نشریهٔ علمی پژوهشی

نقد ادبی

سال سوم، دوره اول
بهار و تابستان ۱۳۹۷
(شماره پیاپی ۵)

۵
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **نقد کاربست ساختگرایی تکوینی گلدمن بر رمان‌های فارسی** ۱۹-۵
  نرجس افشاری، محمد پارسانسب، حمید عبداللهیان و حبیب‌الله عباسی
- **دوره‌بندی شعر معاصر تاجیک: از روشنگری تا استقلال (۱۸۷۰-۲۰۱۵م)** ۴۵-۲۱
  ابراهیم خدایار
- **بازتاب شرایط جنگ سرد در رمان پاورقی «من جاسوس شوروی در ایران بودم»** ۶۸-۴۷
  عبدالرسول شاکری
- **جستجوی امر ناموجود مقدمه‌ای بر دلایل فقدان نظریه و نظام نقد ادبی در ایران** ۹۴-۶۹
  قدرت‌الله طاهری
- **سوژه زندگینامه خودنوشت از منظر پست مدرنیسم** ۱۱۹-۹۵
  مریم قائمی و فرزان سجودی
- **بررسی و مقایسه سرعت روایت در دو حکایت از *مثنوی معنوی* با مآخذ آنها براساس نظریه روایت‌شناسی جرالد پرینس** ۱۴۵-۱۲۱
  محمد حسین کرمی و رضا نکوئی
- **تحلیل نشانه‌شناختی داستان بهرام گور با زن پالیزبان («زن پالیزبان» *شاهنامه* در خانه «خُره‌نما»ی *مرزبان‌نامه*)** ۱۶۳-۱۴۷
  خلیل کهریزی، غلامرضا سالمیان، سوسن جبری و وحید مبارک

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دوفصلنامه علمی-پژوهشی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال سوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷ (شماره پیاپی ۵)

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

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

مجله نقد و نظریه ادبی به استناد نامهٔ شمارهٔ ۳/۱۸/۶۰۵۳۸/ مورخ ۱۳۹۶/۳/۲۴ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، از شماره اول، دارای درجهٔ علمی - پژوهشی است.

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

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

آدرس سایت مجله: http://naqd.guilan.ac.ir
آدرس پست الکترونیکی: naqd@guilan.ac.ir
naqd1395@yahoo.com
آدرس پستی : رشت، بزرگراه خلیج فارس، (کیلومتر ۵ جاده رشت- تهران)، مجتمع دانشگاه گیلان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صندوق پستی: ۳۹۸۸-۴۱۶۳۵
تلفکس: ۰۱۳-۳۳۶۹۰۵۹۰

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی-پژوهشی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال س، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷ (شماره پیاپی ۵)

فهرست مقالات ◆ **صفحه**

- **نقد کاربست ساختگرایی تکوینی گلدمن بر رمان‌های فارسی** **۱۹-۵**
  نرجس افشاری، محمد پارسانسب، حمید عبداللهیان و حبیب‌الله عباسی
- **دوره‌بندی شعر معاصر تاجیک: از روشنگری تا استقلال (۱۸۷۰-۲۰۱۵م)** **۴۵-۲۱**
  ابراهیم خدایار
- **بازتاب شرایط جنگ سرد در رمان پاورقی «من جاسوس شوروی در ایران بودم»** **۶۸-۴۷**
  عبدالرسول شاکری
- **جستجوی امر ناموجود مقدمه‌ای بر دلایل فقدان نظریه و نظام نقد ادبی در ایران** **۹۴-۶۹**
  قدرت‌الله طاهری
- **سوژه زندگینامه خودنوشت از منظر پست مدرنیسم** **۱۱۹-۹۵**
  مریم قائمی و فرزان سجودی
- **بررسی و مقایسه سرعت روایت در دو حکایت از *مثنوی معنوی* با مآخذ آنها براساس نظریه روایت‌شناسی جرالد پرینس** **۱۴۵-۱۲۱**
  محمد حسین کرمی و رضا نکوئی
- **تحلیل نشانه‌شناختی داستان بهرام گور با زن پالیزبان («زن پالیزبان» *شاهنامه* در خانه «خُره‌نما»یِ *مرزبان‌نامه*)** **۱۶۳-۱۴۷**
  خلیل کهریزی، غلامرضا سالمیان، سوسن جبری و وحید مبارک
- **چکیده‌های انگلیسی مقالات (معمولی / مبسوط)** **2-37**

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

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)
شاپور بهیان (استادیار گروه اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی مبارکه)
نگین بی‌نظیر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
هدی پژهان (دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان)
داوود پورمظفری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز)
غلامرضا پیروز (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بابلسر)
علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
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)
علی خزاعی‌فر (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد)
مریم درپر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد خراسان شمالی)
مصطفی دشتی آهنگر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولایت ایرانشهر زاهدان)
مریم رامین نیا (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس)
احمد رضایی جمکرانی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم)
قدسیه رضوانیان (دانشیار زبان وادبیات فارسی دانشگاه مازندران)
محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
ناصر قلی سارلی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران)
منصور شعبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
محمد امین صراحی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
علی صفایی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
معصومه غیوری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
سید علی قاسم‌زاده (عضو هیات علمی دانشگاه بین المللی امام خمینی)
فرزاد قائمی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
همایون مرادخانی (استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه رازی کرمانشاه)
علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
محمد کاظم یوسف‌پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

راهنمای نگارش مقاله

اهداف و حوزهٔ جذب مقالات:

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

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

۱. مطالعه دربارهٔ پیشینه‌ها و پشتوانه‌های فلسفی- معرفت‌شناختی و متدولوژیک نظریه‌های ادبی (فلسفه و نظریهٔ ادبی و ادبیات).

۲. معرفی نظریه‌های ادبی و زمینه‌های پارادایمی و گفتمانی شکل‌گیری آنها و جایگاهشان درشبکهٔ نظریه‌ها (فرا نظریه).

۳. بررسی انتقادی گفتمان‌های حاکم بر شکل‌گیری و رواج نقد و نظریهٔ ادبی (گفتمان‌شناسی).

۴. بازنگری اصول موضوعه وکلیشه‌های نقد و نظریه در ایران (فرانقد).

۵. تنقیح مبانی و سازوکارهای نقد چندمنظری و میان‌رشته‌ای با تأکید بر مطالعات ادبی در ایران (شناخت مبانی و متدولوژی).

۶. آسیب‌شناسی سرنوشت مفاهیم و اصطلاحات نقد و نظریهٔ ادبی در ایران (ترمینولوژی).

۷. معرفی نمونه‌های برتر نقد عینی و انضمامی متون به قلم نظریه‌پردازان و شارحان نظریه‌ها.

۸. معرفی نظریه‌های جدید یا کمتر شناخته شده و بیان قابلیت‌ها و محدودیت‌های کاربرد آنها.

۹. بازخوانی متون و مفهوم‌سازی و تئوریزه کردن داده‌ها و گزاره‌های آنها.

۱۰. نقد روشمند و انضمامی آثار و متون قدیم و جدید.

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

ضابطه‌های نویسنده:

۱. نام و نام خانوادگی نویسنده(گان) کامل باشد (به فارسی و انگلیسی).

۲. میزان تحصیلات، رتبهٔ علمی، گروه آموزشی، نام دانشکده، دانشگاه و شهر محل دانشگاه نویسنده(گان) مشخص شود (به فارسی و انگلیسی).

۳. نویسندهٔ مسؤول و عهده‌دار مکاتبات مقاله معرفی گردد. نویسندهٔ مسؤول موظف است در هنگام ثبت مقاله در سامانه، نام تمامی نویسندگان مقاله و مشخصات و پست الکترونیکی آنان را نیز درج نماید. (مکاتبات مجله فقط با نویسندهٔ مسؤول انجام می‌شود).

۴. آدرس الکترونیکی نویسنده(گان) نوشته شود.

۵. آدرس کامل پستی به همراه ذکر کدپستی، و شمارهٔ تلفن همراه آورده شود.

۶. مقالهٔ ارسال شده برای مجله نباید قبلاً منتشر شده یا به صورت هم‌زمان در مجلهٔ دیگری در حال بررسی باشد.

ضابطه‌های مقاله:

۱. مقاله باید شامل عنوان، چکیدهٔ فارسی و انگلیسی، واژگان کلیدی، مقدّمه، متن اصلی در قالب عنوان‌های مشخّص، نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد.

۲. عنوان مقاله کوتاه و گویا باشد (به فارسی و انگلیسی).

۳. مقاله حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 باشد (از ۸۰۰۰ کلمه تجاوز نکند).

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

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

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

۷. پاورقی با قلم B Nazanin فونت ۱۰ و متون انگلیسی Calibri فونت ۹ تایپ شود.

۸. فاصلهٔ سطر ۱ سانتیمتر باشد.

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

۱۰. نحوهٔ ارجاع در داخل مقاله بدین‌گونه است که بلافاصله بعد از اسم افراد، سال انتشار اثر و شمارهٔ صفحهٔ آن در داخل پرانتز درج گردد. مثلاً: (۱۳۵۰: ۲۵) و یا بعد از نقل مطالب، نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شمارهٔ صفحه در داخل پرانتز ذکر شود. مانند: (ربیعی، ۱۳۹۲: ۲۵).

- در صورت تعدد منابع از یک نویسنده در یک سال، با افزودن (الف) و (ب) در کنار سال انتشار، مشخص شوند. مانند: (عنایت، ۱۳۴۹الف: ۱۴)، (عنایت، ۱۳۴۹ب: ۱۵۰).

۱۱. نحوهٔ نوشتن منابع (اعم از کتاب، مقاله، پایان‌نامه، گزارش روزنامه، تارنما و...) باید بصورت الفبایی مرتب شوند.

برای کتاب: نام خانوادگی نویسندهٔ کتاب، حرف اول نام نویسندهٔ کتاب. سال انتشار. نام کتاب (بصورت ایتالیک)، نام شهر: نام مکان انتشار.

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

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

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

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

مانند مثالهای زیر:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

برای نشریات فارسی زبان با نمایه بین المللی:

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

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

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

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

نحوهٔ ارسال مقاله:

۱. نویسندگان باید هنگام ارسال، 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 نامهٔ تعهد نوسندگان به سردبیر).

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

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

نقد و نظریه ادبی
سال سوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۵

نقد کاربست ساختگرایی تکوینی گلدمن بر رمان‌های فارسی

نرجس افشاری[1*]
دکتر محمد پارسانسب[2]
دکتر حمید عبداللهیان[3]
دکتر حبیب‌الله عباسی[4]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۴/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۲۶

چکیده

جامعه‌شناسی رمان به عنوان یکی از روش‌های تحلیل، در سال‌های اخیر مورد توجه جامعه ادبی قرارگرفته‌است؛ با این حال، کاستی‌ها و نارسایی‌هایی در کاربرد رویکردهای این روش برای نقد رمان‌های ایرانی وجود دارد که مطالعه انتقادی آن را ضروری می‌سازد. در این پژوهش انتقادی، ده مقاله علمی- پژوهشی که به نقد جامعه‌شناختی رمان‌های ایرانی براساس رویکرد ساختگرایی تکوینی گلدمن پرداخته‌اند مطالعه شده‌است. این مطالعات نشان می‌دهد که پژوهش‌های کامل و جامع در اقلیت قرار دارد؛ چراکه کاربست این رویکرد مستلزم رعایت شرایطی است که بی‌التفاتی پژوهشگر نسبت به آنها گاه منجر به ناکامی مطالعه شده‌است. برخی از نارسایی‌ها به درک نادرست پژوهشگر از مفاهیم نظری و درنتیجه عدم تبیین و کاربست آنها در متن، افتادن در دام تقلیل‌گرایی و اعمال اجزایی از نظریه بر متن به‌جای کل آن، عدم شناخت روش و اهداف نظریه، بی‌التفاتی پژوهشگر نسبت به بستر اجتماعی خلق نظریه، سهل‌انگاری در انتخابِ متنی همسو با نظریه و نیز ضعف تفکر انتقادی پژوهشگران در فرایند مطالعه منظرگرایانه اثر معطوف است. شناسایی، طبقه‌بندی و تحلیل این آسیب‌ها با روش فراتحلیل، هدف مطالعه حاضر بوده‌است.

واژگان کلیدی: مطالعه انتقادی، ساختگرایی تکوینی، رمان ایرانی

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
۲و۴. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
۳. استاد جامعه‌شناسی دانشگاه تهران
* narjeasafshari@rocketmail.com

۱- مقدمه

نقد ادبی معاصر با درک اهمیت مطالعات میان‌رشته‌ای تلاش کرده‌است برای رویارویی با مسائل تازه، همواره توانمندی‌های لازم را به دست آورد. هر یک از رویکردهای نقد ادبی براساس اهداف، روش‌شناسی و امکانات نظری خود، برای درک و تفسیر پدیده‌های انسانی و اجتماعی و رویارویی با مسئله‌های علمی مختلف، این امکان را به پژوهشگران می‌دهند تا با استفاده روشمندانه و بجا، تفسیری منطقی از واقعیت‌های جهان متن عرضه کنند. با توجه به رواج نقد جامعه‌شناختی رمان و افزایش گرایش به آن در ایران، مطالعه انتقادی نقدها و دستاوردهای پژوهشگران در این حوزه برای ارائه تصویری واقعی از وضعیت موجود و شناخت توانمندی‌ها و کاستی‌های آن ضروری به نظر می‌رسد. جامعه‌شناسی رمان روشی است متشکل از چندین رویکرد، و بالطبع، پرداختن به سیر تکوین و کاربست همه آنها در مطالعات ادبی، از حوصله یک پژوهش بیرون خواهد بود؛ بنابراین، نوشتار حاضر بر آن است تا با مطالعه انتقادی پژوهش‌هایی که صرفاً با رویکرد ساختگرایی تکوینی به نقد رمان‌های ایرانی پرداخته‌اند، میزان توفیق یا ناکامی آنها را جستجو و تحلیل کند و به این پرسش پاسخ دهد که آیا نویسندگان نقدها توانسته‌اند براساس رویکرد ساختگرایی تکوینی گلدمن خوانشی تازه از متن ارائه دهند؟

از آنجا که در پژوهش حاضر برآنیم تا به نقد نقدهای جامعه‌شناسی رمان بپردازیم، روش فراتحلیل را مناسب‌ترین روش برای دست‌یابی به نتایجی منسجم و گویا یافتیم. این روش، نتایج پژوهش‌های منفرد را شناسایی و ترکیب می‌کند و پس از مقایسه آنها با یکدیگر و آشکار کردن ضعف‌های نظری، نتایج مطالعه را در قالب مقیاسی کمی مشترک ارائه می‌دهد. بنا بر این روش، ابتدا به بیان مسئله پژوهش، ضرورت و اهداف آن پرداختیم. سپس از بین مطالعات انتقادی موجود، آنهایی که مؤلفه‌های مورد نظر پژوهش را دارا بودند گزینش و مطالعه کردیم. نظر به اهمیت کارکرد نقد نقد و تأثیرگذاری و جریان‌سازی آن در عرصه مطالعات انتقادی، از میان مجموعه نقدهای صورت‌گرفته براساس ساختگرایی تکوینی گلدمن در عرصه رمان، مقالات علمی- پژوهشی را برگزیدیم، زیرا اهرم‌ها یا کانال‌های نظارتی (داوری مقالات) موجود در مسیر چاپ مقالات پژوهشی باید این مشکلات را واکاوی، و حتی‌الامکان برطرف نمایند. مقالات این مجموعه، میزان سنجش مناسبی برای نقد نقدهای این حوزه و دستیابی به پاسخی مطمئن خواهد بود. حاصل جست‌وجو در پایگاه‌های معتبر علمی، ده مقاله است که با رویکرد ساختگرایی تکوینی گلدمن نوشته شده‌اند. این مقالات به ترتیب تاریخ چاپ در

مجلات، عبارت‌اند از: «نقد جامعه‌شناختی تهران مخوف» (۱۳۸۷)، «بررسی جامعه‌شناختی رمان *مهره مار* اثر محمود اعتمادزاده (به‌آذین) با تأکید بر رویکرد ساختگرایی تکوینی» (۱۳۸۸)، «نقد جامعه‌شناختی رمان *سال‌های ابری* از علی‌اشرف درویشیان» (۱۳۸۹)، «بازنمایی جامعه پیش و پس از انقلاب با تکیه بر دو رمان *رازهای سرزمین من* و *آزاده خانم و نویسنده‌اش*» (۱۳۹۰)، «بررسی جامعه‌شناختی رمان تاریخی *اشک سبلان*» (۱۳۹۰)، «بررسی رمان *دختر رعیت* محمود اعتمادزاده براساس دیدگاه ساختگرایی تکوینی لوسین گلدمن» (۱۳۹۲)، «نقد ساختگرایی تکوینی رمان *همسایه‌ها* اثر احمد محمود» (۱۳۹۳)، «بررسی جامعه‌شناختی رمان *زنان بدون مردان* شهرنوش پارسی‌پور» (۱۳۹۳)، «نقد و بررسی رمان *طوفان دیگری در راه است* براساس نظریه ساختگرایی تکوینی» (۱۳۹۴)، و بالاخره، «تحلیل جامعه‌شناختی آثار سیمین دانشور» (۱۳۹۵).

در مرحله بعد، ضمن برشمردن آسیب‌ها و خلأهای کاربست ساختگرایی تکوینی در نقد رمان‌های فارسی، داده‌های پژوهش را جمع‌آوری و ویژگی‌های آنها را براساس اهداف تحقیق، طبقه‌بندی کردیم و در پایان، دستاورد حاصل از پژوهش را در قالب نموداری با مقیاس کمی ارائه دادیم تا با برشمردن نقاط قوت و ضعف نقدها و ذکر دلایل و موجبات آنها، زمینه‌های نقدهای علمی‌تر را فراهم آوریم.

۲- چارچوب نظری و ادبیات پژوهش

۲-۱- جامعه‌شناسی ادبی و ساختگرایی تکوینی

جامعه‌شناسی ادبی به‌مثابه شیوه‌ای نظام‌مند و علمی در بررسی تأثیر و تأثر متقابل جامعه و آثار ادبی، رویکردی بینارشته‌ای است که در قرن نوزده با نظریه‌های مادام دواستال و ایپولیت تن پا گرفت. در اواخر این قرن با نظریه مارکس تحولاتی را از سر گذراند و در قرن بیستم، با رهیافت‌های جورج لوکاچ و لوسین گلدمن به صورت یک نظریه ادبی قاعده‌مند درآمد. از این رو، نخستین نظام منسجم در جامعه‌شناسی ادبیات که روشی قاعده‌مند و علمی برای تحلیلِ تأثیر و تأثر متقابل ادبیات و جامعه ارائه می‌دهد، زاده اندیشه‌های لوکاچ است که پس از او توسط گلدمن تکمیل می‌شود و با عنوان ساختگرایی تکوینی شناخته می‌شود. لوسین گلدمن (۱۹۱۳-۱۹۷۰) با بازخوانی نظریات لوکاچ، نظریه‌ای در جامعه‌شناسی ادبی آفرید که امروزه خط سیر پژوهش‌های جامعه‌شناسی در حوزه ادبیات را -به‌خصوص رمان- مشخص می‌کند. گلدمن به دنبال فرضیه‌ای است که بین شکل ادبی رمان و مهمترین جنبه‌های زندگی اجتماعی که شکل ادبی بیانگر آن

است پیوند برقرار سازد. به نظر او شکل رمان، برگردان زندگی روزمره در عرصه ادبی است و بین شکل ادبی رمان و رابطه روزمره انسان با کالاها یا انسان‌های دیگر همخوانی وجود دارد. مهمترین نوشته‌ها و تحقیقات گلدمن درباره رابطه بین آفرینش فرهنگی و زندگی اجتماعی است. او اثر ادبی را نه مانند بسیاری از جامعه‌شناسان آینه اجتماع می‌داند که حقایق در آن آشکارا منعکس می‌شود و نه مانند منتقدانی می‌اندیشد که جهان تخیلی و پر از رمز و راز اثر هنری را فراتر از دسترس نقد، اعم از ادبی و جامعه‌شناسی می‌دانند. هدف نهایی گلدمن یافتن پیوندی است که میان ساختار محیط اجتماعی و گروه‌ها و تفکرات موجود در آن با ساختار شکل ادبی وجود دارد.

«فرضیه بنیادین ساختگرایی تکوینی لوسین گلدمن این است که خصلت جمعی آفرینش ادبی، حاصل آن است که ساختارهای جهان آثار با ساختارهای ذهنی برخی از گروه‌های اجتماعی، همخوان‌اند و یا با آنها رابطه‌ای درک‌پذیر دارند» (اسکارپیت، ۱۳۹۲: ۱۹). بنا بر این روش «برای بررسی یک اثر برجسته، دو مرحله باید طی شود: نخست باید اثر را در ساختار آن فهمید، این مرحله را فرآیند درک (دریافت) می‌نامند؛ در مرحله بعد، باید ساختار اثر را در ساختار اقتصادی- اجتماعی آن جای داد، این مرحله روند توضیح (تشریح) نام دارد» (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۷). در مرحله درک یا دریافت، وجوه هنری، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی اثر واکاوی می‌شود و از کنار هم نهادنِ این یافته‌ها، کلیت حاکم بر اثر یا ساختار معنادار آن به دست می‌آید. در مرحله توضیح یا تشریح، ساختارهای اجتماعی زمانه تولید اثر و مهمترین عوامل و عناصر تأثیرگذار در سامان‌دهی آگاهی جمعی و ساختار کلی حاکم بر آن دوره بازنمایی می‌شود. کار منتقد هم این است که دریابد ساختار ذهنی سازنده آگاهی جمعی، چگونه در اجزا و موضوعات رمان و در هیأتی زیبایی‌شناسانه بازتاب می‌یابد.

۳- پیشینه پژوهش

بنا بر مطالعات صورت‌گرفته و گواهی پایگاه‌های معتبر اینترنتی ازجمله کتابخانه ملی، پژوهشگاه مدارک و اطلاعات علمی ایران و بانک‌های نشریات و مجلات ایرانی، تاکنون تحقیق مستقلی درباره مطالعه انتقادی کاربست نظریه ساختگرایی تکوینی گلدمن در ایران انجام نشده‌است؛ با این حال، چگونگی کاربرد نظریه‌های جامعه‌شناسی رمان در تحلیل رمان‌های ایرانی، به صورت پراکنده در برخی از کتاب‌ها و مقالات صورت گرفته‌است که از آن جمله می‌توان به این موارد

اشاره کرد: عاملی رضایی (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان *خاستگاه فلسفی نظریه جامعه‌شناسی ادبی و آسیب‌شناسی به‌کارگیری آن در متون ادب فارسی*، ضمن تبیین جامعه‌شناسی ادبی، چگونگی کاربرد آن در رمان ایرانی را واکاوی می‌کند و ایراداتی کلی و بدون ارائه مصداق را مطرح می‌کند؛ با این حال مشخص نیست که در این پژوهش، چه کتاب‌ها و مقالاتی مطالعه شده‌است. احمد رضی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی انتقادی نقد جامعه‌شناختی در ایران با تکیه بر مقالات علمی-پژوهشی»، پاره‌ای از آسیب‌های عمومی کاربست نقد جامعه‌شناسی ادبیات در ایران را برشمرده، اما بر رویکرد مشخصی تمرکز نکرده و جامعه آماری و دلایل گزینش آثار را تعیین ننموده‌اند. مهدی یوسفی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «جامعه‌شناسی ادبیات و رمان یا شوخی کردن با امتناع» به ضعف تفکر نظری و بحران امتناع فکر در ایران اشاره کرده‌است و کتاب *جامعه‌شناسی رمان فارسی* عسگر عسگری را به طور مشخص مورد مطالعه و داوری قرار داده‌است. همچنان‌که از پیشینه پژوهش برمی‌آید تاکنون مطالعه انتقادی کاربست ساختگرایی تکوینی گلدمن بر روی رمان‌های ایرانی، همراه با تعیین جامعه آماری و ارائه مصداق‌ها، موضوع هیچ تحقیق مستقلی نبوده‌است.

۴- عوامل درون‌متنی کاربست ناموفق نظریه

۴-۱- بی‌توجهی به تبیین مفاهیم نظری پژوهش

استفاده از نظریه برای مطالعه‌ای روشمند و مقرون به هدف، در ابتدا مستلزم داشتن آگاهی و شناختی جامع نسبت به همه ابعاد آن نظریه است. مفاهیم هر نظریه که در حقیقت اجزا و عناصر سازنده آن به شمار می‌روند، ابزار کار پژوهشگر در مطالعه اوست و طبیعی است که اگر ابزارها به دلیل بی‌التفاتی یا ناآگاهی کاربر، ناکارآمد باشد تلاش پژوهشگر در بهره‌وری صحیح آن ناموفق خواهد بود. یکی از آسیب‌های مقالات مورد مطالعه در پژوهش حاضر، بی‌توجهی نسبت به معرفی و تبیین مفاهیم نظری ساختگرایی تکوینی است. دریافت ناقص یا نادرست از اصطلاحات و مفاهیم و اجزای نظریه، گاه بر کلیت نقد و نتایج آن نیز تأثیر می‌گذارد و پژوهش را از صبغه علمی دور می‌کند. مفاهیم طبقه، جهان‌بینی، بینش تراژیک، شیءوارگی، قهرمان پروبلماتیک، دریافت، تشریح، هم‌ارزی ساختاری، ساختار معنادار، آگاهی ممکن و فاعل فرافردی از مقوله‌های بسیار مهم در ساختگرایی تکوینی است. نگاهی به جامعه آماری مورد مطالعه، بی‌التفاتی پژوهشگران را در تبیین چارچوب نظری مقاله و به‌تبع آن، در بخش تحلیل نشان

می‌دهد. به عنوان مثال گلدمن در تبیین روش خود، بر مقوله پراهمیت «آگاهی ممکن» تأکید می‌کند. به اعتقاد او در دستگاه نقد ساختگرایی تکوینی قوانینی وجود دارد که عبارت‌اند از: جبر اقتصادی، کارکرد تاریخی طبقات اجتماعی و حداکثر آگاهی ممکن (گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۲)؛ ا ازاین‌رو باید میزان توجه پژوهشگران را به مقوله آگاهی ممکن پی‌گیریم.

جامعه‌شناسی اندیشه می‌تواند جهان‌بینی‌ها را از دو دیدگاه متفاوت مورد بررسی قرار دهد: یکی از دیدگاه آگاهی واقعی گروه که در جامعه‌شناسی پوزیتیویستی اتفاق می‌افتد و دیگری از دیدگاه بیان منسجم استثنایی آنها که کمابیش منطبق است با حداکثر آگاهی ممکن که در جامعه‌شناسی دیالکتیکی مورد توجه قرار می‌گیرد. اگرچه در آثار بزرگ فلسفی و هنری، این دو دیدگاه مکمل یکدیگرند و به یکدیگر یاری می‌رسانند. گلدمن معتقد است آگاهی ممکن بارورترین کشف مارکس است و درعین‌حال در مرکز تفکر مارکسیستی معاصر جای دارد و یکی از مفاهیم عمده عملی در مطالعه جامعه است. مارکس درباره این مفهوم شرح می‌دهد که نیازی نیست بدانیم فلان یا بهمان رنجبر یا همه رنجبران چه می‌اندیشند؛ بلکه ما می‌خواهیم بدانیم که آگاهی طبقاتی رنجبران کدام است. تمایز عمده آگاهی واقعی و آگاهی ممکن در همین نکته نهفته‌است (گلدمن، ۱۳۶۹: ۶۶). مسئله این نیست که بدانیم یک گروه چه می‌اندیشد؛ بلکه می‌خواهیم بدانیم تغییراتی که ممکن است در آگاهی گروهی رخ دهد کدام‌اند بی‌آنکه در ماهیت اساسی آن گروه تغییری پدیدار شود. علی‌رغم اهمیت موضوع که گلدمن دستیابی به آن را هدف روش خود می‌داند نگاهی به جامعه آماری پژوهش نشان از بی‌توجهی پژوهشگران به این مقوله دارد؛ چنان‌که از بین مقالات مورد مطالعه تنها راد و دیگران (۱۳۹۰) تحقق آگاهی ممکن را با اشاره به خصلت مرکزگریزی قهرمانان اصلی رمان اشک سبلان این‌گونه بیان می‌کنند: «خصلت مرکزگریزی قهرمان‌های اصلی رمان مورد تحقیق را می‌توان به آگاهی ممکن نویسنده این اثر نسبت داد؛ به این معنی که نویسنده به‌عنوان فرد استثنایی طبقه متوسط، آگاهی ممکن این طبقه را در اثر خود انعکاس داده‌است. نویسنده خصلت غالب تمرکزگرایی این طبقه را به عنوان یک آسیب تشخیص داده و آمال و آرزوی خود را به‌عنوان عضوی از این گروه اجتماعی به ساختار ذهنی طبقه متوسط تعمیم داده‌است» (۱۳۹۰: ۹۵). سایر مقالات نیز یا در مواجهه با این مفهوم سکوت اختیار کرده و مطلقاً ذکری از آگاهی ممکن نکرده‌اند مانند آزاد ارمکی و دیگران (۱۳۹۰) و فاضلی و دیگران (۱۳۹۴)، یا اینکه در چارچوب نظری به تعریفی اجمالی پرداخته‌اند، اما در کاربست نظریه آن را پی نگرفته‌اند. به عنوان نمونه در پژوهش شهبازی و

دیگران (۱۳۹۳) در تعریف آگاهی ممکن می‌خوانیم: «آگاهی ممکن متعلق به یک طبقه اجتماعی است و افق میدان دید آن گروه را در جامعه نشان می‌دهد. همچنین حداکثر آگاهی ممکن یک طبقه اجتماعی همیشه یک جهان‌بینی تشکیل می‌دهد که از دیدگاه روانشناسی منسجم است و ممکن است به صورت مذهب و فلسفه ادبیات یا هنر بیان شود» (۱۳۹۳: ۷۰)؛ اما در کاربست نظریه هیچ اشاره‌ای به این مفهوم دیده نمی‌شود. برخی دیگر از مقالات نیز بدون ارائه تعریفی از آگاهی ممکن تنها به یادکرد واژگانی آن اکتفا کرده‌اند. چنان‌که فرزاد و دیگران (۱۳۸۹) دو بار در بخش نظری و هشت بار در بخش نتیجه‌گیری پژوهش خود، از آگاهی ممکن نام برده‌اند؛ درحالی‌که در بخش تحلیل، مطلقاً به آن نپرداخته و در پایان نتیجه گرفته‌اند که «سیر وقایع رمان، آگاهی ممکن نویسنده را آشکار می‌کند. نویسنده با در نظر گرفتن شخصیت اصلی و راوی رمان در دو طبقه مجزا توانسته‌است آگاهی ممکن این دو طبقه را –انقلاب و دموکراسی- به‌خوبی بنمایاند و آگاهی طبقاتی کارپرداز اصلی رمان را به بهترین گونه نمایان سازد» (۱۳۸۹: ۱۶۹). از این جهت بین کاربست نظریه و بخش نتیجه‌گیری، گسستی آشکار مشهود است.

۴-۲- پرداختن به بخش‌هایی از نظریه به جای کل آن (دام تقلیل‌گرایی)

شیوه دیالکتیکی گلدمن مبتنی بر پیوند میان تمامی اجزا و عناصر اثر و ارتباط آنها با کل است. چنان‌که واژه ساختار هم‌نهادِ نظام قلمداد شده که در آن «همه اجزا به هم ربط دارند به نحوی‌که کارکرد هر جزء وابسته به کل نظام است و کل نظام بر کاکل اجزا می‌چرخد» (گلدمن، ۱۳۶۹: ۹). در چنین شیوه‌ای تمامی مفاهیم نظری یادشده در گفتار پیشین هرکدام در خوانش نظری اثر ادبی نقشی بر عهده دارند. نگاهی به جامعه آماری مورد مطالعه نشان می‌دهد که پژوهشگران گاه در تحلیل‌های خود از پیوند دیالکتیکی اجزای نظریه غفلت ورزیده و از میان مفاهیم و مقولات نظری دست به گزینش زده‌اند؛ به‌گونه‌ای‌که بیشتر به سراغ مواردی رفته‌اند که در الگوهای عملی گذشته به کار گرفته شده‌اند و عمدتاً با توجه به اثر مورد مطالعه، حضور آنها آشکارتر و امکان دستیابی به آنها راحت‌تر و سریع‌تر بوده و پژوهشگر را از درافتادن با اثر و پیچیدگی‌های آن بی‌نیاز ساخته‌است. به عنوان نمونه در مقاله فرضی و دیگران (۱۳۹۱) تنها اشاره‌ای اجمالی به ساختگرایی تکوینی، «دریافت» و «تشریح»، شده‌است یا در مقاله فاضلی و دیگران (۱۳۹۴) بدون توجه به عناصر منفرد نظریه، ساختگرایی تکوینی و رابطه ساختار اثر با ساختار جامعه در بخش چارچوب نظری توضیح داده‌شده‌است. در مقاله آزاد ارمکی و دیگران

(۱۳۹۰) نیز تنها به دو مقوله «دریافت» و «تشریح» اشاره شده؛ تنهـا رزاق پـور (۱۳۸۷) بـا نگـاهی نسبتاً جامع، به تبیین مقوله‌های «قهرمان پروبلماتیک، شـیءوارگی، آگـاهی ممکـن، ارزش‌هـای راستین و ارزش‌های تباه» به معرفـی جامعـه سـرمایه‌داری بـه عنـوان بسـتر پیـدایش نظریـه و ویژگی‌های متن همسو با نظریـه پرداختـه‌اسـت و در فراینـد واحـد و نـه جداگانـه «دریافـت» و «تشریح»، روش‌شناختی خود را از نظریه به اثبات رسـانده‌اسـت؛ بـااین‌حـال یکـی از نکـاتی کـه تقریباً در تمام مقالات نادیده گرفته‌شده، ساخت داستانی و جنبه‌های زیبایی‌شناختی رمـان، فـرم و صورت آن است.

به اعتقاد گلدمن مطالعه آثار برجسته ادبی، کار تحلیلی بی‌نهایت دقیقی می‌طلبـد؛ چراکـه در نهایت امر باید کوشید نه تنها محتوا، بلکه پیکره بیرونی اثر را نیـز از جهـان‌بینـی درآورد. چیـزی که معمولاً پیکره ادبی به معنای محدود کلمه خوانده می‌شـود از مجموعـه‌ای سـاختارهای خـرد معناشناختی، نشانه‌شناختی، آواشناختی و غیره پدید می‌آید و با ساختار کلـی جهـان اثـر رابطـه کارکردیِ کمابیش پیچیده، ولی قابل بیانی دارد. همه پژوهش‌هـای گلـدمن درصـدد نشـان دادن این نکته است که تنها مسائلی که یک اثر ارجمند مطرح می‌سازد مسائل زیباشناختی اسـت کـه به بیان منسجم یک جهـان‌بینـی مربـوط اسـت. گلـدمن دربـاره اهمیـت اجـزای منفـرد اثـر در صورت‌بندی کلیت واحد، ساختار معنـادار و جهـان‌نگـری آن معتقـد اسـت واژگـان، جملـه‌هـا و بندهای به‌ظاهر مشابه و حتی یکسان، در صورت ادغام در مجموعـه‌هـای متفـاوت ممکـن اسـت معناهای مختلف داشته باشند. او در خدای پنهان در مطالعـه اندیشـه‌هـای پاسـکال از زبـان او می‌نویسد: «واژگانی که به شیوه‌های متفاوت تنظیم شده باشند تأثیراتی متفاوت برمی‌انگیزنـد. مبادا گفته شود که من هیچ چیز تازه‌ای نگفته‌ام. نحـوه ترتیـب مصـالح، تـازه اسـت» (گلـدمن، ۱۳۸۰: ۱۹۷). به نظر گلدمن صورت و محتوا از هم جدا نیستند و ما بـا وحـدت معنـادار ایـده و ابزارهای بازنمود آن روبه‌رو هسـتیم (همـان: ۷۶). او در تبیـین مسـئله زیبـایی‌شـناختی و پیونـد صورت و محتوا، در تحلیل قطعه‌ای از قصه «حسادت» رب-گریه ایـن جملـه را مطـرح مـی‌کنـد: «کفش‌های سبک با نیم‌تخت کائوچویی روی موزاییک راهرو صدایی تولیـد نمـی‌کنـد». گلـدمن معتقد است رب-گریه ننوشته‌است مردی با گام‌های آهسته راه می‌رود؛ بلکه هـدف او ایـن اسـت که بگوید در دنیای امروز کفش، انسان را در پی خود می‌کشد؛ یعنی دیگر نـه آدمـی بلکـه اشـیا، قوه محرکه وقایع گردیده‌اند» (گلـدمن، ۱۳۶۹: ۱۴۴-۱۴۵)؛ ایـن همـان جامعـه شـیءواره مـد نظـر اوست. ساختگرایی تکوینی به‌هیچ‌وجـه بـه داسـتان یعنـی محتـوای خـام دل نمـی‌بنـدد. حتـی

پژوهش‌های موجود کنونی گلدمن (نقد فیلم تحقیر و زن چینی و نمایشنامه‌های ژنه با عنوان بالکن، زنگیان، تجیرها و کلفتان) درواقع حول محوری استوار است که می‌توان آن را در مرحله اول «پیکره‌سازی» یعنی ساختار جهان اثر نام داد. مقاله‌های فاضلی و دیگران (۱۳۹۴) آزاد ارمکی و دیگران (۱۳۸۹) فرضی و دیگران (۱۳۹۲) و شهبازی و دیگران (۱۳۹۳) ازجمله مواردی هستند که به مقوله زیباشناسی و تبیین این مسئله در مطالعه خود نپرداخته‌اند. برخی مقالات علی‌رغم اینکه در واژگان کلیدی زیبایی‌شناسی را به عنوان مفاهیم بنیادین مطالعه خود لحاظ داشته‌اند، در کاربست نظریه نسبت به آن بی‌توجه مانده‌اند. یداللهی آهنگر و دیگران (۱۳۹۳) با کلیدواژه زیبایی‌شناسی، و راد و دیگران (۱۳۹۰) با کلیدواژه ساختار زیبایی‌شناختی از آن جمله‌اند. تنها فرضی و دیگران (۱۳۸۸) در تعاریف واژه‌های کلیدی به معرفی ساختار زیبایی‌شناختی پرداخته و آن را برابر با وحدت اثر دانسته‌است.

۴-۳- بی‌التفاتی به روش‌ها و اهداف نظریه (دام توصیف)

گلدمن معتقد است تفاوت اساسی جامعه‌شناسی اثباتی با جدلی یا دیالکتیکی در این نکته نهفته‌است که جامعه شناسی اثباتی به ظهور حتی‌المقدور درست و دقیق از جامعه موجود بسنده می‌کند و می‌کوشد گزارشی از کارکرد ساختار موجود به دست دهد؛ ولی جامعه‌شناسی جدلی می‌کوشد که در جامعه مورد بررسی خود، آگاهی ممکن و گرایش‌های مقدر در حال گسترش و گام زننده در فراسوی واقعیت را آشکار سازد و بر امکانات دگرگونی و تبدیل آگاهی واقعیت اجتماعی استوار است (گلدمن،۱۳۸۰: ۷۵). با وجود این، عملکرد پاره‌ای از پژوهشگران در مطالعه نظری آنها حکایت از بی‌توجهی به این مسئله دارد؛ چنان‌که به جای کشف ساختار معنادار و جهان‌بینی حاکم بر اثر و آگاهی ممکن یک طبقه و یافتن هم‌ارزی ساختارهای اثر با جامعه کوشیده‌اند بین محتوای آگاهی جمعی و محتوای اثر ادبی و نیز بین مضامین اجتماعی بازتاب‌یافته در اثر با وقایع اجتماعی دوره آفرینش آن، شباهت‌ها و هم‌سویی‌هایی برقرار کنند و این همخوانی را ذیل مقوله‌های نظری «دریافت» و «تشریح» بگنجانند. پیداست که چنین کاری به مثله کردن اثر منتهی می‌شود؛ چنان‌که در مقاله قنبری و دیگران (۱۳۹۵) اگرچه به‌درستی اشاره کرده‌اند «بنا به نظر گلدمن، بررسی جامعه‌شناسانه ادبیات در دو سطح انجام می‌شود که در تبیین روش‌شناختی باید آنها را به‌دقت از هم جدا کرد؛ اما در جریان پژوهش به تمامی در هم می‌آمیزد. این دو سطح عبارت‌اند از: دریافت و تشریح. در مرحله تفسیر یا دریافت، پژوهشگر

با گزینش یک الگوی ساختاری معنادار و ساده که از تعداد محدودی از عناصر و پیوندهای میان این عناصر ساخته‌شده‌است باید بتواند تمامیت متن را توضیح دهد و جنبه‌های متعددی را که در چارچوب این الگو قرار گرفته نشان دهد. در مرحله تشریح باید درنهایت، میان الگوی ساختاری که سازنده وحدت و معنای اثر است با گرایش‌های فاعل و آفریننده اثر رابطه‌ای معنادار و کارکردی برقرار کند» (۱۳۹۵: ۱۳۸)؛ اما در طول تحلیل اثری از کاربست روش گلدمن دیده نمی‌شود و هرچه هست تحلیل محتوا و بیان درون‌مایه‌های *سووشون* و تا حدودی *جزیره سرگردانی* و توصیف کنش و منش شخصیت‌های زن در آنهاست. درنهایت پژوهشگران، دستاورد حاصل از خوانش نظری خود را چنین بیان نموده اند: «کشف تناظر میان شخصیت‌پردازی و ساختار زبانی و تطبیق آن با ساختار اجتماعی رمان دانشور به پیوند میان ساختار ادبی و اجتماعی می‌انجامد. در این نوشتار می‌توان به میزان بیشتری اطمینان یافت که نقد ما تنها به بیان اجتماعیات در رمان محدود نشده و تأثیر و تأثر متقابل میان اجتماع و آثار دانشور در چهارچوب نظریه برقرار شده‌است» (همان: ۱۵۴). این اذعان پژوهشگران به کشف هم‌ارزی ساختارهای اثر و جامعه، بدون کاربست درست فرایند «دریافت» و «تشریح» و نیز بی توجه به اهداف نظریه که دستیابی به جهان‌نگری و آگاهی ممکن طبقه حاکم بر اثر که نویسنده خود جزئی از آن است، در مقاله یداللهی آهنگر و دیگران (۱۳۹۳) تکرار شده‌است. در این مقاله که فاقد بخش تحلیل است و عمده مطالب، مربوط به تعاریف مرتبط یا نامرتبط با موضوع و جامعه آماری و معرفی روش تحلیل محتوا و مزایا و معایب این شیوه است در بخش نتیجه‌گیری که در حقیقت بخش تحلیل مقاله به شمار می‌رود به توصیف اثر و ذکر برخی از موضوعات مطرح در آن پرداخته شده، به‌گونه‌ای که نه تنها نگاه نظری، بلکه تحلیل محتوایی نیز صورت نمی‌گیرد. هرچند در چکیده مقاله می‌خوانیم «نتیجه گرفتیم ساختار زیبایی‌شناختی رمان و ساختار عینی جامعه در برهه موردنظر ما دارای رابطه‌ای متقابل هستند» (۱۳۹۳: ۵۹). مقاله آزاد ارمکی و دیگران (۱۳۹۰) یکی دیگر از نمونه‌هایی است که پژوهشگران بدون توجه به مبانی روش‌شناختی و اهداف نظریه به مطالعه و تحلیل واژگانی دو رمان پرداخته و با توجه به بسامد واژگان مربوط به حوزه‌های مختلف اقتصاد، اجتماع، سیاست و فرهنگ، وجه غالب اثر را با توجه به مقیاس کمی، ساختار معنادار اثر معرفی کرده‌اند؛ به عنوان مثال در این مقاله، استخراج واژه‌های مربوط به حوزه اقتصاد با زیرحوزه‌های آن مرحله «دریافت» تلقی شده و در ادامه می‌خوانیم «در مقام تشریح زیرحوزه‌ها در ساختار کلی‌تر یعنی حوزه اقتصاد نیز این نتیجه به دست می‌آید که کل زیرحوزه‌ها

که حوزه اقتصاد را تشکیل می‌دهند با همدیگر همخوانی داشته و یک حوزه تحت تأثیر فضای نظامی را به نمایش می‌گذارند که همان دریافت ما از این حوزه به شمار می‌آید» (۱۳۹۰: ۱۷۱). به نظر می‌رسد که دستیابی به چنین نتایجی نیازی به کاربست نظریه گلدمن ندارد و با یک مطالعه آماری می‌توان وجه غالب و درنتیجه گفتمان حاکم براثر را شناسایی و معرفی کرد. کشف جهان‌بینی و آگاهی ممکن یا بالقوه طبقه مورد نظر در رمان و دریافت وحدت و انسجام اثر در بیان این جهان‌نگری در قالب اجزای خرد و کلان متن، در حقیقت کشف ساختار معنادار رمان است که یکی از اهداف مهم ساختگرایی تکوینی محسوب می‌شود. گاه، برخی موضوعات جزئی رمان به عنوان ساختار معنادار اثر معرفی‌شده‌است و پژوهشگر در درک کلیتی که این جزییات را به هم پیوند می‌دهد، ناموفق است. به عنوان نمونه، آنچه را که فرضی و دیگران (۱۳۸۸) به عنوان ساختار معنادار *مهره مار* معرفی می‌کنند، عناصر خرد و منفردی است که می‌توان هر یک از آنها را به عنوان نشانه‌های ورود سرمایه‌داری به جامعه ایران در نظر گرفت. همه این عوامل در یک محور اصلی قرار می‌گیرند که پژوهشگر از دریافت و شرح این محور بنیادین بازمی‌ماند. به عنوان مثال در داستان «وسوسه»، قوری نماد صبر و استقامت (۱۳۸۸: ۷۳)، در «مهره مار» سکه‌های اشرفی نماد سرمایه‌داری (همان: ۷۴)، یا در «علی مراد» اتوبوس نماد طرد علی مراد از جامعه روستایی (همان: ۷۷) لحاظ شده‌است؛ در حالی که به نظر گلدمن «وظیفه نویسنده بزرگ آن است که از میان عناصر مختلف هستی اجتماعی انسان عناصر اصلی و نمونه وار را اخذ کند و با انسجام بخشیدن به آن تصویری کامل از جامعه ارائه دهد؛ تصویری که حاوی ارزش‌های جامعه‌شناختی فراوان است» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۱۱۳).

مقاله رزاق‌پور (۱۳۸۷) نمونه موفقی از کاربست نظریه و روش‌شناسی آن است که پژوهشگر با فهم درست فرایند «دریافت» و «تشریح» و نیز توجه به مقوله پراهمیت ساختار در خوانش نظری توانسته‌است با نگاهی تفسیری و انتقادی ساختار معنادار حاکم بر اثر و آگاهی‌های ممکن نویسنده را به‌عنوان نماینده طبقه حاکم کشف کند و سطح پنهان اثر را بر خواننده بنماید؛ چنان‌که درباره عملکرد محمدتقی به‌عنوان طیف وسیعی از مردم آن روزگار در تمهید مقدمات عیاشی شاهزاده، ظهور مستبدان و دولت‌مردان ستم‌پیشه را نتیجه مهیا بودن زمینه‌های اجتماعی این شیوه زندگی می‌پندارد (۱۳۸۷: ۴۷) و در پایان، آگاهی ممکن نویسنده را این‌گونه برمی‌شمارد که «تباهی اجتماع فقط در استبداد نیست در فرهنگ تباهی است که استبداد را در هر شرایطی خلق می‌کند تا در سایه شوم آن رنج آزادی و مسئولیت را از خود دور کند» (همان: ۵۱). بی‌التفاتی

به روش و نیندیشیدن به اهداف نظریه، عامل مهمی در ناکامی برخی پژوهش‌هاست و از این روست که نظرگاه گلدمن با تمام پیچیدگی‌هایش در مطالعه انتقادی رمان‌های ایرانی در غالب موارد در حد یک توصیف موضوعی و تحلیل محتوایی اثر با عنوان «دریافت» و توصیف شرایط اجتماعی دوره مقارن با خلق اثر به نام «تشریح» تنزل می‌یابد.

۴-۴- اسلوب غیردیالکتیکی بخش نظری و تحلیل (دامِ گسست)

میزان ارتباط منسجم میان بخش نظری و پردازش عملی مقاله از شاخصه‌های مهم در ارزیابی مقالات نظریه محور به شمار می‌آید و این ویژگی همواره از شاخصه‌های سنجش کیفیت علمی و نوآوری مقالات دانسته می‌شود. گاه به دلایلی چون آشنایی ناکافی با نظریه‌ها و برداشت‌های ناقص از ظرفیت‌های هنری و بسترهای تاریخی متون ادبی، این نظریه‌ها به شکل مکانیکی و شکلگرایانه در متون ادبی اجرا می‌شود؛ به‌گونه‌ای که امروزه، اغلب نوشته‌های نقد ادبی ما به‌ویژه در مقالات و پایان‌نامه‌های دانشگاهی، ساختاری دوپاره دارند؛ نیمه فربه و جاذب آن، طرح نظریه‌ای است که گاه در منابع زبان فارسی، مکرر ترجمه و بازنویسی شده و نیمه نزارش، تحمیل آن نظریه بر متن فارسی است. یکی از دلایل این نقصان ناآشنایی با سرگذشت متن در تاریخ و زیست آن در میان گفتمان‌ها و ژانرهای مرتبط است و دیگر، نداشتن دقت نظر کارشناسانه در انتخاب متن و نظریه است که به ناهمخوانی سوژه مورد نقد با روش یا نظریه منجر می‌شود. در مقالات مورد مطالعه کمتر می‌توان مقاله‌ای را یافت که بدون اینکه مرعوب و مجذوب مبانی و کارکردهای نظریه شود با هدف دست‌یابی به درک و معنای جدیدی از متن ادبی به سراغ آن رفته و دستاورد تازه‌ای را از این تحلیل عملی ارائه کرده باشد. به عنوان مثال در مقاله یداللهی آهنگر و دیگران (۱۳۹۳) پژوهشگران در چارچوب نظری خود پنجاه مورد از مفاهیم نظری را یاد کرده‌اند؛ اما در بخش تحلیل هیچ‌کدام از مفاهیم، تبیین یا پردازش نشده‌اند. همچنین در مقاله‌ی فرزاد و دیگران (۱۳۸۹) نیز پنجاه مورد یادکرد اصطلاحات نظری در بخش چارچوب ارائه شده؛ اما در بخش تحلیل اشاره‌ای به آنها نشده و مورد مطالعه قرار نگرفته‌اند. گسست بین چهارچوب نظری و بخش تحلیل یکی از شایع‌ترین کاستی‌ها در مطالعه نظری پژوهش‌هاست. لوکاچ درباره این گسست اظهار می‌کند «بین آثار دیالکتیکی با آثار غیردیالکتیکی تفاوت عظیمی وجود دارد. در آثار غیردیالکتیکی فصولی که به واقعیت اجتماعی و تاریخی در تاریخ اندیشه‌ها و یا ادبیات و هنر می‌پردازند به صورت مقولاتی جداگانه و بیگانه

تلقی می‌شوند. این مقولات معمولاً به سائق فضل‌فروشی محض یا به خاطر ارائه اطلاعات عمومی درج می‌شوند. برای متفکری که اسلوب دیالکتیکی دارد آیین‌ها و نظریه‌ها بخش جدایی‌ناپذیری از خود واقعیت را تشکیل می‌دهند و فقط با انتزاع موقتی خاصی است که می‌تواند نظریه‌ها را از واقعیت تفکیک کند» (گلدمن، ۱۳۵۷: ۷۵ -۷۶). علاوه بر گسستی که به خاطر ضعف تفکر نظری بر چارچوب نظری و بخش کاربست حاصل می‌شود پژوهشگر ناگزیر می‌شود به جای پردازش نظریه به جامعه‌شناسی و تحلیل محتوای اثر بپردازد. چنان‌که در مقاله فرضی و دیگران (۱۳۹۲) پژوهشگران در مرحله دریافت به تحلیل محتوای اثر و توصیف وقایع شکل‌گرفته در آن پرداخته‌اند و طبقه‌بندی وقایع تاریخی و اجتماعی مقارن با وقایع بازتاب یافته در اثر را که عبارت‌اند از: ظهور حزب توده در سال ۱۳۲۰، ظهور و سقوط جنبش جنگل و قیام میرزا کوچک خان جنگلی و نظام ارباب - رعیتی (۱۳۹۲: ۱۵)، «تشریح» اثر قلمداد کرده‌اند و گفتنی است که در همین بخش ذیل عنوان مناسبات حاکم در نظام ارباب - رعیتی بدون التفات به اثر به معرفی نظری این شیوه در نظام اجتماعی پرداخته‌اند (همان: ۱۶). آن‌گونه که جامعه‌ی آماری ما می‌نماید برخی پژوهشگران بنا به دلایلی ازجمله سندیت بخشیدن به نوشته خود، ساختگرایی تکوینی گلدمن را در عنوان مقاله خویش و نیز تعاریف نظری و گاه مفاهیم بنیادین نظریه را در خلال تحلیل‌های خود افزوده‌اند و علی‌رغم ناکامی در پردازش موفق نظریه بر متن، فرجام سخن چیزی جز اعلام توفیق در کاربست نظریه نیست. چنان‌که حتی در یک مورد سخن از ناکامی پژوهش به دلیل یا دلایلی ارائه نمی‌شود؛ چون به هر روی اراده پژوهشگر بر اقتدار داشتن نظریه بر متن قرار گرفته‌است. اگر پژوهشی در کاربست نظریه با تردید مواجه شود و درباره همسویی نظریه با متن چون‌وچراهایی را مطرح سازد و در انطباق برخی مفاهیم در متن به درنگ و تأمل واداشته شود و به‌یک‌باره همه متن را با کلیت نظریه همنوا نیابد آنگاه می‌توان امیدوار بود که در این پژوهش سمند تیزپای اندیشه انتقادی مجال تاخت‌وتاز داشته‌است. امری که جز در مقاله‌ی راد و دیگران (۱۳۹۰) با اذعان به نارسا بودن نظریه‌های غربی برای مطالعه آثار ادبی ایران (۱۳۹۰: ۹۱) در هیچ‌یک از پژوهش‌ها شاهد نبودیم. به نظر می‌رسد زمینه‌های امتناع تفکر نظری و انتقادی، مانع از شناخت درست نظریه، پردازش موفق و علمی نظریه و درنهایت تولید نظریه گردیده‌است. تا زمانی که عوامل امتناع، یکسره شناسایی و اصلاح نشوند این دور باطل همچنان ادامه خواهد یافت و جهشی در مطالعات نظری جامعه ادبی صورت نخواهد گرفت. در پژوهش‌های مورد مطالعه، مقالات فاضلی (۱۳۹۴)، آزاد ارمکی (۱۳۹۰) و یداللهی آهنگر

(۱۳۹۳) دچار گسست کامل نظریه از متن شده‌اند. در این میان رزاق‌پور توانسته‌است بین نظریه و متن رابطه‌ای دیالکتیکی برقرار سازد.

۵- نتیجه‌گیری

ساختگرایی تکوینی گلدمن یکی از رویکردهای مورد اقبال جامعه‌شناسی ادبی در ایران است. کاربست این نظریه مستلزم رعایت شرایطی است که بی‌التفاتی پژوهشگر به آنها می‌تواند منجر به ناکامی خوانش نظری شود. برخی از نارسایی‌ها به درک نادرست پژوهشگر از مفاهیم نظری و درنتیجه عدم تبیین و کاربست آنها در متن، افتادن در دام تقلیل‌گرایی و اعمال اجزایی از نظریه بر متن به جای کل آن، عدم شناخت روش و اهداف نظریه، بی‌التفاتی پژوهشگر نسبت به بستر اجتماعی خلق نظریه، سهل‌انگاری در انتخابِ متنی همسو با نظریه و نیز ضعف تفکر انتقادی پژوهشگران در فرایند مطالعه منظرگرایانه اثر معطوف است. علاوه بر اینها به نظر می رسد بازنگری برخی مجلات در استقبال شیفته‌وار از مطالعات نظری که تنها منجر به اصرار پژوهشگران بر مستند کردن مطالعات خود با انواع نظریه‌های غربی و شرقی می شود از یک سو و تلاش در جهت داوری متعهدانه و متخصصانه ی مقالات از دیگر سو می‌تواند مانع از تداوم بدفهمی‌ها و کاستی‌های نظریه‌پردازی گردد. همان‌گونه که در روش‌شناختی پژوهش گفته شد فراتحلیل و طبقه‌بندی آسیب‌ها و عوامل کاربست ناموفق نظریه و شناسایی و معرفی آن‌ها از اهداف مطالعه حاضر است. حاصل نگاه انتقادی پژوهش را در نمودار شماره (۱) می‌توان ارائه داد.

نمودار شماره (۱): نمودار کمی عوامل کاربست ناموفق نظریه

منابع

آزاد ارمکی، ت. و زمانی سبزی، ش. ۱۳۹۰. «بازنمایی جامعه پیش و پس از انقلاب با تکیه بر دو رمان *رازهای سرزمین من* و *آزاده خانم و نویسنده‌اش* اثر رضا براهنی»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. ۲۰: ۱۶۳-۱۸۱.

اسکار پیت، ر. ۱۳۹۲. *جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمه م. کتبی. تهران: سمت.

ایوتادیه، ژ. ۱۳۷۷. *نقد ادبی در سده بیستم*، ترجمه م.ر. احمدی، تهران: سوره مهر.

راد، ف. و علی نظری، ش. ۱۳۹۰. «بررسی جامعه‌شناختی رمان تاریخی *اشک سبلان*». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۲(۳): ۷۵-۹۷.

رزاق پور، م. ۱۳۸۷. «نقد جامعه‌شناختی *تهران مخوف*». *فصلنامه زبان و ادب*، ۳۵: ۲۷-۵۳.

شهبازی، آ؛ حسینی، م. و عسگری حسنکلو، ع. ۱۳۹۳. «نقد ساختگرایی تکوینی رمان *همسایه‌ها* اثر احمد محمود». *مطالعات داستانی*، ۳(۲): ۶۵-۹۱.

فاضلی، م. و فضلعلی، و. ۱۳۹۴. «نقد و بررسی رمان *طوفان دیگری درراه است* براساس نظریه ساخت‌گرایی تکوینی». *مطالعات ادبیات روایی دانشگاه هرمزگان*، ۱(۱): ۹۷-۱۱۷.

فرزاد، ع. و پژمان فر، ص. ۱۳۸۹. «نقد جامعه‌شناختی رمان سال‌های ابری علی‌اشرف درویشیان». *فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی*، ۴: ۱۳۷-۱۷۰.

فرضی، ح. و قبادی سامیان، پ. ۱۳۸۸. «بررسی جامعه‌شناختی رمان *مهره مار* اثر محمود اعتمادزاده (به‌آذین) با تأکید بر رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی». *مطالعات جامعه‌شناسی*، ۵(۲): ۶۵-۸۶.

ـــــــــــــــــــــ . ۱۳۹۲. «بررسی رمان دختر *رعیت* محمود اعتمادزاده براساس ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن». *بهارستان سخن فصلنامه علمی-پژوهشی ادبیات فارسی*، ۲۱(۹): ۱-۲۲.

قنبری، ب. و دائی‌زاده جلودار، ا. ۱۳۹۵. «تحلیل جامعه‌شناختی آثار سیمین دانشور». *جامعه پژوهی فرهنگی*، ۴(۷): ۱۳۱-۱۵۷.

گلدمن، ل. ۱۳۵۷. *فلسفه و علوم انسانی*، ترجمه ح. اسدپور پیرانفر. تهران: جاویدان.

ـــــــــــــــــــــ .۱۳۶۹.نقد تکوینی، ترجمه م.ت.غیاثی. تهران: بزرگمهر.

گلدمن، ل. ۱۳۸۰. *جامعه، فرهنگ و ادبیات*، ترجمه و گردآوری محمدجعفر پوینده، تهران: چشمه.

ـــــــــ . ۱۳۸۱. *جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)*، ترجمه م.ج. پوینده. تهران: چشمه.

ـــــــــ . ۱۳۸۲. *نقد تکوینی*، ترجمه م.ت. غیاثی. تهران: نگاه.

یداللهی آهنگر، ج. و صباغ، ص. ۱۳۹۳. «بررسی جامعه‌شناختی رمان *زنان بدون مردان* از شهر نوش پارسی پور». *مطالعات جامعه‌شناسی*، ۲۵(۷): ۵۹-۷۶.

نقد و نظریه ادبی
سال سوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۵

دوره‌بندی شعر معاصر تاجیک: از روشنگری تا استقلال (۱۸۷۰–۲۰۱۵م)

دکتر ابراهیم خدایار[1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۴/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۲۶

چکیده

ماوراءالنهر درمقام نخستین وطن اقوام آریایی‌نژاد پیوسته در تاریخ ادب فارسی حضوری برجسته داشته‌است. پس از تشکیل دولت صفویه در ایران و ازبکان شیبانی در بخارا در سده پانزدهم میلادی، سرنوشت سیاسی دو منطقه از یکدیگر جدا شد؛ اما تا اشغال این منطقه از سوی تزار روسیه در سده نوزدهم، روابط فرهنگی مردمان دو سوی جیحون کمابیش ادامه داشت. نهضت بیداری با حضور روسیه و اشغال منطقه زبانه کشید و بعدتر در قامت تجددگرایان شعله‌ور شد. تجددگرایان با پیروزی احزاب کمونیسم، برای رسیدن به آرمان‌های خود به دامان آن خزیدند. با تشکیل پنج جمهوری شورایی از دل ویرانی‌های خانات منطقه، تاجیکان در سال ۱۹۲۴ صاحب حکومت شدند. آنها طی نزدیک به هفت دهه در بستر ادبیات شورایی به آفرینش ادبی دست یازیدند؛ اما با استقلال در سال ۱۹۹۱ بار دیگر به آغوش مام وطن تاریخی بازگشتند. مسئله اصلی این پژوهش بررسی دوره‌بندی تحولات شعری تاجیکان از شروع نهضت بیداری تا استقلال منطقه در بستر نظریه تاریخ ادبیات است. پس از بررسی دوره‌بندی‌های صورت پذیرفته و نقد مبانی فکری آنها الگوی نگارنده در این زمینه پیشنهاد شده‌است. به نظر می‌رسد این الگو تأثیر مستقیمی در نگارش جریان‌شناسی شعر معاصر تاجیک داشته باشد و بتواند در معرفی میراث آن به فارسی‌زبانان جهان نقش مؤثری ایفا کند.

واژگان کلیدی: ادبیات معاصر تاجیک، دوره‌بندی ادبی، نظریه ادبی، تاجیکستان

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
* Hesam_kh1@modares.ac.ir

۱- مقدمه

بررسی پدیده‌ها از طریق دسته‌بندی در گروه‌های خاص براساس ویژگی‌های مشترک، ساده‌ترین و در عین حال منطقی‌ترین روش پیش روی دانشمندان در تاریخ اندیشه بشری بوده‌است. پیشینه این نوع طبقه‌بندی‌ها در زمینه تاریخ ادبیات فارسی در کتاب *نظریه تاریخ ادبیات*، تألیف محمود فتوحی بررسی شده‌است. نویسنده در بازنویسی و ویراست دوم کتاب، که خود آن را به لحاظ روش، حجم و محتوا کتابی دیگر معرفی کرده، این موضوع را با نام *نظریه تاریخ ادبیات با بررسی انتقادی تاریخ ادبیات‌نگاری در ایران* سامان داده‌است. وی در این اثر «مجموعه نوشته‌های تئوریک فارسی درباره نظریه تاریخ ادبیات» را از ده صفحه بیشتر نمی‌داند (۱۳۸۷: ۲۲). نویسنده در بخش چهارم فصل اول کتاب که به «مسائل نظری تاریخ ادبیات» اختصاص دارد «موضوع دوره‌بندی تاریخ ادبیات» را ذیل عنوان‌های تعریف‌ها، ضرورت‌ها، الگوها و شاخص‌ها و غیره بررسی کرده‌است (نک. همان: ۱۳۸–۱۶۴).

