



نشریه علمی پژوهشی

نقد و تحلیل



سال دوم، دوره دوم
پاییز و زمستان ۱۳۹۶
(شماره پیاپی ۳)

۴
دوفصلنامه

(ادب پژوهی سابق)

ISSN: 2476 7387

- تحلیلی بر سوژه پسامدرن با مروری تطبیقی بر سیر نظریه‌های فلسفی و ادبی معاصر ۱۶-۵
فرزاد کریمی
- بازتولید مناسبات سلطه در رمان شوهر آهوخانم ۲۸-۱۷
فرامرز خجسته و جعفر فسائی
- بررسی هویت، قدرت و دانش در سه برخوانی بهرام بیضایی ۶۹-۳۹
رضا ترنیا، حسین خسروی و احمد ابومحبوب
- نقد فرهنگی رمان مدیر مدرسه جلال آل احمد از منظر گفتمان و نظریه قدرت میشل فوکو ۹۴-۷۱
احمد ملایی، محمدعلی محمودی و محمدعلی زهرا زاده
- تحلیل گفتمان جنسیت در متون ادبی قرن هفتم هجری: مطالعه موردی نسخه خطی
جوامع الحکایات و لوامع الروایات اثر محمد عوفی ۱۱۸-۹۵
مهدی سلطانی گرد فرامرزی و محمدجواد غلامرضا کاشی
- تحلیل «ببرها در روز دهم» بر اساس رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف ۱۳۷-۱۱۹
سید اسماعیل حسینی اجداد
- ادبیات همچون راهنمایی برای اخلاق: بازخوانی نسبت ادبیات و اخلاق در دو دوره اندیشه‌ورزی سارتر ۱۶۰-۱۳۹
منیره حجتی سعیدی، بابک عباسی و شهلا اسلامی



دوفصلنامه علمی-پژوهشی

نقد و نظر ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال دوم، دوره دوم، پیاپی نهم، بهمن و زمستان ۱۳۹۶ (شماره پیاپی ۴)

صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان

مدیر مسؤول: دکتر علیرضا نیکویی

سر دبیر: 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 رحیمی (استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا)

دکتر احمد رضی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

دکتر محرم رضایتی کیشه خاله (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

دکتر فرزانه سجودی (دانشیار زبان شناسی 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 محمد کاظم یوسف پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

مجله نقد و نظریه ادبی به استناد نامه شماره ۵۳۸/۱۸/۳ مورخ ۱۳۹۶/۳/۲۴ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، از شماره اول، دارای درجه علمی - پژوهشی است.

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: ۴۱۶۳۵-۳۹۸۸

تلفکس: ۰۱۳-۳۳۶۹۰۵۹۰

مدیر داخلی: دکتر معصومه غیوری

ویراستار ادبی: دکتر محمد کاظم یوسف پور

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

این نشریه در سایت های زیر نمایه می شود:

۱. پایگاه استنادی علوم جهان اسلام: lsc.gov.ir

۲. پایگاه مجلات تخصصی نور: noormags.ir

۳. پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی: sid.ir

۴. بانک اطلاعات نشریات کشور: magiran.com

۵. مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری: ricest.ac.ir



دو فصلنامه علمی- پژوهشی

نقد و نظر ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال دوم، دوره دوم، پیاپی شانزدهم، شماره پیاپی ۴

فهرست مقالات	صفحه
• تحلیلی بر سوزه پسامدرن با مروری تطبیقی بر سیر نظریه‌های فلسفی و ادبی معاصر فرزاد کریمی	۵-۱۶
• بازتولید مناسبات سلطه در رمان شوهر آهو خانم فرامرز خجسته و جعفر فسائی	۱۷-۳۸
• بررسی هویت، قدرت و دانش در سه ترخوانی بهرام بیضایی رضا ترنیان، حسین خسروی و احمد ابومحبوب	۳۹-۶۹
• نقد فرهنگی رمان مدیر مدرسه جلال آل احمد از منظر گفتمان و نظریه قدرت میشل فوکو احمد ملایی، محمدعلی محمودی و محمدعلی زهرا زاده	۷۱-۹۴
• تحلیل گفتمان جنسیت در متون ادبی قرن هفتم هجری: مطالعه موردی نسخه خطی جوامع الحکایات و لوامع الروایات اثر محمد عوفی مهدی سلطانی گرد فرامرزی و محمدجواد غلامرضا کاشی	۹۵-۱۱۸
• تحلیل «ببرها در روز دهم» بر اساس رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف سید اسماعیل حسینی اجداد	۱۱۹-۱۳۷
• ادبیات همچون راهنمایی برای اخلاق: بازخوانی نسبت ادبیات و اخلاق در دو دوره اندیشه‌ورزی سارتر منیره حجتی سعیدی، بابک عباسی و شهلا اسلامی	۱۳۹-۱۶۰
• چکیده‌های انگلیسی مقالات (معمولی / مبسوط) 2-40	

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

سیروس امیری (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کردستان)
مرتضی بابک معین (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی)
فرزاد بالو (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران)
محسن بتلاب اکبر آبادی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت)
بهزاد برکت (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
فرزاد بوبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
مجید بهره ور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج)
نگین بی نظیر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
هدی پژوهان (دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان)
علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مریم حسینی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا)
سید محسن حسینی مؤخر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان)
مریم حیدری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
فرامرز خجسته (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
محمد علی خزانه دارلو (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مریم دربر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد خراسان شمالی)
حسن ذوالفقاری (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس)
مریم رامین نیا (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس)
محمود رضایی دشت ارژنه (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز)
محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
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)
محمد رضا غلامی (استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه گیلان)
معصومه غیوری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
سهیلا فرهنگی (عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور رشت)
فرزاد قائمی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
سید علی قاسم زاده (عضو هیات علمی دانشگاه بین المللی امام خمینی)
فرزاد کریمی (دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز)
علیرضا محمدی کله سر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد)
ناصر نیکوبخت (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس)
علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
پارسا یعقوبی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان)
محمد کاظم یوسف پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

راهنمای نگارش مقاله

اهداف و حوزه جذب مقالات:

دوفصلنامه 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.

۱. 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 درباره پیشینه‌ها و پشتوانه‌های فلسفی - معرفت‌شناختی و متدولوژیک نظریه‌های ادبی (فلسفه و نظریه ادبی و ادبیات).
 ۲. معرفی نظریه‌های ادبی و زمینه‌های پارادایمی و گفتمانی شکل‌گیری آنها و جایگاهشان در شبکه نظریه‌ها (فرا نظریه).
 ۳. بررسی انتقادی گفتمان‌های حاکم بر شکل‌گیری و رواج نقد و نظریه ادبی (گفتمان‌شناسی).
 ۴. بازنگری اصول موضوعه و کلیشه‌های 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 نظریه 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 کاربردی 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، رتبه علمی، گروه آموزشی، نام دانشکده، دانشگاه و شهر محل دانشگاه نویسنده (گان) مشخص شود (به فارسی و انگلیسی).
۳. نویسنده مسؤول و عهده‌دار مکاتبات مقاله معرفی گردد. نویسنده 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 نویسنده مسؤول انجام می‌شود).
۴. آدرس الکترونیکی نویسنده (گان) نوشته شود.
۵. آدرس کامل پستی به همراه ذکر کدپستی، و شماره تلفن همراه آورده شود.
۶. مقاله ارسال شده برای مجله نباید قبلاً منتشر شده یا به صورت هم‌زمان در مجله دیگری در حال بررسی باشد.

ضابطه‌های مقاله:

۱. مقاله باید شامل عنوان، چکیده فارسی و انگلیسی، واژگان کلیدی، مقدمه، متن اصلی در قالب عنوان‌های مشخص، نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد.
۲. عنوان مقاله کوتاه و گویا باشد (به فارسی و انگلیسی).
۳. مقاله حداکثر در ۲۰ صفحه 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 ۱۳ فونت و متون انگلیسی با قلم Calibri ۱۱ فونت تایپ شود.
۷. پاورقی با قلم B Nazanin ۱۰ فونت و متون انگلیسی Calibri ۹ فونت تایپ شود.
۸. فاصله سطر ۱ سانتیمتر باشد.
۹. تمامی اعداد داخل جدول‌ها و همچنین اعداد محورهای نمودارها به فارسی درج شوند.
۱۰. نحوه ارجاع در داخل مقاله بدین گونه است که بلافاصله بعد از اسم افراد، سال انتشار اثر و شماره صفحه آن در داخل پرانتز درج گردد. مثلاً (۱۳۵۰: ۲۵) و یا بعد از نقل مطالب، نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شماره صفحه در داخل پرانتز ذکر شود. مانند: (ربیبی، 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، ۱۳۴۹ الف: ۱۴)، (عنایت، ۱۳۴۹ ب: ۱۵۰).

۱۱. نحوه نوشتن منابع (اعم از کتاب، مقاله، پایان‌نامه، گزارش روزنامه، تارنما و...) باید بصورت الفبایی مرتب شوند. برای کتاب: نام خانوادگی نویسنده کتاب، حرف اول نام نویسنده کتاب. سال انتشار. نام کتاب (بصورت ایتالیکی)، نام شهر: نام مکان انتشار.

برای مقاله: نام خانوادگی نویسنده مقاله، حرف اول نام نویسنده مقاله. سال انتشار. «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام مجله (بصورت ایتالیکی)، شماره پیاپی مجله (دوره یا شماره مجله): شماره صفحه اول و آخر مقاله.

برای مجموعه مقالات: نام خانوادگی نویسنده مقاله، حرف اول نام نویسنده مقاله. سال انتشار. «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام مجموعه مقالات (بصورت ایتالیکی)، نام گردآورنده. نام ناشر. شماره صفحه اول و آخر مقاله.

برای پایان‌نامه / رساله: نام خانوادگی نویسنده پایان‌نامه، حرف اول نام نویسنده پایان‌نامه. عنوان پایان‌نامه / رساله (بصورت ایتالیکی). مقطع و رشته 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. م. بینا. ۱۳۸۹. «تبدلات 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-Daneshgahi 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-Daneshgahi 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)

نحوه ارسال مقاله:

۱. نویسندگان باید هنگام ارسال، سه فایل را بارگزاری نمایند: ۱- فایل مشخصات نویسندگان (حاوی فقط مشخصات نویسندگان)، ۲- فایل اصل مقاله (حاوی متن مقاله بدون مشخصات نویسندگان)، ۳- فایل تعهدنامه (حاوی نامه تعهد نویسندگان به سردبیر).

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

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

تحلیلی بر سوژه پسامدرن با مروری تطبیقی بر سیر نظریه‌های فلسفی و ادبی معاصر

فرزاد کریمی^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۵/۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۱۱

چکیده

ارتباط میان ادبیات و فلسفه اگرچه سابقه‌ای طولانی در تحقیقات علوم انسانی دارد اما مطابقت نظریه‌نظیر نظریه‌های این دو نحله از علوم انسانی از موارد مغفول مانده است که در مقاله حاضر به آن پرداخته شده است. از میان نظریه‌های فلسفی و ادبی معاصر، در فلسفه، تجربه‌گرایی و در ادبیات، پساساخت‌گرایی مبدأ تحلیل قرار گرفته است. سپس با گذار از ایده‌آلیسم، شاخه‌های متفاوت پدیدارشناسی و فلسفه پست‌مدرن به مدرنیسم ادبی، پساساخت‌گرایی و درنهایت پسامدرنیسم ادبی بررسی شده است. به منظور امکان تبیین وضعیت‌های خاص انسانی در هر نحله از ادبیات و فلسفه، «سوژه» به عنوان مابه‌ازای انسان - در بعد اندیشندگی‌اش - مورد توجه نویسنده بوده است. شیوه این مقاله توصیفی با روش گردآوری کتابخانه‌ای است. مطابق نتایج این پژوهش، نگاه به مکتب‌ها و شیوه‌های ادبی با دیدگاهی خاص از فلسفه، می‌تواند ابعاد تازه‌ای از انسان را در متون ادبی بازنمایاند که مرحله‌ای فراتر از ویژگی‌های شخصیت‌پردازانه در آثار ادبی است. در این مقاله، این ویژگی‌ها با تأکید بر «سوژه پسامدرن» مورد توجه بیشتر قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: سوژه، سوژه پسامدرن، نظریه‌های ادبی، نظریه‌های فلسفی، ویژگی‌های شخصیت‌پردازانه

۱- مقدمه

مطالعات میان‌رشته‌ای اندک‌اندک در حال به‌دست‌آوردن جایگاه شایسته خود در پژوهش‌های دانشگاهی است. ادبیات و فلسفه از مهم‌ترین رشته‌های علوم انسانی است که همواره قرابت و خویشاوندی خود را حفظ کرده‌اند. مهم‌ترین نظریه‌پردازی ادبی عهد باستان، کتاب *بوطیقا* (فن شعر) ارسطو است. از آنجا که نظریه‌های ادبی بیشتر مبتنی بر علوم بلاغی بوده، همواره جدایی میان فلسفه و ادبیات در پژوهش‌های نظری وجود داشته‌است. در پنج دهه گذشته که فلسفه و در پی آن ادبیات پسامدرن شکل گرفته، نقش نظریه‌های فلسفی در قوام و سودهی به ادبیات و نظریه‌های ادبی بسیار پررنگ شده‌است. به این ترتیب تحلیل شناسه‌هایی چون زمان، سوژه، آگاهی، بازنمایی و غیره، جایگزین معانی و بیان در بلاغت ادبی شده‌است.

مطابق نظریه‌های ادبی و فلسفی در مجموعه پژوهش‌های مربوط به هر دو شاخه از دانش، به طور پراکنده وجود دارد. در مطالعات میان‌رشته‌ای مربوط نیز بیشتر به فلسفه ادبیات توجه شده‌است. با این پیشینه، جای خالی و ضرورت تحقیقی مطابقتی ضروری می‌نماید تا بتوان به فهمی جامع‌تر و صحیح‌تر از مفاهیم نظری دست یافت. تعدد مکاتب فلسفی معاصر، در کنار اجماع نظریه‌های ادبی معاصر در قالب دو جریان عمده ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی، مروری کوتاه بر این نحله‌ها را در آغاز بحث ایجاب کرده‌است. پسامدرنیسم، موقعیتی فرهنگی است که نظریه‌های فلسفی و ادبی در آن به نقطه اشتراک رسیده، مجال بیشتری برای تحلیل موضوع خاص مقاله -سوژه- فراهم می‌گردد. پس از بحث در اشتراکات و تأثیر و تأثرهای فلسفه و ادبیات پسامدرن، سوژه پسامدرن و ویژگی‌های آن در متن ادبی پست‌مدرن تحلیل خواهد شد.

۲- نقش مکاتب فلسفی در گذار از سنت به مدرنیسم ادبی

تجربه‌گرایی با متفکرانی چون جان لاک (۱۶۳۲-۱۷۰۴) و دیوید هیوم (۱۷۱۱-۱۷۷۶)، در کنار عقل‌گرایی، فلسفه مسلط در قرن هفدهم و نیمه اول قرن هجدهم میلادی بود. این نحله فلسفی با کسانی چون جان استوارت میل (۱۸۰۱-۱۸۷۳)، آگوست کنت (۱۷۹۸-۱۸۵۷) و هیپولیت تن (۱۸۲۸-۱۸۹۳) تا قرن نوزدهم و با هانری برگسن (۱۸۵۹-۱۹۴۱) تا نیمه اول قرن بیستم نیز امتداد داشته‌است.

اگر بنا بر تلفیق یا برابرگذاری زمانی مکاتب فلسفی و جریان‌های ادبی باشد، پساساخت‌گرایی را -که از نیمه دوم قرن بیستم رواج یافت- می‌توان واکنشی ادبی به فلسفه

تجربه‌گرایی دانست. «اندیشه پساساخت‌گرایی عموماً شکلی از یک انتقاد به تجربه‌گرایی است» (Selden & Widdowson, 2005: 147). تجربه‌گرایی به فطرت آدمی اعتقادی ندارد و سوژه انسانی را آنچه می‌داند که خود برای خود می‌سازد. اصل تفاوت فلسفه مدرن با فلسفه سنتی همین است. انسان در چنین اندیشه‌ای خود، خود را می‌سازد. به عبارتی انسان سوژه برساخته خود است. این، فرایند «سوژه‌شدن» است. سوژه محصول تجربه است و بنابراین سوژه‌شدن روندی زمان‌مند خواهد بود. در نتیجه تجربه‌گرایی نگاهی تاریخی به سوژه ندارد و این همان انتقاد پساساخت‌گرایی به تجربه‌گرایی است.

سوژه در فلسفه تجربه‌گرایی حاصل عملکرد هم‌زمان فرد و جامعه است. هیوم، از پیشگامان تجربه‌گرایی در رساله در باب طبیعت انسانی نشان می‌دهد که «دو شکل در تأثیرپذیری ذهن ذاتی است: احساسی^۱ و اجتماعی» (Deleuze, 1997: 21) و دلوز در ادامه همین گفتار می‌افزاید: «تاریخ هم‌سانی احساس‌های انسانی را نشان می‌دهد» (Ibid: 22). در تجربه‌گرایی، هر سوژه می‌تواند با سوژه‌های پیش و پس از خود (در بعد تاریخی) کاملاً در تباین باشد. اما نگاه تاریخی پساساخت‌گرایی، فردیت انسان را در طی زمان یکی می‌انگارد. بنا بر اندیشه پساساخت‌گرایی، در طول دوران‌های گوناگون شکل بازنمایی سوژه تغییر کرده است، نه ذات آن. به عبارت دیگر، سوژه خصلت جوهری دارد. این تفاوت نظری، پساساخت‌گرایی را از مکتب فلسفی تجربه‌گرایی دور ساخته است.

۳- پساساخت‌گرایی و گذر از ایده‌آلیسم

پساساخت‌گرایی همچنین به اندیشه‌های ایده‌آلیستی نیز انتقاد دارد. ایده‌آلیسم، فلسفه‌ای است که از زمان افلاتون تا عصر حاضر، همواره اندیشمندان زیادی را به خود منسوب دیده است. از نیمه دوم قرن هجدهم، نام بسیاری از بزرگان فلسفه معاصر با نام این مکتب پیوند خورده است: امانوئل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴)، فردریش هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱) و آرتور شوپنهاور (۱۷۸۸-۱۸۶۰). هگل، یکی از بزرگ‌ترین فیلسوفان این نحله، جوهر و سوژه را یکی می‌داند: «جوهر همان سوژه است یعنی آنکه جوهر پدیده‌ای است که به خود تعینی بیرونی می‌بخشد، غیریت یا دیگری خود را برمی‌نهد و سپس خود را دوباره با آن وحدت می‌بخشد» (ژیتک، ۱۳۸۹: ۵۶). ایده‌آلیسم بر جدایی سوژه از عینیت بیرونی خویش تأکید دارد و البته

1. Passionnel

برای سوژه به‌عنوان جوهر، بر ابژه ارجحیت قایل است. جدایی سوژه و ابژه، سنگ بنای معرفت‌شناسی است.

معرفت‌شناسی، کشف شیوه‌های کسب آگاهی است. سوژه‌شدن همین فرایند کسب آگاهی است. بازتاب فلسفه تجربه‌گرایی در ادبیات پیشامدرن، توجه به ادراک‌های حسی و لزوم آن در جریان سوژه‌شدن انسان است. به همین جهت توجه به عینیت‌ها در ادبیات پیشامدرن در اولویت قرار دارد. در ادامه توجه به ذهنیت معطوف می‌شود و هر عینیتی به صورت یک ایده یا یک پندار ذهنی در متن منعکس می‌شود. «ایده خود را به‌عنوان مفهومی نشان می‌دهد که از ابژکتیویته خودش به جانب سوپژکتیویته رها می‌شود» (ریتر و دیگران، ۱۳۸۶: ۳۸۳). درواقع نتیجه فلسفه معاصر در ادبیات، که از زمان کانت اولویت را به ذهن می‌داد، در ادبیات مدرن به‌طور کامل استیفا شده، ذهن و متعاقب آن سوژه در کانون اصلی توجه قرار گرفته‌است. انتقاد مبنایی پساساخت‌گرایی به فلسفه‌های تجربه‌گرایی و ایده‌الیسم از این روست که هر دو مکتب تجربه‌گرایی و ایده‌الیسم سوژه را امری جوهری می‌دانند.

۴- از «من» مدرن تا «خود» پسامدرن

شکل‌گیری علم روان‌شناسی در اواخر قرن نوزدهم و جذابیت‌های بسیار آن، نقش زیادی در تکوین شیوه‌های ذهنی در ادبیات مدرن دارد. نویسنده مدرن بسیار علاقه دارد تا در جایگاه یک روانکاو، خصلت‌های روانی انسان را در قالب شخصیت‌های داستانی به خواننده اثر معرفی نماید. این به معنای حرکت از ابژکتیویته انسان، به سوپژکتیویته ذهن انسانی است.

در شخصیت‌پردازی ادبیات مدرن تأکید بر «من»^۱ است. روایتِ راوی از شخصیت یا روایت شخصیت از خودش برای شناساندن جنبه‌های مختلف من شخصیت به خواننده است؛ منی که با کسب آگاهی از جهان تجربی بر منیت خویش می‌افزاید اما «من پس از آنکه جهان تجربی را از خود معزول می‌نماید، خودش را به دست می‌آورد، زیرا جهان تجربی می‌تواند محل شک قرار گیرد» (Husserl, 1960: 22). مسأله «من» در مدرنیسم «آگاهی» و راه‌های کسب آن است.

هایدگر را می‌توان نیای مدرن فلسفه پسامدرن دانست. وی با عبور از نظریه هوسرل، پدیدارشناسی سوپژکتیو، بنای شیوه‌ای جدید از پدیدارشناسی را نهاد که بعدها کسانی چون

1. Ego

دریدا آن را مبنای نظریه ساخت‌شکنی قرار دادند و این از نقطه‌های بسیار مهم تلاقی فلسفه و ادبیات است. از پدیدارشناسی هایدگر به پدیدارشناسی هرمنوتیک یاد می‌شود. بنا بر فلسفه هایدگر:

پدیدارشناسی تحویلی^۱ نیست، بلکه تأویلی^۲ است، زیرا در پدیدارشناسی دو عمل هم‌زمان انجام می‌گیرد: ساخت^۳ و واساخت^۴. هایدگر این دو کلمه را تحت یک عنوان یعنی Deconstruction به کار می‌برد، واژه‌ای که بعدها از کلیدواژه‌های تفکر پست‌مدرن و به‌خصوص دریدا می‌شود (خاتمی، ۱۳۹۰: ۳۶).

این شیوه شناخت نه بر آگاهی از آنچه موجود است، که بر آگاهی از «وجود» تأکید دارد. در فلسفه مدرن آگاهی تمامیت ذهنیت سوژه است و وجود سوژه منوط به این آگاهی است: «آگاهی همان من است، نه چیزی بیشتر» (Hegel, 2004: 59). من یا سوژه تنها به واسطه آگاهی‌اش وجود دارد و این آگاهی برای سوژه اکتسابی است. در واقع موجود فاقد آگاهی نه «من» و نه «سوژه» است. «وجود، تنها برای آگاهی وجود دارد و عملاً چیزی جدا از معنایی نیست که اعمال دهنده آگاهی به آن می‌دهد» (اسپیلبرگ، ۱۳۹۲: ۱ / ۲۲۱).

در گذار از فلسفه مدرن به فلسفه پسامدرن، وجود خوداتکا شده، از بازبستگی به آگاهی رهایی یافته‌است. از همین نقطه است که زیبایی‌شناسی مدرن ارج و اعتبار پیشین خود را از دست داده، بازنمایی به تدریج از بازنمودن مستقیم واقعیت به بازنمایی ذهنیت حاصل از عین بیرونی تبدیل می‌شود. این بازنمایی، بر سازنده خودآگاهی است. هرمنوتیک فلسفی هایدگر، که بعد از او به وسیله گادامر ادامه یافت، بیشتر ناظر بر همین ساخت و واساخت است تا تأویل‌گرایی سنتی. بدین‌گونه اصولاً خود بازنمایی، که اساس کار ادبی است، با تعریف مبنایی خود دچار تناقض شده، حالتی بحرانی به خود می‌گیرد.

ساخت مفهومی یک اثر ادبی، می‌باید این مجموعه از بازنمایی را در کلیتی قابل درک ارائه دهد. واسطه این ارائه، تخیل مؤلف است. «تألیف که با استفاده از تخیل مفاهیم را، مشتمل بر مفاهیم محض به کار می‌گیرد، بناست تا در کثرت بازنمودها اعمال شود و آنها را به سطح عینیت برساند» (چیپمن، ۱۳۹۱: ۱۷۹). بازنمود ذهنیتی است که از نمود وجود دارد. این ذهنیت

-
1. Reductive
 2. Hermeneutic
 3. Construction
 4. Deconstruction

در گذر از صافی تخیل، به عینیتی متنی تبدیل می‌شود و مفاهیم را به ادراکاتی کاربردی و قابل دریافت مبدل می‌سازد. هر نمود با کثرتی از بازنمود متعین می‌شود و تألیف، ساختاربندی این کثرت‌هاست. تخیل وجه تمایز ساختار بازنمودی اثر ادبی یا هنری از تولیدات غیرادبی و غیرهنری است.

در ادبیات پسامدرن، کثرت بازنمودها به نمودی یگانه و مشخص ارجاع نمی‌دهد و این همان بحرانی است که بازنمایی در ادبیات پسامدرن به آن مبتلا شده‌است. واسازی در معنای ادبی‌اش، برجسته کردن همین تکثر است که دورنمایی از وحدت نیز ندارد. بدین‌سان هویت سوژه، که محصول این‌همانی «خود» و «من» است، دچار گسست می‌گردد. این گسست متناظر با گسست میان سوژه و ابژه است.

۵- سوژه پسامدرن

گذار از سوژه مدرن به سوژه پسامدرن، رابطه‌های سلبی و ایجابی میان سوژه و ابژه را به هم ریخته است. تفاوت نگرش فلسفه‌های گوناگون به این رابطه، نشان‌دهنده نوع رابطه میان «من» و «خود» است. «همه نسبت‌های میان فاعل شناسایی و متعلق شناسایی بالضروره بیانی از نسبتی است که من با خود دارد» (ریتر و دیگران، ۱۳۸۶: ۳۷۴). خود، انبانی از ناخودآگاهی‌هاست، آنچه در زمینه ذهنی شخصیت وجود دارد و همواره به دلایل مختلف سرکوب شده‌است.

شخصیت در ادبیات پسامدرن، از این ذخیره دانایی بهره می‌گیرد و از آنجا که این ذخیره در ناخودآگاه انسان است، آگاهی‌های حاصل از آن پراکنده‌است. سوژه‌ای که براساس این آگاهی‌های پراکنده ساخته می‌شود، سوژه‌ای نامنسجم و شکل‌نیافته است. می‌توان گفت سوژه در ادبیات پسامدرن همواره در حال ساخته شدن و انسان همواره در حال سوژه شدن است، فرایندی که برخلاف ادبیات مدرن، هیچ‌گاه به سرانجام نمی‌رسد و سوژه انسانی در ادبیات پست‌مدرن هرگز شکل نهایی نمی‌یابد. بنابراین انسان در ادبیات پسامدرن را نمی‌توان همانند انسان در ادبیات مدرن، به‌عنوان یک سوژه مورد توجه قرار داد.

ادبیات مدرن برای رهایی از چنبر محدودیت‌هایی که بر عینیت مترتب است به ذهن و فرایندهای ذهنی روی آورده بود. اما ذهن نیز در عملکرد خود به‌عنوان یک شناسنده دارای محدودیت است. بر مبنای نظر فیخته «قابلیت ذهن برای عینیت‌پردازی هنگامی به محدودیت

می‌رسد که با خود روبه‌رو شود» (Bowie, 2003: 12). به این جهت است که شخصیت در ادبیات پسامدرن برای تبیین «خود» از محدودیت‌های ذهن درمی‌گذرد. در این ادبیات، ذهن و عین در هم می‌آمیزد و سوژه حاصل از آن متنی می‌شود.

سوژه متنی تعیین‌های پیشین خود را از دست داده، با خصوصیات ایجابی قابل تعریف نیست. در ادبیات پسامدرن، سوژه در متن به دنیا می‌آید و تابعی از آن است. به عبارتی سوژه هستی خود را جایی خارج از خود قرار می‌دهد: «سوژه هسته وجودش را در یک نشانه خارجی، شکل می‌دهد. من خودم را بیرون از خود پیدا می‌کنم» (Zizek, 2007: 43). متن، همان جای بیرون از «خود» است که سوژه در آن معنا می‌یابد.

سوژه متنی نه «من» است، نه «خود»؛ بلکه در شکاف میان من و خود ساخته می‌شود. «آنچه را سوژه می‌نامیم منشأ مطلق، اختیار محض، این‌همانی با خود یا وجود آگاهی در خود نیست، بلکه آشکارا عدم انطباق با خود است» (Cadava & etc, 1991: 103). به این ترتیب مسأله پسامدرنیته، جدایی یا پیوستگی سوژه و ابژه نیست. مسأله عینیت‌هایی ذهنی‌شده، یا ذهنیت‌هایی عینی‌شده است که اصالت عینی یا ذهنی آنها قابل تشخیص نیست. به عبارت بهتر در پست‌مدرنیسم «حقیقت‌ها توهم‌هایی هستند که انسان وهمی‌بودن آنها را فراموش کرده‌است» (نیچه به نقل از Bowie, 2003: 289).

۶- «موقعیت سوژه»، جایگزین «سوژه»

متنی‌شدن سوژه مؤید این نکته است که دیگر متن تابع ذهنیت نیست، بلکه سازنده آن است. حتی سوژه در معنای فاعل شناسا (در اینجا نویسنده) ساخته متن است. سوژه پسامدرن حاصل تعارض‌ها و تناقض‌های گفتمانی متعددی است که در متن وجود دارد و این بدان معناست که سوژه بازیچه‌ای در دست متن یا گفتمان‌های متفاوت حاضر در متن است. «سوژکتیویته جلوه‌ای از گفتمان‌ها یا متن‌ها در همان زمینه‌ای است که ما در آن قرار داریم» (Ibid: 11). نتیجه اینکه فاعل شناسایی سرچشمه گفتمان نیست. یعنی این نویسنده نیست که گفتمان حاکم بر متن را می‌آفریند، بلکه متن است که سازنده گفتمانی است که نویسنده در آن به‌عنوان فاعل شناسایی شناخته می‌شود، بنابراین نویسنده هم خود، یک سوژه درون‌متنی است و نمی‌تواند نقش یک فاعل شناسا را به‌طور کامل ایفا کند. سوژه‌ای که در ادبیات مدرن جای «من» را گرفته بود، سوژه‌ای یکپارچه‌تر از «من» بود

و جایگاهی ممتازتر از وی را اشغال می‌کرد. هویت زوال‌یافته در پسامدرنیسم، در درون خود در درون خود، نافی هرگونه همبستگی و کنش جمعی بر مبنای هویت اجتماعی مشترک است. چنانکه گفته شد، این سوژه محصول شرایط گفتمانی‌ای است در آن به سر می‌برد به گونه‌ای که می‌توان آن را «سوژه گفتمانی» نام نهاد. سوژه گفتمانی، در جایگاه سوژه قرار نمی‌گیرد، بلکه جایگاه «موقعیت سوژه» را به خود اختصاص می‌دهد. تنزل سوژه به «موقعیت سوژه»، به این معناست که او نمی‌تواند سوژه‌ای یگانه و متمرکز در درون متن باشد و به سوژه‌ای نامتمرکز بدل خواهد شد (وود، ۱۳۸۶: ۲۳).

هویت در فرهنگ پسامدرن، در تناظر با سوژه گفتمانی یا همان موقعیت سوژه قابل درک است. اگر هویت را «هماندسازی با یک موقعیت سوژه در یک ساختار گفتمانی» (Jorgensen & Phillips, 2002: 43) تعریف کنیم، باتوجه به امکان تعدد موقعیت سوژه متناسب با تعدد گفتمان، با هویتی گفتمانی مواجه خواهیم بود. از بین رفتن پیش‌فرض‌هایی که همواره سازنده ساختارهای هویتی بوده‌اند، هویت را دستخوش فروپاشی یا تعویق می‌کند؛ تعویقی که سرانجام نمی‌یابد و سوژه نه با هویتی نامعین، بلکه با هویتی متکثر و متکثرشونده ارائه می‌شود.

۷- سوژه متنی: توهم جایگزین حقیقت

با توضیح بالا مفهوم «سوژه متنی» به خوبی قابل درک است. سوژه متنی ریشه در واقعیت ندارد. سوژه متنی یک توهم است، اما از آنجا که وهمی بودن آن فراموش شده، به عنوان یک حقیقت ظهور دارد. سوژه در ادبیات پسامدرن، متنی است و اگرچه در جریان یک متن پسامدرن هیچ‌گاه شکل نهایی خود را به دست نمی‌آورد، اما حقیقتی است که در همان متن موجود و ملموس است.

شخصیت در ادبیات پست‌مدرن، سوژه‌ای غیرواقعی اما حقیقی است. مجموع این تضادها وقتی با وهمی بودن سوژه متنی ترکیب می‌شود، «شخصیتی پارانوئید» خلق می‌کند. شخصیت پارانوئید از حالت‌های حقیقی پارانویا متمایز است. آنچه در ادبیات پسامدرن وجود دارد، شخصیت پارانوئید است، نه یک بیمار پارانوئیدی محض. این عکس‌العملی تدافعی است برای گریز از واقعیت نامنسجم و چندسویه خارجی که از همه سو شخصیت را احاطه کرده است. «ساخت پارانویایی کوششی است برای التیام بخشیدن به خودمان، بیرون آوردن

خودمان از بیماری واقعی، پایان جهان، و از کارافتادگی دنیای نمادین به وسیله این شکل جایگزین» (Zizek, 1992: 19).

واکنش پارانوایی بدیلی است برای واکنش شیزوفرنیایی شخصیت مدرن. شخصیت مدرن بر اثر تهاجم خشونت بی‌رحم بیرونی (ناشی از ماشینی شدن همه چیز و مکانیکی شدن زندگی‌های سنتی) دچار سردرگمی و هویت‌باختگی می‌شود. حالت‌های سرسامی و هذیانی راهی برای گریز از عینیت خشن و نامتناسب بیرونی به دنیایی ذهنی، سرخوشانه و بی‌ارتباط با جهان خارج بود. در پسامدرنیته کلیت جهان واقع، که غیر قابل مهار می‌نمود، به جزئیاتی دسیسه‌گر تبدیل شده‌است. در جهان پسامدرن، هر «دیگری» می‌تواند در حال توطئه‌چینی مدام علیه شخصیت باشد. در چنین دنیایی، دیگری به جای آنکه عامل هویت‌بخشی به سوژه باشد، با او هم‌سان شده، در ارتباطی غیربیناسویژکتیو با وی، حس بیگانگی و بیگانه‌شدگی را تقویت می‌نماید. در دنیایی که اخلاق در آن معنای خود را از دست داده‌است، هر بیگانه عاملی بالقوه خطرناک محسوب می‌شود.

ادبیات مدرن همواره سعی داشته تناقض‌های موجود در بدی‌های واقعیت و آنچه همواره از خوبی‌های جهان صنعتی تبلیغ می‌شده‌است را برجسته کرده، تعارض‌های ذهن/عین ناشی از آن را در معرض دید مخاطبان قرار دهد. این آشکارگی و برجسته‌سازی ناهم‌خوانی‌ها و ناهم‌گونی‌ها، شخصیت‌های ادبیات مدرن را به شخصیت‌های شیزوفرنیک تبدیل کرده‌است. برعکس، ادبیات پسامدرن همیشه سعی در مخفی کردن تعارض‌ها یا به عبارتی بهتر، لاپوشانی آنها دارد. این پنهان‌کاری‌ها، وجود واقعیتی متلاشی در زیر پوششی دروغین از انسجام، شخصیت پسامدرن را باورمند کرده به اینکه در زیر این لایه کاذب، واقعیتی پنهان است. ترس همیشگی از دست‌های پنهان در زیر همه عینیت‌ها، شخصیت در ادبیات پسامدرن را به حالت‌های پارانوایی مبتلا کرده‌است؛ توهم‌هایی از آنچه می‌تواند در پشت هر واقعیت قابل تصور وجود داشته باشد.

در این دنیای وهمی امکان تشخیص واقعیت از غیرواقعیت وجود ندارد. توهم در دنیای ذهن انسان، الگوهای امر واقعی را بازتولید می‌کند و تخیل و تصمیم‌گیری شخص براساس همین الگوها شکل می‌گیرد. شیزوفرنی تخیل غیرواقعی در واقعیت موجود است اما وانمایی پارانوایی «تفاوت میان درست و نادرست، واقعی و پنداری را تهدید می‌کند» (Baudrillard, 1983: 5). شخص شیزوفرنیک توانایی تفکر و تعقل را از دست می‌دهد. در یک اثر ادبی، بروز شخصیتی

این وضعیت جنبه‌های صرف درونی و شخصی دارد اما شخصیت پارانوئیک برعکس، بیش از حد متعارف، می‌اندیشد و همین افراط در تفکر و تعقل است که او را دچار اختلالات توهمی می‌نماید. شخص در برابر ناتوانی از تشخیص پندار از واقعیت، و در برابر تهدید همیشگی واقعیت (حقیقی یا وهمی) دچار استیصال شده، به پرخاش‌گری روی می‌آورد. سوژه که با ویژگی «فاعل بودن» شناخته می‌شود، در محل مفعولی قرار می‌گیرد: «سوبژکتیویته من^۱ نیست، بلکه من^۲ است» (کریچلی، ۱۳۹۱: ۴۲). خالی شدن سوژه از خصلت ذاتی آن - فعال بودن - مرگ سوژه را در پی دارد.

اصطلاح «مرگ مؤلف» در چنین فضایی معنا می‌یابد. مؤلف که در دنیای پیشامدرن همواره جایگاه ممتازی از سوژه‌گی را به خود اختصاص می‌داد، حال با مرگ سوژه، فلسفه وجودی خود را از دست داده‌است. بنابراین مرگ مؤلف به معنای از دست رفتن جایگاه مرکزی قدرت‌مندی است که سوژه‌های درون‌متنی را در انقیاد خود داشته‌است. «مؤلف امکان می‌دهد تا بتوان بر تناقض‌هایی که ممکن است در رشته‌ای از متن‌ها بروز کند، غلبه کرد» (فوکو، ۱۳۹۲: ۲۰۲). اینجاست که مفهوم مرگ سوژه در تعارض با پاره‌ای برداشت‌ها از آن قرار می‌گیرد که به‌عنوان مثال با شلیک شخصیت به نویسنده، یا سرپیچی وی از دستور نویسنده صورت گرفته‌است. در چنین مواردی نباید نویسنده، به‌عنوان شخصیتی از داستان را با مؤلف، در معنای حقیقی آن خلط کرد.

۸- نتیجه‌گیری

اگرچه نمی‌توان نظریه‌های ادبی را محصول مستقیم آرای فلسفی دانست، اما نوع نگرش فیلسوفان و ادیبان به انسان در هر دوره‌ای قرابت زیادی به هم دارد. این موضوع به‌ویژه برای فلسفه و ادبیات پسامدرن آشکارگی بسیار دارد و بسیاری از نظریه‌های فلسفی و ادبی در این دوره درهم آمیخته‌است. «سوژه»، همان‌گونه که در فلسفه معاصر جایگزین «انسان» شده‌است در نظریه‌های ادبی نیز می‌تواند بدیلی مناسب برای «شخصیت» باشد. شخصیت در ادبیات مدرن - همان‌گونه که در فلسفه مدرن - به‌سمت «من» پیش رفته در ادبیات پسامدرن - همان‌گونه که در فلسفه پسامدرن - به سوی «خود» حرکت کرده‌است. اما نهایتاً

1. I

2. Me

آنچه از انسان در پست‌مدرنیسم باقی مانده، نه «من» و نه «خود» است. سوژه فلسفی و شخصیت داستانی پسامدرن در شکافی زیست می‌کنند که میانه من و خود به وجود آمده‌است. این شکاف، شکاف میان آگاهی و خودآگاهی نیز هست. حرکت شخصیت در ادبیات پسامدرن به سوی خودآگاهی است و حرکت انسان در فلسفه پسامدرن به سوی سوژه‌شدن. اما در نهایت هیچ‌یک از این دو حرکت به سرانجام نمی‌رسد. این اختلافی است که در فلسفه و ادبیات مدرن و پیشامدرن با آن روبه‌رویم.

منابع

- اسپیلبرگ، ه. ۱۳۹۲. جنبش پدیدارشناسی، ترجمه م. علیا، ج ۱. تهران: مینوی خرد.
- چیپمن، ل. ۱۳۹۱. «اشیاء فی نفسه». *نقادی نقد عقل محض*، گزینش و ویرایش: م. محمدی اصل و م. م. اردبیلی، تهران: بیدگل. ۱۷۳-۱۹۴.
- خاتمی، م. ۱۳۹۰. *نگاهی به زیبایی‌شناسی از منظر پدیدارشناسی*، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- ریتر، ی؛ گروندر، ک و گابریل، گ. ۱۳۸۶. *فرهنگ‌نامه تاریخی مفاهیم فلسفه (جلد اول: گزیده‌ای از مفاهیم در مابعدالطبیعه)*، سرویراستار م.ر. حسینی بهشتی با همکاری م. میرزازاده و ف. فرودفر. تهران: سمت و نوارغنون.
- ژیژک، ا. ۱۳۸۹. «سوژه حساس هگلی». *گزیده مقالات: نظریه، سیاست، دین*. گزینش و ویرایش م. فرهادپور؛ م. اسلامی و ا. مهرگان. تهران: گام نو. ۴۱-۱۲۷.
- فوکو، م. ۱۳۹۲. «مؤلف چیست؟». *سرگشتگی نشانه‌ها*، گزینش و ویرایش م. حقیقی. تهران: مرکز. ۱۹۰-۲۱۴.
- کریچلی، س. ۱۳۹۱. *لویاتان و سوپرکتیویته پساواسازانه*، تدوین و ترجمه م. پارسا و س. دریاب. تهران: رخداد نو.
- وود، آ. ۱۳۸۶. «دستور کار «پسامدرن» چیست؟». *پسامدرنیسم در بوته نقد*، گزینش و ویرایش خ. پارسا. تهران: آگه. ۱۵-۲۹.
- Baudrillard, J. 1983. *Simulations*, tr. P. Foss, P. Patton and P. Beitchman. U.S.A: Columbia University.
- Bowie, A. 2003. *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Second Edition, U.K: Manchester University Press.
- Cadava, E; Conner, P & Nancy, J-L. 1991. *Who Comes After the Subject?*, U.S.A & U.K: Routledge.

- Deleuze, G. 1997. *Empiricism and Subjectivity*, tr. Constantin V. Boundas, U.S.A: Columbia University Press.
- Hegel, G. W. F. 2004. *Phenomenology of Spirit*.tr, A. V. Miller, Second Published, U.S.A: Oxford University Press.
- Husserl, E. 1960. *Cartesian Meditation: An Introduction to Phenomenology*, tr. D. Cairns. Netherlands: Springer-Science + Business B.V.
- Jorgensen, M. and Phillips, L. J. 2002. *Discourse Analysis as Theory and Method*. U.K: Sage Publications.
- Selden, R. and Widdowson, P. 2005. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Fifth Edition. U.K: Pearson Longman.
- Zizek, S. 1992. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, U.K: October Books.
- . 2007. *The Indivisible Remainder*, U.S.A & U.K: Verso.

باز تولید مناسبات سلطه در رمان شوهر آهوخانم

دکتر فرامرز خجسته^{۱*}

جعفر فسائی^۲

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱/۲۰

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۳/۲۹

چکیده

رمان شوهر آهوخانم به عنوان یکی از نخستین آثار فمینیستی در گفتمان ادبیات داستانی معاصر مقبولیت یافته است. در مقاله حاضر با توجه به مفهوم «ایدئولوژی» نزدیک به خوانش‌های مارکسیستی، رمان پیش‌گفته مورد واکاوی قرار گرفته است. نتایج حاصل از دریافت و تشریح این اثر بیانگر این مسأله است که داستان صرفنظر از لایه بیرونی که سعی در نمایش و القای نوعی فمینیسم پیشرو دارد، در لایه‌های زیرین متأثر از مردسالاری به عنوان یک ساختار کلان اجتماعی و در تحلیل نهایی ابزاری است ایدئولوژیک در دست این نهاد مسلط برای تکرار و بازتولید منطق سلطه. کنش‌های آهوخانم به عنوان قهرمان داستان و شکل‌دهنده بن‌مایه فمینیسم در داستان، به‌گونه‌ای پیش‌رفته است که کمترین تنش و اصطکاک با ارزش‌های نظام مردسالار ایجاد کند؛ در حقیقت مردسالاری به عنوان نیروی پیش‌برنده متن در یک سناریوی هوشمندانه و دقیق، ضمن کتمان روابط سلطه، این متن را به‌گونه‌ای هدایت کرده است که پشتیبانی از قهرمان اصلی داستان که در واقع امر، قهرمانی پوشالین بیش نیست در تحلیل و جمع‌بندی منتقدین، با نوعی سوءبرداشت، به قرائت‌های فمینیستی منجر شده است. اما در این نوشتار با برملا شدن کارکرد ایدئولوژی سویه پنهان متن آشکار شده است که ناظر بر استمرار سلطه مردسالاری است.

واژگان کلیدی: شوهر آهوخانم، ایدئولوژی، مردسالاری، تحلیل گفتمان، فمینیسم

* Faramarz.khojasteh@gmail.com

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

۱- مقدمه

رمان شوهر آهو خانم در برهه حساسی از حیات اجتماعی و سیاسی و در زمانی که نهاد ادبیات رسالت و عملکرد اجتماعی خود را به گوشه‌ای نهاده بود و بنا بر گفته میرعابدینی «به داستان‌های تمثیلی، اسطوره‌ای، لذتجویانه و پوچگرایی‌های رمانتیک رغبت نشان می‌داد» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۷۶) پدید آمده است. برخلاف این جریان ادبی شبه‌پارناسی و غیرمتعهد، این رمان موفق به عنوان یک اثر آوانگارد در حوزه ادبیات فمینیستی خود را مطرح کرد (نک. پرهام، ۱۳۴۰: ۹۷۱؛ استعلامی، ۲۵۳۵: ۲۸۶). موضوع کانونی این اثر مسائل و مشکلات زنان در چارچوب جامعه در حال گذار ایران و پرداختن به هویت جدید زن ایرانی در بستر جامعه شبه‌مدرن معاصر است. بر همین اساس نقدها و خوانش‌های ارائه شده از این رمان بزرگ که عنوان «رمان قرن» را با خود به همراه دارد، معطوف به نوعی فمینیسم پیشرو در عرصه ادبیات داستانی معاصر بوده است. به عنوان مثال کامشاد معتقد است «افغانی برای اولین بار از بردگی زن ایرانی در برابر هوا و هوس شوهر، از ستمگری قوانین و رسوم تحمیلی مردان بر زنان برای تسلیم و فرمانبردار کردن هرچه بیشتر آنها پرده برداشته است» (کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۹۵). افغانی - که به اعتبار خلق این اثر به شهرت قابل توجهی دست یافت و مورد توجه و تشویق نهادهای سیاسی و فرهنگی عصر قرار گرفت - ادعا می‌کند نخستین نویسنده‌ای است که «وحشیگری و ماجرای کین‌توزانه‌ای» را که «قرن‌ها» بر سر زن ایرانی آمده است، برملا ساخته و برای «نخستین بار» مسأله مهم «خواری و بی‌حقوقی زن ایرانی» را مطرح کرده است (افغانی، ۱۳۸۸: ۱۲-۱۴). به همین سیاق در غالب نقد و نظرهای صورت گرفته، سوبه فمینیستی داستان با قاطعیت تأیید شده است (نک. سپانلو، ۱۳۶۶: ۱۶۷؛ میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۴۰-۱۴۱؛ رجب‌نیا به نقل از افغانی، ۱۳۸۸: ۱۲-۱۴؛ عسگری حسنکلو، ۱۳۸۴: ۱۷۷؛ سراج، ۱۳۸۸: ۳۹). به طور کلی چنین برداشت‌هایی، مطابق با سیاق و روساخت متن صورت گرفته است و گویای این حقیقت است که سناریوی «فمینیسم ساختگی»^۱ و «ایدئولوژی شبه‌فمینیسم» توانسته است مقتدرانه بر نتایج این‌گونه تحقیقات تأثیرگذار باشد. در واقع پشتیبانی متن از «آهو خانم» به عنوان قهرمان بی‌چون و چرای داستان، از عوامل اصلی چنین برداشت‌هایی از متن بوده است اما در ژرف‌ساخت و به اصطلاح «در زیر پوست» این رمان شبه‌فمینیستی، حوادث دیگری در حال رخ دادن است بدین ترتیب که «ایدئولوژی» با قدرتی خیره‌کننده تلاش کرده است با منحرف ساختن ذهن مخاطب، سلطه یک گروه فرادستی (مردان)

1. pseudo feminism

بر گروه فرودستی (زنان) را طبیعی و یا فطری^۱ جلوه داده، ضمن تثبیت وضع موجود، به فرایند سلطه و تحکم استمرار بخشد. ایدئولوژی در نهایت درصدد تکرار و بازتولید این سلطه‌گری و نابرابری اجتماعی در یک چرخه متداول و معمول و از کانال ادبیات و ژانر رمان به عنوان یک سازوبرگ ایدئولوژیک نظام‌های مبتنی بر استثمار جنسیتی و نابرابری طبقاتی بوده‌است. پاسخ این پرسش بنیادین که «قهرمان» و «ضدقهرمان» داستان در چه نسبتی با ارزش‌های نظام مردسالاری قرار گرفته‌اند و چگونه خود را با ابعاد و کیفیات نیروی پیش‌برنده متن تنظیم کرده‌اند، محور و مسأله دیگر مقاله حاضر است. بر این اساس ابتدا تقریری از مفهوم ایدئولوژی ارائه و سپس به کارکرد آن در رمان شوهر آهوخانم پرداخته می‌شود.

۲- پیشینه تحقیق

پیرامون رمان شوهر آهوخانم پژوهش‌های ارزشمندی صورت گرفته‌است. نجف دریابندری، سیروس پرهام، محمدعلی اسلامی ندوشن، قدسی ناظمی و مسعود رجب‌نیا بلافاصله پس از خلق این رمان، به نقد جنبه‌های مختلف آن پرداخته‌اند که در مقدمه چاپ‌های بعدی این کتاب گنجانده شده‌است (نک. افغانی، ۱۳۸۸: ۸-۱۶). غالب این نقدها ناظر بر تمجید شیوه داستان‌سرایی افغانی و نیز اشاره بر پیشرو بودن این داستان در زمینه پرداختن به مسائل و مشکلات زنان ایرانی و متعاقباً تأکید بر سویه فمینیستی اثر می‌باشد. از پژوهش‌های دیگر می‌توان به کتاب جعفر کازرونی (۱۳۷۳) با عنوان نقد شوهر آهوخانم اشاره کرد. در این کتاب پس از ارائه تلخیصی از رمان، بیشتر به مسأله زبان و سبک شخصی نویسنده توجه شده‌است. حسنی رنجبر (۱۳۹۲) بر پایه نظریه‌های زبان‌شناسی جنسیت، به این نتیجه رسیده‌است که رمان به دلیل رئال بودن در انتخاب زبان شخصیت‌ها موفق بوده‌است و جلالی پندری (۱۳۸۷) معتقد است شخصیت‌پردازی در این رمان چندان موفق نبوده‌است. قاسمی (۱۳۹۴) همین برداشت را به نوعی دیگر دارد. ابادری (۱۳۸۴) خصلت و گویی رمان، سطوح روایتی آن و چگونگی بازسازی گذشته اجتماعی را تحلیل کرده‌است و کوچکی (۱۳۸۹)، توکلی مقدم (۱۳۸۳)، مروی (۱۳۹۱) و حنا محمدموسی طاحون (۱۳۹۱) از محققانی هستند که بر سویه فمینیستی اثر تأکید داشته‌اند. قربان صباغ (۱۳۹۰) و تاج‌بخش (۱۳۹۳) نیز براساس مفهوم ایدئولوژی مارکسیستی به نقد آثاری از چوبک و آل احمد پرداخته‌اند و به معانی تازه‌ای از این داستان‌ها دست‌یافته‌اند. با این

1. Essential

توضیحات تحقیق مستقل و مدونی که به صورت مشخص به کارکرد ایدئولوژی در رمان شوهر / هوخانم پردازد و داستان را به مثابه یک ابزار ایدئولوژیک جهت سرکوب زنان معرفی کند مشاهده نشده است. به طور کلی اکثر تحقیقات انجام گرفته برخلاف خوانش نوشتار حاضر، رمان را در جهت کمک به بهبود جایگاه زن قلمداد کرده‌اند.

۳- مفهوم ایدئولوژی

مفهوم ایدئولوژی از مهمترین و درعین حال بحث برانگیزترین مفاهیم حوزه علوم اجتماعی، فلسفه، نقد ادبی و دیگر حوزه‌های علوم انسانی مدرن به شمار می‌آید. این مفهوم نخستین بار در سال‌های پایانی سده هجدهم توسط «دستو دو ترسی»^۱ یکی از پیشگامان فرانسوی پوزیتیویسم در خصوص نحوه پیدایش و تکوین «ایده‌ها» مطرح شد. به باور دو ترسی «ابژه‌ها، مستقل از هر نوع معنای متافیزیکی هستند» (بشیر، ۱۳۷۰: ۵؛ احمدی، ۱۳۹۱: ۳۰)؛ وی با پیروی از تامس هابز و کاندیاک بر این باور بود که انسان واجد هیچ اندیشه ذاتی نیست و تمامی افکار او تحت تأثیر احساس شکل می‌گیرد. از طرفی هیچ چیز برای ما موجود نیست مگر از طریق ذهنیتی که ما از آن داریم. سرانجام آنکه موجودات خالق ذهنیت‌اند اما ذهنیتی که هر فرد از یک موجود دارد به هیچ وجه نمی‌تواند وافی به مقصود و نشان‌دهنده تمامیت و اصل آن موجود باشد. در نتیجه تنها راه اجتناب از این تفکر شکاکانه که «معرفت واقعی ممکن نیست» تجزیه و تحلیل روند تبدیل موجودات مادی به اشکال ذهنی^۲ است که دو ترسی نام این علم را ایدئولوژی^۳ نامیده است و البته ایدئولوژی به این معنا در سنت‌های فکری-فلسفی گسترش پیدا نکرد (نک. صادقی، ۱۳۸۷: ۸۷؛ احمدی، ۱۳۹۱: ۲۹). مفهوم ایدئولوژی در سنت تاریخی-فلسفی غرب به صورت جدی و برجسته به وسیله کارل مارکس پردازش شده است و در دستگاه فکری اندیشمندان نومارکسیست پس از او جایگاه ویژه‌ای دارد. مارکس سه گونه برداشت از ایدئولوژی ارائه می‌دهد: ۱- آگاهی دروغین؛ ۲- به معنای نظام اندیشه‌ها، باورها، و عقاید بیش و کم منسجم هر طبقه اجتماعی و ۳- به معنای نظام جهان‌شمول و کلی عقاید، باورها، و دانایی در جامعه‌ای خاص (نک. احمدی، ۱۳۹۱: ۲۹-۳۰). به باور مارکس ایدئولوژی در جوامعی به وجود می‌آید که مناسبات سلطه بر ساختارهای اجتماعی و به صورت اخص بر مبنای اقتصادی

1. Destutt de Tracy
2. Idea forms
3. Ideologie

جامعه استوار باشند؛ در این خوانش که می‌توان تعبیر مارکسیسم کلاسیک را در مورد آن به کار برد، برداشت‌هایی بعضاً تحقیرآمیز از ایدئولوژی صورت گرفته‌است. به باور مارکس «همان کسانی که بر حسب قدرت تولید مادی خود روابط اجتماعی را برقرار می‌کنند، اصول و افکار و مقوله‌های روشنفکری را هم بر همان اساس به وجود می‌آورند» (بشلر، ۱۳۷۰: ۵-۶). بر مبنای سنت مارکسیستی در یک فضای ناعادلانه دوقطبی، مالکان ابزارهای تولید و توزیع، عناصری هستند که روساخت‌های ایدئولوژیک از جمله دین، اخلاق، زبان و به‌طور کلی مناسبات اجتماعی و فرهنگی را تعیین و تبیین می‌کنند. «نظریه مارکسیستی معمولاً اصطلاح ایدئولوژی را در توصیف ابزارهایی به کار می‌برد که به واسطه آنها سرکوب‌شدگان، جهان‌بینی‌هایی را می‌پذیرند که نه درست است و نه به نفعشان. در نظر مارکسیست‌ها ایدئولوژی تصویر موهومی است از وضع امور در جامعه و این نسخه دروغین جهان، تنها در خدمت منافع کسانی است که حاکم بر جامعه‌اند» (میلز، ۱۳۸۹: ۶۰). بنابراین ایدئولوژی باعث به‌وجود آمدن نوعی آگاهی کاذب در طبقه استثمارشده در جهت حرکت در مسیر منویات طبقه استثمارگر و پشت کردن ناخواسته به منافع گروه‌های خودی است (نک. بشلر، ۱۳۷۰: ۶). بر تنس می‌گوید مارکسیسم یا به سخن دقیق‌تر مارکسیسم کلاسیک بر این است که «ایدئولوژی باعث می‌شود ما به یک تفسیر نادرست از جهان برسیم [...] ایدئولوژی در بسیاری موارد به نحوی از انحاء واقعیت را تحریف می‌کند و چیزهایی را که اصالت ندارند و متناقض هستند مانند اختلافات طبقاتی موجود در نظام سرمایه‌داری، به دروغ طبیعی و برحق جلوه می‌دهد» (۱۳۹۱: ۱۰۱). پیروان مارکس ارتباط زیربنا/ روبنا را که به نوعی ماتریالیسم جبری یا جبرگرایی اقتصادی^۱ منتج می‌شد تعدیل کردند و به مفهوم روساخت و نقش و استقلال نسبی آن نیز توجه نشان دادند (see. Marx & Engles, 1977: 176). در میان پیروان مارکس که می‌توان سنت فکری-فلسفی آنها را مارکسیسم متأخر نامید، آنتونیو گرامشی^۲ از واژه هژمونی^۳ برای تحلیل وضعیت جوامع سرمایه‌داری اروپای غربی و به صورت مشخص، توصیف شیوه‌های کنترل اجتماعی موجود برای گروه‌های اجتماعی حاکم استفاده می‌کند. از نظر او «هژمونی» ضمن متمایز بودن از «تحکم» و «اجبار»، ترکیب مرسوم‌تری است از نیروهای مختلف اجتماعی-سیاسی و مجموعه‌ای است از عقاید و ارزش‌های حاکم به منظور طبیعی و

1. Economic determinism
 2. Antonio Gramsci
 3. Hegemony

مطلوب جلوه دادن وضع موجود از طریق ایجاد رضایتمندی به جای استفاده از قدرت سرکوبگر (فتر، ۱۳۸۷: ۱۸۸؛ برتنس، ۱۳۹۱: ۱۰۴-۱۰۶؛ استریناتی، ۱۳۸۸: ۲۲۱-۲۲۸). لویی آلتوسر فیلسوف مارکسیست دیگری است که درباره ایدئولوژی و منشأ آن به تأسی از لکان معتقد است «فرآیندهایی را که در خلال رشد پشت سر می گذاریم سبب می شود که برای همیشه ناکامل باقی بمانیم. پس از آگاهی یافتن از این فقدان عمیق، ایدئولوژی را جانشین آن می کنیم تا بلکه کمبودی احساس نکنیم» (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۲۳۵). آلتوسر بر ساختارهای قدرت حاکم و نحوه عملکرد گفتمان های غالب متمرکز است؛ وی در رساله مشهور *ایدئولوژی و سازوبرگ های ایدئولوژیک دولت* با تأسی از آرای کارل مارکس در خصوص بازتولید شرایط تولید به عنوان واپسین شرط تولید، به نوسازی تفکر مارکسیسم می پردازد. آلتوسر در این رساله مهم تعبیر «دستگاه دولت» را برای مفهوم «دولت مدرن» به کار می برد و آن را متشکل از دو پیکره یا دو شاخه اصلی می داند. در یک طرف مجموعه نهادهایی که سازوبرگ های سرکوبگر دولت^۱ را بازنمایی می کنند مانند ارتش های مدرن و در طرف دیگر مجموعه نهادهایی که بازنمایاننده سازوبرگ های ایدئولوژیک دولت^۲ هستند. «ساز و برگ سرکوبگر دولت در درجه اول با تکیه بر سرکوب (از جمله سرکوب فیزیکی) کار می کند، در حالی که کارکرد ایدئولوژی در آن در درجه دوم است» (آلتوسر، ۱۳۸۷: ۳۹). تأکید ویژه آلتوسر بر نهادهای نوع اخیر است؛ این نهادها که به صورت نهادهای منفک و تخصیصی پدیدار می شوند عبارتند از: س.ا.د دینی (کلیسا)، س.ا.د حقوقی، س.ا.د سیاسی (نظام سیاسی و از جمله احزاب گوناگون)، س.ا.د سندیکایی، س.ا.د خبری (مطبوعات، رادیو، تلویزیون و غیره)، س.ا.د فرهنگی (ادبیات، هنرهای زیبا، ورزش، و غیره) (همان: ۳۷-۳۸). وی استدلال می کند که ایدئولوژی به طرزی اجتناب ناپذیر در دل این نهادها جای دارد و در درجه اول در ابعادی گسترده با تکیه بر ایدئولوژی کار می کنند در حالی که سرکوبگری در کارکرد آنها در درجه دوم قرار دارد. او معتقد است مدرسه، کلیسا و سازوبرگ های دیگر، ایدئولوژی حاکم را در شکل محض آن آموزش می دهند (مک دانل، ۱۳۸۰: ۹۲) و اگرچه این نهادها محل آموزش «لیاقت ها» است اما این آموزش ها در شکل هایی است که پروسه فرمانبرداری از ایدئولوژی غالب یا تسلط بر پراتیک این ایدئولوژی را تحقق می بخشد؛ «تمامی سازوبرگ های ایدئولوژیک دولت در تأمین هدفی واحد شریک اند و آن،

-
1. Repressive State Apparatus
 2. Ideological State Apparatus

بازتولید مناسبات تولید، یعنی بازتولید مناسبات بهره‌کشانه سرمایه‌داری است» (آلتوسر، ۱۳۸۷: ۴۸). در این فرآیند ایدئولوژی در یک مکانیسم دقیق و مشخص، افراد را به‌مثابه سوژه مورد خطاب قرار می‌دهد. آلتوسر از مفهوم فراخوانی^۱ برای توضیح این مطلب استفاده می‌کند. این مفهوم اشاره دارد به روندی که در آن افراد ارزش‌های فرهنگی یا ایدئولوژی‌هایی را که لازمه حفظ نظام سرمایه‌داری است درونی می‌سازند (see. Marx & Engles, 2006: 207). بنابراین افراد به عنوان سوژه‌هایی غیرمستقل، خطاب نظام‌های ایدئولوژیک قرار می‌گیرند و در چارچوب مشخص ایدئولوژی در جایگاه کنشگرهای معین و مشخص ایفای نقش می‌کنند. تعاریف فوق ناظر بر درهم‌تنیدگی و ارتباط درونی تناقض میان «ایدئولوژی» و مفهوم «قدرت» هستند. آنتونی گیدنز در مورد ارتباط نزدیک این دو می‌گوید: «منظور از قدرت توانایی افراد یا گروه‌ها در پیشبرد علایق و مفاهیم خویش، حتی در برابر مقاومت دیگران است. قدرت گاهی متضمن استفاده مستقیم از زور است، اما تقریباً همیشه همراه با ایجاد ایدئولوژی‌ای است که اعمال قدرتمندان را توصیه می‌کند» (۱۳۸۴: ۷۷). بنابراین گیدنز نیز بر جنبه سلطه‌جویانه ایدئولوژی از طریق ایجاد وضعیت آگاهی کاذب تأکید می‌کند «درحالی‌که معتقدیم اعمالمان بر مبنای خواست آزاد انجام می‌گیرد اما درواقع نظام است که بر ما فرمان می‌راند» (همان: ۱۰۲-۱۰۳). میشل فوکو نیز ایدئولوژی را دستمایه‌ای برای تقویت طبقات دارای قدرت می‌داند و معتقد است که قدرت به شیوه‌های گوناگون اهداف خود را پیش می‌برد و الزاماً با شیوه‌های فیزیکی و مستقیم عمل نمی‌کند (نک. فوکو، ۱۳۸۴: ۲۷؛ فرکلاف، ۱۳۸۹: ۹۱-۱۰۰).

۴- مردسالاری، نظام معطوف به قدرت

غلبه عقلانیت جدید بر تفکر متافیزیکی کلاسیک و متعاقباً آگاهی انسان از وضعیت انضمامی خویش در هستی، از علل اصلی توجه به جریان سلطه‌گری نظام‌های معطوف به قدرت در دوران معاصر بوده‌است. تحركات گسترده جریان‌های فمینیستی معاصر نیز نوعی واکنش در مقابل نابرابری‌های جنسیتی و سلطه نظام‌های دیرپای مردسالار است که در فرهنگ‌های مختلف ریشه دوانده‌اند (نک. باقری، ۱۳۸۲: ۸۰؛ میلنر و براویت، ۱۳۸۷: ۱۸۲). دوبوار در کتاب جنس دوم^۲ در سال ۱۹۴۹ به این مسأله پرداخت که در فرهنگ مسلط، مرد به عنوان عنصر

1. Interpellation
2. The second sex

فراَدستی به‌مثابه یک هنجار و یک اصل در نظر گرفته می‌شود درحالی‌که زن، زائده و ناهنجاری و به عنوان موجودی فرودستی، طفیلی وجود عناصر فراَدستی است (نک. دوبوار: ۱۳۸۰: ۳۲/۱). دوبوار در این اثر تصریح می‌کند که جامعه فرانسه و دیگر جوامع غربی مردسالارند. در خصوص عوامل تاریخی تسلط مردان بر زنان نظریه‌های مختلفی مطرح است. در نظام‌های فکری مارکسیستی باور بر این است که تابعیت زنان نه از ماهیت زیست‌شناختی‌شان که تغییرناپذیر انگاشته می‌شود بلکه از فعل و انفعالات اجتماعی منشعب می‌شود. در دوران ماقبل تاریخ به دلیل وجود شبکه‌های گسترده خویشاوندی یا یک نوع کمونیسیم ابتدایی، از ساختار خانواده که در حقیقت نظامی از نقش‌های مسلط و تحت تسلط بود اثری یافت نمی‌شود. تغییر در این نوع نظام اجتماعی را که انگلس از آن به عنوان «شکست تاریخی و جهانی جنس زن» (ریترز، ۱۳۸۹: ۴۸۱) یاد می‌کند باید در عوامل اقتصادی و تغییر در شیوه تولید و متعاقباً تقسیم کار^۱ جستجو کرد. درواقع با جایگزینی اقتصاد شبانی و کشاورزی به‌جای اقتصاد شکار و گردآوری، مسأله مالکیت خصوصی مطرح می‌شود که پدیدارشدن مالکیت به همان فکر و واقعیتی اطلاق می‌شود که برخی از اعضای جامعه (مردان) مدعی تملک منابع اساسی تولید اقتصادی می‌شوند (نک. تانگ، ۱۳۸۷: ۸۵-۹۰)؛ در مقابل، فمینیست‌های روانکار معاصر علی‌رغم مخالفت با برخی دیدگاه‌های فروید-بالاخص نظریه غبطه قضیب (نک. همان: ۲۲۷) - سعی در تبیین پدرسالاری براساس جرح و تعدیل سنت فرویدی دارند (نک. همان: ۲۲۷-۲۷۰؛ ریترز، ۱۳۸۹: ۴۸۴-۴۸۷؛ برتنس، ۱۳۹۱: ۱۱۱-۱۲۲؛ گرین، ۱۳۸۵: ۲۴۲-۲۴۶).

ردپای سلطه‌گری نظام‌های مردسالار بر زنان در متون کلاسیک و جدید بازنمایی شده‌است و به صورت عینی و مصداقی قابل بحث و استدلال است (نک. حسینی، ۱۳۸۸: ۴۳۵). در این متون زنان به صورت تابعی از امیال مردان تصویر شده‌اند. در حقیقت متون مختلف من جمله متون شکل‌گرفته پیرامون نهاد ادبیات نخست به بازنمایی این مسأله می‌پردازند و به اصطلاح نمایانگر مکانیسمی هستند که طی آن مشخص می‌شود مردان عملاً زنان را به «دیگری» فاقد اهمیت بدل کرده‌اند و در مرحله بعد به عنوان یک سازوبرگ ایدئولوژیک نظام‌های قدرت، به بازتولید قدرت و سلطه عناصر تمامیت‌خواه مبادرت می‌کنند (نک. آلتوسر، ۱۳۸۷: ۳۸؛ ایگلتون، ۱۳۸۳: ۳۵-۲۹). به‌طور کلی نگاه نازل به زن تا دوران معاصر تنها با شدت و ضعف، امتداد یافته‌است و درواقع تاریخ معاصر نیز در امتداد جریان تاریخی معمول، عصر سیطره نظام

مردسالاری است (نک. آبراهامیان، ۱۳۸۰: ۱۷۹-۱۸۰). در بافت اجتماعی ایران جدید و مشخصاً در گفتمان ادبیات معاصر جایگاه زن دچار نوعی تغییر و تحول گشت و شرایط به‌گونه‌ای پیش رفت که زنان در کنار مردان، به جایگاه قابل توجهی دست یافتند (نک. حسین‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۵۴). راهیابی زن به مناسبات اجتماعی رسمی در گفتمان شبه‌مدرن معاصر، مدخل بحثی را برای بررسی کیفیت و نحوه دگرگونی شخصیت و هویت زن در بافتی مردم‌محور و همچنین نحوه نگرش و عکس‌العمل عناصر مردانه نسبت به این هویت تازه شکل گرفته شبه‌مستقل می‌گشاید. مطالعه مصداقی یک نمونه موفق از ادبیات داستانی معاصر می‌تواند بیان‌کننده این مسأله باشد که آیا متن- طبق ادعای خود- در پی متزلزل ساختن منطق فرودستی و ضمیمگی عناصر زنانه است یا اینکه به دنبال استمرار و به نحوی بازتولید شرایط سلطه نابرابر نظام‌های مردسالار کلاسیک است.

