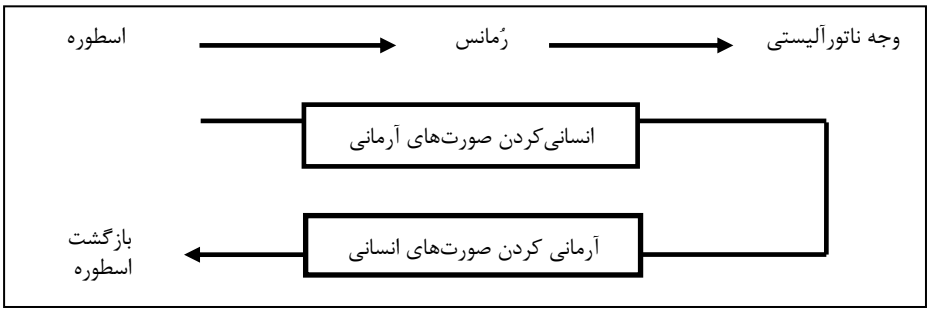
1. Ricorso

جهـان مدرن علی‌رغم غلبه خردمحوری، به طور نهفته، گرایشی بـه احیـای اسـاطیر وجـود دارد؛ گرایشی که بدون چشم مسلح به‌سـادگی قابـل شناسـایی نیسـت، چراکـه تبـدل‌هـای اسطوره‌ای ماهیت این قبیل گرایش‌ها را اساساً مخدوش می‌سازد.

از نظر فرای، هرچه از طبیعت به سوی تمدن و از آنجا به سوی فرهنگ پیش مـی‌رویـم، مصادره طبیعت به واسطه چارچوب‌های فهم بشری باعـث مـی‌شـود کـه طبیعـت براسـاس ارزش‌های انسانی سازمان‌دهی و تفسیر شود. به بیانی دیگر، این انسان است که با فراافکندن قالب‌های فهمِ انسانی خود بر هستی به آن شکل و معنا می‌دهد. بـه تعبیـر خـود فـرای «بـا شکل‌گیری تمدن، به مجرد اینکه به کشت‌وکار پرداختید، مفهوم علف هرز یعنـی گیـاهی را که نمی‌خواهید در مزرعه شما باشد، به وجود آورده‌اید» (فرای، ۱۳۷۲: ۷). اسطوره که مشتمل بر حضور ایزدان است با گرایش بشر به انسانی کردن صورت‌های آرمانی بـه صـورت رُمـانس پدیدار می‌شود. در این مرتبه است که خدایان یا ایزدان در جامه انسان‌هایی ظاهر می‌شـوند که به نیروهای ماورایی و ابرانسانی مجهزند. همین فراشد است که در ادوار متأخرتر موجـب پیدایش وجه ناتورآلیستی می‌شود. در این وجه با انسانی کـاملاً انسـانی روبـه‌رو مـی‌شـویم؛ انسانی با تمامی ضعف‌ها و خطاهای بشری در جهانی که مستقل از اراده وی حضور دارد.

فرای سیر تکاملی انواع را از اسطوره تا وجه ناتورالیستی دنبال می‌کند اما از آنجـایی کـه این سیر را خطی نمی‌داند تأکید می‌کند که براساس فراشد دیگری که موجب آرمانی کـردن صورت‌های انسانی می‌شود سیر تکاملی انواع در یک نظامِ دوری قرار می‌گیرد که به واسـطه آن وجه ناتورالیستی که ظاهراً فاقد بنیان‌های اسطوره‌ای است با روی آورن به وجه تهکمـی و از طریقِ آن به سمت اسطوره به‌مثابه غایت نهاییِ انواع بازمی‌گردد. چنین حرکتی مستلزم آن است که هر امر مشخص عینی و حتی تاریخی با جذب مؤلفه‌های آرمـانی اسـاطیری بـه صورت شخصیت یـا پدیـداری اسـطوره‌ای بـه «جهـان مفـروضِ ادبـی» (Frye, 2000: 71) بازگردد.

نمودار ۱: اسطوره به‌مثابه خاستگاه و غایت انواع



۵-۳- عنصر مسلط یا ایده سازمان‌دهنده[1]

رُمانس در میانه محوری قرار دارد که از سویی به اسطوره نامتبدل و از سویی دیگر به وجه ناتورالیستی منتهی می‌شود. اسطوره نامتبدل، رُمانس و وجه ناتورالیستی هر یک تصویرگری خاص خود را داراست که سازمان‌دهی تصاویر را بر عهده دارد.

اسطوره نامتبدل جهانی است که ایزدان و دیوان در آن به سر می‌برند. به همین سبب، تصاویر موجود در آن اساساً مطلوب یا نامطلوب هستند. تصویر مطلوب یا تصویر بهشتی، مبتنی بر یگانگی استعاری و بنابراین حضور نوعی نگرش وحدت وجودی است. اما تصویر نامطلوبِ دوزخی، در مباینت با سمبولیسم بهشتی، بیانگر دنیایی است که «به لحاظِ آرزو یکسره مردود است» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۷۷). چنین دنیایی، «دنیای کار منحرف یا هدرگشته، ویرانی و دخمه، ابزار شکنجه و یادبودهای بلاهت است» (همان‌جا).

در رمانس با جهانی سروکار داریم که ایزدان یا دیوان در آن هویت انسانی به خود می‌گیرند و بنابراین انتظام اسطوره‌ای در رُمانس مبتنی بر قیاس است. قیاس از نظر فرای مستلزم «جابه‌جا کردن اسطوره و قراردادن آن در مسیر انسانی و از سویی مستلزم سنتی کردنِ محتوی و قرار دادن آن در مسیر آرمانی است» (همان: ۱۶۶). بنابراین اگر تصاویر دوزخی و بهشتی در اسطوره نامتبدل مبتنی بر وحدت و یگانگی صد در صد استعاری باشند در رمانس تصاویر مذکور مبتنی بر قیاس‌اند. اگر قیاس را در میانه محور قرار دهیم، سه وضعیت ایجاد می‌شود. وضعیتی که به سوی جهان مکاشفه‌ای یا بهشتی گرایش پیدا می‌کند، مانند ظهورِ قهرمانان خدای‌گونه در حماسه‌ها؛ وضعیتی که به سوی جهان اهریمنی یا دوزخی گرایش پیدا می‌کند مانند رویارویی با شخصیت‌های انسانی که ویژگی‌های اهریمنی دارند؛ و در نهایت وضعیتی که نه این است و نه آن و در واقع بیانگرِ موقعیت برزخیِ انسانی است که در میانه آسمان و زمین، خدا و شیطان، عروج و هبوط به دامِ زندگی افتاده‌است. فرای برای تبیین این وضعیت‌های سه‌گانه و نحوه تصویرگری در آنها از سه نوع قیاس نام برده‌است: قیاس عصمت، قیاس تجربه و قیاس تجربه (نک. Russell, 2000: 94-105).

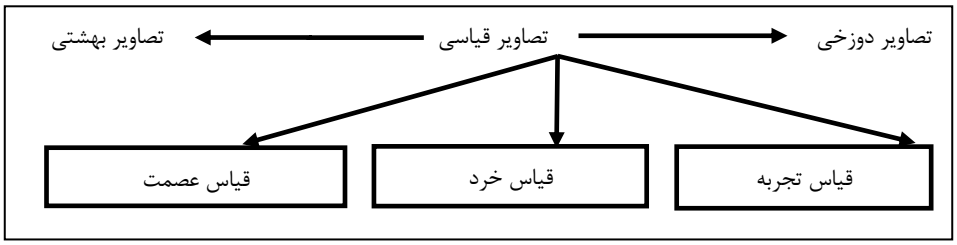
الف- قیاس عصمت: بیانگر شیوه تصویرگری در وضعیتی است که به سوی تصاویر بهشتی میل می‌کند.

1. Organizing idea

ب- قیاس خرد: بیانگر شیوه تصویرگری در وضعیتی است که متوجه موقعیت برزخی عام بشری است.

ج- قیاس تجربه: بیانگر شیوه تصویرگری در وضعیتی است که به سوی تصاویر دوزخی میل می‌کند.

نمودار ۲: تصاویر قیاسی



۳-۵-۱- قیاس عصمت و ایده سازمان‌دهنده آن

در وضعیت نخست با نوستالژی بازگشت به عصمت و پاکی نخستین روبه‌رو هستیم و همین گرایش نوستالژیک است که در این مرحله شکل‌دهنده و سازمان‌دهنده تصاویر هنری به شمار می‌رود. فرای به پیروی از ویلیام بلیک در ترانه‌های عصمت و تعلق خاطری که به رُمانتیسم دارد متوجه این نکته می‌شود که بهشت گمشده آغازین به‌مثابه جهانی است که وحدتِ استعاری مطلق اشیاء در آن حاکم است و بنابراین در عرصه آن بین آگاهی و اراده هیچ فاصله‌ای وجود ندارد؛ جهانی که انسان تاریخ‌مند و تاریخ‌مدار همواره مهجوری از آن را با شدت عاطفی درک و تجربه می‌کند. به بیان مولانا، بهشت گمشده نیستان بکر و اصیلی است که انسان بریده از اصل همواره در پی اتصال بدان و فنا شدن در آن است. همین آرزوی بازگشت به اصل است که در رویاهای فردی و جمعی بشر به صورت پوشیده و آشکار پدیدار می‌شود و به آنها جهت می‌دهد. بخش عمده‌ای از شعر عرفانی، از جمله شعر حافظ، بازتاب چنین گرایشی به بازگشت به آن جهان بدویِ اصیل است؛ جهانی بکر که هرچه در آن هست نمونه‌ای از عصمت و بکارت است. به همین مناسبت است که فرای قیاس حاکم بر رمانس را قیاس عصمت می‌نامد.

ایده سازمان‌دهنده در قیاس عصمت، به زعم فرای جادو و عفاف است. به موجب این اصل، جادو یگانگی نخستین را تضمین می‌کند؛ چراکه همان‌طور که فریز به‌درستی نشان داده‌است، جادو به واسطه کاربستِ دو اصل مشابهت و مجاورت ذهن بدوی را متقاعد می‌کند که «الف» «ب» است بی‌آنکه موجب بروز تناقض یا تضادی در استدلال‌های انسان

بدوی شود (نک. Frazer, 2009: 1210-11 & 1635). اما اصلِ عفاف در پی بازیافتن و احیای وضعیتی است که هنوز توسط انسانِ برخوردار از فرهنگ مصادره نشده‌است؛ به همین دلیل است که در رُمانس با دختران باکره‌ای سروکار داریم که هنوز نشانِ پاکی را با خود دارند. البته از اینجا تا رمانی چون داغ ننگ هاثورن فاصله زیادی نداریم. چون همان‌طور که فرای تبیین می‌کند براساس قاعده‌ای به نام «مُدلاسیون دوزخی» (Frye, 2000: 156) چه بسا گیاهی هرز-که در تفکر انسانِ عصر کشاورزی پدیده‌ای پلید و مخرب است- در مرتبه رمانس به‌مثابه نمادِ عصمتِ ازدست‌رفته تصور شود؛ چراکه در این مرتبه ایده سازمان‌دهنده اثر، همانا، بازگشت به طبیعتِ نخستین است و در این سطح هنوز تمدن یا فرهنگ کشاورزی پدیدار نشده‌است تا این تفکیک منفعت‌طلبانه را انجام دهد.

۲-۵-۳- قیاس تجربه و ایده سازمان‌دهنده آن

برخلاف قیاس عصمت که با دنیای مکاشفه‌ای مرتبط است، قیاس تجربه «با دنیای دوزخی مقترن است» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۸۶). این بدان معناست که در قیاس عصمت نوعی فراشد آرمانی‌کردن در کار است که متلازم با آرزوی بشر برای احیای وضعیتِ بکر نخستین یعنی همان بهشت است. اما در قیاس تجربه که «نقیضه آرمانی‌کردن در رمانس» (همان: ۱۸۷) به شمار می‌رود با نوعی انزجار روبه‌رو هستیم. اگر بهشت را جهانی آرمانی بدانیم که عاری از کار و مشقت است، قیاس عصمت بیانگر بازگشت به این وضعیت است. این در حالی است که هبوط از جهانِ بهشتی و قدم نهادن به عرصه زمین مستلزم کار و مشقت است تا جهان را حداقل به صورت امری قابل‌تحمل و پذیرفتنی درآورد. به همین مناسبت، ایده سازمان‌دهنده در قیاس تجربه کار و آفرینش است. کار و آفرینش اساساً منفی نیست، اما از آنجایی که در دنیای مکاشفه‌ای یا بهشت بین آگاهی و اراده فاصله‌ای متصور نیست و هرچه درذهن بگذرد، بی‌درنگ مهیا و حی و حاضر می‌شود فقدان چنین وضعیتی در جهان مادی منجر به تحمل مشقت‌هایی می‌شود که وصول به امر مطلوب را میسر می‌سازد؛ امر مطلوبی که به نظر همواره گریزان و دست‌نیافتنی است. برای همین است که برخلاف باغِ عدن که در تصاویر قیاس عصمت پدیدار می‌شود، در این سطح با «مزرعه» (همان‌جا)، سروکار داریم. تفاوت باغ و مزرعه به عنوان دو سمبول در دو سطحِ متفاوت یا متقابل در این است که باغ سمبول وصول به امر مطلوب و در نتیجه نبودِ فاصله بین اراده و آگاهی است؛ اما مزرعه

نمادی است از کارِ پرمشقت انسانی در راستای دستیابی به امری که شاید همواره دست‌نیافتنی بماند.

قیاس تجربه بیانگر وضعیت فلک‌زده و فلاکت‌بارِ انسانی است که در جهانی ضدآرمانی به سر می‌برد. انشقاق اراده و آگاهی در این سطح به نحوی است که اساساً آنچه هست (= امر واقع)، با آنچه می‌خواهم (= امر مطلوب) همخوانی ندارد و آگاهی از امر مطلوب الزاماً به معنای حصول آن نیست. دردناکی و انزجارِ ناشی از درکِ چنین گسست و انشقاقی را می‌توان در رمان‌های اگزیستانسیالیستی، ادبیات پوچ‌گرا، و ضد آرمانی دریافت. این قبیل آثار، همگی، بیانگر موقعیت دردمندانه انسان در عرصه تاریکی، ظلمات، جهل، تباهی و ستم است. برای نمونه در *مسخ* کافکا، *کوری* ساراماگو، *۱۹۸۴* اورول، و تا حدودی در *جودِ گمنام* توماس هاردی، شاهد نوعی بدبینی و پوچ‌گرایی هستیم که براساس قیاس تجربه، عمل می‌کند و کار و آفرینش را به صورت سلبی به نمایش درمی‌آورد. البته منظور از سلبی بودن کار و آفرینش در این عرصه فقدان کنش نیست؛ بلکه آن دسته از کنش‌هایی مد نظر است که نتیجه‌ای جز هیچ در بر ندارند. در آثار فارسی، *شازده‌احتجاب* گلشیری، برخی آثار شعری اخوان‌ثالث مانند مرکب چوبین، و ای مرز پر گهر از فروغ فرخزاد مبتنی بر چنین سازوکاری هستند.

۳-۵-۳- قیاس خرد و ایده سازمان‌دهنده آن

در قیاس خرد درست در وضعیتی میانه قرار داریم که نه به شکل افراطی متوجه آرزومندی و نه متوجه انزجار است. در این سطح، تصاویر به‌جای اینکه متأثر از دنیای مکاشفه‌ای یا دوزخی باشند، از «اوضاع و احوال زندگی واقعی اخذ می‌شوند» (همان: ۱۸۶). بر این اساس است که تصاویر در این ساحت بیش از آنکه به سمت‌وسوی خاص میل کنند به واسطه غلبه نگرش درون‌سو به مرکز جاذبه تجربه بشری گرایش دارند. به بیانی ساده‌تر، انسان در این سطح متوجه خود و جایگاه برزخی خود است و تجربه بشری و مادی‌اش را به تصویر درمی‌آورد. در اینجا انسان مستقیماً با تمام واقعیتِ هستی‌شناختی، زیستی و روانی خودش روبه‌رو است. به همین دلیل است که در قیاس خرد نیز با فراشد آرمانی‌کردن رویارو هستیم. توجه داشته باشید که جهت‌گیری آنچه در این سطح تحت عنوان آرمانی‌کردن بررسی می‌شود، درست در تقابل است با جهت‌گیری آنچه در قیاس عصمت بدان انسانی‌کردن

می‌گوییم. در قیاس عصمت، امر آرمانی که ماهیتی ایزدی و خدای‌گونه دارد شکل انسانی به خود می‌گیرد و خصایصِ آن در شخصیتی پیکرینه می‌شود که به لحاظ ماهوی انسان است؛ اما در قیاس خرد این انسان در مقامِ برزخی آن است که در مسیرِ آرمانی‌شدن شکل الوهی، آسمانی یا ایزدی پیدا می‌کند. اگر بخواهیم با اصطلاحات اسطوره‌شناختی بحث کنیم در قیاس عصمت اسطوره به حماسه یا رُمانس روی می‌آورد و به این ترتیب، هویتی کاملاً اسطوره‌ای در پیکرِ شخصیتی تاریخی درمی‌آید. یعنی امر اسطوره‌ای، به واسطهٔ سازوکاری به نام «بسط اسطوره به تاریخ» (روتون، ۱۳۷۸: ۱۴)، در جهانِ بیرونی نمونه‌ای واقعی را می‌یابد و خود را بر آن تحمیل می‌کند. به بیانی دیگر، این اسطوره حی‌وحاضر است که از میان شخصیت‌های تاریخی یکی را برمی‌گزیند و به مرتبه ایزدان برمی‌کشد. در حالی که، در قیاس تجربه، شخصیتِ تاریخی متقدم بر امر اسطوره‌ای است، اما با گذر زمان از طریق فرایند «فشرده‌شدن تاریخ در اسطوره» (همان‌جا) یا به واسطه فراشد آرمانی‌شدن بخشی از خصایص مادی و تاریخی خود را فرو می‌نهد، از مرزهای انسانی برمی‌گذرد و به اسطوره نزدیک می‌شود. به زعم نگارنده، دیالکتیک اسطوره و تاریخ، یا اسطوره و حماسه را می‌توان از این منظر به‌درستی تحلیل کرد.

۶-۳- ماتریس دو بُعدی دایانویا

فرای در تحلیل نقد الگویی در خصوص نحوه سازمان‌دهی تصاویر آرکی‌تایپی به دست می‌دهد که در نگاه نخست دیریاب و دشوار است. به نظر می‌رسد میزان قابل‌توجه داده‌های اسطوره‌ای، تاریخی و ادبی که در طول اثر بدان‌ها استناد داده می‌شود موجب سردرگمی خواننده می‌شود. به همین سبب، در این بخش ماتریس دو بعدی دایانویا، روابط درونی و قواعد حاکم بر آن را بحث و بررسی می‌کنیم.

تحلیل فرای در باب نحوه عملکردِ تصاویر ایستای دایانویا بر دو محورِ توأمان مبتنی است: محور نخست انواع تصاویر آرکی‌تایپی را در بر دارد و محور دیگر مشتمل بر زنجیره بزرگ نظام هستی است.

۱-۶-۳- محور نخست: تصاویر آرکی‌تایپی

همان‌طور که پیشتر به‌اختصار گفتیم حضور انسان در جهان و کوشش مستمر او برای فهم هستی در نهایت موجب می‌شود که بوم-زیست انسانی به‌مثابه جایگاهی میانی درآید. الگوی

رُمانتیستی فرای از بطن دیدگاه وی در باب جایگاه برزخی انسان شکل می‌گیرد. در واقع، در سطحی که انسان زندگی می‌کند همواره نوعی «آرزومندی و انزجار دیالکتیکی» (Hendy, 1966: 326) در کار است. این بدان معناست که انسان براساس درکِ «فقدانِ امر مطلوب» به تصاویر مکاشفه‌ای روی می‌آورد و آرزوی خود را در خصوص وصول به آن امر مطلوب با استفاده از این تصاویر بازمی‌تاباند. اما از سویی دیگر، انسان با تصورِ واقعیت موجود به‌مثابه امری پلید، از آنچه می‌بیند اعلام برائت و بیزاری می‌کند؛ چراکه هراس از فروافتادن به دنیای دوزخی که مادون زندگیِ معمول وی قرار دارد نیز همیشه همراه اوست. بنابراین در کنار آرزومندی بشر و میل او برای بازگشت به بهشت، شاهد نوعی انزجار از زیستن در جهان دوزخی هستیم؛ جهانی که به‌مثابه آنتی‌تزی در مقابل دنیای مکاشفه‌ای عمل می‌کند.

اگر از دیدگاه دینی بهشت را هم‌ارز با آرمان غایی و دوزخ را معادل امر نامطلوب بدانیم، آنگاه تصاویر دوزخی و تصاویر بهشتی در دو سوی محور قرار می‌گیرند و تمامی جهت‌گیری‌های انسانی که در جایگاه برزخی قرار دارد به یکی از این دو قطب سوق می‌یابد. فرای این گرایش میانی را اساساً مبتنی بر تصاویر قیاسی می‌داند؛ چون انسان به قیاس از آن امر مطلوب، به جهانی آرمانی می‌اندیشد که نه در سطح ایزدان و خدایان که در سطحی انسانی‌شده در کار است.

به این ترتیب، فرای تصاویر آرکی‌تایپی را به سه نوع بنیادی تقسیم می‌کند: تصاویر دوزخی، تصاویر بهشتی و تصاویر قیاسی. البته همان‌طور که در بخش ۳-۵ آوردیم تصاویر قیاسی خود سه دسته‌اند. بنابراین در این محور در مجموع با پنج نوع تصویر آرکی‌تایپی روبه‌رو هستیم.

۲-۶-۳- محور دوم: زنجیره بزرگ نظام هستی

منظور فرای از زنجیره بزرگ نظام هستی همان چیزی است که به طور عام بدان واقعیات و کائنات می‌گوییم. این کائنات در سطوح مختلف هستی‌شناختی قرار دارند و جهان‌های تجربی و اندیشگانی ما را تشکیل می‌دهند. به بیانی دیگر، اگر جهان را به سطوح مادی و غیرمادی تقسیم کنیم، آنگاه جهان‌های ویژه‌ای پدیدار می‌شود که از جهان الوهیت آغاز می‌شود، جهان انسانی را در بر می‌گیرد و به ارکانی چون آب و آتش ختم می‌شود. برای

نمونه، در سطوحِ سلسله‌مراتبیِ هستی خُدا، فرشته، انسان، پلنگ، درخت، سنگ، آب و آتش هر کدام به لحاظ وجودی در سطح ویژه‌ای قرار می‌گیرد. به این ترتیب واقعیات نظام هستی را در کل می‌توان در این جهان‌های مفروض گنجاند و به تعبیر دِنهام با استفاده از این «مقولات یا سطوحِ واقعیت[1]» (Denham, 1978: 60) می‌توان هستی را به جهان‌های متمایزی تقسیم کرد که هر یک به لحاظ اعتباری مشتمل بر اعیان وجودی خاصی است.

فرای برای افزایش کارایی این ماتریس، از میان آخشیجان آب و آتش را نیز به این مقولات وجودی افزوده و در مجموع هفت مقوله متمایز را شناسایی کرده که به زعم وی دربردارنده کل اعیان و واقعیات هستی، اعم از قدسی و غیرقدسی، است. البته به زعم نگارنده، بررسی اسطوره براساس مقولات هستی‌شناختی و تصاویر ایستای آرکی‌تایپیِ دایانویا نکته مهمی است که فرای با تیزبینی و فراست خود آن را دریافته‌است؛ اما به نظر می‌رسد مقولات مذکور جامع نیستند و برای مثال مشخص نیست که چرا فرای برخی از سطوح سلسله‌مراتبی مانند آسمان، زمین و دریا را به عنوان شاخص‌های مکانی در این ماتریس نگنجانده‌است یا چرا از میان آخشیجان فقط به آب و آتش بسنده کرده و خاک و باد را در این طبقه‌بندی وارد نکرده‌است.

آنچه فرای ذیل زنجیره بزرگ نظام هستی بدان می‌پردازد مشتمل بر هفت سطح است که تمامی عناصر را در سطوح متمایز وجودی اعم از الوهیت، انسان، حیوان، نبات، جماد، آتش و آب در بر می‌گیرد. در حقیقت، کاملاً بدیهی است اگر ادعا کنیم که تصاویر موجود در هر یک از این مقولات استقلال وجودشناختی خود را دارا هستند و هرگونه تداخلِ وجودشناختی در این سطوح منتهی به آشفتگی و ابهام می‌شود. برای مثال بدیهی است که یک بره در آنِ واحد یک بره است و لا غیر، یا به همین منوال نمی‌توان تصور کرد که یک درخت در آن واحد یک درخت نباشد. اما به نظر می‌رسد این ویژگی یعنی قول به وجود اعیان مستقل در سطوح مختلف، تنها مربوط به وجه ناتورالیستی است؛ چراکه در این وجه به واسطه غلبه اصل واقع‌نمایی یا باورپذیری مجالی برای ظهور اجتماع یا ارتفاع نقیضین وجود ندارد و نمی‌توان به لحاظ منطقی پذیرفت که «الف» «الف» نباشد یا «الف» «ب» باشد. بنابراین، وجه ناتورالیستی با ساحت دموتیکی بیان و در نتیجه با وجه وصفی زبان سازگارتر است؛ ساحتی که معطوف به بازتاب عینی واقعیات بیرونی است.

1. Categories or levels of reality

اما از نظر فرای موضوع بـه همـین‌جـا خـتم نمـی‌شـود. چـون از دیـدگاه او در اسـطوره نامتبدل، به سبب غلبه اصلِ همتایی استعاری مطلق که مـتلازم بـا وجـه هیروگلیفـی بیـان است؛ اعیان هسـتی بـه لحـاظ وجـودی درهـم‌آمیختـه، یکـی و یگانـه‌انـد. بـرای مثـال در اسطوره‌های مسیحی، خدا، مسیح، بره، خون، شراب و درخـت ضـمن حفـظ حـدود و ثغـورِ وجودی خود همچنان از این قابلیت برخوردارند که با دیگری یکی و یگانـه انگاشـته شـوند. چنین امکانی موضوع همه‌خدا-انگاری یا وحدت‌وجود را در این سطح محتمل می‌سازد. پس می‌توان نتیجه گرفت که ادبیات گنوسی و اسطوره‌های مسیحی مبتنـی بـر امتـزاج تصـاویر آرکی‌تایپی و عدول از ساحت وجودی زنجیره بـزرگ نظـام هسـتی اسـت. البتـه فـرای ایـن ویژگی را محدود به اسطوره‌های مسیحی نمی‌داند و در واقع نگـرش سـاختارگرایانه وی او را مجاب می‌کند که ژرف‌ساخت تصاویر اسطوره‌های سایر ملل نیز از این اصل پیروی می‌کنـد. برای نمونه، در ادبیات اسطوره‌ای ایران‌زمین نیز شاهدیم که ایزد آدونیس یا تموز با شـخص سیاوش، خون وی، شهر برساخته وی-کنگ‌دژ- و درخت سیاوشان یکی انگاشته می‌شود یـا به تعبیری دقیق‌تر به لحاظ وجودی با سایر اعیان در یک سطح عمل می‌کند.

شایان توجه است که وقتی اعیان هستی از طریق تصاویر قیاسی پدیدار می‌شـوند ضـمن حفظِ حدود و ثغور وجودی خود این قابلیت را دارند کـه بـه قیـاس از امـر مطلـوب یـا امـر نامطلوب ویژگی مکاشفه‌ای یا دوزخی خود را آشکار سازند؛ این قابلیت بدین معناست که در رُمانس، محاکات برتر یا مُحاکات فروتر که تصـاویر قیاسـی دسـت‌انـدرکار هسـتند بـا وجـه مجازی زبان مواجه می‌شویم. در وجه مجازی زبان- برخلاف وجه اسـتعاری کـه مبتنـی بـر وحدت اشیاء و اعیان است- با همتایی مطلق روبه‌رو نمی شویم، بلکه صرفاً به مشابهت آحـاد با یکدیگر پی می‌بریم. این مشـابهت از آنجـایی کـه اساسـاً معرفتـی، و نـه وجـودی، اسـت همخوان با بیان هیراتیکی است و تمثیل شاخص اصلی آن محسوب می‌شود. به همین دلیل است که با گذر از اسطوره به حماسه یا رمانس، به شخصیت‌هـایی برمـی‌خـوریم کـه ضـمن حفظِ ویژگی‌های بنیادی خود به صفات و خصائص اهریمنی یا ایزدی آراسته شده‌انـد. بـرای نمونه در اساطیر ایرانی، افراسیاب همانند ضحاک[۱۲] در اصل تجلی اهریمن به شمار می‌رود، اما همین شخصیت وقتی به عرصه حماسه یا تاریخ وارد می‌شود شخصیتی واقعی اسـت کـه در عین دارا بودن هویت انسانی خاص خود از برخی صفات اهریمنـی نیـز برخـوردار اسـت. مثلاً ثعالبی، افراسیاب را نه به عنوان چهره‌ای اسطوره‌ای کـه بـه‌مثابـه شخصـیتی واقعـی و

تاریخی ترسیم کرده که مانند «گرگ» (۱۳۶۸: ۸۴) یا «پیل مست» (همان: ۸۳) به ایرانشهر تاخته و آن را نابود و ویران کرده‌است.

در پایان یادآوری می‌کنیم که ماتریس دوبُعدی دایانویا به واسطه عملکرد محور افقی (۵ حالت) و محور عمودی (۷ حالت) در مجموع ۳۵ وضعیت متفاوت را در تحلیل تصاویر آرکی‌تایپی به دست می‌دهد. کاربست عملی این ماتریس در خوانش اسطوره‌ای از طریق بررسی و تحلیل دایانویای اسطوره می‌تواند نکات مهمی را در باب سازوکار درونی اسطوره‌ها آشکار کند.

۴- نتیجه‌گیری

وقتی از اسطوره سخن می‌گوییم ممکن است این‌گونه تصور شود که ساختارِ بنیادی اسطوره محدود به ساختار روایی آن است و بس؛ چراکه اسطوره که به لحاظ اشتقاق‌شناختی با لفظ Story و History در ارتباط است، در نهایت مبتنی بر داستانی است که متوجه نیروهای فرازمینی، مانند ایزدان و دیوان است. خواه این داستان بیانگر تلقی‌های معرفتی انسان بدوی در باب جهان پیرامون وی باشد، خواه مبانی نظریِ آیین‌ها و مناسک وی به شمار رود و خواه تمثیلی از مفاهیم انتزاعی در پوشش داستانی باشد، آنچه هست اسطوره از یک منظر می‌کوشد به زبانِ روایت حادثه یا حادثه‌هایی را نقل کند که در جهانی آکنده از غرابت و شگفتی روی می‌دهد. بدیهی است در این میان بده‌بستان تاریخ و اسطوره نیز مد نظر است و می توان به‌صراحت گفت که همان‌طور که اسطوره گاهی به جامه تاریخ درمی‌آید، تاریخ نیز گاهی به سطح اسطوره فرا کشیده می‌شود.

آنچه در باب ساختار روایی اسطوره و مشابهت آن با داستان و تاریخ مطرح می‌شود، صرف‌نظر از چارچوب معرفتی یا روش‌شناختی تحلیل، صرفاً مربوط به یکی از وجوه اسطوره است و بنابراین نباید اسطوره را محدود و منحصر به همین یک وجه دانست. به موجب این اظهار، پژوهش حاضر ضمن قول به وجود ساختار دیالکتیکی در اسطوره، ساحتی مغفول در پژوهش‌های اسطوره‌شناختی فرای را که متوجه دایانویای اسطوره است مورد بررسی و تحلیل قرار داد. این بررسی در نهایت منتهی به آشنایی با الگوی دوبعدی دایانویا شد. براساسِ این الگو بُعد اول مشتمل بر تصاویر دوزخی، بهشتی و قیاسی؛ و بُعد دوم مبتنی بر زنجیره بزرگ نظام هستی است که سطوح واقعیت یا اعیان هستی را– از خُدا گرفته تا

خُرما- در بر می‌گیرد. از برخورد این دو محور، ماتریسی با ۳۵ امکان تولید می‌شود که از منظر دیالکتیکی تمامی تصاویر ایستای ژانرهای ادبی را شامل می‌شود.

بررسی تصاویر اسطوره و نحوه تبدیل و تبدل آنها در ژانرهای دیگر ادبی نشانگر آن است که یک اثر ادبی هرچند به زعم مؤلف یا منتقد مشتمل بر تصاویر بدیع و نویافته‌ای باشد، با این‌همه نیرویی در ناخودآگاه اثر وجود دارد که بدان سنت می‌گوییم. نیرویی که سنت یا قرارداد ادبی بر اثر اعمال می کند در نهایت منتهی به این امر می‌شود که شاعرترین شاعران مقلدترین آنان باشد[۱۳]. فرای سنت آغازینی را که خاستگاه ژانر و نیز غایت آن به شمار می‌رود در اسطوره و دایانویای آن بازمی‌جوید.

پی‌نوشت

۱- دیدگاه اسطوره‌شناختی فرای، علی‌رغم اینکه کاملاً اصیل به نظر می‌رسد و به‌درستی می‌توان گفت که حاصل ابتکارات نظری خود وی است، با این روی زمینه‌هایی که ذهن وی را به خود معطوف کرده‌است نزد اندیشمندانی چون کاسیرر، الیاده، یونگ، فروید، فریزر و اشپنگلر یافت می‌شود. برای بحث مستوفا در این‌باره نک: Russell, 2000 & Denham, 2015.

۲- ارسطو در بوطیقا ضمن بحث درباره مؤلفه‌های بنیادین تراژدی به شش مؤلفه می‌پردازد که به‌ترتیب شامل پیرنگ، شخصیت، گزینش واژگان، اندیشه یا معنا، نمایش، و آواز می‌شود (نک. Aristotle, 1898: 25). در این میان سه اصطلاح مد نظر فرای قرار می‌گیرد؛ یعنی شخصیت، پیرنگ و اندیشه که به‌ترتیب معادل ایتوس، دایانویا و میتوس یونانی است. فرای که در اندیشه پی‌ریزی طرحی در باب ساختارِ اسطوره است برای تدقیق در نحوه رده‌بندی سمبول از این سه اصطلاح کلیدی بهره می‌گیرد اما آنها را به معنایی که خود از آنها می‌خواهد به کار می‌برد. در واقع، در اندیشه فرای این اصطلاح‌ها با بار معنایی ساختارگرایانه‌ای به کار رفته‌است که به‌ترتیب متوجه «سنخِ شخصیت، مراحل مضمونی و ساختارِ پیرنگ» (Russell, 2000: 118) می‌شود.

۳- در دو اثر عمده به زبان فارسی با عناوین *درآمدی بر اسطوره‌شناسی* (نامورمطلق، ۱۳۹۲) که نگارنده فصلی را به فرای اختصاص داده؛ و *اسطوره و اسطوره‌شناسی نورتروپ فرای* (نامورمطلق، ۱۳۹۳) که مستقلاً به دیدگاه اسطوره‌شناختی فرای می‌پردازد؛ تنها در یک اثر و یک صفحه به صورت سربسته و مختصر به تصاویر سه‌گانه دایانویا اشاره شده (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۲۸۵) آن هم گویی نقل مستقیم و بی‌کم‌وکاست تحلیل نقد یا ترجمه آن است و بس.

۴- فرای در جُستار مستقلی که تحت عنوان اسطوره به‌مثابه سرچشمه ادبیات تحریر کرده به‌صراحت اعلام می‌کند که اگرچه در تحلیل نقد در پی تأسیس نظریه انتقادی محض بود، اما اینک تأسف می‌خورد از اینکه در کارهای نخست به اندازه کافی درک درستی از این جایگاه نداشته و در واقع تعلق خاطر وی اساساً نقد عملی بوده‌است (Frye, 1984: 465).

۵- معناشناسی نزد دانته به پیروی از گرایش مسلط در قرون وسطی بر چهار لایه استوار است: «سطحِ لفظی یا تاریخی؛ تمثیلی؛ اخلاقی و آناگوژیک» (Bloomfield & Greenstein, 1993: 619). فرای تصریح می‌کند که در این خصوص «از مراتبی همترازِ مراتب نقد قرون وسطی» (۱۳۷۷: ۱۴۲) پیروی کرده‌است.

۶- وجه وصفی در علم یا هر جایی که هدف آن انتقال اطلاعات درباره جهان عینی است، یافت می‌شود. زبان مجازی یا وجه استعلایی را در بخش‌های عظیمی از دین یا فلسفه می‌توان دید؛ زبانی انتزاعی و تمثیلی که امری را بیان می‌کند که به کسوت زبان ملفوظ تن درنمی‌دهد. و زبانِ استعاری وحدت وجود که شعر بدآن سخن می‌گوید. این زبان جایی به سخن درمی‌آید که اعیان هستی با یکدیگر یکی و یگانه تلقی می‌شوند؛ جایی‌که اشیاءِ طبیعی گویی تصورات عواطف بشری‌اند (Frye, 2000: 321).

الیاده تصریح می‌کند که «برخی از مضامین اسطوره‌ای هنوز در جوامع نوین به حیات خود ادامه می‌دهند، اما به علّت پشت سر گذاشتن فرایند طولانی دنیوی‌شدن به‌آسانی قابل شناسایی نیستند» (الیاده، ۱۳۷۴: ۲۸).

۷- موسی خورنی، مورخ مسیحی ارمنی، روایات ایرانی را که در ارمنستان شهرت داشت افسانه‌هایی خام و ابلهانه می‌نامیده‌است (به نقل از خالقی‌مطلق، ۱۳۸۸: ۳۹).

۸- فرای تا جایی به این دیدگاه ملتزم است که درباره ارزش تاریخی ارجاعات کتاب مقدس می‌گوید: «اگر در کتاب مقدس چیزی هست که به لحاظ تاریخی درست است، برای این نیامده‌است که به لحاظ تاریخی درست باشد بلکه به دلایل دیگری آمده‌است» (فرای، ۱۳۷۹: ۵۸).

۹- شکل‌گیری رئالیسم با اختراع دوربین عکاسی بی‌ربط نیست؛ دوربین عکاسی امکان ثبت برش‌هایی واقعی و عینی از زندگی را فراهم می‌آورد و این همان کمال توصیف در هنر رئالیستی است (نک. پاینده، ۱۳۹۱: ۱/ ۱۷-۲۶).

۱۰- منظور ما از خرد غریزی ساختی از خرد است که همانند ناخودآگاه براساس قواعد حاکم بر رؤیا عمل می‌کند و پدیدارهایی مانند شعر، مناسک و اسطوره، زاییده آن است. البته این اصطلاح در ادبیات دین زردشتی مذکور است. در واقع در تفکر زردشتی دو نوع خرد وجود دارد: خرد غریزی (= آسِن خرد) و خرد اکتسابی (نک. مینوی خرد، ۱۳۵۴: ۴).

۱۱- از میتوس تا لوگوس عنوان کتابی است از Wilhelm Nestle (1865-1959) محقق سوئیسی.

۱۲- در مینوی خرد (۱۳۵۴: ۴۴) آمده‌است: اگر فرمانروائی به بیوراسب (=ضحاک) و افراسیاب نرسیده بود، آنگاه گنامینوی ملعون (= اهرمن) آن فرمانروایی را به «خشم» [که از دیوان به شمار می‌رود] داده بود.

۱۳- تعبیر را از تی. اس. الیوت گرفته‌ام. بازتاب این دیدگاه الیوت را در اظهارات فرای به‌وضوح می‌توان دید. نک. Frye, 2000: 98.

منابع

الیاده، م. ۱۳۷۶. *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه ج. ستاری. تهران: سروش.

_____ ۱۳۹۱. *تصاویر و نمادها*، ترجمه م.ک. مهاجری. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

انوشه، م. ۱۳۸۵. «فرضیات کاسیرر درباره اسطوره و فرهنگ و تأثیرات آن بر نظریات فرای در نقد ادبی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۳۴: ۵-۱۴.

برلین، آ. ۱۳۹۲. *قدرت اندیشه*، ترجمه ع. فولادوند. تهران: نشر ماهی.

بهشتی، م. ۱۳۹۱. «اسطوره هست یا نیست؟ نکاتی پیرامون نسبت اسطوره و اندیشه». *مجله سوره*، ۱۰: ۶۴-۶۵.

بی نا. ۱۳۵۴. *مینوی خرد*، ترجمه تقی تفضلی، تهران: بنیاد فرهنگ.

پاینده، ح. ۱۳۹۱. *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورآلیستی)*، ج۱. تهران: نشر نیلوفر.

ثعالبی، ع. ۱۳۶۸. *تاریخ ثعالبی: غرر اخبار ملوک فرس و سیرهم، پاره نخست: ایران باستان*، ترجمه م. فضائلی. تهران: نشر نقره.

حاج نوروزی، ن. ۱۳۹۲. «تحلیل تصاویر داستان سیاوش براساس نظریات نورتروپ فرای» *دوفصل‌نامه تاریخ ادبیات*، ۷۲: ۷۱-۸۶.

خالقی‌مطلق، ج. ۱۳۸۸. «حماسه‌سرای باستان». *گل رنج‌های کهن*، تهران: نشر ثالث.

روتون، ک. ک. ۱۳۷۸. *اسطوره*، ترجمه ا. اسماعیل‌پور. تهران: نشر مرکز.

سام‌خانیانی، ع. و ملک‌پائین، م. ۱۳۹۱. «تحلیل اساطیریِ حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه بر پایه نظریه یونگ و نورتروپ فرای» *دو فصل‌نامه زبان و ادب فارسی*، ۲۲۶: ۲۳-۴۸.

صادقی، ق. و باقرشاهی، ز. ۱۳۹۳. «ریخت‌شناسی کهن‌الگویی شخصیت‌های کمدی معاصر ایرانی بر اساس نظریات نورتروپ فرای»، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۸(۴): ۵۰-۳۳.

فرای، ن. ۱۳۷۲. *تخیل فرهیخته*، ترجمه س. ارباب شیرانی. تهران: نشر مرکز دانشگاهی.

ـــــــ . ۱۳۷۷. *تحلیل نقد*، ترجمه ص. حسینی. تهران: نیلوفر.

ـــــــ . ۱۳۷۹. *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات*، ترجمه ص. حسینی. تهران: نیلوفر.

کاسیرر، ا. ۱۳۸۲. *اسطوره دولت*، ترجمه ی. موقن. تهران: نشر هرمس.

کروچه، ب. ۱۳۸۱. *کلیات زیباشناسی*، ترجمه ف. روحانی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

مختاریان، ب. ۱۳۸۸. «نورتروپ فرای و نقد اسطوره‌ای». *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*، ۱۴: ۵۸-۷۳.

ملک‌پائین، م. و سام‌خانیانی، ع. ۱۳۹۲. «تحلیل میتوس‌های روایی لشکرکشی کیکاوس به مازندران در شاهنامه». *فصل‌نامه شعر پژوهی (بوستان ادب)*، ۷۲: ۱۷۶-۱۵۱.

مهرگان، آ. ۱۳۷۷. *دیالکتیک نمادها*، اصفهان: نشر فردا.

نامورمطلق، ب. ۱۳۹۲. *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: انتشارات سخن.

نامورمطلق، ب. ۱۳۹۳. *اسطوره و اسطوره‌شناسی نورتروپ فرای: از کالبدشناسی نقد تا رمز کل*، تبریز: نشر موغام.

وکیلی، ش. ۱۳۸۹. *اسطوره‌شناسی پهلوانان ایرانی*، تهران: پازند.

Aristotle. 1898. *The Poetics of Aristotle*, edited (with critical notes and a translation) by S. H. Butcher. New York: The Macmillan Company.

Bloomfield & Greenstein. 1993. "Four-fold method of interpretation". cited in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by A.Preminger. US: Princeton University Press.

Denham, R. D. 1975. "Frye's Theory of Symbols cited" in *Canadian Literature*, Autumn. (66): 63–79.

_____. 1978. *Northrop Frye and Critical Method*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

_____. 2015. *Northrop Frye and Others: Twelve Writers Who Helped Shape His Thinking*, Ottawa: University of Ottawa Press.

Deshpande, Y. P. 2011. "Literary theory myth as the archetype". in *Indian Streams Research Journal*, Vol. 1 (June), Issue v: 241-247.

Frazer, J. G. 2009. *The Golden Bough: A Study of Magic and Religion*, n.p: The Floating Press.

Frye, N. 1984. "*Myth as the Matrix of Literature*". in *The Georgia Review*, (38) 3 (Fall): 465-476.

_____. 2000. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, with a foreword by H. Bloom. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Hendy, A.Von. 1966. *The Modern Construction of Myth*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
Russell, F .2000. *Northrop Frye on Myth*, New York & London: Routledge.
Vico, G. 1948. *New Science*, translated by T. G. Bergin. and M. H. Fisch. New York: Cornell University Press.

نقد و نظریه ادبی
سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۳

تجزیه و تحلیل مضمون عشق نزد پروست و استاندال با تکیه بر دو برداشت کلاسیک و مدرن از مفهوم آگاهی

دکتر مرتضی بابک معین[۱]

تاریخ دریافت: ۹۶/۸/۶ تاریخ پذیرش: ۹۶/۹/۱۳

چکیده

از جمله مضامین اصلی اثر *در جستجوی زمان از دست رفته* اثر مارسل پروست مضمون عشق است، که می‌توان ادعا کرد سایر مضامین دیگر در ارتباط با این مضمون بنیادین معنا می‌دهند. هرچند پروست در تحلیلی که از عشق در این اثر ارائه می‌دهد، از بینشی که استاندال در اثر خود، *در باب عشق*، مطرح نموده، تأثیر گرفته‌است و طبیعتاً نقاط مشترکی بین این دو بینش وجود دارد، اما نباید تفاوت اساسی که این دو بینش را از یکدیگر جدا می‌کند نادیده گرفت. تفاوت این دو نگاه را می‌توان با تکیه بر تفاوت بین دو بینش از آگاهی توجیه نمود: یکی آگاهی کلاسیک که بر تعبیری که دکارت از آگاهی دارد استوار است و دیگری تعبیر مدرنی که از آگاهی وجود دارد، که از آن جمله می‌توان از تعبیری که مرلو-پونتی از آگاهی دارد اشاره کرد. مقاله حاضر ضمن مطرح کردن دو برداشت متفاوت از آگاهی و معرفی موشکافانه تحلیل پروست از عشق و نگاه مقایسه‌ای آن با بینش استاندال، نشان خواهد داد چگونه دو بینش متفاوت از آگاهی می‌تواند به ما کمک کند تا تفاوت بنیادین و جوهره‌ای بین تحلیل عشق نزد پروست و استاندال را تجزیه و تحلیل کنیم.

واژگان کلیدی: پدیده عشق، پروست، استاندال، آگاهی کلاسیک، آگاهی مدرن

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی bajo_555@yahoo.com

۱- مقدمه و بیان مسأله

یکی از مضامین اصلی در اثر بزرگ پروست[1]، یعنی در *جستجوی زمان از دست رفته*[2]، بی‌شک مضمون عشق می‌باشد، به‌گونه‌ای که شاید بتوان گفت سایر مضامین این اثر در ارتباطی که با آن برقرار می‌کنند، معنا می‌دهند. نزد پروست عشق و واقعیت توهمی بیش نیستند. همین بینش از عشق، آن را به بینش استاندال[3] از عشق (که در قالب نظریه «بلورین سازی عشق»[4] مطرح می‌شود) نزدیک می‌کند، و این نزدیکی زمانی بیشتر خود را آشکار می‌کند، که بدانیم پروست از استاندال در خصوص تحلیل عشق، تأثیر گرفته‌است. اما جالب این است که این دو بینش ضمن داشتن شباهت‌هایی با یکدیگر، دارای نقطه افتراقی بنیادین می‌باشند که نباید از نظر دور نگاه داشته شود. این نقطه افتراق زمانی روشن می‌شود که به دو بینش متفاوت از مفهوم آگاهی[5] توجه کنیم: یکی بینش کلاسیک نسبت به آگاهی است، که بنا بر آن آگاهی زمینِ آغازین و بنیادین حقیقت به شمار می‌رود، آنچه هر شناختی بر آن استوار می‌باشد. اینجا منظور همان آگاهی شفاف دکارتی است که با اشراف، آنچه خود بنیاد گذاشته‌است را با روشنی و قطعیتِ تمام می‌شناسد. در واقع آنچه باید شناخته شود؛ یعنی همان متعلق شناخت (جهان بیرون)، خود نتیجه و حاصل عمل اندیشه است و به بیان دیگر خودِ سوژه اندیشنده آن را بر می‌سازد. بینش دیگر که می‌توان آن را بینش مدرن دانست، از بینش کلاسیک آگاهی گذر می‌کند. براساس این بینش، آگاهی بر خود شفاف نمی‌باشد و زمانی بر خود آگاه می‌شود که خود را در میان جهان و چیزها دریابد. از همین روی آن شفافیت شناختیِ برآمده از آگاهی کلاسیکی که برای آن امر واقع بی هیچ ابهام و رمز و راز می‌باشد، (زیرا امر واقع به مجموعه‌ای از ابژه‌هایی که خود بنیاد گذاشته تقلیل می‌یابد)، جای خود را به آگاهی‌ای می‌دهد که خود درگیر جهان بوده و آن را بنیاد نگذاشته‌است.

در آغاز، با تأکید بر اندیشه مرلو-پونتی، برداشت اندیشه مدرن از آگاهی را مطرح می‌کنیم. سپس به تحلیل موشکافانه بینش عشق نزد پروست می‌پردازیم و در نهایت اثبات می‌کنیم که بینش عشق نزد استاندال مبتنی بر بینش کلاسیک از آگاهی است، چراکه اساساً نزد او عشق به‌مثابه داده‌ای جوهره‌ای و اثباتی وجود دارد و برعکس، بینش عشق نزد

1. Proust
2. *A la recherche du temps perdu*
3. Stendhal
4. Cristallisation de l’amour
5. La Conscience

پروست بر بینش مدرن از آگاهی، که خصوصاً مبتنی بر اندیشه مرلو-پونتی است، بنیاد گذاشته شده‌است. زیرا نزد پروست اساساً جوهره‌ای که بتوان از آن به‌مثابه جوهره اثباتی و لایتغیر عشق سخن گفت وجود ندارد.

۲- پیشینه تحقیق

در خصوص «عشق» و بینش آن نزد پروست و استاندال، و ارتباط آن با مضامین دیگری که با آن به صورت مستقیم و غیرمستقیم مربوط می‌شوند، مفاهیمی مانند «حسادت»، «انتظار»، «مرگ» و غیره، پژوهش‌های بسیار متنوع و متفاوتی صورت گرفته‌است. اما در خصوص بینش عشق نزد پروست و تفاوت آن با بینش استاندال از عشق، با تکیه بر مفهوم «آگاهی» -مسأله بنیادی این مقاله- شاید پژوهش‌هایی با کثرت تحقیق‌هایی که صرفاً به بینش عشق در اندیشه این دو نویسنده پرداخته‌اند، صورت نگرفته باشد. طبیعتاً حتی ذکر آثاری که به مسأله عشق نزد پروست پرداخته‌اند، به فهرست چندصفحه‌ای ختم خواهد شد. از همین روی تنها به ذکر برخی از آنها که شاید از منظر نگارنده مهمتر هستند بسنده می‌کنیم. از جمله کتاب‌هایی که به پروبلماتیک عشق در آثار پروست پرداخته و آن را با توهم، بیماری و زجر پیوند زده‌اند، اثری از آندره مورآ[1]، یعنی *از پروست تا کامو*[2] است (۱۹۶۵). او در این اثر نگاه بالینی به عشق نزد پروست را برجسته می‌کند. کتاب دیگری که همچنان به مضمون عشق در پروست می‌پردازد و اساساً اثر بزرگ پروست را رمان ناکامی و سرخوردگی می‌داند، اثر نیکولا گاریمالدی[3] به نام *پروست و نفرت از عشق*[4] است (۲۰۰۸). او در اثر دیگری به نام *رساله‌ای در خصوص حسادت، جهنم پروستی*[5] (۲۰۱۰)، ارتباط عشق و حسادت در پروست را را به شکل بدیعی تحلیل نموده و معتقد است در پروست عشق سبب حسادت نمی‌شود. بلکه برعکس، حسادت عشق را تولید می‌کند. اثر ژیل دولوز[6] به نام *پروست و نشانه‌ها*[7] (۱۹۹۵)، اثر اثر سترگ پروست را مجموعه‌ای از جهان‌های متفاوت می‌داند که در هر یک از آنها نظام‌های نشانه‌ای متفاوت و پیچیده‌ای حاکم است، که همگی به شکلی حلقوی نظام پیدا کرده و حول

1. André Maurois
2. *De prout à camus*
3. Nicolas Grimaldi
4. *Proust et les horreurs de l'amour*
5. *Essai sur la jalousie, l'enfer proustien*
6. Gilles deleuze
7. *Proust et les signes*

برخی نقاط تجمیع می‌شوند. ژان دورمسون[1] نیز در اثر خود به نام *تاریخ دیگر از ادبیات فرانسه*[2]، نگاهی ویژه به عشق را نزد پروست مطرح کرده و آن را به‌شدت به مسأله زمان پیوند زده‌است. باآنکه آثاری که به تحلیل عشق نزد استاندال پرداخته‌اند به جهت کمیت قابل مقایسه با آثاری نمی‌باشند که به بینش عشق نزد پروست پرداخته‌اند؛ اما دانیل سانجسو[3] مجموعه مقالاتی تحت عنوان *مجاب‌سازی عشق، خوانش‌های متفاوت عشقِ استاندال*[4] را در سال ۱۹۹۶ گردآوری کرده‌است، که همچنان‌که از عنوان اثر پیداست خوانش‌های متفاوتی از بینش عشق نزد استاندال را مطرح نموده‌اند. در کشورمان نیز کارهای دانشگاهی، مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری در خصوص پروست و مسأله عشق نوشته شده‌است، که اشاره به همه آنها ممکن نیست. اما در این میان می‌توان به نوشته دکتر بهزاد برکت با عنوان «مارسل پروست و نشانه‌ها» (۱۳۷۵) اشاره کرد.

مسأله اساسی این است که این مقاله ضمن استفاده از برخی منابع ذکرشده، فراتر از این که صرفاً به دنبال تحلیل عشق نزد این دو نویسنده نام‌آور فرانسوی باشد (هرچند تحلیل این مضمون نزد آنها به نوعی ضروری به نظر می‌رسد)، به دنبال تفاوت بینش عشق در آنها با تکیه بر دو برداشت متفاوت از آگاهی، یعنی برداشت کلاسیک و مدرن می‌باشد.

۳- برداشت اندیشه مدرن از مفهوم آگاهی

آنچه که می‌توان آن را یکی از پایه‌های اساسی اندیشه مدرن به حساب آورد، این است که اساساً نباید معنای تمام‌شده و بسته را اصلی مسلم فرض کرد، معنایی که بتوان با توسل به مقوله‌های منطقی فهم نمود. از همین روی می‌توان ادعا کرد که مدرنیته بر نوعی امر نامتعین و مبهم تأکید می‌نماید، و این آن چیزی است که آن را در تضاد با نگرش کلاسیکی به معنا قرار می‌دهد. می‌دانیم آنچه اندیشه کلاسیک را تعریف می‌کند، گرایش به ایده روشن، واضح و متعین می‌باشد، که از آن جمله می‌توان به تمایز روشن و قاطع میان سوژه شناسا و ابژه مورد شناخت اشاره کرد. در اندیشه کلاسیک، آگاهی درمی‌یابد که تنها چیزی را که خود به‌مثابه ابژه برمی‌سازد می‌تواند بشناسد. به بیان دیگر آنچه آگاهی، به‌مثابه ابژه از

1. Jean d’Ormesson
2. *Une autre histoire de la littérature française*
3. Daniel Sangsue
4. *Persuations d’amour: nouvelles lectures de l’amour de stendhal*

آن شناخت پیدا می‌کند، آن چیزی است که سوژه شناسا خود آن را بر ساخته‌است (Husserl, 1966: 3).

حال آنکه آنچه مرلو-پونتی[1] آن را « تلاشِ اندیشه مدرن»[2] می‌نامد، کوششی است برای رهایی از این آگاهی بنیاد گذار. آن آگاهی بنیادگذار دکارتی که برای آن در امر واقع هیچ ابهام و رمز و رازی وجود ندارد؛ زیرا از منظر این آگاهی، امر واقع صرفاً به مجموعه‌ای از ابژه‌هایی تقلیل می‌یابد که خودِ آگاهی، بنیاد گذاشته و در مقابل خود قرار می‌دهد. در این بینشِ کلاسیک، سوژه منشأ حقیقت ذاتی است (همان‌جا). اما در بینش مدرنیته، آگاهی زمانی به خود آگاه می‌شود که خود را حاضر در میان چیزها دریابد، در جهانی که در آن «حضور» دارد، و خود آن را بنا ننهاده‌است. مرلو-پونتی می‌نویسد: «من خود یک میدان هستم. من خود، تجربه‌ام» (Merleau–ponty, 1945: 465). او در اثر خود *امر دیدنی و نادیدنی*[3] به شکل صریح‌تر و با کمرنگ‌تر کردن مفهوم سوژه، آن را اساساً «میدان حضور» معرفی می‌کند (Merleau–ponty, 1964: 292). از همین‌رو، اولین عمل اندیشه می‌باید «حیرت» باشد، حیرت از حضور ساده چیزها در پیرامون ما، یا به شکل دقیق‌تر، حیرت از هم-حضوری ما و جهان در مقابل یکدیگر (حضور ما در جهان، و جهان در ما). بنابراین، این فیلسوف تن و گوشت انسان را ادامه تن و گوشت جهان می‌داند، و آگاهی را منِ ناب مطلقی نمی‌داند که با نگاهی با اشراف و به شکل روشن و قطعی جهان را فهم می‌کند: «من خود قسمتی از طبیعتم و مانند هر رخدادی از طبیعت من نیز کارکرد دارم: با تنم من قسمتی از طبیعتم» (Merleau–ponty, 1994: 152).

آن‌سان که هوسرل اعتقاد داشت، بحث در خصوص «برگشت به خود چیزها» است، و یا آن‌گونه که مرلو-پونتی مدام گوشزد می‌کرد، مسأله این است که «دوباره یاد بگیریم جهان را ببینیم» (Merleau–ponty, 1964: 18). در واقع این آگاهی ما نیست که ابژه‌های جهان را می‌سازد تا در نهایت از آنها شناخت پیدا کند. بلکه آنچه باید بر آن تأکید داشت این است که صحبت از تولد همزمان و مشترک بین جهان و آگاهی است، نوعی هم- زایشی آگاهی (به‌مثابه «آگاهی به چیزی») و چیزها (که می‌توانند تنها در آگاهی ظاهر شوند). این چیزها که حضور خود را بر ما تحمیل می‌کنند، هرگز به شکل کامل بر آگاهی ما عرضه نمی‌شوند،

1. Merleau - ponty
2. L’effort de la pensée moderne
3. *Le visible et l’invisible*

بلکه بسته به جریان ادراکِ ما که از حرکت، جنبش و زاویه دیدِ تـن مـا و در یـک کـلام از طریق زیستن و بودن ما در جهان جدا نمی‌باشد، تنها طرحی از آن در آگاهی نقش می‌بندد. این همان چیزی است که هوسرل آن را تحت نظریه «ساختار افق»[1] مطرح مـی‌کنـد، و در شکل‌گیری اندیشه مرلو-پونتی در خصوص امر دیدنی و نادیدنی نقش دارد، به همین دلیـل میشل کولو ارتباط فلسفه مرلو-پونتی را با پدیدارشناسی هوسرل و خصوصاً بـا مفهـوم افـق نزدیک‌تر از ارتباط اندیشه دیگر پدیدارشناسانی مانند هایدگر بـا اندیشـه هوسـرل مـی‌دانـد (Collot, 2005: 23).