مهدی زرقانی در کتابی با نام *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی* درباره تکوین تدریجی نگارش تاریخ ادبی ایران از آغاز تاکنون بحث کرده‌است. وی برخلاف سنت مشهور که آغاز تاریخِ ادبیات‌نویسی فارسی را به نگارش تذکره‌نویسی ادبی فارسی مربوط می‌داند، «نوشتارهای پیشاتذکره‌ای» را که «ذیل نسل اول» تاریخ ادبیات‌نویسی جا می‌گیرند و شامل کتاب‌ها و رسالات متنوعی ازجمله «گلچین‌های ادبی»، «اخبار»، «انساب»، «کتب رجال»، «معجم‌ها» و «طبقات» است، نخستین منبع تألیف و الگوی نگارش تذکره‌های ادبی فارسی و تاریخ‌های ادبیات در دوره جدید معرفی کرده‌است (۱۳۸۸: ۳۳-۴۰). بخش اول این کتاب نظریه تاریخ ادبی است که ذیل سه فصل: ۱- تکامل تدریجی یک سنت: نگارش تاریخ ادبی؛ ۲- مطالعه روش‌شناختی تواریخ ادبی ایران و ۳- مبانی نظری روش ما (همان: ۳۳–۱۳۰) سامان یافته‌است. نویسنده در بخش سوم، رویکرد توأمان درون‌متنی و برون‌متنی را در نگارش تاریخ ادبیات و مسائل مربوط به آن دخیل می‌داند و می‌نویسد: «ما سعی می‌کنیم با رویکرد توأمان به «برون‌متنی» و «درون‌متنی» و تلفیق آنها در قالب یک ساختار منسجم، تصویر روشنی از تاریخ ادبی ایران را پیش چشم خوانندگان محترم بیاوریم» (همان: ۸۹).

ناصرقلی سارلی در مقاله «رویکردها و شیوه‌های دوره‌بندی در تاریخ ادبی» (۱۳۹۲) با ذکر پیشینه‌ای کوتاه از پژوهش‌های ایرانیان در دوره معاصر درزمینه دوره‌بندی ادبی، بحث درازدامنی درباره رویکردها و شیوه‌های دوره‌بندی در ایران و جهان طرح کرده و ویژگی‌های هر

کدام از آنها را برشمرده‌است. وی پس از آنکه به دلالت هر دوره‌بندی ادبی براساس مفاهیمی مبتنی بر «روح زمانه و شرایط مادی و اجتماعی تولید ادبی تا هنجارهای غالب و الگوهای تکامل اندام‌وار» اشاره می‌کند، به‌رغم اذعان به تنوع مفهوم دوره‌بندی در تاریخ ادبی «دو رویکرد متمایز» را در زمینه یاد شده معرفی می‌کند:

> ۱- رویکرد بیرونی[1] که به دوره‌بندی ادبی بر بنیاد عوامل بیرون از ادبیات گرایش دارد. این رویکرد می‌تواند به دو نوع دوره‌بندی بینجامد: دوره‌بندی بر مبنای نوع دیگری از تاریخ مانند تاریخ سیاسی (ادبیات الیزابتی) و دوره‌بندی براساس گاه‌شماری صرف (قرن‌ها و دهه‌ها)؛ ۲- رویکرد درونی[2] که تاریخ ادبی را صرفاً بر مبنای ویژگی‌های مشاهده‌پذیر مرتبط با ادبیات دوره‌بندی می‌کند (همان: ۹۱).

و در ادامه می‌افزاید که «در بسیاری از بخش‌بندی‌های دوره‌ای تاریخ ادبی، دو رویکرد درونی و بیرونی با هم تداخل و تعامل دارند» (همان: ۹۲).

جریان‌شناسی‌های ادبی را نیز می‌توان از منظری دیگر در پیوند با موضوع دوره‌بندی ادبی دانست. جریان‌شناسی هرچند خود ازمنظر روش، موضوع و مواد خام مطالعاتی ویژگی‌های خاص خود را دارد، در چهارراه مطالعات نظریه و نقد ادبی با یکدیگر تلاقی پیدا می‌کنند و در خدمت ادبیات درمی‌آیند. پژوهشگران، دهه چهل را در ایران، دوره شکل‌گیری جریان‌شناسی‌های ادبی دانسته‌اند. گویا اسماعیل نوری اعلا در کتاب *صور و اسباب در شعر امروز ایران* در سال ۱۳۴۸ نخستین بار برای توصیف گرایش‌های شعری در ادبیات معاصر ایران، موضوع جریان‌شناسی ادبی را در مطالعات این حوزه بنیان گذاشت (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۳۳؛ پورنامداریان و طاهری، ۱۳۸۵: ۷-۸ و طاهری ۱۳۹۳: ۲۸-۳۹).

۲- بیان مسئله

نقش آسیای مرکزی در شکل‌دهی به زبان و ادب فارسی و هویت‌بخشی به فارسی‌زبانان در حوزه تمدنی مشترک با ایران از آغاز پیدایش زبان و ادب فارسی تاکنون بسیار برجسته است. آسیای مرکزی هرچند تا سده پانزدهم میلادی با ایران دارای سرنوشت سیاسی و فرهنگی مشترک بود، از این تاریخ به بعد با تشکیل صفویه در ایران و شیبانیان در بخارا از منظر جغرافیایی، مذهبی و سیاسی سرنوشت مستقلی یافت. در نیمه دوم سده نوزدهم، امپراتوری روسیه بخش بزرگی از

1 . extrinsic
2 . intrinsic

این منطقه را به اشغال خود درآورد و ابتدا با از بین بردن خان‌نشین خوقند (۱۸۷۶م)، دو خان‌نشین خوارزم (۱۸۷۳) و بخارا (۱۸۶۸) را تحت قیمومیت خود درآورد (خدایار، ۱۳۸۴: ۷۴). این وضعیت تا ۱۹۲۴ میلادی ادامه یافت، تا اینکه با تقسیم‌بندی‌های نوین در منطقه، پنج جمهوری مستقل تأسیس شد. با تأسیس این جمهوری‌ها که با شکل‌گیری هویت‌های بومی و تغییر هویت فارسی به تاجیکی (تغییر زبان فارسی به زبان تاجیکی و تغییر خط فارسی به خط لاتین و بعدتر سیریلیک) همراه بود، روندِ دوریِ فارسی‌زبانان منطقه از میراث خود بیشتر نمایان شد. مرگ استالین (۱۹۵۳) و سپس کسب استقلال کامل جمهوری‌ها (۱۹۹۱) میل بازگشت به میراث نیاکان را احیا کرد. دوره استقلال تاجیکستان را باید زمان بازگشت واقعی تاجیکان آریایی‌نژاد به سنت‌های ادبی مشترک هزاران ساله با دیگر اقالیم فارسی‌زبان در جهان دانست. مسئله اصلی این پژوهش طبقه‌بندی و تحلیل تحولات ادبیات تاجیک در آسیای مرکزی در دوره معاصر (۲۰۱۵-۱۸۷۰) در قالب دوره‌بندی شعر معاصر تاجیک است. زبان و ادب فارسی در دوره نوین حیات خود در آسیای مرکزی و تاجیکستان چه دوره‌هایی را از سر گذرانده و این دوره‌ها چه ویژگی‌هایی داشته است؟ فرض نویسنده بر این است که با تکیه‌بر عوامل بیرونی (تحولات تاریخی) و دورنیِ میراث ادبی معاصر تاجیک (تحولات ادبی، ادبیت متن) می‌توان میراث این دوره از ادبیات معاصر تاجیک را در هشت دوره کاملاً مجزا با ویژگی‌های خاص خود طبقه‌بندی و تحلیل کرد.

۳- پیشینه پژوهش

سنت دوره‌بندی ادبی در تاریخ ادبیات معاصر تاجیک، نخستین بار به صورت مقدماتی با تکیه بر معیارهای تأثیرگذار بر دوره‌بندی از منظر بیرونی (زمان و تحولات سیاسی) و درونی (تحول محتوا و قالب‌های ادبی) در *نمونه ادبیات تاجیک* از صدرالدین عینی (۱۸۷۸-۱۹۵۴) دیده می‌شود (۱۹۲۶: ۵۲۹-۵۳۰). وی در این مقدمه کوتاه و عالمانه که برای بخش نخست قسم سوم کتاب خود، ذیل نام «حصه اول» از «قسم سوم» نوشته، با اشراف و آگاهی کامل از مفهوم «دوره‌بندی»، شالوده نظری دوره‌بندی ادبیات نوین تاجیک را بنا نهاد.

این دوره‌بندی مقدماتی در تمام دوره‌بندی‌های بعدی مؤثر واقع شد؛ اما رجوع کامل و دقیق به آن از ۱۹۸۵ به بعد رخ داد، با این تفاوت که بخش نخست و دوم دوره‌بندی شاملِ معارف‌پروری (۱۸۷۰-۱۹۰۵) و تجددگرایی (۱۹۰۵-۱۹۱۷)، در ادبیات دوره شوروی (۱۹۱۷-۱۹۸۵) بسیار کم‌رنگ، مغرضانه و تحریف شده تحلیل می‌شد؛ اما در دوره بازسازی (۱۹۸۵-۱۹۹۱) و استقلال

(۱۹۹۱تا کنون) کاملاً با انصاف علمی و از روی واقعیت‌های تاریخی تحلیل شد و غالبِ جنبه‌های مثبت و منفی آن به‌نقد کشیده شد. اگر بخواهیم به پیشینه دوره‌بندی ادبیات معاصر تاجیک پس از عینی نگاه تاریخی داشته باشیم، فهرست زیر پیش روی ما قرار خواهد گرفت.

۳- ۱- مکتب خاورشناسان روس و اروپای شرقی

سنت دوره‌بندی ادبی در ادبیات دوره شوروی تاجیک در پژوهش‌های مکتب اتحاد جماهیر شوروی سابق، اروپای شرقی و تربیت‌شدگانِ تاجیک این مکتب ریشه دارد. این تحقیقات نخستین بار در *آوچرک تاریخ ادبیات ساویتی تاجیک*[1] زیر نظر هیئت تحریریه و تألیف براگینسکی[2]، اِدِلَمن[3] و حسین‌زاده جمع‌بندی شد. تمام تحقیقات بعدی در زمینه دوره‌بندی ادبیات معاصر تاجیک تا قبل از فروپاشی شوروی بر همین اساس ادامه یافت. مبانی نظری کتاب شش جلدی *تاریخ ادبیات ساویتی تاجیک*[4]، تألیف گروهی از نویسندگان، زیر نظر هیئت تحریریه و محمدجان شکوری بخارایی با سمتِ مسئول محرر از ۱۹۷۸-۱۹۸۴ و *تاریخ ادبیات ایران*(۱) تألیف یان ریپکا[5] (نسخه چکی ۱۹۵۵/ ترجمه انگلیسی ۱۹۶۸)، خاورشناس نامدار چکسلواکی سابق و تعدادی از همکارانش در بستر مکتب خاورشناسی روسیه شکل گرفته و یکسره در جهت حمایت و تأیید ایدئولوژی حزب حاکم کمونیست و توجیه اندیشه‌های سیاسی و فرهنگی آنان در بستر تحولات شورایی است. این مکتب تا ۱۹۸۵ در تمام اتحاد شوروی به حیات خود ادامه داد.

۳- ۲- مکتب دوره بیداری و آزادی

با آغاز دوره اصطلاحات سیاسی و اقتصادی میخائیل گورباچف[6]، شکاف جدی‌ای در بنیان نظری دوره‌بندی ادبیات دوره شوروی تاجیک رخ داد. عبدالنبی ستارزاده، طی سلسله مقالاتی در نخستین سال‌های بازسازی، میراث تاریخ ادبیات و نقد ادبی دوره شوروی تاجیک را بررسی کرد. این مقالات در ۲۰۰۴م با نام *کهنه و نو* (دوشنبه: ادیب) به خط

1. Очерки Таърихи Адабиёти Советии Тоҷик (vol 1: 1956, vol 2: 1958)
2. И. С. Брогиский (1905-1989)
3. А. С. Эдельман
4. Таърихи Адабиёти Советии Тоҷик (1978-1984)
5. Jan Rypka (1886-1968)
6. Mikhail Gorbachev

تاجیکی منتشر و بلافاصله در ۱۳۸۴ش از سوی پژوهشگاه فرهنگ فارسی- تاجیکی در تاجیکستان به خط فارسی چاپ شد. رحیم مسلمانیان قبادیانی از پیشتازان تغییر در مفاهیم و بنیادهای نظری دوره‌بندی ادبیات معاصر تاجیک به‌شمار می‌رود. وی در مقاله‌ای که درباره دوره‌بندی ادبیات معاصر تاجیکی در سال ۱۹۹۰ در هفته نامه *ادبیات و صنعت* تاجیکستان منتشر کرد، پیشنهاد جدیدی نسبت به آنچه در سنت دوره پیشین جریان داشت، در چهار مرحله ارائه کرد. وی پس از مهاجرت به ایران پیشنهاد خود را در مقاله‌ای با نام «ادبیات نو تاجیکی» اصلاح و تکمیل و آن را در *کیهان فرهنگی* به چاپ رساند (مسلمانیان‌قبادیانی، ۱۳۷۱). مبنای دیدگاه وی در مورد دوره‌بندی ادبیات معاصر تاجیک، ترکیبی از ملاحظات تاریخی، سیاسی و اجتماعی و توجه به محتوای ادبی است. نویسندگان تاریخ ادبیات و منتقدان ایرانی و تاجیکی در سه دهه اخیر تحت تأثیر دیدگاه‌های مسلمانیان قبادیانی در این زمینه بوده‌اند. مبنای دوره‌بندی وی توجه به تحولات تاریخی و تغییرات شکل‌گرفته در شکل و محتوای ادبی براساس همان تغییرات تاریخی است. تأثیر انقلاب اکتبر را می‌توان در این دوره‌بندی به‌روشنی احساس کرد.

۴- دوره‌بندی شعر معاصر تاجیک و جریان‌های تأثیرگذار در آن

آن‌گونه که گفته شد سنت دوره‌بندی ادبی تاجیک نخستین بار به صورت مقدماتی در *نمونه ادبیات تاجیک* (عینی، ۱۹۲۶: ۵۲۹-۵۳۰) آمده‌است. این مقدمه را می‌توان در گزاره‌های زیر خلاصه کرد:

۱- احمد دانش بنیانگذار «راه نو» و «اسلوب تازه» در ادبیات منثور تاجیک است؛ اما این شیوه تا ۱۹۰۵، یعنی تا انقلاب اول روسیه شایع نشده بود.

۲- ادبیات نو تاجیک از ۱۹۰۵ آغاز می‌شود و تا ۱۹۱۷، یعنی انقلاب اکتبر روسیه ادامه می‌یابد. صفت «نو» برای این دوره از ادبیات نسبت به «ادبیات کهنه صرف» است که تا این تاریخ رواج داشته‌است؛ بنابراین جز در موارد بسیار نادر ادبیات این دوره صرفاً از نظر موضوع نو است: «وگرنه اسلوب، طرز بیان، افاده افکار کردن در ضمن قصیده، غزل، رباعی و امثالش و رعایت وزن و قافیه بر وجه اکمل، مبالغه، تشبیه و صنایع لفظیه عیناً به طرز کهنه است، الاّ نادراً» (همان: ۵۲۹).

۳- عوامل چندی در شکل‌گیری این ادبیات دخیل بوده‌اند ازجمله وقوع انقلاب نخست

روسیه (۱۹۰۵)، رواج روزنامه‌ها و کتاب‌های تازه از سایر کشورها در بخارا و ترکستان و پرورش نسل جدید ادیبان در این منطقه همسو با تحولات جدید.

۴- موضوعات جدید ادبیات این دوره عبارت‌اند از: وطن، ملت، دین، علم و معارف، مبارزه علیه حاکمان ستمگر، انتقاد از علمان [درباری].

۵- ادبیات به اعتبار موضوع حقیقتاً انقلابی بعد از انقلاب اکتبر در این منطقه رایج شد (همان: ۵۳۰).

با تشکیل جمهوری تاجیکستان در ۱۹۲۴ سنت تاریخ ادبیات نویسی در این جمهوری تحت سلطه پژوهش‌های مکتب اتحاد جماهیر شوروی سابق، اروپای شرقی و تربیت‌شدگان تاجیک این مکتب شکل گرفت و ادامه یافت. در *مقدمه آچرک تاریخ ادبیات ساویتی تاجیک* (Брогиский & Эдельман & Шарифзода, 1956: 1/5-31)، مبنای دوره‌بندی این پژوهشگران در دوره‌بندی تاریخ ادبیات تاجیک اتکا به تاریخ عام تحولات خلق تاجیک است؛ زیرا به عقیده نویسندگان، انکشاف ادبیات شوروی تاجیک دقیقاً با سال‌های حاکمیت شورایی برابر است: «از همین سبب باید تقسیمات دوره‌های ادبیات ساویتی تاجیک اساساً به تقسیمات دوره‌های تاریخ خلق تاجیک پس از ریوالیتسیه آکتیابر [انقلاب اکتبر ۱۹۱۷] موافق آید» (همان: ۳۱/۱). این نوع تقسیم‌بندی با توضیحاتی که مؤلفان در پایان دوره‌بندی به آن اشاره کرده و آن را از تکرار مکانیکی تاریخ متمایز دانسته‌اند، در رویکردها و شیوه‌های دوره‌بندی تاریخ ادبیات، مبتنی بر «مبنای رویدادها، مفاهیم و دوره‌های تاریخ عمومی و سیاسی» است و در اغلب کشورهای جهان و ایران محل اعتنا بوده‌است. تاریخ سیاسی و ایدئولوژی در این دوره‌بندی نقش بارزی دارد و هر پدیده ادبی در دل این دو مفهوم و ارزش‌های حاکم بر آن تحلیل می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۴۷-۱۴۹؛ سارلی، ۱۳۹۲: ۱۰۰-۱۰۱). نخستین الگوی دوره‌بندی ادبیات ساویتی تاجیک براساس نظر براگینسکی، ادلمن و حسین‌زاده به شرح زیر سامان یافته‌است:

۱- ادبیات ساویتی تاجیک در دوره غلبه ریوالیتسیه کبیر ساتسیالیستی آکتیابر [سوسیالیستی اکتبر] و استوار گردیدن حاکمیت ساویتی در تاجیکستان (۱۹۱۷-۱۹۲۹).

۲- ادبیات ساویتی تاجیک در سال‌های پنج‌ساله‌های پیش از جنگ (۱۹۳۰-۱۹۴۱).

۳- ادبیات ساویتی تاجیک در سال‌های جنگ بزرگ وطنی (جون ۱۹۴۱-۱۹۴۵).

۴- ادبیات ساویتی تاجیک در دوره پس از جنگ (Брогиский & Эдельман & Шарифзода, 1956: 1/31).

این الگو در کتاب شش جلدی *تاریخ ادبیات ساویتی تاجیک*[1] نیز تکرار شد. با این تفاوت که این دوره‌بندی براساس «انکشاف ژانرها» تألیف شد. این تقسیم‌بندی از نظر تاریخی هیچ تفاوتی با *آچرک تاریخ ادبیات ساویتی تاجیک* نداشت؛ اما از آنجا که تحول ژانرها و سبک‌های ادبی در متن دوره‌بندی قرار گرفته بود، تحول مهمی در این زمینه به شمار می‌رفت.

یکی دیگر از آثار نوشته شده در چنبره مکتب اروپای شرقی، تاریخ ادبیاتی است که یان ریپکا و تعدادی از همکارانش تألیف کرده‌اند. بخش ادبیات تاجیکی آن را یرژی بچکا، تألیف کرده‌است. بچکا در این اثر در بخش «ادبیات تاجیک از سده شانزدهم تا روزگار کنونی» کتاب یادشده (۱۳۷۲: ۲/ ۸۳۹-۱۰۴۸) با نگاه جانبدارانه و کاملاً ایدئولوژیکی در زمینه ادبیات تاجیک و دوره‌بندی آن تا ۱۹۶۸ سخن گفته‌است. این بخش از کتاب در ۱۳۷۱ با افزودن بخشی با نام «ادبیات معاصر تاجیک» تکمیل و در ۱۳۷۲ با نام *ادبیات فارسی در تاجیکستان* با ترجمه محمود عبادیان و سعید عبانژاد هجران دوست به صورت مستقل چاپ شد (بچکا، ۱۳۷۷). بچکا ادبیات تاجیک را در پس از انقلاب ۱۹۱۷ به شکل زیر دوره‌بندی کرده‌است:

۱- از انقلاب تا استوار شدن قدرت شوروی، یعنی تشکیل جمهوری سوسیالیستی تاجیکان شوروری (۱۹۱۷-۱۹۲۹)

۲- دوران گسترش صلح‌آمیز کشور تا در گرفتن آتش جنگ دوم جهانی (۱۹۲۹-۱۹۴۱)

۳- ادبیات تاجیک شوروی در زمان جنگ دوم جهانی (۱۹۴۱-۱۹۴۵)

۴- ادبیات پس از جنگ از ۱۹۴۵ تا زمان کنونی [۱۹۶۸] (همان: ۹۵۷/۲).

وی در کتاب *ادبیات فارسی در تاجیکستان* که در واقع تکمیل‌شده مباحث پیشین در کتاب *تاریخ ادبیات ایران* است، این بخش را این‌گونه اصلاح و تکمیل کرده‌است:

۱- از زمان انقلاب تا تحکیم حکومت شوروی، یعنی تأسیس جمهوری شوروی سوسیالیستی تاجیکستان (۱۹۱۷-۱۹۲۹)

۲- دوره صلح و آرامش در کشور تا آغاز جنگ جهانی دوم (۱۹۲۹-۱۹۴۱)

۳- ادبیان شوروی تاجیک طی جنگ جهانی دوم (۱۹۴۱-۱۹۴۵)

۴- ادبیات پس از جنگ (از ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۶)

۵- ادبیات از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۵

1. Таърихи Адабиёти Советии Тоҷик (1978-1984)

۶- دوران پس از ۱۹۸۵ (همان: ۱۱۹، ۲۱۱-۲۴۲).

ستارزاده در مقاله‌ای که با نام «دوره‌بندی ادبیات از نگاه روش‌شناسی» در ۱۹۸۸ تألیف و در کتاب *کهنه و نو* (۱۳۸۴) بازنشر کرده‌است، به برخی از مبانی نظری تاریخ ادبیات نویسی فارسی و تاجیکی از آغاز تذکره‌نویسی تا امروز اشاره و در پایان روش‌های معمول دوره‌بندی تاریخ ادبیات را در پنج بخش خلاصه کرده‌است:

۱- براساس خاندان‌های فرمانروا

۲- براساس سبقت زمان

۳- براساس انواع یا ژانرها، سبک‌ها و مکتب‌های ادبی

۴- براساس رویدادهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی

۵- براساس دوره‌های عام تاریخی (همان: ۲۲۷).

قبادیانی از پیشتازان تغییر در مفاهیم و بنیادهای نظری دوره‌بندی ادبیات معاصر تاجیک به‌شمار می‌رود. این پیشنهادها و نیز برخی اصطلاحات ابداعی وی در این زمینه ازجمله کاربرد «ادبیات قالبی و بیرنگ» (ادبیات فرمایشی و تولیدشده براساس دستورنامه‌های حزب کمونیست و نظریه‌پردازان فرهنگ آن) و «ادبیات حقیقی مردمی» (ادبیات تولیدشده در فضای آزاد و توجه به نیازهای مردم و دردهای ملی آنها) بعدها سرمشق پژوهشگران تاریخ ادبیات تاجیک در ایران و تاجیکستان شد. مسلمانیان در مقاله‌ای که در ۱۹۹۰ در هفته نامه *ادبیات و صنعت* تاجیکستان منتشر کرد، پیشنهاد جدیدی نسبت به آنچه در سنت دوره پیشین جریان داشت، در چهار مرحله ارائه نمود (مسلمانیان‌قبادیانی، ۱۳۷۱: ۲۵-۲۷). مبنای دیدگاه وی در مورد دوره‌بندی ادبیات معاصر تاجیک، ترکیبی از ملاحظات تاریخی، سیاسی و اجتماعی است که بر روی موضوع خودشناسی ملی و خودآگاهی تاریخی قوم تاجیک بر سیرِ تحولات تاریخی در دوره معاصر ادبیات تاجیک از نیمه دوم سده نوزدهم تا پایان سده بیستم متمرکز شده‌است. وی پس از ارائه خلاصه آرای پژوهشگران دوره شوروی درباره مرحله‌بندی ادبیات شوروی تاجیک پیشنهاد خود را در این زمینه به شکل زیر ارائه کرده‌است:

۱- نیمه دوم سده نوزدهم، ادبیات معارف‌پروری یا مرحله جدل برای رهانیدن مردم از ستم و نادانی

۲- سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۲۵، ادبیات جدید یا مرحله تلاش در راه خودشناسی

۳- سال‌های ۱۹۲۶ تا آخر سال‌های پنجاه، مرحله تشکل و تحول ادبیات قالبی و بیرنگ تاجیک

۴- از آخر سال‌های پنجاه تا آخر سال‌های هشتاد، مرحله جهش از قالب بیرنگ ادبی به شیوه‌های نو

۵- از آخر سال‌های هشتاد به این سو، مرحله رشد ادبیات حقیقی مردمی (همان‌جا).

مؤلف کتاب *جویبار لحظه‌ها* همین دوره‌بندی را –البته بدون ذکر مأخذ و با ویرایش جزئی در نگارش– پذیرفته و در بخش هفتم اثر خود با نام «ادبیات فارسی در خارج از ایران» ذکر کرده‌است (یاحقی، ۱۳۸۳: ۳۸۷-۳۸۸).

علیرضا قزوه در مقدمه کتاب *خورشیدهای گم‌شده: گزیده شعر امروز تاجیک* (۱۳۷۶) در فصلی با نام «مقدمه‌ای بر شعر امروز تاجیک» از نگاه نسلی به نقد و معرفی شعر معاصر تاجیک پرداخته‌است (همان: ۱۵-۵۲). وی در این مقدمه که در همان سال‌های انتشار با واکنش منفی برخی از شاعران و نویسندگان تاجیک مواجه شد، تلاش کرد با دیدی کاملاً انتقادی و البته ایدئولوژیک، میراث شعری یکصد سال اخیر تاجیک را از دوره معارف‌پروری تا آغازین سال‌های استقلال تاجیکستان به بوته نقد بکشد. وی این میراث را که گونه‌ای دوره‌بندی تاریخ شعر معاصر تاجیک است، در قالب پنج نسل از عینی تا سیدمیرزا علی‌نظر -مشهور به اسفندیار نظر- بررسی کرد که با احتساب آخرین نسل اختصاص‌یافته به آن به شش نسل بالغ می‌شود.

دوره‌بندی ادبی براساس مفهوم نسلی را ظاهراً نخستین بار کارل ویلهلم فردریش شلگل[1] در اثر خود با نام *تاریخ ادبیات قدیم و جدید*[2] طرح کرد؛ اما پژوهشگران حوزه نقد این دوره‌بندی را به دلیل اشکالات مبنایی آن ازجمله تداخل نسلی یک نویسنده با نسل‌های دیگر به دلیل طولانی بودن دوران زندگی وی، مؤثر بودن برخی نسل‌ها بر نسل‌های دیگر، رویکردهای متفاوت نسل‌ها و تاریخ انتشار آثار ابداعی یک نسل از نظر سنی در سال‌های بعد و نسل‌های دیگر فاقد دقت لازم و دشواری‌های خاص خود دانسته‌اند (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۵۳-۱۵۷). قزوه نسل‌های شش‌گانه شعر معاصر تاجیک را به شرح زیر دسته‌بندی کرده‌است:

۱- نسل اول: صدرالدین عینی (۱۸۷۸-۱۹۵۴)، پیرو سلیمانی (۱۸۹۹-۱۹۳۳)، محمدجان

1. Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829)
2. *Geschichte der alten und neuen Literatur (1815)*

رحیمی (۱۹۰۱-۱۹۶۸) و دیگران. مهمترین ویژگی این نسل تحصیل در مکاتب و مدارس قدیم، آشنایی با ادبیات ایران، تسلط بر بلاغت کهن از جمله وزن عروضی دانسته شده‌است. وی این نسل و نسل دوم شعر تاجیک را فاقد قله‌های رفیع می‌داند و می‌نویسد: «اگر حادثه جدی در شعر تاجیکان به وقوع بپیوندد، بی‌گمان شاعرش متعلق به نسل سوم و چهارم و پنجم و یا نسل‌های بعد خواهد بود» (قزوه، ۱۳۷۶: ۲۸).

۲- نسل دوم: وی نسل دوم شعر تاجیک را زاده انقلاب نخست روسیه یا پس از آن می‌داند. باقی رحیم‌زاده (۱۹۱۰-۱۹۸۲)، عبدالسلام دهاتی (۱۹۱۱-۱۹۶۲)، میرزا تورسون‌زاده (۱۹۱۱-۱۹۷۷)، میرسعید میرشکر (۱۹۱۲-۱۹۹۳)، حبیب یوسفی (۱۹۱۶-۱۹۴۵) و شماری دیگر از همین نسل‌اند. وی عقیده دارد این نسل «در یک کلام [...] هیچ گلی به سر ادبیات تاجیکستان نزدند و حادثه‌ای نبودند، تنها کار مثبت این جماعت، همان روشن نگه داشتن چراغ ادبیات و شعر پارسی بود. اگرچه اینها همانقدر که متولی امامزاده شعر پارسی بودند، نگهبان چراغ «لنینی» هم بودند» (همان: ۲۸).

۳- نسل سوم (شاعران متولد اوایل دهه بیست تا اواسط دهه سی): امین جان شکوهی (۱۹۲۳-۱۹۷۹)، غفار میرزا (۱۹۲۹-۲۰۰۶)، قطبی کرام (۱۹۳۲-۱۹۹۵)، عاشور صفر (۱۹۹۶-۱۹۳۰)، مؤمن قناعت (۱۹۳۲-۲۰۱۸)، عبید رجب (۱۹۲۳-۲۰۰۴)، سلیم‌شاه حلیم‌شاه (متولد ۱۹۳۶) و مستان شیرعلی (۱۹۳۵-۱۹۸۷) از شاعران برجسته این نسل‌اند. وی حضور شاعرانی مانند مؤمن قناعت و مستان شیرعلی را در این گروه مغتنم شمرده، این نسل از شعر تاجیک را «یکی از نسل‌های پرتکاپو در شعر تاجیک» دانسته‌است (همان: ۲۹).

۴- نسل چهارم: وی این نسل را «نسل حرکت و تکاپو، نسل نوگرا، نواندیش و نسل صاحب تجربه‌ها و صاحب سبک‌ها» می‌داند. بازار صابر (۱۹۳۸-۲۰۱۸) عبدالله قادری (ممتاز) (۱۹۳۶-۲۰۰۹)، شاه‌مظفر یادگاری (۱۹۴۰-۲۰۰۹)، لایق شیرعلی (۱۹۴۱-۲۰۰۰)، حق‌نظر غایب (متولد ۱۹۴۳)، سیدعلی مأمور (متولد ۱۹۴۴)، گل‌نظر کِلدی (متولد ۱۹۴۵)، حبیب‌الله فیض‌الله (۱۹۴۵-۱۹۸۰)، دارا نجات (متولد ۱۹۴۵)، علی‌محمد مرادی (متولد ۱۹۴۵) و عسکر حکیم (متولد ۱۹۴۶) از این گروه‌اند. وی در این نسل بازار صابر را برای سروده‌های سیاسی و روحیه ناآرام شعری‌اش، لایق شیرعلی را برای توانایی‌های ادبی، نوآوری‌ها و جسارت‌های هوشمندانش و دارا نجات را برای داشتن روحیه‌ای متفاوت در شعر سپید و اعتقاد به شعر تفکر از دیگران شاخص‌تر و برجسته‌تر یافته‌است (همان: ۳۰- ۳۱).

۵- نسل پنجم: نسل پرتلاش و نوگرا، صاحب اعتبار و نام. گل‌رخسار[۲] (متولد ۱۹۴۷)، ضیاء عبدالله (متولد ۱۹۴۸)، نذری یزدانی (متولد ۱۹۴۹)، کمال نصرالله (متولد ۱۹۵۰)، جمعه قوت (متولد ۱۹۵۰)، رحمت نذری (متولد ۱۹۵۱)، قوت‌بیگ دولت (متولد ۱۹۵۲)، محمدعلی عجمی (متولد ۱۹۵۴)، اسکندر ختلانی (۱۹۵۴-۲۰۰۰)، نظام قاسم (متولد ۱۹۵۸) و دیگران در این گروه جای دارند. وی به قول خودش در این نسل برای عجمی و نظام قاسم «حساب جداگانه‌ای» باز کرده و در مورد گل‌رخسار، شاعر احساس، اظهار نظر کرده‌است (همان: ۳۲- ۳۳).

۶- نسل ششم: آخرین و جوان‌ترین نسل در شعر تاجیک. رستم وهاب‌نیا (متولد ۱۹۶۰)، صیاد غفار (متولد ۱۹۶۲)، سلیم ختلانی (متولد۱۹۶۰)، محمدعلی جنیدی (متولد ۱۹۶۳)، فرزانه (متولد ۱۹۶۴)، خیراندیش (متولد ۱۹۶۴) و شماری دیگر از این نسل‌اند. از نظر وی این نسل، شعر تاجیک را از یکنواختی درآورده‌اند. این نسل، نسل رقابت و تلاش نیز هست. بعید نیست که فردا شاهد خلق آثاری شکوهمند از هر کدام از این عزیزان باشیم. وی رستم وهاب‌نیا، فرزانه و سیاوش را از این نسل برجسته می‌داند و اعتقاد دارد اینان به «شعر تاجیکستان اعتبار و روحی تازه داده‌اند» (همان: ۳۴).

تا آنجا که نگارنده خبر دارد در دهه اخیر از میان پژوهشگران تاجیک استاد خدای‌نظر عصارزاده در کتاب *ادبیات تاجیک در سده بیست*[۱] (Асозода, 1999) بدون اینکه بخش خاصی به موضوع دوره‌بندی ادبیات معاصر تاجیک اختصاص دهد، فصل‌های پنج‌گانه کتاب خود را براساس الگوی پیشنهادی مسلمانیان قبادیانی تنظیم کرده و به نوعی این دوره‌بندی و حتی اصطلاحات به کار رفته در مقاله وی را پذیرفته و در کتاب خود تکرار کرده‌است. این دوره‌بندی به شرح زیر قابل دسته‌بندی است:

۱- فصل اول: ادبیات پایان قرن ۱۹ و ابتدای عصر ۲۰ (همان: ۱-۵۷).

۲- فصل دوم: مرحله‌های انکشاف ادبیات شوروی فارسی تاجیکی (۱۹۲۴-۱۹۵۰) (همان: ۵۲-۹۳).

۳- فصل سوم: ادبیات سال‌های شصت و هشتاد (همان: ۹۴-۱۴۵).

۴- فصل پنجم: مرحله رشد ادبیات حقیقی مردمی (همان: ۱۷۹-۱۹۴).

یکی از نکات بسیار مهم دوره‌بندی ادبی عصازاده، توجه به انتخاب نام «فارسی تاجیکی» در سراسر کتاب و دوره‌بندی‌هاست. با تلاش‌های نخبگان تاجیک در دوره بازسازی، سرانجام در ۱۹۸۹ قانون زبان به تصویب رسید. در ماده یکم قانون زبان مصوب شورای عالی

1. Адабиёти Тоҷик дар Сади XX

(مجلس) تاجیکستان در ۲۲ ژوئیه ۱۹۸۹ این‌گونه آمده بود: «زبان دولتی جمهوری تاجیکستان زبان تاجیکی (فارسی) است» (شکوری بخارایی، ۱۳۸۲: ۸۱). قرار بود پس از ارتقای زبان تاجیکی به زبان دولتی تا ۱۹۹۴، الفبای نیاکان نیز در همه سطوح آموزشی کشور جاری شود؛ اما متأسفانه وقوع جنگ شهروندی و تغییر سیاست‌های دولت مانع از این کار شد و نه‌تنها این برنامه، بلکه در تغییرات ایجادشده در متن قانون مصوب ۱۹۸۹ به ۱۹۹۹، کلمه فارسی نیز از متن اصل دوم قانون اساسی جمهوری تاجیکستان از داخل پرانتز حذف شده‌است (قانون اساسی جمهوری تاجیکستان، ۱۳۹۳: ۱۶).[۳]

اگر بخواهیم مبانی فکری دوره‌بندی‌های یادشده از روشنفکری تا استقلال را با عطف توجه به تأثیر ایران و ادبیات فارسی بر ادبیات تاجیک پیش روی مخاطب قرار دهیم، باید گفت دوره‌بندی‌های پیشنهادشده در دوره شوروی یکسره از منظر مبانی فکری، تحت سلطه انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ و نظام‌های فکری و فرهنگی برآمده از بلشویزمی بود که نخست لنین آن را در جهت استحکام انقلاب مورد نظر خود با استفاده از عبارت مارکس[1]، یعنی «حقِ تعیین سرنوشت ملت‌ها» اخذ کرده و پرورش داده بود. وی در این زمینه، نخست موضوع را «به یک اصل ایدئولوژیک که حاصل دخل و تصرف او در مارکسیسم بود، تبدیل کرد» و بعدتر آن را طبق الگویِ «ملی در شکل و سوسیالیستی در محتوا» در تمام شئون فکری و فرهنگی کشورهای تحت سلطه خود در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، به اجرا گذاشت (هاگوپیان، ۱۳۸۳: ۲۲۹). این جریان با شدت تمام تا مرگ استالین (۱۹۵۳) ادامه یافت. در همین دوره بود که وی به انکار تاریخ پیش از خود پرداخت؛ «دهه بیست و سی دوره انکار هستی تاریخی انسان بود و دعوا داشتند که تاریخ از دوران سوسیالیسم آغاز می‌یابد» (شکوری بخارایی، ۱۳۸۴: ۲۲). این روند البته با شدت کمتر تا دوره اصلاحات گورباچف (۱۹۸۵) دوام آورد. تأثیر ایران و ادبیات آن در شکل‌گیری ادبیات شوروی دوره لنین و استالین از نظر محتوا تقریباً هیچ بود؛ زیرا قرار گرفتن ایران در اردوگاه غرب و کاپیتالیسم به‌تنهایی کافی بود مانع بزرگی بر سر تعاملات دوجانبه ایران و این منطقه ایجاد کند، این در حالی بود که تغییر خط فارسی به لاتین (۱۹۲۹) و بعدتر سریلیک (۱۹۴۰) این مانع را دوچندان کره بود (همان: ۲۷). ابوالقاسم لاهوتی نیز که از سال ۱۹۲۵ به تاجیکستان کوچید، خود مبلغ همین اندیشه بود؛ اما در هر صورت نباید نقش وی را در حفظ و استمرار زبان ملی فارسی‌زبانان، که از ۱۹۲۴ به تاجیکی تغییر نام داده بود، کم‌اهمیت

1. Karl Heinrich Marx (1818-1883)

دانست. با مرگ استالین در ۱۹۵۳ بود که بازگشت نرم به سنت‌ها آغـاز و درنتیجـه ایجـاد روابـط ادبی و فرهنگی محدود بین دو کشور جـان گرفـت[۴] و نهایتـاً در دوره گوربـاچف و سـپس دوره استقلال به بالاترین حد خود رسید. در این دوره تقریباً بخـش بزرگـی از میـراث ادبیـات معاصـر ایران از نیمایوشج تا قیصر امین‌پور در دسترس مخاطبان تاجیک قرار گرفـت و بـر ذوق و سـلیقه شاعران فارسی‌زبان منطقه مؤثر واقع شد (وهاب، ۱۳۹۳: ۲۹-۳۲ و۵۲؛ شعردوست، ۱۳۷۶: ۳۱۷-۲۹۷).

۵- الگوی پیشنهادی برای دوره‌بندی ادبیات معاصر تاجیک

روش پیشنهادی این مقاله در ارائه الگوی دوره‌بندی ادبیات معاصر تاجیک، توجه توأمـان بـه مبـانی رویکردهای بیرونی و درونی در تحلیل ادبی است که برای نخستین بار پـس از تحلیـل تقریبـاً تمـام میراث باقی‌مانده از مکتب‌های یادشده در این زمینه، پیش روی مخاطب گذاشته شده‌است. ویژگـی این الگو پرهیز از هر نوع تأثیر نابه‌جا و جانبدارانه در دوره‌بندی است. نتایج ایـن تحلیـل، بـه‌طـور مستقیم در نگارش جریان‌شناسی ادبیات معاصر تاجیک، بـه‌ویـژه شـعر آن تـأثیر دارد و بـا ارائـه الگویی علمی، دریچه‌ای نو به روی مخاطبان ایرانی علاقه‌مند به ادبیات معاصـر فارسـی در حـوزه تمدنی مشترک در آسیای مرکزی خواهد گشود و از این نظر کاملاً نوآورانه است.

براساس عطف توجه توأمان به شاخص‌هـای تأثیرگـذار بیرونـی و درونـی در دوره‌بنـدی ادبی، الگوی خود را در این زمینه در معرض قضاوت خوانندگان می‌نهیم. امید است با حسن توجه و نگاه عالمانه پژوهشگران این عرصه مواجه و اصلاح شود:

۱- معارف‌پروری/ روشنگری (۱۸۷۰-۱۹۰۵)
۲- تجددگرایی (۱۹۰۵-۱۹۱۷)
۳- پیدایش ادبیات شورایی (۱۹۱۷-۱۹۲۹)
۴- رشد و استحکام ادبیات شورایی (۱۹۲۹-۱۹۵۳)
۵- آغاز زوال ادبیات شورایی و بازگشت نرم به سنت (۱۹۵۳-۱۹۸۵)
۶- در آستانه بیداری و آزادی (۱۹۸۵-۱۹۹۱)
۷- استقلال و خودآگاهی ملی (۱۹۹۱- ۲۰۱۵)
۸- استقلال و تردید و غربت (۲۰۱۵ تاکنون).

۶- ملاحظات تاریخی

یکی از اساسی‌ترین مبانی مورد اعتنای مورخان ادبی در دوره‌بندی‌ها و جریان‌شناسی‌های ادبی، توجه به نقاط عطف تاریخی آنهاست. «روش کار تاریخ ادبی در دوره‌بندی و جریان‌شناسی بر شناسایی و انتخاب «لحظه‌های تغییر» تأکید دارد. منشأ پیدایش تاریخ ادبی به معنی دقیق آن، زمانی است که موضوع تطور و تحول در ادبیات و لحظه‌های تغییر محسوس می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۴۴). از این منظر می‌توان تاریخ ادبیات معاصر تاجیک را از ۱۹۹۱-۱۸۷۰ در هشت لحظه تغییر بررسی کرد:

۶- ۱- معارف‌پروری/ روشنگری (۱۸۷۰-۱۹۰۵)

ادبیات معارف‌پروری و روشنگری، به رهبری احمد دانش بخارایی (۱۸۲۷-۱۸۹۷) در بخارا آغاز شد و هدف آن ایجاد اصلاحات در امارت بخارا در همه شئون اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی مردم در این منطقه بود. دانش پس از دو بار سفر به روسیه در خلال ۱۸۵۷–۱۸۵۸ و ۱۸۶۹-۱۸۷۰، در قالب هیئت دیپلماتیک امارت بخارا به سن‌پترزبورگ، از نزدیک با تمدن اروپایی در قامت جامعه روسیه آشنا شد و فاصله جامعه عقب‌مانده بخارا را با آن از نزدیک لمس کرد. وی در خلال ۱۸۷۰-۱۸۷۳ با تألیف کتاب *رساله در نظم و تمدن و تعاون* «برنامه جدی اصلاحات و ترتیبات دولتداری و ساخت جمعیتی بخارا» (هادی‌زاده، ۱۳۷۲: ۷۱) را در قالب پیشنهادهایی مبنی بر تأسیس مجلس شورا، تشکیل وزارتخانه و برپایه مدارس جدید به امیرمظفر (حک. ۱۸۶۰-۱۸۸۵) ارائه کرد؛ اما هیچ‌کدام از این پیشنهادها پذیرفته نشد و خود نیز پس از بازگشت از سفر سوم به سن‌پترزبورگ (اواخر سال ۱۸۷۳) با سمت قاضی به نواحی دوردست بخارا فرستاده شد (هیچینس، ۱۳۶۸الف: ۲۱؛ مسلمانیان قبادیانی، ۱۳۷۱: ۲۶ و هادی‌زاده، ۱۳۷۲: ۷۱).

دانش پس از به حاشیه رانده شدن از دربار، مهمترین کتاب عصر معارف‌پروری این منطقه را طی ۱۸۷۵-۱۸۹۰ با نام *نوادرالوقایع* تألیف کرد. این کتاب علاوه بر آنکه در بیداری فکری حلقه روشنفکری بخارا مؤثر واقع شد با نثر رئالیستی خود تأثیر عمیقی بر نثر نوین تاجیک در دوره بعدی به جا گذاشت (عینی، ۱۳۶۲: ۶۵۹-۶۷۶). وی در اواخر عمر با تألیف *رساله یا مختصری از تاریخ سلطنت خاندان منغتیه*، ضمن بررسی تاریخ احوال امارت بخارا (۱۹۲۰-۱۷۵۳) به‌شدت به امیران اخیر بخارا از امیرمظفر تا امیر عبدالاحد منغیتی تاخت و شیوه حکومت‌داری آن‌ها را بدون پرده‌پوشی به باد انتقاد گرفت و در بسیاری از موارد آنها را هجو کرد (دانش، ۱۹۶۰: ۳۴ به بعد).

اگر بخواهیم پس از یک سده ارزیابی دقیقی از این دوره ارائه کنیم، باید گفت جنبش فکری دانش در ایجاد زمینه برای تحولات بعدی بسیار مؤثر بود، به‌گونه‌ای که اغلب فعالان عصر تجددگرایی از شاگردان این مکتب به شمار می‌رفتند؛ اما این جنبش نتوانست به دلیل نداشتن رسانه همگانی ازجمله روزنامه و مجله همسو با تحولات دنیای اسلام به جریانی فراگیر و تأثیرگذار در بین مردم تبدیل شود؛ هم از این‌رو نتوانست هیچ تحولی چشمگیر در جامعه ایجاد کند.

۶- ۲- تجددگرایی (۱۹۰۵-۱۹۱۷)

نهضت فکری معارف‌پروری در دومین مرحله از حیات فکری مردم در آسیای مرکزی در دوره جدید، در میان روشنفکران آغاز سده بیستم این مناطق به نام جدیدان زبانه کشید و جانی دوباره گرفت و توانست از حلقه‌های محدود روشنفکری به میان عامه مردم رسوخ کند (هیچینس، ۱۳۶۸ب: ۳۵-۳۶). جدیدان با الهام از میراث فکری دانش و بهره‌مندی از نهضت فراگیر فکری شرق، جنبشی عظیم در آسیای مرکزی به راه انداختند که نه‌تنها در میان فارسی‌زبانان، بلکه در میان سایر اقوام ترک‌زبان منطقه نیز طرفداران بسیاری را به سوی خود جلب کرد. اینان با تأسیس روزنامه‌ها و مجلات فارسی و ازبکی، چاپ کتاب‌های روشنگرانه، تأسیس مدارس به سبک جدید، اعزام دانشجو به کشورهای خارج، امارت پوسیده و در حال اضمحلال بخارا را با چالش جدی مواجه کردند. پیروزی انقلاب اول روسیه (۱۹۰۵)، انقلاب مشروطه در ایران (۱۹۰۶)، انقلاب مشروطه در عثمانی (۱۹۰۸) نقطه شروع جدی این نهضت بود و طی بیش از یک دهه تمام شئون اجتماعی و فرهنگی مردم را تحت تأثیر خود قرار داد.

رئالیسم شکل‌گرفته در دوره نهضت معارف‌پروری با لحنی کاملاً رمانتیک در دوره دوم ادبیات نوین تاجیک موسوم به «جدیدیه/ جدیدان» در خلال ۱۹۰۵-۱۹۱۷ نخستین بار در آثار فارسی عبدالرئوف فطرت بخارایی (۱۸۸۶-۱۹۳۷) ازجمله دو کتاب رمان‌گونه مناظره (۱۹۱۰) و بیانات سیاح هندی (۱۹۱۲)، و مجموعه شعر صیحه (۱۹۱۲) مجال بروز یافت. این نویسنده و همفکرانش توانستند در زبانی نوآیین و ساده با توصیف واقعیت‌های جامعه در حال سقوط بخارای آغاز سده بیستم، رئالیسم راستین را با لحنی رمانتیک به نمایش بگذارند و به قول عینی «رنگ نو» به «زبان و ادبیات تاجیک» بدهند (۱۹۲۶: ۵۳۱).

۶- ۳- پیدایش ادبیات شورایی (۱۹۱۷–۱۹۲۹)

فعالیت حزب بلشویک در روسیه تزاری و مناطق اشغالی در آسیای مرکزی توانست نهضت

جدیدان را به سمت اهداف خود متمایل کند و درنهایت با بـه ثمـر نشسـتن انقـلاب اکتبـر ۱۹۱۷ یکسره آنان را تحت سیطره فکری خود درآورد. جدیدان در ۱۹۲۰ با حمایت مسـتقیم و همه‌جانبه بلشویک‌ها، امارت‌های بخارا و خوارزم را به زیر کشیدند و جمهوری‌هـای خلقـی شورایی بخارا و خوارزم را به جای آن تاسـیس کردنـد (خـدایار، ۱۳۸۴: ۳۰-۳۵ و خـدایار، ۱۳۹۳: ۱۰۱-۱۰۰ و ۱۱۹). این جنبش با تأسیس جمهوری‌های شـوروی در ۱۹۲۴ خـود را در چنـگ بلشویسم یافت و چاره‌ای جز همراهی با اهداف آن ندیـد. ادبیـات تولیـدشـده در ایـن دوره، کمابیش در خدمت حزب کمونیسم بود، هرچند به‌ظاهر در خدمت اهداف بومی و ملـی نیـز حرکت می‌کرد. دوران لنین دوران مدارا با فرهنگ‌های بومی نیز بود. وی تعارض آشـکاری در اهداف خود و فعالان فرهنگ بومی نمی‌دید. ادبیات شـوروی تاجیـک بـا شـکل ملـی و محتـوای سوسیالیستی در این دوره شکل گرفت و در اندک زمانی توانست تمـام جریـان‌هـای رقیـب را از میدان فعالیـت بـه‌در کنـد. بـا مهـاجرت لاهـوتی بـه روسـیه در ۱۹۲۲ و سـپس اقامـت وی در تاجیکستان از ۱۹۲۵، زمینه انتقال تجارب ادبیات نوین ایران به تاجیکستان با رنگ‌وبوی «سـرخ» آماده شد. در همین دوره ادبیات نوین روسیه، هم در شـکل و هـم در محتـوا، تـأثیر شـگرفی بـر ادبیات نوین تاجیک گذاشت؛ به‌گونه‌ای که باید شکل‌گیری شعر نو و بسیاری دیگر از انـواع ادبـی جدید در ادبیات تاجیک را محصول این روند دانست. اگر بگوییم ادبیات تاجیک در ایـن زمـان از نظر محتوا و نیز در بسیاری دیگر از انواع ادبی دربست تحت سیطره شوروی قرار داشت، بـه خطـا نرفته‌ایم. برای مثال شعر نو و گونه خاص آن به قول تاجیک‌ها «زینه‌ای [پلـه‌ای]» یکسـره تحـت تأثیر شاعر انقلابی و فوتوریست[1] روس، ولادیمیر مایکوفسکی[2] رفت و نثر نوین آن نیز از ماکسـیم گورکی[3]، بنیانگذار رئالیسم سوسیالیسم و بـه گفتـه صـدرالدین عینـی «پـدر تربیـت‌گـر ادبیـات سویتی» (شکوری بخـارایی، ۱۹۷۸: ۶۶) الهام‌ها گرفت و پیروان فراوانی را بـرای خـود در تاجیکسـتان دست‌وپا کرد (Асозода،1999؛ 61, 134).

۶- ۴- رشد و استحکام ادبیات شورایی (۱۹۲۹-۱۹۵۳م)

روند ترجمه از آثار روسی که از دوره پیشین آغاز شده بود در این دوره با هدایت عینی و لاهـوتی با شدت بیشتری استمرار یافت و با حفظ ارتبـاط حـداقلی بـا ریشـه‌هـای میـراث کهـن، بخـش

1. Futurist
2. Vladimir Mayakovsky (1893-1930)
3. Maxim Gorky (1868-1936)

عظیمی از آثار رهبران فکری رئالیسم سوسیالیسم را به تاجیکی برگرداند: «از ابتدای سال‌های سی همه نویسندگان تاجیک به آموزش جدی ادبیات روس میان بستند» (شکوری بخارایی، ۱۹۷۸: ۱۹۴-۲۰۹). این جریان هرچند باعث گسترش سبک نوین نویسندگی در تاجیکی بود، از یک سو روند فساد زبان را به دنیال داشت و آن را به سمت عامیانگی و ترجمه‌زدگی افسارگسیخته روانه می‌کرد و از سوی دیگر تفکر ملی را از تاجیکان می‌ربود و به سمت روس‌پرستی حرکت می‌داد: «زبان ادبی تاجیکی در مبارزه دوگونگی به‌تدریج سست شده و قدم‌به‌قدم به مغلوبیت دچار آمده، میدان را خالی می‌کرد» (همان: ۲۸)

دوره‌ای که استالین بر شوروی سابق حکم راند (۱۹۲۹-۱۹۵۳)، دوره رواج رئالیسم سوسیالیستی خشن و مبارزه آشکار با سنت‌ها و ارزش‌های حاکم بر آن بود. این دوره با خشونت‌های کور خود، بسیاری از فعالان عصر تجددگرایی را که به دامان کمونیسم خزیده بودند، بلعید. در دهه سی تقریباً تمام مبارزان وطن در دوره تجددگرایی به جرم ملیت‌گرایی و طرفداری از بورژوازی به قتل رسیدند. جدیدان نمی‌دانستند یا اگر می‌دانستند گزینه دیگری در مقابل خود نداشتند که اهداف ملی و آرمان‌های وابسته به آن را نمی‌توان با چنگ زدن به دامن بیگانه پی‌گیری کرد و این‌گونه بود که تاوان این خطای راهبردی خود را با «خون» پس دادند. پس از تسویه‌حساب‌های خونین دهه سی‌ام سده بیستم، به دستور مستقیم استالین در ۱۹۴۶، به‌منظور اجرای بنیادهای فرهنگی یکسان در تمام اتحاد شوروی، آندری ژدانف[1] معماری فرهنگی جامعه شوروی را به عهده گرفت. در این دوره ادبیات کاملاً فرمایشی بود و برای خدمت به اهداف حزب کمونیست و منویات شخص استالین تولید می‌شد. این دوره را باید سیاه‌ترین دوره فرهنگی شوروی شمرد.

۶- ۵- آغاز زوال ادبیات شورایی و بازگشت نرم به سنت (۱۹۵۳- ۱۹۸۵)

با مرگ استالین در ۱۹۵۳، و روی کار آمدن خروشچف[2] (۱۹۶۴-۱۹۵۳) فضای تنفس برای ادبیات‌های بومی جمهوری‌های درون اتحاد شوروی شکل گرفت. این دوره در میان پژوهشگران به نام «دهه شصتی‌ها» مشهور است. اینان با استفاده از روند استالین‌زدایی خروشچف، توانستند با بهره‌گیری از «نرمش خروشچفی» و مراجعه به میراث ملی، هرچند اندک، خود را از سیطره رئالیسم سوسیالیستی خشن ژدانفی آزاد کنند و در کنار موضوعات

1. Andrei Zhdanov (1896-1948)
2. Nikita Khrushchev

عمومی، به مسائل خردتر بومی و ملی خود نیز بیندیشند (هیچینس ۱۳۶۸الف: ۲۱؛ مسلمانیان قبادیانی، ۱۳۷۱: ۲۶؛ 99-98؛ 1999،Асозода). با مرگ استالین، تمام جدیدان از اتهامات واردشده مبرا دانسته شدند و یک بار دیگر میراثشان به دامن ادبیات دهه شصت بازگشت. یرژی بچکا، در ۱۹۶۸ در همکاری با یان ریپکا در تألیف *تاریخ ادبیات* ایران با حال‌وهوای دوره استالین، میراث ادبی، اجتماعی و فرهنگی و سیاسی جدیدان را نادیده گرفته، به آنها اتهام‌های ناروایی مانند همکاری با تزار روس، پشت کردن به آرمان‌های مردم، کمک به نیروی ضد انقلاب اکتبر، و حتی اتهام عجیب و غریب همکاری و خودشیرینی در نزد امیر بخارا وارد کرده بود (ریپکا و دیگران، ۱۳۸۳: ۲/ ۹۰۱-۹۰۲). وی در تکمله‌ای که در ۱۳۷۱ با نام «ادبیات معاصر تاجیک» برای کتاب پیش‌گفته نوشت (بچکا، ۱۳۷۲: ۲۰۹-۲۴۸)، در ارزیابی خود از جدیدان با انتقاد از تاریخ نگاری رسمی شوروی در پیش از ۱۹۸۵ که جدیدیه را «جنبشی دشمنانه، ناسیونالیستی و بورژوایی» می‌خواند، ادبیات شوروی تاجیکستان را «بدون توجه به جدیدیه» توضیح‌ناپذیر دانست (همان: ۲۳۶).

۶- ۶- در آستانه بیداری و آزادی (۱۹۸۵-۱۹۹۱)

دهه هفتاد که منتقدان تاجیک آن را «مرحله رشد ادبیات حقیقی مردمی» نامیده‌اند (مسلمانیان قبادیانی، ۱۳۷۱: ۲۵)، شروع دوره ششم ادبیات نوین تاجیک است. این مرحله از ۱۹۸۵ با اعلام پرسترویکا و گلاسنوست[۵] در زمان گورباچف آغاز شد و با قدرت توفانی به راه خود ادامه داد و با دگردیسی شکل‌گرفته در ساختارهای فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ادبی واپسین سال‌های شوروی که درنهایت به استقلال جمهوری‌ها انجامید، در قالب رمانتیک اجتماعی جلوه‌گر شد. بازگشت به ارزش‌های واقعی مردم تاجیک در قامت سنت‌های ملی و اسلامی را می‌توان به تمام و کمال در این دوره مشاهده کرد. در این سال‌ها با تأسیس نهادهای فرهنگی ازجمله بنیاد فرهنگ، بنیاد زبان، بنیاد رستاخیز، حزب دموکرات و چندین نشریه معتبر روند بیداری ملی پرشتاب‌تر و فضای جامعه هرچه بیشتر برای پذیرش استقلال آماده‌تر شد. اوج فعالیت روشنفکران تاجیک در بازگشت به هویت ملی مشترک آریایی‌تباران و فارسی‌زبانان منطقه را باید تصویب قانون زبان در ژوئیه ۱۸۹۸ دانست. در این قانون در کنار واژه تاجیکی در داخل پرانتز از واژه فارسی استفاده شده بود. این حرکت روزهای بسیار خوبی را برای یگانگی هم‌زبانان پس از ۱۹۲۴ و کاربرد واژه تاجیکی به‌جای فارسی برای افاده زبان ایرانی‌تباران منطقه، نوید می‌داد.

۶- ۷- استقلال و خودآگاهی ملی (۱۹۹۱-۲۰۱۵)

جریان توفانی‌ای که در دوره بازسازی شروع شده بود، با فروپاشی شوروی و استقلال جمهوری‌های درون این اتحادیه در ۱۹۹۱ به اوج خود رسید و اگر جنگ شهروندی (۱۹۹۲-۱۹۹۷) اجازه می‌داد، برکات بی‌شماری برای آریایی‌تباران منطقه به‌جا می‌گذاشت. با این همه و به‌رغم تمام نابسامانی‌هایی که به دلیل جهل و خودخواهی نیروهای درگیر از یک سو، و دخالت خارجی از سوی دیگر، برای جامعه تاجیک به بار آمد، این جریان در دوران جنگ شهروندی در تاجیکستان به‌شدت از سوی طیف وسیعی از شاعران نسل چهارم و پنجم پیگیری شد. به‌ویژه در موضوعات اجتماعی و ملی و مضامین وابسته به آن ازجمله خویشتن‌شناسی، خودآگاهی، بیداری ملی، پژواک دردها و زخم‌های ملت در چند سده گذشته، افتخار به میراث نیاکان، و سنت‌های ملی و بعضاً اسلامی آنها، پرداختن به مفهوم وطن با تمام ویژگی‌هایش از خانه، محله، ناحیه، شهر و کشور تا وطن فارسی‌زبانان و آریایی‌تباران، اعتنای ویژه به *شاهنامه* و قهرمانان آن نمودار شد. همه این مفاهیم در زبان و نظام‌های سه‌گانه آن، یعنی آوایی، واژگانی و نحوی، کاملاً رنگ‌وبوی ماوراءالنهری داشت و با درجه کمتری در تخیل و ساخت شعری، و البته به‌شدت کمتر در موسیقی، نمود پیدا کرده و فردیت کاملاً احساس‌شدنی به آنها بخشیده‌است.

۶- ۸- استقلال و تردید و غربت (۲۰۱۵ تاکنون)

به نظر می‌رسد ادبیات تاجیک، همراه با تحولات سیاسی آن از سال ۲۰۱۵ وارد دوره جدیدی از حیات خود شده‌است: عصر تردید و غربت. در تابستان سال یادشده دولت حاکم به دلیل کودتای نافرجام شکل‌گرفته علیه خود که آن را به سران حزب نهضت اسلامی منتسب کرد، تنگناهای جدیدی را علیه مخالفان اعمال کرد. تعدادی از نویسندگان و شاعران به کشورهای اروپایی مهاجرت کردند و تقابل زبان نوساخته تاجیکی با فارسی از طرف دولت برجسته‌تر شد. ۱۴ دسامبر سال ۲۰۱۷ مطلبی با نام «زبان ملتِ تاجیک، زبان تاجیکی است» در خبرگزاری دولتی خاور به قلم فرهاد رحیمی، رئیس فرهنگستان علوم تاجیکستان، به‌چاپ رسید. نویسنده مقاله آشکارا از زبان تاجیکی در مقابل زبان فارسی حمایت و تلاش کرده‌است مخالفان خود را کسانی معرفی کند که اعتقادی به زبان و هویت ملی ندارند. مخالفت‌های فراوانی با محتوای این مقاله صورت پذیرفت؛ به‌ویژه آنکه فرهاد رحیمی در جایی از مقاله مدعی شده بود: «پارسی نامیدن زبان ملی تاجیکستان، استقلال و

هویت ملی تاجیکستان را تهدید می‌کند» (Раҳими, 2017 декабр 14). امام‌علی رحمان، رئیس‌جمهور کنونی تاجیکستان، در کتاب *زبان ملت، هستی ملت*[1]، «فارسی» یا «فارسی دری نامیدن» زبان کنونی تاجیکی را نه خلاف حقیقت تاریخی دانسته و نه اعتقاد به آن را عاملی برای خلل استقلال کشور معرفی کرده بود (Раҳмон, 2016: 19).