چنانچه پیش از این به صورت تفصیلی بیان شد دریافت نوشتار حاضر از مفهوم ایدئولوژی در یک خوانش نزدیک به فلسفه مارکسیسم، چنین است که ایدئولوژی نوعی حربه ریاکارانه و نامحسوس برای تحت‌سلطه قرار دادن «دیگری» است. ایدئولوژی در بافتاری نابرابر، دستمایه‌ای برای پنهان کردن تضادهای عمیق اجتماعی، و در خدمت استثمار و مهار گروه‌های فرودست است. این نوشتار مدعی است که رمان شوهر/هوخاتم برخلاف آنچه تاکنون تصور می‌شده است، به عنوان یک سازوبرگ ایدئولوژیک به صورت کاملاً نامحسوس در پی بازتولید شرایط سلطه و برخوردهای تبعیض‌آمیز و سرکوب هرگونه کنش در راستای کسب آزادی‌های اجتماعی و تحرکات مدنی زنان است. در حقیقت رمان امکان تحقق شرایط رهایی زنان را به صفر می‌رساند؛ بدین ترتیب که با خلق یک «تقابل دوگانه»، مفهوم فمینیسم و مردسالاری را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد و در قالب دو گفتمان، مردسالاری را در جهت غلبه بر فمینیسم به حرکت درمی‌آورد؛ در سطح روساخت به‌گونه‌ای پیش‌می‌رود که در پشتیبانی کامل آن از عنصر زن و فروریختن نگاه‌های مرتجع سنتی و کلیشه‌های شکل‌گرفته پیرامون وی، هیچ‌گونه تردید و ابهامی در ذهن مخاطب شکل نمی‌گیرد. درواقع در رمان گزاره‌هایی وجود دارد که لایه فمینیستی یا «مرکز معنایی فمینیسم» را به‌شدت تقویت می‌کند؛ اما ژرف‌ساخت داستان عرصه حاکمیت قاطع و بلامنازع ایدئولوژی است که تمام این گزاره‌ها را به صورت هوشیارانه و دقیق کنترل و هدایت می‌کند.

۵- شوهر آهوخانم

رمان شوهر آهوخانم روایتگر روزگار کامیابی و سعادت یک زوج به ظاهر خوشبخت و سعادت‌مند در نیمه دوم سده بیستم در شهر کرمانشاه است. سیدمیران نانوا به صورت انتسابی- انتساب تبار او به پیغمبر اسلام (ص)- و اکتسابی- پیشه حساس و مورد توجه به دلیل تقدس نان در فرهنگ ایرانی- شخصیت کاریزماتیک و سرشناس داستان است. تمکن مالی و تصدی عنوان ریاست صنف نانوا او را به یکی از برجسته‌ترین کاراکترهای جهان داستان افغانی بدل ساخته است. آهوخانم طرف دیگر این زوج سعادت‌مند است. داستان به صورت ارجاع به گذشته^۱ فرآیند گذار این زوج از مسیر سختی و مشقت به سمت دیار سعادت و نیل به یک زندگی به ظاهر آرام و بی‌دغدغه را با ظرافت بازگو می‌کند. بزرگترین و درعین حال ناگوارترین حادثه داستان رویارویی سیدمیران با بیوه‌ای جوان و زیبارو به نام هما زندی است. در حقیقت طرح داستان، کلیشه فریفته‌شدن مردان به وسیله «زنان اغواگر» و «لوندهای بی‌شخصیت» را روایت می‌کند و یادآور داستان‌هایی از نوع «شیخ صنعان» در گفتمان عرفان کلاسیک است. سیدمیران دل‌باخته این زن جوان می‌شود و با نادیده گرفتن فداکاری‌های آهوخانم، هما را به عقد خویش در می‌آورد تا کانون گرم زندگی آهوخانم و سیدمیران به صحنه آشفته نزاع و درگیری بی‌پایان میان دو هوو و دیگر اعضای خانواده تبدیل گردد. روایت داستان به گونه‌ای پیش می‌رود که سیدمیران کاریزماتیک به نازل‌ترین جایگاه ممکن از نظر اجتماعی و فردی سقوط می‌کند و وجهه و منزلت والای خود را بر باد رفته و مخدوش می‌یابد تا اینکه در نهایت آهوخانم به عنوان قهرمان اصلی داستان با کنشگری فعال و مانند فرشته نجات با «صلابتی مردانه و عجیب» (افغانی، ۱۳۸۸: ۸۰۶) سیدمیران گمراه را از مردابی عفن به نام هم‌زندگی، نجات می‌دهد و به کانون گرم خانواده بازمی‌گرداند تا به نحوی احیاگر و ناجی زندگی مشترک خود با سیدمیران باشد.

۵-۱- فمینیسم کاذب و نسبت قهرمان داستان با فرهنگ مردسالاری

آهوخانم قهرمان مسلم داستان است. او زنی است سختی دیده که با مشقت و کار فراوان در سال‌های اولیه زندگی مشترک با سیدمیران سرابی، نقش بسیار مهمی در بسامان شدن زندگی نابسامان او ایفا می‌کند. در حقیقت یکی از قراینی که «لایه فمینیستی» داستان را به شدت تقویت کرده است کنشگری و حضور فعال آهوخانم به عنوان یک زن در فرآیند تولید

1. Flash back

و مناسبات بازار و کسب سود اقتصادی است: «این زن مثل یک مرد در دکان می‌ماند؛ آستین‌ها را تا آرنج بالا می‌زد؛ نام خدا را به زبان می‌آورد و مشغول کار می‌شد. خودش خمیر می‌کرد، خودش چونه می‌گرفت، و خودش نیز می‌پخت و می‌فروخت» (همان: ۶۹). به اعتباری می‌توان مطابق با سیاق متن، زندگی آهوخانم در جایگاه همسر سیدمیران را به دو دوره کاملاً متمایز تقسیم کرد: دوره اول شامل پنج‌سال نخست زندگی است که آهوخانم نقش کلیدی در بهبود وضعیت اقتصادی خانواده ایفا می‌کند؛ در این برهه آهوخانم حاشیه‌ای بر متن نیست بلکه به عنوان عنصری فعال و کنش‌مند در صحنه حضور فعال دارد. ستایشی که از آهوخانم به عمل می‌آید بیشتر به اعتبار کار مشقت‌باری است که دوشادوش همسر خود انجام می‌دهد و تأکید بر طاقت‌فرسا بودن کار موجب تعالی شخصیت آهوخانم و متعاقباً برانگیخته‌شدن احساسات مخاطب در تحسین و تشویق او می‌گردد. پس از این دوره، زندگی مشترک این زوج با رشد چشمگیری از لحاظ مادی مواجه می‌شود و از «پایین‌ترین پله زندگانی به چنان ارتفاعی می‌رسند که خیلی‌ها حسرتشان می‌خورند» (همان: ۶۸). به دنبال رشد اقتصادی خانواده سیدمیران، دوره دوم حیات آهوخانم آغاز می‌شود. در این دوران نوعی رکود و انفعال بر نحوه سلوک اجتماعی و فردی آهوخانم سایه می‌افکند، این در حالی است که جامعه ایران مراحل پایانی خلسه‌ای مدید را طی می‌کند و با قرارگرفتن در مسیر جریان‌های تجدد، در آستانه هوشیاری و خودآگاهی قراردارد. مطابق متن بعد از اینکه آهوخانم نقش اقتصادی خود را در فرآیند پیشبرد منافع سیدمیران به‌خوبی ایفا می‌کند، با کنارکشیدن از مناسبات تولید به سمت کانون خانواده و به محدوده دیوارهای خانه رانده می‌شود. در حقیقت در کنترل و سرکوب آهوخانم، نهادهای اقتصادی به عنوان یک ابزار ایدئولوژیک عمل می‌کنند که با تقسیم کار، زنان را به حاشیه اجتماع می‌رانند تا بدین طریق وابستگی آنها به مردان به عنوان کانون‌های ثروت‌ساز حفظ شود و استقلال آنها تأمین نگردد. نویسنده برای توجیه فرآیند به حاشیه رانده‌شدن زن در پی تقسیم کار، به گزاره‌های ایدئولوژیک دیگر چنگ می‌اندازد؛ این بار از اسطوره برای مهار و کنترل آهوخانم و از طرفی اقناع مخاطب کمک می‌گیرد و او را به «وستا»، الهه و مظهر کانون خانوادگی تشبیه می‌کند (همان: ۷۰).

چنانچه کلیت این رمان، نوعی ابزار ایدئولوژیک در دست مردسالاری به عنوان یک ساختار قدرت مسلط و غالب تلقی گردد، بایست به این نکته توجه کرد که این سازوکار چگونه و طی چه فرآیندهایی در پی تحریف واقعیت است و چگونه تصویری از آهوخانم قهرمان ارائه

می‌دهد. روح حاکم بر متن لحظه‌به‌لحظه بر تعالی شخصیت آهوخانم می‌افزاید و او را در هاله‌ای از تقدس و الوهیت می‌پیچاند؛ حتی انتخاب نام «آهو» و تأکید مکرر بر بزرگترین آرزوی او یعنی زیارت مرقد امام‌رضا (ع) که در فرهنگ شیعی، «ضامن آهو» به حساب می‌آیند، نوعی ارتباط معنادار این زن با گزاره‌های ایدئولوژیک را نشان می‌دهد و بر وجهه مثبت این زن می‌افزاید تا ذهن مخاطب آماده پذیرش پیام ایدئولوژیک داستان باشد. حال اگر ازین لایه معنایی عبور کنیم و به صورت دقیق به نحوه کنش‌گری آهوخانم در چارچوب یک نظام مفروض مردسالار متمرکز شویم، حضور قاطع و نقش برجسته ایدئولوژی نمایان می‌گردد و مشخص می‌شود که کنش‌های قهرمان داستان کاملاً با منافع نظام مردسالار به عنوان یک نهاد و ساختار معطوف به قدرت، تنظیم شده‌است. ژرف‌ساخت داستان بازگوکننده این حقیقت است که آهوخانم تبعیدی نظام مردسالار به درون خانه است: «آهو سال‌وماهی یکبار از خانه بیرون می‌آمد» (همان: ۲۸۳). در سرتاسر داستان ذکر نام آهو با کار در خانه و آشپزخانه پیوند خورده‌است (همان: ۱۸۸؛ ۱۹۰؛ ۲۲۵؛ ۲۵۰؛ ۲۴۶؛ ۲۶۳؛ ۲۷۲؛ ۳۱۵؛ ۴۴۵؛ ۴۳۴؛ ۶۳۵) و عنوان پرطمطراق «زن خانه‌دار» به کرات به او اطلاق می‌گردد (همان: ۱۸۸؛ ۱۹۱؛ ۲۲۱؛ ۶۳۴). در حقیقت عقب‌نشینی آهوخانم به سمت اعماق خانه مطابق دستورالعمل‌های مشخص و قوانین بخشنامه‌ای برآمده از یک ساختار قدرت بالادستی صورت گرفته‌است اما صدای راوی که برخاسته از حنجره نظام مردمحور است اذعان دارد که «آهوخانم زن خانه‌داری بود که وظایف خود را با عشق و علاقه انجام می‌داد» (همان: ۲۱۸) و موکداً اظهار می‌دارد که او برخوردار از ایده‌آل‌های یک زندگی سطح‌بالا و کامل است: «آهو دیگر از خدا چه می‌خواست؛ شوهری خوب و کامروا، کودکانی سالم، خانه و زندگی از هر حیث مرتب و دل‌بخواه [...] مگر برای زن ساده و کم‌توقع، خوشبختی معنای دیگری هم دارد؟ زیر پایش قالی‌های کاشی و کرمانی [...] دیگران نانشان به دور پیازشان نمی‌رسید او خیک‌های روغن و کوزه‌های پنیرش در صندوقخانه دست‌نخورده باقی می‌ماند» (همان: ۷۸-۷۹). در حقیقت اعلان رضایتمندی کاذب در زنان به منظور استمرار تسلط و تقویت انقیاد^۱ آنها صورت گرفته‌است. ایدئولوژی در ارتباط با آهوخانم دال بر ارزش‌ها، اندیشه‌ها و انگاره‌هایی است که او را با کارکردهای اجتماعی پیوند می‌دهد و باعث می‌شود که از شناخت راستین واقعیت‌های بیرونی ناتوان باشد. در جای دیگر وظایف محول‌شده به آهوخانم با ارجاع به گفتمان‌های قدسی و گزاره‌های ایدئولوژیک بدین

1. Subjection

صورت توجیه می‌شود: «برای یک زن چه وظیفه و تکلیفی مهمتر و مقدس‌تر از اینکه مشغول بزرگ کردن بچه‌هایش باشد؟ مگر نشنیده‌ای که بهشت زیر پای مادران است» (همان: ۴۶۹). می‌توان این‌گونه استدلال کرد که اطلاق عنوان «مادر»، به زنان می‌تواند مصداق فریب و عرضه روایتی مخدوش و نسخه‌ای دروغین از واقعیت وجودی زنان، به منظور کنترل و انقیاد آنها باشد. رولان بارت از نحوه درج تصویری از زنان رمان‌نویس به همراه فرزندانشان بر روی صفحه نخست یک مجله پرتیراژ، چگونگی تسلط «مردان بورژوا بر زنان رمان‌نویس» را تبیین می‌کند و با افشای تزویر پردازندگان آن می‌گوید «زنان به دنیا آمده‌اند تا برای مردان فرزند به دنیا بیاورند، بگذار موقعیت خود را هر قدر می‌خواهند بال‌و‌پر دهند اما به آنها اجازه نده از نقش اصلی خود دور شوند [...] بگذار زنان اعتماد به نفس به دست آورند: آنها هم می‌توانند مانند مردان به وجهه برتر خلاقیت دست یابند. اما به مردان اطمینان دهید که هیچ‌یک از اینها نمی‌توانند زنان را از آنها بگیرند، طبیعت به خاطر نقش مادری آنها را در اختیار شما قرار می‌دهد» (استریناتی، ۱۳۸۸: ۱۶۴).

انفعال آهوخانم به همین جا ختم نمی‌شود؛ در خصوص ناگوارترین حادثه داستان و زمانی که میران، هما را به عقد خود درآورده‌است، با نفس این عمل ظالمانه که در واقع در چارچوب‌های اخلاقی نمی‌گنجد، مخالفت جدی ندارد بلکه صرفاً با «گزینه انتخابی» سیدمیران مخالف است: «آخر گوش کن عزیزم تو که این خیال را داشتی چرا نیامدی به خودم بگویی تا چادرم را روی سرم بیندازم و بروم یک دختر پدر و مادردار و با آبرویی را که سرش به تنش بیارزد و لکه‌ای به دامنش نباشد برایت خواستگاری کنم نه این زن بی‌صورت را که بقال سر گذر هم می‌داند چه پیشه بوده‌است. همه ناراحتی من در این نکته است میری‌جان» (افغانی، ۱۳۸۸: ۳۰۴). این اعتراض در سطح روساخت ممکن است به کنشگری زن در جهت برهم‌زدن تعادل فرهنگ مردسالار تعبیر شود اما در ژرف‌ساخت، نوعی تأیید و پذیرش ضمنی این چنین سنت‌هایی است که در ساختار نظام مردسالار وجود دارد و مورد تأیید این نظام است. آهو برای رهایی از شر هوو به سیدمیران می‌گوید: «بدم نمی‌آید اگر به قم رفتی زنک جوانی را هم برای خودت صیغه کنی و هرچقدر دلت می‌خواهد آنجا ماندگار شوی. اگر پول هم نداری من خودم برایت تک‌ودو خواهم کرد» (افغانی، ۱۳۸۸: ۶۳۳).

آهوخانم با اعلان نوعی رضایتمندی در مسیر ارزش‌های گفتمان مردسالار قرار می‌گیرد. از منظر لویی آلتوسر، ایدئولوژی مسیر و امکانی است که سوژه از طریق همدستی با آن به توهم

کمال به یکپارچگی شخصیتی دست پیدا می‌کند (نک. برتنس، ۱۳۹۱: ۱۰۳). با توجه به این مسأله آهوخانم که رضایتمندانه در جهت اهدافی خلاف منافع خود حرکت می‌کند معتقد است که «اگر در دنیا یک مرد است باز غیر او- سیدمیران- کسی نیست. مرد خدای کوچک زن است هر چه بکند ایرادی نیست» (همان: ۵۱۵). بنابراین توصیفات پرواضح است که آهوخانم مجری منویات و خواست‌های سیدمیران است و تمامی کنش‌های او در راستای رضایت و میل نظام مردسالار پیش می‌رود. در حقیقت به این اعتبار که خطر و تهدیدی از جانب آهوخانم متوجه منافع نظام مردسالاری نیست، در تمامی داستان حتی یک کلمه ناروا یا صفت ناشایست در مورد او به کار نمی‌رود و ساحت مقدس او به عنوان قهرمان داستان، به صورت کاملاً محافظه‌کارانه صیانت می‌گردد. همین پاسداری محافظه‌کارانه از آهوخانم به داستان رنگ و لعابی فمینیستی بخشیده‌است و همزمان سناریوی بازتولید سلطه را هوشمندانه هدایت کرده و به اجرا درآورده‌است.

۵-۲- عملکرد ایدئولوژیک داستان و سرکوب نیروهای گریز از مرکز

آلتوسر ادبیات را یکی از سازوگرهای ایدئولوژی‌ساز در دست ساختارهای قدرت می‌داند که با عملکرد نرم خود به تداوم و تحکیم قدرت مدد می‌رساند (نک. آلتوسر، ۱۳۸۷: ۳۷). چنانچه گفته شد این داستان نیز دقیقاً در همین مسیر حرکت می‌کند و به دنبال هدف مشخص خود که ناظر بر تحکیم و تثبیت قدرت مردسالاری است می‌پوید. همان‌گونه که کنش‌های آهوخانم به صورت ایجابی به «بایدها» ارجاع می‌داد، سرکوب نیروهای گریز از مرکز نیز وجه سلبی و سویه «نبایدها»ی این نظام معطوف به قدرت را صورتبندی می‌کند که برون‌داد این وضعیت چیزی جز تولید و بازتولید منطق سلطه نخواهد بود. بدین‌منظور شخصیت دیگری خلق و به داستان دعوت می‌شود به نام «هما زندی». وی در جایگاه کنشگر ضدقهرمان، منفورترین شخصیت جهان داستانی افغانی است. داستان گذشته تاریک او را در همان ابتدا و به زبان خود او بیان می‌کند؛ او در سنین کودکی به قیمت صدمن گندم از کولیان دوره‌گرد خریداری می‌شود تا با آموزش رقص، منبعی برای کسب سود صاحبان خود گردد (افغانی، ۱۳۸۸: ۱۱۳). سپس در سن دوازده‌سالگی به ازدواج با مردی به‌شدت متحجر و ستمگر تن‌می‌دهد و بعد از چهارسال زندگی رقت‌بار سرانجام ناچار به متارکه می‌گردد. از این پس او را در خانه مطرب شهر می‌بینیم که به گرم‌کردن محافل شادی مردم و کسب سود برای حسین‌خان مطرب و

گذران زندگی خود مشغول می‌شود. بنابراین هما در داستان متعلق به نازل‌ترین لایه اجتماعی است و حضور او در زندگی سیدمیران به عنوان نماینده قشر متمول که از لحاظ مالی و وجهه اجتماعی در سطوح بالای ساختار اجتماعی قرار دارد، استعاره از نوعی کوشش عقیم برای فروریختن ساختارهای طبقاتی تثبیت‌شده است. از طرفی این شخصیت‌پردازی بدین منظور صورت گرفته‌است که چنین فردی در مقابل شخصیت کاریزماتیک داستان قرار گیرد تا ضمن تقویت حساسیت و هیجان داستان، بر قدرت فتانگی و جنبه فریبندگی زن تأکید شود. در سیاق متن بزرگترین گناه هما فریب‌دادن سیدمیران سرابی و ورود نامیمون به کانون گرم زندگی آهوخانم است. این زن در آغاز داستان علی‌رغم پیشه نامبارک، زنی پاکدامن و مقید معرفی می‌شود که علی‌رغم شکست‌های بزرگ در زندگی «هنوز آلت بازی کسی نشده‌است» (همان: ۹۳) و نویسنده او را با مریم مقدس که در برابر سیلی از تهمت‌های ناروا قرار داشت، برابر می‌داند (همان: ۳۳). اما درست از زمانی که این زن در برابر آهوخانم قرار می‌گیرد داستان تمام همت خود را در جهت تخریب هویت و مخدوش ساختن شخصیت وی به کار می‌گیرد. در حقیقت برساختن هما به عنوان یک «دیگری»، هم سناریویی برای تقویت منطق درونی مردسالاری است و هم مکانیسمی برای گزینش و انتخاب میان دوگزینه و دوگفتمان متعارض محسوب می‌شود. مردسالاری به عنوان روح حاکم بر کلیت داستان در مقابل خود این دو عنصر را می‌بیند: نخست آهوخانم محافظه‌کار و بی‌خطر و دیگری همای عصیانگر و سرکش. دقت در ژرف‌ساخت داستان کارکرد ایدئولوژی را که رسالتش تقویت مناسبات نابرابر قدرت به صورت نامحسوس است آشکار می‌سازد. درواقع به دلیل اینکه «اطلاعاتی که به مخاطب مخابره و ارسال می‌شود اطلاعات کاذب و جهت‌دار است، مخاطب قادر به احساس کردن آن نیست» (یورگسن، ۱۳۸۹: ۲۸۹)؛ بنابراین می‌بایست از محدودیت‌های ایدئولوژیک فرارفت تا شناختی از واقعیت‌ها فراهم آید که ایدئولوژی آن را از نظر پنهان ساخته‌است. در این قسمت کنار زدن و سرکوب هما در تقابل با آهو و سرانجام پیروزی مقتدرانه آهوخانم مصداق «ایدئولوژی شبه‌فمینیستی» است. اگر به کنش‌های هما زندگی در داستان توجه شود دلایل برخوردهای تند و داوری‌های جهت‌دار راوی با این زن به‌خوبی آشکار می‌شود. هما برخلاف آهوخانم که با معیارها و خواست‌های نظام مردسالار تنظیم شده‌است، زنی است با روح آزاد و استقلال‌جو که در جستجوی آزادی و کسب هویت مستقل از عناصر مردانه است: «هما روحش بیمناک و در جستجوی آزادی بود» (افغانی، ۱۳۸۸: ۱۰۳)؛

«او-هما- آستین‌ها را بی‌ریا تا زیر بغل بالا زده و لب حوض بازوهایش را آب می‌کشید. با این عمل می‌خواست به سیدمیران بفهماند که در خانه طالب آزادی است [...] او مثل مرغ چمنزار مست هوای آزاد و دیدن و دیده‌شدن است [...] اتومبیل سواری و مسافرت به شهرها و ولایات دیگر بزرگترین آرزویش بود» (همان: ۳۶۸؛ ۷۲۳؛ ۶۷۰). در حقیقت هما زندگی با عصیان معنادار خود تمامی ارزش‌های نظام مردسالار را که پیش از این به صورت کامل توسط آهوخانم تکریم می‌گشت و مقدس و خدشه‌ناپذیر انگاشته می‌شد به ریشخند می‌گیرد و بی‌رحمانه و جسورانه به ساختارهایی می‌تازد که به وسیله نماینده یک فرهنگ ریشه‌دار صورت‌بندی شده بود. بنابراین هما نیروی برهم‌زننده تعادل فرهنگ مردسالاری است. این زن هم خواهان تغییر و تجدیدنظر در نحوه پوشش است که می‌توان نوعی تجدیدطلبی سطحی و ابتدایی به آن اطلاق کرد و هم فراتر از آن در پی حضور و مشارکت فعال در جامعه است که بیانگر نوعی بلوغ اجتماعی منبعت از شناخت موقعیت خود به عنوان یک زن در بستر جامعه شبه‌مدرن ایران پسامشروطیت می‌باشد: «اجازه می‌دهی بروم خیاطی یاد بگیرم [...] اگر من هم می‌توانستم مثل این مرضیه خیاطکی از آب درآیم آن وقت به تو خواهیم گفت که زن هیچش از مرد کم نیست» (همان: ۴۲۰ و ۴۲۲)؛ درخواست ساعت مچی (همان: ۴۱۰)، و تقاضای رفتن به سینما (همان: ۴۹۹) نیز از نوع درخواست‌هایی در تقابل با ارزش‌ها و نظم ایجادشده توسط نظام مردسالار است و سیدمیران که اینگونه تحرکات را در تعارض با منافع خود می‌بیند، چنین واکنش نشان می‌دهد: «حالا همینت مانده بود بروی خیاطی یاد بگیری؟ برخیز شامت را بکش!» (همان: ۴۲۰). در حقیقت سبک جدید زندگی که هما پیام‌آور آن است برای منافع نظام مردسالار بسیار خطرناک خواهد بود زیرا با این خواست‌ها که کنش‌های غیراخلاقی به شمار می‌آید «ارکان اجتماع از هم خواهد پاشید» (همان: ۱۰۱). بنابراین روح حاکم بر داستان که فرهنگ دیرپای مردسالاری را نمایندگی می‌کند، برای بیرون رفتن از شیب تخریب و انحطاط و دست کم برای تثبیت وضعیت موجود عنصر تهدیدگر را هدف قرار می‌دهد و راهی جز آن ندارد که زن تجدیدطلب و آزادی‌خواه را سرکوب کند و از او تصویر و تصور یک عنصر ضداجتماعی مرموز را ارائه دهد. با این راهبرد مرزهای حاکمیت مردسالاری برجسته می‌شود و مسیر آسیب‌های احتمالی تا حدودی مسدود می‌گردد. در داستان صدای راوی بارها و بارها به گوش می‌رسد که در تقابل هما و آهوخانم که به صورت استعاری تقابل دو نوع گفتمان کاملاً متفاوت است، به جانبداری از آهوخانم یعنی زن سنتی منفعل قیام می‌کند و چونان

قدیسه‌ای او را می‌ستاید و در مقابل، هما را به جزء پست و اهریمنی بدل می‌سازد (همان: ۶۷۳؛ ۶۷۷؛ ۶۹۲). از گوشه‌گوشه متن عملیات تخریب و مخدوش ساختن هویت هما زندی نمایان است. در این فرآیند نویسنده با نادیده انگاشتن مقصر و عامل اصلی و از اولویت خارج ساختن گناه سیدمیران به عنوان آغازکننده ماجرای رابطه عشق مذموم، هما را در جایگاه نوعی «عاملیت منفی» قرار می‌دهد. مثلاً با وجود اینکه کنش‌های هما در نخستین برخورد با سیدمیران سرابی کاملاً بهنجار و بر مبنای موازین پذیرفته‌شده بوده‌است (همان: ۲۵-۲۸) اعتقاد دارد که «زن جوان و خوبروی از همان برخورد اول، سیدمیران را تکان داده بود» (همان: ۹۰) و با رجاع به گفتمان اساطیر و مشخصاً داستان آفرینش، به درونی و ذاتی بودن خصایص نابهنجار زنانه هما تأکید می‌کند (همان: ۴۸۲؛ ۲۰۶). در حقیقت تمسک به داستان آفرینش و تأکید بر ذاتی بودن برخی از خصائل منتسب به زنان، به معنای انکار و تکذیب گزاره «جنسیت، به‌مثابه یک برساخته ایدئولوژیک» است. در ادامه فرایند طرد هما، گاه انتقادهای کوبنده از طرف زنان صورت می‌گیرد تا طی این فرآیند زنان به صورت تلویحی بر کاستی‌های ذاتی و بنیادین خود مهر تأیید بزنند؛ چون به باور نیچه «تاکنون این زنان بوده‌اند که زن را بیش از همه سرزنش کرده‌اند نه ما» (۱۳۷۵: ۲۳۲). در این راستا نویسنده در جهت تخریب وجهه هما و بازتولید نگاه‌های سنتی، او را با موجودات اهریمنی مانند مار و شیطان در پیوند نزدیک قرار می‌دهد (نک. سفر پیدایش، باب ۳: ۲-۳؛ ستاری، ۱۳۷۵: ۲۳۹؛ یونگ، ۱۳۸۲: ۵۱-۵۳)؛ در اینجا نویسنده با استفاده از مفهوم «شیطان» نوعی استعاره مفهومی می‌سازد و بنابراین شبکه‌ای از روابط استعاری میان مفاهیمی به وجود می‌آید که در جهت منافع نظام مردسالار و منزوی ساختن زن کاربرد دارد (نک. شهری، ۱۳۹۱: ۶۰-۷۳). در اغلب صفاتی که برای هما به کار می‌رود درهم‌تنیدگی و پیوند محکمی میان زن و مفاهیم منبعث از شیطان و مار ملاحظه می‌شود: «دارای روح شیطانی» (افغانی، ۱۳۸۸: ۱۳۷)، «زن فتنه‌گر و مکار» (همان: ۳۶۹؛ ۴۷۷)، «زن شیطان‌صفت و رند» (همان: ۷۴۵).

۵-۳- نقش زنان در بسط ایدئولوژی

ایدئولوژی در مفهوم آگاهی کاذب و ساختگی در تقابل با سرشت واقعی حقیقت و در جهت اغوا و فریب و عرضه روایتی مخدوش و نسخه‌ای دروغین از جهان قرار دارد. در رمان شوهر / هوخانم، سیدمیران سرابی نماد و نماینده گفتمان مردسالار است. وی در قدیمی‌ترین

ساختار قدرت یعنی خانواده، خویشتن را حاکمی بلامنازع و زعیمی مقتدر می‌داند که می‌بایست از اختیارات نامحدود برخوردار باشد (همان: ۶۷). مواضع این مرد در مقابل زنان بسیار متحجرانه و بیگانه با هرگونه نرمی و رواداری است (همان: ۲۹۸). او معتقد است «زن یک موجود کامل نیست، مرد، خدای کوچک زن است» (همان: ۴۲۱) و در شکل مطلوب و ایده‌آل به هیچ‌عنوان نباید خواستار آزادی و فرا رفتن از چارچوب‌های متداول و مرسوم از منظر گفتمان‌های مردسالار باشد. او همسری می‌خواهد که مانند یک برّه مطیع و به همان اندازه سلیم‌النفس و سازگار باشد و هرچه مرد بگوید غیر از آن را قبول نکند (همان: ۱۶۳). با این اوصاف در کنه داستان رقابتی شدید میان آهوخانم و هما برای تسخیر این مرد و در وجه استعاری، برای تکرار این شیوه تفکر و به‌طور کلی احیا و بازتولید یک هستی اجتماعی که توسط سیدمیران صورت‌بندی شده‌است، وجود دارد. واژه «رقیب» به‌کرات در داستان تکرار می‌شود (همان: ۲۴۶-۲۵۱) تا زنان برای جلب‌توجه این مرد، نهایت سعی خود را به کار گیرند و داستان به نحوی میدان رقابت این دو باشد (همان: ۳۰۱؛ ۳۰۲؛ ۳۱۵؛ ۴۵۴). این‌بار صحنه‌گردان اصلی آهوخانم است و او مأمور توسعه و تقویت ایدئولوژی شبه‌فمینیستی است. داستان به‌گونه‌ای هدایت می‌شود که آهوخانم به‌عنوان یک زن خواستار مصادره‌کردن سیدمیران است و به صورت تلویحی در یک فرایند کاملاً ناآگاهانه در پی استمرار بخشیدن سلطه مرد مستبد بر هستی خویش است. جنگ و جدال بی‌پایان با هما درست مؤید همین نکته است. در این رقابت آهوخانم با رضایتمندی کامل معتقد است «از چشم خودم بدی دیده‌ام و از او-میران- ندیده‌ام.» (همان: ۲۴۲) و پس از تحمل تمامی رنج‌ها و محدودیت از جانب سیدمیران، می‌گوید «از شوهرم کوچک‌ترین دل‌تنگی و کدورتی ندارم اگر در دنیا یک مرد است باز غیر او کسی نیست؛ مرد خدای کوچک زن است، هرچه بکند ایرادی نیست، ابراهیم نبی هم بر سر هاجر زن آورد» (همان: ۵۱۵). سرانجام آهوخانم رشته ارتباط میان هما و میران را قطع می‌کند تا سیدمیران «سرابی» بیش از این در ورطه گناه فرونرود و دریابد که به چیزی جز «سراب» مشغول نبوده‌است. با نیم‌نگاهی به وجه استعاری شخصیت سیدمیران پرده از ایدئولوژی حاکم برداشته می‌شود. در حقیقت مسأله‌ای که به تقویت لایه فمینیستی داستان کمک کرده‌است، یعنی نجات سیدمیران از بحران محتومی به نام هما زندی به دست فرشته‌ای نیکوخال به نام آهوخانم، (نک. دستغیب، ۱۳۸۳: ۱۰۳؛ سراج، ۱۳۸۸: ۳۹؛ عسگری حسنکلو، ۱۳۸۴: ۱۷۷؛ کوچکی، ۱۳۸۹؛ کهدویی، ۱۳۸۸: ۷۲) در ژرف‌ساختش نوعی

سناریوی بازتولید سلطه و چرخش مجدد به نظم به بندکشاننده فرهنگ مردسالاری نهفته است. آهوخانم برنده این ماراتن نفس گیر است اما پاداش او چیزی جز تهدید و تن دادن ناخواسته به قوانین صلب و عبوس یک قدرت بالادستی نخواهد بود. در این فرآیند زن به تدریج به موجودی تبدیل می شود که خود او سلطه را به صورت نیابتی اعمال می کند. زن دیگر کسی نیست که در مقابل قدرت قرار داشته باشد بلکه خود او مناسبات قدرت را بازتولید می کند. او همزمان به کسی که قدرت را اعمال می کند و کسی که قدرت را می پذیرد تبدیل می شود و به تعبیری همزمان به فاعل قدرت و مفعول قدرت دگردیسی می یابد. زن دیگر موجودی نیست که آگاهانه آزادی خود را سرکوب کند بلکه او در تقویت این سازوکار قدرت فاقد هرگونه اراده و روشن بینی است (نک. ابادری، ۱۳۸۳: ۱۹۴؛ مک دانل، ۱۳۸۰: ۹۶). با این تفاسیر، پیروزی نهایی آهوخانم بر هما و چیرگی نهایی او در وجه استعاری به معنای پیروزی مقتدرانه نظام مردسالار بر فمینیسم است.

بنابراین داستان با رویکردی ارتجاعی و با التزام به سنت های کهن به بهانه تجددخواهی دروغین هما، با هرگونه تغییر در نقش های قالبی سنتی مخالفت می کند و هما را که بزرگترین گناهش فرارفتن از یک سلسله عادات و در سطح بالاتر بازخواست نظم مستقر است زیرکانه پس می زند و سپس آهوخانم منفعل را به عنوان نمونه ای از زن آرمانی به مخاطب تحمیل می کند.

۶- نتیجه گیری

در رمان شوهر آهوخانم گزاره هایی وجود دارد که به تقویت لایه فمینیستی داستان کمک کرده است اما تأمل در ژرف ساخت داستان این گونه برداشت ها را اساساً به چالش می کشد. در حقیقت این رمان مردسالاری را در پوشش دروغینی از فمینیسم ساختگی پنهان ساخته است و به عنوان یک سازوبرگ ایدئولوژیک سعی در استمرار سلطه نظام های مردسالار بر زنان داشته است. ایدئولوژی فمینیسم که در صدد القای نوعی آگاهی کاذب است، در حمایت از آهوخانم زن فرشته خوی و قهرمان بی چون و چرای داستان صورتبندی شده است. در حقیقت مردسالاری به عنوان یک نهاد و نظام معطوف به قدرت، نوعی از قهرمان را پرورش داده و به عنوان الگوی «زن آرمانی» به مخاطب تحمیل کرده است که مجری منویات و حافظ منافع گروه خودی است. این قهرمان پوشالی که در واقع امر یک بازنده تمام عیار است، نه اعتراضی به وضعیت موجود دارد و نه در پی فرارفتن از وظایف

کلیشه‌ای و قالبی خود است. نحوه برخورد متن با زن دیگر داستان است که جهت‌گیری اصلی و حقیقی داستان را نسبت عنصر زن نشان می‌دهد. هما زندی همانند عارضه‌ای مقطعی به داستان دعوت می‌شود و پس از اینکه به عنوان یک ابزار در جهت اطفای امیال و غرایز سیدمیران و هوسرانی‌های لگام‌گسیخته او معرفی می‌گردد، به طرز رقت‌باری به نفع یک گفتمان ارتجاعی از چرخه داستان بیرون رانده می‌شود. با برملا شدن تزویر ایدئولوژی دلیل اصلی این‌گونه برخوردها که ناظر بر ناسازگاری کنش‌های این زن جسور با ارزش‌های نظام مردسالار است به خوبی مشخص می‌گردد. در حقیقت گناه نابخشودنی هما زندی خروج از نظم به بندکشاننده فرهنگ مردسالاری و نقد نهادهای اجتماعی مبتنی بر نابرابری جنسیتی است. از طرفی پیروزی آهوخانم بر هما زندی چیزی نیست جز پیروزی غیرمستقیم مردسالاری در کارزاری نیابتی. بنابراین مردسالاری به عنوان گفتمان غالب و جاری، با انعکاس منویات خود در قالب یک رمان که به تعبیر آلتوسر یک سازوبرگ ایدئولوژیک محسوب می‌شود به صورت ناآشکار درصدد بازتولید و استمرار مناسبات سلطه و انقیاد زنان بوده‌است.

منابع

- کتاب مقدس: عهد عتیق و عهد جدید، ۱۳۸۰. ترجمه ف. همدانی، و. گلن و ه. مرتن. تهران: اساطیر.
- آبراهامیان، ی. ۱۳۸۰. *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه ا. گل محمدی و م. ا. فتاحی، تهران: نی.
- آلتوسر، ل. ۱۳۸۷. *ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت*، ترجمه ر. صدرآرا، تهران: نشر چشمه.
- اباذری، آ. ۱۳۸۳. «چگونه زنان در جامعه مردسالار مسخ می‌شوند؟». *فصل زنان (مجموعه آرا و دیدگاه‌های فمینیستی)*، جلد چهارم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- اباذری، ی؛ امیری، ن. ۱۳۸۴. «بازخوانی رمان شوهر آهوخانم». *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۴(۱): ۵۵-۷۸.
- احمدی، ب. ۱۳۹۱. *واژه‌نامه فلسفی مارکس*، تهران: مرکز.
- استریناتی، د. ۱۳۸۸. *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمه ث. پاک‌نظر، تهران: گام نو.
- استعلامی، م. ۲۵۳۵. *ادبیات دوره بیداری و معاصر*، تهران: انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب.
- افغانی، ع. ۱۳۸۸. *شوهر آهوخانم*، تهران: دنیای دانش.
- ایگلتون، ت. ۱۳۸۳. *مارکسیسم و نقد ادبی*، ترجمه ا. معصومی، تهران: نشر دیگر.
- _____ . ۱۳۸۸. *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه ع. مخبر، تهران: مرکز.
- باقری، خ. ۱۳۸۲. *مبانی فلسفی فمینیسم*، تهران: وزارت علوم تحقیقات و فناوری، دفتر برنامه‌ریزی اجتماعی و مطالعات فرهنگی.

- برتنس، ی. ۱۳۹۱. *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه م.ر. ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- بشله، ژ. ۱۳۷۰. *ایدئولوژی چیست؟ نقدی بر ایدئولوژی‌های غربی*، ترجمه ع. اسدی، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- پرهام، س. ۱۳۴۰. «شوهر آهو خانم»، *راهنمای کتاب*، ۱۰(۴): ۹۷۱.
- تاج بخش، پ؛ قاسمی پور، س. ۱۳۹۳. «بررسی داستان بچه مردم جلال آل احمد بر مبنای نظریه ایدئولوژی آلتوسر». *نشریه ادب و زبان دانشکده علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، ۳۵(۱۷): ۸۸-۹۹.
- تانگ، ر. ۱۳۸۷. *نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*، ترجمه م. نجم عراقی، تهران: نی. توکلی مقدم، ص. ۱۳۸۳. «جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی (شوهر آهو خانم همسایه‌ها، جای خالی سلوچ)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم تهران.
- جلالی پندری، ی. ۱۳۸۷. *مقدمه‌ای بر زنان در داستان*، تهران: مروارید.
- حسینی رنجبر، ا. و نجفی عرب، م. ۱۳۹۲. «زبان و جنسیت در رمان شوهر آهو خانم». *فصلنامه مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)*، ۳۰: ۱۷-۱.
- حسین‌زاده، آ. ۱۳۸۳. *زن آرمانی، زن فتنه: بررسی تطبیقی جایگاه زن در ادبیات فارسی*، تهران: قطره.
- حسینی، م. ۱۳۸۸. «رمزپردازی زن در ادب عرفانی»، *زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)*. ۱: ۲۹-۴۵.
- دستغیب، ع. ۱۳۸۳. *کالبدشکافی رمان فارسی*، تهران: سوره مهر.
- دوبوار، س. ۱۳۸۰. *جنس دوم*، ترجمه ق. صنعوی، ج ۱. تهران: توس.
- ریتزر، ج. ۱۳۸۹. *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمه م. ثلاثی، تهران: علمی.
- سپانلو، م. ۱۳۶۶. *نویسندگان پیشرو ایران از مشروطیت تا ۱۳۵۰*، تهران: نگاه.
- ستاری، ج. ۱۳۷۵. *سیمای زن در فرهنگ ایرانی*، تهران: مرکز.
- سراج (دسپ)، ع. ۱۳۸۸. «*تحلیل گفتمان غالب در رمان‌های سیمین دانشور (سوشون، جزیره سرگردانی و ساریان سرگردان)*». پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس تهران.
- شهری، ب. ۱۳۹۱. «*پیوندهای میان استعاره و ایدئولوژی*». *فصلنامه نقد ادبی*، ۱۹(۵): ۷۶-۵۹.
- صادقی، ا. ۱۳۸۷. «*پدرسالاری در بامداد خمار (با تکیه بر نظریات آلتوسر)*». *مجله پژوهش‌های زبان خارجی*، ۴۶: ۸۵-۱۰۰.
- عسگری حسنکلو، ع. ۱۳۸۴. «*نقد جامعه‌شناسی رمان فارسی*»، رساله دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس تهران.
- فرتر، ل. ۱۳۸۷. *لویی آلتوسر*، ترجمه ا. احمدی آریان، تهران: مرکز.

- فرکلاف، ن. ۱۳۸۹. *تحلیل انتقادی گفتمان*، مترجمان: ف. شایسته‌پیران و دیگران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- فوکو، م. ۱۳۸۴. *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*، ترجمه س. جهان‌دیده، تهران: نی.
- کازرونی، ج. ۱۳۷۳. *نقد شوهر آهوخانم: تلخیص و نقد و بررسی تشریحی شوهر آهوخانم*، تهران: سهیل.
- قاسمی، م؛ جلالی پندری، ی. ۱۳۹۴. «بررسی تیپ شخصیتی شخصیت‌های رمان شوهر آهوخانم». *ادبیات پارسی معاصر*، ۱: ۸۵-۱۲۴.
- قربان صباغ، م. ۱۳۹۰. «فراتر از تمثیل: بررسی مفهوم ایدئولوژی در انتری که لوتی‌اش مرده بود». *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه*، ۴: ۱۴-۲.
- کامشاد، ح. ۱۳۸۴. *پایه‌گذاران نشر جدید فارسی*، تهران: نی.
- کوچکی، ز. ۱۳۸۹. «بررسی سیمای زن در رمان شوهر آهوخانم». *اندیشه‌های ادبی*، ۶: ۸۵-۱۱۰.
- کهدویی، م؛ شیروانی، م. ۱۳۸۸. «شخصیت‌پردازی قهرمان زن در رمان‌های شوهر آهوخانم و سووشون». *نامه پارسی*، ۴۸ و ۴۹: ۷۱-۸۶.
- گرین، و. ۱۳۸۵. *مبانی نقد ادبی*، ترجمه ف. طاهری، تهران: نیلوفر.
- گیدنز، آ. ۱۳۸۴. *جامعه‌شناسی*، ترجمه م. صبوری، تهران: نی.
- مروی، ب. ۱۳۹۱. «مقایسه زبان مردانه و زنانه در رمان‌های شوهر آهوخانم و شب‌های تهران». پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجائی تهران.
- مک‌دانل، د. ۱۳۸۰. *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمه ج.ع. نوذری، تهران: نشر فرهنگ گفتمان.
- موسی طاحون، ح. ۱۳۹۱. «بررسی تطبیقی نقش زن در چهار رمان معاصر ایران و مصر (شوهر آهوخانم، سووشون، الثلاثیه، الباب المفتوح)». رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس تهران.
- میرصادقی، ج. ۱۳۸۲. *داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران*، تهران: اشاره.
- میرعابدینی، ح. ۱۳۸۰. *صدسال داستان‌نویسی ایران*، تهران: نشر چشمه.
- میلز، س. ۱۳۸۹. *میشل فوکو*، ترجمه د. نوری، تهران: نشر مرکز.
- میلنر، آ؛ براویت، ج. ۱۳۸۷. *درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر*، ترجمه ج. محمدی، تهران: ققنوس.
- نیچه، ف. ۱۳۷۵. *فراسوی نیک و بد*، ترجمه د. آشوری، تهران: خوارزمی.
- یورگنسن، م؛ فیلیپس، و. ۱۳۸۹. *نظریه و روش تحلیل گفتمان*، ترجمه ه. جلیلی. تهران: نی.
- یونگ، ک. ۱۳۸۲. *تحلیل رؤیا*، ترجمه ر. رضایی، تهران: افکار.
- Malpas, S. & Wake, P. (Eds.). 2006. *The Routledge companion to critical theory*, London: Routledge.
- Marx, K. & Engles, F. 1977. *Selected works*, Vol.1. Moscow: Progress Publishers.

بررسی هویت، قدرت و دانش در سه برخوانی بهرام بیضایی

رضا ترنیان^۱

دکتر حسین خسروی^{۲*}

دکتر احمد ابومحبوب^۳

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۱۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۵/۱۶

چکیده

بهرام بیضایی از جمله نویسندگان تأثیرگذار در ادبیات نمایشی ایران است. اعم کوشش این نویسنده از ابتدا بر روی سه محور اسطوره، حماسه و تاریخ بوده است که با تلفیق این عناصر با درام، خالق آثار متنوعی در ادب معاصر فارسی است. سه برخوانی بهرام بیضایی از اولین آثار این نویسنده، شامل سه روایت اساطیری از آرش، اژدهاک و جم است. برخوانی اصطلاحی برساخته از زبان این نویسنده است. این آثار به عنوان اولین تجربیات نویسنده در اواخر دهه سی به دلیل به کارگیری زبان ویژه خود در بازسازی اسطوره اهمیت ویژه‌ای در حوزه روایت دارد. هویت و قدرت این سه شخصیت اساطیری با توجه به زمان نگارش آن، در بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، به طور ناخودآگاه برای خواننده تولید گفتمان می‌کند. این مقاله به مسأله هویت و قدرت و دانش در سه برخوانی می‌پردازد، تا نقش متن را بر مسائل اجتماعی بررسی کند و هویت سه شخصیت اساطیری آرش، اژدهاک، جم و در کنار آنان وزیر جم یعنی بن‌دار بیدخش را به شکلی نوین و امروزی برجسته نماید.

واژگان کلیدی: سه برخوانی، بهرام بیضایی، قدرت، هویت، دانش

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی شهرکرد

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی شهرکرد

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب

* h_khosravi2327@yahoo.com

۱- مقدمه

نمایشنامه‌های بهرام بیضایی به دلیل برخورداری از فضایی اساطیری و قابل انطباق با دیدگاه‌های اجتماعی روز، پژوهش‌گر را در ارائه تحلیل منطقی و مسجلی از زبان و ایدئولوژی یاری می‌دهند. در این بین پرداختن به پهلوانان و شاهان اساطیری که به نحوی ریشه در ناخودآگاهی جمعی یک قوم در رویکردهای اجتماعی امروز آنان دارد، خود گواه این حقیقت است که هویت و قدرت و دانش موجود در یک متن ابزارهای مناسبی برای جستن این فرایند است تا خواننده در خلال بررسی این مؤلفه‌ها در یک متن به ارتباط آن با روزگار خود بیشتر اشراف یابد. سه *برخوانی* شامل سه روایت با عنوان‌های *آرش*، *اژدهاک* و *کارنامه بندگان بیدخس* است. این سه روایت هر کدام به یک دوره پادشاهی اساطیری - حماسی ایران می‌پردازد. *آرش* مربوط به دوران حمله افراسیاب به ایران در زمان منوچهرشاه است. *اژدهاک* به زمان در بند شدن ضحاک در کوه دماوند می‌پردازد و *کارنامه بندگان بیدخس* مربوط به دوران پادشاهی جمشید است.

با توجه به بررسی متن نمایشنامه‌های بهرام بیضایی این مقاله بر آن است که ارتباط منطقی از طریق «قدرت و هویت و دانش» را که سه مؤلفه اصلی اجتماعی در سه *برخوانی* است بررسی نماید. از طریق بررسی زبان و جمله‌ها و جمله‌واره‌ها، و بندها در کلام می‌توان عناصر متفاوت در یک متن را بسط داده، به تجزیه و تحلیل زبانی و یا نقش اجتماعی آن پرداخت و در توصیف و تفسیر و تبیین یک متن به کار گرفت. از میان رویکردهای موجود، هنگامی که با دید اجتماعی به مباحث یک متن پرداخته شود، جنبه‌های برجسته سبکی یک نویسنده در مباحث اندیشگانی و هویتی آن نیز دیده می‌شود. قدرت همواره بار منفی ندارد، هر چند نویسندگانی همچون علی‌حسوری و احمد شاملو و علی رضاقلی در آثار و گفتگوهای خود فی‌المثل در باب *اژدهاک* آن را با زور برابر دانسته‌اند، اما در آثار بیضایی، نظر به جنبه هنری و ادبی آنها، با توجه به اصل جابه‌جایی اساطیر می‌تواند جنبه الوهیتی به خود بگیرد؛ همانطور که در شخصیت *آرش* و یا *اژدهاک* در سه *برخوانی* این جنبه از قدرت آمده، و هویتی تازه در ابعاد اسطوره پدید آورده‌است.

۲- سوابق پژوهش

درباره آثار بهرام بیضایی پژوهش‌ها بسیار است؛ شامل سینما، فیلم‌نامه و نمایش‌نامه‌های ایشان. از جمله «درنگی بر دو تئاتر از بهرام بیضایی» از حمید امجد (۱۳۷۷)؛ «آزمندی شاه ستمگر و

جنون بی‌خویشی؛ «نگاهی به دوبرخوانی آرش و اژدهاک» از مشیت‌علایی، مقاله کوتاه «جستجوگر اساطیر» از منوچهر آتشی، که این دو مقاله اخیر در یادنامه بهرام بیضایی در شماره ۱۳ ماهنامه کارنامه (بیضایی، ۱۳۷۹) آمده است، و همچنین گفتگویی ویژه در نقد سه برخوانی در همین شماره که توسط بیضایی، علی محمد حق‌شناس، منوچهر آتشی، حسین سنپور و چند تن دیگر انجام شده است؛ و نیز شماره ۱۲ ماهنامه اندیشه پویا که دربردارنده تحلیل بهرام بیضایی از منظومه آرش سیاووش کسرایی و آرش نوشته خودش است (بیضایی، ۱۳۹۲).

۳- مبنای نظری پژوهش

پژوهش حاضر برای بیان مبانی نظری خود به چند مؤلفه اصلی در تحلیل بررسی درام یا نمایش، برخوانی، و نوسازی و جابه‌جایی اسطوره می‌پردازد و در کنار این موارد، عناصر دخیل در ایجاد مؤلفه‌های اجتماعی قدرت، هویت و دانش را نیز بررسی می‌کند.

۳-۱- درام^۱ یا نمایش

ادب نمایشی در اکثر نقاط متمدن دنیا به صورت نظم و نثر در اشکال مختلف اجرا می‌شده و در تعریف به صورت کمدی، تراژدی یا غم‌نامه آمده است. «نمایش در آغاز از رسم‌ها و نیایش‌های مذهبی بیرون آمد، و وقتی به جایی رسید که دیگر رسم و نیایش نبود، باز همواره نیازمند دستگاه دین بود؛ اگر دین نمایش‌پذیر بود، و اگر رسم‌های تماشایی و سپس نمایش را برای توسعه قصه‌ها و کرامات مذهبی لازم می‌دانستند، چنین می‌شد که دین فراهم‌کننده وسایل و امکانات نمایش می‌شد» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۱). نمایش‌ها می‌توانند برخوردها و نگرانی‌ها و اضطراب‌های یک متن را، با درجه‌ای از شدت احساس به تماشاگران انتقال دهند، به شکلی که همان حالات متن را در خود حس کنند، با بازیگران بخندند یا بگریند، و در غم و اندوه و شادی آنان شریک شوند. امروزه نمایش، گونه‌های دیگری همچون کمدی- تراژدی، پانتومیم، اپرا و نیز نمایش تلویزیونی را در بر می‌گیرد. سابقه نمایش در ایران نیز بسیار کهن است. اشکال نمایش قدیمی ایران، امروزه به شکل تعزیه و خیمه‌شب‌بازی و پرده‌خوانی باقی مانده است.

1. Drama

۳-۲- برخوانی

واژه برخوانی در فرهنگ‌ها مدخلی ندارد و در ترجمه‌ها نیز از آن به عنوان شیوه‌ای خاص از نمایش یاد نشده‌است. شاید بتوان این واژه را ذیل نقالی بررسی کرد. فرهنگ بیان روایت در سرزمین ایران بیشتر بر پایه تک‌گویی استوار است و همواره شخص راوی، گوینده اصلی و مسلم قصه بوده‌است، برپایه این تصور، ترکیب «برخوانی» چنین خصوصیتی دارد. بیضایی می‌گوید: «برخوانی جعل مطلق است و ساخته من است. ولی ضمناً جعل مطلق نیست؛ برخوانی هم به معنی از برخواندن است، هم به معنی بلند خواندن و هم به معنی برای جمع خواندن است. توی متون ادبی هست که فلان چیز را برخواند، یعنی به صورت بلند برای جمع خواند. پس این برخوانی جعل من درواقع نیست. از این دو منبع می‌آید. هم از برمی‌خواند و هم به صدای بلند برای جمع می‌خواند. برخوانی را به جای نقالی گذاشتم، برخوانی به جای روایت و برخوان به جای راوی [...] سه برخوانی (نیز) ریشه‌اش توی نقالی است. درواقع کاری است برای اجرا؛ یعنی متنی که اجرا می‌کنید» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۰-۳۱).

۳-۳- نوسازی اسطوره

اسطوره به ساده‌ترین معنا نوعی داستان یا سرگذشت است که به خدا یا رب‌النوع یا موجودات الهی برمی‌گردد. ادبیات ابزاری است که اسطوره‌ها را گسترش داده و حیات می‌بخشد. گاه در همان وجه کهن خود باقی می‌گذارد و گاه به واسطه عناصر بینامتنی و درزمانی، شکل آن را دگرگون می‌کند. ضحاک، افراسیاب، سیاوش و دیگران، به اشکال مختلف در متون حماسی و ادبی وجود دارند اما گاهی نویسنده‌ای با حفظ نام یک اسطوره و یا شخصیت حماسی شکلی نوین از شخصیت آن در متن ارائه می‌دهد. به عنوان نمونه آرش که در اساطیر ایران در متون اوستایی یک پهلوان اسطوره‌ای است، در نمایشنامه بیضایی ستوربانی است که وظیفه پرتاب تیر به جبر بر عهده او گذاشته شده‌است. نویسنده ضمن حفظ درون‌مایه نام آرش، با چرخشی در روایت، به بازآفرینی اسطوره یا نوسازی آن دست زده‌است.

۳-۴- جابه‌جایی اسطوره

جابه‌جایی اساطیر در همه دوران اجتماعی انسان در طول تاریخ حیات بشری صورت گرفته‌است. این امر بیشتر جنبه مذهبی و ادبی دارد. در فرهنگ‌های هندوایرانی «هیولا یا

اژدهایی اهریمنی بر زمین چیره می‌شود، چیرگی و سروری این دیو یا اژدها سبب ویرانی و سترونی می‌گردد، تا اینکه ایزدی این مظهر پلیدی را می‌کشد و زمین را بارور می‌کند. این اسطوره در اثر جابه‌جایی ادبی، دگرگون می‌شود، و در داستان حماسی جای خود را به پادشاهی بیگانه می‌دهد که بیدادگر است و ستم فراوان می‌کند و در فرجام به دست پهلوان و پادشاه دیگری کشته می‌شود» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۱۵). بیضایی در سه برخوانی، شخصیت آرش و اژدهاک و بندار بیدخش را در چهره‌ای دیگر تصویر می‌کند.

۳-۵- قدرت

قدرت در لغت به معنی: توانستن؛ توانایی داشتن؛ توانایی انجام دادن کاری یا ترک آن، توانایی؛ نیرو، سلطه؛ نفوذ و فرمان به کار رفته‌است. «منظور جامعه‌شناسان از قدرت این است که یک فرد قدرت آن را دارد که اراده‌اش را بر شخص یا اشخاص دیگر تحمیل کند. در نتیجه این فرد می‌تواند از این طریق رفتار دیگران را تحت نظارت خود درآورد. سازمان‌ها نیز همین قدرت را اعمال کنند. از این رو قدرت دارای سرچشمه‌هایی است و آن به چهار دسته تقسیم می‌شود: ۱- توانایی نگهداری و نظارت بر منابع مالی؛ ۲- توانایی ناشی از اشغال یک سمت و یا نفوذ دولتی؛ ۳- توانایی ایجاد و حفظ یک کسب و کار موفق و ۴- توانایی کسب قدرت سیاسی» (کوئن، ۱۳۸۳: ۲۹۹). جز این، قدرت می‌تواند در روابط فردی و جمعی میان خواست‌های متفاوت و نیازهای بی‌شمار انسان، آشتی ایجاد کند. قدرت از مباحث ویژه در مقوله‌گفتمان‌های اجتماعی است و نویسندگانی همچون میشل فوکو، هانا آرت، هابرماس و فرکلاف شکل‌های متفاوت آن را تحلیل و بررسی کرده‌اند. از این میان البته فوکو به جنبه‌های متفاوت قدرت اجتماعی، قدرت دانش، قدرت تاریخ، قدرت بدن و غیره بیشتر پرداخته و اغلب نظریه‌های منبعث از قدرت در جهت و یا مخالف نظریات وی شکل گرفته‌است. «قدرت از نظر فوکو قبل از هرچیز، مولد است. براساس نظریه فوکو قدرت یا متضمن بازدارندگی مشروعی است که بر مبنای قرارداد قانونی ایجاد شد (در نظر لیبرال‌ها) و یا متضمن قانون‌گذاری و نظارت سرکوب‌گرانه برای حفظ سلطه طبقاتی است. به هر جهت قدرت ذاتاً منفی، محدودکننده و بازدارنده است. به نظر فوکو چنین شیوه نگرشی در مورد قدرت، به معنی نادیده گرفتن چگونگی عمل کردن آن در نهادها و گفتمان‌های سراسر حوزه اجتماعی است. عمومی‌ترین مفهومی که از نظر او، قدرت، واسطه آن مولد می‌شود دانش است. به عقیده وی دانش دربردارنده ادعاها و گزاره‌هایی است که در نهاد رسمی اظهار

می‌شود. فوکو معتقد است که حقیقت یک رابطه دوری با نظام معانی قدرت دارد، به طوری که نظام‌های قدرت، حقیقت را ایجاد و تقویت می‌کنند و حقیقت نیز تأثیرات قدرت را القاء و گسترش می‌دهد» (نش، ۱۳۸۷: ۳۹). فرکلاف با آنکه همچون فوکو قدرت را مولد می‌داند، اما معتقد است که «قدرت در تصرف افراد است و می‌تواند آن را علیه دیگری به کار بگیرند، اما جایی از دیدگاه فوکو فاصله پیدا می‌کنند که مفهوم ایدئولوژی را به خدمت می‌گیرند تا به این طریق استیلای یک گروه اجتماعی بر دیگر گروه‌های اجتماعی را تئوریزه کنند» (یورگنسن و فلیس، ۱۳۹۴: ۱۱۳). اما هانا آرنه همواره قدرت را منفی نمی‌داند بلکه به کارگیری عامل خشونت توسط قدرتمندان را یکی از عوامل ایجاد زور می‌شمارد: «هرگونه کاستی در اقتدار به معنای دعوت به خشونت‌گری است؛ کمترین دلیلش هم این است که کسانی که زمام قدرت را به دست می‌گیرند، خواه فرمانروایان و خواه فرمانبرداران، هنگامی که احساس می‌کنند سررشته از دستشان بیرون می‌رود پیوسته دچار وسوسه می‌شوند که خشونت را جانشین قدرت کنند» (۱۳۵۹: ۱۲۸). جدای از مبحث خشونت آرنه معتقد است «تحت شرایط حیات بشری، یگانه بدیل قدرت، توان نیست - که در برابر قدرت عاجز است - بلکه زور است که به‌واقع یک انسان به‌تنهایی می‌تواند آن را علیه هم‌نوعانش به کار گیرد و یک یا چند نفر می‌توانند از راه به‌دست‌آوردن ابزارهای خشونت انحصار آن را به دست گیرند» (آرنه، ۱۳۹۲: ۳۰۸).

قدرت در آثار بیضایی بیشتر مبتنی بر محور اقتدار است، اما این اقتدار همیشه بر پایه اقتدار سیاسی نیست. شخصی مثل آرش که ستوربان است به‌واسطه نیروی دل که تیر را با آن پرتاب می‌کند دارای قدرتی می‌شود که در نظام قدرت سیاسی نمی‌گنجد و صاحب قدرت مردمی می‌شود. در *کارنامه بندار بیدخش* حرف از قدرت سیاسی و قدرت دانش است. «قدرت وقتی مشروعیت می‌یابد که افراد دارای قدرت از اقتدار قانونی برخوردار باشند. حق اعمال یک چنین اقتداری از مردم سرچشمه می‌گیرد. این اقتدار شکل‌های متفاوتی دارد از جمله: اقتدار قانونی و عقلانی، اقتدار سنتی و اقتدار فرهنگدانه است. در اقتدار قانونی یک فرد متصدی آن است مثل رئیس‌جمهور. در اقتدار سنتی براساس باورهای سنتی از قدرت استوار است و جنبه مقدس دارد و هم به فرد و هم به سِمَت او اختصاص دارد، مثل مقام شاه در اکثر کشورهای سنتی. اقتدار فرهنگدانه اما، از ویژگی‌های شخصیتی و نفوذ شخصی فرد سرچشمه می‌گیرد و برای توده مردم جاذبه خاصی دارد» (کوئن، ۱۳۸۳: ۳۰۰). در اکثر آثار بهرام بیضایی نوع اول و دوم اقتدار، مقهور

نوع سوم هستند و شخصیت‌های جبار نمایش‌نامه‌ها تحت تأثیر اقتدار فرهمندان قهرمانان روایات قرار می‌گیرند.

۳-۶- هویت

«موجودیت هر انسانی به تلقی او از خود بستگی دارد، و میزان پیوند و دل‌بستگی فرد به بیرون از خود و جامعه و تاریخش، نوع تلقی او را از «خود» رقم می‌زند، این تلقی از خود که پاسخی به چیستی و کیستی فرد نیز به شمار می‌رود، همان هویت است» (علیخانی، ۱۳۸۶: ۲۳). این اصطلاح در ظاهر به نام، نام خانوادگی، نام پدر و سایر ویژگی‌ها نسبت داده می‌شود. در فرهنگ‌های لغت، هویت شامل صفات جوهری انسان همچون شخصیت، ذات، ماهیت، تشخص و غیره است. انسان با داشتن عقل از سایر جانداران متمایز می‌گردد و این تمایز اولین الگوی هویتی را برای او پدید می‌آورد. انسان به واسطه داشتن هویت مستقل در صدد به دست آوردن هویت اجتماعی می‌گردد تا تعریف مناسبی از خود داشته باشد و با این تعریف به خود ببالد. «افراد بشر در مقام عمل کردن و سخن گفتن نشان می‌دهند که کیستند، و هویت شخصی بی‌همتای خود را فعالانه عیان می‌دارند و در جهان بشری نمود پیدا می‌کنند» (آرنت، ۱۳۹۲: ۲۸۰). هویت می‌تواند فردی باشد یعنی در ذهن و نهاد شخص ساخته شود؛ نیز می‌تواند اجتماعی باشد یعنی هویت فردی شخص را در گروه و اجتماع بر پایه عقاید برساخته وی در یک جامعه نشان دهد، این جامعه می‌تواند معنوی و یا سیاسی باشد. در شناختی وسیع‌تر، هویت، جنبه بشری می‌یابد و کهن‌الگوهای ناخودآگاهی یک قوم را نشان می‌دهد؛ یا فرد و جامعه‌ای را به عنوان یک الگوی مشخص از تفکری خاص نمایان‌گر می‌کند. «ناخودآگاه جمعی شامل زمان پیش از کودکی است، یعنی شامل مضامین بازمانده از صفات اجدادی است، صورت‌های دیرینه موجود در ضمیر ناخودآگاه است» (یونگ، ۱۳۸۳: ۱۰۵). این صورت‌های دیرینه در پس خود بخشی از هویت بشری را شکل می‌دهند که در باورها و اسطوره‌های بشری نهفته‌اند و از پس‌سال‌ها در هویت امروز ما بازتاب می‌یابند. «توشیهیکو ایزوتسو معتقد است: هویت نسبتی است که انسان بین شبکه معنایی ذهن خود و شبکه روابط اجتماعی برقرار می‌سازد. پس بحث کاملاً نسبی است، چون هم شبکه معنایی ذهن و هم شبکه معنایی اجتماعی نسبی است. شبکه معنایی از این نظر نسبی است که هر انسانی در یک محیط فرهنگی زندگی می‌کند. این محیط فرهنگی مجموعه‌ای از مفاهیم کانونی و مجموعه‌ای از مفاهیم حاشیه‌ای تولید می‌کند و این مفاهیم

کانونی تولیدکننده هویت هستند. از این رو از نظر ایزوتسو یک متن می‌تواند شبکه معنایی تولید کند و این شبکه معنایی به جامعه هویت تزریق می‌کند» (علیخانی، ۱۳۸۶: ۵).

بیضایی نیز با تولید متن‌های متفاوت نمایش‌نامه و فیلم‌نامه با توجه به نهادهای ذهنی و تربیتی که از کودکی با او همراه بوده‌است و با توجه به شکست‌های پی‌درپی قوم ایرانی در تاریخ به دنبال ساخت هویت ویژه و ذهنی خود از طریق نگارش ادبی و هنری است.

۴- معرفی سه برخوانی

سه برخوانی مجموعاً سه اثر از بهرام بیضایی (آرش، اژدهاک و کارنامه بندار بیدخش) است که در اواخر دهه سی و در سنین جوانی وی نوشته شده‌است. این آثار، ضمن حفظ مؤلفه‌های زبان کلاسیک، قابلیت انطباق با زبان امروز را دارند. سه برخوانی از نظر زبانی متکی به زبان کتیبه، تکرار نحو و پایه‌های جملات و واژگان است. آرش پهلوان اسطوره‌ای دوران جنگ‌های ایران و توران در زمان منوچهرشاه است و روایت پرتاب تیر او پیرنگ اصلی این روایت است. اژدهاک یا همان ضحاک ماردوش نیز روایتی از به بند کشیده شدن او در کوه دماوند است. سومین روایت داستان زندانی و کشته شدن وزیر جمشید پیشدادی یعنی بندار بیدخش است.

۴-۱- آرش

اصل داستان آرش ریشه در *اوستا* دارد. «آرش و آرشن و آرسن به معنی مرد و پهلوان، ارشام نام جد داریوش اول و پدر گشتاسپ نیز از همین ریشه و به معنی مرد نیرومند است. نام یکی از نوادگان کیقباد نیز است» (اوشیدری، ۱۳۸۳: ۹۷). در اکثر متون به‌جای‌مانده پیش از اسلام و پس از آن، آرش همواره پهلوانی است که به فرمان اورمزد بر بالای کوه البرز می‌رود و تیری پرتاب می‌کند تا حدود مرز ایران‌شهر را مشخص نماید. در *اوستا* آمده‌است: «تشتَر، ستاره رایموندِ فره‌مند را می‌ستاییم که شتابان به سوی دریایِ «فراخ‌کرت» بتازد، چون آن تیر در هوا پیران، که «آرش» تیرانداز- بهترین تیرانداز ایرانی- از کوه «ایرِ یوخشوت» به سوی کوه «خوانوت» بینداخت. آفریدگار اهورا مزدا بدان دمید، پس آنگاه [ایزدان] آب و گیاه و مهر فراخ‌چراگاه، آن اتیرا را راهی پدید آوردند» (اوستا، ۱۳۹۱: تیریش، ۴/۷). آرش، به این طریق جان خود را بر سر این تیر می‌گذارد، و دشمن را از ایران بیرون می‌راند و پس از آن است که باران به ایران‌شهر

می‌بارد. این اتفاق بنا به متون کهن در زمان پادشاهی منوچهر نواده فریدون اتفاق می‌افتد (نک. صفا، ۱۳۸۷: ۵۸۸). آرش بیضایی (با حفظ درون‌مایه اثر) از لونی دیگر است.

۴-۲- اژدهاک

یکی از شخصیت‌های اساطیری که در فرهنگ ایرانی نقش منفی دارد اژدهاک است. او جمشید را دونیم کرد و هزار سال بر تخت پادشاهی ایران نشست و درنهایت با قیام فریدون و کاوه در کوه دماوند به بند کشیده شد. زمانی که اژدهاک بندها را بگسلد پلیدی به شهر نازل می‌شود و موجودات ناپاک ایرانشهر را به سیاهی می‌کشاند و سرانجام گرشاسب با گرز خود او را از میان برمی‌دارد. در روایت بیضایی اژدهاک موجودی تصویر شده برای نجات شهر. او در صد گسلانیدن زنجیرهاست تا خود را از عذاب ناجوانمردانه‌ای که برایش در نظر گرفته‌اند رها کند و مظلومیت خود را ندا دهد. این یک برداشت کاملاً هنری است و با تصور عموم متفاوت است. این اثر حدود ده سال پیش از نظریه‌پردازی حصوری (۱۳۸۸) نوشته شده و برداشت بیضایی از اژدهاک، یک روایت هنری است. شاملو نیز تحت تاثیر نظر حصوری در حاشیه مقاله «کتاب‌های درسی جدید» در کتاب جمعه می‌نویسد: «داستان کاوه یک فریب حماسی بیش نیست، و نقطه انحرافی این به اصطلاح حماسه، شخصیت سیاسی و عملکرد مردمی ضحاک است که در طول داستان به دقت از خواننده پنهان شده است» (شاملو، ۱۳۵۸: ۳۹)؛ و نیز مقاله «چقدر حقیقت آسیب پذیر است» در ماهنامه آدینه، نظری عکس آنچه معمول بوده، بیان داشته است (شاملو، ۱۳۶۹: ۶)؛ بیضایی در مصاحبه‌ای با ایلنا می‌گوید: «به عقیده من علی حصوری و پس از وی، احمد شاملو در خوانش متن بجامانده از ابوریحان (که مورد استناد اصلی آنان واقع شده) اشتباه کرده‌اند و این اشتباه باعث شده نگاه درستی به ماجرای ضحاک نداشته باشند» (حسینی‌نژاد، ۱۳۸۹).

۴-۳- کارنامه بندار بیدخس

کارنامه بندار بیدخس دو شخصیت اصلی دارد: جم و وزیرش بندار. در این اثر جم همچون متون اوستایی و اساطیری، سازنده جام جهان‌بین و ورجمکرد نیست؛ بلکه این وزیرش بندار بیدخس است که این دانش را به جم می‌آموزد. جم از ترس اینکه بندار این دانش را در اختیار دیوان بگذارد و او را از میان بردارد، دستور قتل او را صادر می‌کند. در این میان دبیرک جم و

شاگرد بندار (که یک شخصیت ذهنی است) درصدد به دست آوردن جام جهان بین است. این اثر نیز همچون سایر آثار بیضایی نوعی تازه کردن اسطوره است. پرسش‌های ذهنی بیضایی از متون اساطیری و تاریخی او را بر آن می‌دارد تا روایت جدیدی در قالب نمایش-با حفظ بن‌مایه- از متون اساطیری ارائه دهد.