۱-۳ – نظریه «ساختار افق» و تأثیر آن بر اندیشه مرلو-پونتی

این نظریه بیانگر این است که اساساً ادراک و آگاهی صرفاً به جمع داده‌هـای حضـوری بالفعـل تقلیل داده نمی‌شود، بلکه همیشه از آن فراتر رفته، داده‌های غیرحضوری و غیابی را نیز شـامل می‌شود(۱). به تعبیر دیگری هر چیزی در ارتباط با افقِ خودش و پیش‌زمینه‌هایی که بـه شـکل بالقوه و غیابی می‌توانند وجود داشته باشند، معنا پیـدا کـرده و ادراک مـی‌شـود: «بـا هـر داده واقعی افق‌های بی‌شماری بیدار می‌شوند» (Husserl, 1970 : 35). هوسرل دو افق متفاوت را از هم تشخیص می‌دهد، «افق درونی»[2] و «افق بیرونی»[3]، که هر دو ادارک جهان و چیزهـا را نـه فقط مربوط به داده‌های متعین یا امر متعین[4]، بلکه به داده‌های غیرحضـوری و نـامتعین[5] نیـز مربوط می‌داند: «وجهی از چیزی که به شکل بالفعل و حضوری می‌بینیم، یعنی آن وجهی کـه به سوی ما قرار دارد، لزوماً خبر از وجوه پنهانی می‌دهد کـه موقتـاً از حـوزه ادراک خارجنـد» (Husserl, 1931: 92). اینجا روشن می‌شود که هر امر دیدنی و مشهود[6]، درگیر امر نادیـدنی و نامشهود[7] است(۲). نظریه «ساختار افق» و مفاهیمی چون «امـر دیـدنی» و «امـر نادیـدنی» در اندیشه مرلو-پونتی همگی به نوعی، نظریه آگاهی بنیادگذار و استعلایی را به نقد می‌کشـانند و تأکید بر آگاهی می‌کنند که در میان چیزها و در بطن جهـان شـکل مـی‌گیـرد و لـذا همیشـه درگیر داده‌های نامتعین می‌باشد. با تأکید بر همین مهم است که مرلو-پـونتی امـر نادیـدنی و

1. La structure de l’horizon
2. Horizon interne
3. Horizon externe
4. Détermination
5. L’indétermination
6. Le visible
7. L’invisible

نامشهود را «اساس و بنیاد درونی امر دیدنی و مشهودی می‌داند که هم آن را آشکار کرده و هم پنهان می‌کند» (Merleau–ponty, 1964: 267). مرلو-پونتی بازی بین داده‌های تعینی و نامتعین، یا به تعبیری دیگر بازی بین امر دیدنی و نادیدنی را در جمله‌ای گویا این‌چنین بیان می‌کند: «چیزها سیستم و سازمانی را شکل می‌دهند، که در آن چیزی نمی‌تواند خود را آشکار کند، مگر تنها زمانی که دیگری‌ها را پنهان کند» (Merleau–ponty, 1945: 82). بنا بر این جهان هرگز به‌مثابه یک کلیتِ واحد تمام‌شده به ما عرضه نمی‌شود. بلکه فراتر از نمودها و تظاهرات متعین و تمام‌شده، همیشه به صورتی گشوده و باز بر ما عرضه می‌شود (همان‌جا). در واقع چیزها که حضور خود را بر ما تحمیل می‌کنند، هرگز به شکل کامل داده نمی‌شوند، بلکه بسته به حرکات ادراکی ما[1] که از حرکات تن‌مان، و طریق بودن ما در جهان جدا نمی‌باشند، تنها «طرحی کلی»[2] از آنها به ما عرضه می‌شود. از این روی است که معنا هرگز بسته و تمام‌شده نیست، و هستی ما، ارتباط ما با جهان و دیگران، شفاف، روشن، و تعینی نمی‌باشد، بلکه برعکس، مبهم، مرموز و نامتعین است(۳). به تعبیر دیگر جوهره چیزها را نمی‌توان جوهره‌ای تعریف‌شده، از قبل متعین، و بسته و در خودِ چیز یا پدیده در نظر گرفت، بلکه این در گرو موقعیت‌ها، شرایط و در بطن «تجربه‌های زیسته»[3] سوژه می‌باشد که معناها و ارزش‌ها ها شکل می‌گیرند. پروست، در جمله‌ای موجز و پرمعنی این نگاه نسبی، غیرجوهره‌ای و احساسی را به چیزها این‌گونه بیان می‌کند: «طبیعت به من این امکان را داده بود که تنها و تنها زیبایی یک چیز را در چیز دیگری جستجو کنم» (Proust, 1999: 889). به همین دلیل است که مرلو-پونتی آنچه را که «ایده»[4] می‌نامد، از «امر حسی» و «تجربه زیسته» جدا نمی‌داند و پروست را به این جهت می‌ستاید که اساساً تنها جهان ممکن را جهانی می‌داند که در آن، تعریف جوهره‌ها و ارزش‌ها و معناها از «امر حسی» و «تجربه زیسته» جدا نیستند(۴). به تعبیر دیگر «ایده‌ها» و «جوهره‌ها» -که در این مقاله تأکید بر جوهره احساس عشق است- هرگز از ظواهر حسی و احساسی جدا نیستند، لذا درگیر شرایط، موقعیت‌ها و اساساً داده‌های غیرتعینی و مبهم‌اند. این فرض کلی را می‌توان به مرلو-پونتی و پروست نسبت داد که برای آنها اساساً آنچه که ما را به فکر و اندیشه وامی‌دارد، درواقع آن چیزی است که در ابتدا در ما

1. Mouvements de la perception
2. Esquisse
3. Expérience vécue
4. Idée

تأثیری حسی می‌گذارد. برای آنها، اندیشه[1] یک «رخداد»[2] است، رخداد و شوکی حسی. اندیشه و آگاهی یک عملِ آزادِ حاکم و استعلایی نیست، بلکه به نوعی استمرار یک شوک و یک احساس می‌باشد.

حال ببینیم چگونه برداشت کلاسیک و مدرن از مفهوم آگاهی می‌تواند ما را در شناخت پدیده عشق نزد پروست و تفاوت آن با بینش عشق نزد استاندال کمک نماید. برای رسیدن به این هدف ابتدا تحلیلِ موشکافانه پدیده عشق در پروست اجتناب‌ناپذیر می‌نماید.

۴- پدیده عشق نزد پروست

در جستجوی زمان از دست رفته براساسِ مفهوم زمان و بینش هنری از زندگی بنیاد گذاشته شده‌است، اما یکی از محورهای اساسی این اثر برداشت خاص پروست از عشق می‌باشد. در واقع عناوین متفاوتی مانند: «عشق سوان»، «در سایه دختران شکوفا»، «آلبرتین ناپدید می‌شود» و همچنین عنوان ابتدایی اثر یعنی «تناوب احساس و قلب»[3]، سبب شده‌است که ژان میلی، این اثر را «رمان عشق» بنامد (Milly, 2011: 195). در این اثر با قرارهای عاشقانه، نامه‌های عاشقانه و زجرها و حسادت‌های بسیاری مواجه می‌شویم. غالب شخصیت‌های بزرگ پروست در این اثر سوژه‌های عاشق‌اند: سوان، شارلوس، سن لو، و راوی داستان مارسل. اما جالب آن است که زاویه دیدی که براساس آن احساسات عاشقانه ترسیم می‌شوند، همیشه زاویه دید سوژه عاشق می‌باشد، مانند زاویه دید مارسل یا سوان، و احساسات زنان محبوب هرگز از زاویه دید خود آنها به تصویر کشیده نمی‌شود. در این اثر سترگ و حجیم با دیالوگ‌های عاشقانه کمی روبه‌رو می‌شویم که در آنها سوژه عاشق به تحسین طرف مقابل و زیبایی او بپردازد: «گویی یک سانسور اخلاقی واقعی مانع می‌شود تا سوژه‌های عاشقِ در جستجوی زمان از دست رفته، عشق خود را به ابژه‌ای که این عشق را در وجود آنها گذاشته‌است نشان دهند.» (Sparvoly, 2010: 159).

اما مسأله اساسی این است که تحلیلی که پروست در این اثر از عشق ارائه می‌دهد، از جمله بدبینانه‌ترین تحلیل‌هایی به شمار می‌رود که در ادبیات فرانسه وجود دارد. برداشتی که پروست در اثر خود از عشق مطرح می‌کند، در تضاد با الگوی کلاسیک عشق در ادبیات می‌باشد. عشق

1. La pensée
2. Evénement
3. Les intermittences du coeur

پروستی را نباید عشقی، دوطرفه، رمانتیک و سرخوشانه بـه حسـاب آورد کـه مـانعی خـارجی در مقابل آن قرار می‌گیرد، بلکه نزد پروست صحبت از عشقی بدبینانه و بیمارگونه اسـت کـه مـانعی که در مقابل آن قرار دارد، نه مانعی خارجی، بلکه مانعی درونی و لاعلاج است. درواقع عشـق نـزد پروست احساسی جهنمی است که غالباً نویسنده آن را بـه‌مثابـه درد، رنـج و بیمـاری و گـاه نیـز چونان دارویی توصیف می‌کند که بیشتر از آنکه تسکین دردها و رنـج‌هـای سـوژه عاشـق باشـد، سبب تشدید و استمرار آنها می‌شود. عشق هرگز نزد پروست به خوشبختی پیوند نمـی‌خـورد. در اندیشه پروست، عشق به معنای نیاز به دیگری تعبیر می‌شود، نیازی که هرگز به شـکل مثبـت و ایجابی نشأت گرفته از جذابیت‌های زن محبوب و لذت‌هایی که می‌تواند سبب شـود، نمـی‌باشـد؛ بلکه به شکل سلبی برآمده از اضطراب و تشویشی است که غیاب او در جهان درونی سوژه ایجـاد می‌نماید. به تعبیر دیگر، احساس عشق نه از حضـور موضـوع ارزشـی، بلکـه از غیـاب و تـرس از دست دادن او شکل می‌گیرد.

اساساً عشق برای پروست توهمی دروغین است. عدم شناخت کامل دیگری (زن محبوب)، سبب می‌شود، این دیگری در جهان درونی سوژه موجودی مرمـوز و غریـب جلـوه کنـد، بـه همین دلیل بیشتر از اینکه سوژه به زن مشخص و عینی بیرونی بیندیشـد، تنهـا و تنهـا بـه «تملک» و تصاحب او بیندیشد (Maurois, 1965: 36). اریـک لاندوفسـکی[1] نیـز در کتـاب *احساسات بی‌نام*، آنجا که در خصوص «نشانه‌شناسی سلیقه و میـل»[2] سـخن مـی‌گویـد، بـا جداسازی دو نظام متفاوتِ «مورد خوشایند واقع شدن به»[3] و «لذت بردن از»[4]، به این مهـم اشاره می‌کند که اساساً نظام «لذت بردن از» می‌تواند یا براساس «مالکیت» یک‌جانبه سـوژه بر ابژه تعریف شود و یا براساسِ «تعامل ادراکـی- حسـیِ»[5] دوجانبـه و متقابـل بـین آن دو شکل گیرد (Landowsk, 2004 : 250-256). نگارنده نظام سلیقه و میلِ به لذت بردن مارسـل و سوان را در مالکیتِ بر ابژه‌های ارزشی یعنی ادت[6]، آلبـرتین[7] و ژیلبـرت[8]، مبتنـی بـر خواسـتِ «مالکیت انتفاعی و یک‌جانبه»[9] عاشق‌ها بر این ابژه‌های ارزشی می‌داند (معین، ۱۳۹۴: ۲۱۲).

1. Eric Landowski
2. Sémiotique du gout
3. Plaire à
4. Jouir de
5. Interaction ésthésique
6. Odette
7. Albertine
8. Gilberte
9. Possession utilitaire et unilatérale

به صورت تحلیلی‌تر می‌توان گفت عدم شناخت دیگری و ویژگی مرموز و پررمزوراز او، سبب می‌شود، تخیل سوژه خلاق به راه افتاده و سوژه آن‌گونه که خود می‌خواهد او را در ذهنش خلق کرده و تنها و تنها به «مالکیت» او بیندیشد. از این روی سوژه وابسته و عاشقِ موجود تخیلی و ایده‌آلی می‌شود که خود آن را برساخته‌است، و نه آن موجود واقعی که در جهان بیرون زندگی می‌کند. از همین روی ژیل دلوز[1] معشوق را شبکه پیچیده‌ای از نشانه‌هایی مرموز می‌داند که عاشق هم و غمِ رمزگشایی از این شبکه پیچده را به نوعی به عشق تعبیر می‌کند (Deleuze, 1964: 33). طبیعی است زمانی که سوژه با واقعیتِ معشوق مواجه می‌شود، و شبکه پیچیده نشانه‌ای که او را به موجوی مرموز تبدیل نموده بود، محو می‌گردد، توانایی تخیل فروکش می‌کند و عشق که توهمی بیش نبوده‌است، به خاموشی می‌گراید. از همین روی آندره مورآ اعتقاد دارد، نزد پروست، «خوشبختی نه در واقعیت، بلکه در تخیل ماست. زمانی که خیال‌پردازی‌های خود را از لذائذمان می‌زداییم، این لذائذ را به هیچ فروکاسته‌ایم» (Maurois, 1965: 33).

احساس دیگری که در این اثر به شکل تنگاتنگی با عشق پیوند خورده‌است، احساس حسادت است. ژان دورمسون معتقد است در قهرمان‌های پروست از آنجا که احساس عشق با احساس حسادت پیوند می‌خورد، احساسی نفرین‌شده و نحس می‌باشد (D'ormesson, 1997:251). سوژه‌های عاشق پروست همیشه سوژه‌هایی حسودند. زمانی که عشق به خاموشی می‌گراید، کوچک‌ترین رفتار طرف مقابل که شک و ظنی را در وجود سوژه به وجود می‌آورد، دوباره حس مالکیت را در او بیدار و حس عشق و تعلق را شعله‌ور می‌کند. از همین روی نیکولا گریماندی در اثر خود *جستاری در خصوص حسادت* می‌نویسد: «یکی از بزرگ‌ترین اندیشه‌های بدیع پروست این است که او ارتباط کلاسیک عشق و حسادت را وارونه می‌کند. نزد پروست ما به دلیل عشقی که داریم حسود نیستیم، بلکه بر عکس، از آنجا که حسودیم، عاشق می‌شویم (Grimaldi, 2010: 55). در اثر پروست این حسادت است که سبب ادامه و استمرار عشق و تعلق به دیگری می‌شود. می‌توان روند عشق از آغاز تا پایان آن را این‌گونه نزد پروست ترسیم کرد: در آغاز عدم شناخت دیگری مجالی را برای سوژه فراهم می‌آورد تا در جهان تخیلی خود او را به شکل ایده‌آل درآورد. در این مرحله عشق چیزی جز سرخوشی و خوشبختی نیست. اما این سرخوشی و خوشبختی چندان ماندگار نمی‌باشد.

1. Gilles Deleuze

زمانی که عاشق از مالکیت موضوع ارزشی خود مطمئن می‌شود، شعله عشق به‌تدریج به خاموشی می‌گراید و اندوه و کسالت بر عاشق چیره می‌شود. دیگر در کنار معشوق بودن سبب لذت نمی‌شود و عاشق تنها و تنها به گسست از او می‌اندیشد. اما یک غیاب، یک دروغ، یک شک و تردید در خصوص زن محبوب و یا نقطه‌ای مبهم در مورد او کافی است که در وجود عاشق اضطراب چیره شود و ترس از دست دادن او تمام دنیای عاشق را فرا گیرد. اینجاست که حسادت شکل می‌گیرد و عشق به‌خاموشی‌گراییده را بیدار می‌کند. موضوع ارزشی دوباره به کانون لذت تبدیل شده و میل به تصاحب او به اوج خود نزدیک می‌شود. می‌توان به نوعی تمامیت روند عشق را در پروست تناوب بین صلح و آرامش از یک سو و التهاب و تشویش از سوی دیگر دانست، که این مسأله خود اشاره به عنوان ابتدایی اثر پروست دارد.

۴ - ۱- کارکرد تصویر در ایده آلیزاسیون عشق[1]

اساساً مضمون عشق به همراه مضمون اصلی دیگری یعنی زمان، از محوری‌ترین مضامین در *جستجوی زمان از دست رفته* به حساب می‌آیند. هرچند این دو مضمون به صورت مستقیم با هم پیوند نمی‌خورند، اما نزد پروست عشق همیشه درگیر زمان می‌باشد، زیرا زمان نه تنها تخریب‌کننده جسم‌ها و صورت‌های ظاهری است، بلکه احساس‌ها و هیجانات درونی نیز با زمان به نیستی و تباهی کشیده می‌شوند.

اما به شکل تنگاتنگی مضمون عشق در پروست با «تصویر» و کارکرد آن گره می‌خورد. ژان پل سارتر بر ارتباط بین تصویر و غیاب چیزی که آن را تخیل می‌کنیم تأکید کرده‌است، آن‌گونه که غیاب کسی که در انتظار او هستیم، سبب می‌شود تصویر او در ذهنمان شکل گیرد، اما به محض آشکارشدن و حضور او، تصویر محو شده و از میان می‌رود (Sartre, 2000: 67).

در اثر ژان سانتوی، پروست بر ارتباط میان تصویر و غیاب آنچه تخیلش می‌کنیم صحه می‌گذارد. او می‌نویسد: «غم و اندوه مادام سانتوی زمانی که ژان او را نظاره می‌کرد کمتر متأثرش می‌نمود تا زمانی که بعد از این که بدجنس می‌شد، او را تخیل می‌کرد» (Proust, 1971: 77).

در همین کتاب پروست از اثر تحلیلی استاندال در خصوص عشق، یعنی در باب عشق نام می‌برد و بر این مهم صحه می‌گذارد که هرچند استاندال یک ماتریالیست است، اما فرآیند

1. Idéalisation de l’amour

عشق را فرآیندی درونی و تخیلی می‌داند، که هرگز به ویژگی‌های واقعی و ایجابی زن محبوب مربوط نمی‌شود؛ بلکه به تخیلی که در ذهن عاشق از او شکل می‌گیرد ربط دارد.

استاندال در این اثر نظریه «بلورینه‌کردن عشق» را مطرح می‌کند و برای اثبات آن به مثالی معروف متوسل می‌شود: مثال شاخه‌ای که مدت‌ها در دریاچه نمک باقی مانده و گرداگرد آن را بلورهای نمک فرا می‌گیرد، آن‌سان که پس از مدتی دیگر خود شاخه محو شده و تنها بلورهایی که آن را فراگرفته‌اند دیده می‌شوند (Stendhal, 1927: 33).

نظریه «ایده‌آلیزاسیون عشقِ» پروست از جهات متفاوت با نظریه استاندال شباهت دارد[۵]. در واقع پروست نه تنها معتقد است که برای اینکه تصویرِ طرف مقابل در ذهن عاشق پردازش شود، باید که او غایب باشد، بلکه با بسط دیالکتیک حضور و غیاب معتقد است که اساساً تا زمانی که زن محبوب در مقابل عاشق حاضر باشد، او قادر نیست احساساتی را حس کند که در زمانِ غیابِ او حس می‌کند. از همین‌رو، عاشق‌های پروستی برای اینکه به عشق مجال بروز دهند، گرایش دارند تا زن محبوب را هرچه بیشتر از واقعیت آنچه که هست دور کنند و به تصویری تقلیل دهندکه در ذهن خود از او برمی‌سازند.

زمانی که مارسل برای اولین‌بار با آلبرتین در بالبک روبه‌رو می‌شود، راوی اساس بینش پروست را در خصوص عشق در قالب تشبیهی بسیار گویا مطرح می‌نماید:

> «لذت را می‌توان به عکس تشبیه کرد. آن لذتی که در کنار آن که دوستش داریم حس می‌کنیم، تنها یک نگاتیف می‌باشد، بعدها که به خانه برگشتی آن را ظاهر می‌کنی. زمانی که تاریکخانه درونی‌ات را در اختیار داری که تا زمانی که با دیگرانی درش به رویت بسته است» (Proust, 1999: 234).

تشبیه آگاهی به «تاریکخانه درونی» و عدم امکان ظهور عکس، مادام که طرف مقابل در کنار ما حضور دارد، نیازمند توضیح و تفسیر است. ابتدا اینکه این استعاره بیان ارجحیت تصویر بر شخص واقعی می‌باشد، اما این استعاره، فراتر از بیان ارجحیت، تأکیدی بر این نکته است که نزد پروست، تصویر به‌مثابه میانجی و واسطه‌ای اجتناب‌ناپذیر در فرآیند ایده‌آلیزاسیون احساسات عمل می‌کند. به بیان دیگر از منظر پروست، احساسات عمیق انسانی، با حضور مستقیم آن‌کس که این احساسات خطاب به او می‌باشد، مجال بیان و بسط پیدا نمی‌کنند بلکه این احساسات، برای بروز و بسط خود نیاز به واسطه‌ای دارند که همانا

تصویری است که سوژه عاشق، در غیاب موضوع ارزشی خود، آن را در آگاهی خود «ظاهر می‌کند».

«امر واقع، به شرط دور بودن مرا می‌فریبد و آنگاه که به آن نزدیک می‌شویم، از اینکه این‌سان جذاب و فوق‌العاده نمی‌باشد، همیشه متحیر و مبهوت می‌شویم» (Grimaldi, 2010: 9).

فراتر از ارتباطی احساسی بین دو فرد، پروست ارتباط و شناخت انسان‌ها را از یکدیگر، شناختی انتزاعی و ذهنی می‌داند. در واقع او معتقد است که ارتباط بین یک انسان و ما، تنها و تنها در اندیشه و ذهن ما وجود دارد. انسان موجودی است که نمی‌تواند از خود برون شود، موجودی که دیگران را تنها و تنها در درون خود می‌شناسد.

استعاره پروستی تأکیدی است بر این بینش انتزاعی و ذهنی از جهان و از دیگری. این استعاره همچنین بر این مهم صحه می‌گذارد که اساساً داده‌های ادراکی که از جهان بیرون کسب می‌شوند، مادام که در «تاریکخانه درونی» پردازش نشده و به رنگ و بوی تخیل ما در نیامده باشند، ماده خام، ابتدایی و بی‌فایده به حساب می‌آیند، اینجاست که شباهت بین کار آگاهی و کار هنری آشکار می‌شود.

اگر قبول کنیم که تجربه واقعیت لزوماً با کار و پردازش امر زیسته حاصل می‌شود، این کار و پردازش لزوماً با واقعیتِ «حاضر» فاصله می‌گیرد: در واقع یکی از بزرگ‌ترین نقاط مثبت اثر بزرگ پروست، این است که نشان دهد اساساً تغییر «امر زیسته» به «تجربه» لزوماً با میزانی از «ایده‌الیزاسیون» همراه است. تصویری که ما از واقعیت می‌سازیم، اطلاعات ادراکی که از بیرون می‌آید را تحت فشار امیال و نیروهای درونی تغییر می‌دهد. از همین رو، تصویر واسطه‌ای است میان احساسات ادراکی کسب‌شده از جهان بیرونی و امیال که از درون این احساسات را اصلاح کرده و شکل می‌دهند. لذا هرقدر سوژه تأثیر امیال درونی را کاهش دهد، تصویر ویژگی بازنمودی بیشتری به خود می‌گیرد، و برعکس، هرقدر سوژه به «تاریکخانه درونی» آگاهی خود این امکان را دهد تا ماده ادراکی برآمده از جهان بیرونی را در قالبِ امیالِ خود شکل داده و تغییر دهد، طبیعتاً تصویر بیشتر و بیشتر به رؤیایی توهمی نزدیک‌تر می‌شود.

پایان اثر پروست بیان این مهم است که در «حضورِ» موضوع ارزشی در مقابل سوژه، اساساً تصویر برساخته در آگاهی مجال شکل‌گیری پیدا نمی‌کند و برعکس عدم حضور دلدار

در مقابل سوژه، این امکان را برای او فراهم می‌آورد تا آنچه را زندگی واقعی برای او نـاممکن می‌کند به‌راحتی، در تایکخانه آگاهی، مبتنی بر امیال درونی خود، تصویرش را شکل دهد.

تصویر آلبرتین مدت‌ها پس از مرگش جهان ذهنی مارسل را درگیر کرده و مجال تصـویر سازی را هرچه بیشتر برای او فراهم می‌کند، خصوصاً اینکه دیگر آلبرتینـی وجـود نـدارد تـا تحریف‌های «تاریکخانه درونی» مارسل را تصحیح کند. در واقع مارسـل، تجـاربی را کـه بـه هنگام زنده‌بودن آلبرتین امکان بروز پیدا نمی‌کرد، اکنـون در غیـاب او بـه صـورت امکانـات بالقوه‌ای که می‌توانستند در زمان حیاتش مجال بروز پیدا کنند، تصور می‌کند.

تصویر اساساً کارکردی واسطه‌ای بین جهان درونی و جهان بیرونی دارد، از طریق حواس با جهان بیرونی ارتباط دارد و آگاهی نیز با کمک اطلاعات حسـی برآمـده از جهـان بیرونـی خود را به‌مثابه «آگاهی-تصویر» بنیاد می‌نهد.

در ادامه و به دنبال این نگاه موشکافانه به پروبلماتیک عشق نزد پروست، سعی می‌کنـیم نشان دهیم که اساساً نزد این نویسنده عشق را نباید یک مفهوم تمـام‌شـده، بسـته، و دارای هستی روشن و واضح در نظر گرفت؛ بلکه باید بر این مهم تأکید کرد که عشق نـزد او دارای جوهره ثابت و لایتغیری نیست، جوهره‌ای که فراتر از ارتباطات و موقعیت‌هـای بیناسـوژه‌ای همچنان ثابت باقی بماند. به این منظور و بـرای اثبـات ادعـای خـود، بـه تحلیـل عشـق در استاندال نیز اشاراتی خواهیم داشت تا در سیر این نگاه مقایسه‌ای بهتر بتوانیم بـر ایـن ادعـا صحه بگذاریم که اساساً تحلیل عشق نزد پروست ضمن داشتن تشابهاتی با تحلیل استاندال، با دریافت مدرن از آگاهی مطابقت دارد، حال آنکه برداشـت اسـتاندال مبتنـی بـر برداشـتی کلاسیک از آگاهی است.

۵- مفهوم عشق نزد استاندال و پروست مبتنی بر دو برداشت متفاوت از آگاهی

اساساً اگر بر آن باشیم تا حوزه احساسات را از زاویه دید روان‌شناسـی کلاسـیک یـا فلسـفه مبتنی بر اعتقاد به آگاهی بنیانگذار دکارتی مورد نظر قرار دهیم، مـی‌تـوان گفـت کـه بـرای مثال عشق حالت احساسی-عاطفی و یا فعالیت سوژه‌ای است که میل و اشتیاقی که معشوق در سوژه ایجاد کرده‌است، تخیل او را چنان تحریک و فعال نموده‌است که ابژه میـل شـده را می‌آفریند؛ یعنی در واقع ضمن دادن ویژگی‌ها و ارزش‌هایی که در واقعیت فاقد آنهاسـت، آن را شکل داده، خلق می‌نماید. در نگاهی سطحی، آنچه در بالا در خصوص عشق نـزد پروسـت

مطرح شد نمونه خوبی برای این بینش می‌باشد. اما با نگاه تحلیلی و موشکافانه‌تری نشان خواهیم داد که نمونه کامل برای این نوع نگاه به عشق می‌تواند بینش استاندال از عشق باشد، حال آنکه بینش پروستی بینشی پدیدارشناختی است، که اساساً نمی‌توان جوهره‌ای اثباتی و ثابت برای آن در نظر گرفت.

مسأله «بلورینه‌کردن عشق» در استاندال آن‌گونه که خود می‌گوید، زاده آگاهی و جهان درونی ماست؛ در واقع آنچه را که او بلورینه‌کردن می‌نامد «همین عملیات آگاهی درونی ماست که ابژه میل شده را مزین به کمالات تازه‌ای می‌کند» (Stendhal, 1927: 63). به همین دلیل استاندال معتقد است که «[...] مسأله بلورینه‌کردن عشق که در سر و جهان درونی هر انسانی شکل می‌گیرد باید رنگ و لعابِ لذائذِ او را به خود بگیرد (همان‌جا).

با تأکید بر گفته خود استاندال بحث در خصوص «عملیات آگاهی درونی» سوژه عاشق می‌باشد: به تعبیر دیگر سوژه با آگاهی و تخیل، ابژه میل شده را «برمی‌سازد». با این توصیف می‌توان فهید تا چه میزان عشق می‌تواند ما را از امر واقع دور کرده و لاجرم فریبنده باشد. مباحث مطرح شده ما را به این حقیقت رهمنون می‌کند که نزد استاندال «توهم در تولیدِ» عشق وجود دارد، به این معنی که عشق ما را از حقیقت ابژه میل شده دور کرده، در خصوص ارزش حقیقی او فریب می‌دهد. اما سخن اینجاست که «توهم در خصوص خود هستی عشق» وجود ندارد: احساسِ حس‌شده در خصوص دیگریِ محبوب، هرگز توهمی نیست، و به تعبیر دیگر این احساس از آگاهی سوژه جدا نمی‌باشد. موجود آگاه، به محض اینکه کسی را دوست می‌دارد، نمی‌تواند در مورد طبیعت واقعی احساس خود، که به سمت کسی میل کرده‌است خود را بفریبد. زمانی که عشق، غم یا خوشحالی را حس کنیم، لزوماً واقعیت این است که دوست داریم، غمگینیم یا خوشحالیم. لذا اینجا صحبت از عشق کاذب و برساخته نیست، هم‌چنان که نمی‌توان از عدم اطمینان عاشق در خصوص صداقت عشقش سخن گفت. سوژه استاندال سوژه عاشق است هرچند این احساس، ابژه ارزشی میل شده را از واقعیتِ خود دور می‌کند و رنگ‌وآبی تخیلی به او می‌دهد. به بیان دیگر، توهم «در عشق» وجود دارد، اما مسأله این است که «خودِ احساس عشق» توهم نمی‌باشد و نمی‌توان از «توهم عشق» سخن گفت. در این بینش، که اساسِ آن مبتنی بر سوژه بنیادگذار است، دوست داشتن دقیقاً یعنی آگاه بودن از وجود ابژه به‌مثابه ابژه‌ای دوست‌داشتنی. از همین رو، دوست‌داشتن و دانستن اینکه دوست داریم یک چیز واحد است. لذا هیچ رمز و راز،

تیرگی و ابهامی در احساس عاشقانه وجود ندارد. به این ترتیب، در نزد استاندال دوست داشتن با یک هسته جوهری لایتغیر و ثابت تعریف می‌شود.

اما بعلاوه، بحث این است که در خصوص بینش عشق نزد پروست، هرگز نمی‌توان از چنین روشنی و قطعیتی در خصوص آگاهی از عشق سخن گفت. چه بحث در خصوص عشق سوان به اودت باشد، چه در خصوص عشق مارسل به آلبرتین، همیشه ابهام و شک و تردیدی وجود دارد که خود را آشکار می‌کند، و این ابهام و تردید نه فقط به طبیعت ابژه میل شده، بلکه به خودِ «هستی احساسی» برمی‌گردد که توسط فرد عاشق حس می‌شود. از همین رو، مرلو-پونتی در مقایسه‌ای نسبتاً طولانی -مقایسه بین عشق هرمیون برای پیروس و عشق مارسل برای آلبرتین- این دو بینش -بینش کلاسیک و بینش مدرن- را از هم جدا کرده و در نوشته‌هایی با عنوان «گپ و گفتگوها»[1] می‌نویسد:

«در آندروماک [اثر راسین]، می‌دانیم که هرمیون، پیروس را دوست دارد و زمانی که اورست را می‌فرستد تا او را بکشد، هیچ تماشاگری جا نمی‌خورد: این ابهام در عشق و در تنفر که سبب می‌شود که عاشق بیشتر دوست داشته باشد تا فرد مورد علاقه خود را از دست دهد تا او را به دیگری بسپارد، ابهامی بنیادی نیست: بدیهی است که اگر پیروس دست از آندروماک بردارد و به سوی هرمیون قدم بردارد، هرمیون نیز هرچه مهربانی است به پای او می‌ریزد. برعکس، چه کسی می‌تواند بگوید که در اثر پروست، راوی واقعاً آلبرتین را دوست دارد؟ او می‌گوید که نمی‌خواهد در کنار آلبرتین باشد مگر زمانی که از او دور است و نتیجه می‌گیرد که دوستش ندارد. اما وقتی آلبرتین ناپدید می‌شود، وقتی از مرگش آگاه می‌شود، یعنی اینکه به یقین پی می‌برد او دیگر بازنمی‌گردد، فکر می‌کند که به او نیاز داشته و دوستش داشته‌است. اما اگر آلبرتین دوباره بازگردد –همان‌سان که او گه‌گاه رؤیایش را می‌دید- راوی پروست هنوز او را دوست می‌داشت؟ می‌توان گفت عشق یعنی همین نیازی که شخص حسود حس می‌کند، خبر از عشقی نیست، مگر تنها و تنها حسادت و احساسِ طرد شدن؟ پرسش‌ها از تفسیرهایی موشکافانه نشأت نمی‌گیرند، بلکه خود پروست آنها را طرح می‌کند، آنها برای او شکل‌دهنده آن چیزی هستند که عشق نامیده می‌شود. لذا قلب مدرن‌ها قلبی است گسستی و تناوبی، قلبی که حتی از شناخت خود نیز عاجز است. نزد مدرن‌ها این تنها آثار نیستند که ناتمام‌اند، بلکه خود جهان آن‌سان که آنها توضیح می‌دهند چونان اثری ناتمام و بدون نتیجه است؛ و اینکه نمی‌دانیم که آیا اصلاً جهان نتیجه‌ای دارد» (Merleau–ponty, 1984: 63-65).

1. Causeries

مسأله این است که در این بینش مدرن که بنـابرآن بـرای هـیچ پدیـده‌ای نمـی‌تـوان جوهره و هستی از پیش تعریف‌شده و ثابتی در نظر گرفت و همـه‌چیـز اساسـاً در بافـت و موقعیت معنا می‌پذیرد، این پرسش‌ها در خصوص حقیقت و معنای عشـق، خـود سـازنده عشق به حساب می‌آیند. هستی عشق، مبهم و باز و گشوده است و نه هستی اشباع و پُـر. اساساً هستی عشق مبهم و پرسش‌برانگیز است. «گسست‌های احساس و قلـب»[1]، عنـوانی که پروست در ابتدا آن را برای رمان خود انتخاب کرده بود، بیانگر تناوب این پرسش‌هـا و پاسخ‌هاست، دیالوگی با خود، نوعی دیالکتیک، البته دیالکتیکی که الزاماً به سنتزی خـاص نمی‌انجامد. اساساً معنای عشق، «معنایی باز و ناتمام» است و به بیان دیگر نـزد پروسـت، عشق را نباید دارای جوهره‌ای ثابت دانست کـه فراتـر از ارتباطـات و موقعیـت‌هـای بـین اشخاص، یعنی فراتر از موقعیت و شرایطی که در آن شکل می‌گیرد، همچنان وجـود دارد. عشـق نـزد پروسـت، بـدون اینکـه دارای جـوهره‌ای ثابـت و لایتغیـر باشـد، تنهـا و تنهـا «پدیده‌ای» است که واقعیت هستیِ آن فقط در بطن زمان و در میانه برخوردها، تبادل‌ها، ابهام‌ها، تردیدها و شک‌ها شکل می‌گیرد. اگر عشـق در اسـتاندال اثبـاتی، اشـباع و دارای هستی پر می‌باشد -هرچند تخیل، ابژه میل شده را بلورین جلوه مـی‌دهـد- نـزد پروسـت عشق هرگز هستیِ جوهره‌ای و پُری ندارد، و صرفاً وجه آشکارگی آن در موقعیـت و بافـت زمانی و مکانی و در ارتباطات بینافردی شکل می‌گیرد. از همین روی است کـه مـی‌تـوان گفت نزد پروست با بینشی «اگزیستانسیل» از عشق مواجه می‌شویم. می‌توان ادعا کرد که در استاندال «افق عشق»، تعینی، روشن و بسته و تمام‌شده است؛ یعنی معنای آن وابسته به داده‌های نامتعین نمی‌باشد که درگیر شرایط مکـانی، زمـانی و حسـی، -ماننـد شـک و تردیدها، اضطراب‌ها- برخوردها و غیره باشد. حال آنکه در پروست خودِ هستی و حقیقـت عشق با همین داده‌های نامتعین که درگیر بافـت و مـوقعیتی کـه سـوژه در آن قـرار دارد تعریف می‌شود. به تعبیر دیگر، افق عشق در پروست، مـدام درگیـر عـدم قطعیـت و عـدم روشنی و وضوح شرایطی است که احساس عشـق در آن شـکل مـی‌گیـرد، از همـین روی نمی‌توان جوهره ثابتی برای آن قائل شد.

1. Les intermittences du coeur

۶- نتیجه‌گیری

دیدیم نزد پروست اساساً عشق به خوشبختی تعبیر نمی‌شود و بیشتر به معنای نیاز به دیگری است. اما مسأله این است که این نیاز به شکل مثبت و ایجابی یعنی با جذابیت‌های موضوع ارزشی و لذتی که سبب می‌شود تعریف نمی‌شود، بلکه برعکس به شکل سلبی تعریف می‌شود، یعنی با اضطرابی که موضوع ارزشی و زن محبوب با غیاب خود در وجود عاشق به وجود می‌آورد؛ غیابی که برای عاشق، نشانه بیرون‌رفتن زن محبوب از حوزه اختیارات و مالکیت او می‌باشد. می‌توان در هر دو روند عشق در پروست و استاندال مشابهت‌هایی را تشخیص داد. اینکه در هر دو، عاشق از حقیقت زن محبوب غافل می‌شود و با «بلورینه‌کردن» و «ایده‌آلیزه کردن» او، در واقع راهی انحرافی را پیش می‌گیرد. اما مسأله اساسی این است که اگر در استاندال با پدیده «بلورینه‌کردن» موضوع ارزشی مواجه می‌شویم، در وجود احساسی با نام عشق تردیدی نیست. حال آنکه در پروست نه تنها آن موجود میل شده، موجودی تخیلی است، بلکه خود عشق را نیز باید توهم آگاهی به حساب آورد. به تعبیر دیگر در پروست سخن از واقعیت عشق، سخنی خطاست. تردید نه فقط به طبیعت واقعی موضوع میل شده برمی‌گردد، بلکه تردید در خصوصِ خود هستیِ احساس عشق می‌باشد. احساس عشق در پروست احساسی نیست که بتوان آن را به شکل جوهره‌ای تعریف کرد، بلکه عشق خود هستی چالش‌برانگیز و مبهمی است که در میانه و بطن ارتباطات بیناسوژه‌ای تعریف می‌شود؛ و این دقیقاً آن‌چیزی است که سبب می‌شود عشق را در پروست «پدیده» بدانیم، احساس نه آن‌گونه که هست، بلکه آن‌گونه که در پسِ ارتباطات، تبادل‌ها، برخوردها، ظن و تردیدها و در کل، در بطنِ خودِ زندگی شکل می‌گیرد. این هستی تمام‌نشده، نه اشباع و غیرجوهره‌ای عشق در پروست ما را سوق می‌دهد تا ادعا کنیم در استاندال با مسأله «توهم در عشق» مواجه می‌شویم، به این معنی که عاشق فریب ارزش‌هایی را می‌خورد که خود در وجود طرف مقابل می‌گذارد، اما خودِ احساس عشق توهم نمی‌باشد، رمزوراز و ابهامی آن را فرانگرفته‌است، اما در پروست با مسأله «توهم عشق» روبه‌رو می‌شویم، به این معنی که خودِ هستی عشق، هستی است که از هر تعریف جوهره‌ای ثابت و بی‌زمان و بی‌مکان می‌گریزد.

پی‌نوشت

۱- از همین‌جا به بعد است که مسأله ابهام و عدم شفافیت در ادراک و آگاهی مطـرح مـی-شود.

۲- اینجا عنوان کتاب مرلو-پونتی یعنی امر دیدنی و نادیدنی توجیه می‌شود.

۳- آنچه در خصوص برداشت عشق از منظر پروست با آن مواجه خواهیم شد.

۴- همان‌گونه که در خصوص بینش عشق در پروست خواهیم دید، اساساً جوهره‌ای بـه نـام جوهره عشق وجود ندارد، بلکه عشق پدیده‌ای است که به نسبت شرایط، برخوردها، زمینه و افق خاصی شکل می‌گیرد که سوژه در آن قرار دارد.

۵- البته تفاوت‌های بنیادی نیز بین این دو بینش وجود دارد که محتوای اصلی بخش بعدی را شکل می‌دهد.

منابع

برکت، ب. ۱۳۷۵. «مارسل پروست و نشانه‌ها». *فصلنامه ارغنون*، (۳)۹ و ۱۰: ۳۲۱- ۳۳۰.

معین، م. ۱۳۹۴. *معنا به‌مثابه تجربه زیسته؛ گذر از نشـانه‌شناسـی کلاسـیک بـه نشـانه‌شناسـی بـا دورنمای پدیدارشناختی*، تهران: انتشارات سخن.

Collot , M. 2005. *la poésie moderne et la strucyure d'horizon*, Paris: Puf.

Deleuze, G. 1964. *Proust et les signes*, Paris: Quadrige.

D'ormesson, G. 1997. *Une autre histoire de la littérature française*, Paris: Nil Edition.

Grimaldi, N. 2010. *Essai sur la jalousie,l'enfer proustien*, Paris: Puf.

Husserl , E. 1931. *Méditations cartésiennes*, Paris: Colin.

_____. 1966. *Méditation cartésiennes, intoroduction à la phénoménologie*, trad: Garbielle peiffer, et E. Levinas. Paris: Librarie philosophique J.Vrin.

_____. 1970. *Expérience et jugement*, Paris: Puf.

Landowski, E. 2004. *Passions sans noms*, Paris: Puf.

Maurois, A. 1965. *De Proust à Camus*, Paris: Librairie académique perrin.

Merleau–ponty, M. 1945. "Phénoménologie de la perception". *Bibliothèque des idées*, Paris: Gallimard.

_____. 1964. "le visible et l'invisible". *Bibliothèque des idées*, Paris: Gallimard.

_____.1948. *Causeries*, Paris: Le seuil.

_____. 1994. "la nature. notes, cours du collège de France". *Traces écrites*, Paris: Le Seuil.

Milly, J. 2011. "Lever de rideau amoureux chez Proust". in *Au seuil de la modernité: Proust, Literature and the Arts*, "Le Romantisme et après en France / Romanticism and after in France, 15". Oxford: Peter Lang.

Proust, M. 1971. *Jean Santeuil*, Paris: Gallimard.

_____. 1999. *A la recherché du temps perdu*, Paris: Gallimard.

Sparvoly, E. 2010. "Syndrome mélancolique et dérèglement moral chez les amoureux proustiens". in *Cahiers de Littérature française. Morales de Proust*. dirigé par Mariolina Bertini et Antoine Compagnon: IX-X.

Sartre, J.P. 2000. *l'imagination*, Paris: Puf.

Stendhal. 1927. *De l'amour*. Révision du texte et préface par Henri Martineau. Paris: Le divan.

سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۳

موضع مؤلف پنهان حکایت‌های کلیله و دمنه: برساخت توزیع فضا

دکتر پارسا یعقوبی جنبه‌سرائی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۵/۶/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۶/۷/۲۴

چکیده

در هر یک از متن‌های کارکردگرای کلاسیک فارسی همچون نوشته‌های سیاسی-اخلاقی، صدایی ایدئولوژیک و پنهان وجود دارد که به رغم تفاوت‌های ظاهری حکایت‌ها و تنوع موضوع آنها، در تک‌تک بخش‌ها یا قصه‌های هر متن جاری است. صدای مذکور که برآمده از موضع مؤلف پنهان متن است، در کتاب *کلیله و دمنه* به شکل ضمنی اما مؤکد و مداوم بر رابطه‌ای فاصله‌گرایانه و سلسله‌مراتبی در انواع روابط اجتماعی پای می‌فشارد. در این نوشتار موضع مؤلف پنهان حکایت‌های *کلیله و دمنه* با تکیه بر دو بافت برسازنده متن -موقعیتی و کلامی- تبیین خواهد شد. البته بنا به سابقه تاریخی تکوین و تدوین حکایت ها، ایدئولوژی های کاستیِ هندی و اندیشه سیاسی ایرانشهری به‌مثابه بافتِ موقعیتی- معرفتیِ متن مفروض گردیده و برای معرفی، طبقه بندی و تحلیل بافتِ کلامی نیز بر نشانگان توزیع فضا در نوشتار نصرالله منشی تکیه شده‌است. نتیجه بیانگر آن است که نشانگان توزیع فضا که بر زبان کارگزاران درون‌متنی در سطوح مختلف جاری شده؛ حاکی از تولید و رواج گفتمانی مبتنی بر حفظ نظمِ از پیش تثبیت‌شده و مرزبندی‌های برآمده از آن در قالب نظام تنبیه و تشویق است؛ به‌طوری‌که پاداشِ حفظ نظم و رعایت مرز، بقا و رستگاری و عدول از آنها سبب مرگ یا خسران فرض شده‌است.

واژگان کلیدی: *کلیله و دمنه*، مؤلف پنهان، اندیشه سیاسی ایرانشهری، توزیع فضا

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان p.yaghoobi@uok.ac.ir

۱- مقدمه

اصطلاح مؤلف‌پنهان[1] از آن دسته از مفاهیمی است که در سنت روایت‌پژوهی با دو تبار متمایز معرفی شده‌است. سنت غالب یعنی روایت‌شناسی غرب، عمدتاً آن را به وین بوث نسبت می‌دهد. در نظر وی، مؤلف پنهان صورتی ضمنی و ثانوی از خود مؤلف است که به هنگام تولید متن، از جانب وی در متن خلق می‌شود (Booth, 1961: 70). بعد از وی سیمور چتمن، مؤلف پنهان را سخنگویی خاموش می‌داند که ابزاری مستقیم برای انتقال پیام ندارد و فقط با کلیت متن و صداهایی نهفته در آن، ارتباط برقرار می‌کند (Chatman, 1978: 148). ریمون-کنان با تأکید بر چند نکته به نقد و اصلاح تعاریف قبلی می‌پردازد: اول آنکه مؤلف‌پنهان صرفاً برساخته‌ای متنی از جانب خواننده است نه موجودی ذیروح و شخص ثانوی. دوم اینکه بنا به وضعیت مؤلف‌پنهان به‌مثابه مجموعه‌ای از هنجارهای تلویحی برآمده از متن، نه موجودی ذیروح یا فاعل صدا، نمی‌توان وی را در مقام کارگزاری فعال در موقعیت‌روایی به حساب آورد(۱) (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۱-۱۲۳). سخنان مذکور در باب مؤلف‌پنهان، با برخی اختلاف نظرهای جزئی نزد اغلب روایت‌شناسان پذیرفته شده‌است(۲).

رویکرد دیگر بیشتر از آنکه از منظر معناشناختی و تبیین مصداق با سنت پیشین متفاوت باشد به لحاظ منشاء و سابقه طرح نظریه، سخنی دیگر پیش می‌نهد. طبق این رویکرد، وینو گرادوف در سال ۱۹۲۷ بحث مؤلف‌پنهان را با تعبیر مشابه یعنی «تصویر مؤلف»[2] مطرح کرده‌است. در نظر وی تصویرمؤلف، سوژه گفتمان یا شخصِ درگیرِ روایت نبوده؛ در ساختار اثر هم نامی از وی نیست بلکه در اصل، تجسمی از جوهره اثر است که در کل نظام ساختارهای زبانی شخصیت‌ها و از طریق ارتباط آنها با راوی یا راویان سامان می‌گیرد و مرکز اثر را نمایان می‌کند. در دهه پنجاه بوریس کورمان با اصطلاح «سوژه‌محوری نظام‌مند»[3] بحث گرادوف را بسط داده، صدای مؤلف پنهان را حاصل ارتباط تمام عناصر برسازنده متن و سوژه سخن معرفی می‌کند؛ یعنی سوژه‌هایی که متن بدانها منسوب و خودآگاهی آنها در آن متحقق شده‌است. این رویکرد در ادامه بحث به نظر موکاروفسکی در باب مؤلف درون متن -مؤلف پنهان- به‌مثابه سوژه‌ای انتزاعی اشاره می‌کند که چونان نقطه‌ای به خواننده اجازه می‌دهد تا در نگاهی کوتاه،

1. Implid author
2. Author's image
3. Systemically subject-based

کل اثر را بررسی کند. بر همین منوال به افرادی دیگر اشاره می‌شود که با تعابیر مشابه با سنت غالب روایت‌پژوهی درباره مؤلف پنهان سخن گفته‌اند (اشمید، ۱۳۹۴: ۶۰-۶۴).

این مفهوم با تعابیر مختلف (همان: ۶۰-۶۴ و لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۶ و۷) اگرچه در نظر برخی از صاحب‌نظران به لحاظ مفهوم، نارسا می‌نماید و یا آنکه برخی آن را در مقام کارگزار روایی در الگوی ارتباط روایی به حساب نمی‌آورند، حتی بزرگانی مثل ژرار ژنت وجود آن را در متن انکار نمی‌کند (اشمید، ۱۳۹۴: ۶۶-۷۷)؛ با این وصف به‌رغم معضل نامگذاری یا مسأله نقش مؤلف پنهان، نمی‌توان برساخته‌ای متنی و غیرذیروحی را نادیده گرفت که خواننده بنا به مطالعه متن و با تکیه بر تمام عناصر شکل‌دهنده متن، سامان داده و تمام یا بخشی از گفتمان را به آن تفکر یا ایدئولوژی نسبت می‌دهد. چراکه درک موضع مؤلف پنهان و شگردهای دلالت‌پردازی وی یکی از راه‌های خوانش متن و کشف معناست.

رد پای مؤلف پنهان کم‌وبیش در اغلب متن‌ها به چشم می‌خورد[۳] ولی در آثاری که جنبه ایدئولوژیک در آنها برجسته می‌نماید، تمام دلالت‌پردازی متن را به زیر رمزگان تبلیغی خود می‌کشاند. در ادبیات کلاسیک فارسی به‌ویژه در متن‌های حکمی با مبانی سیاسی- اخلاقی و کارکرد هدایتی-بازدارنده، صدای مؤلف پنهان به شکلی ضمنی سراسر متن را فراگرفته‌است. *کلیله و دمنه* از جمله کتاب‌های سیاسی– اخلاقی است که با نسخه‌های هندی، عربی و فارسی در خدمت تلقی‌ای سلسله‌مراتبیِ کاستیِ هندی و اندیشه سیاسی ایرانشهری قرار گرفته‌است و مؤلف پنهان آن یعنی همان ایدئولوژی جمعی با تأکید بر بحث عدالت و معنای اصطلاحی منطبق با آن دستگاه‌های فکری بر گفتمانی پای می‌فشارد که مفهوم مرز در آن بسیار برجسته و قطعی است. سپس همین صدای تولیدشده از قصه‌سازان گمنام، به دست یا با واسطه تدوینگران -افزایندگان به قصه‌های اولیه یا ترتیب‌دهندگان قصه‌ها- و مترجمان که خود گاهی چونان تدوینگران عمل می‌کنند، تداوم می‌یابد[۴].

موضع مؤلف پنهان حکایت‌های *کلیله و دمنه* در نسخه اولیه و هندی خود براساس ایدئولوژی‌ای شکل گرفته‌است که در آن مفهوم طبقه و مرزبندی آن نقشی حیاتی در زندگی اجتماعی دارد. این تلقی در ابتدا با پشتوانه‌ای دینی بیشتر درصدد متحقق کردن ناموس الهی بر روی زمین شکل گرفته‌است به این صورت که هر انسانی بنا به تولد استعدادهایی ذاتی از اجداد به ارث می‌برد که بنا به آن باید وظیفه‌ای را در هماهنگی با موجودات عام به دوش بکشد. به عبارتی دیگر وظیفه هرکس آن است که بر حسب طبیعت

فطری برای هماهنگی عالم بکوشد (شایگان، ۱۳۷۵: ۲۹۳). این تصور در مرحله عمل و در سطح تعامل اجتماعی منجر به نظام سلسله‌مراتبی مطلق و حتی منجر بـه رواج شـکل افراطـی آن یعنی باور کاست گردید. ایدئولوژی مذکور بنا به همخوانی‌ای که از برخی لحاظ بـا سیاسـت ایرانشهری دارد[۵]، با ترجمـه بـه جهـان ایرانـی وارد مـی‌شـود و در چنـد ترجمـه بـه‌ویـژه ترجمه‌های نصرالله منشی و محمدبن عبدالله بخاری با صورتبندی‌های خاصی تداوم می‌یابد.

اندیشه ایرانشهری به‌ویژه شکل سیاسی آن تأکید ویژه‌ای بر مفهوم نظم و مرز دارد. طبق این اندیشه از آنجا که جهان هستی یا نظام آسمانی بر الگویی منظم با قاعـده‌هـای از پـیش تثبت‌شده شکل گرفته و هرگز ذره‌ای از آن عدول نمی‌کند، نظام اجتماعی نیز باید با پیروی از نظم الگوی آسمانی سامان یابد. بر همین اساس یکی از وظایف شـاه آرمـانی حفـظ نظـم لایتغیر بر روی زمین فرض شده بود (ادی، ۱۳۴۷: ۷۳). نظمی کاملاً سلسله‌مراتبـی کـه تصـور نمی‌شد هرگز از مراتب خود خارج شود. به این ترتیب اصطلاح مرکزی این اندیشه سیاسـی، یعنی عدالت، معنا و مصداق خاصی به خود گرفته‌است.

اگرچه عدالت در طول تاریخ معانی متعددی از مطابقت با الگوی آسمانی تـا امـری اخلاقـی و قضایی یافته‌است، در مراحل اولیه اندیشه، به معنای مطابقت با چیزی از پیش تعیین‌شـده اسـت (دلوه‌کیو، ۱۳۹۵: ۲۳). در اندیشه سیاسی ایرانشهری هم عدالت به معنای اخیر است. با توجه به ایـن تلقی نظم لایتغیر آسمانی به امور اجتماعی تسـری مـی‌یابـد و حفـظ نظـم و مرزبنـدی از پـیش تثبیت شده، بر تمام روابط انسانی حکفرما می‌شود. طبق این بازخوانی از مفهـوم عـدالت، عبـور و عدول از هر شکل از نظم و مرزبندی اعم از عمودی، افقـی، مـوازی و لغزیـدن بـه سـویه مخـالف هرکدام از تقابل‌های تعاملی به‌مثابه بی‌نظمی فرض گردیده، سرکوب می‌شود.

مؤلف‌پنهان حکایت‌های کلیله و دمنه با پشتوانه فکری مذکور، به صورت ضـمنی بـه تولیـد و رواج شکلی از گفتمان در قالب نوعی نظام تشویق و تنبیه پرداخته‌است کـه در آن، رعایـت نظـم با رستگاری و بقاء، و تعلیق و عدم رعایت آن با خسران و زوال برابر فرض شده‌است.

از آنجا که بحث نظم و مرزبندی در مقام امری اجتماعی- فرهنگی در دل روابط انسان‌ها با هم و یا در ارتباط با موجودات دیگر اعم از جانداران و اشیای دیگر شکل می‌گیرد به‌ناچـار برای تبیین آنها باید به نشانگان توزیع فضا پرداخت که برسازنده این روابـط و تـداوم بخـش آنهاست. ناگفته نماند در اینجا فضا نه در معنای اتمسفر بلکه با تکیـه بـر سـخن مـارک اُژه برای بیان گستره یا فاصله بین دو چیز یا دو نقطه (اُژه، ۱۳۸۷: ۱۰۲) بـه کـار رفتـه‌اسـت کـه

سامان‌دهنده روابط اجتماعی و عامل تنظیم فاصله است. در نظر جورج زیمل -نظریه‌پرداز جامعه‌شناسی فضا- فضا تنها یک واقعیت مادی یا فیزیکی نیست بلکه ساختاری اجتماعی است که روابط را در چارچوب افراد و گروه‌ها قرار می‌دهد. همچنین توزیع و تقسیم فضا زمینه‌ای برای سلسله‌مراتب اجتماعی است (ژیلنیتس، ۱۳۹۳: ۴۱).

نشانگان توزیع فضا را از منظر ژانر می‌توان به دو دسته بصری و لفظی تقسیم کرد. فضای بصری به مکان اطلاق می‌شود و فضای لفظی همان صحنه‌پردازی کلامی است (فیستر، ۱۳۸۷: ۳۵۰). در متون ادبی با فضای کلامی مواجهیم که گاه یادکرد مکان و گاه تبیین ذهنی موقعیت‌ها و امری انتزاعی است. از آنجا که فضا دارای کیفیت‌های انتزاعی همچون فاصله و جهت است (شکوهی، ۱۳۷۹: ۲۹۱) نشانگان توزیع فضا مبنای تبیین روابط اجتماعی قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر آنچه روابط اجتماعی نامیده می‌شود، برداشتی نمادین از بحث فاصله و جهت است که محیط را -اعم از انتزاعی و عینی- از منظر حریم، به خصوصی و عمومی تقسیم می‌کند. فضایی که از ذهن و بدن شروع می‌شود و تا مشترک‌ترین بُعد آن تدوام می‌یابد (مدنی‌پور، ۱۳۹۱: ۳۸) و یا آنکه از منظر سلسله‌مراتبی صورت‌هایی همچون عمودی، افقی و غیره به خود می‌گیرد که حاوی دلالت‌ها و تداعی‌های معناشناختی است. به همین دلیل کارکرد نشانگان توزیع فضا در داستان‌ها، صرفاً به خلق محیطی به منظور شخصیت‌پردازی کنشگران داستانی محدود نمی‌گردد؛ بلکه این کارکرد شامل نقش الگوسازانه فضا نیز می‌شود که سرشار از تفاسیر معناشناختی است. برای مثال متضادهای فضایی که به شکل تقابل‌های عمودی معین می‌شود الگویی از فضای سلسله‌مراتب فئودالی بنا می‌کند (فیستر، ۱۳۸۷: ۳۳۷-۳۳۸). نشانگان توزیع فضا در تفسیر اجتماعی-فرهنگی تا جایی است که مانهایم -از بنیانگذاران جامعه‌شناسی معرفت- برای تبیین فرهنگ دموکراتیک و تمییز آن از نوع اشرافی به بررسی انواع فاصله‌گزینی و توزیع فضا در آداب جوامع قدیم و جدید از جمله نحوه سخن گفتن آنان و طبقه‌بندی‌های برآمده از آن می‌پردازد (مانهایم، ۱۳۹۳: ۶۲-۷۳).

در این نوشتار موضع مؤلف‌پنهان حکایت‌های *کلیله و دمنه* که در سایه ایدئولوژی هندی-ایرانشهری و در قالب نوعی نظام سلسله‌مراتبی پررنگ، تولید و تداوم یافته و در زیر لایه‌ای اخلاقی پنهان شده‌است، معرفی، طبقه‌بندی و تحلیل خواهد شد. مبنای تبیین و تحلیل کنش‌های گفتاری برسازنده نشانگان توزیع فضا، کارگزاران درون‌متنی اعم از راوی،

راوی-کنشگر و کنشگر صرف در سطوح مختلف متن *کلیله و دمنه* ترجمه نصرالله منشی است.

برای پیشینه این نوشتار می‌توان به چند مقاله اشاره کرد. یکی، با نگاهی کلی و انتساب درونمایه هر باب به یکی از مفاهیم سیاسی، سعی می‌کند اندیشه سیاسی، یا به زبانی بهتر، مفاهیم سیاسی را در این کتاب نشان دهد (شریف‌پور و محمدی، ۱۳۸۷). مقاله دیگر، اندیشه سیاسی کتاب مذکور را از نوع اندیشه سیاسی ایرانشهری دانسته، منطبق با مؤلفه‌های آن اندیشه به تحلیل متن پرداخته‌است (ظهیری و دیگران، ۱۳۸۹). محققی دیگر در مقاله‌ای با طرح اخلاق‌زدگی سیاست در *کلیله و دمنه* نیز برجسته کردن جنبه‌های ماکیاولی‌گونگی پیام‌های آن (دهقانیان و نیکو بخت، ۱۳۹۰) و در نوشتاری دیگر با واسازی روند شخصیت‌پردازی در داستان شیر و گاو (دهقانیان،۱۳۹۰)، نگرش متمایزی را در تحلیل این متن مطرح کرده‌است. مقاله‌ای هم با گفتمان‌کاوی تعامل رای و برهمن در سطح فراداستانی کتاب به تبیین شیوه‌های تولید و تداوم دانایی نیز شکل گفتگوی مشارکان پرداخته‌است (یعقوبی جنبه‌سرایی و احمدپناه،۱۳۹۰). مقاله آخر با تکیه بر دلالت‌های تبیین فضا، نزاع قدرت و شیوه‌های تحریف آن را در داستان شیر و گاو افشاء کرده‌است (یعقوبی جنبه‌سرایی و زاهدی، ۱۳۹۲). نوشتار حاضر کم‌وبیش با همه موارد مذکور، به‌ویژه مقاله اخیر، گفت‌وگو برقرار می‌کند، منتهی بنا به گستره کار، شکل دلالت‌یابی یعنی تکیه بر نشانگان توزیع فضا و نوع تحلیل با آن تفاوت دارد.