هرچند در عصر شبکه‌های اجتماعی از تأثیر سیاست‌های رسمی و فرمایشی به‌شدت کاسته شده‌است، نباید از فضای تردید ایجادشده بر اثر این سیاست‌ها و نقش آن در ادبیات غافل بود. در تاریخ ۳۰ مارس ۲۰۱۸ تعدادی از شاعران، ادیبان، روزنامه‌نگاران و مورخان نامدار تاجیک ازجمله عبدالقادر رستم، اسفندیار نظر، لقمان بایمت‌اف، داریوش رجبیان، صفر عبدالله و دیگران طی نامه‌ای سرگشاده خطاب رئیس مجلس عالی تاجیکستان خواهان اصلاح این خطای فاحش تاریخی شدند: «از اعضای مجلس عالی تاجیکستان انتظار می‌رود که این اشتباه فاحش تاریخی را اصلاح کنند و نام راستین زبانمان را که پارسی است بر کرسی اعتبار رسمی برگردانید» (پایگاه خبری کیمیای سعادت، ۲۰۱۸).

۷- نتیجه‌گیری

ادبیات معاصر تاجیک در دوره معاصر از معارف‌پروری تا استقلال (۱۸۷۰-۲۰۱۵) هشت لحظه تغییر را از سر گذارنده‌است. تلاش برای روشنگری و تجددگرایی در محتوا مهمترین ویژگی دو دوره نخست ادبیات نوین تاجیک به شمار می‌رود. در این دو دوره، زبان نوآیین فارسی تحت تأثیر تحولات دنیای جدید در جهان فارسی‌زبان و منطقه شکل گرفت و در دوره شوراها با تغییر نام به تاجیکی و عامیانه‌گرایی غلیظ به حیات خود ادامه داد. ادبیات شورایی در دوره‌های شکل‌گیری تا زوال ازمنظر محتوا یکسره در خدمت ایدئولوژی حزب کمونیست بود؛ هرچند شکلِ به هم پیوسته‌ای از سنت هزارساله، همچون مغناطیسی اجازه تغییرات شگرف را به زبان نوآیین نداد؛ با این همه با استفاده از تجربه همتایان خود در ایران و روسیه راه‌های نوینی را تجربه کرد. نسیم بازگشت به خود و سنت‌های نیاکان از دهه شصت سده بیستم آغاز شد و در دوران بازسازی پا به آستانه بیداری و آزادی نهاد. ادبیات تاجیک در دوره استقلال در هوای خودآگاهی ملی و تاریخی نفس کشید و با حفظ رنگ‌وبوی ماوراءالنهری، خود را به دامان مام وطن تاریخی افکند. حوادث پس از ۲۰۱۵ غبار

1. Забони миллат-Ҳасти миллат

تردید و غربت را در آسمان جهان فارسی‌زبانان منطقه پراکنده‌است؛ اما قدرت شبکه‌های اجتماعی از تولید و تأثیر ادبیات فرمایشی به‌شدت کاسته‌است.

پی‌نوشت

۱- عیسی شهابی نخستین ترجمه فارسی *تاریخ ادبیات ایران* را در ۱۳۵۴ منتشر کرد. این کتاب در ۱۳۷۰ با ترجمه کیخسرو کشاورزی با نام *تاریخ ادبیات ایران: پژوهشی درباره دگرگونی تاریخی زبان و ادبیات فارسی تاجیکی از زمان باستان تا آغاز سده ۲۰م* چاپ شد. ابوالقاسم سرّی در ۱۳۸۳ ترجمه دیگری از این اثر را در دو جلد روانه بازار کرد.

۲- گل‌رخسار در کنار لایق و بازار صابر متعلق به نسل چهارم شعر معاصر تاجیک است. قزوه در این زمینه مرتکب خطا شده‌است. علت ارتکاب این اشتباه سال تولد شاعر است؛ در حالی که باید حضور در جریان‌های شعری و چاپ مجموعه شعر را ملاک نسل قرار دهیم نه سال تولد را.

۳- علی‌اصغر شعردوست، گردآورنده کتاب *تاریخ ادبیات نوین تاجیکستان* (۱۳۹۰)، بدون توجه دقیق به تجارب و دستاوردهای دوره‌بندی ادبی تاجیک در سال‌های اخیر در ایران و تاجیکستان، در تدوین این اثر که در غالب موارد بدون ارجاع است و اصالت اسناد آن تقریباً قریب به اتفاق مشخص نیست، دوره‌بندی معارف‌پروری، جدیدان و ادبیات شوروی را (در هفت مرحله) تکرار کرده‌است (نک. شعردوست، ۱۳۹۰).

۴- پس از شکل‌گیری جمهوری‌های شوروی در ۱۹۲۴م در آسیای مرکزی، رفته‌رفته روابط ایران با این منطقه قطع و به مسافرت بسیار محدود هیئت‌های رسمی ایرانی از طریق مسکو ختم شد. برگزاری «نخستین سمپوزیوم شعر فارسی» در ۲۷-۲۸ دسامبر سال ۱۹۶۸م/ ۶-۷ دی ۱۳۴۷ش در شهر دوشنبه در آشنا کردن شاعران محیط‌های ادبی فارسی‌زبان ایران، افغانستان و تاجیکستان با یکدیگر تأثیر عمیقی بر جای گذاشت. در این همایش شخصیت‌های برجسته ادبی ایران و افغانستان ازجمله خانلری (۱۲۹۲-۱۳۶۹ش)، یوسفی (۱۳۰۶-۱۳۶۹ش)، نادرپور (۱۳۰۸-۱۳۷۸ش)، صورتگر (۱۲۹۷-۱۳۴۸ش)، مایل هروی (تولد ۱۳۲۹ش در هرات)، خلیلی (۱۲۸۶-۱۳۶۶ش) و دیگران شرکت داشتند. رستم وهاب در ارزیابی این همایش و اهمیت آن نوشته‌است: «موضوع اصلی بحث و بررسی‌ها در آن سمپوزیوم مسائل نظری و علمی شعر نو بود. می‌توان گفت که پس از این همایش، روابط ادبی، به‌خصوص در زمینه تبادل تجارت ادبی و انتشار کتب به صورت متقابل وارد مرحله جدید شد (۱۳۹۳: ۲۹).

۵- پرسترویکا (به روسی перестро́йка، به انگلیسی Perestroika) اصلاحات سیاسی‌ای بود که میخائیل گورباچف در کنار برنامه موسوم به گلاسنوست (به روسی гла́сность، به انگلیسی glasnost) طی ۱۹۸۵-۱۹۹۱م به منظور بازسازی اقتصاد شوروی و ایجاد فضای باز سیاسی و شفافیت در آن به اجرا گذاشت.

منابع

بچکا، ی. ۱۳۷۲. *ادبیات فارسی در تاجیکستان*، مترجمان م. عبادیان و س. عبانژاد هجران‌دوست. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی بین‌المللی.

پایگاه خبری کیمیای سعادت. ۲۰۱۸. «نام راستین زبانمان را که پارسی است، بر کرسی اعتبار برگردانید!». از www.farsiksaadat.wordpress.com، تاریخ مشاهده ۱۶ فروردین ۱۳۹۷.

پورنامداریان، ت. و ق. طاهری. ۱۳۸۵. «نگاهی انتقادی به «جریان‌شناسی»های شعر معاصر ایران». *مجله دانشکده علوم انسانی الزهرا (س)*، ۵۶ و ۵۷: ۱-۱۸.

حسین‌پور چافی، ع. ۱۳۸۴. *جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)*، تهران: امیرکبیر.

خدایار، ا. ۱۳۸۴. *غریبه‌های آشنا: شعرفارسی ماوراءالنهر قرن بیست با تکیه بر محیط‌های ادبی خوقند و خوارزم*، تهران: مؤسسه مطالعات ملی؛ تمدن ایرانی.

ـــــــــ ۱۳۹۳. «گسپرینسکی و رمان آرمان‌شهری وی (دارالراحت مسلمانلری)». *نقد ادبی*، (۲۷): ۱۲۶-۹۹.

دانش، ا. ۱۹۶۰. *رساله یا مختصری از تاریخ سلطنت منغیتیه*، به سعی و اهتمام و تصحیح ع.ا. میرزایف. استالین‌آباد: نشریات دولتی تاجیکستان.

ریپکا، ی. و دیگران .۱۳۸۳. *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه ا. سری. ۲ج. تهران: سخن.

زرقانی، م. ۱۳۸۸. *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی: تطور و دگردیسی ژانرها تا میانه سده پنجم به انضمام نظریه تاریخ ادبیات*، تهران: سخن.

سارلی، ن. ۱۳۹۲. «رویکردها و شیوه‌های دوره‌بندی در تاریخ ادبی». *فنون ادبی*، ۵ (۲) (پیاپی۹): ۸۹–۱۰۸.

ستارزاده، ع. ۱۳۸۴. «دوره‌بندی ادبیات از نگاه روش‌شناسی» در *کهنه و نو*. دوشنبه: پژوهشگاه فرهنگ فارسی ـ تاجیکی. ۲۲۲-۲۳۰.

شعردوست، ع. ۱۳۹۰. *تاریخ ادبیات نوین تاجیکستان*. تهران: علمی و فرهنگی.

شعردوست، ع. ۱۳۷۶. *چشم‌انداز شعر معاصر تاجیکستان*. تهران: الهدی.

شکوری بخارایی، م. ۱۳۸۲. *جستارها: درباره زبان، ادب، و فرهنگ تاجیکستان*. تهران: اساطیر.
ـــــــــــــــ . ۱۳۸۴. *سرنوشت فارس تاجیکی فرارود در سده بیستم میلادی*. دوشنبه: رایزنی فرهنگی سفارت ج.ا. ایران در تاجیکستان.
ـــــــــــــــ . ۱۹۷۸. *صدرالدین عینی*، دوشنبه: عرفان.
طاهری، ق. ۱۳۹۳. *بانگ در بانگ: طبقه‌بندی، نقد و تحلیل جریان‌های شعری معاصر ایران (از ۱۳۵۷تا۱۳۸۰)*، تهران: علمی.
عینی، ص. ۱۹۲۶. *نمونه ادبیات تاجیک*، مسکو: نشریات مرکزی خلق جماهیر شوروی سوسیالیستی.
ـــــــــ . ۱۳۶۲. *یادداشت‌ها*، به کوشش ع.ا. سعیدی سیرجانی. تهران: آگاه.
فتوحی رودمعجنی، م. ۱۳۸۷. *نظریه تاریخ ادبیات با بررسی انتقادی تاریخ ادبیات‌نگاری در ایران*، تهران: سخن.
قانون اساسی جمهوری تاجیکستان. ۱۳۹۳. محقق و برگردان ع. توحیدی. به همراه اصلاحات مربوط به سال‌های ۱۹۹۹، ۲۰۰۳، ۲۰۱۶م به تفکیک اصول. دوشنبه: پژوهشگاه فرهنگ فارسی ـ تاجیکی.
قزوه، ع. ۱۳۷۶. *خورشیدهای گم‌شده: گزیده شعر امروز تاجیک*، تهران: پژوهشگاه ف رهنگ و هنر اسلامی.
مسلمانیان قبادیانی، ر. ۱۳۷۱. «ادبیات نوِ تاجیکی». *کیهان فرهنگی*، ۹۲(۱۰): ۲۵-۲۷.
هادی‌زاده، ر. ۱۳۷۲. «حکیم بخارا». *کیهان فرهنگی*، ۱۰۳(۸): ۷۰-۷۱.
هاگوپیان، م. ۱۳۸۳. «ایدئولوژی». ترجمه ا. علیقلیان. در *دایره‌المعارف ناسیونالیسم*، ج اول: مفاهیم اساسی (آـ خ). تهران: وزارت امور خارجه. کتابخانه تخصصی. ۲۲۳-۲۴۰.
هیچینس، ک .۱۳۶۸الف. «ادبیات تاجیک از آغاز تا انقلاب اکتبر-۱». ترجمه ص. شهبازی. *ادبستان فرهنگ و هنر*. (۲): ۳۴-۳۷.
ـــــــــ . ۱۳۶۸ب. «ادبیات تاجیک از انقلاب اکتبر تا دوره استالین‌زدایی (مروری بر تاریخ تحول شعر، قصه، رمان، و نمایشنامه‌نویسی در تاجیکستان-۲)». ترجمه ص. شهبازی. *ادبستان فرهنگ و هنر*، (۳): ۶-۲۱.
وهاب، ر.۱۳۹۳. *بوی جوی مولیان؛ شعر معاصر تاجیک*، تهران: انجمن شاعران ایران.
یاحقی، م. .۱۳۸۳. *جویبار لحظه‌ها: جریان‌های ادبی معاصر ایران*، تهران: جامی.

منابع تاجیکی:

Асозода, Х. 1999. *Адабиёти Тоҷик дар Садаи ХХ*. Ҷ3, Душанбе. Маориф.

Раҳими, Ф. 2017. «забони миллати тоҷик тоҷкист». *хабаргузории Ховар*, аз http://ruzgor.tj/adabiyot-va-farhang/12886-zabon-millati-tojik-%20zaboni-%20tojikist.html, таърихи мушоҳида 2018 март 26.

Раҳмон, Э. 2016. *Забони миллат-Ҳасти миллат*, Душанбе: Эр-Граф.

Брогиский, И. С., А. С. Эдельман ва Ҳ. Шарифзода .1956. *Очерки Таърихи Адабиёти Советии Тоҷик*, Қ1. Сталинобод: Нашриёти давлатии Тоҷикистон.

Шакуров, М. [муҳаррири масъул] .1978-1984. *Таърихи Адабиёти Советии Тоҷик (инкишофи жанрҳо)*, Иборат аз шаш ҷилд. Душанбе: Дониш.

سال سوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۵

بازتاب شرایط جنگ سرد در رمان پاورقی «من جاسوس شوروی در ایران بودم»

دکتر عبدالرسول شاکری[1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۲/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۷/۲۳

چکیده

جنگ سرد از پایان جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۴۵ م آغاز شد و تا فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی در اوایل دهه نود ادامه داشت. در مورد ایران نیز بحران آذربایجان رابطه ایران و آمریکا را وارد مرحله تازه‌ای کرد، به‌گونه‌ای که اهمیت استراتژیک ایران به عنوان بخشی از کشورهای «حلقه شمالی» برای ایالات متحده به اثبات رسید. از شهریور ۱۳۲۰ تا مرداد ۱۳۳۲ چهار گفتمان اصلی در ایران وجود داشت: پادشاهی، مارکسیستی، اسلامی، و ملیت‌گرایی. در این دوره مطبوعات از آزادی فراوانی برخوردار بودند و رمان پاورقی فارسی نیز پر رونق بود. در این مقاله، براساس رویکرد تحلیل‌گفتمانی لاکلائو و موفه، رمانی از هفته‌نامه *تهران مصور*، با عنوان *من جاسوس شوروی در ایران بودم* بررسی شده‌است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد گفتمان مفصل‌بندی شده در این رمان با گفتمان پادشاهی همسانی کامل دارد. روایت راوی آشکارا به بُعدهای گفتمان شوروی یعنی رفاه و عدالت و آزادی حمله می‌کند و این سه را در جریان روایت چونان دال‌های شناوری در نظر می‌گیرد تا در گفتمان خود مفصل‌بندی کند. بُعد دیگر این گفتمان، یعنی انترناسیونالیسم، که در تضاد آشکار با ناسیونالیسم راوی است، نیز در این رمان کاملاً انکار می‌شود. درنتیجه این رمان در قالب شرایط جنگ سرد و تأثیر آن بر ایران آن سال‌ها قابل‌تحلیل است.

واژگان کلیدی: رمان پاورقی، من جاسوس شوروی در ایران بودم، تحلیل گفتمان، لاکلائو و موفه

---

۱. استادیار پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی، سازمان مطالعه و تدوین (سمت)، تهران، ایران * shakerirasoul@gmail.com

۱- مقدمه

در بحبوحه جنگ جهانی دوم، اعلام بی‌طرفی ایران سودی نبخشید و روسیه و انگلستان در سوم شهریور ۱۳۲۰ در قالب قوای متفقین، ایران را اشغال کردند. حضور نیروهای انگلیس و شوروی در ایران از یک طرف و همچنین ورود ایالات متحده در صحنه جهانی عواملی هستند که در تحلیل مسائل ایران در سال‌های ۱۳۲۰- ۱۳۳۲ نقشی تعیین‌کننده ایفا می‌کنند. در کنار مسئله جنگ جهانی دوم و پس از آن اختلاف میان متفقین و دوقطبی شدنِ جهان -که همسایگی ایران با یک سرِ این قطب بر اهمیت آن می‌افزود- مسئله نفت، هم‌جواری ایران با هندوستان و همچنین آب‌های گرم خلیج فارس، ایران پس از جنگ را در موقعیتی جذاب برای هر دو قطب رقیب قرار داد؛ رقابتی که اینک در قالب تنش‌های جنگ سرد خود را نشان می‌داد. در این مقطع زمانی، سیاست اغلب دولت‌ها و شاه، که دست‌کم در آغاز چندان توانا نبود، نیز بر دامنه نفوذ این سه کشور در ایران می‌افزود. گستره نفوذ این سه کشور به حدی است که بی آنکه بخواهیم اوضاع و زمینه‌های داخلی را نادیده بگیریم، مهمترین کشمش‌های قدرت میان نیروهای سیاسی داخلی و بحران‌های این دوازده سال را می‌توان در پیوند با دخالت‌های آنان در امور ایران تحلیل کرد. اشغال ایران در ۱۳۲۰ و استعفای اجباری رضاشاه و انتقال پادشاهی به فرزندش، کشمکش‌های شرکت نفت ایران و انگلیس با کارگران و پس از آن با دولت، درخواست مصرانه شوروی برای کسب امتیاز نفت شمال و همچنین حمایت این کشور از فرقه‌های دموکرات کردستان و آذربایجان -که به نظر می‌رسد این دومی از مهمترین چالش‌های سده اخیر علیه تمامیت ارضی ایران بود- فعالیت گسترده حزب توده و سازمان‌های وابسته به آن مهمترین رویدادهای این دهه‌اند که در پیوند مستقیم با دخالت‌ها و اعمال نفوذ سه کشور خارجیِ یادشده قابل تحلیل است.

سویه دیگر کشمکش در ایران، میان اشراف رده‌بالا در قالب دولت و مجلس و حتی در آغاز دربار، با شاه بود که کوشش آنان به‌ویژه در قالب جبهه ملی به رهبری مصدق نیز این بود که شاه و اختیارات او را در قالب قانون مشروطه تعریف و محدود کنند. البته در این کشمکش، اشراف تنها نبودند. اکثریت طبقه متوسط مرفه و روشنفکران نیز حامی آزادی‌های مشروطه بودند. در این میان، حزب توده براساس راهبردهای خود در جبهه حامیان حکومت مشروطه قرار می‌گرفت. در این دهه، به سبب رویکرد ملایم و جانب‌دارانه شاه به مذهب و اشتراک منافع، مذهبیون نیز در کمکش‌های قدرت دست داشتند. طیف‌های گوناگونی از مذهبیون در

این دوره فعال بودند؛ از روحانی محافظه‌کاری چون آیت‌الله بروجردی و سیاست‌مداری عمل‌گرا چون آیت‌الله کاشانی گرفته تا گروه‌های مختلف بنیادگرا درقالب فدائیان اسلام[1] و مسلمانان لیبرال به عنوان بخشی از جبهه ملی نیز در امور سیاسی این دوره دخیل بودند.

در طول زمام‌داری شاه، بی‌پایه بودن شعار او مبنی بر تمایلش به سلطنت به جای حکومت، روز به روز آشکارتر شد. اقدامات او در«تسلط بر قوای نظامی، برکشیدن افسران و فرماندهان، دخالت در کار مجلس و دولت، دادن رشوه به مطبوعات» (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۸۵)، در جهت خلاف مدعای او بودند. او همچنین از طریق رقابت با مجلس می‌کوشید از آن به عنوان ابزاری علیه قوه مجریه استفاده کند و در مواردی که موفق نمی‌شد، تاکتیک‌های خود را علیه کابینه‌هایی که مورد حمایت مجلس بودند به کار می‌گرفت (عظیمی، ۱۳۷۲: ۴۶۶). او همچنین برای تحکیم پایه‌های حکومت خود در داخل و تأثیر بر افکار عمومی به این اقدامات دست زد: نخست، خرج سرمایه‌هایی که از پدر به ارث برده بود در امور خیریه؛ دوم، صرف هزینه در بخش مطبوعات برای جلب پشتیبانی و تبلیغ؛ سوم، کوشش برای جلب حمایت روحانیان (میلانی، ۱۳۹۲: ۹۰-۹۱).

اکنون شاه کم‌تجربه و ظاهراً با اعتماد به نفس اندک[2]، بی پشتوانه پدری نیرومند و دربار، با کشوری اشغال‌شده، و رقیبان و منتقدانی نیرومند رودررو شده بود. به گفته یکی از تاریخ‌دانان، از شهریور۱۳۲۰ تا مرداد ۱۳۳۲ قدرت در کانون معینی متمرکز نبود و بین دربار، کابینه، مجلس، سفارت‌های خارجی و توده‌های شهری -که ابتدا در قالب جنبشی سوسیالیستی و سپس ناسیونالیستی سازمان‌دهی شده بودند- دست به دست می‌شد (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۸۶؛ ۱۳۷۷: ۲۰۸). در این دوره سیزده ساله، دوازده نخست‌وزیر با هفده کابینه سر کار آمدند که این کابینه‌ها بیست و سه بار ترمیم شدند. میانگین عمر کابینه‌ها با در نظر نگرفتن ترمیم‌ها هشت ماه و با در نظر گرفتن آن سه ماه و نیم بود؛ دوسوم از صد و پنجاه عضو کابینه در این دوره سلطنت‌طلب بودند (عظیمی، ۱۳۷۲: ۴۶۵).

جنگ سرد از پایان جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۴۵ م آغاز شد و تا فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی در اوایل دهه نود ادامه داشت و تأثیر آن به حدی بود که تنش‌های بین‌المللی گوناگون در این دوره را می‌توان در قالب کشمکش‌های ایدئولوژیک جنگ سرد صورت‌بندی کرد (بجورنلوند، ۱۳۸۶: ۱۰). در مورد ایران نیز بحران آذربایجان در چنین قالبی جای می‌گیرد. اهمیت این بحران به اندازه‌ای است که گروهی آن را نقطه آغاز جنگ سرد می‌دانند و معتقدند

پس از امتناع استالین از خارج کردن نیروهای ارتش سرخ از آذربایجان در سال ۱۹۴۶ رابطه ایران و آمریکا وارد مرحله تازه‌ای شد و اهمیت استراتژیک ایران به عنوان بخشی از کشورهای «حلقه شمالی» برای ایالات متحده به اثبات رسید (الوندی، ۱۳۹۵: ۲۴-۲۵). همچنین، رابرت روسو که در آن سال‌ها در پست کنسولی آمریکا در تبریز کار می‌کرد در مقاله‌ای با عنوان «مبارزه به خاطر آذربایجان در سال ۱۹۴۶» با قاطعیت چهارم مارس ۱۹۴۶ را نقطه آغاز جنگ سرد می‌داند (حسنلی، ۱۳۸۸: ۳۱۹). به دنبال اعلام دکترین ترومن، دولت آمریکا در ۵ ژوئن ۱۹۴۷ برابر با ۱۵ خرداد ۱۳۲۶ برنامه مارشال را برای کمک به کشورهای اروپایی اعلام کرد و پس از آن در ۲۰ ژانویه ۱۹۴۹ برابر ۳۰ دی ۱۳۲۷ در پیام خود به کنگره، ضمن بیان سیاست اقتصادی خود، اصل ۴ آن را به طرح کمک به کشورهای عقب‌مانده اختصاص داد. پس از این تاریخ است که کمک‌های گوناگون اقتصادی، نظامی، فنی و سیاسی ایالات متحده به ایران سرعت می‌گیرد (مهدوی، ۱۳۷۳: ۱۴۳-۱۵۱). در واقع، چنان‌که برخی پژوهشگران نیز اثبات کرده‌اند، بحران آذربایجان باعث چیرگی شرایط جنگ سرد بر ایران شد (نک. کاتم و دیگران، ۱۳۷۹: ۱۱-۸۶).

چنان‌که می‌بینیم، بی‌ثباتی را می‌توان مهمترین مشخصه فضای سیاسی سال‌های ۱۳۲۰-۳۲ دانست. از میان نظریه‌ها و رویکردهای گوناگونِ مربوط به نقد ادبی، رویکردهای گفتمانی، تحت تأثیر پساساختارگرایی، واجد امکانات بیشتری برای تبیین و توصیف وضعیت‌های موقت و کم‌ثبات است؛ زیرا در مواجهه با معنا و وضعیت‌های موجود رویکردی اساساً موقتی دارد. در این میان، رویکرد تحلیل گفتمانی لاکلائو و موفه، ضمن ارائه تبیینی کاربردی و روشن از وضعیت‌های موقت، با به دست دادن ساختاری از این وضعیت‌ها، تصویری روشن از گفتمان‌های رایج، که معنا در آن موقتاً ثابت می‌شود، در جوامع گوناگون ارائه می‌کند. چنین ساختاری در قالب مفصل‌بندی[1] گفتمان‌ها معرفی شده‌است. این رویکرد همچنین مستقیماً به گفتمان‌های سیاسی نیز پرداخته‌است. به همین دلیل، از میان رویکردهای گوناگون نقد ادبی و همچنین رویکردهای گفتمانی، این رویکرد مشخص انتخاب شد. بر این اساس، طبق رویکرد یادشده ابتدا تبیینی از گفتمان‌های اصلی سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ ارائه کرده‌ایم و پس از آن، میزان ارتباط این گفتمان‌ها در فضای سیاسی این سال‌ها را با یکی از رمان‌های سیاسی معروف به بوته آزمایش گذاشته‌ایم. گفتنی است بیشترین استفاده ما از این رویکرد به مفهوم مفصل‌بندی مربوط می‌شود و استفاده ما از این رویکرد در این مقاله به هیچ روی رویکردی حداکثری نیست.

1. articulation

۲- رویکرد نظری و روش‌شناسی؛ رویکرد تحلیل گفتمانی لاکلائو و موفه

نگاه تحلیل گفتمانی لاکلائو و موفه به دلیل آنکه مبنتی بر فهمی نسبتاً عمیق از واقعیت‌ها، ساختارها و روابط اجتماعی است، دیدگاه آنها را تبدیل به دیدگاهی کاربرپسند کرده‌است و همین باعث شده‌است که این دیدگاه در تحلیل‌های رشته‌های مختلف کاربرد بیابد؛ به عکس برخی از چارچوب‌ها و دیدگاه‌های تحلیل گفتمانی که سرشت عمدتاً یا صرفاً زبان‌شناسانه آنها، برای رشته‌های دیگر مبهم و یا فاقد جذابیت است. درواقع، ایده کلی نظریه گفتمان لاکلائو و موفه این است که «پدیده‌های اجتماعی هرگز تام و تمام نیستند. معانی هیچ‌گاه نمی‌توانند برای همیشه تثبیت شوند و این امر راه را برای کشمکش‌های همیشگی اجتماعی بر سر تعاریف جامعه و هویت باز می‌گذارد که خود تأثیرات اجتماعی به همراه دارد. وظیفه تحلیلگران گفتمان نشان دادن جریان این کشمکش‌ها بر سر تثبیت معنا در تمامی سطوح امر اجتماعی است» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۵۴-۵۳).

آنچه لاکلائو و موفه در *هژمونی و راهبرد سوسیالیستی* (Laclau and mouffe, 1985: 112) گفته‌اند، در ادامه و در پیوند با آن چیزی است که آنها پیش‌تر در آثاری چون لاکلائو (۱۹۷۷) مطرح شده‌بود. اندیشه‌های این دو در این کتاب مورد توجه بسیاری از اندیشمندان دنیا و مبنای مباحثه آنها با کسانی چون اسلاوی ژیژک(۳)، دریدا و رورتی قرار گرفت. این مباحثات جدای از آنکه موجب فراگیرتر شدن دیدگاه گفتمانی لاکلائو و موفه شد، بر دیدگاه‌های آنها نیز تأثیرگذار بود، به گونه‌ای که گفته می‌شود برخی از مفاهیم مورد استفاده آنها در تحلیل گفتمان برگرفته از اندیشه‌های اندیشمندانی چون دریدا و رورتی است.

نکته‌ای که لازم است در اینجا بدان توجه کنیم، این است که مفهوم هژمونی مورد نظر لاکلائو و موفه مبنای شکل‌گیری نظریه گفتمان بوده‌است. به باور لاکلائو این نظریه گفتمان ریشه در سه دیدگاه فلسفی قرن بیستم، یعنی فلسفه تحلیلی[۱]، پدیدارشناسی[۲] و ساختارگرایی[۳] دارد که به‌ترتیب مبتنی بر سه مفهوم مصداق[۴]، پدیده[۵] و نشانه[۶] هستند. البته نظریه گفتمان سپس در آثار ویتگنشتاین متأخر[۷]، تحلیل اگزیستانسیالیستی هایدگر و نگاه انتقادی

1. Analytical philosophy
2. phenomenology
3. structuralism
4. referent
5. phenomenon
6. sign
7. Later Wittgenstein

پساساختارگرایانه به نشانه[1] از شکل صرفاً اشتقاقی خارج می‌شود و حالت مستقل به خود می‌گیرد. در توصیف دیدگاه لاکلائو و موفه گفته شده‌است که آنها «آمیزه‌ای پیچیده از مارکسیسم ساختارگرا و هرمنوتیک سیاسی گرامشی به دست داده‌اند که در آن اندیشه‌هایی برگرفته از فلسفه پساساختارگرا و نظریه معاصر، با هدف ساخت یک نظریه اجتماعی پست‌مدرن رادیکال[2] وجود دارد» (Boucher, 2008: 77).

اگر بخواهیم اشاره‌ای هم به کاربَست نظریه گفتمان بکنیم، باید بگوییم که این نظریه، تحلیل دقیقی درباره مواد تجربی به دست نمی‌دهد و بیشتر به پدیده‌های انتزاعی و مجرد می‌پردازد. اما مفاهیمی را که در این نظریه طرح شده‌اند، می‌توان به‌مثابه ابزارهایی برای تحلیل‌های تجربی به کار برد. یورگنسن و فیلیپس در کتاب *نظریه و روش در تحلیل گفتمان* ویژگی‌های گفتمانی و بنیادهای نظری و روش‌شناسانه رویکرد لاکلائو و موفه را توضیح داده‌اند. این کتاب یکی از شناخته‌شده‌ترین کتاب‌ها در حوزه مطالعات تحلیل گفتمان است که به معرفی و بررسی دیدگاه گفتمانی لاکلائو و موفه پرداخته‌است. یورگنسن و فیلیپس توضیحات خود را در چهار مقوله سامان داده‌اند: نخست، بنیادهای فلسفیِ (هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه) این نظریات، براساس نقش زبان در ساختار اجتماعی جهان؛ دوم، مدل نظری؛ سوم، راهکارهای روش‌شناسانه برای چگونگی نزدیک‌شدن به دامنه تحقیق و چهارم، تکنیک‌های ویژه برای تحلیل. آنان تأکید می‌کنند در تحلیل گفتمان نظریه و روش در هم تنیده شده‌اند و پژوهشگران برای استفاده از تحلیل گفتمان به‌مثابه روش مطالعه تجربی، باید مقدمات پایه‌ای فلسفی آن را بپذیرند (Jorgensen and Phillips, 2002: 5). کلیه توضیحات پیشِ رو برگرفته از همین کتاب است. یورگنسن و فیلیپس توضیحات خود درباره تحلیل گفتمان را با برشمردن رویکردهای تحلیل گفتمانی به عنوان یکی از رویکردهای بی‌شمار برساخت‌گرایی اجتماعی[3] آغاز می‌کنند. براساس نظر آنها چهار ویژگی را باید به عنوان پیش‌فرض‌های عام فلسفی در همه رویکردهای اجتماعی برساخت‌گرا مشترک دانست. این پیش‌فرض‌ها در رویکردهای تحلیل گفتمانی نیز پذیرفته شده‌اند:

۱- رویکردی انتقادی به دانش بدیهی انگاشته شده: این که شناخت ما از جهان نباید بر اساس حقیقت عینی باشد. واقعیت فقط از طریق مقوله‌بندی‌ها[4] در دسترس ما قرار دارد. بنابراین

1. Post- structuralist critique of the sign
2. A radical postmodern social theory
3. Social constructionalism
4. categorisation

آگاهی ما و بازنمایی جهان، بازتابی از واقعیت نیست، بلکه محصول شیوه‌های مقوله‌بندی جهان یا به اصطلاحی تحلیل گفتمانی، محصول گفتمان‌ها است (jorgensen and Phillips, 2002: 5).

۲- ویژگی تاریخی و فرهنگی دانش: ما اساساً موجوداتی تاریخی و فرهنگی هستیم و نگاه ما به جهان و دانش ما از آن «محصول تعاملات تاریخی‌ای است که میان مردم صورت گرفته‌است» (Ibid).

۳- پیوند میان دانش و فرایندهای اجتماعی: روش‌های فهم ما از جهان به وسیله فرآیندهای اجتماعی آفریده و حفظ می‌شوند (Ibid). دانش از طریق برهم‌کنشی اجتماعی آفریده می‌شود که ما در آن، حقایق مشترک را می‌سازیم و در مورد اینکه چیزی درست یا غلط است، با هم رقابت می‌کنیم (Ibid).

۴- پیوند میان دانش و کنش اجتماعی: در یک جهان‌بینی خاص برخی از کنش‌ها طبیعی و برخی دیگر دور از ذهن هستند. فهم‌های اجتماعی متفاوت از جهان به کنش‌های متفاوت می‌انجامند (Ibid).

هدف تحلیل گفتمان طرح‌ریزی دقیق[1] فرایندهایی است که ما در آن بر سر روش‌هایی که معنا از طریق آنان تثبیت می‌شود با همدیگر ستیزه می‌کنیم، و اینکه این فرایندها از طریق کدام سازوکارهای تثبیت معنا آنچنان جاافتاده می‌شوند که ما آنها را طبیعی می‌پنداریم (Ibid: 6-25). با این توضیحات اکنون می‌توانیم مفاهیم نظری لاکلائو و موفه را توضیح دهیم:

> هر عملی را که میان عناصر گوناگون به‌گونه‌ای ارتباط برقرار کند که هویت آنان به وسیله این عمل تعیین شود، مفصل‌بندی می‌نامیم. کلیت ساخت‌مند شده‌ای را که نتیجه عمل مفصل‌بندی است، گفتمان می‌نامیم. وضعیت‌های متغیر را زمانی که در یک گفتمان مفصل‌بندی شوند، بُعد[2] می‌نامیم. در مقابل، هر تفاوتی را که به شیوه‌ای گفتمانی مفصل بندی نشده باشد، عنصر[3] می‌نامیم (Laclau & Mouffe, 1985: 10).

درواقع، گفتمان از طریق تثبیت نسبی معنا به دورِ یک دال مرکزی خاص ساخته می‌شود. تثبیت معنا در یک گفتمان از رهگذر حذف دیگر معناهای ممکنِ هر نشانه صورت می‌گیرد. این امر به معنی حذف همه راه‌های ممکنِ دیگری است که نشانه‌ها در آن می‌توانستند با هم ارتباط داشته باشند. بنابراین، گفتمان محدودکردن امکان‌های معنا و کوششی برای جلوگیری از لغزش

---

1 .Map out
2. Moment
3. Element

نشانه‌ها در رابطه با یکدیگر و در نتیجه ایجاد نظام معنایی یکپارچه است. لاکلائو و موفه همه امکان‌های دیگر معنا را که گفتمان مانع از آن می‌شود قلمرو گفتمانی می‌نامند (Ibid). در ادامه بحث، گفتمان‌های اصلی سیاسی در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ ش، با الهام گرفتن از رویکرد تحلیل گفتمانی لاکلائو و موفه، به‌ویژه مفهوم مفصل‌بندی، معرفی و تبیین می‌شود.

۳- گفتمان‌های اصلی در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲

در خلأ قدرتی که در این دوره سیزده‌ساله بر فضای سیاسی کشور حاکم بود، در کنار گفتمان پادشاهیِ حاکم، سه گفتمان عمده مارکسیسم، ناسیونالیسم و اسلام در قالب نیروهای سیاسی و اجتماعی گوناگون با اهدافی گاه مشترک، گاه متفاوت و متضاد با هم در رقابت بودند؛ یا در مواردی بنا به اوضاع و مقتضیات، با یکدیگر متحد می‌شدند. گفتمان ناسیونالیسم لیبرال با بهره‌مندی از مسأله نفت و تقابل با شرکت نفت انگلیس و ایران در قالب جبهه ملی به رهبری محمد مصدق در فضای سیاسی این دوره تشکیل شد و توانست از یک سو، طیف گسترده‌ای از ناسیونالیست‌های متجدد و دموکرات و سکولار را و از سوی دیگر، سنت‌گرایانی که اغلب با بازار در پیوند بودند و مهمتر آیت‌الله کاشانی را به همراه تندروترین گروه طرفدارانش، فدائیان اسلام، در گفتمان خود جای دهد.

گفتمانی را که مصدق در طول دوران سیاست‌ورزی خود بر آن تأکید می‌کرد می‌توان گفتمان ناسیونالیسم لیبرال نامید. این گفتمان با تعیین ناسیونالیسم به‌عنوان دال مرکزی خود و بُعدهایی چون قانون‌گرایی[۴]، تأکید بر اجرای قوانین مشروطه، آزادی و دموکراسی، تأکید بر اسلام فردگرایانه، مبارزه با انگلیس و ملی‌کردن صنعت نفت، مفصل‌بندی خود را صورت‌بندی کرد. این گفتمان به‌تدریج و در پی تشکیل جبهه ملی در مهرماه ۱۳۲۸ در گفتمانی ناسیونالیستی و با دال مرکزی مبارزه برای ملی‌کردن صنعت نفت، دست به مفصل‌بندی تازه‌ای زد و توانست طیف‌های گوناگونی از نیروهای سیاسی و اجتماعی را با خود همراه کند. درواقع، این گفتمان توانست با جذب بُعدهای گفتمان مذهبی حمایت گروه‌های بیشتری از مردم را به خود جلب کند.

از میان سه گفتمان یادشده، فقط گفتمان مارکسیستی، در قالب حزب توده، دارای اساسنامه بوده‌است[۵] که این امر اطلاعات شفاف‌تری را برای مفصل‌بندی گفتمانی آن در

اختیار ما می‌گذارد. البته این مفصل‌بندی همچنین بر پایه برنامه‌ها و مجموعه‌ای از اطلاعات درباره عمل سیاسی این حزب در موقعیت‌های مختلف است.

حزب توده، به عنوان حزبی مارکسیست- لنینست، گاه و بی‌گاه، از گفتمان پادشاهی-که آن را نماینده سرمایه‌داری مبتنی بر تجارت (کمپرادور) و تحت حمایت آمریکا می‌دانست- حمایت می‌کرد. این حزب نیز با بهره‌گیری از وضعیت اقتصادی نابسامان اغلب مردم ایران و حمایت شوروی، با کمک سازمانی منظم بر پایه آموزه‌های مارکسیستی و تضاد با امپریالیسم، گفتمان خود را در میان طبقه روشنفکر و کارگران صنعتی و طبقات پایین صنف‌های گوناگون گسترش داد. اگر در مفصل‌بندی گفتمان حزب توده مارکسیسم لنینیسم را دال مرکزی در نظر بگیریم آنگاه بُعدهای آن عبارت‌اند از: حمایت از سوسیالیسم، حمایت از شوروی، حمایت از طبقه زحمتکش، انترناسیونالیسم، آگاهی‌بخشی به توده، حمایت از مشروطه‌خواهی، تأکید بر مبارزه، فقرستیزی، و مبارزه با امپریالیسم.

گفتمان اسلامی را نیز آیت‌الله کاشانی، به عنوان روحانی‌ای طرفدار دخالت مستقیم دین و دین‌داران در سیاست، نمایندگی می‌کرد. او نیز با بهره‌مندی از موضوع شرکت نفت انگلیس و ایران و به طور مشخص، مخالفت علنی با دولت انگلیس و در اتحاد با جبهه ملی، گفتمان اسلامی خود را در میان عوام و بازاریان سنت‌گرا گسترانید. او در این راه از ظرفیت‌های مذهبی جامعه و گرایش‌های تندروانه در این زمینه بسیار سود جست. این گفتمان از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۱ با دال مرکزی اسلام سیاسی و بُعدهای حمایت از جنبش‌های اسلامی، مبارزه با بیگانگان، رعایت قوانین شرع، مخالفت با نظام پادشاهی، مخالفت با نظام قضایی مدرن، خشونت مذهبی و مخالفت با حضور زنان، قابل مفصل‌بندی است. گفتمان اسلامی از اوایل سال ۱۳۳۱ با جدایی از گفتمان ناسیونالیستی جبهه ملی و پشتیبانی از گفتمان سلطنت‌طلب در مفصل‌بندی تازه‌ای صورت‌بندی شد.

در کنار سه گفتمان یادشده، گفتمان پادشاهی نیز در طول این دوره می‌کوشید، با صورت‌بندی تدریجی، خود را یگانه راه حل مشکلات کشور معرفی کند و به گفتمان مسلط تبدیل شود. مهمترین کارگزار این گفتمان پادشاهی، شاه بود که گفتمان خود را با دال مرکزی سلطنت دل‌بخواهی[1] مفصل‌بندی کرد. این گفتمان از حمایت دولت انگلیس و پس از آن ایالات متحده سود می‌برد. اگر دال مرکزی گفتمان پادشاهی را سلطنت دلبخواهی بدانیم، بُعدهای این

1 . Arbitrary

گفتمان عبارت خواهند بود از: وابستگی به دنیای غرب، جامعه امنیتی، همراهی با اسلام غیرسیاسی، همراهی با اسلام سیاسی طرفدار سلطنت، مخالفت با مصدق، تأکید بر نوسازی، و مخالفت با حزب توده.

اکنون که مفصل‌بندی گفتمان‌های موجود در دوره زمانی مورد مطالعه مشخص شد، بر این اساس خوانشی تحلیل‌گفتمانی از رمان مورد مطالعه ارائه می‌شود تا میزان پیوند گفتمان‌های موجود در این اثر با گفتمان‌های یادشده تعیین شود.

۴- جاسوس شوروی در ایران

رمان *من جاسوس شوروی در ایران بودم* در ۵۴ قسمت دو صفحه‌ای و در هر قسمت حدود ۱۷۰۰ واژه از شماره ۳۰۱/ جمعه، ۲۳ اردیبهشت ۱۳۲۸ تا شماره ۳۵۵/ جمعه، ۵ خرداد ۱۳۲۹، به طور منظم در هفته‌نامه *تهران‌مصور* منتشر شد. جالب توجه اینکه احمد دهقان، صاحب، مدیر و سردبیر این مجله، یک روز پس از انتشار شماره ۳۵۵، در روز شنبه ۶ خرداد در دفتر خود در تئاتر تهران به ضرب گلوله جان باخت. گرچه در این شماره تبلیغی برای انتشار پاورقی یادشده در آینده به صورت کتاب آمده، نگارنده در جست‌وجوهای خود هیچ نشانی از چاپ این اثر به صورت کتاب نیافت. پیش از آغاز بحث درباره متن این اثر یادکردنی است که این مجله به مدیریت احمد دهقان کاملاً به دربار و شخص شاه وابسته بود. در اغلب شماره‌های این مجله همواره اخبار و عکس‌هایی از خانواده پهلوی به همراه مطالب بسیاری در ستایش از شاه و خانواده او منتشر می‌شد. رویکرد گفتمانی این مجله به مسائل مختلف داخلی و خارجی نیز در جهت همین وابستگی است. مشاهدات یکی از روزنامه‌نگاران هم‌دوره دهقان نیز حکایت از روابط نزدیک او با دربار و شخص شاه دارد (۶). به گفته یکی از روزنامه‌نگاران این دوره، مجله *تهران‌مصور* پس از تحولاتی از سال۱۳۲۴ پرشمارگان‌ترین مجله کشور شد (بهزادی، ۱۳۷۶: ۱/ ۵۴۳). این روزنامه‌نگار توجه مردم به آثار مستعان از جمله *آفت*، *رابعه* و *شهرآشوب* و همچنین *من جاسوس شوروی در ایران بودم* را از مهمترین دلایل شمارگان زیاد این مجله می‌داند (همان: ۲/ ۲۶۷).

در صفحه نخستِ قسمتِ اول این رمان سه پیش‌گویه آمده‌است. پیش‌گویه نخست در مستطیلی وسط و بالای صفحه آمده‌است:

> بزرگ‌ترین کتاب سیاسی زمان که حاوی دقیق‌ترین اسرار در خصوص شبکه جاسوسی شوروی در ایران است، از این شماره در *تهران‌مصور* چاپ می‌شود. نویسنده این کتاب، یعنی

کسی که فریب تبلیغ شوروی‌ها را خورده و به بهشت کمونیسم رفته و مأیوس بازگشته، استعفانامه خود را از دستگاه جاسوسی شوروی بدین وسیله اعلام می‌دارد.

چون پس از انتشار آگهی چاپ این کتاب در *تهران‌مصور*، در برخی محافل خبر از این بود که برای جلوگیری از فاش شدن اسرار، نویسنده را از بین خواهند برد، ما اکنون اعلام می‌داریم این کتاب در چندین نسخه نوشته شده و هر نسخه در جای امنی سپرده شده تا اگر از انتشار یک نسخه جلوگیری شود، نسخه دیگری از این کتاب منتشر گردد. نویسنده کتاب، یعنی جاسوس سابق شوروی می‌گوید: «من اکنون از مرگ ترس ندارم، اسرارم را فاش کرده‌ام، چه بمیرم و چه بمانم، این اسرار منتشر خواهد شد. خوشحالم که قبل از مرگ، قبل از آنکه نتوانم به این کشور خدمت کنم، نوشتن این کتاب را تمام کرده‌ام. نوشتن این کتاب و رهبری ملتی به حقیقتِ بهشت کمونیسم، تمام گناهان مرا خواهد شست. خدا را شکر که برای همیشه گمراه نبوده‌ام و از میانه این راه خطرناک بازگشته‌ام و اکنون می‌توانم عده دیگری را که مانند من در این راه قدم برمی‌دارند، راهنمائی کنم». فعلاً از افشای نام نویسنده کتاب، یعنی این جاسوس خودداری می‌شود و هنگامی پرده از هویت او برگرفته خواهد شد که انتشار آن در *تهران‌مصور* پایان یابد (روشنیان، ۱۳۲۸- ۱۳۲۹: قسمت اول).

پیش از پرداختن به تحلیل این متن لازم است نکاتی درباره نویسنده این رمان یادآور شویم. همان‌گونه که در پیش‌گویه نخست دیدیم، در این اثر نویسنده، راوی و شخصیت اصلی که رویدادها حول شخصیت او می‌گردد، یکسان است. در قسمت سوم این پاورقی بحثی درباره پسوند «یان» در سجل (نام خانوادگی) شخصیت اصلی و اشتباه روس‌ها مبنی بر ارمنی دانستن او تنها نشانیی است که از مشخصات شناسنامه‌ای نویسنده به ما داده می‌شود تا اینکه در قسمت ۲۸ این پاورقی زندگینامه مختصری با اطلاعات دقیق به همراه تصویر کاملی (سر تا به پا) از کریم روشنیان (متولد ۱۳۰۴) روبه‌رو می‌شویم. دلیل این معرفی هم به گفته *تهران‌مصور* این است که از آنجا که کوشش‌های سفارت شوروی در ایران از اعمال قانونیی چون درخواست از وزارت امور خارجه ایران و یا تهدید مسئول مجله در متوقف کردن انتشار این پاورقی نتیجه‌بخش نبوده، وجود چنین شخصی را انکار می‌کنند و این موضوع از طریق رادیوی فرقه دموکرات نیز بارها اعلام می‌شود. البته آگاهی‌های کنونی ما ضمن تأیید هویت نویسنده، موارد بیشتری را در بر می‌گیرد. بنا بر نوشته‌های یکی از شرح‌حال نویسان معاصر، ظاهراً همزمان با انتشار پاورقی یاد شده در *تهران‌مصور*، رزم‌آرا در حال فراهم نمودن مقدمات نخست‌وزیری بوده‌است و برای زمینه‌چینی این کار، سه تن از دوستان نزدیک خود را به سه کشور آمریکا، انگلیس و

شوروی فرستاده بود. مأموریت شوروی نیز بر عهده سرتیپ ابراهیم والی بود. رزم‌آرا از احمد دهقان درخواست کرده بود که انتشار ادامه پاورقی متوقف شود که مورد قبول واقع نمی‌شود. ظاهراً نویسنده را دستگیر می‌کنند و به خدمت وظیفه می‌برند. او نیز فرار می‌کند و به انتشار ادامه مقالات می‌پردازد. ارتباط دهقان و ارتش به حدی بود که شرح حال نویس یاد شده *تهران مصور* را ارگان ارتش می‌داند (عاقلی، ۱۳۸۰: ۲/ ۶۸۹-۶۹۰). نکته جالب دیگر اینکه نویسنده -که در اینجا با راوی و شخصیت اصلی یکسان پنداشته می‌شود- در متن رمان نیز به مشمول خدمت بودن خود اشاره کرده‌است (قسمت ۲۸). در پایان این تحلیل، درباره نویسنده این رمان بحثی تکمیلی خواهیم آورد. اما اکنون به تحلیل پیش‌گویه نخست می‌پردازیم.

در این پیش‌گویه، موضوع و درون‌مایه رمان آشکار شده‌است. موضوع این اثر «اسراری دقیق درباره شبکه جاسوسی شوروی در ایران» و درون‌مایه آن نیز فریبکاری حکومت کمونیستی شوروی و حزب توده و دروغین بودن ادعاهای این دو در مورد مسائلی چون ایران‌دوستی، عدالت و مساوات، رفاه و غیره اعلان می‌شود. سپس از خطراتی که نویسنده را تهدید می‌کند، سخن به میان می‌آورد و تأکید می‌کند چندین نسخه از این اثر در جای امن نگهداری می‌شود. خواندن این بخش متضمن این مفهوم است که این اثر سری است و کسانی که سرشان فاش می‌شود نیز ممکن است خطراتی را برای نویسنده موجب شوند. سپس نقل قول مستقیم از نویسنده آمده‌است که باز تأکید می‌کند خوشحال است که قبل از مرگ توانسته با پرده برداشتن از بهشت کمونیسم به مردم ایران خدمت کند. بخش پایانی این پیش‌گویه نیز جالب توجه است. از این جهت که آشکارا برای این خدمت وجهه‌ای مذهبی-که با مارکسیسم در تضاد آشکار است- در نظر می‌گیرد و با یادکرد خدا (خدا را شکر) امیدوار است که فاش نمودن این اسرار گناهان او را بشوید.

پیش‌گویه دوم با عنوان «نامه سرگشاده به مارشال تالبوخین، رئیس ستاد آرتش سرخ ماوراء قفقاز، ژنرال واویلوف، رئیس اداره ضد جاسوسی آرتش ماوراء قفقاز تفلیس» در دو طرف و پایین پیش‌گویه نخست آمده‌است. تاریخ این نامه ۱۴ اردیبهشت ۱۳۲۸ است. طبق این تاریخ، این نامه نُه روز قبل از انتشار نخستین قسمت این رمان نوشته شده‌است. موضوع این نامه استعفای نگارنده است که شرحی دقیق از مأموریت او و دلایل این استعفا را در بر دارد. نویسنده این نامه اذعان می‌کند نام مخفی او لوت بوده و به مدت ۱۸ ماه از تاریخ ۲۴ مارس۱۹۴۶ تا اول اکتبر ۱۹۴۷ برای تعلیم جاسوسی و رادیو در شهرهای باکو، تفلیس و

مسکو اقامت داشته‌است. نویسنده در بند نخستین این نامه با تأکید بر «به‌عکس آنچه شایع است» می‌نویسد مردم شوروی در وضع «فقر و بدبختی و فساد، رشوه و عدم آزادی» زندگانی می‌گذرانند و دلیل آن را -که با «تحقیق» «معلوم» شده‌است- نه جنگ جهانی دوم که «استقرار رژیم و حکومت شوروی» (روشنیان، ۱۳۲۸- ۱۳۲۹: قسمت اول) می‌داند. نگارنده پس از برشمردن ویژگی‌های منفی دیگری از جامعه شوروی، ازجمله نابرابری، فضای پلیسی، امنیتی و جاسوسی و رعایت نکردن حقوق اقلیت ارمنی مهاجر (دلیلی زیرکانه برای نشان دادن نابرابری) تصریح می‌کند: «مشاهدات نگارنده از اوضاع کشور خلاف گفته‌ها و تئوری‌های کمونیستی شما را ثابت می‌کند» (همان‌جا) و در نهایت انگیزه حکومت شوروی از دخالت در امور ایران و «میهن عزیز» را که به شیوه‌های مختلف از قبیل «اعزام جاسوس و تشکیل حزب و ایجاد انقلاب و شورش» (همان‌جا) انجام می‌گیرد، نه بر مبنای «نظر اصلاحی» بلکه بر مبنای «نظر بسط قدرت‌طلبی و استعماری» این کشور می‌داند. وی به همین دلیل استعفای خود را از حزب توده ایران، حزب کمونیست شوروی، و همچنین سمت جاسوسی اعلان می‌کند.

تا اینجای کار در همین دو پیش‌گویه مهمترین تخاصم گفتمانی رمان آشکار می‌شود. در یک طرف گفتمان راوی قرار دارد که می‌توان گفتمان او را گفتمان ایران نامید. جایگاه راوی در این گفتمان ناسیونالیستی با کاربرد مفاهیمی چون میهن عزیز، خدمت به کشور و ملت حتی به قیمت از دست دادن جان، آشکار است. راوی در اینجا ناسیونالیسم را آشکارا با مذهب پیوند داده‌است. سویه دیگر این تخاصم، و دیگریِ دشمن، گفتمان مارکسیستی درون ایران با نمایندگی حزب توده، و رژیم کمونیستی شوروی، حامی اصلی این حزب در داخل کشور است. تأکید راوی بر عباراتی چون «به‌عکس آنچه شایع است» (همان‌جا) و «رهبری ملتی به حقیقتِ بهشت کمونیسم» (همان‌جا) با در نظر گرفتن تقابلی که با توصیفات او از جامعه شوروی به عنوان نمونه عملی جامعه‌ای مارکسیستی به دست می‌دهد، نشان دهنده طبیعی‌شدگی اسطوره شوروی و مارکسیسم در جامعه ایران زمان انتشار این اثر است. اسطوره‌ای که بنا بر تصریح راوی دروغین است و با مشاهدات او، دروغین بودن آن اثبات شده‌است و راوی با مخاطب قرار می‌گذارد از طریق در میان گذاشتن تجربیات عینی خود، این موضوع را برای مخاطب در طول روایت روشن کند. حمله راوی به بُعدهای مفصل‌بندی شده در گفتمان مارکسیستی، از جمله آزادی، برابری و رفاه نیز در همین جهت

است. بُعدهایی که راوی در متن رمان آنها را چون دال‌های شناوری[1] در نظر می‌گیرد تا آنها را در گفتمان خود مفصل‌بندی کند.

پیش‌گویه سوم، یعنی مقدمه کتاب نیز آشکارا بر سیطره اسطوره شوروی بر ذهن راوی حکایت می‌کند وقتی «با قلبی مملو از امید و آرزو» (همان‌جا) به کشوری می‌رود که فکر می‌کرد بهشت است. «و واقعاً خیال می‌کردم که شوروی بهشتی است که همه گونه آزادی، برابری، خوشی و خوشبختی برای آن مهیا هست»؛ اما بی‌درنگ به واهی بودن این اسطوره اشاره می‌کند و ادامه می‌دهد اگر خوانندگان مانند من با فکری موافق شوروی به آنجا بروند با عکس «آنچه شایع است» روبه‌رو خواهند شد. راوی سپس با اشاره به اینکه تا قبل از تجربه سفر به شوروی، کمونیستی متعصب بوده که می‌خواسته کمونیسم را چون «مظهر قدرتی» در کشور خود برپا کند، با زیرکی خود را در جایگاه پذیرنده گفتمان مارکسیستی و ستایشگر اسطوره مارکسیسم قرار می‌دهد تا از این طریق شاید بتواند طرفداران این گفتمان را به هم‌ذات‌پنداری با خود همراه کند.

نکته بسیار مهم و در خور توجه این است که راوی در جای‌جای این روایت، بر نفوذ گسترده گفتمان مارکسیستی در قالب حزب توده در ایران تأیید می‌کند. برای نمونه به این تفسیر راوی در صفحه دوم قسمت اول این اثر توجه می‌کنیم: «وقوع جنگ و مصائب داخلی، فقر و بدبختی مردم و آزادی بعد از شهریور همه آنهایی را که در زندگی جز سختی و گرسنگی چیزی ندیده بودند، از نظر فکری مستعد آشوب طلبی برای تحصیل حقوق بیشتری نمود. در این میان حزب توده ایران به واسطه داشتن یک هدف و پشتیبانی از این طبقه مستعد توانست موفقیتی بیش از سایرین به دست آورده و عده‌ای از جوانان را به سوی خود بکشاند. وجود نیروی سرخ و کمک‌های مادی آن، حزب توده را بیش از پیش قوی کرد و چون اغلب مردم هم موافق قوی هستند به حزب توده روی آوردند» (همان‌جا). او در ادامه تأکید می‌کند که «۹۸ درصد از جوانانی که به احزاب متمایل به خارجی‌ها وارد می‌شوند، با نیت پاک فقط برای اصلاح می‌روند ولی وقتی در جریان کار واقع می‌شوند، از دو حال خارج نیست یا فاسد می‌شوند یا کناره‌گیری می‌نمایند» (همان‌جا). آشکار است که راوی در گروه دوم قرار می‌گیرد؛ چون با استعفا از حزب توده از فساد خود جلوگیری کرده‌است. بدین طریق ما شاهد روایتی هستیم علیه تسلط هژمونیک حزب مارکسیستی

1 . Floating signifier

توده در دوره مورد نظر در ایران. از آنجا کـه راوی از نـوع راوی مفسـر اسـت در تفسـیرهای خود می‌کوشد با دقت بسیار معانی و پیام‌ها را به‌گونه‌ای رمزگذاری کنـد تـا معناهـای مـورد نظر او تا حد امکان به طور کامل درک شود؛ اگرچه نحوه روایت او را می‌توان ترکیبـی از دو رویکرد آشکار و تلویحی نیز دانست.

پس از توضیحاتی که درباره جایگـاه گفتمـانی راوی دادیـم، در ادامـه، ایـن روایـت را از نظرگاه بررسی مواجهه آن با گفتمان مارکسیستی حزب توده بررسی می‌کنیم.

۵- تخاصم با گفتمان شوروی

اقامت راوی در شوروی سی و پنج قسمت از این پـاورقی پنجـاه و چهـار قسـمتی را شـامل می‌شود. اختصاص یافتن این حجم از روایت برای پرداختن به گفتـان شـوروی بـا توجـه بـه رویکردی که راوی قرار آن را در پیشگویه‌ها با مخاطب گذارده‌است، نشان‌دهنـده عـزم او در تمرکز بر تخریب اسطوره شوروی و مفصل‌بندی گفتمانی آن است. در نگاه اول شاید به نظـر برسد این میزان توجه به شوروی ارتباط چندانی با مسائل داخلی ایران نداشته باشد؛ امـا بـا توجه به اشارات آشکار و گاه پنهان راوی به وابستگی و دست‌نشاندگی حزب تـوده بـه رژیـم شوروی، دلیل این انتخاب و این میزان توجه برای ما آشکار می‌شود. راوی با توجه به آگاهی از طبیعی‌شدگی و رسوب گفتمان مارکسیستی در کشور خود، برای حمله به این گفتمـان از مضمون سفر، آن هم سفر به مکان و مرکـز اصـلی قـدرت ایـن گفتمـان اسـتفاده مـی‌کنـد. کشوری که راوی به آن سفر کرده، همان جامعه‌ای است که نمونه آرمانی حزب توده‌اسـت و راوی با سفر به آرمان‌شهر این حـزب سـعی در توصـیف واقعیـات آن -البتـه از نگـاه فـاعلی شناسا در گفتمان مقابل و متخاصم با این حزب- برای مخاطب دارد.

توصیف‌های عینی راوی از قسمت سوم پاورقی ضمن ورود او بـه شـوروی از طریـق مـرز آستارا با توصیف ماهگیران آغاز می‌شود: «صیادها با وضع بسیار بدی که حـاکی از فقـر آنهـا بود، با قایق ماهیگیری کوچک خود به صـید مشـغول بودنـد. مـن از وضـع بـد آنهـا گمـان می‌کردم که ایرانی هستند؛ چون تصور نمی‌نمودم که روس‌هـا دارای چنـین وضـعی باشـند؛ زیرا طبق تئوری مارکس در حکومت کارگری یا بهتر دیکتاتوری پرولتاریا زندگی خوب برای همه مهیا است؛ زیرا حزب توده خودمان هـم شـعار نـان بـرای همـه، فرهنـگ بـرای همـه،

بهداشت برای همه را در روزنامه خود می‌نوشت. مرتب زندگی خوب و راحت ملل شوروی را به رخ ما می‌کشید» (همان: قسمت سوم).

در ادامه شخصیت اصلی را به همراه گورگین، افسری که راهنمایی او را بر عهده دارد، در کافه‌ای «محقر و کثیف» در کنار میزی «بس بی‌قواره و زشت» می‌بینیم؛ کافه‌ای پر از گدا که وضعیت ظاهر مشتریان آن نیز مانند گدایان است. در این حین کودکی گدا برای تکه نانی نزد او می‌آید و وقتی با پرخاش گورگین مواجه می‌شود، در پاسخ می‌گوید: «شما از ایران آمده‌اید و همه چیز با خود دارید، ولی ما گرسنه هستیم» (همان‌جا).