۵- بحث و بررسی

۵-۱- برخوانی آرش

آرش بیضایی تقریباً هم‌زمان با آرش سروده کسرائی نوشته شد. در منظومه کسرائی، آرش پهلوان است: «منم آرش / چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن / منم آرش سپاهی مردی آزاده / به تنها تیر ترکش آزمون تلختان را اینک آماده» (کسرائی، ۱۳۸۷: ۹۱). شباهت این روایت با سایر متون آن است که با پرتاب تیر و بیرون‌راندن دشمن از خاک ایران، نزول باران بر سرزمین ایران‌شهر اتفاق می‌افتد. اما آرش به روایت بیضایی متفاوت است؛ آرش یک پهلوان اسطوره‌ای نیست بلکه ستوربان است: «ای آرش تو سپاهی نیکو نیی؛ و گر ستوربانی نیک بوده‌ای اینک که دستوری نمانده‌است بیا و پیک ما باش با دشمن» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۳۷). آرش، به دلیل زخم برداشتن پیک ایران، مأمور می‌شود که پیام سردار ایران را به گوش تورانشاه (افراسیاب) برساند و از تورانیان مهلت بخواهد تا پرتاب تیر به تعویق بیفتد، اما به‌ناگاه افراسیاب آرش را به عنوان نماینده ایران برای پرتاب تیر برمی‌گزیند و این به مذاق سرداران و لشگریان ایرانی خوش نیست.

آرش بیضایی با آرش در سایر متون نیز چند تفاوت اساسی دارد: اول اینکه آرش در روایت او یک پهلوان اسطوره‌ای نیست (و این امر کشش و جدال در روایت را برای هر دو لشگر بیشتر می‌کند، چون او یک ستوربان و از مردم عادی است و تجربه‌ای در جنگ ندارد). دوم، آرش توسط اورمزد و شاه ایران انتخاب نمی‌شود. در همه متون پیشین آرش به نیرو و رأی اورمزد تیر پرتاب می‌کند اما در اینجا افراسیاب وی را برمی‌گزیند. بیضایی در این امر از جابه‌جایی اسطوره در روایت استفاده کرده‌است. سوم، آرش در بیشتر بخش‌های روایت از پرتاب تیر امتناع می‌ورزد. و چهارم آنکه آرش در اثر بیضایی پس از پرتاب تیر، در زمان جاری می‌شود، آرش تیر را با دل خود پرتاب می‌کند نه به بازوی خود و راوی درنهایت می‌افزاید «من مردمی را می‌شناسم که هنوز می‌گویند: آرش باز خواهد گشت» (همان: ۶۹). در این روایت هر ایرانی می‌تواند خود را یک آرش تصور کند

و این اساسی‌ترین تفاوت میان آرش بیضایی با سایر متون است. نویسنده در این اثر درصد بازتولید یک متن ادبی، هنری و گفتمانی اجتماعی در ساحت اسطوره است؛ از تک‌تک واژه‌ها گرفته تا نحو جملات خواننده را بر آن می‌دارد که در این آرش، درنگ بیشتری داشته باشد.

آرش به روایت بیضایی، استوار بر واژگان کهن است و لحنی باستان‌گرایانه دارد. او در هر سه روایت سه برخوانی از این الگو استفاده کرده‌است. بیضایی معتقد است: «زبان سه برخوانی مخلوق و مصنوع است. مخلوق و مصنوع مردم طول قرن‌ها، که فقط مدتی از نظرها پوشیده نگه داشته بود، و من فقط غبار آن را کمی پس زدم و امکان‌های آن را نشان دادم. هیچ واژه‌ای از زبان دیگری نیامده و اختراع هم نشده که کسی نفهمد. هر ترکیب و بازسازی تازه، امکانی است که زیر هجوم‌های گوناگون به این فرهنگ، فرصت بروز و رشد پیدا نکرده بود. با کمک گرفتن از واژه‌های ریشه‌ای زبان مادری‌ام، و گاه ساختن دستور زبانی دیگر، زبانی را می‌نویسم که هم تماماً قابل فهم و دسترس مردم امروزی است، و هم فاصله تاریخی را میان خواننده و زمان رویداد یادآوری می‌کند. هر کلمه در کار معماری زمان است، و مکان است، و هویت است و شخصیت و موقعیت است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۴). در آرش واژگانی همچون «تبیره، کرنا، زنگ، کوس، رود، نای، گاودم، بارو، می‌غریود، غرنگ، ترفند، می‌توفد، کارزار، ستیهنده، می‌ستوهد، زیراک، سخت تابیده، آندّه» بسیار دیده می‌شود؛ و نیز واژگانی که از ساخته‌های نویسنده است مانند «مه‌وار»، که دوازده بار در متن تکرار می‌شود و القای ذهنی رطوبت و باران را در متن همواره تشدید می‌کند؛ «پس سردار از دل آن مه‌وار بیرون آمد» (همان: ۳۲) «در درنگ آرش از میان آن مه‌وار چهره‌ای به او می‌خندد» (همان: ۴۶). در این روایت واژگانی مثل «البرز، مه‌وار، سایه و ناهید»، با توجه به تکرار در متن جنبه القایی برای مخاطب دارند و به رسانایی منظور نویسنده کمک می‌کنند. در کنار این واژگان نحو روایت آرش بر پایه جملات تودرتو و کوتاه است که به کمک «و» عطف به هم تنیده شده‌است. بیضایی معتقد است «یکی از ویژگی‌های سه برخوانی نوشتن براساس «کتیبه» است و کتیبه واژگان کمی دارد» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۱). در کتیبه‌های کتیبه‌های بیستون، تخت جمشید و گنج‌نامه، به روشنی دیده می‌شود که واژگان این کتیبه‌ها واژگان کم‌اند و نحو کلام در آنها به شدت متکی بر تکرار واژگان است. «پس کاریزی خشک؛ و او دور می‌رود: چشمه‌ای تو را به یاد آورده‌است؛ کیش در کنار دختری؛ ابروکمان، گیسوکمند، و پُرآزرم. به یاد آور که آن چشمه سنگ شد، و آن چشم بسته ماند. که از دیوار پی نماند، و از باغ شاخه‌ای. او از البرز بالا رفت؛ و ناله‌های خاک، در زیر پای

او» (همان: ۵۷). وجه افعال نیز در سه *برخوانی* اهمیت دارد: جملات بیشتر بر پایه جملات خبری هستند. بیضایی در پرداخت روایت خود مانند هر نویسنده‌ای می‌باید از این وجه برای دادن پیام استفاده کند، تا متن و تصویر فضای روایت را به سمت مقصود هدایت کند. قصد اصلی از بسامد بالای این جملات، دادن خبر است تا به‌وضوح پیام به خواننده منتقل شود. تکنیک استفاده از افعالی چون حال ساده، در جملات خبری، و فراوانی بالای وجه اخباری، در میان جملات کوتاه که در اکثر اوقات به صورت هم‌پایه و تودرتو می‌آیند، این حس را ایجاد می‌کند که نویسنده در حال انتقال پیام از گذشته به زمان اکنون است. «گاه کاربرد زمان حال با وجه اخباری، نشان‌دهنده احیای خاطره و نزدیک شدن به گذشته است. با این شیوه روایت، گذشته به طور زنده به اکنون منتقل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۹۳). این امر در تمام سه *برخوانی*، مشهود است و تنها مربوط به آرش نمی‌شود. در سه *برخوانی*، با توجه به نوع قالب ادبی درام که استوار بر بیان واقعیاتی از شخصیت‌های نمایشنامه است، جملات کوتاه‌اند و با توجه به سوژه اثر، این جملات کوتاه به جملات هم‌پایه و گاه متصل نیز می‌چسبند. همه این فرایندها خود را در وجهیت بازنمایی می‌کند. «از طریق وجهیت، میزان پای‌بندی متن به عقاید و ایدئولوژی‌ها را می‌توان سنجید. ذهنیت، تعهدات دیدگاه‌های مؤلف در عناصر وجه‌ساز پوشیده و پنهان عمل می‌کند» (همان: ۲۹۴). با بررسی میزان قطعیت و عدم قطعیت، رویکرد نویسنده به پرسش‌گری و تردید افکنی و یا قبول التزام‌های متغیر (درخواست، تمنا، تقاضا) و بسامد امر و نهی در متن، نگرش نویسنده مشخص‌تر می‌شود. بیضایی، آرش را از خلال زبان و اسطوره‌گذر می‌دهد تا با واکنشی تازه‌تر به این اسطوره، آن را با جهان امروز خود پیوند بزند. وی در باره این اثر می‌گوید: «آرش واکنشی بود به منظومه سیاوش کسرایی و بازاندیشی آن. یادتان هست که روشنفکری به شناخت زبان و فرهنگ و اساطیر کهن ایرانی زخم زبان می‌زد و هم تفکر سنتی و هم بخش مهمی از تفکر چپ یک کلام ضد آن بود. برای خیلی ظاهراً امروزی‌شده‌ها هم معیار امروزی‌شدن، از بن فراموش کردن کل هویت و این حرف‌های صدتایک‌غاز بود و بسیاری هم می‌گفتند درود بر ندانستن! بسیار مهم بود که سیاوش کسرایی، آرش کمانگیر را ساخت و از تنگنای چپ و سنتی و راست و امروزی سربلند درآمد. اما درست شاید برای خلاصی از همین تنگنا، به نظرم تصویرش از مردم و قهرمان هردو، فراآرمانی بود» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۴۵). شعر کسرایی کاملاً مبتنی بر روایات *اوستا* و ابوریحان بیرونی و اعتقاد

جمعیت محققین در این باره است؛ اما آرش بیضایی با نگاهی انتقادی و گفتمانی به اسطوره نوشته شده است.

۵-۱-۱- هویت و قدرتِ البرز

در بیشتر موارد البرز با اوصافی که به صورت بدل قرار گرفته آمده است. در اینجا همواره البرز بلند و رازدار و پرسشگر است. حرف می‌زند. حیرت می‌کند و می‌خروشد. پنهان شده است در میان ابرها: «البرز که راز جهان با اوست / و او- البرز بلند- چه بسیار با گردش خورشید و زایش مرد اشک فشانده است / البرز آن بلند پایه هفت آسمان / البرز - آن که به بلندی بلندترین - است / البرز - آن بلند دارنده رازها- / اندُهان هر مرد در دل او به سنگینی البرز بود» (همان: ۳۱). اما با این حال دارای هویتی است که قدرت و بزرگی و برازندگی خاص تاریخی خود را می‌نمایاند. البرز در لغت به معنی کوه بلند است؛ در این کوه بلند، دماوند - بلندترین قله - قرار دارد با راز بزرگی در سر: اژدهاک یا ضحاک ماردوش، در آن به بند کشیده شده است. اژدهاک توسط فریدون و کاوه به بند کشیده شده تا دانسته شود که ظلم را نمی‌شود از بین برد بلکه آن را باید مهار کرد؛ و حالا قدرتمندان متن، منوچهرشاه، تورانشاه، کشواد و هومان همگی در برابر این بلند رازدار، کوچک‌اند، مگر آرش، که عزمی جزم دارد برای پرتاب تیر، تیری که بایستی از بلندای این هفت آسمان یعنی البرز پرتاب نماید. به‌واقع بیضایی با طرح پرسش و تردید از سوی البرز و با به وجود آوردن صنعت تشخیص سعی دارد تا بزرگی و بلندی و هویت یک قدرتِ دیگر یعنی آرش را به مخاطب نشان دهد. در ادامه همین روایت کوه البرز از خود می‌پرسد: «من چگونه توانستم او را بر دوش خود نگه دارم» (همان: ۶۷).

در سرتاسر متن البرز نماد ایستادگی است، و مردم در پای این نماد ایستاده‌اند. با این اوصاف، البرز در شگفت است که آرش را چگونه بر دوش خود نگه دارد؟ خاک البرز در زیر پای آرش نالان است. آرش که کمان می‌کشد «عُرنَب و فریاد از البرز برمی‌خیزد» (همان: ۶۷). اینها نشان از آن دارد که آرش - فرزند زمین - بسی بلندتر و با آفرینش تازه‌تری از هویت اجتماعی، قدرتمندتر از البرز است؛ هرچند که در روایت آمده است که آرش - فرزند زمین - بازنگشت اما البرز همچنان منتظر است تا آرش مردمی بازگردد (همان: ۶۹).

۵-۱-۲- روایت آرش از منظر زبان، تاریخ، هویت و قدرت

کودتای ۲۸ مرداد، در ساختار و ذهن جامعه ایرانی تأثیر بسزایی داشته‌است تا آنجا که بعد از فشارهای سیاسی حاکمیت، یأس و ناامیدی به سراغ جامعه روشنفکر ایران آمد. این یأس آنچنان دامنه‌دار و عمیق بود که در شعر شاعرانی همچون نیما، اخوان، شاملو، نصرت رحمانی و سایه، رنگ شعر فارسی را به سمت خاکستری و گاه سیاه برد. در این میان نویسندگان داستان و نمایشنامه نیز سهم بسزایی داشته‌اند.

کودتا جامعه فرهنگی و زخم‌دیده ایران را در مصائب بیشتری نگه داشت. نگاه شاعران و نویسندگان به فضای پیش‌رو می‌توانست تحرکی به این جامعه تقریباً متلاشی از نظر فرهنگی بدهد. شاعران در آن ایام به مبانی و مفاهیم تازه در شعرهای تی. اس. الیوت، فدریکو گارسیالورکا و پل الوار روی آوردند، که قربانی با اروپای بعد از جنگ‌های جهانی داشت. در کنار شاعران این دوره موجی که توسط نمایشنامه‌نویسان با مساعی علی نصیریان به راه افتاد حایز اهمیت است. قطب‌الدین صادقی می‌گوید: «دقیقاً از سال ۱۳۳۷ موج دیگری از کارهای خلاقانه فرهنگی به راه افتاد، اما این بار با خودآگاهی و با یک احساس نیاز بسیار ضروری و نگرانی در مورد آینده ایران و با این پرسش اساسی که ریشه فرهنگ ما چیست؟ چند نفر در این دوره سر بلند کردند مثل آقایان نصیریان، غلامحسین ساعدی، بیضایی و اکبر رادی، که به نظر من مهمترین‌شان بیضایی بود. بیضایی پس از یک پژوهش نسبتاً دامنه‌دار توانسته بود آفاق بسیار زیبایی را در زمینه درام‌نویسی ایران کشف کند و مهمترین چیزی که پیدا کرده بود «تعزیه» بود. همین کشف باعث شد به تمام اشکال نمایشی سنتی ما مثل روحوضی، نمایش عروسکی، نقالی و غیره برگردد و نشانه‌ها، ساختار، ویژگی‌های زیباشناسی و بازمانده‌های آن را پیدا کند» (تواضعی، ۱۳۸۳: ۱۶). بر همین اساس دیده می‌شود که نمایشنامه‌نویسی بیشتر به سنت نزدیک شده‌است تا شعر، هرچند شعر شاملو و اخوان با رویکرد باستان‌گرایانه‌شان و با تکیه بر ادب کلاسیک فضای تازه‌ای آفریده بودند اما در برابر خیل مخاطبین کلاسیک و شعرای نئوکلاسیکی مثل خانلری و توللی، تنگنا و سختی بیشتری داشتند؛ اما روی هم رفته همه این تلاش‌ها برای خروج از بن‌بست فرهنگی پس از کودتا بود.

بیضایی برای حفظ سنت نمایش‌نویسی ایرانی، از اسطوره استفاده می‌کند تا امروز را نشان دهد. او با شکل‌به‌کارگیری واژگان و نحو باستان‌گرایانه، گویی در صدد بازتولید فرهنگ و هویتی تازه در قالب مدرن این هنر است. وی با پرداختن به عناصری که در *اوستا* و *شاهنامه* و دیگر

متون روایی و نقلی بود، به زخم‌های تاریخی امروز می‌پردازد؛ همان‌طور که فردوسی پس از شکست‌های پی‌درپی کشور به این نتیجه رسید که بهترین کار فرهنگی سرودن حماسه‌های ملی ایرانیان است تا از این طریق، اقوام ایرانی را حول روایات مشترکشان گرد آورد و در برابر اختلاف‌اندازی‌های بغداد در میان اقوام ایرانی، سد دفاعی محکمی ایجاد کند؛ قومی که فردوسی دیگر به خلوص پیشین آن اعتقادی ندارد، وی در معروف‌ترین اشعار خود در *شاهنامه* می‌سراید:

ز دهقان و از ترک و از تازیان نژادی پدید آید اندر میان
نه دهقان نه ترک و نه تازی بود سخن‌ها به کردار بازی بود
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۲۶ / ۲۸۶۳)

بیضایی با به‌کارگیری سنت روایت و برخوانی و نقلی، در قالب نمایش، برای هویت فرهنگی سرزمینش تلاش کرده‌است. او تولیدکننده فکر و گفتمان تازه‌ای در اسطوره‌ها و تاریخ ایران است. آرشِ او، برخلاف همه روایات پیشین، نه یک پهلوان اساطیری، بلکه یک ستوربان است. او روایت را مثل کسرایی ارائه نمی‌دهد که در آن نقال، داستان‌گیری در شب زمستانی برای بچه‌هایی روایت می‌کند و پس از شنیدن قصه، همه، حتی خود نقال، به خواب می‌روند (نک. کسرایی، ۱۳۸۷: ۱۱۶). در آرش بیضایی همگان می‌گویند که آرش باز خواهد گشت. او شک می‌کند و تردیدش را بازسازی می‌کند تا به حقیقتی برسد که امکان بازاندیشی نوینی را برای خواننده‌اش بازتولید کند. آرش ستوربان روایت بیضایی در پشت سر نهادن حرف‌ها و ناسزاهای تردیدها، قصه‌ها و انتحار روح، با اتکا به البرز و ناهید و سایه، آرش مردمی می‌شود. دیگر آرش تنها نیست، او پهلوانی است برآمده از دل مردم. از نظر بیضایی اسطوره هنوز در زندگی مردم ادامه دارد و در اغلب این روند، بدون آنکه بدانید باوری در در روال عادات شکل می‌گیرد. «اگر بخواهید که بدانید بشر چه جوری تحول پیدا کرده ناچارید برگردید به هستی‌شناسی اولیه که توی اسطوره‌ها و آیین‌های اولیه متجلی است و اگر بخواهیم بدانیم پدران ما چه جوری فکر می‌کردند ناچار اندیشه‌های بازتاب یافته در افسانه‌ها و اسطوره‌های آنها را مرور می‌کنیم. هنوز قربانی می‌کنید، از روی آتش می‌پرید، هنوز شادی و اندوه را در مراسمی با هم تقسیم می‌کنید (مقصود تعزیه و عزاداری برای امام سوم شیعیان است). به خانه جدید که می‌روید هنوز یک چراغ و آینه می‌برید که نشان مهر و ناهید است؛ ولی تا زمانی که آن چراغ و آینه را می‌برید دارید هنوز اساطیر و ادامه آن را زندگی می‌کنید. اندیشه اسطوره‌ساز ضمناً اندیشه‌ای است که اسطوره‌های آینده را ساخته. اندیشه پرواز که در کی‌کاووس یا در یکی دو اسطوره دیگر هست امروز به وقوع پیوسته‌است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۳).

اسطوره بیضایی اسطوره انسان امروزی است که بدل به آرش مردمی می‌شود، آرسی که در سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد برای ساخت مجدد هویت وطن برهنه می‌شود، با طبیعت درمی‌آمیزد تا به یاری سرشت سرکوب‌شده و وطنش بیاید؛ وطنی که عوامل خارجی و داخلی کودتا برای ویرانی‌اش از هیچ کوششی دریغ نمی‌ورزند. «به هنگام تبدیل اسطوره به حماسه، ارزش دینی و اعتقادی اسطوره یا کاملاً از بین می‌رود و یا رنگ می‌بازد، در داستان‌های حماسی نخستین نشانه‌های جریان دنیوی شدن اساطیر به چشم می‌خورد، جریانی که اساطیر را بدان می‌کشاند، که درنهایت اعتبار مذهبی خود را از دست می‌دهند» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۳۷) آرش در روایت بیضایی از صورت پهلوان نظر کرده اهورامزدا به آرشِ مردمی و زمینی تبدیل می‌شود و این در اساس نوعی تقدس‌زدایی است.

تأثیر زبان بیضایی از دهه چهل به این سو به‌وضوح در زبان نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌های داستانی و سریالی تئاتر و سینما و تلویزیون نشان‌دار است، البته نباید سهم علی‌حاطمی را نیز در ساخت فرهنگ زبانی تازه نادیده گرفت.

نویسنده از اول تا آخر داستان برای برجسته‌کردن پهلوان روایت-اسمی از افراسیاب و منوچهرشاه نمی‌آورد. وی با تکرار نام آرش از زبان البرز و سایه و مردم، سعی در فعال‌سازی صدای آرش و منفعل‌سازی دیگر صداها، به‌خصوص صدای قدرتمندان، می‌کند تا قدرت را از ناحیه مردم برجسته تر کند. از افراسیاب و منوچهر تنها با نام شاه توران و شاه نام می‌برد. نام‌پوشی شاهان در این روایت برای آن است که خواننده شاه واقعی را در دل مردم بجوید. این برگزیده‌شدن یک جابه‌جایی در جایگاه اسطوره‌ای آرش است. نویسنده با این روش به سطوح اساطیری آرش چند سطح دیگر نیز می‌افزاید: اول آنکه آرش پهلوان نیست؛ دوم اینکه آرش برگزیده دشمن است؛ و درنهایت با آوردن جمله‌نهایی روایت یعنی: «آرش باز خواهد گشت» سطح سومی بر اسطوره می‌افزاید؛ سطحی برابر با آمدن منجی.

آرش تراز و توازن جنگ دو شاه و دو سرزمین و نماد برقراری صلح میان دو قدرت است. آرامش میان دو تضاد است؛ اما آیا بعد از پرتاب تیرش این خصومت تمام می‌گردد؟ اگر قرار بر تمام‌شدن این خصومت بود در آخرین جمله روایت از زبان مردم شنیده نمی‌شد که او باز خواهد گشت. «خصوصیت دیرین و مورثی و ستیزه و دشمنی‌نگی مداوم بین این دو قوم (ایرانی و انیرانی) درواقع زمینه اصلی حماسه ملی ایرانیان محسوب می‌شود. سرتاسر شاهنامه داستان روایتی ایرانیان و انیرانیان است که مطابق برداشت ثنوی از این دو یکی همه نیکی و

خجستگی و اهورایی و دیگری نکوهیده و تباه و اهریمنی قلمداد شده است» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۹۹). براساس این برداشت آرش نیز میان دو قوم ایرانی و انیرانی اسیر است، با این تفاوت که نقش آرش نوعی نقش روشنفکری است؛ هم اجبار و تمسخر دشمن را و هم تهدید و لعنت دوست را باید به جان بخرد.

آرش که به ناچار به خاطر تیر خوردن پیک لشکر ایران، و چون زبان دشمن را می‌داند، به عنوان پیک وارد اردوگاه دشمن می‌شود و در یک آن تورانشاه او را به عنوان تیرانداز انتخاب می‌کند، همواره برای پرتاب تیر، تردید دارد که مبادا نتواند این کار را به انجام برساند. در نهایت او وظیفه و خویشکاری خود می‌بیند تا جلوی ویرانی و خشکسالی سرزمینش را بگیرد. کسی که ابتدا توان تغییر در خود نمی‌دید، در نهایت انسانی می‌شود که پهنه گردونه‌رانان آسمان یعنی ناهید را می‌بیند تا خود را به آن سپید چون برف برساند، تا تیر پرتاب کند و انسان پاره‌پاره تنی شود. «آرش نمونه زنده یک انسان ساده است که در هیابانگ بی‌کسی مردم و دغدغه قدرت سران دو قطب دشمن، به حکمی مذهبی-توده‌ای، جان و تن خود را به تیری تبدیل می‌کند که همچنان در آسمان در پرواز است و حتی نمی‌خواهد آن طرف جیحون بر تنه درخت گردویی بنشیند، بلکه می‌رود تا تمامی آفاق زمین را مرزی برای همه مردمان کند» (آتشی، ۱۳۷۹: ۱۵).

۵-۲- برخوانی اژدهاک

داستان از جایی شروع می‌شود که اژدهاک در کوه دماوند در بند است و به روایت سرنوشت تلخ خود می‌پردازد: «من اژدهاک که اینک بسته این بندم، بر بلندی این کوه؛ کوه سخت بزرگ بسیار بلند دماوند! و من اژدهاک، که از آن‌گاه که بخت بدم دیدگان مرا به دنیا گشاد هر دم بستۀ بندی بودم بسته‌تر از هر بند هرگز فریاد آسمان‌شکاف خود را برنیاورده بودم و این رشک بر من چیره بود» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸). اژدهاک در این نمایشنامه خود را مرد دل‌پاکی معرفی می‌کند که فارغ از دغدغه‌های قدرت و جنگ، به همراه پدر مرزبان خود در مرزی از مرزهای روز و شب خانه و مزرعه‌ای داشتند و به کشت‌وکار مشغول بودند: «ای شب، من اندوهگین روزگاری مردکی بودم، پاک‌دل، که در مرزی از مرزهای روز و شب خانه داشتم، مرا دشت سبز بود و کشتزار بزرگ. در جایی از کشت زار من بود که روز و شب به هم می‌رسید» (همان: ۹). در ادامه یامای پادشاه که فردی ستیزه‌جو و ظالم است از راه می‌رسد و فتنه می‌کند. اژدهاک به روایت

بیضایی یک گفتگوی درونی با دیو درون است. ضمن اینکه اژدهاک در این اثر برخلاف همه متون درصدد نجات شهری است که در قله آن در بند است. در سایر متون اساطیری آمده است که اگر اژدهاک کشته شود از تن او خرفستر یعنی موجودات پلید خارج می‌شوند و جهان را ویران می‌سازند، از این رو به فرمان فریدون آبتین او را در بند می‌کنند تا ابد. اما در روایت بیضایی اژدهاک از وجود و تن خود دفاع می‌کند و خود را ناجی شهری می‌داند که یامای پادشاه در آن بر مردم ستم می‌کند و او زنده است تا شهر را نجات دهد.

۵-۲-۱- گفتمان انتقادی قدرت و هویت در اژدهاک

در زند بهمن یسن آمده است: «ملحد از آن کین به سوی کوه دماوند که جای بیوراسب است، دهان گشاید و می‌گوید که اکنون نُه‌هزار سال است که فریدون زنده نیست، چرا تو بند بنگسلی و برنخیزی که این جهان پر از مردم است و ایشان از ورمکرد برآورده شده‌اند. پس از آنکه ملحد چنین گوید، از آن جای که ضحاک از بیم آن تندیس فریدون که به مانند تن (= شخص) فریدون است، پیش برایستاده است، آن [بند] را نخست نگسلد، تا آنکه ملحد چوب آن بند را بگسلد. پس ضحاک را زور افزایش و بند را از بن بگسلد و به تاختن ایستد» (بهار، ۱۳۸۷: ۲۳۷). اژدهاک در روایت بیضایی در حال عجز و لابه است، این ناتوانی و نگرانی و دفاع از خود با توجه به متن زند بهمن یسن بایستی در ناخودآگاه متن با ملحدی انجام شده باشد؛ از این رو نویسنده به طور غیرمستقیم ملحدان شهر تهران را به دماوند می‌فرستد تا بند اژدهاک را بگسلند و این اتفاق تا پایان روایت تکرار می‌شود. در تمام روایت اژدهاک از ظلم و ستم بر خود و مردم شهری که پای دماوند است سخن می‌گوید. در *شاهنامه*، ضحاک به دست فریدون اسیر و در دماوند زندانی می‌شود «و در کتاب‌های پهلوی می‌آید، دلیلش این است که اگر ضحاک را می‌خواستند سر ببرند از او ملیون‌ها خرفستر یعنی موجودات زبان‌بخش، بیرون می‌آمد و این موجودات جهان را پر می‌کردند؛ بنابراین ضحاک کشته نمی‌شود، زندانی‌اش می‌کنند تا خودش بمیرد و او تا پایان جهان عمر دارد. اما در اسطوره مهرگان آمده که ضحاک را فریدون می‌کشد» (بهار، ۱۳۸۶: ۳۰۳). در *شاهنامه* درباره نکشتن ضحاک آمده است:

بیمد سرروش خجسته دمان	مزن، گفت، کو را نیامد زمان
همیدون شکسته ببندش به سنگ	بیر تا دو کوه آیدت پیش، تنگ
به کوه اندرون به بود جای اوی	نیاید برش خویش و پیوند اوی
فریدون چو بشنید ناسود دیر	کمندی بیاراست از چرم شیر

به بندی ببستش دو دست و میان که نگشاید آن بند پیل ژیان
(فردوسی، ۱۳۷۷: ۱ / ۱۹۱)

این نگاه به نظر بسیاری از پژوهشگران به نظام طبقاتی که جمشید به وجود آورده بود برمی گردد. براساس *شاهنامه*، جمشید جامعه را به چهار طبقه روحانیان، لشکریان، کشاورزان و صنعتگران تقسیم کرد (نک. همان: ۳۱). حضوری معتقد است: «در چنین جامعه پرچالش که کشاورزان ظاهراً در فشار دو طبقه دیگر بوده‌اند، مردی ظهور می‌کند که می‌خواهد جامعه را به شکل قدیم اشتراکی برگرداند. بدیهی است از آنجا که راوی اسطوره طرفدار جامعه طبقاتی است و اصولاً چون تحول جامعه به سوی طبقاتی شدن است، این مرد از آغاز محکوم است. نام او در *اوستا* از دهاکه به شکل سنتی مار و یژه، مار نیرومند یا بزرگ معنی شده است» (حضوری، ۱۳۸۸: ۶۲). احمد شاملو نیز بر پایه همین نظر حضوری، درباره جامعه طبقاتی *شاهنامه* فردوسی، به طرح مباحثی می‌پردازد^(۱). درباره نکشتن ضحاک، روایات شفاهی وجود دارد که نشان از محبوبیت او میان مردم بوده است^(۲). جلال خالقی مطلق معتقد است: «روایت عامیانه مورد بحث کاملاً بی‌راه نیست و آن را به احتمال می‌توان نمودی از تصور کهن و در عین حال نادر و تقریباً فراموش شده درباره جنبه شخصیت نیک ضحاک به شمار آورد که در غالب مآخذ ایرانی زیر سایه ویژگی اهریمنی او رنگ باخته است. سابقه این تلقی و توصیف مثبت از ضحاک به موسی خورنی، مورخ ارمنی می‌رسد که در گزارش ویژگی‌هایی مانند علاقه به یکسان زیستن مردمان و همگانی شدن متعلقات، لزوم آشکار کردن گفتارها و کردارها و بار دادن به نیک‌منشان در همه اوقات شب و روز را به ضحاک نسبت داده است» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱۳). روی همین دیدگاه حضوری و شاملو معتقدند که اموری که ضحاک انجام داده، نظام طبقاتی دوران جمشید را بر هم زده است، و این خود دلیلی می‌شود که اشراف علیه او، به کمک فریدون قیام کنند. «ضحاک پرچمدار جامعه کهن بوده و زمین‌ها را از برگزیدگان گرفته و به توده مردم داده و رسم اشتراک را از نو زنده کرده است. فریدون فرخ دوباره زمین‌ها را از مردم گرفته و به برگزیدگان داده و نظام خانواده، کدخدایی (سرپرستی زن و فرزند) را تازه کرده است» (حضوری، ۱۳۸۸: ۵۳).

تکرار ماجراها در طول زمان‌های اساطیری می‌تواند از مباحث تحلیلی در حوزه قدرت و هویت باشد؛ اینکه خرد و نابخردی، جنگ و صلح، و بدی و خوبی رودروی هم‌اند. در شروع داستان ضحاک در *شاهنامه* یک حقیقت یأس‌آور خواننده را وارد عرصه‌ای از فرهنگ و تمدن بشری می‌نماید که روند بازتولید فرهنگ قبیله‌ای و سنتی را در خود نهادینه کرده است. این امور به یک بازشناسی منطقی و حقیقت‌مدار نیاز دارد که با بررسی همه‌جانبه این واقعه، چه قبل چه

بعد از آن، می‌تواند راهگشای بسیاری از گره‌های کور و واخورده فرهنگی شاهنامه باشد. قیام ضحاک علیه جمشید شاید از همین فرایند باشد، یعنی او علیه ثروت‌اندوزی و قدرت بیش‌اندازه حاکمان وقت و درهم‌ریختن الیگارشی^(۳) حاکمیت جمشید، دست به قیام زده باشد. از همین روست که در ادب پهلوی «شخصیت نیم‌اسطوره‌ای-نیم‌تاریخی دیگری با شخصیت اژدهاگونه ضحاک، که هم اساطیری است، درمی‌آمیزد و ضحاکي ماردوش-بازمانده اژدهاک سه‌سر- و پادشاه پدید می‌آید. ممکن است آن شخصیت شاهانه که خواسته و زن را از آن همه می‌شمارد، معرف قیام مردم بومی ایران ضد اشرافیت آریایی باشد که در اساطیر به صورت قیام شاه بیگانه درآمد است» (بهار، ۱۳۸۷: ۲۹۱). براساس اصل اساطیری جابه‌جایی اسطوره و حماسه، شاید قیام ضحاک با اصل اسطوره‌ای آن جابه‌جا شده باشد. اما در باور پذیرفته‌شده در فرهنگ اساطیر ایرانی، ضحاک، کشنده جوانان و شاه ایران است. خالقی مطلق با توجه به اسطوره روبین‌تنی کانئوس، یکی از اساطیر یونانی و خدایان زیرزمین، حدس زده‌است که «علت در بند شدن ضحاک، شاید رویینه‌تنی او باشد و دفع او فقط با بازگرداندن وی به محل اصلی‌اش (مغاک زمین) امکان‌پذیر بوده‌است و به همین سبب فریدون او را در غاری به فرمان سروش زندانی می‌کند» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱۴). بیضایی در روایت اژدهاک با پرداختن به واژه‌های گور و تاریکی و مغاک این پندار را فریاد می‌آورد که «گور ترسناک تهی به خود پیچید؛ از زمین خشک گردباد تیرگی برد» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۳). «من به دهانه مغاکی رفتم که توفان در آن خفته بود، و با فریاد ترس خود بیدار کردم‌ش که بیا این من! و اینک مرگباد سیاه، مرگباد کوبنده هرچه هست روینده، با بزرگی بیم‌انگیز خود در برابر من ایستاده بود» (همان: ۱۹).

بیضایی در این روایت با استفاده از زبان باستانی، جدا از آفرینش مجدد یک روایت، توانست با الگوی جابه‌جایی اسطوره، شخصیت ضحاک را متحول نماید و ضمن حفظ پس‌زمینه و درون‌مایه روایت، در دلدل‌های نهفته اژدهاک را برای خواننده آشکار کند. بسامد بالای واژه‌های شب و مترادفات آن یعنی سیاهی و تاریکی و مغاک با ۵۱ بار تکرار، در برابر واژگان روز و خورشید با ۲۱ بار استفاده در متن، نشان از غلبه شب و سیاهی بر روز و روشنایی دارد. بیضایی در اژدهاک نیز همچون آرش برداشتی متفاوت به خواننده ارائه می‌دهد. او با شیوه آشنایی‌زدایی، ساختار روایت را متحول می‌کند. مشیت‌علایی در دو برخوانی آرش و اژدهاک، با توجه به تحول اسطوره در دو اثر، می‌نویسد: «بیضایی تصور مأخوذ از روایات کهن، که موافق آن ضحاک آفریده اهریمن است با سه پوزه و سه کله، را تغییر داد. و از او با لقب اژدهاکش یاد

می‌کند: مار سه پوزه خشکی را سرافکندم. این تصویر نیز با تصور حاصل از روایت *اوستا* متفاوت است. تمام اژدهاک در قالب یک تک‌گفتار نمایشی از زبان ضحاک بیان می‌شود در حالی که در کوه دماوند به زنجیر کشیده شده‌است. او خود را کشتگری معرفی می‌کند که پاک‌دل و سربلند می‌زیست تا روزی که یامای پادشاه، پدر او را می‌کشد و خود او را تازیانه می‌زند و خانه‌های چوبی آنها را به آتش می‌کشد. روایت ضحاک از زبان خود او، بیان تمثیلی است از چگونگی پاگرفتن نفرت، نفرتی که معلول بی‌عدالتی است» (علایی، ۱۳۷۹: ۱۶). بیضایی درصدد است تا تحولی در روایت به وجود آورد. اما پرسش اینجاست که چرا او یک ظالم اساطیری را همچون عارفی وارسته نشان می‌دهد؟ «هیچ مردی نتوانسته‌است مارهای درونش را پیش از خود به خاک بسپارد» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۲).

در روایت اژدهاک، یامای پادشاه زنده و همواره جاوید است. در *شاهنامه* دیده می‌شود که ضحاک پدرش را به قتل می‌رساند تا صاحب جاه و مال شود. در روایت بیضایی، یاما (جمشید) پدر ضحاک را کشته‌است: «آن روز که پدر مرزبانم باده سرخ به او پیشکش کرد، و یاما باده‌نوشیده بسیارنوشیده او را دوپاره کرد تا بنگرد که خون سرخ‌تر است یا باده» (همان: ۹). یاما به شکل‌های مختلف در متن ظاهر می‌شود و می‌تواند نماد ظلم همواره باشد. در اساطیر «یمه در *ودها* از جمله خدایان است که پدر روحانی انسان و گناهکار نخستین است. هرچند در اساطیر ودایی گناه جمشید دادن آتش به انسان نیست، ولی گناهکار بودن پرومته در اساطیر یونان با گناهکار بودن جمشید در اساطیر هند و ایرانی هماهنگ است» (بهار، ۱۳۸۶: ۲۲۶). بیضایی نیز یاما (جمشید) را در متن چندین بار زنده نگه داشته‌است: «و یامای پادشاه را دیدم که هوشیار بود [...] او مست هوشیاری خود بود» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۰). بیضایی، روایتی دگرگونه را نشان می‌دهد و از دل اسطوره، اسطوره‌ای تازه به وجود می‌آورد. اژدهاکی شلاق‌خورده، خسته و زخمی، نظاره‌گر شهری است که یامای پادشاه در حال دربند کردن، تازیانه زدن و رواج بی‌عدالتی در میان مردم است. مردمی که در هیأت مردگان، پس از فرود آمدن تازیانه، برای رسیدن به هویتی تازه و عدالتی نوین از گورها سر برخواهند آورد و به سوی اژدهاک به همراهی کاوه آهنگر می‌تازند. در این بین اژدهاک در بند است و چشم می‌بندد و زنجیر را از خود به خود نزدیک‌تر می‌بیند. «اژدهاک سنگ محک تنهایی، رنج و درد انسان است که سهمگین‌ترین توفان‌ها را تاب آورده‌است، چنانکه «مرگبادِ سخت توفنده» پیش از وزیدن به او می‌گوید: «ای اژدهاک تو آفریده شدی تا تنهایی را با تو بیازمایند، و رنج را با تو بیازمایند و درد را» (همان: ۲۰). از سوی دیگر

بی‌مرگی یاما موقعیت دردناک و چاره‌ناپذیر انسان را روشن می‌کند، و این درون‌مایه اثر بیضایی است. انسان جاودانه در رنج و بند است و نمود عینی آن کین‌های ابدی است؛ چراکه شر خود بی‌مرگ است. در پایان داستان تداوم و سلطه تاریکی است (نک. علایی، ۱۳۷۹: ۱۷).

قدرت به‌مثابه رکنی اصلی در ساخت این متن نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. یامای آرّه‌شده (جمشید) توسط ضحاک اساطیری، در روایت بیضایی هنوز زنده است و التزام امور و فرمان کشتن و تازیانه و دربند کردن را صادر می‌کند. از طرفی اژدهاک-قدرتمند پیشین اسطوره- اکنون در بند کشیده شده و مایه حسرت خواننده می‌شود. او انتظار دارد از بند رها شود تا به شهری بیاید که در زیر پای دماوند شاهد همه‌نوع ظلم یامای خداوند و پادشاه است. یک رابطه تساوی میان این دو نهاد قدرت در متن دیده می‌شود که این خود ساخت هویتی تازه از جامعه امروز نویسنده است. بیضایی با دوری‌گزیدن از ایدولوژی حزب توده و ایده اینترناسیونالستی آن، با گرایشی نه‌چندان قوی در باورهای ناسیونالیستی، راز بهروزی و پیروزی مردم اسیر میان دو ظالم را شناخت گذشته خود از خلال افسانه‌ها می‌داند. این شناخت تاریخی خود توجیه‌کننده روابط نابرابر قدرت در پیش روی خواننده است.

نکته مهم در تفاوت روایت اژدهاک با آرش در آغاز هر قسمت روایت است. در آرش، ابتدای روایت با اعداد و شماره از یک تا بیست‌وسه مشخص شده، اما در اژدهاک با واژه «بند» شماره‌گذاری شده‌است. برخوانی اژدهاک یازده بند دارد. بند جدا از معنای فاصله‌اندازی میان قسمت‌های روایت، می‌تواند به‌ایهام نماد زندان باشد (زندانی ساخته‌شده در کوه دماوند). این تناسب و تبادر بار معنایی و گفتمانی روایت را افزایش داده‌است. در این بندها، اژدهاک دیگر آن ستمگر اوستایی نیست، فریدونی در کار نیست و همه ظلم‌ها از سوی یامای خدا-انسانی صورت می‌گیرد که در ایران پادشاه و همواره زنده و در حال تازیانه‌زدن بر شهر و مردمان است حال آنکه اژدهاک ستم‌دیده در حال نظاره می‌باشد. در آخرین بند روایت می‌آید: «اینک منم، که کوه را بردوش می‌کشم. و زیر پای من شهری. و مردمان خوابند. مردگان، جاودانه در خوابند. و منم تنها با غریو گنگ خود مانده. به یاد می‌آورم آن توفنده مرگبادی را که با من گفت: ای اژدهاک تو نخواهی مُرد، مگر آن یامای خداوند مرده باشد! - و می‌بینم شب را، که با همه سنگینی خود بر من فرود آمده‌است. و من هنوز زنده‌ام!» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۲۵).

تشابهاتی میان روایت آرش و اژدهاک در همین بند وجود دارد که ادامه تفکر انتقادی نویسنده را نشان می‌دهد. تردیدافکنی و جابه‌جایی اسطوره در ساخت روایات، انتظار و امیدی

که در پایان هر روایت حاصل می‌شود؛ و سعی نویسنده در ایجاد چالش در امر قدرت و یافتن هویت تازه برای خواننده امروز خود، در جای‌جای اثرش دیده می‌شود. در انتهای آرش مردمان می‌گویند: «آرش باز خواهد گشت» یعنی تا ظلم هست، نجات‌دهنده نیز زنده است و باید بیاید. در آخرین بند اژدهاک نیز از زبان خودش شنیده می‌شود: «و من هنوز زنده‌ام». اژدهاک ناجی شهری تاریک است زیرا یامای خداوند زنده‌است و در حال تازیانه‌زدن. البته اینجا باید به قراین اساطیری ضحاک نیز توجه کرد که وی تا پایان جهان زنده‌است و پس از رهایی از بند و قیام توسط گرشاسب و یا بنا به روایت بندهشن توسط سام نیرم با گرز کشته می‌شود. از همین رو در خلال تگ‌گویی‌های اژدهاک که در حال برائت‌جویی از خود است، خواننده با یک امر مسلم اسطوره‌ای روبه‌روست و آن حضور پیکره ظلم چه در قالب یامای خداوند و چه در هیکل اژدهاک است.

۵-۳- برخوانی کارنامه بندار بیدخش

در این روایت گفتگوی بیشتری میان شخصیت‌ها برقرار می‌شود. جم در همه متون پیشین صاحب علوم است اما بیضایی در این روایت با وارد کردن بندار بیدخش، وزیر جم، به عرصه داستان این ذهنیت اساطیری را زیر سؤال می‌برد و نشان می‌دهد که هیچ حاکمی به‌تنهایی برپادارنده علوم نیست. جم در این روایت نگران است که مبادا بندار بیدخش راز ساختن جام جهان‌بین را به دیوان بیاموزد، از این رو وی را زندانی می‌کند و به دبیرک رازنویس دستور قتل او را می‌دهد.

۵-۳-۱- تحلیل قدرت و دانش

قدرت مطلقه جم از اینجا آغاز می‌شود که می‌گوید «بنویسید: (امر کردن) من - جم نیک‌رمه - دارنده کشتزارهای گشاده و چراگاه‌های پهناور، باغ-دژی دارم؛ وَر؛ که در آن زشتی و بد را راه نیست! و در آن گزیده‌ترین مردمانند از هر گونه که شایست؛ موبدان و دبیران و جنگ‌آوران - و کارورزان؛ چه کشتگر و چه شبان و شگارگر؛ همه نیک‌اندیش و تندرست. در این ورنند نیک‌ترین درگاه‌هایمان؛ و نیز بهترین از هرچ نیکوان [...] من به این دژ خواهم شد و بیماری و پیری و مرگ را پشت در خواهم ماند. اینست رای من: شیر شاه درندگان، گاو شاه چارپایان خانگی، و عقاب

شاه آنها که در آسمان می‌پرند، بر ستون‌های چوب، تاق درگاه ما نگاه می‌دارند. و ما بر تخت خویش در جام گیتی‌نمای به کار جهان می‌نگریم. بگو ای مهر - که چشم بی‌خواب جهانی - من از تو چه کم دارم؟» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۳). نویسنده با توجه به متون پیشین از جمله اوستا و متون مشابه پهلوی، شخصیت جم و تقابل او را اورمزد (هرمزد) نشان می‌دهد. از نظر اورمزد، جم راه دین نپذیرفت، به راه دیوان و اهریمن درایستاد و غرور و منیت بر او عارض شد و همین منیت و غرور باعث شد که فر از او جدا شود (نک. بهار، ۱۳۸۷: ۲۲۴). ثروت و ابزار اگر عاید حاکم نااندیشه‌ورز شود، مردمی و عدل و خرد و صبوری از نهادش کنده می‌شود و دروغ و تردید و اندوه بر او حاکم می‌گردد؛ جم نیز از این مهم مستثنی نیست. حاکمیت جم وقتی به منتهای قدرتش می‌رسد از مهر، ایزد روشنی پرسش می‌کند و خود را در برابر او و حتی برتر می‌بیند و درصدد بازتولید روان طمع‌ورزانه بشری خود برمی‌آید.

بزرگی و دیهیم و شاهی مراست که گوید که جز من کسی پادشاست

(فردوسی، ۱۳۷۷: ۱ / ۳۴)

کارنامه بندار بیدخش یک نمایش دراماتیک است و از دو اثر اژدهاک و آرش جنبه‌های نمایشی بیشتری دارد. در این نمایش دو شخصیت جم و وزیر او بندار روایت‌گر اصلی نمایش‌اند. با این حال با توجه به سنت برخوانی و نقلی شاهد حضور دو نقال هستیم که از سنت نمایشی ما نشأت گرفته‌است: «نقالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه، به شعر و یا به نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع. نقالی از آن جهت قصد القاء اندیشه خاصی را با توسل به استدلال ندارد، و تکیه آن بیشتر بر احساسات تماشاگران است تا منطق ایشان، و موضوع آن داستان‌ها و قهرمانان بزرگ‌شده فوق‌طبیعی هستند» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۶۵). جم، شاه و دارای قدرت و حاکمیت و اقتدار سیاسی است؛ و بندار که سازنده جام جهان‌نما است دارای دانش و خرد است. خرد در نزد ادبای ایرانی به‌ویژه آثار قرن چهارم ارج بسیار دارد. در این نمایش نیز که پی‌رنگ آن *اوستا* و *شاهنامه* است به همین الگو اشاره دارد؛ با این تفاوت که پیش از این اثر هیچ‌متنی به شخصیتی همچون بندار بیدخش نپرداخته بود. «بر صحنه کارنامه بندار بیدخش در آغاز دو نقال تنها می‌بینیم، با دیواری در میانشان. هر کدام در مکان فرضی خود ایستاده‌اند و بازگویی داستان را که در گذشته رخ داده، آغاز می‌کنند، هیچ یک از آنها را به جهان آن دیگری راه نیست و هریک می‌کوشند به نیروی گمان یا به یاری جام گیتی‌نما، رفتار دیگری در آن سوی دیوار را تنها حدس بزنند؛ و اسطوره جام، خود محصول همین فرهنگ دیوارهاست، که تو همواره در رؤیای خود می‌خواهی بدانی آن سوی دیوار چه می‌گذرد» (همان: ۲۳۵).

همه متون پیشین جمشید را آنچنان که در *اوستا* آمده سازنده و رجمکرد و دیگر امور نشان می‌دادند. جمشید با نرم کردن آهن، خود، زره و جوشن می‌سازد، از ابریشم و کتان پارچه‌بافی و جامه دوختن را به مردم می‌آموزد. اولین تقسیم طبقاتی اجتماعی در دوره جمشید به وجود می‌آید. در این روند که یکی از نشانه‌های ابتدایی تمدن و شهرنشینی است بنیان‌های اولیه یک جامعه سنتی و قبیله‌ای شکل می‌گیرد. بی‌تردید وجود طبقه‌بندی‌های اجتماعی در دوره جمشید، پیشرفت عظیم را در زمینه مناسبات اجتماعی و ترقی فکری و ذهنی جامعه آن روزگار نشان می‌داد. بدین‌شکل می‌توان جمشید را یک تئوریسین بزرگ و مصلح اجتماعی در دوره اساطیری ایران دانست. این وضعیت به او کمک می‌کرد تا جامعه را به هر سمت و سویی ببرد که دید پیامبرگونه‌اش به او القاء می‌کرد. با وجود فره ایزدی که در جمشید هست او در مسیرهای پیشرفت گام برمی‌دارد. قصد بیضایی با تغییر در ساخت ذهنی داستان جمشید در این نمایشنامه برجسته‌نمودن گفتمان قدرت در برابر دانش است. هر دو شخصیت، در شروع نگاهی روشن دارند و قصد آنها نیک است و می‌خواهند بدی‌ها را دور کنند، آبادی باشد و مردم در آرامش و شادی به سر برند. این جریان ادامه می‌یابد تا آنکه بندار جام جهان‌نما را می‌سازد. جام می‌ترسد که بندار جام دیگری برای دیوان بسازد تا از طریق یافتن گنج فراوان بر جام بیاشوبند. از این‌رو بندار را در رویینه‌دژ، زندانی که بندار خود ساخته‌است، زندانی می‌کند. جام جهان‌نما نماد خرد و آگاهی است، اما همگان در دیدنش کورند. این جام دست به دست می‌گردد و هریک از شخصیت‌ها به دنبال سود خودند.

در تقابل میان گفتمان قدرت و دانش، همواره قدرت برای تصاحب دانش می‌کوشد؛ اما دانش زیر سلطه قدرت قرار نمی‌گیرد زیرا خود می‌تواند به عنوان یک نهاد اقتداری عمل کند. به‌هررو در نهایت سلطه‌جویی دیگر مُلک و مَلِک و خرد را به انحای متفاوت و یا با حيله در سیطره خود درمی‌آورد. بندار در این نمایش تمام سعی خود را می‌کند که خرد و دانش به دست قدرت غیر قابل مهار نیافتد و جام نیز ترس دارد که دانش و خرد به دست دشمنانش (دیوان) بیفتد. بندار با توجه به اوضاع پیش‌آمده مرگ را برای خود ارزشمندتر می‌بیند و جام نیز همین امر را برای بندار متصور می‌شود. در سیر روایت دیده می‌شود که دانش و خرد مقهور مرگ می‌گردند. بندار دانش خود را از راه کسب علم از پدر و «سالیان پای چراغ دانش سوختن» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۴) به دست آورده بود.

در کارنامه بندار بیدخش مردم جایگاهی ندارند و روند بازتولید علم، همواره پی‌آمد قدرتمندان و شاهان است. این بندار است که به‌تنهایی نقش گفتمانی مثبت و دموکراتیک دانش را برعهده دارد، اما او نیز به واسطه داشتن قدرت دانش، دربند زندانِ رویینه‌دژ و اسیر قدرت سیاسی جم است. از پیامدهای اجتماعی دانش، ظهور شخصیت‌های لایه‌ای همچون دبیرک است. دبیرک برای نهاد قدرت و نهاد دانش ارزشی قایل نیست و درصدد به دست آوردن هردو است. می‌توان دبیرک را نماد طبقه موبدان شمرد که در *شاهنامه* و *اوستا* باعث دوری طبقات لشکری و اجتماعی از جم شده و مقدمات ظهور اژدهاک را فراهم نمودند. از زاویه‌ای دیگر می‌توان خود نویسنده را نمادی از بندار دید و حرف‌ها و اندیشه نویسنده را از زبان بندار شنید: «پدر مرا کارِ دانش فرمود؛ و گفت این سودِ مردم است» (همان: ۸۸). «پاداش زندگی بر سر دانش نهادن! و بدین مهربانی که مرا از تو رسید، در برابر چیزی که از رنج خود تو را می‌بخشم؛ آری بمان و داستان این جام را بر پوست بنویس و بر مردمان بخوان؛ تا نگویند ما این دانش نداشتیم» (همان: ۹۹).

در این نمایش شخصیت دیگری وجود دارد که حضور فیزیکی او مشهود نیست و در بازی دو بازیگر (نقش‌خوان) نمود دارد. او از یک‌سو رازنویس جم است و از سوی دیگر شاگرد بندار. هم اوست که جام را از جم می‌دزدد و می‌خواهد که از استاد دانش و راز ساختن آن را بیاموزد تا جاه و مقام بیابد. او نماد جهل است. بندار بر چنین شاگردی نفرین می‌کند و دلش بر او می‌سوزد که مبادا به خاطر جام خود را هلاک کند و دانش را به بندگی کشد. در اصل نیز وقتی دانش به دست قدرت و جهل می‌افتد موجب خرابی و ویرانی بشر و بشریت می‌شود. درنهایت نیز بندار با دشنه همین نماد جهل (شاگردش) از پای درمی‌آید: «آیا مرگی مهربان‌تر در دشنه تو نیست؟ دشنه‌ای نهان‌داشت که دست خواستی بُرد و نبرد؛ دشنه‌ای که پنداشتی مرا بدان هراسیدی و واداشتی دانش این جام با تو بگویم؟» (همان: ۹۸). دبیرک از شخصیت‌های پنهان در زبان داستان است که در خلال تخیل شخصیت‌ها دریافته می‌شود «دو کلید نادیدنی در متن که از طریق تخیل نقال بر تماشاگر مجسم می‌شود «جام» و «دبیرک». جام همه‌چیز را نشان می‌دهد و خود در صحنه دیده نمی‌شود، زیرا خود گم‌شده واقعی است و تاریخ و اساساً افسانه [یا ضد افسانه؟] گم‌شدن آن است. و اما کلید نادیدنی دیگر دبیرک: او گاهی به سوی تصویر انسان عادی است، یکی فرمانبر که اندکی از دانش بندار آموخته و اندکی از قدرت جم بهره ستانده؛ آدمی چون آدمیان خُرد که جایگاهی در تاریخ و اسطوره نیافته و ثبت نشده‌است» (امجد، ۱۳۷۷: ۲۳۸). با حضور رازنویس جم در روایت، کارنامه بندار بیدخش نمایشی‌تر می‌شود، زیرا او واسطه

میان خیر و شر و نهاد دانش و نهاد قدرت سیاسی است؛ او عامل ارتباط اسطوره و تاریخ است. دبیرک خواننده را وارد دنیای زمانی این جهانی می‌کند و این جهانی همراه است با این‌زمانی و این‌همانی. یافتن موقعیت خود خوانندگان در تاریخ و اسطوره که لایه‌لایه در متون پنهان مانده‌است. دبیرک نماد بازتولید حقارت و طمع، همواره میان خیر و شر گرفتار است. او میان بازتاب‌های رخدادها و متن و نقش اجتماعی خود در نمایش، سطحی از قدرت مزورانه را نشان می‌دهد، تا خواننده به شبکه معنایی که در ساحت متن و نظام قدرت وجود دارد بیشتر واقف شود. او عمل رخداد در متن را هدایت کرده و درام را به انتها می‌برد، تا نویسنده بر مفروضات ذهنی خود از دانش، نزد خود تأکید بورزد؛ و این تفکر را در تحلیل انتقادی خود در میان دانش و قدرت برجسته نماید، که کشتن دانش بهتر است تا اینکه در اختیار قدرتمندان قرار بگیرد: «نه این دانش تو را نخواهم گفت! بهل تا دانش بمیرد آنجا که در پنجه مرگ‌اندیشان است؛ و سوده‌های آن همه بر زبان می‌کنند. و پیش از مرگ، من این جام بر سنگ می‌کوبم و ما هر دو می‌شکنیم» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۹۹)^(۴).

دانش یک امر گفتمانی است. اینکه نویسنده از زبان بن‌دار بیدخش می‌گوید: «بنویس تا آیندگان بدانند و ما نیز این دانش می‌دانستیم» (همان: ۹۹)، چه فرایندی از تولید گفتمان دانش است؟ داشتن دانش و افتخار کردن به چیزی که امروز از آن ما نیست، آیا موجب افتخار است؟ گاه دیده می‌شود که اقوام ایرانی به دانش فلان دانشمند هم‌زبان به خود می‌بالند بی‌آنکه بدانند دوره تولید دانش او به پایان رسیده و این مباحثات نتیجه‌ای جز نگه‌داشتن عامه در حقارت قدرتمندانه آنان ندارد. پرداختن به ناسیونالیسم افراطی و فاشیسم با دست‌مایه‌های تاریخی و اسطوره‌ای و دینی، احیای هیابانگ هیچ است. بیضایی با توجه به رویکرد انتقادی خود در این زمینه معتقد است: «نمی‌فهمم چرا وطن‌پرستی برای همه دنیا مجاز است و فقط برای ما گناه، و ضمن اعلام نفرت از وطن‌پرستی و قبیله‌پرستی خودخواهانه و افراطی - من فکر نمی‌کنم جمله: «آری، بمان و داستان این جام بر مردمان بخوان تا نگویند این دانش نداشتیم» نظر وطن‌پرستانه من است. این حرف بن‌دار بیدخش است در موقعیت مرگ. و اگر ما فکر کنیم این نظر نویسنده است، پس حرف‌های متناقضش هم باید نظر نویسنده باشد. آن وقت چه‌جور توجیه‌اش می‌کنیم؟ نه! این واپسین خواسته درست پیش از مرگ بن‌دار است که از آنچه زندگی بر سر آن گذاشته یاد شود، تا زندگی‌اش کاملاً بیهوده نمانده باشد. یعنی واپسین کوشش برای اینکه به

زندگی پاک‌باخته‌اش معنایی بدهد، و اصلاً هم وطن‌پرستانه نیست. یک روان‌شناسی انسان است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۶).

۶- نتیجه‌گیری

نگاه نویسنده در سه *برخوانی*، برای نشان‌دادن امر هویت و قدرت و دانش، با نگاه سایر پژوهش‌گران و متون به‌جامانده از گذشتگان متفاوت است. بیضایی ضمن حفظ درون‌مایه آثار حماسی و اساطیری، نگاه انتقادی خود را بر مؤلفه‌های مورد بررسی نشان می‌دهد. او در آرش به‌روشنی مشخص می‌نماید که قهرمان و پهلوان نیازی نیست که به شکل خونی و ارثی برای یک جامعه به ارمغان بیاید، بلکه قهرمان از دل جامعه نیز می‌تواند وظیفه انسانی خود را انجام دهد و دشمن را از کشور دور کند و همواره در ذهن کهن‌الگویی جامعه خود باقی بماند. آرش نمود چنین شخصیتی است که به دلیل جانفشانی مورد ستایش عناصر اسطوره‌ای طبیعت همچون مهر و ناهید و البرز قرار می‌گیرد و درنهایت به اعتقاد مردم او باز خواهد گشت. در پرداختن به اسطوره اژدهاک نویسنده باز برخلاف آنچه باور عموم است رفتار می‌کند و اژدهاک را رهایی‌بخش مردم شهری می‌بیند که بر بلندترین کوه آن به بند کشیده شده‌است. بیضایی با جابه‌جایی باورهای اساطیری، اژدهاک را همچون فردی رهایی‌بخش نشان می‌دهد که با شاه بیگانه به ستیزه برخاسته‌است. در روایت او اژدهاک زیر سلطه یامای پادشاه است که پدر اژدهاک را کشته‌است؛ درحالی‌که این باور با آنچه از متون به‌جا مانده، متفاوت است. بیضایی این نگاه را تقویت می‌کند که شاید همواره آنچه در متون است مورد پسند قدرت حاکم باشد، و قدرت همواره سعی در بازسازی هویتی تازه دارد. از این رو نویسنده سه *برخوانی* با ایجاد تردید در نقل این روایت خواننده را به اندیشه فرومی‌برد و با پرسش‌های به‌وجودآمده در متن، شخصیت داستان را با نگاهی دیگر در ساحت قدرت و قدرتمندان می‌بیند. بیضایی در *برخوانی سوم* یعنی کارنامه بندار بیدخش، این تفکر را مورد واکاوی قرار می‌دهد که دانش با همه اهمیت خود همواره در زیر سایه قدرت قرار می‌گیرد و قدرتمندان، دانشمندان را به انحای مختلف از صحنه روزگار محو می‌کنند. بندار بیدخش نماد چنین دانشمندی است که حاکم (جم) از ترس اینکه مبدا دانش او در اختیار دشمنانش قرار گیرد، وی را به بند می‌کشد و درنهایت از پای درمی‌آورد. بیضایی در سه *برخوانی* با مطرح‌کردن سه الگوی قدرت و هویت و دانش، حوزه بحث گفتمانی را در نمایش نشان می‌دهد و این امر در سایه به‌کارگیری دقیق واژگان و جنبه‌های

القایی آنها در اسطوره و حماسه، شکل امروزی به خود می‌گیرد. سه *برخوانی* به خواننده کمک می‌کند تا مفاهیم قدرت و هویت و دانش در روزگار امروز را، در سایه روایت‌هایی با درونمایه کهن ببیند.

پی‌نوشت

۱- شاملو در دانشگاه برکلی آمریکا در طی گفتگویی می‌گوید: «جمشید جامعه را به طبقات تقسیم کرد؛ روحانی، طبقه نجبا، طبقه سپاهی، طبقه پیشه‌ور، کشاورز و غیره بعد ضحاک می‌آید روی کار. بعد از ضحاک، فریدون که با قیام کاوه آهنگر به سلطنت دست پیدا می‌کند، اولین کاری که انجام می‌دهد بازگرداندن جامعه به طبقات دوره جمشید است. شاملو در ادامه استنباطی همچون حضوری از این داستان داشته و گفته‌است: این به ما نشان می‌دهد که ضحاک در دوره سلطنت خودش که درست وسط دوره‌های سلطنت جمشید و فریدون قرار داشته، طبقات را در جامعه به هم ریخته بود. البته ما از تقسیم‌بندی طبقاتی جامعه در دو و سه‌هزار سال پیش چیزهایی می‌دانیم. اینکه طبقه نه فقط از مختصات جامعه ایرانی کهن بوده، اوستای جدید هم [...] وجود این طبقات را تأیید می‌کند» (حسینی نژاد، ۱۳۸۹: گزارش خبرگزاری ایلنا از بازخوانی تصویر ضحاک ماردوش).

۲- ابوالقاسم انجوی شیرازی در جلد دوم *فردوسی‌نامه* (۱۳۶۹: ۲/ ۳۰۵ و ۳۰۶) می‌آورد که دلیل نکشتن ضحاک، دوستی مردم با وی بوده‌است و مردم به کاوه اجازه کشتن ضحاک را ندادند، و کاوه به‌ناچار او را در چاهی در دماوند زندانی می‌کند. اگر این روایت شفاهی انجوی پذیرفته شود، باید رابطه‌ای میان محبوبیت و علاقه‌مندی ضحاک در نزد مردم و اسطوره قیام شاه بیگانه متصور شد، و این در حالی است که این بُعد از شخصیت ضحاک با اساطیر ایرانی و اوستایی مطابقت ندارد.

۳- Oligarchy ترکیبی از کلمات لاتین oligos به معنای تعداد اندک و Archos یا فرمانده است. اصولاً الیگارشی مربوط به ماقبل دوران مدرن است و با قانون زندگی نوین و دموکراسی همخوانی ندارد. تعریف: رژیم حکومتی که به وسیله چند نفر محدود اداره می‌شود و تمامی قدرت حکومت در عده‌قلیلی از افراد متمرکز باشد. الیگارشی یا گروه‌سالاری، فرمانروایی گروهی اندک‌شمار بر دولت، بدون نظارت اکثریت است (انوری، ۱۳۸۶: ۱/ ۶۶۱).

۴- این نمایش در زیرساخت خود یادآور نمایشنامه گالیله اثر برتولت برشت است.

منابع

- آتشی، م. ۱۳۷۹. «جستجوگر اساطیر». ماهنامه فرهنگی-هنری کارنامه، ۱۳: ۱۴-۱۵.
- آرنت، ه. ۱۳۵۹. خشونت، ترجمه ع. فولادوند. تهران: خوارزمی.
- انجوی شیرازی، ا. ۱۳۶۹. فردوسی نامه یا فردوسی و مردم، ج ۲. تهران: علمی.
- انوری، ج. ۱۳۸۶. فرهنگ سخن، تهران: سخن.
- _____ ۱۳۹۲. وضع بشر، ترجمه م. علیا. تهران: ققنوس.
- آیدنلو، س. ۱۳۸۸. «نکته‌هایی از روایت پایان کار ضحاک»، فصلنامه علمی-پژوهشی کاوش‌نامه، ۱۸(۱۰): ۴۸-۹.
- امجد، ج. ۱۳۷۷. «گفتگو با تاریخ (درنگی بر دو نمایشنامه از بهرام بیضایی)». ماهنامه هنری و سینمایی تصویر، شماره ۲: ۲۱۳-۲۴۵.
- اوستا. ۱۳۹۱. گزارش و پژوهش ج. دوستخواه. ج۲. تهران: مروارید.
- اوشیدری، ج. ۱۳۸۳. دانشنامه مزدیسنا، تهران: نشر مرکز.
- بهار، م. ۱۳۸۶. از اسطوره تا تاریخ، تهران: سخن.
- _____ ۱۳۸۷. پژوهشی در اساطیر، تهران: آگه.
- بیضایی، ب. ۱۳۷۹. «نقد و بررسی سه برخوانی». ماهنامه فرهنگی-هنری کارنامه، ۱۳: ۲۸-۳۷.
- _____ ۱۳۹۱. «مصاحبه با بهرام بیضایی»، ماهنامه فرهنگی، اجتماعی-سیاسی و هنری اندیشه پویا. ۱۲: ۲۸-۳۲.
- _____ ۱۳۹۲. نمایش در ایران، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- _____ ۱۳۹۴. سه برخوانی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- تواضعی، ج. ۱۳۸۳. سرزدن به خانه پدری (مجموعه مصاحبه‌ها و سخنرانی‌ها درباره بیضایی)، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- حسینی‌نژاد، ه. ۱۳۸۹. دیوی که واقعاً دیو نبود (گزارش خبرگزاری ایلنا از بازخوانی تصویر ضحاک ماردوش)، تهران: خبرگزاری ایلنا. بازیابی در ilnanews.com/بخش-تاب-اندیشه-۱۲۲۳۹۰/۶۱.
- حصوری، ع. ۱۳۸۸. سرنوشت یک شمن از ضحاک تا اودن، تهران: چشمه.
- سرکاراتی، ب. ۱۳۹۳. سایه‌های شکارشده، تهران: طهوری.
- شاملو، ا. ۱۳۵۸. «حاشیه کتابهای درسی جدید». کتاب جمعه. شماره ۲۰. صص ۳۹-۴۱.
- _____ ۱۳۶۹. «چقدر حقیقت آسیب پذیر است». ماهنامه آدینه. شماره ۴۷. صص ۶-۱۱.

- علایی، م. ۱۳۷۹. «نگاهی به دو برخوانی آرش و اژدهاک». ماهنامه فرهنگی-اجتماعی-ادبی کارنامه، ۱۳: ۱۶-۱۸.
- علیخانی، ع.ا. ۱۳۸۶. مبانی نظری هویت و بحران هویت (مجموعه مقالات)، تهران: جهاد دانشگاهی.
- فتوحی، م. ۱۳۹۲. سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن
- فردوسی، ا. ۱۳۷۷. شاهنامه (دوره ۲۶ جلدی)، به کوشش م. دبیرسیاقی. ج ۱. تهران: قطره.
- _____ . ۱۳۷۹. شاهنامه (دوره ۲۶ جلدی)، به کوشش م. دبیرسیاقی. ج ۲۶. تهران: قطره.
- کسرای، س. ۱۳۸۷. مجموعه اشعار، تهران: نگاه.
- کوئن، ب. ۱۳۸۳. درآمدی بر جامعه‌شناسی، ترجمه م. ثلاثی. تهران: توتیا.
- نش، ک. ۱۳۸۷. جامعه‌شناسی معاصر، ترجمه م.ت. دلدوز. تهران: کویر.
- یورگینسن، م. و فلیپس، ل. ۱۳۹۴. تحلیل گفتمان. ترجمه هادی جلیلی. تهران: نی.
- یونگ، کارل. گ. ۱۳۸۳. روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه، ترجمه م. ع. امیری. تهران: علمی و فرهنگی.

نقد فرهنگی رمان مدیر مدرسه جلال آل احمد از منظر گفتمان و نظریه قدرت میشل فوکو

احمد ملایی^{*۱}

دکتر محمدعلی محمودی^۲

دکتر محمدعلی زهرازاده^۳

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۱۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۸/۱۶

چکیده

گفتمان قدرت یکی از اندیشه‌های محوری میشل فوکو است. این مقاله به دنبال این سؤال مهم تنظیم شده که آیا می‌توان رویکرد فوکو نسبت به گفتمان قدرت را در رمان مدیر مدرسه جلال آل احمد جستجو و تحلیلی از شرایط فرهنگی ایران در دوره پهلوی، بر مبنای این گفتمان ارائه کرد؟ گفتمان قدرت و تکنولوژی انضباط از دیدگاه فوکو، با بخش‌های زیادی از رمان مدیر مدرسه و در سطح عینی و واقعی با شرایط سیاسی و فرهنگی جامعه ایران در دوره پهلوی دوم انطباق دارد. در این رمان با دو گفتمان سروکار داریم: گفتمان قدرت و گفتمان ضد قدرت. مدیر مدرسه با روحیه‌ای آرمان‌گرایانه به تقابل با نظم گفتمانی برآمده از قدرت (شرایط فرهنگی و آموزشی) می‌رود و در پایان سرخورده و مایوس استعفا نامه خود را از سمت مدیریت مدرسه می‌نویسد. مدرسه همانند سایر نهادهای حکومتی به عنوان نهادی انضباطی، سلطه قدرت را در افراد جامعه نهادینه می‌کند. جامعه‌ای که در حال گذار از فرهنگ سنتی و زمینداری مستبدانه به سمت سرمایه‌داری است و گفتمان غرب‌زدگی نیز از سوی جریان قدرت حاکم، حمایت می‌شود.