۲- نشانگان توزیع فضا و موضع مؤلف پنهان: مواجهه با نظم و مرز

موضع‌گیری بر هر گونه جهت‌گیری مؤلف-راوی اعم از جانبداری یا طرد اطلاق می‌شود. از آنجا که هستی و هویت هر موجودی نه به‌مثابه امری ایجابی بل به شکلی سلبی و در تقابل با دیگری شکل می‌گیرد (لوسی، ۱۳۹۳: ۲۳۷ و موفه، ۱۳۹۱: ۲۵)، بنابراین موجودبودگی هرکس ذاتاً بر نوعی موضع‌گیری نسبت به غیرِ خود بنا شده‌است. به عبارتی دیگر هستی‌مندی یا هویت‌یابی چه به صورت یک وضعیت چه در قالب نوعی کنش در نظام معرفتی تقابلی شکل گرفته، تداوم می‌یابد. با این وصف، هویت به‌مثابه برساخته‌ایی اجتماعی- فرهنگی همیشه حاوی نوعی تخاصم و گروه‌بندی ضمنی است (موفه، ۱۳۹۱: ۲۵). البته تخاصم و گروه‌بندی مذکور در منازعات قدرت به شکل تشدیدیافته نمایان می‌شود. بدین صورت که گروه‌های

متخاصم[۶] در تقابل با هم نسبت به امر یا اموری موضع‌گیری کرده؛ این موضع‌گیری روابط آنها را در سطوحی مختلف و اشکالی گوناگون با هم تنظیم می‌کند.

امر مشترک و ضمنی‌ای -موضوع نزاع- که کارگزاران روایی حکایت‌های *کلیله و دمنه* در دو دسته کلانِ متخاصم، موضع‌گیری خود را بر آن اساس بنا می‌کنند، مفهوم نظم و مرز است که در پناه نگاه اندیشه کاستی هندی و تفکر سیاسی ایرانشهری تولید و پرورش یافته‌است. در این نزاع از یک سو در پرتو خوانشِ اصطلاحی از مفهوم عدالت در دو نگاه مذکور، با کارگزاران روایی‌ای مواجهیم که تمام همت خود را صرف پایبندی به وضعیت موجود و حفظ مرزبندیِ از پیش تثبیت‌شده می‌کنند. در طرفی دیگر کارگزارانی قرار دارند که آگاهانه با این وضعیت درافتاده یا ناآگاهانه، از آن نظم و مرز درمی‌گذرند و در نهایت گفتمان حاکم بر روایت‌پردازی با تکیه بر نظام تشویق و تنبیه، طرفین متخاصم یا مشارکان گفت‌وگوها را در قالب دو جناح پیروز یا شکست‌خورده و قربانی سامان می‌دهد.

با توجه به اینکه موضع‌گیری‌های گروه‌های متخاصم به نوعی تنظیم فضا و فاصله میان آنها می‌انجامد، برای تبیین موضع مؤلف‌پنهان حکایت‌های *کلیله و دمنه* و گفتمان‌سازی مندرج در آنها در قالب موضوع نزاع گروه‌های متخاصم، شیوه‌های نزاع، نتیجه آنها و مهمتر از همه گفتمانی را که مؤلف پنهان با موضع ضمنی خود به آن مشروعیت می‌دهد، معرفی و تحلیل خواهد شد.

۲- ۱- نظم گریزی و مرزشکنی: مرگ یا خسران

موضوع نزاع کارگزاران روایی حکایت‌های *کلیله و دمنه* نوعی مواجهه با مفهوم نظم یا مرز است که در قالب مفاهیمی همچون احترام به وضعیت موجود، عدالت‌گرایی، ماندگاری در طبقه و پیشه، پایبندی به خطوط اجتماعی از پیش تثبیت‌شده و به طور کلی یعنی حفظ فاصله و مرزبندی‌های رایج و پاسداشت سلسله‌مراتب در سطوح مختلف آن است. تلقی کاستی و اندیشه سیاسی ایرانشهری بر رعایت نظم و مرزبندی از پیش تثبیت‌شده استوار می‌شود. در آن دسته از حکایت‌های *کلیله و دمنه* که یکی از طرفین تخاصم نظم‌گریزی یا مرزشکنی در پیش می‌گیرد داستان‌ها با دو نتیجه مرگ یا خسران به پایان می‌رسد. چنین نتیجه‌گیری که در قالب درونمایه کلان‌حکایت‌ها عرضه می‌شود، همان موضع مؤلف پنهان است که در آن مفهوم مرز در مقام موضوعی اجتماعی به‌مثابه امری هستی‌شناسانه نمایانده

می‌شود. این صورت‌بندی گفتمانی رعایت یا رعایت‌ناشدگی نظم و مرز را خط تمایز بودن و نبودن یا سود و زیان معرفی می‌کند. بر همین اساس واقعیت اجتماعی-سیاسی در زیر لایه‌های اخلاقی و تمثیلی حکایت‌ها تحریف می‌شود (نک یعقوبی جنبه‌سرایی و زاهدی، ۱۳۹۲).

۲- ۱- ۱- نظم گریزی، مرزشکنی و مرگ

از میان حکایت‌های کلیله و دمنه، دو داستان «شیر و گاو» و «بوف و زاغ» از آن دسته حکایاتی است که برخی از شخصیت‌های داستانی دانسته یا نادانسته سعی کرده‌اند تا شکل‌هایی از روابط سلسله‌مراتبیِ از پیش تثبیت‌شده را سست نموده یا مرزبندی آنها را رعایت نکنند، در نتیجه به مرگ و زوال گرفتار آمدند.

۲- ۱- ۱- ۱- حکایت شیر و گاو

رعایت نظم و مرز می‌تواند مصداق‌های متعددی داشته باشد یکی از آن موارد، حفظ نظام طبقاتی است. داستان «شیر و گاو» برخلاف ظاهر «درخواست-امر»[۷] رای و پاسخ و دامنه‌گذاری‌های برهمن که با روکش اخلاقی در قالب داستانی اخلاقی جلوه پیدا کرده‌است، به صورت ضمنی نمایش نزاع قدرت میان دو گروه متخاصم: یکی نمایندگان نظام سلسله‌مراتبی و دیگری طرفدار فردگرایی است (نک. همان: ۱۳۹۲). با رجوع به نشانگرهای توزیع فضا در سطوح مختلف داستان می‌توان به این نکته پی برد. رای و برهمن در سطح فراداستانی و شیر، کلیله و برخی از شخصیت‌های تمثیل‌های کلیله در سطوح زیرداستانی نمایندگان و مجریان منطق تعاملی سلسله‌مراتبی و حافظ نظم طبقاتی‌اند. در مقابل دمنه و قهرمانان تمثیل‌های وی در مقام طرفدار فردگرایی نظم طبقاتی از پیش تثبیت‌شده را برنمی‌تابند (نک. همان: ۱۳۹۲). برای درک بهتر موضوع، نزاع مذکور با تکیه بر نشانگان توزیع فضا در گفت‌وگوی گروه‌های متخاصم دنبال خواهد شد.

در آغاز حکایت، رای درخواست-امری به این شرح مطرح می‌کند: «بیان کن از جهتِ من مثل دو تن که با یکدیگر دوستی دارند و به تضریب خاین بنای آن خلل پذیرد و به عداوت و مفارقت کشد» (منشی، ۱۳۷۱: ۵۹). برهمن به‌ظاهر در مقام مشاور، ولی در اصل به‌مثابه دامنه‌گذار سخن (یعقوبی جنبه‌سرایی و احمدپناه، ۱۳۹۰: ۸۰) پس از گفتنِ «هرگاه که دو دوست به مداخلت شریری مبتلا گردند هرآینه میان ایشان جدایی افتد» (منشی، ۱۳۷۱: ۵۹)

داستان بازرگانی را نقل می‌کند که به قصد تجارت و با خریدن دو گاو به نام‌های شنزبه و نندبه سفری دور در پیش می‌گیرد. در میانه راه شنزبه بیمار می‌شود. بازرگان او را رها کرده، می‌رود. شنزبه پس از چند روز استراحت، نیک فربه شده؛ از سر نشاط بانگی سر می‌دهد. شیر جوان و کم‌تجربه‌ای بر آن قلمرو حکم می‌راند که تا آن زمان چنین صدایی نشنیده بود. شیر با شنیدن صدا دچار هراس می‌شود اما ترس خود را پنهان می‌کند. در قلمرو شیر دو شغال زیرک و با درایت به نام‌های کلیله و دمنه زندگی می‌کردند. اطلاع این دو از هراس شیر و گفت‌وگوی آنها نیز پرسش و پاسخ‌های موافق یا مخالف آنها، محور اصلی نزاعی است که می‌تواند برآمده از موضع‌گیری مؤلف پنهان باشد. بر همین اساس نزاع قدرت مندرج در گفت‌وگوی دو گروه متخاصم با تکیه بر نشانگان توزیع فضا تبیین خواهد شد.

برهمن در مقام دامنه‌گذار سخنِ رای و یکی از مجریانِ اعلانِ صدای مؤلف پنهان، حس کنجکاوی شکل‌گرفته در دمنه را چنین معرفی می‌کند: «دمنه حریص‌تر و بزرگ‌منش‌تر بود» (همان: ۶۱). در این توصیف فردگرایی دمنه با گزاره‌ای اخلاقی، آن‌هم منفی گزارش می‌شود. سپس به نقل بقیه ماجرا می‌پردازد. دمنه پس از اطلاع از ترس شیر خطاب به کلیله پرسشی مطرح می‌کند: «چه می‌بینی در کار ملک که بر جای قرار کرده‌است و حرکت و نشاط فرو گذاشته؟» (همان‌جا). دمنه سعی می‌کند فاصله برآمده از نظم را با پرسش -که ذاتاً بر حذف تدریجی فاصله استوار است- از اعتبار بیندازد. در مقابلِ دمنه که درصدد لغزاندن فاصله و کم‌کردن ثبات آن است، کلیله با تعبیر «این سخن چه بابت توست و تورا با این سؤال چه کار؟» (همان‌جا) سعی می‌کند عامل فاصله‌گریزی یعنی پرسشگری را امری خارج از توان طبقه پایین، نشان دهد. این نکته در دنباله سخن کلیله بیشتر به چشم می‌آید: «ما بر درگاه این ملک آسایشی داریم طعمه‌ای می‌یابیم و از آن طبقه نیستیم که به مفاوضت ملوک مشرف توانند شد» (همان: ۶۲). واژه «طبقه» از آن دسته نشانگرهای توزیع فضاست که کاملاً در خدمت تعاملی عمودی است.

در ادامه بحث، کلیله برای اثبات ضرورت حفظ نظم طبقاتی مثال بوزینه و درودگر را می‌آورد که درونمایه آن در تأیید حفظ فاصله است: بوزینه‌ای با عدول از طبقه زیستی خود سعی می‌کند درودگری بیاموزد که بنا به بی‌اطلاعی و عدم مهارت، بخشی از بدنش در لای چوب گیر کرده، کشته می‌شود. نتیجه تمثیل همان پیام کارگزار به‌ظاهر خاموشِ متن یعنی مؤلف پنهان است که عدول از نظم طبقاتی عاقبتی جز مرگ ندارد. دمنه در پاسخ به تمثیل

مذکور، تکاپوی خود را فراتر از خواسته‌های زودگذر می‌داند و بر این اساس می‌گوید: «فایده تقرب به ملوک رفعت منزلت است و اصطناع دوستان و قهر دشمنان و قناعت از دنائت و قلت مروت باشد» (همان: ۶۳). به اقتضای بافت گفت‌وگو «رفعت منزلت» همان عبور از جایگاه طبقاتیِ از پیش تثبیت‌شده است و قناعت، تمکین از نظم طبقاتی. دمنه اولی را ستوده و دومی را مذموم می‌داند. در مقابل کلیله بار دیگر با برجسته کردن مفهوم «طبقه» بر رعایت نظم طبقاتی پای می‌فشارد: «هر طایفه‌ای را منزلتی است و ما از آن طبقه نیستیم که این درجات مرشح توانیم بود» (همان‌جا). برای کلیله رعایت نظم طبقه ضرورتی تام است و هرکس شایسته هر مرتبه‌ای نمی‌باشد چراکه سامان‌یابی منزلتی در دست فرد نیست.

دمنه موضعی درست مخالف کلیله پیش می‌نهد و بر این باور است که منزلت یا هویت اجتماعی باید اکتسابی و براساس کفایت افراد توزیع گردد: «مراتب میان اصحاب مروت و ارباب همت مشترک و متنازع است هرکس نفسی شریف دارد خویشتن از محل وضیع به منزلت رفیع می‌رساند» (همان: ۶۳ و۶۴). کلیله هم موضعی متباین با دمنه مطرح می‌کند: «پادشاه براطلاق اهل فضل و مروت را به کمال کرامات مخصوص نگرداند، لکن اقبال بر نزدیکان خود فرماید که در خدمت او منازل موروث دارند» (همان: ۶۵). در نظر کلیله منزلت هر طبقه فقط در چرخه همان طبقه جاری می‌شود، اگر هم قرار است به کسی داده شود باید در منتهی‌الیه همان طبقه یا متصل به همان طبقه باشد. واژه موروث در مقام نشانگر توزیع فضا در بحث منزلت‌یابی به رابطه‌ای با نظمی تغییرناپذیر دلالت دارد که هرگونه تلاش فردی را بی‌فایده فرض می‌کند. تا اینجای گفت‌وگو کلیله که با نظر دمنه موافق نیست از سر دوستی با او، مجاب می‌شود تا دمنه به ملاقات شاه برود.

نوبت اول گفت‌وگوی شیر و دمنه کاملاً سلسله‌مراتبی است. شیر با نگاهی عمودی و برترانگارانه سخن می‌گوید. دمنه هم به اقتضای شرایط حاکم بر فضای تعامل به‌ناچار از جایگاه پایین‌دستی سخن می‌گوید، اما در نوبت دوم گفت‌وگو، با احتیاط نظر فردگرایانه خود را در باب منزلت‌یابی اظهار می‌کند: «[...] که کاری افتد و من آن را به رای خود کفایت کنم» (همان: ۶۷). شیر بنا به ترسی که در دل دارد به‌ظاهر ایده‌آل منزلت‌یابی طبقه‌محور را به تعلیق درمی‌آورد و کفایت فردی را ارج می نهد: «مرد هنرمند بامروت اگرچه خامل‌منزلت و بسیارخصم باشد به عقل و مروت خویش پیدا آید در میان قوم» (همان: ۶۸). با چنین سخنی دمنه دلگرم می‌شود و از شیر علت اضطراب را جویا می‌شود. شیر ماجرا را نقل می‌کند. دمنه با

ذکر قصه روباه و طبل سعی می‌کند نگرانی وی را برطرف کند تا این‌که دمنه اجازه می‌یابد به دنبال صاحب صدای هولناک (شنزبه) برود. آمدن گاو و ارجیابی روزافزون وی در نزد شیر، دمنه را آزرده‌خاطر می‌کند. بار دیگر دمنه تلاش خود را -که البته این‌بار رنگ‌وبوی غیراخلاقی گرفته‌است- بر عبور از نظم طبقاتی می‌آغازد که این تکاپو در گفت‌وگوی وی با کلیله تداوم می‌یابد. کلیله در مقام کارگزار درون‌متنی و یکی از نمایندگان ایدئولوژی طرح‌شده در صدای مؤلف پنهان، در پاسخ به تقلای مجدد دمنه مبنی بر عبور از نظم طبقاتیِ سلسله‌مراتبی، تمثیل زاهد و زن بدکاره را نقل می‌کند. قصه طولانی است ولی آنچه به شکل تحریف‌شده از آن نتیجه‌گیری می‌شود از زبان زاهد در مقام شاهد ماجرا به این شرح است: «دزد جامه من نبرد و روباه را نخجیران نکشتند و زنِ بدکار را زهر هلاک نکرد و حجام بینی قوم نبرید، بلکه ما این همه بلاها به نفس خویش کشیدیم[...] اگر مرا آرزوی مرید بسیار و تبع انبوه نبودی و به ترهات دزد فریفته نگشتمی آن فرصت نیافتی و اگر روباه در حرص و شره مبالغت ننمودی و خون‌خوردن فروگذاشتی، آسیب نخجیران بدو نرسیدی و اگر زن بدکار قصد جوان غافل نکردی جان شیرین به باد ندادی و اگر زن حجام بر ناشایست تحریض و در فساد موافقت رو نداشتی مثله نشدی» (همان: ۷۸-۷۹). اگر به صورت‌بندی زاهد که خود به‌ترتیب از سطح زیرداستانی به سوی فراداستانی دامنه‌گذار سخن کلیله، برهمن، رای و مؤلف پنهان است، توجه کنیم چند نکته مشخص می‌شود: اول آنکه هرگونه اقدام شخصی و خروج از نظم را -که البته اینجا به شکل تحریف تمثیل از امری اجتماعی به امری اخلاقی درآمده‌است-کاری ضد ارزش و با سرانجامی مرگ‌آور نشان داده‌است. بدین صورت که فردگرایی دمنه را به‌مثابه اقدام شخصیِ غیراخلاقی و مستوجب مرگ فرض کرده‌است. دمنه ضمن آنکه تلاش خود را از امر غیراخلاقی مبری می‌داند با تمثیل زاغ و مار از فردگرایی خود دفاع می‌کند. در قصه زاغ و مار، زاغ با شنیدن قصه ماهیخوار از زبان شگال و با کمک وی از بلای ماری که هر فرزند تازه‌متولد وی را می‌بلعید، نجات می‌یابد. در این تمثیل دمنه چاره‌اندیشی زاغ را که بر کفایت شخصی وی استوار بود نمادی از فردگرایی و قدرت طبیعی مار را مثالی از نظم از پیش تثبیت‌شده طبیعی می‌داند که در نهایت منزلت مبتنی بر کفایت فردی بر منزلت موروثی چربیده‌است.

پس از قصه مذکور، دمنه تمثیل نخجیرانی را که به تعرض شیری جبار گرفتار آمده و به تدبیر خرگوشی نجات می‌یابند، بیان می‌کند تا بار دیگر نشان دهد کفایت فردی بهتر از

قدرت موروثی است، یا آنکه که نظم طبقاتی موجود در تعامل اجتماعی که شیر را بر زیردستان مسلط کرده‌است با کفایت فردی شکستنی است. تا اینجای حکایت کلیله، اگرچه در مقام طرفدار نظم طبقاتی با باور فردگرایانه دمنه موافق نیست، اما اندکی از موضع خود کوتاه می‌آید. دمنه مدتی نزد شیر نمی‌رود. بعد در لباس خیرخواه به او نزدیک می‌شود و به‌دروغ او را از فتنه‌ای قریب‌الوقوع از جانب شنزبه آگاه می‌کند و برای تحریض بیشتر قصه ماهیان و آبگیر را برای شیر تعریف می‌کند تا نشان دهد هرچه زودتر باید جلوی آشوب را گرفت. البته در این قصه هم رگه‌هایی از برجسته‌سازی فردگرایی به چشم می‌خورد چراکه یکی از ماهیان با تلاش بدنی از دست صیادان فرار می‌کند، دیگری هم با کفایت شخصی خود را به مردگی می‌زند و نجات می‌یابد. طرح این قصه و تکاپوی دمنه که غیراخلاقی -ماکیاولیستی- هم هست باز با باور فردگرایانه دمنه همسو است. دمنه پس از سخن‌چینی نزد کلیله می‌رود و ماجرای توطئه خود را شرح می‌دهد. کلیله با ذکر قصه دو شریک دانا و نادان باز با جابه‌جایی مسأله‌ای اخلاقی با امر اجتماعی سعی می‌کند هرگونه تلاش خودخواهانه را محکوم کند چراکه شخصیت تدبیرگر قصه دو شریک دانا و نادان در نهایت محکوم می‌شود. با این وصف در تلقی کلیله کیاست و زیرکی دمنه و صد البته باور فردگرایانه و طبقه‌گریزِ وی هم عاقبت خوشی نخواهد داشت.

بخش پایانی داستان شامل کشته شدن گاو، نیز خبر کشته شدن دمنه به دست شیر است. با این وصف نزاع گفتمانی قدرت در میان دو گروه متخاصم، دسته‌ای طرفدار نظم از پیش تثبیت‌شده و انواع مرزبندی و دسته‌ای دیگر طرفدار فردگرایی و کفایت شخصی، شکل می‌گیرد. از آنجا که نظر اصلی راوی یا راویان کلان قصه اعم از تفکر کاستی یا نظام سیاسی ایرانشهری طرفداری از نظام سلسله‌مراتبی است، موضع مؤلف پنهان کاملاً مبتنی بر جانبداری از این صداست. بر همین اساس نه تنها فردگرایی دمنه در زیر روکش اخلاقی مشارکان دیگر گفت‌وگو یا طرف دیگر تخاصم تحریف می‌شود، بلکه در نهایت طرفدارِ عدول از نظم طبقاتی، بنا به نظام تنبیه و تشویق، دچار مرگ می‌شود.

۲-۱-۱-۲- حکایت بوف و زاغ

در نظام‌های اجتماعی-سیاسی‌ای که براساس روابط کاستی و صلب شکل گرفته‌اند، به‌ظاهر چنین می‌نماید که فقط عدول از طبقه، آن‌هم از پایین به بالا، تابو محسوب می‌شود؛ در

حالی که در چنین اجتماعاتی، رعایت نظم و مرزبندی از پیش تثبیت‌شده، علاوه بـر رعایـت نظم بالا و پایین، شامل سایر اشکال توزیع فضا در قالب انواع تقابل، از جملـه درون و بـرون، جلو و عقب، چپ و راست، نزدیک و دور، کنار و وسط و مواردی مشابه هم هست. باشلار بـر این باور است که به لحاظ توزیع فضا، «این‌سـوی» و «آن‌سـوی» تکـرار ضـعیف دیالکتیـک درون و برون است (۱۳۹۲: ۲۵۸). بر این اساس در جوامع مذکور، رعایت نظم و مرز در چرخه تعاملی میان این‌سویی‌هایی همچون آشنا، محرم و دوست با آن‌سوهایی با نام غریبه، نامحرم و دشمن به جهت حفظ مرزِ درون و برون واجب می‌شود.

حکایت «بوف و زاغ» شرح رعایت نکردنِ مرز دوست و دوشمن یا محرم و نامحرم اسـت که صدای مؤلف پنهان با گزارش این قصه نشان می‌دهد که نتیجه چنین رفتاری چیزی جـز زوال و تباهی نیست. بنا به موضع و صدای مؤلف پنهان، حکایت بوف و زاغ بیشـتر از آنکـه بر پیروزی زاغان دلالت کند می‌خواهد شکست بومـان را برجسـته کنـد. در آغـاز حکایـت و سطح فراداستانی آن، رای از برهمن می‌خواهد که برای او مثل دشمنی را بگوید که به رغـم ملاطفت بسـیار و اظهـار دوسـتی فـراوان نبایـد بـه او اعتمـاد کـرد (منشـی، ۱۳۷۱: ۱۹۱). بـا درخواست-امرِ رای نیز پاسخ برهمن در این حکایت کاملاً درباب توزیـع و تنظـیم فاصـله در تعامل اجتماعی است. آنچه به‌ظاهر رای مایل است بشنود و در اصل بـه گـوش مخاطـب یـا خواننده روایت برساند، برجسته کردن مفهوم مرز است. روایت طوری سامان یافتـه‌اسـت تـا نتیجه آن نشان دهد که عدم رعایت فاصله عاقبت جبران‌ناپذیری دارد.

حکایت بومان و زاغان از این قرار است که پس از آنکه بومان به زاغان شبیخون می‌زننـد ملک زاغان با پنج تن از زاغان باتدبیر که مشاوران و وزرای وی بودند به مشورت می‌نشـینند. وزیر پنجم به ملک زاغان پیشنهاد می‌دهد که شاه بفرماید تـا او را زخمـی کـرده، در مسـیر آمدوشد بومان رها کند تا بعد با پیوستن به بومان بتواند زمینه حمله زاغان و هلاکت بومـان را فراهم کند (همان: ۲۱۱). با این تدبیر، وزیر پنجم زاغان در قالب جاسـوس بـه درون بومـان راه می‌یابد. شاه بومان پس از دیدن زاغ زخمی و نالان که از بقیه زاغان برائت می‌جسـت، در باب او با وزرای خود مشورت می‌کند. سخنان هرکدام از وزرای بومان در باب زاغ پناه‌جسته، نشانگان فضایی ویژه‌ای مبتنی بر حفظ مرزبندی یا تعلیق آن در متن به نمایش مـی‌گـذارد. وزیر اول بومان که نماینده تفکر فاصله‌گرایانه و مجری درون‌داستانی مؤلف‌پنهان است، شـاه را از زنده نگه‌داشتن زاغ برحذر می‌دارد و می‌گوید: «در کار او به هیچ اندیشه حاجت نیست.

زودتر روی زمین را از خبث عقیدت او پاک باید کرد» (همان: ۲۱۳). در نظر او مرزِ دوست و دشمن، قطعی و پررنگ است. وزیر دوم با نگاهی اخلاقی و عاطفی پیشنهاد می‌دهد که او را باید بخشید. وزیر سوم علاوه بر توصیه عفو برای زاغ تقاضای انعام هم می‌کند. اگرچه نگاه وزیر دوم و سوم کاملاً مقابل تلقی فاصله‌گرایانه مؤلف پنهان است، همسو با تلقی وزیر اول بومان، راوی فراداستانی حکایت -برهمن- که خود تداوم‌بخش و دامنه‌گذار سخنان مؤلف پنهان است، پس از آنکه شاه بومان برخلاف وزیر اول، زاغ پناه‌جسته را می‌بخشد، این امر را برجسته کرده چنین ادامه می‌دهد: «ملک بومان به اشارت او التفات ننمود و بفرمود تا آن زاغ را عزیز و مکرم و مرفه و محترم با او ببردند و مثال داد تا در نیکوداشت مبالغت نمایند» (همان: ۲۲۲). از همین برجسته‌سازی، صدای افسوس و مخالفت مؤلف‌پنهان به گوش می‌رسد.

وزیر اول بومان از مخالفت دست برنمی‌دارد: «اگر زاغ را نمی‌کشید باری با وی زندگانی چون دشمنان کنید و طرفه‌العینی از غدر و مکر او ایمن نباشید» (همان‌جا). در اینجا باز موضع مؤلف‌پنهان در سخنان جانبدارانه راوی فراداستانی از وزیر اول در قالب تعبیر «مشیر بی‌نظیر» نمایان می‌شود: «ملک از استماع این نصیحت امتناع نمود و سخن مشیر بی‌نظیر را خوار داشت» (همان: ۲۲۳). به رغم مخالفت‌های وزیر اول، زاغ از لطف برخوردار می‌شود. وزیر اول برای چهارمین بار مخالفت خود با ذکر تمثیل زاهد و بچه‌موش اظهار می‌کند. در این تمثیل بچه‌موشی از زاهدی خواهش می‌کند که او را با دعای خود به دختری زیبا تبدیل کند. زاهد از سر ترحم این کار را انجام می‌دهد؛ اما موش در چهره مبدل دختر زیبا، هیچ خواستگاری را نمی‌پسندد تا اینکه در نهایت با موشی ازدواج می‌کند (همان: ۲۲۴). وزیر اول با طرح این قصه مرز اجتماعی را به شکل امری هستی‌شناسانه و ذاتی نشان می‌دهد که نوعی تحریف در گفت‌وگو است. منتهی چون وی نماینده تلقی سلسله‌مراتبی و فاصله‌گرایانه است راوی فراداستانی ضمن نکوهش شاه بومان، باز وزیر مخالف را می‌ستاید: «ملک بومان چنان‌که رسم بی‌دولتان است این نصایح ندانست شنود و عواقب آن نتواست دید» (همان: ۲۲۶). این سومین باری بود که راوی فراداستانی در تداوم سیاست فاصله‌گرایانه مؤلف پنهان به جانبداری از وزیر اول بومان می‌پردازد. در پایان داستان نیز زاغ پناه‌جسته که مترصد فرصت بود به کمک دوستان دودمان بومان را به باد می‌دهد. جالب اینکه زاغ که خود نیز طرفدار تلقی فاصله‌گرایانه است، پس از پیروزی، از وزیر اول بومان -همان که بر کشتن وی

پای می‌فشرد- به نیکی یاد می‌کند: «در میان ایشان هیچ زیرکی نیافتم مگر آنکه به کشتن من اشارت کرد و ایشان وی را ضعیف می‌پنداشتند» (همان: ۲۲۹).

با این وصف موضع مؤلف پنهان مبتنی بر حفظ مرزبندی و تأکید بر فاصله‌گرایی در سخنان راوی فراداستانی، زاغِ پناه‌جسته و وزیر اول بومان تأیید می‌شود و برای زاغان پیروزی و برای وزیر اول نام نیک می‌آورد. نقطه مقابل، سرنوشت ملک بومان و بقیه وزرای وی است که با نادیده گرفتن مرزبندی و عدم رعایتِ فاصله دچار زوال می‌شوند.

۲-۱-۲- نظم گریزی، مرز شکنی و خسران

در کنار حکایت‌هایی که جزای نظم‌گریزی و مرزشکنی را در قالب مرگ بازنمایی کرده‌است، حکایت‌هایی هم وجود دارد که پیامد رفتارهای مذکور را به شکل خسران نمایش می‌دهد. شخصیت‌های دو حکایت «زاهد و مهمان او» و «تیرانداز و ماده‌شیر» خواسته یا ناخواسته از نظم موجود خارج شده، دچار خسران شده‌اند.

۲-۲-۱-۲- حکایت زاهد و مهمان او

مضمون حکایت «زاهد و مهمان» او یادآور روایتی تاریخی منسوب به انوشیروان و مواجهه وی با کفشگرزاده است. رای در مقام نماینده مؤلف‌پنهان و در اصل کسی که حاکم و عامل درون‌متنیِ تولید و سامان‌بخشی گفتمان‌هاست، همسو با تلقی سلسه‌مراتبی، خواهان قصه‌ای است تا نشان دهد که تغییر و جابه‌جایی در پیشه موروثی، به‌مثابه شکلی از نظم طبقاتی، خسران به همراه دارد: «اکنون بازگوید مثل آنکه پیشه خود بگذارد و حرفتی دیگر اختیار کند و چون از ضبط آن عاجز نماید رجوع به کار خود میسر نگردد و متحیر و متأسف فروماند» (همان: ۳۴۰). برهمن هم در مقام فرمانبری مطیع -نه مشاوری پرسشگر- با تعبیر «لکل عمل رجال» سعی می‌کند در تأیید درخواست-امر رای که به اقتضای بافت، اعتبار آن هم تغییر می‌کند، جوابی همسو با تلقی فاصله‌گرایانه پیش بنهد: «هرکه از سمت موروث و هنر مکتسب اعراض نماید و خود در کاری افکند که لایق حال او نباشد و موافق اصل او، لاشک در تحیر افتد» (همان‌جا). دال‌هایی مثل «سمت موروثی» و «موافق اصل» در گزین‌گویه برهمن از نشانگانی است که فقط شغل و پیشه‌ای را مجاز می‌شمرد که نظم طبقاتی به شکل ارثی برجای گذاشته باشد. حتی تعبیر «هنر مکتسب» که در کنار آن تعابیر آمده‌است به معنای

کفایت شخصی نیست و چنان می‌نماید که با اصطلاح کلامی «کسب»[۸] منطبق است که بر مبنای آن فرد، فاعل حقیقی کنش نیست، فقط آن را کسب می‌کند (اشعری، ۱۴۲۶: ۳۹۳/۲). با این وصف «هنر مکتسب» در تعبیر برهمن یا ترجمه نصرالله منشی، توانایی یا مهارتی است که فاعل اصلی یا عامل انتخاب آن، اسلاف یا جبر طبقاتی است و شخص بنا به نظم طبقه بدان مألوف شده و آن را ادامه می‌دهد[۹].

برهمن در ادامه دامنه‌گذاری به کلام رای (پادشاه)، می‌افزاید: «مرد باید که بر عرصه عمل خویش ثبات ورزد» (منشی، ۱۳۷۱: ۳۴۰). تعبیر «ثبات در عمل» به‌ظاهر کنشی پسندیده‌است منتهی برهمن آن مفهوم را در خدمت تلقی‌ای دیگر و به نفع آن، یعنی تأکید بر فاصله‌گرایی مصادره کرده‌است.

تا اینجای کار برهمن قبل از قصه‌گویی با چند پیش‌درآمد «درخواست-امر» رای را تأیید می‌کند سپس قصه‌ای را با نام «زاهد و مسافر مهمان او» که کاملاً مطابق آن فرمان است، به این شرح بیان می‌کند: مسافری در زاویه زاهدی، مهمان وی می‌شود. مسافر پس از چند روز از زاهد که در سخن گفتن عبری هم مهارت داشت، خواهش می‌کند که به وی عبری بیاموزد، زاهد پس از آموزش اندکی عبری چنین می‌گوید: «کاری دشوار و رنجی عظیم در پیش گرفته‌ای و هر که زبان خویش بگذارد و اسلاف را در لغت و حرفت و غیر آن خلاف روا بیند کار او را استقامتی صورت نبندد» (همان: ۳۴۲). عبری‌آموزی همان سوادآموزی یا حداقل به‌مثابه گسترش سواد است. سواد مخصوص طبقات خاصی است. مسافر از آن طبقه نیست که بتواند از این نعمت برخوردار باشد. به همین دلیل زاهد با اینکه خود به‌ظاهر عبری آموخته‌است بنا به همسویی با منطق اجتماعی سلسله‌مراتبی عبور از جایگاه را سرکوب می‌کند. از میان بافت واژگانی خطاب زاهد به مهمان دو کلمه «اسلاف» و «استقامت» از جمله نشانگان غنی توزیع فضاست. اسلاف، جنبه موروثی رابطه را نشان می‌دهد رابطه‌ای که از پیش تثبیت‌شده و غیر قابل تغییر می‌نماید و تخطی از آن عاقبتی جز «بی‌استقامتی» ندارد. استقامت، پایداری موقتی نیست بلکه ماندگاری و بقاست. با این وصف برهمن چنین می‌نماید که عبور یا تخطی از نظم و مرزِ موروثی با بقا سازگار نیست. مسافر با نگاهی فردگرایانه و طبقه‌گریز در مقابل موضع زاهد می‌ایستد: «اقتدا به آبا و اجداد در جهالت و ضلالت از نتایج نادانی و حماقت است. کسب هنر و تحصیل فضایل ذات نشانِ خرد و حصافت و دلیل عقل و کیاست است» (همان: ۳۴۳).

باز زاهد با مثل زاغی که می‌خواست مثل کبک راه برود، گفت‌وگو را تحریف می‌کند، مثال زاهد ربطی به ادعای مسافر ندارد. زاهد با تحمیل نتیجه خسران‌آور زاغ به موضوع عبری آموختن، کل قصه را چنین صورت‌بندی می‌کند که «این مثل بدان آوردم که سعی باطل و رنجی ضایع پیش گرفتی و زبان اسلاف می‌بگذاری و زبان عبری نتوانی آموخت که گفته‌اند جاهل‌تر خلایق اوست که خویشتن در کاری اندازد که ملایم پیشه و موافق نسب او نباشد[...] چه اصطناع بندگان و نگاهداشت مراتب در کارهای ملک و قوانینِ سیاست اصلی معتبر است و میان پادشاهی و دهقانی به رعایت ناموس فرق توان کرد و اگر تفاوت منزلت‌ها از میان برخیزد و اراذل مردمان در موازنه اوساط آید[...] اسباب معیشت خواص و عوام مردمان براطلاق خلل پذیرد» (همان: ۳۴۵ و ۳۴۶).

در تعبیر زاهد تغییر با جهالت برابر نهاده می‌شود و بار دیگر مفهوم مرز با واژه «نسب» که از نشانگان توزیع فضا در معنی فاصله‌گرایانه آن است، برجسته می‌شود. با این وصف بی‌آنکه از نتیجه داستان و سرانجام قصه مطلع شویم زاهد، بنا به جایگاه معنوی خود و نیز اقتداری که به واسطه مشروعیتی که از جانب مؤلف‌پنهان و راویان فراداستانی نصیب او شده‌است، پیش از اطلاع مخاطب از نتیجه کار، تلاش مسافر را که می‌توانست در هویت خود تغییر ایجاد کند کاری خسران‌بار نشان می‌دهد و عجیب اینکه مسافر نیز بی‌آنکه آموزش زبان عبری را که گویی نوعی جهشِ هویتی به طبقه بالاتر می‌نمود به انجام برساند، چونان خسرانی را می‌پذیرد.

۳-۲-۱-۲- حکایت تیرانداز و ماده‌شیر

نظم و مرزبندی موروثی و از پیش تثبیت‌شده در قالب سنت جریان می‌یابد، سپس به عادت تبدیل می‌شود. در داستان «تیرانداز و ماده‌شیر»، سؤال و جواب رای و برهمن به عبارتی بهتر، «درخوست-امر» رای و پاسخ برهمن ظاهری اخلاقی دارد: «رای گفت: [...] اکنون بیان کند از جهت من داستان آن‌کس که برای صیانت نفس و رعایت مصالح خویش از ایذای دیگران و رسانیدن مضرت به جانوران و پند خردمندان را درگوش نگذارد» (همان: ۳۳۴) و برهمن در جواب گفت: «بر تعذیب حیوان اقدام روا ندارند مگر جاهلان» (همان‌جا). با این وصف نکته‌ای دال بر تنظیم فضا در قالب تخاصم در آن دیده نمی‌شود. ولی بنا به تحولی که در شخصیت زیرداستانی حکایت یعنی شیر اتفاق می‌افتد، شکل تعامل تغییر می‌کند و نشانگان توزیع فضا

گروه‌بندی جدیدی را با نتیجه اخلاقیِ «برهم‌زدن نظم و عبور از مرز سبب خسران و زیان است» به نمایش می‌گذارد.

در این قصه دو توله شیری، به دست تیراندازی کشته می‌شوند. ماده‌شیر با دیدن بچه‌های مرده، بسیار ناله سرمی‌دهد. شغالی به او یادآور می‌شود که تو هم از این کارها بسیار کرده‌ای. شیر متنبه شده، تصمیم می‌گیرد دیگر گوشت نخورد و به‌جای آن میوه تناول نماید. شغال این‌بار به شیر معترض می‌شود که تو سهم دیگر موجودات را می‌خوری و این‌کار ظلم است. شیر از میوه‌خوردن هم سر باززده، به عبادت روی می‌آورد. هشدار مذکور که در ظاهر اخلاقی می‌نماید به صورت ضمنی هشداری به تغییر طبقه و پیشه است. در پایان قصه، راوی فراداستانی حکایت، چنین نتیجه می‌گیرد: «این است داستان متهور بدکردار که جهانیان را مسخر عذاب خود گردانید» (همان: ۲۳۸).

این داستان مانند داستان‌های قبلی، دلالت‌های مبنی بر رعایت نظم و مرز در اختیار خواننده قرار نمی‌دهد؛ ولی اگر به بافت کلان‌متن یعنی کل کتاب و جابه‌جایی و تغییر در زندگی که مورد اعتراض شغال هم هست توجه کنیم می‌توان رد پای مؤلف پنهان و موضع وی را در آن دید: شیر در شرایط موروثی و تثبیت‌شده زندگی خود یعنی گوشت‌خواری تغییر ایجاد می‌کند و به میوه‌خواری روی می‌آورد. اگر جنبه اخلاقی داستان مهم بود این رفتار شیر به‌مثابه کاری پسندیده تحسین می‌شد. حال آنکه شغال در مقام نماینده حفظ نظم و فاصله‌گرایی با موعظه‌ای اخلاقی مبنی بر اینکه تغییر در رویه زندگی شیر، ظلم به دیگران است، در واقع این سهم دیگران نیست که برای وی مهم است بلکه جابه‌جایی در طبقه و صنف است که وی را به اعتراض وامی‌دارد. با این وصف شیر به دلیل تغییر در وضعیت موجود یا طبقه زیستی خود، از هر طرف ضرر کرده‌است.

۲-۲- تعلیق نظم و مرز و بازگشت به آن: نجات و تداوم بقاء

در مقابل حکایت‌هایی که مرزشکنی کارگزاران روایی آن، سبب مرگ یا خسران آنها شده‌است، حکایت‌هایی هم وجود دارد که برخی از شخصیت‌های آن یا حتی قهرمان قصه نظم موجود را موقتاً کنار می‌گذارد و فاصله‌گیری از دیگریِ متخاصم را به تعلیق درمی‌آورد و کم‌کم به وضعیتی نزدیک می‌شود که امکان مرگ یا خسران وجود دارد. منتهی به‌یک‌باره مجدداً به وضعیت پیش از تغییر برگشته، مرز میان خود با طرف متخاصم را به حالت

پیشین برمی‌گرداند. از میان حکایت‌های *کلیله و دمنه* روایت‌های «موش و گربه» «کبوتر، زاغ، موش و [...]»، «باخه و بوزینه»، «پادشاه و فنزه» دربردارنده چنین وضعیتی است.

۲-۲- ۱-حکایت موش و گربه

در حکایت «موش و گربه» طرفین تخاصم مواجهه‌ای نسبی با مفهوم مرز در پیش گرفته، موقتاً آن را به تعلیق درمی‌آورند. رای با «درخواست-پرسش»[۱۰] از برهمن می‌خواهد که برای وی داستان کسی را بگوید که از هر طرف دشمنان او را محاصره کرده به‌ناچار مجبور است از در لطف درآید و با دشمن به صورت مقطعی موافقت کند. سپس ادامه می‌دهد: «اگر این باب میسر نشود گرد ملاطفت چگونه درآید و صلح به چه طریق التماس نماید؟» (همان: ۲۶۶).

برهمن، این‌بار در مقام مشاور واقعی -نه دامنه‌گذارِ صرف-[۱۱] در پاسخ به سؤال رای، برای مواقع اضطراری، تعلیق موقتی فاصله را مجاز می‌شمرد: «اغلب دوستی و دشمنایگی قائم و ثابت نباشد هرآینه بعضی به حوادث روزگار استحالت پذیرد» (همان‌جا). سپس حکایت گربه و موش را برای تأیید ادعای خود نقل می‌کند. چند صیاد گربه‌ای را به دام می‌اندازند. موشی که ماجرا را زیر نظر دارد، ناگاه راسویی را در پشت‌سر خود و بومی را بالای سر می‌بیند. با خود می‌اندیشد اگر برگردد راسو هست، اگر بماند بوم وی را شکار می‌کند و اگر جلوتر برود به گربه برمی‌خورد. به‌ناچار به گربه نزدیک شده، با او از در صلح وارد می‌شود. گربه نیز او را می‌پذیرد. با این‌کار دشمنان ناامید برمی‌گردند و بدین‌ترتیب نظم و مرزی که به شکلی طبیعی و موروثی باید حفظ می‌شد به تعلیق درمی‌آید. بعد از رفتن دشمنان مشترک، گفت‌وگویی طولانی میان موش و گربه درمی‌گیرد. گربه مدام بر حذف بیشتر و دایمی فاصله پای می‌فشارد و موش امتناع می‌کند. در نهایت موش می‌گوید: «من تمامی بندهای تو می‌برم و هنگام فرصت آن نگاه می‌دارم و یک عقده برای گرو جان خود گوش می‌دارم تا به وقتی بُرم که تو را از قصد من فریضه‌تر کاری باشد و بدان نپردازی که به من رنجی رسانی (همان: ۲۷۴). موش همه بندها را می‌برد و یک گره باقی می‌گذارد. از منظر توزیع فضا، فاصله ایجاد شده با گره، رابطه طرفین را به فاصله شخصی[۱۲] سوق داده‌است. البته گره مذکور همچنان نمادی از مرز است که با وجود به تعلیق درآوردن فاصله، حذف نشده‌است.

گربه با همان گره شب را به صبح می‌رساند. موش صبح از سوراخ خود بیرون می‌آید گربه را از دور می‌بیند اما موش «کراهیت داشت که نزدیک او رود» (همان: ۲۷۶). واژه

«کراهیت» از آن‌دسته از نشانگان توزیع فضاست که هم رابطه روانی موش با گربه را به شکلی فاصله‌مند بازنمایی می‌کند هم به‌تدریج فاصله به تعلیق درآمده را به حالت اول برمی‌گرداند. گربه با شنیدن تعبیر امتناعیِ موش علت را جویا می‌شود. موش می‌گوید: «عاقل اگر در رنجی افتد که در خلاص از آن به اهتمام دشمن امید دارد و خروج از چنگال بلا بی عون او نتواند یافت، گرد تودد برآید و در اظهار مودت کوشد اما چون فایده منقطع گشت ترک مواصلت به خرد نزدیک‌تر باشد (همان: ۲۷۸) نیز می‌افزاید: «و خردمند چون عنان اختیار به دست آورد و دواعی اضطرار زایل گردانید در مفارقت دشمن مساعدت فرض شناسد» (همان: ۲۸۰).

با این وصف، نظم و مرز و فاصله مندرج در آن که به تعلیق درآمده بود، از جانب موش به حالت اول برمی‌گردد. جالب آنکه در دو گزارش پایانی از موش، بازگشت به نظم قبلی، با واژگانی خردمندانه و فرض -واجب- توصیف می‌شود تا مشروعیتِ باور به فاصله‌گرایی تثبیت شود. نتیجه داستان یا همان موضع مؤلف پنهان که وجهی تشویقی هم دارد حاکی از آن است که بازگشت به نظم و مرزهای از پیش تثبیت‌شده و حفظ طبقه طبیعی و موروثی -موش در جای خود و گربه در جای خود- مایه پیروزی و صد البته سبب بقاست.

۲-۲-۲- حکایت بوزینه و باخه

در آغاز حکایت، درخواست-امر رای بدین شکل آمده‌است که «اکنون بیان کند مثل آن کسی که در کسب چیزی جد نماید و پس از ادراک نهمت غفلت ورزد تا ضایع شود» (همان: ۲۳۸). برهمن ابتدا در گزین‌گویه‌ای به‌اختصار سخن رای را تأیید می‌کند: «کسب آسان‌تر که نگاهداشت» (همان‌جا). سپس به قصد دامنه‌گذاری به فرمان وی، ماجرای بوزینه‌ای را تعریف می‌کند که به سبب پیری از به دست آوردن روزی عاجز مانده، به‌ناچار به ساحل دریا می‌رود و در یکی از درختان انجیر سکنی می‌گزیند که در زیر آن لاک‌پشتی استراحت می‌نمود. روزی هنگام انجیرخوری بوزینه، ناگاه انجیری در آب می‌افتد، بوزینه از صدای آن لذت می‌برد و آن کار را تکرار می‌کند. لاک‌پشت خوشبینانه با خود می‌گوید حال که او بدون آشنایی این‌همه لطف در حق من می‌کند اگر با او دوست شوم چه لطف‌ها در حق من خواهد نمود. بوزینه را صدا زده دوستی خود را عرضه می‌کند. بوزینه هم با گشاده‌رویی می‌پذیرد. بعد از آن، دوستی آن دو، هر روز زیادتر می‌شود.

با نگاهی به تعامل مذکور می‌توان دید که میان بوزینه و لاک‌پشت هیچ سنخیتی نیست: یکی پستاندار و خشکی‌زیست، دیگری دوزیست و تخم‌گذار. به لحاظ جثه هم کاملاً متفاوتند. مرزبندی‌ای که طبیعت میان آن دو قرار داده بسیار پررنگ و برجسته است. نظم و مرز میان آنها با سوءِ تفاهمی از طرف لاک‌پشت شروع می‌شود، سپس با خطابی دوستانه که فضای رسمی را می‌شکند، تداوم می‌یابد و با پاسخ صمیمی بوزینه جنبه رسمی از هر دو طرف زایل می‌شود و هر روز با افزوده شدن به صمیمیت فاصله کاملاً کمرنگ می‌شود.

در ادامه قصه می‌خوانیم که لاک‌پشت بنا به دل‌مشغولی تازه مدتی به همسر و خانواده سر نمی‌زند تا اینکه همسرش به واسطه دوستی به رابطه وی با بوزینه پی‌می‌برد. زن، با تظاهر به بیماری، شوهر را به خانه می‌کشاند سپس چنان وانمود می‌کند که بیماری‌ای دارد و علاج آن، دل بوزینه است. لاک‌پشت پس از تردید بسیار و جدال با خود در نهایت جانب زن را می‌گیرد و بوزینه را به خانه دعوت می‌کند. برای عبور از آب بوزینه بر پشت لاک‌پشت می‌نشیند. در اینجا بار دیگر فاصله کم و صد البته جنبه صمیمی آن تشدید می‌شود چراکه بدن مرکز درک فاصله است و فضای خصوصی و عمومی با مرز بدن شروع می‌شود (مدنی‌پور، ۱۳۹۱: ۳۸) و تماس بدنی نوعی بی‌فاصلگی محسوب می‌شود. در وسط آب باز لاک‌پشت دچار تردید می‌شود بوزینه به شک می‌افتد و علت تردید وی را می‌پرسد. لاک‌پشت به‌ناگاه می‌گوید: علاج بیماری زن او، دل بوزینه است. بوزینه با پریشانی به چاره‌اندیشی می‌پردازد و با طرح این ادعا که رسم بوزینگان این است که به هنگام مهمانی برای رهایی از غم معمولاً دل خود را با خود به همراه نمی‌برند، به لاک‌پشت می‌گوید باید برگردیم تا دلم را بردارم. با این فکر خود را نجات می‌دهد. سپس ماجرای خری را تعریف می‌کند که در معرض مرگ می‌افتد و با قصه‌ای مشابه خود را نجات می‌دهد. سخن آخر بوزینه به لاک‌پشت این است که :«این مثل بدان آوردم تا بدانی که من بی گوش و دل نیستم و تو از دقایق مکر و خدیعت هیچ باقی نگذاشتی و من به رای و خرد خویش دریافتم و بسیار کوشیدم تا راه تاریک‌شده، روشن شد و کار دشوارگشته آسان گشت هنوز توقع مراجعت می باشد؟ محال‌اندیشی شرط نیست» (منشی، ۱۳۷۱: ۲۵۷).

تعابیر «راه تاریک»، «کار دشوار شده» و «محال‌اندیشی» توصیفاتی است که از زبان کارگزار روایی در معرضِ خسران، یعنی بوزینه در باب نظم‌گریزی و مرزشکنی می‌شنویم. استفهام انکاری نهفته در تعبیرِ «هنوز توقع مراجعت می‌باشد؟» همچنین جمله

«محال‌اندیشی شرط نیست» حاکی از آن است که بوزینه پس از افتادن در معرض بلا، کاملاً از فاصله به تعلیق درآمده، ناراضی است. در نتیجه با خروج از فضای صمیمی و خصوصی که جایگزین فضای رسمیِ اجتماعی شده بود، باز به نظم از پیش تثبیت‌شده با مرزبندی قطعی بر می‌گردد. نکته‌ای که اساس موضع مؤلف پنهان است.

۳-۲-۲- حکایت کبوتر، زاغ، موش و [...]

مانند بسیاری از حکایت‌های *کلیله و دمنه*، در داستان کبوتر، زاغ، موش و [...] سؤال و جواب رای و برهمن به‌ظاهر براساس بحث حفظ نظم یا رعایت مرز شکل نگرفته‌است. رای گفت: «اکنون اگر میسر گردد بازگوی داستان دوستان یک‌دل، و کیفیت موالات و افتتاح مواخات ایشان و استمتاع از ثمرات آن مخالصت و برخورداری از نتایج مصادقت» (همان: ۱۵۷). جواب برهمن هم در راستای همین سؤال است ولی با نگاهی به سطح زیرداستانی حکایت و تعامل کارگزاران روایی آن سطح می‌توان به نزاع قدرت برآمده از دو تلقی فاصله‌گرایی و فاصله‌گریزی نیز نشانگان توزیع فضا متناسب با آن تخاصم برخورد. البته درونمایه ضمنی و اصلی این حکایت نیز همانند حکایت موش و گربه تعلیق اضطراری نظم و مرزبندی قطعی و سپس بازگشت به آنهاست.

در آغاز حکایت زاغی ناظر به دام افتادن کبوتری به نام مطوقه و یاران اوست که همدلی یاران و کمک موش سبب می‌شود از دام نجات یابند. زاغ با دیدن این‌همه یک‌دلی تلاش می‌کند برای روز مبادا، با موش دوست شود. موش در مقام نماینده منطق اجتماعی فاصله‌گرایانه چنین می‌گوید: «وجه مواصلت تاریک و طریق مصاحبت مسدود [...] میان من و تو راه محبت به چه تأویل گشاده تواند بود که من طعمه توأم و هرگز از تو ایمن نتوانم زیست» (همان: ۱۶۲). واژگان «تاریک» و«مسدود» در مقام نشانگان توزیع فضا حاوی نوعی قطعیت و جدایی است که راه را بر هرگونه تعامل نزدیک و صمیمی می‌بندد. الحاح زاغ و اظهار حسن نیت، در موش اثر نمی‌کند و بار دیگر می‌گوید: «هیچ دشمنایگی را آن اثر نیست که عداوت ذاتی را؛ ازیرا چون دو تن را با یکدیگر دشمنایگی افتاده باشد و به‌روزگار از هر دو جانب تمکن یافته و قدیم و حدیث آن به هم پیوسته، سوابق به لواحق مقرون شده، پیش از سپری‌گشتن ایشان انقطاع آن صورت نبندد و عدم آن به انعدام ذات‌ها متعلق باشد» (همان: ۱۶۳).

ترکیبات «عداوت ذاتی»، «سپری شدن» و«انعدام ذات‌ها» حاکی از رابطه‌ای از پیش تثبیت‌شده است که نقض آن تا پیش از مرگ ممکن نیست. چنین برداشتی شاید در نظام طبیعت پذیرفتنی باشد ولی از آنجا که این داستان‌ها به شکلی نمادین برای توصیف تعامل اجتماعی انسان‌ها مطرح شده‌است، نمی‌توان چنین قطعیتی را به روابط انسانی تعمیم داد مگر آنکه پشتوانه‌ای فکری همچون تلقی کاستی یا اندیشه سیاسی ایرانشهری و مواردی مشابه آبشخور مؤلف پنهان قصه‌ها و دیگر کارگزاران درون‌متنی باشد.

موش برای اثبات ادعای خود فاصله‌گرایی خود را به شکلی دیگر صورتبندی می‌کند: «دشمنایگی بر دو نوع است اول شیر و پیل که گاه این گاه آن پیروز است این چندان ریشه‌دار نیست. دوم مانند موش و گربه و زاغ و غلیواژ[...] جایی که قصد جان و طمع نفس از یک جانب معلوم باشد[...] هرگز درست شدنی نیست و هیچ‌کس به آن باور ندارد» (همان: ۱۶۳). با این وصف تعامل موش با زاغ از نوع دوم است. نظم هستی‌شناختی و اجتماعی‌ای که وی در آن جای دارد، مرزی پررنگ با جهان زاغ دارد. در ادامه گفت‌وگو با اصرار زاغ و دلجویی‌های وی کم‌کم موش مجاب می‌شود که با رعایت فاصله با وی دوست شود. سپس موش از لانه به‌مثابه حریم خصوصی و اولین شکل مرزبندی اجتماعی (مدنی‌پور، ۱۳۹۱: ۹۲) خارج می‌شود. اینجاست که نظم موجود و مرزبندی از پیش تثبیت‌شده به تعلیق درمی‌آید. جایی که با توجه به تلقی رایج در دستگاه فکری دربرگیرنده جهان موش کاری تابوشکنانه است. اما حکایت نشان می‌دهد که این رفتار موقتی است. چراکه جهان معرفتی و اجتماعی موش یعنی نظام فاصله‌گرایانه با حذف قطعی و مداومِ فاصله، سازگار نیست. بر همین اساس موش شرط‌های دیگری پیش می‌نهد: «اما تو را یارانند که جوهر ایشان در مخالفت من چون جوهر توست و رای ایشان در مخالصت من موافق رای تو نیست ترسم که کسی از ایشان مرا بیند قصدی اندیشد» (منشی، ۱۳۷۱: ۱۶۷). زاغ موش را به ملاقات دوستان خود باخه و دیگران می‌برد از آنها قول می‌گیرد که با موش دوست باشند (همان:۱۷۰). با این وصف موش با قولی که از زاغ و یاران وی گرفته‌است، مرز را در همان حالت تعلیق نگه می‌دارد. دنباله قصه که حاوی چند حکایت زیرداستانی هم است، به این نتیجه می‌انجامد که همدلی مایه بقا و رستگاری است. اما بحث همدلی درونمایه‌ای است که از سطح فوقانی داستان برداشت می‌شود. لایه ضمنی داستان حاکی از این است که در کنار همدلی آنچه مایه بقا و تداوم موش شده‌است، همان فاصله‌ای است که موش ابتدا در قالب امتناع و بعداً در قالب

انواع تعهد و قول در ارتباط با دیگران رعایت می‌کند. دیگرانی که در نظم زیستی و فرهنگی با او هم‌سطح و هم‌طبقه نبودند.

۴-۲-۲- حکایت پادشاه و فنزه

در این حکایت درخواست-پرسش رای آشکارا درباره بحث فاصله‌گزینی است: «اکنون بازگوید داستان اصحاب حقد و عداوت که از ایشان احتراز و مجانبت نیکوتر یا با ایشان انبساط و مقاربت بهتر، و اگر یکی از آن طایفه گرد استمالت برآید بدان التفات شاید نمود و آن را در ضمیر جای باید داد یا نه؟» (همان: ۲۸۲).

برهمن با وجود اینکه در برخی حکایت‌ها از جمله حکایت موش و گربه با نگاهی اقتضامحور، در باب فاصله‌گزینی سخن گفته‌است، اینجا با قطعیت بر فاصله‌گیری و مرزبندی تأکید می‌کند: «هرکه به مادت روح قدس مستظهر شد و به مدد عقل کل مؤید گشت در کارها احتیاطی هرچه تمام‌تر واجب بیند [...] که از دوست مستزید و قرین آزرده ستوده‌تر و از مکامن غدر و مکر او تجنب اولی‌تر» (همان: ۲۸۲). سپس دامنهٔ این پاسخ را با حکایتی درون‌داستانی فنزه و پادشاه می‌گستراند: در کنار سرای ملکی، مرغی با نام فنزه تخم می‌گذارد و بچه‌دار می‌شود به دستور ملک، فنزه و جوجه‌اش به قصر منتقل می‌شود. پادشاه هم صاحب پسری می‌شود. میان پسر و جوجه مرغ الفتی تام شکل می‌گیرد تا اینکه روزی فنزه برای کاری از فرزند دور می‌شود. جوجه او پسر ملک را آزرده‌خاطر می‌کند، پسر ملک هم جوجه را می‌کشد. فنزه که بازمی‌گردد بچه را مرده می‌یابد. چشمان پسر را کور می‌کند و از قصر می‌رود. خبر به ملک می‌رسد. ملک می‌خواهد با مکر فنزه را به دام افکند اما فنزه با هوشیاری دوری می‌جوید.

در حکایت پادشاه و فنزه که هرکدام از دو طبقه زیستی و اجتماعی مختلف‌اند، فاصله‌مندی مذکور با درخواست ملک و کوچ فنزه و فرزندش به قصر -فضای خصوصی- به تعلیق درمی‌آید. با نزاعی که در نهایت منجر به مرگ بچه‌فنزه و کوری چشم ملک‌زاده می‌شود، فاصله به تعلیق درآمده به حالت قبلی برمی‌گردد و همین امر مایه بقای فنزه می‌شود. برای درک بهتر فاصله‌گرایی از جانب فنزه به نشانه‌گشایی از گفتگوی وی و پادشاه پرداخته می‌شود: فنزه پس از کور کردن پسر ملک به نشیمنی حصین -محکم و دور از دسترس- می‌رود شاه بر بلندی‌ای می‌رود و او را صدا می‌زند که: «ایمنی؛ فرود آی» (همان:

۲۸۶). ملک سعی می‌کند فاصله را هم به لحاظ مکانی هم روانی -با تعبیرِ ایمن هستی- کم کند اما «فنزه ابا نموده، با استناد به سنت می‌گوید: «لایلدغ المؤمن من جُحرٍ مرّتین» (همان: ۲۸۶). فنزه نه تنها با امتناع، فاصله را نگاه می‌دارد با استناد به سنت فرهنگی در بردارنده ترجمه[۱۳]، برای فاصله‌گرایی مشروعیت نیز فراهم می‌کند. به این صورت با استناد به حدیث مذکور، حفظ فاصله و مرزبندی را ضرورتی دینی می‌داند. پافشاری ملک برای بازگرداندن فنزه ادامه می‌یابد ولی فنزه می‌گوید: «بازآمدن هرگز ممکن نگردد که خردمندان از مقاربت یار مستوحش نهی کرده‌اند» (همان: ۲۸۷). با این تعابیر فنزه پس از مشروعیت‌سازی دیندارانه برای فاصله‌گرایی؛ با استناد به سخن «خردمندان» برای آن سندی عقلانی هم پیش می‌نهد. ملک مقابله به مثل فنزه را چونان امری دینی یعنی قصاص معرفی می‌کند تا دل فنزه را به دست آورد ولی فنزه باور نمی‌کند: «آنچه بر لفظ ملک می‌رود عین صدق و محض حقیقت است اما در مذهب خرد قبول عذر ارباب حقد محظور است و طلب صلح اصحاب عداوت حرام» (همان:۲۹۲). اینجا فنزه با ذکر دو قید «محظور» در معنای «ممنوع و حرام» در مقام نشانگان توزیع فاصله‌مند فضا سعی می‌کند برای تبیین ضرورت فاصله‌مندی از دو حوزه عرفی-عقلی و اعتقادی پشتوانه‌ای فراهم آورد. ملک دست‌بردار نیست. این‌بار سعی می‌کند حادثه پیش‌آمده را به تقدیر منسوب کند و فنزه را تبرئه کند (همان: ۲۹۶). فنزه بازی تقدیر را می‌پذیرد ولی می‌گوید: «جانب حزم و احتیاط را مهمل نشاید گذاشت و تصون نفس از مکاره واجب باید شناخت. اعقلها و توکل علی الله» (همان: ۲۹۸). واژه «تصون» در معنای خویشتن‌داری با قید واجب مجدداً حفظ نظم و مرز را به‌مثابه امری اعتقادی برجسته می‌کند سپس با استناد به حدیث تأکید را مضاعف می‌کند. پافشاری ملک و استدلال‌های مبتنی بر امتناع از جانب فنزه ادامه می‌یابد تا در نهایت ملک را وداع می‌گوید.