نقل قول‌ها چنان آشکار است که نیازی به تفسیر ندارد. برای پرهیز از اطاله کلام در ادامه مواردی را که راوی درجهت ویران‌سازی مفصل‌بندی اسطوره شوروی آورده‌است، فهرست‌وار می‌آوریم: فقر و بی‌عدالتی (همان: قسمت سوم)؛ نازیبا بودن لباس‌های شهروندان شوروی و مقایسه آن با شیک‌پوشی جوانان تهرانی، نازیبا بودن اتوموبیل‌ها (همان: قسمت چهارم)؛ آشنا نبودن شهروندان عادی و حتی تحصیل‌کرده‌ها با زبان‌هایی چون انگلیسی و فرانسه، به عکس شهروندان ایرانی (همان: قسمت پنجم)؛ نبودن رفاه به‌گونه‌ای که صاحب‌خانه شخصیت اصلی تصمیم دارد به ایران مهاجرت کند، و خداناباوری (همان: قسمت ششم)؛ ناامنی و رواج دزدی (همان: قسمت هفتم)؛ عقب‌ماندگی فناوری (همان: قسمت هشتم)؛ اشاره به اشغال بندر پهلوی به دست روس‌ها در شهریور بیست، و رفتار خشونت‌آمیز دولت با شهروندان خود (همان: قسمت نهم)؛ فقر و بازار سیاه (همان: قسمت دهم)؛ رواج رشوه و گستردگی نفوذ تبلیغات دروغین رادیو مسکو در کشورهای دیگر (همان: قسمت یازدهم)؛ وضعیت بد بهداشت در شوروی و فراوانی فحشا و بیماری‌های مقاربتی (همان: قسمت دوازدهم)؛ ترس حکومت از مردم و در نتیجه نبودن آزادی بیان و فضای بسته سیاسی (همان: قسمت سیزدهم)؛ گستردگی نفوذ برنامه‌های صدای آمریکا در شوروی به‌ویژه برنامه‌های مربوط به اوضاع داخلی این کشور (همان: قسمت چهاردهم)؛ اوضاع بد بیمارستان‌ها (همان: قسمت پانزدهم)؛ نبود آزادی حق انتخاب سیاسی و انتخابات فرمایشی (همان: قسمت شانزدهم)؛ پایین بودن آگاهی عمومی مردم (همان: قسمت هفدهم)؛ مخالفت پنهانی مردم با حکومت (همان: قسمت هجدهم)؛ حاکمیت فضای پلیسی و عضویت اغلب مردم در نهادهای امنیتی (همان: قسمت نوزدهم)؛ بی‌نظمی در کشور و وضعیت بد بسیاری از فراریان فرقه دموکرات؛ تبلیغات حکومت شوروی علیه مردم ایران و ارائه تصویری حاکی از توحش و نامتمدن بودن این مردم (همان: قسمت بیستم)؛ اوضاع بد معیشتی ارمنی‌های مهاجر (همان: قسمت بیست‌ویکم) فساد اداری و دزدی مأموران از آذوقه‌های جیره‌بندی (همان: قسمت

بیست‌ودوم)، و همین‌طور نارضایتی ایرانیان مارکسیست ساکن در شوروی، وضعیت اخلاقی نابسامان دختران و زنان، سیستم امنیتی و جاسوسی داخلی و مواردی از این قبیل.

از فهرست بالا می‌توان نتیجه گرفت که بخش‌های مختلف این رمان هجو گفتمان شوروی و ویران‌سازی اسطوره آن است. البته چنان‌که پیشتر گفتیم، هدف مستقیم یک سویِ این تخاصم احزاب مارکسیست ایرانی و حزب توده است. در جای‌جای این رمان راوی به استناد مشاهدات خود از سران و رهبران این حزب و احزاب با گرایش چپ انتقاد می‌کند. راوی در انتقادهای خود از افرادی چون نورالدین کیانوری، فریدون کشاورز، رضا روستا و عبدالصمد کامبخش نام می‌برد و درباره پیشه‌وری نیز بحثی مجزا دارد. در ادامه با بررسی اظهار نظرها و دیدگاه‌های این راوی رویکرد و جایگاه گفتمانی او را تبیین می‌کنیم.

راوی در قسمت دوم پاورقی با ذکر خاطره‌ای از حضور دکتر کشاورز در جلسه‌ای که برای رسیدگی به اوضاع آذربایجان تشکیل شده بود، به نظر می‌آید که تلویحاً علیه او موضع می‌گیرد. در همین قسمت نیز با آوردن یکی از اعمال خلاف قانون قوام از او انتقاد می‌کند. چنان‌که در تحلیل پیش‌گویه‌ها آمد، راوی خود را در جایگاه فردی ناسیونالیست می‌بیند و از این موضع روایت می‌کند. راوی وقتی با ویژگی‌های منفی جامعه شوروی روبه‌رو می‌شود ایران را در مقام مقایسه از یاد نمی‌برد و توصیف‌های او به‌گونه‌ای است که همزمان با ویران‌سازی اسطوره شوروی، در کار توصیف اسطوره ایران است. از وضعیت ظاهری مردم و خیابان‌ها و مغازه‌ها گرفته تا وضعیت نمایش فیلم در سینماها، ایران در وضعیت بهتری قرار دارد. وقتی در قسمت دوازده درباره عمل خرابکارانه آتش‌سوزی توضیح می‌دهد: «محل وقوع حریق، انبار خواربار اداره تجارت خارجی بود و به طوری که می‌گفتند کلیه کالایی که از ایران آورده می‌شد، در آنجا جمع کرده بودند» (همان: قسمت دوازدهم). اگرچه به هنگام جنگ جهانی دوم، ایران بخشی از نیازهای متفقین را تأمین می‌کرد، وجود چنین انباری از کالاهای ایرانی با توجه به توصیفات دیگر راوی از ایران و کمبود مواد غذایی در شوروی و جیره‌بندی آن در این کشور را می‌توان در جهت اسطوره‌سازی ایران تفسیر کرد. پس از اتمام مأموریت در شوروی و هنگام ورودِ دوباره به آستارا، این بار در قهوه‌خانه‌ای در ایران صبحانه می‌خورد: «یک سیگار اشنو خریدم، بسته‌های سیگار و کبریت‌ها خیلی به نظرم زیباتر می‌آمد.» (همان: قسمت سی-وششم). البته راوی با توصیفات «رقت‌آوری» که از اوضاع شوروی به دست می‌دهد، در کنار اشارات گاه‌به‌گاهی که به وضعیت ایران و تبلیغات منفی حکومت شوروی درباره ایران نموده، در جهت برساختن اسطوره ایران گام برداشته‌است.

۶- ناسیونالیسم آمیخته به مذهب

چنان‌که در تحلیل پیش‌گویه‌ها نیز اشاره کردیم، راوی فعالیت‌های حکومت شوروی و حزب توده در ایران را از روی مصلحت نمی‌داند و آن را بیشتر از دیدگاهی استعماری تبیین می‌کند. توصیفات او از این جامعه نیز آشکارا در جهت رد مفاهیمی چون رفاه، عدالت و آزادی است. اشاره‌های راوی به بسته بودن این جامعه و ارتباط نداشتن آن با دنیای خارج نیز در این جهت قابل تبیین است. اشاره به مواردی چون ناآگاهی و بی‌خبری طبقات تحصیل‌کرده از اوضاع جهان، آشنایی نداشتن بیشتر مردم به زبان‌های بین‌المللی چون انگلیسی و فرانسه، حتی نوع فیلم‌هایی که در سینماها نمایش داده می‌شود، افزون بر رد کردن جامعه آرمانی تبلیغ‌شده در ایران، رد انترناسیونالیسم به عنوان یکی از بُعدهای گفتمان مارکسیستی نیز هست. راوی در همین جهت و با رویکردی زیرکانه مسئله آذربایجان و فرقه دموکرات را در قسمت‌های گوناگون به میان می‌آورد.

راوی در قسمت پانزدهم این پاورقی زیرکانه دو عنصر زبان فارسی و مذهب را نیز در این بحران وارد کرده‌است. او اخبار ایران و آذربایجان را از طریق رادیوها پی‌گیری می‌کند و به اخبار رادیو تبریز که به گفته راوی از طریق روس‌ها در آنجا برپا شده بود گوش می‌دهد: «رادیو تبریز به زبان ترکی و فارسی هر شب به رادیو تهران فحشی داده و از تهران انتقاد می‌کرد و جمله معروف پیشه‌وری را «اولمک وار دونمک یوخدور» یعنی «مرگ هست و بازگشت نیست» همه وقت تکرار می‌نمود» (همان: قسمت پانزدهم) و از این طریق آشکارا تصمیم کمونیست‌های آذربایجان بر استقلال از ایران را اعلان می‌کند. مذهب- با توجه به نفوذ آن در میان مردم ایران- از بُعدهای اصلی همه گفتمان‌ها، جز گفتمان مارکسیستی حزب توده، بود. راوی در ادامه می‌افزاید: «یادم نیست کدام‌یک از شب‌های آذر بود که به اتفاق حسین‌اوف به رادیو تبریز گوش می‌دادیم. او از اینکه توانسته‌اند در تبریز یک حکومت دست‌نشانده شوروی به وجود آورند، به خود می‌بالید و مرتب می‌گفت کار ایران دیگر یکسره شده‌است. رادیو تبریز هم مرتب جمله معروف پیشه‌وری را تکرار نموده مردم را به مقاومت تحریک می‌نمود. فردای آن شب وقتی من به رادیو تبریز گوش می‌کردم، صدای گوینده آن عوض شده بود و دیگر جمله معروف پیشه‌وری از آن پخش نمی‌گردید و گوینده آن با لهجه شیرین فارسی مژده داد که قوای ایران به تبریز وارد شده‌اند و مردم از آنها استقبال می‌نمایند» (همان‌جا). در بخش دیگری راوی وقتی در باکو روزنامه‌ای می‌خرد، درمی‌یابد که زبان آن ترکی است که به خط روسی نوشته شده‌است. سپس توضیح می‌دهد که خط این بخش از شوروی تا قبل از انقلاب

اکتبر فارسی بود که نخست به لاتین و پس از آن به روسی تغییر یافت «این همان کاری است که دموکرات‌های آذربایجان ایران در آذر۱۳۲۴ در ایران رواج دادند و قطعاً پس از استقرار رژیم خودشان و خاطرجمع شدن از پیروزی خود، خط فارسی را هم مثل آذربایجان شوروی به روسی برمی‌گرداندند» (همان: قسمت پنجم).

راوی همچنین عنصر مذهب را به علائق ناسیونالیستی پیوند می‌زند. مثلاً شخصیت اصلی، حین گفت‌وگویی با صاحبخانه خود، آنا، از او می‌شنود که به خدا اعتقاد دارد و در پاسخ سؤال آنا می‌گوید: «شکی ندارم که خدایی وجود ندارد. مگر شما از جلسات مباحث علمی حزبی خبر ندارید؟ ما در ایران از این جلسات زیاد داشتیم. و بالاخره از این فهمیدیم خدایی نیست. کتاب‌های کمونیستی همه‌اش در اثبات عدم وجود خدا است» (همان: قسمت ششم). یا در قسمت پنجاه و دوم ضمن حکایتی درباره ««شکر استالین» به خداناباوری جوانان شوروی اشاره می‌کند. همچنین در قسمت بیست و یکم در بحثی درباره انتخابات در شوروی می‌نویسد: «توده‌ای‌ها در ایران وقتی رأیی از صندوق انتخابات به نام مثلاً «حضرت عباس» یا «خدا» بیرون می‌آمد، هیاهو راه انداخته و آن را وسیله عدم رشد ملت دانستند» (همان: قسمت پنجاه‌ودوم). موضوع زنان در این رمان خود بحث مستقلی می‌طلبد؛ اما آنچه به تحلیل ما مربوط است اینکه تأکید راوی بر روابط آزاد زن و مرد و ولنگاری زنان و دختران در مسائل جنسی را -که موجب شیوع بیماری‌های مقاربتی نیز شده‌است- نیز می‌توان در تناظر با سخت‌گیری‌های مذهبی در مورد مسائل جنسی تبیین کرد که از دیدگاه مخاطبان ایرانی، که اغلب گرایش‌های مذهبی دارند، امری پذیرفتنی است. در اینجا نیز دشمنان ایران با دشمنان مذهب یکسان دانسته شده‌اند. افزودنی دیگر اینکه راوی با نشان دادن دخالت روس‌ها در مسئله کردستان - همانند موضوع آذربایجان- تخاصم گفتمان شوروی با گفتمان ایران ناسیونالیستی را نشان می‌دهد. تحقیقات سازمان‌های امنیتی و پرسش‌های آنان از شخصیت اصلی درباره برادران قاضی نیز در این بستر تبیین شدنی است.

۷- پیوند گفتمان ناسیونالیستی راوی با گفتمان غرب

جایگاه گفتمانی‌ای که راوی از آن برای ما روایت می‌کند، به تصریح خود او و به گواهی موضوعاتی که روایت می‌کند، جایگاه گفتمانی یک ایرانی ناسیونالیست است. موضوع در خور توجه دیگر توجه و سوگیری او به سود آمریکا است. وقتی از شوروی روایت می‌کند، بارها آمریکایی بودن جیپ ارتش شوروی برجسته می‌شود. حتی کنسروهای آذوقه جیره‌بندی شده

دولت نیز آمریکایی است و ما مدام عبارات «جیپ آمریکایی» و «کنسرو آمریکایی» را از او می‌شنویم. از نگاه او برخی رادیوها و فرستنده‌های قوی نیز به‌رغم اظهارات روس‌ها، آمریکایی هستند. در یکی از قسمت‌های این پاورقی وقتی فیلمی آمریکایی در سینما اکران می‌شده‌است، شگفتی تماشاگر روسی را از دیدن برج‌هایی با طبقات متعدد برای ما بازگو می‌کند و در قسمتی دیگر ماجرای هنرپیشه زن روسی را بازگو می‌کند که ناسیونالیست است و از آمریکا به کشور خود مراجعه کرده، پس از دیدن اوضاع نابسامان کشور بی‌درنگ تصمیم به بازگشت می‌گیرد. در قسمت بیست‌ویکم راوی صراحتاً کشورهای غربی را در جبهه خود می‌بیند. او از طریق آنا، با جاسوس ایرانی دیگری آشنا می‌شود. این جاسوس را بنا به ملاحظاتی آلیشکا می‌نامد. پس از گفت‌وگو با او درمی‌یابد که هردو مخالف شوروی هستند و تصمیم می‌گیرند علیه شوروی دست به اقداماتی بزنند. راهکاری که آلیشکا پیشنهاد می‌دهد این است که «باید کادری در اینجا بر علیه شوروی تشکیل شود. اگر بتوانیم با انگلیسی‌ها یا آمریکایی‌ها یا مأمورین ایرانی خودمان ارتباط بگیریم، خیلی خوب خواهد بود.» (همان: قسمت بیست‌ویکم). همین اندک اشاره‌های راوی به آمریکا را می‌توان به تمایل او به این کشور و پذیرش اسطوره آن تفسیر کرد.

۸- نتیجه‌گیری

بر پایه تحلیل‌های ارایه‌شده، گفتمان مفصل‌بندی شده در رمان پاورقی *من جاسوس شوروی در ایران بودم*، با گفتمان پادشاهی همسانی کامل دارد؛ اگرچه نویسنده/ راوی با زیرکی تمام هیچ نامی از شاه و نظام پادشاهی در متن یا فرامتن به میان نمی‌آورد. روایت راوی، همچنین، آشکارا به بُعدهای گفتمان شوروی یعنی رفاه و عدالت و آزادی حمله می‌کند و این سه را در جریان روایت چونان دال‌های شناوری در نظر می‌گیرد تا در گفتمان خود مفصل‌بندی کند. بُعد دیگر این گفتمان، یعنی انترناسیونالیسم را، که در تضاد آشکار با ناسیونالیسم راوی است، کاملاً انکار می‌کند. با توجه به خوانشی که در بخش‌های پیشین این مقاله صورت گرفت، رمان یادشده در قالب شرایط جنگ سرد و تأثیر آن بر ایران آن سال‌ها قابل‌تحلیل است. نکته جالب اینکه گفتمان رقیبِ گفتمان پادشاهی در این رمان، یعنی گفتمان مارکسیستی حزب توده، در شرایط آن زمانِ جامعه ایرانی، با وجود ارتباط گسترده با قشر روشنفکر از طریق ادبیات و همچنین ارتباط گسترده‌تر از طریق شعر، که به‌ویژه از طریق نشریات گوناگون صورت می‌گرفت، به قالب ادبی رمان عامه‌پسند توجهی نداشته‌است، در حالی که گفتمان پادشاهی،

به عنوان گفتمان حاکم، با توجه به اقبال عمومی به رمان عامه‌پسند در این سال‌ها، از یک رمان عامه‌پسند پلیسی- جاسوسی در یک رقابت کلانِ گفتمانی بهره برده‌است. خوانش ارائه‌شده، همچنین، تأییدی است بر پیوند نیرومند ادبیات مدرن فارسی و سیاست، به‌ویژه در سال‌های دهه ۱۳۲۰ که این امر نیز خود تأییدی است برای چیرگی سیاست بر سایر جنبه‌های زندگی جامعه ایرانی در حدود یک سده اخیر.

پی‌نوشت

۱- برای اطلاعاتی بسیار خلاصه و مفید درباره فدائیان اسلام نک. Kazemi, 1999.

۲- اغلب محققان به این ویژگی اخلاقی او اشاره کرده‌اند. برای نمونه نک. آوری و همکاران، ۱۳۸۸: ۴۹؛ میلانی، ۱۳۹۲: ۵۴۳.

۳- برای مطالعه تطبیقی برخی دیدگاه‌های لاکلائو و ژیژک نک. Weber, 2016.

۴- مصدق در فصل اول از بخش دوم خاطرات خود زیر عنوان کارهای دولت من، بر قانون مشروطه و اعتقاد عملی به آن تأکید می‌کند. حتی با آوردن بخشی از سخنرانی خود در مجلس پنجم در روز نهم آبان‌ماه ۱۳۰۴ خورشیدی این تأکید و اعتقاد خود را به قانون مشروطه تکرار می‌کند (نک. مصدق، ۱۳۶۶: ۲۶۶). او همچنین در باب ارتباط خود با شاه پیوسته بر ارتباط نخست‌وزیر و شاه بر پایه قانون تأکید می‌کند (نک. همان: ۱۸۷- ۱۸۸).

۵- دسترسی به چاپ نخست این اساسنامه میسر نشد (نک. *اساسنامه حزب توده* ۱۳۸۸).

۶- برای نمونه در مورد روابط دهقان با دربار و اشرف پهلوی، نک. بهزادی، ۱۳۷۶: ۲/ ۴۶۹-۴۶۶. همچنین با توجه به اینکه دهقان مدیر تئاتر تهران بود، طبق اظهارات روزنامه‌نگار یاد شده، شاه بارها -چون به تئاترهای کمدی علاقه داشت- در سال‌های دهه بیست به دعوت احمد دهقان به تئاتر تهران رفته بود (نک. همان: ۳۸).

منابع

آبراهامیان، ی. ۱۳۷۷. *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه ا. گل‌محمدی و م.ا. فتاحی‌ولی‌لایی. تهران: نی.

ـــــــــــ . ۱۳۸۹. *تاریخ ایران مدرن*، ترجمه م.ا. فتاحی، تهران: نی.

آوری، پ. و همکاران. ۱۳۸۸. *تاریخ ایران دوره پهلوی؛ از رضاشاه تا انقلاب اسلامی*، از مجموعه تاریخ ایران کمبریج، دفتر دوم از جلد هفتم، ترجمه م. ثاقب‌فر. تهران: جامی.

الوندی، ر. ۱۳۹۵. *نیکسون، کسینجر و شاه: روابط ایالات‌متحده و ایران در جنگ سرد*، ترجمه غ. علی‌بابایی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

اساسنامه حزب توده، ۱۳۸۸. چ دوم. مهرماه. حزب توده ایران: تهران مصور.

بجورنلوند، ب. ۱۳۸۶. *جنگ سرد*، ترجمه م. حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس.
بهزادی، ع. ۱۳۷۶. *شبه خاطرات*، ج۱ و۲. تهران: زرین.
حسنلی، ج. ۱۳۸۸. *آذربایجان ایران؛ آغاز جنگ سرد*، ترجمه م. صفوتی. تهران: شیرازه.
روشنیان، ع. ۱۳۲۸-۱۳۲۹. «من جاسوس شوروی در ایران بودم». هفته‌نامه *تهران‌مصور*، از شماره ۳۰۱ تا شماره ۳۵۵.
عاقلی، ب. ۱۳۸۰. *شرح حال رجل سیاسی و نظامی ایران معاصر*، ۳ج. تهران: نشر گفتار با همکاری نشر علم.
عظیمی، ف. ۱۳۷۲. *بحران دموکراسی در ایران*، ترجمه ع. هوشنگ مهدوی. تهران: البرز.
کاتم، ر. و یگوروا، ن. و رابنسون، د. ۱۳۷۹. *نفت ایران؛ جنگ سرد و بحران آذربایجان*. ترجمه ک. بیات. تهران: نی.
مصدق، م. ۱۳۶۶. *خاطرات و تألمات*. به کوشش ا. افشار. تهران: علمی.
مهدوی، ع. ۱۳۷۳. *سیاست خارجی ایران در دوران پهلوی (۱۳۰۰-۱۳۵۷)*، تهران: البرز.
میلانی، ع. ۱۳۹۲. *نگاهی به شاه*، تورنتو: نشر پرشین سیرکل.
یورگنسن، م. و فیلیپس، ل. ۱۳۸۹. *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه ه. جلیلی. تهران: نی.
Boucher, G. 2008. *The Cahrmond Circle of Idealogy: A Critique of Laclau & Mouffe, Butler and Žižek*, Melbourne: re-rress. Available at: http://www.re-press.org.
Jorgensen, M. and Phillips, L. 2002. *Discourse analysis as Theory and Method*, SAGE Publications: London.Thousand Oaks. New Delhi.
Kazemi, F. 1999. "FEDĀ'ĪĀN-E ESLĀM". in *Iranica*, Last Updated: January 24, 2012.
Laclau, E. 1977. *Politics and Ideology in Mrksist Theory: Capitalism, Fascism, Populism*, London: New Left Books.
Laclau, E. & Mouffe, C. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy: towards a radical democratic politics*, London/New York: Verso.
Weber, B. 2016. "laclau and Žižek On Democracy and Populist Reason". *International Journal of Zizek Studies*, Vol. 5, Number 1: 1-18.

نقد و نظریه ادبی
سال سوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۵

جستجوی امر ناموجود
مقدمه‌ای بر دلایل فقدان نظریه و نظام نقد ادبی در ایران

دکتر قدرت‌الله طاهری*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۱/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۵/۸

چکیده

از نخستین سال‌های ورود مظاهر مدرن به ایران، نظریه‌ها و شیوه‌های نقد متون، یکی پس از دیگری از طریق ترجمه از فرهنگ غربی به فضای علمی و ادبی ما راه یافتند؛ اما گروهی از محققان می‌کوشند بگویند که اولاً در سنت ادبی کهن ما آنچه که امروزه نظریه و نقد نامیده می‌شود، وجود دارد و بدون پشتوانه نظری امکان آفرینش آثار درخشان ادبی به زبان فارسی نیست؛ و در ثانی، نظائر آنچه را اندیشمندان غربی می‌گویند متفکران ما سده‌ها پیش گفته‌اند. از دیدگاه ما در سنت ادبی ایرانی امکان شکل‌گیری نظریه و نظام نقد ادبی نبود؛ زیرا این دو پدیده، محصول مستقیم دوران مدرنیته، برخورد علمی انسان عصر جدید با همه مظاهر هستی و نتیجه تفکیک عالم «خلاقه ادبی» از «علم ادبیات» است. آفرینش ادبی نیز با منطقی متمایز از منطق علم ادبی صورت می‌گیرد و منوط به وجود نظریه و نظام نقد ادبی نیست. اگرچه تفکر نقادانه در الهیات، کلام و فلسفه در عصر زرین تمدن اسلامی در ایران وجود داشت، ولی به دلیل زیست حاشیه‌ای ادبیات از قدرت سیاسی، این تفکر به فضای ادبی ما راه پیدا نکرد. استبداد سیاسی نیز، چنانکه به خطا پنداشته می‌شود، نقش تعیین‌کننده‌ای در فقدان نظریه و نظام نقد نداشت. در مقابل، باور به منشأ الهی و متافیزیکی شعر و هنر ادبی، راه را بر نقادی ادبی تا حد زیادی می‌بست. در این نوشتار مسأله فقدان نظریه و نظام نقد ادبی در ایران را با طرح هفت دلیل عمده بررسی کرده‌ایم.

واژگان کلیدی: نظریه ادبی، نقد ادبی، سنت نقد ادبی ایرانی، نقد و نظریه ادبی غربی

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران
* ghodrat66@yahoo.com

۱- مقدمه

از آغاز دوران جدید تاریخ و فرهنگ ایران کمی بیش از یکصد سال می‌گذرد؛ دورانی کـه مـا را –خواه و ناخواه- با مظاهر، پدیده‌ها و موضوعاتی درگیر و آشنا کرده‌اسـت کـه پـیش از آن، بـا هیچ‌یک از آنها نه برخوردی داشتیم و نـه ذهنیتـی. در میـان ایـن مظـاهر و پدیـده‌هـا، نظـام آموزشی جدید به شکل «آموزش و پرورش» و «دانشگاه» تقریبـاً همـه سـاحات زنـدگی مـا را دگرگون کرده‌است. «نظام آموزشی دانشگاهی»، از همان نخستین سال‌های ورودش بـه ایـران، یعنی تأسـیس «دارالفنـون» (۱۲۳۰ ش) و «دانشسـرای عـالی» (۱۳۱۲ ش) و سـپس «دانشـگاه تهران» (۱۳۱۳ ش) با همه نوادگان کلان و خرد امـروزی‌اش، و «نظـام مطبوعـاتی» بـا اشـکال متنوع خود به‌ناگزیر با «ادبیات فارسی» با قدمتی بیش از هزار سال و بـا کارنامـه درخشـان آن از نظر آفریده‌ها و آفرینشگران ادبی، همراه شده‌اند. ایـن دو نظـام کـه رهـاورد مسـتقیم دوران جدید بوده‌اند، با ادبیات؛ اعم از متون و پدیدآورندگان آنها برخـوردی دیگرسـان در مقایسـه بـا نظام‌های مَدرَسی گذشته داشـته‌انـد. در کـل مـی‌تـوان از ایـن برخـورد تحـت عنـوان تعامـل «علمی»[1] با ادبیات یاد کرد(۱) که به شکل‌های «آموزش‌های ادبی و تربیت ادیبـان»، «تصـحیح متون»، «شرح و تبیین غموض متن‌ها»، «تدوین تاریخ‌های ادبی» و در نهایت، «نقـد و نظریـه ادبی» نمایان شده‌است. از بین این فعالیت‌ها در این پژوهش به سرنوشت دانش «نقد و نظریـه ادبی» خواهیم پرداخت. دانش نقد و نظریه ادبی که امروزه ما با آن درگیر شـده‌ایـم دو ادعـای اصلی دارد: نخست تبیین چیستی و ماهیت متن ادبـی و عـوالم بـرون‌متنـی مربـوط بـه آن؛ و دیگری ارزش‌گزاری متن از حیث محاسن صوری- محتوایی. بـدین شـکل و بـا چنـین ادعـای فراگیری، در سنت فرهنگی ما دانشی وجود نداشته و علـم مربـوط بـه ادبیـات همـان «علـوم بلاغی» مشهور بوده‌است که -چنانکه در این نوشتار به آن خواهیم پرداخت- نمی‌توانـد بنـا بـر تعریفی که از دانش نقد و نظریه ادبی می‌شود، در حوزه نقد و نظریه قرار گیرد. نظریـه و نظـام نقد ادبی(۲)، در بطن و ضمن ورود مدرنیته به ایران، همگام با نظام مطبوعاتی و نظـام آموزشـی جدید به جامعه فرهنگی ما راه یافته و هرچه بر دامنه و عمق مدرنیته افزوده شـده، گونـه‌هـا و حجم گسترده‌تری از آن در میان فعالان فرهنگی برون و درون‌دانشگاهی راه یافته‌اسـت. حـال چه با آن مخالف باشیم یا موافق، غربی‌اش بدانیم یا شرقی، کارآمد بدانیم یا ناکارآمـد، یکـی از حوزه‌های مطالعاتی عصر حاضر در همه جهان و به تبع آن در عـالم ادبیـات ایـران اسـت. لـذا

1 . Scientific

نمی‌توان با آن قهر کرد و یا از جامعه ادبی کنارش گذاشت؛ مانند مدرنیته که علی‌رغم همه تدبیرهای خام‌کارانه برای کنارگذاشتن یا محدود کردن آن، در تمام زوایا و خبایای جامعه ایران نفوذ کرده، هر روز بر دامنه آن افزوده می‌شود. از طرف دیگر، نمی‌توان به کل تسلیمش شد؛ زیرا سنت‌های دیرپا اجازه چنین کاری نمی‌دهند. تنها راه چاره آغاز گفتگوی انتقادی با آن است؛ یعنی استفاده از امکانات مدرنیته که بر مبنای نقادی و گفتگوی نقادانه شکل گرفته‌است. در مورد نظریه‌ها و نظام نقد ادبی جدید هم چاره‌ای جز گزینش رویکرد نقادانه وجود ندارد.

در سال‌های اخیر، به دلیل استفاده وسیع، به‌جا و نابجا از نظریه‌ها و نظام‌های نقد ادبیِ غربی برای تحلیل متون ادبی کلاسیک و معاصر فارسی، وضعیتی ویژه به وجود آمده و موضوع «نسبت ما با این نظریه‌ها» به مسأله‌ای جدی تبدیل شده‌است. هدف اصلی نوشتار حاضر این است که به مناقشه موجود در بین پژوهشگران امروزی وارد شود و به صورت طرح مقدماتی موضوع و قرار گرفتن در یکی از طرفین ماجرا؛ یعنی باورمندان به فقدان نقد و نظریه منسجم ادبی در گذشته فرهنگی ایران، بستر و زمینه مناسب برای تعاطی افکار و اندیشه‌ها به وجود آورد. نخستین گام برای ورود به گفتگوی نقادانه با نظریه‌ها و نظام نقد ادبی جدید، تعیین نسبت سنت‌های فرهنگی ما با آنهاست. به عبارت دیگر باید مشخص شود آیا در سنت فرهنگی و ادبی ایران که در امر خلاقیت ادبی بی هیچ اغراقی دوره‌های درخشانی را طی کرده‌است، نظام ارزیابیِ ادبیِ مدون، منسجم و قابل شناختی وجود داشته‌است؟ مسأله بود و نبود نظریه و نظام نقد ادبی در ایران کهن، موضوع بسیار مهمی است و نه می‌توان باورمندان به وجود آن در سنت ادبی گذشته را ملامت کرد (نک. محبتی، ۱۳۸۸: ۲۶/۱) و نه می‌توان کسانی را که معتقدند چنین نظامی از اندیشه ادبی در ایرانِ عصر کلاسیک وجود ندارد، به تهمت غرب‌گرایی از صحنه به در برد. به زعم ما راه برون‌رفت نه «رد و انکار ناآگانه» و نه «دفاع سرسختانه»؛ بلکه «گفتگو»ی سازنده، جدی، مستند به شواهد به همراه اقامه استدلال‌ها و براهین استوار است. بدیهی است انتظار نمی‌رود این گفتگو بتواند در قالب چند مقاله، همایش یا نشست‌های علمی و یک یا دو کتاب به ثمر بنشیند؛ بلکه باید در جریان گفتگوی دامنه‌داری که میان متخصصان مختلف، اعم از منتقدان ادبی، زبان‌شناسان، جامعه‌شناسان، فیلسوفان و نظریه‌پردازان سیاسی، درمی‌گیرد همه ابعاد و زوایای آن کاویده شود.

۲- پیشینه پژوهش

اما چرا بحث از بود و نبود نظریه و نظام نقد ادبی با گذشت بیش از صد سال از ورود مدرنیته به ایران و به تبع آن شکلی از اندیشیدن در باب ادبیات که آن را نظریه و نقد ادبی می‌نامیم، برای ما اهمیت یافته‌است؟ می‌دانیم که برای نخستین بار میرزا فتحعلی آخوندزاده در عصر بیداری بیان کرد که ما چیزی از نوع آنچه غربی‌ها «کریتیکا» می‌خوانند و به مدد آن متون ادبی خود را تحلیل می‌کنند، نداریم (نک. آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۲۲). او در سال ۱۲۸۳ قمری (۱۸۶۶میلادی) با نوشتن مقاله «کریتیکا» متوجه دلیل اصلی پیشرفت ملل اروپایی و عقب‌ماندگی علمی جامعه ایرانی شد و از ضرورت به‌کارگیری «فن کریتیکا» در همه حوزه‌ها سخن گفت. «فن کریتیکا در منشآت اسلامیه تا امروز متداول نیست[...] این سری است خفی که حکمای یوروپ این را دریافت کرده‌اند. ملت من هنوز از این سر غافل است» (همان: ۲۲). آخوندزاده فقط حکم به فقدان کریتکا داد و تلاش کرد آن را همچنان‌که با اطلاعاتی که از نقد رئالیستی روسیه و اروپا (به واسطه ادبیات روسی) گرفته بود، در محافل ادبی از جمله نشریات سیاسی و اجتماعی که تازه به راه افتاده بودند، راه‌اندازی کند. او از دلایل عدم فقدان نقد ادبی در سنت فرهنگی ما سخن نگفت و این بحث همچنان ناگشوده باقی ماند.

در فاصله دوران آخوندزاده تا عبدالحسین زرین‌کوب که نخستین کتاب مدون در باب نقد ادبی را در دو مجلد تدوین و تألیف کرد[۳]، تلاش اکثر قریب به اتفاق پژوهشگران ادبی دانشگاهی مصروف «تصحیح انتقادی» متون و «شرح و تفسیر» آنها شد و در بیرون از مراکز دانشگاهی نیز، توجه محققان و روشنفکران ادبی، اغلب به مباحث «نو و کهن» یا «سنت و تجدد» و «خلاقیت ادبی» نویسندگان و شاعران مصروف شد و همچنان موضوع وجود یا فقدان نقد ادبی در ایران مغفول ماند. زرین‌کوب بدون آنکه به مسأله آخوندزاده توجهی نشان دهد، ظاهراً با فرض وجود نقد یا با فرض «این‌همانی بلاغت و نقد ادبی» به نگارش اثر خود مبادرت ورزید. صرف نظر از مباحث مقدماتی و کلیات و نقد ادبی در اروپا از یونان باستان تا اواخر قرن نوزدهم، تنها دو فصل کتاب وی به نقد در میان اعراب و ایرانیان اختصاص یافته‌است (نک. ۱۳۶۹: ۱/ ۱۳۵- ۲۷۴). از زمان تألیف کتاب *نقد ادبی*، تقریباً همه آثاری که در این زمینه نوشته شده‌اند، در چارچوب فکری زرین‌کوب، یا همان مباحث وی را بسط داده‌اند یا ضمن طرح مجدد مباحث ایشان، نقدهای نوین غربی را به آن ضمیمه کرده‌اند. به عنوان مثال، خسرو فرشیدورد کتاب *درباره ادبیات و نقد ادبی* (۱۳۶۳) را منتشر کرد و تقریباً با همان

رویکرد زرین‌کوب به مسأله نقد پرداخت. محمود درگاهی *نقد شعر در ایران؛ بررسی شیوه‌های نقد ادبی در ایران از آغاز تا عصر جامی* (۱۳۷۷) را منتشر کرد و به موضوعاتی نظیر نقد شعر در یونان باستان، نقد شعر عرب، نقد شعر در ایران و برخی مباحث نقد نوین پرداخت. خط کلی سیر مباحث این کتاب همان است که زرین‌کوب مطرح کرده بود به استثنای مباحث نوین نقد که به صورت ضمیمه به این اثر افزوده شده‌است. یک سال بعد، سیروس شمیسا *نقد ادبی* (۱۳۷۸) را نوشت و در دو بخش نخست آن که شش فصل را شامل می‌شود، همان مباحث مد نظر زرین‌کوب را با تفصیل و ارائه شواهد ادبی بیشتر مطرح کرد. دقت و تأمل در مطالب فصل پنجم این کتاب آشکار می‌کند که تا چه اندازه باور به وجود نقد ادبی در بین شاعران ایرانی از نگاه این نویسنده خالی از پشتوانه علمی است (نک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۰- ۱۰۴). سه بخش پایانی کتاب (شامل دوازده فصل) تماماً به طرح نقد و نظریه ادبی جدید غربی اختصاص یافته‌است. یک سال بعد، محمود فتوحی *نقد خیال* (۱۳۷۹) را با محور نقد ادبی در سبک هندی منتشر کرد که ویراست جدید آن با عنوان *نقد ادبی در سبک هندی* (۱۳۸۵) چاپ شد و از بین کتب نقد ادبی در ایران، از نظر روش تحقیق و تمرکز بر یک دوره مشخص، اثری قابل توجه بود. فتوحی نیز، وجود نقد ادبی در دوران کلاسیک ایران را مفروض و بدیهی دانسته و به سراغ جمع‌آوری، دسته‌بندی و تحلیل اظهارنظرهای شاعران در باب ماهیت شعر و شاعری، اشعار خود و دیگران و داوری‌های تذکره‌نویسان درباره شعر شاعران سبک هندی رفته‌است. به دلایلی که خواهیم گفت اظهارنظرهای شخصی شاعران را که در این دوره به دلیل فروکش کردن خلاقیت اصیل ادبی پررنگ‌تر شده بود، نمی‌توان نقد و نظریه دانست؛ ولی رگه‌هایی از نقدها و شبه‌نقدهای با اصول و مهم را در بیان اظهارنظرهای تذکره‌نویسان این دوره می‌توان مشاهده کرد. اگر این دیدگاه‌ها دارای پشتوانه فکری و فلسفی می‌بودند، بعید نبود که نظام نقد و نظریه نسبتاً منسجمی در این دوره شکل بگیرد. اما باور به وجود نقد ادبی در ادبیات کلاسیک ایران را بعد از عبدالحسین زرین‌کوب بیش از هر کسی مهدی محبتی با دو اثر خود، یعنی از *معنا تا صورت* (دو جلدی ۱۳۸۸) و *نقد ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی* (۱۳۹۲) پی گرفته‌است. به نظر می‌رسد رویکرد «این‌همانی‌سازی» نقد و نظریه‌های ادبی غربی ایشان با آرای ادبی شاعران و نویسندگان ایرانی، نیز گره زدن سرنوشت خلاقیت ادبی شاعران طراز اول فارسی به نظام نقد و نظریه ادبی نانوشته و موهوم، نه تنها کمکی به رشد و توسعه مطالعات و نقد ادبی نمی‌کند بلکه

مشکل نقد و نظریه را در ایران مبهم‌تر و پیچیده‌تر می‌کند. بنابراین لازم است مسأله بود یا نبود نظام نقد و نظریه ادبی در ایران دوران کلاسیک مجدداً مورد بررسی قرار گیرد.

بحث از بود و نبود نظریه و نظام نقد ادبی در ایران کهن از آن روی مهم است که تکلیف ما را در برقراری نسبت‌مان با جهان امروز و مظاهر آن از جمله همین نظریه‌ها روشن می‌کند؛ یعنی با اثبات وجود نظام نقد ادبی در فرهنگ سنتی می‌توان با آسودگی خاطر از شر نظریه‌های ادبی جدید راحت شد که به تعبیر مخالفان نسبتی با فرهنگ ما ندارند و کاربست آنها هم در تحلیل متون ادبی فارسی نتایج درخوری نداشته‌است. یا بالعکس با اثبات فقدان نظریه و نظام نقد ادبی در گذشته فرهنگی‌مان، با جرأت بیشتری می‌توان به استقبال استفاده از نظریه‌های جدید رفت. امروزه کم نیستند دانشجویان مبتدی یا حتی استادان مطرح که به دنبال «این‌همانی سازی» نظریه‌های ادبی غربی با نمونه‌های کهن ایرانی هستند.

۳- چیستی نظام نقد ادبی

بنا بر «استدلال هگل، تاریخ هر موضوعی به مفهومی بستگی دارد که نویسنده آن تاریخ از موضوع در ذهن خود دارد» (ولک، ۱۳۸۸: ۱/ ۲۱). اینکه برای نقد، تاریخی قائل باشیم یا نباشیم، به نوع تلقی ما از مفهوم نقد بستگی دارد. توضیح در مورد مفهوم نظام نقد ادبی، ما و مخالفان‌مان را از درافتادن در جدال بی‌حاصلِ برآمده از «اشتراک لفظی» نجات می‌دهد. از نظر ما:

> نظام نقد، مجموعه‌ای از گزاره‌های تبیین‌گر در باب متون ادبی است و آنها را کسانی که دارای شخصیت حقوقی مستقل از سایر اصناف هستند، مطرح می‌کنند؛ مشروط به آنکه این مجموعه از وحدت، انسجام، تمرکز و تداوم برخوردار باشد. به‌گونه‌ای که یک نظام به‌هم‌پیوسته از گزاره‌هایی را تشکیل دهد که در شناخت زمینه‌ها و بسترهای آفرینش آثار، گشودن غموض و پیچیدگی‌های متون، سنجش و ارزیابی آنها به کار آید.

با این تلقی، هر اظهارنظری در لابه‌لای متون ادبی و از سوی هر کسی را نمی‌توان نقد نامید؛ و در سنت فرهنگی ما در دوران پیشامدرن، نقد در معنای متأخر آن وجود ندارد (نک. فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۰). زیرا هر فردی با هر سطحی از ادراک و شعور ادبی می‌تواند درباب اثری یا در باب مفاهیم و ابعاد مربوط به ادبیات، در طیف متنوعی از پیش پا افتاده‌ترین تا دقیق‌ترین قضاوت‌های شخصی اظهارنظر کند. این نکته درباب دیگر علوم و فنون نیز صادق است؛ چنانکه فی المثل سید جواد طباطبایی درباره امور و علوم سیاسی می‌گوید (نک. طباطبایی، ۱۳۹۴: ۱۷-۱۸).

برای نمونه، با توجه به استدلال فوق، اظهار نظر خاقانی درباب شعر عنصری و قائل شدن به گونه‌های اشعار وی و بیان سعدی در *بوستان* را که ضمن هماوردطلبی با فردوسی به گونه‌های شعری «بزمی و رزمی» اشاره کرده، نمی‌توان به نظریه ژانر تعبیر کرد (نک. شمیسا، ۱۳۷۸: ۳۷-۳۸). نیز نمی‌توان مناظره شعری عنصری با غضائری رازی (نک. فروزانفر، ۱۳۵۰: ۱۲۱- ۱۲۳) را نمونه‌ای از نقد ادبی به حساب آورد. ایرج پارسی‌نژاد نیز ضمن مرور سریع تاریخ ادبیات ایران، به درستی بر این نکته تأکید کرده‌است که این‌گونه گفته‌ها یا نکته‌پردازی‌ها را نمی‌توان نقد در معنای متعارف آن دانست (نک. پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۳۸- ۳۹). دو اصل مهمی که در نظریه و نقد ادبی وجود دارد و با وجود آن‌ها می‌توان دیدگاه‌های فردی را نظریه و نقد نامید، عبارتند از: وجود دستگاه فکری منسجم؛ به‌گونه‌ای که فرد در باب ذات ادبیات به صورت منظم تأملات تئوریک داشته باشد و علاوه بر ماهیت ادبیات، درباب نسبت آن با جامعه، قدرت سیاسی، فرهنگ، خودِ مؤلف، خوانندگان، مشخصه‌های زبانی، بلاغی و محتوایی آثار اندیشیده و اثر علمی تولید کرده باشد. منظور ما از اصل انسجام، این است که بین عناصر اصلی دستگاه فکری نظریه‌پرداز و منتقد ادبی پیوند منطقی وجود داشته باشد؛ طوری که بتوان جهت فکری و نگرش او را درباب ادبیات و متون ادبی شناسایی، دسته‌بندی و تعریف کرد. سخنانی که در نقد اثری یا مجموعه آثار شاعری به صورت «من‌عندی، عنداللزوم، پراکنده و ذوقی» بیان می‌شوند، فاقد انسجام‌اند، لذا نباید گوینده آن را منتقد و نظریه‌پرداز شمرد. اصل دوم، طرح اندیشه به صورت مستقل است؛ یعنی فرد تأمل در باب ادبیات را به صورت امری مرکزی و بالاستقلال طرح کرده باشد، نه در کنار یا حاشیه دانش‌ها و مسائلی دیگر (نک. ولک، ۱۳۸۸: ۱/ ۲۳). اغلب اظهارنظرهای ادبی که به مناسبت طرح موضوعات کلامی، فلسفی، اجتماعی و فرهنگی در دانش‌های مختلف و همچنین در جریان خلاقیت ادبی در آثار پیشینیان آمده، بالعرض و فاقد این اصل اساسی‌اند. با توجه به اصل اخیر، وجود چند نمونه انتقادی که از قضا جزو متون پایه‌ای نقد و نظریه ادبی به شمار می‌روند، مشکل‌ساز می‌شود؛ از جمله کتاب «فن الشعر» ارسطو، «هنر شاعری» هوراس و «نمط عالی» لنگینوس در تمدن یونان باستان و آثاری مانند «در دفاع از شعر» سر فلیپ سیدنی. درباب این کتاب‌ها نیز علی‌رغم اهمیت و جایگاه‌شان، می‌توان گفت در فضایی غیر از فضای ادبیات و هنر نوشته شده و نویسندگان آنها، شخصیت مستقلاً ادبی نداشتند. در ادامه علل فقدان نظریه و نظام نقد ادبی در سنت فرهنگی ایران را در هفت بخش پی می‌گیریم.

۴- ۱- نسبت نظریه و نظام نقد ادبی با عصر پیشامدرن

نقد و نظریه ادبی، اگرچه رگه‌هایی از آن را در جهان کلاسیک می‌توان یافت، دانشی نوبنیاد و مربوط به دوران جدید، یعنی عصر روشنگری به بعد است. چنانکه اغلب منتقدان تیزبین، زمان شکل‌گیری نظام‌مند آن را در دوران متأخر یعنی اوایل قرن نوزدهم و بیشتر قرن بیستم دانسته‌اند. به عنوان مثال رنه ولک نیمه اول قرن هجدهم را مبنای آغاز نقد نظام‌مند می‌گیرد و به‌صراحت می‌گوید آنچه دیگران در باب ادبیات پیش از این تاریخ گفته‌اند، مسائل منسوخی است که ارتباطی با مسائل امروزی ادبیات ندارد (نک. ولک، ۱۳۸۸: ۱/ ۳۱). فحوای کلام ولک در باب اصالت مباحث انتقادی ادبیات گذشته به‌گونه‌ای است که نهایتاً می‌توان حدس زد او این مباحث را به‌مثابه امری «پیشانظری-پیشانقدی» می‌بیند؛ مباحثی که می‌تواند تنها در حکم مقدمه یا الگوهای نخستین نظریه و نقد ادبی به حساب آورده شود. تری ایگلتون نیز سال ۱۹۱۷، سال انتشار رساله شکلوفسکی، را تحت عنوان «هنر به‌مثابه تمهید»، آغاز رسمی شکل‌گیری نظریه ادبی می‌داند (نک. ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱). مری کلیگز نیز در درسنامه نظریه ادبی خود، نهایتاً نظریه ادبی را «مجموعه دیدگاه‌هایی [می‌داند] که طی سی یا چهل سال گذشته بر چگونگی تفکر، تدریس و تولید «ادبیات» در کالج‌ها و دانشگاه‌ها تأثیر فراوان داشته‌است» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۲).

با توجه به این اشارات صریح، می‌توان از نسبت بین دوران مدرن با آغاز رسمی نظریه و نظام نقد ادبی پرسید. به اجمال می‌توان گفت در دوران پس از رنسانس که عصر روشنگری را نیز شامل می‌شود، برای نخستین بار متون ادبی نیز مانند هر پدیده دیگری به‌مثابه «ابژه»ای قابل بررسی در نظر گرفته شد. از طرف دیگر، رنسانس تا حد زیادی –اگر چند نویسنده و متفکر را مستثنا کنیم- جهت دید و فکر انسان غربی را از عالم متافیزیک به عالم فیزیک تغییر داد و ادبیاتی به وجود آورد که بیشتر با زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی پیوند داشت. بنابراین، سرنوشت ادبیات به «اصل زندگی» گره خورد و شاعران و نویسندگان به «مفسران» بزرگ زندگی اجتماعی و فرهنگی ملت‌های اروپایی تبدیل شدند. ملتهایی که تازه به استقلال می‌رسیدند و نوعی ادبیات ملی در مناطق مختلف اروپا ایجاد می‌شد (نک. کازانوا، ۱۳۹۳: ۱۴). برای مثال و بدون تردید، «انقلاب فرانسه» به عنوان مهمترین رخداد سیاسی عصر روشنگری برای نخستین بار شاعران و ادیبان را به مرکز مبادلات «قدرت سیاسی و اجتماعی» کشاند و به آنها نقشی داد که در طول تاریخ بشر هرگز

نداشتند. الکسی دو توکویل، ضمن اینکه یک فصل از کتاب خود را به همین موضوع یعنی نقش رهبری سیاسی نویسندگان و شاعران در انقلاب فرانسه اختصاص داده و به شکلی مبسوط آن را تحلیل کرده‌است، به درستی اشاره می‌کند که دیدگاه‌های اجتماعی شاعران و نویسندگان فرانسویِ عصر انقلاب با وجود تفاوت‌های گسترده آنها، در این امر خلاصه می‌شد که «باید مجموعه عرف‌های سنتیِ حاکم بر نظام اجتماعی را از میان برداشت و به جای آن، قوانین ساده و اساسیِ منتج از خرد بشری و قانون طبیعی را نشاند» (دو توکویل، ۱۳۹۱: ۲۲۶). همین ایده نشان می‌دهد که چگونه ادبیات از امری حاشیه‌ای به امری مرکزی و هدایت‌کننده تبدیل شده‌است. بنابراین، به دلیل اهمیتی که ادبیات و ادیبان در عصر روشنگری پیدا کرده بودند، پرسش از «چیستیِ» ادبیات و «رسالتِ» شاعران و نویسندگان ابتدا در کانون‌های فلسفی به امری حیاتی تبدیل شد. نظریه و نظام نقد ادبی به اشکال مختلف و در صورت‌های اولیه در چنین زمینه‌ای به وجود آمد و با ایجاد «آکادمی»ها ادبیات و متون ادبی بالاستقلال در محور مباحث علمی و انتقادی به صورت رسمی قرار گرفتند. پیش از این، حتی اوایل قرن هجدهم، چنانکه امیل دورکیم اشاره کرده‌است، اهل قلم و مطالعه هنوز جزئی از روحانیت بودند و به عنوان صنفی مستقل به حساب نمی‌آمدند (نک. دورکیم، ۱۳۶۹: ۲۶). ولی از نیمه دوم قرن هجدهم پا به پای صنعتی شدن جوامع اروپایی، تقسیم کار تخصصی انجام می‌شود و دیگر افرادی که همزمان ستاره‌شناس، فیزیکدان، ریاضیدان، فیلسوف و هنرمند باشند، به ظهور نمی‌رسند (نک. همان: ۴۸-۴۹).

در دوران پیشامدرن ایران –چنان‌که در دیگر مناطق و فرهنگ‌های جهانی- هیچ‌گاه ادبیات پیوندی مستحکم با عوالم دیگر اجتماعی مانند نهاد سیاست، اقتصاد و جامعه نداشت و آثار معدود و محدودی که گاه با رخدادهای مشخص تاریخی پیوند می‌یافتند، چندان عمیق و گسترده نبودند که شاعران و نویسندگانِ آنها را به افرادی تأثیرگذار در بدنه اجتماع و تحولات آن تبدیل کند. لذا، عالم خلاقه ادبی و شاعران و نویسندگان به شکل خودخواسته یا تحمیلی، همواره در حاشیه نهادها و قدرت‌های سیاسی و اقتصادی باقی می‌ماندند و تقریباً مشارکتی در اداره جوامع سنتی نداشتند. به عنوان مثال، ارتباطات مولانا چنان‌که از مکتوبات و سایر آثار وی برمی‌آید، در حد حضور سلاطین و سایر ارباب قدرت در مجالس او رفت و آمدهای فی‌مابین و مکاتبه با حاکمان برای رفع و رجوع مسائل اطرافیان (صوفیان) و سایر توده‌های مردم بوده‌است (نک. فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۹-۶۷). حاشیه‌ای بودن فعالیت‌های ادبی –عرفانی مولانا، علی‌رغم طرح

برجسته و مفصل آن در دو کتاب «رساله فریدون سپهسالار» و «مناقب‌العارفین» احمد افلاکی، وقتی نمایان می‌شود که به کتاب تاریخ «الاوامر العلائیه فی امور العلائیه» (ابن‌بی‌بی، ۱۳۹۰) معروف به تاریخ ابن بی‌بی مراجعه کنیم. در این اثر که مفصل‌ترین کتاب درباب تاریخ سلاجقه روم و به‌ویژه رخدادهای قونیه در زمانه مولانا است، جز یکی دو مورد بسیار مختصر، نامی از مولانا و رخدادهای زندگی او نیامده‌است. بنابراین، در نظر ارباب قدرت و سیاست، ادبیات و ادیبان در نهایت به‌مثابه «ابزارهای تبلیغاتیِ مشروعیت‌بخش» به ساختارهای سیاسی یا امری «تجملی» به حساب می‌آمدند و به این دلیل هرگز ضرورتی برای طرح پرسش‌های بنیادی در باب ادبیات و متون ادبی احساس نمی‌شد.

۴- ۲- عدم تفکیک علم ادبیات از خلاقیت ادبی

ابتدا باید گفت ما در «عالم ادبیات» با دو حوزه کاملاً متفاوت روبه‌روییم. به عبارت روشن‌تر، ادبیات را باید به دو «عالَم»[۴] متفاوت تقسیم کرد؛ نخست ادبیات به‌منزله عالم «آفرینش[۱]» یا خلاقیت ادبی و دیگری ادبیات به‌مثابه یک «دانش[۲]». این تفکیک برای نخستین بار در عصر روشنگری اروپا تحت تأثیر رنسانس ایجاد و به رسمیت شناخته شد. چنان‌که رنه ولک می‌گوید: «نظریه ادبیات [علم ادبیات در تلقی ما] مطلبی است مربوط به ذهن خودآگاه، ولی هیچ منتقد معتبری تاکنون بر این عقیده نبوده‌است که خودِ آفرینش هنری منحصر به فرایندی از عقل خودآگاه است. اصطلاحاتی چون «نبوغ[۳]»، «نبیِ شاعر[۴]»، «شوریدگی شاعرانه[۵]» از اجزای لاینفک رساله‌های هنر در رنسانس است و حتی از میان صورت‌پرست‌ترین منتقدان، متعصب‌ترین آنها نیز هرگز این مطلب را فراموش نمی‌کنند که شاعران به «الهام»، «تخیل» و «ابداع» نیازمندند» (ولک، ۱۳۸۸: ۱/ ۵۰ـ۵۱ و نک. برلین، ۱۳۹۲: ۱۱۶).

چنین تفکیکی در عصر پیشامدرنِ هیچ‌یک از ملت‌ها و به تبع آن در میان مسلمانان و ایرانیان نیز، و نهاد مستقل از ادبیات خلاقه که وظیفه آن بررسی، تحلیل و سنجش آثار ادبیِ آفریده شده از سوی شاعران و نویسندگان باشد، وجود نداشته‌است. تنها ابزار یا موازین شناخت و سنجش ادبیات «بلاغت» بود که چنان‌که در مباحث بعدی در باب آن سخن

1. creation
2. Science
3. Genius
4. Poeta vates
5. Poetic madness

خواهیم گفت، اولاً نهاد مستقلی نبود و در ثانی بیش از آنکه دارای رویکردی سنجش‌گرانه باشد، رویکردی «تجویزی- تعلیمی» برای تربیت شاعری داشت. از این گذشته، شکل‌گیری نهادی مستقل از نهاد آفرینش ادبی در عصر پیشامدرن به دلایلی که بدان اشاره خواهیم کرد، منتفی بود. می‌دانیم مهمترین مؤلفه جهان سنت، احساس یگانگی انسان با عوالم و برعکس، مهمترین مؤلفه و جوهر جهان مدرن «فاصله‌گیری» آدمی از آنهاست. به عبارت دیگر، انسان سنتی همچنان‌که در جهان دین و عقل می‌زیست و از دین و عقل نمی‌پرسید و بین خود و عوالم دین و عقل مفارقتی احساس نمی‌کرد (نک. سروش، ۱۳۷۶: ۳۵۲)، بین خود و عالم ادبیات و آثار ادبی نیز همین نسبت را برقرار می‌کرد و غایت قصوای او لذت بردن، فهم «همدلانه» معانی متون و یکی شدن با آنها بود؛ ولی در دنیای مدرن همچنان‌که انسان جدید با فاصله‌گرفتن از دین و علم، آنها را به‌مثابه یک ابژه، تحلیل عقلانی می‌کند، -به صورت فلسفه دین و فلسفه علم- از عالم خلاقه ادبیات و آثار ادبی نیز آگاهانه فاصله می‌گیرد و به هر یک از دوره‌های تاریخی ادبیات، موضوعات و انواع ادبی و تک‌تک آثار خلاقه به چشم یک ابژه قابل شناخت و تحلیل می‌نگرد. مطالعه ادبیات در این مفهوم، شامل سه حوزه «فهمِ متن»، «آموزش» و «ارزیابی» می‌شود و افرادی که متکفل چنین کاری می‌شوند به عنوان «فاعل شناسا[1]» هر یک از آثار ادبی را به‌مثابه اُبژه[2] قابل شناخت به مدد «قوه عقل»، در درجه اول «می‌فهمند»، در درجه دوم به دیگران آموزش می‌دهند و در درجه سوم ارزیابی می‌کنند. در مقام ارزیابی، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی درست مانند دانشمند علوم تجربی است که پدیده‌های طبیعی را به عنوان «اشیاءِ» قابل شناخت مطالعه می‌کند.

به نظر می‌رسد باید به اصل «فاصله‌گیری» در شناخت امور و پدیده‌ها معترف باشیم: «برای آنکه شناختی صورت گیرد، نه تنها باید میان دستگاه شناختی و پدیده مورد شناسایی در عین تعلق به یک دنیای واحد، جدایی باشد، بلکه در پدیده‌ها و میان پدیده‌های یک جهان واحد هم باید فاصله و تمایز باشد» (مورَن، ۱۳۹۱: ۲۸۲). بدیهی است شناخت و تحلیل متن، غیر از لذت بردن و فهم همدلانه آن است. در لذت و فهم همدلانه، «از آنِ خودسازی» انجام می‌گیرد ولی در شناخت و تحلیل، علاوه بر فهم، حتماً «نقد و سنجش» نیز نهفته‌است؛ زیرا «هنگامی که درباره چیزی فکر می‌شود، مهمترین کاری که می‌توان نسبت به آن انجام داد، نقد کردن است.

1. Subject
2. Object

لذا هیچ اشکالی ندارد که ما دوران مدرن را با دوران نقادی[1] یکسان بدانیم. در این دوران، عقل نقاد وارد عرصه کار شد و نه تنها دین، سنت، اخلاق و زبان و علم را مورد نقادی قرار داد؛ بلکه خودش را هم مورد نقادی قرار داد» (سروش، ۱۳۷۶: ۳۵۵). در نتیجه از رنسانس و از عصر روشنگری و آغاز دوران مدرنیته است که برای نخستین بار نهاد علم ادبیات از نهاد خلاقیت ادبی جدا می‌شود. نظریه و نظام نقد ادبی محصول نهاد علم ادبیات است و برای نخستین بار در «آکادمی‌های جدید» یا بیرون از آکادمی‌ها در نهاد تازه متولدشده «مطبوعات و رسانه‌های دیداری و شنیداری» به وجود آمده‌است. هرچند به این نکته اذعان داریم که مایه‌های اصلی نظریه‌های ادبی را فیلسوفان، جامعه‌شناسان، انسان‌شناسان و سایر متفکران غیرادبی به وجود آورده‌اند. در عصر کلاسیک، چیزی به نام «خودآگاهی ادبی» وجود نداشت؛ یعنی علی‌رغم آفرینش عالی‌ترین جلوه‌ها و شاهکارهای ادبی، خودِ ادبیات موضوع تفکر قرار نمی‌گرفت. آثاری را شاعران و نویسندگان بزرگ تولید و نخبگان و گاه توده مردم مصرف می‌کردند، اما هرگز از چیستی، چرایی و چگونگی آنها به صورت منسجم پرسیده نمی‌شد. دیلتای، رشد نقد ادبی در آلمان را امر متأخری می‌داند که بعد از به اوج رسیدن ادبیات آن کشور به وجود آمد. به نظر او «وقتی شعر ما به اوج خود رسید، شاعران و فیلسوفان، هر دو، در مورد نیروی مولد، هدف [غایت] و وسایل کار ادبیات می‌اندیشیدند. فن شعر آلمانی آن زمان باید به عنوان شبکه یا نظامی شناخته شود که کلی‌ترین اصول زیبایی‌شناسی، نزاع بین گوته و شیلر در مورد فن و نیز تحلیل صورت و ترکیب توسط شلگل‌ها و شلایر ماخر را در برمی‌گیرد. حالت نیرومند و پرباری بود که بر شعر و ادبیات، نقادی، فهم و پژوهش‌های فلسفی یا ادبی– تاریخی تأثیر نهاد» (دیلتای، ۱۳۹۴: ۸۵). بدیهی است این‌گونه اندیشدن در باب ذات ادبیات و شعر، هرگز در گذشته فرهنگی ما ظهور نکرده و نظامی از نقد که محصول مستقیم آن باید بوده باشد، تولید نشده‌است.

در ایران کهن، تا آغاز عصر بیداری، تنها یک نهاد رسمی ادبیات وجود داشت و آن هم ادبیات خلاقه بود که محصول عینی آن، آثار ادبی است. هرآنچه پیرامون این آثار از اظهارنظرها تا قضاوت‌ها، از رقابت‌ها تا عداوت‌های شاعران با یکدیگر یا بیانات تذکره‌نویسان و دیگر اقشار مثل متکلمان و شبه‌فلاسفه می‌بینیم، چیزی جز بیان احساسات شخصی و قضاوت‌های بی‌انسجام و بی‌پشتوانه تئوریک نیستند. فقدان نهاد علم ادبیات در گذشته ایران، اجازه نمی‌داد شخصیت‌های مستقل به نام نظریه‌پردازان و منتقدان به وجود آیند.

1. Critical

۴- ۳- عدم ارتباط نظریه و نظام نقد ادبی با آفرینش هنری

نسبت میان نظریه و نظام نقد و آفرینش آثار بزرگ ادبی و تقدم و تأخر آن دو نسبت به یکدیگر، فی‌نفسه پرسش مهمی است. مهدی محبتی در مقدمه جلد اول کتاب *از معنا تا صورت* این پرسش را به طرق مختلف طرح کرده و فرض خود را بر این اصل نهاده‌است که «بدون وجود مبنای نظری نمی‌توان اثری ادبی خلق کرد». او سپس اثری دیگری به نام *نقد ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی* را بر همین مبنا نگاشته‌است.(۵) اصل ادعای ایشان چنین است:

«آیا در وادی فرهنگ و هنر به‌ویژه در حوزه ادبیات و شعر، اصولاً می‌توان بدون تکیه بر مبانی تئوریک، اثر ادبی آفرید؟ آیا نباید هرگونه بنای خارجی در تمامی حیطه‌های هنری از جمله ادبیات، لزوماً بر یک مبنای نظری -هرچند نامکتوب و ذهنی- ساخته شود؟ آیا مشتی گفته‌های ذوقی و پریشان، توان آفرینش و پیدایش و به‌ویژه بررسی و پیرایش اثر ادبی -آن هم از نوع عالی و ممتاز آن- را دارد؟ آیا می‌شود بدون تکیه بر یک سنت قوی و قویم نظری، طرحی در وادی کلام پی انداخت که صدها سال در اوج بماند و از گزند بادها و باران‌های مختلف، رنج و آسیب نبیند؟ آیا تمامی شاهکارهای بزرگ ادب فارسی در فضایی خلأگون شکل و قوام یافته‌اند و هیچ بنیان استوار نظری نداشته‌اند؟ آیا *هفت‌پیکر* نظامی و غزل حافظ -مثلاً - در متن یک سنت پایا و پویای نظری پیدا گشته و با تکیه بر مجموعه اصول و موازین و قوانین آن سنت، خود را برکشیده و چنین زیبا و گیرا و استوار ساخته‌اند، یا این مثنوی و غزل‌ها صرفاً بر پایه ذوق شخصی نظامی و حافظ پیدا شده و در پیش رو و عمق ذهنِ نظامی- حافظ، هیچ بنیاد استوار و دستگاه همساز نظری وجود نداشته است؟» (محبتی، ۱۳۸۸: ۱/ ۲۶).