واژگان کلیدی: نقد فرهنگی، میشل فوکو، گفتمان قدرت، جلال آل احمد، مدیر مدرسه

* mollayi1359@yahoo.com

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

۱- مقدمه

متون فرهنگی (به‌ویژه ادبیات)، اغلب معانی ثابت و پایداری ندارند. معانی مختلف این متون همواره از زمینه، زمان تاریخی و گفتمانی خاص نشأت می‌گیرد. در واقع متن ادبی، گفتمان‌های در حال گردش در زمان نوشته‌شدن را به نمایش می‌گذارد و خود گفتمان نیز زبانی اجتماعی است که شرایط فرهنگی مشخصی در زمان و مکانی مشخص آن را ایجاد کرده‌است و گونه‌ای از درک تجربه بشری را نشان می‌دهد. به طور مثال گفتمان روشنفکری در دهه‌های سی تا پنجاه در جامعه ایرانی نشان‌دهنده غلبه گفتمان غرب‌گرایی بر بخشی از جامعه روشنفکری ایران است. ادبیات نوعی گفتمان است و نشانه‌هایی از ساختارها و گفتمان‌های فرهنگی جوامع انسانی را در متون ادبی همچون سایر متون دیگر، می‌توان یافت. ادبیات منبعی بسیار غنی برای فهم فرهنگ و سازوکارهای پیچیده‌اش است (پاینده، ۱۳۸۸: ۱۴۲). از دیدگاه نقد فرهنگی، متون ادبی همچون محصولات فرهنگی‌اند که اطلاعاتی در خصوص تأثیر متقابل گفتمان‌ها و شبکه معانی اجتماعی زمان و مکان نوشته‌شدن آن متون، به ما می‌دهند (تایسن، ۱۳۸۷: ۴۷۵).

۲- بیان مسأله

نقد فرهنگی از پیامدهای نقد مارکسیستی بود و سپس در اواسط دهه ۱۹۶۰ به عنوان یک رویکرد تحلیلی مستقل مطرح شد. نقد فرهنگی، متون ادبی را از بافت‌های تاریخی‌شان جدایی‌ناپذیر می‌داند. البته نقش مؤلف کاملاً نادیده گرفته نمی‌شود، اما این نقش تا حدی در کنترل اوست و عمدتاً شرایط تاریخی، نقش مؤلف را تعیین می‌کند. لحظه تاریخی آفرینش متن مبتنی بر یک نظام بسیار گسترده‌تر فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی است. «متن در واقع یک سازه کلامی مقید به زمان و مکان است که با گفتمان و ایدئولوژی سروکار دارد.» (ویلیم برتنز، ۱۳۸۲: ۲۲۸).

هدف از نقد فرهنگی، کشف تأثیر تولیدات فرهنگی از جمله ادبیات بر شکل‌گیری هویت جامعه مدرن است. لذا در چنین نقدی، ایدئولوژی مفهومی بنیادین دارد. فرهنگ عرصه تعارض ایدئولوژیک یا اعمال هژمونی است از این نظر که معانی گوناگون و متضادی را می‌توان به متون فرهنگی نسبت داد (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۵۳). استفن گرینبلت^۱ معتقد است که برای نقد فرهنگی یک متن ادبی می‌توان از پرسش‌های زیر استفاده کرد:

1. Stephen Greenblatt

الف- یک متن بر چه الگوهای رفتاری و مدل‌های کرداری تأکید دارد؟

ب- چرا یک متن در یک زمان و مکان مشخص برای خوانندگان جالب است؟

ج- تفاهم‌های اجتماعی که این متن به آنها وابسته است کدام‌اند؟ (تایسن، ۱۳۸۷: ۴۹۶)

بنابراین شرایط آموزش و اولویت‌های آن، نگرش‌های مربوط به امور جنسیت، قوانین کيفری، گردش قدرت و ایدئولوژی‌های قدرت حاکم، از مهمترین مسائلی است که از دیدگاه نقد فرهنگی، در یک اثر قابل جستجو است. آنچه که در این مقاله مورد تأکید قرار گرفته، نقش گفتمان قدرت در شکل‌دهی رفتارهای اجتماعی- فرهنگی شخصیت‌های رمان مدیر مدرسه است. مهمترین سؤال در این پژوهش این است که بر مبنای رویکرد میشل فوکو در مورد گفتمان قدرت، در داستان مدیر مدرسه چه تغییراتی از نظر جامعه‌شناختی و شرایط فرهنگی معاصر می‌توان دید و این رویکرد فوکو تا چه حد قابل بررسی و تطبیق با این داستان است؟

۳- پیشینه پژوهش

با توجه به اهمیت رمان مدیر مدرسه در ادبیات داستانی معاصر ایران، پژوهش‌های متعددی در خصوص نقد این رمان انجام شده است. «نقد جامعه‌شناختی رمان مدیر مدرسه» از جواد اسحاقیان (۱۳۹۳)، به بررسی رمان از دیدگاه جامعه‌شناختی و تحلیل زیربنا و روبنای فرهنگی اجتماعی این اثر می‌پردازد و اشاره‌ای کوتاه به چیرگی فرهنگ غرب بر فضای اجتماعی ایران دارد. مقاله «پژوهشی در شخصیت‌های داستان مدیر مدرسه» از قدمعلی سرامی و محمدحسن مقیسه (۱۳۹۲)، به تحلیل شخصیت‌های داستان می‌پردازد و قصد دارد هر شخصیتی را با تیپ‌های اجتماعی پیوند دهد. مقاله «مبانی فکری آل احمد در سه اثر داستانی (دید و بازدید، سه‌تار و مدیر مدرسه)» از محمدصادق بصیری و ابراهیم درویشی (۱۳۹۳)، رمان مدیر مدرسه را تلاشی برای ایجاد تغییر در بن‌بست‌های سیاسی و فرهنگی و دینی عصر می‌داند. نویسندگان این مقاله بر فقر فرهنگی و تضاد طبقاتی جامعه ایران تأکید می‌کنند. «رمان رئالیستی یا سند اجتماعی (نگاهی به مدیر مدرسه)» از حسین پاینده (۱۳۸۸ الف)، این رمان را با کتاب کندوکاو در مسائل تربیتی صمد بهرنگی مقایسه می‌کند. پاینده در این مقاله به تناقض نظام آموزش و پرورش با ساختارهای اجتماعی و فرهنگی ایران اشاره دارد. در حوزه نقد فرهنگی نیز می‌توان از مقاله «مدلی متفاوت» از حسین پاینده (۱۳۸۷) یاد کرد که داستان کوتاه مدل از

سیمین دانشور را برمبنای نظریات مرتبط با حوزه فمینیسم، نقد و به تأثیر پساساختارگرایی و مارکسیسم در حوزه مطالعات فرهنگی اشاره کرده‌است. مقاله حاضر از منظر نقد فرهنگی به‌ویژه گفتمان قدرت فوکو، رمان مدیر مدرسه را مورد بررسی قرار داده‌است.

۴- جلال آل احمد و مدیر مدرسه

جلال آل احمد (۱۳۴۸-۱۳۰۲) از جمله نویسندگان پرکار معاصر که تاریخ و شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی عصر خود را در آثارش منعکس کرده و به نقد آن پرداخته و از این جهت بیانش نمود شرایط روزگارش است. او آثار بسیاری را در انواع گوناگون نثر، تولید کرده که شامل آثار داستانی، سفرنامه‌ها، ترجمه‌ها و مقالات متعدد می‌شود. آل احمد در آثار داستانی خود در پی بازنمایی و داستانی کردن موضوعاتی است که در نظریات فرهنگی-اجتماعی‌اش مطرح کرده و از مهم‌ترین آنها می‌توان به مسأله غرب‌زدگی و کم‌رنگ شدن ارزش‌های فرهنگی و اصالت‌های بومی و نیز رسالت روشنفکران و روحانیون در این شرایط اشاره نمود. وی به عنوان نویسنده‌ای که در آن دوران به چپ‌های اردوگاهی گرایش داشت، آثارش درون‌مایه فرهنگی و سیاسی دارد و بیش از آنکه متوجه مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده فرهنگ جامعه‌ای مانند ایران با تمدنی دیرینه و سابقه‌ای طولانی باشد، در واقع نقد سیاست‌های فرهنگی و اجتماعی رژیم پهلوی است. جلال اگرچه ادعا می‌کرد در پیچه نگاهش همیشه در چهارچوب فرهنگ بود (آل احمد، ۱۳۵۰: ۱۷۷)، اما در جامعه سیاست‌زده ایران، او فرهنگ را در قاب سیاست می‌دید و تفسیر می‌کرد. داستان‌های آل احمد به نوعی حاصل نگرش اجتماعی نویسنده و انتقاد از اوضاع و شرایط اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند. شرایطی ناآرام و بحران‌زده که بالیدن جنبش‌های ضد استعماری در جهان سوم و در دوره پس از جنگ جهانی دوم، بر آن تأثیر شگرفی گذاشت. پس از جنگ جهانی دوم، مسأله پیش روی روشنفکران به کلی دگرگون شد. بدین شیوه غرب‌زدگی و مدیر مدرسه آل احمد نیز در این زمان غوغایی برانگیخت. سیاست‌های دولت در دهه ۱۳۳۰، ایجاد فضای رعب و وحشت در سطوح گوناگون جامعه و نیز در سطح فرهنگ، امیدها را به ناامیدی تبدیل کرد، از این رو داستان‌های این دهه نیز روایتگر شکست‌ها، تلخکامی‌ها و ناامیدی می‌شود. با برجسته‌شدن جریان‌های روشنفکری بومی‌گرا و دینی، ادبیات داستانی نیز خود را از فضای دهه گذشته نجات می‌دهد و به سنت‌ها و هویت‌های خودی در برابر آنچه بیگانگان می‌خواهند و تلقین می‌کنند، پای می‌فشارد. رمان مدیر مدرسه در چنین فضایی،

ترسیم و بازنمایی زیرساخت تاریخی، فرهنگی و اجتماعی ایران را نشان می‌دهد. آل احمد در این داستان، جنبه‌هایی از اوضاع اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی جامعه ایران را در سال‌های بعد از کودتا بیان می‌کند که این جنبه‌ها در ساخت جمعیتی مدرسه تبلور دارند. «به‌طور کلی مواردی همچون بوروکراسی، اختناق، فن‌سالاری، کاپیتولاسیون، استعمار، بورژوازی، مصرف‌گرایی، ساختار طبقاتی و غیره از جمله اموری هستند که آل احمد در این داستان آنها را نقد می‌کند» (آزاد ارمکی، ۱۳۸۶: ۳۶۲).

۵- گفتمان قدرت مفهوم کلیدی اندیشه فوکو

درک مفهوم قدرت در اندیشه فوکو مستلزم درک مفهوم گفتمان و جایگاه آن در آثار اوست. به عبارت دیگر، درک مناسبات دانش و قدرت بدون در نظر گرفتن گفتمان غیرممکن است. میشل فوکو به عنوان یکی از نظریه‌پردازان اصلی این حوزه، گفتمان را گروه‌های وسیع جملات یا گزاره‌ها و قضایای متنوع با معانی و فحواهای مختلف و مضامین و کارویژه‌های گسترده و در عین حال مشخص می‌داند (فوکو، ۱۳۷۸: ب: ۱۱). بنابراین، گفتمان گروهی از بیان‌هاست که شرایط صحبت درباره موضوعی خاص در لحظه بخصوصی از تاریخ را برای زبان فراهم می‌آورد. فوکو معتقد است که «هرگز گفتمان‌ها از روابط قدرت خالی نیستند و صدور دستورالعمل و وضع قوانین و مقررات و آیین‌نامه‌ها در مباحث اخلاقی، نشان از سلطه و اعمال قدرت در این حوزه دارد» (مک دانل، ۱۳۸۰: ۳۹). در این چارچوب فوکویی، گفتمان‌های مختلف، مفاهیم و تحولات مختلفی را ارائه می‌کنند و هرآنچه که به چیزی دلالت کند یا دارای معنی باشد، می‌توان آن را به عنوان بخشی از گفتمان تلقی نمود. در واقع، گفتمان در نزد فوکو، عبارت است از تفاوت میان آنچه می‌توان در یک دوره معین به صورت درست گفت و آنچه در واقع گفته می‌شود. از نظر فوکو، گفتمان نه تنها مربوط به چیزهایی است که می‌توان گفت یا درباره‌اش فکر کرد، بلکه درباره این نیز هست که چه کسی، در چه زمانی و با چه آمریتی می‌تواند صحبت کند. هر گفتمان بر پایه انگاره دانایی خاصی شکل می‌گیرد که پایه‌های آن نگاهی خاص به جهان را فراهم می‌آورد و از این منظر هر عصر تاریخی، سامان و انگاره دانایی (اپیستمه) خاص خود را دارد. فوکو گفتمان‌ها را در ارتباط با قدرت و دانش می‌سنجد. گفتمان‌ها، کنش‌های قدرتی هستند که زندگی افراد را شکل می‌دهند، آن‌هم در شرایطی که قدرت، شبکه کم‌وبیش ثابت یا متغیری از ائتلاف‌هاست که عرصه متغیر عمل و منافع گفتمانی را در بر می‌گیرد. بنابراین به

گفتمان‌ها نه از منظر نویسندگان یا خوانندگان بلکه از این منظر باید توجه داشت که چگونه مناسبات قدرت را شکل می‌دهند. از این رو بر مبنای تحلیل فوکو، مکان‌هایی چون تیمارستان، بیمارستان، زندان و مدرسه، تولیدکنندگان گفتمان خاص تاریخی تلقی می‌شوند. سیستم آموزش و بهنجارسازی، این مناسبات دانش و قدرت را در درون گفتمان حاکم، از طریق روابط پزشک و بیمار، معلم و شاگرد و امثال این روابط، اعمال می‌کند. به عبارت دیگر، قدرت و دانش درون گفتمان با هم یکی می‌شوند. تلقی حاکم در نقد فرهنگی آن است که بازتولید هنجارین سلطه و هژمونی مستلزم گفتمان‌های ایدئولوژیک است. گفتمان‌های ایدئولوژیک مجموعه رمزهایی است که سوژه‌های اجتماعی از طریق آن، زندگی خود و جایگاهشان در مناسبات اجتماعی را معنا می‌کنند. از این حیث، براساس نظریه بازتولید که ناظر بر موضوع معنا و تکوین ذهنیت است، گروه‌های قدرتمند جامعه تلاش می‌کنند تا فرایند معناسازی و شکل‌گیری ذهنیت افراد را از طریق کنترل فرایندهای شکل‌گیری گفتمان‌های ایدئولوژیک در جامعه، کنترل کنند (آزاد ارمکی و رضایی، ۱۳۸۵: ۱۲۶). رابطه میان فرهنگ و قدرت یکی از موضوعات محوری در حوزه مطالعات فرهنگی است. لذا یکی از پرسش‌های اساسی در مطالعات فرهنگی، نحوه تکوین ذهنیت سوژه‌های اجتماعی است. تا آنجا که به رابطه سوژه و قدرت مربوط می‌شود، این شکل‌گیری با ظهور یا تداوم نوع خاصی از ذهنیت ارتباط پیدا می‌کند که چه بسا، سلطه یا هژمونی گروه یا گروه‌های خاصی را تحکیم بخشد.

فوکو مجموعه‌ای جدید از قواعد و گفتمان‌ها را برای شناخت آرایش جدید قدرت طرح کرد که در ضمن معرفی، به نقد داستان مدیر مدرسه و ساختارهای منطبق بر این اندیشه، می‌پردازیم.

۶- نقد رمان مدیر مدرسه بر مبنای گفتمان قدرت

۶-۱- مدرسه: نمادی از پیوند دانش و قدرت

از منظر فیلسوف و متفکری چون فوکو، قدرت و شکل‌های آن نسبتی همیشگی با نظام‌های دانایی (دانش) دارد (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۲۸). لذا دانش خود نوعی قدرت است؛ یعنی هر جا قدرت اعمال شود، دانش نیز اعمال می‌شود. در واقع هر دانشی از جمله معارف دینی از پیوند نص دین، نیازهای انسان و شرایط اجتماعی پدید می‌آید و نیازها تحت تأثیر شرایط اجتماعی تغییر می‌کنند و شرایط اجتماعی به نوبه خود مولود ساختار قدرت است. «بنابراین در نهایت این قدرت

است که دانش آفرین است» (فیرحی، ۱۳۷۸: ۲۲۰). به نظر فوکو در رژیم‌های معرفتی مدرن، انسان محمل اعمال قدرت است و تمایز قلمرو دانش از قلمرو قدرت اشتباه است. فوکو در بحث سوژه به ارتباط عمیق میان دانش و قدرت اشاره می‌کند و معتقد است که «تمدن ما پیچیده‌ترین نظام معرفت و ظریف‌ترین و عالمانه‌ترین ساختارهای قدرت را پدید آورده و پرورش داده» (فوکو و دیگران، ۱۳۷۶: ۹۰). فوکو در آثار خود تجربه‌های دیوانگی، بزه‌کاری، جنسیت و فردیت را با دانش و قدرت وابسته می‌داند. برای این منظور وی دو اثر پیدایش کلینیک^۱ و تاریخ جنسیت^۲ را به رشته تحریر درآورد تا نشان دهد که سامانه دانایی و دانش در هر عصری چگونه شرایط مدیریت سنجیده زندگی یا همان قدرت را فراهم می‌آورد. طرح و نظام «سراسر بین» فوکو، تکنولوژی قدرت از طریق سازوکارهای مبتنی بر دانش است. سازوکاری هوشمندانه و الگویی جدید، نمونه‌ای از معماری است که در جهت تحقق ترکیب فردیت + کنترل فراگیر شکل گرفته است و به طور مستمر، انضباط‌بخش و پایان‌ناپذیر بر تبهکاران، کارگران یا دانش‌آموزان نظارت می‌کند. براساس این طرح که فوکو آن را از جرمی بنتام^۳ فیلسوف و حقوقدان انگلیسی وام گرفته، نظام‌های تمامیت‌خواه (استبدادی-توتالیتر) از این ایده استفاده کردند تا قدرت نظارتی خود را به افراد بیاوراند (فوکو، ۱۳۸۵: ۸۰).

در تحلیل رمان مدیر مدرسه می‌توان گفت مدرسه ساختاری از علم و دانش در جامعه است که هدفش تولید سوژه‌های سربراه و مطابق قاعده و نظم مورد نظر ساختارهای قدرت است. بنابراین محملی برای اعمال نظارت بر پیکره جامعه است. در این تحلیل، مدرسه نهادی در جهت ایجاد اقتدار است. زیرا از طریق تعلیم و تربیت، روند ایجاد انضباط و اقتدار فراهم می‌شود. بنابراین مطابق تعریف فوکو، مدرسه چیزی جز ساختار قدرت مدرن در جامعه‌ای که قصد دارد از سنت پیش‌تر رود و به سرمایه‌داری نزدیک شود، نیست. البته ناگفته نماند که در این میان برخوردهای افرادی مثل مدیر، ناظم و معلمان، تفاوت‌هایی با هم دارد که می‌توان آن را برمبنای خاستگاه اندیشه هر کدام تحلیل کرد اما در هدف که قاعده‌مند کردن رفتار دانش‌آموزان و ایجاد انضباط است همه مشترک‌اند.

مسأله دیگر در پیوند دانش/ قدرت فوکو، مقوله جنسیت است. جنسیت از نظر فوکو، راهبردی در جهت اداره، تولید و نظارت بر اندام آدمیان و مناسبات اجتماعی آنهاست. به عبارت

1. The Birth of the Clinic
2. The Birth of Sexuality
3. Jeremy Bentham

دیگر در فرهنگ مدرن، جنسیت به صورت اهرمی برای چیرگی بر وجود انسان‌ها به کار می‌رود. فوکو معتقد است «در قرن ۱۷ در زمینه جنسیت آزادی وجود داشت، اعضای بدن نشان داده می‌شد و مردم بدن‌های خود را به نمایش می‌گذاشتند. اما با فرارسیدن عصر بورژوازی، جنسیت به شدت محدود، سانسور و سرکوب شد» (Foucault, 1979: 3). بر مبنای فرضیه سرکوب، جنسیت توسط قدرت سرکوب می‌شود پس سخن گفتن در مورد آن یک نوع مبارزه علیه قدرت است. جلال آل احمد در صفحات پایانی رمان، ماجرای دو پسر بچه را که مرتکب عمل جنسی شده‌اند نقل می‌کند و مطالبی که در تحلیل این اتفاق می‌آورد بی‌ارتباط با فرضیه سرکوب جنسیت فوکو نیست. «مدیر چه تو باشی چه هر خر دیگر، چه فرقی می‌کند؟ لابد پسرک حتی با دختر عمه‌اش هم نمی‌تواند بازی کند. لابد توی خانواده‌شان دخترها سر ده دوازده سالگی باید از پسرهای همسن رو بگیرند» (آل احمد، ۱۳۷۲: ۷۵). این گفتگوی مدیر با خودش می‌تواند تحلیلی بر وضعیت جنسیت و امور مربوط به آن در جامعه باشد که دچار سرکوب شده‌است. البته مطابق با نظر فوکو، جلال می‌خواهد بگوید که برخلاف فرضیه سرکوب، توجه به امور جنسی مدام ازدیاد یافته و از طریق گفتمان‌های مرتبط ترویج شده‌است.

۶-۲- اعمال غیرمستقیم قدرت از طریق توسعه فرهنگ دیوانسالاری

فوکو معتقد است که ابزار اعمال خشونت، سلطه و قدرت در جامعه مدرن، پنهان، نمادین و غیرمستقیم است. «قدرت مدرن، خودش را با تولید گفتمانی که ظاهراً ضد قدرت است و لیکن جزئی از کاربرد وسیع‌تر قدرت مدرن به شمار می‌رود، پنهان می‌سازد» (دریفوس و رابینو، ۱۳۹۲: ۲۳۹). این قدرت غیرمستقیم با همراهی نهادها، ساختارها و کسانی اعمال می‌شود که نمی‌خواهند بدانند مطیع قدرت‌اند یا اینکه خود آنها چنین قدرتی را بر خود اعمال می‌کنند. در ساختار چنین قدرتی به فرآیندهایی اشاره می‌شود که براساس آنها نظم اجتماعی به جای آنکه از طریق کنترل اجتماعی مستقیم و اجباری برقرار شود، با دخالت سازوکارهای غیرمستقیم فرهنگی حاصل می‌شود. کارکرد این شیوه غیرمستقیم، پنهان‌ساختن مناسبات قدرت است که با دخالت فرهنگ بازتولید می‌شود.

گرچه متون ایدئولوژیک حاوی یک معنای مشخص و از پیش تعیین شده نیست، اما با خوانش مورد نظر این پژوهش، رمان مدیر مدرسه بیان‌گر این بازنمایی قدرت نمادین در ساختاری فرهنگی مثل مدرسه است. مدرسه‌ای که جلال آل احمد معرفی می‌کند ساختمانی نوساز دوطبقه است که در دامنه کوهی تنها افتاده و در وسط عمارت یک تاجر بنا نهاده

شده است. این مدرسه در بعد تحلیلی، همان قالب نمادین از ساختار قدرت است که قصد دارد جنبه‌های سلطه و سرکوب را به صورت غیرمستقیم با دخالت سازوکارهای فرهنگی بر پیکر جامعه تحمیل کند. بی‌جهت نیست که بر روی تابلوی این مدرسه از دید راوی این عبارت نقش بسته است. «توانا بود هر که ... هر چه دلتان بخواهد!» (آل احمد، ۱۳۷۲: ۹). مدرسه به تعبیری فرهنگی‌ترین نهاد اجتماع است. این مکان قرار است در خدمت رشد و گسترش فرهنگ جامعه باشد. اما با توصیفی که نویسنده از مدرسه و چگونگی ایجاد آن بیان می‌کند می‌توان گفت، مدرسه ابزاری برای گسترش سلطه و قدرت طبقه سرمایه‌دار نوکیسه قرار می‌گیرد. «مدرسه دوطبقه بود و نوساز بود و در دامنه کوه تنها افتاده بود و آفتابرو بود. یک فرهنگ دوست خرپول عمارتش را وسط زمین‌های خودش ساخته بود و بیست‌وپنج ساله در اختیار فرهنگ گذاشته بود که مدرسه‌اش کنند و رفت‌وآمد بشود و جاده‌ها کوبیده بشود و این قدر ازین بشودها بشود تا دل ننه-باباها بسوزد و برای اینکه راه بچه‌هاشان را کوتاه کنند بیایند و اطراف مدرسه را بخرند و خانه بسازند و زمین یارو از متری یک عباسی بشود صد تومان» (همان‌جا). توصیفی که آل احمد می‌آورد مرتبط با زیربنای اقتصادی و روبنای فرهنگی جامعه است. در شکل‌بندی اقتصادی نظام زمینداری استبدادی، ارباب و ملاک، نماینده قدرت و سلطه حاکمیت و دولت است و برای خود این حق را متصور است که رعیت را مطیع کند. جامعه ایرانی در دهه سی تا چهل دارای ساختار اقتصادی زمینداری در حال گذار به سرمایه‌داری ناقص و بیمار است. بخش اعظمی از جمعیت ایران در بخش کشاورزی فعالیت دارند. این ساختار جمعیتی در مدیر مدرسه با اشاره راوی داستان مشخص تر می‌شود. «بچه‌ها همیشه زود می‌آمدند، حتی روزهای بارانی، [...] چشم اغلبشان سرخ بود. پیدا بود که باز آن روز صبح یک فصل گریه کرده‌اند و در خانه‌شان غم‌صراپی بوده و پدرها بیشتر میراب و باغبان و لابد خوش‌تخم و عیالوار» (همان: ۴۴). اگر به تعبیر جمشید ایرانیان مدرسه را استعاره‌ای از کل ایران بدانیم، جمعیت غالب دانش‌آموزان که پدر میراب و باغبان دارند بیانگر چیرگی اقتصاد روستایی و زمینداری است (ایرانیان، ۱۳۵۸: ۱۶۴). در کنار این نظام زمینداری مستبدانه، رشد سرمایه‌داری بیمارگونه در قالب دیوان‌سالاری از ویژگی‌های نظام اقتصادی و اجتماعی دهه سی تا چهل ایران است. بخشی از تجار با رانت مراکز قدرت و خریدوفروش اراضی به ثروت و دستگاه و در نتیجه قدرتی رسیده بودند. توصیف چگونگی ساخت مدرسه بیانگر همین نکته اساسی است. در تحلیل داستان از منظر گفتمان قدرت توجه به این زیرساخت‌های اجتماعی و اقتصادی مهم و قابل توجه است. اگرچه تحلیل

متن و گفتمان کار اصلی این پژوهش است اما برای معرفی بهتر جلوه‌های قدرت در داستان، ناگزیر از اشاره به سطوح نمادین و نشانه‌شناسی در جریان داستان هستیم. استفاده از عنصر خشونت در قالب تنبیه و ترکه‌زدن دانش‌آموزان در راستای پیوند با ساختار استبدادی و تمامیت‌خواه جامعه است. در سطح نمادین و پنهان، گونه‌ای گفتمان قدرت حاکمیت در برخورد با دیگران است. بنابراین هم کتک‌هایی که دانش‌آموزان در قبال رفتارهای خارج از نظم و قاعده موجود نصیبشان می‌شود و هم شکنجه معلم توده‌ای در زندان، دو روی سکه سلطه و سرکوب هستند. فوکو قدرت را تنها در رابطه حاکم و رعیت خلاصه نمی‌کند بلکه معتقد به شبکه‌ای از ارتباطات است که عمیقاً ریشه در جامعه دارد و می‌توان در تمامی عرصه‌ها و روابط انسانی از جمله روابط پزشک و بیمار یا معلم و دانش‌آموز، قدرت را مشاهده کرد.

۶-۳- مقاومت در برابر قدرت

فوکو از یک سو به دنبال کارکردهای قدرت است که در ساختارهایی همچون زندان، بیمارستان، مدرسه و سایر نهادها اعمال می‌شود و از سوی دیگر در پی شناخت گونه‌های مقاومت و مخالفت‌هایی است که در برابر قدرت‌های گوناگون صورت می‌گیرد. «فوکو در تمام مدت نویسندگی‌اش، بی‌تردید در پی آن بود که تجسم اصل مقاومت در برابر نظام حاکم فرهنگی و سیاسی باشد» (برنز، ۱۳۸۱: ۱۲۰). هر جا قدرت رشد کند، مقاومت نیز حضور دارد. فوکو تنها به دنبال این نیست که مشخص کند چرا فرمانروا و سلطه‌جو ایجاد می‌شود بلکه به دنبال این مساله مهم است که سوژه چگونه از دید جسمی و فکری زیر سلطه فرمانروا قرار می‌گیرد. بنابراین از یک سو به دنبال کارکردهای قدرت در نهادهایی همچون خانواده، زندان، بیمارستان و مدرسه است و از سوی دیگر در پی شناخت گونه‌های مخالفت و مقاومتی است که در برابر قدرت‌های گوناگون صورت می‌گیرد. به تعبیری این مبارزه و مقاومت در مخالفت با اثرات قدرتی است که با ساختارهایی از دانش و حقیقت پیوند خورده‌است. فوکو این مبارزات را به سه گونه نشان می‌دهد: «۱- مبارزه با گونه‌های مختلف استثمار؛ ۲- مبارزه با گونه‌های سلطه قومی، اجتماعی و مذهبی؛ ۳- مبارزه با آن چیزی که فرد را مقید و از این راه تسلیم دیگران می‌کند» (دریفوس و رابینو، ۱۳۹۲: ۳۴۸). در ادامه فوکو معتقد است اگرچه مقاومت در برابر سلطه و استثمار پایان نیافته اما در عصر مدرن مبارزه علیه انقیاد و تسلیم ذهنیت فرد، افزایش یافته‌است. او در پی آن است که زیرمجموعه‌ها و قالب‌های پنهان فرهنگ، دانش، قدرت و حقیقت را که ناگفته یا نااندیشیده باقی مانده، مطرح و تحلیل کند. به همین دلیل معتقد است

که گفتمان تعیین می‌کند که درباره یک متن خاص چه می‌توان گفت (استوری، ۱۳۸۹: ۲۴). در رمان مدیر مدرسه این شیوه مبارزه و مقاومت در قالب گفتمانی از سوی مدیر به عنوان لایه مبارز و روشنفکر جامعه نمایان می‌شود. پاینده در تحلیل و نقد رمان معتقد است که برای فهم آن دانستن زبان فارسی کفایت نمی‌کند. زیرا در خواندن رمان نه با امر بیان‌شده بلکه با امر القاشده سروکار داریم. و خوانش تحلیلی رمان یعنی تشخیص شگردهای به‌کاررفته در متن و تحلیل کارکرد آنها در القای معنا (پاینده، ۱۳۹۳: ۶۸). به همین دلیل برای به دست آوردن سرنخ-های مهم و ثانوی از رمان، تجزیه و تحلیل دقیق صحنه آغازین را توصیه و تأکید می‌کند. برای نشان دادن تقابل قدرت و مقاومت، صحنه آغازین رمان با ورود مدیر که رفتار پرخاشگرانه دارد به اتاق رئیس فرهنگ قابل توجه است: «از در که وارد شدم سیگارم دستم بود و زورم آمد سلام کنم. همین طوری دنگم گرفته بود فُدم باشم. رئیس فرهنگ که اجازه نشستن داد نگاهش لحظه-ای روی دستم مکث کرد و بعد چیزی را که می‌نوشت تمام کرد و می‌خواست متوجه من بشود که رونویس حکم را روی میز گذاشته بودم. حرفی نزدیم. رونویس را با کاغذهای ضمیمه‌اش زیرورو کرد و بعد غبغب انداخت و آرام و مثلاً خالی از عصبانیت گفت: جا نداریم آقا. اینکه همیشه! هر روز یک حکم می‌دهند دست یکی و می‌فرستند سراغ من [...] دیروز به آقای مدیر کل [...] حوصله این اباطیل را نداشتیم. حرفش را بریدم که: ممکنه خواهش کنم زیر همین ورقه مرقوم بفرمایید؟ و سیگارم را توی زیرسیگاری براق روی میزش تکاندم. روی میز پاک و مرتب بود. درست مثل مهمانخانه تازه‌عروس‌ها. هرچیزی به جای خود و نه یک ذره گرد. فقط خاکستر من زیادی بود. مثل تفی در صورت تازه تراشیده‌ای» (آل احمد، ۱۳۷۲: ۷).

رویارویی مدیر مدرسه با رئیس فرهنگ نمایانگر تقابل قدرت در برابر ضدقدرت (مقاومت) است. گفتمان قدرت در شخصیت رئیس فرهنگ با شروع سخن؛ -جانداریم آقا. اینکه همیشه!- نمود پیدا می‌کند. در ادامه جملاتی که راوی بیان می‌کند -حوصله این اباطیل را نداشتیم. حرفش را بریدم- این تقابل را تکمیل می‌کند. قدرت بر سلسله‌مراتب و نظم استوار است. این مسأله را در توصیفی که از چیدمان میز رئیس فرهنگ و بیان طنزی شاعرانه از اتاق رئیس و مشابهت با «مهمانخانه تازه عروس‌ها» می‌توان تحلیل کرد. به‌واقع، راوی داستان این‌گونه القا می‌کند که رئیس اداره همچون یک تازه‌عروس ناوارد امور را با نظم و روالی قانونی بررسی می‌کند اما درواقع شایستگی انجام کار را ندارد. «پاک و مرتب بودن اشیا و بجا بودن هرچیز» که از زبان راوی بیان می‌شود می‌تواند کنایه و طنزی تلخ در مورد دستگاه ناکارآمد و فاسد قدرت در آموزش و

فرهنگ جامعه باشد که در زیر این نظم ظاهری پنهان شده است. البته این فساد و ناکارآمدی در ادامه رمان بیشتر نمایان می‌شود. افشای روابط پنهان قدرت، مخالفت، تخریب و براندازی و تخلف که نوعی کشمکش‌های سیاسی معاصر به حساب می‌آیند در نقد فرهنگی مورد توجه قرار می‌گیرد (ویلیم برتنز، ۱۳۸۲: ۲۴۲). در رمان نیز این روابط پنهان در قالب تقابل دوگانه قدرت - مقاومت نمود پیدا می‌کند. تشکیلاتی ناکارآمد از قدرت که فضای آموزش و فرهنگ جامعه را در اختیار دارد و در نقطه مقابل نوعی آرمانگرایی و مقاومت که اگرچه در پایان در مواجهه با واقعیت بیمار و پیچیده سرخورده می‌شود. مدیر مدرسه در واقع در فضای فرهنگی این جامعه به تعبیر پاینده «ساز ناهمسازی است که سرانجام باید خاموش می‌شد» (پاینده، ۱۳۹۳: ۸۰). مقاومت گفتمانی مدیر در برابر نظم گفتمانی ناشی از قدرت فاسد، در جایی دیگر از رمان نیز نمود پیدا می‌کند؛ آنجا که ناظم مدرسه در تلاش برای اقناع مدیر است تا ضمن همدستی با تحویل‌دهندگان زغال، در مرتبه‌ای از قدرت (مدیریت مدرسه) باقی بماند. «هیچی آقا [...] رسمشون همینه آقا. اگه باهاشون کنار نیایید کارمونو لنگ می‌گذارند آقا» (آل احمد، ۱۳۷۲: ۴۱) و آرمانگرایی و مقاومت سوژه در برابر این گفتمان فاسد با گفتن این جملات که «از جا دررفتم. به چنین صراحتی مرا که مدیر مدرسه بودم در معامله شرکت می‌داد و فریاد زدم: عجب! حالا سرکار برای من تکلیف هم معین می‌کنید؟ [...] خاک بر سر این فرهنگ با مدیرش که من باشم [...] حالا ناظم مدرسه داشت به من یاد می‌داد که به جای ۹ خروار زغال مثلاً هجده خروار تحویل بگیرم و بعد با اداره فرهنگ کنار بیایم. هی هی» (همان: ۴۲). مدیر مدرسه با توجه به شخصیتش نمی‌تواند بر این فساد مالی ناشی از قدرت، چشم ببندد. بنابراین واکنش نشان می‌دهد. این واکنش همان مقاومتی است که سعی دارد وی را به ذهنیت و اندیشه خود مقید کند. این شخصیت نمی‌تواند همان رفتاری را ارائه کند که سایر افراد و شخصیت‌های رمان (جامعه) انجام می‌دهند و آن را امری عادی می‌پندارند. او با قدرت و جهان‌پیرامونش سرستیز و مبارزه دارد. ارزش‌های شخصی او با ارزش‌های موجود جامعه در تضادند. دستگاه ناکارآمد فرهنگ و آموزش جامعه که بر بستری از بروکراسی عریض و طویل ایجاد شده، از سوی این مبارز و روشنفکر جامعه به صورت پنهان، معرفی می‌شود. «چه مقلدهای بی‌دردسری برای فرنگی‌مآبی! نه خبری از دیروزشان داشتند نه از ملاک تازه‌ای که با هفتاد واسطه به دستشان داده بودند چیزی سرشان می‌شد. بدتر از همه بی‌دستی‌وپایی‌شان بود» (همان: ۷۲). حتی معلم‌ها نیز به عنوان ابزارهای ایجاد فرهنگ و آموزش چنین وضعیتی داشتند. «و باز بدتر از همه بی‌شخصیتی معلم‌ها بود که

درمانده‌ام کرده بود. دو کلمه حرف نمی‌توانستند بزنند. از دنیا- از فرهنگ- از هنر- حتی از تغییر قیمت‌ها و از نرخ گوشت هم بی‌اطلاع بودند» (همان: ۷۳). تلاش برای تغییر، مقاومت سوژه در برابر قدرت است. هم به قدرت تن می‌دهد و هم در برابر آن موضع می‌گیرد. «مناسبات قدرت فقط متناسب با کثرتی از نقاط مقاومت در همه‌جای شبکه قدرت حاضرند» (کوززه‌وی، ۱۳۸۰: ۱۱۱). اقدامات اصلاحی مدیر که نمونه‌ای دیگر از مقاومت یا مبارزه علیه جریان قدرت است، تنها به همین جا ختم نمی‌شود. مدیر تنبیه بدنی را ممنوع می‌کند (آل احمد، ۱۳۷۲: ۳۱). با تسهیل امور و کم کردن از ساعات موظف معلمان، شرایط را برای عدم غیبت مهیا می‌کند (همان: ۳۶)، مشکل آب شرب مدرسه را از جیب خود حل می‌کند (همان: ۳۵)، با رفتن به انجمن محلی، علیرغم میل باطنی، مشکل کفش و لباس برخی دانش‌آموزان را حل می‌کند (همان: ۹۷)، با دریافت کمک‌های مالی برای مدرسه کارگاه و اتاق ورزش آماده می‌کند (همان: ۱۰۰).

نمونه دیگر در تحلیل گفتمان مقاومت، مسأله غیبت و تأخیر معلمان است. تأخیر و غیبت، نشانه ضعف وجدان شغلی است. اما جبران این مهم، در یک حیات اجتماعی سالم و قانونمند به-درستی نهادینه می‌شود. درحالی که طبق روایت داستان نظام آموزشی معمول و مرسوم، پس‌افتاده و ناکارآمد است. عدم ضوابط و قوانین باعث شده روابط خصوصی، کدخدا منشی و سهل‌انگاری رواج پیدا کند. از بُعد تحلیلی، این غیبت‌ها و تأخیرها را می‌توان مبارزه‌ای منفی در قبال نهاد قدرت دانست که برای معلم به عنوان رکن مهم فرهنگ جایگاه قابل و ارزشمندی قائل نیست. جلال آل احمد در گوشه‌گوشه رمان به این مسأله هم در مورد مدیر و هم معلمان اشاره می‌کند. در جلسه‌ای که مدیر، ناظم و یکی از معلمان مدرسه با اعضای انجمن محلی داشتند بخشی از این خفت و جایگاه نازل بازنمایی می‌شود. «سر اعضای انجمن باز شده بود. بسته به احترامی که به هر کس می‌گذاشتند. می‌شد فهمید که چه‌کاره است [...] منتظرالوزارهای بود که حالا دل خودش را به بله‌قربان‌های اعضای انجمن محلی خوش کرده بود. حتماً خیلی باد می‌کرد که اداره‌کنندگان مدرسه محل به خدمتش رسیده‌اند [...] هی به تمام‌قد بلند شدیم و نشستیم. من و ناظم عین و دوظفان مسلم، اعضای انجمن هر کدام تکیه کرده به مال و ثروت و خانه بیلاقی‌شان می‌نشستند» (همان: ۴۸). «می‌بینی احمق! مدیر هم که باشی باید شخصیت و غرورت را لای زرورق بیچی و طاق کلاهت بگذاری که اقللاً نپوسد و یا توی پارچه سبز بدوزی و روی سینه‌ات بیاویزی که دست‌کم چشمت نزنند. حتی اگر بخواهی یک معلم کوفتی باشی [...] باید تا خرخره توی لجن فروبری» (همان: ۵۰). عمق فاجعه وقتی نمایان‌تر می‌شود که راوی مدعی می‌شود فراش جدید به

معلم‌ها پول قرض می‌دهد (همان: ۵۹). پول و ثروت، چاله میان معلم‌ها و فراش را پر می‌کند (همان‌جا). بنابراین فراش پولدار بهتر از مدیری بی‌خاصیت و بی‌بوم می‌شود (همان: ۶۰). با این وصف می‌توان غیبت‌ها، تأخیرها و کم‌کاری‌ها را یک مقاومت و مبارزه در مقابل جریان بیمار قدرت دانست. غیبت معلم‌ها نوعی سرپیچی از نظم است و غیرمستقیم ایستادن در برابر قدرت، اما از سویی دیگر همین جریان ضد قدرت درگیر قدرت دیگری به نام ثروت و پول است.

نمونه دیگری از مقاومت سوژه در برابر قدرت، در بخش دوازدهم رمان و حضور یک زن در مدرسه قابل مشاهده است. مدیر که در پی غیبت معلم کلاس چهارم به کلاس رفته و در حال قرائت فارسی است توسط فراش از حضور یک خانم در دفتر مدرسه آگاه می‌شود. پس از حدس اشتباه در مورد شخص، متوجه می‌شود که خانم مذکور، معلمی است که تازه حکمش را برای تدریس در مدرسه دریافت کرده و طبق اعلام نیاز مدرسه، برای تدریس مراجعه نموده‌است. برخورد مدیر با این معلم زن از جنبه شخصی نیست. کما اینکه از رد و بدل شدن جملات اولیه بین آن دو و بیان مافی‌الضمیر از سوی مدیر، آشکار است. «خواستم بگویم که مگر رئیس فرهنگ نمی‌داند که اینجا بیش از حد مردانه است. ولی دیدم لزومی ندارد و فکر کردم این هم خودش نوعی تنوع است. به هر صورت زنی بود و می‌توانست محیط خشن مدرسه را که به طرز ناشیانه‌ای پسرانه بود لطافتی بدهد [...] بردمش و کلاس‌های سوم و چهارم را نشانش دادم که هرکدام را مایل است قبول کند» (همان: ۸۱). جامعه ایران به‌ویژه بعد از قضایای کشف حجاب با مقوله حضور متفاوت و اختلاط‌گونه زنان در جامعه بیگانه نبود. جمله طنزآمیزی که مدیر در پاسخ معلم زن می‌گوید در واقع مقاومت ساختاری از فرهنگ و تفکر سنتی بخشی از جامعه در مقابل پدیده‌ای جدید است. این جمله، طنز ولی با اهمیت در تحلیل داستان است. «متأسفانه راه مدرسه ما را برای پاشنه کفش خانم‌ها نساخته‌اند» (همان‌جا). هنوز هم بخش مهمی از جامعه، حضور یک زن در محیطی مردانه یا سایر محیط‌های رسمی را نمی‌توانند به‌سادگی بپذیرند. عکس‌العمل سایر معلمان مرد در قبال حضور زن این مطلب را تقویت می‌کند. «از در دفتر که بیرون رفت صدای زنگ برخاست و معلم‌ها که انگار موشان را آتش زده‌اند به عجله رسیدند و هرکدام از پشت سر آنقدر او را پاییدند تا از در بزرگ آهنی مدرسه بیرون رفت» (همان: ۸۲).

۶-۴- ترک زدن و تنبیه؛ تکنیکی از قدرت انضباطی

یکی از مهمترین بخش‌های نظریه قدرت، شکل‌گیری سوژه یا فرد در درون نوعی «قدرت انضباطی» است. فوکو در *مراقبت و تنبیه* (زایش زندان) به دنبال فرآیندهایی است که از طریق

قدرت فرد را سازماندهی می‌کند. البته باید یادآور شد که این قدرت یک نوع تکنیک است که از طریق شگردها و عملکردها در جامعه سیطره پیدا می‌کند. «مناسبات قدرت بر بدن چنگالی بی‌واسطه می‌گشاید، آن را محاصره می‌کند، بر آن داغ می‌کوبد، آن را رام و تربیت می‌کند، تعدیباتش می‌کند. آن را ملزم به انجام کارهایی می‌کند، به اجرای مراسمی وادارش می‌کند و نشانه‌هایی از آن را می‌طلبد. این محاصره سیاسی بدن [...] در چنگال انقیاد است» (فوکو، ۱۳۷۸: ۳۷). فوکو برای اینکه مفهوم انقیاد را در بستر قدرت، توضیح دهد به سه شکل مختلف از تکنیک‌ها در یک روند تاریخی اشاره می‌کند: تعدیب، تنبیه و انضباط.

تعدیب و شکنجه به منزله نمایش عمومی قدرت، بدن را به طور مستقیم بستر اجرای عدالت قرار می‌داد. به تعبیری «شکنجه و تعدیب هنر نگهداری زندگی در درد بود» (همان: ۴۶). تفکرات اصلاح‌طلبی با اعتراض به شکنجه‌های وحشیانه، فضا را برای ایجاد گفتمان تازه‌ای آماده کرد. گفتمانی که منشأ اثر را از جسم به ذهن منتقل کرد. فوکو می‌گوید: «مستبدی ابله با زنجیرهای آهنی می‌تواند بردگانش را به انقیاد درآورد، اما سیاستمداری حقیقی آنان را با زنجیری از ایده‌های خودشان به مراتب محکم‌تر به بند می‌کشد، او اولین حلقه زنجیر را به سطح ثابت عقل وصل کرده‌است و از آنجا که از حلقه‌های بافته این زنجیر بی‌خبریم و تصور می‌کنیم خودمان آن را ساخته‌ایم، این زنجیره به مراتب محکم‌تر است [...] بر ایلاف نرم مغز بنیان تزلزل‌ناپذیر استوارترین امپراتوری‌ها بنا می‌شود» (همان: ۱۳۰). بنابراین در جریان نمایش قدرت، تنبیه در قالب حبس و زندان متولد شد. فوکو در ادامه با طرح مقوله ادغام دانش و قدرت، تکنیک انضباط را مطرح می‌کند. انضباط و بهنجار سازی، قدرتی است که فرد را دارای قابلیت و استعداد می‌سازد. در این تکنیک، فوکو قائل به ایجاد عنصری ایجابی است که برخلاف دو تکنیک دیگر در سطحی خرد و تا حدودی ناملموس تحقق می‌یابد. معاینه و امتحان در قدرت انضباطی ترکیب می‌شوند و نوعی دیده‌بانی قدرت به وجود می‌آید که در همه‌جا حضور دارد. تبلور عینی چنین طرحی را در نهادهایی همچون مدرسه، دارالتأدیب‌ها، پادگان‌های نظامی و کارخانه‌ها می‌توان دید. «در کارگاه و مدرسه، یک‌خرده کیفرمندی تمام‌عیار در مورد زمان (تأخیرها و غیبت‌ها، وقفه در کارها)، در مورد فعالیت (بی‌توجهی، سهل‌انگاری، بی‌همتی)، در مورد رفتار (بی‌ادبی، نافرمانی)، در مورد سخن گفتن (پرحرفی، گستاخی)، در مورد بدن‌ها (حالت‌های ناصحیح، حرکات نامناسب، بی‌نظافتی) و در مورد مسائل جنسی به‌شدت اعمال می‌شد» (همان: ۲۲۳-۲۲۴). در نتیجه در عصر مدرن نهادهایی با تکنیک انضباط شرایط را برای سریان و جریان

قدرت در کلیه سطوح جامعه آماده کردند. جامعه، مجمع‌الجزایر زندان‌گونه‌ای است که به ابزار مدرن کیفرمندی تبدیل شده‌است. آنچه که در این میان بسیار مهم است، این نکته کلیدی است که گسترش جامعه انضباطی در ارتباط مستقیم با انباشت سرمایه و رشد سرمایه‌داری است. «درواقع دو فرآیند انباشت انسان‌ها و انباشت سرمایه از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. تکنیک‌هایی که کثرت انباشتی انسان‌ها را مفید می‌کند حرکت انباشت سرمایه را شتاب می‌بخشد» (همان: ۲۷۴).

با تأکید مجدد بر این نکته که در بعد تحلیلی، مدرسه استعاره‌ای از کل جامعه ایران است، تجلی این قدرت انضباطی را در سه تکنیک شکنجه و تعذیب در انظار عموم، تنبیه از نوع حبس و درونی کردن انقیاد و ترس در لایه‌های آشکار و پنهان رمان مدیر مدرسه می‌توان مشاهده کرد. در بخش چهارم رمان، مدیر صحنه‌ای را روایت می‌کند که یادآور شکنجه به منظور اصلاح است. «پنج تا از بچه‌ها توی ایوان به خود می‌پیچیدند و ناظم ترکه‌ای به دست داشت و به‌نوبت کف دستشان می‌زد. خیلی مقرراتی و مرتب به هر کدام دوتا چوب کف دو دستشان و از نو. صف‌های کلاس‌ها تماشاچی‌های این مسابقه بودند» (آل احمد، ۱۳۷۲: ۲۹).

این نوع برخورد اگرچه با زیرساخت اقتصادی و اجتماعی ایران در عصر فنودالیسم و دیوانسالاری ارتباط دارد اما یادآور مسأله تحکیم انضباط و بهنجارسازی از طریق تکنیک شکنجه و تنبیه بدنی برای ایجاد نظام سرمایه‌داری است. در ادامه متن راوی یادآور می‌شود که علت این کتک‌خوردن‌ها چیست. و این‌گونه القا می‌شود که اگر چنین برخوردی نشود قاعده و نظم برقرار نمی‌گردد. «نمی‌دانم چه کرده بودند. دیر آمده بودند یا سرشان را زده بودند یا توی گوششان چرک بود یا یخه سفید نداشتند یا مداد ریفشان را بلند کرده بودند یا باز دشک‌های صندلی اتوبوس خط محله را تیغ انداخته بودند یا توی کوچه چیزی پیدا کرده بودند و نیاورده بودند بدهند دست ناظم یا هزار کار بد دیگر [...] بعد ناظم گزارش داد که چه کارهای بدی می‌کنند» (همان: ۳۰). از دید ناظم، دانش‌آموزان همچون «قاطرهای چموشی» هستند که اگر یک روز جلوی آنها گرفته نشود سوار آدم می‌شوند (همان‌جا). تنبیه و ترکه زدن، نوعی مراسم آئینی است که به منظور ایجاد رعب و ترس در جهت جلوگیری از اقدامات خلاف انضباط جامعه، انجام می‌شود. ابقاء ترس ناشی از تنبیه در شخصیت‌های رمان حتی با شکسته شدن ترکه‌ها نیز تداوم پیدا می‌کند. این ترس درونی می‌شود و افراد مطیع و رام به عنوان سوژه‌های ساخته‌شده توسط قدرت بازنمایی می‌شوند.

تنبیه انضباطی به عنوان ابزار ایجاد اقتدار برای دانش‌آموزان و حتی اولیاء آنها نهادینه شده است. «پاسبان ریزه و باریکی» که پدر یکی از دانش‌آموزان است وقتی متوجه می‌شود که براساس تفکر مدیر، ترکه‌ها را شکسته‌اند، کمر بندش را باز می‌کند و دور پای پسرش می‌پیچد و از ناظم می‌خواهد تا ده تا خط‌کش کف پایش بزند (همان: ۵۳). این پدر که در یک محیط اقتدارگرا توأم با نظم، کار می‌کند به اعمال قدرت انضباطی برای کنترل رفتارها اعتقاد دارد و پا را از این نیز فراتر گذاشته، ابزار کار خود را جزو لوازم خلقت می‌داند و می‌گوید: «پس خدا شلاق رو واسه چی آفریده؟» (همان‌جا). این مسأله را می‌توان این‌گونه تحلیل کرد که سوژه‌های فرهنگی و اجتماعی در جامعه تحت تأثیر قدرت، برخی از تنبیه‌شدن‌ها و مجازات‌ها را به صورت درونی پذیرفته‌اند. این قدرت سرکوبگر و تا حدودی سیاسی جامعه است که فرهنگ سلطه‌پذیری را نهادینه می‌کند. از دید فوکو صاحبان قدرت در عصر جدید در پشت دستگاه اعمال قدرت پنهان‌اند (ضمیران، ۱۳۹۰: ۱۵۸). «و دیدم دارد از ترس قالب تهی می‌کند. گرچه چوب‌های ناظم شکسته بود اما ترس او از من که مدیر باشم و از ناظم و از مدرسه و از تنبیه سالم مانده بود» (آل احمد، ۱۳۷۲: ۵۶).

دانش‌آموزان، ارکان آموزش، خانواده‌ها و اولیاء باید برای سرسپردگی و مطیع‌بودن تربیت شوند تا چرخ قدرت حکومتی که وارد دوران تازه‌ای از سرمایه‌داری و به تبع آن زیرسازی جامعه نوینی شده است، تربیت شوند. برای ایجاد چنین جامعه‌ای، نظام آموزشی و تربیتی زندان‌گونه که ترس و وحشت از قدرت حاکمه را درونی کند، در مدیر مدرسه تبلور می‌یابد. «می‌دیدم که این مردان آینده در این کلاسها و امتحانها آنقدر خواهند ترسید و مغزها و اعصابشان را آنقدر به وحشت خواهند انداخت که وقتی دیپلمه بشوند یا لیسانسیه اصلاً آدم نوع جدیدی خواهند شد. آدمی انباشته از وحشت! انبانی از ترس و دلهره» (همان: ۱۰۴). مطالعه‌ای مختصر از تاریخ فرهنگی، سیاسی و اجتماعی ایران در سال‌های ۳۲ تا ۳۷ که سال نوشته‌شدن این رمان است زوایای پنهان را روشن می‌کند. پس از کودتای ۲۸ مرداد، سه رکن، نگهدارنده دولت و حکومت پهلوی بود. ارتش، بروکراسی (دیوان‌سالاری) و نظام پشتیبانی دربار (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۲۲۵). محمدرضا پهلوی با قدرت تازه باز یافته پس از کودتا، به پشتیبانی سه رکنی که ذکر شد، سعی بر ایجاد تغییرات فرهنگی و اجتماعی از رهگذر تقویت بنیه نظامی داشت. در سال ۱۳۳۳ بودجه نظامی حکومت، ۶۰ میلیون دلار بود که در طی یک افزایش چشمگیر، تا سال ۱۳۳۷ این میزان به ۳۲۶ میلیون دلار و رشد ۵ برابری می‌رسد

(همان: ۲۴۲). این خود مبین شکل‌گیری یک حاکمیت پلیسی- نظامی است که قصد دارد با ایجاد انضباط، رعب و ترس، ساختارهای عمومی جامعه را تحت کنترل خود درآورد. خشونت روایت‌شده در رمان مدیر مدرسه، خشونت نمادینی است که بیانگر اعمال قدرت طبقات مختلف در دوره‌های مختلف تاریخی از طریق تسهیل معانی و مفاهیم خاص در افکار و ارتباطات است. پی‌یر بوردیو جامعه‌شناس برجسته فرانسوی در حوزه تعلیم و آموزش معتقد است «بازتولید فرهنگی از طریق آموزش و پرورش یکی از مهمترین راه‌هایی است که از طریق آن، ساختار طبقاتی تولید می‌شود. به همین جهت نظام آموزشی بهترین راه حلی است که تاریخ برای مسأله انتقال قدرت پیدا کرده‌است» (به نقل از شارع‌پور، ۱۳۸۵: ۸۵). در رمان مدیر مدرسه این مهم به خوبی بازنمایی شده‌است. چه مدرسه را در سطح استعاری در نظر بگیریم و چه در سطح عینی و واقعی، تفاوتی ندارد. مسأله مهم، بازتولید فرهنگی خاص است که از طریق کنترل، تنبیه و انضباط، قدرت طبقات مسلط را تسهیل می‌کند.

۶-۵- گفتمان غرب‌زدگی نشانه‌ای از وابستگی به قدرت استعماری

گفتمان غرب‌زدگی را می‌توان ذیل مفهوم «شرق‌شناسی» بررسی کرد. ادوارد سعید منتقد و نویسنده فلسطینی‌تبار آمریکایی، در کتاب *شرق‌شناسی خود ضمن تبیین مفهوم شرق‌شناسی در اندیشه غربی‌ها، رابطه بین مغرب‌زمین و مشرق‌زمین را یک رابطه قدرت می‌داند* (سعید، ۱۳۸۶: ۲۵). سعید اشاره‌ای به تحلیل آنتونیو گرامشی^۱ دارد که «جامعه مدنی مرکب است از نهادهای داوطلبانه مانند مدارس، خانواده‌ها و اتحادیه‌ها از یک طرف و نهادهای دولتی که نقششان در روابط اجتماعی و سیاسی، سلطه مستقیم است. البته فرهنگ را می‌توان در جامعه مدنی در حال عمل یافت یعنی در چهارچوبی که در آن نفوذ اندیشه‌ها و نهادها و افراد نه از رهگذر سلطه بلکه از طریق رضایت یا تراضی» انجام می‌شود (همان: ۲۷). حاصل اندیشه ادوارد سعید به مسأله اروپامحوری و تفوق فرهنگی آن اشاره دارد تا جایی که در ادبیات ملت‌ها، مسأله اروپامحوری یکی از مسائل مهم در نقد پسااستعماری به حساب می‌آید.

اصطلاح غرب‌زدگی در واقع برآیند گفتمان خاصی بود که چه در دوره اول پهلوی و چه در دوره پهلوی دوم در ساختار سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران در حال ریشه دواندن بود. آل احمد در آثار غرب‌زدگی و در خدمت و خیانت روشنفکران، مختصات چنین گفتمانی را

1. Antonio Gramsci

که نماینده جریان قدرت در جامعه نیز بود، تبیین کرده‌است. غرب‌زدگی را همچون عارضه‌ای می‌داند که از بیرون آمده و محیطی مناسب برای رشد پیدا کرده‌است (آل احمد، ۱۳۸۸: ۱۱). این گفتمان، مشخصه دورانی از تاریخ ایران است که به جبر بازار و اقتصاد و رفت‌وآمد نفت، ناچار از خرید و مصرف ماشینیم (همان: ۲۱). به تعبیر آل احمد، غرب‌زدگی، نمودی دیگر از مسأله قدرت و نفوذ آن در ساختارهای فرهنگی، اجتماعی ایران است که در رمان مدیر مدرسه نیز بدان پرداخته‌است. تأثیرپذیری از فرهنگ غربی تنها نمودی از تعامل ساده میان فرهنگ و فن‌آوری کشور ما و غرب نیست بلکه در وجه غالب، نتیجه وابستگی اقتصادی و مسائل زیربنایی کشور به قدرت و نفوذ امپریالیسم به‌ویژه آمریکا است. رشد گفتمان غرب‌زدگی تحت تأثیر عواملی همچون استعمار، استبداد داخلی و توسعه کاپیتالیسم یا سرمایه‌داری غرب است. سیدرضا ازغندی در کتاب *تاریخ تحولات سیاسی اجتماعی ایران*، میزان واردات ایران از آمریکا را در فاصله سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰ براساس آمارها، پنج برابر صادرات به این کشور می‌نویسد (ازغندی، ۱۳۸۳: ۳۶۴). بخش اعظم کالاهای وارداتی در بخش مصرفی، مادی و فرهنگی بود که نیازهای مردم و لایه‌های اجتماعی را دگرگون می‌کرد. مصرف چنین کالاهای فرهنگی، نمودهای فرهنگ غربی را به گونه غیرعقلانی و شتاب‌زده جذب می‌کرد.

پرواضح است که زیربنای اقتصادی روبنای فرهنگی و اجتماعی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. نقطه تلاقی قدرت و سوژه دقیقاً همین‌جاست. نظام سیطره‌یافته بر روبنای اجتماعی و ساخت و تولید، سمت‌وسوی فرهنگ، سیاست، و حتی هنر را مشخص می‌سازد. جامعه و افراد فعال در عرصه فرهنگ سوژه‌هایی هستند که در فضای گفتمانی، از خود واکنش نشان می‌دهند. این واکنش خارج از مدار قدرت نیست. توصیف آل احمد از وضعیت معلمان در مدیر مدرسه قابل تأمل است. «چه مقلدهای بی‌دردسری برای فرنگی‌مآبی! نه خبری از دیروزشان داشتند نه از ملاک تازه‌ای که با هفتاد واسطه به دستشان داده بودند نه چیزی سرشان می‌شد. بدتر از همه بی‌دست‌وپایی‌شان بود» (آل احمد، ۱۳۷۲: ۷۲). این معرفی کاملاً منطبق با نظریات گزارش‌گونه‌اش در رساله *غرب‌زدگی* است. آنچه گفتمان غرب‌زدگی ایجاد می‌کند بدین شرح است: «آدم غرب‌زده، هرهری‌مذهب است، به هیچ چیز اعتقاد ندارد؛ اما به هیچ چیز هم بی‌اعتقاد نیست. یک آدم التقاطی [...] همه‌چیز برایش علی‌السویه است [...] هیچ‌وقت از او فریادی یا اعتراضی یا امایی یا چون و چرایی نمی‌شنوی» (آل احمد، ۱۳۸۸: ۹۱). آل احمد رفتارهای غیرمعمول معلمان جوان را مصداق رفتار غربی می‌بیند. در مورد معلم جوان که در آمدن به مدرسه تأخیر دارد

می‌نویسد: «جوانک بریانتین زده بود. مسلماً او هم مرا می‌دید ولی آهسته‌تر از آن می‌آمد که یک معلم تأخیر کرده جلوی مدیرش می‌آید. جلوتر که رسید حتی شنیدم که سوت می‌زد. آهنگ یکی از همین رقص‌های فرنگی را. مسلماً از این فاصله مرا می‌دید. دیگر حتی لنگر بزرگ روی کراواتش را هم می‌دیدم که تکان نمی‌خورد و به سینه‌اش چسبیده بود» (آل احمد، ۱۳۷۲: ۲۴). در قسمتی از داستان پدر دانش‌آموزی عکس‌های مستهجنی را که معلم کاردستی به بچه‌اش داده با ناراحتی به مدرسه می‌آورد و داد و بیداد راه می‌اندازد (همان: ۵۲-۵۴). تقابل فرهنگ سنتی با پدیده‌های نو، غربی و وارداتی، خشم مدیر مدرسه و پدر دانش‌آموز را نمایان می‌کند. درحالی‌که در یک جامعه سنتی نوع رفتار آشکار جنسی ربطی به تهاجم فرهنگی به تنهایی ندارد. در جایی که فضای فرهنگی جامعه، بسته و عقیم شده، طبیعی است که نسل جوان به نمودهای فرهنگ غربی روی آورند. سیاست فرهنگی در ایران در سال‌های نوشته‌شدن رمان مدیر مدرسه بر مبنای قدرت گفتمانی‌ای شکل گرفت که بر فرهنگ تاریخی و ارزشمند بومی و ملی ایران استوار نبود. طبیعی است که این مسأله در بُعد سیاسی و قدرت مرکزی حکومت، در ساختار نهادهای آموزشی و فرهنگی به گونه‌ای نرم و نه چندان آشکار، تقویت شود. در چنین فضای گفتمانی، افراد به تاریخ و فرهنگ غنی گذشته خود علاقه‌ای نشان نمی‌دهند و ناخواسته زیر تأثیر نمودهای فرهنگ غربی قرار می‌گیرند.

به طریقی واضح‌تر، نمودی از وابستگی اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را در موضوع حقوق کنسولی یا همان قانون معروف کاپیتولاسیون می‌توان مشاهده کرد. آل احمد به شیوه‌ای هنرمندانه این موضوع را در بخش دهم رمان و در ماجرای تصادف یک آمریکایی با معلم کلاس چهارم بازنمایی کرده‌است. «هنوز برف اول روی زمین بود که یک روز عصر معلم کلاس چهارم رفت زیر ماشین. زیر یک سواری [...] ماشین یکی از آمریکایی‌ها که تازگی در همان حوالی خانه گرفته بود» (همان: ۶۳). و با طنزی تلخ به معلم می‌گوید: «مگر نمی‌دانستی که خیابان و راهنما و تمدن و آسفالت همه برای آنهایی است که توی ماشین‌های ساخت مملکتشان دنیا را زیر پا دارن؟ آخر چرا تصادف کردی؟» (همان: ۶۷). در نتیجه تصمیم به شکایت می‌گیرد که این رفتار، همان مقاومتی است که در برابر قدرت بروز می‌کند. اما این آرمان‌خواهی خیلی زود با صحبت‌های پدر معلم رنگ می‌بازد. «فردا صبح پدرش آمد و سلام و احوال‌پرسی و گفت که یک دست و یک پایش شکسته و کمی خونریزی داخل مغز و از طرف یارو آمریکاییه آمده‌اند عیادتش و وعده و وعید که وقتی خوب شد در اصل چهار استخدامش کنند و با زبان بی‌زبانی

حالیم کرد که گزارش را بی خود داده‌ام و [...] ازین حرف‌ها [...] خاک بر سر مملکت» (همان: ۷۱). این مسأله بی‌ربط با حال و هوای مبارزان و روشنگران آن زمان نیست. حسی از یأس و ناامیدی که پنج سال بعد از کودتا و تثبیت پایه‌های دیکتاتوری و سلطه در سرتاسر ساختارهای فرهنگ و اندیشه موج می‌زند.

۷- نتیجه‌گیری

این مقاله به خوانش و تحلیل رمان مدیر مدرسه از دیدگاه نقد فرهنگی پرداخت. نقد فرهنگی رابطه فرهنگ با قدرت و گفتمان را بررسی می‌کند و در پی معرفی و بازنمایی گفتمان‌هایی است که فرهنگ و رفتارهای فرهنگی جامعه را می‌سازند. نادیده گرفتن تأثیر قدرت بر فرهنگ، باعث می‌شود که ما فرهنگ را در هاله‌یی از تقدس بشناسیم و فعالیت‌های فرهنگی را که خود شکلی از کنش اجتماعی‌اند به سطح یک پدیده متعالی ارتقا دهیم. باری، فرهنگی وجود ندارد که مهر قدرت و حاکمیت را بر جبین نداشته باشد. قدرت و حاکمیت است که هنجار می‌آفریند و در بسیاری موارد در شکل هنجارهای اجتماعی تعیین می‌کند که چه «چیزی» در دایره فرهنگ می‌گنجد. به طور مثال فرهنگ حاکم در شکل هنجارهای اجتماعی و کنش‌های گفتمانی تعیین می‌کند که چه چیزی سالم و درست است و موازی با آن به جذب و دفع می‌پردازد.

آل احمد با توجه ویژه‌ای که به ساختارهای سیاسی و فرهنگی جامعه ایران دارد، داستان مدیر مدرسه را خلق می‌کند. مدرسه نمادی از کل جامعه و فرهنگ است که کنشگران این عرصه، رفتارهایی بر مبنای گفتمان مسلط جامعه دارند. قدرت و فناوری قدرت که در تعریف میشل فوکو سویه‌ای جدید پیدا می‌کند، از سوژه‌ها و شخصیت‌های جامعه، انسان‌هایی می‌سازد که سلطه و هم‌مونی بر آنها سیطره دارد. اگرچه در تقابل با نظم گفتمانی، مقاومت و مبارزه صورت می‌گیرد اما این مبارزه به شکست منجر می‌شود. این شکست نیز یادآور استیصال آرمان‌گرایی است که منادی گفتمان بازگشت به خود و طرفداران اصالت فرهنگی هستند، اما کودتا و ناکارآمدی سیاست‌گذاران فرهنگی، راه را بر ایجاد اصلاحات می‌بندد. مدیر اگر چه خود سوژه مقاوم در برابر نظام ناکارآمد مبتنی بر فساد مالی، فساد اخلاقی و استبداد سیاسی است اما او هم در ادامه با تن‌دادن به این حاکمیت و ناامیدی از اصلاح، متوجه می‌شود که وجود او و امثال او مانند «تفی بر صورت تازه تراشیده شده‌ای» است.

تاریخ معاصر ایران گویای این نکته بسیار مهم است که در سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، حکومت از طریق بسط و توسعه فنآوری‌های انضباطی، ایجاد حاکمیت پلیسی امنیتی، خرید تسلیحات، گسترش ارتباط با غرب به‌ویژه ایالات متحده آمریکا کنترل شدیدی بر بخش‌های فرهنگی و عمومی جامعه ایجاد کرد. این کنترل‌ها باعث ایجاد گفتمان‌هایی شد که مقوله قدرت-مقاومت را به صورت آشکار و پنهان در جامعه و فضای فرهنگ، ایجاد کرد. آل احمد در مدیر مدرسه که نمونه‌ای از رمان‌های واقع‌گرا در ادبیات داستانی معاصر ایران است به بازنمایی این مهم پرداخته و مطابق نظریه فوکو، دانش و فنآوری را در اختیار قدرت، می‌داند. تعلیم و تربیت بازتابی از نظام اجتماعی و روابط و مناسبات موجود و همچنین عامل تغییر آن است. درواقع بقای یک جامعه بسته به یادگیری است و آموزش رسمی برای ارتقاء یک جامعه مدنی نقش مضاعفی دارد. ازاین‌رو عالمان اجتماعی همواره به امر آموزش و نهادهای مرتبط با آن توجه ویژه‌ای داشته‌اند. سیاستمداران عرصه قدرت نیز به نهاد ویژه آموزشی، از منظر سلطه و نیروی سازنده انتظام (تنبیه)، توجه دارند. البته ترکه زدن و تنبیه در رمان، پیوند محکمی با فرهنگ و ساختار زمینداری مستبدانه ایران دارد. نظام فرهنگی و اقتصادی که معتقد است خشونت فیزیکی یکی از شیوه‌های تربیتی و قاعده‌مند کردن رفتار است. ارباب بر رعیت مسلط است و این حق را به خود می‌دهد که از شیوه‌های محکم و خشن برای مقاصد خود استفاده کند. از سوی دیگر، برای بسط فرهنگ سرمایه‌داری ایجاد قاعده و نظم حتی با تنبیه و ترکه زدن، راهی معمول در نظر گرفته می‌شود.

در تقابل با گفتمان قدرت و البته سیاست معیوب از دیدگاه جلال آل احمد، آرمانگرایی، نیک‌اندیشی و مقاومت، محکوم به شکست است. همه اقدامات اصلاحی مدیر برای ایجاد تحول در ساختار فرهنگ و آموزش، به ناامیدی بدل می‌شود.

سیاست‌های فرهنگی که از سوی حکومت، گفتمان حکومتی و از طریق نهادهای قدرت حمایت می‌شود با اصول فرهنگی و ارزشهای جامعه مغایر است. غرب‌زدگی نمونه‌ای از این سیاست‌های فرهنگی است. با ورود سرمایه‌های خارجی، محصولات فرهنگی و کالاهای مصرفی به کشور، نوعی وابستگی مادی- فرهنگی ایجاد می‌شود و در ساخت روبنایی جامعه، با گرایش به فرهنگ غرب و مظاهر آن، نمود پیدا می‌کند.