با توجه به دلالت‌های ضمنی نهفته در متن و منسوب به مؤلف پنهان، پاداش بازگشت به فاصله از جانب فنزه، نجات از مرگ و تداوم زندگی وی است. چیزی که خود وی نیز در مخالفت با سخن پادشاه مبتنی بر شکستن فاصله می‌گوید: «و موافق‌تر تدبیری بقای مرا مخالفت با این فرمان است» (همان: ۲۸۶).

۳- مواجهه‌ای دیگر با نظم و مرزبندی: قصه نهایی و صورت‌بندی همه حکایت‌ها

از میان حکایت‌های *کلیله و دمنه* حکایت شاهزاده و یاران وی هم از منظر مواجهه با بحث نظم و مرزبندی هم به لحاظ ترتیب قصه که حاصل انتخاب گردآورندگان یا مترجمان کتاب است، حاوی دلالت های دیگری است. در حکایت بررسی‌شده محور بحث رعایت نظم و مرزبندی، تعلیق یا عدم رعایت آن است که نوع فاصله‌گزینی و سامان‌دهی فضا از جانب مواجهه شوندگان، حاوی پیامدهای ویژه‌ای است. در این حکایت بحث تنظیم فاصله، توزیع فضا و صورت‌های آن در روابط اجتماعی نه به‌مثابه امری بشری یا قابل دستکاری بلکه چونان الگویی آسمانی فرض شده‌است که به نظام اجتماعی تسری می‌یابد و آن را نیز سامان می‌دهد. درخواست-پرسش رای به این شرح است که: «اکنون بازگوید که چون کریم عاقل و زیرک واقف بسته بند بلا و خسته زخم عنا می‌باشد و لئیم غافل و ابله جاهل در ظل نعمت و پناه غبطت روزگار می‌گذارد نه این را عقل و کیاست دست گیرد و نه آن را حماقت و جهل از پای درآرد [...] پس وجه حیلت در جذب منفعت و دفع مضرت چیست؟» (همان: ۴۰۸). برهمن هم ضمن تأکید بر ضرورت عقل، بر این باور است که: «اما ثمرات آن به تقدیر ازلی متعلق است» (همان: ۴۰۹). سپس قصه چهار کس شامل پادشاه‌زاده، شریف‌زاده زیبارو، بازرگان‌بچه و برزیگربچه را گزارش می‌کند که در غربت دچار فقر می‌شوند. پادشاه‌زاده می‌گوید: «کارهای این‌سری به مقادیر آن‌سری منوط است و به کوشش و جهد آدمی تفاوتی بیشتر ممکن نشود» (همان: ۴۱۰) شریف‌زاده می‌گوید: «جمال شرطی معتبر و سببی مؤکد است ادراک سعادت را و حصول عز و نعمت را» (همان‌جا). پسر بازرگان بر عقل پای می‌فشارد و برزگرزاده هم اراده و پشتکار را سببِ روزی می‌داند. وقتی به شهر منظور می‌رسند یاران از برزگرزاده می‌خواهند توانایی خود را نشان دهد. او به سوی ده می‌رود. متوجه می‌شود که هیزم‌کشی منفعت دارد. مقداری هیزم جمع کرده، به فروش می‌رساند و طعام آن روز جمع را فراهم می‌کند. روز بعد شریف‌زاده، نظر زنی توانگر را جلب می‌کند با درآمد کسب‌شده، طعام روز دیگر چهار نفر را تدارک می‌بیند. بازرگان‌زاده هم با ارزان خریدن کالای یک کشتی و گران‌فروشی آنها، اسباب آرامش روزی یاران را مهیا می‌کند. نوبت پادشاه‌زاده می‌رسد. او نیز بنا به تقدیر و ماجراهایی که رخ می‌دهد، بر جای امیر متوفای شهر می‌نشیند و بقیه یاران را نیز در تخت و تاج شریک می‌کند. روزی همه یاران و مردم را گرد می‌آورد و چنین سخن می‌راند: «در میان شما بسیار کس به عقل و شجاعت و هنر و کفایت بر من راجح است اما مُلک به عنایت ازلی و

مساعدت روزگار توان یافت و همراهان من در کسب می‌کوشیدند و هرکس را دست‌آویزی بود. من نه بر کسب و دانش خویش اعتماد می‌داشتم و نه به معونت و مظاهرت کسی استظهاری فرا می‌نمودم» (همان: ۴۱۴).

آنچه به اقتضای بحث فاصله‌گزینی در داستان جلب توجه می‌کند، اول ترتیب معرفی افرادست که از شاهزاده شروع می شود و به برزگرزاده ختم می‌شود، سپس برای کارکردن از برزگرزاده شروع شده به شاهزاده ختم می‌شود چنین طبقه بندی‌ای کاملاً با نظام سلسله‌مراتبی جهان کلاسیک همسو است. دوم آنکه در این داستان مفهوم درک نظم یا مرزبندی مبتنی بر الگوی آرمانی و آسمانی مطرح شده‌است به این صورت که تقدیر برخلاف آنچه امروزه بنا به شکل صدور آن امری اتفاقی می‌نماید به لحاظ مبدأ و مرجع، نظمی بنیادین دارد. به عبارت دیگر تقدیر آن نظم بنیادین جهان هستی است که همه‌چیز را در ترتیبی مشخص و مرزبندی قطعی سامان می‌دهد و به هیچ وجه قابل عدول نیست. مؤلف پنهان حکایت‌های *کلیله و دمنه* با خارج کردن اصل نظم و مرزبندی برآمده از منطقِ اجتماعی و انتساب آن به کل نظام هستی برای ضرورت نظم طبقاتی و مرزبندی برآمده از آن، مشروعیتی آسمانی فراهم می‌آورد سپس با تحریف بحث، آن نظم هستی‌شناختی را به امور تاریخی و زندگی اجتماعی تعمیم می‌دهد. با این وصف برای فاصله‌گرایی سند جعل می‌کند تا مخاطب یا خواننده را اقناع کند. سوم آنکه حکایت حاضر با دلالت‌پردازی مذکور در باب نظم و مرزبندی در قالب آخرین حکایت در کتاب مطرح می‌شود تا در مقام نوعی صورت‌بندی نهایی تمامی فاصله‌گرایی تأکیدشده در حکایت‌های قبلی را به شکلی مضاعف تأیید نماید و نشان دهد که رعایت نظم و مرزبندی و پیامدهای برآمده از آنها امری آسمانی و غیر قابل عدول است.

۴- نتیجه‌گیری

صدایی غالب و ضمنی در حکایت‌های *کلیله و دمنه* وجود دارد که باید موضع مؤلف پنهان دانست. این صدا برخاسته از ایدئولوژی‌ای با آبشخور اصلی نظام کاستی هندی سپس اندیشه سیاسی ایرانشهری است. پدیدآورندگان تک‌تک حکایت‌ها و تدوین‌گران آن‌ها که این قصه‌ها را به این ترتیب در کنار هم آورده‌اند یا قصه‌های مشابه به آن افزوده‌اند و حتی مترجمان که گاهی تغییراتی در ترجمه‌ها داده‌اند یا آنکه به‌مثابه تدوینگران قصه‌هایی هم به

ترجمه خود اضافه کرده یا از کاسته‌اند؛ همگی در مقام کارگزاران برون‌متنی از آن ایدئولوژی متأثر شده‌اند. سپس آن باور در کنش «راوی-کنشگران» سطح فرداستانی یعنی رای و برهمن، و همه «راوی-کنشگران» سطح زیرداستانی حکایت‌ها که راه را بر هرگونه تغییر در نظم موجود در همه اشکال آن اعم از عمودی، افقی و یا هر جهتِ ممکن می‌بندد، جریان می‌یابد. بر همین اساس از یک طرف به رغم نتیجه‌گیری‌های اخلاقی حکایت‌های *کلیله و دمنه*، درونمایه تمامی قصه‌های آن بر مبنای تأکید بر حفظ فاصله و پایبندی به قطعیت مرز شکل گرفته‌است. از طرف دیگر به اقتضای رویکرد کارکردگرایانه ادبیات کلاسیک و بالتبع جنبه تعلیمی آن، مفهوم مذکور در قالب نظام تشویق و تنبیه صورت‌بندی شده؛ براساس آن بی‌توجهی به نظم و مرزبندی رایج اجتماعی، سبب خسران و حتی مرگ شخصیت‌های داستانی یا قهرمان است. نتیجه این بی‌توجهی در حکایت‌های «شیر و گاو» و« زاغ و بوم»، مرگ دمنه و زوال بومان و در حکایت‌های «زاهد و مهمان او» و «ماده‌شیر و تیرانداز» زیانباری مهمان و ماده‌شیر است. در برخی دیگر از داستان‌ها هم وقتی قهرمان داستان نادانسته یا از روی اضطرار، فاصله را به صورت موقتی به تعلیق درمی‌آورد در معرض خطر اعم از خسران یا مرگ قرار می‌گیرد سپس با بازگشت به فاصله، نجات یافته؛ بقای او تداوم می‌یابد. موش در حکایت‌های «موش و گربه» و « کبوتر و زاغ و موش»، بوزینه در حکایت «بوزینه و باخه»، و فنزه در حکایت «پادشاه و فنزه» از این زمره‌اند.

موضع مؤلف پنهان حکایت‌های *کلیله و دمنه* قصه نهایی چنین سامان یافته‌است. قصه نهایی یعنی حکایت شاهزاده و یاران او، صورتبندی‌ای متفاوت و مکمل‌وار به متن می‌افزاید. مسأله این حکایت، رعایت یا عدم رعایت مفهوم مرز و یا پایبندی به نظم موجود نیست؛ بلکه سخن این است که مرزها و مراتب برساخته از آن به حکم ازلی و از پیش تثبیت‌شده‌است و اگر تدبیر آسمانی موافق تلاش آدمی نباشد، راه به جایی نخواهد برد. این صورت‌بندی تکمیلی چنین می‌نمایاند که مبنای فضای توزیعی در جهان و ملاک مرزبندی اجتماعی، امری آسمانی است به عبارتی دیگر پایبندی به مرز امری فراانسانی است و مشروعیت خود را از آسمان می‌گیرد. با این تکمله مؤلف پنهان در مقام صدای غالب با مشروعیت به دست آورده، مرزبندی اجتماعی را امری قطعی نمایانده؛ راه را بر هرگونه بازخوانی روابط اجتماعی اعم از جابه‌جایی هویتی یا تغییر در روابط می‌بندد.

پی‌نوشت

۱- ریمون-کنان بر این باور است که در الگوی ارتباط روایی نیازی به مؤلف و خواننده پنهان نیست (ریمون-کنان، ۱۳۸۷ :۱۲۳).

۲- برای مثال: لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۱۲-۵؛ اشمید ،۱۳۹۴: ۷۴-۷۷؛ تولان، ۱۳۸۷: ۱۱۷-۱۲۰؛ کوری، ۱۳۹۱: ۸۷-۹۰؛ لوته، ۱۳۸۶:۳۰؛ هرمن، ۱۳۹۳: ۱۱۱-۱۱۳.

۳- تأکید سخن مذکور بر متون مرکزگراست. در متون مرکزگریز به دلیل تلقی مرگ مؤلف و باور به انواع بینامتنیت نمی‌توان با طرح موضع مؤلف پنهان، مرکزی را برای متن تصور کرد.

۴- مترجمان نقش بسزایی در تغییر یا تداوم ایدئولوژی حاکم بر متن داشته‌اند. برای مثال نصرالله منشی «حکایت زاهد و مهمان او» را که کاملاً با گفتمان سلسله‌مراتبی کتاب همسوست، به ترجمه افزوده‌است.

۵- عبدالحسین آذرنگ می‌نویسد: «ترجمه این کتاب به فارسی میانه، جدا از آنکه مترجم آن به فارسی میانه چه کسی بوده‌است، ترجمه محض نیست، بلکه بازنگاری اثر ادبی براساس سازگاری فرهنگی است (آذرنگ، ۱۳۹۴: ۷۰ و ۱۴۲). اگرچه مقداری از سازگاری فرهنگی مذکور، بنا به خویشی هند و ایران است اما بیشتر بنا به فرهنگ سیاسی و باور به نظام طبقاتی بوده‌است.

۶- غرض از تخاصم، مقابله و رو در روی هم قرار گرفتن است. بنا به شدت مقابله می‌توان دو نوع تخاصم در نظر گرفت: تخاصمی که مبنای تعامل در آن بر آنتاگونیسم یا «دوست/ دشمن» نهاده شده‌است. در چنین تلقی‌ای، رابطه «خودی/ غیر» به صورت «دوست/ دشمن» انگاشته می شود. با این وصف «غیر» همان دشمن است و از میان «من و او» یا «ما و آنها» فقط یک نفر می تواند وجود داشته باشد و یکی دیگر – قطعاً غیر یا دیگری- باید حذف شود. این تلقی مقابل باوری است که به آگونیسم مشهور است در آگونیسم، به غیر یا دیگری به‌مثابه مخالف -نه دشمن- نگریسته می‌شود (موفه، ۱۳۹۱: ۲۱- ۲۷).

۷- در تعامل رای و برهمن، در آغاز حکایت رای با طرح موضوعی از برهمن می‌خواهد که به اقتضای آن موضوع داستانی برای وی تعریف کند در برخی از این درخواست می‌توان پیشتر از پاسخ برهمن به نتیجه موضوع هم پی‌برد به عبارتی دیگر درخواست حاوی نتیجه‌گیری هم هست و کار برهمن فقط دامنه‌گذاری سخن و تأیید آن با یک داستان است این نوع درخواست‌ها را می‌توان درخواست-امر نامید. در مقابل در خواست‌هایی است که نتیجه درخواست رای از اول مشخص نیست بلکه این برهمن است که با ذکر یک تمثیل، خواننده را

از نتیجه ماجرا آگاه می کند این نوع درخواست ها بنا به ماهیت پرسشگری، درخواست-پرسش است (یعقوبی جنبه‌سزایی و احمدپناه، ۱۳۹۰: ۹۱).

۸- کسب عبارت است از تعلق قدرت و اراده بنده به فعل مقدوری که از جانب خداوند حادث می‌گردد. یعنی خالق افعال بندگان خداست انسان در افعال خویش به‌جز اکتساب آن دخالتی ندارد. این مسأله بدان دلیل است تا بنده، خدا را فاعل حقیقی بداند و دچار شرک نشود (اشعری،۱۴۲۶: ۳۹۳/۲).

۹- البته کسب، جبر نیست بلکه عاملیت سوژه بعد از اراده خدا قرار دارد.

۱۰- رجوع شود به پی‌نوشت شماره۷.

۱۱- در این حکایت، برهمن به اقتضای روح پرسشگری نهفته در سؤال رای یا درخواست-پرسش دیگر دامنه‌گذار صرف نیست.

۱۲- برای اندازه انواع فضا نک. هال، ۱۳۷۶: ۱۲۹و بعد.

۱۳- ترجمه نصرالله منشی بنا به دستکاری‌های مترجم در تعابیر و نحو تا افزودن یک باب جداگانه به کتاب حاکی از آن است که صرفاً ترجمه نیست بلکه ترجمه و اقتباس است. حدیث هم بنا به سنت فرهنگی مترجم به متن افزوده شده‌است.

منابع

آذرنگ، ع. ۱۳۹۴. *تاریخ ترجمه در ایران: از دوران باستان تا پایان عصر قاجار*، ایران: ققنوس.

ابن المقفع، ع (ترجمه الی عربیه). ۱۹۸۷. *کلیله و دمنه*، بیروت: مکتبه لبنان.

ادی، س.ک. ۱۳۴۷. *آیین شهریاری در شرق*، ترجمه ف. بدره‌ای. تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب.

اُژه، م. ۱۳۸۷. *نامکان‌ها: درآمدی بر انسانشناسی سوپر مدرنیته*، ترجمه م. فرهومند. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

اشمید، و. ۱۳۹۴. *درآمدی بر روایت شناسی*، ترجمه ت. پورنامداریان و ن. پاک مهر. تهران: سیاهرود.

اشعری، ا. ۱۴۲۶. *مقالات الاسلامیین و اختلاف المصلین*، تحقیق ن. زرزور. ج۲. بیروت: مکتبه العصریه.

باشلار، گ. ۱۳۹۲. *بوطیقای فضا*، ترجمه م. کمالی و م. شیربچه. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

تولان، م. ۱۳۸۶. *روایت‌شناسی: درآمدی زبانشناختی- انتقادی*، ترجمه ف. علوی و ف. نعمتی. تهران: سمت.

دلوه‌کیو، ژ. ۱۳۹۵. *عدالت: بررسی تاریخی- فلسفی*، ترجمه م. یونسی. آبادان: پرسش.

دهقانیان، ج. و نیکوبخت، ن. ۱۳۹۰. «نقد اخلاق گرایی در *کلیله و دمنه* با نیم نگاهی به اندیشه‌های ماکیاولی». *فصلنامه نقد ادبی*، ۱۴(۴): ۱۵۹-۱۳۳.

دهقانیان، ج. ۱۳۹۰. «بازخوانی داستان شیر و گاو *کلیله و دمنه* براساس نظریه ساخت‌شکنی». *پژوهش‌های ادبی*، ۳۱و ۳۲ (۸): ۱۱۶-۹۷.

ریمون-کنان، ش. ۱۳۸۷. *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ا. حری. تهران: نیلوفر.

ژیلنیتس، آ. ۱۳۹۳. *فضا و نظریه اجتماعی*، ترجمه م. شیربچه. تهران: مدیران امروز.

شایگان، د. ۱۳۷۵. *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*، تهران: امیر کبیر.

شریف‌پور، ع. و محمدی، م. ۱۳۸۷. «اندیشه سیاسی در کتاب *کلیله و دمنه*». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، ۲۱(۲۴): ۶۹-۵۳.

شکوهی، ح. ۱۳۷۹. *اندیشه‌های نو در فلسفه جغرافیا*، ج۱. تهران: موسسه جغرافیایی و کارتوگرافی گیتا شناسی.

ظهیری ناو، ب. و نواختی مقدم، ا. و ممی‌زاده، م. ۱۳۸۹. «سیر و تداوم اندیشه‌های ایرانشهری در *کلیله و دمنه*». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، سال دوم. ۷(۳): ۹۶-۷۷.

فیستر، م. ۱۳۸۷. *نظریه و تحلیل درام*، ترجمه م. نصرزاده. تهران: مینوی خرد.

کوری.گ.۱۳۹۱. *روایت‌ها و راوی‌ها*، ترجمه م.شهبا، تهران: مینوی خرد.

لوته، ی. ۱۳۸۶. *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه ا. نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

لوسی، ن. ۱۳۹۳. *فرهنگ واژگان دریدا*، ترجمه م. پارسا. تهران: رخ داد نو.

لینت‌ولت، ژ. ۱۳۹۰. *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت: زاویه دید*، ترجمه ع. عباسی و ن. حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

مانهایم، ک. ۱۳۹۳. *دموکراتیک شدن فرهنگ*، ترجمه پ. اجلالی. تهران: نی.

مدنی‌پور، ع. ۱۳۹۱. *فضاهای عمومی و خصوصی شهر*، ترجمه ف. نوریان. تهران: سازمان فناوری اطلاعات و ارتباطات شهرداری.

منشی، ن (مترجم). ۱۳۷۱. *کلیله و دمنه*، تصحیح و توضیح م. مینوی‌طهرانی. تهران: امیرکبیر.

موفه، ش. ۱۳۹۱. *درباره امر سیاسی*، ترجمه م. انصاری. تهران: رخ داد نو.

هال، ا. ت. ۱۳۷۶. *بعد پنهان*، ترجمه م. طبیبیان. تهران: دانشگاه تهران.

هرمن، د. ۱۳۹۳. *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*، ترجمه حسین صافی، تهران: نی.

یعقوبی جنبه‌سرایی، پ. و احمدپناه، ف. ۱۳۹۰. «ساختار روایی *کلیله و دمنه* براساس گفتمان‌کاوی تعامل رای و برهمن». *فصلنامه ادب پژوهی*، ۱۸(۵): ۳۰-۹.

یعقوبی جنبه‌سرایی، پ. و زاهدی، چ. ۱۳۹۲. «دلالت‌های فضایی داستان شیر و گاو: تبیین نزاع قدرت و شیوه‌های تحریف آن». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، ۴۲(۱۰): ۱۶۶-۱۴۳.

Booth, W. 1961. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The university of Chicago Press.

Chatman, S. 1978. *Story and Discourse*, Ithaca: Cornell University Press.

سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۳

تحلیل نمونه‌وار زنان شیزوفرنیک در رمان‌های پسامدرن فارسی (*کولی کنار آتش*، *ساربان سرگردان* و *باورهای خیس یک مرده*)

فاطمه ادراکی[۱]
دکتر تقی وحیدیان کامیار[۲]
دکتر محمد فاضلی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۶/۴/۱۶ تاریخ پذیرش: ۹۶/۸/۱۴

چکیده

شیزوفرنیا به معنای گسیختگی روحی و چندشخصیته بودن از مؤلفه‌های شخصیت‌های پسامدرنیستی است که در آثار پسامدرن، تفاوت آنها با شخصیت‌های طبیعی نشان داده می‌شود. شخصیت‌های شیزوفرنیا چنان‌که دلوز و گتاری می‌گویند، میل خود را برخلاف شخصیت‌های ادیپی در ابژه خاصی محدود نمی‌کنند و به ابژه‌های متفاوتی می‌اندیشند و از همین راه دچار پراکندگی و گسیختگی می‌شوند. شخصیت‌های اگزیستانسیال، پوچ‌گرا و آواره به این پراکندگی و بیگانگی می‌رسند، اما پراکندگی و گسیختگی روحی آنان گاهی تشدید می‌یابد.

این مقاله به سه رمان مطرح پسامدرن ایرانی توجه دارد و آنها را نمونه رمان‌های پسامدرن ایرانی قلمداد می‌کند. همه گونه‌های شخصیتی زنان در این رمان‌ها به چشم می‌خورد. نویسندگان دو رمان *ساربان سرگردان* و *کولی کنار آتش* زن‌اند و نویسنده رمان *باورهای خیس یک مرده* مرد است که این نکته نیز در مقاله مطمح نظر می‌باشد. از نتایج مقاله، شیزویی‌تر بودن شخصیت اصلی رمان‌هایی مثل *کولی کنار آتش* است و عامل این ویژگی نیز چه بسا مردان هستند. از اهداف مقاله شناخت شخصیت‌های زن در رمان‌های پسامدرن است و روش آن به گونه‌ای تحلیلی به شخصیت شیزوفرنیایی زنان در رمان‌های یاد شده می‌پردازد و بیان می‌دارد که زنان در داستان‌های مردان نقش حاشیه‌ای‌تری دارند.

واژگان کلیدی: رمان، زنان، شیزوفرنیا، پسامدرن، نویسنده زن

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد mastanehabed@gmail.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد

۱- مقدمه

ارائه تعریفی جامع، محدود و معین از شخصیت امکان‌پذیر نیست. وجود تعریف‌های متنوع و متفاوت از شخصیت و طبقه‌بندی‌های گوناگون، نشان از این دارد که شخصیت‌های حاضر در اجتماع دارای هویت سیال و لغزان هستند. «در میان مؤلفه‌های مهم رمان، کاراکتر به‌حق مهمترین مؤلفه است[...] با این حال، در بحث فنی، کاراکتر شاید دشوارترین جنبه هنر داستان‌نویسی باشد. علتش هم تا حدودی کثرت انواع کاراکتر و کثرت شیوه‌های بازنمایی آن است» (لاج، ۱۳۸۸: ۱۱۷).

معمولاً شخصیت‌های اصلی داستان‌های پسامدرن اگر از لحاظ فلسفی و محتوایی بررسی شوند دارای جنبه‌های اگزیستانسیالیستی و پوچی‌اند، اما اگر به لحاظ روانکاوی بررسی شوند، شخصیت‌هایی شیزوفرنیایی‌اند. زیرا شیزوفرنیایی‌ها دارای شخصیت‌های ثابت و متمرکز نیستند و این افراد مهمترین نقش‌ها را در این نوع از رمان بازی می‌کنند.

مراد از شخصیت‌های شیزوفرنیایی، گرایش به محارم شیزویی در تقابل با محارم ادیپی است. کسانی که همه محارم را به منزله مادر می‌دانند، از دیدگاه دلوز به قلمروبندی و بازقلمروگذاری روی آورده‌اند. وی فروید را بازقلمروگذار می‌داند؛ شخص شیزویی در مرحله نخست قلمروزدایی می‌کند و آنگاه قلمروی دیگری را می‌آفریند. فروید می‌گوید: «خانواده بیمارتان کرده، خانواده درمانتان خواهد کرد» اما نه همان خانواده (دلوز، ۱۳۸۹: ۲۳۷). زیرا در خانواده جدید مرد، زنی دیگر را جانشین مادر کرده و اگرچه از بیماری ادیپی رها گردیده وارد قلمرو دیگر شده‌است. میل به محارم ادیپی به عکس‌ها، پرتره‌ها و خاطرات کودکی مرتبط است و کودک را از همه اتصالات جدا می‌کند و برای بچگانه و لوس کردن، آن را به مادر تقلیل می‌دهد. برعکس در میل به محارم شیزویی، بلوک‌های کودکی بدون خاطره خود را به گونه‌ای کاملاً زنده وارد امر حاضر می‌کنند، تا آن را با تکثیر اتصالات به کار اندازند و تسریع کنند (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۱۲۴). امر حاضر امری است که نه تنها از قلمروهای خانواده رمزگذاری شده می‌گریزد، بلکه از همه قلمروهای اجتماعی و استبدادی رها می‌شود، تا انسان را از پارانویاهای اجتماعی نیز نجات دهد. در این میان قلمروهای مردانهٔ اجتماعی نیرومندتر و مستبدترند که زنان تلاش می‌کنند آنها را از میان بردارند.

شخصیت زنان در آثار قدیمی اهمیت چندانی نداشت، حتی گاهی در آثار امروزی نیز، به‌ویژه آنجا که مردان می‌نویسند، چه بسا در حاشیه قرار می‌گیرد. از همین رو در مقاله حاضر

به بررسی رمان‌هایی می‌پردازیم که بتوانند نمونه رمان‌هایی باشند که تقریباً همه جنبه‌های شخصیتی زنان و شخصیت‌پردازی آنها را که در رمان‌ها و داستان‌های دیگر ایرانی به چشم می‌خورد، نشان دهند. رمان‌های بررسی شده در مقاله حاضر، شاخص‌اند و نویسندگانی مطرح دارند و همگی جوایزی را از آن خود کرده‌اند. این رمانهای منتخب، خودآگاه یا ناخودآگاه به زنان توجه کرده‌اند و کسانی که به جنبه‌های فمینیستی رو نموده‌اند خودآگاهانه‌تر به این موضوع پرداخته‌اند؛ روانی‌پور در این زمره قرار دارد. اما گاهی می‌توان در ناخودآگاه مردان نیز این گرایش‌ها را در جامعه مردسالار دید. چنان‌که محمدعلی، ظلم و ستم به زنان را به تصویر می‌کشد و با آن‌که آنها را در حاشیه می‌گذارد، روانِ گسیخته آنها را به نمایش می‌گذارد.

۲- پیشینه پژوهش

درباره شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌ها، کتاب‌ها و مقالات زیادی نگاشته شده‌است. از آن جمله می‌توان به کتاب *منشأ شخصیت در ادبیات داستانی* شیرین‌دخت دقیقیان(بی‌تا) اشاره کرد. او در این کتاب به چگونگی شخصیت‌پردازی نویسندگان در داستان‌ها می‌پردازد. البته وی در این اثر اکثراً به داستان‌های دیگر کشورها اشاره کرده و کمتر به بررسی داستان‌های ایرانی پرداخته‌است. در کتاب *ادبیات پسامدرن* نیز پیام یزدانجو (۱۳۸۷)، برای زدودن بخشی از ابهام‌ها و آشنایی بیشتر با جریان گسترده و بحث‌انگیز فکری و ادبی پسامدرن، تنها به گردآوری و ترجمه مهمترین مباحث پسامدرن بسنده می‌کند. منصوره تدینی (۱۳۸۸) در مقاله «بررسی مؤلفه‌های پسامدرنیستی در رمان *کولی کنار آتش* از منیرو روانی‌پور» نیز به بررسی عناصر پسامدرنیستی چون محتوای وجودشناسانه، اتصال کوتاه، آشکار کردن تصنع (شگردهای ادبی) و غیره در این اثر می‌پردازد.

با وجود گستردگی تحقیقات در حیطه‌های شخصیت‌پردازی و پسامدرنیسم، هیچ‌کدام از این آثار دقیقاً به بررسی شخصیت زن در آثار پسامدرن که دستور کار این مقاله است، نپرداخته‌اند.

۳- چارچوب نظری

در چارچوب نظری این مقاله از نظریات وابسته به شیزوفرنیا، اگزیستانسیال، ساختارشکنی، چندصدایی و فمینیستی در برابر ایدئولوژی بهره گرفته می‌شود.

شخصیت‌های ایدئولوژیک شخصیت‌هایی هستند که متمرکز می‌اندیشند و هدف خاصی دارند، آنان دارای اندیشه‌های مصمم و تک‌صدایی‌اند. آلتوسر و باختین آنها را زیر سلطه یک‌بعدی اندیشه‌های دیگران می‌دانند. تنها با چندبعدی کردن صداها و اندیشه‌ها می‌توان از تک‌صدایی بیرون آمد. زبان و زندگی روزمره، جهان قدرت‌های بومی، جهان کارگران تازه‌وارد به شهرها و مانند آن هنگامی که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، چندصدایی را پدید می‌آورند (Bakhtin, 2000: 63). آلتوسر ریشه تک‌صدایی و اندیشه ایدئولوژیک را، به‌ویژه در آدم‌های عادی، همان سنت‌ها و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت می‌داند که از طریق کلیسا، مدرسه، تلویزیون و مکان‌های دیگر اثر می‌گذارند. «ایدئولوژی می‌تواند شیوه لباس پوشیدن و نوع زندگی را ناخودآگاهانه در انسان بیاموزد» (ایلگتون، ۱۳۶۸: ۲۳۷). حتی کسانی که ایدئولوژی غیرسنتی دارند گاهی می‌توانند ایدئولوژیک باشند. زیرا در یک هدف خاصی تمرکز می‌کنند، اما شخصیت‌های شیزوفرنیک از تمرکز خارج می‌شوند و در همه‌چیز پراکنده و مردد می‌اندیشند.

به نظر می‌رسد که اگزیستانسیالیست‌ها شخصیت‌های پراکنده و شیزوفرنیایی دارند. شیزوفرنیا[1] «یکی از انواع اصلی اختلالات روان‌پریشی هستند. بارزترین خصوصیت متمایزکننده این دسته از اختلالات، اختلال شدید در توانایی تفکر روشن است[...] تفکر ایشان به نظر عجیب و کاملاً غیرمنطقی می‌رسد» (برونو، ۲۱:۱۳۷۳). این مفهوم اصطلاحی از اویگن بلویلر در سال ۱۹۱۱ میلادی است و به دونیمه شدن ذهن بیمار اشاره دارد و مشخصه آن بی‌ارتباطی میان کنش‌های ذهنی، گسیختگی، توهم و نابه‌هنجاری در رفتار است (استالی و بولوک، ۱۳۶۹: ۸۱). این بیماری در شخصیت‌های داستانی به‌ویژه پسامدرن به یک شگرد بدل می‌شود و تنها یک روان‌نژندی نیست بلکه تکنیکی در پرداخت شخصیت است. شخصیت شیزوفرنیک را دلووز و گتاری به صورت ویژه‌ای طرح کرده‌اند که برای رمان‌های پسامدرن مناسبت می‌یابد. دلوز و گتاری در«ضد ادیپ»، شیزوفرنی و میل شیزویی را در برابر میل ادیپی فروید طرح کرده و گفته‌اند در میل ادیپی مثلثی به نام‌های پدر، مادر و کودک وجود دارد. در این مثلث، پدر قدرت اصلی است و برای رهایی از قدرت او باید از مادر فاصله گرفت و به شیزو یعنی اشخاص بسیاری پناه برد که در زمره خواهر و مانند او هستند؛ به زبان دیگر به‌جای تمرکز در یک حیطه مادری به حیطه‌های پراکنده‌ای چون خواهران، همکاران و دوستان رو آورد تا از تمرکز و امپراتوری ادیپی رهایی یافت (v.

1. Shizophrenia

(Deleuze & Guattari, 2000: 211-212). در نزد آنها شیزوفرنیک‌ها به شیوه‌ای می‌اندیشند که به‌جای پیروی از هنجار یا تصویر ثابت و متمرکز در سیلان و صیرورت[1] اند. آنها میل را به چیزی خاص تنزل نمی‌دهند و آن را در حرکت قرار می‌دهند «بلوک کودکی به جای تنزل میل آن را بر می افرازد. میل را در زمان جا به جا می کند، از آن قلمروگذاری می کند، می گذارد اتصالاتش تکثیر شوند» (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۱۹). این حرکت و صیرورت میل انسان را به محارم شیزو و نیز ابژه‌های دیگر متصل می‌کند. جامعه می‌کوشد میل انسان را در چارچوب‌های خاص حقوقی، اجتماعی و روانی محدود کند. این محدودیت و عدم صیرورت را قلمروگذاری[2] نامیده‌اند. قلمروگذاری همان پایبندی به سنت‌ها، قوانین و ایدئولوژی گذشته‌است. در مقابل آن هنگامی که سوژه خود را از چهارچوب‌ها و محدودیت‌های اجتماعی خارج کند، قلمروزدایی[3] نامیده می‌شود (نک. همان). بنابراین میل شیزویی تلاش می‌کند که چارچوب‌های ایدئولوژیک را قلمروزدایی نماید.

پسامدرنیست‌ها به بازنمایی این گسیختگی‌ها و تضادها اصرار می‌ورزند و می‌گویند این عمل اگرچه از رنج‌های آدم‌ها یاد می‌کند اما سبب می‌شود که ایدئولوژی و تک‌صدایی، به ویژه صدای تک‌بعدی مردان، از میان برود. این صدای ایدئولوژیک که باختین از آن می‌گوید، دلوز و گتاری از آن به عنوان قلمروگذاری یاد می‌کنند و می‌گویند صدای مردان همان صدای اکثریت است. اما در برابر آن صدای اقلیت[4] قرار دارد و زن شدن و مانند زن اندیشیدن سبب می‌شود که ایدئولوژی اکثریت ازبین برود. یکی از ویژگی‌های چندصدایی، بینامتنیت است که باختین از آن یاد کرده‌است. وی می‌گوید: سخنان یک متن ریشه در متنی دیگر دارد، اما آن را دگرگون می‌کند و ساختار آن را می‌شکند. «بنیامتنیت به عنوان مفهومی برخوردار از یک تاریخ پیچیده، مجموعه تضادهایی را به نمایش می‌گذارد که به‌سادگی نمی‌توان درباره آن تصمیم گرفت» (آلن، ۱۳۸۰: ۹۰). هنگامی که نویسندگان زن به متن افسانه‌ها و اسطوره‌ها رو می‌کنند و آنها را در متن خود و به سود خود دگرگون می‌نمایند به این کار دست زده‌اند. این دگرگونی همان است که دلووز و گتاری آن را صیرورت نامیده‌اند.

1. Becoming
2. Territoralization
3. Deterritoralization
4. Minor

در سمت و سوی «زن شدن» دلووزی، نظریه فمینیستی «نوشتن در مقام زن» مطرح می‌گردد. معمولاً نویسندگان زن مانند مردان، زن‌ها را در حاشیه قرار نمی‌دهند. اگرچه ممکن است گاهی زنان نیز همچون مردان بنویسند و در این شیوه ناخودآگاه تحت تأثیر ایدئولوژی مردسالار قرار بگیرند، اما هنگامی که زنان خودآگاهانه به «نوشتن در مقام زن» رو می‌کنند، نوشته‌هایشان با مردان تفاوت می‌یابد. «زنان می‌توانند با بیان تجربیات خود (امور خانوادگی، احساسات زنانگی و مادری، ایجاد محرومیت‌های جنسی برای مردان و مانند آن) جهان دلخواه خود را در متن پدید آورند» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۶۵). آنها می‌توانند در زبان مردانه عدم قطعیت ایجاد کنند. از شیوه‌های عدم قطعیت، آشفتگی زبان و نیز بی‌مرزی میان واقعیت و رؤیاست. شک، دودلی و سرگشتگی شخصیت‌ها سبب تردید خواننده نیز می‌شود. ناگفته نماند که عدم قطعیت، شالوده‌شکنی، آشفتگی زبان و ذهن نیز با صیرورت و قلمروزدایی دلوزی هم‌صداست. زنان می‌توانند صدای مردان را شالوده‌شکنی کنند و دلوز و گتاری این عمل را زن شدن می‌نامند: زن شدن استانداردهای جنس مذکر را از میان برمی‌دارد و او را از فرادستی بیرون می‌کشد. زن شدن اولین کوانتوم کلیدی شکل‌های شدن است (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۱۵۶-۱۵۸).

شیوه ساختارشکنانه بیش از همه در بی‌مرزی پسامدرنیستی به چشم می‌خورد. بودیار این بی‌مرزی را نشان می‌دهد تا بدانجا که پیشنهاد می‌کند به مرز میان آنها فکر نکنیم و حتی رؤیا را واقعی قلمداد کنیم: «بروید و در یک فروشگاه بزرگ وانمود به سرقت کنید؛ چگونه می‌توانید مأموران امنیتی را وادار به پذیرفتن این نکته کنید که این سرقتی است وانمود شده؟ تفاوتی عینی درکار نیست: اشاره‌ها و نشانه‌ها، همه با اشاره‌ها و نشانه‌های سرقتی واقعی یکسانند؛ در واقع، نشانه‌ها به‌هیچ‌رو تمایلی به یکی یا دیگری ندارند. تا آنجا که مسأله به نظام رایج مربوط می‌شود، نشانه‌ها همیشه از آن نظام واقعی‌اند» (بودیار، ۱۳۸۴: ۹۳). در این ساختارشکنی‌ها نقش نویسنده کم‌رنگ می‌شود و نشان داده می‌شود که نویسنده به‌جای نظرات شخصی بازتاب دهنده افکار عمومی است. بارت می‌گوید: «بالزاک در داستان سارازاین خود خواجه‌ای را توصیف می‌کند که مانند یک زن عمل می‌کند او می‌نویسد: «او به‌درستی زن بود با ترس‌های ناگهانی‌اش، هوس‌های ابلهانه‌اش، نگرانی‌های غریزی‌اش، جسارت‌های بی‌موقعش، لجبازی‌هایش و احساسات جذابش. او چه کسی است که این‌گونه عمل می‌کند؟ آیا قهرمان داستان است که با نشانه‌های نادانی خواجه در پشت این صورتک زنانه قرار گرفته‌است؟ آیا خود

بالزاک است که بر پایه تجربه شخصی‌اش از فلسفه زن سخن می‌گوید؟ نوشتار نابودی صدا، نابودی هرگونه سرچشمه است، نوشتار فضایی خنثی و آمیخته و نا مستقیمی است که فاعل ما را از خود می‌راند» (Barthes, 2000: 146-147).

هدف نگارندگان در به هم پیوستن چند اندیشه پسامدرنیستی، نشان دادن نزدیکی این اندیشه‌ها در عین پیچیدگی و تفاوت‌های ظاهری است. اندیشه فمینیستی از آنجا طرح می‌شود که «نویسنده زن» می‌تواند «زن شدن» دلوزی را در برابر مردان و اکثریت آنها طرح نماید. این عمل از دیدگاه بارت و پساساختگرایان چیزی است که دلوز از آن به نام قلمروزدایی یاد می‌کند. قلمروزدایی نیز صدای مردان و ایدئولوژی آنان را از هم می‌پاشد و از این رو به چندصدایی باختینی می‌انجامد. همچنین بحث حاضر توسط دلوز و گتاری دارای ریشه‌های میل شیزویی و در نتیجه دارای جنبه روان‌شناختی است.

بنابراین آنچه محور بحث و چارچوب نظری ماست، میل شیزویی زنان و قلمروزدایی در اندیشه‌های پارانوئیک، ایدئولوژیک و ضدیت با تمرکز مردانه است. در داستانهای پست‌مدرن، نویسنده حتی داخل داستان می‌رود تا با فرا داستان خود مرکزیت داستان و روایت را از هم بپاشد.

۴- یافته‌ها

بررسی ما در اینجا شامل دو اثر از نویسنده زن -سیمین دانشور و منیرو روانی‌پور- و اثری از نویسنده مرد -محمد محمدعلی- است. زنان در آثار نویسندگان زن، نقش محوری دارند و در آثار نویسندگان مرد معمولاً نقش‌های حاشیه‌ای. این انتخاب از آنجاست که تقریباً تمامی شخصیت‌های زنان در داستان‌های پسامدرن در این آثار نمونه‌وار به چشم می‌خورد و برای اثبات این سخن به آثار پسامدرن دیگر نیز در خلال مقاله اشاره می‌کنیم. از سویی حذف هریک از سه اثر جامعیت و تنوع شخصیت زنان را در ادبیات داستانی معاصر ازبین می‌برد. زیرا اثر دانشور نسبتاً شیزویی و گاه ادیپی و ایدئولوژیک است اما اثر روانی‌پور کاملاً شیزویی است. در برابر این نویسندگان زن، نویسنده مرد -محمدعلی- قرار دارد که هم در جنس خود و هم از نظر ایدئولوژیک و غیرایدئولوژیک بودن شخصیت‌ها و هم در شیزویی و ادیپی بودن زنانش با آنها متفاوت است.

۱-۴- رمان شبه پسامدرن و شبه شیزویی *ساربان سرگردان*

در داستان *ساربان سرگردان*، هستی در فعالیت‌های سیاسی با دوستان مراد دستگیر می‌شود تا به جزیره سرگردانی تبعید گردد. هنگامی که سلیم درمی‌یابد مراد عاشق هستی است، از هستی جدا می‌شود و با دختری دیگر -نیکو- ازدواج می‌کند. هستی دچار پریشانی است، اما سرانجام به باورهایی دست می‌یابد و اکنون پس از انقلاب می‌خواهد با شوهرش به جبهه جنگ بشتابد اما به خاطر نگهداری از پسرش مرتضی و مادر شوهرش بی‌بی‌جان در خانه می‌ماند و مراد تنها می‌رود.

زنان این داستان معمولاً دارای ایدئولوژی‌های سنتی و انقلابی‌اند. در میان شخصیت‌های انقلابی فرخنده می‌درخشد و تا پای جانش می‌ایستد، اما هستی می‌لغزد. هستی که نماینده شخصیت سیمین دانشور و شاگرد اوست شخصیت مرددی دارد. سیمین به برخی از خانواده‌های زندانیان سیاسی کمک مالی می‌کند. آنها سیاسی‌اند اما در حد متعادلی فعالیت دارند. هستی شخصیتی سیاسی نیست اما به هر روی درگیر می‌شود. وی در همه احوال زندگی‌اش در تردید و لغزش است. همین لغزش سبب می‌شود که فرخنده را لو دهد و با سلیم ازدواج نا موفقی داشته باشد و سرگردان گردد اگرچه در فرجام نجات می‌یابد و با مراد زندگی می‌کند.

اسحاقیان زنان پیرو ایدئولوژی را عادی و زنان انقلابی و نیز مردد را استثنایی معرفی می‌کند. «زن استثنایی، رفتاری سنت‌ستیزانه دارد: زن عادی، راه چنان می‌رود که رهروان رفته‌اند و زن استثنایی، رفتاری چنان‌که خود برمی‌گزیند. در *ساربان سرگردان*، شخصیتی به نام سلیم فرخی زنی سنت‌شکن و سپس همسری سنتی می‌گیرد» (اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۱۱۲).

اما به نظر می‌رسد که شخصیت‌های سنت‌شکن نیز دو گروه‌اند. گروهی که ایدئولوژی انقلابی دارند و گروهی که ایدئولوژی و دست‌کم هدف قاطعی ندارند. باختین گروهی را که ایدئولوژی آرمانگرا و انقلابی دارند، نیز تک بعدی می داند، زیرا اساساً ایدئولوژی از دیدگاه باختین تک صدایی و اقتدارطلبانه است و محفل باختین علیه هرگونه برتری جویی و اقتدارطلبی قرار می گیرد (نک. هارلند، ۱۳۸۶: ۱۹۲-۱۹۳). اما آلتوسر بر ایدئولوژی سنتی و افراد عادی نیز نظر دارد، زیرا به باور وی ایدئولوژی به بازسازی اندیشه های سنتی رو می کند تا از شیوه های تولید و زندگی زمان خود به نفع طبقه ی حاکم پشتیبانی کند (Althusser, 1971: 137).

به هر روی هستی از گروه دیگر است و کمتر از این دو ایدئولوژی (انقلابی و سنتی) اثر می‌پذیرد. آنچه در داستان‌های پسامدرن اهمیت دارد، همین شخصیت چندگانه است که به شیزو نزدیک می‌شود، زیرا وی، درباره زندگی اجتماعی، سیاسی و شخصی، چه بسا در تردد و صیرورت است. زمانی به جریانات سیاسی کم‌توجه است و سپس بدان می‌گراید. در زندگی خانوادگی نیز نمی‌خواهد مانند دیگران بیندیشد و زیر سلطه مرد باشد. سلیم زنی به نام نیکو را به زیر سلطه‌اش می‌کشد اما هستی را نمی‌تواند. هستی میل خود را نیز از سلیم به مراد متوجه می‌سازد. سیمین دانشور نیز این دغدغه‌ها را دارد و چه بسا شخصیت خود را در هستی فرافکنی می‌کند تا او را شخصیتی غیرمطلق جلوه دهد. «به سستی‌ها، ناتوانی‌ها و نقطه‌ضعف‌های او می‌پردازد: گاه از حسادت‌های بی‌جایش نسبت به فرزانهٔ نامی می‌گوید که از اعضای تیم چریکی مراد است، گاه از حماقت‌هایش در بازجویی‌ها که به لو دادن فرخنده دُرافشان می‌انجامد، زمانی از چیرگی کامخواهی بر وی و هنگامی از ندانم‌کاری در ازدواج با سلیم» (اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۱۳۱). مرد نیز از نگاه سیمین دانشور میل خود را دگرگون می‌کند. «دانشور همچنان نسبت به جنس مرد مظنون، از او نگران و وی را کامخواه و بی‌وفا معرفی می‌کند. کمتر مردی در رمان‌های اوست که به کامجویی، خیانت، بداندیشی، بی‌وفایی و تباهکاری موصوف و منسوب نباشد، اما شهوت‌پرستی، صفت غالب شخصیت‌های مرد است (همان: ۱۳۱-۱۳۲).

دانشور شخصیت‌های داستان‌هایش به‌ویژه زنان را با افسانه‌ها و اسطوره‌ها می‌آمیزد تا بینامتنیت ایجاد نماید. وی از افسانه «نارنج و ترنج» بهره می‌گیرد: روزی شاهزاده در جنگل درختی دید و میوه‌اش را چید و دختر نارنج و ترنج از آن بیرون آمد. شاهزاده عاشق دختر می‌شود و می‌رود تا لباس مناسب برای دختر بیاورد. در این هنگام کنیزی زشت‌رو دختر نارنج و ترنج را می‌دزدد و سرش را می‌برد و خود جایگزین او می‌شود. خون دختر بر زمین می‌ریزد و یک درخت نارنج در آنجا سبز می‌شود. شاهزاده مجبور می‌شود کنیز را به‌جای دختر به عقد خود در آورد و درخت نارنج را هم با خود به خانه‌اش می‌برد و آن را در خانه‌اش می‌کارد. باد که می‌وزد درخت می‌نالد و کنیز را می‌آزارد. کنیز دستور می‌دهد درخت را ببرند و از چوب آن تخت بسازند. دوباره ازچوب درخت صدای ناله شنیده می‌شود. در سراسر داستان هیچ‌گاه دختر نارنج و ترنج نمی‌میرد، بلکه در پوشش درخت به زندگی خود ادامه می‌دهد تا سرانجام به شکل اصلی خود ظاهر می‌شود و شاهزاده با او ازدواج می‌کند

(یوسفی، ۱۳۹۱ : ۱۳-۳۰). در داستان *جزیره سرگردانی* نیز صدای میل هستی فرونمی‌خوابد بلکه از سلیم در فرجام به مراد می‌رسد. این افسانه می‌تواند به گونه دیگر قرائت گردد که در این صورت بنیامتنیت و ساختارشکنی خودنمایی می‌کند؛ هستی که زن است مانند شاهزاده آن دو سلیم و مراد را به‌مثابه دو زن شاهزاده و به ترتیب انتخاب می‌کند و از اولی جدا می‌شود و با دومی ازدواج می‌کند. ارتباطی که تردد و صیرورت هستی با مردهای متفاوت دارد، همان است که دلوز و گتاری از آن به نام شیزو یاد می‌کنند.

روی آوردن دانشور به شخصیت شیزویی با بینامتنیت افسانه یاد شده در رمان‌های ایرانی کمتر به چشم می‌خورد و این شخصیت اگرچه تلاش دارد از شیزویی بودن به پناهگاهی ثابت بگریزد، عملاً به جنبه‌هایی از شیزویی بودن رو آورده‌است.

سیمین دانشور از شگردهای پسامدرنیستی و ساختارشکنانه استفاده می‌کند، اما نمی‌تواند اثری ارزنده ارائه دهد. او مربوط به نسل قدیم است و بهترین اثرش همان *سووشون* است. این رمان دارای پراکنده‌گویی‌های فراوانی است، این پراکنده‌گویی‌ها چندان ساختارشکنانه و هنرمندانه نیست. یکی از هدف‌های ساختارشکنی ازهم‌پاشیدن ارزش‌های اجتماعی زمانه خود است؛ اما دانشور بیش از آنکه آنها را از هم بپاشد، با آنها هم‌صدایی کرده‌است تا شخصیت داستانی‌اش به آرامش نسبی دست یابد. بنابراین اثر حاضر سرسختانه به شیزویی بودن هستی اشاره ندارد و می‌تواند نمونه‌ای از شخصیت نیمه‌شیزویی و نیمه‌ادیپی در داستان پسامدرن باشد. اما رمان *کولی کنار آتش* نمونه شیزویی‌تر آن است و از این دیدگاه روانی‌پور زنانه‌تر از دانشور می‌نویسد.

۴ -۲- رمان شیزویی *کولی کنارآتش*

در داستان *کولی کنار آتش* قصه‌نویسی به نام مانس به جنوب ایران می‌رود و با آینه، دختر کولی، آشنا می‌شود و با فریب او را وارد قصه‌اش می‌کند. قبیله آینه با شنیدن آشنایی‌اش با غریبه شلاقش می‌زنند و او را آواره شهرها می‌کنند. آینه در شهر با خشونت‌های فراوانی مواجه می‌شود و سرانجام مانس را می‌یابد و از او می‌خواهد که از قصه‌اش بیرون رود، اما نویسنده دیگر نمی‌تواند این کار را انجام دهد. آینه در پایان به خانه پدری برمی‌گردد.

در این داستان، آینه نیز مانند هستی در برابر شخصیت‌های عادی و انقلابی قرار می‌گیرد و شخصیت او سرگردان است، اما مانند هستی از طبقات برتر نیست و یک کولی است. وی در برابر زنانی که دارای ایدئولوژی سنتی و انقلابی‌اند، دل‌مشغولی‌های خود را دارد و سرنوشتش مردد بودن و داشتن صیرورت است. وی آگاهی چندانی ندارد که بتواند شک فلسفی کند اما ستم‌های مردم شهر و آوارگی‌ها چشمش را بازمی‌کند تا به گونه‌ای از آگاهی دست یابد. آینه برای رهایی از این آوارگی به مردان پناه می‌برد. مردانی که بیش از رمان دانشور در زندگی زن به چشم می‌خورد. آینه چنان به مردهای متفاوت پناه می‌برد که می‌توان او را همواره در شدن و صیرورت دانست؛ مانند شخصیت«آزاده خانم» در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* اثر رضا براهنی که به همه مردان تن می‌دهد و در قالب همه مردان درمی‌آید و از نویسنده که خواهان اوست اطاعت نمی‌کند تا از صیرورت نیفتد. آینه نیز به گونه‌ای از نویسنده اطاعت نمی‌کند و به شهر می‌رود تا میل خود را عملاً صیرورت دهد. از این رو رمان روانی‌پور، نمونه شیزویی کامل است. او نباید برای آرامش خود حتی به خانه پدری و پدرسالاری رو آورد. او تنها با داشتن اتاقی از آن خود می‌تواند استقلال یابد، تا در این اتاق از قلمرو خانه پدری بیرون آید. ویرجینیا وولف می‌گوید: وقتی از شما می‌خواهم پول در بیاورید و اتاقی از آن خود داشته باشید، در واقع از شما می‌خواهم در حضور واقعیت زندگی کنید، به نظر می‌رسد زندگی پرتحرکی باشد، چه بتوانیم آن را منتقل کنیم و چه نتوانیم (وولف، ۱۳۸۸: ۱۵۵). اما آینه هنگامی که می‌خواهد اتاقی از آن خود داشته باشد و از هم‌اتاقی‌اش جدا شود، نمی‌تواند. واقعیت جامعه ایرانی گونه‌ای دیگر است. تنهایی زن در اینجا روزگار بدی را برایش رقم می‌زند. از روستا تا شهر همه‌چیز در دست مردان است. مردان روستا آینه را شلاق می‌زنند و می‌رانند و هنگامی که به شهر رانده می‌شود هیچ چیز بهتری نمی‌یابد حتی خروس روستا نیز در آنجا نیست که بخواند. وی آرزو می‌کند اتاقی از آن خود داشته باشد اما اکنون به جای آن، اداره اماکن عمومی پیدا شده‌است.

> در تهران هیچ خروسی سحرگاه نمی‌خواند، حتی اگر شبی را زیر کامیون سحر کرده باشی. تهران، آسمان سفید بی‌جانی داشت. و سال ۵۹، هنوز مسافرخانه‌ها را نمی‌گشتند و زنان می‌توانستند اتاقی در مهمان خانه‌ای، هتلی پیدا کنند بی آنکه به اداره اماکن عمومی بروند و اجازه بگیرند (روانی‌پور، ۱۳۹۳: ۱۴۲).

مسافر خسته می‌خواهد اتاق بگیرد، آن هم اتاقی در مسافرخانه که ریزومه‌وار مسافران زیاد و نه دائمی را در خود جا می‌دهد. هتل محلی است که آدم‌های متفاوت و بی‌هویت را

در خود جا می‌دهد تا آینه نیز با مردان بیشتری آشنا شود. هتل محل آدم‌های بی‌ریشه ریزومه‌ای است که دائم در صیرورت‌اند. گیاه ریزومه ریشه ندارد، دلووز، استعاره ریزوم را مطرح می‌کند تا صیرورت، بی‌هدفی و بی‌هویتی را نشان دهد. «ریزوم گیاهی است که ساقه اش به گونه ای افقی در خاک رشد می کند. گیاهی که به گفته ی دلوز بی ریشه است، فاقد ساختار متکی به پایگان که بی منطق زندگی می کند و «شدن» آن تابع قانون و قاعده ی خاصی نیست» (احمدی، ۱۳۹۱: ۴۸۹). از همه بی‌هویت‌تر آینه است زیرا شناسنامه‌اش عکس ندارد. وی هویت و اسمی جز «من» ندارد. زن در جامعه سنتی و قلمروگذاری شده دارای نامی در واقعیت خارجی نیست و فقط آدم قصه‌ها و افسانه‌هاست. سرنوشتش در قلمرو مرد قلمروگذاری شده‌است. در نزد روانی‌پور این بلاها از دست مرد بر سر زن می‌آید و بیهوده نیست که نویسنده داستان آینه مرد است. اکنون باید این بلا را بر سر فرزانه هم بیاورد. بی‌هویت کردن زنان ریشه در ایدئولوژی دارد، اما آینه درگیر است. درگیر با هویت خود در برابر نویسنده و جامعه‌ای که پیرامون اوست. درگیری سبب می‌شود که وی جای خود را در جامعه خویش همواره تغییر دهد و به آگاهی تازه و مرددی دست یابد. این آگاهی با کلمه آینه معنادار می‌شود. آینه در واقع آینه نویسنده مرد -مانس- نیست، بلکه آینه نویسنده زن -روانی‌پور- و خواننده زن است. مانند هستی که آینه سیمین دانشور و خواننده زنِ در حال صیرورت است.

در هستی‌شناسی اگزیستانسیال انسان موقعیت خود را در تنگناهای اکنونش تشخیص می‌دهد؛ موقعیتی همچون اینکه در این جامعه مردسالار چه باید کرد؟ تن‌فروشی در شرایط کنونی در تهی‌دستی تا چه اندازه آلودگی است؟ آیا سنت‌ها و قلمروگذاری‌هایش را می‌توان در هر موقعیتی پاس داشت؟ روانی‌پور عملاً این دغدغه‌ها و پرسش‌های هستی‌شناختی را طرح می‌کند تا آن تعین قاطع سنتی را قلمروزدایی کند و به عدم قطعیت پسامدرنیستی برسد. آینه مانند هستی نیست که گناهش کمتر بخشودنی باشد. کامجویی آینه از نوع هرزگی نبود اما بنا بر عللی به‌تدریج به فاحشگی تن می‌دهد.

به راستی آیا خواننده در بی‌گناه شمردن یک روسپی مخالف نویسنده است؟ آیا مردان سنت با قلمروگذاری‌های خود باعث آن نشده‌اند؟ آینه با بیمار شدن پدر به خانه پدری و به افسانه‌های محلی بازمی‌گردد، اما آنجا نیز بی‌پناه است. این بازگشت به معنی استقرار و عدم صیرورت و پایان یافتن گسیختگی‌ها نیست. پدر آینه می‌میرد و شاید این نشانه آزادی

نسبی آینه است، زن آزاد نمی‌شود تا نویسنده که یک مرد -مانس- است بمیرد. اما قلمرو مردسالاری نیز نمی‌میرد. مردسالاری با سوختن زن گرم می‌شود و آینه آخرین کسی نیست که می‌سوزد. «این اولین آتش روی زمین است. اولین آتش که اولین مرد دنیا می‌تواند خودش را با آن گرم کند» (روانی‌پور، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

۴ -۳- شیزویی زنانه و مردانه در *باورهای خیس یک مرده*

در رمان *باورهای خیس یک مرده* مانا، همسر ناصر صبوری، دفترچه یادداشت شوهرش را بازخوانی می‌کند؛ شوهر در روز تولدش زمینی برای شرکت تعاونی مسکن اداره خود می‌گیرد و مانا جشن تولدی برای او تدارک می‌بیند و در این میان هدایایی چون خودنویس، دفترچه تقویم و کتاب چاپ سنگی به ناصر داده می‌شود. اعضای شرکت تعاونی در کار ساختمان خانه به کم‌آبی برمی‌خورند و شخصی سحرآمیز به نام مقنی‌باشی برای کندن قنات و راهی کردن آب به چاه آنها را یاری می‌دهد. مقنی‌باشی می‌گوید همچنان که انسان به زن نیاز دارد، آب و قنات هم به زنی به نام چاه محتاج است. وی از این تمثیل بهره می‌گیرد تا با زنی زیبا به نام ملیحه میرجلالی ازدواج کند. پس از ازدواج با او توسط برادر کوتوله‌اش کشته می‌شود. ناصر در کتاب سنگی به مواردی برمی‌خورد که شبیه زندگی آنهاست. از جمله عشق مقنی‌باشی به ملیله. در این داستان شخصیت مردان، شیزوفرنیک‌تر و مالیخولیایی‌تر از زنان است. ناصر شخصیتی است که با منطق پسامدرن و ساختارشکنانه قابل بررسی است. همچنین مقنی‌باشی و رئیس اداره با آن تمایلات جنسی‌شان از تمرکز به زنی خاص سر بازمی‌زنند تا چندجانبه عشق بورزند، اما در فرجام میل خود را به ملیحه میرجلالی متمرکز می‌کنند تا از گسیختگی شیزویی بیرون آیند. در این میان مانا در پایان ماجرای آنها با آنان شباهت نسبی می‌یابد. زیرا مانا به خانواده خود متمرکزتر است و به ایدئولوژی سنتی نزدیک‌تر. اما خانم میرجلالی این تمرکز نسبی را ندارد و گاه به آدم‌های متفاوت می‌اندیشد و امیالش را پراکنده می‌کند و صیرورت می‌دهد و دست‌کم مردانی را به خود مشغول می‌کند.