واقعیت این است که فهم رابطه نظریه و عمل ادبی (خلاقت)، یعنی تأثیر آن دو بر یکدیگر چنان‌که رنه ولک گفته، مسأله‌ای مشکل و جدید است (ولک، ۱۳۸۸: ۱/ ۴۲). درباب نسبت نظریه و عمل آفرینش ادبی می‌توان سه فرض ممکن را در نظر آورد: تقدم نظریه بر عمل ادبی، تقدم عمل ادبی بر نظریه و هم‌عرضی آن دو نسبت به یکدیگر. البته گزینش هر یک از این فرض‌ها مبتنی بر پیش‌فرض‌هایی است که در فهم ما از ماهیت نقد و نظریه و تاریخ آن و نیز ماهیت ادبیات خلاقه و تاریخ آن، اثرگذار است. با توجه به فرایند و منطق آفرینش ادبی و تجربیات موجود در همه فرهنگ‌ها -کلاسیک و جدید- فرض نخست را باید به دیده تردید نگریست. میان نظریه ادبی و آنچه که عموماً شاعری یا نویسندگی، یعنی جنبه خلاقانه ادبیات نامیده می‌شود، رابطه مستقیمی وجود ندارد. این‌گونه نیست که ابتدا نظام‌های نقد و نظریه

شکل گرفته و بعد از آن شاعران و نویسندگان با علم و اطلاع و تبعیت از اصول آنها، به آفرینش ادبی دست یازیده باشند (نک. فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۷-۱۸). در میان شاعران سلف و امروزی، کسانی که چیزی از اصول نقد و نظریه نمی‌دانند یا دانسته‌های آنان بسیار مجمل، کلی و باواسطه است ولی در همان حال آثار ارزشمند ادبی می‌آفرینند، نیستند. اما فرض دوم، یعنی تقدم آفرینش آثار ادبی بر نظریه و نظام نقد ادبی، هم با تجربه‌های ادبی مندرج در فرهنگ‌ها و هم با منطق آفرینش ادبی سازگارتر است. در این نوشتار، فرض اخیر را صحیح دانسته‌ایم. البته این فرض طرفداران مشهورتری مانند رنه ولک نیز دارد (نک. ولک، ۱۳۸۸: ۱/ ۴۳).

علاوه بر شواهد تاریخیِ وجود شاعران و نویسندگانِ ناآگاه از مبانی نظریه‌های ادبی و منطق آفرینش آثار که هر دو علیه فرضیه «تقدم نظریه بر آفرینش ادبی» است، لازم به یادآوری و تأکید است که دو عالم ادبیات، یعنی عالم ادبیات خلاقه و عالمِ علمِ ادبیات (نظریه و نظام نقد ادبی) بر دو جوهر کاملاً متفاوت استوارند. ادبیات خلاقه چنانکه گفته شد مبتنی و متکی بر «تجربه‌های زیستیِ غنی‌شده با تخیل و احساسِ» هنرمند است که در قالب زبان بازنمایی می‌شود، حال آنکه نظریه و نظام نقد مبتنی و متکی بر قوه استدلال و عقلانیت است. آنچه را که شاعران و نویسندگان می‌آفرینند، نظریه‌پردازان و منتقدان به مدد عقل و استدلال تبیین علمی می‌کنند. چنان‌که کانت می‌گفت ما در علمِ ادبیات می‌خواهیم «به امور حسی جنبه‌ای علمی [ببخشیم] یا به بیان دیگر،[می‌خواهیم] جهان تأثرات، شهود، تخیل و هیجان را عقلانی[کنیم] و آن را در قالب نظریه‌ها و مفاهیم [بگنجانیم] در حالی که این جهان به طور طبیعی سرکش است و از پذیرش هر نوع نظارت یا اجبار سر بازمی‌زند» (ژیمنز، ۱۳۹۰: ۸۶). بنابراین، رسالت شاعران و نظریه‌پردازان با هم متفاوت است؛ اگرچه هر دو در زمینه ادبیات فعالند. اگر مفروض بگیریم که نظریه‌ها و نظام‌های نقد در آفرینش آثار ادبی تأثیرگذارند، این اثرگذاری باواسطه و غیرمستقیم است. به عبارت دیگر، نظریه‌ها و نظام‌های نقد تنها از طریق ارتقاء سطح ذوق و پسند مخاطبان، شاعران و نویسندگان را به خلق آثاری متعالی‌تر که مقبول طبع خوانندگان‌شان باشند، وامی‌دارند. لذا نظریه‌پردازان و منتقدان، بیشتر با مخاطبان آثار هنری سخن می‌گویند تا خودِ هنرمندان.

اگر بپذیریم که آغاز، تکوین و تداوم قالب‌ها، شکل‌ها، انواع ادبی موجود در سنت ادبی فارسی بدون وجود «نظریه ادبی» امکان‌پذیر نبوده؛ پرسش اساسی این است که این نظریه یا نظریه‌های را در کجا باید جستجو کرد؟ آیا قائل شدن به نظریه در ذهن شاعران و نویسندگان

که الگوی خلاقیت ادبی را در اختیارشان می‌گذاشت، قانع‌کننده است؟ از طرف دیگر، اظهارنظرهای شخصی و پراکنده در دل متون ادبی را نیز نمی‌توان نظریه و نظام نقد ادبی دانست و تحقیقات تاریخی هم نشان می‌دهد که حتی یک اثر مدون نظریه و نقد ادبی از دوران کلاسیک به یادگار نمانده‌است. محبتی می‌گوید عدم تدوین کتب نظری ادبیات، ناشی از حاکمیت فرهنگ شفاهی در ایران و همچنین، پراکنده‌اندیشی ذاتی ایرانیان است (نک. محبتی، ۱۳۸۸: ۱/ ۵۹-۶۳). در مورد عامل نخست، ایشان به سخن جاحظ استناد می‌کند. «ایرانیان [اهل کتابت نیستند] و میراث فرهنگی خود را با ایجاد شهرها و قلعه‌ها -مثل کاخ اردشیر و اصطخر و ساختمان مداین و سدیر- پاس می‌دارند. عرب‌ها هم در ساخت آنها شرکت کرده‌اند اما عرب‌ها با نوشتن کتاب و نگه‌داشت اخبار و اشعار و گفته‌های خویش، از ایرانیان متمایز می‌شوند چون نوشتن کتاب و انتقال زبان به کتابت، بسیار مهمتر از ساختمان و عمارت میراث فکری بشر را نگاه می‌دارد» (همان: ۱/ ۵۹-۶۰). اما اگر ایرانیان به قول جاحظ، اهل کتابت نبوده‌اند این‌همه نوشتار -از سنگ و لوح‌نوشته‌های عصر هخامنشی تا انواع متون پهلوی و پس از قرن سوم هجری این‌همه متون ادبی و غیرادبی- که به دست ما رسیده‌است چیست؟ چرا باید به‌جای توجه به واقعیت‌های فرهنگی به سخن بی‌اساس جاحظ استناد کنیم؟ ایرانیانی که اندیشه‌های خود را بر سرسخت‌ترین سنگ‌ها می‌نگاشتند، چرا اندیشه‌های انتقادی خود را در باب شعر و ادبیات به کتابت درنیاوردند؟ همچنین، این‌همه متن ادبی که هریک از آنها الگویی از عالی‌ترین نظم‌های زبانی‌اند، چگونه از ذهن پراکنده‌اندیش ایرانیان تراوش کرده‌اند؟ به نظر می‌رسد که هیچ هنری اختصاص به یک یا چند نژاد ندارد، بلکه انسان در هر دوره‌ای محصول زمانه و فرهنگ خویش است. ملتی که سابقه‌ای در فرهنگ و تمدن نداشته چه بسا با تغییر وضعیت، بتواند به تمدن‌ساز بزرگی تبدیل شود و برعکس، ملتی که سلسله‌جنبان تمدن بوده، با تغییر اوضاع، سر در گریبان عزلت بکشد.

۴- ۴- عدم ورود تفکر نقادانه از حوزه‌های کلام و فلسفه به عالم ادبیات

تفکر نقادانه در مناطقی از امپراطوری وسیع اسلامی، در عصر زرین تمدنی آن (در فاصله قرن سوم تا پایان قرن هشتم) در کانون‌های بزرگ علمی مانند عراق عرب (بغداد، کوفه و بصره)، ایران (خراسان بزرگ، نیشابور و آذربایجان)، روم و شامات (قسطنطنیه، دمشق و حلب)، اندلس و آفریقا برقرار بود. ریشه این تفکر، بی‌گمان به نهضت علمی که اسلام در قرن اول آغاز کرد و در

قرن دوم هجری و در عهد خلفای عباسی و با تأسیس بیت‌الحکمه ادامه یافت، برمی‌گشت. ترجمه آثار علمی از فرهنگ‌های یونانی، ایرانی، سریانی و هندی از یک‌سو و شکل‌گیری فِرَق اسلامی در متنوع‌ترین شکل خود، کانون‌های علمی مذکور در جوامع اسلامی را به سمت «گفتگوی نقادانه جدی» سوق می‌داد. به‌گونه‌ای که به جرأت می‌توان ادعا کرد تا اندازه زیادی همان بافتار علمیِ یونان قدیم (دولت‌شهرهای آتن و اسپارت) گویی در بخش‌هایی از جامعه اسلامی احیا شده و مکالمه علمی در میان دانشمندان اسلامی از طریق به نقد کشیدن آرای یکدیگر در جریان بود. نمودِ عینیِ این گفتگو کتاب‌های بی‌شماری است که با عناوینی مانند «النقض‌ها»، «الردها»، «الاقتصاد و فی الاعتقادها»، «تحشیه‌ها و خلاصه‌نویسی‌ها» نوشته می‌شدند. آخوندزاده که این شیوه از انتقاد را صرفاً از آنِ ملل اروپایی می‌دانست، یا از سنت علمی حاکم بر جوامع اسلامی خبر نداشت (نک. پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۳۶)، یا برای اینکه نقد جدید با مفهوم مَدرَسی آن، یعنی جدا کردن سره از ناسره مشتبه نشود، از واژه کریتیکا استفاده می‌کرد.(۶) برای تأیید وجود تفکر نقادانه در جوامع اسلامی در قرون میانه، ازجمله می‌توان به سخن پوپر استناد کرد. او برخلاف بسیاری از اندیشمندان اروپایی که دانش بشریِ امروز را دانشی تماماً غربی (اروپایی) می‌دانند، تصریح می‌کند که «سنت نقادی این‌گونه تأسیس شد: با اتخاذ روش انتقاد از یک داستان یا تبیین موجود و سپس گذر به یک روایت نو، بهبودیافته و بدیع که به نوبه خود در برابر نقادی‌های بعدی سپر می‌انداخت. من ادعا می‌کنم که این روش، روش علم است. به نظر می‌رسد که این روش تنها یک‌بار در تاریخ بشر ابداع شده‌است. این روش در مغرب‌زمین، آن‌گاه که مکاتب فلسفی آتن به وسیله مسیحیتِ پیروز سرکوب گردیدند، نابود شد. هرچند در شرق مسلمان به حیات خود ادامه داد. این روش، در مغرب‌زمین در طی قرون وسطی از صحنه غایب بود؛ غیبتی تأسف‌بار و حزن‌انگیز. در دوره رنسانس این روش دوباره ابداع نگردید، بلکه از شرق مسلمان به غرب وارد شد و همراه با آن فلسفه و علم یونانی نیز دوباره کشف گردید» (پوپر، ۱۳۸۴: ۹۹). بدون تردید، رواج تفکر نقادانه، نقطه عطف و عامل اصلی پیشرفت تمدن جدید غربی است و آخوندزاده در مقاله «کریتیکا» احتمالاً به این امر تفطن یافته بود (نک. آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۲۶-۲۷).

متأسفانه تفکر نقادانه‌ای که در جهان اسلام شکل گرفته و در عرصه‌های دین، کلام و فلسفه آثار درخشان علمی را پدید آورده بود، هرگز به عالم ادبیات وارد نشد. می‌توان گفت حوزه‌های مذکور به نوعی با «قدرت‌های سیاسی» درآمیخته و در تعیین ماهیت و خط مشی آنها بسیار

تعیین‌کننده بودند و به همین دلیل درباب آنها بالاجبار نظریه‌پردازی می‌شد. می‌توان گفت شاعران و نویسندگان ادبی و نیز آثاری که می‌آفریدند، بر خلاف تصوری که تذکره‌ها و تاریخ‌های ادبی مدرن برساخته‌اند، برای حاکمیت‌های سیاسی در دوران میانه اسلامی - ایرانی اهمیت چندانی نداشتند و ادبیات همواره در حاشیه سیاست و جامعه و به‌مثابه امری تجملی، تبلیغاتی، تفننی یا التذاذی مطرح بوده‌است. به عبارت دیگر، در آن دوران، ادبیاتی را که شاعران و نویسندگان خلق می‌کردند، طیف‌هایی از نخبگان فرهنگی آن روزگار مانند وزیران و دبیران و واعظان مصرف می‌کردند و احساس نیازی به تبیینِ علمیِ آنها نمی‌شد. تنها مسأله‌ای که در باب ادبیات ذهن افراد را درگیر می‌کرد این بود که می‌ترسیدند با سپری شدن زمان چهره‌های ادبی و آثار آنان به بوته فراموشی سپرده شود. به همین دلیل، عمده تلاش‌ها برای نگارش تاریخ‌های ادبی در سبک و سیاق قدمایی، یعنی «تذکره‌ها» مصروف می‌شد. نه تنها ادبیات و ادیبان برای سیاستمداران، متکلمان و فلاسفه مهم نبود، شاعران و نویسندگان ایرانی نیز عموماً برای ورود به مجادلات فکری متکلمان و فلاسفه رغبتی از خود نشان نمی‌دادند. شاعران و نویسندگان ما، به جز چند چهره تأثیرگذار عرفانی، در جبهه‌بندی‌ها در کنار دستگاه شریعت ارتدکسی قرار می‌گرفتند که به‌شدت عقلانیت را سرکوب می‌کرد. قصیده معروف خاقانی تنها نمونه‌ای از چنین تفکری است.(۷)

۴- ۵- عدم زایایی دستگاه بلاغت اسلامی- ایرانی

سنگ بنای بلاغت اسلامی ابتدا به قصد تبیین اعجاز لفظی و معنوی قرآن گذاشته شد (نک. فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۹). تنها کافی است کتب بلاغی اولیه‌ای را که در فاصله سال‌های نخست نیمه اول قرن سوم تا اوایل قرن پنجم نوشته شده‌اند، از نظر بگذرانیم (۸). سپس با آشنایی دانشمندان مسلمان با آثار یونانی مانند «فن شعر» و «الخطابه» ارسطو، بلاغت از محدوده بحث‌های قرآنی فراتر رفت و به حوزه مطالعات ادبی نیز کشیده شد. البته به غیر از یونان، ظاهراً آثاری از هند و ایران نیز ترجمه شدند که در تکمیل بنای بلاغت اسلامی نقش داشته‌اند (نک. خطیب قزوینی، ۱۹۸۹: ۲۶-۳۰ و ضیف، ۱۳۸۳: ۴۷-۵۲). فعلاً مسأله ما تحلیل تاریخ بلاغت نیست،(۹) بلکه می‌خواهیم بر این نکته تأکید کنیم که بلاغت اسلامی نیز با وجود عظمت و گستردگی و نزدیکیِ روشی- رویکردی‌اش به نقد ادبی، نمی‌تواند به عنوان نظریه و نظام نقد ادبی به حساب آید و یا اینکه حداکثر می‌توان گفت رویکرد بلاغی، بخشی از نقد ادبی است که متأسفانه در سنت ادبی ما کلیت نقد بر همین بلاغت، یعنی مجموعه زیبایی‌ها و محاسن خیالی

و تصویری، تقلیل داده شده‌است. داوود عمارتی‌مقدم (۱۳۹۵) به درستی و به تفصیل نشان داد که بلاغت اسلامی یکی از ارکان اصلی خود را بر مبنای علم «خطابه» نهاده‌است که توسط ارسطو و بعدها نوارسطوئیان و اندیشمندان رومی تکمیل و در قرن دوم هجری از طریق ترجمه به دنیای اسلام راه یافته بود. هرچند بلاغت در ادامه راه، به مهمترین اصول فن خطابه، یعنی اصل «تأثیر و انگیزش کلام در تعاملات اجتماعی»، توجه چندانی نکرد (نک. فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۰).

علم خطابه در برداشت کلی حاوی اصول نظری و عملی ایراد سخن از سوی متکلم برای مستمعان در یک ارتباط حضوری است. وقتی دانشمندان اسلامی مبانی تئوریک علم بلاغت را بنیان می‌نهادند، آن را بر مبنای اصول و موازین خطابه استوار کردند؛ غافل از اینکه در آفرینش ادبی که آن هم مانند خطابه نوعی ارتباط با مخاطب (خوانندگان) است، ارتباط، حضوری نیست و متن ادبی در غیاب خوانندگان خلق، و در غیاب شاعر یا نویسنده خوانده می‌شود. بدیهی است در ارتباطی که همواره یکی از طرفین غایب است، نمی‌توان مانند ارتباطی که هر دو طرف حضور فیزیکی دارند، سخن گفت. بنابراین، مهمترین رکن بلاغت، یعنی «ایراد سخن به اقتضای حال مخاطب» (نک. رجایی، ۱۳۷۲: ۱۷) بر مبنای فن خطابه، نابجا و غلط بنا نهاده شده‌است. درست این بود که گفته می‌شد: «بلاغت آفرینش متن به اقتضای حال موضوع، نویسنده و خوانندگان است». همچنین اصول فن سخنوری و مجموعه دستورالعمل‌های علم خطابه در بلاغت اسلامی به صورت اصول تجویزی برای «شعر گفتن» بازتولید شد و بیش از آنکه رسالت اصلی آن ارزیابی آثار ادبی باشد، آموزش فنون شاعری به شاعران در رأس برنامه‌های آن قرار گرفت. تنها کافی است از این منظر به امهات کتب بلاغی عربی، و تحت تأثیر آنها آثار بلاغی فارسی مانند چهارمقاله و ترجمان‌البلاغه، حدائق‌السحر، المعجم فی‌معاییرالاشعارالعجم و راحه‌الصدور نگاهی انداخته شود. استاد عبدالحسین زرین‌کوب در جلد نخست *نقد ادبی* به نمونه‌هایی از این توصیه‌ها اشاره و عین گفتار نویسندگان آثار مذکور را نقل کرده‌است (نک. زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱/ ۷۴-۷۷).

بنابراین، بلاغت اسلامی در درجه نخست می‌خواست شاعر و نویسنده و دبیر تربیت کند نه چیستی و ماهیت ادبیات را به پرسش بگیرد. به همین دلیل، پرسش‌های بنیادی که در نظریه و نظام نقد ادبی پیشاروی ادبیات گذاشته می‌شود، در بلاغت اسلامی اثری از آنها مشاهده نمی‌شود. اغلب کتب بلاغت، تمرکزشان بر چگونه شاعر شدن است تا سنجش نظام‌مند متون ادبی. حتی اگر اظهارنظرهای جسته و گریخته سنجش‌گرانه کتب بلاغت اسلامی را نقد در

معنای امروزی بگیریم، باز هم این نقدها با اشکال عمده دیگری مواجه می‌شوند. می‌دانیم علم بلاغت بعد از کش و قوس‌های فراوان از دوره سکاکی (متوفای ۶۲۶) به بعد، یعنی نگارش کتاب او به نام *مفتاح‌العلوم*، بر سه شعبه بدیع، بیان و معانی تقسیم شده و تاکنون نیز بر همین منوال باقی مانده‌است (نک. علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۳). هر سه شعبه بلاغت، به فرض اینکه اصول آنها را «انتقادی» بگیریم، به‌شدت «جزئی‌نگر» هستند و نمی‌توان با بهره‌گرفتن از آنها کلیت یک اثر ادبی را نقد و ارزیابی کرد؛ بدین معنا بدیع نمی‌تواند از محاسن و معایب «الفاظ» شعری فراتر رود، بیان در حد «ترکیبات ادبی» باقی می‌ماند و معانی از سطح «جمله» و صورت و معنای آن درنمی‌گذرد. حال آنکه بخش عمده زیبایی و عیوب متن نه از طریق تحلیل اجزای آن، بلکه از راه مطالعه کل به‌هم پیوسته‌اش نمایان می‌شود. لذا به این سه دلیل، نقد و نظریه دانستن کتب بلاغی خالی از اشکال نیست. اما شاید بهتر باشد بگوییم بخش‌های بسیار محدودی از دستگاه عظیم بلاغت مثل بحث از استعاره و تشبیه و مجاز و سرقات ادبی تا حدودی رنگ انتقادی دارند و می‌توان بر مبنای آنها ارزش و اعتبار متن ادبی را سنجید. نکته پایانی در این باب این است که به فرض «نقد» دانستن بلاغت عربی- فارسی (اسلامی) که بخش ناچیزی از واقعیت متون ادبی را مورد مطالعه قرار می‌دهد، در سنت ادبی کلاسیک ما، مباحث انتقادات ادبی هرگز از دایره تنگ بلاغت خارج نشده و محدوده‌های دیگری را تجربه نکرده‌است؛ به عبارت دیگر، بلاغت و مجموعه قواعد آن به گونه‌ای فربه شده بود که امکان اندیشیدن به سایر ابعاد متون ادبی را غیرممکن می‌نمود و لذا می‌توان گفت سنت انتقادی به فرض وجود، در همان عرصه بلاغت که شروع شده بود، باقی ماند و به عرصه‌های «مابعد بلاغت» وارد نشد.

۴- ۶- نظام استبداد سیاسی و نسبت آن با فقدان نظریه و نظام نقد ادبی

آیا چنان‌که پنداشته می‌شود میان فقدان نظریه و نظام نقد ادبی با «استبداد سیاسی و فکری» در دوران کلاسیک ایران رابطه معناداری وجود دارد؟ در اینکه جامعه ایران در دوران گذشته مانند بسیاری از جوامع بشری صورت و سیرت استبدادی داشته، تردیدی نیست. ولی برای پاسخ گفتن به این پرسش، ابتدا باید مشخص شود وجود نقد و نظریه ادبی چه زیانی می‌توانسته برای نظام‌های استبدادی داشته باشد؟ اینکه عده‌ای در محافلی جمع شوند و درباب ادبیات و آثار ادبیِ آفریده‌شده مداقه نمایند، کدام منافع سیاسی، اقتصادی و معرفتی حاکمیت‌ها می‌توانست

در معرض خطر قرار گیرد که برای ممانعت از ایـن تهدیـدات، حاکمـان مسـتبد وادار مـی‌شـدند امکان هرگونه نظریه‌سازی و نقادی را بگیرند؟ تا زمانی که مشخص نکرده‌ایـم نظریـه و نقـد چـه ضرری برای حکومت‌های استبدادی داشته و همچنین شواهد مستند تـاریخی از رفتـار بازدارنـده حکومت‌ها در شکل‌گیری و گسترش این‌دو به دست نیامده، نمی‌توانیم عامل اسـتبداد سیاسـی را در فقدان نظریه و نقد تأثیرگذار بدانیم. به نظر می‌رسد در باب جستجوی دلایل فقـدان نظریـه و نقد ادبی، عده‌ای ساده‌ترین راه، یعنی انتساب آن بـه عامـل سیاسـی و بـدترین چهـره آن یعنـی استبداد را انتخاب کرده‌اند.

عده‌ای می‌گویند ادبیات خلاقه به مدد ابهام هنری (نمادها، استعارات، کنایات و ایهـام‌هـای شاعرانه) از قید و بندهای نظام‌های استبدادی رسته و توانسته‌است بـه آفـرینش هنـری خـود ادامه دهد، ولی نقد و نظریه به دلیل اینکه نیـاز بـه صـراحت بیـانی و زبـانی داشـته، بـه سـد استبداد برخورد کرده و نتوانسته است در دوران گذشـته شـکوفا شـود (نـک. بشردوسـت، ۱۳۹۰: ۲۰۶). به نظر می‌رسد این توجیه نیز بلاوجه است؛ زیرا در همان دوران استبداد سیاسی، جامعه علمی ایران عالی‌ترین جلوه‌های «تفکـر نقادانـه» را بـه نمـایش گذاشـته و در حـوزه فلسـفی، کلامی و دینی آثار انتقادی بی‌شـماری بـه وجـود آورده‌اسـت. اگـر در جوامـع اسـتبدادزده آن روزگاران، چیزی از نقد و نظریه ادبی آن چنان‌که در حوزه‌هـای مـذکور بـه چشـم مـی‌خـورد، وجود می‌داشت، باید لااقل بخشی از آنها به کتابت درمی‌آمد و به دست ما می‌رسـید. از طـرف دیگر، خطری که نظریه‌ها و نقـدهای الهیـاتی، کلامـی، فلسـفی و سیاسـی ممکـن بـود بـرای حاکمان مستبد به وجود آورد، به مراتب بیشتر از نظریه‌ها و نقدهای ادبی احتمالی بود. با ایـن وصف، می‌بینیم در این حوزه‌ها کتب نظری و انتقادی به وفور نوشته شده ولی حتـی یـک اثـر انتقاد ادبی هم به کتابت درنیامده‌است.

۴- ۷- اعتقاد به منشأ متافیزیکی شعر و هنر

به نظر می‌رسد به‌جای عامل استبداد سیاسی و نقش آن در فقـدان نظریـه و نظـام نقـد ادبـی، باید عامل باور به منشأ متافیزیکی شعر و هنر را در دوران کلاسیک جدی گرفت. در نظر قـدما که رگه‌ها و نشان‌هایی از تفکر اسطوره‌ای را نیز در آن می‌توان مشاهده کـرد، شـعر بـه عنـوان شاخص‌ترین گونه هنر ادبی نـزد آنـان، منشـأ الهـی، آسـمانی و قدسـی داشـت. در آن دوران، مقایسه شعر و دین و از آن مهمتر اعتقاد به درجه‌ای از «وحی» و «الهام خـدایی» در سـرودن

شعر، به‌ناچار مسأله همریشگی یا شباهت دور پاره‌ای از اشعار فارسی را با آیات قرآن بـه میـان می‌آورد و همین عامل راهی برای امکان نقادی اشعار و نشـان دادن پسـت و بلندشـان را بـاقی نمی‌گذاشت. به همین دلیل، به غیر از نکته‌گیری‌های سطحی که معمولاً در ارتباطات محـدود بین شاعران باقی می‌ماند، به صورت بنیادی مثلاً از سوی فلاسفه امکان طرح مسـائلی در بـاب چیستی و ماهیت شعر و اندیشه‌ورزی منسجم در باب هنر ادبی به وجود نمی‌آمد. باور به منشأ متافیزیکی شعر، در لابه‌لای اشعار تعدادی از شاعران مـا، آن‌گـاه کـه از هیمنـه و شـکوه شـعر سخن می‌گفتند، بروز کرده‌است. به عنوان نمونه، نظامی با اتکا به چنین دیدگاهی است که بـه خود اجازه می‌دهد شاعران و انبیای الهی را در یک مسیر واحـد قـرار دهـد. تنهـا چیـزی کـه شاعران و انبیاء را از نظر وی متمایز می‌کند، تقدم یکی و تأخر دیگری است؛ والا هر دو صـنف، گویی از یک مشرب معرفتی، یعنی «وحـی الهـی» تغذیـه مـی‌کننـد. یـا هنگـامی کـه عطـار نیشابوری با توجه به همان دیدگاه، شعر و شرع و عرش را در یـک بـازیِ زبـانی ظـاهراً سـاده، صادرشده از یک منشأ واحد می‌داند، کدام معرفت‌اندیشِ معناتراشی به عنـوان نظریـه‌پـرداز یـا منتقد می‌تواند به خود اجازه دهد انگشت بر چنین امر مقدسی بگـذارد و آن را بـه مـدد عقـل بشری تحلیل علمی نماید؟[۱۰]

ارتدوکسی‌تر از گفته‌های نظامی و عطار، ابیات زیر از مولاناست که -بـا وجـود اینکـه بـه جرأت می‌توان گفت آزاداندیش‌ترین شاعر کلاسیک فارسی هموست و در بیت دوم از شاهد مثال زیر نیز نمود یافته- هیچ ابایی ندارد در جواب کسی که ظاهراً بـر مثنـوی معنـوی وی اشکالی وارد کرده است، گفته خود را با نص «قرآن» و به تعریض خـود را بـا «نبـی» مکـرم اسلام مقایسه نکند[۱۱]. به‌یقین مولانا می‌خواهد با این مقایسه، امکان هرگونه خرده‌گیری را از این اشکال‌تراشِ ناتراشیده‌روی و دیگرانی از همین دست، بستاند.[۱۲]

۵- نتیجه‌گیری

بنابر اصل استدلالی ویلیام اوکام، فیلسوف قرون وسطایی، از میان نظریه‌هـای رقیـب، نظریـه‌ای را باید انتخاب کرد که نیاز به «مفروضات» کمتـری داشـته باشـد (نـک. هیـک، ۱۳۹۶: پـاورقی ۱۴). در مورد وجود یا عدم وجود نظریه و نظام نقد ادبی در ایران، با توجه به میراث مکتـوب غنـی کـه در همه زمینه‌های علمی، علی‌رغم از بین رفتن بخش قابل‌توجهی از آنهـا در اثـر حـوادث طبیعـی و غیرطبیعی از گذشتگان به یادگار مانده‌است، خردمندانه است که به نبودِ این شاخه از تفکر ادبـی

در میان ایرانیان قدیم حکم کنیم و سایر پیش‌فرض‌هایی را کـه اثبـات‌ناپذیرنـد بـه یکسـو نهـیم. این‌همانی‌سازی یا یافتن شباهت‌هایی بین نظریه‌های ادبی پاره‌ای از متکلمان و بلاغیون اسـلامی و ایرانی با نظریه‌های منتقدان غربی که امروزه باب شده‌است به احتمال قریب به یقین، بـا انگیـزه سیراب‌کردن احساس و علقه وطن‌دوستی و سرپوش گذاشتن بر خلأ اندیشـه صـورت مـی‌گیـرد. این عده فکر می‌کنند نداشتن نظریه ادبی «ضعف بنیـادین فرهنگـی» اسـت. بـه عبـارت دیگـر، چنین تلاش‌هایی جلوه‌هایی از تأثیرات مخرب ایـدئولوژی ناسیونالیسـتی و مـذهبی اسـت. حـال آنکه، فقدان نوع خاصی از تفکر که امروزه از آن به نظریه ادبی تعبیر مـی‌کنـیم، نشـانی از ضـعف فرهنگی نیست. نظریه‌ها، محصول تلاش انسان‌ها برای پاسـخ گفـتن بـه مسـائل عمـده آنهـا در بسترهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی است و لذا در بسترهای اجتماعی دوران کلاسـیک ایـران، چنان‌که در چند مورد به‌تفصیل گفتیم، امکان شکل‌گیری نظریه‌ها نبوده و بابـت فقـدان آن نیـز، نباید گذشـتگان را ملامـت و خـود را در قیـاس بـا غـرب، مغبـون و سـرفکنده احسـاس کنـیم. همچنان‌که غرب نیز، در قیاس با سـایر فرهنـگ‌هـا ممکـن اسـت فاقـد پـاره‌ای از فـراورده‌هـای فرهنگی باشد. اینکه انتظار داشته باشیم همه مظاهر فرهنگی در میان یک ملت به ظهـور برسـد، کمی غیرواقع‌بینانه است. در اثر تبادلات فرهنگی است که جوامع می‌توانند از یافته‌هـای یکـدیگر بهره‌مند شـوند. فرهنـگ بشـری میـدان داد و ستدهاسـت اگـر جامعـه یـا ملتـی در چنـد حـوزه صادرکننده باشد، می‌تواند در چند مورد دیگر واردکننده باشد بی آنکه نقصی به آن راه یافته باشد.

پی‌نوشت:

۱- برای کسب اطلاعات بیشتر و منسجم‌تر در باب «علم ادبیات»، ماهیت، تاریخچه و اشکال آن در ایرانِ عصر جدید، نک. طاهری، ۱۳۹۵: ۳۰- ۴۶.

۲- رابطه «نظریه» و «نقد ادبی» به حقیقت یکی از مسائل پیچیده ادبیات است. اینکـه آیـا ایـن دو یک امر یا مفهوم واحدند یا مجزا از هم، آیا یکی ماهیـت صـرفاً نظـری (نظریـه) دارد و آن دیگـری ماهیتی عملی (نقد ادبی)، چندان روشن نیست. با وجود اذعان به این پیچیدگی، در مقاله حاضر مـا جدایی آنها را از یکدیگر مفروض گرفته‌ایم. به نظر ما نظریه‌ها خصلتی ذهنی‌تر و تئوریکـال دارنـد و بیشتر ماهیت و ذات ادبیات را فیلسوفانه به پرسش می‌گیرند تا «تبیـین‌کننـده» کلیـات آن باشـد. درحالی‌که نقد ادبی، بیشتر خصلتی سنجشگرانه و عملی دارد و آنچه را که نظریه‌ها تولید می‌کننـد، در مقام سنجش و داروی مصادیق ادبی، به خدمت می‌گیرد. همچنین لازم به یادآوری است کـه در

کل متن مقاله، به قصد از عبارت «نظام نقد ادبی» استفاده شده‌است؛ زیرا به زعم ما، نقد ادبی نمی‌تواند فاقد انسجام و نظام‌مندی باشد.

۳- سال ۱۳۳۸نسخه اولیه و شکل نهایی آن سال ۱۳۵۴ منتشر شده‌است.

۴- منظور ما از واژه «عالم» همان چیزی است که هایدگر در جزء نخست اصطلاح دازاین (Da- Sein) از آن اراده می‌کند. Da در نظر هایدگر «آن – جا» است که Sein یعنی «هستی» به آن افکنده می‌شود. به عبارت دیگر، «آن-جا» عالمی است که به عنوان امری غیرفیزیکی و مکانی به هست، هستی می‌بخشد و برای تقریب به ذهن، در ترکیباتی مانند دنیای ورزش، دنیای هنر، دنیای شکسپیر می‌توان به مفهوم «آن- جا» در نظر هایدگر پی برد (نک. واعظی، ۱۳۸۰: ۱۴۶-۱۴۷).

۵- مهدی محبتی در تألیف دو اثر خویش، همان راهی را رفته‌است که تقریباً شش دهه پیش زنده‌یاد عبدالحسین زرین‌کوب رفته بود. راقم این سطور با وجود مخالفت، به دیده احترام به آرای آنان می‌نگرد و توقع دارد پژوهشگران دیگر نیز پای بر عرصه نهاده و در رفع ابهامات در این زمینه اهتمام بلیغ ورزند. زیرا پاسخ‌های احتمالی نزدیک به واقعیت، هرچه باشد -له یا علیه دو دیدگاه- می‌تواند تکلیف جامعه ادبی و پژوهشگران ادبیات فارسی را در برخورد با نظریه‌های غربی روشن کند.

۶- احتمال دوم که به نظر صائب‌تر می‌آید بنا به توصیه دکتر عیسی امن‌خانی به متن مقاله اضافه شد.

۷- ابیات مهم این قصیده عبارتند از:

علم تعطیل مشنوید از غیر سر توحید را خلل منهید
فلسفه در سخن میامیزید وانگهی نام آن جدل منهید
وحل گمرهی است بر سر راه ای سران پای در وحل منهید
زجل زندقه جهان بگرفت گوش همت بر این زجل منهید
نقدهرفلسفی کم‌ازفلسی است فلس در کیسه عمل منهید
دین‌به‌تیغ‌حق‌ازفشل‌رسته‌است باز بنیادش از فشل منهید
مرکب‌دین که زاده عرب است داغ یونانش بر کفل منهید
قفل اسطوره ارسطو را بر در احسن الملل منهید
نقش فرسوده فلاطون را بر طراز بهین حلل منهید
فلسفی مرد دین مپندارید حیز را جفت سام یل منهید

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۱۷۲-۱۷۳)

۸- نگاهی اجمالی به عناوین کتب بلاغی اولیه نشان می‌دهد که تا چه اندازه اثبات یا دفاع از اعجاز لفظی و معنوی قرآن برای بلاغت اسلامی اهمیت داشت. از جمله *معانی‌القرآن* اثر فراء (متوفا ۲۰۷

هجری)، *مجازالقرآن* اثر ابوعبیده معمربن مثنی (متوفا ۲۰۹ تا ۲۱۳ هجری)، *تأویل مشکل‌القرآن* اثر ابن قتیبه (متوفا ۲۷۶ هجری) (نک. علوی مقدم و رضا اشرف‌زاده، ۱۳۸۳: ۷-۱۴).

۹- خوانندگان گرامی برای مطالعه بیشتر درباب تاریخ بلاغت: نک. شوقی ضیف (۱۳۸۳) و داوود عمارتی مقدم (۱۳۹۵).

۱۰- برای نمونه می‌توان به ابیات زیر استناد کرد:

بلبل عرشند سخن‌پروران — باز چه مانند به آن دیگران
زآتش فکرت چو پریشان شوند — با ملک از جمله خویشان شوند
پرده رازی‌که‌سخن‌پروری است — سایه‌ای از پرده پیغمبری است
پیش و پسی بست صف کبریا — پس شعرا آمد و پیش انبیا
این دو نظر محرم یک دوستند — این‌دوچومغزآن‌همه‌چون‌پوستند
(نظامی، ۱۳۷۴: ۱۹)

شعروعرش وشرع ازهم‌خاستند — تا که عالم زین سه حرف آراستند
نور گیرد چون زمین از آسمان — زین‌سه‌حرف‌یک‌صفت‌هردوجهان
(*عطار*، ۱۳۸۶: ۷۱۵-۷۱۶)

۱۱- چنانکه تقی پورنامداریان بحث کرده، مولانا نه در همین ابیات، بلکه در سرتاسر مثنوی و غزلیات شمس، بارها «اناالنبی» گفته و به صراحت یا به کنایت، شعر خود را با قرآن مقایسه کرده‌است (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۴۶-۱۵۱).

۱۲- نمونه عینی برخورد مولانا با مخالفان شعر خود و قیاس آن با قرآن کریم ابیات زیر است:

پیش‌ازآنک این‌قصه تا مخلص‌رسد — دود و گندی آمد از اهل حسد[...]
خربطی ناگاه از خرخانه ای — سر برون آورد چون طعانه ای
کین سخن‌پست است یعنی مثنوی — قصه پیغمبر است و پیروی
نیست ذکر بحث و اسرار بلند — که دوانند اولیا آن سو کمند
از مقامات تبتل تا فنا — پله پله تا ملاقات خدا
شرح و حد هر مقام و منزلی — که به پر زو بر پرد صاحب دلی
چون کتاب الله بیامد هم برآن — این چنین طعنه زدند آن کافران
که اساطیر است و افسانه نژند — نیست تعمیقی تحقیقی بلند
کودکان خرد فهمش می‌کنند — نیست جز امر پسند و ناپسند
(مولانا، ۱۳۳۶: ۳/ ۴۲۲۷-۴۲۳۹)

منابع

آخوندزاده، م. ۱۳۵۱. *مقالات*، گردآورده ب. مؤمنی. تهران: آوا.

ابن‌بی‌بی، ا.ن.ح. ۱۳۹۰. *الاوامر العلائیه فی الامور العلائیه معروف به: تاریخ ابن بی‌بی*، تصحیح ژ. متحدین. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ایگلتون، ت. ۱۳۸۳. *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه ع. مخبر. تهران: مرکز.

برلین، آ. ۱۳۹۲. *آزادی و خیانت به آزادی*، ترجمه ع.ا. فولادوند. تهران: ماهی.

بشردوست، م. ۱۳۹۰. *موج و مرجان؛ رویکردهای نقد ادبی در جهان جدید و سرگذشت نقد ادبی در ایران*، تهران: سروش.

پارسی‌نژاد، ا. ۱۳۸۰. *روشنگران ایرانی و نقد ادبی*، تهران: سخن.

پوپر، ک ۱۳۸۴. *اسطوره چارچوب؛ در دفاع از علم و عقلانیت*، ترجمه ع. پایا. تهران: طرح نو.

پورنامداریان، ت. ۱۳۸۰. *در سایه آفتاب*، تهران: سخن.

خاقانی شروانی، ا. ۱۳۷۴. *دیوان خاقانی شروانی*، تهران: زوار.

الخطیب‌القزوینی، ۱۹۸۹. *الایضاح فی علوم‌البلاغه*، شرح و تعلیق و تنقیح م. ع. خفاجی. بیروت: الشرکه‌العالمیه للکتاب ش‌م‌ل.

دورکیم، ا. ۱۳۶۹. *درباره تقسیم کار اجتماعی*، ترجمه ب. پرهام. بابل: کتابسرای بابل.

دو توکویل، ا. ۱۳۹۱. *انقلاب فرانسه و رژیم‌های پیش از آن*، ترجمه م. ثلاثی. تهران: مروارید.

دیلتای، و. ۱۳۹۴. *مقدمه بر علوم انسانی*، ترجمه م. صانعی دره بیدی. تهران: ققنوس.

رجایی، م.خ. ۱۳۷۲. *معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*، شیراز: مرکز نشر دانشگاه شیراز.

زرین‌کوب، ع. ۱۳۶۹. *نقد ادبی*، ج ۱. تهران: انتشارات امیرکبیر.

ژیمنز، م. ۱۳۹۰. *زیبایی‌شناسی چیست؟* ترجمه م.ر. ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

سروش، ع. ۱۳۷۶. *فربه‌تر از ایدئولوژی*، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.

شمیسا، س. ۱۳۷۸. *نقد ادبی*، تهران: میترا.

ضیف، ش. ۱۳۸۳. *تاریخ و تطور علوم بلاغت*، ترجمه م.ر. ترکی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

طاهری، ق. ۱۳۹۵. *اصول و مبانی روش تحقیق در ادبیات*، تهران: انتشارات علمی.

طباطبایی، ج. ۱۳۹۴. *تاریخ اندیشه سیاسی در ایران؛ ملاحظاتی در مبانی نظری*، تهران: مینوی خرد.

عطار نیشابوری، ف. ۱۳۸۶. *مصیبت‌نامه*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات م.ر. شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

علوی‌مقدم، م. و اشرف‌زاده، ر. ۱۳۸۳. *معانی و بیان*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

عمارتی‌مقدم، د. ۱۳۹۵. *بلاغت از آتن تا مدینه؛ بررسی تطبیقی فن خطابه یونان و روم باستان و بلاغت اسلامی تا قرن پنجم هجری قمری*، تهران: هرمس.
فتوحی رودمعجنی، م. ۱۳۸۵. *نقد ادبی در سبک هندی*، تهران: سخن.
ـــــــــــــ . ۱۳۸۶. «نگاهی انتقادی به مبانی نظری و روش‌های بلاغت سنتی». *ادب‌پژوهی*، (۳): ۹-۳۷.
ـــــــــــــ . ۱۳۹۲. «تعامل مولانا جلال‌الدین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیه». *فصلنامه زبان و ادبیات فارسی*، ۷۴(۲۱): ۴۹- ۶۸.
فروزانفر، ب. ۱۳۵۰. *سخن و سخنوران*، تهران: خوارزمی.
کازانوا، پ. ۱۳۹۳. *جمهوری جهانی ادبیات*، ترجمه ش. اعتماد. تهران: مرکز.
کلیگز، م. ۱۳۸۸. *درسنامه نظریه ادبی*، ترجمه ج. سخنور و همکاران. تهران: اختران.
محبتی، م. ۱۳۸۸. *از معنا تا صورت*، ج۱. تهران: سخن.
مورن، ا. ۱۳۹۱. *روش شناختِ شناخت*، ترجمه ع. اسدی. تهران: سروش.
مولانا، ج. ۱۳۳۶. *مثنوی معنوی*، تصحیح ر. نیکلسون. ج۳. تهران: امیرکبیر.
نظامی گنجوی، ا. ۱۳۷۴. *کلیات خمسه نظامی*، تصحیح ح. وحیددستگردی. تهران: راد.
ولک، ر. ۱۳۸۸. *تاریخ نقدجدید*، ترجمه س. ارباب‌شیرانی. جلد اول. تهران: نیلوفر.
ـــــــ . ۱۳۸۹. *تاریخ نقدجدید*، ترجمه س. ارباب‌شیرانی. تهران: نیلوفر.
هیک، ج. ۱۳۹۶. *میان شک و ایمان*، ترجمه ا. فروتن. تهران: ققنوس.

سال سوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۵

سوژه زندگینامه خودنوشت از منظر پست مدرنیسم

مریم قائمی[۱]
دکتر فرزان سجودی[۲*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۹/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۰

چکیده

زندگینامه خودنوشت را معمولاً به شکل یک داستان یا روایت در نظر می‌گیریم که رُخدادها و تجارب زندگی نویسنده را بازگو می‌کند. چنین روایاتی می‌توانند در قالب داستان خیالی، شعر، یا شرحی صریح و صادقانه از زندگی باشند. این روایات در هر شکل یا قالبی، اتکای شدیدی به حافظه ما از تجاربی دارند که به ترتیب زمانی رخ می‌دهند؛ هرچند شاید این تجارب نه به صورت زمان خطی، بلکه به صورت تکه‌تکه و نامنسجم در متن بازنمایی شوند. مفهومی که نویسنده از هویت یا خویشتن در ذهن دارد، معمولاً از ارتباط تنگاتنگی با آن رخدادها و تأثیر شکل‌دهنده‌ای که در زندگی اش بر جا گذاشته‌اند، برخوردار است. به طور خلاصه، سوژه زندگینامه خودنوشت، محصول لحظه به لحظه و از یک تجربه به تجربه دیگر است. این چندگانگی موقعیت سوژه که منجر به خویشتن چندپاره می‌گردد، زمانی یک ناهنجاری به شمار می‌آمد. اما، اکنون به یک هنجار پست‌مدرن تبدیل شده‌است. از این رو، با ابهام‌زدایی از مفهوم نوگرای سوژه مقتدر عصر روشنگری و جایگزین‌سازی واقعیت واحد با برساخته-های ذهنی حاصل از میل مؤلف زندگینامه خودنوشت به دیگری بودن، مفهوم سوژه به منزله «اجرای» خویشتن چندپاره درمی‌آید، تا آنجا که چه بسا «خویشتن» حتی به جای «دیگری» گرفته می‌شود. هدف این مقاله، پاسخ به این پرسش‌ها است که در قرائت ما از سوژه پست‌مدرن در کانون زندگینامه خودنوشت، «من» چندگانه و مبهم چه نقشی ایفاء می‌کند؟ چگونه «دیگران» برآمده از این متن می‌توانند خود را از وضعیت غیربودگی رها سازند و در مقام منِ مؤلف، به لحاظ تاریخی، جایگاهی در جهان را از آن خود کنند و در گفتمان‌های مختلف نیز شرکت جویند؟

واژگان کلیدی: زندگینامه خودنوشت، پست‌مدرنیسم، سوژه، هویت، بازنمایی، گفتمان

---

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد تهران
۲. دانشیار هنرهای تزئینی و گروه نمایش دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران(نویسنده مسئول) * fsojoodi@yahoo.com

۱- مقدمه

زندگینامه خودنوشت در مقام نوعی بیان خویشتن از سوی انسان تک افتاده معاصر که دچار بحران هویت شده‌است، توجهاتی را در حوزه‌های فلسفه، نقد و نظریه ادبی و مطالعات فرهنگی به خود فرا می‌خواند. با آنکه نظریه‌پردازی درخصوص این سبک نوشتار از نیمه دوم قرن بیستم در محافل دانشگاهی مغرب زمین انجام گرفته‌است، متأسفانه منابع چندانی به زبان فارسی در این حوزه به چشم نمی‌خورد. با توجه به گسترش روزافزون زندگینامه خودنوشت در سراسر جهان و ازجمله در ایران، به نظر می‌آید که آگاهی از پیشینه تاریخی، مبانی نظری و رویکردهای نقادانه در تجزیه و تحلیل زندگینامه خودنوشت، کاری سودمند خواهد بود. از این رو، مقاله حاضر می‌کوشد تا با ارائه مختصری در این زمینه بر پایه کتاب‌ها و مقالات مرجع انگلیسی، آغازگر پژوهش‌های نظری و عملی بیشتری در این حوزه باشد، آن هم در جهان چندپاره کنونی که ما نیز جزئی از آن هستیم.

به طور کلی، اصطلاح «زندگینامه خودنوشت» به منظور توصیف شرح حال اول‌شخص از زندگی «من» در قالب نوشتار ابداع شد. به واقع، زندگینامه خودنوشت در مقام یک سبک نوشتار برای تولید خویشتن، یک گفتمان به شمار می‌رود که میراث و نتیجه عصر روشنگری مغرب زمین در قرن هجدهم است و یک «من» منطقی و بازنمایی‌کننده را در مرکز خود دارد. اولین نمونه قابل‌فهم از زندگینامه خودنوشت را می‌توان *اعترافات* ژان‌ژاک روسو دانست. به همین ترتیب، *اعترافات* آگوستین و یا *تأملات در فلسفه اولی* اثر دکارت را نیز می‌توان در زمره نخستین زندگینامه‌های خودنوشت فلسفی تلقی کرد. تأمل و تعمق در خویشتن از منظر روشنفکران عصر روشنگری، نشانه منطق و فضیلت به شمار می‌آمد؛ فضیلت افرادی که می‌اندیشند و «از این رو، وجود دارند» و در گفتمان‌های اجتماعی نیز شرکت می‌جویند. در این راستا روشنفکران قرن هجدهم در تبعیت از کانت بر این باور بودند که همه چیز باید در معرض انتقاد قرار گیرد؛ بنابراین زندگینامه خودنوشت را به عنوان یک ژانر ادبی و یک هدف فلسفی رواج دادند.در همین راستا، کتاب *المنقذ من الضلال* [رهایی یافته از گمراهی] معروف به «اعترافات غزالی» به زبان عربی را می‌توان از اولین نمونه‌های زندگینامه خودنوشت فلسفی در فرهنگ و ادب ایران دانست. این اثر، از آخرین تالیف‌های امام محمد غزالی، متکلم و حکیم ایرانی سده پنجم و ششم هجری قمری است. غزالی در این کتاب که بی شباهت به اعترافات روسو نیست، سرگذشت خویش را نگاشته است و با ردِّ کلام، فلسفه و مذهب باطنی، تنها راه نجات را پیروی از تصوف و

عرفان می‌داند و به واقع شرحی بر سفر درونی در تغییر باورها و احوالات خویشتن را هم به‌دست می‌دهد. *سفرنامه ناصرخسرو* شاعر، فیسلسوف، حکیم و جهانگرد ایرانی در سده چهارم و پنجم هجری قمری، گزارشی از دیدنی‌ها و عجایب سفر هفت ساله‌اش است و به همین ترتیب نوعی زندگینامه خودنوشت شمرده می‌شود. باید توجه داشت که برخلاف مغرب زمین، خاطره نویسی در ایران به شکل زندگینامه خودنوشت که به واقع حدیث نفس است، در مقام یک ژانر تثبیت شده سابقه چندانی ندارد. با آغاز عصر روشنفکری در ایران در زمان ناصرالدین شاه قاجار، خاطره‌نویسی از سوی درباریان و شاهزادگان، همچنین از سوی روحانیون و اشراف که سواد خواندن و نوشتن داشتند، آغاز شد. تاج‌السلطه، دختر ناصرالدین شاه که طرفدار مشروطه نیز بود، در زمره نخستین زنان ایرانی است که به این ژانر روی آورده‌اند. اثر او با عنوان *خاطرات تاج السلطنه* در سال ۱۹۸۲ م به چاپ رسید. اثر سه جلدی *شرح زندگانی من* از عبدالله مستوفی، یکی از دولتمردان دوره قاجار که درباره زندگی اجتماعی در تهران زمان قاجاریان و اوایل دوره پهلوی است، در کنار دیگر یادداشت‌های روزانه و خاطره‌نویسی‌های دولتمردان، درباریان و سیاسیون عصر پهلوی، همگی نمونه‌هایی از این دست هستند. به طور کلی، حتی پس از دوره مشروطه که دختران و زنان بسیاری در خانواده‌های اهل ادب ایرانی به نوشتن احوالات شخصی و شرح زندگی خود روی آوردند، به علت سنت حاکم بر ایران، تمایل چندانی به چاپ آثار خود نداشتند. چنانچه آثارشان به چاپ می رسید، شرح حال واقعی ایشان چه بسا در همان سطور نگاشته شده پنهان می‌ماند. این وضعیت در ایران مشابه شرایطی است که در دنیای مغرب زمین برای زنان تا اوایل قرن بیستم میلادی وجود داشت.

در غرب، رشد و رونق فزآینده سبک نوشتار زندگینامه خودنوشت از دهه ۱۹۷۰ به این سو نیز در حقیقت مرهون شکل‌گیری جنبش‌های اجتماعی و سیاسی گوناگون در سراسر جهان است که سبب شده تا طیف بیشتری از مردم به چاپ و انتشار شرح انتظارات خود از زندگی دست بزنند. زنان، رنگین‌پوستان، معلولان جسمی، افراد دارای تمایلات جنسی متفاوت و بازماندگان خشونت، همگی در توسعه روند بازنمایی خویشتن از طریق آشکارسازی تاریخچه‌های سرکوب شده‌شان، نقش داشته و چشم‌اندازهای تازه‌ای را در این ژانر رقم زده‌اند. از این رو، دو نکته اساسی را می‌توان در خصوص ژانر معاصر زندگینامه خودنوشت جستجو کرد. نخست اینکه به لحاظ صوری، برخی از این متون زندگینامه خودنوشت به‌راستی تجربی، بی‌ثبات و چندصدایی‌اند و به همان اندازه که می‌توانند شاهد و مستندی برای خویشتن باشند، متنوع نیز

هستند و شامل نقد، هجو و نسخه‌های تقلیدی از خویشتن نیز می‌شوند. نکته دوم این است که برخی دیگر از متون زندگینامه خودنوشت کنونی، تمرکزشان بیشتر بر بیان یک داستان متفاوت از خویشتن است، تا این که بر گفتن یک داستان به شیوه‌ای متفاوت استوار باشند. در این راستا، جنبش‌های هویت‌محور در دهه‌های اخیر نقش بسزایی در پیدایش این متون متفاوت و پیشرفت در زمینه این نوع نوشتار داشته‌اند و بررسی‌های نظری و نقادانه‌ای را در حوزه‌هایی مانند جنسیت، نژاد، فمینیسم و مطالعات پسااستعماری پی‌ریزی کرده‌اند. میان این نظریه‌ها، زندگینامه‌های خودنوشت و همچنین گفتمان‌های مبتنی بر شهادت‌دهی که اخیراً در رسانه‌های اعتراف محور ازجمله برنامه‌های تلویزیونی افشاکننده زندگی‌های واقعی افراد نمود دارند، نوعی هم‌سویی و هم‌افزایی نیز دیده می‌شود؛ بنابراین نقد زندگینامه خودنوشت، ناگزیر صبغه سیاسی هم پیدا می‌کند. زندگینامه خودنوشت این فرصت را در اختیار نویسندگان قرار می‌دهد تا خودشان را به جایگاه سوژه‌های بازنمایی‌کننده ارتقاء دهند، یعنی تبدیل به سوژه‌هایی شوند که نماینده دیگران نیز هستند. همچنین در زندگینامه خودنوشت، زندگی خصوصی و عمومی نویسنده چنان در هم تنیده شده‌است که توأمان هم به روایت مشروعیت می‌بخشد و هم ساختگی بودن آن را امکان‌پذیر می‌کند. این دو حالت در این سبک نوشتار حتی با یکدیگر هم‌پوشانی نیز دارند. این امر، صرفنظر از طبقه بندی زندگینامه‌های خودنوشت بر مبنای خط‌کشی‌های دوره محور از قبیل پیشامدرن، مدرن یا پست مدرن، همچنین فارغ از مقوله‌هایی همانند فرهنگ، ملیت، قومیت و جنسیت است. بررسی ویژگی‌های ساختگی بودن یا واقعی بودن سوژه نویسا در این سبک نوشتار و تحلیل عناصر مرتبط با هر یک می‌تواند بر پایه رویکردها و نظریه‌های نقادانه ادبی، فلسفی، زبان‌شناختی، روانکاوانه و غیره که رواج بیشتری در عصر حاضر دارند، باشد و در نتیجه خوانش‌های به دست آمده از آن ها در گرو نگرش پژوهشگران از منظرهای گوناگون یادشده است و از این رو می‌تواند با یکدیگرمتفاوت باشد. به بیان دیگر، تردیدی نیست که قرائت شیوه بازنمایی سوژه نویسا امری نسبی و عارضی به شمار می آید، نه ذاتی.

گیلمور نیز معتقد است که حوزه «زندگینامه خودنوشت» با دربرداشتن خصوصیات و ویژگی‌های خاص اول شخص مفرد، فرصت خوبی را برای توصیف زندگی و افکار نویسنده فراهم می آورد. در برخی موارد نیز زندگینامه خودنوشت به واقع قرائت‌های اصلاحی ایشان را ارائه می‌کند. از خلال این نوع نوشتار می‌توان عامل بازنمایی خویشتن شد، البته مطمئناً به‌صورت یک شخصیت متن محور که به ظاهر ملموس است و می‌تواند ادعا کند که «من آن جا بودم» یا

این که «من این جا هستم» مانند نوشتار بنجامین فرانکلین یا بسیاری از غزل‌های امیلی دیکنسون و همچنین *حرف سرخ فام*[۱] (منتشر شده تحت عنوان *داغ ننگ*) از ناتانیل هاثورن[۲] نیز از بُعد قوی زندگینامه خودنوشت برخوردارند. حتی می‌توان علاقه و توانایی شماری از نویسندگان در به هم آمیختن داستان خیالی و داستان غیرخیالی را نیز جست و جو کرد؛ از شارلوت برونته گرفته که زیرعنوان رمان *جین ایر* خود را در معرض «زندگینامه خودنوشت» گذاشته است تا گرترود استاین[۳] مدرنیست، *حرف بزن خاطره*[۴] به قلم ولادیمیر ناباکوف، *شهادت‌ها*[۵] از ریگوبرتا منچو[۶] و دومیتیلیا باریوس دو چونگارا[۷] و غیره. ضمن تصدیق وجود چندگانگی نوشتاری، مضمون یا موتیف زندگینامه خودنوشت در این آثار، بازنمایی خویشتن از «من» را در طیفی از ژانرها به نمایش می گذارد (Gilmore, 2001: 11). با توجه به سبک‌های گوناگونی که زندگینامه خودنوشت می‌تواند در قالب آن‌ها بازنمود داشته باشد، در حوزه ادبیات معاصر ایران، چه بسا بتوان قطعه شعری را که پروین اعتصامی برای سنگ نبشته مزار خود سروده است، یک زندگینامه خودنوشت کمینه‌گرا یا مینیمالیسیت دانست که سرگذشت کوتاه خود را با موجز گویی یعنی با کم ترین واژگان ، از رهگذر درهم آمیزیِ تصویرپردازی مادی و فراطبیعی و با ایجاد تأثیر واحد، بیان می‌کند. در این شعر، تک گویی درونی زنی در غربت عاطفی و تنهایی را می‌توان بازشناخت. طی این حدیث نفسِ ذهنیت مبنا، با بازآفرینی وضعیت مرگ‌زدگی، به واقع به نظر می‌آید که جنبه‌ای از روان پروین با جنبه دیگری از آن به گفت و گو نشسته است و ضمن نگاهی حسرت آمیز به گذشته، تلویحاً وضعیت غیر انسانی جامعه خویش را به نقد می‌کشد. از میان زندگینامه‌های خودنوشت ایرانی بیشتر شناخته شده که از نیمه دوم سده بیستم میلادی به این سو نگاشته شده‌اند، می‌توان به *خاطرات* بزرگ علوی، *آن مرد، مرد همراهم* از سیمین بهبهانی، *سفرنامه ایتالیا* از فروغ فرخزاد، *یادداشت‌های روزانه* از نیما یوشیج، *پیر پرنیان‌اندیش* از هوشنگ ابتهاج، *روزها در راه* از شاهرخ مسکوب، *خاطرات پراکنده* از گلی ترقی، اشاره کرد. البته نامه‌های به جا مانده از صادق هدایت را نیز می توان از این زمره دانست. همچنین، در نوع ادبی زندگینامه خودنوشت در ایران همانند سیر

1 . The Scarlet Letter
2 . Nathaniel Hawthorne
3 . Gertrude Stein
4 . Speak, Memory
5 . Testimonies
6 . Rigoberta Menchu
7 . Domitila Barrios de Chungara

تکوین و تطور آن در غرب، هر اندازه در زمان به پیش می رویم، سویه‌های پسامدرنیستی بیشتری را می‌توان در آن‌ها جست و جو کرد. برخورداری این زندگینامه‌های خودنوشت از درونمایه‌هایی چون وجودشناسی به معنای «من هستم» و جهان پیرامون «من» چه بوده است. و نیز بازگویی فرآیندهای درون ذهنی در مواجهه با رخدادهای بیرونی و کنکاش‌های شخصی در جنبه‌های هستی فردی و اجتماعی و تاریخی سوژه نویسا در جهان، این جهت‌گیری را به خوبی نشان می‌دهد.