منابع

- آبراهامیان، ی. ۱۳۸۹. *ایران بین دو انقلاب*، مترجم احمد گل محمدی و ابراهیم فتاحی، تهران: نی. آزادارمکی، ت. ۱۳۸۶. *تاریخ تفکر اجتماعی در اسلام از آغاز تا دوره ی معاصر*، تهران: علم.
- آزادارمکی، ت. و رضائی، م. ۱۳۸۵. «سوژه و قدرت: تحلیل چگونگی شکل گیری ذهنیت در مطالعات فرهنگی». *نشریه مطالعات جامعه شناسی*، دوره دوم (۲۷): ۱۵۶-۱۲۵.
- آل احمد، ج. ۱۳۵۰. *کارنامه ی سه ساله*، تهران: رواق.
- _____ . ۱۳۷۲. *مدیر مدرسه*، تهران: فردوس.
- _____ . ۱۳۸۸. *غرب زدگی*، تهران: نشر هم میهن.
- احمدی، ب. ۱۳۹۲. *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، تهران: مرکز.
- ازغندی، ع. ۱۳۸۳. *روابط خارجی ایران (۱۳۵۷-۱۳۲۰)*، تهران: قومس.
- استوری، ج. ۱۳۸۹. *مطالعات فرهنگی درباره ی فرهنگ عامه*، ترجمه ح. پاینده، تهران: آگاه.
- اسحاقیان، ج. ۱۳۹۳. *داستان شناخت ایران (نقد و بررسی آثار جلال آل احمد)*، تهران: نگاه.
- ایرانیان، ج. ۱۳۵۸. *واقعیت اجتماعی و جهان داستان*، تهران: امیر کبیر.
- برنز، ا. ۱۳۸۱. *میشل فوکو*، ترجمه ب. احمدی. تهران: ماهی.
- بصیری، م. و درویشی کوهی، ا. ۱۳۹۳. «مبانی فکری جلال آل احمد در سه اثر داستانی». *نشریه ادب و زبان فارسی*، شماره ۳۵: ۱-۱۶.
- پاینده، ح. ۱۳۸۷. «مدلی متفاوت (نقد فرهنگی داستان مدل سیمین دانشور از سه منظر مطالعات زنان)». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره ۱۱: ۱-۱۸.
- _____ . ۱۳۸۸ الف. «رمان رئالیستی یا سند اجتماعی؟». *مجله جامعه شناسی هنر و ادبیات*، شماره ۲: ۶۹-۹۸.
- _____ . ۱۳۸۸ ب. *نقد ادبی و دموکراسی جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*، تهران: نیلوفر.
- _____ . ۱۳۹۰. *گفتمان نقد*، تهران: نیلوفر.
- _____ . ۱۳۹۳. *گشایش رمان*، تهران: مروارید.
- تایسن، ل. ۱۳۸۷. *نظریه های نقد ادبی معاصر*، ترجمه م. حسین زاده و ف. حسینی. تهران: نگاه امروز: حکایت قلم نوین.
- دریفوس، ه؛ رابینیو، پ. ۱۳۹۲. *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه ح. بشیریه. تهران: نی.
- سرامی، ق. و مقیسه، م. ۱۳۹۲. «پژوهشی در شخصیت های داستان مدیر مدرسه». *مجله فنون ادبی*، شماره ۸: ۱-۱۸.

- سعید، ا. ۱۳۸۶. *شرق شناسی*، ترجمه ل. خجندی. تهران: امیر کبیر.
- شارع پور، م. ۱۳۸۵. *جامعه‌شناسی آموزش و پرورش*، تهران: سمت.
- ضیمران، م. ۱۳۹۰. *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران: هرمس.
- فوکو، م. ۱۳۷۸ الف. *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهان‌دیده. تهران: نی.
- _____ ب. ۱۳۷۸. *نظم‌گفتار*، ترجمه ب. پرهام. تهران: آگاه.
- _____ ۱۳۸۵. *پیدایش کلینیک (دیرینه‌شناسی ادراک پزشکی)*، ترجمه ی. امامی. تهران: نقش و نگار.
- فوکو، م. و دیگران ۱۳۷۶. *خرد و سیاست*، ترجمه و گزیده ع. فولادوند. تهران: طرح نو.
- فیرحی، د. ۱۳۷۸. *قدرت دانش و مشروعیت در اسلام*، تهران: نی.
- کوزنزهوی، د. و دیگران ۱۳۸۰. *فوکو در بوته نقد*، ترجمه پ. یزدانجو، تهران: مرکز.
- مک دانل، د. ۱۳۸۰. *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمه ح. نوذری. تهران: فرهنگ گفتمان.
- ویلم برتنز، ی. ۱۳۸۲. *نظریه ادبی: مقدمات*، ترجمه ف. سجودی. تهران: موسسه انتشاراتی آهنگ دیگر.
- Foucault. M. 1979. *The history of sexuality*, translated by Hurley. New york: Editions Gallimard.

**تحلیل گفتمان جنسیت در متون ادبی قرن هفتم هجری:
مطالعه موردی نسخه خطی جوامع الحکایات و لوامع الروایات اثر محمد عوفی**

مهدی سلطانی گردفرامرزی^{*۱}
دکتر محمد جواد غلامرضا کاشی^۲

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۱۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۷/۱۵

چکیده

بازنمایی هویت‌های جنسی و جنسیتی، مسأله‌ای است که می‌توان آن را در بسیاری از متون ادبی و فرهنگی به نوعی مشاهده کرد. در همین زمینه، البته مطالعه متون کهن از اهمیت زیادی برخوردار است؛ متون ادبی کهن از اهمیت تاریخی برخوردارند و تحلیل آنها می‌تواند تبار اندیشه‌های جنسی و جنسیتی امروزین را به ما نشان دهد. یکی از این متون کهن و تاریخی، کتاب «جوامع الحکایات و لوامع الروایات» اثر سدیدالدین یا نورالدین محمد عوفی اثری متعلق به قرن هفتم هجری است. هدف این مقاله بررسی چگونگی بازنمایی جنسیت در این کتاب با مطالعه موردی نسخه خطی آن است. این مقاله چهار باب آخر از قسمت سوم کتاب عوفی را که درباره زنان است به روش تحلیل گفتمانی مورد بررسی قرار می‌دهد. چهارچوب نظری و روشی مقاله، رویکرد متفکر فرانسوی «میشل فوکو» است. نتایج بررسی‌ها نشان می‌دهد که عوفی در این فصول می‌کوشد با به‌کارگیری نوعی گفتمان اخلاقی، سوژه‌های جنسیتی به زعم خود اخلاقی را بر سازد. او با برساختن گفتمانی سوژه‌های «زن پارسا» و «زن ناپارسا» می‌کوشد نوعی بایگانی جنسیتی مبتنی بر حساسیت نسبت «میل جنسی» زنان به وجود آورد.

واژگان کلیدی: بازنمایی، جنسیت، تحلیل گفتمان، زن پارسا، مردسالاری، عوفی

* m.soltani55@gmail.com

۱. دانشجوی دکتری رشته ایران‌شناسی دانشگاه شهید بهشتی، بنیاد ایران‌شناسی
۲. دانشیار علوم سیاسی دانشگاه علامه طباطبائی

۱- مقدمه

ادبیات هر جامعه‌ای به‌خصوص ادبیات کهن آن، از نقطه‌نظر مطالعات اجتماعی و فرهنگی، بازنمایی‌کننده زندگی اجتماعی، فرهنگ و تاریخ آن جامعه است. بسیاری از جامعه‌شناسان و منتقدان ادبی، با علم به اینکه آثار فرهنگی در بستری اجتماعی تولید می‌شوند، مدعی‌اند که متون ادبی و روایی را می‌توان داده‌های جامعه‌شناختی محسوب کرد و می‌توان از آنها به عنوان شاخصی برای مطالعه روابط و نگرش‌های اجتماعی استفاده کرد (دی‌والث، ۱۳۷۵: ۱۸۱). از نظر آنها، متون ادبی و روایی، بازنمایی‌کننده مسائل اجتماعی و تجربیات زیسته آدمیان هستند و از خلال مطالعه آنها می‌توان فرهنگ و تاریخ اجتماعی و فرهنگی جوامع را بازسازی کرد. براساس همین استدلال‌ها، آنها تحلیل‌های خود درباره بازنمودهای متنی و ادبی را در چهارچوب نظریه بازنمایی^۱ صورتبندی کرده‌اند (بنت، ۱۳۸۶؛ استوری، ۱۳۸۶؛ راودراد، ۱۳۸۲؛ استریناتی، ۱۳۸۰؛ کنی، ۲۰۰۵؛ دووینیو، ۱۳۷۹؛ ولف، ۱۳۶۷). نظریه بازنمایی از نظرات فوکو الهام می‌گیرد. در این رویکرد، بازنمایی‌های متنی با «مناسبات متحول‌شونده قدرت» (استوری، ۱۳۸۶: ۲۴) پیوند می‌خورد. از منظر فوکویی، قدرتی که با بازنمایی گره می‌خورد، قدرتی سلبی نیست، بلکه ماهیتی مولد دارد. بنا بر نظر فوکو، قدرت چیزها را تولید می‌کند، واقعیت را می‌سازد و قلمروی از چیزها و آیین‌های حقیقت را ایجاد می‌کند (نک. فوکو، ۱۳۸۴: ۱۰۸-۱۱۱).

قدرت بازنمایی متون فرهنگی از جمله متون ادبی را باید در پرتو تلاش آنها برای شکل‌دادن به هویت‌های انسانی و اجتماعی همچون هویت‌های جنسی و جنسیتی زنان و مردان مشاهده کرد. نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی، بازنمایی فرهنگی جنسیت و روابط جنسیتی را آمیخته با مناسبات قدرت در جامعه و در جهت تقویت نابرابری‌های اجتماعی و جنسیتی مبتنی بر فرهنگ مردسالاری تلقی و تصور می‌کنند.

بازنمایی جنسیت، هویت‌های جنسی و جنسیتی، مسأله‌ای است که می‌توان آن را در بسیاری از متون ادبی و فرهنگی کهن و نو، به نوعی مشاهده کرد. در همین زمینه، البته مطالعه متون کهن از اهمیت زیادی برخوردار است؛ متون ادبی کهن از اهمیت تاریخی برخوردارند و ضمن فراهم‌کردن داده‌های تاریخی در مورد مناسبات جنسیتی زمانه خود، می‌توانند تبار اندیشه‌های جنسی و جنسیتی امروزین را به ما نشان دهند. با رویکرد تبارشناختی فوکویی، این متون حامل گفتمان‌هایی درباره جنسیت و امر جنسی هستند و

1. Representation Theory

اثرات مهمی در شکل‌دادن به هویت‌های اجتماعی مردان و زنان دارند. هدف این گفتمان‌ها نیز برساختن سوژه‌های جنسیتی موافق و مطیع است (نک. میلز، ۱۳۸۲: ۲۷). این گفتمان‌های معطوف به ساختن سوژه‌های جنسیتی، به‌خصوص در «متون تجویزی» به تعبیر فوکو، بروز و ظهور بیشتری دارند. منظور «متونی است که شکل‌شان هرچه باشد (خطابه، گفت‌وگو، رساله، مجموعه احکام، نامه‌ها و غیره)، موضوع اصلی‌شان طرح قواعد رفتار است و به افراد امکان می‌دهند از خودشان در مورد رفتارشان پرسش کنند، مراقب آن باشند، آن را شکل دهند و خودشان را به منزله سوژه اخلاقی بسازند» (فوکو، ۱۳۸۹ الف: ۵۰۹).

در تاریخ ادبی و فرهنگی ایران، کتاب‌های متعددی با همین ویژگی‌های تجویزی وجود دارند که در آنها از مسائل جنسی و جنسیتی سخن رفته و هدفشان ارائه الگوهای رفتاری به زنان و مردان بوده‌است. یکی از این متون تجویزی کهن و مهم، متعلق به قرن هفتم هجری با عنوان *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات* اثر سدیدالدین یا نورالدین محمد عوفی است. این کتاب مشتمل بر حدود ۲۰۰۰ حکایت ادبی و تاریخی و یکی از بزرگترین و مهمترین منتهای ادبی زبان فارسی است؛ بیش از هزار صفحه دارد در چهار قسمت یا بخش و هر قسمت مشتمل بر بیست و پنج باب یا فصل که مجموعاً صد باب را شامل می‌باشد. بنا بر نظر آقابزرگ تهرانی این اثر را باید کتابی تاریخی تلقی کرد که به صورت داستان درآمده و در هر قسمت پدیده‌های تاریخی مربوط به آن را در قالب حکایت‌های گوناگون آورده‌است (آقابزرگ تهرانی، بانک اطلاعاتی کتب و نسخ خطی). عوفی در تحریر این اثر از منابع تاریخی گوناگونی استفاده کرده‌است. امیربانو مصفا کوشیده است در چندین مقاله این منابع بعضاً ناشناس و گم‌شده را معرفی نماید (نک. مصفا، ۱۳۵۴ و نیز: ۱۳۵۱). از ویژگی‌های بارز این اثر آن است که نثر کتاب در بسیاری از داستان‌ها ساده و روان است و از نثر پرتکلف فارسی در قرون گذشته نشانی ندارد (نک. خوانساری، ۱۳۷۵). این کتاب که در سال ۶۳۰ هجری توسط محمد عوفی در هنگام مهاجرت به هند به خاطر حمله مغولان نوشته شده، تلاش عظیمی کرده‌است تا به نوعی بازسازی‌کننده فرهنگ ایرانی در قالب گفتارها و حکایات اخلاقی و تاریخی باشد. «نورالدین» یا «سدیدالدین محمد» پسر محمد پسر یحیی پسر طاهر پسر عثمان عوفی بخارائی حنفی در پی حمله مغول (۶۱۸ ق)، به دربار «ناصرالدین قباچه» (۶۰۲-۶۲۵ ق) از پادشاهان هند پناه می‌برد و در آنجا کتاب *جوامع‌الحکایات* را تقریر می‌کند (منظورالحق، ۱۳۳۲: ۲۶).

این کتاب را باید منبعی مهم در زمینه ارائه اطلاعات تاریخی درباره زندگی زنان و مردان در دوره منتهی به حمله مغول در قرن هفتم هجری بدانیم. کتابی که اطلاعات مهم تاریخی درباره روابط، مسائل و هویت‌های جنسی و جنسیتی در آن دوره ارائه می‌کند. عوفی چهار فصل از کتاب را به زنان اختصاص داده یا به عبارتی در این فصول از زنان سخن رانده و مجموعه‌ای از حکایات و داستان‌ها درباره زنان آورده‌است. در این چهار فصل، زندگی زنان، ویژگی‌های آنها و روابطشان با مردان، در قالب ازدواج یا خارج از آن، در قالب داستان و حکایت روایت شده‌است. این چهار فصل هم به لحاظ تاریخی مهم است، هم به جهت صورتبندی گفتمانی مسائل مربوط به جنسیت و امر جنسی. عوفی در این فصول، گفتمانی جنسیتی را به کار می‌گیرد که هدفش - چنان‌که در کتاب اشاره دارد - خطاب قرار دادن مردان و هشدار به آنها درباره مسائل مربوط به زنان و نحوه رفتار با آنها است. در واقع، زنان در این کتاب، به مسأله‌ای برای مردان بدل می‌گردند.

با این اوصاف، در این مقاله ما تلاش خواهیم کرد تا گفتمان این کتاب درباره جنسیت، هویت جنسیتی و مناسبات زنان و مردان را براساس «نسخه خطی» آن مورد مطالعه قرار دهیم.

۲- پیشینه پژوهش

محققان و نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی و غالباً فمینیستی از دهه ۱۹۵۰ بدین‌سو، بررسی نحوه بازنمایی زنان و مسائل جنسیتی در متون کلاسیک ادبی و تاریخی را در مرکز برنامه‌های پژوهشی خود قرار داده و همچنان بر آن استمرار ورزیده‌اند. آنها ضمن تحلیل این متون فرهنگی کوشیده‌اند عناصری فرهنگی و تاریخی را تشخیص دهند که از طریق آنها ارزش‌ها و هنجارهای مبتنی بر نابرابری جنسیتی و مردسالاری در جامعه بشری بازتولید شده و تداوم یافته‌است. یکی از اولین و نافذترین تحقیقات مدرن با رویکرد فمینیستی به متون ادبی و فرهنگی، کتاب جنس دوم سیمون دوبووار (۱۳۸۸) است. او ضمن نقد سیستم مردسالار حاکم بر جوامع بشری، ارزش‌های زنانگی بازنمایی شده در این متون را در جهت تداوم فرهنگ و ایدئولوژی مردسالاری و تثبیت جایگاه فرودست زنان در طول تاریخ می‌بیند. موقعیتی که در آن، زنان در این متون به عنوان جنس دوم و تابع مرد تعریف می‌شوند و از آنها خواسته می‌شود این ارزش‌ها را درونی کنند و تداوم بخشند. کتاب دوبووار تأثیر عمیقی بر تحقیقات بعدی درباره بازنمایی جنسیت در متون فرهنگی گذاشته و در واقع آغازگر مطالعات پهن‌دامنه و انتقادی فمینیستی بوده‌است

(استریناتی، ۱۳۸۰؛ استوری، ۱۳۸۶؛ بشیریه، ۱۳۷۹؛ کولومبورگ، ۱۳۸۷؛ مک‌لالین، ۱۹۹۹؛ گرت، ۱۳۸۰؛ فریدمن، ۱۳۸۱، جکسون و اسکات، ۲۰۰۲). یکی از مسائل عمده‌ای که در این متون فمینیستی مؤکداً بدان اشاره می‌شود، تفاوت معنا و کاربرد دو واژه «جنس»^۱ و «جنسیت»^۲ است. «جنسیت»، برحسب تعریف به آن جنبه از تفاوت‌های زن و مرد مربوط می‌شود که به لحاظ فرهنگی و اجتماعی شکل می‌گیرد و بنابراین از واژه «جنس» که به تفاوت‌های زیست‌شناختی مردان و زنان اطلاق می‌گردد، تمییز داده می‌شود (گیدنز، ۱۳۷۴: ۱۸۷). جنس و جنسیت اما با هم در پیوندند. در واقع جنسیت با «همبستگی‌های فرهنگی استقرار یافته پیرامون جنس»^۳ (گافمن، ۱۹۹۷: ۲۱۰) ارتباط می‌یابد و بدین ترتیب، تمام عرصه اجتماعی روابط زن و مرد را در بر می‌گیرد و بدان‌ها معنا می‌بخشد. پیرامون همین مفاهیم مربوط به تفاوت دو جنس، ادبیات تحقیقی بسیاری در سراسر جهان تولید شده و همچنان می‌شود.

در ایران نیز مطالعات چندی در این زمینه انجام شده که عموماً رویکرد فمینیستی به این متون داشته‌اند. برای نمونه حسین علی‌نقی (۱۳۹۰) در مطالعه‌ای که به روش تحلیل محتوای کیفی انجام داده، تلاش کرده‌است تا نقش و شخصیت زنان در داستان‌های شاهنامه فردوسی را مورد تحلیل قرار دهد. او بدین نتیجه رسیده که زنان در داستان‌های شاهنامه، کمتر نقش اصلی داشته و عموماً نقش‌های فرعی ایفا کرده‌اند. باین‌حال، زنان در شاهنامه غالباً چهره مثبت دارند و کمتر در نقش منفی ظاهر شده‌اند. در مطالعه دیگری، سعید بزرگ بیگدلی و سارا حسینی (۱۳۹۲) داستان‌های *مرزبان‌نامه* را مورد نقد فمینیستی قرار داده‌اند. بر همین اساس آنها دو گونه داستان در *مرزبان‌نامه* تشخیص دادند؛ «داستان‌های زن‌ستا» و «داستان‌های زن‌ستیز». آنها بدین نتیجه رسیدند که نگرش کتاب مزبور به زنان در مرز این دو نگاه (زن‌ستا و زن‌ستیز) قرار دارد و نمی‌توان به‌تمامی آن را در یک سوی این طیف قرار داد.

پژوهش حاضر به مطالعه مسئله بازنمایی گفتمانی جنسیت در کتاب *جوامع/الحکایات* و *لوامع/الروایات* عوفی خواهد پرداخت. با این تفاوت نسبت به مطالعات پیشین که رویکرد نظری در اینجا رویکرد تحلیل گفتمان میشل فوکو خواهد بود و نه رویکرد فمینیستی.

-
1. Sex
 2. Gender
 3. Culturally established correlates of sex

۳- رویکرد نظری: گفتمان جنسیت و مسأله سوژه

وقتی سخن از گفتمان جنسیت به میان می‌آوریم، طبیعتاً باید از معنای واژه «گفتمان» و ویژگی‌های آن نیز بگوییم. واژه «گفتمان» و تحلیل‌های مربوط به آن را نزد متفکران گوناگون از جمله میخائیل باختین می‌توان یافت (نک. میلز، ۱۳۸۲؛ یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹). در این میان نظریه‌های میشل فوکو درباره گفتمان، تأثیر فراوانی بر توسعه نظریه «تحلیل گفتمان» در رشته‌های مختلف علوم اجتماعی همچون جامعه‌شناسی، نقد ادبی و مطالعات جنسیت داشته‌است. بنا بر یک تعریف مقدماتی، «گفتمان» را باید «شیوه‌ای برای سخن گفتن درباره جهان و فهم آن (یا فهم یکی از وجوه آن)» تعریف کنیم (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۸). این تعریف اما، هیچ چیز زیادی برای ما ندارد. چون «گفتمان» در دستگاه‌های نظری مختلف تعاریف مختلفی داشته و ابعاد مختلفی را در بر گرفته‌است.

فوکو در آثار خود، تعاریفی کلی از مفهوم «گفتمان»، به دست داده‌است و این تعاریف با مفهوم «گزاره» پیوند دارد. در واقع، گزاره کوچک‌ترین واحد گفتمان یا «اتم گفتمان» (فوکو، ۱۳۹۲: ۱۱۹) است. فوکو گاهی گفتمان را به عنوان «حیطه کلی همه گزاره‌ها یا احکام»، گاهی به عنوان «مجموعه قابل تمایزی از گزاره‌ها» و گاهی به مثابه «رویه‌های ضابطه‌مندی که شماری از احکام را توضیح می‌دهد» (همان، ۱۱۸)، تعریف می‌کند.

اما تعریف گزاره چیست؟ فوکو برای تعریف گزاره، درگام نخست، آن را در تمایز با «جمله» و «قضیه» قرار می‌دهد (فوکو، ۱۳۹۲: ۱۱۹-۱۲۰). «جمله واحد تحلیل دستوری، «قضیه» واحد تحلیل منطقی و «گزاره» واجد تحلیل دیرینه‌شناسانه است. نمی‌توان رابطه‌ای یک‌به‌یک میان «گزاره» و «جمله» یا «گزاره» و «قضیه» برقرار کرد. یعنی ضرورتاً همیشه به ازای یک «قضیه»، یک «جمله» یا یک «گزاره» وجود ندارد. ممکن است جایی با دو قضیه سروکار داشته باشیم که هر دو در واقع گزاره‌ای واحدند، و برعکس. در مورد جمله هم همین‌گونه است. از سوی دیگر، ممکن است جایی با سلسله‌ای از نشانه‌ها سروکار داشته باشیم که نه قضیه باشند و نه جمله، اما یک «گزاره» تشکیل دهند (مشایخی، ۱۳۹۵: ۷۸).

هر گزاره یک «کردار گفتمانی» است و هر گفتمان، نظامی از گزاره‌ها یا «کردارهای گفتمانی» است. از نظر فوکو، گزاره‌ها پاره‌گفتارهایی هستند که نوعی نیروی نهادی در خود دارند و از این رو اعتبار خود را مدیون اشکالی از اقتدار یا اتوریته هستند- پاره‌گفتارهایی که به

نظر او، باید به عنوان پاره‌گفتارهای «برحق»^۱ طبقه‌بندی شوند: «همیشه این امکان وجود دارد که سخن شخص در خلأ، مظهر حقیقت باشد؛ با این حال، شخص تنها وقتی برحق خواهد بود که از برخی قوانین «پلیس» گفتمانی تبعیت کند که هر وقت شخص سخن می‌گوید از نو به جریان می‌افتند» (فوکو، به نقل از میلز، ۱۳۸۲: ۷۹).

به این اعتبار، گفتمان چیزی است که چیز دیگر (پاره‌گفتار، مفهوم، تأثیر) را تولید می‌کند و نه چیزی که در خود و برای خود وجود دارد و به صورتی جداگانه می‌توان تحلیلش کرد. فوکو به گفتمان از رویکردی ساختاری می‌نگرد و می‌کوشد صورت‌بندی عناصر مختلف در آن را بر پایه یک سلسله قواعد گفتمانی مشخص مورد تحلیل قرار دهد. یک ساختار گفتمانی را «به واسطه نظام‌مندی آرا، نظرات، مفاهیم، شیوه‌های تفکر و رفتاری که در بطن یک بافت خاص شکل گرفته‌اند، و به واسطه تأثیرات [یا جلوه‌های] آن شیوه‌های تفکر و رفتار می‌توان شناسایی کرد» (میلز، ۱۳۸۲: ۲۷-۲۸).

بدین ترتیب، فوکو به گفتمان به مثابه چیزی واجد تأثیر نگاه می‌کند. از نظر او، گفتمان‌ها که در پیوند دانش، قدرت و حقیقت شکل می‌گیرند، پیامدهایی مهم در شکل‌دادن به سوژه‌های انسانی دارند. در واقع هدف گفتمان‌ها، ساختن سوژه است. یک گفتمان، وقتی در این هدف پیروز می‌شود که بتواند خود را به عنوان «حقیقت» به یک سوژه ارائه کند. در باور فوکو «حقیقت» یک امر استعلایی و ماورایی نیست. حقیقت در نظر او، چیزی کاملاً مادی یا این‌جهانی^۲ و سالب^۳ است:

حقیقت متعلق به این جهان است؛ حقیقت در جهان به واسطه الزامها و اجبارهای جورواجور ساخته می‌شود. هر جامعه‌ای رژیم حقیقت خود را، «سیاست‌های کلی» حقیقت خود را دارد: و آن انواع گفتمان‌هایی است که آن جامعه در دامن خود می‌پروراند و آنها را وا می‌دارد که نقش حقیقت را ایفا کنند (میلز، ۱۳۸۲: ۲۸).

بنابراین حقیقت آن چیزی است که جوامع باید برای تولید آن کار کنند و فوکو می‌کوشد نیرویی را که مردم صرف کنار گذاشتن شکل‌های خاصی از دانش از شمول «حقیقت» می‌کنند، توضیح دهد. از دیدگاه او، گفتمان‌ها در خلأ وجود ندارند، بلکه در کشاکش دائم با گفتمان‌ها و

1. in the true
2. worldly
3. negative

رویه‌های اجتماعی دیگری قرار دارند که آنها را در ربط با پرسش‌های مربوط به حقیقت و اقتدار یا اتوریته شکل می‌دهند.

بدین ترتیب، مبحث گفتمان در بطن مباحث فوکو درباره اندیشه، عقلانیت و رژیم حقیقت قرار می‌گیرد. گفتمان‌ها، اندیشه‌های نظام‌مندی هستند که در چهارچوب عقلانیت و رژیم‌های حقیقت خاص تاریخی صورتبندی می‌شوند. این مبحث در همه کتاب‌های فوکو، از اولین تا آخرین آنها، هم در بخش دیرینه‌شناسی و هم تبارشناسی او، جزء مهمی از تحلیل‌های او را تشکیل می‌دهد (نک. فوکو، ۱۳۸۴؛ ۱۳۸۹؛ ۱۳۹۲؛ ۱۳۹۵). مبحث گفتمان به‌خصوص در آخرین کار او، *تاریخ سکسوالیته*، در مرکز پرسش‌های او درباره گفتمان‌های جنسی قرار دارد. در جلد اول مجموعه *تاریخ سکسوالیته* با عنوان *اراده به دانستن*، او گفتمان درباره سکس را در عصر مدرن مورد تحلیل قرار می‌دهد و می‌کوشد عقلانیت‌ها و رژیم‌های حقیقت پیرامون این گفتمان‌ها را تحلیل کند و پیوند آنها را با بحث دانش و قدرت نشان دهد (نک. فوکو، ۱۳۸۴).

در نظام نظری فوکو اما، گفتمان فی‌نفسه مسأله نبود، بلکه روابط گفتمان‌ها، قدرت‌ها، دانش‌ها و در یک دید کلی، نقش آنها در دوره‌بندی‌های تاریخی اهمیت داشت و البته، همه این عناصر در رابطه‌شان با «سوژه» اهمیت پیدا می‌کرد (نک. دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۴۳). حول و حوش مفهوم سوژه است که فوکو سبک تاریخ‌نگاری خاص خود یعنی دیرینه‌شناسی و تبارشناسی را بنا می‌کند و مسائلی همچون گفتمان و قدرت را در قالب تاریخ‌نگاری خود به تحلیل می‌کشد. منظور فوکو از سوژه، پرسش از هویت و کیستی انسان‌ها است. اینکه هویت افراد در ارتباط با دانش‌های بشری یا روابط قدرت و همچنین مناسبات میان قدرت و دانش به چه شکلی درمی‌آید؟ اینکه فرد، چقدر امکان مقاومت در برابر روابط دانش و قدرتی دارد که می‌خواهند از او سوژه‌ای تابع و منقاد بسازند. فوکو در مقاله «تکنولوژی سیاسی افراد»، مسأله سوژه و سوژه‌مندی را در قالب این سؤال فلسفی مدرن که «ما در اکنون‌مان چیستیم؟» یا «ما امروز چیستیم» صورتبندی می‌کند (۱۳۸۹ الف: ۳۴۳). سؤالی که فوکو در متنی از کانت می‌بیند و هدف کارهای خود را پاسخ به آن از طریق «تحلیل تاریخی روابط میان اندیشه‌ها و کردارها» (همان: ۳۴۴) عنوان می‌کند.

تعریف فوکو از سوژه، با تعریفی که عموماً در تاریخ فلسفه مابعد دکارتی رایج است تفاوت دارد. نزد دکارت، سوژه، یک فاعل شناسنده و خودمختار است (میلز، ۱۳۸۲: ۴۷). فوکو اما، از این سنت سوژه دکارتی، خارج می‌شود. نزد فوکو، سوژه فاعل مختار نیست، بلکه سوژه کسی

است که در معرض شناخت، دانش، قدرت یا هر چیز دیگری قرار می‌گیرد. بنابراین، آنچه فکر فوکو را به خود مشغول کرده بود، عبارت بود از نوشتن تاریخ، بدون ارجاع به سوژه خودمختار (همان: ۴۶). فوکو در همین چهارچوب، مفاهیم «فرآیند سوژه‌شدن»^۱ و «بحران سوژه‌مندی»^۲ را مطرح می‌کند. این به آن معناست که برای اینکه فردی به سوژه قدرت یا دانش بدل شود، لزوماً باید فرآیندی طی شود. اما فرآیند سوژه‌شدن، همیشه در خطر بحران است؛ آنجا که به نظر فوکو، مقاومت‌ها شکل می‌گیرد. توجه فوکو در این میان، به قدرتی بود که «بر زندگی روزمره بی‌واسطه اعمال می‌شود، افراد را طبقه‌بندی می‌کند، با فردیت خاصشان مشخص می‌کند، آنان را به هویتشان مقید می‌کند، و بر آنها قانونی از حقیقت را تحمیل می‌کند که باید بپذیرند و دیگران نیز باید این قانون را در آنها بازشناسند» (فوکو، ۱۳۸۹ الف: ۴۱۵). بدین ترتیب، شکلی از قدرت پدیدار می‌شود که افراد را به سوژه بدل می‌کند.

فوکو از مبارزه علیه سوژه-منقادی و علیه شکل‌های گوناگون سوژه‌مندی^۳ سخن به میان می‌آورد و هدف تحلیل‌های تاریخی و انتقادی خود را کمک به این‌گونه مبارزات رهایی‌بخش اعلام می‌کند. او در مقاله «نقد چیست»، کارکرد نقد را اساساً «سوژه-منقادی در بازی آن چیزی» می‌داند که می‌توان در یک کلام «سیاست حقیقت» نامید (فوکو، ۱۳۸۹ الف: ۲۷۴). منظور او از «سیاست حقیقت»، «مجموعه‌ای از نسبت‌هایی است که قدرت، حقیقت و سوژه را، یکی را به دیگری، یا یکی را به دو تای دیگر گره می‌زند» (همان‌جا). در نظر فوکو، باید قدرتی را زیر سؤال برد که افراد را به کمک سازوکارهای قدرت مدعی یک حقیقت، سوژه-منقاد می‌کند.

او بر مبنای همین بحث نظریه خود درباره سکسوالیته را طرح می‌کند. به نظر او، سکس و امر جنسی، از جمله معدود نقاطی از زندگی آدمی است که در آن سه عنصر «قدرت، حقیقت و سوژه» به هم گره می‌خورند (نک. فوکو، ۱۳۹۵: ۵۴؛ ۱۳۸۹ الف: ۴۹۹). فوکو در مجموعه تاریخ سکسوالیته، به مسئله محوری خود درباره شیوه‌های سوژه‌شدن و سوژه‌مندی در یک موضوع کاملاً انضمامی و ملموس یعنی بدن و غریزه جنسی می‌پردازد. او در این سلسله‌مطالعات، شیوه‌هایی را بررسی می‌کند که از طریق آنها «انسان یاد گرفت که خود را به منزله سوژه یک سکسوالیته بازشناسد» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۴۳).

-
1. Subject- in- process
 2. Subject- in- crisis
 3. Subjectivity

فوکو در کار خود، این شاکله فکری رایج را زیر سؤال می‌برد که سکسوالیته یک امر نامتغیر، غیرتاریخی و ثابت مبتنی بر غریزه است. از نظر او، سکسوالیته در خلال آنچه او «بازی‌های حقیقت» می‌خواند شکل می‌گیرد و تحول می‌یابد. او تلاش کرد به تحلیل تکنیک‌هایی بپردازد که انسان غربی در طول چند هزار سال برای پرورش و تربیت نفس خود به کار گرفته بود. تحلیل کردارهایی که «به یمن آنها افراد هدایت شدند به بذل توجه به خود، رمزگشایی از خود، بازشناختن خود به منزله سوژه میل و خود را سوژه میل دانستن، و به کار انداختن نسبتی معین میان خود با خود که به آنان امکان می‌دهد حقیقت هستی‌شان را در میل کشف کنند» (۱۳۸۹ الف: ۵۰۰).

فوکو تلاش کرد تا تکوین تاریخمند سوژه میل‌گر و سوژه‌مندی در امر جنسی را مطالعه و روابط میان این سوژه میل‌گر و «بازی‌های حقیقت»، به منزله بازی‌های صدق و کذب را تحلیل کند. بازی‌های حقیقتی که از رهگذر آنها هستی از لحاظ تاریخی به منزله تجربه ساخته می‌شود. از این رو، فوکو در مجلدات دوم تا چهارم تاریخ سکسوالیته تلاش کرد مطالعه خود را حول شکل‌گیری بطئی یک «هرمنوتیک خود» در دوره‌های باستان و مسیحیت بازسازماندهی کند (فوکو، ۱۳۹۵: ۵۴). او در پی پاسخ به این مسأله برآمد که چگونه در عصر باستان، فعالیت و لذت‌های جنسی از طریق «کردارهای خود» مسأله شدند. فوکو، تلاش کرد تا شیوه‌های متفاوت عمل به‌مثابه سوژه اخلاقی و کردارهای پارسایانه مربوط به وفاداری جنسی را مورد تحلیل قرار دهد. فرضیه فوکو این بود که حوزه‌ای کامل، پیچیده و غنی از تاریخ‌مندی شیوه فراخواندن فرد برای بازشناختن خود به منزله سوژه اخلاقی رفتار جنسی وجود دارد. او تلاش کرد تا تاریخ چنین شیوه فراخواندن سوژه را بنویسد (فوکو، ۱۳۸۹ الف: ۵۲۹-۵۱۹).

در این پژوهش ما می‌کوشیم با توجه به رویکرد نظری فوکو درباره سوژه جنسیت و امر جنسی، به متن *جوامع/الحکایات* عوفی به عنوان متنی تجویزی و اندرزنامه‌ای نظر بیفکنیم و چگونگی تکوین این سوژه را در قالب گفتمان حاکم بر آن را تبیین کنیم.

۴- روش پژوهش

روش بررسی مسئله بازنمایی جنسیت در این مقاله، تحلیل گفتمانی متن است. رویکرد نظری تحلیل گفتمان، یکی از مهمترین رویکردهای برساختگرایی اجتماعی است که خود شامل رویکردهای متعددی همچون رویکرد لاکلو و موفه، تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، روانشناسی گفتمانی، رویکرد فوکویی می‌شود. این رویکرد به لحاظ متدولوژیک هم نظریه است و هم روش

پژوهش. بدین معنا که نمی‌توان از تحلیل گفتمان به‌منزله روش تحلیلی منفک از بنیان‌های نظری و روان‌شناختی‌اش استفاده کرد (نک. یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۸-۲۵). در این پژوهش، رویکرد تحلیل گفتمانی فوکو، اساس تحلیل خواهد بود و می‌کوشیم به این مسأله پاسخ دهیم که در *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات* عوفی، جنسیت و هویت جنسی زنان و مردان چگونه به گفتمان درمی‌آید و مسائل و سوژه‌های جنسیتی چگونه بر ساخته می‌شوند؟

از این کتاب، نسخه‌های خطی متعددی در ایران، قزاقستان و اروپا وجود دارد. در بانک اطلاعاتی کتب و نسخ خطی متعلق به آقابرگ تهرانی، مشخصات ۲۳ نسخه مختلف این کتاب در سراسر جهان بر شمرده شده‌است. کتاب هنوز به‌طور کامل به چاپ نرسیده‌است. اما ملک‌الشعرای بهار در سال ۱۴-۱۳۱۵، این کتاب را با چند نسخه برابر و تصحیح کرده‌است و چون اسباب چاپ همه آن فراهم نبود ناچار منتخب و کوتاه‌شده‌ای از آن برگرفته و یک جلد از چهار جلد این منتخب را وزارت فرهنگ به سال ۱۳۲۴ برای استفاده دانش‌آموزان دبیرستان‌ها چاپ کرده‌است (آقابرگ تهرانی، *بانک اطلاعاتی کتب و نسخ خطی*؛ نیز نک. *منظورالحق*، ۱۳۳۲). همچنین پگاه خدیش و محمد جعفری قنواتی بخش‌هایی از کتاب را از روی نسخه آستان قدس رضوی، تصحیح و نقطه‌گذاری کرده در سال ۱۳۹۰ در ۷۶۳ صفحه توسط انتشارات مازیار به چاپ سپرده‌اند و بر آن مقدمه‌ای نوشته‌اند و لغت‌نامه و نمایه‌ای هم بر آن افزوده‌اند.

نسخه خطی مورد استفاده در این مقاله، نسخه خطی موجود در کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران است. این نسخه، کامل و دارای هر چهار بخش، به خط نستعلیق با عنوان و نشان شنگرف است. این نسخه هیچ تصویری ندارد و فصول یا باب‌های نسخه و حکایات آن پشت سر هم آمده‌اند. نثر و املاي نسخه البته روان و خالی از تکلف و به زبان امروزی نزدیک است و بنابراین در نقل قول عبارات، از همان املاي پیشین استفاده شده‌است و عبارات به‌روز نشده‌اند^(۱).

به لحاظ محتوایی، حکایات نسخه جنبه‌های اندرزنامه‌ای و اخلاقی دارد و به لحاظ ساختار روایی، کتاب چهار بخش است و هر بخش دارای ۲۵ فصل. دو بخش میانی (دوم و سوم) بر اساس ساختار دوگانه و تقابل دوتایی (اخلاق حمیده و اخلاق مذمومه) سامان یافته‌است.

مقاله بر مطالعه چهار فصل از کتاب عوفی که درباره زنان است تمرکز دارد. انتخاب این فصول برای آن است که به‌طور خاص، چنان‌که از عناوین‌شان برمی‌آید، می‌توانند گویای نظر عوفی درباره زنان باشند و مجموعاً چهار باب پایانی از قسم سوم کتاب مذکور را شامل می‌شوند؛

عناوین‌شان عبارت است از: ۱- باب بیست و دوم از قسم سوم: در باب زنان لطیف‌طبع و خردمند؛ ۲- باب بیست و سوم از قسم سوم: در ذکر زنان پارسای نیکوسیرت؛ ۳- باب بیست و چهارم از قسم سوم: در ذکر زنان ناپارسای شهوت‌پرست و ۴- باب بیست و پنجم از قسم سوم: در ذکر زنان و کیدهای ایشان.

۵- یافته‌های پژوهش

۵-۱- بازنمایی جنسیت در جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات

در این قسمت می‌کشیم چگونگی «به‌گفتمان در آمدن» مسائل مربوط به جنسیت و هویت جنسیتی زنان در چهار فصل مذکور از جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات را بررسی کنیم. به لحاظ ساختار روایی، این چهار فصل بر محور تقابلی دوتایی زنان «پارسا» و «ناپارسا» شکل گرفته‌است؛ بنابراین، فصول بیست‌وسوم و بیست‌وچهارم خمیرمایه دو فصل دیگر را تشکیل می‌دهند. فصل بیست‌ودوم مقدمه‌ای برای فصل بیست‌وسوم و فصل بیست‌وپنجم تکمله‌ای بر فصل بیست‌وچهارم است. پارسایی و نیکوسیرتی زنان چنان‌که از عنوان فصل بیست‌وچهارم، برمی‌آید براساس ملاک پیروی کردن یا پیروی نکردن زنان از «میل یا شهوت جنسی» یا به تعبیر عوفی «شهوت‌پرستی» تعریف می‌گردد (عوفی، بی‌تا: ۴۱۴). در اینجا به نظر می‌رسد عوفی زنان را به سه دسته تقسیم می‌کند: زنان زیرک، پارسا و ناپارسا. اما نیک که بنگریم زنان زیرک را می‌توان براساس تعریف عوفی از پارسایی زنان^(۷)، تلویحاً در دسته زنان پارسا قرار داد. بدین صورت که هیچ‌کدام از زنان خردمند موجود در حکایات فصل بیست‌ودوم تابع شهوت جنسی خود نیستند.

شیوه‌گفتمانی عوفی در این چهار باب آن است که ابتدا چند خط مقدماتی فصل را به بیان مفروضات و مدعیات خود درباره زنان می‌پردازد و سپس برای تثبیت آنها به ذکر حکایات متعدد به منزله شواهد مدعا می‌پردازد. در این مورد روش او بسیار شبیه روش علوم تجربی است که در آن فرضیه‌سازی و ارائه شواهد تجربی اساس کار را تشکیل می‌دهد.

مفروض بنیادین او درباره زنان در جمله ابتدایی فصل بیست‌ودوم پدیدار می‌شود: زنان ناقص‌العقل آفریده شده‌اند (همان: ۴۰۷). این یک «حکم» و «گزاره» تام است که از نظر عوفی در مورد کل زنان صادق است. باین‌حال، او استثنائاتی نیز برای این گزاره تام قائل است؛ عده بسیار قلیلی از زنان به‌واسطه عنایت خداوند از این حکم ازلی مستثنا شده‌اند:

«آفریدگار عالم پروردگار بنی آدم با آنکه زنان را ناقص عقل آفریده است و مرتبه مردان از ایشان درگذرانیده، و ضعف خلقت و بنیت ایشان ظاهر کرده، اما بعضی از ایشان را به حیا و وفا و زینت عصمت بیاراست و ذهن صافی و خاطری پاک و طبعی لطیف کرامت فرمود و مقنعه ایشان را عقده دستارداران کرد و لطایف اقوال احوال ایشان را نمودار اعتبار و استبصار عقلاً گردانید» (همان: ۴۰۸). عوفی سپس از چهار زن که پیامبر اسلام بر همه زنان مقدم داشته نام می برد: آسیه همسر فرعون، مریم مادر عیسی، خدیجه همسر و فاطمه دختر رسول اکرم (ص). عوفی بر آن است که مقدر شده که این چهار زن در مرتبت و فضیلت از صدهزار مرد برترند و در میدان فضیلت گوی سبقت از رجال بزرگ می ربایند (همان جا).

عوفی در مراتبی بسیار نازل تر از این چهار زن بزرگوار، معتقد است که برخی از زنان دیگر نیز به واسطه کرامت خداوند درجاتی از معرفت را با خود حمل می کنند. پس از این مقدمه، عوفی در سراسر فصل بیست و دوم به ذکر حکایاتی از این زنان خردمند و لطیف طبع می پردازد. جالب است که این زنان خردمند لزوماً زنان آزاد نیستند و برخی از آنها از کنیزکان دربار سلاطین هستند. عوفی همچنین برخی زنان سلاطین را در شمار زنان خردمند برمی شمارد؛ از جمله زبیده خاتون همسر هارون الرشید و همچنین مادر معزالدوله دیلمی که مدتی مدید ملکه ری بود و با خردمندی خود باعث جلوگیری از حمله سلطان محمود به ری شد (همان: ۴۰۷-۴۱۰). چنان که در نقل قول بالا و مطالب مذکور آشکار است، به لحاظ ساختار زبانی، گفتار عوفی درباره زنان بر محور تقابل دوتایی «مرد و زن» شکل گرفته است. در ادامه گفتار نیز، این تقابل مرد و زن محور تحلیل عوفی در هر چهار فصل مذکور است. براساس این تقابل دوتایی زنان ناقص عقل اند و مردان کامل عقل، زنان حيله گزند و مردان فاقد حيله گری و مواردی این چنین. در ابتدای فصل بیست و سوم، عوفی باز هم بر نقص زنان تأکید می کند و بر آن می شود که آنها از پهلوی چپ مردان آفریده شده اند. لیکن عده ای از آنها توفیق رحمت خداوندی را یافته و کامل شده اند؛ هر چند که در ابتدا همچون دیگر زنان از پهلوی چپ مردان برخاسته و ناقص آفریده شده اند (همان: ۴۱۰). با عطف به این عنایت خداوندی، عوفی به ذکر حکایات درباره زنان نیک و پارسا و ویژگی های آنها می پردازد.

در چند حکایت اولیه فصل بیست و سوم، عوفی به رتبه بندی زنان از جهت شایستگی برای ازدواج با مردان اشاره دارد. در حکایت اول این فصل، او از قول مرد عالمی که در عهد منصور عباسی خود را به دیوانگی زده بود (ظاهراً بهلول)، زنان شایسته برای ازدواج را درجه بندی می کند؛ بهترین زنان برای ازدواج «زنان مجرد و باکره» هستند. اینان دل در گرو مرد دیگری ندارند.

سپس «زنان بیوه بدون فرزند» هستند. اینان تا حدی دل در گرو شوهر قبلی خود دارند و یکسره دل به همسر بعدی نمی‌دهند. در رتبه بعد که البته از نظر راوی «بدترین زنان برای ازدواجند»، «زنان بیوه فرزندان» قرار دارند که پس از ازدواج مجدد، دغدغه اصلی‌شان نه شوهر که فرزندان به‌جا مانده از شوهر قبلی است (همان: ۴۱۰-۴۱۱). در حکایت دوم این فصل، رتبه‌بندی زنان شایسته ازدواج از قول «داود و سلیمان نبی» ارائه می‌شود. عوفی از قول این پیامبران زنان را براساس تشبیه‌شان به اشیاء گرانبها یا کم‌بها دسته‌بندی می‌کند؛ «زنان چهار دسته‌اند: زر سرخ، نقره، سرب و سفال». دختران باکره ارزششان همچون ارزش زر سرخ در میان اشیا است. زنان بیوه اما جوان همچون سیم سپید یا نقره هستند و ارزشی به‌مراتب پایین‌تر از دسته اول دارند. زنان سن‌وسال‌دار همچون سرب هستند که به اندک آسیبی کج می‌شوند و به اندکی فشار بیشتر سیاه می‌گردند و نهایتاً زنان فرزندان شباهت به سفال دارند که به اندک آسیبی می‌شکنند و از آنها چیزی برای مردان حاصل نمی‌شود (همان: ۴۱۱). در اینجا با نوعی «بایگانی گفتمانی» به تعبیر فوکو مواجه هستیم که در آن، رتبه‌بندی زنان برحسب میزان رضایت‌مندی شوهر از آنها صورت می‌گیرد. این بدان معناست که هویت زنان در گفتار عوفی بر مبنای میزان بهره‌وری مردان از آنها تعریف می‌شود. به لحاظ گفتمانی، در اینجا مرد یک دال کلیدی است که هویت اجتماعی زن در رابطه با آن تعریف می‌گشود. از سوی دیگر، در طبقه‌بندی زنان برحسب اشیاء می‌توان نوعی «نظم اشیاء» (نک. فوکو، ۱۳۸۹ب) را مشاهده کرد؛ نظمی که می‌کوشد نابرابری‌های اجتماعی میان زنان و مردان را طبیعی جلوه داده، یکی را در خدمت دیگری قرار دهد.

۵-۲- زن پارسا

پس از این طبقه‌بندی، عوفی ضمن نقل حکایاتی درباره زنان، می‌کوشد «سوژه‌ای با عنوان زن پارسا» را برسازد. ویژگی اصلی «زنان پارسا» در حکایات عوفی، صبرشان بر ناملایمات و کراهت‌های زندگی به‌خصوص «زندگی زناشویی» است. زنان پارسایی که عوفی به نقل داستان آنها پرداخته، غالباً در زندگی زناشویی خود مشکل و نارضایتی اساسی داشته، اما برای کسب رضای خداوند صبر پیشه کرده و به شوهران خود «وفادار» مانده و «خیانت» نکرده‌اند. عوفی حکایت‌های متعدد از این زنان پارسا نقل می‌کند؛ همچون حکایت زنی که شوهرش را دشمن می‌داشت اما به خاطر رضای خداوند به او خدمت فراوان می‌کرد (عوفی، دانشگاه تهران: ۴۱۱)، یا

حکایت زنی زیباروی که شوهری به‌غایت زشت‌رو داشت اما به او وفادار بود و ضمن صبر بر این امر ناخوشایند، خداوند را نیز شاکر بود (همان‌جا)؛ یا حکایت زنی که به خاطر وفادار ماندن به شوهر سفر کرده‌اش، هزاران بلا از جمله آوارگی و تعذیب‌شدن را به جان می‌خورد و نهایتاً به پاداش این امر مستجاب‌الدعوه می‌شود (همان: ۴۱۲-۴۱۳).

در اینجا به نظر می‌رسد که هویت زن پارسا نزد عوفی با مسئله «سرکوب امر جنسی» گره می‌خورد. زنان پارسای حکایات عوفی، عشق و میل جنسی را به خاطر اعتقادشان به رحمت خداوندی رد می‌کنند. در حکایات متعددی از عوفی مشاهده می‌شود که زنان در برابر «خواست‌های نامشروع مردان» پایداری می‌کنند و علیرغم نیازهای جنسی‌شان تن به گناه نمی‌سپارند. مقاومت زنان پارسا در برابر میل جنسی مردان تا بدان حد می‌رسد که آنها حاضر می‌شوند حتی تن به مرگ بسپارند، اما دامنشان آلوده نشود. از سوی دیگر در هیچ‌یک از حکایات عوفی در این چهار فصل با زن و شوهری برخورد نمی‌کنیم که عاشق یکدیگر باشند. این مسأله به‌خصوص در مورد زنان پارسا بیشتر مصداق دارد. هیچ‌کدام از زنان پارسای عوفی عاشق شوهران خود نیستند و تنها از روی تعهدات زناشویی است که به زندگی وفادارانه خانوادگی ادامه می‌دهند و به عبارتی علی‌رغم میلشان می‌سوزند و می‌سازند. در حکایات او، خانواده نه بر بنیان عشق و علاقه بلکه بر مبنای تعهد زناشویی بنیان یافته است و این تعهد نیز بنیانش بر مبنای «سرکوب میل» بنا گذارده شده است.

با این اوصاف، در فصل بیست‌وسوم کتاب ما با دوگانه «مرد شهوتران» و «زن پارسا» مواجه می‌شویم. دوگانه‌ای که یکی از انگاره‌های گفتمانی جامعه ایرانی بوده و همواره زنان مخاطب آن قرار گرفته‌اند. براساس این انگاره گفتمانی، از زنان خواسته می‌شود در برابر خواست‌های نامشروع مردان مقاومت کنند و حتی اگر شده از جان خویش نیز برای حفظ عفت دست بشویند. در مقابل جالب است که از مردان چنین خواسته‌ای طلب نمی‌شود. گویا پذیرفته شده است شهوترانی و پیروی از هوی و هوس و کسب لذت جنسی، طبیعت مردان است و چندان نیازی به کنترل آن نیست. در اینجا زنان هستند که «سوژه» خواست عفیف بودن و اخلاق جنسی قرار می‌گیرند و نه مردان.

۵-۳- زن ناپارسا

فصل بیست‌وچهارم از قسم سوم در تقابل کامل با فصل قبل از خود قرار دارد: «سوژه زن ناپارسا». این فصل در تقابلی کامل با ویژگی‌های زن پارسای معرفی شده در فصل قبل قرار

دارد؛ مهمترین ویژگی زن ناپارسا - که در عنوان فصل نیز قابل مشاهده است - پیروی مفرط او از میل جنسی است. عوفی هویت زن ناپارسا را بر مبنای رابطه اش با میل جنسی و میزان کنترلش بر آن تعریف می کند؛ «زن ناپارسا»، نه تنها بر «امیال شهوانی» خود کنترلی ندارد، بلکه آن را می پرستد؛ در حقیقت او عاشق میل جنسی است و فعالانه آن را طلب می کند. بنابراین، اگر زن پارسا مطابق متن عوفی زنی معرفی می شود که بر میل جنسی خود کنترل دارد و به خاطر ایمان به خدا آن را سرکوب می کند، زن ناپارسا دقیقاً نقطه مقابل آن است. زن ناپارسا دو ویژگی کلیدی دیگر نیز دارد: حيله گری و بی وفایی. این دو ویژگی عناصر اصلی هویت اجتماعی «زن ناپارسا» را تشکیل می دهند. «سوژه» این حيله گری و بی وفایی زنان، البته مردان و شوهران آنها هستند. جالب است که عوفی بر این اعتقاد است که اکثریت جمعیت زنان را زنان ناپارسا تشکیل می دهند. زنان پارسا از دیدگاه او اندک اند و اکثریت زنان جزو ناپارسیان هستند. او در مقدمه این باب هدفش از تحریر این فصل را آگاهی دادن به مردان از جهت این مسأله می داند که فریب زنان را نخورند و از مکرهای ایشان عافل نشوند (همان: ۴۱۴). او بر آن است که هیچ کس تاکنون از جانب زنان بوی وفا و روی صفا ندیده است:

بسی کردند مردان چاره سازی	ندیدند از یکی زن رستگاری
زن از پهلوی چپ گویند برخاست	مجوی از جانب چپ جانب راست
نشاید یافت اندر هیچ برزن	وفا در اسب و در شمشیر و در زن

(همان: ۴۱۴)

او سپس در اولین حکایت خود در این فصل، از شقیق بلخی نقل می کند که بر منبر مدعی شده بود که در سراسر بلخ، هیچ زن نیکو کردار نمی توان یافت. مردمان به او خرده گرفتند که درین شهر زنان عابد و زاهد زیادی وجود دارند و دلیل این ادعا چیست؟ شقیق برای اثبات ادعای خود از مردم زنی نیکو طلب کرد. آنها زنی را به او معرفی نمودند که شبانه روز به دعا و نماز مشغول بود:

«شقیق فرمود این زن شوهر دارد، گفتند دارد، گفت شوهر او را بخوانید چون بیامد شقیق گفت مرا به تو حاجتی است مرد گفت هر حاجت که داری رواست گفت مرا میباید که نزدیک عیال خود فرستی و بگویی که مدتی است تا به نماز و طاعت مشغول شده ای و مرا از تو راحتی نیست و خدمتی نمی توانی کرد اگر دستوری دهی تا من زن دیگر بخواهم لطف باشد. چون آن زن این پیغام بشنید رویش از حال خود بگشت و شوهر را دشنام دادن گرفت و گفت او را چه زهره آن باشد که اندیشه در

دل آرد؟ چندان که او به اینجا آید من سزای او بدهم و امثال این ترهات بر زبان می‌رانند. پیش شفیق آمدند و حال بازراندند. فرمود آنکه بهترین ایشان است حال چنین است تا بدترین را حال چگونه باشد» (همان: ۴۱۴).

عوفی برای اثبات ادعای خود پا پیشتر می‌گذارد و در حکایت دوم فصل از امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام نقل می‌کند که ایشان فرمود «عجب دارم از زنان و کار ایشان و فتنه ایشان» و چون سبب پرسیدند داستانی از عهد عیسی نقل می‌کند که زنی در پاسخ خوبی‌های بی‌نهایت شوهر به خود به او خیانت کرد و با از روی هوس با پسر امیر شهر روی هم ریخت و برفت (همان‌جا)؛ نیز برای اثبات ادعای بی‌وفایی و خیانت‌پیشگی زنان حکایت پادشاهی را نقل می‌کند از مردان لشگر خود خواست زنان خود را به او تسلیم کنند، اما مردان چنین نکردند. در عوض او به زنان آنها وعده داد که اگر سر مردان خود را ببرید می‌توانید همسر من شوید و همه زنان به این وعده سر شوهران خود را بردند (همان: ۴۱۵).

از سوی دیگر، عوفی در برخی از حکایات خود به خصوص حکایت آخر این فصل - که حکایتی طولانی نیز می‌باشد - تا بدانجا پیش می‌رود که حتی زنان را در حيله‌گری از شیطان نیز برتر می‌نشانند (همان: ۴۱۷-۴۱۸). در حکایت آخر این فصل، عالمی بزرگ در مکه پس از شنیدن داستان زندگی زنی مکار و خیانت‌پیشه بر این مسأله اقرار می‌کند که «ابلیس نیز سررشته شما [زنان] در نیابد و بر مکرهای شما واقف نگردد» (همان: ۴۱۸).

جالب است که در دو حکایت این فصل، از استفاده پادشاهان از این دو ویژگی زنان - حيله‌گری و بی‌وفایی - جهت کنترل شوهرانشان سخن رفته‌است. یکی از حکایات همان بود که ذکر آن آمد (استفاده از زنان برای کشتن سران مملکت) و دیگری داستان بلعم باعورا است که ضمن آن پادشاه شهر، زن بلعم را تطمیع می‌کند تا با استفاده از مکر خود بلعم باعورا را به مقابله با موسی بکشاند. زن موفق می‌شود و این مسأله موجب ملعون شدن بلعم باعورا می‌شود (همان: ۴۱۴-۴۱۵). در همین فصل، در خلال ذکر حکایات درباره زنان ناپارسا، عوفی به‌طور ضمنی، نوعی فلسفه درباره زنان و میل جنسی آنها ارائه می‌کند؛ در فلسفه او پیوند مستحکمی میان «خوبرو بودن» زنان و «میل جنسی» وجود دارد. «زنان خوبرو» نسبت به «زنان معمولی»، هم بیشتر «سوژه میل جنسی مردان» قرار می‌گیرند و هم خود تمایلات جنسی فزونتری دارند. همچنین زنان خوبرو بیش از دیگر زنان، فریب «توجه مردان» به خود را می‌خورند. در فلسفه جنسی عوفی، خوبرویی و زیبایی زنان با «بی‌وفایی» و «خیانت‌پیشگی» آنها پیوندی وثیق دارد؛ در یکی از

حکایات او، زاهدی به واسطه عبادات خود مستجاب الدعوه می‌شود، اما این استعداد او از جانب خدا به سه دعا محدود می‌شود. او به اصرار زنش، از خداوند می‌خواهد که زنش را زیبا گرداند، دعا مستجاب می‌شود و زن او بسیار زیباروی و جوان می‌شود تا بدانجا که آوازه زیبایی او در مملکت فراگیر می‌شود و پیرو این شهرت، مردان جوان بسیاری میل به او می‌نمایند و زن نیز که این همه توجه از مردان دیگر دیده‌است، دیگر شوهر زاهد خود را به فراموشی می‌سپارد و میل به مردان جوان خواهان خود می‌نماید. این مسأله باعث می‌شود که زاهد دعا کند که چهره زن مسخ گردد. زن مسخ می‌شود، فرزندان زاهد به سوی او هجوم می‌آورند و از او می‌خواهند که چهره مادرشان را بازگرداند و نهایتاً زاهد طی آخرین دعا، بازگشت زن به صورت اول خود را طلب می‌کند و زن به صورت قبلی بازمی‌گردد (همان: ۴۱۶). در این داستان، زیبارویی با «ناپارسایی» و «طلب میل جنسی نامشروع» از سوی زن و نهایتاً بی‌وفایی و خیانت به شوهر گره خورده‌است. فلسفه ضمنی دیگر موجود در گفتمان و حکایات عوفی مشتمل بر این مسأله است که زنان به خاطر ارضای میل جنسی خود حاضرند دست به هر کاری از جمله قتل بزنند و لذا مردان همواره باید این مسأله را در نظر داشته باشند تا از ناحیه زنان به ورطه بلا و نابودی نیفتند.

۵-۴- پیرامون مکر و حيله زنان

حکایت «مکر و حيله زنان»، عنوان باب بیست و پنجم از قسم سوم کتاب می‌باشد. اما وجود چنین ویژگی‌ای در زنان، چنانکه سخن از آن رفت در فصول پیشین، همواره مورد تأکید عوفی قرار می‌گیرد. در اینجا، عوفی استعداد زنان برای مکر و حيله‌گری را یک استعداد ذاتی می‌پندارد. استعداد ذاتی‌ای که البته نوعی ویژه از «قدرت» محسوب می‌شود. «سوژه» این قدرت ویژه نیز بنا بر گفتار عوفی، مردان هستند و البته هیچ مردی نیز از دایره آن بیرون نیست. این قدرت در نگاه او، هم جنبه‌های مثبت دارد و هم منفی. جنبه منفی آن همان بود که از آن سخن رفت؛ یعنی استفاده از این قدرت برای پیروی از امیال نامشروع جنسی، فریب مردان و خیانت به آنها. جنبه مثبت مکر و حيله زنانه، البته «جنبه کارکردی» آن برای حفظ خانواده و شوهر است. عوفی در حکایاتی متعدد تلاش زنان برای حفظ شوهران خود را روایت می‌کند؛ همچون داستان زنی که شوهرش مدام به بصره سفر می‌کرد و او شک کرد که می‌باید شوهرش در آنجا زن گرفته باشد. لذا حيله‌ای به کار برد که ضمن اعتراف کشیدن از شوهرش در این مورد، او

را دوباره به زندگی خانوادگی بازگرداند (همان: ۴۱۸-۴۱۹) و داستان مرد تاجری که زنش را محبوس کرده بود و زن برای اینکه به او درس بدهد، به مردی پیغام داد که درون صندوقی پنهان شود و به بهانه اینکه صندوق را می‌خواهد امانت به شوهرش بسپرد به خانه آنها راه یابد. نهایتاً صندوقی که مرد غریبه در آن بود به خانه آورده می‌شود. اما زن شوهرش را از وجود مردی در آن باخبر می‌کند و به شوهرش پند می‌دهد که اگر زن نخواهد درستکار باشد به هیچ وجه و با هیچ اعمال محدودیتی نمی‌توان او را وفادار نگاه داشت (همان: ۴۲۱).

عوفی ضمن نقل چندین حکایت درباره مکر و حيله زنان، بر آن است که راهکار جلوگیری از خیانت زنان، ایجاد محدودیت برای آنها نیست؛ مکر و حيله زنانه فراتر از هر محدودیتی عمل می‌کند و اگر زنی بخواهد خیانت کند، با استفاده از قدرت حيله‌گری خاص زنان، بالاخره راه خود را جهت خیانت می‌یابد. همچون حکایت زنی که از معشوق خود خواست درون صندوقی امانتی رود و بدین ترتیب به حرم و خانه او راه یابد (همان: ۴۲۱)؛ یا حکایت زن مردی غیرتمند که در راه حمام شوهرش را فریب داد و وارد خانه مرد مورد علاقه خود شد و به وصال معشوق رسید و این همه در حالی بود که شوهر ساعت‌ها بر در خانه معشوق زن ایستاده بود (همان جا).

از سوی دیگر، در خلال حکایات عوفی در باب مکر و حيله زنان می‌توان شکل غالب عاشق شدن زنان بر مردان و میل به ایجاد ارتباط با آنها را تحلیل کرد. شیوه‌های دستیابی زنان به معشوق در داستان‌های عوفی بسیار محدود است. زنان حکایات‌های عوفی غالباً از درون خانه خود می‌کوشند با معشوق خود ارتباط برقرار کنند. در برخی از حکایات‌ها مثل داستان دختر خطیب اسفراین (همان: ۴۱۷-۴۱۸) یا داستان «زن و برهمن» (همان: ۴۱۹)، زنان بر در یا پشت‌بام خانه نشسته و به کوچه می‌نگرند که ناگاه مردی زیبارو را می‌بینند و به ایجاد ارتباط با او میل می‌نمایند؛ یا اینکه همچون داستان عروس زرگر (همان: ۴۱۹) یا حکایت زن پهلوان غیرتمند (همان: ۴۲۱) به واسطه دلاله‌های زن با مرد معشوق خود ارتباط می‌گیرند. در همه این داستان‌ها، قدرت مکر و حيله زنانه، به منزله ابزاری برای رفع محدودیت‌های ناشی از عرف و اجتماع مردسالار رخ می‌نماید.

۶- نتیجه‌گیری

عصر مغول که از سال ۶۱۶ هجری در ایران آغاز و تا ۷۵۰ ادامه می‌یابد، عصر شکوفایی ادبیات مبتنی بر حکایات کوتاه چه در قالب شعر و چه در قالب نثر است که عموماً وجه اخلاقی و اندرزگونه داشتند و نقش بازسازی فرهنگی و اخلاقی جامعه ایرانی را در پی حمله مغولان و فروپاشی اجتماعی ایران، به عهده گرفته بودند.

پیامد حمله مغولان و سیطره آنها بر ایران، جمعیت ایران در پی قتل‌عام‌ها به شدت کاهش می‌یابد و بسیاری از شهرهای متمدن و آباد آن روزگار تخریب می‌گردند (پتروشفسکی، ۱۳۹۱: ۱۸۰-۱۷۴). به تبع این وضعیت، کلیت شیرازه جامعه ایرانی از هم پاشیده و وضعیت فرهنگی به شدت بی‌هنجار و آنومیک بر ایران حاکم می‌گردد. وضعیتی که در کتاب‌های آن دوره به خوبی بازتاب یافته‌است و اساساً حجم بالای تولید کتاب‌های اخلاقی و عرفانی در این دوره، خود حکایت از چنین وضعیت بی‌هنجاری فرهنگی دارد. در گفتار بسیاری از آثار منظوم و منثور این دوره، از جمله *مثنوی معنوی* (مولوی، ۱۳۹۰) و *اخلاق‌الاشرف* (زاکانی، ۱۳۴۳) ما با بازتعریف «هویت‌های انسانی» در قالب نقدها و توصیه‌های اخلاقی و عرفانی معطوف به رفتار مواجهم؛ بنابراین اگر با ادبیات فوکو بخواهیم سخن بگوییم، در این دوره، جامعه ایرانی دچار نوعی «سوژه‌مندی» است و پرسش از هویت، کیستی و هستی خود مدام در گفتارهای ادبی تکرار می‌گردد. این بحران سوژه‌مندی البته در بعد هویت‌های جنسی و جنسیتی این دوره، همچنان که در ادبیات این دوره بازنمایی شده، بسیار پررنگ است.

جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات محمد عوفی در چنین فضای معرفتی مبتنی بر بحران سوژه‌مندی نوشته شده و قابل درک است. این کتاب در خلال فصول مربوط به حکایات زنان به صورتی تمام‌عیار این بحران را بازنمایی می‌کند و می‌کوشد با به‌کارگیری نوعی گفتمان اخلاقی، سوژه‌های جنسیتی به زعم خود اخلاقی را برسازد. او با برساختن گفتمانی سوژه‌های «زن پارسا» و «ناپارسا» می‌کوشد نوعی بایگانی یا طبقه‌بندی جنسیتی مبتنی بر حساسیت نسبت «میل جنسی» زنان به وجود آورد. مطابق این بایگانی، زنان پارسا، زنانی هستند که بر امیال خود مهار می‌زنند و عموماً آن را سرکوب می‌کنند. در عوض، زنان ناپارسا در کاربرد میل جنسی بی‌مهار و گشاده‌دستانند و هیچ سرکوبی در امر جنسی ندارند. دال‌های کلیدی گفتمان عوفی درباره زنان و تعریف هویت جنسیتی آنها دو عنصر «بی‌وفایی» و «مکر و حيله» هستند که البته به نظر عوفی جزو «طبیعت ذاتی» زنان می‌باشد. سوژه اعمال این حيله‌گری و بی‌وفایی

نیز مردان و شوهران هستند و عوفی وظیفه خود می‌داند که مردان را از این ویژگی‌های ذاتی به زعم او مخرب زنان برحذر دارد. لذا ما در اینجا با به‌کارگیری نوعی «گفتمان ذات‌گرا» در مسائل جنسی و جنسیتی توسط عوفی مواجهیم. در این گفتمان، عنصر «مکر و حيله» به منزله نوعی «قدرت استراتژیک» نزد زنان عمل می‌کند. زنان از طریق به‌کارگیری این نیروی استراتژیک، توانایی دستیابی به امیال و خواسته‌های خود را می‌یابند. این نیرو از نظر عوفی، فی‌نفسه بد تلقی نمی‌شود، بلکه نیرویی است که چه‌بسا می‌تواند نوعی «قدرت مشرف به حیات» باشد. قدرتی که زندگی را با مکر و حيله زنانه درمی‌آمیزد و تداوم می‌بخشد. قدرتی که هم می‌تواند ضامن بقای خانواده باشد و هم نوعی ابزار مقاومت در یک محیط سراسر مردانه و مردسالار. جالب است که عوفی از سوژه «مرد شهوتران» سخن می‌گوید و پیروی از «شهوت جنسی» را طبیعی مرد می‌انگارد و بر او از این جهت خرده نمی‌گیرد. اما در عوض، از زنان انتظار دارد که بر این میل مردان مهار بزنند. «زنان پارسا» سوژه‌هایی هستند که به‌خوبی از عهده چنین کاری برمی‌آیند و در عوض «زنان ناپارسا» در پیروی از امیال، با مردان همدستی می‌کنند. در این گفتمان گویی تقصیر گناه «انحراف جنسی» مردان بر عهده زنان است و بنابراین زنان هستند که باید مورد شماتت قرار گیرند و از آنها خواسته شود که سوژه حکم اخلاقی «پارسایی جنسی» قرار گیرند. بنابراین، گفتمانی که عوفی در کتاب خود سامان می‌دهد در تکوین نوعی «سوژه جنسی و میل-گر» مشارکت می‌یابد که براساس آن، شاکله رفتاری و ارزش اخلاقی «پارسایی جنسی» در تصویری زنانه برساخته می‌شود و نه تصویری مردانه. تصویری که در آن، «عدم پیروی از میل جنسی» از زنان خواسته می‌شود و نه مردان. باین‌حال، این «سوژه میل‌گر»، سوژه‌ای در خدمت مردان و «میل مردانه» است، زیرا مخاطب این گفتمان اخلاقی، نه زنان، که مردان‌اند. عوفی در موارد متعدد اشاره دارد که هدفش از نوشتن چنین متنی، هشدار به مردان بابت مشکلات اخلاقی زنان و چگونگی مدیریت آن مسائل است. از این نظر، ما در متن عوفی شاهد صورتبندی نوعی گفتمان اخلاقی معطوف به تکوین «سوژه میل‌گر» براساس جنسیت و تفاوت‌های جنسیتی هستیم. گفتمانی که می‌کوشد این تفاوت‌ها را طبیعی جلوه دهد و درون گزاره‌ها و بن‌مایه‌های اخلاقی ابدی سازد.