میان شخصیت‌های رمان دو زن هستند که نقش مهمی دارند: ۱- مانا پورصمیمی، همسر راوی، که نقش متعادلی دارد؛ ۲- ملیحه میرجلالی که از عوامل عدم تعادل در

داستان است. وی گاهی نقش ملیله در داستان کتاب سنگی را دارد و معشوق مقنی‌باشی داخل کتاب است و نیز در نقش چاه، همسر آب است و در زمان اکنون مرکز عشق ناصر، مقنی‌باشی، برادر مقنی‌باشی و رئیس اداره است. بنابراین، نقش ملیحه با میل شیزویی و حرکت ریزوم‌وارش برای داستان پسامدرن اهمیت بیشتری نسبت به مانا دارد. اما از آنجا که زبان داستان، مردانه و نیز از زاویه دید نویسنده مرد است صدای زنانه مانا و میرجلالی به‌خوبی شنیده نمی‌شود. شاید *باورهای خیس یک مرده* درباره همه مردهایی است که در کتاب سنگی حضور داشته و در خیال راوی دوباره زنده شده‌اند. این مردها زبان ندارند و فقط خیال راوی مرد است که زبان می‌گشاید. با این حال اگر راوی از مردگان سخن می‌گوید، خود نیز به گونه‌ای زنده نیست، مرده است. راوی درباره زندگی سخن می‌گوید، اما زندگی در این داستان تیره و تار است. آدم‌ها در زیرزمینی که یاد آور زیرِ زمین است زندگی می‌کنند تا خانه‌ای برای آنها ساخته شود و به زندگی بازگردند. راوی با مادر، خواهر، پدر، همسر و فرزندان خود در آنجا به سر می‌برند. زندگی با آب همگام است و هنگامی زندگی باید روال عادی‌اش را طی کند که آب قنات به چاه برسد.

اما مقنی آب بیشتر را منوط به ازدواج با ملیحه می‌کند. بنابر این سخن آب با زندگی و ازدواج گره می‌خورد؛ آب و قنات همان آقای مقنی است که باید با خانم چاه -ملیحه- ازدواج کند. همه آب‌ها باید به چاه منجر شوند تا زندگی ادامه یابد. حتی ملیله که در کتاب چاپ سنگی با مقنی ازدواج می‌کند شکل دیگری از این چاه است و هم‌اکنون که ملیحه با مقنی ازدواج می‌کند، ملیله نیز خطاب می‌شود. این ملیله مورد توجه برادر مقنی و راوی و دیگران است و ماجراها، رؤیایی و خواب‌گونه‌اند تا توهم شیزویی را پدید آورند. ملیحه در رؤیا نیز مانند چاه مورد توجه بسیاری از مردان است. ملیله نیز به گونه‌ای ادامه این رؤیای چاه برای مردانی چون آب و قنات است. داستان به صورت نمادین نیز صیرورت و تنوعات عشقی را نشان می‌دهد. این اثر چنان بی‌مرز است که گاهی از صورت نمادین خود بیرون می‌آید. بی‌مرزی میان واقعیت و خیال مشخصه اصلی این رمان است. رمان بنا بر نظریه پسامدرنیستی بودریار مدعی است که رؤیا واقعی است، حتی واقعی‌تر از واقعیت خارجی. این رؤیا درست است که از آن شخصیت زن نیست اما همین‌که مانا در آغاز داستان خواننده را به جهان شوهرش دعوت می‌کند، می‌خواهد خیالش را واقعی جلوه دهد و نگاه ما را در جهان آن بلغزاند (نک. محمدعلی، ۱۳۸۳: ۶) راوی می‌گوید:

مردد بودم که آنچه دیده‌ام جزو صدها تصویر معقول، اما بیان‌کننده واقعیت ذهنی امروزم است؟ یا یک اختلال حواس... طعم واژگان «بیان‌کننده واقعیت» در دهانم می‌ماسید و سخت غیرواقعی بود. می‌خواستم پیش از هضم وقایع، اطمینان پیدا کنم که رؤیاهایم با واقعیت منطبق است و زندگی‌ام حاصل خیال نیست.
با خودم گفتم: «نکند حالا، این زندگی، خود در خیالی دیگر عجین شده باشد و همه این موهوم‌ها واقعیت است؟ [وحشت‌انگیز بود اگر خیال می‌کردم این زندگی موهومی، خود زندگی موهومی دیگری است. توان این دومی و سومی را نداشتم] (همان: ۶).

یکی از تصاویر موهوم تصویر دختری است که کوزه آبی بر دوش دارد و راوی همواره این تصویر را در پیش چشم خود می‌بیند: ملیله یا ملیحه، که اولی نیز مانند دومی واقعی است. در این رمان چندین جهان با هم گره می‌خورند و جهان خواب و بیداری، کتاب و زندگی، واقعیت و خیال و نیز گذشته و آینده، روستا و شهر، سنت و نوبودگی و قلمروگذاری و قلمروزدایی بی‌مرز می‌گردند. راوی داستان همواره از نو به سنت، شهر به روستا، بیداری به خواب و کتاب پناه می‌برد تا پیوندی میان ملیله و ملیحه بیابد و عشق گذشته، اثیری و فراواقعی ملیله را در ملیحه ببیند. عشق به ملیحه مایه زندگی و همان آبی است که بخش‌های پراکنده رمان را به هم می‌پیوندد. اما این شیزوفرنیا بیشتر در شخصیت همسر مانا به چشم می‌خورد و فقط گاهی به تبع او در مانا و نیز در ملیحه دیده می‌شود و برخی از جنبه‌های اگزیستانسیالیسی، پوچ‌گرایانه و شیزوفرنیایی راوی در آنها سرایت می‌کند. اما از آنجا که راوی و شخصیت اصلی داستان و نیز نویسنده آن مرد است، زنان در حاشیه قرار می‌گیرند و از رنج‌هایشان چندان سخن به میان نمی‌آید. چه رنجی بیش از اینکه مانا ملیحه را با آن‌همه جست‌وجوی خانه برای خود، رقیب زندگی‌اش بداند و خانه را با وجود زنی دیگر ناامن تصور کند؟ در این رمان فقط به گوشه‌هایی از مجادله آنان اشاره می‌شود و نویسنده مرد توجه چندانی به آنها ندارد مانند رمان *من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم* اثر صفدری. فقط این مرد است که باید زن‌های زیادی داشته باشد. داستان محمدعلی نمونه همین‌گونه از داستان‌های نویسنده مرد است که به‌ضرورت از آن یاد کرده‌ایم و از نمونه‌های دیگر پرهیز نموده‌ایم. صدای خاموش زن دلیل آن نیست که او رنج نمی‌کشد، او نیز گاهی از منگنه‌های زندگی دچار پوچی می‌شود ولی به‌هرروی برای رسیدن به واقعیت زندگی ناچار می‌شود شوهرش را ببخشد. زور سرنوشت چنین می‌گوید: «کمی بور شدم که چگونه

قادر بود به این راحتی از من صرف‌نظر کند. اما وقتی خوب فکر کرد شخصیت او جز این کار حرکت دیگری نمی‌توانست بکند» (محمدعلی، ۱۳۸۳: ۳۱۱).

در رمان پسامدرن گسیختگی و شیزو دارای دو معنی است گاهی پوچی منفی را در بر دارد که معمولاً عامل آن مردان‌اند و گاهی پراکندگی در میل و لذت را به همراه دارد که زنان باید به آن گرایش داشته باشند، تا از سلطه پدرسالاری و مردی خاص بیرون آیند. در رمان‌های مردانه حالت نخستین بیشتر پیش می‌آید، اما در رمان‌های زنانه حالت دوم. درست است که ملیحه در رمان محمدعلی به این امر نزدیک می‌شود، اما شخصیت اصلی داستان نیست. در رمان دانشور این گسیختگی و صیرورت میل در هستی پایان می‌یابد. در رمان روانی‌پور گسیختگی و صیرورت ادامه خواهد داشت اگرچه این گسیختگی سخت است اما آینه چاره‌ای جز آن ندارد و به‌هرروی گسیختگی در رمان پسامدرن بهتر از تسلیم مطلق شدن در برابر قلمروگذاری‌های ایدئولوژی است.

نتیجه‌گیری

پسامدرنیست‌ها در برابر ایدئولوژی، شیزوفرنیا را پیشنهاد می‌کنند، زیرا بر این باورند که نباید فریب ایدئولوژی را خورد. رمان محمدعلی، در اندیشه زنان نیست اما ناخودآگاه مسائل زنان را بازگو می‌کند. رمان دانشور در اندیشه زنان است اما تا حدی مشکل زنان را مردانه حل می‌کند زیرا الگوهای مردانه‌ای چون مراد را برای رسیدن به آرامش و ایدئولوژی پیشنهاد می‌کند. رمان روانی‌پور بیشتر از همه خواسته‌های شیزوفرنیایی و فمینیستی را تشویق می‌کند و رسیدن به ایدئولوژی در آن امکان ندارد. زیرا ایدئولوژی مردسالار هنگامی استقرار می‌یابد که الگویی مردانه مطرح شود. آینه هیچ الگویی ندارد که به آن پناه ببرد، نه در شهر و نه در روستا کسی نجات بخش او نیست. پدر هم پناه گاه او نیست.

در هر سه رمان سه جهان وجود دارد، در رمان *باورهای خیس یک مرده*، نویسنده محمدعلی، صاحب کتاب سنگی مردی قدیمی؛ و شخصیت اصلی رمان، ناصر است، هر سه مرد هستند. در رمان *ساربان سرگردان*، نویسنده سیمین دانشور؛ استادِ هستی، سیمین، و شخصیت اصلی که هستی است، هر سه زن‌اند. اما در رمان *کولی کنار آتش* نویسنده، روانی‌پور، نویسنده درون داستان، مرد -مانس-؛ و شخصیت اصلی آینه است. در این اثر اینکه که هر سه زن

نیستند، زیرکانه است. زیرا در داستان فمینیستی- پسامدرنیستی اگر مشکلی در میان باشد، پای مرد نیز در میان است.

اساس کار رمان‌های پسامدرن اعتراض اجتماعی و نفی قلمروگذاری‌هاست و درباره زنان بدین گونه است که قلمروگذاری‌های مردان هرچه بیشتر زدوده شود. رمان‌هایی چون *کولی کنار آتش* بیشتر در این باره موفق بوده‌اند.

رمان‌های ابسورد از جمله به دو گروه عمده اگزیستانسیالیسم (مدرن) و پسامدرن تقسیم می‌شوند. در رمان‌های اگزیستانسیالیستی معمولاً به محتوای پاشیدگی انسان و هستی‌اش نظر می‌کنند، اما در رمان‌های پسامدرنیستی به فرم نیز گرایش دارند؛ شیزویی بودن به صورت نهادینه شده‌ای در محتوا و فرم خود را نشان می‌دهد. همان‌گونه که شخصیت‌های داستانی دارای گسیختگی و پاشیدگی روانی‌اند و گرایش‌های مستمر و پی در پی به ابژه‌های گوناگون دارند، فرم رمان‌ها نیز گسیخته و بی‌نظم است. در رمان *ساربان سرگردان* زمان، مکان و شخصیت‌ها از ساختارهای عادی خارج می‌شوند. در رمان *باورهای خیس یک مرده* روایت‌ها نظم خاصی ندارند و از سازوکارهای این بی‌نظمی، بی‌مرزی میان واقعیت‌ها و رویاهاست. رؤیاهای گذشته در کتاب زنده می‌شوند و شخصیت‌های مرده در شخصیت‌های امروزی حلول می‌کنند و گاه اشیا -چاه و آب- نه نمادی از زن و مرد بلکه خود آنها می‌شوند تا ساختار زبان روزمره را در هم شکنند. رمان *کولی کنار آتش* از بهترین نمونه‌های رمان پسامدرن فارسی است که هم شخصیت شیزویی زن را بازتاب می‌دهد و هم فرمی دارد که ما را به جهان «فراداستان» (روشن‌ترین مؤلفه فرمی پسامدرن) می‌برد. در فراداستان نویسنده تعمد دارد که شگردهایش را در رمان آشکار سازد. شخصیت شیزویی همواره در حال فرار از یک موقعیت است. «آینه» شخصیت زن داستان حتی از نویسنده مردش می‌گریزد و خواننده افزون بر محتوا درگیر فرم نیز می‌شود تا مجموعاً جهان واقعی و جهان متن را دگرگون نماید.

منابع

آلن، گ. ۱۳۸۰. *بینامتنیت*، ترجمه پ. یزدانجو. تهران: مرکز.

احمدی، ب. ۱۳۹۱. ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.

استالی، ا و بولوک، ا. ۱۳۶۹. *فرهنگ اندیشه نو*، ویراست ع. پاشایی، تهران: مازیار.

اسحاقیان، ج. ۱۳۹۳. *داستان شناخت ایران (نقد و بررسی آثار سیمین دانشور)*، تهران: نگاه.

ایگلتون، ت. ۱۳۶۸. *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه ع. مخبر. تهران: نشر مرکز.

برونو، ف. ۱۳۷۳. *فرهنگ توصیفی اصطلاحات روان‌شناسی*، ترجمه م. یاسائی و ف. طاهری. تهران: طرح نو.

بودریار، ژ. ۱۳۸۴. «وانموده‌ها»:*ترجمه م. حقیقی. نمونه‌هایی از نقد پسامدرن؛ سرگشتگی نشانه‌ها*، گزینش و ویرایش م. حقیقی. تهران: مرکز. ۸۵-۱۰۱.

تدینی، م. ۱۳۸۸. *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، تهران: نشر علم.

تسلیمی، ع. ۱۳۹۰. *نقد ادبی*، تهران: کتاب آمه.

دانشور، س. ۱۳۸۰. *ساربان سرگردان*، تهران: خوارزمی.

دقیقیان، ش. بی‌تا. *منشأ شخصیت در ادبیات داستانی (پژوهشی در نقش پروتوتیپ‌ها در آفرینش ادبی)*، بی جا.

دلوز، ژ. ۱۳۸۹. «اندیشه ایلیاتی». ترجمه ل.گلستان. *سرگشتگی نشانه ها*، گزینش و ویرایش م. حقیقی. تهران: مرکز، ۲۳۷-۲۴۹.

دلوز، ژ. و گتاری، ف. ۱۳۹۲. *کافکا به سوی یک ادبیات خرد*، ترجمه ر. سیروان و ن. گوران، تهران: رخداد نو.

روانی‌پور، م. ۱۳۹۳. *کولی کنار آتش*، تهران: مرکز.

لاج، د. ۱۳۸۸. *هنر داستان نویسی (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن)*، ترجمه ر. رضایی، تهران: نی.

محمدعلی، م. ۱۳۸۳. *باورهای خیس یک مرده*، تهران: ققنوس.

وولف، و. ۱۳۸۸. *اتاقی از آنِ خود*، ترجمه ص. نوربخش. تهران: انتشارات نیلوفر.

هارلند، ر. ۱۳۸۶. *دیباچه ای تاریخی بر نظریه ی ادبی از افلاتون تا بارت*، ترجمه ب. برکت. رشت: انتشارات دانشگاه گیلان.

یوسفی، م. ۱۳۹۱. *دختر نارنج و ترنج*، تهران: مؤسسه انتشارات پیدایش.

یزدانجو، پ. ۱۳۸۷. *(تدوین و ترجمه) ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)*، تهران: مرکز.

Althusser, L. 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*, translated by B. Brewster. London: New Left Books

Bakhtin, M. 2000. "Discourse in the Novel." in J. Rivkin and M. Ryan (eds.). *Literary Theory: An Anthology*, Oxford: Blackwell .

Barthes, R. 2000. "The Death of the Author." in D. Lodge and N. Wood (eds.). *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London: Longman.

Deleuz, G . & Guatteri, F. 2000. "The Anti-Oedips." in J. Rivkin and M. Ryan (eds.). *Literary Theory: An Anthology*, Oxford: Blackwell.

سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۳

محاکات و روایت از دیالوگ‌های افلاطون تا درام‌های خواندنی مدرن

مژده ثامتی[۱]
دکتر فرزان سجودی[۲]
دکتر کامران سپهران[۳]

تاریخ دریافت: ۹۶/۸/۷ تاریخ پذیرش: ۹۶/۹/۱۳

چکیده

دیالوگ‌های افلاطون همواره در حوزه فلسفه بستر مطالعه و بررسی بوده، اما در حوزه درام، کمتر توجهی به ویژگی‌های دراماتیک این دیالوگ‌ها شده‌است. به‌ویژه آنکه افلاطون از مخالفان هنرهای محاکاتی به‌ویژه تئاتر و درام بوده، و همین امر موجب تفوق عنصر روایت در آثار او شده بود. ازاین‌رو می‌توان دیالوگ‌های او را با معیارهای درام‌های روایی بررسی کرد. درام‌های روایی در دوره مدرن در اروپا رونق یافت و تحت عنوان درام‌های خواندنی به رسمیت رسید. پژوهش پیش رو به بررسی مؤلفه‌های محاکاتی و روایی در این درام‌ها و تطبیق آن با دیالوگ‌های افلاطونی می‌پردازد. ابتدا مفاهیم محاکات و روایت تشریح، و سپس آراءِ افلاطون درباره محاکات و روایت بیان شده‌است. رابطه افلاطون با تراژدی و کمدی نیز به طور مشخص مورد بررسی قرار گرفته‌است. سپس به جایگاه تئاتر در دوره مدرن و در میان هنرهای غیرمحاکاتی پرداخته‌ایم که حاصل آن، درام‌های خواندنی هستند. در تفسیر درام‌های خواندنی، نمایشنامه *چهار قدیس در سه پرده* اثر گرترود استاین و ساختار کلی نمایشنامه‌های برتولت برشت و ساموئل بکت، از نمایشنامه‌نویسان مدرنیست، بررسی شده‌است. در انتها با دستیابی به مؤلفه‌های درام‌های خواندنی و تطبیق آنها با دیالوگ‌های افلاطونی، به مختصات دیالوگ‌های افلاطونی در قالب گونه‌ای دراماتیک دست می‌یابیم.

واژگان کلیدی: محاکات، روایت، دیالوگ، افلاطون، درام خواندنی

---

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه هنر تهران mjd.sameti@gmail.com
۲. دانشیار گروه نمایش دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران
۳. دانشیار گروه نمایش دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران

۱- مقدمه

در مباحث نقد ادبی یونان محاکات و روایت و نسبت آنها در تئاتر و نمایشنامه‌نویسی و دیگر گونه‌های ادبی همواره از ابتدا مورد بحث بوده‌است. افلاطون روایت یا دایجسیس[1] را نظامی گسترده و برتر از محاکات می‌داند. از نظر افلاطون جایی که هومر داستان را از دید سوم‌شخص روایت می‌کند ما با «روایت مطلق» روبه‌روییم؛ و جایی که از دید اول‌شخص روایت می‌کند، به دلیل ایجاد همانندی بین خود هومر و شخصیت، روایت همراه با محاکات پیش می‌رود. درمقابل، ارسطو به بسط مفهوم محاکات یا میمسیس[2] می‌پردازد. او بر این عقیده است که درام، اشعار حماسی و تغزلی همگی شکل‌های مختلفی از محاکات هستند. در پی این رویکرد ارسطویی در دفاع از مفهوم محاکات و عقب‌راندن روایت، نظام روایی یا دایجتیک از مباحث تحلیل درام حذف شد و فقط در مطالعات روایت‌شناسانه داستان و بعدها سینما به کار رفت. براساس همین تفوق رویکرد ارسطویی است که در مباحث نظری تئاتر و درام با محوریت بازنمایی، همواره این هنر را پیرو سنت ارسطویی می‌دانند، که البته نمی‌تواند سنتی غالب برای همه ادوار تئاتر و درام باشد. این همذات‌پنداری با محاکات نباید باعث شود مباحث روایت یا دایجسیس را از مطالعات درام کنار بگذاریم، زیرا مؤلفه‌های روایی، عنصر اصلی گونه‌ای از درام است که به «درام‌های خواندنی»[3] شناخته شده‌اند. درام خواندنی درامی است که بار روایی آن بر بار کنشی و اجرایی آن چیرگی دارد. درام‌های خواندنی در قرن ۱۹ در اروپا رونق بسیار یافت و به عنوان گونه مستقلی از درام به رسمیت رسید. تحلیل و بررسی درباره این نوع درام‌های روایی همواره ما را به دیالوگ‌های افلاطون می‌رساند، زیرا این دیالوگ‌ها از اولین متونی هستند که بار روایی آنها بر بار اجرایی‌شان تفوق داشته و برای خوانده‌شدن نوشته می‌شدند. وقتی مبحث درام را به افلاطون مرتبط می‌کنیم درواقع او را به نوعی درام‌نویس و نوشته‌های او را درام تلقی کرده‌ایم. اما آیا چنین پیش‌فرضی صحیح است؟ همواره ادعا شده که افلاطون به دلیل رویکردی که نسبت به مسأله تقلید یا محاکات داشته، هنرهای تقلیدی به‌ویژه تئاتر را تقبیح می‌کرده و آن را فاقد ارزش اخلاقی و زیبایی‌شناختی می‌دانسته‌است. با وجود این چطور می‌توان مدعی شد افلاطون دست به خلق درام زده باشد؟ و ارتباط متون افلاطونی از چه لحاظ با درام خواندنی دوره مدرن قابل تطبیق است؟

1. Diegesis
2. Mimesis
3. Closet drama

۲- پیشینه مطالعاتی

مباحث محاکات یا میمسیس و روایت یا دایجسیس با آثار افلاطون و ارسطو آغاز می‌شود. افلاطون در کتاب سوم *جمهوری*[1] از دو شیوه بیان سخن می‌گوید: دایجسیس یا روایت که در آن شاعر با صدای خود سخن می‌گوید، و دیگری میمسیس یا محاکات که در آن شاعر با صدای قهرمانان داستان سخن می‌گوید. افلاطون هنر محاکاتی را فاقد ارزش می‌شمارد و در مقابل آن، گونه‌های ادبی روایی را در مرتبه بالاتری تلقی می‌کند (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۲۷-۱۲۹). ارسطو در *فن شعر*[2] مفهوم محاکات را با رویکرد دیگری بررسی کرده، آن را گسترده‌تر از روایت مطرح می‌کند. از نظر ارسطو تمام گونه‌های ادبی نوعی بیان محاکاتی دارند، که در حماسه همراه با روایت است و در درام بدون روایت (ارسطو، ۱۳۸۱: ۳۳-۳۶). بعد از دوران کلاسیک بحث و بررسی درباره محاکات و نسبت آن در انواع هنرها همچنان ادامه پیدا کرد. یکی از مهمترین این نظریه‌پردازان اریش اوئرباخ[3]، منتقد و متفکر آلمانی است، که مطالعات بسیار دقیقی در زمینه منحصراً محاکات در ادبیات غرب انجام داده‌است. دو کتاب مهم او در این زمینه عبارت‌اند از: *محاکات: بازنمای واقعیت در ادبیات غرب*[4] و *صحنه‌هایی از درام ادبیات اروپا*[5]. اوئرباخ در کتاب *محاکات* طبق سیر تاریخی، متون ادبی اروپا را به همراه متن *کتاب مقدس* از لحاظ مبحث محاکات بررسی کرده‌است. او با مقایسه متن *ادیسه* هومر با متن داستانی از *کتاب مقدس* به عنوان نماینده‌های متون تفکر غربی و متون ادیان شرقی، به این نتیجه رسیده که در *ادیسه* شیوه بیان توصیفات به شیوه عینی، تقلیدی یا محاکاتی است. درحالی‌که در متن *کتاب مقدس* شیوه بیان توصیفات، شیوه‌ای کلی، روایت‌گرانه یا دایجتیک است. این دو شیوه را می‌توان به دو شیوه بازنمایی در سنت‌های روایتگری در متون غربی و متون شرقی تعمیم داد؛ که اولی بیشتر محاکاتی و دومی بیشتر روایی است (Auerbach, 1953: 43-45). مباحث مربوط به روایت که تقریباً از مطالعات نظریه‌پردازان حذف شده بود در دوره مدرن با آغاز مطالعات روایت‌شناسی مجدداً موضوع تحلیل و بررسی قرار گرفت، اگرچه از مفهوم افلاطونی و ارسطویی فاصله گرفته بود. روایت‌شناسانی از قبیل ولادیمیر پراپ، رولان بارت، و ژرار ژنت به گسترش مفهوم روایت با محوریت زبان پرداختند.

1. *The Republic*
2. *Poetics*
3. Erich Auerbach (1892-1957)
4. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*
5. *Scenes from the Drama of European Literature*

بسیاری از این تحلیل‌ها مبحث محاکات را منحصر بـه تئـاتر و درام، و مبحـث روایـت را بـه رمان محدود می‌کردند. با این حال بودند نظریه‌پردازانی از قبیل برایـان ریچاردسـون کـه در کنار رمان، به مبحث روایت در درام، به‌ویژه درام مدرن، پرداختند (v. Richardson, 2007). همچنین سیمور چتمن، به عنصر محاکـات در ادبیـات داسـتانی پرداخـت و تقابـل آن را بـا مبحث روایت برجسته‌تر کرد (v. Chatman, 1990). پل ریکور نیز در کتاب *زمان و حکایـت: پیکربندی زمان در حکایت داسـتانی*(۱)، بـر مبحـث حکایـت (یـا روایـت) متمرکـز شـده، در بخش‌هایی به موضوع محاکات در ادبیات نمایشی می‌پردازد.

در زمینه بررسی و مطالعه جنبه‌های دراماتیک دیـالوگ‌هـای افلاطـون، جیمـز اریتـی[۱] در کتاب *تأویل افلاطون: دیالوگ‌ها به‌مثابه درام*[۲]، به شباهت‌های دیالوگ‌های افلاطون با گونه‌های تراژدی و کمدی اشاره می‌کند و معتقد است جنبه دراماتیک این دیالوگ‌ها بـر جنبـه فلسـفی آنها تفوق دارد. چارلز کان[۳] نیز در کتاب *افلاطون و دیالوگ‌های سـقراطی: اسـتفاده فلسـفی از قالبی ادبی*[۴] به استعداد بالقوه افلاطون در نوشتن درام و نمودهای ایـن اسـتعداد دراماتیـک در آثار او می‌پردازد.

در حـوزه مطالعـات درام‌هـای خوانـدنی مـدرن نیـز آنسـگار نونینـگ[۵] و روی زومـر[۶]، دو نظریه‌پرداز ادبی معاصر، در مقاله‌ای با عنوان «روایتگری روایی و محاکاتی: گام‌هـای بیشـتر در جهت روایت‌شناسی فراگونـه‌ای درام کـه در کتـاب *نظریـه کـردن روایتگـری*[۷] (۲۰۰۸) منتشـر شده‌است، به این مسأله می‌پردازنـد کـه در دوره مـدرن گونـه‌بنـدی انـواع درام، طبـق سـنت افلاطونی و برخلاف سنت ارسطویی، فراتر از دو گونه مشخص تـراژدی و کمـدی رفتـه‌اسـت و شامل گونه‌های روایی با مؤلفه‌های روایی نیز می‌شود. یکی دیگر از مهـم‌تـرین نظریـه‌پـردازان معاصر در زمینه مطالعات محاکات و روایت در درام، مارتین پـوخنر[۸]، منتقـد و متفکـر آلمـانی است. پوخنر در دو کتاب *ترس صحنه* (۲۰۰۲) و *درام ایده‌ها* (۲۰۱۰) با نگاهی به آراءِ افلاطـون و ارسطو، به موضوع محاکات و روایت در درام مدرن غربـی مـی‌پـردازد و بـا مطالعـه بسـیاری از

1. James A. Arieti (1948-)
2. *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama*
3. Charles Kahn (1928-)
4. *Plato and Socratic Dialogue: The Philosophical Use of a Literary Form*
5. Ansgar Nünning
6. Roy Sommer
7. *Theorizing Narrativity*
8. Martin Puchner (1969-)

درام‌های خواندنی دوره مدرن، به مؤلفه‌های مشخصی برای تعیین نسبت محاکات و روایت در درام دست می‌یابد.

در ایران نیز تلاش‌هایی در زمینه پرداختن به جنبه‌های درام در آثار افلاطون شده‌است. از آن جمله می‌توان به کتاب *تراژدی در آثار افلاطون* نوشته سعید شاپوری(۱۳۹۴) اشاره کرد. البته این کتاب بیشتر از آنکه به مطالعه و تحلیل جنبه‌های دراماتیک دیالوگ‌های افلاطون بپردازد، به نظرات و آراءِ افلاطون درباره درام، انواع آن و به‌ویژه تراژدی می‌پردازد. شاپوری در این کتاب نشان می‌دهد که نظرات افلاطون درباره تراژدی در طول زمان تغییراتی کرده و آنچه در رساله‌های متأخر او درباره تراژدی و هنر به‌طورکلی می‌بینیم متفاوت از آراءِ خصمانه او در رساله *جمهوری* است.

۳- چارچوب نظری

مبانی نظری مورد بررسی در این پژوهش شامل نظریات افلاطون و ارسطو درباره محاکات یا میمسیس و روایت یا دایجسیس می‌شود. نخستین بار افلاطون مفهوم محاکات را در کتاب *جمهوری* خود مطرح کرد. بنا بر نظریه افلاطون این جهان، جهان ظواهر است و نه حقایق. حقیقت امور در جهان دیگری نهفته که «عالم مُثُل» نامیده می‌شود. محسوسات این دنیا صرفاً تصویر و تقلیدی از آن حقیقت‌اند. افلاطون معتقد بود آنچه هنرمند خلق می‌کند صرفاً تقلیدی از تقلید است و چون تقلیدی دست‌دوم محسوب می‌شود و از حقیقت اصلی چند مرحله فاصله دارد، فاقد ارزش است. به بیان دیگر افلاطون هنرهای محاکاتی را فاقد ارزش می‌شمرد و در مقابل آن، به‌ویژه در حوزه ادبیات، به برتری ارزشی دایجسیس یا روایت معتقد بود. از این‌رو از نظر افلاطون گونه‌های ادبی حماسه و شعر ارزش بیشتری نسبت به درام (تراژدی) دارند.

در مقابل، ارسطو که از شاگردان افلاطون بود رویکرد متفاوتی نسبت به محاکات داشت. او در کتاب *فن شعر* به مبحث محاکات و انواع گونه‌های ادبی به‌ویژه درام می‌پردازد. به نظر او تقلید هنرمند از طبیعت تقلیدی سطحی نیست. بلکه هنرمند تخیل و اندیشه خود را در تقلید درهم می‌آمیزد و اثری خلق می‌کند که با نمونه اولیه تفاوت بسیار دارد. در واقع هنرمند گزارشگر یا روایتگر صرف جهان پیرامون نیست، بلکه با رویکرد و تفکر خود می‌تواند جهان را برتر از آنچه هست بیافریند و درنتیجه تراژدی خلق کند، و یا جهانی پست‌تر از جهان واقع بیافریند و درنتیجه کمدی خلق کند. بنابراین ارسطو هنر محاکاتی را باارزش می‌شمرد و در

مقابل درام به عنوان هنر محاکاتی، حماسه و شعر را که هنرهایی روایی یا دایجتیک بودند در مرحله‌ای پایین‌تر تلقی می‌کرد.

۴- بحث و بررسی

۴-۱- محاکات و روایت

محاکات برگردان واژه میمسیس در زبان یونانی است. ظاهراً این واژه متعلق به دوران بعد از هومر و هسیود است، زیرا در آثار ایشان اثری از کلمه میمسیس یافت نمی‌شود (Tatarkiewicz, 1973: 226). اکثر لغت‌نامه‌ها ریشه این کلمه را mim به معنای تقلید دانسته‌اند (Edwards, 1976: 335). به تقلیدی که یونانیان در مراسم آئینی خود از صفات و ویژگی‌های خدایان می‌کردند، میمسیس می‌گفتند. با آغاز نهضت ترجمه آثار یونانی، به‌ویژه *فن شعر* ارسطو توسط مسلمانان، نظریه میمسیس به عنوان محاکات وارد جهان اسلام شد. محاکات در لغت به معنای «با هم حکایت‌کردن، حکایت‌کردن قول یا فعل کسی بی زیادت و نقصان، بازگوکردن، عین گفته کسی را نقل‌کردن، و مشابه کسی یا چیزی شدن است» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل محاکات). نزد اندیشمندان اسلامی، مفهوم محاکات صرفاً در حوزه ارتباط و بازنمایی اثر هنری با جهان بیرون خلاصه نمی‌شود، بلکه شامل کلیت تعامل هنرمند با مخاطب و جهان بیرونی می‌شود.

محاکات به‌مثابه مفهومی تحلیلی بدون شک با سقراط در فلسفه آغاز شد. سقراط با پرداختن به محاکات بصری در حوزه نقاشی و پیکرتراشی، محاکات را تبدیل به مفهومی تحلیلی کرد و پس از او دیگر متفکران یونانی به این مبحث به طور مفصل پرداختند (Puchner, 2010: 12).

پس از سقراط، افلاطون مفهوم محاکات را بسط داد. او در رساله‌های ۱، ۲، ۳ و ۵ *جمهوری* و همچنین در رساله «ایون»[1] مشخصاً و مفصلاً درباره محاکات صحبت می‌کند. افلاطون محاکات را صرفاً به دنیای هنر محدود نمی‌کند و کل جهان مادی را تقلیدی از عالم مُثُل می‌پندارد. از این‌رو حوزه تقلید را پست و سطح نازلی از حقیقت تلقی می‌کند. در حوزه هنر تقلیدی، محاکات صرف را نیز نازل دانسته و در مقابل آن دایجسیس یا روایت را قرار می‌دهد و آن را برتر می‌شمارد. درواقع روایت، سلاح افلاطون برای مقابله با محاکات

1. Ion

تئاتری است. در این تقابل، محور اصلی صحبت‌های افلاطون، بازیگر است. افلاطون از طریق راویِ اشعار حماسی هومر، نقد خود را نسبت به ماهیت بازیگر بیان می‌کند. راوی در اشعار حماسی، روایتگر اتفاقات گذشته، حال و آینده در حالتی است که افلاطون آن حالت را «دایجسیس» می‌نامد. زمانی که شاعر، یا راوی، از حالت سوم‌شخص به اول‌شخص درمی‌آید، دیگر گزارشگر گفته‌های شخصیت نیست، بلکه در مقام صدای خود شخصیت درمی‌آید، که در این حالت دیگر راوی تلقی نمی‌شود و در حال تبدیل شدن به بازیگر است. در این زمان، روایت به محاکاتِ اجرایی توسط بازیگر تبدیل می‌شود. از نظر افلاطون این اجرا به نوعی «روایت همراه با محاکات» است، که در مقابل روایت مطلق قرار می‌گیرد، حالتی که می‌توان آن را «روایت بدون محاکات» نامید (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۲۷-۱۷۵). بنابراین افلاطون در خصوص آثار ادبی به دو نوع تقسیم‌بندی کلی می‌رسد: «روایت بدون محاکات» و «روایت همراه با محاکات».

ارسطو در *فن شعر* به دفاع از محاکات می‌پردازد. او با پیش کشیدن مفاهیمی از قبیل میل بشر به تقلید و به تبع آن وقوع کاتارسیس، اصل محاکات را ارزش‌گذاری مثبت می‌کند. درواقع ارسطو در برابر نقد اخلاقی افلاطون درباره امر تقلید، نقدی زیبایی‌شناسانه مطرح می‌کند. از نظر ارسطو هنر به‌طورکلی در تمام قالب‌ها با تقلید از طبیعت و نیز تلفیق آن با خلاقیت هنرمند، به پالایش روان بشری می‌پردازد. از این‌رو آن قالب هنری که بار عنصر محاکاتی آن بیشتر باشد، ارزشمندتر است. از این منظر، برخلاف نظر افلاطون، تراژدی بر حماسه برتری می‌یابد (ارسطو، ۱۳۸۱: ۲۶-۲۸). به بیان دیگر، ارسطو امیدوار بود شعر حماسی، غنایی، و درام به‌مثابه قالب‌های متفاوتی از محاکات تلقی شوند تا آنچه افلاطون «روایت بدون محاکات» می‌نامید، به زیرمجموعه‌ای از محاکات تبدیل شود. درواقع روایت، سلاح ضدتئاتر افلاطون بود که ارسطو توانست به‌خوبی او را خلع کند. ارسطو با بسط مفهوم محاکات و دفاع از تقلید در برابر روایت، تقسیم‌بندی جدیدی در مقابل تقسیم‌بندی پیشین افلاطون پیش نهاد: «محاکات بدون روایت» و «محاکات همراه با روایت».

پیرو این دو نوع رویکرد به مسأله محاکات، آراءِ ارسطو همواره سرلوحه تعریف درام در گونه‌های تراژدی و کمدی قرار گرفته‌است. از طرف مقابل، منتقدان و تحلیلگران بعدی همواره افلاطون را ضد تئاتر تلقی کرده و نوشته‌های او را از حوزه نقد تئاتر و درام بیرون برده‌اند. علیرغم این تصور ضدتئاتری که از افلاطون همواره وجود داشته، شواهد روشنی هست که

ثابت می‌کند دیالوگ‌های افلاطون خارج از حوزه درام نیست و حتی می‌توان افلاطون را نمایشنامه‌نویس تلقی کرد.

از مهم‌ترین این شواهد، ارجاعات خود ارسطو به متون افلاطون در تقسیم‌بندی گونه‌های درام است. ارسطو در *فن شعر* اولین رده‌بندی از درام کلاسیک را ارائه داده‌است. این رده‌بندی شامل گونه‌های تثبیت‌شده و اصلی تراژدی، کمدی و ساتیر[1] می‌شود. ارسطو اما در ادامه به دو گونه فرعی نیز اشاره می‌کند که از محصولات اخیر بوده، نثری نامتعارف و شبیه به متون طب و علمی دارند. اولینِ این گونه‌های فرعی، «میم»[2] نام دارد: گونه نمایشی کوتاه و هجو که با نوشته‌های فردی به نام سوفرون[3]، اندکی وجهه ادبی پیدا کرد. دومینِ این گونه‌های فرعی «دیالوگ‌های سقراطی»[4] است، گونه جدیدی که توسط برخی شاگردان سقراط معرفی شد (همان: ۱۲۷).

اما فقط ارسطو نبود که با لحاظ کردن «دیالوگ‌های سقراطی» در رده‌بندی خود، افلاطون را رسماً نمایشنامه‌نویس خطاب کرد. دیوگنس لائرتیوس[5]، زندگینامه‌نویس فلاسفه یونان، در زندگینامه افلاطون او را شخصی ترسیم کرده که در تمام زندگی خود درگیر تئاتر آتن بود، حتی بعد از اینکه تراژدی‌هایش در آتش سوخت. در زندگینامه افلاطون می‌بینیم که او با اوریپیدِ تراژدی‌نویس رفت‌وآمد بسیار داشت و نیز کمک‌های فراوانی از اپیکارموسِ نمایشنامه‌نویس می‌گرفت و گاهی تراژدی‌های سه‌گانه‌ای می‌نوشت (لائرتیوس، ۱۳۸۷: ۱۰-۱۴). به بیان دقیق‌تر افلاطون جدا از اهالی تئاتر نبود.

با وجود این، تفسیرهایی که از دیالوگ‌های افلاطون همواره از ابتدا انجام شده، همگی ضد تئاتر و ضد درام بوده‌اند. اما در قرن بیستم و با رویکردهای جدید اندیشمندانی از قبیل اشلایرماخر[6]، مباحث بین‌رشته‌ای در حوزه مطالعات دیالوگ‌های افلاطون وارد شد و در این میان تأکید بر جنبه دراماتیک این آثار مورد توجه قرار گرفت. یکی از اندیشمندانی که در دوره مدرن درباره جنبه‌های دراماتیک دیالوگ‌های افلاطون مطالعات دقیق و وسیعی انجام داده، جیمز اریتی است. او در یکی از مهم‌ترین کتاب‌های خود با عنوان *تأویل افلاطون:*

1. Satyr
2. Mime
3. Sophron
4. Socratic dialogue
5. Diogenes Laertius
6. Schleiermacher

دیالوگ‌ها به‌مثابه درام، می‌گوید دیالوگ‌های افلاطون بیشتر از آنکه به متون علمی و ادبی پیش از سقراط شبیه باشند، به کمدی و تراژدی شباهت دارند، به‌ویژه به کمدی کهنه آریستوفانی. ازاین‌رو، اریتی معتقد است به‌جای آنکه جنبه‌های دراماتیک دیالوگ‌های افلاطون را نادیده بگیریم و یا مانند اکثر نظریه‌پردازان این جنبه را نسبت به جنبه فلسفی دیالوگ‌ها فرعی بدانیم، آثار افلاطون را باید همانند آثار سوفوکل و شکسپیر مطالعه کنیم و جنبه فلسفی این آثار را نسبت به جنبه دراماتیک آن فرعی بدانیم (Arieti, 1991: 1). اریتی تأکید می‌کند که افلاطون نمی‌خواسته ما دیالوگ‌های او را همچون رساله‌های فلسفی بخوانیم بلکه او آثارش را در قالب کمدی‌های منثور نوشته و انتظار داشته مخاطبان هم این‌گونه برداشت کنند (Ibid: 51). برای مثال او «ضیافت» افلاطون را به‌جای آنکه بحثی جدی راجع به عشق بداند، کمدی روشنفکرانه‌ای می‌شمارد (Ibid: 99).

چارلز کان از دیگر اندیشمندان این حوزه، نیز در کتاب *افلاطون و دیالوگ‌های سقراطی: استفاده فلسفی از قالبی ادبی*، می‌گوید استعداد درام‌نویسی افلاطون در حد سوفوکل و اوریپید بود، اما [بعد از برخورد با سقراط] تصمیم گرفت این استعداد را صرف قالب ادبی دیگری بکند. به گفته کان، افلاطون با تجسم‌بخشیدن به شخصیت سقراط و گفته‌های او، از استعداد درام‌نویسی خود در جهت فلسفه‌ورزی استفاده کرد (Kahn, 1998: 18).

مارتین پوخنر، متفکر و منتقد ادبی معاصر، که بیشتر مطالعات خود را بر وجوه دراماتیک آثار افلاطون متمرکز کرده، در کتاب *درام ایده‌ها* می‌گوید:

> «درست است که افلاطون همواره نقدهای شدیدی نسبت به کلیت نظام تئاتر داشت[...] اما نقد او نباید به عنوان نقد فردی خارج از حوزه تئاتر تلقی شود، نقد او نقد یک رقیب بود. او دشمن تئاتر نبود، بلکه مصلحی رادیکال بود. او با حمله به بسیاری از ویژگی‌های تئاتر آتن، در پی خلق گونه دیگری از درام بود: دیالوگ‌های سقراطی؛ که همه آن مؤلفه‌ها را زیرپا می‌گذاشت، زیرا با هدف خوانده‌شدن در مقابل جمعیت اندکی نوشته می‌شد، و موضوع آن جدید بود: فلسفه» (Puchner, 2010: 5).

دیالوگ‌های سقراطی یا درام افلاطونی اگرچه گونه جدید و حریفی برای گونه‌های تراژدی و کمدی محسوب می‌شد، بی‌شباهت با آنها هم نبود. چنان‌که گفتیم افلاطون در فضای تئاتر آتن تنفس می‌کرد و با بسیاری از نمایشنامه‌نویسان مرتبط بود. بنابراین روحیه کلی تراژدی و کمدی بر او و آثارش سایه انداخته بود (Nightingale, 1995: 61-62).

۴-۲- درام افلاطونی و تراژدی

در بررسی نوشته‌های افلاطون به عنوان نوعی درام، متوجه تفاوت‌های عمیقی بین درام افلاطونی و تراژدی یونانی می‌شویم. برای مثال شخصیت‌ها و پلات درام‌های افلاطونی برگرفته از اساطیر یونان نبود بلکه مبتنی بر شخصیت‌ها و موضوعات زمانه بود. یا اینکه زبان آثار او به نثر بود و نه به نظم. و دیگر اینکه آثار او در جشنواره‌های آتن شرکت داده نمی‌شد.

با این‌حال لائرتیوس در زندگینامه افلاطون بارها بر مراوده افلاطون با تراژدی‌نویسان تأکید می‌کند، و این مراودات بی‌تردید بر افلاطون تأثیرگذار بوده‌است. تراژدی منبع الهام مهمی برای نوشته‌های او بود. «افلاطون علیرغم همه مخالفت‌هایش با تراژدی، همواره به‌نحوی به نوشتن تراژدی ادامه داد، حتی بعد از اینکه اولین تراژدی‌های خود را سوزاند» (Ibid: 9). درواقع افلاطون در سال‌های جوانی از فعالان تئاتر آتن بود. تا جایی که توانسته بود رهبری گروه همسرایان تئاتر آتن را کسب کند. اما او در پی دریافت جوایز نمایشنامه‌نویسی بود. روزی در مسیر تحویل نمایشنامه‌اش به مقامات جشنواره دیونیزوس، گروهی از جوانان را دید که دور فردی جمع شده‌اند و به سخنان او گوش می‌دهند. صحبت‌های تند و کنایه‌آمیز آن فرد که سقراط بود مسیر فکری افلاطون را تغییر داد تا جایی که نمایشنامه خود را در آتش سوزاند. افلاطون بعد از اینکه در اکثر دیالوگ‌های خود به تراژدی تاخت، ازجمله در شناخته‌شده‌ترین دیالوگ خود *جمهوری* که در آن تراژدی‌نویسان را از ورود به آرمان‌شهر خود منع می‌کند، در کتاب *قوانین*، که آخرین اثر اوست، در توصیف دولت‌شهر آرمانی خود، آن را با تراژدی مقایسه می‌کند و تصویری والا از درام و تراژدی ارائه می‌دهد. او در این اثر به یاد علایق قدیم خود به تراژدی‌نویسی و فعالیت در گروه همسرایان می‌افتد، یاد دورانی که دوست داشت با دیگر تراژدی‌نویسان وارد رقابت شود. او خود را رقیبی در برابر تراژدی‌نویسان می‌بیند، رقیبی که می‌خواهد در زمین خود آنها، آنها را شکست دهد (افلاطون، ۱۳۶۷: کتاب هفتم تا دوازدهم).

چهار دیالوگ از افلاطون مشخصاً درباره محاکمه و مرگ سقراط است: «اوتیفرون»، «آپولوژی»، «کریتون» و «فایدون». افلاطون مرگ سقراط را همواره در فضایی تراژیک ترسیم کرده‌است. اما اثری که افلاطون در آن بیشترین تمایز خود را از تراژدی بیان کرده، همزمان اثری است که بیشترین قرابت را با تراژدی دارد: «فایدون». این دیالوگ درباره آخرین لحظات حیات سقراط است. صحنه اصلی در زندان می‌گذرد. سقراط، همانند

قهرمان‌های تراژدی، ناروا به مرگ محکوم شده و در این لحظات آخر شاگردانش دور گرد او آمده‌اند. با ورود زندانبان و آوردن جام زهر، تعلیق تراژیک بیشتر می‌شود. سقراط، که از سرنوشت تراژیک خود آگاه است، زودتر از زمان موعد زهر را می‌نوشد. از لحظه‌ای که سقراط زهر را می‌نوشد، شاهد نفوذ ذره‌ذره زهر در اندام‌های سقراط هستیم. درواقع وحدت زمان، که از ارکان اصلی تراژدی‌های یونانی است، در «فایدون» به طور برجسته رعایت شده‌است. نهایتاً با تشریح جزءجزءِ نفوذ زهر به سلول‌های سقراط و دگرگون‌شدن حال شاگردانش از مشاهده چنین صحنه‌ای، سقراط می‌میرد. این حس ترس، ترحم و تهذیب که ابتدا در شاگردان سقراط و سپس در خواننده اثر اتفاق می‌افتد، به نوعی همان کارکرد کاتارسیس در تراژدی است. «فایدون» بیانگر رنج تراژیک است. سقراط هم خود را در قالب شخصیت تراژیک توصیف می‌کند: «به قول تراژدی‌نویس‌ها، این سرنوشت من بوده‌است» (افلاطون، ۱۳۹۰: ۱۴۱).

«فایدون» دیالوگی درباره جاودانگی روح است. افلاطون بارها از زبان سقراط به شاگردانش تأکید می‌کند که با مرگ فقط جسم دفن می‌شود و روح زنده خواهد ماند. آخرین سخن سقراط قبل از مرگ هم این است: «ای کریتو ما باید خروسی به آسکلپیوس بدهیم؛ ادای دین را فراموش نکنید» (همان: ۱۴۵). نذر خروس برای شفا یافتن بیماری نزد یونانیان مرسوم بوده‌است. اینجا سقراط خود را از رنج زندگی شفایافته می‌بیند (راسل، ۱۳۴۰: ۱۲۲). درواقع «فایدون»، عصاره نظریات افلاطون درباره بقای روح و تقابل امر انتزاعی و امر مادی است. «افلاطون [در فایدون] با هبوط به قلمرو انتزاعی مسأله مرگ و دیگر موضوعات، به طور مشخص به بیان نظریه مُثُل می‌پردازد» (Puchner, 2010: 13).

اما چگونه می‌توان پذیرفت افلاطون، که طبق نظریه مُثُل، که والاترین حقیقت را در جهان انتزاعی و غیرمادی می‌بیند و این صورت‌های مادی را صرفاً تحریفی از حقیقت ناب می‌داند، و همواره به تقبیح تقلیدهای دست‌دوم در تئاتر و درام پرداخته، خود برای بیان نظریاتش از گونه درام استفاده کرده‌است؟ درواقع با توجه به مغایرت‌های نظریه او با تئاتر و درام و علیرغم همه قرابت‌های آثار او با تراژدی، چگونه می‌توان اثر او را «درام» نامید؟ پوخنر معتقد است البته که افلاطون عامدانه سراغ چنین گونه‌ای رفته‌است. «مباحث انتزاعی و فلسفی راجع به مرگ باید در قالب امیال و ترس‌های شخصیت‌های سه‌بعدی جلوه کند. این چیزی است که صرفاً در دیالوگ

محقق می‌شود و دلالت‌های بزرگتری برای رابطه بین مُثُل و مابه‌ازای مادی آنها به وجود می‌آورد. [درام] بهترین گونه تقابل ایده‌آلیسم و ماتریالیسم افلاطونی است» (Ibid: 14).

بنابراین دیالوگ‌های افلاطون شکل غیرمعمولی از درام بودند که در خدمت یک هدف مشخص قرار داشتند: بیان فلسفه افلاطون. «آن متون برای تحقق این هدف، تراژدی را ربودند و آن را در جهت منافع خود تغییر دادند» (Ibid: 10). از این‌رو رقابت افلاطون با تراژدی رقابتی بین تراژدی‌نویس‌ها برای سبقت از یکدیگر درون یک گونه ادبی محسوب نمی‌شود. بلکه رقابتی است بین گونه استاندارد تراژدی و گونه نامتعارف درام افلاطونی.

۴-۳- درام افلاطونی و کمدی

آثار افلاطون صرفاً با تراژدی دچار تعامل نبود. با کمدی نیز چالش‌های مشترک و متقابلی داشت (kahn, 1995: 68). برای مثال افلاطون در آثارش به تخطی از هنجارهای جامعه می‌پرداخت که این فضا نیز بیشتر در کمدی دیده می‌شود. به‌علاوه اینکه افلاطون همواره شخصیت‌های اصلی آثارش را از شخصیت‌های آتن معاصر می‌گرفت و آنها را در موقعیت‌های معاصر و روزمره قرار می‌داد. امری مشابه قراردادهای کمدی کلاسیک است. برای مثال سقراط، اگرچه از لحاظ شخصیت‌پردازی به قهرمان‌های تراژدی نزدیک بود، از لحاظ موقعیت اجتماعی پایین‌تر از آن بود که یک شخصیت تمام‌عیار تراژدی محسوب شود. اریتی در رویکرد مدرن به دیالوگ‌های افلاطون، آن تصویر جاافتاده از سقراط در مقام فیلسوفی والا و اندیشمندی برجسته را کنار می‌زند و به‌جای آن سقراط را فردی خشن، رک، بی‌ادب، مکار، بی‌شرم با ظاهری زننده ترسیم می‌کند (Arieti, 1991: 89). درواقع نوع پوشش سقراط، نحوه صحبت‌کردن او، حتی ظاهر کریه او، مشابهت‌هایی با شخصیت‌های کمدی کلاسیک داشت. همچنین بسیاری از کمدی‌نویسان کلاسیک نیز از شخصیت سقراط در آثار خود استفاده کرده‌اند، که این امر از چشم افلاطون دور نمانده بود. درواقع افلاطون در عین حال که تراژدی را رقیب خود می‌دانست، به کمدی نیز گوشه‌چشمی داشت. برای مثال او در یکی از آثار خود به نام *آپولوژی*، به نمایشنامه کمدی *ابرها* نوشته آریستوفان ارجاع می‌دهد و از آن سخن می‌گوید، اما رویکردش نسبت به این اثر کمدی، رویکردی چالش‌برانگیز است نه آنکه آن را الگوی خود قرار داده باشد. افلاطون در *آپولوژی*،

آریستوفان را به دلیل تحریک افکار عمومی نسبت به فاسدشدن جوانان توسط سقراط و درنتیجه محاکمه او، متهم می‌کند و زیر سؤال می‌برد (افلاطون، ۱۳۹۰: ۱۴۳).

در حقیقت افلاطون همواره با مؤلفه‌های تراژدی و کمدی در چالش بود. سقراط یک شخصیت کمیک ساده نبود بلکه نوع جدیدی از قهرمان بود. «نوعی ضدقهرمان مدرن که علیرغم ظاهر ناخوشایند و رفتار نه چندان مناسب خود، با ذکاوت خود مناسبات طبقه حاکم جامعه را زیر سؤال می‌برد» (Bakhtin, 1981: 24-25)[۳]. افلاطون با خلق شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی که نه کاملاً مطابق مؤلفه‌های تراژدی هستند و نه کاملاً پیرو اصول کمدی، و در عین حال تلفیقی از هردو، گونه جدیدی از درام خلق می‌کند که کنار تراژدی و کمدی قرار می‌گیرد. افلاطون کمدی و تراژدی را با هم تلفیق، و مهم‌تر از همه، انتزاع و عینیت را در هم ترکیب می‌کند. این ترکیب جدید است که درام او را از درام رقبایش مجزا کرده‌است.

۴-۴- دراماتورژی درام افلاطونی

دراماتورژی درام افلاطونی مؤلفه‌های مشخصی دارد: دیالوگی به نثر درباره موضوعات سیاسی، اجتماعی، فلسفی که ریشه در صحبت‌های شخصیت‌ها دارد و نه در کنش آنها. دیالوگ‌هایی که با هدف خوانده‌شدن برای جمع نسبتاً کوچک‌تری نوشته می‌شود و نه برای اجرا در مکان‌های عمومی و سرباز تئاتر آتن و در مقابل توده مردم. فراموش نکنیم که عنصر مخاطب برای کمدی و تراژدی یونانی امری اجتماعی سیاسی محسوب می‌شد. در تئاتر دیونیزوس بیش از پانزده‌هزار نفر شرکت می‌کردند. اقشار مختلف مردم، از زنان تا بردگان، حضور گسترده داشتند. شهروندان، گروه همسرایان را تشکیل می‌دادند. نمایشنامه‌نویسان آثار خود را در معرض عموم مردم به اجرا درمی‌آوردند. اما افلاطون مخالف چنین رویکردی نسبت به تئاتر و مخاطبان تئاتر بود. او این نوع حضور گسترده مخاطب را «نوعی قانون جمعی می‌دانست که از طرف نمایشنامه‌نویسان بر مخاطبانی بدون دانش فلسفی اعمال می‌شود و [صرفاً] عواطف آنها را برمی‌انگیزد» (Puchner, 2010: 28). البته این بدان معنا نیست که شیوه مقبول افلاطون حضور گروه اندک و منتخبی از مخاطب بود، بلکه مخاطب نوشته‌های او آزاد، اما کنترل‌شده بودند، بدین معنی که او می‌خواست روند اجرا یا خوانش آثارش، روندی فکری- فلسفی باشد، نه صرفاً برانگیزاننده عواطف و احساسات. و به این دلیل نمی‌توانست عموم مردم را جذب کند، اگرچه که درها به روی همه باز بود. «نقد اصلی

افلاطون نسبت به تئاتر، متوجه نقد شدیدی نسبت به مخاطبان منفعل بود. شیوه ایـده‌آل او به شیوه مشاهده‌گر مشارکت‌کننده نزدیک است» (Ibid: 27). در یونان کلاسـیک کـه قالـب جاافتاده تئاتر، شامل تراژدی و کمدی با حضور همسرایان و تـوده مـردم تماشـاگر مـی‌شـد، چنین قالب ادبی با چنین دراماتورژی، غریب و نامتعارف می‌نمود. البته این نوع دراماـتورژی برای ما در عصر حاضر آشنا و شناخته‌شده است. «تماشاگر مشـارکت‌کننـده» مـا را بـه یـاد تئاتر اپیک برشت می‌اندازد که آن هم با هدف اجرا برای جمعیت محدودتری تولید می‌شـد. یا نمایشنامه‌های برخی مکاتب ادبـی از قبیـل رمانتیسیسـم و سمبولیسـم کـه صـرفاً بـرای خوانده‌شدن نوشته می‌شد، یا آثار درام‌نویسان قرن ۱۹ و ۲۰ مانند آلبر کامو، ساموئل بکـت، و ژان پل سارتر، که موضوع اصلی‌شان فلسفه است.

از طرف دیگر، نونینگ و زومر، از دیگر نظریه‌پردازان حوزه درام مـدرن، در مقالـه خـود بـه مسأله طیفی‌بودن گونه‌های درام پرداخته و معتقدند گونه‌های درام حالت صفر و یک، یا قطبی ندارند. همواره رویکرد ارسطویی مبتنی بر این بود که هر اثر دراماتیک یا در قالب تراژدی قـرار می‌گیرد و یا در قالب کمدی که نقطه مقابل آن است و غیـر از ایـن دو ممکـن نیسـت، و اگـر باشد آن اثر درام محسوب نمی‌شود. اما رویکرد افلاطونی می‌گوید چنـین حالـت صـفر و یکـی وجود ندارد. بلکه یک طیف وجود دارد، یعنی در طول این طیف شاهد گونـه‌هـای مختلفـی از درام با نسبت‌های مختلفی از مؤلفه‌های تـراژدی و کمـدی و حتـی مؤلفـه‌هـای روایـی رمـان هستیم، گونه‌هایی از قبیل تراژیکمدی، طنز سیاه، فارس، تئاتر ابزورد و غیره. بـا ایـن رویکـرد، مشکل گونه‌بندی و ارزشگذاری دراماتیک بسیاری از درام‌های طول تاریخ ازجملـه درام مـدرن حل می‌شود (Pier, 2008: 337).

درواقع افلاطون طلیعه‌دار درام ادبی مدرن محسوب می‌شود. بدون شک دغدغـه افلاطـون نسبت به برتری عنصر روایت به محاکات که پیشتر ذکر شد، بر تفوق عنصر دیالوگِ روایتی بـر دیالوگِ کنشی در آثارش بی‌تأثیر نبوده‌است.