با انتقال بحث سوژه زندگینامه خودنوشت به درون حوزه پست‌مدرن، ناگزیر پای شماری از نظریات مختلف به میان می‌آید. ابتدا این پرسش به ذهن می‌رسد که آیا ما همچنان با یک «خویشتن» فردی و بنیادگرا سروکار داریم که منسجم، یکپارچه و خالق معنای خودش است یا اینکه یک سوژه چندپاره و بی‌ثبات را خوانش می‌کنیم؛ یعنی سوژه‌ای پویا که طی گذر زمان دستخوش تغییر و تحول می‌گردد. گذار از مفهوم سنتی و انسان‌گرایانه سوژه به سوی سوژه بی‌ثبات پست‌مدرن، و به تبع آن، نقش «من» چندگانه و «دیگری» برآمده از این متون، محور قرائت و تفسیر این مقاله در خصوص زندگینامه خودنوشت است. با توجه به این نگاه، لازم است هر ارتباط ساده میان گفتمان و سوژه متکلم را مورد پرسش قرار دهیم، به‌خصوص این نقطه نظر که می‌گوید «تجربه، صدا را تولید می‌کند»؛ برای مثال، اینکه زن بودن به معنای حرف زدن با صدای زنانه است. تلاش مؤلف زندگینامه خودنوشت برای «غیر بودن» یا همان دیگر بودگی در نوشتارش، از راه اتخاذ شکل‌ها و تکنیک‌های بسیاری از گفتمان‌ها انجام می‌گیرد که کاملاً در یک شکل واحد یا الگوی معیارگون جای نمی‌گیرند و شامل بیشتر شیوه‌های چندفرهنگی بازنمایی خویشتن می‌شوند. با این کار، «منِ» این دسته از زندگینامه-های خودنوشت از همذات‌پنداری با خویشتن مردانه، سفیدپوست و بورژوای غربی دوری می-جوید و با آن بیگانه می‌شود. همسو با این رویکرد، فوکو نیز می‌گوید که ما از رهگذر نوشتن درواقع می‌خواهیم به «شخصی دیگر» تبدیل شویم (Ibid: 15). بنابراین، زندگینامه خودنوشت، فرصتی را برای تغییر و تبدیل «خویشتن» مهیا می‌سازد. با تأمل و تعمق در خصوص رُخدادهایی که در طول زندگی بر ما گذشته‌است و نوشتن درباره آنها، فرصت تفکر را درباره اینکه چگونه تبدیل به «دیگری» شده‌ایم به دست می‌آوریم. از این رو، زندگینامه خودنوشت را بیش از آنکه یک گزارش با محتوای ثابت قلمداد کنیم که در پایان زندگی طولانی یک فرد خلاصه و عرضه می‌شود، باید طرحی مبتنی بر تفکر و اندیشه در خصوص این موضوع بدانیم که

«من» چگونه یک «دیگری» می‌شود. در همین راستا، با توجه به برتری نوع ادبی شعر در ایران که قدمتی چند هزار ساله دارد، و هم چنین این نکته که زندگینامه خودنوشت می‌تواند در سبک‌های گوناگون وجود داشته باشد، دور از انتظار نیست که شعر «مرز پُرگهر» از مجموعه *تولدی دیگر* فروغ فرخزاد را نمونه ای بیابیم که آشکارا تکوین و تطور خویشتن این شاعر را ضمن به دست دادن مشخصات شناسنامه‌ای و نیز اشاره به زمان و مکان خاص، در مقام یک خودزندگینامه بازنمایی می‌کند. در متن این شعر، فرآیند «دیگری» شدن فروغ را با تصاویر بازآفرینی شده از ورود سوژه زن نویسا به زندگی اجتماعی در ایران روزگارش می‌یابیم.

۲- پست مدرنیسم و ژانر زندگینامه خودنوشت

ژاک دریدا در کتاب *قانون ژانر*[1] می‌گوید، هر متنی در یک یا چند ژانر مشارکت دارد و متن بی‌ژانر وجود ندارد و همیشه ژانر و ژانرهایی هستند؛ اما این مشارکت هرگز به معنای صرفِ «تعلق داشتن» نیست. این امر البته نه به دلیل وفور تولید و یا تولید آزادانه، بی‌قاعده و طبقه‌بندی‌نشده، بلکه به دلیل همان ویژگی مشارکت است. از سوی دیگر، شانتال موفه در کتاب *دموکراسی بنیادگرا: مدرن یا پست‌مدرن*[2] می‌گوید که نظریه‌پردازی درخصوص سوژه در مقام یک عامل غیرمتمرکز و ناتمام، ضروری است؛ سوژه‌ای که در فصل مشترک چندگانگی جایگاه‌های سوژه که میان آنها رابطه‌ای از پیش تعیین شده و یا ضروری وجود ندارد جای می‌گیرد و بیان سوژه در آن جایگاه ها در گرو روش‌های هژمونیک است و سوژه برساخته می‌شود (Gilmore, 1994: 1). از این‌رو، می‌توان پرسید که به راستی نظریه‌ها، روش‌ها و نگرش‌های پست‌مدرنیسم چه اطلاعاتی را در خصوص زندگینامه خودنوشت در اختیار ما قرار می‌دهند؟ از سوی دیگر، تکنیک‌ها، سنت‌ها و فرهنگ‌های مربوط به زندگینامه خودنوشت، چه چیزهایی را درباره پست‌مدرنیسم آشکار می‌سازند؟ زندگینامه خودنوشت به منزله شیوه‌ای برای بازنمایی خویشتن که به طرز پیچیده‌ای درون همه فرهنگ‌ها جای دارد و همچنین مطالعات انجام‌شده درخصوص زندگینامه خودنوشت به عنوان شیوه‌ای نقادانه و بینارشته‌ای، نتایج گوناگونی را برای نقدهای پست‌مدرنیستی به دنبال داشته‌است. بنابراین، بررسی دوسویه زندگینامه خودنوشت و پست‌مدرنیسم، به علت توجه هر دوی آنها به نظریه‌پردازی درخصوص سوژه، امری ضروری به

1 . Law of Genre
2 . Radical Democracy: Modern or Postmodern

شمار می‌آید. پرسشگری و نگرش منتقدانه پست‌مدرنیسم در خصوص زندگینامه خودنوشت، از راه تأکید بر سوژه در مقام عامل گفتمان، یعنی در جایی که «سوژه» ناگزیر به عنوان امری استدلالی فهمیده می‌شود، نمود می‌یابد. از سوی دیگر، از آنجا که زندگینامه خودنوشت و شکل‌های مربوط به بازنمایی خویشتن به منزله جایگاه تولید هویت در متن در نظر گرفته می‌شوند، هم می‌تواند در مقابل هویت‌های فرهنگی هژمونی‌ساز مقاومت به خرج دهند و هم آنها را بازتولید کنند. از این‌رو، در این ارتباط دوسویه میان پست مدرنیسم و زندگینامه خودنوشت، اینکه حقیقتاً پست مدرنیسم چه کاری انجام می‌دهد، با اهمیت‌تر از چیستی پست‌مدرنیسم و مفهوم نهایی آن است. پروژه‌هایی که در پی تعریف خصوصیات درونی یا همان هویت پست مدرنیسم هستند، فرض را بر این می‌گذارند که پست‌مدرنیسم موجودیتی ثابت و ریشه‌دار دارد؛ یعنی با آنکه یک روش ضدبنیادگرا به شمار می‌رود، به هر حال از یک مبنا و بنیان نیز برخوردار است. از آنجا که پست‌مدرنیسم، مجموعه‌ای از عملکردهای فرهنگی، تاریخی و نوشتاری را با توجه به اجراهای خاص هر کدام در نظر می‌گیرد، حوزه مناسبی برای بررسی بازنمایی خویشتن به شمار می‌رود.

در پایان دهه ۱۹۷۰، مطالعات زندگینامه خودنوشت شکل جدیدی به خود گرفت. ویژگی اصلی این مقطع زمانی، تجربه‌گرایی با هدف نظم دادن به مقوله‌های مختلف، توجه به سیاست‌های نگارش به زبان اول‌شخص مفرد، ایجاد مفاهیم تازه درخصوص روابط میان قومیت، جنسیت، نژاد، گرایش‌های جنسی و نیز اَشکال گوناگون بازنمایی بوده‌است. پست‌مدرنیسم در این برهه، انواع تفکراتی که منجر به دسته‌بندی و ایجاد سلسله‌مراتب می‌شد و همچنین روش‌های تحکیم و حفظ این طبقه‌بندی‌ها را مورد پرسش قرار می‌داد. از این رو، مطالعات فرهنگی و ادبی در پست مدرنیسم، بر طبقه‌بندی تحلیلی و تجربی «خویشتن» و مرزهای بازنمایی آن متمرکز است. توجه به برساخته شدن «خویشتن» در زندگینامه خودنوشت و به وسیله زندگینامه خودنوشت، امری ضروری به شمار می‌آید. این کار با پرسش درخصوص شیوه‌هایی که هویت فرهنگی «خویشتن» را از راه زبان تولید و بازتولید می‌کنند، میسر می‌گردد. بنیان‌های هستی‌شناختی و هویت، از طریق ارجاعات برساخته شده میان «متن ادبی» و «بستر نقادانه» شکل می‌گیرند، و به نوبه خود، طبقه‌بندی‌های هویتی را رقم می‌زنند؛ ازجمله اینکه آیا پست‌مدرنیسم یک هویت است؟ آیا می‌توان پست‌مدرن یا پست‌مدرنیست بود؟ آیا این نامی است که می‌توان بر خویشتن

گذاشت و یا از سوی کسی تعیین می‌شود؟ آیا پست‌مدرنیسم یک امر جمعی محسوب می‌شود، یا نوعی گرایش و یا یک رشته خاص است، حتی اگر مرزهای انظباطی را زیر پا بگذارد؟ در مطالعات سنتی زندگینامه خودنوشت، اصطلاحاتی مربوط به تاریخ و سوبژکتیویته که درون پست‌مدرنیسم دستخوش تغییر شده‌اند، به عنوان عناصر ثابت داستان زندگی فرد در نظر گرفته می‌شدند. به همین ترتیب در مطالعات سنتی زندگینامه خودنوشت، متونی که این ثبات را تأیید می‌کردند و یا درحال تصدیق این ثبات بودند، «سنت» زندگینامه خودنوشت را شکل می‌دادند. تلاش‌های انجام‌گرفته برای پایه‌گذاری ژانر زندگینامه خودنوشت بر مبنای آثار آگوستین، روسو، هنری آدامز و امثالهم، در تولید فرهنگی سیاست‌های هویتی نیز نقش داشته است؛ سیاستی که از طریق بازتولید طبقات اجتماعی، گرایش‌های جنسی، نژاد و جنسیت، به عنوان شرایط لازم برای ایجاد تفاوت در گستره اجتماعی قدرت، بر آن بود تا سلسله‌مراتب هویت را حفظ کند. اما، با توجه به شک‌گرایی پست‌مدرنیسم نسبت به هر گونه دسته‌بندی، زمان آن فرارسیده تا در مفاهیم ضمنی ژانر زندگینامه خودنوشت بازبینی انجام گیرد. روشنگری‌های پست‌مدرنیسم در خصوص کارکرد ایدئولوژی و بازنمایی، فرصت مناسبی را برای تجدیدنظر درباره ارتباط میان زندگینامه خودنوشت و سنت آن و همچنین درباره جایگاه زندگینامه خودنوشت به عنوان یک ژانر، در اختیار ما قرار می‌دهد. در حال حاضر مطالعات زندگینامه خودنوشت رواج پیدا کرده‌است و متونی را موردتوجه قرار می‌دهد که تا پیش از این، «زندگینامه ی خودنوشت» به شمار نمی‌آمدند. از منظر نقد پست‌مدرنیستی که ژانرهای مختلف را به دیده تردید می‌نگرد، ژانر غیرکلاسیک و نوظهور زندگینامه خودنوشت، نقطه مناسبی برای توجه محسوب می‌شود. بسیاری از کنکاش‌های پست‌مدرن از به دست دادن تعریفی کلی درخصوص زندگینامه خودنوشت و حد و مرزهای قرار داده شده از طرف نظریات ژانر، دوری می‌جویند؛ زیرا زندگینامه خودنوشت، ماهیتی دوگانه دارد. از یک سو اغلب از لحاظ عینی بودن، ناکافی به نظر می‌رسد، زیرا شاهد عینی حتی بیش از دیگر مفسران وقایع، همزمان مورد سوءظن قرار می‌گیرد. از سوی دیگر، زندگینامه خودنوشت از لحاظ ذهنی بودن نیز ناکافی است، زیرا بر چارچوب‌های واقعیت بیش از اندازه تکیه دارد. از این رو، زندگینامه خودنوشت، هم بیرون از «تاریخ» و هم بیرون از «داستان خیالی» قرار می‌گیرد.

مایکل فیشر[1]، منتقد معاصر علوم انسانی نیز معتقد است که متون زندگینامه‌های خودنوشت دوره معاصر در توسعه انسان‌شناسی در مقام یکی از علوم اجتماعی که شکل‌گیری تجربه فردی به لحاظ اجتماعی و فرهنگی را توصیف می‌کند، نقش داشته‌است. زندگینامه خودنوشت با قرارگیری در میانه امر فردی و امر جمعی، دیدگاه بومی را ارائه می‌کند و مدعی سوژه‌ای است که در یک بستر تعین فرهنگی قرار دارد و دسترسی به آن، فقط از طریق مصاحبه عمیق و جزئی‌نگر امکان‌پذیر است. بنابراین، زندگینامه‌های خودنوشت قومیتی با اهمیت‌اند؛ زیرا الگوهای ساختارگرا و پساساختارگرا را جانشین الگوهای رفتارگرا و نمادگرا در مردم‌شناسی و علوم اجتماعی کرده‌اند. طبق الگوهای رفتارگرا، کلمات و نمادها در حکم نشانه‌هایی بی‌دردسر به شمار می‌آیند که در زنجیره‌ای معنادار از جملات یا عبارات، به هم می‌پیوندند، مرتب می‌شوند و توالی‌هایی از کُنش و واکنش را به وجود می‌آورند. از این رو، تحلیل‌گران سنتی می‌توانند الگوهای فرهنگی را بر پایه مجموعه‌ای از باورهای اظهارشده عاملیت‌ها معین کنند. براساس الگوهای نمادگرا نیز نمادها، چندمعانی و پیچیده به شمار می‌آیند و در هر کُنش گفتگو، به‌واقع معنایی بیش از آنچه یک گوینده یا شنونده درک می‌کند، مبادله می‌گردد. از این منظر غنی‌ترین نمادها، شبیه یک «سیاه‌چاله‌اند[2]»؛ یعنی کل فرهنگ، درون‌شان متراکم شده‌است. از این رو نمادگرایان، الگوهای فرهنگی را براساس نمادهای اصلی، «خوشه‌های نمادین»[3] و «گره‌های شبکه‌های معنایی»[4] به هم مرتبط می‌سازند و قرائت می‌کنند (Fischer, 1994: 84-85). بنابراین بر پایه هر دو نگرش یادشده که در نظام نمادین ریشه دارند، نوعی حس اطمینان بخش درخصوص سکون نسبی یا ثبات هویتی ایجاد می‌شود. اما الگوهای ساختارگرا و به‌خصوص پساساختارگرا، با واسازی نمادها و استعاره‌ها به زنجیره‌های تداعی معنا و یا مجاز مرسل، در جهت پویایی فزاینده، پُر از انشعاب و دگرگون‌کننده عمل می‌کنند. از این طریق در ساختارگرایی، الگوهای معنایی و نمادین متغیر و متنوع، ایجاد می‌شوند. به همین ترتیب در پساساختارگرایی، ما با عدم قطعیت معنا روبه‌رو هستیم که موجب حفظ ناپایداری و تغییرپذیری متون و ارتباطات می‌شود، و از رهگذر شالوده‌شکنی نیز تنش‌ها و فشارهای معانی جایگزین

1 . Michael M. J. Fischer
2 . Black hole
3 . Symbolic clusters
4 . Nodes of semantic networks

آشکار گشته و واژگونی معنای قصدشده و تجویزی نظام نمادین رقم می‌خورد. نمونه‌ای از این دست را می‌توان در داستان‌های مکسین هانگ کینگستون[1] که در قالب صحبت بیان می‌شوند، یافت؛ از جمله داستان «زن بی نام» که درباره عمه‌ای است که به علت داشتن فرزندی نامشروع، از فشار شرم مجبور به خودکشی می‌شود (Fischer, 1994: 84-85). نمونه‌ای که می‌توان در ادبیات معاصر ایران معرفی کرد، مجموعه هشت داستان کوتاه با عنوان *خاطره‌های پراکنده* از گلی ترقی(۱۳۸۲) است. به نظر می‌رسد که همگی این داستان‌ها به شکلی خاطرات واقعی نویسنده هستند. حضور درونمایه وجودشناسی و کشمکش سوژه با مظاهر نظام نمادین و تجویز شده محیط پیرامونش برای کشف فردیت و هویت و جایگاهش در هستی، دلبستگی به خانواده، مسئله مهاجرت و بازگشت به خویشتن، به موازات هم، وضعیت زن ایرانی تحصیلکرده و مهاجر در دوره حاضر را در مقاطع زمانی گوناگون از زندگی اش بازنمایی می کنند.

۳- سوژه، هویت و زندگینامه خودنوشت

یکی از نشان‌های زندگینامه خودنوشت از منظر پست‌مدرنیسم، به‌کارگیری مشکل‌ساز ضمیر فاعلی «من» است که نمی‌توان ارجاع قطعی و مناسبی را برای آن در نظر گرفت. از این رو تعاریفی از زندگینامه خودنوشت که مبتنی بر وجود ارجاع میان یک فرد که می‌گوید: «من» و «منی» که به‌واقع یک فرد نیست و بلکه یک کارکرد زبانی است، به دلیل ارجاع به این ناهماهنگی، متزلزل می‌شوند. بنابراین لازم است هر گونه تعریفی را با توجه به بستر بازنمایی خویشتن، ارائه دهیم. به بیان دیگر باید دید هرگاه فرد برای برخورداری از ثبات، به زبان بلاغی متوسل می‌شود تا با استفاده از کلماتی خاص، احساس راحتی کند و بتواند هم کلیت و هم فردیت را بازنمایی کند، چه خوانش‌هایی از زندگینامه خودنوشت امکان‌پذیر می‌شوند. هم‌چنین به‌طورکلی، زمانی که خویشتن خودمختار همان راوی نیست، یا هنگامی که نشان زندگینامه خودنوشت یعنی همان «من»، جایگاهی را فراهم می‌آورد که از آن، سوژه مقتدر هر گفتمان، بازنمایی خویشتن را محقق می‌سازد، چه نوشته‌هایی از زندگینامه خودنوشت پدید می‌آیند. با آنکه نقدهای بسیاری به مسئله ارجاع می‌پردازند، از نظر برخی منتقدان و مؤلفان زندگینامه خودنوشت، نکته مهم، توانایی اعطای شکل‌های دوباره به هویت مبتنی بر زندگینامه خودنوشت -آن هم در ارتباط با مجموعه‌ای از گفتمان‌ها- است. درنتیجه، بازبینی مجدد

1 . Maxine Hong Kingston

ارتباط زندگینامه خودنوشت با واقعیت، چندان مدنظر قرار نمی‌گیرد؛ زیرا از دیدگاه پساساختارگرایی و پست‌مدرنیسم، حقیقتی وجود ندارد و هر آنچه که هست، فقط تفسیر و خوانش است.

در این راستا منتقدی به نام گیلمور[1] اشاره می‌کند که نشان زندگینامه خودنوشت که در «من» متجلی می‌شود، به ژانرهای ثابت بیشتری متصل است؛ ازجمله به رمان مبتنی بر زندگینامه خودنوشت که ممکن است اشتباه معنایی را به دنبال داشته باشد. بنابراین، نشان زندگینامه خودنوشت یا همان «من»، وجود گسیختگی در ژانر زندگینامه خودنوشت و همچنین ظهور یا تعلیق بازنمایی خویشتن در ژانرهایی را خاطرنشان می‌سازد که تا پیش از این، بازنمایی خویشتن در آنها مشروعیت نداشت. افزون بر این گرچه بسیاری از نویسندگان به ژانر آثارشان اشاره می‌کنند، این عمل ایشان از سوی منتقدانی که نشان زندگینامه خودنوشت را برای صلاحیت بخشیدن به یا سلب صلاحیت از آثار نویسندگان به کار می‌گیرند، مورد پرسش واقع می‌شود. نشان زندگینامه خودنوشت می‌تواند باعث سلب مشروعیت گردد؛ مانند این اظهارنظر که «این یک رمان نیست، بلکه رمانی مبتنی بر زندگینامه خودنوشت است»؛ یا برعکس، ممکن است با گفتن اینکه «این فقط یک زندگینامه خودنوشت نیست، بلکه یک حماسه یا شعر غنایی است»، حتی سبب ارتقای کار نگارنده شود (Gilmore, 1994: 7). «من» در مقام نشان زندگینامه خودنوشت، یک تأثیر مبتنی بر استدلال بر پایه نوع خوانش از گفتمان موردنظر به شمار می‌رود. از این رو همزمان از راه کنار هم نهادن و واسازی دیگر گفتمان‌ها و ژانرها تعریف می‌شود. بنابراین، نشان زندگینامه خودنوشت یک بی‌ثباتی تأثیرگذار را هم در متن و هم در بستر متن می‌آفریند. در این صورت، مؤلف زندگینامه خودنوشت در کنش نگارش مبتنی بر زندگینامه خودنوشت، تبدیل به جایگاه تولید معنا و نظم‌دهی به شناخت می‌شود و از این رو، یک بحران در سلسله‌مراتب هویت‌های زندگینامه خودنوشت نیز رقم می‌خورد. برای مثال، به عقیده گیلمور، رمان‌های کارمن مارتین‌گایته[2] از جمله *رمان اتاق پشتی*[3] در این راستا هستند (ibid: 8). بنابراین می‌توان پی برد که چرا انواع متون بازنمایی «خویشتن» که بسیاری از آنها تا پیش از این، زندگینامه خودنوشت محسوب نمی‌شدند، نتوانسته‌اند در طبقه‌بندی‌های کلی و مطلق، ادغام شوند: مقاومت و

1 . Leigh Gilmore
2 . Carmen Martin Gaite
3 . Back Room

ایستادگی آنها در برابر پروژه زندگینامه خودنوشت رایج در دوره پس از عصر روشنگری که هدفش حفظ سیاست فردگرایی بوده، دلیل این نادیده انگاری اساسی شمرده می‌شود. آندره کودرسکو[1]، زندگینامه‌نویس رومانیایی و خبرنگار رادیوی ملی، براساس موضوع بازنمایی خویشتن که محور کنکاش پست‌مدرنیسم در طبقه‌بندی‌هاست، مرز میان هنر و زندگی را کمرنگ می‌سازد؛ زیرا زندگینامه خودنوشت را به منزله یک اجرا می‌داند که در مقابل دیگران بازی می‌شود. آنان که شاهد این امر هستند که چگونه نوشتن می‌تواند شیوه‌ای برای «افزودن بر زندگی من» و حتی قضاوت درباره این زندگی شود. اجرا به معنای تلویحی نوعی صحنه‌آرایی مبتنی بر زندگینامه خودنوشت است که تمرکزش بر جایگاه همواره پیچیده افرادی است که به بازنمایی خویشتن می‌پردازند (ibid: 8). نکته حائز اهمیت این است که عامل انسانی چندگانه و غیرمتمرکز در پست‌مدرنیسم، در مقام سوژه زندگینامه خودنوشت ظاهر نمی‌شود، بلکه در مقام تولیدکننده گفتمان حضور دارد. از این رو، چنین عاملیتی، تناقض در گفتمان‌های بازنمایی خویشتن را آشکارتر می‌سازد و همین تناقضات به نوبه خود، گسیختگی و ناپیوستگی در متن را شکل می‌دهند. همسو با بحث یادشده، نمونه‌هایی که چه بسا بتوان از ادبیات ایران برشمرد، شعرهای «صدای پای آب» و «ندای آغاز» از سهراب سپهری (۱۳۷۴: ۲۶۷-۲۹۹ و ۳۹۰-۳۹۳) است. در شعر نخست، به سبب حضور نام سهراب و دیگر اعضای خانواده‌اش انتظار همسان‌پنداری سوژه نویسا و راوی روایت شعر از سوی خواننده امری طبیعی به نظر می‌رسد. گویی در اینجا مرز میان هنر و زندگی، واقعیت و خیال به هم می‌آمیزند. به سخن دیگر، بازنمایی خویشتن با یک اجرا در قالب فراخوانی خاطره به صورت تک گویی درونی و خطاب قرار دادن خویشتن برای آغاز سفر است؛ سفر درونی برای کشف هویت و خویشتن در جهان هستی. شعر دوم نیز که پیشنیه شاعر و حالات درونی او نسبت به جهان اطرافش را در تصویرپردازی‌های گوناگون بازنمایی می‌کند، به واقع همچون نوعی زندگینامه خودنوشت به شمار می‌رود که در آن، سلسله مراتب هویتی صدای شعر و سوژه نویسا و حتی موجودات جهان دگرگون می‌شود و معنا و نظم‌دهی تازه‌ای در شناخت هستی در ایماژهای ارائه شده تولید می‌گردد.

توجه و علاقه پست‌مدرنیسم به موضوع خویشتن، شیوه متفاوتی را برای طرح پرسش‌های محوری مرتبط با گفتمان‌های معاصر درخصوص بازنمایی خویشتن در پیش می‌گیرد، ازجمله اینکه سوژه این گفتمان‌ها کیست؟ چطور می‌توان خویشتن را در مقام سوژه بازنمایی شده در

1 . Andre Codrescu

نظر گرفت؟ به همین ترتیب درخصوص مرزهای بازنمایی در زندگینامه خودنوشت نیز یک منتقد معاصر به نام پال جی[1] پرسش‌های زیر را به میان می‌آورد: تا چه اندازه تعریف‌های سنتی از زندگینامه خودنوشت، مانع درک ما از مفاهیم ضمنی بازنمایی خویشتن شده‌اند؟ چه چیزهایی در خارج از مرزهای زندگینامه خودنوشت، «هویت» تلقی نمی‌شوند؟ بی‌شک، نگاه منتقدان پست‌مدرن به این پرسش‌ها با رویکرد انسان‌گرایان سنتی تفاوت دارد. پال جی، نقش حافظه بصری در زندگینامه خودنوشت که کمتر مورد بررسی قرار گرفته‌است و نیز بحث هویت خویشتن و درنتیجه، چالش‌های مرتبط با ناکافی بودن یک رسانه واحد برای تحقق بازنمایی خویشتن را به میان می‌آورد. زبان بصری که از سوی فرهنگ معاصر به وفور در اختیار ما قرار گرفته‌است، قلمرو متراکمی از تصاویر را در دسترس نگارنده زندگینامه خودنوشت می‌گذارد؛ و او می‌تواند از طریق آنها هویت خود را بازنمایی کند (Jay, 1994: 12). در راستای مبحث هویت و بازنمایی خویشتن، منتقدی دیگر یعنی سیدونی اسمیت[2] در مقاله «بدن هویت»[3] به کندوکاو در زمینه پیچیدگی تجسم برای زنان می‌پردازد و استدلال می‌کند که انواع گفتمان‌های هژمونی‌ساز مربوط به هویت، در جهت گسست و تکه‌تکه کردن بدن عمل می‌کنند، تا اجزای آن را بهتر بشناسند و بتوانند به بدن، هویت جنسی یا نژادی ببخشند. با توجه به رابطه نزدیک میان هویت و جسم و نیروی بالقوه آن برای ایجاد حس بیگانگی، اسمیت تأکید می‌ورزد که هر فرد، به هر میزانی که در «پوست‌ها و کلاف‌های معنا» پوشانده و پنهان شود، معنای ضمنی بدن جنسیت یافته، بدن متن و سیاست بدن را در همه مفاهیم مرتبط با فردیت، با خودش به همراه می‌آورد. اسمیت به دنبال کنکاش در ارتباط میان بدن و هویت در زندگینامه خودنوشت، بازنمایی بدن جنسیت یافته عجیب و غریب را در مقاله «طرحی از گذشته»[4] ویرجینیا وولف، با شیوه‌های نگارش زندگینامه‌های خودنوشت در اوایل سده بیستم میلادی همسو می بیند که زنان مجبور بودند خودشان را در مقام سوژه‌هایی در پی تجارب خارج از بدن معرفی کنند. در مقابل، بازنمایی بدن در رمان *عشق ورزی در سال‌های جنگ*[5] از شری موراگا[6]، به شکل «خانه» است و از این رهگذر، شیوه‌ای نوین در تعبیر و تفسیر عملکردهای مرتبط با سیاست بدن را از طریق

1 . Paul Jay
2 . Sydonie Smith
3 . Identity's Body
4 . A Sketch of the Past
5 . Loving in the War Years
6 . Cherrie Moraga

بیان یک بدن مادی با امیال خاص آن، منعکس می‌کند (Smith, 1987: 11). در ادبیات ایران، نمونه‌هایی از ارتباط میان بدن و هویت در زندگینامه خودنوشت و بدن جنسیت یافته در سیاست بدن را می‌توان در سکوت‌های پنهان شده و ننگاشتن جزئیات زندگی شخصی در خاطره نگاشته‌های زنان دوره قاجار به علت رعایت شرم و حیا و حریم خصوصی دیکته شده برای زنان از سوی فرهنگ سنتی حاکم مشاهده کرد. این وضعیت به علت تداوم شرایط ایدئولوژیک فرهنگ ایران از آن پس نیز هم چنان ادامه یافت و فقط معدود زنانی چون فروغ فرخزاد بوده‌اند که با عرف‌شکنی آشکار نظام نمادینِ جامعه مردسالار، به تبیین خویشتن پرداخته‌اند. در همین‌راستا سیروس شمیسا اشاره می‌کند که منتقد باید بر سکوت‌های پروین اعتصامی مکث کند. پروین در مقام یک زن که زندگی موفقی نداشته است، سکوت‌های غیرطبیعی دارد که منتقد می‌تواند آن‌ها را تفسیر کند و به حرف وادارد (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۹۸).

۴- برسازی «دیگری» در زندگینامه خودنوشت معاصر

شکل زندگینامه خودنوشت از آغاز تا دوره معاصر، عمدتاً بر مردان متمرکز بوده؛ یعنی برساخته‌های نظام نمادین و ایدئولوژی‌های جنسیتی را بازتولید می‌کرده‌است. سؤالی که مطرح می‌شود این است که موجود انسانیِ «غیرمرد» که در فرهنگ به منزله «دیگری» به شمارمی‌آید، چطور می‌تواند خویشتن را بازنمایی کند؟ منظور از «دیگری»، عموماً کسی است که در نظم برتر نمادین، برساخته‌ای منفی به شمار می‌آید؛ به بیان دیگر همان غیر مرد، غیر سفید، غیر غربی و از این قبیل. بنا بر باور سیدونی اسمیت، تا قرن بیستم، زنان فقط در نوشته‌هایی بازنمایی می‌شدند که گفتمان مردان برای زنان -ازجمله به عنوان راهبه، همسر یا ملکه- برمی‌ساخته‌است. هر چیز دیگری جز این نوشته‌ها به لحاظ زبان‌شناسی و فرهنگی غیرقابل تصور به شمار می‌رفت. به این ترتیب، دیگری فرهنگی برای ابراز وجود در آثار چاپی مجبور بود یا از نظم نمادین غالب استفاده کند و یا به‌کلی سکوت پیشه کند (Smith, 1987: 26).

بنابراین در خصوص زندگینامه خودنوشت معاصر به طور کلی، سه گفتمان مطالعات پست‌مدرنیسم، فمیسنیم و قومیت‌گرایی بااهمیت به شمار می‌روند. پیش از هر چیز، باید گفت که زندگینامه خودنوشت کارکردهای ایدئولوژیکی مهمی در فرهنگ دارد. همان گونه که پال اسمیت نیز مؤکد می‌سازد، زندگینامه خودنوشت را نمی‌توان به عنوان شکل ارجح متن

ایدئولوژیکی که لازمه‌اش انسجام و قابل شناسایی بودن فرد درمقام یک «سوژه» مرتبط با دانش عقلانی است، ناچیز شمرد. از دیدگاه او، زندگینامه خودنوشت قادر است سوژه‌ای را که روابط اجتماعی قانونمند را تضمین می‌کند، برسازد و مشروعیت بخشد (Smith, 1988: 105). از آنجا که روایت زندگینامه خودنوشت بازنمودهای انسانی را طبیعی جلوه می‌دهد، همچنان به منزله طبقه‌بندی‌ای ادبی و ژانری برخوردار از قدرت ایدئولوژیکی باقی می‌ماند. البته در دو دهه اخیر و در پی تحقیقات فمینیستی و حوزه پررونق مطالعات قومی، مطالعات زندگینامه خودنوشت و به‌ویژه آن دسته از زندگینامه‌های خودنوشتی که بر گروه‌های قومی و زنان متمرکز هستند، فزونی گرفته‌اند. تلاش‌های نهادینه شده برای ادغام «دیگری» فرهنگی و بسط قوانین هژمونیک، سبب شده‌است تا توجه محافل دانشگاهی به سوی زندگینامه‌های خودنوشت زنان و گروه‌های قومی جلب شود و محققان پذیرای تنوع و پیچیدگی فرهنگی باشند. از این منظر زندگینامه‌های خودنوشت قومیتی، اغلب اوقات، کارکرد نماینده بودن را دارند؛ یعنی به عنوان صدای نماینده، بحث در زمینه ادبیات، فرهنگ و سوبژکتیویته اقلیت‌ها را برمی‌انگیزند. اگر فهم فرهنگ‌های گوناگون و افرادی که در جایگاه‌های مختلف قرار دارند، هدف غایی شناخت فرهنگی باشد و از طریق آن بتوان هماهنگ‌تر و دوستانه‌تر با یکدیگر زندگی کرد، در این صورت لازم است درخصوص نحوه خوانش و درک زندگینامه خودنوشت، به‌خصوص زندگینامه خودنوشت قومیتی، بازاندیشی کرد.

با توجه به آنچه تا کنون اشاره رفت، به طور خلاصه می‌توان گفت که زندگینامه خودنوشت دارای کارکرد سیاسی است. محققان زندگینامه‌های خودنوشت به دلیل همین کارکرد می‌توانند از نظریات پست‌مدرن که ایدئولوژی‌های نهفته در گفتمان را بررسی می‌کنند، بهره بگیرند. افزون بر این، از منظر تفکر ساختارگرا و پساساختارگرا، زبان قادر نیست به طور شفاف یک سوژه تاریخی منسجم و ضروری را آشکار سازد. سوژه متکلمی که در گفتمان‌های چندگانه و متناقض به لحاظ تاریخی جای گرفته‌است، به‌واقع «من» را در موقعیت‌هایی از جهان پیرامون قرار می‌دهد که به لحاظ مفهومی، در زبان محقق می‌گردد. در امتداد این موضوع، خویشتن زندگینامه خودنوشت را باید به عنوان یک برساخته اجتماعی و تاریخی درنظر گرفت که مواضع چندگانه‌ای را در جهان و گفتمان‌های پیچیده اتخاذ می‌کند. بنابراین، لازم است در نقد و بررسی چنین متونی، حتی از به‌کارگیری استعاره گفتمان مبتنی بر «صدای دوگانه» درخصوص متون زندگینامه خودنوشت معاصر زنان یا

افرادی از نژادهای گوناگون اجتناب ورزیم؛ زیرا همان‌گونه که هنری لوئیس گیتز جونیور[1] نیز اشاره می‌کند در این کاربرد خطری بالقوه نهفته است به این معنی که این استعاره به‌واقع میان گفتار سفیدپوست و صدای سیاه‌پوست تمایز قائل می‌شود، همچنین گفتار مردانه و صدای زنانه را از یکدیگر متمایز می‌سازد و با نادیده گرفتن نیروهای پیچیده‌ای که صداها و تجارب را در جوامع زبانی ما تولید می‌کنند، صدا و تجربه را در مقام امری ذاتی معرفی می‌کند (Gates Jr, 1988: 55).

با توجه به اهمیت بازنمایی «دیگری» در متون زندگینامه خودنوشت، زندگینامه خودنوشت قومیتی و همچنین داستان‌های خیالی مبتنی بر زندگینامه خودنوشت، شکل‌های اصلی برای کشف جامعه کثرت‌گرای اواخر عصر صنعتی در پایان قرن بیستم به شمار می‌روند. فیشر در مقاله «قومیت و هنرهای پست‌مدرن حافظه» اشاره می‌کند که باید مفهومی متکثر، چندبعدی، و چندوجهی از «خویشتن» را ابداع کنیم، مفهومی که بتواند خلقیات اجتماعی مربوط به چندگانگی را بیش از پیش در بوته آزمایش قرار دهد. راهکار او برای بررسی زندگینامه‌های خودنوشت قومیتی، تشخیص‌های غیرشناختی از آگاهی حاضر در روایت زندگینامه خودنوشت، مانند روانکاوی، کارکرد رؤیا، استعاره، و فرآیند «انتقال» است. این ردیابی‌های غیرشناختی، نشانه‌های زبان‌شناختی را بازنمایی می‌کنند، و بنابراین، با شیوه‌های استدلالی غالب و ریشه‌دار در ایدئولوژی پیوند نزدیک دارند. درنتیجه، ارزش به‌کارگیری این راهکارهای غیرشناختی، ارائه راهی برای بررسی «دیگری» فرهنگی در نوشته‌های زندگینامه خودنوشت است، و از خطرات احتمالی گفتمان دوصدایی نیز اجتناب می‌ورزد (Fischer, 1986: 195). یکی از راهکارهای غیرشناختی به عقیده بتی برگلند، تحلیل مبتنی بر کرونوتوپ[2] است. کرونوتوپ (یا همان مفهوم زمان- مکان به زبان ساده‌تر) به‌واقع یک راهکار معنادار غیرشناختی و غیرزبان‌شناختی برای بررسی سوژه زندگینامه خودنوشت به شمار می‌رود؛ مفهومی که چارچوب بحث باختین در خصوص ادبیات غرب را نیز شکل می‌دهد (Bergland, 1994: 135). به باور باختین تصویری که ما از انسان در ذهن داریم، همیشه تصویری ملموس است؛ یعنی تصویری از موجودی که به لحاظ زمانی و مکانی در کائنات جای گرفته‌است. اصطلاح باختین برای این بُعد زمانی و مکانی، کرونوتوپ است که از ریاضیات اقتباس شده و نشانگر تفکیک‌ناپذیری

1 . Henry Louis Gates Jr.
2 . Chronotope

زمان و مکان است. او عقیده دارد که در بستر ادبی، کرونوتوپ، روایات را ملموس می‌سازد، به آنها جان می‌بخشد و خون در رگ‌هایشان جاری می‌سازد. افزون بر این، عناصر انتزاعی داستان خیالی و همچنین تعمیم‌ها، عقاید، و تحلیل‌های علت و معلولی فلسفی و اجتماعی نیز به سمت کرونوتوپ جذب می‌شوند و از طریق آن، جان می‌گیرند. از این رو به نیروی تخیل و تصویرپردازی هنر، اجازه عمل داده می‌شود. همین امر، اهمیت کرونوتوپ در بازنمایی را آشکار می‌سازد. باختین همچنین معتقد است که یکی دیگر از کارکردهای این مقوله، قرار دادن شخصیت‌های تاریخی در زمان و مکان است تا آن مکان در دنیا به شکلی طبیعی، جلوه‌گر شود (Bakhtin, 1981: 250). با توجه به اظهارات باختین می‌توان گفت که ایدئولوژی از طریق قدرت کرونوتوپ عمل می‌کند؛ از این رو باعث می‌شود یک نظم اجتماعی خاص، طبیعی به نظر برسد. همچنین می‌توان گفت که این نکته، همان تأثیر پنهان زبان است. زبان‌شناسی به نام امیل بنونیست[1] نیز در حمایت از تحلیل زندگینامه خودنوشت برپایه کرونوتوپ، خاطر نشان می‌سازد که ضمایر شخصی در «نظام‌های دلالتی»، هرگز از قلم نمی‌افتند. اما برخلاف سایر دلالتگرها، به مفهوم یا فردی اشاره نمی‌کنند. این ضمایر، مبهم باقی می‌مانند تا زمانی که فرد از کلمه «من» استفاده کند و به وسیله آن، خودش را از «شما» مجزا سازد و مورد خطاب قرار دهد. در این صورت، واقعیتی که «من» به آن اشاره دارد واقعیت گفتمان است؛ یعنی در گفتمان است که «من»، متکلم را تعیین می‌کند و متکلم نیز خود را در مقام سوژه قرار می‌دهد. بنونیست می‌افزاید زبانی که این‌چنین سازماندهی شده باشد، به متلکم اجازه می‌دهد تا کل زبان را با انتصاب «من»، به خود اختصاص دهد. گروه دیگری از ضمایر که در این جایگاه مبهم با ضمایر شخصی (من/ شما) شریک‌اند، کلماتی هستند که روابط زمانی و مکانی را حول سوژه، سازماندهی می‌کنند: از قبیل «این»، «اینجا» و «اکنون». بنابراین «من» که در یک گفتمان سخن می‌گوید، تعیین‌کننده «اینجا» و «اکنون»، «آنجا» و «سپس» به لحاظ زمانی و مکانی است. این جفت‌های مرتبط با هم در بستر عدم قطعیت زبان شناختی، دقیقاً همان اصطلاحات مربوط به کرونوتوپ‌های زندگینامه خودنوشت هستند: من/ شما؛ اینجا/ آنجا؛ اکنون/ سپس. همین که سوژه زندگینامه خودنوشت صحبت کند «من»، اینجا و اکنون را برمی‌سازد و بنابراین زمان و مکان بودن و بیانات، و همچنین «شما» (خواننده) را به طور تصوری، تعریف می‌کند. آنجا و سپس، در نقطه مقابل اینجا و اکنون هستند. بنابراین

1 . Benvenist

می‌توان از طریق تحلیل زندگینامه خودنوشت با روش کرنوتوپ، عدم تعین زبان در فرهنگ را تشخیص داد. دقیقاً در همین اصطلاحات زوج‌گونه است که با قدرت استدلالی زبان برای شکل دادن به جهان تصوری انسان، روبه‌رو می‌شویم. بنابراین زندگینامه خودنوشت نیز از ارتباطی نزدیک با کرونوتوپ برخوردار است. از آنجا که زندگینامه خودنوشت دارای قدرت شکل دادن به تصویر انسانی است همین‌که خواننده، متکلم را در اینجا و اکنون «من» متکلم مجسم می‌کند، جای‌گذاری از طریق کرونوتوپ، روشی مؤثر برای قرار دادن متکلم در کائنات خواهد بود؛ زیرا تصویر مبتنی بر کرونوتوپ، تأثیری از زبان و در عین حال عموماً نامرئی است. تحلیل از طریق کرونوتوپ، به‌خصوص برای خوانش زندگینامه‌های خودنوشت «دیگریِ» به حاشیه رانده شده، بسیار ارزشمند است؛ زیرا خواننده در چنین تحلیلی می‌تواند شاهد تأثیر زبان باشد. اگر ادعای بارت مبنی بر این که سوژه، تأثیری از زبان است را بپذیریم، تمرکز بر کرونوتوپ این امکان را در اختیارمان قرار می‌دهد تا آن تأثیر را به شکلی عینی بررسی کنیم. پرسش‌هایی که تلویحاً به دنبال این بررسی به میان می‌آیند، عبارتند از اینکه کدام نیروهای ایدئولوژیکی، سوژه را به سمت این کرونوتوپ‌ها سوق می‌دهند؟ کدام هویت‌ها و روابط اجتماعی در این کرونوتوپ‌ها امکان‌پذیر و کدام‌یک امکان‌ناپذیر هستند؟ کدام معانی فرهنگی را می‌توان با آن زمان‌ها و مکان‌ها مرتبط دانست؟ کرونوتوپ‌ها مقولاتی طبیعی یا بدیهی نیستند، بلکه در معانی فرهنگی ریشه دارند و فرهنگ آنها را تجویز می‌کند. از این منظر، می‌توان زندگینامه‌های خودنوشت مری آنتین و اما گلدمن را نمونه هایی دانست که بر مبنای تحلیل کرونوتوپ خوانش می‌شوند و زندگی دو زن یهودی روس تبار را به تصویر می‌کشند که در اواخر سده نوزدهم میلادی به آمریکای شمالی مهاجرت می کنند. در یک سو، جایگاه کرونوتوپیکِ آنتین را داریم به گونه‌ای که یک زن بالغ را در مدرسه‌ای آمریکایی قرار می‌دهد که با جامعه نوین خو گرفته‌است. در سوی دیگر، جایگاه کرونوتوپیکِ گلدمن چنان است که زمان‌ها و مکان‌های عموماً غدغن شده برای زنان و جریان اصلی فرهنگ حاکم را می‌نمایاند و تصاویر طبیعی‌سازی شده مرتبط با دیدگاه‌های غالب در جامعه آمریکا در نزد زنان و به طور کلی در نزد همه انسان‌ها را به چالش می‌کشد (Beneviste, 1971: 226). نمونه‌ای که می‌توان از ادبیات ایران بر پایه تحلیل کرونوتوپ در نظر گرفت، داستان کوتاه «مادام گرگه» در کتاب *خاطره های پراکنده* از گلی ترقی است که زندگی یک زن فرهیخته ایرانی مهاجرت کرده به فرانسه را باز می‌گوید و چگونگی فرایند تطابق او با جامعه نوین از رهگذر آموختن زبان بیگانه، و انتقال معانی فرهنگی به همسایه جدید را در

کنار معضل کنونی حاکم بر جهان یعنی مهاجرت، به تصویر می‌کشد. در همین مجموعه داستان‌های کوتاه گلی ترقی (۱۳۸۲)، «عادت های غریب آقای الف در غربت» را داریم که شرح احوال یک ایرانی مهاجرِ «دیگری» شده و به حاشیه رفته در جامعه غربی فرانسه را به دست می‌دهد که گسستن از گذشته و فرایند تطابق با نظام نمادین جدید برای او کاری دشوار است. زندگینامه خودنوشت *روزها در راه* (مسکوب، ۱۳۷۹) نیز که به شرح حالات روزانه و بعضاً مشاهدات به ظاهر پیش پا افتاده نگارنده می‌پردازد، همراه با حرکت نوسانی در زمان و آوردن گذشته به زمان حال برای معنا بخشیدن به رخدادهای تاریخی و اجتماعی ایران و جهان در نزد خویشتن، برای بررسیِ کرونوتوپیک مناسب به نظر می‌رسد.

مطالعه زندگینامه‌های خودنوشت به طریق کرونوتوپ، به‌خصوص زندگینامه‌های خودنوشت «دیگریِ» فرهنگی، امکان خوانشی متفاوت را در اختیارمان قرار می‌دهد که همانا درک تأثیر گفتمان‌هایی است که مؤلف زندگینامه خودنوشت در آنها جای می‌گیرد. این کار از طریق بررسی قرارگیری زمانی و مکانی سوژه در جهان میسر می‌شود و امکان نقد فرهنگی ایدئولوژی‌های حاکم را نیز فراهم می‌آورد. اگر گسترده‌ترین مفهوم فرهنگ را درنظر بگیریم که به معنای موارد تجویزشده و موارد منع‌شده در هر زمینه‌ای است، در این صورت، زندگینامه‌های خودنوشتی که برخی از مواضع سوژه را طبیعی می‌سازند درواقع حکم به تجویز این مواضع می‌دهند و از این رو ضامن روابط اجتماعی‌ای هستند که سوژه به شکلی غیرمستقیم، آنها را ایجاد می‌کند. مسئله‌ای که باقی می‌ماند، این است که آیا مواضع سوژه مخالف یا مقاوم را هم می‌توان در قالب زندگینامه خودنوشت بازنمایی کرد یا نه. طبق استعاره به‌کاررفته از سوی باختین ما می‌توانیم در برخی سوژه‌های زندگینامه خودنوشت، بازنمایی «نیروهای سانتریفیوژی» (مرکز گریز) را که از مرکز حرکت می‌کنند و دور می‌شوند، جستجو کنیم؛ یعنی همان گریز از هنجارهای طبیعی جلوه داده شده نهادهای غالب. در برخی دیگر از سوژه‌های زندگینامه خودنوشت نیز می‌توانیم «نیروهای سانتریپدال» (مرکزگرا) را بیابیم که برعکس از محیط و حاشیه به سمت مرکز می‌روند و به مفهوم این همانی با عرف‌های نهادهای حاکم است که یکپارچگی را تجویز و طبیعی‌سازی می‌کنند (Bakhtin, 1981: 251). چنان‌چه سوژه‌های زندگینامه‌های خودنوشت را به شیوه مبتنی بر کرونوتوپ در روایت قرار دهیم و کارکردهای استدلالی را که این سوژه‌ها در آنها گذاشته شده‌اند بیابیم، می‌توان اثرات گفتمان‌ها بر سوژه را ردیابی کنیم و سوبژکتیویته‌های چندگانه‌ای را که درون آنها

زندگی می‌کنند، بازشناسیم. همین‌که میان راوی، سوژه تاریخی و سوژه زندگینامه خودنوشت تمایز قائل شویم، قادر خواهیم شد که از ذات‌باوری افراد یا گروه‌هایی که در آنها زندگی می‌کنند اجتناب ورزیم و الگوهای سوژه‌ای را با گفتمان‌ها مرتبط سازیم.

با توجه به توضیحات بالا، به طور خلاصه می‌توان گفت که لازم است سه موضوع نقادانه را در بررسی زندگینامه خودنوشت مدنظر داشت. موضوع اول، با کاربردها و اهداف زندگینامه خودنوشت سروکار دارد؛ اینکه «فرم» یا همان شکل زندگینامه خودنوشت فقط در جهت تضمین روابط اجتماعی و قانونی عمل می‌کند، یا اینکه می‌تواند ایدئولوژی‌های غالب و رایج در روابط اجتماعی را نیز به چالش بکشد. کانون توجه مسئله دوم، معنای سوژه متکلم در زندگینامه خودنوشت است که در بخش نخست این مقاله نیز بحث شد. به این مفهوم که در مرکز زندگینامه خودنوشت، یک خویشتن یا یک فرد ذات‌باور را قرائت می‌کنیم و او را منسجم و یکپارچه و خالق معنای خودش متصور می‌شویم، یا اینکه درواقع سوژه‌ای پست‌مدرن را در زندگینامه خودنوشت می‌یابیم. در این صورت، این سوژه پویا که درطول زمان دستخوش تغییر و تحول می‌شود از جایگاهی تاریخی در دنیا برخوردار است و در گفتمان‌های گوناگون نیز شرکت می‌کند. مسئله سوم که ارتباط تنگاتنگی با دو مورد پیشین دارد، این است که چگونه می‌توان درباره ارتباط میان سوژه و زبان که نویسنده از آن برای ارائه «من» سوژه متکلم استفاده می‌کند، نظریه‌پردازی کرد؟ آیا باید یک زبان شفاف را فرض بگیریم که به طور ضمنی حاکی از این است که سوژه متکلم به طور خودکار معنای قصدشده را که بلافاصله درک می‌شود از طریق زبان منتقل می‌کند، یا اینکه به واسطه روش‌های استدلالی، بیان‌های مختلفی که پراکنده، تکه‌تکه و نامناسب برای ارائه «من» متکلم هستند، شکل می‌گیرند؟ زندگینامه‌های خودنوشت قومیتی در این بستر، جایگاه معناداری را برای کشف سوبژکتیویته‌های چندگانه فراهم می‌آورند. همان‌طور که برگلند نیز مدعی است، باید خوانشی نقادانه‌تر از آن دسته از زندگینامه‌های خودنوشت قومیتی داشت که بر شاخص‌های زبان‌شناسی استوارند؛ زیرا ایدئولوژی‌ها در استعاره‌ها و کارکرد رؤیا ریشه دارند و قومیت‌ها چه بسا ایدئولوژی‌های غالب را از این طریق بیان می‌کنند (Bergland, 1994: 161). در پایان باید یادآور شد که اظهارنظر رولان بارت مبنی بر اینکه سوژه را می‌توان «تأثیری از زبان» تعریف کرد، نشان‌دهنده پیچیدگی رابطه میان سوژه و زبان است. اگر بپذیریم که انسان‌ها در گفتمان‌های چندگانه و متناقض قرار گرفته‌اند باید گفت که

همین تأثیر ناشی از این چندگانگی، سوژه را شکل می‌دهد. بارت همچنین معتقد است که کلیه نیروهای بیرونی، ناگزیرند که زبان را بربایند، درست همان‌گونه که یک فقیر مجبور می‌شود نان بدزدد (Barthes, 1977: 79). پرسشی که این استعاره به میان می‌آورد، این است که چگونه افراد، سوبژکتیویته‌های خود را در زبانی که به سرقت رفته‌است، ابراز می‌کنند؟ و این زبان تا چه اندازه برای کسانی که ناچار به سرقت آن شده‌اند، متفاوت عمل می‌کند؟ از این رو فراخوان فیشر برای یافتن راهی به منظور بررسی سوژه زندگینامه خودنوشت، به‌خصوص در مورد بررسی سوبژکتیویته‌های افرادی که در مقام «دیگری» فرهنگی برساخته شده‌اند، ارزشمند به شمار می‌آید (Bergland, 1994: 134). تحلیل مبتنی بر کرونوتوپ، این امکان را در اختیار ما قرار می‌دهد که سوبژکتیویته‌های دخیل در زندگینامه‌های خودنوشت را موردبررسی قرار دهیم؛ یعنی هم سوژه‌های ارتقاء یافته در فرهنگ جامعه را که ضامن روابط اجتماعی و قانونی هستند و هم افرادی را که در موضع سوژه‌های مقاوم قرار می‌گیرند و نقاب از ایدئولوژی‌های فرهنگی ریشه‌دار برمی‌دارند. به نظر می‌آید تنها با چنین نگاهی به زندگینامه خودنوشت، می توان آن را در جایگاهی مناسب برای به چالش کشیدن روابط اجتماعی غالب قرار داد.

۵- نتیجه‌گیری

نظریه سوژه در زندگینامه خودنوشت وجود سوبژکتیویته‌های چندگانه و متناقض را به منزله تأثیری از گفتمان‌های چندگانه در لحظه خاصی از تاریخ درنظر می‌گیرد. کسانی که از نظریات پست‌مدرن درخصوص سوژه هراس دارند، درواقع به چالش کشیدن خویشتن خودمختار و منسجم را با به چالش گرفتن مفهوم انسانیت یکسان می‌گیرند. بدیهی است که باید میان خویشتن در رویکرد انسان‌گرایی و مفهوم کلی انسان تمایز قائل شویم. به سخن دیگر لازم است تا در مفهوم انسان بازنگری کنیم و همچنین ایدئولوژی عصر روشنگری را که منکر زندگی میلیون‌ها انسانی است که انتخاب‌شان نادیده گرفته شده یا به طور مشروط و محدود در نظر گرفته می‌شود، کنار بگذاریم. مفهوم خویشتن فردگرا، یکپارچه و تفکیک‌ناپذیر عصر روشنگری، بازنمایی‌هایی از زندگینامه‌های خودنوشت هژمونیک ایجاد کرده‌است؛ بازنمایی‌هایی که تمایل پنهان خویشتن دکارتی برای حاکمیت بر دنیا و تملک، آن را آشکار می‌سازند. این دیدگاه درباره خویشتن، شیوه شکل‌گیری ما در زبان و برخورداری

از جایگاه‌های متفاوت در آن را که منوط به نژاد، طبقه اجتماعی، جنسیت یا قومیت است، پنهان می‌کند و بر آنها نقاب می‌گذارد. از آنجا که این الگوی انسان‌گرا - ذات باور، دیدگاه خود در خصوص انسان‌ها را تعمیم می‌دهد و جهانی‌سازی می‌کند، درواقع از افراد تاریخ‌زدایی کرده، دیالکتیک لحظه تاریخی و همچنین کارکردهای ایدئولوژیکی شکل‌دهنده به سوبژکتیویته ها را نادیده می‌انگارد.

درنهایت باید گفت از آنجا که زندگینامه خودنوشت، از قدرت مشروعیت بخشی به برخی مواضع سوژه برخوردار است، مطالعات زندگینامه خودنوشت را می‌توان به عنوان جایگاهی در نظر گرفت که نه فقط مفاهیم برخاسته از ذات‌باوری انسان را به چالش می‌کشد، بلکه همچنین به بررسی تأثیر گفتمان‌های مختلف بر سوژه‌ها می‌پردازد. در این راستا با توجه به اهمیت بدن در بازنمایی‌های خویشتن در زندگینامه‌های خودنوشت، می‌توان گفت که یک بدن بیش از آنکه بدن هویت یعنی بدن جنسیت یا بدن نژاد یا بدن تمایل جنسی یا بدن قومی باشد، به‌واقع یک بدن سوبژکتیویته است. اما سوبژکتیویته در بدن هویت محدود نمی‌شود، بلکه این بدن به‌واقع یک نقطه عزیمت را در فرآیند آگاهی از خویشتن فراهم می‌کند؛ فرآیندی که با آن، فرد شروع می‌کند به دانستن این مهم که چگونه امر فردی، سیاسی محسوب می‌شود و چگونه یک سوژه به طور خاص و ملموس در شرایط اجتماعی جنسیت می‌یابد. هویت‌ها درحقیقت امری برساخته به شمار می‌روند و همزمان، آرزوی برخورداری از ثبات و استقراریافتن در یک زمان و مکان خاص را مجسم می‌سازند. درمقام برساخته، هویت‌ها محکوم به تغییر هستند، گرچه این امر به دلیل گریزناپذیری نفس تغییر، نیست؛ بلکه این تغییرات از طریق کنش‌های بازنمایی خویشتن که برساخته بودن متناقض و چندگانه سوبژکتیویته را در موقعیت‌های گوناگون خویشتن آشکار می‌سازند، نمود می‌یابند. درحقیقت، ما باید به کنش‌های فرهنگی‌ای توجه کنیم که بر روی بدن ظاهر می‌شوند و از طریق بدن نیز به ظهور سوژه زندگینامه خودنوشت، با میانجی گریِ رسانه زبان، می‌انجامند. بدن خاص مؤلف زندگینامه خودنوشت، جایگاه درخواست‌ها، نشانه‌ها و سوژه چندگانه است. بنابراین یک بدن دارای بار فرهنگی، یک خویشتن منسجم، باثبات، محدود و نهایی را بازنمایی نمی‌کند. بدن زندگینامه خودنوشت، جایگاه محورهای ناهمگون دلالت‌گری است که سوبژکتیویته زندگینامه خودنوشت را برمی‌سازند. بدن که دارای نشانه‌های چندگانگی مکانی است، سوژه زندگینامه خودنوشت را در هسته تجارب خاص فرهنگی در زمینه سلامت، جنسیت، نژاد و تمایلات جنسی یا دیگر

میل‌های او (از جمله میل به دیگری بودن و این همانی با دیگریِ مطلوب) قرار می‌دهد. همگی این امیال در نظام نمادین زبان جای می‌گیرند. به بیان دیگر، در مرحله نمادین، ما از یک سو با زبان و قانون و اجتماع سر و کار داریم و تجارب خویشتن را شکل می دهیم و از سوی دیگر، افزون بر جنبه «دال» در زبان که با بُعد نمادین زبان مرتبط است، ما با «مدلول» نیز که بُعد تصویری زبان به شمار می‌رود، روبرو می شویم. بنابراین در متن ژانر زندگینامه خودنوشت، سوژه نویسا علاوه بر معناسازی که با ساحت تصویری یا آینه‌ای مرتبط است و توهم‌های ساخته و پرداخته ذهن او را در قالب مدلول دربرمی گیرد (از جمله میل به برخورداری از خویشتن منسجم و یکپارچه که توهمی بیش نیست)، با بی معنایی ساحت نمادین نیز دست به گریبان است؛ زیرا به شکاف پرناشدنی در خویشتن و چندپارگی آن پی می‌برد. این بدن‌ها که اصول و قواعد اجتماعی بر آنها حک شده‌اند، دقیقاً در موضعی قرار می‌گیرند که سوژه زندگینامه خودنوشت همیشه در آن بوده‌است. از این رو مطالعات زندگینامه خودنوشت به‌واقع جایگاهی را برای نقد فرهنگی و تغییرات اجتماعی فراهم می‌آورد. در آخر باید اذعان کرد که زندگینامه خودنوشت را هرگز نمی‌توان یک جستجوی معصومانه به دنبال درک خویشتن یا گذشته خود شمرد. هر فردی همواره انگیزه‌ای برای ارائه خویشتن یا گذشته‌اش دارد.

منابع

ترقی، گ. ۱۳۸۲. *خاطره‌های پراکنده*، تهران: نیلوفر.

سپهری، س. ۱۳۷۴. *هشت کتاب*، تهران: طهوری.

شمیسا، س. ۱۳۸۵. *نقد ادبی*، تهران: میترا.

مسکوب، ش. ۱۳۷۹. *روزها در راه*، پاریس: خاوران.

Bakhtin, M.M. 1981 .*The Dialogic Imagination: Four Essays*, Trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin: U. of Texas P.

Barthes, R. 1977. *Roland Barthes*, Trans. R. Howard. New York: Noonday.

Beneviste, E. 1971. *Problems in General Linguistics*, Trans. M. Elizabeth Meek. Coral Gables: U of Miami P.

Bergland, B. 1994. "Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the "Other"". *Autobiography & Postmodernism*. Ed. K. Ashley, L. Gilmore & G. Peters. Boston: U of Massachusetts. 130-167.

Fischer, M.M.J. 1986. “Ethnicity and the Postmodern Arts of Memory”. *Writing Culture: The Poetics and politics of Ethnography*, Ed. J. Clifford and G.E. Marcus. Berkeley: U of California P. 194-233

_____ . 1994. “Autobiographical Voices and Mosaic Memory”. *Autobiography & Postmodernism*, Ed. K. Ashley, L. Gilmore & G. Peters. Boston: U of Massachusetts. 79-130.

Gates Jr, J. L. 1988. “James Gronniosaw and the Trope of the Talking Book”. *Studies in Autobiography*, Ed. J. Olney. New York: Oxford UP. 51-72.

Gilmore, L. 1994. “The Mark of Autobiography: Postmodernism, Autobiography and Genra”. *Autobiography & Postmodernism*, Ed. K. Ashley, L. Gilmore & G. Peters. Boston: U of Massachusetts. 54-79.

_____ . 2001. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, London: Cornell University Press.

Jay, P. 1994. “Posing: Autobiography and the Subject of Photography”. *Autobiography & Postmodernism*, Ed. K. Ashley & L. Gilmore & G. Peters. Boston: U of Massachusetts. 191-212.

Smith. P. 1988. *Discerning the Subject*, Mineapolis: U of Minnesota P.

Smith, S. 1987. *A Poetics of Woman’s Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington: Indiana UP.

نقد و نظریه ادبی
سال سوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۵

بررسی و مقایسه سرعت روایت در دو حکایت از *مثنوی معنوی* با مآخذ آنها براساس نظریه روایت‌شناسی جرالد پرینس

دکتر محمد حسین کرمی[۱]
رضا نکوئی[۲*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۵/۸

چکیده

این مقاله سرعت روایت را در دو حکایت از *مثنوی معنوی* با مآخذ آنها براساس نظریه روایت‌شناسی جرالد پرینس مقایسه می‌کند. هدف ما، بررسی علل انواع سرعت‌های روایی است که جهان رویدادهای روایت‌شده را می‌سازند. با این مقایسه درمی‌یابیم که مآخذ حکایت‌های مولوی، به‌ویژه روایت‌های منثور، گزاره‌های روایی کمتری دارند و از دسته‌های سرعت روایت صحنه و چکیده به عنوان ابزاری برای حفظ سخنان مشایخ و آموزش غیرمستقیم آموزه‌های اخلاقی و عرفانی این سخنان بهره می‌برند؛ درنتیجه حکایت‌های بدون پیرایش آنها نیز سرعت‌های روایی تند، کم و بیش تند و متعادل روبه‌تند دارند. مولوی با بهره‌گیری مستقیم از معارف و اندیشه‌های موجود در گفتمان ایرانی- اسلامی و انواع شگردهای روایی مانند تداعی معانی، درج، راوی مداخله‌گر، راوی ناموثق و غیره، روایت‌های برهنه و تند را آماده پذیرش انواع دسته‌های پنج‌گانه سرعت روایت و سرعت‌های روایی خیلی کند و کند می‌کند که از نظر زیبایی‌شناختی متنوع‌تر، کامل‌تر و لذت‌بخش‌تر است.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی، سرعت روایت، *مثنوی معنوی*، مآخذ *مثنوی معنوی*، پرینس

---

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی گرایش غنایی، دانشگاه شیراز
* nekoeireza@yahoo.com

۱- مقدمه

«روایت‌شناسی[1] مطالعه شکل و کارکرد روایت[2] است» (پرینس، ۱۳۹۵: ۱۰). هرچند پیشینه این سنت غربی به زمان افلاطون و ارسطو می‌رسد، تنها در سده بیستم و بعد از انتشار *ریخت شناسی قصه‌های پریان* ولادیمیر پراپ، بر اساس نظرات فرمالیست‌ها و ساختارگرایان به‌طور قابل‌توجهی رشد کرد. با اینکه بیشتر پژوهش‌های روایت‌شناسی بعد از پراپ مانند آثار بارت و تودوروف به پیروی از او و کلود لوی‌استراوس بر آنچه روایت شده متمرکز بود و سپس به آن گونه که روایت شده تمایل پیدا کرد، روایت‌شناسانی مانند میکه بال سیمور چتمن و جرالد پرینس[3] کوشیده‌اند با تلفیق هردو نوع پژوهش، جنبه‌های گوناگون روایت، ازجمله انواع سرعت‌های ممکن در آنها را توصیف کنند (بارت و دیگران، ۱۳۹۴: ۴-۸).