با این اوصاف، اهمیت کتاب عوفی در آن است که مفاهیم و مفروضات گفتمانی که او در روایات و حکایات خود پیرامون زنان و مسائل اخلاقی جنسیتی صورتبندی کرده بود، تا تقریباً یک سده پیش، به عنوان گفتمانی حقیقی در سپهر عمومی و متون جامعه ایرانی تداوم و

هنوز چه بسا برخی از آنها همچنان جریان داشته باشد. گفتمان‌هایی که اگرچه حقیقی بودن آنها مدت‌هاست که زیرسؤال رفته، اما همچنان اثرات خود را در قالب کردارهای امروزی بازتولید می‌کند.

پی‌نوشت

- ۱- تحلیل‌های این مقاله از روی نسخه عکسی یا اسکن‌شده نسخه خطی دانشگاه تهران صورت گرفته‌است و ارجاعات براساس صفحات نسخه عکسی است. هر صفحه عکسی این نسخه، شامل دو صفحه از نسخه خطی می‌باشد؛ اگر در اینجا به صفحه ۴۱۴ نسخه عکسی ارجاع داده می‌شود، یعنی صفحه ۸۲۸ در نسخه خطی. بنابراین تمامی ارجاعات به نسخه مذکور از این پس به صورت (عوفی، نسخه دانشگاه تهران: ص نسخه عکسی) خواهد بود.
- ۲- پارسایی زنان از نظر عوفی براساس پیروی نکردن آنها از تمایلات جنسی تعریف می‌شود.

منابع

- آقا-بزرگ تهرانی. بانک اطلاعاتی کتب و نسخ خطی، <http://www.aghabozorg.ir/Search.aspx>
- استریناتی، د. ۱۳۸۰. مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه، ترجمه ت. پاک‌نظر. تهران: گام نو.
- استوری، ج. ۱۳۸۶. مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه، ترجمه ح. پاینده، تهران: آگه.
- بنت، ا. ۱۳۸۶. فرهنگ و زندگی روزمره، ترجمه ل. جوافشانی و ح. چاوشیان. تهران: اختران.
- بزرگ بیگدلی، س. و حسینی، س. ۱۳۹۲. «نقد زن محور (فمینیستی) داستان‌های مرزبان‌نامه». پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، ۲: ۳۳-۵۹.
- بشیریه، ح. ۱۳۷۹. نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم، تهران: مؤسسه آینده پویان.
- پتروشفسکی، ا.پ. ۱۳۹۱. تاریخ ایران کمبریج: مغولان (ج پنجم/ قسمت دوم)، ترجمه ت. قادری. تهران: مهتاب. ۱۷۳-۲۴۹.
- خوانساری، م. ۱۳۷۵. «جوامع‌الحکایات». نشریه معارف، ۲(۱۳): ۸۰-۹۲.
- دریفوس، ه. و رابینو، پ. ۱۳۷۹. میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک، ترجمه ح. بشیریه، تهران: نی.
- دوبووار، س. ۱۳۸۹. جنس دوم، ترجمه ق. صنعوی. تهران: توس.
- دوونینو، ژ. ۱۳۷۹. جامعه‌شناسی هنر، ترجمه م. سحابی. تهران: مرکز.

- دی‌والت، م. ال. ۱۳۷۵. «چندگانگی قرائت رمان: سازمان اجتماعی تفسیر». ترجمه ح. چاوشیان. /رغنون، سال سوم (۹ و ۱۰): ۱۸۱-۲۱۹.
- راو‌دراد، ا. ۱۳۸۲. *نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، تهران: دانشگاه تهران.
- زاکانی، ع. ۱۳۴۳. *اخلاق الاشراف (کلیات عبید زاکانی)*، با تصحیح و تعلیق پ. اتابکی، تهران: زوار.
- علی‌نقی، ح. ۱۳۹۰. «تحلیل شخصیت و نقش زنان در داستان‌های شاهنامه». *فصلنامه زن و فرهنگ*، (۳): ۹: ص ۵۹-۸۱.
- عوفی، س.م. بی‌تا. *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات (نسخه خطی)*، تهران: کتابخانه و مرکز اسناد دانشگاه تهران.
- فریدمن، ج. ۱۳۸۱. *فمینیسم*، ترجمه ف. مهاجر. تهران: آشتیان.
- فوکو، م. ۱۳۸۴. *اراده به دانستن*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهان‌دیده. تهران: نی.
- _____. ۱۳۸۹. الف. *تئاتر فلسفه*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهان‌دیده. تهران: نی.
- _____. ۱۳۸۹. ب. *نظم‌اشیاء: دیرینه‌شناسی علوم انسانی*، ترجمه ی. امامی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و انسانی.
- _____. ۱۳۹۲. *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهان‌دیده. تهران: نی.
- _____. ۱۳۹۵. *خاستگاه هرمنوتیک خود*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهان‌دیده. تهران: نی.
- کولومبورگ، س. ۱۳۷۸. *رشد جنسیت*، ترجمه م. شهرآرای. تهران: ققنوس.
- گرت، ا. ۱۳۸۰. *جامعه‌شناسی جنسیت*، ترجمه ک. بقایی. تهران: نی.
- گیدنز، آ. ۱۳۷۴. *جامعه‌شناسی*، ترجمه م. صبوری، تهران: نی.
- مشایخی، ع. ۱۳۹۵. *تبارشناسی خاکستری است*، تهران: ناهید.
- مصفا، ا. ۱۳۵۱. «فرج بعدالشدّه و جوامع‌الحکایات». *نشریه یغما*، ۲۸۵: ۱۳۷-۱۴۳.
- مصفا، ا. ۱۳۵۴. «منابع گمشده جوامع‌الحکایات». *نشریه گوهر*، ۲۵: ۳۸-۴۵.
- منظورالحق ۱۳۳۲. «محمد عوفی». *نشریه هلال*، ۴: ۲۳-۲۷.
- میلز، س. ۱۳۸۲. *گفتمان*، ترجمه ف. محمدی. تهران: هزاره سوم.
- مولوی، ج.م. ۱۳۹۰. *مثنوی معنوی*، تهران: هرمس.
- ولف، ج. ۱۳۶۷. *تولید اجتماعی هنر*، ترجمه ن. توکلی. تهران: نشر مرکز.
- یورگنسن، م. و فیلیپس، ل. ۱۳۸۹. *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه ه. جلیلی. تهران: نی.
- Goffman, E. 1997. *The Goffman Reader*, edited and with preface and introduction by C. Lemert and A. Branaman. Blackwell Publisher Ltd.
- Jackson. S. and Scott. S. 2002. *Gender: A Sociological Reader*, edited by S. Jackson and S.Scott. London: Routledge.

- Kenney, K. 2005. "representation theory". From Handbook of Visual communication: *Theory, Method and Media*, LEA.
- McLaughlin, L. 1999. "Beyond 'Separate Spheres': Feminism and the cultural Studies/Political Economy Debate". *Journal of Communication Inquiry*, SAGE publication. Inc: 327-359.

تحلیل «ببرها در روز دهم» بر اساس رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف

دکتر سید اسماعیل حسینی اجداد^۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۱۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۷/۱۱

چکیده

تامر، از برجسته‌ترین داستان نویسان و طنزپردازان جهان عرب است. درون‌مایه‌ی اکثر داستان‌های وی حقایق پنهان و آشکار سیاسی و اجتماعی جامعه خویش است که گاه نمادین و رمزگونه و گاه صریح بیان می‌گردد. این مقاله در نظر دارد با واکاوی ابعاد اجتماعی داستان «ببرهای روز دهم» و تحلیل نمادینی از زندگی ببر، ساختار بنیادین جامعه سوری و کثرت مشکلات زندگی چون فراگیری یأس، خواری و فقر و گرسنگی را تبیین نماید. این داستان کوتاه، به عنوان نمونه‌ای از ادبیات داستانی معاصر دنیای عرب، با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف بازخوانی می‌گردد.

تامر در این داستان با بهره‌گیری از زبانی رسمی و آمیخته به طنز اجتماعی، به موانع شکوفایی استعدادهای ذاتی انسان عربی - سوری و مبارزه با همه‌گیر شدن یأس و خواری انسان عربی به طور عام و ذلت و شکست انسان سوری به طور خاص می‌پردازد. با وجود طبع انتقادی نویسنده، زبان داستان صریح و رک نیست بلکه، به علت در امان ماندن از آسیب حاکمان مستبد، با بهره‌گیری از رموز به نقد و تفسیر جامعه خویش می‌پردازد. از این رو، با گفتمان انتقادی فرکلاف، می‌توان به کشف لایه‌های رمزگونه متن و مراحل تقسیمات دهگانه زندگی ببرهای روز دهم، دست یافت.

واژگان کلیدی: گفتمان انتقادی، فرکلاف، ببرهای روز دهم، زکریا تامر

۱- مقدمه

تحلیل گفتمان انتقادی جدیدترین رویکرد در تحلیل گفتمان است. «این رویکرد - که از لحاظ فلسفی متأثر از نظرات میشل فوکو، فروید و مارکس است - در نظر دارد که نگرش صورت‌گرایی نسبت به زبان را به مسائل اجتماعی ارتباط دهد و آن را به جهتی سوق دهد که زبان‌شناس خود را عنصری مسؤول نسبت به مسائل اجتماعی بداند» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۲۲۸). تحلیل گفتمان انتقادی با ارتقای تحلیل متن از سطح کفایت توصیفی به سطح کفایت تبیینی و دخالت‌دادن عواملی همچون ایدئولوژی، قدرت و تاریخ در ارتباط با زبان، واقعیت زبان‌شناختی جامع‌تری در امر تفسیر متن لحاظ می‌کند.

از سوی دیگر، می‌توان گفت که گفتمان، شرایط اجتماعی‌ای را مطالعه می‌کند که تحت تأثیر آن، متنی خلق می‌شود؛ همچنین، موقعیت اجتماعی را که متن در آن قرار می‌گیرد، تفسیر می‌کند. بدین ترتیب، گفتمان از یک سو، مطالعه زبان‌شناختی نظام اجتماعی و از سوی دیگر، مطالعه جامعه‌شناختی زبان است. در این زمینه، نورمن فرکلاف عقیده دارد که میان ساختارهای خرد گفتمان (ویژگی‌های زبان‌شناسی) و ساختارهای کلان جامعه (ایدئولوژی و ساختارهای اجتماعی) رابطه‌ای دیالکتیکی وجود دارد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۶-۹۷)؛ از نظر او، تحلیل گفتمان شامل سه مرحله توصیف، تفسیر و تبیین است. در این طرح پیشنهادی، فرکلاف توصیف را پیش‌فرض تفسیر و تبیین می‌داند (همان: ۲۱).

شرایط جدید زندگی عربی و مشکلاتی که در قرن ۱۹ و آغاز قرن ۲۰ در سرزمین‌های عربی بروز کرد باعث ارتباط گسترده ادیب با مسائل و مشکلات جامعه شد؛ تا جایی که شاعران و نویسندگان، پرداختن به این دغدغه‌ها و پایبندی به طرح آن را از اصلی‌ترین وظایف خویش تلقی می‌کردند. همین شرایط منجر به گشودن مجال شد تا ادبیات بتواند به عنوان نقد و تفسیری بر زندگی وارد عمل شود (الورقی، ۱۹۸۴: ۲۳۲). از این رو ادبا و نویسندگان به جریان‌های ادبی پیوستند تا ژانرهای مختلف ادبی را برای بیان مشکلات و دردهای مردم انتخاب کنند (الصمادی، ۱۹۹۵: ۱۸)؛ و به این نتیجه رسیدند که وظیفه هنر منحصر به بیان خطابه‌های سیاسی و ایدئولوژیک نیست؛ بلکه فرصتی است برای فهم جهان و مشارکت در تغییر آن. در این میان، ادبیات داستانی به عنوان شاخه‌ای از هنر، به مانند هر پدیده فرهنگی دیگر، راهی پیدا کرد تا ساختار بنیادین جامعه را منعکس سازد و این نکته را با تأمل در برخی آثار ادبیات داستانی می‌توان دریافت.

داستان کوتاه، به شکل و الگوی امروزی، در قرن نوزدهم پیدا شد. اولین بار ادگار آلن پو در سال ۱۸۴۲ داستان کوتاه را تعریف کرد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۴). داستان کوتاه، در مقایسه با رمان و دیگر انواع ادبی، قابلیت و انعطاف بیشتری دارد و این نکته، هم از لحاظ نویسنده و هم از لحاظ خواننده، واجد اهمیت است. به عبارت دیگر، داستان کوتاه بازتاب روح زمانه است و تجربه فردی و اجتماعی آدم‌های زنده جامعه را ترسیم می‌کند (بهارلو، ۱۳۷۳: ۷-۸).

داستان کوتاه سوریه، بسیار غنی و پربار است؛ چنان‌که این فن موجب شده‌است که در گذر تکنیک‌ها و اشکال متنوع، در مقابل جریان‌ها، مذاهب، مضامین و افکار مختلف از خود تقابل نشان دهد (الحسین، ۱۹۹۷: ۱۰۸). از ویژگی‌های بارز داستان کوتاه سوریه، سود جستن نویسندگان آن از رموز است تا با این شیوه، از واقعیت‌ها - با همه تناقضات آن - صحبت نماید و مشکلات جامعه سوریه را به تصویر کشد. این نویسندگان به دلیل تعدد مشکلات زندگی و نیز عدم قدرتشان در صراحت لهجه و رک‌گویی و بیان صریح عقاید و نظرات خود، ناچار به استفاده از رموز گشته‌اند. زکریا تامر هرگز واقعیت‌ها را آن‌طور که هست، به تصویر نکشیده و به تحلیل مستقیم واقعیت‌ها نپرداخته، بلکه افکار خود را ضمن حوادثی خیالی عرضه داشته و از شفافیت حقایق کاسته‌است. به همین سبب، تامر از نویسندگان پرفروغ داستان کوتاه در این زمینه محسوب می‌شود (الاطرش، ۱۹۸۲: ۲۸۲).

تامر اولین مجموعه داستانی خود را در سال ۱۹۶۰ منتشر کرد (الصمادی، ۱۹۹۵: ۲۳). داستان‌های او فضایی سوررئال دارند و عنصر طنز در آنها برجسته است و به زبانی ساده نوشته شده‌اند. دست‌مایه غالب داستان‌هایش و از جمله «النمور فی الیوم العاشر» -بیرهای روز دهم- حقایق پنهان و آشکار اجتماعی و سیاسی است که گاه نمادین و رمزگونه و گاه صریح و نامستعار طرح می‌شود. قهرمانان داستان‌های تامر به سبب تناقضی که بین دنیای آرمانی خود و جهان بیرون می‌بینند، برای ایجاد جامعه آرمانی خویش به عالم رؤیا پناه می‌برند و گاه بدون تلاشی برای ایجاد تغییر در مقابل واقعیت سرکوب‌گر، تسلیم می‌شوند.

۲- پیشینه تحقیق

«التجلیات الجمالیة للقبیح فی قصص زکریا تامر السّطه أنموذجاً» اثر عبیر برکات و هناء اسماعیل (۲۰۰۷) در زمره پیشینه این تحقیق می‌باشد. درباره داستان «بیرها در روز دهم»، همچنین می‌توان به مقاله «رمزشناسی در داستان کوتاه النمور فی الیوم العاشر» (طاهری‌نیا و

رئسی، ۱۳۸۵)؛ مقاله «دراسه أسلوبیه للرتابه التعبيرية فی «النمور فی الیوم العاشر» لזکریا تامر (بیانلو، ۱۳۹۲) و پایان‌نامه‌ای تحت عنوان بررسی داستان‌های کوتاه زکریا تامر توسط صلاح‌الدین عبدی (۱۳۸۵) در دانشگاه تهران اشاره کرد.

۳- درون‌مایه و موضوع داستان کوتاه «ببرهای روز دهم»

درون‌مایه، مضمون یا تم، فکر اصلی و مسلط هر اثر ادبی است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند؛ و به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۷۴).

تامر در درون‌مایه داستان‌های کوتاه خود، شیوه منحصر به فردی را برای بیان دغدغه‌های انسانی- اجتماعی به کار می‌برد. او در «النمور فی الیوم العاشر» توانسته‌است، به شکلی هنری، تلفیقی از واقعیت، تخیل و رؤیا را به تصویر کشد. علاوه بر آن، توصیف ساده و توأم با دقت و بیان جزئیات از ویژگی‌های بارز داستان‌های این مجموعه است.

«ببرهای روز دهم» از مجموعه داستان‌هایی با همین عنوان (النمور فی الیوم العاشر)، حکایت ببری است که از جنگل-مکانی که در آن بر همه سیادت و سروری داشت- دور گشته و در قفسی اسیر و زندانی است. ببر به کسانی که دور قفس حلقه زده و بی‌واهمه و با کنجکاو به وی می‌نگرند، خشمگینانه خیره شده‌است. یکی از آنها که مروض بود -کسی که حرفه‌اش رام کردن حیوانات وحشی است- به دیگران می‌گوید که اگر می‌خواهید حرفه مرا یاد بگیرید، نباید هیچ‌گاه فراموش کنید که معده حریف اولین هدف شماست. به این ببر نگاه کنید، ببری است تندخو و مغرور. به آزادی و قدرت و صولت خود می‌نازد؛ ولی به‌زودی عوض خواهد شد (تامر، ۱۹۸۱: ۵۴). در اولین روزها، مروض آن ببر را بارها از طریق شکم و غذایی که باید بخورد، می‌آزماید و از او می‌خواهد در قبال غذایی که به وی می‌دهد، کارهای خواسته‌شده را انجام دهد، وگرنه از غذا خبری نیست. در روز سوم مروض از ببر می‌خواهد که هنگام حرکت در قفس با شنیدن «بایست» متوقف شود. ببر در ابتدا گفت که هیچ‌گاه از تو فرمان نمی‌برم، اما چیزی نگذشت که گرسنگی بر وی غلبه کرد و به فرمان مروض تن داد. در روز چهارم ببر، خود، از مروض خواست که من گرسنه‌ام از من بخواه تا بایستم (همان: ۵۶). اما مروض برای دادن غذا کار دیگری را از وی

خواست و به او گفت که امروز به غذا دست نخواهی یافت مگر اینکه صدای گربه را تقلید کنی. ببر که در ابتدا به شدت از این کار تنفر داشت، بعد از زمان کوتاهی تسلیم خواسته مروض شد. در روز ششم وقتی گرسنگی بر ببر غالب شد، برای اینکه مروض غذایی به او بدهد، به سرعت صدای گربه را تقلید کرد؛ غافل از آنکه مروض نقشه جدیدی برای او کشیده است. مروض این بار می‌خواست که ببر صدای «عرعر» خر را تقلید کند. این پیشنهاد، هیبت ببر را فروریخت. اما دیری نپایید که ببر در مقابل این خواسته نیز سر تسلیم فرود آورد. در نهایت، طی چند روز، ببر، با آن همه غرور و قدرت، همچون موم در دستان مروض نرم می‌شود. اکنون به هر بادی می‌لرزد و مطیع دستورات رام‌کننده می‌گردد. ببری باهویت که در ابتدا ادعا می‌کرد به هیچ عنوان از دستورات کسی اطاعت نمی‌کند و تحت فرمان هیچ‌کس نخواهد بود، به فرمانبری مطیع تبدیل می‌شود.

از آن رو که تامر سعی دارد به ناکارآمدی اجتماعی و سیاسی نظام موجود اشاره کند، هیچ راه چاره‌ای جز بیان این واقعیت‌های تلخ به زبانی رمزگونه نمی‌یابد تا بتواند مردم جامعه خویش را بیدار کند. وی تلاش دارد تا دغدغه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی را با کلام طنز به نمایش بگذارد. بنابراین می‌توان گفت ژرفساخت کلی داستان حول امور سیاسی، اقتصادی و اجتماعی می‌گردد و مشکلات جامعه را که متأثر از عوامل و تبعات آن است، به نقد می‌کشد و در پی محکوم نمودن مستبدان، اصلاح جامعه و آگاهی مردم از این بحران‌ها است. روستا، بیانی نمادین از زندگی یک ببر (نماد شهروندان) و مروض (نماد حاکمان مزدور و قدرتمند دوران)، و موضوع آن مسائل و کنش‌های هر یک از شخصیت‌ها، براساس واقعیت زندگی در سطح جامعه است.

۴- تحلیل گفتمان انتقادی

۴-۱- تحلیل داستان «ببرهای روز دهم» در سطح توصیف

در سطح توصیف، تنها به تحلیل متن پرداخته می‌شود؛ البته ویژگی‌های متنی در نظر گرفته شده برای تحلیل، تا حد زیادی جنبه‌گزینشی دارند و شامل آن دسته از ویژگی‌هایی می‌شوند که در تحلیل انتقادی بیشتر از گزینه‌های دیگر تأثیر گذارند. «مجموعه ویژگی‌های صوری‌ای که در یک متن خاص یافت می‌شوند، می‌توانند به عنوان انتخاب‌های خاصی از میان گزینه‌های موجود در انواع گفتمان‌هایی تلقی شوند که متن از آنها استفاده می‌کند. به منظور تفسیر ویژگی‌هایی که به صورت بالفعل در یک متن وجود دارند، معمولاً مد نظر قرار دادن

دیگر انتخاب‌های ممکن نیز ضروری است؛ یعنی انتخاب از میان نظام‌های گزینه‌ای انواع گفتمان‌هایی که ویژگی‌های موجود از آنها اخذ شده‌اند. در نتیجه در تحلیل متون، کانون توجه دائماً بین آنچه در متن وجود دارد و نوع گفتمان یا انواع گفتمان‌هایی که متن از آنها استفاده می‌کند، در نوسان است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۶۹). در واقع، در این سطح، متن براساس مشخصه‌های زبان‌شناختی خاص موجود در گفتمان توصیف می‌شود (آفاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۲۹).

واژگان (ارزش‌های تجربی و روابط معنایی واژگان از دیدگاه ایدئولوژیک، ارزش‌های رابطه‌ای و بررسی عبارات از نظر رسمی یا محاوره‌ای بودن و ارزش‌های بیانی و استعاره‌ها)؛ دستور (فرایندها و مشارکین آنها، جملات معلوم یا مجهول، جملات مثبت یا منفی، وجوه خبری، پرسشی، امری، استفاده از ضمیرهای ما و شما، جملات ساده و مرکب) و ساخت‌های متنی از مباحثی است که در سطح توصیف مورد بررسی قرار می‌گیرند (نک. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۰-۱۷۱).

داستان «ببرها در روز دهم» در مرحله توصیف متن، نشان‌دهنده گفتمانی دوگانه و تقابلی است میان مروّض و ببر. در واقع، در این داستان با دو گفتمان متضاد مواجه می‌شویم: یکی گفتمان استبداد است که با کاربرد واژگانی خاص توصیف می‌شود:

«فقال المروض بدهشه مصطنعه: أ تامرني و انت سجينی؟ يا لك من نمر مضحك! عليك ان تدرک أنى الوحيد الذى يحق له هنا اصدارُ الأوامر» (تامر، ۱۹۸۱: ۵۵)؛ رام‌کننده با تعجبی ساختگی گفت: آیا به من دستور می‌دهی در حالی که زندانی من هستی؟! تو عجب ببر مضحکی هستی! تو باید بدانی که اینجا من تنها کسی هستم که دستور می‌دهم.

طرف دیگر گفتمان، ببرى است تندخو و مغرور که به صولت، هیبت و آزادی خود می‌نازد: «لا أحدٌ يأمر النمر/ لن أكون عبداً لأحدٍ/ لا أريدُ طعامك» (همان: ۵۵)؛ هیچ‌کس نمی‌تواند به ببر دستور دهد/ هرگز برده تو نخواهم شد/ غذایت را نمی‌خواهم.

البته این تقابل گفتمانی از ابتدا تا انتها باقی نمی‌ماند و در آخر داستان، ببر مجبور به تسلیم در برابر خواسته مروّض می‌شود. کاربرد گروه‌های واژگانی نگاه خشمگینانه ببر، تماشای بی‌واهمه شاگردان، صولت و غرور ببر و ارتباط این واژگان با مضمون داستان رابطه ایدئولوژیک داستان را آشکار می‌سازد و وضعیت نامساعد آن را بیان می‌کند و با درک این تقابل واژگانی، می‌توان شاخصه گفتمان این متن را دریافت. داستان با وصف جنگلی که ببر از آن دور شده، آغاز می‌گردد:

«رحلت الغابات بعيدا عن النمر السجين في قفص، و لكنه لم يستطع نسيانها و حذق غاضبا إلى رجال يتحلقون حول قفصه و أعينهم تتأمله بفضول و دونما خوف» (همان: ۵۴)؛ «جنگل‌ها از ببر زندانی در قفس دور شده؛ ولی ببر نتوانست جنگل‌ها را فراموش کند و چشمانش را غضبناک به مردانی دوخت که اطراف قفس با ترس حلقه زده بودند.»

نویسنده با جان‌بخشی به جنگل و بیان نگرانی‌اش از رفتن ببر، نوعی فضا سازی و زمینه‌سازی برای خواننده ایجاد می‌کند تا وضعیت اسفبار جامعه و شخصیت‌ها و روابط ایدئولوژیک آنان را به تصویر کشد و اضطراب و نگرانی ناشی از نبود امنیت را -که سطح وسیعی از جامعه را فراگرفته- ملموس سازد.

همچنین داستان به شیوه محاوره‌ای روایت می‌شود. بیان داستان ساده، بدور از لفاظی و بی‌ابهام است؛ زیرا نویسنده از دل مردم برخاسته و قصد دارد با مخاطب خود به صورت خودمانی، واقعی و دوستانه ارتباط برقرار کند. ضمائر بیشتر به صورت سوم شخص و دوم شخص به کار می‌رود و چون لحن داستان تحکمی است، کمتر از ضمائر محترمانه استفاده می‌شود. جمله‌های داستان از نوع معلوم است؛ زیرا راوی -که دانای کل است- نمی‌خواهد چیزی را مجهول بگذارد. اعمال و رفتار شخصیت‌ها به روشنی گویای افکار و عواطف آنهاست و خواننده از لابه‌لای گفت‌وگوهایی که بین افراد رد و بدل می‌شود، به راحتی به مکثات و تیپ شخصیتی آنها پی می‌برد.

در این داستان، بیشتر از وجه اخباری استفاده شده است که می‌تواند نشانه قطعیت ماجرا از جانب راوی باشد؛ چراکه بسامد بالای وجه اخباری بیانگر ارتباط نزدیک راوی با رخدادهاست. شخصیت‌های داستان نیز دو گروه متضادند: ببر نماد تیپ‌هایی است که مجبور به پذیرش اموری هستند که بر آنان تحمیل می‌شود؛ و مروّض و شاگردانش نماد سردمداران حکومتی که با سخت نمودن اوضاع جامعه، مردم را بنا به خواسته خود می‌پروانند:

«في اليوم الرابع، تابع المروضٌ موجهًا كلامه إلى نمر: لن تأكل اليوم إلا إذا قلدت مواء القطط/ فكظم النمر غيظه و قال لنفسه سأتسلى إذا قلدت مواء القطط/ و قلد مواء القطط فعبس المروض و قال باستنكار تقليدك فاشل/ فقلد النمر ثانيا مواء القطط لكن المروض قال باذراء اسكت اسكت تقليدك ما زال فاشلا/ سأتركك اليوم تتدرب على مواء القطط و غدا سأمتحنك/ في اليوم الخامس قلد النمر مواء القطط فصفق المروض و قال عظيم انت!!! و رمى اليه بقطعه كبيره من اللحم/ في اليوم السادس قال المروض قلد نهيق الحمار/ قال النمر

باستیاء انا النمر الذی تخشاه حیوانات الغابات. أفلدُ الحمار؟! سأموت و لن أنفذ طلبک / قال المروض اللحم الذی تاكله له ثمن. انهق كالحمار تحصل علی الطعام / فحاول النمر فأخفق و اندفع ينهق مغمض العينین فقال المروض نهیقک لیس ناجحا و لكننی سأعطیک قطعه من اللحم إشفافا علیک» (همان: ۵۶-۵۸). در روز چهارم، رام‌کننده به ببر گفت: تو امروز غذا نخواهی خورد؛ جز اینکه صدای گربه را تقلید کنی. / و ببر نیز خشم خود را فروبرد و با خودش گفت به غذا دست پیدا می‌کنم هنگامی که صدای گربه را تقلید نمایم. / و (متعاقباً) صدای گربه را تقلید نمود؛ اما رام‌کننده، اخم کرد و با انکار گفت که تقلید تو خطاست (خوب نتوانستی صدای گربه را در بیاوری) / بنابراین، ببر دوباره صدای گربه را تقلید کرد؛ اما رام‌کننده با تمسخر به او پاسخ داد: ساکت شو! ساکت شو! هنوز هم تقلیدت اشتباه است. / امروز (بی‌غذا) تو را ترک می‌کنم تا در تقلید صدای گربه تمرین کنی و فردا تو را امتحان می‌کنم / در روز پنجم ببر، صدای گربه را درآورد و رام‌کننده برایش کف زد و گفت تو چقدر بزرگ هستی! و قطعه بزرگ از گوشت برایش انداخت. / در روز ششم رام‌کننده گفت: صدای الاغ در بیاور! ببر با شرم و خجالت گفت: من ببری هستم که حیوانات جنگل از من وحشت دارند. صدای الاغ را تقلید کنم؟! / (از گرسنگی) می‌میرم ولی دستورت را اجابت نمی‌کنم. / رام‌کننده گفت: گوشتی که تو می‌خوری، بهایی دارد. صدای الاغ را در بیاور تا به غذا دست یابی / و ببر نیز (بعد از مدتی) تلاش کرد؛ اما نتوانست و دوباره با چشمان بسته (از شدت شرم) تلاش کرد، اما رام‌کننده گفت که تقلید تو موفقیت‌آمیز نیست، ولی من به جهت ترحم به تو، قطعه‌ای گوشت برایت می‌اندازم.

یکی دیگر از ویژگی‌های منحصر به فرد این داستان عنوان آن است نام این مجموعه داستانی از باب «تسمیه الکل باسم الجزء» معرفی شده است؛ انتخاب متناسب عنوان داستان با مفهوم آن در متن، نکته حائز اهمیت است که باید مورد توجه قرار گیرد. نویسنده در انتخاب عنوان داستان، با مهارتی خاص توانست همه قالب‌های شکلی و مفهومی داستان و محورهای اصلی متن را با عنوان داستان هماهنگ سازد. به دیگر سخن، تمام متن و محتوای آن در خدمت عنوان اصلی داستان قدرت‌نمایی می‌کند. با کمی تأمل در عنوان این داستان کوتاه - که مجموعه داستان نیز به این نام است - تامل به صورت نمادین نام حیوانی را به کار برده است. آن حیوان نماد و تصویری از انسان سرگردان دور از وطن است که به دلیل فقر و گرسنگی تن به هرگونه ذلت و خفتی می‌دهد. در این راستا، سران حکومتی نیز با تحت فشار قرار دادن افراد جامعه و سخت نمودن اوضاع رفاهی و اجتماعی، مردم را

همان‌گونه‌ای به بار می‌آورند که خود خواهان آنند و مردم مجبورند برای در امان ماندن از تنگناهای آنان، مطیع و فرمانبردار گردند:

«آه نمر شرس متعجرف، شدید الفخر بحریته و قوته و بطشه ولکنه سیتغیر و یصیح و دیعاً و لطیفاً و مطیعاً کطفل صغیره،... و فی الیوم العاشر، اختفی المروض و تلامیذه و النمر و القفص، فصار النمر مواطناً و القفص مدینه» (تامر، ۱۹۸۱: ۵۸). رام‌کننده گفت همانا او ببری تندخو و مغرور و مفتخر به آزادی و قوت و صولت خویش است؛ اما تغییر خواهد کرد و نرم و مطیع، همچون طفلی کوچک خواهد شد. در روز دهم، نه خبری از رام‌کننده و شاگردانش بود و نه خبری از ببر و قفس، ببر شهروند شده بود و قفس شهر.

از این رو نویسنده «ببرها در روز دهم» را -که زمان شکست ببر و پیروزی سیاستمداران است- به عنوان نام داستان انتخاب می‌کند. در واقع تامر احساس می‌کند که در برابر این جهان، مادامی که غربت و از خود بیگانگی و تنهایی وجود دارد، تسلیم و سازش باید نمود و نمی‌توان بر آن غلبه کرد. تامر توانسته با ابزار طنز این واقعیت تلخ را به تصویر کشد.

نویسنده با بی‌زمانی و بی‌مکانی داستان‌ها، مصداق داستان‌ها را محدود به فضایی، مشخص نکرد. همچنین، نام خاص برای شخصیت‌های داستان انتخاب نکرده‌است؛ شخصیت‌های داستان به شکل ببر، مروّض، شاگردان که اسامی عام هستند، نامگذاری می‌شوند. این شگرد در پردازش شخصیت، به نوعی رسالت را در جایگاهی فرافردی و فراملی توصیف، و این بحران را برای کل بشر بازنمایی می‌کند. اهمیت این موضوع در آن است که مخاطب در هر جایگاهی که باشد، می‌تواند افراد زیادی از هم‌نوعان خود را با این شخصیت‌ها یکسان‌پنداری و هر لحظه این شرایط را برای خود در یکی از این قالب‌های شخصیتی ترسیم کند.

۴-۲- تحلیل داستان در سطح تفسیر

تفسیر، ترکیبی از محتویات متن و ذهنیت مفسر است. منظور از ذهنیت مفسر، دانش زمینه‌ای است که وی در تفسیر متن به کار می‌برد. از نظر مفسر، ویژگی ظاهری متن در حقیقت به‌منزله سرنخ‌هایی است که عناصر دانش زمینه‌ای ذهنش را فعال می‌سازد و محصول ارتباط دیالکتیک این سرنخ‌ها و دانش زمینه‌ای مفسر، تفسیر خواهد بود (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۵).

با مطالعه قضایای اصلی متن و نحوه پیوست آنان از سوویی و مطالعه موضوع یا موضوع-های اصلی در متن از سوی دیگر، مجموعه باورهایی کشف می‌شود که با آنکه در متن اشاره‌ای

به آنها نشده است؛ اما نقاط اتکای متن محسوب می‌شوند (خانیک، ۱۳۷۷: ۲۴۹-۲۵۱). در سطح تفسیر به پرسش‌های زیر پاسخ داده می‌شود:

- ۱- تفسیر مشارکین گفتمان از بافت موقعیتی و متنی چیست؟ ماجرا چیست؟ چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟ روابط میان آنها چیست و نقش زبان در پیشبرد ماجرا چیست؟
- ۲- چه نوعی از گفتمان مورد استفاده خواهد بود و در نتیجه کدامین قواعد، نظام و اصول در زمینه نظام آوایی، دستور، انسجام جمله‌ای، واژگان، نظام‌های معنایی یا کاربردی و چارچوب‌ها به کار گرفته می‌شود؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۴).

در تفسیر داستان «بیرها در روز دهم» باید گفت که این داستان ماجرای با مضمون اجتماعی-سیاسی و به نوعی نمایانگر گفتمان اجتماعی و سیاسی موجود در جامعه است. تامل که دل‌باخته وطن است، در این متن، در نظر دارد که مشکلات و معضلات آن را به نقد کشد. این داستان ماجرای ببری است تندخو و مغرور که از ماهیت اصلی خود دور می‌گردد و مجبور به پذیرش ماهیتی ضد آن می‌شود. این شخصیت، نماد انسانی است که وی را از ماهیت اصلی‌اش، یعنی انسانیت خویش، دور کرده‌اند. نویسنده با بهره‌گیری از توصیف رویدادها و حالات شخصیت‌ها، خواننده را با فضای داستان و ماجراهای مربوط به آن آشنا می‌کند:

«یکی می‌گفت اگر خواستید شغل من، یعنی رام کردن حیوانات وحشی را یاد بگیرید، در هیچ لحظه‌ای نباید فراموش کنید که شکم دشمن (وحشی) هدف اول شماست. به این ببر نگاه کنید: همانا او ببری تندخو و مغرور و مفتخر به آزادی و قوت و صولت خویش است؛ اما، تغییر خواهد کرد و نرم و مطیع، همچون طفلی کوچک خواهد شد. پس نگاه کنید چه اتفاقی می‌افتد میان کسی که غذا و خوراک در اختیار دارد و کسانی که از آن محروم است. یاد بگیرید!» (تامر، ۱۹۸۱: ۵۴).

زبان داستان، زبانی طنز و مطایبه‌آمیز است. این ویژگی را در گفت‌وگوهایی که بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود، به خوبی می‌بینیم. نویسنده با زیرکی و هوشیاری تمام دریافته است که در عصر حاکمیت استبداد، تنها تیغ برنده برای بیان مشکلات جامعه طنز است. به همین سبب، موضوعاتی چون امور سیاسی و اجتماعی را به زبان رمزآلود و طنز بیان می‌کند تا از پیامدهای انتقاد مستقیم در امان بماند (سلمای، ۲۰۱۲: ۱۳). طنز تامر، طنز سطحی و نشأت گرفته از روساخت قصه نیست؛ بلکه در ژرف‌ساخت و درون‌مایه داستان ریشه دارد. مجموعه انگیزه‌ها و عواملی که تامر را به بیان داستان‌های طنز و مطایبه سوق می‌دهد مقابله با زورگویان و ظلم و جور کارگزاران حکومتی استبداد و نیز فساد و نابسامانی‌های حاکم

بر جامعه، و خفقان و نبود آزادی بیان است. او با اتکا به انگیزه‌های هنری مانند انگیزه‌های زیباشناسانه، آرمان‌خواهی و کمال‌جویی، به اثبات توان هنری خود در تمامی امکانات بیانی برمی‌آید (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۸۱-۱۸۲)؛ او طنز را راهی برای هوشیارساختن افکار عمومی نسبت به مسائل اجتماعی و ارتقای شعور اجتماعی می‌داند (نک. فخرایی، ۱۳۷۷: ۴۱۷-۴۱۶).

طنز، زاده غریزه اعتراضی است که تبدیل به هنر شده است (پلارد، ۱۳۷۸: ۱۳). در این شیوه بیانی تامر، زشتی‌ها و پلیدی‌های فردی و اجتماعی، با لحنی توأم با نیشخند و تمسخر بازگو گردیده است. در شرایط خفقان سیاسی، طنزپرداز با شجاعت و آگاهی تمام، لبه تیز تیغ خویش را متوجه عیب‌ها و نقص‌های جمعی و همگانی می‌کند (بهزادی اندوهجودی، ۱۳۷۸: ۵ و ۶). تامر از مسأله گرسنگی قهرمان داستانش بهره می‌برد تا چالش‌ها و مسائل بزرگ انسانی را بیان نماید که از راه فقر و گرسنگی، شرف و انسانیت را لکه‌دار می‌کند.

ریاض عصمت معتقد است که دو نوع گرسنگی در داستان‌های تامر وجود دارد یک نوع مادی (معنای ظاهری) و نوع دیگر معنوی (معنای باطنی) (عصمت، ۱۹۷۹: ۸۶)؛ این دو نوع گرسنگی منجر به انکار ارزش‌های خوب و نیک می‌شود و شخص را به پرتگاه یأس و خشونت و ناکامی سوق می‌دهد و گاهی قهرمانان سرگشته دست به کارهایی می‌زنند که خشونت‌آمیز است یا پناه به رؤیا و کابوس می‌آورند (عبدی، ۱۳۸۵: ۱۲۰).

تامر اهمیت زیادی به عوالم فردی- درونی قائل است. این امر می‌طلبد که نویسنده در طی معادله‌ای ذات و درون خویش را نیز دخیل سازد. بدین ترتیب، نگاه به حادثه آنچنان که در واقعیت اتفاق می‌افتد، نیست. به هر حال طی چنین مراحل است که زبان (لهجه شاعری) بر داستان‌های او چیره می‌شود (الاطرش، ۱۹۸۲: ۲۹۱-۲۹۲).

«ببرها در روز دهم» در حقیقت رمزی است که به کمک آن به تجرید (خالی کردن از زوائد) نزدیک می‌شود؛ لذا تلاش نویسنده در این داستان، دست‌یابی به فنی است که بر عناصری چون، خیالات و اوهام، نجوی، کابوس و گاهی نیز اسطوره و خرافات تکیه دارد.

با توجه به صورت ایدئولوژیک داستان در نظم گفتمانی، زمانی که مروض، ببر را با اعمال گرسنگی، مجبور به پذیرش خواسته‌های خود می‌کند. در ابتدا ببر، رابطه تقابلی در برابر رفتار مروض از خود نشان می‌دهد و حاضر به پذیرش قدرت و سلطه نیست. اما به مرور زمان، فشار سلطه قدرت بر این قشر از طبقه اجتماعی، منجر به بازتولید کردار ایدئولوژیک اجتماعی می‌گردد که ببر- علی‌رغم ذات فطری و درونی خود- مجبور به عقب‌نشینی تدریجی

در مدت زمان معینی -در طی ده روز- می‌شود و برتری قدرت مروض را بر خود می‌پذیرد. از این رو، می‌توان گفت نویسنده در این داستان با توجه به درون‌مایه‌های سه‌گانه در نظریه فرکلاف، دانش زمینه‌ای ذهن و تجربه اجتماعی خود به همراه تولید متن، شخصیت‌های داستانی را تولید کرد. از این رو، میتوان گفت نویسنده در این داستان با توجه به درون‌مایه‌های سه‌گانه در نظریه فرکلاف، دانش زمینه‌ای ذهن و تجربه اجتماعی خود به همراه تولید متن (نک. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۲)، شخصیت‌های داستانی‌ای را تولید می‌کند که متأثر از روابط تعاملی در جامعه و بر اساس جنبه‌های فردی هر یک از شخصیت‌های داستان، نظام‌های نوبت‌گیری و صورتهای اندیشگانی، خصلتهای ایدئولوژیکی شده‌ای را از خود نشان می‌دهند که تامل میتواند از راه ترسیم آنها قدرت ایجاد نظم‌های گفتمانی و قدرت تنظیم اعمال گفتمانی را بر مبنای سلطه در داستان اثبات کند؛ بنابراین ایدئولوژی حاکم بر این داستان بر ساختار و رخدادی توجه دارد که مبنای فکری و اندیشگانی تامل است؛ بر این اساس، حقیقت ایدئولوژیک و تأثیرات آن در جریان رخدادهای گفتمانی بر ذهن سیال نویسنده منجر به پیدایش شخصیت‌هایی چون مروض، ببر و شاگردان وی شده است. هر یک از شخصیت‌های این داستان ساختار فکری متفاوتی دارند و بر اساس نظم گفتمانی و زنجیره‌وار، از خود، نمودهای مختلفی نشان می‌دهند و همین امر، عامل رخدادهای گفتمانی مختلف در داستان می‌شود. در اندیشه تامل، مروض فردی قدرتمند در جامعه است که با قدرت سلطه خود، ببر را زیر یوغ خود می‌برد؛ ببر با توجه به ساختار فکری خود در ابتدا مقاومت می‌کند و حاضر به پذیرش سلطه مروض نیست؛ اما در مواجهه با رخداد حقیقی گرسنگی به زانو در می‌آید و مجبور به پذیرش اعمال شاقه می‌شود.

از دیگر مفاهیم مهم در حوزه کردار گفتمانی مفهوم بینامتنیت است. بینامتنیت نشان‌دهنده تاریخ‌مندی متون است. هیچ متنی را نمی‌توان به‌تنهایی و بدون اتکا به متون دیگر تحلیل کرد؛ زیرا بینامتنیت نشان‌دهنده آن است که همه رویدادهای ارتباطی به نوعی به رویدادهای پیشین مربوط‌اند و از آنها بهره می‌گیرند؛ یک متن را می‌توان حلقه‌ای در یک زنجیره بینامتنی دانست، یعنی مجموعه‌ای از متون که در آن هر متن عناصری از متن یا متون دیگر را در خود تعبیر می‌کند (رضایی، ۱۳۹۰: ۱۰۷). در تحلیل بینامتنی به عنوان مکملی ضروری برای تحلیل زبان‌شناختی، دو نوع بینامتنیت صریح و سازنده مد نظر است. بینامتنیت صریح به‌کارگیری مستقیم یک متن در متن دیگر مثل نقل قول‌ها؛ بینامتنیت سازنده، استفاده از عناصری از یک نظم گفتمانی دیگر در یک متن می‌باشد. گاه از

صحبت‌های نقل‌شده، آن قسمت را نقل می‌کنند که با چارچوب فکری گفتمان سازگارتر باشد. برجسته‌سازی‌ها و حاشیه‌رانی‌ها نیز در راستای سازوکارهای ایدئولوژیکی و نظام قدرت است که گفتمان‌ها برای به چالش کشیدن یکدیگر از آنها بهره می‌گیرند.

در تولید متن این داستان عواملی چون تعدد مشکلات و عدم صراحت گفتار روزنامه‌نگاران در نقد مشکلات جامعه و وجود خفقان سیاسی و فقر و گرسنگی عام مردم و نیز باورهای انسانی- اجتماعی تامل‌ناپذیرگذار بوده است. درواقع، این داستان نوعی عصیان بر تمدن مدرن را تبیین می‌کند و این مضامین را در متن داستان درمی‌آمیزد، تمدنی که انسان را به شدت در زندگی مبتذل خود محصور نموده و او را از آزادی حقیقی محروم کرده است، عصیانی که حاصل برخورد تراژدیک بین قدرت‌های روح و شرایط زندگی است.

بیان رمزگونه تامل در داستان‌هایش نه تنها اجازه تحلیل و بررسی دقیق نوشته‌هایش را به آسانی به محقق نمی‌دهد؛ بلکه وی را در کنکاش و تحلیل مسائل، حقایق و واقعیت‌های نهفته، با ابهاماتی مواجه می‌سازد. می‌توان این شکل بیان داستان را دلیل بر امتناع و دوری از صریح‌گویی تامل دانست که خواسته داستان‌هایش را به صورت نمادین و سمبلیسم به تصویر بکشد. در این شیوه، که یکی از ویژگی‌های مهم داستان‌های تامل است، به زمان و مکان مشخصی ارجاع نمی‌دهد؛ ولی، با تبحر خاصی، تاریخ و زمانه‌ای را که نویسنده در آن زندگی کرده نشان می‌دهد و چگونگی و حالت‌های جامعه‌ای مشخص را در دورانی مشخص به خواننده القا می‌کند و این نشان از آن دارد که نویسنده در تعریف هنری جامعه خویش موفق بوده است.

۴-۳- تحلیل گفتمان انتقادی داستان در سطح تبیین

در این مرحله، داستان «ببرها در روز دهم»، در سطوح نهادی، اجتماعی به عنوان عنصری در فرآیند جامعه بررسی می‌شود. ضمن این‌که در این مرحله می‌توان به موقعیت داستان از نظر میزان حضور مسائل اجتماعی و فرهنگی نیز توجه نمود. «از مرحله تفسیر به تبیین با توجه به این نکته گذر باید نمود که با بهره از جنبه‌های دانش زمینه‌ای به عنوان شیوه‌های تفسیری در تولید و تفسیر متن، دانش یادشده بازتولید خواهد شد. بازتولید، مراحل گوناگون تفسیر و تبیین را به یکدیگر پیوند می‌دهد. تفسیر چگونگی بهره‌جستن از دانش زمینه‌ای در پردازش گفتمان را مورد توجه قرار می‌دهد. تبیین به شالوده اجتماعی و تغییرات دانش زمینه‌ای و نیز

بازتولید آن در جریان کنش گفتمانی می‌پردازد. هدف از مرحله تبیین، توصیف گفتمانی به عنوان بخشی از یک فرآیند اجتماعی است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۵).

تبیین به رابطه میان تعامل و بستر اجتماعی بستگی دارد. در واقع، می‌توان گفت به تعیین اجتماعی فرآیندهای تولید، تفسیر و تأثیرهای اجتماعی آنها مرتبط است. در این سطح، عوامل اجتماعی و ایدئولوژی مورد بحث و سؤال است (محمدپور، ۱۳۹۰: ۲۶) و نشان می‌دهد که گفتمان‌ها چه تأثیری می‌توانند بر ساختارهای سیاسی-اجتماعی بگذارند؛ تأثیری که به حفظ یا تغییر آن ساختارها منجر می‌شود.

درباره تبیین در سطح عوامل اجتماعی، ایدئولوژی‌ها و تأثیرات آن در جامعه پرسش‌هایی مانند این موارد مطرح می‌شود: چه نوعی از روابط قدرت در سطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی در شکل‌دادن این گفتمان مؤثر است؟ کدام عناصر از دانش زمینه‌ای که مورد استفاده واقع شده‌اند، خصوصیت ایدئولوژیک دارند؟ جایگاه این گفتمان نسبت به مبارزات در سطوح مختلف نهادی، اجتماعی و موقعیتی چیست؟ آیا این مبارزات علنی است یا مخفی؟ آیا گفتمان مورد نظر نسبت به دانش زمینه‌ای هنجار است یا ناهنجاری؟ آیا در خدمت حفظ روابط موجود قدرت است یا در جهت دگرگون ساختن آن عمل می‌کند؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۵۰).

زبان به عنوان بازنمود، نظامی از مفاهیم و اندیشه‌ها است که از جامعه، گفتمان و ایدئولوژی حاکم شکل می‌گیرد و در قالب زبان گفتار و نوشتار به عنوان ابزار ارتباطی تجلی می‌یابد؛ از این رو همواره موضوعی شایسته برای مطالعه و تحقیق است (آقاگل‌زاده و همکاران، ۱۳۸۹: ۲).

در این مرحله به تحلیل متن به عنوان جزئی از روند مبارزه اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت پرداخته می‌شود و بیان شود که چه نوعی از روابط قدرت در سطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی در شکل‌دادن این گفتمان مؤثر است؟

در سطح تبیین این داستان، عوامل فراگیری یأس و خواری انسان عربی به طور عام و ذلت و شکست انسان سوری به طور خاص، گرسنگی و فقر عمومی معرفی شده و هیچ عامل بازدارندگی برای آن جز تسلیم معرفی نشده‌است. بنابراین، عامه مردم در مناسبات قدرت، با آن همه توانایی نتوانستند بر قدرت حاکم جامعه غلبه کنند.

به دلیل شرایط سخت زندگی و نیز عدم توانایی در داشتن زندگی صحیح و متناسب با ارزش‌های انسانی، شخصی و اجتماعی، مردم احساس عبث، پوچی و بیهودگی می‌کنند و این نوع از رویکرد، به شدت در آنها نفوذ کرده، ایشان را از هرگونه تلاش و حرکتی بازمی‌دارد و

غلبه این دیدگاه، کردارهای مرتبط با آن را تا سطح حیوانات پایین می‌کشد و ارزش‌های انسانی را زیر سؤال می‌برد.

قهرمانان داستان‌های زکریا تامر محکوم به پذیرش شرایط اجتماعی‌اند و سرنوشت آنان را همین اوضاع و شرایط اجتماعی تعیین می‌کند (العباس، ۱۹۶۷: ۱۸۷). بنابراین شخصیت‌ها و قهرمانان تسلیم ظلمی می‌شوند که به آنها وارد شده‌است و به شیوه ترسناک، بدون هیچ مقاومتی، این تسلیم را می‌پذیرند:

«فی الیوم التاسع، جاء المروض حاملاً حزمه من الحشائش و ألقى بها للنمر و قال: کل. قال النمر: ما هذا؟ أنا من أکلی اللحوم. قال المروض: منذُ الیوم لن تأکل سوی الحشائش. و لما إشتدَّ جوعُ النمرِ حاول أن یأکل الحشائش فصدمه طعمها و ابتعد عنها مشمئزاً و لكنه عاد إلیها ثانیه و إبتدأ یستسیغُ طعمها رویداً رویداً. و فی الیوم العاشر إحتفی المروضُ و تلامیذُه و النمرُ و القفصُ فصار النمرُ مواطناً و القفصُ مدینه» (تامر، ۱۹۸۱: ۵۸). در روز نهم، مروض بسته علفی آورد و آن را برای ببر انداخت و گفت: بخور. ببر گفت: این چیست؟ من گوشت‌خوارم. رام‌کننده گفت: از امروز جز علف چیزی نخواهی خورد. وقتی گرسنگی ببر شدت یافت، تلاش کرد که علف‌ها را بخورد اما طعمش برایش دردناک بود و از آن بی‌زاری جست. ولی، دوباره خوردنش را آغاز کرد و آرام‌آرام به طعمش عادت کرد. در روز دهم، رام‌کننده و شاگردانش و ببر و قفس (همگی) مخفی شدند و ببر همشهری گشت و قفس نیز شهر شد.

یکی دیگر از مواردی که باید در سطح تبیین به آن پرداخت، آن است که چه عناصری از دانش زمینه‌ای نویسنده دارای خصوصیت ایدئولوژیک است؟ تامر که به عنوان آهنگری پرخاشجو که از محله «بحصه» دمشق به نویسندگی روی آورد، حرفه آغازینش را هرگز رها و فراموش نکرده و همچنان آهنگر و پرخاشجو ماند. اما در وطنی از سفال؛ هیچ چیز به جا نگذاشت و همه را درهم شکست. از این‌رو، کردارها و گروه‌بندی‌های اجتماعی ایدئولوژیکی در تفکر و دیدگاه‌های اندیشگانی وی نمود پیدا کرد که قهرمانان داستان‌هایش تقابلی از مردم مظلوم (ببر) و ظالم (مروض) بودند. کردارهایی در این روابط تعاملی و تقابلی تبلور می‌یابد که با زیر سؤال بردن ارزش‌های انسانی، به‌ناچار شخصیتها را محکوم به پذیرش شرایط گفتمانی قدرت حاکم می‌کند.

نویسندگانی مثل تامر که فن طنز را تنها ابزار بیان آثارشان دانسته‌اند، «نه احمق بوده‌اند و نه طبیعتاً بدزبان و تندخوی؛ آنان غالباً مردمانی حساس، زودرنج و فرهیخته و فرزانه و نکته‌سنج بوده‌اند و با مشاهده نابسامانی‌های اجتماع خود و رواج ریاکاری و فساد اخلاقی

رجال، دلشان به درد آمده و با دیدن پریشانی و نابهنجاری اجتماع و ضعف اخلاقی قهرمانان، خشم و نفرت خود را در آثار خویش با پوشش طنز منعکس می‌ساختند» (حلبی، ۱۳۶۴: ۱۱). از آنجایی که زبان و متن نمودهایی از پیام اجتماعی، فرهنگی و روابط قدرت هستند و رفتارهای گفتمانی، مادامی که به حفظ، تأثیر یا تضعیف روابط قدرت یاری برسانند، بار ایدئولوژیک خواهند داشت (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۱۱)؛ به همین سبب، بازنمایی مسائل اجتماعی و اخلاقی در داستان، می‌تواند دربردارنده معنای ایدئولوژیک باشد و نشانگر این‌که داستان، کانون مبارزه‌ای ایدئولوژیک است و در نهایت، پیام داستان روی همین مسائل تأکید دارد. نکته دیگر بیان جایگاه این گفتمان نسبت به مبارزات در سطوح مختلف نهادی، اجتماعی و موقعیتی است. تامر در این داستان، خواستار بیان این مطلب است که سرمنشأ تمام این آشفتگی‌های اجتماعی و نابسامانی‌های سیاسی و ازهم‌پاشیدگی‌های نظامی جامعه‌اش، فقر و ناداری است. فقر باعث می‌شود که مردم برای رفع آن، به هرگونه خفت و ذلتی تن دهند.

نکته‌ای که با توجه به تأثیر کردارهای اجتماعی و کردارهای گفتمانی بر داستان و رمان بیان می‌شود این است که داستان و رمان اجتماعی‌ای که سعی می‌کند در گفتمان غالب اوضاع جامعه و ناهنجاری‌های آن را به تصویر بکشد، به دلیل محکوم کردن گروهی از حاکمان وقت، که قصور آنها در جامعه باعث رواج و اشاعه مسائل و مشکلات اجتماعی فرهنگی می‌گردد، نمی‌تواند فضای گفتمان غالب آن دوره را بنویسد و به نقد بکشد؛ بلکه، در اکثر موارد، به نقد و بررسی گفتمان دوره قبل می‌پردازد و یا به صورت تمثیلی مثل داستان «بیرها در روز دهم» از زبان حیوانات کمک می‌گیرد. در این داستان نیز که راوی، داستان را در قالب خاطره بیان می‌کند و در آن به نقد و تحلیل موقعیتی و اجتماعی جامعه خود می‌پردازد و با زبان طنز، پریشانی‌ها و نابسامانی‌های انسان عربی را با توجه به مقتضای موقعیت، بیان می‌دارد.

هرچند ذکر این نکته لازم است که اگر انتقاد از وضع موجود باشد، اغلب مواقع، داستان گذشته‌نگر یا بی‌مکان، بی‌زمان، همه‌مکانی، همه‌زمانی، نمادین و استعاری است. در جوامع بسته، اگر ناقد مدافع وضع موجود باشد، به صورت ضمنی به مسائل سیاسی می‌پردازد و داستان حول محور نابسامانی‌های اجتماعی می‌گردد. یکی از ویژگی‌های ادبیات کشورهای تحت ستم، عموماً رواج طنز، هجو، شوخی و مسخرگی در میان آنهاست؛ زیرا مردمی که نمی‌توانند آشکارا انتقاد کنند، خود را به لودگی و طنزگویی می‌زنند و از راه اظهار سخن دوپهلوی، غیرصریح و خنده‌آور و

گاهی گزنده، انتقادهای خود را اظهار می‌کنند (حلی، ۱۳۷۷: ۱۶). داستان *بیرها* در روز دهم نیز از این قاعده مستثنی نیست. این داستان، مملو است از ظرافت‌کاری‌ها و به تمسخر گرفتن‌ها و طعنه و طنز از جامعه‌ای از هم‌پاشیده، از حاکمانی که با زور و اجبار و تحمیل خواسته‌های خود، مردمان را تابع و اسیر خویش می‌کنند و از روزگاری است که بی‌سروسامانی سران حکومتی و آشفتگی‌های سیاسی و نظامی به اوج رسیده؛ تا حدی که رفاه و آسایش هر فردی در گرو اطاعت از حاکمان نظامی و فرمانبرداری از آنها است. او از زبان طنز برای بیان و تفسیر این معضل اجتماعی استفاده می‌کند تا بتواند دردهای جامعه را به خواننده القا کند و مخاطبش را به اندیشه و تغییر و دگرگونی وادارد.

طنز تامر، طنز سطحی و نشأت‌گرفته از روساخت قصه نیست؛ بلکه در ژرف‌ساخت و درون‌مایه داستان ریشه دارد. طنز وی دارای طبع انتقادی، هدف‌دار و مبتنی بر واقعیت‌های اجتماع است. تامر در دورانی به‌سر می‌برد که چون به ناکارآمدی اجتماعی و سیاسی نظام موجود، می‌رسد در پی اصلاح جامعه و آگاهی مردم جامعه است. وی هیچ راه حل و چاره‌ای، جز بیان این واقعیت‌های تلخ نمی‌یابد تا شاید بتواند ذره‌ای در هوشیاری و بیداری جامعه‌اش کمک کرده باشد. او درصدد است در داستان‌هایش بحران نسل زمان خود را بیان کند و در پی آن است که ساختار و حقایق تاریخ را دوباره زنده کند و بسازد و قهرمان‌ها را در موقعیت و شرایط نومیدی و شکست بسنجد. وی در مواردی با صراحت لهجه و قاطعیت، افکار درونی خود را بیان و وضع اجتماعی موجود در کشورهای عربی را که بر پایه ریا و نفاق است، نقد می‌کند و به علت مکان و فضای کشورهای عربی، که صراحت و بی‌پروایی را تحمل نمی‌کند، مسائل و مشکلات موجود در این کشورها را به عنوان ادیبی متعهد، با بیانی غیرمستقیم ولی تلخ و گزنده به نمایش می‌گذارد.

۵- نتیجه‌گیری

در داستان *بیرها* در روز دهم، نویسنده با استناد به خاطره‌نوشت که حاکی از واقعیت‌های تلخ سیاسی اجتماعی و اقتصادی پیرامون زندگی انسان عربی به طور عام و انسان سوری به طور خاص است، برخی از مشکلات فردی و اجتماعی و ذلت و خواری آنها را بازتاب داده‌است. شخصیت اصلی داستان، نمونه‌ای از تقابل ظالم (رام‌کننده) و مظلوم (بیر) است که هر یک، نماد طبقه اجتماعی خاصی محسوب می‌شوند؛ بیر در این داستان با وجود عزت و

بزرگی ذاتی خود، هویت اصلی و ذاتی‌اش (آزادی) را از دست می‌دهد و به زندگی حقارت‌آمیز اسارت در قفس و گرسنگی و اطاعت محض ناشی از نیاز روی می‌آورد. نویسنده در سطح توصیف، با کاربرد واژگان خاص و استفاده از گفتگو و برجسته‌سازی برخی از لغات، تقابل گفتمانی را برجسته می‌کند. در بخش تفسیر نیز نویسنده، با دورشدن ببر از شخصیت اصلی خود، قصد بازگوکردن زشتی‌ها و پلیدی‌های فردی و اجتماعی را با لحنی توأم با طنز دارد. او با بیان مسأله گرسنگی قهرمان داستان خود، چالش بزرگ انسان عرب معاصر را، با استفاده از آرایه‌های ادبی چون تشبیه، استعاره، کنایه، و رمز و نماد - به سبب شرایط خفقان‌آور اجتماعی - جان‌بخشی به حیوانات و به حرف درآوردن آنها، به تصویر می‌کشد. همچنین، از طریق گفتگوهای متعدد دوجانبه، زمینه به چالش کشیدن ایدئولوژی‌های دوگانه را فراهم می‌کند.

از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی در بخش تبیین، مهم‌ترین دیدگاه ایدئولوژیک نویسنده، مبارزه با همه‌گیرشدن یأس و خواری انسان عربی - سوری، گرسنگی و فقر عمومی است. تامر سعی دارد با بیرون کشیدن پوسیدگی‌ها و آشکارکردن فرومایگی‌ها و بزرگ‌نمایی آن، مسخ‌شدگی انسان عربی را تبیین نماید تا با نمایش انحطاط نظام اجتماعی انسان عربی در روند مبارزات اجتماعی، داستانی تأثیرگذار تولید کرده باشد.

منابع

- آقاگل‌زاده، ف. ۱۳۸۵. *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: علمی و فرهنگی.
- آقاگل‌زاده، ف. و همکاران. ۱۳۸۹. «کارآمدی الگوی تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف در نقد و ارزیابی برابرها در متون ترجمه‌شده «خواهران»». فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، پاییز. ۳(۱): ۱-۲۴.
- الأطرش، م. ۱۹۸۲. *اتجاهات القصة فی السوریه بعد الحرب العالمیه الثانیه*، دمشق: دارالسؤال.
- الحسین، ا. ۱۹۹۷. *القصة القصیره جدا*، دمشق: منشورات دارعکرمة.
- الصمادی، ا. ۱۹۹۵. *زکریا تامر و القصة و القصیره*، عمان: المؤسسة العربیه للدراسات.
- العباس، خ. ۱۹۶۷. *الواقعیه فی الأدب*، بغداد: دار الجمهوریه.
- برکات، ع. و اسماعیل، ه. ۲۰۰۷. «التجلیات الجمالیة للقبیح فی قصص زکریا تامر السّلطه أنموذجاً». *مجله جامعه تشرین للدراسات والبحوث العلمیه (سلسله الآداب والعلوم الإنسانیه)*، المجلد ۲۹(۱). بازیابی در آدرس الکترونیکی: <http://alantologia.com/blogs/2119>

- بهارلو، م. ۱۳۷۳. *داستان کوتاه ایران؛ ۲۳ داستان از ۲۳ نویسنده معاصر*، تهران: طرح نو.
- بهزادی اندوهجردی، ح. ۱۳۷۸. *طنز و طنزپردازی در ایران*، تهران: صدوق.
- بیانلو، ع. ۱۳۹۲. «دراسة اسلوبیة للرتابة التعبیریة فی النمر فی الیوم العاشر». *دراسات فی اللغة العربیة و آدابها*، ۱۳: ۷-۲۴.
- پلارد، آ. ۱۳۷۸. *طنز (از مجموعه سبک‌ها، مکتب‌ها و اصطلاح ادبی و هنری)*، ترجمه س. سعیدپور. تهران: مرکز.
- تامر، ز. ۱۹۸۱. *النمر فی الیوم العاشر*، دارالآداب: تموز (یولیو).
- حلبی، ع. ۱۳۶۴. *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی*، تهران: بهبهانی.
- _____ ۱۳۷۷. *تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلامی تا روزگار عبید زاکانی*، تهران: بهبهانی.
- خانیک، ه. ۱۳۷۷. «درآمدی بر رابطه میان نظام اجتماعی و ساختار زبانی و مطبوعات تحلیل گفتمان دو نشریه دوران پراکندگی و تمرکز قدرت سیاسی در ایران». *گفتمان*، شماره ۲: ۲۶۴-۲۶۷.
- رضایی، والی. ۱۳۹۰. «نقش زبان معیار و زبان‌شناسی متن در تدوین کتاب‌های دانشگاهی». *دو فصلنامه پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی (عیار)*، ۱۵(۲۴): ۹۵-۱۱۰.
- سلماوی، م. ۲۰۱۲. *أجنحة الفراشه*، القاهرة: الدار المصریة اللبنانیة.
- طاهری‌نیا، ع. و رئیسی، س. ۱۳۸۵. «رمزشماسی در داستان کوتاه النمر فی الیوم العاشر». *مجله پژوهش علوم انسانی*، سال هفتم (۲۰): ۳۹-۵۳.
- عصمت، ر. ۱۹۷۹. *الصوت و الصدی «دراسة فی القصة السوریة الحدیثة»*، بیروت: دارالطیفة.
- عبدی ۱۳۸۵. *بررسی داستان‌های کوتاه زکریا تامر*، پایان‌نامه دکتری. رشته زبان و ادبیات عرب. دانشگاه تهران.
- فرکلاف، ن. ۱۳۷۹. *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمه ف. شایسته پیران و همکاران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- فخرایی، س. ۱۳۷۷. «کارکردهای اجتماعی طنز». *فصلنامه پژوهش و سنجش*، ۱۳ و ۱۴: ۴۱۹-۴۲۵.
- محمدپور، ا. ۱۳۹۰. *ضد روش؛ مراحل و رویه‌های عملی در روش‌شناسی کیفی*، ج ۲. تهران: جامعه‌شناسان.
- میرصادقی، ج. ۱۳۸۵. *عناصر داستان*، تهران: سخن.
- نیکویخت، ن. ۱۳۸۰. *هجو در شعر فارسی*، تهران: دانشگاه تهران.
- الورقی، س. ۱۹۸۴. *فی الأدب العربی المعاصر*، دار النهضة العربیة: للطباعة و النشر.



سال دوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۴

ادبیات همچون راهنمایی برای اخلاق:

بازخوانی نسبت ادبیات و اخلاق در دو دوره اندیشه‌ورزی سارتر

منیره حجتی سعیدی^۱

دکتر بابک عباسی^{۲*}

دکتر شهلا اسلامی^۳

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۱۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۷/۲۳

چکیده

در اگزیستانسیالیسم سارتر انسان در دو حوزه اخلاق و هنر در موقعیت آفرینندگی قرار دارد. سارتر این آفرینندگی را به امر خیالی نسبت می‌دهد و معتقد است که هنرمند آنچه را در جهان واقعی نیست اما باید هست شود براساس آگاهی خیالی‌اش می‌آفریند. ما در این پژوهش قصد داریم ضمن بررسی نسبت هنر و اخلاق در دو دوره تفکر فلسفی سارتر، به این پرسش اصلی پاسخ دهیم که چگونه تلقی او از نسبت هنر و امر خیالی در دوره نخست زمینه مناسب برای رویکرد بعدی را آماده می‌سازد؛ رویکردی که براساس آن ادبیات به عنوان شاخه هنری برگزیده می‌تواند همچون راهنمایی برای ساختن ارزش‌های اخلاقی به کار گرفته شود. ارزش‌هایی که با مدد گرفتن از آگاهی خیالی و با مشارکت نویسنده و مخاطب آفریده و بازآفرینی می‌شوند. بر این اساس خواهیم دید که در اگزیستانسیالیسم سارتر ادبیات نسبت انکارنشده با اخلاق دارد و می‌تواند خلاء موجود در فلسفه وی، در زمینه احکام مدون اخلاقی را پر کند.

واژگان کلیدی: امر خیالی، ادبیات، اخلاق، اگزیستانسیالیسم، سارتر

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده الهیات و فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران

۲ و ۳. استادیار گروه فلسفه، دانشکده الهیات و فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران

۱- مقدمه

اگزیستانسیالیسم^۱ بیش از آنکه یک نظام فلسفی و یک طریق منظم اندیشیدن باشد در واقع یک شیوه زیستن است که با تکیه بر هستی و انتخاب فرد، به مخالفت با عینیت‌گرایی نظام‌های فلسفی سنتی می‌پردازد. بر همین اساس یکی از مهم‌ترین جنبه‌های اگزیستانسیالیسم پرداختن به مضامین فلسفی در قالب هنر و ادبیات است. فلاسفه اگزیستانس، همچون سارتر و گابریل مارسل، با بیان عقاید فلسفی خود در قالب شخصیت‌های داستانی و نمایشی، عملاً مفاهیم فلسفی را به حوزه ادبیات و تئاتر وارد کردند و دوره‌ای از ادبیات فلسفی را در تاریخ رقم زدند. اغلب گفته می‌شود ادبیات اگزیستانسیل، ادبیاتی تراژیک و غمناک است و منتقدان، این غم و اندوه را ناشی از هراس انسان از افتادن در دام بی‌معنایی و پوچی زندگی و مرگ و نیستی تحلیل می‌کنند. درواقع نزد نویسندگان این نحله فکری اضطراب^۲ جایگاه مهمی دارد. «احساس مسلط بر موقعیت آدمی، که می‌توان آن را در تفکرات تک‌تک افراد این گروه [اگزیستانسیالیست‌ها] از پاسکال تا سارتر یافت تشویش و اضطراب است» (Mounier, 1962: 37). این دلشوره و اضطراب سازنده ابهام، پارادوکس و گسیختگی‌ای است که این متفکران را وامی‌دارد تا به‌جای استفاده از شکل کلاسیک گفتارهای فلسفی، وسوسه بهره‌گیری از قالب‌های ادبی یا نمایشی را دامن زنند. درواقع از هیدگر، که پژوهش‌های فلسفی‌اش را با تفسیر آثار هنری و ادبی درآمیخته و هنر برای او از مصادیق تحقق حقیقت است (ریخته‌گران، ۱۳۸۶: ۱۱) گرفته، تا سارتر که فلسفه‌اش تنازعی است میان اختیار و حقیقت (وال، ۱۳۹۲: ۲۸۲)، اگزیستانسیالیست‌ها از بیان روشن و محکم می‌گریزند و آگاهانه نوعی سبک نویسندگی و ادبیات را برمی‌گزینند. درواقع از منظر زیبایی‌شناسی اگزیستانس فعل‌هنری و فرآورده ناشی از آن در پی آشکار ساختن عالم برای دیگران است (Deranty, 2009: 20). از این منظر یکی از ابعاد برجسته فعالیت‌های ایشان کار برجسته و مهم این متفکران، از میان برداشتن فاصله بین فلسفه و ادبیات می‌باشد.