> «افلاطون در کتاب سوم و دهم *جمهوری*، مخالفت‌های فراوانی علیه درام بـه عنـوان هنـری محاکاتی بیان می‌کند. او ابتدا با طرح تمایز محاکات و روایـت وارد ایـن موضـوع مـی‌شـود. محاکات بازنمایی مستقیم صداها و نقش‌ها است که نه تنها بر صحنه تئـاتر اتفـاق مـی‌افتـد بلکه هنگام نقالی اشعار حماسی هومر هم شاهد محاکات هستیم، زیرا آنجا هم گفته‌های هر شخص را با صدای متفاوت می‌خوانیم. در مقابل این شیوه خوانش و اجرای تئاتری، افلاطون شیوه فاصله‌دارتری را می‌پسندد، شیوه‌ای روایت‌گونـه بـه نـام دایجسـیس. اگرچـه بـه نظـر

می‌رسد این شیوه مطلوب او به‌کلی دور از تئاتر باشد، درحقیقت سنتی کاملاً تئاتری است که می‌توان آن را تئاتر دایجتیک یا روایی نامید: تئاتری که از محاکات به‌دور است و به‌جای آن سعی می‌کند این فاصله را با روایت راویان از آنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد پر کند» (Puchner, 2010: 32).

اکثر فیلسوفان بعد از افلاطون «متوجه تفاوت بین حمله‌ای که درصدد نابودکردن هدف خود -بستن همه تئاترها- و حمله‌ای که درصدد اصلاح هدف خود به شدیدترین حالت باشد، نبوده‌اند. حمله افلاطون از نوع دوم بود. حمله‌ای که می‌خواست تئاتر را ریشه‌ای اصلاح کند» (Ibid: 6).

۴-۵- تئاتر و مدرنیسم

در دوره مدرن که متأثر از عوامل مختلفی مسیر درام دچار تغییرات بنیادین نسبت به دوره کلاسیک شد، توجه به دیالوگ‌های افلاطونی به عنوان درام به‌تدریج بیشتر شد. به تبع این روند، آن اجماع بین تئاتر و فلسفه که افلاطون را دشمن تئاتر تلقی می‌کردند، کم‌کم در هم شکست. نمایشنامه‌نویسان نیز با دیالوگ‌های افلاطون به عنوان یک قالب دراماتیک منحصربه‌فرد آشنا شدند و درام مدرن با مختصاتی جدید پا به عرصه وجود گذاشت.

رابطه مدرنیسم با تئاتر رابطه‌ای پیچیده است. بعد از عصر رنسانس و احیای ارزش‌های هنر محاکاتی و تقلیدی، در دوره مدرن هنر بار دیگر از بازنمایی عینی و محاکاتی فاصله گرفت و به سمت انتزاع و بازنمایی غیرمحاکاتی رفت. انواع مکتب‌های هنری مختلف از قبیل مکاتب سورئالیسم، اکسپرسیونیسم، سمبولیسم و غیره همگی متکی به بازنمایی‌های غیرمحاکاتی‌اند. در هنر مدرن، نه تنها از بازنمایی محاکاتی فاصله گرفتند، بلکه هنر محاکاتی به‌طورکلی تقبیح و فاقد ارزش زیبایی‌شناسانه شد. در میان هنرهای محاکاتی، تئاتر، از آن دسته هنرهایی است که به واسطه ذات خود تعارضات فراوانی با این رویکرد مدرن پیدا کرد.

تئاتر، هنری اجرایی است. هنرهای اجرایی مانند موسیقی و رقص همواره متکی به اجرای اجراکنندگان زنده روی صحنه هستند. درواقع ماده اصلی هنرهای اجرایی ازجمله تئاتر، «انسان» است. برخلاف هنرهای دیگر مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، و حتی سینما که مواد اصلی آنها رنگ، بوم، چوب، فلز و تصویر هستند. در این‌گونه هنرها هرگاه این مواد به تقلید عینی امری در طبیعت بپردازند، حاصل کار هنری محاکاتی است؛ و هرگاه از تقلید عینی طبیعت دور شوند و اثری انتزاعی خلق کنند، حاصل کار هنری غیرمحاکاتی است. اما در تئاتر مسأله به این سادگی

نیست. تئاتر در انتزاعی‌ترین شکل خود، با انتزاعی‌ترین داستان‌پردازی و صحنه‌آرایی، باز هم به واسطه حضور انسان زنده بر صحنه، هنری محاکاتی محسوب می‌شود. هرچقدر هم که بازی اجراگران، عجیب و دور از واقعیت باشد باز هم ماده اجرا انسان زنده است و قابلیت انتزاع ندارد. از این‌رو وقتی هنر مدرن، اصل محاکات را هدف قرار می‌دهد، تئاتر دچار مشکل می‌شود و موقعیت نابسامانی پیدا می‌کند. به بیان دیگر، تئاتر ذاتاً با نقد محاکات دچار تعارض می‌شود.

اما مدرنیسم هیچ‌گاه از نقد خود دست نکشید. تئاتر مدرن با تمام تعارضی که در ذات خود داشت و دارد، پا به عرصه وجود گذاشت. «تئاتر مدرن برای تحقق خود مجبور بود با جنبه فردی، انسانی یا محاکاتی تئاتر مقابله کند که همگی در گرو حوزه شخصیت‌پردازی بازیگران بود» (Ibid: 4). درواقع اتکای تئاتر به شخصیت‌پردازی سدی بود برای مدرن شدن تئاتر. درام‌نویسان و کارگردانان مدرن تئاتر هرکدام به شیوه‌های منحصربه‌فرد خود، از این سد عبور کردند. برای مثال برتولت برشت با شیوه فاصله‌گذاری و ارائه بازیگر به‌مثابه گزارشگر، به نوعی از جنبه محاکاتی بازیگر تئاتر کاست. یا ساموئل بکت که بیش از همه مدرنیست‌ها با این سد دست‌وپنجه نرم کرد و با حملاتی بی‌رحمانه به حضور انسان واقعی و عینی در درام‌های خود و بر صحنه‌های تئاتر، از شخصیت‌های دراماتیک شخصیت‌زدایی کرد.

مدرنیسم صرفاً در حوزه بازیگر محاکاتی درگیر نبود. هنر مدرن به‌طورکلی به سمت دریافت شخصی و فاصله‌گرفتن از دریافت جمعی می‌رفت. ظهور رمان به عنوان گونه ادبی غالب در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی و بعدترها ظهور پدیده‌ای به نام تلویزیون، باعث شد مسیر تفریحات فرهنگی و هنری مردم کم‌کم به سمت دریافت‌های انفرادی برود و آن شیوه دریافت جمعی تئاتر که قرن‌ها شیوه غالب فرهنگی و هنری بود، کمرنگ شود. مخاطبان هنر به‌طورعموم در دوره مدرن، از هنرهایی که امکان دریافت انفرادی داشته باشد استقبال بیشتری می‌کردند، و تئاتر که زمانی فلسفه وجودی و کاردکرد سیاسی- اجتماعی‌اش متکی بر حضور توده مردم جامعه بود، در دوره مدرن به هنری صرفاً مختص طبقه فرهیختگان تبدیل شد. از این‌رو چالش دیگری که تئاتر مدرن با آن درگیر بود مسأله دریافت جمعی تئاتر بود که مغایر رویکردهای هنر مدرن تلقی می‌شد.

۴-۶- درام‌های خواندنی

تئاتریان مدرن در برابر نوع مواجهه با مخاطب نیز توانستند راه‌حل‌هایی بیابند. راه‌حل‌هایی که آگاهانه یا ناآگاهانه منجر به تغییر مسیر تئاتر و درام شد. مدرنیست‌هایی که هم با تولید جمعی تئاتر مشکل داشتند و هم با دریافت جمعی آن، کم‌کم از سمت «دیده‌شدن» تئاتر به سمت «خوانده‌شدن» تئاتر کشانده شدند. درواقع در دوره‌ای که مخاطبان هنر، دریافت‌های در سکوت و انفرادی را بیشتر ارج می‌نهادند، تئاتر مجبور شد از جنبه اجرایی و دیداری خود بکاهد و جنبه مکتوب و خواندنی خود را بیفزاید. و بدین‌طریق درام مدرن متولد شد.

درام‌های مدرن با فرض حذف تماشاگر و با هدف خوانده‌شدن در کنج خانه‌ها نوشته می‌شدند. از این‌رو به «درام‌های خواندنی» مشهور شدند. درام‌های خواندنی محصول تئاتر مدرن بود که نقطه عطفی در تاریخ تئاتر و درام محسوب می‌شود.

> ریشه درام‌های خواندنی، متون افلاطون است. او از اولین کسانی بود که متن‌هایی به قالب دیالوگ می‌نوشت اما نه با هدف به روی صحنه بردن آنها، بلکه برای خوانده‌شدن. مقاومتی که در متون افلاطون نسبت به تئاتر وجود دارد منجر به ایجاد دو نوع سنت برای درام‌های خواندنی شد: ۱- «درام‌های خواندنی فروخورده»؛ و ۲- «درام‌های خواندنی سررفته» (Ibid: ۱۴).

همان‌طور که پوخنر می‌گوید، نوع اول یعنی درام‌های خواندنی «فروخورده»، درام‌هایی هستند که ویژگی‌های اجرایی لازمه یک درام را برای به روی صحنه رفتن و اجراشدن ندارند. درواقع بار کنش در این‌گونه درام‌ها کمتر از بار روایی و توصیفی است. مانند دیالوگ‌های افلاطون.

نوع دوم یعنی درام‌های خواندنی «سررفته» درام‌هایی هستند که دارای ویژگی‌ها و عناصری بیشتر از یک درام اجرایی استاندارد هستند که این مسأله مانع از اجرای آنها روی صحنه می‌شود. از آن جمله می‌توان به درام‌های رمانتیک‌ها یا سورئالیست‌ها اشاره کرد که گاه فضای رویاگونه آنها مغایر شرایط اجرای صحنه‌ای است. برای مثال می‌توان نمایشنامه فاوست از گوته را نام برد.

در درام‌های خواندنی دوره مدرن، از آنجایی که بیشتر برای خوانده‌شدن نوشته شده‌اند، شاهد تغییراتی در ساختار درام‌نویسی هستیم. درواقع در دوره مدرن بین حوزه‌های مطالعاتی درام روایی و روایت محاکاتی پل‌هایی زده شد. مطالعات فراگونه‌ای در دوره مدرن از اینجا شکل گرفت که مفاهیم روایت‌شناسی همزمان در دو حوزه مطالعاتی رمان و درام به کار گرفته

شد. مفاهیمی از قبیل صحنه، شخصیت، قهرمان، ضدقهرمان، گره، تعلیق، گره‌گشایی، زاویه‌دید، دیالوگ، مونولوگ، پلات اصلی، پلات فرعی و غیره هم در مطالعات تحلیل رمان به کار می‌رود و هم در درام. و این امر نشان می‌دهد این دو حوزه هم‌پوشانی‌های فراوانی با هم دارند و مرزهای بین نظریه روایت و نقد درام بسیاری از اوقات کمرنگ یا محو می‌شود (Pier, 2008: 338). از این‌رو در دوره مدرن آن دوقطبی بین هنرهای دراماتیک و هنرهای روایی برداشته شد. اندیشمندان بسیاری از قبیل باربارا هاردی، مفصلاً بر درام‌های دوره‌های گذشته متمرکز شده و مؤلفه‌های روایی غالب در این آثار را شناسایی کرده‌اند.

حاصل کار اندیشمندانی که به شناسایی مؤلفه‌های روایی در درام‌های دوره‌های مختلف به‌ویژه درام‌های خواندنی مدرن پرداخته‌اند، جمع‌بندی‌ای است از قبیل: توضیحات صحنه که بیشتر توصیفی و روایی است و از راهنمایی صرف اجراگر فراتر می‌روند؛ پیش‌درآمد؛ مؤخر؛ تک‌گویی‌هایی در قالب کنارگویی و حدیث نفس؛ حضور یک جمع یا گروه شبیه همسرایان کنار شخصیت‌ها با هدف نقل قطعه‌هایی از متن که در قالب دیالوگ بین شخصیت‌ها جای نمی‌گیرد؛ روایت‌هایی از گذشته که شخصیت‌ها بازگو می‌کنند؛ حضور شخصیت‌هایی در مقام راوی؛ اتفاقات پشت صحنه که روی صحنه بازگو می‌شود؛ توصیفات و سخنرانی‌ها؛ حضور پیام‌رسان یا نقش‌هایی مشابه آن؛ شخصیت‌هایی که ویژگی‌های انسانی از آنها گرفته شده باشد؛ تبدیل بازیگر به ژست یا نماد؛ صحنه‌های متافیزیکال و انتزاعی؛ نمایش در نمایش؛ فاصله‌گذاری بین دنیای نمایش و دنیای واقعی؛ معرفی بازیگر توسط خود؛ خطاب مستقیم تماشاگر؛ و تبدیل نقل اول‌شخص به روایت سوم‌شخص.

مؤلفه‌های روایی در قالب‌های مختلف به کار رفته و لابلای مؤلفه‌های محاکاتی در هم تنیده شده‌اند. این مؤلفه‌ها، که در درام‌های خواندنی مدرن به‌وفور به کار رفته‌اند، موجب تفوق بار روایی بر بار محاکاتی درام می‌شوند. برای نمونه نگاهی می‌اندازیم به برخی از این مؤلفه‌های روایی در آثار درام‌نویسای مدرن.

۵- گرترود استاین

گرترود استاین[1] در پنسیلوانیای آمریکا به دنیا آمد. او یکی از مهم‌ترین رمان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان مدرنیست است. یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های او *چهار قدیس در سه*

1. Gertrude Stein (1874 - 1946)

پرده[1] نام دارد که استاین آن را در سال ۱۹۲۷ نوشت. این نمایشنامه در فرم و محتوا نوآوری‌های چشمگیری داشت. در آغاز نمایش شاهد حضور عنصر همسرایان هستیم که پیش‌درآمدی می‌خوانند. همسرایان مؤلفه‌ای است که بعد از دوران کلاسیک از مختصات نمایشنامه‌نویسی تقریباً حذف شده بود تا اینکه در دوره مدرن مجدداً به کار گرفته شد تا نمایشنامه‌نویس بخش‌هایی از نمایشنامه را که در قالب محاکاتی دیالوگ شخصیت‌ها نمی‌گنجد، در قالب روایی همسرایان بگنجاند. بعد از پیش‌درآمد همسرایان پرده اول آغاز می‌شود. همان ابتدای پرده اول «قدیس استفان» می‌گوید: «روایتی از آماده‌شدن قدیسان» و مخاطب آماده شنیدن روایتی می‌شود و نه دیدن ماجرایی. نمایشنامه فهرست اشخاص نمایش ندارد. شخصیت‌ها لزوماً اسامی مجزا ندارد و به‌جای آن نوشته شده: «قدیس سارا: شامل چهار قدیس می‌شود». آغاز هر پرده با اعلام راوی مشخص می‌شود. حتی صحنه‌های هر پرده با شماره و محتوای هر صحنه، ایجازگونه از طرف راویان اعلام می‌شود، برای مثال در پرده دوم دو راوی کنار هم می‌ایستند و به‌نوبت اعلام می‌کند:

صحنه هشت، انتظار
صحنه اول، آغاز کار
صحنه دوم، روانه این‌سو و آن‌سو شدن
صحنه سوم، در خوشی و آرامش
صحنه چهارم، دلبستگی
صحنه پنجم، سیر و سفر و کشف
صحنه ششم، در هم می‌آمیزند (stein, 2015: 8)

در پایان نمایشنامه پیش از آنکه پرده بیفتد، راوی نمایش اعلام می‌کند: «اکنون پرده آخر است» و گروه همسرایان پاسخ می‌دهند: «این واقعیت مسلم است». نمایشنامه *چهار قدیس در سه پرده* از جهات متعددی مغایر قواعد ارسطویی درام است و یکی از پیشگامان درام خواندنی دوره مدرن محسوب می‌شود. ساختار داستان نمایشنامه به‌هیچ‌وجه از ساختار علّی ارسطویی -شامل «گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی»- پیروی نمی‌کند. در بسیاری از قسمت‌های متن مرز بین نقل اول‌شخص و سوم‌شخص به‌وضوح مشخص نیست. حتی مرز بین دیالوگ شخصیت‌ها و توضیح صحنه نیز در بسیاری از قسمت‌های متن واضح نیست و قطعات کوتاه بسیاری وجود دارد که در قالب روایی و با زمان ماضی نوشته شده‌است. در

1. *Four Saints in Three Acts*

پایان نمایشنامه مشخص نمی‌شود قدیسان نمایش دقیقاً چه تعداد بودند و حتی تعداد دقیق پرده‌های نمایش نیز مبهم باقی می‌ماند. گاهی حتی مشخص نیست چه کسی در حال صحبت‌کردن است. گویا متن هیچ هدفی برای اجرا و روی صحنه رفتن نداشته و صرفاً برای خوانده‌شدن نوشته شده‌است. البته این بدان معنا نیست که *چهار قدیس در سه پرده* امکان اجرای صحنه‌ای ندارد، کما اینکه اپرای بسیار موفقی از آن به کارگردانی ویرژیل تامسون در سال ۱۹۳۴ به روی صحنه رفته‌است. اما فاصله اجرا تا متن آنقدر زیاد است که متن در جهت اجرایی‌شدن، دستخوش تغییرات فراوانی شد. همین خصیصه، یکی از مهمترین مؤلفه‌های درام خواندنی به شمار می‌رود. درواقع یکی از راه‌های تشخیص درام‌های خواندنی این است که ببینیم برای اجرا تا چه اندازه نیازمند تغییر است. استاین در کتاب *آخرین اپراها و نمایشنامه‌ها*[۲] می‌نویسد:

> «وقتی اولین نمایشنامه‌ام را نوشتم مدت‌ها بود که تئاتر نمی‌رفتم. درواقع اگرچه نمایشنامه‌های زیادی نوشته‌ام، تقریباً مطمئنم از زمانی که شروع به نوشتن آنها کردم قدم به هیچ تئاتری نگذاشتم» (Stein, 1949: 61).

مشکل استاین با تئاتر در همزمان و هماهنگ‌نشدن مشاهده‌گر و کنش صحنه‌ای بود. او معتقد بود که به دلیل گذرا بودن اجرای تئاتر، تماشاگر نمی‌تواند کنترلی بر زمان، مکان یا سرعت دریافت خود داشته باشد و مجبور است تابع سرعت اجرا باشد (ibid: 31). در این حالت نمی‌توان اطمینان داشت که امیال و عواطف تماشاچی با کنش روی صحنه دقیقاً هماهنگ می‌شود یا خیر. یک راه‌حل برای ایجاد این هماهنگی، خواندن به‌جای تماشاکردن است. خواننده نمایشنامه می‌تواند فارغ از جبر سرعت اجرای روی صحنه، عواطف خود را با زمان و مکان و فضای نمایش در ذهن خود هماهنگ کند. استاین می‌گوید به این دلایل «من بشخصه خواندن نمایشنامه را به تماشای آن ترجیح می دهم» (ibid: 39). این رویکرد ارزشی نسبت به خوانش انفرادی و دریافت انفرادی، روحیه غالب بر مدرنیسم است (وات، ۱۳۷۹: ۱۴). استاین و بسیاری از دیگر مدرنیست‌ها معتقد بودند که تنها در هنگام خوانش انفرادی است که هماهنگی بین داستان و خواننده در بهترین حالت محقق می‌شود. از این‌رو، حاصل کار استاین نمایشنامه‌هایی خواندنی می‌شود. او برای نیل به این هدف، مؤلفه‌های محاکاتی و کنشی را در کنار مؤلفه‌های روایی قرار می‌دهد. برخی از این مؤلفه‌های روایی که استاین در اثر خود به کار برده عبارت‌اند از: روایت راوی، گزارش از وقایع خارج از صحنه، گزارش از

رویدادهای گذشته، دستورصحنه‌های فراتر از راهنمایی بازیگر و کارگردان، شخصیت‌هایی فراتر از یک نقش، همسرایان، و روایت سوم‌شخص به‌جای روایت اول‌شخص. ترکیب مؤلفه‌های محاکاتی و روایی شاید در بسیاری از نمایشنامه‌های تاریخ درام، از دوران کلاسیک تا دوره مدرن اتفاق افتاده باشد، اما آنچه در دوره مدرن در نمایشنامه‌های روایی برجسته‌تر شد و باعث شد این نوع آثار زیر عنوان نمایشنامه‌های خواندنی گونه مستقلی به حساب آیند و به رسمیت برسند، رویکرد آگاهانه و عامدانه نویسندگان این آثار به خواندنی‌بودن این متون بود. از همین روست که برای مثال استاین در نمایشنامه چهار قدیس در سه پرده به‌وضوح به مؤلفه‌های روایی به‌کاررفته در نمایشنامه، اشاره و تأکید می‌کند. برای مثال در ابتدای نمایش عامدانه با به‌کارگیری کلمه «روایت»، کنش و روایت را در کنار هم قرار می‌دهد:

قدیس استفان: روایتی از آماده‌شدن قدیسان

قدیس سدلمنت و قدیس سارا: بمانید برای روایت آماده‌شدن دو قدیس برای قدیس بودن (Stein, 2015: 1).

درواقع نویسنده هیچ ابایی از به‌رخ‌کشیدن مؤلفه‌های غیرمحاکاتی به‌کارگرفته شده در اثر نمایشی خود ندارد و با اصرار قطعات روایی را پررنگ و برجسته در لابلای عناصر کنشی جای می‌دهد.

۶- برتولت برشت

علاوه بر این نمونه از یک درام خواندنی مدرن، که مفصلاً بدان پرداخته شد، به موارد دیگری از درام‌نویسان مدرن به‌طورکلی می‌توان اشاره کرد که سنت درام افلاطونی و مؤلفه‌های روایی اساس ساختار تئاتر و درام آنها بوده‌است. برای مثال برتولت برشت و تئاتر اپیک او از نمونه‌های برجسته در این حوزه است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر اپیک فاصله‌گذاری است، یعنی بازیگر به‌جای حل‌شدن در نقش خود باید فاصله خود را با نقش حفظ کند و گاه از نقل اول‌شخص خارج شده و در مقام راوی سوم‌شخص، منتقد و تشریح‌کننده شخصیت و موقعیت باشد. جوهره اصلی تئاتر اپیک در رابطه بین تئاتر با تماشاگر است. برشت همواره به دنبال تماشاگرانی آگاه و مشارکت‌کننده بود که در نمایش غرق نشوند و با کنترل عواطف خود بتوانند تحلیل کنند و نظر بدهند. این رویکرد برشت شباهت بسیاری با رویکرد افلاطون در مورد مخاطبان آثارش داشت که برخلاف مخاطب انبوه تئاتر یونان، در جمع‌های محدودتری بتوانند با خوانش متن و تمرکز بیشتر، کنترل عواطف خود را به دست گرفته و درنتیجه بیشترین ارتباط

را با اثر برقرار کنند. از طرفی، شیوه فاصله گذاری برشت در اجرای تئاترهای او، بر شیوه نمایشنامه‌نویسی او نیز تأثیر داشت. بسیاری از شخصیت‌های نمایشنامه‌های برشت به‌نحوی سخن می‌گویند که گویی در حال گزارش دادن از زاویه‌دید سوم‌شخص درباره کسی دیگرند. برای مثال در نمایشنامه *عظمت و انحطاط شهر ماهاگونی*[1]، که در قالب اپرا نوشته شده، شخصیت پاول در معرفی گزارشی از خود می‌گوید:

در اعماق جنگل‌های سفید و پوشیده از برف آلاسکا
من، با سه تن از همپالکی‌هایم، در نهایت مودت
درختان را اره می‌کردیم و به رودخانه می‌بردیم
گوشت خام می‌خوردیم و پول می‌اندوختیم
هفت سال بدین‌گونه سپری شد
تا اکنون که من اینجا هستم (برشت، ۱۳۵۱: ۴۲).

درواقع تمام شخصیت‌های آثار برشت به نوعی راویان خود و دیگران هستند و از انگیزه‌های خود سخن می‌گویند. حتی اگر در قالب سوم‌شخص هم نباشد؛ گویی با فاصله درباره کسی دیگر گزارش می‌دهند. نکته قابل‌تأمل دیگر این است که پاول مستقیم با تماشاگر صحبت می‌کند. این خطاب مستقیم تماشاگر در کنار روایت‌هایی گزارش‌گونه، از مهم‌ترین مؤلفه‌های روایی درام‌های خواندنی است که اتفاقاً بخشی از ساختار متون اپراها هم محسوب می‌شود. شاید به همین دلیل است که اکثر آثار برشت در نیمه دوم قرن بیستم در قالب اپرا بوده‌است. آثاری از قبیل *آدم آدم است*[2] و نیز *اپرای سه‌پولی*[3]. در دیگر آثار برشت نیز مؤلفه‌های روایی کاربرد گسترده‌ای دارد که آثار او را به سمت درام‌های خواندنی سوق داده‌است. برجسته‌ترین مؤلفه‌های روایی در آثار او عبارت‌اند از: پیش‌درآمد، میان‌پرده، مؤخره، فضاهای انتزاعی، داستان‌های خطی و غیر ارسطویی، قطعات روایی طولانی در معرفی شخصیت، گزارش از گذشته و روایت‌های سوم‌شخص.

۷- ساموئل بکت

یکی دیگر از مهم‌ترین درام‌نویسان مدرن ساموئل بکت است. بکت را از برجسته‌ترین مدرنیست‌هایی می‌دانند که تئاتر و درام محاکاتی را به چالش کشید. او شیوه‌های مختلفی

1. *The Rise and The Fall of the City of Mahagonny*
2. *Man Equals Man*
3. *Three-Penny Opera*

برای این کار داشت. تبدیل بازیگر به ژست و نماد که از مؤلفه‌های روایی درام‌های خوانـدنی است، در آثار بکت فراوان یافت می‌شود. برای مثال در نمایشنامه *آخر بازی*[1] و *من نه*[2]، تأکید صرف بر انگشتان دست و دهان بازیگر به عنوان اجراگر بـه‌جـای تمامیـت بـدن بـازیگر، بـه طریقی حاکی از تبدیل بازیگر به ژست و نماد و مبارزه با حالت محاکاتی تئاتر است. بکـت از این هم فراتر می‌رود و با نوشتن نمایشنامه‌هایی برای پانتومیم، محاکـات ارسـطویی تئـاتر را به‌طورکلی زیرورو می‌کند. شیوه خاص بکت در نوشتن متون پانتومیم قابل‌توجه اسـت. او در طراحی حرکات پانتومیم به‌نحوی کار می‌کند که گویی بازیگران، عروسک‌هایی هسـتند کـه حرکات آنها کنترل‌شده است. درواقع گویی اجراکنندگان، عروسک‌اند و بکت عروسک‌گـردان آنها. این شیوه تلاشی است برای خلع جنبه انسانی بازیگر که مهم‌ترین مؤلفه محاکاتی تئاتر است و در دوران مدرن به چالش کشیده شد. از طرف دیگر، در نگاه اول بـه نظـر مـی‌رسـد پانتومیم مقوله‌ای کاملاً اجرایی باشد که هیچ قرابتی با مقوله خواندن و روایـت نـدارد. البتـه چنانچه اجرای آن بی‌واسطه متن و مستقیماً بر روی صحنه اتفاق بیفتد، همین‌طـور اسـت و امری کاملاً محاکاتی محسوب می‌شود. اما به محض آنکه متنی برای پانتومیم نوشـته شـود، امر محاکاتی صحنه‌ای، جای خود را به امر روایی مکتوب می‌دهد. متن پانتومیم، از آنجا کـه بدون گفتار و یا با حداقل گفتار است، روایتی محض از زاویه‌دید سـوم‌شـخص اسـت، شـبیه توضیح صحنه‌ای طولانی و مفصل. توضیحات صحنه به‌طورکلی یکی دیگـر از برجسـته‌تـرین مؤلفه‌های روایی آثار بکت به شمار می‌رود. توضیحات صحنه نمایشنامه‌های بکت بسیار فراتر از راهنمایی اجراگر و فضاسازی صحنه‌ای است. این قطعات روایی و توصیفی همـواره مکمـل اصلی مفهوم کلی نمایشنامه است و چنان لابلای دیالوگ‌ها جاسازی شده که گویی صرفاً بـا خواندن توضیح صحنه‌ها در کنار دیالوگ‌ها می‌توان مفهوم اصلی نمایشـنامه را محقـق کـرد. علاوه بر توضیح صحنه، مؤلفه‌های روایی دیگری نیز از عناصر بنیـادی سـاختار آثـار اوسـت. *آخرین نوار کراپ*[3] شامل روایت داستان زندگی کراپ است. همچنین در نمایشنامه رادیـویی *کاسکاندو*[4] راوی، داستانی را روایت می‌کند که مرتباً قطع مـی‌شـود و عقـب و جلـو مـی‌رود. علاوه بر اینها نمایشنامه‌های بکت پر از شخصیت‌هایی هستند که لطیفه می‌گویند خواب‌هایشـان

1. *Endgame*
2. *Not I*
3. *Krapp's Last Tape*
4. *Cascando*

را تعریف می‌کنند خاطره‌گویی می‌کنند شعر می‌خوانند و افکار دیگران را بازگو می‌کنند. تفوق بی‌بدیل مؤلفه‌های روایی در آثار بکت در کنار ساختارهای داستانی غیرارسطویی آثار او، نمایشنامه‌های بکت را در قالب درام خواندنی دوره مدرن قرار می‌دهد که همچون دیگر درام‌های خواندنی دوره مدرن، رد پای آن به درام‌های خواندنی افلاطونی می‌رسد.

بنابراین همان‌طور که می‌بینیم قرابت‌های فراوانی بین رویکرد مدرنیسم و رویکرد افلاطونی به درام وجود دارد. زیر سؤال بردن بازنمایی محاکاتی؛ وجود شخصیت‌هایی که در نقش‌های مختلف جابه‌جا می‌شوند؛ همراهی نقل سوم‌شخص در کنار نقل‌های اول‌شخص؛ قطعات روایی طولانی در قالب بازگویی داستان‌ها و خاطرات و رؤیاها؛ انتقاد نسبت به نقش مخرب اجرای صحنه‌ای در عواطف تماشاگر و درنتیجه ترجیح دریافت انفرادی و کنترل‌شده؛ همگی وجوه مشترک درام افلاطونی و درام‌های خواندنی مدرن است.

درام‌های خواندنی نفی درام و تئاتر نیستند. بلکه نوع دیگری از درام هستند که باعث ارتقای جایگاه درام و نوشتار شدند. درام‌های خواندنی مختصات و ویژگی‌های دراماتیک خاص خود را دارند که می‌توان آنها را، نه زیرمجموعه تراژدی و کمدی، بلکه گونه‌ای در کنار آنها رده‌بندی کرد، امری که ریشه در رویکرد افلاطون به محاکات و روایت داشت.

۸- نتیجه‌گیری

نمایشنامه‌های خواندنی که محصول دوره مدرن و تضاد مدرنیسم با تئاتر محاکاتی است، اشتراکات فراوانی با دیالوگ‌های افلاطونی دارد. برخی از این وجوه اشتراک عبارت‌اند از: حضور برجسته راوی در کنار شخصیت‌ها، گزارش‌هایی از گذشته یا فضای خارج از صحنه، توصیفات طولانی و ایستا، شخصیت‌هایی که در نقش‌های مختلف جابه‌جا می‌شوند، هم‌نشینی روایت اول‌شخص در کنار روایت سوم‌شخص، و به‌طورکلی تفوق بار روایی بر بار محاکاتی یا کنشی. همچنین در نمایشنامه‌های خواندنی و دیالوگ‌های افلاطون ساختار داستانی غالباً خطی و مغایر ساختار دراماتیک همراه با اوج و فرود است که ارسطو در *فن شعر* به‌تفصیل آن را شرح داده‌است. و مهم‌تر از همه، هم نمایشنامه‌های خواندنی و هم دیالوگ‌های افلاطون با هدف خوانده‌شدن برای مخاطبی نوشته می‌شدند که به‌دور از اجرای جمعی، در خلوت خود بتواند بر عواطف و شرایط محیط خود کنترل داشته باشد، و درنتیجه بیشترین تأثیر را از اثر بگیرد. بنابراین نمایشنامه‌های خواندنی دوره مدرن را می‌توان میراث

دیالوگ‌های افلاطون دانست. درواقع افلاطون، به دلیل مخالفت‌هایی که با ماهیت محاکـاتی و از نظر او، غیراخلاقی تئاتر داشت، دیالوگ‌هایی می‌نوشت که علاوه بر اینکه بستری بودنـد برای تشریح آرای فکری و فلسفی او، رقیبی بودند برای تراژدی و کمدی تا بتواند بـا درامـی روایی بر درام‌های محاکاتی مرسوم یونان غلبه کند. دیالوگ‌هـای افلاطـون، درامـی از گونـه تراژدی یا کمدی نبودند، بلکه گونه سومی بودند که با تفوق مؤلفه‌های روایی بر مؤلفـه‌هـای محاکاتی، پیشگام درام‌های خواندنی دوره مدرن شدند.

پی‌نوشت:

۱- *Time and Narrative*، این کتاب با ترجمه مهشید نونهالی توسط انتشارات گام نو در سال ۱۳۸۳ منتشر شده‌است.

۲- Last Operas and Plays، این کتاب با ترجمه غلامرضا صراف توسط نشر چترنـگ در سال ۱۳۹۴ منتشر شده‌است.

۳- *Dialogic Imagination: Four Essays*، این کتاب با عنوان «تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان» با ترجمه رویا پورآذر توسط نشر نی در سال ۱۳۸۷ منتشر شده است.

منابع

ارسطو. ۱۳۸۱. *فن شعر*، ترجمه ع. زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

افلاطون. ۱۳۵۳. *جمهوری*، ترجمه م.ح. لطفی. تهران: ابن سینا.

ـــــــ . ۱۳۶۷. *دوره آثار افلاطون*، ترجمه م.ح. لطفی و ر.کاویانی. تهران: خوارزمی.

ـــــــ . ۱۳۹۰. *دوره آثار افلاطون*، ترجمه م.ح. لطفی و ر.کاویانی. ج ۱. تهران: خوارزمی.

برشت، ب. ۱۳۵۱. *عظمت و انحطاط شهر ماهاگونی*، ترجمه م. ملک‌خانی و م. اسفندیارفرد. تهران: امیرکبیر.

دهخدا، ع.ا . ۱۳۷۳. *لغت‌نامه*، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

راسل، ب. ۱۳۴۰. *تاریخ فلسفه غرب*، ترجمه ن. دریابندری. ج ۱. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

شاپوری، س. ۱۳۹۴. *تراژدی در آثار افلاطون*، تهران: افراز.

لائرتیوس، د. ۱۳۸۷. *حیات فیلسوفان نامدار: سقراط و افلاطون*، ترجمه ح. کلباسی اشتری. تهران: مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.

وات، ا. ۱۳۷۹. *پیدایی قصه: پژوهش‌هایی درباره دیفو، ریچاردسون، فیلدینگ*. ترجمه ن. سرمد. تهران: نشر علم.

Arieti, J.A. 1991. *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Auerbach, E. 1953. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton: Princeton University Press.

Bakhtin, M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press.

Chatman, S. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press.

Edwards, P. 1976. "Mimesis". in *The Encyclopedia of Philosophy*, New York: Macmillian.

Kahn, C. 1996. *Plato and the Socratic Dialogue: The Philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge: Cambridge University Press.

Nightingale, A.W. 1995. *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Nünning, A. & Sommer, R. 2008. "Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Furthur Steps towards a Transgeneric Narratology of Drama". *Theorizing Narrativity*, Berlin: De Gruyter. 331-354.

Puchner, M. 2010. *The Drama of Ideas*, Oxford: Oxford University Press.

Richardson, B. 2007. "Drama and Narrative". in D. Herman (Ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Stein, G. 1949. *Last Opera and Plays*, Maryland: Johns Hopkins University Press.

_____. 2015. "Four Saints in Three Acts". *My KPFA – A Historical Footnote*, from www.kpfahistory.com.

Tatarkiewicz, W. 1973. "Mimesis", in Philip Wiener (ed.). *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, New York: Scribner. 225-230.

سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۳

معرفی روش‌های مبتنی بر خطابه باستان در نقد رتوریکی *کتاب مقدس* و بررسی چالش‌های به کارگیری آنها در مطالعات نامه به عبرانیان

محمد احمدی[۱]
دکتر تقی پورنامداریان[۲]

تاریخ دریافت: ۹۶/۶/۱۲ تاریخ پذیرش: ۹۶/۸/۱۴

چکیده

نقد رتوریکی در چند دهه اخیر به عنوان روشی برای ارزیابی نامه‌های *کتاب مقدس* شناخته شده‌است و منتقدان بسیاری از این رویکرد انتقادی برای مطالعه نامه‌های مسیحی بهره گرفته‌اند. به‌غیر از ساختار ارتباطی نامه‌ها -که طبعاً برای تحلیل رتوریکی مناسب است- علت دیگر کاربست نقد رتوریکی برای بررسی نامه‌ها آن است که به نظر می‌رسد نامه‌های مسیحی در شیوه نگارش تحت تأثیر قوانین خطابه باستان بوده‌اند. امروزه برخی از محققان باور دارند که اصول نامه‌نگاری در دوران باستان تحت تأثیر تعلیمات معلمان خطابه به شیوه خاصی تنظیم شده‌است و این امر شباهت‌هایی را میان خطابه‌ها و نامه‌ها در دوران باستان به وجود آورده‌است. این نظر اگرچه به طور کامل در محافل آکادمیک پذیرفته نیست، اما گروهی از منتقدان را بر آن داشته‌است تا براساس اصول خطابه باستان به نقد رتوریکی نامه‌های *کتاب مقدس* اهتمام کنند. در این مقاله ضمن معرفی مهم‌ترین روش‌هایی که براساس اصول خطابه باستان در نقد رتوریکی *کتاب مقدس* پدید آمده‌است، چالش‌های موجود در به‌کارگیری این روش‌ها را در مطالعات نقد رتوریکی نامه به عبرانیان ارزیابی می‌کنیم.

واژگان کلیدی: نقد رتوریکی، رتوریک، خطابه، *کتاب مقدس*، نامه‌نگاری، نامه به عبرانیان

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران Mohammad.ahmadi1368@yahoo.oom
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران و پژوهشگاه علوم انسانی

۱- مقدمه

جی. ان. ورستر[1] در نگاه تاریخی‌ای که به مطالعات نقد رتوریکی *کتاب مقدس* داشته‌است، دو رویکرد متفاوت را در این مطالعات تشخیص می‌دهد و بر این اساس رویکردهای نقد رتوریکی *کتاب مقدس* را به دو دوره پیش از ۱۹۷۵ و پس از ۱۹۷۵ تقسیم می‌کند (1991:22). رویکردی که قبل از ۱۹۷۵ در میان منتقدان این حوزه رایج بود، صرفاً تحلیل رتوریکی *کتاب مقدس* بر پایه سبک‌شناسی بوده‌است و منتقدان بیشتر ارزیابی و طبقه‌بندی صناعات بلاغی را در دست بررسی داشته‌اند، برای مثال کنت کانتز[2] در مقاله‌ای با عنوان «سهم نقد رتوریکی در فهمیدن کتاب اشیعا»[3]، این شیوه را اختیار می‌کند و تفسیرِ دقیقی درباره ویژگی‌های سبکی بخش ۵۱ اشعار کتاب اشعیا در عهد عتیق ارائه می‌دهد. او در این مقاله تنها صناعات ادبی و آرایه‌های بلاغی هر مصراع را ذکر می‌کند و کمتر درباره نحوه قرار گرفتن این صناعات در کنار یکدیگر، نحوه تأثیر آنها بر مخاطب و چگونگی کمک آنها به فهم متن سخن می‌گوید (Kuntz, 1982: 140-171). در نهایت می‌توان گفت که ارزیابی‌هایِ او مجموعه‌ای از تحلیل‌های سبک‌شناختی است بدون آنکه به رابطه ساختارهای نحویِ مصراع‌ها یا رابطه هر مصراع با مصراع بعدی توجه کند، کانتز تنها فهرستی از صناعات را بی‌توجه به نیت گوینده از به‌کارگیری آنها ذکر می‌کند. او در تحلیل رتوریکی خود به اهداف متن توجه چندانی ندارد و تنها ویژگی‌های سبکی را فارغ از کارکرد آنها مورد بررسی قرار می‌دهد. اما از ۱۹۷۵ به بعد منتقدان بیشتر بر پایه اصول خطابه باستان به نقد نامه‌های *کتاب مقدس* اهتمام کردند و روش‌هایی بر پایه موازین خطابه باستان پدید آوردند که از آن جمله می‌توان به روش جرج کندی[4] و روش لاری تورن[5] اشاره کرد. گروهی از محققان روش‌هایی را که بر پایه خطابه باستان پدید آمده‌است، روش‌هایی ناکارآمد برای بررسی نامه‌ها می‌دانند، زیرا این شیوه‌ها اصولی از پیش مشخص‌شده را به منتقد تحمیل می‌کند و راه را بر خلاقیت او می‌بندد. کروفت[6] در این باره می‌نویسد:

1. J.N. Vorster
2. Kenneth Kuntz
3. *The Contribution of Rhetorical Criticism to Understanding Isaiah*
4. Gorge Kennedy
5. Lauri Thuren
6. Croft

«محقق نظریه خطابه را اختیار می‌کند، سپس براساس آن متن را بررسی می‌کند و برای مثال نتیجه می‌گیرد که سخنان گوینده ویژگی‌هایی دارد که کاملاً با ارکان خطابه منطبق است. این رویکرد در نقد رتوریکیِ نامه‌ها بر پایه این فرض به وجود می‌آید که نامه‌نگاران در دوران کلاسیک از اصول خطابه پیروی کرده‌اند، به همین دلیل منتقد رتوریکی باید به این اصول پای‌بند باشد» (406 :1965).

در این روش منتقد طبعاً فردی خلاق نیست و به همین دلیل نمی‌تواند چیزی به نظریه رتوریک بیفزاید، به همین دلیل کروفت می‌نویسد: «ما نقد رتوریکی را در مطالعات *کتاب مقدس* به یک خیابان بن‌بست بدل ساخته‌ایم» (ibid: 406). ویلهلم وولنر[1] نیز با عقاید کروفت هم‌داستان است و باور دارد که نقد رتوریکی *کتاب مقدس* در طول تاریخ «محدود، تحریف و فلج» شده‌است، در حالی که مفسران *کتاب مقدس* از آن بی‌خبر مانده‌اند (451 :1987). در واقع معیارهای نظریه خطابه برای منتقد معیارهایی ثابت و جاودان هستند؛ به همین دلیل منتقد با اساس قرار دادن این نظریه کار نقد را آغاز می‌کند، اما از نظر کروفت منتقد با این کار هیچ خلاقیتی در فرایند نقد ندارد، زیرا بر مبنای اصولی از پیش مشخص‌شده به کار نقد اهتمام می‌کند. به اعتقاد کروفت نظریه‌پردازیِ خلاقانه بخشی از کار منتقد است (ibid: 406). انتقادهایی از این دست در نهایت باعث شد که تحت تأثیر مطالعات جدید منتقدان برای نقد روش‌های جدیدی پیشنهاد دهند؛ برای مثال ورنن رابینز[2] روشی بر پایه مطالعات جامعه‌شناختی برای نقد رتوریکی *کتاب مقدس* پیشنهاد کرد و به موازات آن روش‌های دیگری نیز مطرح شدند که احصای تمام آن روش‌ها تحقیقی جداگانه می‌طلبد. آنچه واضح است نقد رتوریکی *کتاب مقدس* محدود به یک شیوه نیست و محققان هرکدام در هر دوره تاریخی متناسب با برداشت‌های خود روش‌هایِ متفاوتی برای تحلیل رتوریکی پیشنهاد کرده‌اند. می‌توان گفت که در تاریخچه نقد رتوریکیِ *کتاب مقدس* گرایش‌های سبک‌شناختی منتقدان رفته‌رفته جای خود را به روش‌هایی می‌دهد که بر پایه خطابه باستان استوار است و سپس روش‌های دیگری مطرح می‌شوند که مطالعات نقد رتوریکی *کتاب مقدس* را وارد مرحله جدیدی می‌کند. در این مقاله ما صرفاً روش‌هایی را بررسی خواهیم کرد که بر پایه اصول خطابه در مطالعات نقد رتوریکی *کتاب مقدس* پدید آمده‌اند و سپس چالش‌های به‌کارگیری این روش‌ها را در مطالعات نامه به عبرانیان ارزیابی خواهیم کرد.

1. Wilhelm Wuellner
2. Vernon Robbins

۲- روش‌های مبتنی بر خطابه باستان

برای تحلیل نامه‌های مسیحی منتقدانی چون کندی و تورن روش‌هایی بر پایه قوانین خطابه باستان پیشنهاد می‌کنند. در این روش‌ها منتقدان به هدف نویسنده در برقراری ارتباط اهمیت می‌دهند و معتقدند که متن آینه نیت و غرض نویسنده است (Walker- Jones, 2003: 201). همچنین در این روش‌ها بررسی بافت تاریخی متن (موقعیت رتوریکی) اهمیت بسیاری دارد، زیرا وظیفه منتقد آن است که حتی‌الامکان تشخیص دهد که مخاطبِ اصلی و تاریخی، متن را چگونه می‌فهمد (Kennedy, 1984: 4). پیش از این گفته شد که این روش‌ها بر پایه این فرض در مطالعات نقد رتوریکی *کتاب مقدس* پدید آمدند که اصول نامه‌نگاری در دوران باستان تحت تأثیر نظریه‌های معلمان خطابه بوده‌است. در ادامه به بررسی دیدگاه‌هایِ مختلفِ محققان در این زمینه می‌پردازیم.

۲-۱- رابطه خطابه با اپیستولوگرافی

با انتشارِ نظریه‌ها و تعلیماتِ خطیبان یونان و روم، خطابه تا اواخر قرن نوزدهم به یکی از اصلی‌ترین مباحث آموزشی در مدارس و دانشگاه‌ها تبدیل شد (Conley, 1991: 42) و به عنوان یک سرفصلِ درسی در طولِ زمان رشد و تکامل پیدا کرد (Vickers, 1988: 24-25). هرچند نحوه آموزش خطابه و محتوای آموزشی آن در طولِ زمان دستخوش تغییراتی شد، اما خطابه تقریباً از همان آغاز تعلیم آکادمیک آن در روم به آموزش قوانین انشاء تبدیل شد و در نتیجه رتوریک که در اصل هنرِ سخن گفتن به نحوی مؤثر و اقناعی بود رفته‌رفته به علمی تبدیل شد که در بررسیِ اصول و قوانینِ انشاء[1] یعنی نوشتن به نحوی مؤثر و اقناعی نیز مطمح نظر قرار گرفت و نظام و ساختارِ منسجمی پیدا کرد و اصول نامه‌نگاری[2] غربی را تحت تأثیر قرار داد.

اپیستولوگرافی یا فن نامه‌نگاری که از واژه epistolē و graphein یونانی اخذ شده‌است عموماً به فن نامه‌نگاری در معنای عام آن اطلاق می‌شود، اما این اصطلاح در مفهوم خاص آن منحصراً به نامه‌های مسیحی موجود در *کتاب مقدس* و همچنین به اصول نامه‌نگاری در منطقه مدیترانه[3] و به‌طورکلی به ژانری در ادبیات بیزانس دلالت دارد (Stowers, 1986: 25).

1. Ars Dictaminis
2. Epistolography
3. Mediterranean World

باید در نظر داشت که نامه‌ها در دنیای قدیم یکی از مهم‌ترین ابزار ارتباط بودند و برای مقاصد متفاوتی از مقاصد دیوانی و قانونی گرفته تا مقاصد تعلیمی و دینی به کار می‌رفتند. اگرچه نامه‌های به‌جا مانده از قرون وسطی و پیش از آن در ساختار غالباً منعطف‌اند، اما نامه‌نویسان در چهارچوب قوانین انشای حاکم در آن زمان طبعاً معیارهای خاصی را مد نظر داشته‌اند که به نظر می‌رسد تحت تأثیر قوانین خطابه بوده‌است؛ برای مثال نامه‌های دوران کلاسیک اغلب همانند رکن ترتیب در خطابه به سه بخش آغاز[۱]، پیکر[۲] و انجام[۳] تقسیم می‌شوند (ibid: 26). همچنین نامه‌های کلاسیک برای موقعیت‌های متفاوت و روابط اجتماعی مختلف اصطلاحات خاص خود را داشته‌اند که به نوعی ژانر نامه‌ها را مشخص می‌ساخته‌است و از این نظر نامه‌ها با ژانرهای سه‌گانه خطابه باستان مشابه بوده‌اند. این تشابه در قرن بیستم گروهی از منتقدان رتوریکی را بر آن داشته‌است تا به ارزیابی نامه‌های مسیحی براساس قوانین خطابه اهتمام کنند.

بی‌تردید تفاوت‌هایی در دوران کلاسیک میان نظریه خطابه و نظریه نامه‌نگاری وجود دارد (v. Cornelius, 2000: 253-274) و این تفاوت‌ها بسیار طبیعی است، زیرا نظریه خطابه و نظریه نامه‌نگاری هرکدام در دوران باستان جداگانه تکامل پیدا کرده‌اند. اگرچه نامه‌نگاری در دوران باستان در مدارس به قلمرو آموزش‌های معلمان خطابه تبدیل شد، اما این فن در اصل جزئی از نظام تئوریک خطابه نبود. جیمز مورفی[۴] در کتاب *خطابه در قرون وسطی*[۵] به این موضوع پرداخته و اعتقاد دارد که فن نامه‌نگاری از دوره نفوذ تأثیر «نظام سنت بندیکت»[۶] و تأسیس «دیر بندیکت»[۷] در ایتالیا از حوالی سال ۵۲۹ بعد از میلاد رسماً رسماً تحت سیطره آموزش‌های فن خطابه قرار گرفته‌است (v. 1974: 202-203). با استناد به یافته‌های مورفی یکی از راهبان دیر بندیکت به نام آلبریکِ مونته کاسینو[۸] اولین شخصی است که رسماً خطابه و نامه‌نگاری را در یک رساله مدون به نام هنر نامه‌نگاری که در سال ۱۰۸۷ بعد از میلاد تألیف شده‌است، با یکدیگر مرتبط می‌سازد و به نظر می‌رسد آلبریک در

1. Opening
2. Body
3. Closing
4. James Murphy
5. *Rhetoric in the Middle Ages*
6. Order of Saint Benedict
7. Benedictine monastery
8. Alberic of Monte Cassino

این رساله، میراث‌دار آموزش‌هایی است که در نظام سنت بندیکت رواج داشته‌است (ibid: 208). آلبریک در رساله خود از قوانین و اصول خطابه برای تمرین نامه‌نگاری بهره می‌گیرد و فی‌المثل نامه را درست همانند خطابه (بخش‌های رکن ترتیب) به چهار بخش مقدمه[۱]، روایت[۲]، استدلال[۳] و نتیجه‌گیری[۴] تقسیم می‌کند، اما برای متمایز کردن نامه از خطابه پیش از مقدمه مقدمه تهنیتِ نامه[۵] را قرار می‌دهد و یک بخش دیگر به رکن ترتیب نامه اضافه می‌کند. مورفی با توجه به یافته‌هایش توضیح می‌دهد که نامه‌ها در دوران باستان همانند خطابه‌ها در ایجاد ارتباط اهمیت فوق‌العاده‌ای داشته‌اند. به همین دلیل نامه‌ها همانند خطابه‌ها در مدارس به عنوان وسیله ارتباط در نظر گرفته می‌شدند، در نتیجه فن نامه‌نگاری بر پایه فن سخنوری به دانش‌آموزان آموزش داده می‌شده‌است (ibid: 195). به نظر می‌رسد که قوانین خطابه حتی پیش از ۵۲۹ میلادی مبنای نگارش نامه‌ها در اروپا بوده‌است. دیوید ادوارد آیونه[۶] در کتاب *عهد جدید در فضای ادبی آن*، در این باره می‌نویسد: «با شروع قرون اولیه پیش از میلاد، تأثیر خطابه بر نامه‌نگاری آغاز شد[...] نامه‌ها در آن دوران نه تنها وسیله ارتباط، بلکه ابزار پیچیده اقناع و رسانه بودند» (1987: 59). استنلی استورز نیز در تحقیقی که درباره نامه‌نگاری در یونان و روم انجام داد تشابه‌های بیشتری میان خطابه و فن نامه‌نگاری در دوران باستان عرضه کرد. او مشابهت‌هایی میان بیست‌ویک نوع نامه مختلف که پسودو دمتریوس[۷] در کتابی با نام *انواع نامه* از آنها یاد می‌کند با ژانرهای سه‌گانه خطابه پیدا کرد و نوشت: «انواع نامه‌هایی وجود دارد که هرکدام به یکی از ژانرها متعلق است» (Stowers, 1986: 51). به‌غیر از استورز، فرنک هاگز[۸] در کتاب *رتوریکِ نامه‌ها*، با بررسی و تحلیل نامه اول دموستنس[۹] به این نتیجه می‌رسد که خطیبان بی‌تردید در نامه‌هایشان از اصول خطابه پیروی می‌کرده‌اند (2000: 240). همان‌طور که گفته شد این تحقیقات نهایتاً باعث می‌شود که محققان و اندیشمندان معاصر و

1. Exordium
2. Narratio
3. Argumentatio
4. Conclusio
5. Letter -greeting
6. David Edward Aune
7. Pseudo-Demetrius
8. Frank W. Hughes
9. *Demosthenes' Epistle 1*

علی‌الخصوص پژوهندگان *کتاب مقدس* عموماً برای ارزیابی و تفسیر نامه‌های *عهد جدید* از جمله نامه به عبرانیان[1] و نامه به غلاطیان[2] از موازین خطابه باستان پیروی کنند.

از طرف دیگر برخی از محققان و پژوهشگران اساساً به رابطه خطابه و نامه‌نگاری در دوران باستان با دیده تردید می‌نگرند و معتقدند نقد رتوریکی رویکرد مناسبی برای بررسی انتقادی نامه‌های *کتاب مقدس* و دیگر نامه‌ها نیست، زیرا نظریه نامه‌نگاری و نظریه خطابه با هم متفاوت هستند. این دسته از محققان اصرار دارند که بر پایه اصول نظری خطابه باستان نمی‌توان نامه‌های کلاسیک را بررسی کرد. استنلی پورتر[3] در مقاله «توجیه نظری برای کاربست ارکان خطابه بر ادبیات نامه‌های پولوسی»، مدعی است که تناقض‌ها و تفاوت‌های اساسی‌ای بین خطابه و نامه‌نگاری در دوران باستان وجود دارد و می‌نویسد:

«ما تنها می‌توانیم بر مبنای درس‌نامه‌های خطابه باستان یک چیز استنباط کنیم: در این رساله‌ها تنها به سبک نامه‌ها در اشکال مختلفی پرداخته شده‌است آن هم تقریباً همواره به گونه‌ای که نامه‌ها در مقابل سخنوری قرار می‌گیرد. بنابراین توجیه نظری اندکی در درس‌نامه‌هایِ باستان برای کاربست مقوله‌های قراردادی ژانرها و ساختار خطابه در ارزیابی و بررسی نامه‌های پولوسی وجود دارد» (116-115 :1993).

بدین‌ترتیب به عقیده پورتر نظریه خطابه و نظریه نامه‌نگاری متفاوت هستند و به همین دلیل نقد رتوریکی -که بر پایه نظریه خطابه شکل گرفته‌است- رویکرد انتقادی مناسبی برای ارزیابی نامه‌ها نیست.

اختلاف نظرها درباره تأثیر قوانین خطابه در هنر نامه‌نگاریِ باستان باعث شده‌است که در تحقیقات درباره نامه‌های *کتاب مقدس* (*عهد جدید*)، به‌طورکلی سه رویکرد عام در میان پژوهشگران به وجود آید: ۱- محققانی که هرگونه تأثیر خطابه بر نامه‌نگاری را نفی می‌کنند و نامه‌ها را تنها از منظر اصول نامه‌نگاری تفسیر می‌کنند (v. White, 1972: 22)؛ ۲-گروه دیگری از محققان همچون برگر، کرافچیک، دیان اندرسون، فردریک واتسون، آلن هاوسر و جانسن که در تفسیرهایِ خود نقش بیشتری برای نظریه خطابه قائل شده‌اند و نامه‌نگاری را جزءِ نظریه خطابه در دوران باستان قلمداد کرده‌اند؛ ۳- گروه سوم از جمله وولنر[4] و استورز که نظریه نامه‌نگاری و نظریه خطابه را توأمان در تفسیرهایِ خود معتبر دانسته‌اند

1. *Letter to the Hebrews*
2. *Epistle to the Galatians*
3. Stanley Porter
4. Wuellner

(Cornelius, 2000: 255). از این سه رویکرد کلی می‌توان دانست که رابطه خطابه و نامه‌نگاری یک مشکل اساسی در تعیین روش‌شناسی برای تفسیر نامه‌های مسیحی (*عهد جدید*) بوده‌است. در ادامه این مقاله به معرفی روش پیشنهادی کندی و روش تورن می‌پردازیم. این دو روش از مهم‌ترین شیوه‌هایی هستند که در مطالعات نقد رتوریکی *کتاب مقدس* بر پایه اصول خطابه باستان ارائه شده‌اند.

۲-۲- روش جرج کندی

جرج کندی محقق برجسته خطابه باستان که کتاب‌های بسیار ارزشمندی در این زمینه تألیف کرده‌است، از جمله پژوهندگانی است که برای نقد رتوریکی *کتاب مقدس* بر پایه قوانین خطابه، روشِ تحلیل مشخصی ارائه می‌دهد. کندی در کتاب *تفسیر عهد جدید بر مبنای نقد رتوریکی*، روشِ جدیدی معرفی می‌کند که منتقدانی چون بنجامین فیوره[1]، واتسون و هاوسر، ماجرسیک روث[2] و ویلهلم وولنر از آن در آثار خود بهره می‌گیرند. در حقیقت روش کندی با استقبال بی‌نظیرِ محققان *کتاب مقدس* مواجه شد و این روش پس از انتشار کتاب در سال ۱۹۸۴ در مطالعات *کتاب مقدس* جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. انتشار این کتاب در واقع پاسخ به نیازی بود که دهه‌ها منتقدان رتوریکی *کتاب مقدس* به دنبال رفع آن بودند، یعنی طرح یک روشِ منسجم برای ارزیابی *کتاب مقدس* براساس ارکان خطابه باستان.

کندی معتقد است: «اگر می‌خواهیم نقد رتوریکی مفید باشد باید فراتر از سبک را در بر بگیرد[...] هدف نهایی تحلیل رتوریکی، به طور خلاصه کشفِ قصد و نیت نویسنده است و اینکه چگونه مقصود او از طریق متن به مخاطبان منتقل می‌شود» (12 :1984). او برای تحقق این هدف روش خود را پی‌ریزی می‌کند. کندی براساس اصول خطابه باستان پنج مرحله برای نقد رتوریکی تعریف می‌کند. مرحله اول، مرحله تعیین واحد رتوریکی[3] است. واحد رتوریکی مقدار متنی است که باید خوانده شود، این متن می‌تواند تمام *کتاب مقدس* یا بخشی از این کتاب باشد. کندی می‌نویسد:

1. Benjamin Fiore
2. Majercik Ruth
3. Rhetorical Unit

اینکه واحد رتوریکی اندازه مشخصی داشته باشد -آغاز، میانه، انجام- در نقد رتوریکی اهمیت بسیاری دارد. واحد رتوریکی باید آغاز و انجام مشخصی داشته باشد که با کنش‌ها یا استدلال‌هایی با هم ارتباط پیدا می‌کنند. در *کتاب مقدس* پنج یا شش آیه احتمالاً کمترین واحد رتوریکی‌ای می‌توانند باشد که در نقد رتوریکی به عنوان واحدی مجزا شناخته شوند، اما بیشتر واحدهای رتوریکی بیش از پنج یا شش آیه هستند و گاه قسمت اعظم یک بخش یا بخش‌های بسیاری را فرامی‌گیرند (ibid: 34).

مرحله دوم در روش کندی، شناخت موقعیت رتوریکی[1] است. موقعیت رتورکی شامل بررسی علت پدید آمدن متن و دلایل نگارش آن، حالت و مشرب مخاطبان، عقاید نویسنده و ارزش‌های اجتماعی آن است. بررسی موقعیت رتوریکی مهم‌ترین گام برای فهمیدن ارتباط محسوب می‌شود. شناخت موقعیت رتوریکی، شناخت توضیحات متفاوتی است که از یک رویداد وجود دارد یا ارزیابی پاسخ‌های مختلفی است که به یک پرسش می‌توان داد. ناقد در این مرحله باید مخاطبان را شناسایی کند، انتظارات آنها را بشناسد و شیوه‌های اقناع نویسنده را متناسب با انتظارت مخاطب مورد بررسی قرار دهد، در این مرحله منتقد در حقیقت ژانر اثر را تعیین می‌کند. کندی در این زمینه می‌نویسد: «ناقد باید بپرسد که این مخاطبان چه کسانی هستند، آنها در آن موقعیت چه انتظاراتی دارند و نویسنده یا گوینده چگونه این انتظارات را برآورده می‌سازد» (35 :1984).