توجه به انواع سرعت‌های روایت برای ارائه رویدادها و موقعیت‌هایی که جهان رویدادهای روایت‌شده را می‌سازند، بررسی و مقایسه سرعت روایت در دو حکایت «داستان پیرچنگی که در عهد عمر (رض) از بهر خدا در گورستان چنگ می‌زد» و «حلوا خریدن شیخ احمد خضرویه (قَدسَ اللهُ سِره الْعزیز) جهت غریمان، به الهام حق» در *مثنوی معنوی* مولانا با مآخذ آن و نیز بیان چگونگی تغییر و تکامل هریک از این روایت‌ها توسط مولوی برای پذیرش انواع تهمیدات و شگردهای روایی برای رسیدن به مناسبت‌ترین سرعت روایت[4] در مثنوی براساس نظریه روایت‌شناسی جرالد پرینس، مسأله اصلی این مقاله است.

در این مقاله با تکیه بر روش تحلیلی مقایسه‌ای سرعت روایت براساس نظریه روایت‌شناسی جرالد پرینس، ابتدا با تحلیل دو حکایت یادشده و مآخذ آن، جلوه‌ها و نمودهای گوناگون سرعت روایت در آن را بررسی می‌کنیم و سپس با مقایسه جنبه‌های همانند و متفاوت آنها علت‌های تفاوت سرعت حکایت‌های مثنوی با مآخذ آنها را می‌یابیم. فرض ما این است که مولوی با بهره گیری از معارف و اندیشه‌هایی که در گفتمان ایرانی اسلامی ریشه دارد و همچنین با استفاده از انواع تمهیدات و شگردهای روایی مانند تداعی معانی[5]، درج[6]، راوی مداخله‌گر[7]، راوی ناموثق[8] و

1. narratology
2. narrative
3. Gerald Prince
4. narrative Speed
5. association of ideas
6. insertion
7. intrusive narrator
8. unreliable narrator

غیره، دو حکایت یادشده را آماده پذیرش انواع دسته‌های سرعت روایت می‌کند که از نظر زیبایی شناختی، متنوع‌تر، کامل‌تر و لذت‌بخش‌تر از مآخذ خود هستند.

۲- پیشینه تحقیق

پژوهش‌های متعددی در موضوع بحث این مقاله انجام شده‌است که در سه بخش عمدهٔ آثار مربوط به نظریه سرعت روایت در ایران، روایت‌شناسی حکایت‌های مثنوی و احیاناً بررسی سرعت روایت آنها و نیز بررسی متون مختلف براساس نظریه‌های مختلف سرعت روایت به‌ویژه با تکیه بر روایت‌شناسی جرالد پرینس قرار می‌گیرند. تمام آثار مربوط به گروه نخست به صورت ترجمه و شرح آثار روایت‌شناسان ساختارگرایی چون ژنت، تودوروف، ریمون-کنان و تولان، وارد ایران شده‌اند. برای مثال، در *ساختار و تأویل متن* (۱۳۸۸)، *بوطیقای ساختارگرا* (۱۳۸۲) و *نظریه های روایت* (۱۳۸۹)، نظرات ژنت درباره مقوله زمان و از جمله رابطه میان سخن و زمان داستان و اصطلاحات مربوط به انواع حالت‌های سرعت روایت تبیین می‌شود. در *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی* (۱۳۸۸) مشابه نظریه پرینس با دسته‌بندی سرعت روایت عوامل مؤثر بر آن بررسی می‌شود. در *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما* (۱۳۸۸)، نظرات ژنت و ریمون-کنان درباره سرعت روایت و اصطلاحات مربوط به این نظریه همچون صحنه[1]، چکیده[2]، حذف[3] و مکث برای توصیف[4] توضیح داده می‌شود. با وجود تشابه اسمی اصطلاحات یادشده با اصطلاحات نظریه سرعت روایت پرینس، تعریف آنها با یکدیگر تفاوت‌های نسبی دارد.

از بین پژوهش‌های بخش دوم، آتش‌سودا (۱۳۸۳) با فراتر رفتن از جست‌وجوی عناصر متعارف داستان، بیشتر به آن دسته از ویژگی‌های سبکی مثنوی توجه می‌کند که به پدیده جریان سیال ذهن[5] در رمان معاصر شبیه است. توکلی (۱۳۸۹) درصدد است که با استفاده از روش روایت‌شناسی ساختارگرا[6] و منطق گفت‌وگویی باختین، الگویی از روایت‌شناسی شرقی، ایرانی و به‌ویژه روایت‌شناسی مثنوی معنوی ارائه کند. بامشکی (۱۳۹۱) با استفاده از روش روایت‌شناسی ساختارگرا به استفاده بسیار زیاد مولوی از شگردهای داستان‌پردازی غیرمستقیم

1. Scene
2. Summary
3. ellipsis
4. descriptive pause
5. stream of consciousness
6. structuralism

و پیچیده اشاره کرده‌است. در این آثار با وجود تمرکز بر روایت‌شناسی و توجه ویـژه بـه عنصـر زمان در مثنوی، به موضوع سرعت روایت، توجه نشده‌است. در بخـش بررسـی متـون مختلـف براساس نظریه سرعت روایت، بیشتر پژوهش‌ها، مانند مقاله‌های حسـن‌لـی و دهقـانی (۱۳۸۹)، دهقانی و حسام‌پور (۱۳۹۲)، دادجو و شیروانی (۱۳۹۴)، صـالحی (۱۳۹۴)، وحـدانی‌فـر و دیگـران (۱۳۹۴) و طلائی و نصر اصفهانی (۱۳۹۵)، با تکیه بر روایت‌شناسی ژرار ژنت انجام شـده‌انـد و در آنها به مسائلی همچون مؤلفه‌های افزاینده سـرعت و عوامـل کاهنـده آن و مـدت‌زمـان انجـام کنش‌ها و رویدادها و سنجش آن با میزان حجمی که از کتاب بـه آن اختصـاص یافتـه، توجـه شده‌است. عمادی (۱۳۸۸) و امینی (۱۳۹۰) با اشاره به آرای کاترین هیوم، ماهیت و کارکردهـای اطناب، ایجاز و مساوات را بررسی کرده‌اند تا ارتباط اندازه سخن با زمـان و سـرعت را از جنبـه های مختلف آن نشان دهند و سپس عناصر بیانی افـزایش‌دهنـده و کـاهش‌دهنـده سـرعت و ارتباط آنها با ویژگی‌های سبک فنی را بیان نموده‌اند.

تنها پژوهشی که در آن ازنظریه سرعت روایت جرالد پرینس استفاده شـده مقالـه میرزائـی و صالحی‌نیا (۱۳۹۴) است. در این مقاله، با اینکه نویسندگان نظریه‌های ژنت، بارت و پـرینس دربـاره سرعت روایت با یکدیگر خلط کرده‌اند تا نوسانات سرعت روایت در حکایت بیدل را بررسی کننـد، آن را دچار پراکندگی و ضعف کرده‌اند و نتیجه‌گیری آن نیز دارای نکته بدیع و متفاوتی نیست.

در این پژوهش، به‌گونه‌ای متفاوت با پژوهش‌های پیشین، سعی داریـم ابتـدا سـرعت روایـت در دو حکایت از مثنوی معنوی را بررسی و با مآخذ متعدد آنها براساس نظریه روایـت‌شناسـی پـرینس مقایسه کنیم و سپس علت‌های تفاوت و برتری روایت‌های مولوی را از این جنبه شرح دهیم.

۳- مفهوم سرعت روایت براساس نظریه روایت‌شناسی پرینس

جرالد پرینس ازجمله روایت‌شناسان ساختارگرایی اسـت کـه روایـت را «بازنمـایی دسـت‌کـم دو رویداد یا موقعیت در گستره زمانی معین که هیچ‌کـدام پـیش‌فـرض یـا پیامـد دیگـری نباشـد» (پرینس، ۱۳۹۵: ۱۰) تعریف می‌کند و آن را شامل مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و آمیزه‌هـای نشـانه‌هـای زبانیی می‌داند که برخی از آنها نشانه‌های روایت کردن را شکل می‌دهند. بنـابراین، برخـی از ایـن نشانه‌های روایت کردن نیز به طور خاص به راوی مربوط هستند که کمابیش منشـأ اصـلی فـاش شدن اطلاعات روایت‌شده در هر روایت به شمار مـی‌آیـد (نـک. همـان: ۱۵و۴۰). ممکـن اسـت ایـن اطلاعات که از رویدادها و موقعیت‌هایی سرچشمه می‌گیرند که جهان رویـدادهای روایـت‌شـده را

می‌سازند، با سرعت کمتر یا بیشتر ارائه شوند. آهنگ و تندی ارائه رویدادها و موقعیت‌ها را سرعت روایت می‌نامند. ازاین‌رو، سرعت روایت به مدت‌زمانی که نگارش آن روایت طول کشیده (به دلیل کند و یا تند بودن نویسندگان مختلف در ارائه رویدادهای یکسان)، مدت‌زمانی که طول می‌کشد تا راوی داستانش را در روایت به پایان برساند (به دلیل عملکرد متفاوت نویسندگان در استفاده از عنصر توصیف) و نیز مدت‌زمان لازم برای خواندن روایت (به دلیل ابزارهای فراوانی که مؤلفان برای کند و یا تند کردن سرعت مطالعه خوانندگان در اختیار دارند) هیچ ربطی ندارد (همان: ۵۷-۵۸). مسائل اساسی نظریه روایت‌شناسی پرینس درباره سرعت روایت به آنچه ژنت و بعدها ریمون-کنان در بحث از حالت‌های چهارگانه سرعت روایت(۱) در زیرمجموعه دیرش زمانی مطرح می‌کند بسیار نزدیک هستند. به نظر آنها، «سرعت روایت مساوی است با رابطه میان مدت‌زمان رویدادهای روایت‌شده -یعنی مدت‌زمان (تقریبی) که رویدادهای نقل‌شده طول می کشند یا گمان می‌کنیم طول می‌کشند- و طول روایت (مثلاً براساس شمار واژگان، سطور یا صفحات)» (نک. همان: ۵۸؛ تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۰؛ لوته، ۱۳۸۸: ۷۷). اما در جزئیات مسائل، پرینس با اصلاح و گسترش نظریه ژنت و ریمون-کنان (نک. صافی، ۱۳۹۴: ۴۲) درباره حالت‌های چهارگانه سرعت روایت، معتقد است که سرعت روایت را می‌توان به پنج دسته حذف، وقفه[1]، صحنه، چکیده و گسترش[2] تقسیم کرد. بدین ترتیب، اگر در هیچ جای روایت از رویدادی که زمان برده ذکری نشده باشد، می‌توانیم از حذف سخن بگوییم. در این حالت، روایت به بیشترین سرعت می رسد. مثلاً اگر مولوی حکایت پیر چنگی را نقل کند، اما از ماجرای پاره‌ای از سال‌های زندگی وی هیچ ذکری به میان نیاورد، از ویژگی حذف استفاده کرده‌است. اگر در بخشی از روایت، هیچ مقداری از زمان روایت‌شده حذف نشده باشد، می‌توانیم از وقفه سخن بگوییم. در این حالت، روایت به توقف کامل می‌رسد. برای نمونه، فرض کنیم مولوی در نقل حکایت پیر چنگی، حکایت را واگذارد و به حکایت نالیدن ستون حنانه بپردازد که هیچ ربطی به پیر جنگی و دنیای او ندارد. حد میانه این دو طیف افراطی و تفریطی حذف و وقفه، صحنه است؛ یعنی هنگامی‌که میان قطعه روایتی و رویدادی که بازنمایی می‌کند (تقریباً) رابطه برابری زمانی وجود دارد و تا جایی که ممکن است رویدادها را دقیق و عینی بازتولید می‌کنیم. درنتیجه، اگر یکی از شخصیت های حکایت پیر چنگی حکایت بگوید، مولوی سخنان او را دقیق و عینی بازتولید می‌کند.

1. pause
2. Stretch

سرانجام، درباره مواردی که بین حذف و صحنه قرار می‌گیرند از چکیده و درباره مواردی که بین صحنه و وقفه قرار می‌گیرند از گسترش سخن می‌گوییم. به نظر پرینس، هرچند امکانات و توانایی‌های صحنه واقعی محدود است، امکانات و توانایی‌های چکیده و گسترش بسیار زیاد است. در چکیده، بخش به‌نسبت کوتاهی از روایت، زمان روایت‌شده طولانی یا کنشی روایت‌شده را که معمولاً به‌کندی صورت می‌گیرد انتقال می‌دهد. بنابراین، اگر در روایت مولوی بخوانیم که در عهد عمر چنگی مطربی با کر و فَر وجود داشته‌است، از چکیده سخن گفته‌ایم؛ زیرا می‌دانیم می‌شد این گزاره[1] روایی را با توجه به شخصیت پیر چنگی و موقعیت‌ها و رویدادهایی که برای او رخ داده‌است، موبه‌مو شرح داد. چکیده دو نوع اساسی دارد؛ در نوع نخست فقط برخی از ویژگی های چند رشته رویداد مختلف ارائه می‌شوند و در نوع دوم، فقط ویژگی‌های مشترک چند رشته رویداد یکسان. در گسترش نیز بخش به‌نسبت طولانی از روایت، فقط زمان روایت‌شده کوتاهی (کنشی روایت‌شده که معمولاً به‌تندی صورت می‌گیرد) را انتقال می‌دهد. مثلاً، شاید پیر جنگی فقط مدت کوتاهی چنگ نواخته باشد و مولوی به‌جای ذکر این عمل ساده، در مدت زمانی طولانی از روایت، آن را موبه‌مو شرح داده باشد. پرینس معتقد است با بررسی روایت برپایه مواردی که در اینجا مطرح کردیم، می‌توانیم روایت‌ها را برمبنای اصطلاحاتی توضیح دهیم که به خود روایت مربوط هستند؛ مانند بررسی انواع سرعت‌های روایت و جنبه‌های گوناگون آن و پیامدها و ارزش‌هایی که دارند. به عبارت دیگر، نه فقط می‌توانیم بپرسیم آن متن از کدام امکانات سرعت روایت و تلفیق‌های احتمالی آن استفاده کرده، بلکه می‌توانیم بپرسیم چرا از آنها استفاده کرده و این کار چقدر موفق و جالب بوده‌است (نک. پرینس، ۱۳۹۵: ۵۹-۶۲).

۴- بررسی و مقایسه سرعت روایت در حکایت «داستان پیر چنگی که در عهد عمر (رض) از بهر خدا در گورستان چنگ می‌زد» در مثنوی معنوی با مآخذ

خلاصه حکایت براساس روایت مولوی چنین است: در عهد عمر، پیرمردی چنگ‌نواز بود که عمری را بر این کار سپری کرده بود و حالا دیگر کسی طالب ساز و آواز او نبود و بدین دلیل در فقر و ناتوانی به‌سر می‌برد. درنهایت، امیدش را از خلق برید و به حق دل بست. ازاین‌رو شبی به گورستانی در حومه مدینه رفت و با خود گفت این بار باید تنها برای خداوند بنوازم تا از او دستمزدی بستانم. او آنقدر چنگ نواخت تا ناتوان شد و به خوابی عمیق فرورفت. در همین

1. proposition

حال، به اراده حق‌تعالی عمر نیز به خوابی گران رفت تا در میان خواب سروش غیبی به او فرمان داد که اینک برخیز و با هفتصد دینار از بیت‌المال به گورستان برو و نیاز یکی از بندگان خاص مرا برآورده ساز. عمر به آنجا رفت، ولی فقط پیر چنگی را دید و با خود گفت این همان بنده خاص خداوند نیست و به باز جستن ادامه داد. سرانجام به فراست دریافت که این پیرمرد همان کسی است که در خواب به او سفارش شده‌است و پیغام غیبی را برای او بازگو کرد و کیسه زر را به او تحویل داد. پیرمرد نیز از اینکه عمری را در مجالس به مطربی گذرانده پشیمان شد و دریافت که باید ساز را تنها برای خداوند نواخت (زمانی، ۱۳۸۵: ۱/ ۵۹۳-۵۹۴).

براساس پژوهش‌های فروزانفر و پارسانسب در مأخذشناسی حکایت‌های *مثنوی معنوی*، این حکایت دارای چهار مأخذ است (نک. فروزانفر، ۱۳۳۳: ۲۰-۲۳؛ نک. پارسانسب، ۱۳۹۰: ۴۲-۴۳)، که برای بررسی و مقایسه سرعت روایت آنها، ابتدا هریک از این حکایت‌های منظوم و منثور را به گزاره هایی که جهان رویدادهای روایت‌شده آنها را بیان می‌دارند تقسیم می‌کنیم؛ زیرا طبق نظریه روایت‌شناسی پرینس روایت، گزاره‌ها یا قضیه‌هایی را درباره جهان معینی بیان می‌کند، گزاره عبارت است از ساختاری شامل موضوع و توضیح [مبتدا-خبر] درباره آن موضوع که در قالب یک جمله بیان می‌شود و جمله گشتار دست‌کم یک و کمتر از دو زنجیره بنیادین مجزا است. از این گذشته، گزاره نیز به یک و فقط یک رویداد مربوط است و درباره جهان بازنموده اطلاعات تازه‌ای ارائه می‌کند (پرینس، ۱۳۹۵: ۶۷-۶۸). بعد از تقسیم‌بندی حکایت‌های مولوی و هریک از مآخذ آن به گزاره‌های روایی مورد نظر پرینس، حکایت‌ها را به ترتیب فراوانی گزاره‌های تشکیل‌دهنده هریک از آنها (نه براساس سیر تاریخی و یا تکامل محتوایی) بررسی و مقایسه می‌کنیم. واضح است که تعداد و تنوع گزاره‌های روایی هریک از این حکایت‌ها پیام‌های روشنی از نظر سرعت روایت دارند که در ادامه بحث، هریک از آنها را می‌گشاییم و می‌خوانیم.

در جدول (۱) برای مقایسه اجمالی سرعت روایت حکایت مولوی با مآخذ آن و حکایت پس از مولوی (حکایت خواجو)، مجموع گزاره‌های روایی تشکیل‌دهنده هریک از حکایت‌ها و تعداد گزاره‌های هریک از آنها را مطابق با دسته‌های پنج‌گانه سرعت روایت براساس نظریه روایت‌شناسی پرینس آورده‌ایم که به‌طور خلاصه نتایج این تحقیق را نیز نشان می‌دهد.

ردیف	نام کتاب	زبان روایت	مجموع گزاره‌های روایی تشکیل دهنده‌ی حکایت	تعداد گزاره‌های هریک از حکایت‌ها مطابق با دسته‌های پنج‌گانه سرعت روایت					نوع سرعت روایت
				حذف	چکیده	صحنه	گسترش	وقفه	
۱	گزیده در اخلاق و تصوف	منثور	۹	-	۱	۸	-	-	متعادل
۲	هزار حکایت صوفیان	منثور	۲۲	-	۱۰	۱۲	-	-	متعادل رو به تند
۳	مصیبت‌نامه	منظوم	۴۵	-	۱۷	۲۳	۵	-	متعادل رو به تند
۴	اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید	منثور	۶۶	۱	۱۱	۵۴	-	-	متعادل
۵	مثنوی معنوی	منظوم	۴۶۶	۱	۳۳	۶۸	۳۶	۳۲۸	خیلی کند
۶	روضه الانوار	منظوم	۷۲	۳	۱۲	۱۳	۳۵	۹	خیلی کند

جدول (۱) مجموع گزاره‌های روایی حکایت‌ها براساس نظریه سرعت روایت پرینس.

حکایتی منثور در *گزیده در اخلاق و تصوف* (خانقاهی، ۱۳۷۴: ۲۱۸)، اثر ابونصر طاهر بن محمد خانقاهی و مربوط به اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری با نه گزاره روایی اولین و کوتاه ترین مأخذ این حکایت است. پارسانسب معتقد است که چون این حکایت بن‌مایه‌های اصلی همه روایت‌های واپسین را در خود دارد، طرح ابتدایی و صورت فشرده حکایت‌های منور میهنی، عطار و مولوی را تشکیل می‌دهد (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۴۲). بدین ترتیب، روایت خانقاهی را می‌توانیم به تبعیت از پراپ حکایتی سرنمون[1] بدانیم (نک. تودوروف، ۱۳۹۲: ۲۶۹) که ماهیت عرفانی کاملی دارد. از آنجا که خانقاهی نیز همچون دیگر نویسندگان کتب صوفیانه قصد دارد که تعلیم و تفهیم کند، می کوشد حتی‌المقدور عین عبارات مشایخ را به نثر ساده و برهنه از هرگونه پیرایه‌های ادبی ذکر نماید

1. prototype

(نـک. شمیسـا، ۱۳۸۴: ۱۱۱ و ۱۶۶). بـا بررسـی سـرعت روایـت حکایـت خانقـاهی براسـاس نظریـه روایت‌شناسی پرینس درمی‌یابیم که این حکایت سرعت روایـت متعـادل و یکنـواختی دارد و میـان قطعه روایتی و رویدادهایی که بازنمایی می‌کند، رابطه برابر زمانی وجود دارد. چنـان‌کـه گـوهر ایـن گونه سرعت‌های روایی پرصحنه اقتضا می‌کنـد، راوی سـوم‌شـخص، حکایـت را بـا احاطـه کامـل و مبتنی‌بر زاویه دید دانای کل[1] در زمان گذشته روایت می‌کند که لبالـب از افعـال کنشـی و واکـنش های شتابزده و استفاده از قالب گفت‌وگو[2] است که در آن، جای هیچ‌گونـه توصـیف و درنگـی بـرای کاهش یا تنوع سرعت روایت باقی نمانده‌است (نک. پرینس، ۱۳۹۵: ۶۱).

دومین مأخذ حکایت مولوی به‌ترتیب تعداد گزاره‌های روایی تشکیل‌دهنده هریک از روایت ها، حکایتی منثور در کتـاب *هـزار حکایـت صـوفیان* (۱۳۸۹: ۱۵۸-۱۵۹) از مـؤلفی ناشـناخته و مربوط به اواخر قرن ششم هجری است. این حکایت سـرعت روایـت متعـادل روبـه‌تنـد دارد و تفاوت عمده آن با روایت پیشین (سوای تعداد گزاره‌ها) در اختصـاص درصـد بیشـتری از ایـن حکایت به دسته انواع چکیده است که از آنها برای گزارش کرامات منسوب به مشـایخ صـوفیه استفاده می‌شود. این امر با بهره‌گیری از جملات خبری کوتاه و گماشتن افعال پی‌درپی صورت می‌گیرد که با آنها فقط برخی از ویژگی‌های چند رشته رویداد مختلـف یـا فقـط ویژگـی‌هـای مشترک چند رشته رویداد یکسان ارائه می‌شـود؛ البتـه وجـود ایـن عناصـر باعـث برجسـتگی سبکی یا انتصاب ویژگی خاصی نمی‌شود که توجه خواننده را از خود پیام منحرف کند.

سومین مأخذ و اولین مأخذ منظوم حکایت مولوی، حکایتی ۲۹ بیتی در *مصـیبت‌نامـه* عطـار (عطـار، ۱۳۸۶: ۴۲۴-۴۲۶) است. این حکایت دارای سرعت روایت متعادل روبه‌تند با تعدادی سـرعت گیر از دسته گسترش است که در توصیف پیری و ناتوانی پیـر چنگـی و عـدم دعـوت از او بـرای نواختن و دست‌تنگی‌اش است. داشتن و نداشتن گزاره‌هایی از دسته‌های گسـترش و وقفـه اسـت که به‌ترتیب تفاوت عمده حکایت عطـار را بـا حکایـت‌هـای پـیش‌ازخـود و حکایـت پـس‌ازخـود (حکایت مولوی) مشخص می‌کند؛ زیرا با دسته وقفه هدف اصلی شاعرانِ شعرِ اولیایی چون عطـار که همه تفسیر و سر قرآن و تبیین آموزه‌های عرفانی در شـعر اسـت، محقـق مـی‌شـود (شمیسـا، ۱۳۸۲: ۱۹۸). واضح است که اگر در این حکایت حتی یک گزاره از دسته وقفه وجود نداشته باشـد،

1. omniscient point of view
2. dialogue

هیچ آموزه عرفانی مستقیمی، مانند آنچه حکایت مولوی لبالب از آن است، نخواهد بود و عطار دست‌کم این حکایت *مصیبت‌نامه* را با مطالب عرفانی نیامیخته‌است.

چهارمین، آخرین و بلندترین مأخذ حکایت مولوی حکایتی منثور در کتاب *اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید* (منور میهنی، ۱۳۸۸: ۱/ ۱۰۷) است. با توجه به اختلاف زیاد تعداد گزاره‌های روایی بین دسته‌های صحنه و چکیده و غلبه فاحش دسته صحنه، حکایت منور میهنی سرعت روایی متعادلی دارد. علت اصلی غلبه گزاره‌های دسته صحنه در این حکایت این است که بیشتر جمله‌های [گزاره‌های] این کتاب به زبان محاوره عصر سامانی و غزنوی با قید فصاحت و بلاغت ایراد شده‌است. به‌ویژه شیخ ابوسعید که بیشتر عبارات کتاب نقل گفته‌های خود اوست، گفته دیگر مشایخ و بزرگان پیشین و مقدم خود را ذکر می‌فرموده و در ذکر آن کلمات، رعایت جانب امانت و صحت روایت را ترک نمی‌گفته‌است (بهار، ۱۳۸۶: ۲/ ۲۰۹). همچنین، علت اصلی غیبت گزاره‌هایی از دسته‌های گسترش و وقفه در این حکایت، شاید ماهیت منثور بودن کتاب، عدم تصرف و مداخله راوی، پرهیز از دخالت عنصر خیال که گوهر اصلی شعر است برای گسترش صحنه‌های حکایت و نیز خویشتن‌داری نویسنده در ایجاد وقفه برای تبیین آموزه‌های عرفانی است؛ زیرا هدف عمده نویسنده گردآوری سخنان و آثار شیخ ابوسعید برای حفظ و انتقال به آیندگان بوده‌است.

اکنون، پس از بررسی مآخذ حکایت مولوی، نوبت بررسی خود حکایت مولوی و سپس مقایسه آن با این مآخذ است. با توجه به اینکه بیش از هفتاد درصد مجموع گزاره‌های روایی حکایت ۳۱۸ بیتی داستان پیر چنگی در *مثنوی* (مولوی، ۱۳۸۵: ۸۴-۹۷) به دسته وقفه (کندترین سرعت روایت) اختصاص دارد، حکایت مولوی سرعت روایت بسیار کند دارد که در ادامه مطلب به بررسی دلایل آن خواهیم پرداخت.

یکی از مهم‌ترین شگردهای مولوی برای ایجاد وقفه و کاستن از سرعت روایت در حکایت‌های *مثنوی* استفاده از روش داستان در داستان یا درج است. «این شگرد، که داستان دومی در دل داستان اولی گنجانده می‌شود، درج نام دارد» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۴۹). حکایت «پیر چنگی» یکی از بهترین نمونه‌ها برای روشن کردن این موضوع است. این حکایت داستانی درج‌پذیر است که تعدادی داستان و مطالب درج‌شده را که به کار استدلال کردن می‌آیند در خود جای داده‌است (همان‌جا). از طریق این شگرد، علاوه بر داستان‌ها و آیات و احادیث و تفسیر آنها، موضوعات عرفانی، فلسفی و کلامی گوناگونی به *مثنوی* راه یافته‌اند (آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۱۴۱). فراوانی کاربرد این شگرد یا تمهید روایی در این حکایت (همچنین در بسیاری از حکایت‌های مولوی) به‌قدری است که در آغاز

آن، شاعر پس از آنکه فقط در یک گزاره به وجود پیر چنگی در عهد عمر اشاره می‌کند، بلافاصله حکایت را رها کرده و در چند مدخل برخی از احادیث قدسی را به‌طور مفصل تفسیر و تعدادی حکایت درج‌شده را در میان آن بیان می‌کند و این روند را تا پایان حکایت ادامه می‌دهد. مولوی برای درج مطالب، موضوعات و حکایت‌های فرعی در *مثنوی* از قانون تداعی معانی یا پیوستگی انگاره‌های ذهنی استفاده می‌کند که شالوده روانکاوی فروید[1] نیز است. در این روش، شخص یا شاعر می‌تواند در عین بیداری، زمام ذهن را رها کند و هر انگاره یا تصویری را که آزادانه بنا بر قانون پیوستگی انگاره‌ها به ذهن می‌آورد، بر زبان راند (فروید، ۱۳۹۲: ۲۴). برای مثال، وقتی که مولوی در اواخر بخش اول همین حکایت، در دو بیت زیر به مضمون حدیث قرب نوافل اشاره می کند، به‌وسیله تداعی معانی از طریق اشتراک معنوی، به یاد حدیث «مَن کانَ لِلهِ کانَ الله لَه» از پیامبر (ص) می‌افتد و با ایجاد وقفه‌ای نوزده‌گزاره‌ای، این حدیث را تفسیر می‌کند.

گفته او را من زبان و چشم تو — من حواس و من رضا و خشم تو
رو که بی یسمع و بی یبصر توئی — سِر توئی چه جای صاحب سر توئی
(مولوی، ۱۳۸۵: ۸۵)

همچنین هنگامی‌که شاعر درباره آمدن سروش غیبی به خواب عمر صحبت می‌کند و به بیت زیر می‌رسد، به یاد حکایت «نالیدن ستون حنانه از هجر رسول (ص)» می‌افتد و با ایجاد وقفه‌ای ۶۳ گزاره‌ای، آن را در میان حکایت اصلی درج می‌کند.

خود چه جای ترک و تاجیکست و زنگ — فهم کردست آن ندا را چوب و سنگ
(همان: ۹۲)

با بررسی سرعت روایت سه حکایت درج‌شده در میان حکایت اصلی، نتایج قابل تأملی به دست می‌آوریم که به‌اختصار به آنها اشاره می‌کنیم. «سؤال کردن عایشه از مصطفی (ص)» اولین حکایت درج‌شده است که ۶۲ بیت و یا ۸۲ گزاره روایی دارد. از این تعداد، ۶۵ گزاره به دسته وقفه، سیزده گزاره به دسته صحنه و دو گزاره به هریک از دسته‌های چکیده و گسترش اختصاص دارد. حکایت «نالیدن ستون حنانه از هجر رسول (ص)» نیز از ۲۲ بیت یا ۶۴ گزاره تشکیل شده‌است که ۵۴ گزاره آن به دسته وقفه اختصاص دارد. در این میان، فقط حکایت «اظهار معجزه پیغامبر (ص) و به سخن آمدن سنگریزه در دست ابوجهل» به‌صورت مستقیم

1. Freud

گزاره‌ای از دسته وقفه ندارد. این حکایت از هفت بیت و ده گزاره روایی تشکیل شده که شش گزاره آن به دسته چکیده و چهار گزاره آن به دسته صحنه اختصاص دارد. علت تفاوت گزاره های تشکیل‌دهنده این حکایت این است که این حکایت لحظه‌ای گسترش‌یافته از داستان «نالیدن ستون حنانه از هجر رسول (ص)» است و درواقع از گزاره‌های دسته وقفه مشترک و درنتیجه مانند سایر حکایت‌های درج‌شده از سرعت روایت بسیار کندی نیز برخوردارند.

اکنون، پس از بررسی گزاره‌های روایی مربوط به دسته وقفه، این سؤال برای خواننده پیش می‌آید که آیا مولوی نسبت به کارکردهای زیباشناسی برای وقفه آگاه بوده‌است یا نه؟ بیت زیر که در همین حکایت وجود دارد نشان می‌دهد که پاسخ مثبت است.

بازگرد و حال مطرب گوش دار زانک عاجز گشت مطرب ز انتظار

(همان: ۹۵)

در این بیت یکی از مؤلفه‌های ادبیات پسامدرن به نام اتصال کوتاه[1] یا تداخل جهان واقعی با جهان داستانی وجود دارد. دیوید لاج[2] این اصطلاح را در توصیف رمان‌های پسامدرنی به کار می‌برد که فاصله بین واقعیت و تخیل را به‌گونه‌ای غریب از بین می‌برند (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۷۲). این بیت نشان‌دهنده ورود آگاهانه شاعر به حکایت، برای ایجاد وقفه‌های پی‌درپی و سرعت بسیار کند روایت است. از این رو استفاده معقول مولوی از وقفه‌ها می‌تواند با افزودن بر تعلیق روایی حکایت‌ها، خواننده را برای همراهی با شخصیت‌ها و دنبال کردن رویدادها ترغیب کند (نک. پاینده، ۱۳۹۲: ۱۰) و امکان یادگیری آموزه‌های عرفانی آمیخته با آن را افزایش دهد. همچنین بهره‌گیری از معارف و اندیشه‌های ریشه‌دار در گفتمان ایرانی- اسلامی در دل *مثنوی معنوی* می‌تواند ثابت‌کند که «روایت‌ها شیوه پرتوانی برای آموزش به مردم و انتقال اندیشه‌ها تدارک می‌بینند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۲).

گزاره‌های روایی مربوط به دسته گسترش با بیش از هفت درصد از مجموع گزاره‌های تشکیل‌دهنده حکایت، دومین عامل کندی سرعت روایت در حکایت مولوی هستند. معمولاً مولوی از این گزاره‌ها که بیشتر در توصیف به کار می‌روند، برای معرفی شخصیت پیر چنگی و ارائه حالات روحی و روانی او استفاده می‌کند. برای مثال، در آغاز حکایت پس از آن‌که مولوی در یک گزاره خواننده را از وجود پیر چنگی در عهد عمر آگاه می‌کند، بلافاصله با هفت گزاره از دسته گسترش به توصیف زیبایی آواز او می‌پردازد:

1. short circuit
2. David lodge

آن شنیـــدستی کـه در عهـد عمـر / بود چنگـی مطربـی، بـا کـر و فـر؟
بلبـــل از آواز او، بیخـــود شـــدی / یـا طـرب ز آوازِ خـوبش صـد شـدی
مجلـس و مجمـــع، دمـش آراسـتی / وز نـــوای او، قیـــامت خـــاستی
همچـو اســـرافیل، کـــآوازش بفـن / مردگـــان را جـــان، در آرد در بـــدن
یـــا رســـایل بـــود اســـرافیل را / کـز سـماعش پَـر بِـــرُستی فیـل را
(مولوی، ۱۳۸۵: ۸۴)

به‌طور معمول، گزاره‌های دسته گسترش در *مثنوی* بعد از تعداد اندکی از گـزاره‌هـای مربـوط به صحنه پیدا می‌شوند که در آنها، مولوی با توقف روایت، صحنه‌هـای مـوردنظر را توصـیف مـی کند. توصیف مجـدد زیبـایی آواز پیـر چنگـی (همـان: ۹۱) و توصـیف رؤیـای او بعـد از آن‌کـه در گورستان حومه مدینه با خستگی ناشی از نواختن چنگ برای خداوند به خواب می‌رود (همان‌جـا)، از دیگر نمونه‌های زیبای گزاره‌های مربوط به دسته گسترش بعد از صحنه هسـتند. امبرتـو اکـو[1] درباره اهمیت و کارکرد توصیف‌ها در ایجاد دسته‌های گسترش و وقفه و مقایسـه آنهـا بـا صـحنه های عملگرا معتقد است که «زبان همان کارکردهایی را ایفا می‌کند که پیرنگ‌ها. بیشترین لـذت را نه هیجان، که آرامش برمی‌انگیزد» (اکو، ۱۳۸۸: ۲۴۹-۲۵۰).

گزاره‌های روایی مربوط به دسته‌های صحنه و چکیـده نیـز درمجمـوع بـیش از ۲۱ درصـد از مجموع گزاره‌های حکایت مولوی را تشکیل می‌دهند. گزاره‌های روایی چکیـده زیرمجموعـه‌ای از گزاره‌های مربوط به دسته صحنه هستند که با تجمیع کنش‌ها نقش تندتر کردن سـرعت روایـت را بر عهده دارند. تلفیق و تناوب صحنه و چکیده ویژگی ادبیات روایی کلاسیک است.

اگر رمان‌نویس ناگزیر باشد رویـدادهایی را شـرح دهـد کـه بـرای فهـم و ارزیـابی رمـان او ضروری‌اند، ولی به هر دلیـل ارزش کنـدوکاو عمیـق را ندارنـد، از چکیـده اسـتفاده مـی‌کنـد. برعکس، اگر شرح دقیق کنش‌ها و احساسات و اندیشه‌های شخصیت‌ها برای رمـانش ضـروری باشد، روش صحنه را به کار می‌برد (پرینس، ۱۳۹۵: ۶۱).

هدف اصلی مولوی از روایت، انتقال اندیشه‌ها و تبیین آموزه‌های عرفانی به‌وسیله گزاره‌های مربوط به دسته وقفه است. او همواره می کوشد با توقف جریان روایت این کار را انجـام دهـد و با شناختی که از روایت‌شناسی دارد، هرگاه که خستگی مخاطب را احساس کنـد بلافاصـله بـه

1. Umberto Eco

نقل گزاره‌های مربوط به دسته صحنه و چکیده بازمی‌گردد تا با نقل خطوط اصلی پیرنگ، جانی دوباره به حکایت دهد و مخاطب و شخصیت‌های آن را از انتظار خارج کند:

بازگرد و حال مطرب گوش‌دار زانک عاجز گشت مطرب ز انتظار
بانگ آمد مر عُمر را کِای عمر بنده ما را ز حاجت باز خر
بنده‌ای داریم خاص و محترم سوی گورستان، تو رنجه کن قدم
ای عمر بَر جِه ز بیت‌المالِ عام هفتصد دینار در کف نِه تمام
پیش او بر، کای تو ما را اختیار این قدر بستان، کنون، معذور دار
این قدر از بهر ابریشم‌بها خرج کن، چون خرج شد، اینجا بیا
(مولوی، ۱۳۸۵: ۹۵)

پس از پایان بررسی سرعت روایت حکایت مولوی و مآخذ چهارگانه آن، برای روشن‌تر شدن قدرت داستان‌پردازی مولوی، روایت خواجوی کرمانی از همین حکایت را بررسی می‌کنیم که نزدیک به صد سال بعد از روایت مولوی سروده شده‌است. این حکایت در ۴۴ بیت سروده شده و ۷۲ گزاره روایی دارد. خواجو آن را در *روضه الانوار* (خواجوی کرمانی، ۱۳۰۶: ۵۳-۵۵) آورده‌است که منظومه‌ای به تقلید از *مخزن‌الاسرار* نظامی و در موضوعات عمده اخلاق و عرفان و وصف حالی از خود شاعر است (صفا، ۱۳۸۵: ۲/ ۱۵۹). حکایت خواجو نیز همچون حکایت مولوی سرعت روایت بسیار کندی دارد؛ اما با مقایسه گزاره‌های تشکیل‌دهنده این دو حکایت، متوجه دو نقطه‌ضعف اساسی در سرعت روایت خواجو می‌شویم. ضعف نخست این است که کندی سرعت روایت حکایت خواجو به‌واسطه کثرت گزاره‌های روایی دسته گسترش است که کاربرد آن برای حکایتی عرفانی که هدف اصلی‌اش تبیین آموزه‌های اخلاقی و عرفانی است، جای بسی درنگ دارد؛ زیرا به‌طور معمول استفاده زیاد از این دسته از گزاره‌ها حکایت را به سمت توصیف‌های پی‌درپی و نوعی زبان عاطفی سوق می‌دهد و روایت از رسالت اصلی خود بازمی‌ماند. ضعف دیگر کمتر بودن گزاره‌های روایی دسته وقفه، حتی نسبت‌به گزاره‌های صحنه و چکیده است. آمار دسته وقفه درحالی در حکایت خواجو، آن هم با پشتوانه حکایت مولوی به دوازده درصد می‌رسد که پیش از وی، مولوی به‌درستی این دسته را با استفاده بیش از هفتاد درصدی برای تبیین آموزه‌های عرفانی در حکایت ثبت کرده‌است.

با توجه به بررسی و مقایسه سرعت روایت حکایت مولوی با مآخذ آن و روایت بعد از مولوی متوجه می‌شویم که نخست تفاوتی آشکار میان حکایت‌های منظوم با منثور از لحاظ

تنوع گزاره‌های روایی مربوط به انواع دسته‌های سرعت روایت و درنتیجه سرعت روایت حاصل از آنها وجود دارد. به این صورت که اگر در روایت منظوم عطار فقط گزاره‌هایی از دسته وقفه وجود ندارد، در روایت‌های مولوی و خواجو تمام دسته‌های پنج‌گانه سرعت روایت با تمام تفاوت‌هایی که در کیفیت و کمیت آنها وجود دارد دیده می‌شود؛ درحالی‌که در حکایت‌های منثور دیگر هیچ گزاره‌ای از دسته‌های گسترش و وقفه وجود ندارد. از این مطلب تا جایی که دایره این پژوهش اجازه می‌دهد این نکته نیز به دست می‌آید که نویسندگان صوفیه از نثر و دسته‌های سه‌گانه سرعت روایت موجود در آن تنها به‌عنوان ابزاری برای حفظ سخنان مشایخ و بزرگان خود و آموزش غیرمستقیم آموزه‌های اخلاقی و عرفانیی که در دل این سخنان وجود دارد بهره می‌بردند و درنتیجه، حکایت آنها نیز سرعت روایت متعادلی داشت؛ درحالی‌که شاعران صوفیه علاوه بر اهداف مذکور از دسته‌های دوگانه گسترش و وقفه نیز در شعر به عنوان ابزاری برای تبیین مستقیم آموزه‌های اخلاقی و عرفانی و بال‌وپر دادن به گوهر خیال و لذت زیباشناختی حاصل از آن استفاده می‌کردند و درنتیجه، حکایت آنها سرعت روایت بسیار کندی داشت.

۵- بررسی و مقایسه سرعت روایت در حکایت «حلوا خریدن شیخ احمد خضرویه جهت غریمان، به الهام حق» در *مثنوی* با مآخذ آن

خلاصه حکایت براساس روایت مولوی چنین است: یکی از مشایخ صوفیه، به نام احمد خضرویه با آنکه آهی در بساط نداشت، از توانگران وام می‌ستاند و به فقیران کمک می‌کرد. سرانجام شیخ به پایان عمر نزدیک شد و طلبکاران که برای بازگیری طلب خود در خانقاه او جمع شده بودند با تلخی بدو می‌نگریستند. شیخ با اینکه بدگمانی طلبکاران را می‌دید، همچنان به عنایت حق‌تعالی امیدوار بود. در این هنگام، صدای کودکی حلوافروش به خانقاه رسید و شیخ به خادم اشاره کرد که برو و همه حلواها را بخر و بیاور. خادم حلواها را خرید و شیخ به طلبکاران اشاره کرد که از آن حلواها بخورند. بعد از خوردن، وقتی کودک مطالبه حق خود کرد، شیخ گفت من پولی ندارم و ساعاتی دیگر نیز خواهم مرد. کودک سر به گریه گذاشت و طلبکاران با دیدن این وضع به شیخ اعتراض کردند؛ ولی او حالی آرام و آسوده داشت. هنگام نماز عصر خادمی با طبقی نزد شیخ آمد و گفت شخصی این چهارصد دینار را برای شیخ فرستاده‌است. شیخ طلب کودک و طلبکاران را داد و گفت این عطیه الهی به خاطر گریه آن کودک بود (زمانی، ۱۳۸۵: ۲/ ۱۲۹-۱۳۰).

براساس پژوهش‌های فروزانفر و پارسانسب در مأخذشناسی حکایت‌های *مثنوی*، این حکایت دارای ۹ مأخذ است (نک. فروزانفر، ۱۳۳۳: ۴۶-۴۷ و پارسانسب، ۱۳۹۰: ۴۴-۴۵) که همه آنها ازجمله متون منثورند. در ادامه، هریک از این حکایت‌ها را به ترتیب فراوانی تعداد گزاره‌های تشکیل دهنده آنها با اختصاری بیشتر بررسی و مقایسه می‌کنیم.

در جدول (۲) سرعت روایت حکایت مولوی را با مأخذ آن مقایسه کرده‌ایم که به‌طور خلاصه نتایج این تحقیق را نیز نشان می‌دهد.

ردیف	نام کتاب	زبان روایت	مجموع گزاره‌های روایی تشکیل دهنده حکایت	تعداد گزاره‌های هریک از حکایت‌ها مطابق با دسته‌های پنج‌گانه سرعت روایت					نوع سرعت روایت
				حذف	چکیده	صحنه	گسترش	وقفه	
۱	اورادالاحباب و فصوص‌الآداب	منثور	۱۵	-	۱۱	۴	-	-	تند
۲	جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات	منثور	۱۷	۱	۸	۸	-	-	کم‌وبیش تند
۳	ترجمه رساله قشیریه	منثور	۱۸	-	۷	۱۱	-	-	کم‌وبیش تند
۴	تذکره الاولیاء	منثور	۲۰	-	۸	۱۱	۱	-	کم‌وبیش تند
۵	منتخب رونق المجالس و بستان‌العارفین و تحفه المریدین	منثور	۲۶	-	۱۴	۱۲	-	-	تند
۶	فردوس المرشدیه فی اسرار الصمدیه	منثور	۳۳	۱	۲	۳۰	-	-	متعادل
۷	اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید	منثور	۴۲	۱	۱۳	۲۸	-	-	متعادل روبه تند
۸	هزار حکایت صوفیان	منثور	۵۶	۲	۲۲	۳۲	-	-	کم‌وبیش تند
۹	پند پیران	منثور	۵۹	۳	۳۰	۲۵	۱	-	تند
۱۰	مثنوی معنوی	منظوم	۱۳۶	۴	۲۷	۵۰	۱۹	۳۶	کند

جدول (۲) مجموع گزاره‌های تشکیل‌دهنده حکایت‌ها براساس نظریه سرعت روایت پرینس

کوتاه‌ترین مأخذ حکایت مولوی حکایتی در *اورادالاحباب و فصوص‌الآداب* است (باخرزی، ۱۳۸۳: ۲۶۴). در غیاب گزاره‌های مربوط به افراطی‌ترین و تفریطی‌ترین دسته‌های سرعت روایت و برتری بیش از ۷۳ درصدی گزاره‌های مربوط به دسته چکیده نوع دوم، حکایت باخرزی دارای سرعت روایت تند است. از این گذشته، وجود چشمگیر گزاره‌های روایی مربوط به دسته چکیده و به‌ویژه چکیده نوع دوم در بسیاری دیگر از مآخذ حکایت مولوی، ازجمله وجود نزدیک به ۵۴ درصدی در حکایت مربوط به *منتخب رونق‌المجالس و بستان‌العارفین و تحفه‌المریدین* (۱۳۵۴: ۴۰۵)، نزدیک به ۵۱ درصد در حکایت مربوط به *پند پیران* (۱۳۵۷: ۱۶۱-۱۶۲)، پنجاه درصد در حکایت مربوط به *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات* محمد عوفی (فروزانفر، ۱۳۳۳: ۴۷)، چهل درصد در حکایت مربوط به *تذکرة‌الاولیاء* (عطار، ۱۳۹۰: ۳۰۹)، نزدیک به ۳۹ درصد در حکایت مربوط به *ترجمه رساله قشیریه* (عثمانی، ۱۳۸۸: ۴۴-۴۵)، نزدیک به ۳۱ درصد در حکایت مربوط به *اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید* (منور میهنی، ۱۳۸۸: ۱/ ۹۶) و بیش از ۲۶ درصد در حکایت مربوط به *هزار حکایت صوفیان* (۱۳۸۹: ۳۷۵-۳۷۶) باعث ایجاد انواع سرعت‌های روایت تند، کم‌و بیش تند و متعادل روبه‌تند در آنها شده‌است. علت فراوانی گزاره‌های مربوط به دسته چکیده نیز تعداد طلبکاران در این حکایت‌ها و تجمیع کنشگرها و همچنین کنش‌ها است. در تأیید این نکته، حکایتی در *فردوس‌المرشدیه فی اسرارالصمدیه* (عثمان، ۱۳۵۸: ۱۶۰) که در شرح حال شیخ ابواسحاق کازرونی تألیف شده آیتی تمام است. برعکس دیگر حکایت‌ها، علت کم بودن گزاره‌های روایی مربوط به دسته چکیده در این حکایت یکی بودن طلبکار شیخ ابواسحق است که مجال تجمیع کنشگرها و کنش‌ها و درنتیجه افزودن بر گزاره‌های دسته چکیده را از راوی گرفته است. از لحاظ فراوانی چکیده‌ها، تعلق خاطر *مثنوی* به هشت مأخذ دیگر بیش از این مأخذ است. روایت مولوی با اختصاص نزدیک به بیست درصد از گزاره‌های روایی خود به این دسته از مؤلفه‌های سرعت روایت، در کنار نشان دادن پیروی از مآخذ پیشین، جنبه دیگری از قدرت روایت‌پردازی خود را به‌شکل راوی مداخله‌گر آشکار می‌کند. این کار اگرچه در حکایت‌های قبل از مولوی نیز نمود آشکاری دارد وی با تکرار آن، کرامات مشایخ نخستین صوفیه را در گشودن گره از مشکلات بزرگ ارج می‌نهد و با این شگرد روایی ضمن برجسته کردن جنبه آموزندگی آنها، لزوم احترام و پاس‌داشت آنها را نیز یادآوری می‌نماید:

بود شیخی دائماً او وام‌دار از جوانمردی که بود آن نامدار

(مولوی، ۱۳۸۵: ۱۹۰)

هم شدی توزیع کودک دانـگ چنـد همـت شـیخ آن سـخا را کـرد بنـد
تا کسی ندهد به کـودک هـیچ چیـز قـوت پیـران ازیـن بـیش اسـت نیـز
(همان: ۱۹۲)

چکیده‌ها به‌دلیل ویژگی تبیین‌کنندگی و بیانگری، بـا تسـریع در هضـم رویـدادهای داسـتان برای مخاطب، باعث تندی هرچه بیشتر سرعت روایت می‌شوند.

با توجه به اینکه گزاره‌های مربوط به دسته‌های گسترش و وقفه بیش از چهل درصد گـزاره های روایی تشکیل‌دهنده این حکایت در *مثنوی* (همـان: ۱۹۰-۱۹۲) را به خود اختصاص داده‌انـد و همچنین با توجه به اختلاف نزدیک به هجده درصدی این دو دسته بـا مجمـوع گـزاره‌هـای مربوط به دسته‌های حذف و گسترش، سرعت روایت حکایت مولوی کند است. ویژگی حکایـت مولوی همچون حکایت پیش که در حکایت‌های دیگر نویسندگان به‌ندرت دیده می‌شود، تنـوع انواع دسته‌های سرعت روایت است. مولوی در حـالی از دسـته‌هـای پـنج‌گانـه سـرعت روایـت استفاده می‌کند که در تمام آثار نویسندگان مآخذ این حکایت فقط دو گزاره از دسته گسـترش وجود دارد و از دسته وقفه نیز هیچ استفاده‌ای نشده‌است.

با مقایسه فراوانی گزاره‌های دسته‌های سرعت روایت این حکایت بـا حکایـات پیشـین نیـز نتایج قابل‌توجهی به دست می‌آید. برای مثال، در این حکایت، مولوی از دسته وقفه کمتـر و از دسته‌های چهارگانه دیگر بیشتر استفاده کرده‌است؛ به‌گونه‌ای که این اختلاف در دسته صـحنه به بیش از ۲۲ درصد می‌رسد. استفاده از راوی ناموثق، یکـی از مهـم‌تـرین شـگردهای مولـوی برای افزایش گزاره‌های روایی مربوط به دسته صحنه در این حکایت است. مولوی بـا برجسـته کردن رویدادی فرعی که در روند حکایت تأثیر چندانی ندارد سعی می‌کند گره‌گشایی حکایـت را بیشتر به تعویق بیندازد و بر تأثیرگذاری حکایت بیفزاید. برای مثال، هنگـامی‌کـه طلبکـاران در خانقاه شیخ احمد خضرویه جمع شده‌اند، صدای کودک حلوافروش در خانقاه می‌پیچد:

شیخ اشارت کرد خـــادم را بـه سـر کـه بـرو آن جملـه حلـوا را بخـر
تا غریمـان چونـک آن حلـوا خورنـد یـک زمـانی تلـخ در مـن ننگرنـد
(همان: ۱۹۰)

در اینجا آشکار است که راوی با تمرکز بر حلوا خوردن طلبکاران، برای اینکه زمـانی کوتـاه بـا تلخی به شیخ ننگرند، که بعداً بی‌اهمیت می‌شود، و با عدم توضیح گریاندن عمدی کـودک بـرای

به جوش آمدن دریای رحمت الهی، که بعداً مهم از کار در می‌آید، از این شگرد روایی بهره می برد. همچنین، این کار به نویسنده امکان می‌دهد تا خواننده را بفریبد (نک. پرینس، ۱۳۹۵: ۶۲).

عنصر تداعی معانی نیز در خلق حکایت مولوی نقشی اساسی دارد. مولوی شانزده بیت پیش از شروع این حکایت و در اواخر حکایت «یافتن پادشاه باز را به خانه کمپیر» به موضوع گریستن بنده به درگاه خداوند اشاره‌ای کوتاه می‌کند:

من کریمم نان نمایم بنده را تا بگریاند طمع آن زنده را
(مولوی، ۱۳۸۵: ۱۸۹)

سپس با وقفه‌ای یازده بیتی، بار دیگر در چهار بیت به موضوع گریستن بنده برای به جوش آوردن دریای رحمت الهی توجه می‌کند و از زبان حق می‌گوید:

رحمتم موقوف آن خوش گریه‌هاست چون گریست، از بحر رحمت موج خاست
تا نگرید طفل کی جوشد لبن تا نگرید ابر کی خندد چمن
(همان: ۱۹۰)

این‌گونه است که با گریستن طفل در بیت آخر این حکایت، حکایت «حلوا خریدن شیخ احمدخضرویه» برای مولوی تداعی می‌شود.

منور میهنی تنها حکایت‌پردازی است که در میان مآخذ نه‌گانه مولوی، از زبان شیخ ابوسعید شگرد گریستن کودک حلوافروش را برای به جوش آمدن دریای رحمت الهی پرورانده‌است. با توجه به این نکته کلیدی، می‌توانیم حکایت *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید* را مأخذ اصلی حکایت مولوی بدانیم. البته ریشه این موضوع در مراسمی آیینی است که بومیان ایران در بهار برای طلب باران انجام می‌دهند. در این مراسم چهار تا پنج‌هزار ساله، بعضی از زنان به‌شدت می‌گریستند و دیگران را نیز به گریه می‌انداختند؛ زیرا معتقد بودند هرچه میزان گریه بیشتر شود، در آن سال باران بیشتری خواهد بارید (بهار، ۱۳۸۷: ۲۷۲).

همان‌گونه که در بررسی و مقایسه حکایت پیشین مولوی و مآخذ آن نیز اشاره کردیم، میان حکایت‌های منثور که ازقضا تمام مآخذ این حکایت مولوی از این جنس‌اند و تنها حکایت منظوم که حکایت مولوی است، از لحاظ تنوع گزاره‌های روایی مربوط به انواع دسته‌های سرعت روایت و تبعات حاصل از آن، ازجمله سرعت روایت آنها، تفاوتی آشکار وجود دارد. درحالی‌که مآخذ نه‌گانه و منثور مولوی بدون کمترین تمهیدات و شگردهای روایی، حداقل استفاده را از گزاره‌های مربوط به دسته گسترش و وقفه می‌کنند، اما مولوی بسیار از

این عناصر در جهت مقاصد زیبایی‌شناسی خود استفاده می‌کند. نویسندگان مآخذ منثور حکایت مولوی فقط سعی می‌کردند با تلفیق گزاره‌هایی از دسته‌های چکیده و صحنه، حتی الامکان روایاتی با سرعت روایی تند و سرراست از کرامات مشایخ صوفیه ارائه کنند و جنبه آموزندگی آن را بر عهده توضیحات شفاهی و تکمیلی خود بگذارند یا حتی برداشت شخصی مخاطب را در درجه دوم اهمیت قرار دهند؛ اما مولوی برای تعبیه آموزه‌های اخلاقی و عرفانی در دل این حکایت‌ها، آگاهانه انواع دسته‌های سرعت روایت را به کار می‌گیرد تا با رسیدن به کندترین سرعت روایت، به اهداف پنهان و آشکار خود از حکایت‌پردازی دست یابد.

درادامه، برای روشن شدن مطلب، نمونه‌هایی از گزاره‌های روایی مربوط به انواع سرعت روایت را از حکایت‌های بررسی‌شده، ذکر می‌کنیم.

۶- نمونه های تحلیل سرعت روایت

۶-۱- گزاره‌های روایی مربوط به دسته حذف

«تا به وقت صبحدم چیزی می‌زدم و می‌گریستم» (منور میهنی، ۱۳۸۸: ۱/ ۱۰۷).

«روزگاری برآمد و هیچ فتوحی حاصل نشد» (*پندپیران*، ۱۳۵۷: ۱۶۱).

چون برآمد روزگار و، پیر شد　　باز جانش از عجز، پشه‌گیر شد
(مولوی، ۱۳۸۵: ۹۱)

۶-۲- گزاره‌های روایی مربوط به دسته چکیده

نه یکی بانگ رباب می‌خرید　　نه کسی نان ثوابش می‌خرید
(عطار، ۱۳۸۶: ۴۲۵)

«غریمانش همه به یکبار بر بالین او گرد آمدند» (عطار، ۱۳۹۰: ۳۰۹)

تُرک و کرد و پارسی‌گو و عرب　　فهم کرده آن ندا بی گوش و لب
(مولوی، ۱۳۸۵: ۹۲)

ده هزاران وام کردی از مهان　　خرج کردی بر فقیران جهان
(همان: ۱۹۰)

۶-۳- گزاره‌های روایی مربوط به دسته صحنه

«پیر گفت: من مردی‌ام چنین که می‌بینی. پیشه من طنبور زدن است» (منور میهنی، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

«هم در ساعت یکی در بکوفت» (عثمانی، ۱۳۸۸: ۴۵).

«و من در فکر آن بودم تا خدای تعالی فتوحی از کجا پدید آورد» (عثمان، ۱۳۵۸: ۱۶۰).

بانـگ آمـد مـر عمـر را کِـای عمـر بنـــده مـــا را ز حاجـــت بـــازخَر
(عطار، ۱۳۸۶: ۴۲۵)

کـودکی حلـوا ز بیـرون بانـگ زد لاف حلـــوا بـــر امیـــد دانـــگ زد
(مولوی، ۱۳۸۵: ۱۹۰)

۶-۴- گزاره‌های روایی مربوط به دسته گسترش

بلبـــل از آواز او بـــی‌خـــود شـــدی یا طـرب ز آواز خـوبش صـد شـدی
مجلـس و مجمـع دمـش آراسـتی وز نـــوای او قیـــامت خـــاستی
همچـــو اســـرافیل کـــآوازش بفـــن مـــردگان را جـان درآرد در بـــدن
(همان: ۸۴)

عـــودی جـــانم کـــه هـــوادار تســـت مطـــرب بـــازاری بـــازار تســـت
دســتگهم بـین چـو کـف صـوفیان قامـت مـن چـون الـف کوفیـان
(خواجوی کرمانی، ۱۳۰۶: ۵۵)

می‌گریست از غبن کودک هـای‌هـای کای مرا بشکسته بودی هـر دو پـای
کـــاشکی مـــن گِـرد گلخن گشـتمی بـــر در ایـــن خـــانقه نگذشـتمی
صوفیـــان طبل‌خـــوار لقمـــه‌جـو سـگ‌دلان همچـو گربـه روی‌شـــو
(مولوی، ۱۳۸۵: ۱۹۱)

۶-۵- گزاره‌های روایی مربوط به دسته وقفه

چـون شـدی مَـنْ کـانَ لله از وَلَـه مـن تـــرا باشـم کـــه کـانَ الله لَـه
گـه تـوئی گـویم تـرا گـاهی مـنم هـرچـــه گـــویم آفتـــاب روشـنم
هـر کجـا تـابم ز مشـکاتت دمـی حـــل شـد آنجا مشـکلات عـالمی
ظلمتـــی را کآفتـــابش بـــر نداشـت از دم ما گردد آن ظلمت چو چاشـت
(همان: ۸۵)

گفـت پیغمبـــر کـــه در بـــازارها دو فرشـته دائمنـد انـــدر دعـــا
کـــی خـدا تـو منفقـان را ده خلـف وی خـدا تـــو ممسـکان را ده تلـف
خاصه آن منفق کـه جان انفـاق کـرد حلـق خـــود قـــربانی خـلاق کـرد
حلـــق پیش آورد اسمـــاعیـــل‌وار کـارد بـر حلقـش نیـارد کـرد کـار
پس شهیدان زنده زیـن رویـند خـوش تـــو بـدان قالـب بمنگـر گبـروش
چـــون خلف دادستشـــان جـان بقـا جـانِ ایمـن از غـم و رنـج و شـقا
(همان: ۱۹۰)

۷- نتیجه‌گیری

در این مقاله با بررسی سرعت روایت در دو حکایت از *مثنوی* و مقایسه آن با مآخذ آنها براساس نظریه روایت‌شناسی جرالد پرینس، دریافتیم که چگونه نویسندگان مآخذ حکایت‌های مولوی تنها به معدودی از انواع سرعت‌های پنج‌گانه روایت دست یافته بودند و مولوی با تغییر و تکامل هریک از این روایت‌ها، آنها را آماده پذیرش انواع بیشتری از سرعت روایی کرد که از نظر زیباشناختی، متنوع‌تر، کامل‌تر و لذت‌بخش‌تر از سرمشق‌های خود بودند. در این راه، نخست دریافتیم که تفاوتی آشکار میان حکایت‌های منظوم و منثور از لحاظ تنوع گزاره‌های روایی مربوط به انواع دسته‌های سرعت روایت و سرعت روایت حاصل از آنها وجود دارد؛ بدین صورت که نویسندگان صوفیه بیشتر از حکایت‌های سرراست منثور که سرشار از گزاره‌های مربوط به دسته‌های سرعت روایت چکیده و به‌ویژه صحنه و به‌میزان بسیار محدودی از دسته حذف است، تنها به‌عنوان ابزاری برای حفظ سخنان مشایخ و بزرگان خود و آموزش غیرمستقیم آموزه‌های اخلاقی و عرفانیی که از دل این سخنان می‌جوشد بهره می‌بردند و درنتیجه، حکایت‌های آنها نیز سرعت روایی تند، کم و بیش تند و متعادل روبه‌تند داشتند. نکته دیگر این است که در میان شاعران صوفیه پیش و پس از مولوی نیز تفاوتی از این نظر با حکایت‌پردازی مولوی وجود دارد. بدین ترتیب که اگر سرعت روایت حکایت عطار به‌عنوان تنها مأخذ منظوم حکایت مولوی متعادل روبه‌تند است، به این دلیل است که در آن، برخلاف حکایت مولوی و همسو با حکایت‌های منثور، هیچ گزاره‌ای از دسته مربوط به وقفه وجود ندارد. همچنین، اگر حکایت پس از مولوی (حکایت خواجو) سرعت روایت کند دارد، برخلاف حکایت مولوی، به واسطه کثرت گزاره‌های مربوط به دسته گسترش است که برای حکایتی عرفانی که هدف اصلی آن تبیین آموزه‌های اخلاقی و عرفانی است چندان مناسب نیست؛ زیرا پیش از وی، مولوی در کنار استفاده از انواع دسته‌های سرعت روایت، به‌درستی دسته وقفه را با استفاده بیش از هفتاد درصدی برای تبیین آموزه‌های عرفانی در حکایت منظوم ثبت کرده‌است. از این گذشته، دریافتیم که مولوی با بهره‌گیری از معارف و اندیشه‌های ریشه‌دار در گفتمان ایرانی- اسلامی و همچنین انواع تمهیدات و شگردهای روایی (تداعی معانی، درج، راوی مداخله‌گر، راوی ناموثق و غیره) دو حکایت بررسی‌شده را با سرعت‌های روایی خیلی کند و کند، آماده پذیرش انواع دسته‌های سرعت روایت می‌کند که از نظر صورت تکامل‌یافته‌تر و از

نظر محتوا نیز بسیار غنی‌تر از مآخذ خود هستند. این امر نشان‌دهنده شم روایت‌شناختی بسیار قوی مولوی در مقایسه با پیشینیان و حتی بسیاری از آیندگان خود است.