از طرفی با وجود آنکه شروع اگزیستانسیالیسم را در نوشته‌های کیرکگور جست‌اند اما امروزه این اصطلاح اغلب یادآور آراء ژان پل سارتر است. در فلسفه سارتر آدمی خود را در وضعیتی می‌یابد که در آن هر فردی ناگزیر از انتخاب است و با انتخابی که می‌کند ملتزم و موظف می‌شود. پس نزد وی انسان به‌عنوان صاحب اراده آزاد ارزش‌هایی را برمی‌گزیند و در

1. Existentialisme (Existentialism)
2. Angoisse (Anguish)

نتیجه این گزینش‌ها اخلاق مورد نظر خود را می‌آفریند و با این کار دیگران را نیز دعوت به التزام به همان ارزش‌ها و اصول اخلاقی می‌نماید. سارتر این آفرینندگی در اخلاق را همانند آفرینش هنری می‌داند و معتقد است در هر دو حوزه اخلاق و هنر در همان موقعیت آفرینندگی قرار داریم، آفرینندگی هستی از دل نیستی. او این توانایی آفرینش هستی از نیستی را به امر خیالی مرتبط می‌داند و معتقد است که هنرمند، و به‌طور خاص نویسنده آنچه را در جهان واقعی نیست اما باید هست شود براساس آگاهی خیالی‌اش می‌آفریند و مخاطب را فرامی‌خواند تا در مواجهه با اثر هنری در آفرینش و هستی بخشیدن به آنچه هنرمند طرح‌اندازی کرده‌است، مشارکت نماید.

پژوهش حاضر بر آن است تا با بررسی نسبت هنر و اخلاق در دو دوره متفاوت فلسفه اگزیستانسیالیسم سارتر نشان دهد که نزد این فیلسوف-ادیب فرانسوی ادبیات به‌عنوان شاخه هنری برگزیده می‌تواند همچون راهنمایی برای ساختن اصول و ارزش‌های اخلاقی به کار رود، ارزش‌هایی که با مشارکت نویسنده و خواننده آفریده و بازآفرینی می‌شود و زندگی اجتماعی انسان‌ها را ممکن، و یا حتی بیشتر از آن، قرین سعادت می‌نماید. در نتیجه این پژوهش درمی‌یابیم که سارتر از بطن رویکرد نخست خود به اثر ادبی و نسبت آن با امر خیالی رویکردی را برمی‌کشد که براساس آن نویسنده و خواننده به‌وسیله آگاهی خیالی و امر خیالی منبعت از این آگاهی ادبیات را می‌آفرینند، ادبیاتی که می‌تواند خلاء موجود در زمینه احکام مدون اخلاقی در فلسفه سارتر را پر کند. از این منظر اگزیستانسیالیسم سارتر، علی‌رغم وجود تفاوت‌هایی در رویکردش به هنر، انسان و جامعه در دو دوره متفاوت اندیشه‌ورزی فیلسوف، درنهایت فلسفه‌ای معطوف به ادبیات متعهد و مبتنی بر اخلاق باقی می‌ماند.

۲- مبانی نظری پژوهش: اگزیستانسیالیسم از منظر سارتر

سخن گفتن در باب اگزیستانسیالیسم یا فلسفه‌های اگزیستانس آسان نیست با این حال با اطمینان می‌توانیم بگوییم که «اگزیستانسیالیسم پیش از آنکه فلسفه‌ای در باب طبیعت باشد فلسفه‌ای است درباره انسان» (Mounier, 1962: 28). به منظور برون رفت از این سردرگمی و رسیدن به تعریفی واحد یوزف بوخنسکی می‌گوید: «بایستی به‌جای پیشنهاد تعریفی از فلسفه هست بودن عده‌ای از مفاهیمی را که مورد استفاده در این فلسفه است برشمرد و مخصوصاً از

تجربه‌هایی که در این فلسفه از آنها ابتدا می‌شود یاد کرد، مانند تجربه‌های ترس‌آگاهی^۱ و تهوع^۲ «(وال، ۱۳۹۲: ۸۲)». در این مکتب انسان در ابتدا هیچ نیست، سپس براساس انتخاب‌ها و کنش‌هایش چیزی می‌شود آنچنان که خود می‌سازد. بنابراین اگزیستانسیالیست‌ها بر تجربه‌های فردی انسان و گزینش‌های او متمرکز می‌شوند و معتقدند که هر انسان می‌تواند آزادانه راه‌های زندگی‌اش را برگزیند و نحوه زیستن، مجموع انتخاب‌ها، باورها و کنش‌های هر انسان در بستر وضعیتی که در آن می‌زید، او را می‌سازد.

سارتر از شناخته‌شده‌ترین فلاسفه اگزیستانسیالیست به شمار می‌آید و آثار ادبی او به‌وضوح بیانگر دیدگاه‌های فلسفی‌اش هستند؛ درواقع این آثار نمایانگر فلسفه‌ای است که در کسوت ادبیات بیان می‌شود و به‌جای تشریح امور انتزاعی بر امور انضمامی متمرکز می‌گردد. چنین فلسفه‌ای با هنر، ادبیات و حتی سیاست قرابت بسیار دارد و به همین دلیل است که اگزیستانسیالیسم سارتر، متأثر از وضعیت بشر و انتخاب‌هایی که در بستر این وضعیت شکل می‌گیرد، به دو دوره متفاوت تقسیم می‌شود. دورانی که هرچند در ظاهر امر بسیار متفاوت از یکدیگر به نظر می‌رسند اما با اندکی تأمل درمی‌یابیم که این دو دوره دنباله منطقی یکدیگر محسوب می‌گردد. بر این اساس کتاب هستی و نیستی^۳ سارتر را شارح نظریات فلسفی دوره نخست او می‌دانند، دورانی که فلسفه وی متأثر از پدیدارشناسی هوسرل شکل گرفته بود. او در این کتاب از لفسه^۴ و فی‌نفسه^۵ سخن می‌گوید و توجه خود را به وجود انسان معطوف می‌نماید^(۱). برای او «وجود داشتن به‌طور ساده یعنی آنجا بودن» (سارتر، ۱۳۸۱: ۲۴۴). توجه سارتر به فرد و نحوه بودن او در جهان رویکردی را سامان می‌بخشد که به موجب آن در این دوره فلسفه سارتر به اگزیستانسیالیسمی فردگرایانه تبدیل می‌شود اما تغییراتی که در جریان جنگ دوم جهانی در دیدگاه او شکل می‌گیرد به‌وضوح در نقد خرد دیالکتیکی^۶ نمایان می‌شود. اگزیستانسیالیسم سارتر در این دوره انسان را به‌عنوان موجودی مختار و آزاد می‌شناسد که با طرح‌اندازی‌هایش خود و جهان را می‌سازد. هرچند در این دوره کنش‌های انسان نزد وی متأثر از زمینه‌های اجتماعی، محدودیت‌های ناشی از حضور دیگران و نیز کمبودهای جهان است اما

1. Angoisse (Anguish)

2. Nausée (Nausea)

3. L'Être et La Néant (The Being and the Nothingness)

4. L'Être-pour-soi (The Being –for-itself)

5. L'Être-en-soi (The Being-in-itself)

6. Critique de La Raison Dialectique (Critique of Dialectical Reason)

هر انسان با بهره‌گیری از آگاهی و کنش آزادانه خود به پیش می‌رود و با انتخاب‌هایی متأثر از جمیع شرایط یادشده جهان را آن‌گونه که درست می‌داند طرح‌اندازی می‌کند. این فلسفه دستگاهی از پیش تدوین شده و کمال یافته نیست، بلکه فرآیندی است پیگیر و مداوم از ساخته شدن و ساختن؛ و مخاطب چنین فلسفه‌ای انسانی است آفرینشگر و آزاد که فراتر از محدودیت‌های جهان، تاریخ و دیگری به پیش می‌رود و با طرح‌اندازی‌های پیگیر و مداوم، خود و جهان را دوباره و دوباره می‌آفریند.

بنابراین در اگزیستانسیالیسم سارتر، آگاهی^۱ نقشی مهم ایفا می‌کند و صرفاً برآمده از عقل نیست که بتوان براساس روشی نظام‌مند و در چارچوبی قابل تعمیم به همگان برای آن قانون‌گذاری کرد بلکه به دلیل اعتقاد وی به اهمیت طرح‌اندازی انسان و از نیستی، هستی را آفریدن، تخیل و احساس هم از عناصر مهم شکل‌گیری آگاهی تلقی می‌شوند. «آن زمان که پیمودن راه‌های پیش روی مان ناممکن به نظر می‌رسد یا وقتی که در بی‌راهه‌ها گم می‌شویم نیروی احساس با توانایی تغییر شکل جهان به یاری مان می‌آید و به مدد آن، دیگر دشوار بودن جهان را حس نمی‌کنیم. ما باید دست به عمل بزنیم حتی اگر مسیرمان بسته باشد، پس در چنین مواقعی درصدد تغییر جهان برمی‌آییم» (Sartre, 1962: 31). پس سارتر بر این عقیده است که انسان آگاهانه تاریخ خود را می‌سازد و از این منظر اگزیستانسیالیسم متأثر از مارکسیسم او مکتبی است که با در نظر گرفتن کمبودهای جهان در مواجهه با خواست انسان، راه‌کارهایی در جهت بقای انسان‌هایی اخلاق‌مدار، در نزاع طبقاتی ناشی از این کمبودها ارائه می‌کند. در نتیجه چنین رویکردی است که هنر و به‌خصوص ادبیات برای سارتر به‌مثابه کنشی انسانی در جهت مشارکت در جهان تعریف می‌شود. به همین دلیل است که با بررسی آثار سارتر درمی‌یابیم او اغلب به‌جای نوشتن متون فلسفی به ادبیات روی آورده، گویا نزد او انتقال مفاهیم فلسفی و یا پیشنهاد ارزش‌های اخلاقی از این طریق امکان‌پذیر و یا حتی ناگزیر بوده‌است. در همین راستا و به جهت فهم نسبت ادبیات و اخلاق نزد سارتر در ادامه به شرح اخلاق، امرخیالی، ادبیات و نیز نقش نویسندگان و خواننده در فلسفه وی می‌پردازیم.

۳- اخلاق از منظر اگزیستانسیالیسم سارتر

فلسفه‌های اگزیستانس را عمدتاً فاقد نظریه نظام‌مند اخلاقی می‌دانند، این فقدان نظام سیستماتیک اخلاقی نتیجه دو اصل مهم است «اول به خاطر این است که این گرایش [یعنی

1. Conscience (Consciousness)

اگزستانسیالیسم] مبناء سیستم‌گریز است و دوم اینکه به‌جای پرداختن به احکام و مسائل اخلاق و ارزش به بنیادهای آن دو می‌پردازد و آنها را بر پایه تحلیل‌هایی که از اگزستانس انسان و به تناسب پیوندهای اگزستانسیالی که دارد مطرح می‌کند؛ لذا باید توجه داشت که این گرایش به معنای متداول در حوزه اخلاق یا ارزش‌شناسی عمومی نظریه‌پردازی سیستماتیک نمی‌کند» (خاتمی، ۱۳۹۵: ۱۵۱-۱۵۲). بر این اساس مرز مشخصی بین فلسفه اخلاق، فلسفه هنر و به‌طور کلی بخش‌های مختلف فلسفه اگزستانسیالیسم قابل تمیز نیست. در واقع اگزستانسیالیست‌ها همواره سعی داشتند تا به‌جای تمرکز بر امور انتزاعی و ارائه دستورالعمل‌های کلی، انسان‌ها را به دقت در امور انضمامی، یعنی رفتار انسان‌ها، فهم آنها از شرایط و نحوه مواجهه آنها با دیگری فراخوانند. به همین دلیل است که با وجود عدم ارائه برنامه اخلاقی مدون از سوی اگزستانسیالیست‌ها ایشان را فیلسوفانی اخلاق‌گرا می‌دانیم و معتقدیم که می‌توان از بطن آراء ایشان به اخلاق کاربردی دست یافت؛ هرچند نتیجه کار بیش از یک نظام اخلاقی مدون و سیستماتیک بحث‌برانگیز خواهد بود. در واقع «این امر که نزد هیچ‌یک از نویسندگان مورد بحث، فلسفه اخلاق منسجم یا نظام‌مندی یافت نمی‌شود صرفاً یک خصلت اتفاقی در میان آنها نیست. بنا نهادن چنین نظامی شاید ناممکن بوده باشد، به این اعتبار که در تضاد با هدف کلی کار آنها بوده‌است» (وارنوک، ۱۳۹۵: ۱۲-۱۳).

نزد سارتر ارزش‌های اخلاقی براساس انتخاب‌های انسان ساخته می‌شوند. «بشر خود را می‌سازد. بشر نخست موجود ساخته و پرداخته‌ای نیست؛ بلکه با انتخاب اخلاق خود خویشتن را می‌سازد و اقتضای کار چنان است که نمی‌تواند هیچ انتخابی نکند» (سارتر، ۱۳۹۱: ۶۷). به این دلیل است که اگزستانسیالیسم سارتر نیز همچون سایر فلسفه‌های اگزستانس تنها یک نحله فکری مبتنی بر تئوری‌های انتزاعی نیست بلکه روشی است برای زندگی کردن، آن هم زندگی‌ای اخلاقی و مبتنی بر مسئولیت و تعهد. بنابراین هرچند اگزستانسیالیسم سارتر فلسفه‌ای مبتنی بر اخلاق است اما نمی‌توان از اصولی مدون و سیستماتیک تحت عنوان فلسفه اخلاق سارتر سخن گفت (Flynn, 2011: 4). در واقع آگاهی و اعمال ناشی از آن براساس عقل و احساس انسان شکل می‌گیرد و دشواری تبیین اخلاق اگزستانسیالیستی مد نظر سارتر در همین جا است، زیرا نزد او آنچه مهم است آگاهی و انتخاب‌های آگاهانه فرد و نحوه مواجهه او با دیگری، جهان و محدودیت‌های ناشی از وضعیت‌های انسانی است. به دلیل چنین رویکردی است که «سارتر می‌پنداشت هر یک از ما باید اخلاقیات خاص خودمان را پدید آوریم و بدون استعانت از اصول یا قواعد اخلاقی، تصمیم‌های خاص خودمان را اختیار کنیم» (وارنوک، ۱۳۹۵: ۵۴-۵۵).

اما نزد سارتر کنش اخلاقی آن کنشی است که برای تمام انسان‌ها در وضعیت یکسان، عقلانی و ممکن باشد و بتواند همه‌گیر شود. کاری که قابلیت ترویج و توصیه را نداشته باشد بدون شک کاری اخلاقی نخواهد بود. پس هرچند ما نمی‌توانیم در هنگام انتخاب‌های فردی‌مان یک راهنمای مدون از اصول جهان‌شمول اخلاقی پیش رو داشته باشیم اما آنچه خود برمی‌گزینیم، در شرایط خاص به آن تن می‌دهیم و کنش خود را بر پایه آن بنا می‌نهیم، در واقع ساخت یک الگوی اخلاقی است برای دیگرانی که در شرایط مشابه به سر می‌برند. «اخلاق باید وجود داشته باشد، یعنی آینده انسان‌ها بر کنش مشترک آنها استوار است، هم‌زمان این آینده مبتنی است بر کمیابی و کمبود منابع. به بیانی روابط انسان‌ها باید براساس مشارکت در منابع باشد: آنچه من دارم از آن تو است و آنچه تو داری متعلق به من است. اگر من کمبودی داشته باشم تو به من می‌دهی و چنانچه تو کمبودی داشته باشی من به تو می‌دهم. آینده اخلاق چنین است» (Sartre, 1980: 24). بنابر این تعریف، اخلاق استوار است بر همبستگی و همراهی انسان‌هایی که منافع فردی را مقدم بر اشتراکات با دیگران نمی‌دانند.

درواقع سارتر بر این عقیده بود که فعل غیر اخلاقی یا انتخاب نادرست یک اراده آزاد، ناشی از تضاد منافع طبقات و گروه‌های انسانی است که آن هم ناشی از کمبود منابع مورد نیاز است و اگر منابع مورد نیاز انسان‌ها دچار کمبود نبود هرگز این تعارض و تضاد منافع پیش نمی‌آمد که به انجام فعل غیر اخلاقی منتهی شود. او معتقد بود که انسان فاقد سوءنیت^۱، در جامعه‌ای بهره‌مند، در مواجهه با دیگری به جای آنکه بخواهد آزادی و انتخاب وی را محدود کند خود را در موقعیت او تصور می‌کند و براساس انتظاری که در آن موقعیت به‌عنوان دیگری از خود دارد، دست به عمل می‌زند. بر این اساس است که سارتر تنها راه شکل‌گیری اخلاق اگزیستانسیالیستی واقعی را بهره‌مندی تمام مردم از منابع موجود قلمداد می‌کرد، چیزی که ما می‌دانیم و به یقین سارتر هم می‌دانست، وقوع آن بسیار دشوار و دور از ذهن می‌نماید و تنها در شرایط آرمانی ممکن خواهد بود. با این حال او همچنان معتقد بود که اگر انسان‌ها از منابع و آموزش یکسان برخوردار باشند ناگزیر انتخاب‌هایی اخلاقی خواهند داشت. اخلاقی که او پیش‌تر آن را ساخته بشر و برآمده از گزینش‌های هر انسان در ارتباط متقابل با دیگری تعریف کرده بود. به همین دلیل است که سارتر با اعتقاد به اینکه «اخلاق ممکن نیست مگر اینکه همه اخلاقی شوند» (Sartre, 1983: 9) قصد داشت با بهره‌گیری از ادبیات متعهد، در جهت ارتقاء آگاهی عموم

1. Mauvaise foi (Bad faith)

انسان‌ها گام بردارد و بستر مناسب جهت بهره‌مندی همه افراد بشر و در نتیجه اخلاقی شدن همه را فراهم آورد و درست در این نقطه است که فلسفه اخلاق و فلسفه هنر سارتر به یکدیگر پیوند می‌خورد. به منظور فهم این فصل مشترک نخست به بررسی امر خیالی در فلسفه وی می‌پردازیم.

۴- امر خیالی^۱ در فلسفه سارتر

چنانکه ذکر آن رفت فلسفه سارتر انسان را وجودی آزاد و آفرینشگر می‌داند که آگاهانه انتخاب می‌کند و آنچه می‌خواهد را به فعلیت می‌رساند. بشر هیچ نیست مگر آنچه از خود می‌سازد. بشر پیش از هر چیز همان است که طرح تحقق و شدنش را افکنده است، نه آنچه خواسته است بشود یعنی همچون طرحی است که همواره می‌خواهد از خود پیش‌تر باشد و هیچ چیز دیگری پیش از این طرح وجود ندارد. او همواره آماده جهش و فرارفتن است و این جنبش و شور حرکت، آگاهانه است نه خودبه‌خودی و زاده جبر (سارتر، ۱۳۹۱: ۲۴-۲۹). از این منظر انسان موجودی است در حال ساخته شدن و برآیندی است از تلاش‌ها، انتخاب‌ها، ابداع‌ها، پیروزی‌ها و شکست‌ها. بنابراین مجموعه انتخاب‌های پیشین هر انسان او را چنانکه اکنون هست می‌سازد. اما این آزادی، ابداع و ساختن چه نسبتی با هنر دارد؟ سارتر در داستان کوتاه فلسفی افسانه حقیقت^۲ از سه مبحث یاد می‌کند: افسانه یقین^۳، افسانه احتمال^۴ و افسانه انسان تنها^۵. یقین بیان علم است و در گستره زندگی اجتماعی بیان دموکراسی. احتمال زمینه فلسفه است و در گستره زندگی اجتماعی بیان آریستوکراسی. اما افسانه انسان تنها گستره هنر است و بیان فردیت (احمدی، ۱۳۹۰: ۳۴). اما فهم سازوکار آفرینش هنری در فلسفه سارتر مستلزم فهم امر خیالی است. نزد وی صورت خیالی توسط آگاهی خیالی وضع می‌شود که جدا از آگاهی است. درحالی که آنچه «هست» متعلق آگاهی است، آگاهی خیالی آنچه «نیست» را وضع می‌کند. «درواقع اگر به عمل خیال توجه کنیم می‌توانیم بفهمیم که جهان غیرواقعی آن تنها در فعل وضع و فرض و با آن است که موجود می‌شود» (کاپلستون، ۱۳۸۴: ۹/۴۰۹). به بیانی آگاهی خیالی شرط تحقق آگاهی است، یعنی هست کردن آنچه نیست و از نیستی هستی را آفریدن

1. L' Imaginaire (The Imaginary)
2. La Légende de la vérité (The Legend of Truth)
3. La Légende du certain (Legend of the certain)
4. La Légende du probable (Legend of the probable)
5. La Légende de l'homme seul (Legend of the Solitary Man)

توسط امرخیالی منبعت از آگاهی خیالی ممکن می‌گردد. «امرخیالی تنها تمامیتی متشکل از چیزهای غیرواقعی نیست بلکه بسیار مهمتر و ارزشمندتر است. امرخیالی تمامیت چیزهایی است که می‌توانند خیالی باشند» (Sartre, 1972: 420).

پس در مواجهه با واقعیت جهان و وضعیت‌های دشوار پیش روی طرح‌اندازی‌های انسان، امرخیالی می‌تواند به یاری او بیاید. از طرفی امرخیالی درواقع کنشی در چارچوب رویکرد هنری تلقی می‌شود که براساس آن انسان در جریان طرح‌اندازی‌هایش تنها از میان گزینه‌های موجود انتخاب نمی‌کند بلکه علاوه بر آنچه هست گزینه‌هایی را می‌آفریند و ابداع می‌کند و این چنین به سوی آینده می‌رود. نزد سارتر امرخیالی زاده آگاهی خیالی است و به مثابه نوعی آفرینش است که امکانات جدیدی پیش روی انسان آزاد می‌گشاید و او را از محدودیت‌های وضعیت موجود می‌رهاند. امرخیالی انسان را از روزمرگی جدامی‌کند و او را وادار می‌نماید تا از منظری دیگر به واقعیت بنگرد. خیال، بستر کلیه طرح‌اندازی‌های انسان است، ساحتی است که فرد را از اکنون فراتر می‌برد و به او این امکان را می‌دهد تا با بهره‌گیری از بیشترین حد ممکن از آزادی‌اش برای آینده‌ای بهتر طرح‌اندازی کند. پس خیال نوعی نیستی را بیان می‌کند، آن نیستی‌ای که انسان می‌خواهد هست شود. درواقع «انسان موجودی است که همواره نیستی با او به جهان می‌آید» (Sartre, 1943: 59). نیستی از دل کنش‌های جستجوگر آدمی پدید می‌آید. انتظارها، جستجوها، شک‌کردن‌ها، پرسیدن‌ها و درنهایت انتخاب‌ها و کنش‌های آدمی، نیستی را از دل هستی نمایان می‌کند. «انسان وسیله‌ای است که بدان وسیله امور جهان آشکار می‌شوند [...] با هر یک از اعمال ما، جهان چهره تازه‌ای بر ما آشکار می‌کند» (سارتر، ۱۳۸۸: ۱۰۴). اما آدمی با بهره‌گیری از آگاهی خیالی و به مدد نیروی آفرینندگی و ابداع می‌تواند گامی فراتر بنهد و علاوه بر آشکارکنندگی، مولد هم باشد.

از منظر سارتر اثر هنری منشی خیالی دارد و درست به همین دلیل است که منحصر به زمان و مکان خود باقی نمی‌ماند و می‌تواند با انسان‌هایی در زمان‌ها و مکان‌هایی متفاوت از زمان و مکان هنرمند ارتباط برقرار کند و بر طرح‌اندازی‌ها و پراکسیس آنها اثر بنهد. پس اثر هنری را می‌توان امری خیالی دانست که توان اثرگذاری بر واقعیت موجود را دارد. به این ترتیب هر اثر هنری با ساختن نمونه‌ای از جهان و انسان بدان گونه که خیال آن را می‌تواند پروراند، طرحی خیالی پیش روی انسان‌ها در تمام زمان‌ها و مکان‌ها قرار می‌دهد و از آنها می‌خواهد به شرایطی که اکنون نیست اما شاید بتواند در آینده هست شود بیندیشند و آن را

قصد کنند. به همین دلیل اثر هنری به عنوان امری خیالی می‌تواند بر طرح‌اندازی‌های آزادانه بشر مؤثر باشد؛ زیرا تخیل بشری جهانی می‌آفریند غیر از جهان حاضر، به بیان دیگر تخیل ابژه‌هایی را حاضر می‌سازد که نیستند اما ما می‌خواهیم که باشند. نزد سارتر «تخیل^۱ آگاهی است در تمامیت خود آن‌گاه که آزادی‌اش را محقق می‌کند» (Sartre, 1948a: 232).

۵- جایگاه ادبیات در نظام هنرهای سارتر

در ادامه تعریف سارتر از امرخیالی و نقش آن در تولید هنری به این مهم می‌رسیم که او در مقایسه میان هنرهای تجسمی و هنرهای غیرتجسمی جانب هنر غیرتجسمی را می‌گیرد و معتقد است که آنچه نقاش یا مجسمه‌ساز می‌سازند همان ایهام و چندوجهی بودن واقعیت را دارا است؛ درحالی‌که نویسنده با استفاده از آزادی خود وجهی خاص را از آنچه می‌بیند یا می‌خواهد ببیند انتخاب می‌کند و اثر ادبی را حول همان زاویه دید خاص شکل می‌دهد. نویسنده واضح و روشن می‌گوید که چه چیز جالب‌توجه است، چه چیز را باید به خاطر سپرد و چه چیز را باید تغییر داد. او هدایت‌گر است اما نقاش در سکوت آنچه را می‌خواهد همچون شیء عرضه می‌کند، شیئی که نمی‌تواند برانگیزانندگی و کنش ناشی از ادبیات را به همراه داشته باشد. نزد سارتر هر کتاب درواقع دعوتی است به خارج‌شدن از مرزها، درهم‌شکستن حدود و اعتراضی است به شرایط موجود؛ برای او و تقریباً تمامی فلاسفه اگزیستانس «داستان و نوشته‌های شرح‌حال‌گونه کاربست‌های مستقیم بینش‌های فلسفی‌شان بودند» (درانتی، ۱۳۹۳: ۶۷). به‌طور کلی «نظام اگزیستانسیالیستی هنرها بر طبق اصل هگلی‌ای نظم یافته که در آن هنرهایی که شامل زبان هستند بر سایر هنرها برتری دارند، زیرا به بهترین شکل اختیار انسانی را بیان می‌کنند» (همان: ۷۶). از نظر سارتر یک تابلوی نقاشی همواره نشانی از دنیای واقعی است، گاه در شکلی دگرگون‌شده و گاه براساس نمایشی کاملاً وفادار به واقعیت، لذا هنری با این مشخصات قصد و توانایی طرح‌اندازی و ایجاد تغییر در جهان را نخواهد داشت؛ حال آن‌که ادبیات با نمایان کردن واقعیت و توانایی‌اش در آشکارسازی، انسان را به سوی سازوکار تغییر جهان راهنمایی می‌کند و این مهم از خصلت داستان‌گویی ادبیات ناشی می‌شود. در مقایسه با تئاتر نیز او جانب ادبیات را می‌گیرد، هرچند به دلیل غیر قابل تکرار بودن هر اجرا تئاتر را تحسین می‌کند، اما معتقد

1. Imagination (Imagination)

است که کتاب آهسته و پیوسته بر مخاطب اثر می‌کند حال آنکه نمایش باید با صدای بلند و تکان‌دهنده تماشاچی را مورد خطاب قرار دهد و تأثیر آنی بر او بنهد. به هر صورت سارتر از نویسنده رمان و نمایش‌نامه انتظار تعهد دارد حال آنکه نقاش، مجسمه‌ساز و آهنگساز را رها از این مقوله در نظر می‌گیرد. «شفقت یا خشم می‌تواند مایه آفرینش آثار دیگری شود اما شفقت و خشم در آنها مستحیل می‌گردد، چندان که هویت خود را از دست می‌دهد و چیزی به جا نمی‌ماند مگر اشیائی که در نهادشان روحی مبهم و مرموز هست. معانی را کسی نقش نمی‌کند و به آهنگ در نمی‌آورد [...] نویسنده برخلاف هنرمند با معانی و دلالت سروکار دارد. تازه در اینجا نیز باید قائل به تمایز شد، قلمرو نشانه‌ها و کلمه‌ها نثر است و نه شعر. حکم شعر، حکم نقاشی و پیکرتراشی و آهنگ‌سازی است» (سارتر، ۱۳۸۸: ۵۶-۵۷).

پس زبان محبوب‌ترین رسانه هنری سارتر است؛ چراکه به‌طور مستقیم دلالت می‌کند و وضعیت مورد نظر خود را آشکار می‌سازد. اما این تعلق خاطر تنها شامل حال متون منثور می‌شود و شعر و نظم در آن جایی ندارند. نزد سارتر شاعر همانند نقاش است، یا حتی در مرتبه‌ای فروتر قرار دارد، زیرا زبان رسانه هنری شعر است و شعر نمی‌تواند به‌درستی از رسانه خود استفاده کند. کلمات در دست شاعر دلالتی متفاوت از دلالت‌های روزمره می‌یابند و از این‌رو بیشتر خاصیتی نمایشی پیدا می‌کنند و کمتر می‌توان آنها را بیانگر دانست؛ درحالی‌که نویسنده با به‌کارگیری دلالت‌های پذیرفته‌شده از کلمات بهره می‌گیرد و از آنها نه به‌مثابه شیء بلکه همچون دلالت‌هایی بر اشیاء استفاده می‌کند. بدیهی است که رویکرد شاعرانه نمی‌تواند انتظار فیلسوف اگزیستانسیالیست را برآورده کند؛ زیرا چنانکه پیش‌تر گفتیم سارتر می‌خواهد که هنرمند به‌مثابه انسانی آزاد، مختار و مسئول در قبال جامعه تعهدی به عهده داشته باشد. نزد او هنرمند آزاد و مسئول برای مردمی که در طلب آزادی و تغییراند خلق می‌کند و می‌آفریند. «فعالیت هنری به‌عنوان انتخابی اگزیستانسیال حالتی ممتاز از اختیارکردن و محقق‌ساختن سرشت متناقض‌نمای انسان بودن است. به بیان کامو فعالیت هنرمندانه یکی از رویکردهای کلیدی برای رویارویی با پوچی است» (درانتی، ۱۳۹۳: ۵۳). پس نویسنده می‌آفریند و بر آن است تا به‌واسطه آفرینش خود جهان را تسخیر کند و نشانی از خود بر این جهان متخاصم بر جا گذارد. اما این تمام ماجرا نیست و کارکرد ادبیات نزد سارتر به همین کنش فردی نویسنده به‌مثابه خالق اثر محدود نمی‌شود.

۶- مشارکت نویسنده و خواننده در آفرینش اثر ادبی

نزد سارتر و سایر اگزیستانسیالیست‌ها، مسأله اصلی ادبیات همواره انسان در جهان بوده‌است. با این حال علی‌رغم تعلق خاطر سارتر به هنر و ادبیات مبحث منسجم و یکپارچه‌ای تحت عنوان فلسفه هنر از او به‌جا نمانده‌است. در آثار دوره نخست وی نقش آگاهی خیالی و امر خیالی در توضیح چیستی و چرایی اثر هنری بسیار پررنگ است اما در دوره دوم، که سال‌های جنگ دوم جهانی و پس از آن را شامل می‌شود، او بر پراتیک اجتماعی هنر، نقش هنرمند، مشارکت مخاطب و تعهد نویسنده متمرکز می‌شود. این دو رویکرد با وجود تفاوت‌های مشخصی که با یکدیگر دارند در یک نقطه اساسی مشترک‌اند و آن نگاه کاربردی سارتر به اثر هنری است؛ نگاهی که می‌تواند توجیه‌کننده توجه وی به محتوا در مقابل فرم اثر باشد. در واقع دو دوره متفاوت تفکر فلسفی سارتر و دو رویکرد متفاوت او به اگزیستانسیالیسم موجب چنین تفاوت‌هایی شده‌است. نگاه او به ادبیات از منظر یک فیلسوف اگزیستانسیالیست-پدیدارشناس^(۱) رویکرد نخست را ساخته‌است که براساس آن نویسنده در پی آن است تا با خلق اثر ضروری بودن حضور خود را در جهان بنمایاند؛ حال آنکه تأملات فیلسوفی اگزیستانسیالیست-مارکسیست رویکرد دوم را سامان بخشیده‌است که براساس آن نویسنده به قصد اصلاح شرایط انسان‌ها آنها را به کنش فرامی‌خواند. اما در هردو رویکرد این آزادی و انتخاب انسان، به‌عنوان آفریننده یا مخاطب اثر است که فعل هنری و نتایج حاصل از آن را ممکن می‌سازد.

سارتر در دوره نخست تفکر فلسفی‌اش، امر خیالی را در مرکز مباحث مربوط به هنر قرار می‌دهد و به منظور توضیح آن به شرح و بسط آگاهی خیالی می‌پردازد. بر این اساس او در دو کتاب خیالی^۱ و تخیل^۲ نشان می‌دهد که آزادی و قدرت انتخاب انسان در مواجهه با جهان به او امکان آفرینش امکانات و چیزهایی را می‌دهد که در واقع وجود ندارد. در حوزه ادبیات این آفرینش منبعت از آگاهی خیالی به نویسنده این امکان را می‌دهد که وجود خود در جهان را ضروری بداند و با نفی خود به‌عنوان یک امکان ناضرور بر پوچی جهان فائق آید. در این دوره نویسنده در هنگام خلق و ابداع اثر به خیر و صلاح دیگری نمی‌اندیشد بلکه دیگری برای او همچون ناظر و شاهدی بر ضرورت وجود حاضر می‌گردد در حالی که در دوره دوم تفکر فلسفی‌اش، سارتر به گونه‌ای دیگر به نویسنده و فعل او می‌نگرد. کتاب *ادبیات چیست؟*^۳ متعلق به دوره دوم است و هرچند

1. L' Imaginaire (Imaginary)

2. L' Imagination (Imagination)

3. Qu'est-ce que la littérature? (What Is Literature?)

فاصله گرفتن سارتر از دوره نخست را نشان می‌دهد اما همچنان بسیاری از نظریات وی در این کتاب، ریشه در دیدگاه‌های سال‌های قبل او دارد. او در این کتاب هم معتقد است که آگاهی با وجود آزادی‌اش در چارچوب وضعیت‌های بشری گرفتار است و انسان آگاه به واسطه خیال‌پردازی آنچه را نیست، ندارد و بدان نیاز دارد در طرح‌اندازی‌هایش لحاظ می‌کند و می‌آفریند. پس اینجا هم او به آگاهی خیالی و امر خیالی نیاز دارد تا براساس آن هنرمند متعهد برای اصلاح جامعه طرح‌اندازی کند. در واقع در جریان آفرینندگی بر زمینه آگاهی خیالی است که سارتر از هنرمند، و به‌طور خاص از نویسنده متون ادبی منشور، تعهد و التزام می‌طلبد و معتقد است که نویسنده باید جهان را آشکار سازد و آنچه در پرده و پوشیده است عیان نماید. «آنچه در آثار ادبی اگزیستانسیالیسم نشان داده می‌شود نه عکس‌برداری ساده دنیایی است با همه خوبی‌ها و زشتی‌ها و نه تصویر جهانی است آرمانی، آن‌چنان‌که باید باشد. برعکس تصویری است از آن قسمت از جهان موجود که به خطا به وجود آمده و باید دگرگون شود» (سارتر، ۱۳۹۱: ۲۱). از این منظر نویسنده نخست باید بدی را بشناسد، آن را آشکار سازد و سپس برای تغییر آن درصدد ارائه راهکار برآید. پس وظیفه او نشان‌دادن بدی است به قصد اصلاح آن و نه صرفاً برانگیختن احساسات رقیق مخاطب و ایجاد تأثیر روان‌شناختی بر او. اما اگر بپذیریم که ادبیات مهم‌ترین شاخه هنر، در راستای تحقق اهداف مورد نظر سارتر است باید به یاد داشته‌باشیم که نویسنده تنها خالق اثر نیست، چراکه «آنچه هنرمند می‌آفریند واقعیت عینی نمی‌یابد مگر در نگاه شخص بیننده، پس از طریق آداب تماشا - و در این مود از طریق خواندن - است که این تجدید تملک صورت قبول می‌پذیرد و تثبیت می‌شود» (سارتر، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

بنابراین نویسنده تصویری از جامعه ارائه می‌دهد که گاه ممکن است ارکان جامعه را به لرزه درآورد. او می‌خواهد دگرگون کند، طرحی نو بیفکند و تعادل موجود را بر هم زند و با آفرینش فرم‌های نو امکانی تازه بیافریند. نویسنده با بهره‌گیری از امرخیالی و با در نظر گرفتن محدودیت‌های ناشی از وضعیت‌های انسانی، موقعیت‌هایی آشنا را در بستر اثر ادبی طرح می‌افکند و در مقابل مخاطب قرار می‌دهد تا فهم او را دگرگون سازد و اجتماع را با هنجارهای تازه مواجه سازد. نزد سارتر نوشتن، نیرویی نجات‌بخش دارد و این نیرو از طرح‌اندازی‌های آزادانه نویسنده منتج می‌گردد. کلمات نویسنده بر سایر انسان‌ها مؤثر می‌افتد و راه جدیدی پیش پای ایشان قرار می‌دهد. منش آزادی‌بخش ادبیات نیز از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. «نویسنده مانند همه مردمان دیگر در موقعیت^(۳) است. اما نوشته‌هایش مانند همه طرح‌های دیگر بشری، در

عین حال هم متضمن این موقعیت است و هم آن را مشخص می‌سازد و از حد آن برمی‌گذرد، حتی این موقعیت را تبیین و تأسیس می‌کند، همچنان که تصور دایره مبین و مؤسس تصور دوران پاره‌خط است. در موقعیت بودن شرط اصلی و لازم آزادی است» (همان: ۲۶۸). پس نویسنده آزادی مخاطب را می‌طلبد؛ وظیفه اوست که آزادی خواننده را به چالش بکشد و کاری کند که خواننده جهان را دریابد و نتواند ادعای ناآگاهی و نادانی کند. نویسنده جهان را چنان که هست، با تمام ناملاپمات، تنش‌ها و بی‌عدالتی‌های موجود بازسازی می‌کند و آن را همچون جهانی خیالی اما ممکن در مقابل خواننده قرار می‌دهد.

در مقابل، خواننده به هنگام عمل خواندن پیش‌بینی می‌کند و انتظار می‌کشد و در جریان این روند طولانی، انبوه فرضیاتش تأیید یا تکذیب می‌شوند؛ او همواره آینده‌ای فرضی و ممکن را می‌سازد و پایه‌پای نویسنده به آشکارسازی و آفرینش دست می‌زند؛ درواقع خواننده نیز در جریان خواندن متن دست به ابداع می‌زند. این آفرینش جدید عملی خلاقانه و هم‌ارز با آفرینش نخستین اثر هنری توسط نویسنده است. خواننده سکوت‌های متن را به نجوا و گاه به فریاد بدل می‌سازد و از شیء هنری پیش‌روی خود اثری جدید ابداع می‌کند. «زیرا اگر سکوتی که مقصود من است درواقع همان هدف مورد نظر نویسنده باشد این‌قدر هست که نویسنده هرگز آن را ندانسته و نشناخته‌است. سکوت او ذهنی است و مقدم بر کلام و آن غیبت الفاظ است [...] حال آنکه سکوت ناشی از خواننده در حقیقت شیئی عینی است نه ذهنی. و در بطن همین شیء باز هم سکوت‌های دیگری هست: یعنی آنچه نویسنده نگفته‌است» (همان: ۱۱۱). خواننده همه چیز را از نو می‌سازد. اثر ادبی تنها در اندازه فهم او پدیدار می‌شود و هرقدر که او بیشتر پیش می‌رود اثری عمیق‌تر می‌آفریند. «تخیل مخاطب کارکردی سازنده دارد و بدون آنکه بازی کند فراخوانده می‌شود تا زیبا را از پشت علائم به‌جا گذاشته شده توسط نویسنده بازسازی و بازآفرینی نماید» (Sartre, 1948b: 33). خواننده فراخوانده می‌شود تا سکوت موجود در اثر هنری را بازسازی کند و در کنشی آفرینش‌گر اثر هنری را به امر عینی بدل سازد.

بنابراین نویسنده اثری می‌آفریند و با درنظر داشتن مخاطبانش آزادی آنها را فرامی‌خواند و از آنها می‌خواهد که براساس آزادی و اختیار خود کتاب را بکشایند و بخوانند. اما این خواندن عملی انفعالی نیست. نویسنده زمانی موفق خواهد بود که خواننده را وادار به ساختن، آفرینش و تغییر آن چیزی نماید که در اثرش آشکار کرده‌است. او پیش‌تر پذیرفته است که اراده آزاد و خلاق خواننده را مخاطب قرار دهد و تنها پیشنهادی به او ارائه کند و از او بخواهد که

متعهدانه بهترین کار ممکن را انجام دهد و مسئولیت آنچه را بازمی‌آفریند خود به عهده بگیرد. در چنین شرایطی است که نویسنده تنها آفریننده اثر ادبی نخواهد بود و نقش خواننده به ناظری منفعل فروکاسته نمی‌شود. پس نویسنده برای آنکه خواننده شود و آنچه در خیالش شکل گرفته و به تصویر کشیده شده است به امری عینی، در جهانی واقعی بدل شود نیازمند خواننده است، نیازمند آزادی خلاق خواننده. در مقابل خواننده در انتظار نویسنده، گام‌به‌گام پیش می‌رود و تکه‌به‌تکه جهان خیالی نویسنده را بازمی‌آفریند و در این آفرینش دوباره بخشی از خود و خیال خود را نیز درگیر می‌کند. لذا اثر ادبی آن زمان که خواننده می‌شود دیگر تنها زاده خیال و آزادی نویسنده نیست بلکه عینیتی خواهد بود متشکل از خیال نویسنده و خواننده که توسط نیروی آفریننده خواننده به جهان واقعی راه می‌یابد. حال این پرسش پیش می‌آید که با وجود چنین رویکردی به ادبیات، یعنی جایگاه نویسنده و مخاطب، در دو دوره تفکر فلسفی سارتر چه نسبتی میان ادبیات و اخلاق وجود دارد؟

۷- نسبت ادبیات و اخلاق در اندیشه سارتر

گفتیم که به‌طور کلی نزد اگزیستانسیالیست‌ها هر فعل هنری کنشی است آشکارساز که در ارتباط تنگاتنگ با گزینش‌های اخلاقی هنرمند قرار می‌گیرد. هنرمند این ساختن را برمی‌گزیند و براساس ارزش‌های مورد تأیید خود می‌آفریند. ارزش‌های مذکور پس از آفرینش اثر هنری و در کلیت آشکار شده آن رخ می‌نماید. از این منظر می‌توان اخلاق و انتخاب‌های اخلاقی را با هنر و آفرینش هنری مقایسه کرد. «وجه مشترک میان هنر و اخلاق این است که در هر دو ما با آفرینش و ابداع سروکار داریم. در جهان اخلاق نیز ما نمی‌توانیم قبل از عمل و به بداهت عقل درباره آنچه باید آفریده شود تصمیم بگیریم» (سارتر، ۱۳۹۱: ۶۶-۶۷). با این حال اثر هنری با وجود آنکه حاصل آفرینش آزادانه و نتیجه کنش مختار هنرمند محسوب می‌شود از سوی عوامل تاریخی و اجتماعی دچار محدودیت است. مخاطب هر دوره با توجه به وضعیت‌های پیش روی خود و زمینه تاریخی و اجتماعی‌اش با اثر هنری مواجه می‌شود. به قولی نویسنده از طریق آفرینش ادبی امکانات جدیدی فراهم می‌آورد و خواننده در مواجهه با اثر ادبی، که محصول تخیل نویسنده است، با راه‌های جدیدی در طرح‌اندازی‌های انسان آشنا می‌شود. این آشنایی به نوبه خود برای مجموعه‌ای از خوانندگان فرصت‌های تازه‌ای فراهم می‌آورد تا با تغییر قراردادهای اجتماعی کهنه راهی نو بیافرینند و بپیمایند. به این ترتیب تخیل نویسنده از موردی شخصی و

غیرواقعی به واقعیتی عمومی تبدیل می‌شود و اثر ادبی به‌مثابه راهنمایی برای تغییر شرایط موجود مورد استفاده قرار می‌گیرد. نکته کلیدی در این میان آن است که هر اندازه تعداد خوانندگان اثر ادبی مورد بحث بیشتر باشد و ارتباط بین نویسنده و خواننده محکم‌تر، تغییرات احتمالی گسترده‌تر و مؤثرتری پیش روی جامعه خواهد بود. اینجاست که کارآمدی مفهوم مد نظر سارتر، یعنی التزام و تعهد^(۴) نویسنده، آشکار می‌شود.

با این حال دو دوره مختلف اندیشه‌ورزی سارتر موجب شده‌است که تلقی او از ادبیات و نسبت آن با تعهد و به تبع آن اخلاق نیز به دو بخش متفاوت تقسیم گردد. در دوره نخست سارتر به‌عنوان یک پدیدارشناس، ادبیات را به‌مثابه راه رهایی فرد از پوچی و دلیلی بر ضرورت بودن او در جهان در نظر می‌گیرد. از این منظر نسبتی محکم و قابل اتکا بین ادبیات و اخلاق در تصور نمی‌آید اما در دوره دوم او هنر را همچون دعوت به کنشی جمعی در نظر می‌آورد و از همین رو برای آن نسبتی مستقیم با امر اخلاقی قائل می‌شود. تهوع^۱ و مگس‌ها^۲ درواقع نمایندگان مشخص هر یک از این دو دوره محسوب می‌شوند. بیراه نیست اگر بگوییم که تا پیش از جنگ دوم جهانی سارتر توجه چندانی به اجتماع بشری ندارد و آثار این دوره از زندگی او نماینده فلسفه‌ای فردگرایانه محسوب می‌شوند. در آثار ادبی این دوره قهرمان اغلب در پی یافتن معنای وجود خود است و آسودگی خاطری که او جویای آن است از راه درگیر شدن در رویدادها و با انسان‌های دیگر دست نمی‌دهد بلکه به یاری آفرینش هنری و در خلوت میسر می‌گردد. پس در این دوران قهرمان سارتر به‌واسطه آفرینش هنری معنایی برای وجودش می‌یابد و بدین‌سان وجود خود را ضروری می‌نمایاند. درحالی‌که در آثار ادبی دوره دوم سارتر، قهرمان به سایر انسان‌ها و سرنوشت آنها می‌اندیشد زیرا به عمل در جمع آدمیان و تغییر جهان چشم امید دارد و آن را شیوه‌ای می‌داند که او را از وجوب خودش مطمئن می‌کند (سارتر، ۱۳۸۱: ۷). بنابراین سیر تغییر اندیشه سارتر او را از فیلسوفی فردگرا به متفکری عمل‌گرا و اخلاقی تبدیل می‌کند. بر این اساس وجود هر انسان آن زمان معنا خواهد داشت که در جهان عمل مؤثری صورت دهد و به‌وسیله آن جهان را به جای بهتری برای خود و سایر انسان‌ها تبدیل نماید و از این منظر نویسنده به‌عنوان انسانی متعهد و مسئول نقشی پررنگ ایفا می‌کند.

-
1. La Nausée (Nausea)
 2. Les Mouches (The Flies)

در دوره نخست، سارتر جهان را یک کلیت یکپارچه می‌داند که در آن هر چیزی جای خاص خود را دارد و هر شیئی در ارتباط با سایر اشیاء معنا می‌یابد و به آنها پیوسته‌است. اما این مهم تنها در جهان واقعی^۱ معنا دارد. در جهان تخیلی^۲ و غیرواقعی^۳ وجود اشیاء به آفریننده امر تخیلی وابسته‌است لذا جایگاهی جز آنچه توسط خالق شان به آنها اهدا می‌شود ندارند. با این حال شیء غیرواقعی «هست»، اما این وجود داشتن به نحوی متفاوت از اشیاء واقعی در جهان واقعی است. آنچه به‌عنوان شیء واقعی می‌شناسیم به ادراک‌مان درمی‌آید حال آنکه اشیاء غیرواقعی یا تخیلی بر پایه شناختی که خود ساخته‌ایم حاصل می‌شوند. «ما تنها به کمک ناواقعی کردن^۴ خود می‌توانیم به جهان تخیلی راه پیدا کنیم» (Gore, 1974: 175). یک شیء تخیلی همواره از دست‌های مان می‌گریزد و ما نمی‌توانیم از آن در دنیای واقعی بهره‌ای ببریم. با یک سنگ تخیلی نمی‌توانیم بر روی دریاچه‌ای واقعی موج‌های دوآر ایجاد نماییم، اما تخیل به کار دیگری می‌آید و آن خلق اثر هنری است. شیء تخیلی می‌تواند در پیکره نقاشی، رمان یا سمفونی در دسترس دیگران قرار گیرد و در جهان واقعی هستی بیابد. بر این اساس هرچند اثر هنری یک امر غیرواقعی است که به‌وسیله ماده‌ای واقعی تجسد می‌یابد و در جهان واقعی در دسترس ما قرار می‌گیرد اما در نهایت شیئی است غیرواقعی که باید با آگاهی تخیلی‌مان با آن مواجه شویم. هنرمند آن صورت تخیلی را که می‌خواهد به ما می‌نمایاند و ما از خلال تماشای ماده آن را درمی‌یابیم. بر این اساس هرچند در دوره نخست، سارتر اثر هنری را ابزاری دفاعی به جهت مواجهه با پوچی دنیای واقعی تصور می‌نمود اما جنگ جهانی دوم و تغییرات ناشی از آن سبب شد که او از دیدگاه مذکور فاصله بگیرد و با وارد کردن التزام و تعهد در دنیای اثر هنری، برای هنرمند و به‌خصوص نویسنده، در جهان واقعی نقشی فعال قائل شود. پس اگر رویکرد سارتر به ادبیات در دوره نخست را تا حدودی معطوف به «خود» و به قصد رضایت فردی هنرمند در نظر بگیریم، رویکرد دوره دوم او را باید معطوف به کل انسان‌ها، جامعه و تاریخ و در یک کلام دیگرخواهانه و متمایل به خیر جمعی در نظر آوریم. چنین است که نگاه سارتر به ادبیات پس از جنگ جهانی دوم با تعریف او از اخلاق همراه و ملازم می‌شود.

-
1. Le Monde Réel (The Real World)
 2. Le Monde Imaginaire (The Imaginary World)
 3. Le Monde irréel (The Unreal World)
 4. Irréel (Unreal)

پس نزد سارتر انسان از طریق کنش‌های آزادانه‌اش در جهان می‌زید و درصدد تغییر آن برمی‌آید و بدین طریق در مواجهه با دیگر انسان‌ها خود را تعریف می‌کند. در چنین شرایطی است که کنش نویسنده به‌مثابه آشکارسازی راهی برای زیستن در جهان و تغییر آن مطابق طرح‌های انسان تلقی می‌شود. لذا هر اثر ادبی منشور کنشی است ناشی از اختیار در مواجهه با وضعیت‌های موجود در جهان. «داستان روایی که بر رشته‌ای از وضعیت‌ها متمرکز است که در آنها انتخاب‌های اگزیستانسیال بنیادین در مواجهه با انسان‌ها را می‌توان به‌دقت به روی صحنه آورد، صورتی نیرومند از دیگر ساختن تخیل آزاد خواننده است و در نتیجه شکل پرتوانی از فراخواندن او به کنش» (درانتی، ۱۳۹۳: ۶۷). اثر ادبی جهان را آشکار می‌کند و با رونمایی از وضعیت نامناسب انسان در جهانی که چندان دوستانه به او خوش‌آمد نمی‌گوید، او را وامی‌دارد تا وضعیت را به نفع خود تغییر دهد. از این منظر هر رمان، داستان یا نمایشنامه مکتوب در واقع راهنمایی خواهد بود که از سوی نویسنده به خواننده ارائه می‌شود و از او می‌خواهد که براساس آن زندگی کند و با دیگری مواجه گردد. در این راه نویسنده باید وضعیت‌های انسانی پیش روی خواننده را به‌درستی بشناسد و درک کند و متناسب با آن راه‌کارهای جدید ابداع نماید. زیرا، چنانکه پیش‌تر ذکر شد، نزد سارتر نوعی از مواجهه انسان با جهان وجود دارد که رویکرد ابداعی یا هنری نامیده می‌شود؛ درست به همین دلیل است که او از نویسنده، که نزد وی هنرمندی متعهد و ملتزم است، آفرینش الزامات اخلاقی را می‌طلبد. اما در مقابل نویسنده خواننده‌ای قرار دارد که در آفرینش این راه‌ها و الزامات همکاری می‌کند و متناسب با وضعیت‌های پیش روی خود هر دم به آفرینش و ابداعی نو از دل اثر هنری دست می‌زند.

چنانکه گفتیم سارتر همواره از ارائه یک نظام مدون اخلاقی سرباز زده‌است، زیرا معتقد است که نمی‌توان از یک نظام مدون انتزاعی توقع داشت که متناسب با وضعیت‌های جزئی و انضمامی پیش روی بشر احکام اخلاقی راهگشا ارائه کند. علاوه بر این ارائه چنین نظامی، برخلاف اصول و قواعد شکل‌گیری فلسفه‌های اگزیستانس و به‌طور خاص اگزیستانسیالیسم سارتر است. بر این اساس درحالی‌که نظام‌های اخلاقی همواره احکام کلی را بدون در نظر گرفتن وضعیت‌های بشری مطرح می‌کنند ادبیات بر یک وضعیت منحصر به فرد تمرکز می‌کند و با فراخواندن آزادی خواننده او را دعوت به مشارکت می‌نماید و از او می‌خواهد که این وضعیت خاص را بزید و متناسب با شرایط موجود حکم اخلاقی عملی ارائه نماید. در چنین شرایطی است که مخاطب می‌آموزد چگونه باید در وضعیت‌های انسانی، اخلاقی عمل نماید. به

این ترتیب «دیگر صورت‌های خیالی چیزهای بی‌معنی نیستند که ربطی به واقعیت نداشته باشند؛ صورت‌های خیالی واقعیت را دیگرگون می‌کنند و این دیگرگون کردن شیوه ربط یافتن آن‌ها به واقعیت است» (باتلر، ۱۳۸۱: ۱۹-۱۸). به همین دلیل است که ما معتقدیم سارتر حتی به‌عنوان اگزیستانسیالیستی پدیدارشناس نیز برای ادبیات قائل به کارکردی زیبایی‌شناسانه نبود بلکه اثر ادبی را همچون سندی بر اثبات ضرورت وجود انسان و مبارزه با پوچی زندگی در نظر می‌آورد؛ از این منظر اثر ادبی به‌عنوان امری خیالی آفریننده خود را از دلهره و اضطراب ناشی از حضور دیگری می‌رهاند. به عقیده ما همین رویکرد بود که پس از جنگ جهانی دوم و با نزدیکی او به مارکسیست‌ها نمود اخلاقی و جمعی پررنگ‌تری به خود گرفت و براساس آن سارتر ادبیات متعهد را راهی برای نجات انسان‌ها و جامعه انسانی دانست. هرچند در این دوره نیز سارتر حضور دیگری را به منزله تهدید برمی‌شمرد اما از خلال اثر ادبی به ارائه راهکاری در جهت حفظ منافع بشریت می‌پردازد و ادبیات را به مثابه راهنمایی برای ساختن اصول و ارزش‌های اخلاقی پیش روی انسان‌ها می‌نهد، ارزش‌هایی که التزام به آن‌ها زندگی در حضور دیگری و تحت نگاه ناظر و محدودکننده او را ممکن می‌کند. پس ادبیات که نخست در فلسفه سارتر به‌عنوان امر خیالی زاده آگاهی خیالی تعریف شده بود تا زندگی در جهان را برای خالقش ممکن سازد در نهایت توانست به‌عنوان امر خیالی در جهان واقعی منشأ تغییر شود و همچون راهنمای اخلاقی خلاء موجود در زمینه احکام اخلاقی را در اگزیستانسیالیسم این فیلسوف متعهد پر کند.

۸- نتیجه‌گیری

فلاسفه اگزیستانس نقش مهمی در تبیین نقش و جایگاه هنر در جامعه انسانی دارند و حتی اغلب آنها خود دست‌اندرکار خلق ادبیات و نمایش هستند. نزد آنها ادبیات، به‌عنوان شاخه هنری مبتنی بر زبان، فعالیتی اختیاری و بهترین راه در جهت آشکارسازی جهان محسوب می‌شود. در میان این فلاسفه سارتر با دو رویکرد متفاوت به ادبیات می‌نگرد. نخست به‌عنوان متفکری اگزیستانسیالیست با رویکردی پدیدارشناسانه با آفرینش هنری مواجه می‌شود و اثر ادبی را همچون روزه‌ای برای رهایی فرد از دشواری‌های جهان در نظر می‌گیرد. چنین رویکردی بر امر خیالی و تأثیر آن بر آفرینش هنری متمرکز می‌شود. بر این اساس زندگی در پناه تخیل، دفاعی منفعلانه و فردگرایانه در برابر ناملایمات جهان محسوب می‌گردد. اما در جریان جنگ جهانی

دوم و گرایش سارتر به مارکسیسم، رویکرد دوم به اثر هنری از دل این رویکرد منفعلانه سر برمی‌آورد و این بار به لزوم تعهد و التزام هنرمند و نیز مخاطب اثر هنری می‌پردازد و از دل امر تخیلی سازوکار بازآفرینی جهان را ارائه می‌کند. به این ترتیب است که سارتر این بار ادبیات را همچون دعوت به فعالیت جمعی به منظور تغییر جهان در نظر می‌گیرد. پس سارتر از دل انفعال ناشی از تعریف اولیه امر خیالی، به عنوان سپر دفاعی انسان در برابر جهان واقعی، روایتی را برمی‌کشد که براساس آن امر تخیلی به مدد تعهد و التزام اخلاقی نویسنده و مخاطب دست‌اندر کار تغییر جهان می‌شود و جهان را چنانکه باید باشد، اما نیست، می‌سازد.

در نتیجه چنین رویکردی ادبیات نزد سارتر رویدادی اخلاقی تلقی می‌شود که همواره انسان را دعوت می‌کند تا در هر لحظه از نو ساخته شود. از این منظر ادبیات آشکارسازی و دعوت به آفرینش انسان اخلاقی است؛ انسانی که خود باید ارزش‌های اخلاقی‌اش را بیافریند. به این ترتیب نویسنده و خواننده به عنوان انسان‌های آزاد، مختار و متعهد ارزش‌های اخلاقی متناسب با وضعیت‌های پیش‌روی خود و جامعه و دوران‌شان را می‌سازند و مسئول کلیه رویدادهای نیک و بد تاریخ انسانی محسوب می‌شوند. آنها آزادند که بیافرینند؛ هرچند در این میان مسئولیت نویسنده بیش از هر انسان دیگری است چراکه او به حکم هنرمند بودنش می‌تواند با بهره‌گیری از آگاهی خیالی و دنیای خیال آنچه را که نیست اما باید باشد پیش روی خواننده قرار دهد و او را به ساختن و تغییر دنیای واقعی براساس الگوهای خیالی‌اش دعوت کند. در واقع از منظر اگزیستانسیالیسم سارتر نویسنده به وسیله ادبیات، و به‌طور خاص اثر ادبی منثور همچون رمان، داستان یا نمایشنامه، خواننده را دعوت می‌کند که سازنده و مبدع اخلاق در موقعیت‌های انضمامی باشد و خود بدان عمل نماید تا جهانی بهتر برای همه طرح‌اندازی شود.

پی‌نوشت

- ۱- سارتر انسان را سوژه و لِنفسه می‌خواند و چیزها را ابژه و فی‌نفسه. لِنفسه از خود و دیگری آگاه است حال آنکه فی‌نفسه از آگاهی بهره‌ای نبرده‌است.
- ۲- پدیدارشناسی (Phenomenology) یک جنبش فلسفی است که توسط ادموند هوسرل پایه‌گذاری شد. او پدیدارشناسی را با تأکید بر وجوه التفاتی ذهن و با هدف منظم ساختن فلسفه و فلسفه شناخت به‌طور اخص به کار برد. هوسرل معتقد است هر فعالیت ذهنی «وجه التفاتی» خاصی دارد، یعنی چیزی که ذهن ما در موردش به تفکر می‌پردازد در

یک لحظه خاص به دلیل التفات ذهنی موجود می‌شود، حال آنکه ممکن است آن وجود ذهنی، موجودی عینی نباشد. در نظر هوسرل موضوع فلسفه همین موضوعات مورد آگاهی است، یعنی هر آنچه که تجربه می‌کنیم، اعم از اینکه وجود داشته باشد یا نداشته باشد.

۳- وضعیت یا موقعیت (Situation) از منظر اگزیستانسیالیسم سارتر زمینه‌ای است که انسان کنشگر در پهنه آن به طرح‌اندازی دست می‌زند و در جهانی که خود در انتخابش دخیل نبوده‌است می‌آفریند و می‌سازد (نک. سارتر، ۱۳۹۱: ۲۶-۳۱).

۴- وقتی در فلسفه سارتر از آزادی انتخاب انسان سخن به میان می‌آید مقصود آن است که هر انسان با انتخاب هر گزینه نه تنها برای خود طرح‌اندازی می‌کند بلکه طرحی کلی از انسان چنانکه او می‌خواهد باشد، به دست می‌دهد؛ به این معنا که هر فرد با ساختن خود تصویری از انسان می‌سازد و راه همه انسان‌ها را تعیین می‌کند. براساس این رویکرد انسان مسئول انتخاب‌هایش است و هر فرد با هر انتخاب خود را ملتزم می‌کند. هر انتخاب انسان بیانگر آزادی اوست و این انتخاب‌ها زندگی او و سایر انسان‌ها را جهت می‌دهد. این مسئولیت با تعهد و التزام (Engagement) همراه است و آنجا که اگزیستانسیالیسم سارتر انسان را به عنوان سازنده تاریخ و جهان در نظر می‌گیرد این مسئولیت نمود ویژه‌ای می‌یابد و به حوزه اخلاق راه می‌برد (سارتر، ۱۳۹۱: ۳۲-۳۳).

منابع:

- احمدی، ب. ۱۳۹۰. سارتر که می‌نوشت، تهران: مرکز.
- باتلر، ج. ۱۳۸۱. *ژان پل سارتر*، ترجمه خ. دیهیمی. تهران: ماهی.
- خاتمی، م. ۱۳۹۵. *مدخل فلسفه ارزش*، تهران: علم.
- درانتی، ف. ۱۳۹۳. *زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی*، ترجمه ه. ندایی فر. تهران: ققنوس.
- ریخته‌گران، م. ۱۳۸۶. *حقیقت و نسبت آن با هنر*، تهران: سوره مهر.
- سارتر، ژ. ۱۳۸۱. *تهوع*، ترجمه ا. ج. اعلم. تهران: نیلوفر.
- _____. ۱۳۸۸. *ادبیات چیست؟*، ترجمه ا. نجفی و م. رحیمی. تهران: نیلوفر.
- _____. ۱۳۹۱. *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، ترجمه م. رحیمی. تهران: نیلوفر.
- کاپلستون، ف. چ. ۱۳۸۴. *تاریخ فلسفه*، ترجمه ع. اذرنگ و دیگران. ج ۹. تهران: سروش.
- وارنوک، م. ۱۳۹۵. *اگزیستانسیالیسم و اخلاق*، ترجمه م. علیا. تهران: ققنوس.
- وال، ژ. و دیگران. ۱۳۹۲. *نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن*، ترجمه ی. مهدوی. تهران: خوارزمی.

- Deranty, J. 2009. "Existentialist Aesthetics". *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford: Metaphysics Research Lab, CSLI, Stanford University: 1-30.
- Flynn, T. 2011. "Jean-Paul Sartre". *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford: Metaphysics Research Lab, CSLI, Stanford University. 1-18.
- Mounier, E. 1962. *Intruduction aux existentialisme*, Paris: Gallimard.
- Sartre, J.P. 1943. *L' Être ET La Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris: Gallimard.
- . 1948.a. *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard.
- . 1948.b. *Qu'est-ce que la littérature*, Paris: Gallimard.
- . 1962. *Sketch For a Theory of the Emotions*, Translated by P. Mairet with a preface by M. Warnock. ISBN 10: 0416255701 / ISBN 13: 9780416255706. Published by Methuen.
- . 1972. *L'idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 185, III (Vol I)*. Paris: Gallimard.
- . 1983. *Carnet de la drôle de guerre*, Paris: Gallimard.
- Sartre ET Lévy. 1980. *Lésaire maintenant les entretiens de 1980*, Paris: Gallimard.

6. Flynn, T. 2011. "Jean-Paul Sartre." *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford: Metaphysics Research Lab, CSLI, Stanford University. 1-18.
7. Khatami, M. 1395. *Madkhal-e Falsafeh-ye Arzesh*. Tehran: Elm.
8. Mounier, E. 1962. *Intruduction aux existentialisme*. Paris: Gallimard.
9. Rikhtehgaran, M. 1386. *Haqiqat va Nesbat-e an ba Honar*. Tehran: Sureh-ye Mehr.
10. Sartre, J. P. 1381. *Tahavo'*. A. J. A'lam (trans.). Tehran: Niloufar.
11. _____. 1388. *Adabyat Chist?* A. Najafi va M. Rahimi (trans.). Tehran: Niloufar.
12. _____. 1391. *Existansialism va Esalat-e Bashar*. M. Rahimi (trans.). Tehran: Niloufar.
13. _____. 1943. *L' Être ET La Néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.
14. _____. 1948.a. *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard.
15. _____. 1948.b. *Qu'est-ce que la literature*. Paris: Gallimard.
16. _____. 1962. *Sketch For a Theory of the Emotions*. P. Mairet (trans.), with a preface by M. Warnock. London: Methuen.
17. _____. 1972. *L'idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857, III (Vol I)*. Paris: Gallimard.
18. _____. 1983. *Carnet de la drôle de guerre*. Paris: Gallimard.
19. Sartre ET Lévy. 1980. *Lésaire maintenant les entretiens de 1980*. Paris: Gallimard.
20. Wahl, J. va digaran. 1392. *Negahi be Padidar-shenasi va Falsafeh-ha-ye Hast Budan*. Y. Mahdavi (trans.). Teharan: Kharazmi.
21. Warnock. M. 1395. *Existansialism va Akhlaq*. M. Olya (trans.). Tehran: Qoqnus.

with the help of the author's and the reader's moral commitment and obligation so that the world is made in the form it must be.

5. Conclusion

We believe that for Sartre, literature is an ethical event that always invites human beings to be remade at any moment. From this point of view, literature is a manifestation of and invitation to the creation of the ethical man, a man who has to create his own moral values. As such, the author and the reader, as free and committed human beings, create moral values in accordance to their own situation, society and era and they are responsible for all the good and evil events of human history. They are free to create, even though the author's responsibility is more than other people, because he or she, as an artist, uses the imaginary to offer what is not but must be to the readers and invites them to make and change the real world according to his or her imagination. In fact, in Sartre's existentialism, the author uses literature, particularly prose works such as the novel, fiction or drama to invite the readers to turn into the creators of morality in concrete situations, and follow its principles so as to attain a better world for all people. Therefore, in Sartre's existentialism, literature has an undeniable relationship with ethics and it can fill the existing gap in ethical principles in his philosophy.

Key words: The Imaginary, Literature, Ethics, Existentialism, Sartre.

Bibliography

1. Ahmadi, B. 1390. *Sartre keh Minevesht*. Tehran: Markaz.
2. Butler, J. 1381. *Jean-Paul Sartre*. Kh. Deihimi (trans.). Tehran: Mahi.
3. Copleston, F. 1384. *Tarikh-e Falsafeh*. A. Azarang va digaran (trans.). J. 9. Tehran: Soroush.
4. Deranty, J. 2009. "Existentialist Aesthetics." *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford: Metaphysics Research Lab, CSLI, Stanford University: 1-30.
5. _____. 1393. *Zibai-shenasi-ye Existansialisti*. H. Nedaifar (trans.). Tehran: Qoqnus.

view, and ask whether he recommends the literary work as an ethical guide to the period of the work's creation or not; third, we try to understand the similarities and differences of Sartre's approaches as a phenomenological existentialist and as a Marxist existentialist. Finally, we try to find out about the role and place of the reader in this philosophical approach. In terms of its aims, the present study is fundamental-theoretical, and in terms of its nature and method, it is a descriptive-analytical one.

4. Findings and Discussion

According to this study, in Sartre's existentialism, mankind is in the position of creation in two fields of morality and art, particularly literature. Sartre relates this creation to the imaginary and believes that the author creates what is not in the real world but must be in his or her imaginative consciousness. In the present study, as we review the relationship between literature and ethics in two phases of Sartre's philosophical thought, the main question we aim to answer is how his view about the relationship of art and the imaginary in the first phase paves the way for the next approach in which literature, as a distinct art field, can be a guide for making moral values that are created and re-created by means of imaginative consciousness and the author-reader interaction.

In our discussion, Sartre is shown to have two different approaches to literature. First, he faces the artistic work in a phenomenological approach and views it as a means to release the individual from the difficulties of the world. This approach focuses on the imaginary and its impact on artistic creation. Living in the shadow of the imaginary is a passive and individualistic defence against the difficulties. But during World War II and Sartre's turn to Marxism, the second approach to the artwork emerges from this passive approach and this time, it focuses on the artist's commitment and obligation as well as the reader, and he introduces the mechanism of re-creating the world from the imaginary. That is how Sartre views literature as an invitation to a collective activity to change the world. Therefore, from the passivity of the first definition of the imaginary as a defence mechanism against the real world, Sartre extracts a narrative based on which the imaginary changes the world

Extended abstract

1. Introduction

Throughout history, art and ethics have been related to each other in different ways. Whereas philosophers like Plato considered art from an ethical viewpoint, the point of view of others such as Clive Bell emphasized that art is an independent phenomenon with its own evaluations which negate ethical evaluation. Nonetheless, rather than using the classic forms of philosophical discourse, existentialist philosophers have opted for literary or dramatic forms, and have, through fiction and drama, conveyed their own philosophical concepts and beliefs, thus practically introducing philosophical concepts to the realm of literature and theatre. In fact, for them artistic action is a self-willed and free activity through which human beings reveal the world.

2. Theoretical Framework

Among existentialist philosophies, in Sartre's philosophy mankind, as the possessor of free will, selects some values and creates an ethics of his own choice based on these selections, and in this way invites others to commitment as well. Sartre extends this ethical choice to the domain of art because he believes that in both the realms of ethics and art we are in a similar position of creation, and in the world of ethics we cannot decide about an action prior to doing the action. In Sartre's view, the ultimate goal of art, and particularly literature, is to possess the world again and manifest it as it is, but in such a way as if it were derived from human freedom. As such, for him, literature is accompanied by commitment and obligation and consequently, ethics, and he invites the reader to actively engage in reconstructing and re-creating the art-work as a new world.