ارسطو در فصل سوم کتابِ اول خطابه بر اساس مخاطبان، ژانر خطابه‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند که عبارتند از: خطابه‌های مشاجراتی[2]، خطابه‌های مشاوراتی[3] و خطابه‌های منافراتی[4]. خطابه‌های مشاجراتی، خطابه‌هایی هستند که در دادگاه‌ها ایراد می‌شوند و هدف خطیب در آن اجرای عدالت است و مخاطبان کسانی هستند که باید در مورد واقعه‌ای در گذشته قضاوت کنند. از طرف دیگر خطابه‌های مشاوراتی، خطابه‌هایی هستند که در مجامع عمومی ایراد می‌شوند و هدف خطیب در آن تشویق یا تحذیر مخاطبان برای اتخاذ تصمیمی در آینده است و مخاطبان کسانی هستند که باید در مورد واقعه‌ای در آینده تصمیم بگیرند. در نهایت خطابه‌های منافراتی، خطابه‌هایی هستند که در جشن‌ها و آیین‌های عمومی ایراد

1. Rhetorical Situation
2. Forensic
3. Deliberative
4. Epideictic

می‌شوند و هدف خطیب در آن مدح یا ذم شخص یا چیزی است و مخاطبان تنها ناظر یـا منتقـد مهارت‌های خطیب در ایراد خطابه هستند (2007: 1.3.1). جدول زیر بـه طـور خلاصـه مباحـث ژانرها را در کتاب خطابه نشان می‌دهد:

جدول شماره ۱

ژانرها	مشاجرات	مشاورات	منافرات
موضوع	عدالت	نصیحت کردن یا منصرف کردن	مدح و ذم
موقعیت	دادگاه	تجمعات عمومی	جشن‌های عمومی
هدف	اقناع	اقناع	سرگرم کردن یا ترغیب کردن
زمان	گذشته	آینده	حال(۱)
تأکید ارتباط	خطابه	مخاطب	گوینده
نتیجه	مجازات یا پاداش عمل گذشته	هدایت اقدام‌های آتی	تأکید بر ارزش‌های اجتماعی مقبول

بی‌تردید مهم‌ترین مرحله در روش کندی ارزیابی موقعیت رتـوریکی یعنـی تعیـین ژانـر واحد رتوریکی است، زیرا موقعیـت رتـوریکی یعنـی ژانـر اثـر -ژانرهـای سـه‌گانـه منـافرات، مشاورات و مشاجرات- نوع ارتباط را توضیح می‌دهد. به عقیده کندی مهم‌تـرین وجـه تمـایز نقد رتوریکی و نقد ادبی مسأله موقعیت رتوریکی است. در نقد رتـوریکی «منتقـد مـتن را از منظر نیت نویسنده ارزیابی می‌کنـد و آن را همـان‌طـور کـه مخاطـب در آن برهـه تـاریخی درمی‌یافته مورد بررسی قرار می‌دهد» (1984: 4-5)؛ در حالی که در نقد ادبی منتقد راه‌های درک و تفسیر متن را از منظر خواننده معاصر بررسی می‌کند. منتقد رتوریکی می‌کوشد کـه متن را به گونه‌ای بخوانـد و دریابـد کـه نخسـتین مخاطبـان مـتن آن را مـی‌خوانـده‌انـد و درمی‌یافته‌اند (cf. ibid: 4-5)، بنابراین شناخت موقعیت رتوریکی در تحلیل‌هـای او اهمیـت فوق‌العاده‌ای دارد.

مرحله سوم ارزیابی مشکل رتوریکی[1] است. مقصود از مشکل رتوریکی بررسی سـختی‌هـا و مشکل‌هایی است که نویسنده یا گوینده در راه اقنـاع مخاطبـان بـا آن دسـت‌وپنجـه نـرم می‌کند. مخاطبان ممکن است به خاطر دیدگاهی کـه دارنـد بـه‌راحتـی سـخنان گوینـده را نپذیرند و یا سخنان گوینده مطابق با انتظارات آنهـا نباشـد و یـا حتـی مسـتعد شـنیدن آن نباشند، حتی ممکن است مخاطبان، گوینده را در جایگاهی ندانـند کـه آنهـا را اقنـاع کنـد.

1. Rhetorical Problem

همچنین ممکن است درک سخنان گوینده برای مخاطبان دشوار باشد و آنها نتوانند سیر اندیشه گوینده را دنبال کنند. این عوامل از جمله دلایلی هستند که ممکن است ارتباط اقناعی را با مشکلِ رتوریکی مواجه کند. به‌طورکلی لفظ اقناع خود گویای آن است که امکان دارد به طور بالقوه مقاومت یا مخالفتی از طرف مخاطبان وجود داشته باشد، اما اغلب اثبات اینکه این مشکل از کجا نشأت می‌گیرد بسیار دشوار است و به همین دلیل منتقد رتوریکی باید با بافت تاریخی و اجتماعی متن آشنایی داشته باشد تا مشکلات رتوریکی را شناسایی کند.

مرحله چهارم در روش کندی بررسی مواضع ابداع استدلال، ویژگی‌های بلاغی و ارزیابی ترتیب بخش‌های مختلف متن است. کندی تمام این موارد را ذیل عنوان ارزیابی ترتیب مواد خام در متن[1] جمع می‌کند. در این مرحله نظم و ترتیب مواد خام در متن مورد توجه منتقد قرار می‌گیرد و تأثیر بخش‌های مختلف متن بر مخاطب و همچنین تأثیر متن، به عنوان یک کل ارزیابی می‌شود. برای این منظور منتقد باید متن را جمله به جمله بررسی کند و با توجه به بافت، کارکردِ برهان‌ها و استدلال‌ها و کارکرد صنایع و ویژگی‌های ادبی را استخراج کند. این مرحله در حقیقت شامل ارکان ابداع، ترتیب و سبک در نظریه خطابه می‌شود. برخی از محققان مرحله چهارم در روش کندی را شامل دو مرحله مجزا می‌دانند که در یکی ترتیب مواد خام بررسی می‌شود و در دیگری ابداع معانی و براهین و ویژگی‌های بلاغی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد (v.Watson & Huser, 1994: 110-111).

مرحله پنجم، مرحله گردآوری و تلفیق تمام یافته‌ها و برآورد نهایی قدرت اقناعی واحد رتوریکی است. در این مرحله عملاً تمام یافته‌های مراحل دیگر در یک مانیفست منسجم ارائه می‌شود تا این نتایج به صورت رشته اطلاعات بی‌ارتباطی در نظر نیایند. کندی این مرحله را مرور مراحل قبلی می‌خواند و می‌نویسد:

«در پایان فرایند تحلیل ارزشمند است که واحد رتوریکی به عنوان یک کل مجدداً بررسی شود، همچنین ارزیابی موفقیت واحد رتوریکی در برآورده ساختن ضرورت‌های ارتباطی و مرور مجدد پیامدها و نتایج واحد رتوریکی برای گوینده یا مخاطب اهمیت دارد. آیا تحلیل ما با تأثیر کلی واحد رتوریکی سازگار است؟ آیا توجه به درختان جنگل، جنگل را از نظر ما پنهان داشته‌است؟

1. Arrangement of material in the text

نوشته‌های رتوریکی و ادبی، نوشته‌هایی خلاق هستند و کل اثر معمولاً شکوهمندتر از جزئی از آن است [به همین دلیل در پایان لازم است اثر به عنوان یک کل بررسی شود]» (38 :1984).

مرحله آخر در روش کندی، تنها مرحله‌ای است که در تمام فرایند نقد باقی می‌ماند؛ به عبارت بهتر تمام یافته‌های مراحل قبل در نهایت در مرحله آخر جمع می‌شوند و چنین به نظر می‌رسد که کل فرایند نقد تنها یک مرحله بوده‌است. با توجه با آنچه گفته شد مراحلی که کندی برای نقد رتوریکی پیشنهاد می‌دهد به طور خلاصه عبارتند از:

۱- تعیین واحد رتوریکی

۲- شناخت موقعیت رتوریکی

۳- ارزیابی مشکل رتوریکی (اگر چانچه مشکلی باشد)

۴- ارزیابی ترتیب مواد خام در متن (بررسی ابداع براهین و ویژگی‌های بلاغی به همراه نظم و ترتیب مواد خام)

۵- بازبینی موفقیت متن در اقناع مخاطب

پیروان کندی این مراحل پنجگانه را اغلب بسته به ذوق خود تغییر داده‌اند، برای مثال واتسون و هاوسر در کتاب *نقد رتوریکی کتاب مقدس* به‌جای مرحله سوم که در روش کندی توصیف مشکل رتوریکی است، تعیین ژانر متن را جایگزین کرده‌اند و برای مرحله چهارم عنوان بررسی ابداع، ترتیب و سبک را برگزیده‌اند (v. 1994: 110-111)؛ یا ویلهلم وولنر مرحله مشکل رتوریکی را با مرحله موقعیت رتوریکی ادغام کرده و مرحله سوم و چهارم را به بررسی نظم و ترتیب مواد خام و ارزیابی ابداع معانی و براهین و صنایع بلاغی اختصاص می‌دهد (v.1987: 456-457). به هر حال با وجود این، روش کندی در مطالعات نقد رتوریکی *کتاب مقدس* با اقبال بی‌نظیری روبه‌رو شده‌است. کندی از این لحاظ که روش جدیدی بر پایه نظریه خطابه معرفی می‌کند یکی از مهم‌ترین چهره‌های مطالعات رتوریکی *کتاب مقدس* به شمار می‌آید.

۲-۳- روش لاری تورن

روش پیشنهادی تورن تنها تفاوت‌هایی جزئی با روش کندی دارد. او درباره برداشتی که از نقد رتوریکی دارد، می‌نویسد:

«نقد رتوریکی اطلاعات تاریخی را جدی می‌گیرد، اما به‌جای آنکه صرفاً توصیفی باشد سعی می‌کند تا به هدف متن نفوذ کند[...] هدف اصلی آن صرفاً شناسایی خوانندگان یا نویسنده

اصلی و تاریخی نیست[...] بلکه هدفش آن است که بر متن به عنوان عاملی ارتباطی تمرکز کند. نقد رتوریکی برای بحث و چون و چرا به بافت متن علاقه‌مند است» (55 :1990).

تورن در کتاب *استراتژی رتوریکیِ نامه اول پتروس*، دو مرحله کلی برای نقد رتوریکی تعیین می‌کند. مرحله اول، مرحله شناسایی اهداف و مقاصد گوینده؛ و مرحله دوم شامل ارزیابی راه‌های رسیدن گوینده به آن اهداف و مقاصد است (ibid: 68). به عقیده تورن برای شناسایی اهداف متن، منتقد باید تدابیر کلی متن را شناسایی کند. تدابیر کلی متن به زعمِ او شیوه‌های اقناع تعبیه‌شده در متن هستند، سازوکارهایی چون ابداع استدلال، نظم و ترتیب کلمات و صنایع سبک‌ساز که به تدابیر کلی متن یاری می‌دهند. تورن برای مرحله دوم که ارزیابی راه‌های رسیدن به مقاصد متن است، روش کندی را با جرح و تعدیل برخی از قسمت‌ها پیشنهاد می‌دهد. او مراحل پنج‌گانه کندی را به دقت بررسی می‌کند و به تجزیه و تحلیل هر مرحله می‌پردازد. تورن تقریباً درباره هر یک از مراحل پیشنهادی کندی نکاتی مطرح می‌کند که به بررسی آن می‌پردازیم:

۱- تعیین واحد رتوریکی، توضیحات تورن درباره آن مشابه توضیحات کندی است.

۲- شناخت موقعیت رتوریکی؛ به زعم تورن یکی از نقص‌های روش کندی ترتیب مراحل پنجگانه است. او معتقد است که در تحلیل رتوریکی اغلب زمان شناسایی موقعیت رتوریکی ممکن است که موانع و مشکلات ارتباط شناخته شوند، به همین دلیل تورن بررسی مشکل رتوریکی را مقدم بر تشخیص موقعیت رتوریکی می‌داند، بنابراین بررسی مشکل رتوریکی در روش تورن در مرحله دوم انجام می‌شود. تورن درباره ضرورت شناخت موقعیت رتوریکی می‌نویسد:

«قدم اول در نقد رتوریکی آن است که منتقد نخست سعی کند موقعیتی را که در ذهن نویسنده یا گوینده است تجسم کند. این موقعیت شامل دیدگاه‌ها، ارزش‌ها و نیازهای مخاطبان از نظر نویسنده یا گوینده است و همین موقعیت است که باعث می‌شود که گوینده سخن بگوید یا نویسنده بنویسد. هدف اصلی منتقد رتوریکی آن است که دریابد نویسنده یا گوینده در مواجهه با این دیدگاه‌ها، ارزش‌ها و نیازها چه در سر دارد و چه هدفی را دنبال می‌کند. تمام این سؤال‌ها با بررسی موقعیت رتوریکی پاسخ داده می‌شود[...] موقعیت رتوریکی تصویر کردن مخاطبانی است که نویسنده از پیش برای خود فرض کرده‌است[...] نخستین گام در تشخیص موقعیت رتوریکی آن است که ببینیم متن را در چه ژانر رتوریکی می‌توان طبقه‌بندی کرد، ژانر

مشاجرات، مشاورات و یا منافرات[...] با این کار در حقیقت سعی می‌کنیم واکنش مخاطبان را بر اساس اهداف متن تعیین کنیم» (ibid: 70-72).

۳- بررسی نظم و ترتیب مواد خام: در روش تورن مرحله سوم به ارزیابی نظم و ترتیب مواد خام اختصاص دارد، در حالی که در روش کندی مرحله سوم، مرحله ارزیابی مشکل رتوریکی است. تورن همانند کندی معتقد است که فرایند بررسی نظم و ترتیب مواد خام شامل تمییز بخش‌های مختلف متن و گمانه‌زنی درباره تأثیر آنها است. او همچنین معتقد است که منتقد باید تغییر موقعیت رتوریکی را در بخش‌های مختلف متن نشان دهد، به عبارت بهتر منتقد باید ببیند نویسنده در هر بخش از متن از چه ژانری استفاده کرده و چه مخاطبانی را طرف خطاب قرار داده‌است. تورن باور دارد بخش‌های مختلف متن تأثیرهای متفاوتی بر مخاطب دارند. براساس نظر تورن یک متن ممکن است متناسب با بخش‌های مختلف آن، مخاطبان متفاوتی داشته باشد (v. ibid: 75-76).

۴- بررسی سبک و صنایع بلاغی: در روش تورن مرحله چهارم به بررسی صنایع و آرایه‌های بلاغی اختصاص دارد که با روش کندی متفاوت است. تورن درباره مرحله چهارم می‌نویسد:

«مطالعه کارکرد صنایع سبک‌ساز در تعیین موقعیت رتوریکی مؤثر است و اینکه این صنایع چه رفتارهایی در مخاطبان برمی‌انگیزند و چگونه به تأثیری که نویسنده به دنبال آن است کمک می‌کنند. هدف بررسی صنایع بلاغی آن است که نشان داده شود این صنایع در موقعیت رتوریکیِ خود چگونه عمل می‌کنند» (ibid: 77).

۵- ارزیابی هم‌زمان تمام یافته‌ها: در این مرحله نیز تورن سخنان کندی را تکرار می‌کند (ibid: 78).

۳- نامه به عبرانیان

نامه به عبرانیان، بخشی از *عهد جدید* است که در شمار بسیاری از مطالعات نقد رتوریکی *کتاب مقدس* مورد توجه منتقدان قرار گرفته‌است. برخی از این مطالعات تنها بخش‌های بخصوصی از نامه به عبرانیان را بررسی کرده‌اند و برخی دیگر تمام نامه را از منظر نقد رتوریکی تحلیل کرده‌اند. در میان مهم‌ترین آثاری که در این زمینه به رشته تحریر در

آمده‌است، می‌توان از رساله‌های دکتری دانیل باک[1]، رونالد دیویس[2] و لی مکسی[3]، تفسیرهای دیوید دسیلوا[4] و کریگ کوستر[5] و تک‌نگاری‌های پائولو گاروتی[6]، جرج گاتریه[7]، کئیجو نیسیلا[8] و والتر اوبلاکر[9] نام برد. دلیل اصلی توجه بیش از اندازه منتقدان رتوریکی به به بخش نامه به عبرانیان ویژگی‌هایی است که بر تنظیم این نامه بر پایه قوانین خطابه باستان دلالت دارد.

این بخش از *عهد جدید* در واقع سخنانی است خطاب به مسیحیان یهودی‌نژادی که به سبب درک نادرست‌شان از مقام و کار عیسی مسیح در خطر بازگشت به کیش سابق خود هستند. در *قاموس کتاب مقدس* اثر جیمز هاکس درباره این بخش آمده‌است:

«این نامه از جمله نامه‌های کتب *عهد جدید* است و مقصود عمده و اهم آن این است که الوهیت و انسانیت و کفاره شدن و شفاعت نمودن مسیح را از برای مؤمنین عبرانی توضیح نموده، افضلیت آن حضرت را بر موسی و فرشتگان مدلل نماید و افضلیت مژده انجیل را بر شریعت ثابت نموده، قصد و موضوع حقیقی شرع و رسوم موسوی را واضح می‌سازد و مؤمنین عبرانی را تقویت نماید که در موقع ورود مصائب مرتد نگردند، بلکه به طوری که مسیح حقیقی را سزد رفتار نمایند. بدین لحاظ[...] بی‌نهایت گران‌بها و دارای اهمیت می‌باشد و چون ذکری از مصنفِ آن نشده علیهذا محل اختلاف است بعضی آن را به پولس رسول و دیگران به اپلّس یا لوقا یا برنابا نسبت داده‌اند و احتمال می‌رود که در ایطالیا خارج شهر روم در حدود سال‌های ۶۵-۶۸ بعد از مسیح که هنوز هیکل خراب نشده بود نوشته شد[ه باشد]» (۵۹۶-۵۹۷: ۱۳۴۹).

این نامه که به صورت خطابه می‌نماید براساس رکن ترتیب تدوین شده‌است و این امر تأثیرپذیری این نامه را از اصول خطابه باستان محتمل می‌کند (Watson, 1997:183). یکی از اصلی‌ترین مباحث متنازعی که منتقدان رتوریکی در بررسی نامه به عبرانیان به آن توجه کرده‌اند، تعیین ژانر این اثر است. همان‌طور که گفته شد، ارسطو ژانرهای خطابه را به مشاجرات، مشاورات و منافرات تقسیم می‌کند. موضوع ژانر مشاجرات تصمیم درباره عملی در

1. Daniel Buck
2. Ronald Davis
3. Lee Maxey
4. David DeSilva
5. Craig Koester
6. Paolo Garuti
7. George Guthrie
8. Keijo Nissilä
9. Walter Übelacker

گذشته است، مضمون ژانر مشاورات ترغیب به کاری یا تحذیر از انجام عملی در آینده است و مفاد ژانر منافرات مضامین مدح و ذم است. باید توجه داشت که ژانر خطابه مستقیماً بر سبک سخن تأثیر می‌گذارد. در ژانر منافرات اغلب اصولی اتخاذ می‌شود که احساسات خاصی را در خوانندگان برمی‌انگیزد و بیشتر بر اقناعِ بلاغی تأکید و کمتر به استدلال و برهان منطقی توجه می‌شود. از طرف دیگر در ژانر مشاورات عموماً بر اعتبارِ خطیب، بر مثال‌ها و مقایسه آن‌ها تأکید می‌شود و خطیب طریقی بین اقناعِ بلاغی و اقناعِ منطقی در پیش می‌گیرد؛ در حالی که تأکید در ژانر مشاجرات یکسره بر قیاس، برهان و استدلال است (Watson, 1988: 19). برخی از منتقدان رتوریکی، ژانرِ نامه به عبرانیان را ژانری مشاجراتی دانسته‌اند و برخی از مفسران این اثر را در ژانر منافرات طبقه‌بندی کرده‌اند اما برخی دیگر ژانر مشاورات را برای آن مناسب دیده‌اند (Watson, 1997: 182). متناسب با ژانری که منتقدان برای نامه به عبرانیان برگزیده‌اند، اهداف و مقاصد گوینده تغییر کرده و نتایج متفاوتی به دست آمده‌است. مسأله تعیین ژانر در نظریه خطابه از جهت‌گیری به مخاطبان و شنوندگان متفاوت سرچشمه می‌گیرد، به عقیده منتقدان رتوریکی اگر مخاطبان نامه به عبرانیان، مسیحیانِ یهودی‌نژادِ بی‌تفاوت و سست‌عنصر باشند، ژانر نامه منافراتی خواهد بود؛ زیرا در آن صورت متن به دنبال تقویتِ ایمان و حفظ باور آنها است و مضمون اصلی آن نکوهش است. حال اگر مخاطبان قصد خروج از دین را داشته باشند و بخواهند اصول دین مسیح را زیر پا بگذارند، آنگاه ژانرِ نامه مشاوراتی خواهد بود؛ زیرا گوینده بر آن است تا مخاطبان را از انجام عملی در آینده برحذر دارد. اکثر قریب به اتفاق منتقدان رتوریکی، ژانرِ نامه به عبرانیان را منافراتی یا مشاوراتی دانسته‌اند و بر این اساس به نقد این متن اهتمام کرده‌اند و کمتر منتقدانی بوده‌اند که ژانر کتاب را مشاجراتی بدانند (v. Watson, 1997: 182 -195). پائولو گاروتی از جمله منتقدانی است که ژانر نامه را مشاوراتی می‌داند. او در این باره می‌نویسد: «از منظر فن خطابه، ژانر کتاب عبرانیان مشاوراتی است: مخاطبان دعوت نشده‌اند تا درباره شخصی قضاوت کنند یا ستایشی درباره قهرمانی بشنوند یا بالعکس[...] مخاطبان باید درباره رفتارشان تصمیم بگیرند[...] فرصت پیوستن یا ادامه‌دادن زندگی در میان جامعه رستگار» (ibid: 186). لی مکسی نیز همانند گاروتی ژانر نامه را مشاوراتی می‌داند و دلایلی برای آن ذکر می‌کند:

ساختار کلی نامه به عبرانیان مشاوراتی است و این ساختار این‌گونه به وجود آمده‌است: ۱- استفاده مفرط از پند و اندرز، چه مثبت و چه منفی؛ ۲- استفاده مفرط از نمونه‌های

تـاریخی؛ ۳- دعـوت بـه تقلیـد از رسـتگاران؛ ۴- مقایسـه مـردم؛ ۵- تحـذیر و هشـدار از فراموش‌کاری (2002: 125).

از طرف دیگر منتقدانی چـون ویکتـور پفیتزنـر[1] و دیویـد آیونـه ژانـرِ نامـه را منـافراتی دانسته‌اند. منتقدانی نیز بوده‌اند که ژانر این اثر را تؤامـان منـافراتی و مشـاوراتی دیـده‌انـد و بخش‌هـای مختلـف مـتن را براسـاس تغییـر ژانـر بررسـی کـرده‌انـد. لاری تـورن، تومـاس اولبریچت[2]، ماری ایساکس[3] و دیوید دسیلوا در این دسته قرار مـی‌گیرنـد. فـی‌المثـل تـورن ساختار کلی نامه را براساس ژانر مشاورات بررسی می‌کند، در حالی که چهارچوب کـار خـود را بر مبنای ژانر منـافرات مـی‌نهـد (Buck, 2002: 80). دسـیلوا نیـز مـتن را نـوعی خطابـه مشاوراتی قلمداد می‌کند که بر خطابه منافراتی متکـی اسـت. بـه عقیـده او در بخـش‌هـای مختلف نامه هرکدام از این دو ژانر متناسب با مخاطبان غالـب مـی‌شـوند (Watson, 1997: 186). اولبریچت در این باره در مقاله «نامه به عبرانیان به‌مثابه تقویـت ایمـان» مـی‌نویسـد: «نامه به عبرانیان در ساختار کـلان بـا ژانـر منـافرات بهتـر مطابقـت دارد، هرچنـد سـاختار استدلالی آن ممکن است مشاوراتی تلقی شود» (1993: 378). ماری ایساکس در این زمینـه می‌نویسد:

«بخش‌های وعظ و اندرز این متن را می‌توان در حوزه ژانر مشاورات طبقه‌بندی کـرد، زیـرا ایـن موعظه‌ها با هدف هدایت خوانندگان به انجام برخی از اعمال و پرهیز از برخـی دیگـر بـه وجـود آمده‌اند. در باقی بخش‌ها این نامـه بـا ژانـر منـافرات همبسـتگی نزدیکـی دارد[...] شـیوه بیـان به‌گونه‌ای است که می‌خواهد ایمان و اعتقاد مسیحی حاکم را تقویت کند» (2002: 16).

این محققان معتقدند که ژانرها هـیچ‌گـاه مسـتقل نیسـتند و اغلـب بـا یکـدیگر همکـاری می‌کنند. این باور البته در تاریخ خطابه بی‌سابقه نیست. ارسطو نیز در کتاب *خطابه* به خطیـب توصیه می‌کند که «اگر قصد مدح داری، بنگر که چه چیزی را پشنهاد مـی‌دهـی و اگـر قصـد پیشنهاد داری، بنگر که چه چیزی را مدح می‌کنی» (2007: 1.3.7). این سخن خود بـر ترکیـب دو ژانر منافرات و مشاورات دلالت دارد؛ به‌غیر از این مؤلفِ *خطابه برای هرنیوس*[4] معتقـد اسـت کـه ژانر منافرات به‌ندرت به طور مستقل به کار می‌رود و اغلب با یکی از دو ژانر دیگر همـراه اسـت و یـا بخش‌هایی از سخنرانی‌هـای شـورایی و قضـایی را شـامل مـی‌شـود (v. Cicero, 1954: VIII.15).

1. Victor C. Pfitzner
2. Thomas Olbricht
3. Marie Isaacs
4. *Rhetorica ad Herennium*

کوئینتیلیان نیز در *تربیت خطیب*[1] ژانر منافرات را وابسته به مشاورات می‌داند، زیرا اغلب پیش از پیشنهاد کردنِ چیزی ابتدا آن چیز ستایش می‌شود (v. Quintilian, 1959: IV.11-16). فردریک واتسون در تأیید نظر کوئینتیلیان می‌نویسد: «کوئینتیلیان این موضوع را مشخص می‌کند که ژانرهای سه‌گانه اختیاری هستند و برای هر سه ژانر سلسله‌مراتب بسیاری وجود دارد[...] هر سه ژانرِ خطابه به یکدیگر وابسته‌اند، هر یک اغلب از دیگری استفاده می‌کند» (16 :1988). به هر حال به نظر می‌رسد در متنِ نامه به عبرانیان ژانری برای تحصیل هدف ژانر دیگری به کار گرفته شده‌است، ژانرِ اصلی، ژانرِ منافرات است که اهداف ژانرِ مشاورات را محقق می‌سازد. گروهی از محققان نیز بوده‌اند که درکل، تعیین ژانر را در مطالعات رتوریکی بی‌فایده دانسته و به‌جای آن بر اهداف متن تأکید کرده‌اند؛ فی‌المثل کندی تعیین ژانر را در ارزیابی شیوه‌های اقناعِ مخاطب چندان مهم نمی‌داند، بلکه به‌جای ژانر بر علت پدید آمدن متن و دلایل نگارش آن، حالت و مشرب مخاطبان، عقاید نویسنده و ارزش‌های اجتماعی تأکید می‌کند (33 :1984). از این منظر اهداف اثر مکتوب از ژانر آن مهم‌تر است، زیرا ژانر از نظر کندی برچسبی است که هیچ کمکی به مطالعه انتقادی متن نمی‌کند؛ در حالی که بررسی اهداف متن، مقاصد منتقدان رتوریکی را بهتر برآورده می‌سازد. به زعم کندی به کار گرفتن یک اصطلاح ضرورتاً منتقد را از نیت مؤلف آگاه نمی‌سازد.

در نهایت می‌توان گفت که اگرچه نامه به عبرانیان بسیاری از خصوصیات تجویزی درس‌نامه‌های خطابه باستان را دارد، اما در چهارچوب یکی از ژانرهای خطابه نمی‌گنجد. آنچه در بررسی این متن همواره در میان منتقدان محل نزاع بوده‌است این احتمال را باقی می‌گذارد که متن تحت تأثیر الگوهای رتوریکی دیگری از جمله الگوهای سامی یا عبرانی به رشته تحریر درآمده باشد. فردریک واتسون از جمله محققانی است که در مقاله «نقد رتوریکی نامه به عبرانیان و رسائل حواریون کاتولیک از ۱۹۷۸ تا کنون»، به ضعف تکیه بر نظریه خطابه در مطالعات نقد رتوریکی و عدم انطباق اصول خطابه باستان در برخی از تحلیل‌ها اشاره می‌کند. احتمال تأثیرپذیرفتن نگارندگان *کتاب مقدس* از نظریه‌های رتوریکی دیگر اقوامِ متمدن باعث شد تا منتقدان رتوریکی *کتاب مقدس* به‌تدریج از روش‌های انتقادی مبتنی بر خطابه باستان فاصله بگیرند و برای نقد و بررسی *کتاب مقدس* به روش‌های جدیدی روی بیاورند.

1. *Institutio Oratoria*

نتیجه‌گیری

در نقد رتوریکی *کتاب مقدس* رویکردهای متفاوتی وجود دارد. در یک نگاه وسیع می‌توان گفت که ابتدا منتقدان بر پایه سبک‌شناسی به تحلیل رتوریکی *کتاب مقدس* پرداختند و بیشتر ارزیابی و طبقه‌بندی صناعات بلاغی را مد نظر داشتند. سپس روش‌های دیگری بر مبنای نظریه خطابه باستان پدید آمدند. این روش‌ها در حقیقت بر پایه این فرض در مطالعات نقد رتوریکی *کتاب مقدس* پدید آمدند که اصول نامه‌نگاری در دوران باستان تحت تأثیر قوانین خطابه بوده‌است. از آنجا که منتقدان در به‌کارگیری این روش‌ها با دشواری‌هایی مواجه شدند و این روش‌ها محدودیت‌هایی را بر تحلیل رتوریکی تحمیل کردند، روش‌های دیگری برای نقد رتوریکی پیشنهاد شد که از آن میان می‌توان به روش ورنن رابینز اشاره کرد. در این مقاله ما صرفاً به برخی از دشواری‌هایی اشاره کردیم که در مطالعات نامه به عبرانیان براساس روش‌های مبتنی بر خطابه باستان پدید آمده‌است. همچنین در این مقاله به بررسی اختلاف نظرهای محققان درباره تأثیر نظریه خطابه بر نظریه نامه‌نگاری پرداختیم. گروهی از محققان باور دارند که اصول نامه‌نگاری در دوران باستان تحت تأثیر قوانین خطابه باستان بوده‌است، به همین دلیل نقد رتوریکی مناسب‌ترین شیوه برای ارزیابی نامه‌های *کتاب مقدس* است. دسته دیگری از محققان هر گونه رابطه میان خطابه و نامه‌نگاری را در دوران باستان نفی می‌کنند و معتقدند نظریه خطابه و نظریه نامه‌نگاری هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند. گروه سومی از محققان نیز هستند که نظریه نامه‌نگاری و نظریه خطابه را توأمان در تفسیرهایِ خود معتبر می‌دانند.

پی‌نوشت

۱- ارسطو درباره زمان خطابه‌های منافراتی می‌نویسد: «اگرچه چنین چیزی متداول نیست، اما خطیبان در خطابه‌های منافراتی می‌توانند از خطابه برای یاد کردن گذشته با نقل حکایت‌های آن و برای آینده با پیش‌بینی آن استفاده کنند» (2007: 1.3.4).

منابع

هاکس، ج. ۱۳۴۹. *قاموس کتاب مقدس*، تهران: کتابخانه طهوری.

Aristotle. 2007. *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*, Trans. G.A. Kennedy. New York: Oxford UP.

Aune, D.E. 1987. *The New Testament in Its Literary Environment*, Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press.

Buck, D.E. 2002. *The Rhetorical Arrangement and Function of OT Citations in the Book of Hebrews: Uncovering Their Role in the Paraenetic Discourse of Acces*s, Ph.D. diss. Dallas Theological Seminary.

Cicero, M.T. 1954. *Rhetorica ad Herennium*, Trans H. Caplan. Cambridge: Harvard University Press.

Conley, T. 1991. *Rhetoric in the European Tradition*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Cornelius, E. M. 2000. "Rhetorical Criticism and the Hermeneutics of the New Testiment". in *die Skriflig*, 34(2): 253-274.

Croft, A. J. 1965. "The Functions of Rhetorical Criticism". in Schwartz, J. & Rycenga, J.A. (eds.). *The Province of Rhetoric.* New York: Ronald Press Company. p: 403-414.

Hughes, F. W. 2000. "The Rhetoric of Letters" in K. P. Donfried and J. Beutler. (eds.). *The Thessalonians Debate: Methodological Discord or Methodological Synthesis?*. Grand Rapids: Eerdmans. 194-240.

Isaacs, M. E. 2002. *Reading Hebrews and James: A Literary and Theological Commentary*, Macon: Smyth & Helwys.

Kennedy, G. A. 1984. *New Testament Interpretation through Rhetorical Criticism*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Kuntz, J. K. 1982. "The Contribution of Rhetorical Criticism to the Understanding of Isaiah 51:1-16." in David J. A. Clines and Philip R. Davies (eds.). *Art and Meaning: Rhetoric in Biblical Literature: Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series*, (19): 140-71. Sheffield: Sheffield Academic Press.

Maxey, L .Z. 2002. *The Rhetoric of Response: A Classical Rhetorical Reading of Hebrews 10:32-12:13,* Ph.D. diss. Claremont Graduate University.

Murphy, J. J. 1974. *Rhetoric in the Middle Ages: A history of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, London: University of California Press.

Porter, S. E. 1993. "The Theoretical Justification for Application of Rhetorical Categories to Pauline Epistolary Literature." in S. E. Porter and T. H.Olbricht (eds.). *Rhetoric and the New Testament: Essays from the 1992 Heidelberg Conference*, Sheffield: Sheffield Academic Press. 100-122.

Olbricht, T. H. 1993. "Hebrews as Amplification. in S. E. Porter and T. H.Olbricht (eds.). *Rhetoric and the New Testament: Essays from the 1992 Heidelberg Conference,* Sheffield: Sheffield Academic Press. 3-15.

Quintilian, M.F. 1959. *Institutio Orataria*, Trans. H. E. Butler. Leob Cambridge: Harvard University Press.

Stowers, S.K. 1986. *Letter writing in Greco-Roman Antiquity*. Philadelphia: Westminster.

Thuren, L. 1990. *The Rhetorical Strategy of 1 Peter*: *With Special Regard to Ambiguous Expressions*. Abo: Abo Academy Press.

Vickers, B. 1988. *In Defence of Rhetoric*, London: Oxford University Press.

Vorster, J. N. 1991. *The Rhetorical Situation of the Letter to the Romans: An Interactional Approach*. Ph.D. diss. University of Pretoria.

Walker-Jones.W. 2003. *Hebrew for Biblical Interpretation*, Atalanta: Society of Biblical Literature.

Watson, D. F. and Hauser, A. J. 1994. *Rhetorical Criticism of the Bible: A Comprehensive Bibliography with Notes on History and Method*, Biblical interpretation Series 4. Leiden: Brill.

Watson, D.F. 1988. "A Rhetorical Analysis of Philippians and Its Implications for the Unity Question." *Novum Testamentum* 30: 57-88.

________. 1997. "Rhetorical Criticism of Hebrews *and the Catholic Epistles since 1978*." *Currents in Research: Biblical Studies* 5: 175-207.

White, J. L. 1972. *The Form and Function of the Body of the Greek Letter: A Study of the Letter-body in the Non-literary Papyri and in Paul the Apostle*, Montana: Scholars Press.

Wuellner, W. 1987. "Where is Rhetorical Criticism Taking Us?" *Catholic Bible Quarterly* 49: 448-463.

نقد و نظریه ادبی
سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۳

ناسازگاری روش‌شناختی و تئوریک با موضوع، در «روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی»

دکتر سیدعلی قاسم‌زاده[۱]

تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱۹ تاریخ پذیرش: ۹۶/۹/۱۳

چکیده

پژوهش در حوزه داستان‌های عامیانه فارسی با تأسیس گرایش ادبیات عامه در دانشگاه‌های کشور، روندی فزاینده پیدا کرده‌است. در این میان، بهره‌گیری از نظریه‌های ادبی در بازخوانی و نقد و تحلیل آثار شفاهی یا مکتوب ادب عامه در ایران، از رویکردهای تازه و نوآورانه است. کتاب *روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی* نوشته مریم شریف‌نسب را می‌توان یکی از این پژوهش‌های نوبنیاد به‌شمار آورد که کوشیده با تلفیق رویکردهای روایت‌شناختی ساختاری به‌ویژه آرای نظری پراپ، چتمن، لینت‌ولت و ژرار ژنت با روش‌های سنتی نقد داستان، یعنی بررسی عناصر داستان، طرحی نو دراندازد. جستار حاضر با توجه به ضرورت نگاه منتقدانه به پژوهش‌های دانشگاهی تلاش کرده‌است به شیوه نقد محتوایی، ناسازگاری و ناهمگونی نظریه و روش مورد پسند نویسنده را با موضوع کتاب مزبور بازگو کند. از نتایج تحقیق برمی‌آید با وجود تلاش نویسنده برای بازخوانی قصه‌های عامیانه فارسی از منظر نظریه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا و ارائه ساختار روایی جامع از حکایات عامیانه فارسی، برجستگی خطاهای محتوایی و خطای نظری و روش‌شناختی، دستاورد تحقیق را به چالش کشانده‌است.

واژگان کلیدی: ادبیات عامه، روایت‌شناسی ساختارگرا، نقد عملی، خطای تئوریک، مریم شریف‌نسب

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) s.ali.ghasem@gmail.com

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسأله

انسان بالفطره موجودی قصه‌گو و قصه‌پرداز است و دامنه و کثرت افسانه‌های عامیانه و قصه‌ها و حکایات رایج در زبان و ادبیات اقوام مختلف، گویای اهمیت همین خصیصه برجسته است. داستان‌پردازی بهترین ظرف ماندگاری فرهنگ، آداب و رسوم، باورها، آرزوها و غیره، برای انسان به شمار می‌آید و اصالت آن برای اقوام مختلف و فرهنگ‌های گوناگون غربی و شرقی همواره معتبر بوده‌است. از اسطوره‌ها –که باورها و آرزوهای انسان‌های نخستین است- و بایست آغازی برای آفرینشگری بشر و به نوعی، نقطه آغاز ادب عامیانه بوده باشد، تا افسانه‌سرایی و قصه‌گویی‌های ساده و بی‌پیرایه و گاه پیچیده و چندلایه عوام، همواره هنر «روایتگری» در کنار «قدرت تخیل» برای محققان حوزه ادب عامه می‌تواند جذاب و جالب توجه باشد. پژوهش در حوزه ادب عامه –که در ایران از صادق هدایت آغاز شده- (نک: موسوی بجنوردی، ۱۳۹۳: نوزده) امروزه با گسترش مطالعات نظری در حوزه ادب عامه، نگارش آثار پژوهشی متعدد، تأسیس گرایش ادبیات عامه و مردم‌شناسی در دانشگاه‌ها و تلاش برای تربیت نسلی علاقه‌مند به پژوهش در فرهنگ و ادب عامه، روندی روبه‌رشد به خود گرفته‌است. در این میان، در دهه اخیر به سبب ماهیت موضوعات و تنوع و گستردگی فرهنگ عامه، تحقیقات بین‌رشته‌ای با رویکردهای نظریه‌محور بیش از تحقیقات سنتی مورد اقبال و توجه علاقه‌مندان دانشگاهی قرار گرفته‌است. اگرچه هنوز در حیطه‌های مختلف زبان و ادب عامه به جایگاه مطلوب نرسیده‌ایم و تعداد صاحب‌نظران بنام و جدی این عرصه از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کند، نباید بدون تأمل و نگاه انتقادی از کنار آثار مطالعاتی- تحقیقی در حوزه فرهنگ عامه (فولکلور) به سادگی گذشت. از آنجا که ظرفیت نقدپذیری در جامعه علمی می‌تواند سرلوحه رشد نگرش انتقادی و تقویت فرهنگ تأمل و تحمل در مقابل صداهای دیگرگونه باشد، جستار حاضر تلاش کرده‌است در راستای گسترش ظرفیت نقادی و فرهنگ نقدپذیری به نقد کتاب *روایت‌پژوهی در داستان‌های عامیانه ایرانی* بپردازد و با توصیف و تحلیل عملی کتاب مزبور زمینه بازنگری و اصلاح آن را برای مؤلف ارجمند مهیا سازد.

۱-۲- معرفی شکلی و صوری کتاب

روایت‌پژوهی در داستان‌های عامیانه ایرانی نوشته مریم شریف‌نسب، در شمارگان ۵۰۰ نسخه‌ای، از سوی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی در سال ۱۳۹۴ انتشار

یافته‌است؛ با آنکه از تاریخ مقدمه مؤلف برمی‌آید کتاب مزبور در سال ۱۳۹۲ به اتمام رسیده بود. این کتاب در یک جلد و۲۹۷ صفحه به قصد «نشان دادن روش‌های روایتِ داستان‌های عامیانه ایرانی» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ی) با بهره‌گیری از ظرفیت‌های نقد روایت‌شناسی در حوزه ادب عامه در چهار فصل به مخاطبان عرضه شده‌است. پس از مقدمه ۷ صفحه‌ای -که به بیان مسأله و موضوع، اهمیت، ضرورت و اهداف نگارش کتاب پرداخته شده- نویسنده فصل اول کتاب را به ضرورت پژوهش‌های دانشگاهی به تعاریف، مفاهیم و کلیات اختصاص داده است. در فصل دوم به روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه و تفسیر و معرفی عناصر داستان و برخی از عناصر روایی آنها می‌پردازد. در این فصل به بررسی عملی ساختار روایت در ده داستانِ عامیانه اکتفا شده‌است[1]. فصل سوم، شامل جمع‌بندی مطالب و نتیجه داده‌های به دست آمده از پنجاه داستان عامیانه منتخب است؛ اما فصل چهارم -که درحقیقت نباید نام فصل بدان نهاد- پیوست و ضمایم کتاب است که به درج داستان‌های پنجاه‌گانه منتخب در قالب رده‌بندی داستان‌های عامیانه فارسی-الهام گرفته از شیوه طبقه‌بندی داستان‌های عامیانه آنتی‌آرنه- اختصاص یافته‌است.

با اینکه نویسنده در فصل جمع‌بندی برای ارائه داده‌ها و جمع‌بندی آنها از جدول و نمودار استفاده کرده‌است، کتاب بدون پیشگفتار، فاقد فهرست تفصیلی مطالب، بدون اعلام (نام اشخاص و اماکن، اصطلاحات تخصصی و غیره) و نقشه و تصاویر است.

۲- بحث اصلی

۲-۱- نقدی بر چارچوب نظری و متدلوژی کتاب

چارچوب نظری هر اثر پژوهشی، کلیدی‌ترین مؤلفه آن به حساب می‌آید؛ زیرا فهم نادرست نظریه و حتی کاربست نابجا و ناسازگار با متون می‌تواند اساس هر پژوهش و دستاوردهای آن را به چالش کشاند و این خطای اساسی کتاب *روایت‌پژوهی در داستان‌های عامیانه ایرانی* است که در دو حیطه کاملاً مشهود است: نخست، رویکرد تلفیقی نویسنده در درآمیختن دانش روایت‌شناسی با نقد عناصر داستانی. روشن است روایت‌شناسی دانشی نوبنیاد با پیچیدگی‌ها و آرای نظری گوناگون، متفاوت و گاه متعارض است و با رویکرد نقد و تحلیل عناصر داستانی متمایز است و تلفیق آن دو با یکدیگر و کاربست آن برای روایت‌شناسی داستان‌های عامیانه دشوار است و تحلیل و تفسیر متن داستان‌ها و حکایات کهن از این طریق، با غث و سمین‌های بسیار مواجه خواهد شد؛ چنانکه در هنگام تحلیل عناصر داستان‌های عامیانه کتاب مورد نظر

مشهود است. نویسنده محترم در چارچوب نظری خویش ابتدا با تکیه بر نظریه روایی چتمن به شش عنصر روایی[۲] اشاره می‌کند (همان: ۲۰- ۲۵)، اما در هنگام تحلیل و تفسیر روایت‌شناختی داستان‌های عامیانه فقط به راوی و روایت‌شنو اشاره می‌کند و از چهار عنصر دیگر سخنی به میان نمی‌آید. تلاش نویسنده برای ارائه الگویی ساختاری از عناصر مؤثر در روایت بسیار متوسع و با تسامح و تساهل همراه است؛ چنانکه برای مخاطب معلوم نمی‌شود که چرا و چگونه نویسنده محترم کتاب، موضوع، درونمایه، پیرنگ، دید، شخصیت پردازی، زمان و مکان، زبان، راوی، روایت‌شنو، گفت‌وگو، نماد را جزو عناصر روایت دانسته و در مبحث تحلیل، بدون اینکه تحلیلی جامع و نویافته عرضه کند، به اشاراتی کوتاه از هر یک در داستان‌های عامیانه اکتفا کرده‌است. در حالی که جدای از آن، هنوز بین روایت‌شناسان برای قرار دادن همه این عناصر داستانی یادشده و عناصری که نویسنده محترم بدان‌ها اشاره نکرده‌است مانند زاویه دید، توصیف، سبک، حقیقت‌نمایی و غیره، به عنوان عناصر روایت وفاق و اجماعی وجود ندارد.

درهم‌تنیدن عناصر داستان با دانش روایت‌شناسی و نگرش توسعی و تسامحی به آن، متن کتاب را از نظر تئوریک آشفته کرده‌است. با وجود آنکه تلفیق روش ژنت در کانونی‌شدگی و بحث زمان (توالی، دیرش و بسامد) با روش شخصیت‌شناسی تودروف و زنجیره روایی لینت‌ولت نکته‌ای مثبت است؛ چراکه این آرا در کنار هم می‌توانند خلأهای نظری یکدیگر را تکمیل کنند؛ اما در مرحله عمل نویسنده نتوانسته این مبانی نظری را به‌خوبی تلفیق کند و تحلیل‌های جاندار و آکادمیک ارائه نماید. نگاهی به مبانی نظری نویسنده در کتاب (همان: ۱۶-۳۸) و روش عملی نویسنده در هنگام تحلیل روایت‌شناسانه داستان‌های عامیانه خود گواه این درآمیختگی سطحی و ناکارآمد است. روشن است فضا و زمان نگارش کتاب می‌توانست نویسنده محترم را قانع کند تا عمیق‌تر و گسترده‌تر به نظریه‌های روایت‌شناختی بپردازد و اصول و مؤلفه‌های اساسی آنها را بازخوانی و به شکلی مبسوط و دقیق طرح کند، سپس با درنظر داشتن آن مبانی نظری به تحلیل داستان‌ها بپردازد. روشن است برای کتابی که قصد تحلیل روایت‌شناسانه داستان‌های عامیانه ایرانی دارد پرداخت گذرا و سطحی به مؤلفه‌های روایی -که البته با عناصر داستانی درآمیخته- آن‌هم در حد ۲۲ صفحه چندان مقبول نیست.

افزون بر آن اگر توجه داشته باشیم که قصه، زنجیره مکتوم و واقعی رخدادها؛ و پیرنگ، الگویی تصرف‌شده از سوی راوی برای روایت آن قصه (Abrams, 1981: 61) یا به تعبیر

توماشفسکی، «روایت داستانی مبین زنجیره‌ای از رخدادها» است (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۱)، نویسنده محترم برای مخاطبان خود آشکار نکرده‌است که اساساً آیا داستان‌های عامیانه ایرانی را می‌توان نوعی پیرنگ یا روایت دانست؟ فرایندی که در قصه‌های عامیانه اتفاق افتاده تا آنها به سوی ساخت پیرنگی متمایل شوند، چگونه است؟ سؤالاتی از این دست و بسیاری از تمهیدات لازم، چون مشخص کردن خصایص سبکی و روایی قالب‌های داستانی قدیم و بیان تفاوت‌های آنها، تبیین چرایی و چگونگی تطبیق نظریه‌های روایت‌شناسی جدید با داستان‌های مکتوب یا شفاهی کلاسیک و مواردی از این دست که برای ورود به موضوع و پژوهش ضرورت داشت، به عنوان تقریر محل نزاع و تبیین مسأله در این کتاب مغفول مانده‌است؛ چراکه با وجود ضرورتی که به طرح کلان‌تر مبانی نظری در کتاب احساس می‌شود تا خوانندگان با دیدگاه‌های نظری نویسنده بیشتر آشنا شوند، گویا نویسنده محترم بنای تفصیل موضوعات نظری را نداشته و چنین ضرورتی را احساس نکرده‌است.

دوم، اصرار نویسنده به بهره‌گیری از روش پساساختارگرایی (شالوده‌شکنی/ واسازی) دریدایی در تحلیل ساختار روایت‌شناسی داستان‌های عامیانه فارسی است؛ چنانکه در مقدمه و فصل اول کتاب بدان اشاره کرده‌است:

«در تحلیل محتوا، روش بررسی تقابل‌های دوتایی دریدا را به کار بسته‌ام؛ هرچند گاستون باشلار و گریماس نیز درباره تقابل‌ها سخن گفته‌اند، به نظرم رسید شیوه دریدا کارآمدتر است. بررسی تقابل‌ها به‌خودی‌خود یک رویکرد نیست؛ بلکه داده‌هایی فراهم می‌کند که می‌تواند در رویکردهای متفاوت تحلیل مورد استفاده قرار گیرد...» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ک).

«در روش ساختارشکنی (شالوده‌شکنی/ واسازی) چهار مرحله وجود دارد: ۱- درک اولیه متن و استخراج پیام آشکار؛ ۲- پیدا کردن تقابل‌های دوگانه و بررسی سلسله‌مراتب و برتری یک قطب بر دیگری؛ ۳- وارونگی تقابل‌ها؛ ۴- نشان دادن محدودیت‌های ایدئولوژیکی متن براساس تضادها. در پژوهش حاضر برای تحلیل داستان‌های عامیانه، فقط از مراحل اول و دوم روشِ شالوده‌شکنی استفاده می‌شود[...] البته منتقدان دیگری چون گریماس و باشلار نیز به نحو دیگری درباره تقابل‌ها سخن گفته‌اند؛ اما به نظر می‌رسد ساخت‌شکنی دریدا یکی از بهترین روش‌ها برای بررسی محتوای داستان‌های عامیانه باشد و بی‌شک این روش، نافی بررسی متون عامیانه با سایر روش‌ها نیست» (همان: ۳۸).

جالب اینجاست که خودِ نویسنده کتاب با استناد به کلیگز (۱۳۸۸: ۸۴) می‌آورد که همواره در درون ساختارهای دوتایی به یک جزء ارزش فرهنگی بیشتری داده می‌شود؛ یعنی یک جزء

مثبت تلقی می‌شود و دیگری منفی (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ۳۸). گزاره‌ای که نه در روش دریدا که در رویکرد ساختارگرایان مورد توجه است و تقریباً در فرایند تحلیل تمام داستان‌های عامیانه نیز کاملاً مشهود است که نویسنده محترم کتاب، تنها با کشف و بازنمایی تقابل‌ها وجه مثبت و منفی تقابل‌ها را معرفی می‌کند و خبری از واسازی دریدایی نیست؛ برای مثال در داستان «علی و شهر مرمر» می‌آورد:

«تقابل بنیادینی که در این روایت به چشم می‌آید، تقابل ایمان/کفر [یا: مؤمن/کافر] است؛ حضرت علی (ع) نماد ایمان و معنویت است و کم‌ایمانانِ ناباور، نماد شرک و کفر. بدیهی است ایمان در کفه مثبت این ترازوست و در نهایت به پیروزی می‌رسد[...] این اعتقاد که در نهایت، پیروزی با مؤمنان است، از اعتقادات اساسی و انکارناشدنی اسلام است[....] بنابراین، چنین صحنه‌هایی در داستان‌های عامیانه، بازتاب گفتمان ایدئولوژیکی‌ای است که بر مبنای باورهای اعتقادی پدیدآورندگان (و مخاطبان) شکل گرفته و همواره منجر به پیروزی مؤمنان و شکست کافران (=افراد خارج از گفتمان) می‌شود» (همان: ۶۱-۶۲).

آنچه بایست بدان توجه می‌شد این بود که تحلیل آثار ادبی یا داستانی بر اساس تقابل‌ها، روش دریدا در فهم و تفسیر متون نیست؛ بلکه ساختارگرایان اساساً تقابل را بنیاد ساختاری داستان‌ها به حساب می‌آورند؛ اما نظریه دریدا معطوف به واسازی این تقابل‌ها و نفی ایدئولوژی در ایجاد نظام‌های دوگانه برساخته و ستم‌بنیاد است؛ زیرا به باور او واسازی «می‌تواند ابزاری مفید برای مارکسیسم و فمنیسم و سایر نظریه‌هایی باشد که می‌کوشند ما را از نقش ستمگرانه‌ای که ایدئولوژی می‌تواند در زندگی‌مان داشته باشد، آگاه سازند» (نک. تایسن، ۱۳۸۷: ۴۰۶).

نویسنده می‌بایست درنظر می‌داشت که روش دریدا در ساختارشکنی، واسازیِ تقابل‌های دوگانه مانند گفتار/ نوشتار، طبیعت/ فرهنگ، حقیقت/ خطا، مذکر/ مؤنث و غیره است نه تمرکز بر شناسایی و نشان‌دادن صرف تقابل‌ها -کاری که نویسنده در هنگام تحلیل داستان‌ها بدان‌گونه عمل کرده‌است- بلکه واسازی این تقابل‌های دوگانه، با برتر شمردن مؤلفه سمت راست و حقیرشمردن واژه سمت چپ همراه بود. وی معتقد است باورداشتن به چنین ساختاری، هیچ حقیقت بیرونی ندارد و واژه سمت چپ در واقع مشتق یا حالتی خاص از واژه اول است (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۱۶). درحقیقت دریدا با شناخت مرز تقابل به دنبال کنار زدن نقطه مرکزی تقابل‌ها بود. به نظر دریدا، شالوده‌شکنی مستلزم فهم نیروی نا-مرکز[1] است. به این

1. Non-centre

معنا که در هر تقابلی نقطه‌ای مرکزی هست که باید آن را شناخت، توصیف کرد و آن نقطه مرکزی را از هم گسست و دگرگون نمود (رویل، ۱۳۸۸: ۳۹). به عبارت دیگر، باید فرضیه‌های مسلم‌انگاشته در باب سرشت ارزشی برخی تعابیر دوتایی را (مثلِ متن/ زمینه، مذکر/ مؤنث، فرهنگ ادبی برتر/ فرهنگ ادبی فرودست، مرکز/ حاشیه) با خوانشی ویرانگرانه دچار واژگونیِ راهبردی کرد (نوریس، ۱۳۸۵: ۲۵۹).

در رویکرد نظری دریدا، معنای نهایی و مطلق دست‌یافتنی نیست؛ زیرا معنا به سبب قرار گرفتن در سلطه دال‌های سیال، نامحدود و بی‌کران است. به تعبیر دیگر، همواره معنا در دایره واژگان به تأخیر و تعلیق می‌افتد و هیچ تفسیر ساختاری-معطوف بر تقابل‌ها- اصالت ندارد. دریدا برای طرح این مفهوم، از اصطلاح «تفاوط»[1] استفاده می‌کند. در تفاوط این ایده مطرح است که معنا همواره و شاید تا حد تکمیل‌پذیریِ بی‌پایان، به سبب بازی دلالت به تعویق افتد (همان: ۶۱). به این معنا که عنصر یا عناصر حاضر در متن یا صحنه به عنصری جز خودش مربوط می‌شود و ضمن بازنمایی نشانه‌هایی (دال‌هایی) از عنصر یا دالی یادشده در گذشته، پیشاپیش خود را به وسیله عنصری (مدلولی دیگر) از آینده به زوال می‌سپارد (رویل، ۱۳۸۸: ۱۱۸). بدیهی است با وجود چنین مؤلفه و پارادایمی در نظریه دریدا یعنی بازی دال‌ها و به تأخیر افتادان دلالت‌ها، اصرار برای استفاده از روش دریدایی برای تفسیر داستان‌هایی که معنای روشنی دارند و از زبان عوام و برای مخاطبان عوام ساخته شده، نامقبول و ناممکن است. افزون بر آن، دریدا معتقد است یکی از اهداف «ساخت‌زدایی، خنثی نمودن و واژگونگی انگاره‌های مسلط متافیزیکی است. از مهمترین رویکردهای متافیزیکی ایجاد سلسله‌مراتب و پایگان میان مقولات فلسفی است. دریدا به ما می‌آموزد که مرجعیت معناها را با تردید روبه‌رو سازیم. به ما می‌گوید ضمن انکار، منطق متعارف زبان را به کار گیریم؛ اما در عین حال با قرار دادن علامت × روی واژگان، آنها را از اریکه خودکامگی و یکه‌تازی به زیر آوریم. در این صورت درخواهیم یافت که هیچ تأویلی قطعی و نهایی نیست و نباید هیچ تفسیری را بی‌رقیب فرض کنیم بلکه باید شگرد عدم تعین و عدم حتمیت را در مورد آنها اعمال نماییم[...] ترفند بم‌افکنی به ما می‌آموزد که باید گرایش دیرپای متافیزیکی را رها کنیم که میان امور و پدیده‌ها خط کشی می‌کند و آنها را به قابل قبول و غیرقابل قبول، صدق و کذب، خرد و بی‌خردی، مرکزی و حاشیه‌ای و نظایر آن تقسیم می‌کند» (ضیمران، ۱۳۸۶: ۵۴).

1. Différance

با توجه به اینکه بسیاری از روایات عامیانه متکی بر ایدئولوژی و عناصر متافیزیکی است چگونه می‌توان با رویکردی که خود مدعی نگاه غیرمتافیزیکی و نفی ایدئولوژی است، به تحلیل و تفسیر روایات عامیانه دست یافت، جای تأمل دارد! بنابراین، برخلاف نظر نویسنده کتاب، روش ساختارگرایانه امثال گریماس و باشلار -که بر روابط متقابل و نظام دیالکتیک (تقابلی) استوار است- برای تحلیل ساختاری داستان‌های عامیانه کاراتر است. در حالی‌که رویکرد دریدا نقطه مقابل روش ساختارگرایی است و بر واسازی تقابل‌ها استوار است. به سبب تناقضی بنیادین در کاربست ساختارشکنی با ساختارگرایی در داستان‌های عامیانه است که خودِ مؤلف نیز تصریح می‌کند، تنها به مؤلفه اول و دوم مراحل چهارگانه واسازی اکتفا کرده‌است. از این رو، اصرار در به‌کارگیری روش ساختارشکنی معقول و مقبول نمی‌نماید؛ چنانکه در نقد عملی داستان‌ها نیز، نویسنده محترم در تفسیر داستان‌ها تنها به بازشمردن تقابل‌ها پرداخته‌است، نه واسازی یا تحلیل پساساختارگرایانه دریدایی! حقیقت این است تکیه بر دو مرحله اول، همان اساس تحلیل روایت‌شناسی ساختارگراست و ادعای بنای پساساختارگرایانه در تحلیل داستان‌های عامیانه، مدعایی نادرست و غیرآکادمیک است. روشن است که اصرار بر چنین رویکردی، خود نشانه خطایی استراتژیک یا راهبردی در متدلوژی تحقیق است و اساس کتاب را به چالش می‌کشاند.

۲-۲- بررسی ابعاد محتوایی و کیفیت پیوند آن با چارچوب نظری کتاب

فارغ از اشکالات نگارشی و فنی در کتاب، مانند:

۱- اغراق و کلی‌گویی در هنگام بیان یا نقل مطالبی خاص؛ مثل «در هر روایت ممکن است نه فقط یک راوی، بلکه دو، سه، ده یا حتی بی‌شمار راوی وجود داشته باشد» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ۳۸). حقیقت آن است که هیچ روایت مکتوب امروزی (مانند رمان) وجود ندارد که بی‌شمار راوی داشته باشد؛ چه برسد به روایات عامیانه که نه تنها آفرینندگان آن با تکنیک‌های روایت‌پردازی در داستان آشنایی نداشته‌اند، حتی نتوانسته‌اند به‌خوبی از تعدد راوی و زاویه‌دید بهره‌مند شوند.