3. Methodology

Based on this approach and by studying Sartre's philosophical and literary works in the two phases of his thought, we aim to review the distinctive features of his existentialism; then we investigate the meaning and place of ethics and art and their relationship in Sartre's

Literature as a Guide to Ethics
Rereading the Relation between Literature and Ethics in Two Phases of
Sartre's Thought

Monireh Hojjati Saidi¹
Dr. Babak Abbasi^{2*}
Dr. Shahla Eslami³

Received: 2017/10/15

Accepted: 2018/5/1

Abstract

In Sartre's existentialism, mankind is in the position of creativity in the two fields of ethics and art. Sartre links this creativity to the imaginary and believes that based on his/her imaginative consciousness, an artist creates what does not exist – but should exist – in the real world. While studying the relation between art and ethics in two phases of Sartre's thought, we aim in the present paper to deal with the question how Sartre's understanding of the relation between art and the imaginary in the first phase prepares the appropriate ground for the approach that follows it, an approach according to which literature, as a chosen artistic field can be employed as a guide for the formation of ethical values. These values are created and recreated with the aid of imaginative consciousness and with the author's and reader's participation. Consequently, we will show that in Sartre's existentialism, literature has an undeniable relation to ethics and can fill out the vacuum in his philosophy with regards to systematic ethical principles.

Key words: The Imaginary, Literature, Ethics, Existentialism, Sartre.

1. PhD Candidate in Art Philosophy, Faculty of Theology and Philosophy, Islamic Azad University, Science and Research Branch.

2. Assistant Professor in the Department of Philosophy, Faculty of Theology and Philosophy, Islamic Azad University, Science and Research Branch.

*E-mail: baabak.abbassi@gmail.com

3. Assistant Professor in the Department of Philosophy, Faculty of Theology and Philosophy, Islamic Azad University, Science and Research Branch.

14. Fairclough, N. 1379. *Tahlil-e Enteqadi-ye Gofteman*. F. Shayesteh Piran va digaran, (trans.). Tehran: Markaz-e Motale'at va Tahqiqat-e Rasaneh-ha.
15. Fakhra'i, S. 1377. "Karkerd-ha-ye Ejtema'i-ye Tanz." *Faslnameh-ye Pazhuhesh va Sanjesh*, 13 va 14: 419-425.
16. Halabi, A. 1364. *Moqaddameh-i bar Tanz va Shukh-tab'i*. Tehran: Behbahani.
17. _____. 1377. *Tarikh-e Tanz va Shukh-tab'i dar Iran va Jahan-e Eslami ta Ruzegar-e Obeid-e Zakani*. Tehran: Behbahani.
18. Khaniki, H. 1377. "Daramadi bar Rabeteh-ye myan-e Nezam-e Ejtema'i va Sakhtar-e Zabani va Matbu'at: Tahlil-e Gofteman-e Do Nashryeh-ye Doran-e Parakandegi va Tamarkoz-e Qodrat-e Syasi dar Iran." *Gofteman*, 2: 264-267.
19. Mirsadeqi, J. 1385. *Anasor-e Dastan*. Tehran: Sokhan.
20. Mohammadpour, A. 1390. *Zedd-e Ravesh: Marahel va Ravyeh-ha-ye Amali dar Ravesh-shenasi-ye Keyfi*. J. 2. Tehran: Jameh'eh-shenasan.
21. Nikubakht, N. 1380. *Hajv dar She'r-e Farsi*. Tehran: Daneshgah-e Tehran.
22. Pollard, A. 1378. *Tanz*. S. Saidpour (trans.). Tehran: Markaz.
23. Rezai, V. 1390. "Naqsh-e Zaban-e Me'yar va Zabanshenasi-ye Matn dar Tadvin-e Kitab-ha-ye Daneshgahi." *Do-fasl-nameh-ye Pazhuhesh va Negaresh-e Kotob-e Daneshgahi (Ayar)*, 15 (24): 95-110.
24. Salmavi, M. 2012. *Ajnahal Farashe*, Al-Qahere: Ad-daral Mesriyal Lobnaniyah.
25. Taherinya, A. va Ra'isi, S. 1385. "Ramzshenasi dar Dastan-e Kutah-e 'Al-Namour fi Al-Yom Al-A'sher'." *Majaleh-ye Pazhuhesh-e Olum-e Ensani*, Sal-e Haftom (20): 39-53.
26. Tamer, Z. 1981. *An-namour Fel-yawm-el Asher*, Daral-Adab: Tamouz(Youliou).

Bibliography

1. Abdi, S. 1385. *Barresi-ye Dastan-ha-ye Kutah-e Zakaria Tamer*. Payan-nameh-ye Doktori. Reshteh-ye Zaban va Adabyat-e Arab. Daneshgah-e Tehran.
2. Aqagolzadeh, F. 1385. *Tahlil-e Gofteman-e Enteqadi*, Tehran: Elmi va Farhangi.
3. Aqagolzadeh, F. va digaran. 1389. "Karamadi-ye Olgu-ye Tahlil-e Gofteman-e Enteghadi-ye Fairclough dar Naqd va Arzyabi-ye Barabarha dar Motun-e Tarjomeh-Shodeh-ye 'Khaharan'." *Faslnameh-ye Pazhuheshha-ye Zaban va Adabyat-e Tatbiqi*, Paeez. 3 (1): 1-24.
4. Al-Abbas, Kh. 1967. *Al-vaqe'iah Fel-adab*, Baqdad : Dar-al Jomhouriah.
5. Āl-atrash, M. 1982. *Ettejahat-al-qesse Fes-souriyah Ba'd-el Harb-al Alamiya-l-Thaniah*, Dameshq: Dar-al-soal.
6. Al-Hossayn, A. 1997. *Al-qessa-t-ol-qasirah Jada*. Dameshq: Manshourat Dar Akramah.
7. Al-Varqi, S. 1984. *Fel-Adab-al Arabi-al Mo'aser*, Dar-al Nehza-t-al Arabiah : Let-taba'eh van-nashr.
8. As-samadi, A. 1995. *Zakaria Tamer va-l Qessa-t-ol Qasirah*, Amman : Al-mo'assesa-t-al Arabiah Led-derasat.
9. Baharlou, Mohammad. 1373. *Dastan Kutah-e Iran: 23 Dastan az 23 Nevisandeh-ye Mo'aser*. Tehran: Tarh-e Noe.
10. Bayanlou, Ayn. 1392. "Darasah Osloubiah Ler-ratabah Ta'biriah Fel-namour Fel-yawm-el Asher". *Derasat Fel-loqat-el Arabiyah va Adabaha*, 13:7-24.
11. Barakat, Ayn. & Esmā'eel, H. 2007. "At-tajalliat-al Jamaliah Lel-qabih Fi Qessase Zakaria Tamer-as-soltah (Anmouzajan". *Majalleh Jame'ah Tashrin Led-Derasat va-l Bohous-al Elmiyah(Selsela-t-ol Adab v-al-Oloum-al Ensaniyah)*, Al-mojallad 29 (1). Bazyabi dar Adres-e Elektroniki; <http://alantalogia.com/blogs/2119>.
12. Behzadi Andouhjerdi, H. 1378. *Tanz va Tanzpardazi dar Iran*. Tehran: Saduq.
13. Esmat, R. 1979. *As-sawt vas-sadi*, "Derasah Fel-qessa-t-al Sourial Haditha", Beyrout, Dar-al Latifah.

it could be said that it is related to the social determination of production, interpretation processes, and their social influences. At the explanation level of the story, public hunger and poverty are introduced as the causes of Arab Man's despair and widespread frustration, in general, and, Syrian Man's hardship and failure, in particular. And no deterring element is introduced against it except submission. Therefore, in power relations, the general public, despite all their power, were not able to overcome the ruling power in society. As a result, the representation of social and moral issues in the story entails ideological meanings.

4. Findings and Discussion

In this story, tiger, as the symbol for the Arab Man, loses its main and essential identity (freedom), despite its inherent self-esteem and greatness and submits to the humiliating life of captivity in the cage, hunger, and absolute obedience due to need.

5. Conclusion

In this story, the writer by citing memoirs which indicates bitter political, social, and economic realities surrounding Arab Man's life, in general, and Syrian Man's, in particular, has reflected some of their individual and social problems as well as their hardship and humiliation. The main character of the story is an example of the oppressor (tamer)/oppressed (tiger) confrontation, which are regarded as symbols of social class. The most important statements of the story are the tamer's instrumental use of the tiger's hunger, and the diversity of attacking its needs in different manners, which, due to the hard and intolerable political, social, economic, and cultural conditions in Arab society leads to the submission and surrender of the main character in this oppositional discourse.

Keywords: Critical Discourse, Fairclough, Tigers on The Tenth Day, Zakaria Tamer.

to the paradoxes they face between their ideal and external world, the heroes of Tamer's stories take shelter in a dream world to create their ideal society, and sometimes they just surrender with no efforts in order to bring about change in a suppressive reality.

3. Methodology

We try to analyze the text of "Tigers on the Tenth Day" following Fairclough's critical-discourse approach. The analysis is applied on three levels: At the description level only text analysis is dealt with. But the textual features considered for analysis are mostly selective and include those features which are more effective in critical analysis. The vocabulary (experimental values and semantic relations of the vocabulary from an ideological point of view, relational values, and studying the formal or colloquial aspects of phrases, and expressive values and metaphors), syntax (processes and their participants, active or passive statements, positive or negative statements, declarative, interrogative, and imperative aspects, the use of 'we' and 'you' pronouns, simple and compound sentences) and textual constructs are among the components which are studied on the description level.

Interpretation is a combination of text contents and the interpreter's mentality. By the interpreter's mentality we mean the background knowledge that the interpreter applies in text interpretation. In the interpreter's view, the virtual features of a text are in fact like clues which activate the elements of the interpreter's background knowledge, and are the product of the dialectical relationship between these clues and the interpreter's background knowledge. In fact, on the interpretation level, what is studied includes the discourse participants' interpretation of situational and textual context, the action and the people involved in it, as well as the relations among them, and language's role in advancing the action, and the type of discourse.

On the explanation level, institutional and social levels are studied as an element in the processes of society. In addition, on this level the story can be considered for the degree to which it encompasses social and cultural issues and how explicitly they are dealt with. The aim of this level is discursive description as a part of a social process. Explanation depends on the relation between interaction and social context. In fact,

Extended abstract

1. Introduction

Critical discourse analysis is the most recent approach in discourse analysis. This approach, which is philosophically influenced by Michel Foucault, Freud, and Marx, aims to connect the formalist approach to language with social issues, thus creating a situation in which the linguist considers himself more of a responsible figure towards social matters. Critical discourse analysis does not confine itself to analysis on the description level; it considers the level of interpretation as well. In fact, critical discourse analysis promotes text analysis from the level of descriptive adequacy to the level of interpretive adequacy. Moreover, it involves elements including ideology, power, history, etc. in relation to language, thus enjoying a more inclusive linguistic reality in the interpretation of texts. On the other hand, it could be mentioned that discourse studies certain social conditions due to whose influence a text is created. Also, it interprets the social situation in which a text is located. Therefore, on the one hand, discourse is the linguistic study of social system, and, on the other, it is the sociological study of language.

2. Theoretical Framework

In this field, Norman Fairclough, who is a prominent figure in discursive discussions, believes that there is a dialectical relationship between the microstructures of discourse (linguistic features) and the macrostructures of society (ideology and social structures). From his point of view, as one of the authorities in the field of critical discourse analysis, discourse analysis includes three levels, namely, description, interpretation, and explanation. In this proposed plan, Fairclough regards description as the precondition for interpretation and explanation. Tamer published his first collection of stories in 1960. His stories have a surreal atmosphere, humor is significant in them, and they are written in a simple language. The theme of the majority of his stories, including "Tigers on the Tenth Day", is the latent and obvious social and political truths, which are presented sometimes in a symbolic and encoded manner, and sometimes in an explicit and clear way. Due

An Analysis of “Tigers on the Tenth Day” based on Fairclough’s Critical Discourse Approach

Dr. Seyed Esmaeel Hoseini Ajdad Niaki¹

Received: 2016/10/9

Accepted: 2018/1/1

Abstract

Tamer is one of the most outstanding fiction writers and satirists in the Arab world. The themes of the majority of his stories are the covert or overt political and social truths of his society, which are sometimes expressed allegorically and symbolically, and sometimes explicitly. Exploring the social dimensions of the story “The Tigers on the Tenth Day” and analyzing the symbolic life of the tiger, this paper aims to study the fundamental structures of Syrian society and the dominance of problems such as the prevalence of disappointment, humiliation, poverty and hunger. As an example of contemporary Arab fictional literature, this short story is read through Norman Fairclough’s critical discourse analysis.

Employing a formal language mixed with social satire, Tamer deals with the obstacles blocking the struggle and the flowering of the Arab-Syrian man’s inherent talents due to the prevalence of disappointment and humiliation, in general, and Syrian man’s defeat and degradation, in particular. Despite the author’s critical inclination, the story’s language is not straightforward, so that the author may remain protected from tyrannical rulers. But using symbols and allegories, he criticizes his society, nonetheless. Therefore, using Fairclough’s critical discourse, we can reveal the text’s encoded layers as well as the levels of the ten divisions of the life of the tigers on the tenth day.

Keywords: Critical Discourse, Fairclough, Tigers on The Tenth Day, Zakaria Tamer.

1. Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Guilan.
*E-mail: d.hoseini54@gmail.com

26. Mashayekhi, A. 1395. *Tabar-shenasi Khakestari Ast*. Tehran: Nahid.
27. McLaughlin, L. 1999. "Beyond 'Separate Spheres': Feminism and the Cultural Studies/Political Economy Debate." *Journal of Communication Inquiry*, 23 (4): 327-359.
28. Mills, S. 1382. *Gofteman*. F. Mohammadi (trans.). Tehran: Hezareh-ye Sevvom.
29. Molavi, J. M. 1390. *Masnavi-ye Ma'navi*. Tehran: Hermes.
30. Mosaffa, A. 1351. "Faraj Ba'd Al-Sheddat va Javame Al-Hekayat." *Nashriyeh-ye Yaqma*, 285: 137-143.
31. _____. 1354. "Manabe'-e Gomshodeh-ye Javame Al-Hekayat." *Nashriyeh-ye Gohar*, 25: 38-45.
32. Petroshevski, A. P. 1391. *Tarikh-e Iran Cambridge: Moqolan* (J. 5/B. 2). T. Qaderi (trans.). Tehran: Mahtab. 173-249.
33. Ravadrad, A. 1382. *Nazaryeh-ha-ye Jame'eh-shenasi-ye Honar va Adabyat*. Tehran: Daneshgah-e Tehran.
34. Storey, J. 1386. *Motale'at-e Farhangi darbareh-ye Farhang-e Ammeh*. H. Payandeh (trans.). Tehran: Agah.
35. Strinati, D. 1380. *Moqaddameh-i bar Nazaryeh-ha-ye Farhang-e Ammeh*. Th. Paknazar (trans.). Tehran: Gam-e Noe.
36. Wolff, J. 1367. *Tolid-e Ejtema'i-ye Honar*. N. Tavakkoli. Tehran: Nashr-e Markaz.
37. Zakani, O. 1343. *Akhlaq Al Ashraf (Kolliyat-e Obeid Zakani)*. P. Atabaki (ed.). Tehran: Zavvar.

8. DeVault, M. 1375. "Chandganehgi-ye Qara't-e Roman: Sazman-e Ejtemai-ye Tafsir." H. Chavoshyan (trans.). *Arghanoun*, Sal-e Sevvom (9 va 10): 181-219.
9. Devineau, J. 1379. *Jame'eh-shenasi-ye Honar*. M. Sahabi (trans.). Tehran: Markaz.
10. Dreyfus, H. and Rabinow, P. 1379. *Michel Foucault: Farasu-ye Sakhtgera-i va Hermeneutic*. H. Bashiriyeh (trans.). Tehran: Ney.
11. Foucault, M. 1384. *Eradeh be Danestan*. N. Sarkhosh va A. Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.
12. _____. 1389a. *Teatr-e Falsafeh*. N. Sarkhosh va A. Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.
13. _____. 1389b. *Nazm-e Ashya': Dirineh-shenasi-ye Olum-e Ensani*. Y. Emami (trans.). Tehran: Pazhuheshkadeh-ye Motale'at-e Farhangi va Ensani.
14. _____. 1392. *Dirineh-shenasi-ye Danesh*. N. Sarkhosh va A. Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.
15. _____. 1395. *Khastgah-e Hermenutic-e Khod*. N. Sarkhosh va A. Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.
16. Friedman, J. 1381. *Feminism*. F. Mohajer (trans.). Tehran: Ashtyan.
17. Gareth, A. 1380. *Jame'eh-shenasi-ye Jensiyat*. K. Baqai (trans.). Tehran: Ney.
18. Giddens, A. *Jame'eh-shenasi*. M. Saburi (trans.). Tehran: Ney.
19. Goffman, E. 1997. *The Goffman Reader*, edited and with preface and introduction by C. Lemert and A. Branaman. Blackwell Publisher Ltd.
20. Golombok. S. 1378. *Roshd-e Jensiyat*. M. Shahraray (trans.). Tehran: Qoqnu.
21. Jackson, S. and Scott. S. (eds.). 2002. *Gender: A Sociological Reader*. London: Routledge.
22. Jorgensen, M. and Phillips, L. 1394. *Tahlil-e Gofteman*. H. Jalili (trans.). Tehran: Ney.
23. Kenney, K. 2005. "Representation Theory." in Kenneth L. Smith et. al. (eds.). *Handbook of Visual Communication: Theory, Method and Media*, Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
24. Khansari, M. 1375. "Javame Al Hekayat." *Nashriyeh Ma'aref*, 2 (13): 80-92.
25. Manzur Al-Haq. 1332. "Mohammad Aufi." *Nashriyeh-ye Helal*, 4: 23-27.

because the addressees of this moral discourse are men, not women. On different occasions, Auffi points out that the purpose of writing such a text is to warn men against the moral problems of women and how to manage those issues. Thus, we see the formation of a kind of moral discourse geared towards the genesis of the “desiring subject” based on gender and gender differences, a discourse that attempts to naturalize these differences and eternalize them within moral themes and propositions.

5. Conclusion

Nevertheless, the significance of Auffi’s work lies in the fact that the concepts and assumptions of the discourse that he formulated in his narratives about women and gender-based ethical issues existed (and may still exist) up to about a century ago as a real discourse in both the public sphere and the texts of Iranian society. Although their truthfulness has been long questioned, discourses still reproduce their effects in the form of contemporary practices.

Keywords: Representation, Sexuality, Discourse Analysis, Chaste Woman, Patriarchy, Aufi.

Bibliography

1. Alinaqi, H. 1390. “Tahlil-e Shakhshyat va Naqsh-e Zanan dar Shah-nameh.” *Fasl-nameh-ye Zan va Farhang*, 9 (3): 59-81.
2. Aqabozorg Tehrani. *Bank-e Ettela’ati-ye Kotob va Nosakh-e Khatti*. <http://www.aghabozorg.ir/Search.aspx>
3. Aufi, S. M. n.d. *Javame Al Hekayat va Lavame Al Revayat*. (Noskheh-ye Khatti). Tehran: Ketabkhaneh va Markaz-e Asnad-e Daneshgah-e Tehran.
4. Bashiriyeh, H. 1379. *Nazaryeh-ha-ye Farhang dar Qarn-e Bistom*. Tehran: Moassesseh-ye Ayandeh Pouyan.
5. Bennett, A. 1386. *Farhang va Zendegi-ye Ruzmarreh*. L. Joafshani va H. Chavoshyan (trans.). Tehran: Akhtaran.
6. Bozorg Bigdeli, S. va Hosseini, S. 1392. “Naqd-e Zanmehvar-e (Feministi-ye) Dastan-ha-ye Marzban-nameh.” *Pazhuhesh-ha-ye Naqd-e Adabi va Sabk-shenasi*, 2: 33-59.
7. De Beauvoir, S. 1389. *Jens-e Dovvom*. Q. San’avi (trans.). Tehran: Tus.

4. Findings and Discussion

The findings of the study show that in these chapters Auffi attempts to use ethical discourse to construct what he thinks to be ethical sexed and gendered subjects. By formulating a discourse on the subjects of “faithful women” and “unfaithful women”, he creates a gendered archive based on the sensitivity to women’s sexual desire. According to this archive, faithful women are those who control their sexual desires and generally repress them. On the contrary, unfaithful women follow their erotic desires and never repress them. The key signifiers of Auffi’s discourse on women and their gender identity are two elements of “trickery” and “disloyalty”, which are regarded by Auffi as women’s “inherent nature”. The subjects exposed to the practice of this trickery and disloyalty are men and husbands, and Auffi thinks it his duty to prevent men from these intrinsic and, to him, destructive, qualities of women. So here we are faced with the use of a kind of “essentialist discourse” on gender and gender issues. In this discourse, the element of “trickery” acts as a form of “strategic power” for women. Through the use of this strategic force, women are able to achieve their desires and wishes. For Auffi, this force is not considered to be evil, but a force that could be a kind of “life-preserving power” that entangles life with feminine tricky and pushes it forward; it is a power that can also guarantee the survival of the family, and, at the same time, act as a tool for resistance in a male-dominated environment. Interestingly, Auffi speaks of the subject of “the lustful man” and considers the pursuit of “sexual desire” to be natural to men and does not criticize him for this. Instead, he expects women to resist this desire. “Faithful women” are subjects who fulfill this duty, but “unfaithful women” are men’s accomplices in following their desires. In this discourse, women are to blame for men’s “sexual deviation”, and thus it is women who are required to be the subjects of the ethical code of “sexual virtue”.

Therefore, the discourse that Auffi formulates in his work contributes to the genesis of a “sexual and desiring subject”, based on which the behavioral pattern and moral value of “sexual virtue” are dependent on a female image rather than a male one – an image in which it is women, not men, who are asked to “stop following sexual desire”. However, this “desiring subject” is a subject in the service of men and “male desire”,

Extended abstract

1. Introduction

The seventh century AH is coincident with the attack of the Mongols and their dominance over Iran. As a consequence of this situation, social solidarity collapses and a highly anomic cultural condition dominates Iran. The situation is well represented in the books of that period. In many of the poetic and prose works of this period, such as the manuscripts of Mohammad Auffi's *Javame Al Hekayat va Lavame Al Revayat*, we witness the redefinition of social identities such as "sexual and gender identities" in the form of ethical and mystical recommendations and critiques. The purpose of this article is to examine the representation of gender in seventh-century literature, with the manuscript of Mohammad Auffi's work as its case study.

2. Theoretical Framework

The theoretical approach in this study is Michel Foucault's theories on sexuality and historical discourses. According to this approach, through sexual discourses in literary and historical texts, individuals identify themselves as sexual subjects. In Foucault's point of view, discourses are focused on constructing the subject, and within them individuals find their identity and being, such as sexual identities. Foucault uses the concept of "subjectivity" to explain the process of the formation of discourse subjects. In this regard, Auffi's work is a book devoted to the construction of sexual subjects through its narrative discourse.

3. Methodology

The method adopted in the present study is the discourse analysis method. This article examines the four chapters of the third part of Auffi's work, which are on women, through discourse analysis. In these chapters, Auffi has narrated many stories about women and their sexual desires and their relationships with men and husbands.

An Analysis of the Discourse of Gender in Literary Texts of the Seventh Century AH. Case Study: The Manuscripts of Mohammad Auffer's *Javame Al HeKayat va Lavame Al Revayat*

Mahdi Soltani-Gordfaramarzi^{1*}
Dr. Mohammad Javad Qolamreza Kashi²

Received: 2017/10/7

Accepted: 2018/5/1

Abstract

The representation of sexual and gender identities is an issue that can be seen in various literary and cultural texts in one way or another. In this regard, the study of classical texts is of prime importance. These texts are historically significant and their analysis can show us the genealogy of present-day sexual and gender beliefs. One such classical historical text is Sadid Al-Din or Nour Al-Din Mohammad Aufi's *Javame Al Hekayat va Lavame Al Revayat* (7th century AH). Concentrating on its manuscript, the present paper aims to examine the ways in which gender has been represented in this work. Using discourse analysis as its method, the paper deals with the last four parts of the work's section three which is on women. The theoretical framework of the paper is informed by the approach of the French thinker, Michel Foucault. The findings show that in these chapters Aufi tries to construct what he thinks to be ethical gender subjects by deploying a kind of ethical discourse. By his discursive construction of the "chaste woman" and the "unchaste woman", Aufi attempts to create a kind of gender archive based on sensitivity to women's "sexual desire".

Keywords: Representation, Sexuality, Discourse Analysis, Chaste Woman, Patriarchy, Aufi.

1. Ph.D. Student, Department of Iranology, Iranology Foundation, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran *E-mail: m.soltani55@gmail.com
2. Associate Professor of Political Science, Allameh Tabatab'ei University, Tehran.

16. Foucault, M. 1979. *The History of Sexuality*. R Hurley (trans.). New York: Pantheon Books.
17. Foucault, M. 1378a. *Moraqebat va Tanbih: Tavallo-d-e Zendan*. N. Sarkhosh va A. Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.
18. _____. 1378b. *Nazm-e Gofar*. B. Parham (trans.). Tehran: Agah.
19. _____. 1385. *Peydayesh-e Klinik (Dirineh-shenasi-ye Edrak-e Pezeshki)*. Y. Emami (trans.). Tehran: Naqsh-o-Negar.
20. Foucault, M. et al., 1376. *Kherad va Syasat*. E. Fuladvand (trans.). Tehran: Tarh-e Noe.
21. Iranian, J. 1358. *Vaqeyat-e Ejtema'i va Jahan-e Dastan*. Tehran: Amir Kabir.
22. McDonell, D. 1380. *Moqddameh-i bar Nazaryeh-ha-ye Gofte-man*. H. A. Nozari (trans.). Tehran: Nashr-e Farhang-e Gofte-man.
23. Payandeh, H. 1387. "Modeli Motafavet (Naqd-e Farhangi-ye Dastan-e 'Model'-e Simin Daneshvar az Seh Manzar-e Motale'at-e Zanan.)" *Motale'at-e Farhangi va Ertebatat*, 11: 1-18.
24. _____. 1388a. "Roman-e Realisti ya Sanad-e Ejtema'i?" *Majaleh-ye Jame'eh-shenasi-ye Honar va Adabyat*, 2: 69-98.
25. _____. 1388b. *Naqd-e Adabi va Democracy: Jostar-ha-i dar Nazaryeh va Naqd-e Adabi-ye Jadid*. Tehran: Niloufar.
26. _____. 1390. *Gofte-man-e Naqd*. Tehran: Niloufar.
27. _____. 1393. *Goshudan-e Roman*. Tehran: Morvarid.
28. Said, E. 1386. *Sharq-shenasi*. L. Khojandi (trans.). Tehran: Amir Kabir.
29. Sarrami, Q. va Moqayeseh, M. 1392. "Pazhuheshi dar Shakhshyat-ha-ye Dastan-e Modir-e Madreseh." *Majaleh-ye Fonun-e Adabi*, 8: 1-18.
30. Share'pour, M. 1385. *Jame'eh-shenasi-ye Amuzehs va Parvareh*. Tehran: Samt.
31. Storey, J. 1386. *Motale'at-e Farhangi darbareh-ye Farhang-e Ammeh*. H. Payandeh (trans.). Tehran: Agah.
32. Tyson, L. 1387. *Nazaryeh-ha-ye Naqd-e Adabi-ye Mo'aser*. M. Hosseinzadeh va F. Hosseini (trans.). Tehran: Negah-e Emruz: Hekayat-e Qalam-e Novin.
33. Zeimaran, M. 1390. *Michel Foucault: Danesh va Qodrat*. Tehran: Hermes.

feudal culture to a capitalistic one, in which the discourse of Westernization is advocated by the ruling state power.

Keywords: Cultural Criticism, Michel Foucault, Power Discourse, Jalal Al-Ahmad, *The School Principal*.

Bibliography

1. Abrahamian, Y. 1380. *Iran Beyn-e Do Enqelab*. A. Golmohammadi va M. A. Fattahi (trans.). Tehran: Ney.
2. Ahmadi, B. 1392. *Moderniteh va Andisheh-ye Enteqadi*. Tehran: Markaz.
3. Al-Ahmad, J. 1350. *Karnameh-ye Seh Sal-e*. Tehran: Ravaq.
4. _____. 1372. *Modir-e Madreseh*. Tehran: Ferdows.
5. _____. 1388. *Qarb-zadegi*. Tehran: Nashr-e Ham-mihan.
6. Azad-Armaki, T. 1386. *Tarikh-e Tafakkor-e Ejtema'i dar Eslam az Aqaz ta Doreh-ye Mo'aser*. Tehran: Elm.
7. Azad-Armaki, T. va Rezai, M. 1385. "Suzheh va Qodrat: Tahlil-e Chegunegi-ye Sheklgiri-ye Zehniyyat dar Motale'at-e Farhangi." *Nashriyeh-ye Motale'at-e Jame'eh-shenasi, Doreh-ye Dovvom* (27): 125-156.
8. Azqandi, A. 1383. *Ravabt-e Khareji-ye Iran (1320-1357)*. Tehran: Qumes.
9. Basiri, M. va Darvishi Kuhi, A. 1393. "Mabani-ye Fekri-ye Jalal Al-Ahmad dar Seh Asar-e Dastani." *Nashriyeh-ye Adab va Zaban-e Farsi*, 35: 1-16.
10. Bertens, H. 1382. *Nazaryeh-ye Adabi: Moqaddamat*. F. Sojudi (trans.). Tehran: Moasseseh-ye entesharati-ye Ahang-e Digar.
11. Burns, E. *Michel Foucault*. B. Ahmadi (trans.). Tehran: Mahi.
12. Cozens Hoy, D. et al. 1380. *Foucault dar Buteh-ye Naqd*. P. Yazdanjoo (trans.). Tehran: Markaz.
13. Dreyfus, H and Rabinow, P. 1379. *Michel Foucault: Farasu-ye Sakhtgera-i va Hermeneutic*. H. Bashiriyeh (trans.). Tehran: Ney.
14. Eshaqian, J. 1393. *Dastan-shenakht-e Iran (Naqd va Barresi-ye Asar-e Jalal Al-Ahmad)*. Tehran: Negah.
15. Firahi, D. 1378. *Qodrat-e Danesh va Mashru'yat dar Eslam*. Tehran: Ney.

cultural conditions can be seen in the novel? To what extent can Foucault's approach be adapted to this novel?

2. Theoretical Framework

The theoretical framework of this article is based on Michel Foucault's theory of power and discourse. Foucault holds that "discourses are never empty of power relations, and the issuance of guidelines, rules, regulations, and regulations in moral debates indicates the domination and exercise of power in this area" (MacDonald, 2011: 39). According to Foucault, a discourse is not only related to what can be said or thought, but it is also about who, at what time, with what degree of authority can speak. "Each discourse is based on a specific form of wisdom, so it takes its foundations to give the world a special look."

3. Methodology

In the present article, *The School Principal* has been read and analyzed through a descriptive-analytical method with an interdisciplinary approach based on cultural critique and Foucault's theories in the field of power and discourse.

4. Findings and Discussion

This article analyzes Jalal Al-Ahmad's *The School Principal* in the perspective of cultural critique. It is with special attention to the political and cultural structures of Iranian society that Al-Ahmad creates *The School Principal*. The school is a symbol for the whole community and culture, and the actors in this field behave according to the dominant discourse of society.

5. Conclusion

In *The School Principal*, we have two discourses: a discourse of power and a discourse of anti-power. The principal, with an idealistic mentality stands against the discursive discipline of power (cultural and educational conditions), but in the end submits his resignation from the management of the school (society and culture). Like other state institutions, the school, as a disciplinary institution, institutionalizes power domination in the society, a society that is in transition from a

Extended abstract

1. Introduction

Literature is a kind of discourse and signs of cultural structures and discourses of human societies can be found in literary texts, like other texts. Literature is a quite rich source for understanding culture and the complexity of its mechanisms (Payandeh, 1388: 142). From the point of view of cultural critique, literary texts are like cultural products that provide information on the interaction between discourses and the social meanings of the time and place of the texts (Tysen, 1387: 475). In fact, the literary text displays the circulating discourse at the time of writing, and the discourse itself is a social language that has created certain cultural conditions at a specific time and place and represents a form of understanding of human experience. For example, intellectual discourse in the 1930's to the 1950's in Iranian society illustrates the prevalence of the Westernization discourse on a segment of the Iranian intellectual community.

Cultural critique considers literary texts to be inseparable from their historical contexts. Of course, the role of the author is not entirely overlooked, but this role is only partly controlled by him, and is largely determined by historical conditions. The historical moment of the creation of the text is based on a much broader cultural, political, social and economic system. "The text is in fact a verbal structure that is bound to time and space that deals with discourse and ideology" (Bertens, 2003: 228). The purpose of cultural critique is to disclose the impact of cultural products, including literature, on the formation of the identity of a modern society. So in such a critique, ideology is a fundamental concept. Culture is an ideological conflict or hegemony, inasmuch as different and contradictory meanings can be attributed to cultural texts (Payandeh, 1390: 353).

The main objective of this paper is to study the role of power discourse in shaping the socio-cultural behaviors of the characters of Jalal Al-Ahmad's novel *The School Principal*. The most important question in this study is: following Michel Foucault's approach to power theory and discourse, what changes in contemporary sociological and

**Jalal Al-Ahmad's *The School Principal* through Michel Foucault's
Discourse and Power Theory: A Cultural Critique**

Ahmad Mollayi^{1*}
Dr. Mohammad Ali Mahmoodi²
Dr. Mohammad Ali Zahrazadeh³

Received: 2016/11/6

Accepted: 2018/1/1

Abstract

The discourse of power is one of Michel Foucault's central concepts. This paper seeks to answer the important question whether Foucault's approach to the discourse of power can be traced in Al-Ahmad's novel *The School Principal* and, consequently, offer an analysis of the cultural condition of Iran in the Pahlavi era based on this discourse. Foucault's views on the discourse of power and the technology of discipline are comparable to many parts of the novel and, on a real and objective level, to the cultural and political conditions of Iranian society during the reign of Pahlavi II. In the novel, we are faced with two types of discourse: a discourse of power and a discourse of anti-power. Driven by idealism, the school principal begins to struggle against the discursive order emanating from power (cultural and educational conditions) but eventually disappointed and frustrated, he submits his resignation from his position at the school. Like other state institutions, the school, as a disciplinary institution, makes the dominance of power to be interiorized in individuals within a society which is in transition from traditional culture and tyrannical feudalism to capitalism. The Westoxication discourse is at the same time supported by the ruling power.

Keywords: Cultural Criticism, Michel Foucault, Power Discourse, Jalal Al-Ahmad, *The School Principal*.

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University

*E-mail: Mollayi1359@yahoo.com

2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University

3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University

21. Hosseininezhad, H. *Divi ke Vaqe'an Div Nabud* (Gozaresh-e Khabargozari-ye Ilina az Bazkhani-ye Tasvir-e Zahhak-e Mardush). Tehran: Khabargozari-ye Ilina. ilnanews.com.
22. Hosuri, A. 1388. *Sarvesht-e yek Shaman: Az Zahhak to Odin*. Tehran: Cheshmeh.
23. Jorgensen, M. and Phillips, L. 1394. *Tahlil-e Gofteman*. H. Jalili (trans.). Tehran: Ney.
24. Jung, C. G. 1383. *Ravanshenasi-ye Zamir-e Nakhodagah*. M. A Amiri (trans.). Tehran: Elmi Farhangi.
25. Kasrai, S. 1387. *Majmu'eh-ye Ash'ar*. Tehran: Negah.
26. Nash, K. 1387. *Jame'eh-shenasi Mo'aser*. M. T. Delduz (trans.). Tehran: Kavir.Sarkarati, B. 1393. *Sayeh-ha-ye Shekar Shodeh*. Tehran: Tahuri.
27. Shamlou, A. 1358. "Hashyeh-ye Ketab-ha-ye Darsi-ye Jadid." *Ketab-e Jom'eh*, 20: 39-41.
28. _____. 1369. "Cheqadr Haqiqat Asibpazir Ast." *Mahnameh-ye Adineh*, 47: 6-11.
29. Tavazo'i, J. 1383. *Sar Zadan be Khaneh-ye Pedari (Majmu'eh-ye Mosahebeh-ha va Sokhanrani-ha darbareh-ye Bahram Beyzai)*. Tehran: Roshangaran va Motale'at-e Zanan.
30. Ushidari, J. 1383. *Danesh-nameh-ye Mazdisna*. Tehran: Nashr-e Markaz.

3. Amjad, H. 1377. "Goftogu ba Tarikh (Derangi bar Do Namayeh-nameh az Bahram Beyzai)." *Mah-nameh-ye Honari va Sinamai-ye Tasvir*, 2: 213-245.
4. Anvari, H. 1386. *Farhang-e Sokhan*. Tehran: Sokhan.
5. Arendt, H. 1359. *Khoshunat*. E. Fuladvand (trans.). Tehran: Kharazmi.
6. _____. 1392. *Vaz'-e Bashar*. M. Olya (trans.). Tehran: Qoqnu.
7. Atashi, M. 1379. "Jostojugar-e Asatir." *Mahnameh-ye Farhangi Honari-ye Karnameh*, 13: 14-15.
8. Avesta. 1391. J. Dustkhah (Gozaresh va Pazhuhesh). J. 2. Tehran: Morvarid.
9. Aydenlou, S. 1388. "Nokteh-hai az Revayat-e Payan-e Kar-e Zahhak." *Fasl-nameh-ye Elmi Pazhuheshi-ye Kavosh-nameh*, 18 (10): 9-48.
10. Bahar, M. 1386. *Az Ostureh ta Tarikh*. Tehran: Sokhan.
11. _____. 1387. *Pazhuheshi dar Asatir*. Tehran: Agah.
12. Beyzai, B. 1379. "Naqd va Barresi-ye Seh Barkhani." *Mah-nameh-ye Farhangi Honari-ye Karnameh*, 13: 28-37.
13. _____. 1391. "Mosahebeh ba Bahram Beyzai." *Mah-nameh-ye Farhangi, Ejtema'i, Syasi va Honari-ye Andisheh-ye Pouya*, 12: 28-32.
14. _____. 1392. *Namayesh dar Iran*. Tehran: Roshangaran va Motale'at-e Zanan.
15. _____. 1394. *Seh Barkhani*. Tehran: Roshangaran va Motale'at-e Zanan.
16. Cohen, B. 1383. *Daramadi bar Jame'eh-shenasi*. M. Solasi (trans.). Tehran: Tutya.
17. Enjavi Shirazi, A. 1369. *Ferdowsi-nameh ya Ferdowsi va Mardom*, J. 2. Tehran: Elmi.
18. Ferdowsi, A. 1377. *Shahnameh* (26 J.). M. Dabirsyaqi (ed.). J. 1. Tehran: Qatreh.
19. _____. 1377. *Shahnameh* (26 J.). M. Dabirsyaqi (ed.). J. 26. Tehran: Qatreh.
20. Fotuhi, M. 1392. *Sabk-shenasi: Nazaryeh-ha, Roykard-ha va Ravesh-ha*. Tehran: Sokhan.

knowledge strengthened by wisdom is not subdued by power because it can itself act as an authority.

5. Conclusion

In order to show identity, power and knowledge, the author's outlook in *Three Recitations* is different from the outlook of other researchers and writers as well as the texts left by the ancients. While maintaining the epic and mythological themes, Beyzai shows his own critical view point on the components under study. In *Arash* he clearly indicates that a hero is not necessarily one who has heroism in his blood or inherits it, but a hero from the depths of society can as well fulfil his humanistic responsibility, and ward off the enemy and the monster of drought from the land, and remain in society's archetypal mind forever. In his telling of the myth of Azhedahak, the author again moves contrary to the dominant belief and shows Azhedahak to be the saviour of the people of the city on whose mountain he is imprisoned. By dominating and transposing mythological beliefs, Beyzai shows Azhedahak as an agent of emancipation who stands against an alien king. In the third recitation, Beyzai explores the idea that knowledge, despite its significance, is always eclipsed by power and the ones in power and the rulers recourse to various means to do away with men of knowledge. Bondar is such a figure who is imprisoned, and finally murdered by the ruler (Jam) who fears that knowledge may be disseminated. In *Three Recitations*, Beyzai shows the domain of discursive discussion by putting forward the three models of power, identity and knowledge, and this, due to a careful employment of words and their connotative aspects in myths and epics, takes on a modern form.

Keywords: *Three Recitations*, Bahram Beyzai, Power, Identity, Knowledge.

Bibliography

1. Ala'i, M. 1379. "Negahi be Do Barkhani-ye *Arash* va *Azhedahak*." *Mahnameh-ye Farhangi, Ejtema'i, Adabi-ye Karnameh*, 13: 16-18.
2. Alikhani, A. A. 1386. *Mabani-ye Nazari-ye Hoviyyat va Bohran-e Hoviyyat (Majmu'eh Maqalat)*. Tehran: Jahad-e Daneshgahi.

an archaic tone in the text. The 1953 coup d'état has always had a significant impact on the mind and the structure of Iranian society. Beyzai draws upon mythology to show our own time; he is the creator of a new thought and discourse in Iranian history and mythology. Beyzai maintains the image of Arash, to be found in all accounts from Avesta to Kasrai's verse narrative, which shows him as one sacrificed for the sake of his homeland's integrity; however, he offers a new model in which Arash, instead of being a mythological hero, is only a horse-keeper. Here lies the author's strong point.

Azhedahak: The story begins with Azhedahak who, imprisoned on mount Damavand, starts to relate his tragic life-story. In this play, Azhedahak introduces himself as an honest person who, unconcerned with power and war, was working with his father on their farm. Beyzai's *Azhedahak* is an internal dialogue with the monster within. In this narrative Beyzai has made use of archaic and inscriptional language. He has, in particular, used repetition which is an appropriate model in lexical conjunction, and along with the recreation of a narrative, has been able to transform Zahhak's character through the transposition of the myth, thus revealing Azhedahak's untold pain while maintaining the narrative's background and themes. Fatigued and tortured, Beyzai's Azhedahak looks upon a city that after thousands of years witnesses "the cry of all cries" which has started to rise from the dark and night-stricken city.

Bondar-e Bidakhsh's Account: This narrative establishes more dialogues among the characters. In all preceding texts, Jam commands all sciences but in this narrative Beyzai questions this mythological mentality by introducing Bondar-e Bidakhsh, Jam's vizier, into the story, and shows the reader that no ruler is the preserver of sciences by himself. In this narrative Jam fears Bondar-e Bidakhsh may reveal the secret of making his Cup of Divination to the dives. Therefore, he has Bondar-e Bidakhsh imprisoned and orders Dabirak, the secret agent, to murder him. The play is a dramatic one and, in comparison with *Arash* and *Azhedahak* enjoys more dramatic aspects because here the characters are more involved in dialogue and the conflicts between them are more conspicuous. In the clash between the discourse of power and knowledge, power always tries to dominate knowledge but

Extended abstract

1. Introduction

Three Recitations consists of three narratives titled *Arash*, *Azhedahak*, and *Bondar-e Bidakhsh's Account*. Each of these narratives deals with a monarchical period in the Iranian mythological-epic age. *Arash* is set during Afrasiab's attack on Iran in the time of King Manouchehr's reign. *Azhedahak* deals with Zahhak's imprisonment on mount Damavand, and *Bondar-e Bidakhsh's Account* is set during King Jamshid's reign. Concentrating on the texts of the plays, this paper aims to study the logical connection between power, identity, and knowledge, which are the three important social components in *Three Recitations*. By analyzing language, sentences and clauses, as well as the paragraphs in the discourse, we can develop the different elements in the text and undertake its linguistic or sociological analysis. Taking these dimensions into account, this paper establishes an interdisciplinary approach between literature, language and social science.

2. Theoretical Framework

Theoretically, this paper deals with a number of central elements in the analysis of drama, recitation, and the renewal as well as transposition of myths. Moreover, elements involved in the production of components such as power, identity and knowledge are studied through reliable scientific theories in social sciences.

3. Methodology

Considering *Three Recitations* and other sources and articles, the paper has adopted a library-based type of research methodology.

4. Findings and Discussion

Arash: Beyzai's *Arash* was written almost at the same time as Syavash Kasrai's poem *Arash*. The similarity between this narrative and other texts can be seen in the shooting of the arrow, driving the enemy out of the Iranian land, and the showering of rain over Iranshahr. Beyzai's *Arash* is based on an archaic vocabulary and this vocabulary has created

A Study on Power, Identity, and Knowledge in Bahram Beyzai's *Three Recitations*

Reza Tarnian¹

Dr. Hossein Khosravi^{2*}

Dr. Ahmad Abumahboub³

Received: 2017/8/7

Accepted: 2018/1/1

Abstract

Bahram Beyzai is one of the most influential authors in Iranian dramatic literature. His attempts as a writer have been mainly concentrated on myth, epic and history. By combining these elements with drama, he has succeeded in creating a variety of works in contemporary Persian literature. *Three Recitations*, one of his early works, includes three mythological accounts on Arash, Azhedahak, and Jam. Beyzai uses the term 'recitation' in a particular sense. As the author's first experiences in the final years of the 1950's, these works are highly significant in the field of narrative due to their particular use of language for recreating myth. Given the period after the 1953 coup in which the works were written, these three mythological figures' identity and power unconsciously create a discourse for the readers. This paper deals with identity, power and knowledge in *Three Recitations* in order to study the role of the text in social issues, and also to shed new light on the identity of the three mythological figures Arash, Azhedahak and Jam as well as Bondar-e Bidakhsh, Jam's vizier.

Keywords: *Three Recitations*, Bahram Beyzai, Power, Identity, Knowledge.

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shahr-e Kord Branch.

2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shahr-e Kord Branch. *E-mail: h-khosravi2327@yahoo.com.

3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Southern Tehran Branch.

42. Parham, S. 1340. "Shohar-e Ahu Khanom." *Rahnama-ye Ketab*, 10 (4): 971.
43. Qasemi, M. va Jalali Pandari, Y. 1394. "Barresi-ye Tip-e Shaksyati-ye Shakhshyat-ha-ye Roman-e *Shohar-e Ahu Khanom*." *Adabyat-e Parsi-ye Mo'aser*, 1: 85-124.
44. Qorban Sabbaq, M. 1390. "Fara-tar az Tamsil: Barresi-ye Mafhum-e Ideolozhi dar *Antari ke Luti-yash Mordeh Bud*." *Fasl-nameh-ye Motale'at-e Zaban va Tarjomeh*, 4: 2-14.
45. Ritzer, G. 1389. *Nazaryeh-ye Jame'eh-shenasi dar Doran-e Moa'ser*. M. Solasi (trans.). Tehran: Elmi.
46. Sadeqi, A. 1387. "Pedarsalari dar *Bamdad-e Khomar* (ba Tekyeh bar Nazar-e Althusser)." *Majaleh-ye Pazhuhesh-ha-ye Zaban-e Khareji*, 46: 85-100.
47. Sattari, J. 1375. *Sima-ye Zan dar Farhang-e Irani*. Tehran: Markaz.
48. Seraj, A. 1388. "Tahlil-e Gofteman-e Qaleb dar Roman-ha-ye Simin Daneshvar (*Savoshun, Jazireh-ye Sargardani va Sareban Sargardan*)." *Payan-nameh-ye Karshenasi-ye Arshad-e Zaban va Adabyat-e Farsi*. Daneshgah-e Tarbyat Modarres-e Tehran.
49. Sepanlou, M. 1366. *Nevisandegan-e Pishro-e Iran az Mashruyyat ta 1350*. Tehran: Negah.
50. Shahri, B. 1391. "Peyvand-ha-ye Myan-e Este'areh va Ideolozhi." *Fasl-nameh-ye Naqd-e Adabi*, 19 (5): 59-76.
51. Strinati, D. 1380. *Moqaddameh-i bar Nazaryeh-ha-ye Farhang-e Ammeh*. Th. Paknazar (trans.). Tehran: Gam-e Noe.
52. Tajbakhsh, P. va Qasemipour, S. 1393. "Barresi-ye Dastan-e *Bacheh-ye Mardom-e Al Ahmad* bar Mabna-ye Nazaryeh-ye Ideolozhi-ye Althusser." *Nashriyeh-ye Adab va Zaban-e Daneshkadeh-ye Olum-e Ensani-ye Daneshgah-e Shahid Bahonar-e Kerman*, 35 (17): 88-99.
53. Tavakkoli Moqaddam, S. 1383. *Jameh'e-shenasi-ye Roman-e Moa'ser-e Farsi (Shohar-e Ahu Khanom, Hamsayeh-ha, Ja-ye Khali-ye Soluch)*. *Payan-nameh-ye Karshenasi-ye Arshad-e Zaban va Adabyat-e Farsi*. Daneshgah-e Tarbyat Mo'alleem-e Tehran.
54. Tong, R. 1387. *Naqd-o-Nazar: Daramadi Jame' bar Nazaryeh-ha-ye Feministi*. M. Najm Araqi (trans.). Tehran: Ney.

25. Jorgensen, M. and Phillips, L. 1394. *Tahlil-e Gofteman*. H. Jalili (trans.). Tehran: Ney.
26. Jung, C. G. 1382. *Tahlil-e Roya*. R. Rezaei (trans.). Tehran: Afkar.
27. Kahduuee, M. va Shirvani, M. 1388. "Shakhsyat-pardazi-ye Qahreman-e Zan dar Roman-ha-ye *Shohar-e Ahu Khanom va Savoshun*." *Nameh-ye Parsi*, 48 va 49: 71-86.
28. Kamshad, H. 1384. *Payeh-gozaran-e Nasr-e Jadid-e Farsi*. Tehran: Ney.
29. Kazeruni, J. 1373. *Naqd-e Shohar-e Ahu Khanom: Talkhis va Naqd va Barresei-ye Tashrihi-ye Shohar-e Ahu Khanom*. Tehran: Soheil.
30. *Ketab-e Moqaddas: Ahd-e Atiq va Ahd-e Jadid*. 1380. F. Hamedani, W. Glen va H. Morton (trans.). Tehran: Asatir.
31. Kuchaki, Z. 1389. "Barresi-ye Sima-ye Zan dar Roman-e *Shohar-e Ahu Khanom*." *Andisheh-ha-ye Adabi*, 6: 85-110.
32. Malpas, S. and Wake, P. (eds.). 2006. *The Routledge Companion to Critical Theory*, London: Routledge.
33. Marvi, B. 1391. *Moqayeseh-ye Zaban-e Mardaneh va Zananeh dar Roman-ha-ye Shohar-e Ahu Khanom va Shab-ha-ye Tehran*. Payannameh-ye Karshenasi-ye Arshad-e Zaban va Adabyat-e Farsi. Daneshgah-e Tarbyat Dabir-e Shahid Rajai-ye Tehran.
34. Marx, K. and Engles, F. 1977. *Selected Works*, Vol.1. Moscow: Progress Publishers.
35. McDonell, D. 1380. *Moqddameh-i bar Nazaryeh-ha-ye Gofteman*. H. A. Nozari (trans.). Tehran: Nashr-e Farhang-e Gofteemn.
36. Milner, A. and Browitt, J. 1387. *Darmadi bar Nazaryeh-ye Farhangi-ye Mo'aser*. J. Mohammadi (trans.). Tehran: Qoqnu.
37. Mills, S. 1389. *Michel Foucault*. D. Nouri (trans.). Tehran: Nashr-e Markaz.
38. Mirabedini, H. 1380. *Sad Sal Dastan-nevisi-ye Iran*. Tehran: Nashr-e Cheshmeh.
39. Mirsadeqi, J. 1382. *Dastan-nevis-ha-ye Nam-avar-e Mo'aser-e Iran*. Tehran: Eshareh.
40. Musa Tahun, H. 1391. *Barresi-ye Tatbiqi-ye Naqsh-e Zan dar Chahar Roman-e Moaser-e Iran va Mesr (Shohar-e Ahu Khanom, Savoshun, Al-Tholasiyyah, Al-Bab Al-Maftuh)*. Resaleh-ye Doktori-ye Zaban va Adabyat-e Farsi. Daneshgah-e Tarbyat Modarres-e Tehran.
41. Nietzsche, F. 1375. *Farasu-ye Nik-o-Bad*. D. Ashuri (trans.). Tehran: Kharazmi.

7. Asqari Hasanaklou, A. 1384. "Naqd-e Jame'eh-sehnasi-ye Roman." Resaleh-ye Doktora-ye Zaban va Adabyat-e Farsi, Daneshgah-e Tarbyat Modarres-e Tehran.
8. Baechler, J. 1370. *Ideolozhi Chist? Naqdi bar Ideolozhi-ha-ye Qarbi*. A. Asadi (trans.). Tehran: Sherkat-e Sahami-ye Enteshar.
9. Baqeri, Kh. 1382. *Mabani-ye Falsafi-ye Feminism*. Tehran: Vezerat-e Olum, Tahqiqat va Fannavari, Daftar-e Barnameh-rizi-ye Ejtema'i va Motale'at-e Farhangi.
10. Bertens, H. 1391. *Mabani-ye Nazaryeh-ye Adabi*. M. R. Abolqasemi (trans.). Tehran: Nashr-e Mahi.
11. Dastqeib, A. 1383. *Kalbodshekafi-ye Roman-e Farsi*. Tehran: Sureh-ye Mehr.
12. De Beauvoir, S. 1389. *Jens-e Dovvom*. Q. San'avi (trans.). Tehran: Tus.
13. Eagleton, T. 1383. *Marxism va Naqd-e Adabi*. A. Ma'sumbeigi (trans.). Tehran: Nashr-e Digar.
14. _____. 1388. *Pishdaramadi bar Nazryeh-ye Adabi*. A. Mokhber (trans.). Tehran: Markaz.
15. Este'lami, M. 2535. *Adabyat-e Doreh-ye Bidari va Moa'ser*. Terhan: Entesharat-e Daneshgah-e Sepahyan-e Enghelab.
16. Fairclough, N. 1389. *Tahlil-e Enteqadi-ye Gofteman*. F. Shayesteh Piran va digaran (trans.). Tehran: Vezerat-e Farhang va Ershead-e Eslami. Daftar-e Motale'eh va Tose'eh-ye Resaneh-ha.
17. Foucault, M. 1384. *Moraqebat va Tanbih: Tavallo-d-e Zendan*. N. Sarkhosh va S. Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.
18. Ferretter, L. 1387. *Louis Althusser*. A. Ahmadi Aryan (trans.). Tehran: Markaz.
19. Giddens, A. *Jame'eh-shenasi*. M. Saburi (trans.). Tehran: Ney.
20. Guerin, W. et al. 1385. *Mabani-ye Naqd-e Adabi*. F. Taheri (trans.). Tehran: Niloufar.
21. Hassani Ranjbar, A. va Najafi Arab, M. 1392. "Zaban va Jensiyyat dar Roman-e Shohar-e Ahu Khanom." *Fasl-nameh-ye Motale'at-e Nqd-e Adabi (Pazhuhesh-e Adabi)*, 30: 1-17.
22. Hosseini, M. 1388. "Ramzpardazi-ye Zan dar Adab-e Erfani." *Zan dar Tose'eh va Syasat (Pazhuhesh-e Zanan)*, 1: 29-45.
23. Hosseinzadeh, A. 1383. *Zan-e Armani, Zan-e Fattaneh: Barresi-ye Tatbiqi-ye Jaygah-e Zan dar Adabyat-e Farsi*. Tehran: Qatreh.
24. Jalali Pandari, Y. 1387. *Moqaddameh-i bar Zanan dar Dastan*. Tehran: Morvarid.

5. Conclusion

The analysis of the novel demonstrates that patriarchy, as a system and institution seeking power, has developed and imposed on the reader a type of heroine as the model "ideal woman" who fulfils the desires and guards the interests of the dominant group. It is the story's treatment of the other woman in the novel that shows its real orientation towards the female element. Homa is invited to the story as an accidental presence and once she is described as a tool to quench Seyed Miran's lustful desires, she is driven out of the story in favour of a reactionary discourse. When the hypocrisy of ideology is revealed, the main reason behind such treatments which shows the incompatibility of this brave woman with the values of patriarchal society is clarified. In fact, Homa Zandi's unpardonable sin is her transgression of the imprisoning order of patriarchy and her criticism of the social institutions founded on gender inequality. Thus, patriarchy, as the dominant discourse, through reflecting its own aims in the form of a novel which, according to Althusser, is an ideological entity, covertly reproduces and maintains the relations that dominate and confine women.

Keywords: *Ahou Khanom's Husband*, Ideology, Patriarchy, Discourse Analysis, Feminism.

Bibliography

1. Abazari, Y. 1383. "Cheguneh Zanan dar Jame'e-ye Mard-salar Maskh Mishavand?" *Fasl-e Zanan (Majmu'eh-ye Ara' va Didgah-ha-ye Feministi)*. J. 4. Tehran: Entesharat-e Roshangaran va Motale'at-e Zanan.
2. Abazari, Y. va Amiri, N. 1384. "Bazkhani-ye Roman-e Shohar-e Ahu Khanom." *Fasl-nameh-ye Anjoman-e Irani-ye Motale'at-e Farhangi va Ertebatat*, 4 (1): 55-78.
3. Abrahamian, Y. 1380. *Iran Beyn-e Do Enqelab*. A. Golmohammadi va M. A. Fattahi (trans.). Tehran: Ney.
4. Afghani, A. 1388. *Shohar-e Ahu Khanom*. Tehran: Donya-ye Danesh.
5. Ahmadi, B. 1391. *Vazheh-nameh-ye Falsafi-ye Marx*. Tehran: Markaz.
6. Althusser, L. 1387. *Ideolozhi va Saz-o-barg-haye Ideolozhik-e Dolat*. R. Sadara (trans.). Tehran: Nashr-e Cheshmeh.

Extended abstract

1. Introduction

The focal theme of the novel *Ahou Khanom's Husband* is the problems of women in the framework of the transitional Iranian society. The readings and criticisms of the novel have so far tended towards a pioneering feminism in the sphere of contemporary literature. Such interpretations have, in general, been in accordance with the surface structure of the text and this reveals that the scenario of "artificial feminism" and the "ideology of pseudo-feminism" have authoritatively influenced the results of these studies. In fact, the text's support for Ahou Khanom as the indisputable heroine of the novel is one of the factors influencing these interpretations. The main aim of the present paper is to find out about the degree to which the novel's "hero" and "anti-hero" are in relation to the values of a patriarchal system and how they have adapted themselves to the forward-moving dimensions and qualities of the text.

2. Theoretical Framework

Adopting the ideas of the intellectual-philosophical tradition of Marxism, the present paper offers a new reading of the novel.

3. Methodology

The present study falls under the rubric of content analysis. It first explicates the concept of 'ideology' and then discusses the process through which the novel has managed to consolidate and, then, naturalize the dominance of a patriarchal system over female elements.

4. Findings and Discussion

This novel which, as "the novel of the century", had due to its pioneering role in feminism occupied a lofty place was put to question. It was also found out that the feminism in the novel has an ideological dimension.

The Reproduction of the Relations of Dominance in *Ahou Khanom's Husband*

Dr. Faramarz Khojasteh^{1*}
Ja'far Fasaei²

Received: 2016/6/18

Accepted: 2017/4/9

Abstract

The novel, *Ahou Khanom's Husband* has been recognized as one of the first feminist works in the discourse of contemporary fictional literature. Considering the concept of "ideology" as discussed in Marxist readings, the present paper studies the novel to demonstrate that despite its outer layer which attempts to show and inculcate a kind of pioneering feminism, the novel is, in its inner layers, affected by patriarchy as a social macro-structure and therefore, in the final analysis, it is an ideological apparatus in the hands of this dominant institution for the reiteration and reproduction of the logic of dominance. Ahou Khanom's actions, as the novel's protagonist and the source of its feminist theme, have been organized in such a way as to result in the least amount of conflict and friction with the values of the patriarchal system. In fact, patriarchy, as the driving force behind the text in a clever and meticulous scenario, and by denying the relations of dominance, has guided the text in such a way that its support for the novel's heroine, who is actually only a hollow heroine, has misled the critics to undertake feminist readings. However, by disclosing the ideological function of the text's latent dimension, this study shows that it is a text harbouring the continuation of patriarchal dominance.

Keywords: *Ahou Khanom's Husband*, Ideology, Patriarchy, Discourse Analysis, Feminism.

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, University of Hormozgan

*E-mail: Faramarz.khojasteh@gmail.com

2. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University Of Hormozgan

- Maba'd Al-tabī'eh*). M. R. Hossini Beheshti (gen. ed.). Ba Hamkari-ye M. Mirzazadeh va F. Farnudfar. Tehran: Samt va Noe-Arqaun.
12. Spielberg, H. 1392. *Jonbesh-e Padidar-shenasi*. M. Olya (trans.). J. 1. Tehran: Minu-ye Kherad.
 13. Wood, A. 1386. "Dastur-e Kar-e 'Pasamodern' Chist?" *Pasamodernism dar Buteh-ye Naqd*. Gozinesh va Virayesh Kh. Parsa. Tehran: Agah. 15-29.
 14. Zizek, S. 1389. "Suzheh-ye Hassah-e Hegeli." *Gozideh-ye Maqalat: Nazaryeh, Syasat, Din*. Gozinesh va Virayesh M. Farhadpour, M. Eslami va O. Mehregan. Tehran: Gam-e Noe. 127-141.

consciousness and self-consciousness. The movement of character in postmodern literature is towards self-consciousness and the movement of humankind in postmodern philosophy is towards subjectivization. But eventually, none of these movements arrives at a final point. This is contrary to what we witness in modern and pre-modern philosophy and literature.

Keywords: Subject, Postmodern Subject, Literary Theories, Philosophical Theories, Character Traits.

Bibliography

1. Baudrillard, J. 1983. *Simulations*. P. Foss, P. Patton and P. Beitchman (trans.). New York: Columbia University Press.
2. Bowie, A. 2003. *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. Manchester and New York: Manchester University Press.
3. Cadava, E, Conner, P and Nancy, J-L. 1991. *Who Comes After the Subject?* New York and London: Routledge.
4. Chipman, L. 1391. "Ashya' fi Nafseh." *Naqqadi-ye Aql-e Mahz*. M. Mohammadi Asl va M. M. Ardebili (eds.). Tehran: Bidgol. 173-194.
5. Critchley, S. 1391. *Levinas va Subzhektiviteh-ye Pasavasazaneh*. M. Parsa va S. Daryab (trans.). Tehran: Rokhdad-e Noe.
6. Deleuze, G. 1997. *Empiricism and Subjectivity*. Constantin V. Boundas (trans.). New York: Columbia University Press.
7. Foucault, M. 1392. "Mo'allef Chist?" *Sargashtegi-ye Neshaneh-ha*. Gozinesh va Virayesh Mani Haqiqi. Tehran: Markaz. 190-214.
8. Hegel, G. W. F. 2004. *Phenomenology of Spirit*. A. V. Miller (trans.). New York: Oxford University Press.
9. Husserl, E. 1960. *Cartesian Meditation: An Introduction to Phenomenology*. D. Cairns (trans.). Dordrecht: Springer-Science + Business B.V.
10. Khatami, M. 1390. *Negahi be Zibai-shenasi az Manzar-e Padidarshenasi*. Tehran: Moasseseh-ye Ta'lif, Tarjomeh va Nashr-e Asar-e Honari-ye Matn.
11. Ritter, R, Gründer, K va Gabriel, G. 1386. *Farhang-nameh-ye Tarikhi-ye Mafahim-e Falsafeh (Jeld-e Avval: Gozideh-i az Mafahim dar*

author's attention. The method used in this paper is library-based. According to the results of this study, looking at literary schools and approaches through a particular philosophical lens can reflect new dimensions of mankind in literary texts, which is a phase beyond characterization traits. In this paper, these traits are focused on with an emphasis on the "postmodern subject."

3. Methodology

The diversity of contemporary philosophical schools, coupled with the concentration of contemporary literary theories in the two movements of structuralism and poststructuralism has necessitated a brief review of these trends at the outset. Postmodernism is a cultural situation in which literary and philosophical theories have arrived at a common ground, and allows for a more detailed analysis of the topic of the present paper, i.e., the subject. After discussing the common points as well as the reciprocal influence of postmodern philosophy and literature, the postmodern subject and its characteristics in literary texts will be analyzed.

4. Findings and Discussion

Even though literary theories cannot be regarded as the direct outcome of philosophical ideas, there is, nonetheless, a considerable amount of similarity in how humanity has been considered by philosophers and writers. This is especially true of postmodern philosophy and literature and many of the literary and philosophical theories have been mixed in this period. In the same way that the "subject" has replaced "mankind" in contemporary philosophy, it can also be a good alternative in literary theories for "character." In modern literature – and similarly in modern philosophy – character has moved towards "I"; likewise, in postmodern literature – and similarly in postmodern philosophy – it has moved towards the "self". But what is eventually left of humanity in postmodernism is neither "I" nor the "self."

5. Conclusion

The philosophical subject and the postmodern fictional character live in a gap formed between I and the self. This is also a gap between

Extended abstract

1. Introduction

Interdisciplinary studies are gradually gaining their appropriate place in academic researches. Literature and philosophy are two of the most important disciplines in the humanities which have always retained their relatedness. The most important work of literary theory in antiquity is Aristotle's *Poetics*. Since literary theories have been mainly based on rhetorical sciences, there has always existed a gap between philosophy and literature in theoretical studies. In the last five decades, during which postmodern philosophy and postmodern literature have taken shape, philosophical theories have played a great role in strengthening and directing literature and literary theories. As a result, the analysis of concepts such as time, subject, consciousness and representation has replaced the study of figurative language in rhetoric.

There are sporadic comparisons of literary and philosophical theories in the overall researches of both branches of knowledge. In most of the existing interdisciplinary studies, too, it is the philosophy of literature which has been focused on. Against this backdrop, the need for a comparative study is all the more obvious so as to reach a more comprehensive understanding of the concepts.

2. Theoretical Framework

Even though the connection between philosophy and literature has a long prehistory within the humanities, a one-to-one comparison of the theories of these two disciplines has been neglected and is thus dealt with in the present paper. From among contemporary philosophical and literary theories, empiricism in philosophy and poststructuralism in literature have been taken as the points of departure for analysis. Then, moving from idealism and the different branches of phenomenology and postmodern philosophy to literary modernism, poststructuralism and, eventually, literary postmodernism have been studied. In order to explicate particular human situations in each of the disciplines of literature and philosophy, the 'subject' as the alternative for humankind – in his intellectual dimension – has been at the centre of the present

**An Analysis of the Postmodern Subject
A Comparative Review of Contemporary Philosophical and Literary
Theories**

Dr. Farzad Karimi¹

Received: 2017/7/23

Accepted: 2018/5/1

Abstract

Even though the connection between philosophy and literature has a long prehistory within the humanities, a one-to-one comparison of the theories of these two disciplines has been neglected and is thus dealt with in the present paper. From among contemporary philosophical and literary theories, empiricism in philosophy and poststructuralism in literature have been taken as the points of departure for analysis. Then, moving from idealism and the different branches of phenomenology and postmodern philosophy to literary modernism, poststructuralism and, eventually, literary postmodernism have been studied. In order to explicate particular human situations in each of the disciplines of literature and philosophy, the 'subject' as the alternative for humankind – in his intellectual dimension – has been at the centre of the present author's attention. The method used in this paper is library-based. According to the results of this study, looking at literary schools and approaches through a particular philosophical lens can reflect new dimensions of mankind in literary texts, which is a phase beyond characterization traits. In this paper, these traits are focused on with due emphasis on the "postmodern subject."

Keywords: Subject, Postmodern Subject, Literary Theories, Philosophical Theories, Character Traits.

1. PhD in Persian Language and Literature, University of Shiraz
*E-mail: frzd4233@yahoo.com



Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 2, Vol. 2, No.4
Fall - Winter 2017-2018
(Published Semiannually)

English Abstracts

An Analysis of the Postmodern Subject A Comparative Review of Contemporary Philosophical and Literary Theories F. Karimi	2-6
The Reproduction of the Relations of Dominance in <i>Ahou Khanom's Husband</i> F. Khojasteh, J. Fasaei	7-12
A Study on Power, Identity, and Knowledge in Bahram Beyzai's <i>Three Recitations</i> R. Tarnian, H. Khosravi, A. Abumahboub	13-18
Jalal Al-Ahmad's <i>The School Principal</i> through Michel Foucault's Discourse and Power Theory: A Cultural Critique A. Mollayi, M. Mahmoodi, M. Zahrazadeh	19-23
An Analysis of the Discourse of Gender in Literary Texts of the Seventh Century AH Case Study: The Manuscripts of Mohammad Auffi's <i>Javame Al HeKayat va Lavame Al Revayat</i> M. Soltani-Gordfamarzi, M. Qolamreza Kashi	24-29
An Analysis of "Tigers on the Tenth Day" based on Fairclough's Critical Discourse Approach S. E. Hoseini Ajdad Niaki	30-35
Literature as a Guide to Ethics Rereading the Relation between Literature and Ethics in Two Phases of Sartre's Thought M. Hojjati Saidi, B. Abbasi, S. Eslami	36-40



University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 2, Vo2. 1, No.4

Fall - Winter 2017-2018

(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 Nojoomian (Associate Professor of English Language and Literature, Shahid Beheshti University)
Dr. Nasrin Rahimieh (Professor of Comparative Literature, University of California, Irvine)
Dr. Ahmad Razi (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Moharram Rezayati (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Farzan Sojoodi (Associate Professor of General Linguistics, Tehran Art University)
Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)

According to the confirmation letter numbered 3/18/60538, issued on 24/03/1396 (14.06.2017) by the Sate Commission for the Evaluation of Academic Journals, *Literary Theory and Criticism* is, from No. 1, accredited as a "peer-reviewed" journal.

Internal Director: Dr. Masumeh Ghayoori

Literary Editor: Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor

English Editor: Dr. Farzad Boobani

Scientific Editor: Dr. Masumeh Ghayoori

Cover Design: Rasoul Parvari Moghaddam

Typesetting and Layout: Hamideh Shajari

Publisher: University of Guilan Press

Homepage: <http://naqd.guilan.ac.ir>

E-mail: naqd@guilan.ac.ir

naqd1395@yahoo.com

Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. PO Box: 41635-3988

Tel. & Fax: (+98)-(0)13-33690590

This Periodical will be indexed in the following informational centers:

1. lsc.gov.ir
2. ricest.ac.ir
3. noormags.ir
4. magiran.com
5. ensani.ir
6. sid.ir



University
of Guilan

Semiannual
**Literary
Theory
and Criticism**
4

ISSN: 2476 7387

- An Analysis of the Postmodern Subject
A Comparative Review of Contemporary Philosophical and Literary Theories
F. Karimi 2-6
- The Reproduction of the Relations of Dominance in *Ahou Khanom's Husband*
F. Khojasteh, J. Fasaei 7-12
- A Study on Power, Identity, and Knowledge in Bahram Beyzai's *Three Recitations*
R. Tarnian, H. Khosravi, A. Abumahboub 13-18
- Jalal Al-Ahmad's *The School Principal* through Michel Foucault's Discourse and Power Theory: A Cultural Critique
A. Mollayi, M. Mahmoodi, M. Zahrazadeh 19-23
- An Analysis of the Discourse of Gender in Literary Texts of the Seventh Century AH
Case Study: The Manuscripts of Mohammad Auffi's *Javame Al HeKayat va Lavame Al Revayat*
M. Soltani-Gordfamarzi, M. Qolamreza Kashi 24-29
- An Analysis of "Tigers on the Tenth Day" based on Fairclough's Critical Discourse Approach
S. E. Hoseini Ajdad Niaki 30-35
- Literature as a Guide to Ethics
Rereading the Relation between Literature and Ethics in Two Phases of Sartre's Thought
M. Hojjati Saidi, B. Abbasi, S. Eslami 36-40

Website: www.naqd.guilan.ac.ir