۲- درازنویسی «مورد انتقاد قرار گرفت» (همان: ۳ و ۸)، «مورد استفاده قرار گرفت» (همان: ۳)، «تحت تأثیر قرار دادن» (همان: ۸)، «مورد کاوش قرار گیرد» (همان: ۱۱)، «مورد بررسی قرار می‌گیرد» (همان: ۲۷)، «بیشتر مورد توجه بوده‌است» (همان: ۱۳۰)، «مورد اقبال

عمومی بوده‌است» (همان: ۱۳۸) و گاه حشو و درازنویسی توأمان: «مورد موشکافی و مداقه قرار داد» (همان: ۵) و مواردی دیگر از این‌دست.

۳- تتابع افعال «جستجو می‌کنند، رد می‌کند» (همان: ۳)؛ «به لباس مبدل بیرون آمده‌است، بیان داشت» (همان: ۵)، «رجوع می‌شود، مواجه است» (همان: ۴۶) و غیره.

۴- به کار بردن واژه «بالا» در مفهوم «بسیار و فراوان» (همان: ۱۰۴، ۱۲۳، ۱۲۷و ...)؛ دودیگر به جای دُدیگر (همان: ۳۹) و آوردن «نه‌تنها یا نه‌فقط» با «بلکه» (همان: ۴).

۵- وجود افتادگی در نقل داستان یا متن کتاب که باعث ابهام می‌گردد. مثال:

«رفت تا در خانه ویران‌شده‌ای رسید و شتر چه می‌اندیشی؟» (همان: ۷۱) که به نظر می‌رسد جمله‌ای یا عبارتی از میان دو جمله پایانی داستان «رمال دروغین» حذف شده‌است.

در رسایی مفهوم جملهٔ «در این داستان‌ها کانونی‌شدگی معمولاً بر بیش از یک شخصیت است» (همان: ۱۳۳) به نظر اختلالی وجود دارد، گویا منظور آن است که «کانونی‌شدگی داستان متعدد است و بر زاویه نگاه یک شخصیت استوار نیست».

۶- یکدست نبودن عنوان برخی کتاب‌ها؛ مثلاً در صفحه‌ای، نام کتاب پراپ «ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه» ذکر شده(همان: ۷)؛ اما در جای دیگری،«ریخت‌شناسی قصه‌های پریان»(همان: ۴۵) که شکلی مقبول‌تر و مطابق با ترجمه کتاب مزبور در ایران است.

۷- افزودن پسوند نسبی به صفت، توأم با کنار هم قرار دادن نشانه نکره و معرفه: «شیوه نوینی را» (همان: ۷).

۸- افزودن«ی» وحدت یا نکره به صفت به جای اتصال به موصوف: «مسیر جدیدی» (همان‌جا) یا «داستان جدیدی» (همان: ۲۶)، «اهمیت ویژه‌ای» (همان‌جا) و غیره.

۹- کاربرد نادرست حروف اضافه؛ مانند «شامل نقد بر برخی نظریات او نیز بود» (همان: ۶). نقد «بر» به جای نقد «به».

۱۰- آوردن «را» بعد از متمم به‌جای قرار گرفتن کنار مفعول جمله: «حجم زیادی از داستان را نیز شامل می‌شود» (همان: ۴۳).

۱۱- کاربرد نادرست برخی واژگان؛ مثلاً با توجه به تقدیرگرایی حاکم بر فرهنگ عامه، جمله «آنچه شدنی است، می‌شود!» باید به «آنچه بودنی است می‌شود!» (همان: ۳۷) بدل گردد.

۱۲- آوردن «واو» بعد از وجه وصفی؛ مانند:

«راوی بسیار بی‌طرف بوده و هیچ قضاوتی در مورد اتفاقات داستان ندارد» (همان: ۱۰۰).

«بر اثر حادثه‌ای، وضعیت اولیه دچار تنش شده و با دستیاری نیروی خارق العاده کنش خیزان هرم شکل می‌گیرد» (همان: ۱۱۵).

و خطاهای موجود در رسم‌الخط و نشانه‌گذاری فارسی کتاب مورد نظر ایرادهای محتوایی و نظری آشکار بسیار دارد که به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود.

۲-۲-۱- نکته نخست در نقد مؤلفه‌های محتوایی و پیوند آن با مبانی روش‌شناختی، «ابهام در عنوان کتاب» است؛ زیرا از یک سو انتخاب گزاره «روایت‌پژوهی» بیشتر موهم پژوهش در باب روایت و شناسایی تحقیقاتی است که در زمینه روایت‌شناسی انجام شده‌است؛ درحالی که منظور نویسنده محترم کتاب «روایت‌شناسی داستان‌های عامیانه» است نه بررسی پژوهش‌های روایت‌شناختی که در باب داستان‌های عامیانه انجام شده‌است. از دیگر سو، اگر صفت «ایرانی» را صفت لازم «عنوان» کتاب بدانیم، شاید کم‌ترین توقع و انتظار خواننده از نویسنده در ابتدا بازنمایی ریشه‌های ایرانی داستان‌های عامیانه است؛ درحالی که این اتفاق در کتاب نیفتاده‌است چراکه امکان رواج حکایاتی مشابه در فرهنگ عامه ملل دیگر نیز وجود دارد. بنابراین بهتر بود به‌جای واژه «ایرانی» کلمه «فارسی» و به‌جای «روایت‌پژوهی» واژه «روایت‌شناسی» یا «ساختار روایت» قرار می‌گرفت.

۲-۲-۲- از نظر تبویب مطالب مشکلی حاد در متن کتاب دیده نمی‌شود و چارچوب کتاب و فصول آن، مطابق با عنوان، موضوع و اهداف نگارش کتاب تدوین شده و عنوان‌های اصلی فصول کتاب -به‌جز فصل چهارم که نبایست پیوست‌ها را یک فصل به شمار آورد- مقبول است؛ اما در عنوان‌های فرعی ایراداتی وجود دارد که اغلب ناشی از نگرش تسامحی به روایت‌شناسی و تلفیق شگردهای گوناگون آن با روش سنتی در تفسیر داستان‌هاست؛ مثلاً در تعیین اجزای روایت (همان: ۲۰ -۳۸) تشتت و خطای نظری نویسنده و به دنبال آن یکسان دانستن عناصر داستان با عناصر روایت به‌خوبی مشهود است. این رویکرد تسامحی یا خطای نظری عاملی در تعیین نادرست اجزای روایت و عنوان‌گذاری‌های نادرست شده‌است.

نویسنده تلاش کرده‌است در عنوان فصل اول و زیرعنوان‌های آن -که فصل تعاریف و کلیات است- مبانی نظری تحلیل خویش را برای مخاطبان بازگو کند و ترتیب عنوان‌ها از کلی به جزئی و به‌خوبی تدوین گردد. در فصل دوم -که تحلیل نمونه موردی برخی داستان‌های عامیانه است- نیز تلاش شده‌است اختلافی در تحلیل آثار نباشد و یکدست تنظیم و عرضه گردند. در فصل سوم جمع‌بندی و نتایج تحلیل نشان داده شد و در فصل چهارم داستان‌هایی که در فصل دوم تحلیل نشده‌اند اما در کلیت تحلیل‌ها و داده‌های فصل سوم استفاده شده، به شکل پیوست در معرض خوانندگان کتاب قرار داده شد. با همه این کوشش‌های ستودنی، غث و سمین و شتاب‌زدگی نویسنده -که با رویکرد تلخیصی نویسنده در تدوین مطالب عنوان‌های اصلی و فرعی همراه است- متن کتاب را به تعقید و ایجاز مخل کشانده و از بهره‌برداری علمی دور نگه داشته‌است. اگرچه مخاطب آگاه و متخصص تاحدودی فضای کلی حاکم بر کتاب را درک می‌کند، مطالب فشرده ذیل هر عنوان نمی‌تواند حتی برای مخاطب متوسط‌الحال راهگشا و کافی باشد، چه برسد به مخاطبان عام و مبتدی. اگر شرط نگارش کتاب را در نظر داشتن حال افراد متوسط بدانیم، مطالب کتاب می‌توانست مبسوط‌تر باشد؛ برخلاف رسالت مقاله‌های علمی-پژوهشی که بنای آن بر اختصار و ابلاغ و انتقال سریع دستاورد پژوهش برای حل بحران یا مشکل علمی است. با این حال، نویسنده در تدوین نهایی کتاب، می‌بایست تأمل و تأنی بیشتری می‌داشت تا مطالب منتخب، ابتر و شتاب‌زده به مخاطبان منتقل نگردد. نکته دیگر اینکه نویسنده در هنگامه تبیین مبانی نظری، مداخله می‌کند و به بیان کیفیت حضور آن مؤلفه در داستان‌های عامیانه و غیر آن می‌پردازد؛ مثل آنچه در ذیل شخصیت‌پردازی آورده‌است(همان: ۳۰)؛ اما نکته اینجاست که نویسنده این روند را در ذیل همه گزاره‌ها یا عنوان‌های فرعی دنبال نمی‌کند و از این منظر نیز متن کتاب به مغالطه نگاه التقاطی (گزینش و انتخاب دلخواه) دچار می‌شود.

۲-۲-۳- تلاش نویسنده در استفاده از منابع علمی جدید در حوزه دانش روایت‌شناسی -هرچند از رهگذر منابع ترجمه‌ای یا زبان واسطه- ستودنی است؛ اما با وجود این، منابع کاربردی دیگر نیز می‌توانست به نویسنده محترم کمک کند. مانند:

- عباسی، علی و فاطمه کواشی (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی: تحلیل زبان‌شناختی روایت* (تحلیل کاربردی بر موقعیت‌های روایی، عنصر پیرنگ، و نحو روایی در روایت‌ها)، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

البته با توجه به کثرت منابع آورده‌شده در قسمت منابع و مآخذ و حجم مطالبی که از آنها در کتاب استفاده شده و به تعبیری ردپای اندک آنها در کتاب، جمع‌آوری منابع متعدد و متکثر در کتابنامه کتاب چندان لازم نبوده‌است. بهتر بود تنها منابعی که نقش کلیدی و مهم در متن کتاب داشته‌اند مبنای کتابنامه قرار می‌گرفت و منابع تصنعی و تزئینی حذف می‌شد.

با اینکه رویکرد نویسنده محترم در استفاده از منابع تخصصی مقبول است؛ اما تکیه نویسنده به منابع دستِ دوم یا واسطه‌ای (ترجمه‌شده) برای طرح مسائل نظری -که بنای کتاب بر آن است- جای تأمل و انتقاد دارد. در برخی موارد نویسنده محترم به‌جای استناد به سخنان متخصصان، مطالب تخصصی را از غیرمتخصص آن موضوع نقل کرده‌است؛ مثلاً نویسنده محترم، به تعریفی کلی و عمومی از «فرهنگ» با استناد به سخنان محمدجعفر محجوب اکتفا می‌کند(همان: ۱). درحالی که این موضوع در حیطه تخصص جامعه‌شناسان، دانشمندان علوم ارتباطات و مردم شناسان است. یا آوردن نقل قول واسطه‌ای، چنان‌که در استناد به سخنان آدلر که آثارش در دسترس است، به شولتز ارجاع داده می‌شود (همان: ۱۱). با وجود ارائه مطالب و تحقیقات نجومیان در مقالات متعدد، ارجاع به جزوه کلاسی ایشان چندان مقبول نیست؛ اگرچه این مطالب ارجاعی به جزوه یادشده، در آثار بسیاری از روایت‌شناسان بزرگ غربی وجود دارد. یا با وجود امکان ارجاع به آثار پرینس و فروید (همان: ۶) استناد و ارجاع به منابع واسطه‌ای که از مطالب فروید، پرینس و غیره استفاده کرده‌اند، برای پژوهشگر دانشگاهی مقبول و پسندیده نمی‌نماید. مثلاً در بخشی از کتاب آمده‌است که «پرینس در این تعریف بر واژه بازنمایی تأکید می‌ورزد؛ (نک. آبوت، درج در حری ۱۳۹۲: ۹۲)» (همان: ۱۸)، فارغ از ارجاع دهی غیرمعمول و غیرهنجار در این عبارت -که بهتر بود ارائه می‌شد: (به نقل از حری، ۱۳۹۲: ۹۲)- اساساً وقتی کتاب خود جرالد پرینس در دسترس است و نویسنده خود در صفحات قبلی از آثار ایشان استفاده کرده‌است، لزومی به ارجاع به منابع دست‌دوم وجود ندارد.

استناد نویسنده محترم به مقالاتی که در باب روایت‌شناسی در ایران نوشته شده‌اند، هم جای نقد دارد زیرا بسیاری از این نویسندگان تخصص کافی در حوزه روایت‌شناسی ندارند و گاه در حد یک یا دو مقاله در این حوزه‌ها نوشته‌اند و گاه دستاوردها نه حاصل پژوهش شخص آنها که از قبلِ تلاش دانشجویان‌شان بوده‌است؛ مانند مقاله «روایت‌شناسی داستان هفت‌گردان[...]» یا « بررسی کارکرد راوی در رمان همه‌چیز فرومی‌پاشد[...]»؛

«روایت‌شناسی قصه یوسف و زلیخا» یا «بازشناسی روایت‌های اسطوره‌ای در آیینه داستان‌های ایرانی» و غیره (همان: ۲۹۶-۲۹۷).

۲-۲-۴- رعایت امانت و دقت در ارجاع‌دهی در پژوهش‌های علمی، مخصوصاً آثاری که می‌خواهند مبنای استفاده دانشگاهیان قرار گیرد، لازم و ضرور است و نویسنده کتاب تقریباً به این اصول پای‌بند بوده‌است؛ اما در روند تنظیم کلیات گویا مطالبی آورده شده‌است که گاه پیشتر در پژوهش‌های دیگران عیناً یا با اندکی تفاوت یافت می‌شود و شاید کثرت منابعی که نویسنده بدان‌ها رجوع کرده، باعث فراموشی یا غفلت در ارجاع‌دهی به آن منابع شده‌است. یا شتاب‌زدگی در تنظیم مطالب مستخرج از طرحی پژوهشی در قالب کتاب، فرصت ارجاع‌دهی یا استناد به منابع را از نویسنده گرفته‌است که امید می‌رود در چاپ‌های آتی اصلاح گردد. مانندِ موارد ذیل:

«فولکلور به‌مثابه دانشی جدید که قابلیت بررسی‌های علمی دارد، در قرن نوزدهم میلادی پا به عرصه گذارد و آن، زمانی بود که عتیقه‌شناسان انگلیسی و فقه‌اللغه‌شناسان آلمانی شروع به بررسی راه و رسم زندگی طبقات فرودست جامعه کردند. در سال ۱۸۱۲م. برادران گریم (یاکوب و ویلهلم) به چاپ و انتشار داستان‌های شفاهی عامیانه و تفسیر اسطوره‌های آلمانی همت گماشتند که تأثیر بسیاری در برانگیختن گرایش دانشمندان به این‌گونه مطالعات داشت» (نک. همان: ۲). این مطالب نیازمند منبع است.

«در روش ساختارشکنی (شالوده‌شکنی/ واسازی) چهار مرحله وجود دارد: ۱- درک اولیه متن و استخراج پیام آشکار؛ ۲- پیدا کردن تقابل‌های دوگانه و بررسی سلسله‌مراتب و برتری یک قطب بر دیگری؛ ۳- وارونگی تقابل‌ها؛ ۴- نشان دادن محدودیت‌های ایدئولوژیکی متن براساس تضادها» (همان: ۳۸). نیازمند ارجاع به منبع است.

یا مطالب ارائه‌شده در صفحات ۳ و ۴ که به کلی نیازمند ارجاع هستند؛ مطالبی تاریخی و پیشینه‌ای که قطعاً بایست فضل تقدم نویسندگان پیشین را در نظر داشت؛ مانند لزوم ارجاع به عبارت «فولکلور از حوالی دهه ۶۰ [....] اعتماد می‌ورزید» (همان: ۳).

یا عبارت «شعر را تنها با توجه به بافت و زمینه جغرافیایی، قومی و فرهنگی آن می‌توان درک کرد و اشعار عامیانه، نه‌تنها زاده فرایندهای عقلی، بلکه نتیجه الهامات عارفانه و عواطف شدیدند»(همان: ۴)، بدون هیچ گونه ارجاع و استنادی آورده شده است که در مقاله‌ای در

سایت فرهنگ‌شناسی و در شماره ۴۳ مجله «کتاب ماه هنر» نیز عیناً دیده می‌شود (نک. فاضلی، ۱۳۸۱: ۸۴).

۲-۲-۵- تلاش نویسنده در جمع‌آوری ۵۰ داستان رایج در فرهنگ عوام از خلال منابع مکتوب و رویکرد کتاب برای تجزیه و تحلیل حکایات عامیانه (حدود ۵۰ داستان عامیانه) قابل ستایش است و گاه در آن، تحلیل‌های درخور دیده می‌شود. با این حال در تجزیه و تحلیل داده‌ها، خطاهایی وجود دارد که می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد.

در فصل اول عنوانِ «ویژگی‌های کلی داستان‌های عامیانه»، با توجه به رویکرد و محتوای مطالب ذیل آن باید به «ویژگی‌های کلی داستان‌های عامیانه فارسی» تغییر کند؛ زیرا برخلاف عنوان کلی، نویسنده تنها به شاخصه‌های داستان‌های عامیانه در ایران پرداخته‌است.

در بخش «ویژگی‌های کلی داستان‌های عامیانه فارسی» به‌جای بیان ویژگی‌ها و دسته‌بندی آنها، نویسنده ابتدا به‌اجمال، مطالبی در توصیف شکل داستان‌ها (در حد یک یا دو بند) آورده و سپس به معرفی شش تیپ شخصیتی فعال در داستان‌های عامیانه (بیش از یک‌دوم بحث مرتبط با تیتر یا عنوان یادشده) پرداخته‌است که چندان با عنوان و هدف آن سازگاری ندارد. بنابراین مطالب مربوط به تیپ‌شناسی می‌توانست یک مؤلفه از خصایص داستان‌های عامیانه باشد، نه اینکه اساس مطالب این بخش را شامل شود.

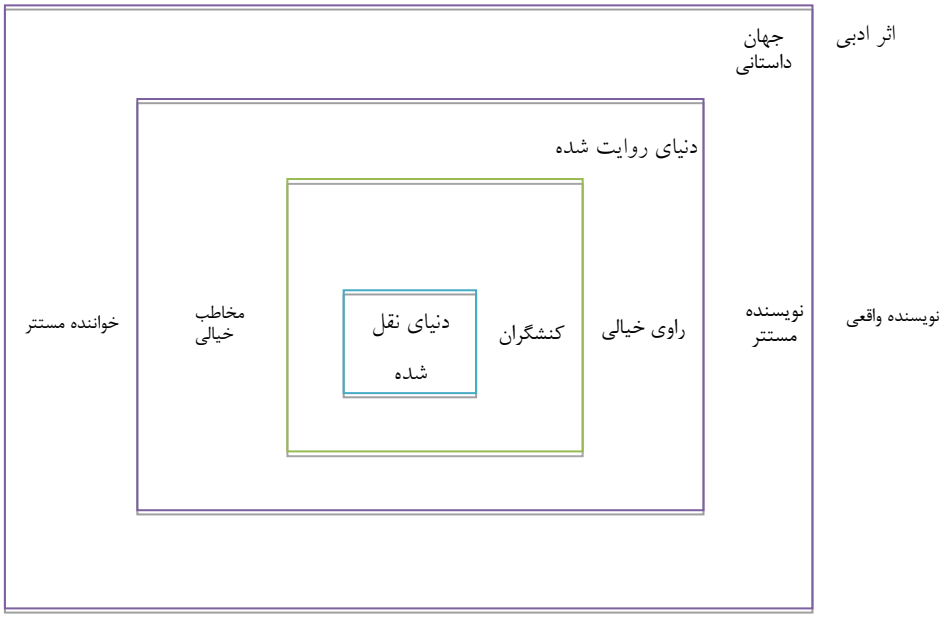
بحث مربوط به کانونی‌شدگی مربوط به زاویه‌دید است و نویسنده محترم این بحث را عنصری مجزا و مستقل برای روایت‌شناسی دانسته‌است (نک. همان: ۳۳).

نویسنده در برشمردن اجزای روایت (همان: ۲۰- ۲۵) بیشتر با تلفیق زنجیره روایی واین بوث، چتمن و لینت‌ولت به طور ناقص به توضیح درباره چند عنصر از زنجیره روایی شامل انواع نویسنده و خواننده، راوی و روایت‌شنو اکتفا کرده‌است؛ درحالی که این مباحث همگی از نظر روایت‌شناسان تنها یکی از مؤلفه‌های روایت محسوب می‌شوند. عناصر کلان‌روایت علاوه بر زنجیره روایی (راوی، روایت شنو، زاویه دید و غیره) شامل زنجیره پیرنگ (رخدادها و زمان و مکان)، شخصیت‌ها و پیام روایت (مضمون و درونمایه) است؛ اما تکیه نویسنده تنها بر عناصر زنجیره روایی به عنوان «اجزای روایت» جای تأمل دارد.

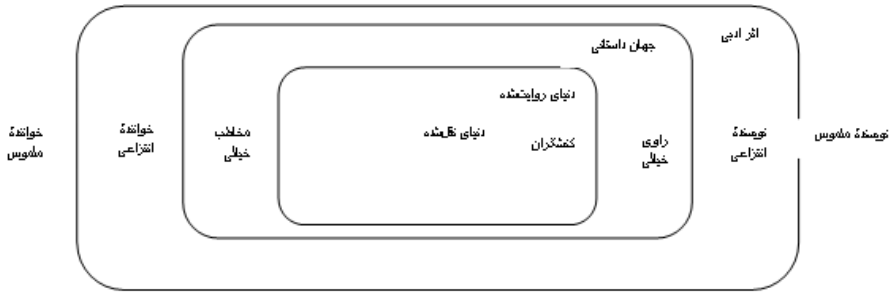
در نمودار نقل شده از زَپ لینت‌ولت (همان: ۲۵)، باید توجه داشت که عنوان اصلی این نمودار در دیدگاه لینت‌ولت «وجوه متن روایی ادبی» است نه «اجزای روایت» که مؤلف کتاب به سلیقه و دریافت خویش تغییر داده‌است. دیگر اینکه اگر بنای استفاده از آرای نظری خاص است، باید

به تمامیت نظریه وفادار بود؛ اما از تغییر عنوان اصطلاحات و اشتباهاتی -که در جابه‌جایی برخی گزاره‌ها مشاهده می‌شود- مشخص است که مؤلف در تحلیل روایی داستان‌های عامیانه دقت و اهتمام لازم و کامل را از خود نشان نداده‌است و بازنگری جدی در این زمینه و کل متن کتاب در چاپ‌های بعدی لازم است. برای روشن شدن موضوع ابتدا به نمودار نقل‌شده از لینت ولت در ص۲۵ کتاب اشاره و سپس نمودار اصلی لینت‌ولت (۱۳۹۰: ۲۴) آورده می‌شود و مقایسه آن دو را به خوانندگان می‌سپاریم.

الف- نمودار نقل شده از لینت‌ولت (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ۲۵)



ب- نمودار وجوه متن روایی ادبی (نک. لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۲۴)



در ساختار روایت (مبانی کلی روایت) تنها به ساختار هرمی شکل روایات خطی اکتفا شده‌است (همان: ۲۶- ۲۷) و جای آن بود تا از ساختار سینوسی و یا دوری روایات غیرخطی هم سخن گفته می‌شد.

نویسنده در مقدمه کتاب خود بیان داشته، در نگارش کتاب خویش کتاب‌هایی نظیر *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی* از سمیرا بامشکی و *بوطیقای روایت در مثنوی* نوشته توکلی را پیش چشم داشته‌است؛ اما درعمل به‌ویژه در تعریف روایت و طبقه‌بندی داستان‌ها و روش‌شناسی کتاب، استفاده‌ای خاص از آنها نشده و اساساً استناد یا ارجاعی به این آثار داده نشده‌است. ضمن اینکه مصلحت نیست مبنای روایت‌شناختی کتاب را رویکرد روایت‌شناسی دو اثر یادشده قرار داد؛ زیرا هم رویکرد آن دو در کتاب‌ها با یکدیگر اختلاف دارد و هم کاملاً منطبق با معیارهای روایت‌شناسی جدید و علمی نیستند.

در صفحه‌ای نویسنده با نقل سخنی از لینت‌ولت می‌آورد: «از این رو نباید عقیده مطرح‌شده در حکایت را به عنوان عقیده اصلی نویسنده و خالق آن انگاشت»؛ اما بلافاصله با نقل عبارتی از جمال میرصادقی این گفته خویش را رد می‌کند: «درونمایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده اثر را نشان می‌دهد.» (همان: ۲۸).

یکی از نکات قابل توجه دیگر، اشاره نویسنده به نظام طبقه‌بندی آنتی آرنه در کتاب *فهرست تیپ‌های قصه* است؛ در حالی که کوششی برای تنقیح یا تأیید این نظام در طبقه‌بندی صوری داستان‌های پنجاه‌گانه برگزیده ارائه نمی‌شود (همان: ۱۱- ۱۲). ضمن اینکه معادل‌های ترجمه‌شده این نظام داستانی چندان هم‌پایه و هم‌شأن نیستند و در ساختار زبان فارسی، روانی لازم را ندارند؛ مثلاً ترکیباتی مانند «قصه‌های مانند داستان کوتاه» و «قصه‌های طبقه‌بندی نشده» نه‌تنها از نظر مفهومی شفاف نیستند، نمی‌توان آنها را گونه‌ای مجزا از داستان‌های عامیانه تلقی کرد. اساساً عنوان‌بندی این نظام طبقاتی از داستان‌های عامیانه که اساس نویسنده در طبقه‌بندی داستان‌های عامیانه فارسی قرار گرفته، روان و سخته نیستند. نگاهی به عنوان‌های این شاخه‌های اصلی و فرعی گویای این ناهمگونی و سردرگمی در عنوان‌گذاری طبقات یا تیپ‌های داستانی است که عیناً بدان اشاره می‌شود.

«الف- قصه‌های مربوط به حیوانات

ب- قصه‌های به معنی اخص

ب-۱- قصه‌های سحر و جادویی

ب-۲- قصه‌های مربوط به اولیا و شخصیت‌های تاریخی و ماجراهای باورنکردنی
ب-۳- قصه‌های مانند داستان کوتاه
ب- ۴- قصه‌های دیو ابله
پ- قصه‌هایی که جنبه شوخی دارند (شوخی‌ها و لطیفه‌ها)
ت- قصه‌های مسلسل
ث- قصه‌های طبقه‌بندی نشده (پیش‌بینی نشده)» (همان: ۱۳).

از گزاره‌ها و نام‌گذاری هر طبقه کاملاً مشخص است که این نوع شماره‌گذاری و عنوان‌بندی تیپ‌های داستانی چندان اعتبار روایی و علمی ندارد. حال معلوم نیست نویسنده محترم چرا در طبقه‌بندی عملی از داستان‌های عامیانه (فصل دوم) از این عبارت‌های ناتراشیده و آشفته در نام‌گذاری یا طبقه‌بندی داستان‌های عامیانه فارسی استفاده کرده‌است؛ رویکردی تسامحی، ساده‌انگارانه و شتاب‌زده که از ارزش روایی و اعتبار و دقت تحلیل‌ها و نظام طبقه‌بندی کتاب می‌کاهد.

انتخاب داستان «شنگول و منگول» به عنوان داستانی عامیانه نیز جای تأمل دارد؛ زیرا نویسنده محترم بین داستان‌های عامیانه (عوام‌پسند بزرگسال) با کودکانه تمایزی قائل نشده‌است. حتی توازنی در انتخاب داستان‌های بزرگسالانه و کودکانه در داستان‌های منتخب دیده نمی‌شود. در حالی که دنیای آرمانی کودکان با توجه به مراحل رشد (مورد نظر لاکان و فروید، یونگ و پیاژه و سایرین) متفاوت است. مرحله کودکی مرحله بهشتی و آرمانی کودک است و در این مرحله کودک نمی‌تواند برخلاف آرمان‌هایش با دنیای واقعیت و نمادین بزرگسالان و حتی دوره بینابین نوجوانی (کارناوالی)، پیوند برقرار کند و آن فضا را درک کند. داستان «شنگول و منگول» داستانی در موقعیت پیشاهبوطی (قبل از نوجوانی) و تقابلی خیر و شر است؛ در حالی که داستان‌های عامیانه اغلب در مخاطبه با بزرگسالان و حداقل نوجوانان، در مرحله کارناوالی و هبوطی قرار دارند؛ دنیای فراتر از باورها و آرمان‌ها که گاه شکست و مرگ و محرومیت در آن برجسته می‌شود (نک. نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۰۸- ۵۳۱). بنابراین قرار دادن داستان کودکانه (شنگول و منگول) همراه با داستان‌های عامیانه دیگر مقبول نمی‌نماید.

از دیگر سو، نویسنده در باب میزان یا سطح دخالت راوی در داستان «شنگول و منگول» می‌آورد: «راوی در داستان دخالت نمی‌کند؛ ایدئولوژی خاصی ندارد یا آن را تحمیل نمی‌کند و به نظر می‌رسد هدفش فقط سرگرم‌کردن مخاطب است» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ۴۴). در باب این

گزاره که راوی داستان «شنگول و منگول» ایدئولوژی خاصی ندارد یا تحمیل نمی‌کند تناقض وجود دارد؛ اگر ایدئولوژی خود را نمی‌خواهد تحمیل یا تلقین کند، پس نویسنده به طور ضمنی معتقد است که راوی نگاهی ایدئولوژیک دارد؛ اما قادر به دخالت نیست یا آن را در روند روایت دخالت نمی‌دهد؛ در حالی که این داستان کودکانه به سبب درافکندن طرح تقابلی خیر و شر کاملاً ایدئولوژیک است و مخاطب کودک با غلبه خیر بر شر (گرگ) به این باور می‌رسد. ضمن اینکه داستان، در فرایند روایی و نقل حوادث داستان، زمینه طرح مؤلفه «نیاز به امنیت» را مطابق با هرم نیازهای آبراهام مازلو نیز بازنمایی می‌کند که البته رویکرد ساختاری نویسنده، مانع توجه به این موارد شده‌است.

درآمیختن اسطوره و افسانه و تفکیک نکردن دنیای اساطیر با افسانه‌ها از ایرادهای دیگر در تحلیل داستان‌هاست؛ مثلاً در تحلیل نمادهای داستان «کَچَلک» آورده می‌شود: «در این داستان، نمادپردازی اتفاق نیفتاده‌است؛ اما به برخی از اتفاقاتی که در داستان‌های پریان رخ می‌دهد، اشاره شده‌است. وجودِ دیو، جادوگری و اتفاقات خارق عادت، داستان را تا حدودی به اسطوره شبیه می‌سازد؛ اما آن را نمادین نمی‌سازد» (همان: ۵۶). باید توجه داشت که داستان «کچلک» اساساً اسطوره‌ای نیست و حداکثر داستان به سبب همراهی با نمادواژه‌هایی مانند «زلف، انار، دیو و حتی خوش‌شانسی کچل در عرف عام» می‌تواند در رده داستان‌های عامیانه نمادین قرار گیرد.

تعابیر تسامحی درباره «کانونی‌شدگی» در تحلیل زاویه‌دید داستان‌ها، بازنگری مجدد مؤلف را در این باب می‌طلبد. کانونی‌شدگی از نظر ژنت بیشتر معطوف به بازنمایی نگرش شخصیتی خاص از کنشگران یا شخصیت‌های ناظر داستان است و تغییر راوی همواره نشانه تغییر کانونی‌شدگی نیست؛ مثلاً در تحلیل داستان «بلبل سرگشته» آورده شد: «تغییر و تکثر در زاویه و عمق دیدِ این حکایت وجود ندارد. از نظر کانونی‌شدگی در هر قسمت داستان، کانونی‌شدگی روی یکی از شخصیت‌های داستان است. ابتدا به‌طورکلی روی خانواده است. پس از آن کانونی‌شدگی بر شخصیت نامادری و پس از آن بر پسر و پدر است. بعد از مرگ پسر، کانونی شدگی داستان روی شخصیت خواهر و پس از آن نیز روی بلبل (روح برادر) است. در مجموع تغییر کانونی‌شدگی در این داستان محسوس است» (همان: ۶۶). حال آنکه –برخلاف باور نویسنده- تقریباً در بیشتر داستان‌های عامیانه به سبب غلبه زاویه‌دید دانای کل نامحدود، کانونی‌شدگی اتفاق نمی‌افتد یا کانونی‌شدگی صفر است؛ زیرا اغلب طرز

اندیشه راویان (مردم عامه) به نقل درمی‌آید نه طرز اندیشه اشخاص و کنشگران داستانی؛ به تعبیر ژنت هرگاه روایت از آن راوی باشد اما اندیشه و افکار به اشخاص تعلق داشته باشد، کانونی‌شدگی اتفاق می‌افتد (به نقل از حری، ۱۳۹۲: ۲۱۰). در حالی که در داستان یادشده افکار و اندیشه‌ها از آنِ راوی است نه کنشگران. به تعبیر دیگر، «زاویه دید از آنِ راوی است؛ یعنی همان کس که داستان را روایت می‌کند و کانونی‌شدگی، دیدگاه و افکار اندیشیده شده/ ناشده اشخاص داستانی است» (همان: ۲۱۱). نکته دیگر این است که به فرض تحقق کانونی‌شدگی، تکیه صرف نویسنده کتاب به کانونی‌شدگی وافی و کافی نیست؛ چنانکه در تمام تحلیل‌های داستانی نویسنده، درست یا نادرست، تنها به کانونی‌شدگی توجه کرده‌است در حالی‌که سوی دیگر کانونی‌شدگی، کانونی‌گر است که اصلاً از آن بحثی نشده‌است. از دیگرسو، اتکای نویسنده به اصطلاح کانونی‌شدگی بدون درنظر گرفتن وجوه مختلف آن (کانونی‌شدگی صفر، درونی و بیرونی)، بی‌اعتنایی به شخصیت کانونی و غیره، نشانه‌های نگاه تقلیل‌گرایانه و نقصان در تفسیر و تحلیل روایی داستان‌های عامیانه است.

در تحلیل ایستایی یا پویایی شخصیت‌ها در داستان «رمال دروغین» آورده شد که «همگی شخصیت‌های داستان ایستا و تک‌بعدی هستند» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ۷۵). جدا از اینکه همگی شخصیت‌ها تک‌بعدی هستند، شخصیت مرد داستان، می‌تواند شخصیتی دینامیک یا پویا محسوب گردد؛ زیرا بر اثر اصرار زن به بازی کردن نقش رمال، مرد به‌تدریج باور می‌کند که رمال است. بنابراین در نقش رمالی حرفه‌ای نقش‌آفرینی می‌کند و سرانجام به کمک اقبال بلند و تقدیر به رمالی حرفه‌ای بدل می‌شود.

بسامد تحلیل‌های ایجازگون و اغلب تکراری در توصیف برخی از زوایای داستان‌های برگزیده، از اعتبار پژوهشی اثر می‌کاهد؛ مثلاً در باب زمان در داستان «تک ترکمان» می‌نویسد: «زمان داستان خطی است. از نظر دیرش زمانی، سرعت روایت بیشتر از سرعت اتفاق افتادن داستان است. از نظر بسامد نیز نکته خاصی در حکایت دیده نمی‌شود» (همان: ۸۲). چنین تفسیری عیناً برای داستان «شنگول و منگول» (همان: ۴۳) و درباره داستان «وصیت سگ» (همان: ۹۷) آمده‌است.

در داستان «پیشکار و ده گوسفند» نیز در تحلیل محتوایی اثر خطایی آشکار وجود دارد. نویسنده معتقد است داستان، رویکرد پسااستعماری دارد؛ گویا تقابل ایرانی و اروپایی را ملاک و معیار چنین دریافتی قرار داده‌است. ضمن اینکه باید توجه داشت، رویکرد

پسااستعماری-که رویکردی جدید در دوره استعمار است- اساساً در متن داستان‌های عامیانه ایرانی به دلایل مختلف امکان بروز و ظهور نداشته یا به‌ندرت وجود دارد، انتساب گرایش داستان مزبور به رویکرد پسااستعماری دور از ذهن و نادرست است. نویسنده در کیفیت تحلیل پسااستعماری داستان مذکور می‌آورد:

«براساس رویکرد پسااستعماری در این حکایت، در عین حال که اروپایی احمق و ساده‌لوح نشان داده می‌شود، ساده‌دل و پاک و اخلاقی نیز معرفی می‌شود. اروپایی فردی است مهربان و خوش قلب که تا جایی که بتواند، سعی می‌کند نسبت ناروا به دیگران ندهد و حتی فکر ناروا نسبت به کسی نداشته باشد. او هنگامی که می‌بیند یکی از گوسفندان کم است، فکر می‌کند که ممکن است ایرانی، شمردن بلد نباشد. او این فرض بعید را به فرض قریب دزدیده شدن گوسفند، ترجیح می‌دهد و گمان و ظن بد بر ایرانی نمی‌برد. اروپایی همچنین به انسان‌های دیگر اعتماد می‌کند و آنان را شریف و درست‌کار می‌داند؛ چراکه خودش درستکار است و اصلاً فکر عمل زشت دزدی به ذهنش راه نمی‌یابد، چه در مورد خودش چه در مورد دیگران و از همین سادگی و پاکی است که فریب می‌خورد.

از دیدگاه پسااستعماری باید گفت که راوی به تقابلی قائل است که در آن اروپایی بعد مثبت این تقابل است و ایرانی بعد منفی آن! اروپایی در این حکایت، مانند کودکان طبیعت و طینتی پاک دارد و براساس فطرت انسانی و پاک خود عمل می‌کند» (همان: ۹۵-۹۶).

گزاره‌های تحلیلی فوق، خود ناقض ادعای نویسنده است. رویکرد پسااستعماری، تلاش روشنفکران و ادبا برای بازگشت به هویت و فرهنگ بومی، در برابر هویت جعلی و تحمیلی غرب است. روشن است برای رهایی از این هویت بدلی و ایهامی، چاره‌ای جز این وجود ندارد که شخصیت استعمارشده و سرکوب‌گشته فرایند فرودستی یا تبدیل خود به سوژه را در نظام نواستعماری متوقف سازد و به کسب تشخص فردی و هویت مستقل همت گمارد (نک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۲۴۴). بنابراین خواهان بازنگری در هویت بومی و بازگشت به فرهنگ و سنت ملی باشد و برای این منظور به تعبیر جان مک‌لود با آنکه خود در بند تقابل مانده‌است، به واسازی مؤلفه‌های اساسی گفتمان تقابلی استعمارگران، مانند مرکزانگاری غرب/ حاشیه‌انگاری شرق، فرادستی غرب/ فرودستی دیگری، برتری نژادی و زبانی غرب/ بربریت دیگری و غیره بیندیشد (McLoed, 2007: 9-10). با این اوصاف، برخلاف باور نویسنده محترم در باب این داستان، هیچ رویکرد یا ماهیت پسااستعماری در آفرینش داستان مشاهده نمی‌شود؛ زیرا بیش از آنکه پیام داستان به واسازی تقابلی فرادستی و

فرودستی بپردازد و به تشخص هویتی و بومی و ترویج فرهنگ ملی نظر داشته باشد، بیشتر بنای تحقیر فرهنگ و هویت ایرانی را همسو با زیست‌بوم فکری غرب دارد؛ همانند رمان‌واره *حاجی‌بابا اصفهانی* جیمز موریه. بنابراین، اساساً بنای منفی و تحقیرآمیز در داستان، نشانه پسااستعماری نبودن رویکرد داستان است. نقل داستان از کریستین سن (به عنوان یک شخصیت غربی) خود جای تأمل دارد.

در فصل سوم (جمع‌بندی و نتیجه)، نویسنده تمام مؤلفه‌های تحلیل روایت‌شناسی و عناصر داستانی مورد نظر خود را در پنجاه داستان منتخب در قالب جدول می‌آورد (همان: ۱۰۵- ۱۱۵)؛ اما گاه نویسنده محترم درست برخلاف آنچه در متن تحلیل به دست داده، در جدول ثبت کرده‌است. مثلاً در بیان نمادین بودن یا نبودن داستان «علی و شهر مرمر» به نمادین بودن شخصیت امام علی (ع) اشاره می‌شود (همان: ۶۱)؛ اما در جدول مذکور آن داستان را فاقد نماد دانسته است (همان: ۱۱۲). یا در باب داستان «بلبل سرگشته» که به نمادهای داستان اشاره می‌کند(همان: ۶۸)، در جدول آن را فاقد نماد نوشته‌است (همان: ۱۱۳). یا داستان «نمکی» که آن را دارای نماد دانسته (همان: ۹۱)، اما در جدول آن را فاقد نماد دانسته‌است(همان: ۱۱۴). داستان «پیشکار و ده گوسفند»، که آن را دارای نماد دانسته (همان: ۹۳)، اما در جدول آن را فاقد نماد درج کرده‌است (همان: ۱۱۴).

در باب حکایات مربوط به «دیو ابله» آورده شد که «حکایات دیو ابله -همچون داستان‌های سحر و جادویی- یک سرشان به اساطیر کهن متصل است و با تصویر صحنه‌های حماسی، نبرد انسان با دیو را -علی رغم همه مشکلات- نشان می‌دهد (مانند داستان‌های ملک‌جمشید و دیب سیب‌دزد، باغ سیب) این داستان‌ها نیز به مانند افسانه‌های جادویی، ریشه در آرمان‌ها و آرزوهای بشر دارد و قصد نهایی‌اش نشان دادن چیرگی انسان بر همه موانع طبیعت اعم از واقعی و خیالی است» (همان: ۱۱۷)؛ در حالی که نویسنده محترم دلیل اسطوره‌ای بودن این‌گونه داستان‌ها را بیان نکرده‌است و صرف ریشه‌داشتن در آرمان‌ها نشانه اسطوره‌ای بودن آنها نیست و گرنه –همان‌گونه که خود اشاره داشته‌اند- افسانه‌های جادویی را –که واجد این خصایصند- نیز باید اسطوره‌ای بدانیم؛ در حالی که منطقاً اعتبار روایات اسطوره‌ای را ندارند.

برخی از گزاره‌های نویسنده در تحلیل و جمع‌بندی داده‌ها با توجه به ماهیت داستان‌های عامیانه بیان واضحات و تحصیل حاصل محسوب می‌شود؛ چنانکه درباب شخصیت و شخصیت‌پردازی حکایات آورده‌است که «بسیاری از کارکترهای داستان‌های عامیانه صرفاً در

حد یک نام یا نهایتاً یک تیپ هستند و هرگز به هویت فردی (مانند داستان‌های معاصر) دست نمی‌یابند» (همان: ۱۳۱).

مطالب کتاب منافاتی با مبانی و آموزه‌های اسلامی ندارد؛ اما در برخی داستان‌ها، مثل «علی و شهر مرمر» اغراق‌های گزاف و ناباورانه در قصه، می‌تواند مایه وهن و بازتابی از عقاید غالی‌گری به شمار آید.

۳- نتیجه‌گیری

روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی با وجود دربرداشتن نکات ارزنده و کوشش برای ارائه الگوی ساختاری و کلی برای همه داستان‌های عامیانه فارسی، به خطاهای آشکار متدولوژیک (روش شناختی) دچار گشته‌است؛ مانند درآمیختن ناهمگون و ناسازگار نقد روایت‌شناختی با نقد عناصر داستانی و غلبه رویکرد التقاطی و ایجازگونه به عناصر روایت از یک‌سو، و فهم نادرست و ناقص از نظریه پساساختارگرایانه دریدایی و اصرار نویسنده به استفاده از آن در تحلیل داستان‌های منتخب -به رغم اساس ساختارگرایانه نظام طبقه‌بندی و تحلیل عناصر روایی آنها- از دیگرسو. همچنین رویکرد تسامحی در روایت‌شناسی داستان‌ها و خطاهای آشکار و متعدد در تحلیل و تفسیر داستان‌های عامیانه، اثر را فاقد استانداردهای لازم برای قرارگرفتن در رده کتاب‌های درسی یا کمک آموزشی گرایش «ادبیات عامه» (مقطع کارشناسی ارشد) و حتی درس «ادبیات عامه» دوره کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی کرده‌است. با این حال، می‌توان انتظار داشت نویسنده پس از بازنگری جدی و اساسی و بازنویسی مجدد کتاب بتواند در چاپ‌های بعدی، ظرفیت‌های بالقوه این موضوع را به فعلیت برساند و آن را در جایگاه الگویی عملی درحوزه پژوهش‌های ادبیات عامه در ایران جای دهد.

پی‌نوشت

۱- یک داستان از نوع قصه‌های مربوط به حیوانات -فابل-، یک داستان از نوع قصه‌های سحر و جادویی، یک داستان از نوع داستان اولیاء، دو داستان از نوع شبه داستان کوتاه، دو داستان از نوع داستان‌های مربوط به دیو ابله، دو داستان از نوع داستان‌های طنزآمیز و یک داستان از نوع داستان‌های مسلسل یا زنجیره‌ای.

۲- این شش عنصر عبارتند از: مؤلف واقعی، مؤلف، راوی مستتر، روایت‌شنو، خواننده مستتر و خواننده واقعی.

۳- نعمت الله فاضلی، «فرهنگ عامه و ادبیات عامیانه فارسی»:
http://www.farhangshenasi.ir /persian/node/614

منابع

تایسن، ل. ۱۳۸۷. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه م. حسین‌زاده و ف. حسینی، زیر نظر ح. پاینده. تهران: انتشارات نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

حری، ا. ۱۳۹۲. *جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی*، تهران: خانه کتاب.

رادفر، ا. ۱۳۸۴. «پیشینه فرهنگ عامه در زبان فارسی و منابع آن در فارسی، کردی و ترکی»، *مجله فرهنگ (ویژه ادبیات)*، سال ۱۸، ۵۵(۳): ۶۵- ۸۲.

رویل، ن. ۱۳۸۸. *ژاک دریدا*، ترجمه پ. ایمانی. تهران: نشر مرکز.

ریمون-کنان، ش. ۱۳۸۷. *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ا. حری. تهران: انتشارات نیلوفر.

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

شریف‌نسب، م. ۱۳۹۴. *روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ضیمران، م. ۱۳۸۶. *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، تهران: انتشارات هرمس.

فاضلی، ن. ۱۳۸۱. «فرهنگ عامه و ادبیات عامیانه فارسی». *کتاب ماه هنر*، فروردین و اردیبهشت، ۴۳: ۸۲- ۸۵.

کلیگز، م. ۱۳۸۸. *درسنامه نظریه ادبی*، ترجمه ج. سخنور و دیگران. تهران: نشر اختران.

لینت‌ولت، ژ. ۱۳۹۰. *رساله ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه دید*، ترجمه ع. عباسی و ن. حجازی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مقدادی، ب. ۱۳۹۳. *دانش‌نامه نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*، تهران: نشر چشمه.

موسوی بجنوردی، ک. ۱۳۹۳. *دانشنامه فرهنگ مردم ایران*، ویراسته ا. کریمی و دیگران. تهران: مرکز نشر دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

نوریس، ک. ۱۳۸۵. *شالوده‌شکنی*، ترجمه پ. یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

نیکولایوا، م. ۱۳۸۷. «بزرگ شدن: دوراهیِ ادبیات کودک»، ترجمه غ. بزرگمهر. *دیگرخوانی‌های ناگزیر: رویکردهای نقد و نظریه ادبیات کودک*، به کوشش م. خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان: ۴۹۷- ۵۴۵.

Abrams, M. H. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Reinhart and Winston.

McLoed, J. 2007. *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, London: Routledge.

The Incompatibility of Methodology and Theory with the Subject in *A Narratological Study of Iranian Folk Tales*

Dr. Seyyed Ali Ghasemzadeh[1]

Received: 2017/10/11 **Accepted: 2017/12/4**

With the establishment of the field of Popular Literature in Iranian universities, scholarship in the area of Persian folk tales has accelerated. In this regard, one of the innovative and new approaches is the application of literary theories in reading, investigating and analysing oral and written Iranian folk tales. Maryam Sharifnasab's *A Narratological Study of Iranian Folk Tales* can be regarded as one of the newly-founded studies, which has attempted to present a new perspective by integrating structuralist narratological approaches, in particular the ideas of Propp, Chatman, Lintvelt and Gérard Gennette, with the traditional approaches in criticism, i.e., studying the elements of fiction. Given the necessity of critical assessment of academic studies, the present article, following a content-analysis method, has attempted to discuss the incompatibility between Sharifnasab's theoretical and methodological approach and the subject of her study. The article concludes that despite Sharifnasab's attempt to read Persian folk tales through structuralist narratological theories and present a comprehensive narrative structure for the folk tales, the prevalence of mistakes in the content of the work as well as theoretical and methodological misconceptions have undermined the achievements of her study.

Key words: Practical Criticism, Structuralist Narratology, Theoretical Misconception, Folk Tale, Sharifnasab.

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University
s.ali.ghasem@gmail.com

An Introduction to the Methods based on Ancient Oratory in the Rhetorical Criticism of the Holy Book and the Challenges Facing their Application in Studies on the *Epistle to the Hebrews*

Mohammad Ahmadi[1]
Dr. Taghi Pournamdarian[2]

Received: 2017/9/3 **Accepted: 2017/11/5**

In the recent decades, rhetorical criticism has been recognized as a method for the assessment of the letters in the Holy Book and many critics have applied this critical approach in studying Christian epistles. Apart from the communicative structure of the epistles – which is, naturally, fit for rhetorical analysis – another reason for the application of rhetorical criticism in studying the letters seems to be the fact that in their composition, the Christian epistles have been influenced by the principles of ancient oratory. Nowadays, some scholars believe that due to the influence of the instructions of oratory teachers, the principles of letter-writing in the ancient times were regulated in a special style and this has caused similarities between orations and letters in ancient times. Even though this view is not completely accepted in academic circles, it has motivated some scholars to attempt rhetorical analyses of the epistles of the Holy Book following the principles of ancient oratory. The present article first introduces the most important methods that, based on the principles of ancient oratory, have emerged in the rhetorical criticism of the Holy Book and, then, assesses the existing challenges in applying these methods in studies on the rhetorical criticism of the *Epistle to the Hebrews*.

Key words: Rhetorical Criticism, Rhetoric, Oratory, The Holy Book, Letter-writing, *Epistle to the Hebrews.*

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Tehran
Mohammad.ahmadi1368@yahoo.oom
2. Professor of Persian Language and Literature, University of Tehran and Institute for Humanities and Cultural Studies

Mimesis and Narrative from Platonic Dialogues to Modern Closet Dramas

Mozhdeh Sameti[1]
Dr. Farzan Sojoodi[2]
Dr. Kamran Sepehran[3]

Received: 2017/10/29 **Accepted: 2017/12/4**

Even though in philosophical studies the Platonic dialogues have always been an area for investigation, little attention has been paid to their dramatic aspects. Since Plato was an opponent of the mimetic arts, in particular theatre and drama, narrative has been given priority in his works. Therefore, his dialogues can be measured against the criteria of narrative drama. In the modern period, narrative drama gained popularity in Europe and was recognized as closet drama. The present article studies the mimetic and narrative features of such dramas and compares them with Platonic dialogues. First, the concepts of mimesis and narrative are described and, then, Plato's ideas on these concepts are explained. Plato's views on tragedy and comedy have also been specifically studied. We have, then, concentrated on the place of theatre in the modern period and among non-mimetic arts – an outcome of which is closet drama. In interpreting closet dramas, Gertrude Stein's *Four Saints in Three Acts* as well as the overall structure of the plays of Bertolt Brecht and Samuel Beckett, two modernist playwrights, have been examined. Finally, by extracting the features of closet drama and comparing them with Plato's dialogues, we arrive at the coordinates of Platonic dialogues as a dramatic type.

Key words: Mimesis, Narrative, Dialogue, Plato, Closet Drama.

1. PhD Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, University of the Arts Tehran
mjd.sameti@gmail.com
2. Associate Professor at the Department of Drama, Faculty of Cinema and Theatre, University of the Arts Tehran
3. Associate Professor at the Department of Drama, Faculty of Cinema and Theatre, University of the Arts Tehran

A Sample Analysis of Schizophrenic Women in Persian Postmodern Novels (*The Gypsy beside the Fire, Wandering Caravan-Leader,* and *A Dead Man's Wet Beliefs*)

Fatemeh Edraki[1]
Dr. Taghi Vahidian Kamyar[2]
Dr. Mohammad Fazeli[3]

Received: 2017/7/7 **Accepted: 2017/11/5**

Schizophrenia, in the sense of mental disintegration and split personality, is one of the features of postmodernist characters whose difference from normal persons is shown in postmodernist works. Unlike Oedipal characters, schizophrenic characters, as Deleuze and Guattari hold, do not limit their desire to one object only but, rather, think of different objects and, in this way, are afflicted with disintegration. Existentialist, nihilistic and nomadic characters are afflicted with such disintegration but sometimes their mental disintegration is intensified. The present study concentrates on three well-known Persian novels and regards them as examples of Iranian postmodern works. In these novels all types of women characters can be discerned. Moreover, Daneshvar's *Wandering Caravan-Leader* and Ravanipour's *The Gypsy beside the Fire*, written by women authors as well as Mohammadali's *A Dead Man's Wet Beliefs*, written by a male author, contribute to the present study's comprehensiveness. The main aim of this study is to analyse women characters in the novels. Adopting an analytical method, it examines the schizophrenic characters in these three novels to explain that women have a more marginal role in novels with male authors. The article concludes that in novels like *The Gypsy beside the Fire*, the main characters have a more schizophrenic personality and this is likely to have been caused by men.

Key words: Novel, Women, Schizophrenia, Postmodern, Women Authors.

1.PhD Candidate in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Mashad Branch
mastanehabed@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Mashad Branch
3. Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Mashad Branch

The Implied Author's Position in the Tales of *Kalileh and Damneh* from the Perspective of the Semiotics of Spatial Distribution

Dr. Parsa Yaghoubi Janbesaraei[1]

Received: 2016/9/3 **Accepted: 2017/10/16**

In any of the functional texts of classical Persian literature such as ethico-political writings, there is a hidden and ideological voice that, despite the apparent difference between the tales and the diversity of their subjects, flows through all parts or stories of the texts. In *Kalileh and Damneh*, this voice, which is an outcome of the implied author's position, emphasises, in an indirect but consistent way, a hierarchical connection in all social relationships. In the present article, the implied author's position in *Kalileh and Damneh* is discussed according to two contexts constructing the text – i.e., the situational and verbal contexts. Of course, based on the historical roots of the formation and composition of the tales, Indian Caste ideologies and the *Iranshahri* political doctrine are assumed as the text's situational-epistemological context, while for the introduction, categorization and analysis of the verbal context the pattern of spatial distribution in Nasrollah Monshi's writing has been relied on. The study concludes that the pattern of spatial distribution expressed by in-text agents on different levels indicates the production and dissemination of a discourse of pre-determined order and its resulting demarcations in the shape of an award/punishment system, so much so that the reward of keeping order and observing the borderlines is survival and redemption, whereas transgressing these points leads to death or loss.

Key words: *Kalileh and Damneh*, Implied Author, *Iranshahri* Political Doctrine, Spatial Distribution.

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan
p.yaghoobi@uok.ac.ir

An Analysis of the Concept of Love in Proust and Stendhal with Emphasis on the Classical and Modern Conceptions of Consciousness

Dr. Morteza Babak Moin[1]

Received: 2017/10/28 **Accepted: 2017/12/4**

One of the main themes of Proust's *In Search of Lost Time* is that of love and it can be claimed that other themes in the novel take on meaning in their relation to this central theme. Even though in the analysis of love that he presents in this work Proust has been influenced by Stendhal's insights in his work *On Love* – and naturally there are common points between the two views – we should not ignore the basic difference that distinguishes them. This difference can be grasped through the difference between two conceptions of consciousness: first, a classical conception which is based on Descartes' interpretation of consciousness, and the other a modern one which is connected to Merleau-Ponty's understanding, among others. Presenting these two conceptions and introducing Proust's analysis of love by comparing it with Stendhal's insights, the present study will demonstrate the ways in which these different conceptions of consciousness can help us in analysing the essential and fundamental difference between Proust's and Stendhal's analyses of love.

Key words: The Phenomenon of Love, Proust, Stendhal, Classical Consciousness, Modern Consciousness.

1. Associate Professor of French Language and Literature, Islamic Azad University, Central Tehran Branch bajo_555@yahoo.com

What is the *Dianoia* of Myth? An Investigation into a Neglected Dimension of Northrop Frye's Mythological Theory

Dr. Masoud Algouneh Jouneghani[1]

Received: 2017/7/4 **Accepted: 2017/10/16**

Inspired by Cassirer's and Eliadeh's mythological insights and employing Fraser's and Freud's views as well as New Critical ideas, Northrop Frye gained deep insights into the cyclical and dialectical structure of myths. In his view, the formation of a myth is considered to be the outcome of two different functions: the tendency of the myth to present narratives in a cyclical system, and its movement toward self-sufficient verbal structures. Frye studies the latter function under myth's theme-centred aspect and believes that *dianoia*, or meaning, is myth's dialectical structure which is formed as a result of the formulation, interpenetration and interconnection of images. Nonetheless, the concept of *dianoia* has, so far, been overlooked in the majority of the studies on Frye's theoretical position. Therefore, employing a descriptive-analytical method, the present article aims to investigate Frye's theories in this regard and, concentrating on his theoretical origins, analyse *dianoia*'s internal function. This study will demonstrate that *dianoia* is associated with the hieroglyphic, hieratic and demotic aspects of speech, and that the transition from the myth to romance, epic and, ultimately, history is made possible due to the function of the paradigmatic axis. In this transition, the untransformed myth finally moves toward naturalism's realistic dimension and the myth, though hidden and dormant, does not disappear at all. Thus, according to Frye, even those works that have been written by adopting a basically historical approach, have the potential to be examined and analysed through a mythological reading.

Key words: Mythology, Cyclical and Dialectical Structure of Myths, *Mythos*, *Dianoia*, Paradigmatic Axis.

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan.
algooneh@yahoo.com

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 2, Vol. 1, No.3
Spring & Summer 2017
(Published Semiannually)

English Abstracts

What is the *Dianoia* of Myth? An Investigation into a Neglected Dimension of Northrop Frye's Mythological Theory 2
M. Algouneh Jouneghani

An Analysis of the Concept of Love in Proust and Stendhal with Emphasis on the Classical and Modern Conceptions of Consciousness 3
M. Babak Moin

The Implied Author's Position in the Tales of *Kalileh and Damneh*: from the Perspective of the Semiotics of Spatial Distribution 4
P. Yaghoubi Janbesaraei

A Sample Analysis of Schizophrenic Women in Persian Postmodern Novels (*The Gypsy beside the Fire*, *Wandering Caravan-Leader*, and *A Dead Man's Wet Beliefs*) 5
F. Edraki, T. Vahidian Kamyar, M. Fazeli

Mimesis and Narrative from Platonic Dialogues to Modern Closet Dramas 6
M. Sameti, F. Sojoodi, K. Sepehran

An Introduction to the Methods based on Ancient Oratory in the Rhetorical Criticism of the Holy Book and the Challenges Facing their Application in Studies on the *Epistle to the Hebrews* 7
M. Ahmadi, T. Pournamdarian

The Incompatibility of Methodology and Theory with the Subject in *A Narratological Study of Iranian Folk Tales* 8
S. A. Ghasemzadeh

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 2, Vol. 1, No.3
Spring & Summer 2017
(Published Semiannually)

Concessionaire: University of Guilan
Managing Director: Dr. Alireza Nikooyi
Editor-in-Chief: Dr. Behzad Barekat

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

University of Guilan

Semiannual

Literary Theory and Criticism

3

ISSN: 2476 7387

- What is the *Dianoia* of Myth? An Investigation into a Neglected Dimension of Northrop Frye's Mythological Theory 2
  M. Algouneh Jouneghani
- An Analysis of the Concept of Love in Proust and Stendhal with Emphasis on the Classical and Modern Conceptions of Consciousness 3
  M. Babak Moin
- The Implied Author's Position in the Tales of *Kalileh and Damneh*: from the Perspective of the Semiotics of Spatial Distribution 4
  P. Yaghoubi Janbesaraei
- A Sample Analysis of Schizophrenic Women in Persian Postmodern Novels (*The Gypsy beside the Fire*, *Wandering Caravan-Leader*, and *A Dead Man's Wet Beliefs*) 5
  F. Edraki, T. Vahidian Kamyar, M. Fazeli
- Mimesis and Narrative from Platonic Dialogues to Modern Closet Dramas 6
  M. Sameti, F. Sojoodi, K. Sepehran
- An Introduction to the Methods based on Ancient Oratory in the Rhetorical Criticism of the Holy Book and the Challenges Facing their Application in Studies on the *Epistle to the Hebrews* 7
  M. Ahmadi, T. Pournamdarian
- The Incompatibility of Methodology and Theory with the Subject in *A Narratological Study of Iranian Folk Tales* 8
  S. A. Ghasemzadeh

Website: www.naqd.guilan.ac.ir