پی‌نوشت

۱- همه منابع اصلی، حالت‌های سرعت روایت را ازنظر ژنت در چهار دسته ذکر کرده‌اند. فقط طلائی و نصر اصفهانی (۱۳۹۵) با استناد بخشی از تقسیم‌بندی‌شان به مارتین (۱۳۸۹) آن را مانند پرینس به پنج دسته تقسیم کرده‌اند؛ اما از ذکر منبع برای بخش دیگر تقسیم‌بندی‌شان خودداری کرده‌اند. مارتین نیز هرچند با توضیحات مختصر طول زمانی روایت را از نظر ژنت به پنج دسته تقسیم‌بندی کرده، از کاربرد اصطلاحاتی مانند وقفه که خاص روایت‌شناسی پرینس است، خودداری کرده‌است.

منابع

آتش‌سودا، م. ع. ۱۳۸۳. *رؤیای بیداری*، فسا: دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا.

آسابرگر، آ. ۱۳۸۰. *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمه م. ر. لیراوی. تهران: سروش.

اکو، اُ. ۱۳۸۸. «ساختارهای روایی در فلمینگ». *ارغنون*، ترجمه ح. یوسفی. (۲۵): ۲۲۷- ۲۵۳.

امینی، م. ر. ۱۳۹۰. «اندازه سخن و پیوند آن با زمان و سرعت در ادبیات فارسی». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، ۱۰(۲): ۸۷-۱۰۲.

باخرزی، ا. ی. ۱۳۸۳. *اوراد الاحباب و فصوص الآداب*، به کوشش ا. افشار. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

بارت، ر. و تودوروف، ت. و ج. پرینس. ۱۳۹۴. *درآمدی به روایت‌شناسی*، ترجمه ه. رهنما. تهران: هرمس.

بامشکی، س. ۱۳۹۱. *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران: هرمس.

بهار، م. ت. ۱۳۸۶. *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*، ج ۲. تهران: زوار.

ـــــــــ . ۱۳۸۷. *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: چشمه.

پارسانسب، م. ۱۳۹۰. «مأخذشناسی تحلیلی حکایاتی از مثنوی». *مطالعات عرفانی*، د ۱ (۱۴): ۳۱-۵۴.

پاینده، ح. ۱۳۹۲. *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، تهران: مروارید.

پرینس، ج. ۱۳۹۵. *روایت شناسی: شکل و کارکرد روایت*، ترجمه م. شهبا. تهران: مینوی خرد.

پند پیران. ۱۳۵۷. به تصحیح ج. متینی. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

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

تودوروف، ت. ۱۳۸۲. *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه م نبوی. تهران: آگاه.

ـــــــــ . ۱۳۸۸. *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره حکایت*، ترجمه ا. گنجی‌پور. تهران: نشر نی.

توکلی، ح. ر. ۱۳۸۹. *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: مروارید.
تولان، م. ۱۳۸۸. *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*، ترجمه ف. علوی و ف. نعمتی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
حسن‌لی، ک. و ن. دهقانی. ۱۳۸۹. «بررسی سرعت روایت در رمان جای خالی سلوچ». *فصلنامه زبان و ادبیات پارسی*، ۴: ۳۷-۶۳.
خانقاهی، ا. ط. ۱۳۷۴. *گزیده در اخلاق و تصوف*، به کوشش ا. افشار. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
خواجوی کرمانی، ک. ۱۳۰۶. *روضه الانوار*، به کوشش ح. کوهی کرمانی. تهران: بی‌جا.
دادجو، د. و ا. شیروانی شاعنایتی. ۱۳۹۴. «سرعت روایت در رمان خشم و هیاهو». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ۱۹(۳): ۸۱-۱۰۶.
دهقانی، ن. و س. حسام‌پور. ۱۳۹۲. «بررسی عوامل مؤثر بر شتاب روایت در رمان *شازده‌احتجاب*». *ادب پژوهی*، ۲۶: ۲۵-۴۸.
زمانی، ک. ۱۳۸۵. *شرح جامع مثنوی معنوی*، ج ۱و۲. تهران: اطلاعات.
شمیسا، س. ۱۳۸۲. *سبک‌شناسی شعر*، تهران: فردوس.
ـــــــــ . ۱۳۸۴. *سبک‌شناسی نثر*، تهران: میترا.
صافی، ح. ۱۳۹۴. *شناخت‌نگری در ادبیات داستانی: روی‌کردی زبان‌شناختی*، تهران: سیاه‌رود.
صالحی، پ. ۱۳۹۴. «نگرشی تحلیلی بر سرعت روایت در رمان‌های *جای خالی سلوچ* و *موسم الهجره إلی الشمال* با تکیه بر نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت». *متن‌پژوهی ادبی*، ۶۶: ۳۷-۶۴.
صفا، ذ. ا. ۱۳۸۵. *تاریخ ادبیات در ایران (خلاصه جلد سوم: بخش اول‌ودوم)* تلخیص از م. ترابی. تهران: فردوس.
طلائی م. و م. ر. نصر اصفهانی. ۱۳۹۵. «تحلیل عملکرد گونه روایت و شتاب منفی داستانی در زبان غنایی (مطالعه موردی: منظومه مهر و ماه جمالی دهلوی)». *جستارهای زبانی*، د ۷. ۳۳(۵): ۱۱۹-۱۴۸.
عثمان، م. ۱۳۵۸. *فردوس المرشدیه فی اسرار الصمدیه*، به کوشش ا. افشار. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.
عثمانی، ا. ۱۳۸۸. *ترجمه رساله قشیریه*، تصحیحات و استدراکات ب. ا. فروزانفر. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
عطار، ف. ۱۳۸۶. *مصیبت‌نامه*، تصحیح و تعلیقات م. ر. شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
ـــــــــ . ۱۳۹۰. *تذکره الاولیاء*. بررسی و تصحیح متن، توضیحات و فهرست‌ها از م. استعلامی. تهران: زوار.

عمادی، ن. ۱۳۸۸. «بررسی مفهوم سرعت نثر و ارتباط آن با ایجاز و اطناب با نگاهی به *مرزبان‌نامه*»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز.

فروزانفر، ب. ا. ۱۳۳۳. *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

فروید، ز. ۱۳۹۲. *روش تعبیر رؤیا*، ترجمه م. حجازی و م. ساعت‌چی. تهران: جامی.

لوته، ی. ۱۳۸۸. *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه ا. نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

مارتین، و. ۱۳۸۹. *نظریه‌های روایت*، ترجمه م. شهبا. تهران: هرمس.

منتخب رونق المجالس و بستان العارفین و تحفه المریدین .۱۳۵۴. به تصحیح ا. ع. رجائی. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

منور میهنی، م. ۱۳۸۸. *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، تصحیح و تعلیقات از م. ر. شفیعی‌کدکنی. ۲ج. تهران: آگه.

مولوی، ج. ۱۳۸۵. *کلیات مثنوی معنوی*، به کوشش و اهتمام ر. ا. نیکلسون. تهران: انتشارات طلوع.

میرزایی، م. س. و م. صالحی‌نیا. ۱۳۹۴. «تحلیل روایی عنصر زمان در حکایتی از مثنوی «محیط اعظم» بیدل دهلوی». *فصل‌نامه مطالعات شبه قاره*، د ۷ (۲۲): ۱۰۷-۱۳۴.

وحدانی‌فر، ا. ؛ صرفی، م. ر. و بصیری، م. ص. ۱۳۹۵. «بررسی سرعت روایت در حکایت‌های *گلستان* سعدی بر اساس نظریه ژنت». *فنون ادبی*، ۱۷(۴): ۳۳-۵۰.

هزار حکایت صوفیان. ۱۳۸۹. تصحیح ح. حاتمی‌پور. تهران: سخن.

سال سوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۵

تحلیل نشانه‌شناختی داستان بهرام گور با زن پالیزبان
(«زن پالیزبان»ِ *شاهنامه* در خانه «خُره‌نما»یِ *مرزبان‌نامه*)

خلیل کهریزی[۱]
دکتر غلامرضا سالمیان[۲*]
دکتر سوسن جبری[۳]
دکتر وحید مبارک[۴]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۳/۸

چکیده

اسطوره گونه‌ای از زبان است که می‌توان آن را نشانه‌شناسی کرد. در این شیوه، می‌توان اسطوره را نظام نشانه‌شناسیک ثانویه‌ای دانست که پس از نشانه‌شناسی اولیه، در مرحله دوم، معنا یا نشانه پیشین نیز نشانه‌شناسی می‌شود و از این طریق می‌توان به مفهوم نهفته اسطوره دست یافت. مفهوم اسطوره که کاملاً دریافتنی نیست، ممکن است از آیین‌ها، رسوم و رفتارهای پنهان قومی که داستان در آن به وجود آمده‌است، نشانه‌هایی داشته باشد. از سوی دیگر می‌توان مفهوم مبهم اسطوره را با کمک روایت‌های دگرگون هر اسطوره، ملموس کرد. با استفاده از همین شیوه کوشیده‌ایم ضمن تطبیق داستان «بهرام گور با زن پالیزبان» از *شاهنامه* با حکایت «خُره‌نما با بهرام» از *مرزبان‌نامه*، نشان دهیم که این دو داستان صورت‌هایی متفاوت از داستانی واحدند که به دلیل تحولات فرهنگی به دو شکل روایت شده‌اند. با تحلیل نشانه‌شناختی این دو روایت، مشخص شد که این داستان ضمن برخورداری از ساختار منسجم روایی و براعت استهلال به‌جا که در اختیار مضمون کلیِ «برخاستن برکت به دلیل ستم پادشاه» قرار دارد، دربردارنده نکته مهمی درباره بهرام گور است که می‌تواند رهاورد تربیتِ متفاوتِ او باشد.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی، اسطوره، *شاهنامه*، *مرزبان‌نامه*

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی
۴. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی
* salemian@razi.ac.ir

۱- مقدمه

اسطوره‌های[1] هر قومی، پایه‌های حیات فرهنگی آن قوم را تشکیل می‌دهند و انسان برای یافتن معنای زندگی و درک امور هستی به اسطوره نیازمند است؛ زیرا «اسطوره در دل خود چیزی ناروشن، چیزی مبهم دارد و در عین حال قادر است آن چیز ناشناخته، غیر عقلانی و بیان‌ناپذیر، یعنی چیزی را که القاکننده ظلمات ژرف تمامی این فرایند است، در تصاویری بگنجاند که می‌تواند شما را به تصاویر دیگر رهنمون شود و این تصاویر نیز به تصاویر دیگر تا بی‌نهایت» (برلین، ۱۳۸۵: ۱۹۶). توجه به اهمیت این نیاز معنوی با تلاش‌های فکری اسطوره‌شناسان در قرن اخیر تا بدان‌جا پیش رفت که اقوام جوان دنیا نیز به فکر اسطوره‌سازی افتادند. برخلاف نگاه عام که اسطوره را امری غیرعقلانی و دروغ می‌پندارد، بشر ذاتاً به اسطوره نیازمند است. از دیگرسو تحلیل و بررسی اسطوره‌ها می‌تواند ما را در یافتن نکات نهفته در طول تاریخ فرهنگی هر قومی یاری کند و این مسأله با نشانه‌شناسی اسطوره امکان‌پذیر است.

رولان بارت که مانند لوی استروس، اسطوره را گونه‌ای از زبان می‌داند(نک. بارت، ۱۳۹۲: ۳۰ و نک. لوی استروس، ۱۳۷۳: ۱۳۹)، اسطوره‌شناسی را زیرمجموعه نشانه‌شناسی معرفی می‌کند و می‌گوید: «اسطوره‌شناسی، به عنوان یک گفتار، در حقیقت چیزی نیست جز بخشی از آن دانش گسترده نشانه‌ها که سوسور چهل سال پیش با نام نشانه‌شناسی مسلم انگاشته‌است» (بارت، ۱۳۹۲: ۳۳). او اسطوره را نظام نشانه‌شناسیک ثانویه‌ای می‌داند که دو بار باید نشانه‌شناسی شود تا بتوان به مفهوم آن دست یافت. با این روش می‌توان به نهفته‌هایی در پشت معنای اساطیر رسید که در رویه روایت و داستان نمی‌توان آنها را دریافت. البته در این نوع تحلیل نباید از اهمیت جابه‌جایی اسطوره غافل بود. در واقع با کمک روایت‌های دگرگون یک اسطوره و مقایسه آنها با هم، می‌توان مفهوم برآمده از دل تحلیل نشانه‌شناختی اسطوره را که «نوعی ستاره سحابی [= غبارآلود...] [و] چکیده کمابیش مبهم و نامشخص نوعی دانش است» (بارت، ۱۳۸۰: ۹۸)، ملموس کرد؛ زیرا در طول حیات فرهنگی هر قوم، بسیاری از اسطوره‌ها که حامل عناصر فرهنگی و شامل نشانه‌هایی از اجتماعیات و مسائل گوناگون آن قومند، متناسب با دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی تغییر چهره می‌دهند و با شکلی دیگر روی می‌نمایند. «از روی یک تعریف کاملاً توصیفی، اسطوره گونه‌ای از بازگویی است که با آیین بستگی نزدیک دارد و برداشت مشترک ذهن دسته‌جمعی و شاید ناآگاهانه گروهی از مردمان را منعکس می‌کند. از این رو اسطوره در

هر زمان شکل و نقش و کاربرد ویژه‌ای دارد و در جریان زمان و در مرزهای متفاوت جغرافیایی و در میان مردمان گوناگون ممکن است دستخوش دگرگونی‌هایی شود و نقش‌های تازه‌ای بپذیرد و در جریان یک تغییر تدریجی ناآگاه، یا از روی یک دگرگونی بنیادی و عمدی، گونه‌های جدیدی پیدا کند و به شکل‌های تازه‌ای مانند افسانه، داستان حماسی، تمثیل یا نقل عامیانه درآید. مجموع این‌گونه تکوین و تغییرات و شکل‌پذیری‌های متفاوت را می‌توان جابه‌جایی اسطوره نامید» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۱۳). از همین روی بررسی نشانه‌شناختی یک اسطوره، مستلزم پی‌گیری صورت‌های دگرگون آن اسطوره و تطبیق روایت‌های گوناگون آن است. با توجه به همین نکته است که لوی استروس معتقد است اسطوره «در حقیقت همواره متشکل از تمامی روایت‌هایش است» (هاوکس، ۱۳۹۴: ۶۶).

با در نظر گرفتن همین نکات است که ما در این جستار کوشیده‌ایم داستان «بهرام گور با زن پالیزبان» از *شاهنامه* را با حکایت «خُره‌نما با بهرام» از *مرزبان‌نامه* تطبیق دهیم و با نشان دادن شباهت‌های این دو داستان صورت کهن‌تر داستان را که دربردارنده مسأله فرهنگی خاصی در عصر ساسانیان است و به دلیل تغییرات فرهنگی از بین رفته، معرفی کنیم.

۲- پیشینه تحقیق

در موضوع مقاله تا به حال پژوهش خاصی انجام نشده‌است. تنها پژوهش مرتبط با جستار ما، مقاله روح‌الامینی (۱۳۹۴) است که وی در آن با تحلیل داستان «بهرام گور با زن پالیزبان»، ضمن ارائه گزارشی از وضعیت خانواده‌ای ایرانی در دوره ساسانی به این نتیجه می‌رسد که سالاری خانواده در آن دوره با زنان بوده و اختلاف سنی زن و مرد موجب فرمانبری بی‌چون‌وچرای شوهرِ پیر از زنِ جوان شده‌است.

۳- نشانه‌شناسی

«نشانه‌شناسی روش علمی جدیدی نیست که با پیدایش زبان‌شناسی مدرن (آثار سوسور) یا همراه با آثار پیرس، یا فلسفه زبان جدید پدید آمده باشد. بی‌شک این همه، نشانه‌شناسی را در مسیری جدید قرار داده‌اند و کار پیشرفت و تکاملش را آسان کرده‌اند؛ اما باید به‌تأکید گفت که نشانه‌شناسی به‌مثابه روش علمی و منطقی سابقه‌ای طولانی دارد و هرچند مقوله‌های بنیادین آن کمتر با دقت و ریزبینی به قاعده‌بندی منطقی و کلامی درآمده‌است، اما پیشینه‌اش به

نخستین جوانه‌های پیدایی خردورزی فلسفی و علمی می‌رسد» (احمدی، ۱۳۸۸: ۷۱۶). نشانه‌شناسی به‌مثابه دانشی که کار آن مطالعه نشانه‌ها در ساحت‌های گوناگون زندگی بشر است، در قرن بیستم دو بنیانگذار دارد که راه و شیوه آنها در نشانه‌شناسی از هم جداست. فردینان دو سوسور در سوئیس و چارلز سندس پیرس در آمریکا، هر دو در قرن بیستم بدون آگاهی از کار هم، نشانه‌شناسی را به شکلی که امروز می‌شناسیم، بنیان نهادند. «راه این دو بنیان‌گذار را دیگرانی در طول قرن بیستم ادامه دادند. سنت نشانه‌شناسی سوسوری توسط اندیشمندانی چون یلمزلف، یاکوبسن، بارت، کریستوا و بودریار ادامه پیدا کرد و راه نشانه‌شناسی پیرسی را نیز متفکرانی چون موریس، ریچادرز، آگدن، سبئوک و دیگران ادامه دادند و نشانه‌شناسی چون اکو نیز از دستاوردهای هر دو شاخه عمده نشانه‌شناسی در تحلیل‌های خود بهره گرفتند» (سجودی، ۱۳۹۳: ۲).

نشانه از دال و مدلول تشکیل شده‌است. دال می‌تواند تصوری از یک واژه و مدلول تصور ذهنی از مفهوم آن واژه باشد. بارت معتقد است که دال تهی و خالی و بی‌ارزش است و فقط زمانی ارزش می‌یابد که به یک مدلول بچسبد (نک. بارت، ۱۳۹۲: ۳۶)؛ از همین روی دال و مدلول نمی‌توانند از هم جدا باشند. یعنی «اگر قرار باشد، نشانه‌ای در نظام زبان حضور داشته باشد، ایجاب می‌کند که یک دال به یک مدلول چسبیده باشد» (صفوی، ۱۳۹۳: ۲۳).

باری یک دال زمانی ارزش می‌یابد و پُر می‌شود که به یک مدلول بچسبد. پیوند و همبستگی دال و مدلول نشانه نامیده می‌شود. دال خالی و تهی است و نشانه پُر است. بارت برای این مسأله گل سرخ و عشق را مثال می‌زند (نک. بارت، ۱۳۹۲: ۳۶). او می‌گوید دال گل سرخ تهی است و می‌تواند مدلول‌های بسیاری داشته باشد؛ اما مثلاً اگر آن را برای مدلول عشق به کار ببریم، این دو به هم آنچنان بسته می‌شوند که جدا کردنشان امکان‌پذیر نیست. «گل سرخِ رنگ و بوی عشق گرفته» که حالت پیوند و همبسته آن دو است، نشانه نامیده می‌شود. «نشانه محرک یا جوهر محسوسی است که تصویر ذهنی آن در ذهن ما با تصویرِ ذهنی محرکی دیگر تداعی می‌شود. کارکرد محرکِ نخست، برانگیختن محرک دوم با هدف برقراری ارتباط است» (گیرو، ۱۳۹۲: ۳۹)، و «نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد» (همان: ۱۳).

حوزه نشانه‌شناسی نیز بسیار گسترده است. «می‌توان حوزه بسیار وسیعی از تحقیقات را به نشانه‌شناسی نسبت داد؛ زیرا اگر هرچه در قالب یک فرهنگ معنی داشته باشد، نشانه و

درنتیجه موضوع مطالعه نشانه‌شناختی به حساب آید، نشانه‌شناسی به دانشی مبدل خواهد شد که اکثر رشته‌های علوم انسانی و علوم اجتماعی را در بر می‌گیرد. تمامی حوزه‌های فعالیت آدمی، ازجمله موسیقی، معماری، آشپزی، آداب و رسوم، تبلیغ، مُد، ادبیات را می‌توان در قالب نشانه‌شناسی بررسی کرد» (کالر، ۱۳۹۳: ۱۱۲)؛ از همین روی «نه تنها مسأله زبان روشن می‌گردد، بلکه اگر آیین‌ها، آداب و رسوم و غیره را نیز همچون نشانه‌هایی در نظر بگیریم، به گمان ما این پدیده‌ها به صورت تازه‌ای ظاهر می‌شوند و این ضرورت احساس می‌گردد که آنها را در حوزه دانش نشانه‌شناسی گرد آوریم و به کمک قوانین این دانش به بیان آنها بپردازیم» (سوسور، ۱۳۹۲: ۲۶)؛ بنابراین اسطوره را نیز می‌توان نشانه‌شناسی کرد.

۴- نشانه‌شناسی اسطوره

به عقیده بسیاری از اسطوره‌شناسان، اسطوره نوعی زبان است و «برای شناخت آن باید آن را بازگفت؛ اسطوره بخشی از گفتار آدمی است؛ برای حفظ ویژگی آن باید نشان دهیم که اسطوره هم از مقوله زبان است و هم چیزی جز آن. تجربه گذشته زبان‌شناسان در اینجا نیز یاریگر ماست؛ زیرا زبان را نیز می‌توان به عناصری تجزیه کرد که در عین همسانی، ناهمانندند. این دقیقاً همان تمایزی است که سوسور میان زبان[1] و گفتار[2] قائل گشته‌است» (لوی استروس، ۱۳۷۳: ۱۳۸).

بر پایه این نوع برخورد با اسطوره است که رولان بارت معتقد است اسطوره یک نظام نشانه‌شناسیک ثانویه است. درواقع «در اسطوره دو نظام نشانه‌شناسیک وجود دارد که یکی در قیاس با دیگری دچار تزلزل است: یکی نظام زبان‌شناسیک (یا اسلوب‌های بیانگری که با آن آمیخته شده‌اند) که آن را زبان - موضوع می‌نامم؛ زیرا زبانی است که اسطوره از آن یاری می‌گیرد تا نظام خاص خودش را بنا کند و خود اسطوره که آن را فرازبان می‌نامم؛ زیرا زبان دومی است که در آن درباره زبان اولی سخن گفته می‌شود» (بارت، ۱۳۹۲: ۳۸).

اسطوره قالبی دارد که پیش از آن قالب نیز وجود داشته‌است. «اسطوره نظامی خاص است؛ به این معنی که از زنجیره نشانه‌شناسیکی ساخته شده که پیش از خود آن وجود داشته‌است: این یک نظام نشانه‌شناسیک ثانویه است. آنچه در نظام نخست نشانه است (یعنی همبستگی تام یک مفهوم و یک تصویر)، در نظام دوم به دالی ساده تبدیل می‌شود.

1. langue
2. parole

در اینجا باید یادآوری کرد که مواد گفتار اسطوره‌ای (لانگ به معنی دقیق آن، عکس، نقاشی پوسترها، مراسم آیینی، اشیاء و غیره) هرقدر هم که در آغاز گاه متفاوت بوده باشند، به محض آنکه به چنگ اسطوره بیفتند، به کارکردی صرفاً دلالتی فروکاسته می‌شوند. اسطوره به این مواد فقط به عنوان یک ماده خام یکسان نگاه می‌کند؛ وحدت آنها از این رو است که همگی به پایه صرف زبان تنزل یافته‌اند. اسطوره در برخورد با نوشتار الفبایی یا نوشتار تصویری، فقط مایل است که کلیتی از نشانه‌ها و یک نشانه یکسره را ببیند؛ یعنی مؤلفه نهایی زنجیره نشانه‌شناسیک نخست را» (همان: ۳۷).

هر داستان اسطوره‌ای که در قالب زبان ریخته شده از دال‌ها و مدلول‌های بی‌شماری تشکیل شده و آن دال‌ها و مدلول‌های به هم پیوسته، نشانه‌ای ایجاد کرده‌اند؛ حال، آن نشانه خود در جایگاه دال قرار می‌گیرد و باید مدلول آن را یافت؛ مثلاً اسطوره ادیپ شهریار که از جملات و عبارات بسیاری تشکیل شده، مجموعه‌ای از دال و مدلول‌های بسیاری است که تولید معنا می‌کنند. این داستان، دالی است که باید در پی مدلول آن بود و مدلول آن به گفته لوی استروس، بیانگر تناقض بین نظریه رسمی دین یونانیان درباره خودرویی انسان و این آگاهی است که انسان‌ها درواقع از یگانگی زن و مرد پدید آمده‌اند (نک. لیچ، ۱۳۵۸: ۱۰۳)؛ از همین روی «لوی استروس از قبل چنین فرض می‌کند که در پس معنای ظاهری داستان‌ها نوعی بی‌معنایی و پیامی به زبان رمز نهفته‌است؛ به سخن دیگر، او همچون فروید مسلم می‌گیرد که هر اسطوره رؤیایی جمعی است و می‌توان معنی نهفته را از راه خوابگزاری پیدا کرد» (همان: ۹۰). البته همان‌طور که بارت گفته‌است، مواد خام اسطوره یا ساختار نشانه‌شناسیک اولیه اسطوره فقط زبان نیست؛ بلکه یک نقاشی یا یک خالکوبی نیز می‌تواند همان کار را بکند. مثلاً نقش عقاب بر پیشانی یک سرخ‌پوست مدلولی دارد که می‌تواند تقدس عقاب در آن قبیله باشد. حال،«عقابِ مقدس» که حاصل به‌هم‌پیوستن دال «نقاشی عقاب» یا «خالکوبی عقاب» بر پیشانی و «مقدس بودن عقاب» است، خود در نظام نشانه‌شناسیک ثانویه اسطوره تبدیل به دالی می‌شود که باید به دنبال مدلول آن گشت.

«کلود لوی استروس در سخنرانی‌اش در کلژ دوفرانس (۵ ژانویه ۱۹۶۰)، انسان‌شناسی را بخشی از نشانه‌شناسی خواند؛ چراکه پدیدارهای مورد بحث و پژوهش انسان‌شناسی نشانه‌اند: «یک تبر سنگی که برای ناظری که قادر به شناخت مورد استفاده آن است، برابر با ابزار متفاوتی است که در جامعه دیگری به همان هدف به کار می‌رود». به نظر لوی استروس برای

اینکه ابزاری را نشان بدانیم، باید معنایش (کاربردش) برای اعضای گروه خاصی شناخته شده باشد» (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۰۷). به عقیده بارت نیز داستان، تصویر، آیین و غیره که بیانگر اسطوره‌ای است، در درجه نخست باید نشانه‌شناسی شود تا معنای آن را دریابیم. پس می‌توان اسطوره را استعاره‌ای بسط‌یافته دانست؛ لیکاف و جانسون می‌گویند: «اسطوره‌ها تولیدکننده نشانه‌ها و رمزها هستند و نشانه‌ها و رمزها به نوبه خود در خدمت حفظ اسطوره‌هایند. عامه باورهایی را اسطوره می‌دانند که واقعیت ندارند، اما نشانه‌شناسان این واژه را الزاماً به این معنی به کار نمی‌برند. اسطوره را می‌توان استعاره‌ای بسط‌یافته دانست. اسطوره‌ها نیز مانند استعاره‌ها به ما کمک می‌کنند تا به تجربیاتمان در دورن یک فرهنگ معنی بدهیم» (به نقل از سجودی، ۱۳۹۳: ۸۴).

پس از نشانه‌شناسی اولیه اسطوره که منجر به دریافت معنای آن می‌شود، معنا را باید این بار در مقام دال در نظر گرفت و اسطوره را دوباره نشانه‌شناسی کرد. به دیگر سخن، پس از نشانه‌شناسی اولیه، در مرحله دوم باید معنایی را که در مرحله قبل با نشانه‌شناسی به آن دست یافته‌ایم، به عنوان دالی جدید در نظر بگیریم و به دنبال مدلول آن بگردیم. درواقع مدلول این دال، مفهومِ اسطوره است که بارت آن را نشانه جامع نیز می‌نامد. بارت معتقد است که این مفهوم غبارآلود و گنگ است و مانند معنا یا نشانه اولیه روشن و آشکار نیست (نک. بارت، ۱۳۸۰: ۹۲ و ۱۳۹۲: ۳۸).

مفهوم اسطوره می‌تواند به‌مثابه یک آینه شکسته از پس اعصار و قرون، سخنانی درباره مردمی بگوید که آن اسطوره در درون آنها شکل گرفته‌است؛ البته همان‌طور که در مقدمه نیز گفتیم برای صیقل این آینه و روشن‌تر کردن مفهوم اسطوره می‌توان به جست‌وجوی روایت‌های دگرگون اسطوره‌ها پرداخت و به کمک آنها مفهوم ناپایدار و دور از دسترس اسطوره را ملموس و تا حدودی عینی کرد. «به اعتقاد لوی استروس تنها با گردآوری و تلفیق همه روایات یک اسطوره می‌توان نظم را در ورای بی‌نظمی یافت» (بارت، ۱۳۹۲: ۲۲). با توجه به این نکات داستان بهرام گور و زن پالیزبان را که خلاصه آن در ذیل می‌آید، نشانه‌شناسی می‌کنیم.

۵- زن پالیزبانِ *شاهنامه* در خانه «خُره‌نما»ی *مرزبان‌نامه*

۵- ۱- خلاصه داستان بهرام گور با زن پالیزبان

بهرام گور که به شکار رفته، اژدهایی را می‌کشد. زهر اژدها موجب تار شدن چشمان بهرام می‌شود. بهرام با چشمان تار راهی می‌شود و به آبادجایی می‌رسد. در آنجا زنی می‌بیند و از او

یاری می‌خواهد. زن که همسر پالیزبانی است و بهرام را نمی‌شناسد، او را به خانه خود فرامی‌خواند و از شویَش می‌خواهد که اسب بهرام را کاه و آب دهد. زن پالیزبان نیز غرولندکنان:

سوی خانه آب شد، آب برد همی در نهان شوی را برشمرد
که این پیر ابله نماند به جای هر آنگه که بیند کس اندر سرای
نباشد چنین کار، کار زنان منم لشکری‌دارِ دندان‌کَنان
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۲/ ۵۱۰)

بهرام با آبی که زن برایش آورده‌است، سر و تن می‌شوید و از پلیدیی که با کشتن اژدها به او رسیده، خود را پاک می‌کند. پس از آن، پالیزبان که در بیرون خانه ایستاده‌است برای بهرام، نان و تره و سرکه و ماست می‌آورد. بهرام پس از خوردن غذا به خواب می‌رود. زن پالیزبان باز هم به‌تندی با شوی می‌گوید:

چون از خواب بیدار شد، زن به شوی همی‌گفت کای زشت ناشسته‌روی
بره کشت باید تو را کین سوار بزرگست و از تخمه نامدار
(همان‌جا)

مرد، زن را از فرارسیدن زمستان و سختی آن و کمبود آذوقه می‌ترساند؛ اما زن به سخنِ شوی گوش نمی‌دهد و بره‌ای برای بهرام می‌کشد. بهرام پس از خوردن بره و نوشیدن شراب از زن می‌خواهد که برای او داستانی بگوید تا با آن داستان می بخورد. یا اگر داستانی ندارد، لااقل بگوید که گله‌ای از شاه دارد یا سپاسگزارِ اوست؟ زن به‌جای داستان، از سواران پادشاه شکایت می‌کند که از نزدیکی محل زندگی آنها می‌گذرند و مردم را آزار می‌دهند و بر زنان نام بد می‌نهند و به آنها دست‌درازی می‌کنند. بهرام با شنیدن این سخن با خشم و اندیشه ستم به خواب می‌رود. با فرارسیدن روز:

بیامد زن از خانه با شوی گفت که هرکاره و آتش آر از نهفت
(همان: ۲/ ۵۱۱)

زن نیز می‌رود که از گاو شیر بدوشد؛ اما از آنجا که پادشاه شبِ پیش با اندیشه ستم خفته، پستان گاوان از شیر خشک شده‌است. بهرام که متوجه می‌شود، از اندیشه ستم بازمی‌گردد و شیر به پستان گاوان برمی‌گردد. او پس از خوردن شیربا، به شوهرِ زن می‌گوید که تازیانه‌اش را بر در آویزد. پس از آویختن تازیانه بر درِ سرای، سپاهی گران بر در خانه پالیزبان گرد می‌آید و

بر آنان آشکار می‌شود که مهمان دوشین آنان پادشاه بوده‌است. بهرام نیز مرز و بوم و ده آن منطقه را به پالیزبان می‌دهد و به او می‌گوید زین پس به‌جای پالیزبانی، میزبانی بکن.(۲)

۵- ۲- خلاصه حکایت خُره‌نما با بهرام

بهرام گور به شکار می‌رود که ابری تیره برمی‌آید و پادشاه در آن تاریکی و آسمان طوفانی راه را فراموش می‌کند و از نخچیرگاه دور می‌شود. پس از پیمودن راه به منزل دهقان بزرگی به نام خُره‌نما می‌رسد و ناشناس به منزل او درمی‌آید. میزبان که بهرام را نمی‌شناسد، نُزلی نه اندرخور شاه، در پیش بهرام می‌نهد. شاه نیز گرچه به‌ظاهر دگرگونیی در چهره نشان نمی‌دهد، در باطن از این پذیرایی ساده به خشم می‌آید. در این حال، چوپان به خُره‌نما خبر می‌دهد که شیر گوسفندان کم شده‌است. خُره‌نما به دختر دانا و نیک‌خوی خود می‌گوید که احتمالاً علت کم شدن شیر گوسفندان خشم و دگرگونی نیت پادشاه است؛ از همین روی بهتر آن باشد که از این جایگاه به جای دیگری برویم. دخترِ خُره‌نما به او می‌گوید که اگر قصد رفتن از اینجا را داری، بهتر است از خوردنی‌ها و نوشیدنی‌های بسیاری که داریم، مقداری به این مهمان بدهیم تا حملِ بار اندکی آسان شود. خُره‌نما پند دختر را می‌پذیرد و از انواع شراب و خوردنی‌ها به نزد بهرام می‌برد. بهرام شروع به نوشیدن شراب می‌کند و در اثنای نوشیدن شراب از خُره‌نما می‌خواهد تا اگر کنیزکی در خانه دارد، او را به نزدش بفرستد تا «به مشاهده‌ای از او قانع باشیم و ساعتی به مؤانست او خود را از وحشت غربت باز رهانیم» (وراوینی، ۱۳۷۳: ۶۳). خُره‌نما نیز که به پاک‌دامنی دختر خود ایمان دارد، از او می‌خواهد که به نزد بهرام برود و «آرزوی او را به لقیه‌ای از لقای خود» (همان‌جا) بنشاند. دختر خُره‌نما به نزد بهرام می‌رود و بهرام نیز که شیفته دختر شده، زمزمه‌کنان با خود می‌گوید:

در دست منی دست نیارم به تو برد دردا که در آب، تشنه می‌باید مُرد

(همان: ۶۴)

با فرارسیدن روز، چوپان از دشت می‌آید و خبر افزون شدن شیر گوسفندان را به خُره‌نما می‌دهد. پدر و دختر می‌گویند که افزونی شیر نشان برخاستن سوءالعنایت شاه از ماست. بهرام نیز پس از برگشتن به محل حکومت خود، قباله همه دیه‌های آن منطقه را به نام خُره‌نما می‌نویسد و دخترش را با احترام و اکرام بسیار به عقد خود درمی‌آورد.

۵- ۳- نشانه‌شناسی داستان بهرام و زن پالیزبان و روایت دگردیس آن

همان‌طورکه پیش از این نیز گفتیم اسطوره‌ها در طول تاریخ به صورت‌های گوناگونی روایت می‌شوند. این صورت‌های گوناگونِ دگرگون که هریک رهاورد دوره‌ای خاص از تاریخ تفکر یک قومند، نشان می‌دهند که با دگرگونی‌های فرهنگی در طول تاریخ، اسطوره‌ها نیز دگرگون می‌شوند. «اسطوره در آنِ واحد هم تصویری است که ذهن می‌تواند با آرامشی نسبی در آن تأمل کند و هم چیزی است که فناناپذیر است، هر نسل از آدمیان را دنبال می‌کند، همراه با دگرگونی انسان دگرگون می‌شود و ذخیره‌ای تمام‌نشدنی از تصاویر مرتبط با هم است که ثابت و جاودانه‌اند» (برلین، ۱۳۸۵: ۱۹۶)؛ از همین روی دور از انتظار نیست که چندین داستان در اختیار مضمونی واحد قرار بگیرند و یا یک داستان با روایت‌های گوناگون بیانگر یک موضوع کلی باشد. فرضیه اصلی لوی استروس نیز در همین راستا است. او معتقد است که «اسطوره‌ها با فرایند تبدیل از یک اسطوره به اسطوره دیگر به‌وجود می‌آیند. اسطوره‌ها تغییر و تبدیل‌یافته اسطوره‌های دیگرند و یک اسطوره، با اسطوره دیگری قابل تفسیر است. اسطوره‌ها در ارتباط با یکدیگر معنا پیدا می‌کنند» (جواری و رضائی، ۱۳۹۵: ۴۷).

دو داستان مذکور نیز در اختیار مضمونی واحد هستند: برخاستن برکت و خشک شدن شیر حیوانات شیرده در پی خشم و ستم پادشاه. «اسطوره به هر شیوه‌ای که بازگو شود، در پسِ بازگفت‌های تک‌تک و منفردِ آن یا پارولش و در پس لانگی که این پارول از آن منشأ می‌گیرد، گونه‌ای سوپرلانگ[1] حس می‌شود که پیامی بنیادین برون می‌فرستد؛ البته این پیام رمزی است و «دسته» این رمز را در عمل نشان می‌دهد» (هاوکس، ۱۳۹۴: ۶۵).

می‌توان گفت هر دو روایت، در آغاز یک داستان بوده‌اند که با تغییر شخصیت‌های فرعی آن دگرگون شده‌اند. تحلیل ما از این داستان به فرضیه اساسی لوی استروس درباره اسطوره برمی‌گردد؛ از همین روی، هر روایت از دو روایت، نماینده یک دوره فرهنگی از فرهنگ ایران است که با دگرگون شدن فرهنگ ملی استحاله شده و به رنگ فرهنگ مردمی درآمده که در بین آنها زیسته‌است؛ بنابراین، پس از این سعی خواهیم کرد، به بررسی شباهت‌های دو روایت بالا و در جنب آن به تحلیل نشانه‌شناختی داستان نیز بپردازیم.

هر دو روایت، از آغاز با تیره شدن چشمان پادشاه و ناتوانی او در دیدن اطرافش آغاز می‌شوند. در *شاهنامه* چشمان بهرام در اثر زهر اژدها تار می‌شود و پادشاه راه را گم می‌کند.

1 . super-langue

در *مرزبان‌نامه* نیز همین اتفاق با تیره‌شدن هوا در پی پوشیده شدن آسمان از ابر رخ می‌دهد. این نشانه در حکم براعت استهلالی برای کل داستان است و درواقع حاکی از ناتوانی شاه در تشخیص امور و نشانی از کور شدن پادشاه در دیدن حقایق است؛ به دیگرسخن، بند آغازین داستان حکم فشرده و گزیده داستان را دارد و با بررسی نشانه‌های آن بند آغازین می‌توان به سخن اصلی و پیام نهایی داستان دست یافت و داستان را به طور کلی تحلیل کرد. از همین روی، همان‌گونه که در آغاز، بهرام در اثر زهر اژدها یا ابرهای تیره از دیدن اطراف خود ناتوان می‌شود، در اصل داستان نیز او از دیدن واقعیت ناتوان است و از همین روی، هم در *شاهنامه* -که در اثر شکایت زن از سواران شاه- و هم در *مرزبان‌نامه* -در پی فراهم نکردن خوراکی مناسب- به دلیل ناتوانی در دیدن واقعیت، بیهوده خشم می‌گیرد و به ستم می‌اندیشد.

در هر دو روایت، شخصیت زن داستان از شوهرش (در *شاهنامه*) و پدرش (در *مرزبان‌نامه*) داناتر است. این نکته در *شاهنامه* آشکارتر بیان شده‌است؛ به شکلی که زن پالیزبان، همسرش را چندین بار نکوهشِ آمیخته به توهین می‌کند و به او سخنان تند می‌گوید (نک. فردوسی، ۱۳۹۳: ۲ / ۵۱۰). این نکته گرچه به این صراحت در *مرزبان‌نامه* نیامده، اما کاردانی دخترِ خُره‌نما و اینکه پدر را پند می‌دهد که از خوردنی‌ها و نوشیدنی‌های درخورِ بزرگان برای مهمان بیاورد و از این طریق از ادامه فاجعه جلوگیری می‌کند، دانایی او را می‌رساند. روح‌الامینی نیز به این نکته دست یافته و درباره آن گفته‌است: «در یک شبانه‌روز که فردوسی ما را به خانه پالیزبان می‌برد، می‌بینیم که فرماندهی، درست‌اندیشی و مدیریت با زن پالیزبان است و این می‌تواند بازمانده دوران کهن زن‌سالاری باشد» (روح‌الامینی، ۱۳۹۴: ۲۰۱).

البته داده‌های تاریخی درباره دوره ساسانی به ما می‌گویند که زنان در این دوره از جایگاه‌های متفاوت و درنتیجه از حقوق گوناگونی برخوردار بوده‌اند. در این دوره «رئیس خانه (کدگ خودای، کدخدا) از حق ریاست دودمان (سرداریه‌ای دودگ- سرداری دوده) بهره‌مند بود. یکی از زنان سوگلی و صاحب حقوق کامل محسوب شده و او را زن‌ای‌پادشاییها (پادشاه زن) یا زن ممتاز می‌خواندند. از او پست‌تر زنی بود که عنوان خدمتکاری داشت و او را زن خدمتکار (زن‌ای چگاریها) می‌گفتند. حقوق قانونی این دو نوع زوجه مختلف بود. ظاهراً کنیزان زرخرید و زنان اسیر جزو طبقه چاکرزنان بوده‌اند[...] شوهر مکلف بود که مادام‌العمر زن ممتاز خود را نان دهد و نگاهداری نماید» (کریستنسن، ۱۳۷۸: ۲۳۳).

از همین روی نباید بر پایه داستان بهرام گور با زن پالیزبان معتقد به برتری زنان در دوره ساسانی بود؛ این برتری حاصل تفاوتِ سنی پالیزبان با زنش است که در اصل داستان نیز چندبار به پیربودنِ مرد و جوان‌بودنِ زنِ او اشاره شده‌است (نک. فردوسی، ۱۳۹۳: ۲/ ۵۱۰-۵۱۱). این تفاوت سنی در حکایت خره‌نما نیز با تبدیل شخصیت شوهر به پدر، کاملاً آشکار و هویداست. از همین روی است که روح‌الامینی نیز گفته‌است: «آیا فرماندهی زن و فرمانبری بی‌چون‌وچرای مرد پالیزبان تا اندازه‌ای به این علت نیست که مرد پیر است و زن جوان؟» (روح‌الامینی، ۱۳۹۴: ۲۰۳).

شباهت‌های دیگری مانند ناشناس بودن بهرام، خواهش بهرام برای هم‌نشینی با زن داستان، بخشیدن دیه‌های منطقه به مرد داستان و غیره در دو داستان دیده می‌شود؛ اما مهم‌ترین شباهت که علت اصلی دگرگونی داستان نیز در پس آن است، این است که ابتدا شخصیت مردِ داستان برای بهرام غذایی ساده می‌آورد و سپس به سفارش زن یا دختر غذا و شراب ارزشمند برای بهرام فراهم می‌کند. نکته اصلی داستان آنجاست که بهرام با نوشیدن شراب به فکر مصاحبت با زن پالیزبان -در *شاهنامه*- و کنیزکی -در *مرزبان‌نامه*- می‌افتد. به گمان نگارندگان، در همین بخش باید به دنبال علل دگرگون شدنِ داستان و شکل‌گرفتن روایتِ دیگری از آن بود.

در *شاهنامه* پس از اینکه پادشاه از زن پالیزبان می‌خواهد که داستانی برای او بگوید، زن از ستم سواران حکومتی سخن می‌گوید و فاجعه داستان رخ می‌دهد. در *مرزبان‌نامه* نیز بهرام با دیدن دختر، عاشق او می‌شود و گره فاجعه داستان گشوده می‌شود. بر پایه آنچه از تطبیق دو داستان به دست می‌آید، این پرسش مطرح می‌شود که آیا بهرام گور در این داستان با زنِ داستان ارتباطی داشته‌است؟ آیا قُبح فرهنگی همین مسأله در دوره‌های بعد باعث نشده که زن پالیزبان به دختر خُره‌نما تبدیل شود و مانند کاری که کاتبان در داستان رستم و تهمینه کرده‌اند، با عقد شرعی دخترِ خُره‌نما برای بهرام گور، یکسره آن را با پسند زمانه و فرهنگِ خود سازگار کرده باشند؟

به دیگرسخن، بهرام، بر پایه *شاهنامه*، خواهان هم‌سخنی با زن پالیزبان است:

بدو گفت شاه: ای زن کم‌سخن یکی داستان گوی با من کهن،
بدان تا به گفتار تو مَی خوریم ز دل رنج اندیشه‌ها بشکَریم!
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۲/ ۵۱۱)

همین بخش در حکایت خُره‌نما به شکل روشن‌تری دیده می‌شود. در آنجا بهرام از خُره‌نما می‌خواهد که کنیزکی برای او بیاورد تا «به مشاهده‌ای از او قانع باشیم و ساعتی به مؤانست او خود را از وحشت غربت باز رهانیم» (وراوینی، ۱۳۷۳: ۶۳) و با آمدن دختر خُره‌نما بهرام شیفته دختر می‌شود که سرانجام به ازدواج آنها می‌انجامد.

نگارندگان این سطور با مفروض گرفتن گمان خود درباره ارتباط بهرام گور و زن پالیزبان و تکیه بر این گمان، به عنوان عاملی مهم در تغییر داستان و شکل‌گیری روایتی دیگرگون از آن، دو علت برای کار بهرام مطرح می‌کنند. نخستین علت که خالی از چندوچون نیست، در قالب این پرسش مطرح می‌شود: آیا در داستان بهرام گور و زن پالیزبان می‌توان نشانه‌هایی از ازدواج استقراضی[۳] دید؟

آنچه این حدس را اندکی با تزلزل روبه‌رو می‌کند، تقابل ماهیت این نوع ازدواج با موقعیت بهرام گور در داستان است. بارتولومه با توجه به *ماتیکان هزاردادستان* در این باره چنین استنباط کرده‌است: «شایان توجه در مورد ازدواج استقراضی این نکته است که در انجام تشریفات آن به جهت واگذاری موقت زن به دیگری یک علت تعاونی و خیرخواهانه لازم بوده‌است؛ مانند نیازی که یک هم‌کیش بدون تقصیر و گناه به خاطر کودکان خود داشته، یعنی مثلاً نیازی که بر اثر مرگ زن یا بیماری سخت او برای شوهر به وجود آمده بوده‌است. ضمناً می‌توان استنباط کرد که این نوع ازدواج‌های موقت احیاناً و یا حتی تنها در میان طبقات دوم اجتماع صورت می‌گرفته‌است؛ چون در این طبقات مردان غالباً دارای بیش از یک زن نبوده و سیستم یک‌همسری در میان آنان بوده‌است» (بارتلمه، ۱۳۳۷: ۵۸).

اما در داستان بهرام گور و زن پالیزبان با چنین پدیده‌ای روبه‌رو نیستیم و زن پالیزبان از بزرگی و نژاده‌بودن بهرام با شوهرش سخن می‌گوید و حتی یک بار حدس می‌زند که مهمان آنها باید بهرام باشد:

بره کشت باید تو را کین سُوار — بزرگست و از تخمه نامدار
که بُرزِ کیان دارد و فر ماه — نماند همی جز به بهرامشاه
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۲/ ۵۱۰)

حدس دوم نگارندگان درباره این مسأله به شخصیت خاص بهرام گور برمی‌گردد. در شخصیت بهرام می‌توان توجه به زنان را از دوران کودکی دید:

به منذر چنین گفت روزی جوان / که ای مردِ باهنگِ روشن‌روان
چنین بی‌بهانه همی‌داریم / زمانی به تیمار نگذاریم
همی هرکه بینی تو اندر جهان / دلی نیست اندر جهان بی نِهان
از اندوه باشد رخِ مرد زرد / به رامش فَزاید تنِ زادمرد
تنِ خوب‌رخ رامش‌افزای و بس / که زن باشد از درد فریادرَس
به زن گیرد آرام مرد جوان / اگر تاجدارست، اگر پهلوان
همان زو بود دینِ یزدان به پای / جوان را به نیکی بود رهنمای
کنیزک بفرمای تا پنج شش / بیارند با زیب و خورشیدفش
مگر زآن یکی دو گزین آیدم / هم اندیشه بآفرین آیدم

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۲/ ۴۶۱)

این میل و علاقه بهرام به زنان را در داستان‌های دیگری نیز که به او مربوط می‌شود، می‌توان دید؛ به شکلی که حتی یک بار انتقادِ روزبه، وزیرِ بهرام را برمی‌انگیزد (نک. فردوسی، ۱۳۹۳: ۲/ ۵۱۹)

شاید این ویژگی، حاصل تربیت متفاوت بهرام گور باشد. همین تربیت متفاوت بهرام بود که موجب شد یزدگرد، پدر بهرام که پادشاهی بسیار آداب‌دان بود، بهرام را به دلیل شکستن آدابِ بار و چرت زدن در حضور شاه از دربار اخراج کند و جز در جشن نوروز و مهرگان او را به دربار راه ندهد. «یزدگرد پادشاهی بسیار آداب‌دان بود و شکستن آیین‌های درباری را برنمی‌تافت. از سوی دیگر، بهرام که به گزارش جاحظ بی اجازه به درگاه می‌رود و یا به گزارش فردوسی در مجلس بار پادشاه چرت می‌زند، به سبب گذراندن کودکی و نوجوانی در دربار پادشاهان حیره و زندگی بی‌بندوبار جوانی، چندان آداب‌دان نبود و این خود یک علت مخالفت بزرگان دربار یزدگرد با پادشاهی او بود. طبری از سخن بزرگان دربار یزدگرد درباره بهرام می‌نویسد: بهرام نه آداب ایرانیان، بلکه آداب عرب را آموخته‌است و چون در میان آنان پرورش یافته به خوی آنان بار آمده‌است» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۳/ ۲۱۴).

بر پایه آنچه گذشت، این جستار را با این پرسش پایان می‌دهیم: آیا می‌توان چنین پنداشت که این داستان بر اساس قُبح فرهنگیی که داشته، دگرگون شده و به دو صورت مختلف روایت شده‌است؟ در یک روایت بخش‌هایی از داستان که با فرهنگ جامعه ناسازگار بوده، حذف شده و به شکلی که در *شاهنامه* آمده، تبدیل شده‌است. در روایت *مرزبان‌نامه* زن پالیزبان به دختر خُره‌نما تبدیل شده و به صورت شرعی و رسمی با بهرام ازدواج کرده‌است.

این‌چنین دگرگونی‌هایی در داستان‌های کهن در تاریخ فرهنگ ایرانی باز هم نمونه دارد و شاید یکی از مهم‌ترین نمونه‌ها داستان مادر سیاوش باشد. «در ساخت کهن‌تر این داستان، مادر سیاوش همان سودابه بوده؛ ولی سپس‌تر چون عشق میان مادر و پسر را نپسندیده بودند، سوادبه را مادر ناتنی سیاوش کرده و سپس به وسیله افسانه‌ای که دیدیم، برای سیاوش مادر دیگری بدون نام ساخته‌اند» (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۳۲۵).

۶- نتیجه‌گیری

داستان‌های کهن و اسطوره‌ای مهم‌ترین سرمایه‌های فرهنگی هر قوم‌اند که در حیات فرهنگی آن قوم فناناپذیرند و از سویی دیگر با دگرگونی‌های فرهنگی نیز دگرگون می‌شوند. اهمیت این اسطوره‌ها در دوران معاصر با پیشرفت‌های فکری بشر بیش از پیش شده‌است؛ از سوی دیگر جست‌وجو در اسطوره‌ها و تحلیل و بررسی آنها می‌تواند ما را از امور متعدد فرهنگی و اجتماعیی آگاه کند که در طول تاریخ هر قوم وجود داشته‌اند و در تواریخ و کتب رسمی کمتر از آنها سخن گفته شده‌است. از میان روش‌های گوناگون تحلیل اسطوره، تحلیل نشانه‌شناختی با توجه به نظام خاص اسطوره که در متن مقاله بدان پرداختیم، می‌تواند ما را با لایه‌های متعدد و بواطن اسطوره آشنا سازد.

از همین روی، با همین شیوه به تحلیل نشانه‌شناختی داستان بهرام گور با زن پالیزبان پرداختیم. تحلیل این داستان و مقایسه آن با حکایت «خُره‌نما با بهرام» در *مرزبان‌نامه*، در درجه اول نشان داد که این دو داستان می‌توانند دو روایت مختلف از یک داستان واحد باشند که به دلایلی به این دو صورت درآمده‌است. این داستان ضمن برخورداری از ساختار منسجم روایی و براعت استهلال به‌جا که در اختیارمضمون کلیِ«برخاستن برکت به دلیل ستم پادشاه» قرار دارد، احیاناً در روایت‌های کهن‌تر از ارتباط بهرام گور با زن پالیزبان نیز در آن سخن رفته‌است که به دلیل قُبح فرهنگی این مسأله در دوره‌های بعد، داستان به دو صورت روایت شده‌است: ۱- بهرام خسته و تنها و ناشناس به خانه پالیزبان پناه می‌برد و زن پالیزبان بر خلاف همسرش بسیار به او خدمت می‌کند و با مهمان‌نوازی از بهرام پذیرایی می‌کند تا روز بعد خیل و حشم بهرام می‌رسند و بهرام دیه‌های آن منطقه را به پالیزبان می‌دهد. در این روایت بخش قبیح داستان که احیاناً در صورت کهن آن وجود داشته و آن همانا ارتباط بهرام با زن پالیزبان است، حذف شده‌است. ۲- بهرام خسته و تنها و ناشناس به خانه خُره‌نما

درمی‌آید و پس از پذیرایی و مهمان‌نوازی خوبی که به سفارش دخترِ خُـره‌نمـا از او مـی‌شـود، شیفته دختر می‌شود و پس از برگشتن به تخت فرمانروایی، دختـر خُـره‌نمـا را بـه عقـد خـود درمی‌آورد. در این روایت ازدواج بهرام با زنِ داستان صورت شرعی و رسمی پیدا کرده و مطابق با فرهنگ نو شده‌است.

این مسأله که به گمان ما موجب دگرگونی داستان شده‌اسـت، مـی‌توانـد دو علـت داشـته باشد: یکی نوعِ پرورش خاصِ بهرام که او را تبدیلی به شاهی متفـاوت، زن‌دوسـت و بیگانـه بـا بعضی آداب کرده‌است و دیگری پدیده اجتماعیِ ازدواج استقراضی که البته در آن نیـز چنـد و چون بسیار است و بسیاری آن را فقط حکمی فقهی و شاذ می‌داننـد کـه در عـالم واقـع اتفـاق نمی‌افتاده‌است.

پی‌نوشت

۱- بارت معتقد است که «اسطوره اسلوبی از دلالت است، یک فرم است» (بارت، ۱۳۹۲: ۳۰). او می‌گوید: «اسطوره‌شناسی چه در مورد زمان‌های دور و چه امروز، نمی‌تواند بنیاد دیگـری جـز تاریخ داشته باشد؛ زیرا اسطوره گفتاری است برگزیده تـاریخ» (همـان: ۳۱). او اسـطوره را یـک نظام نشانه‌شناسیک ثانویه می‌داند. از همین روی است که بـرای تحلیـل نشـانه‌شـناختی یـک اسطوره، تصویر یک سیاهپوست جوان با اونیفورم فرانسوی بـر روی مجلـه *پاری‌ماچ* را مثـال می‌زند. در این جستار نیز واژه «اسطوره» را در همین معنا به کار برده‌ایم وگرنـه آشـکار اسـت که داستان «بهرام گور با زن پالیزبان» از بخش تاریخی *شاهنامه* برگرفته شده‌است.

۲- این بخش از شاهنامه در پیرایش دوم شاهنامه خالقی مطلق تفاوت اندکی با تصحیح نخسـت دارد. در پیرایش دوم، بهـرام پـس از کشـتن اژدهـا بـه سـراپرده خـود برمـی‌گـردد و در سـی‌ام اردیبهشت به راه می‌افتد و در اول خرداد به خانه پالیزبان وارد مـی‌شـود. گرچـه بـه دلایلـی کـه اکنون مجال طرح آنها نیست، ماجرای افزوده به داستان در پیرایش دوم، روند روایت را با اخـتلال ایجاد می‌کند و الحاقی بودن آنها دور از انتظار نیست، امّا با وجود این بخش نیـز مشـکل خاصـی در تحلیل ما به وجود نمی‌آید. از همین روی، داستان را بر اساس تصحیح نخست نقل کردیم؛ امـا به پیرایش دوم ارجاع دادیم.

۳- در مورد ازدواج استقراضی: نـک. بارتلمـه، ۱۳۳۷، ۵۶؛ کریستنسـن، ۱۳۷۸: ۲۳۸؛ خسـروی، ۱۳۵۹: ۷۱.

منابع

احمدی، ب. ۱۳۸۸. *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

بارت، ر. ۱۳۸۰. «اسطوره در زمانه حاضر». ترجمه ی. اباذری. *ارغنون*، ۱۸: ۸۵-۱۳۵.

ـــــــ . ۱۳۹۲. *اسطوره، امروز*، ترجمه ش.د. دقیقیان. تهران: مرکز.

بارتلمه، ک. ۱۳۳۷. *زن در حقوق ساسانی*، ترجمه ن. صاحب‌الزمانی. تهران: مؤسسه مطبوعاتی عطائی.

برلین، آ. ۱۳۸۵. *ریشه‌های رومانتیسم*، ترجمه ع. کوثری. تهران: ماهی.

جواری، م. و رضائی و م. ۱۳۹۵. «ساختار اسطوره و زبان، ساختار خویشاوندی و زبان در مردم‌شناسی ساختاری کلود لوی استروس». *جستارهای زبانی*، ۳۳(۵): ۴۳-۶۶.

خالقی مطلق، ج. ۱۳۸۸. «نظری درباره هویت مادر سیاوش». *سخن‌های دیرینه (سی گفتار درباره فردوسی و شاهنامه)*، به کوشش ع. دهباشی. تهران: افکار. ۳۲۳ - ۳۲۷.

ـــــــــــ . ۱۳۸۹. *یادداشت‌های شاهنامه*، ۳ج. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

خسروی، خ. ۱۳۵۹. *مزدک*، تهران: افسانه.

روح‌الامینی، م. ۱۳۹۴. «در خانه رعیت به روایت *شاهنامه*». *نمودهای فرهنگی و اجتماعی در ادبیات فارسی*، تهران: آگاه.

سجودی، ف. ۱۳۹۳. *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: علم.

سرکاراتی، ب. ۱۳۹۳. «جابجایی اساطیر در شاهنامه». *سایه‌های شکارشده* (گزیده مقالات فارسی)، تهران: طهوری.

سوسور، ف. ۱۳۹۲. *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه ک. صفوی. تهران: هرمس.

صفوی، ک. ۱۳۹۳. *آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات*، تهران: علمی.

فردوسی، ا. ۱۳۹۳. *شاهنامه*، پیرایش ج. خالقی مطلق. تهران: سخن.

کالر، ج. ۱۳۹۳. *فردینان دوسوسور*، ترجمه ک. صفوی. تهران: هرمس.

کریستنسن، آ. ۱۳۷۸. *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمه ر. یاسمی. تهران: صدای معاصر.

گیرو، پ. ۱۳۹۳. *نشانه‌شناسی*، ترجمه م. نبوی. تهران: آگاه.

لوی استروس، ک. ۱۳۷۳. «بررسی ساختاری اسطوره». ترجمه ب. مختاریان و ف.ا. پاکزاد. *ارغنون*، (۴): ۱۶۰-۱۳۵.

لیچ، ا. ۱۳۵۸. *لوی استروس*، ترجمه ح. عنایت. تهران: خوارزمی.

وراوینی، س. ۱۳۷۳. *مرزبان‌نامه*، به کوشش خ. خطیب رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.

هاوکس، ت. ۱۳۹۴. *ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی*، ترجمه م. پردل. مشهد: ترانه.

6. Berlin, I. 2006. *Risheha-ye Romantisizm*. A. Kowsari (trans). Tehran: Mahi.
7. Christensen, A. E. 1999. *Iran dar Zaman-e Sasanyan*. R. Yassemi (trans.). Tehran: Seday Maaser.
8. Coler, J. 2014. *Ferdinand De Saussure*. K. Safavi (trans.). Tehran: Hermes.
9. Cybia, T. A. 2008. *Daramadi bar Neshanehshenasi.* M. Nobakht (trans.). Tehran: Elm.
10. De Saussure, F. 2013. *Dowreh-ye Zabanshenasi-e Omumi*. K. Safavi (trans.). Tehran: Hermes.
11. Ferdowsi, A. 2010. *Shahnameh.* J. KhaleghiMotlagh and M. Omidsalar. Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia.
12. Guiraud, P. 2014. *Neshaneh-shenasi*. M. Nabavi (trans.). Tehran: Agah.
13. Javari, M. and Mahnaz R. 2013. "The Structure of Myth and Language, the Kinship and Language Structure in the Claude Levi-Strauss Structural Anthropology." *the Linguistic Quarterly*, the 7th, the 5th (33rd), pp. 43-66.
14. Khaleghi Motlagh, J. 2009. "Nazari darbareh-ye Hoviyat-e Madar-e Siyavash", *Sokhanha-ye Dirineh*, A. Dehbashi. Tehran: Afkar.
15. _____. 2010. *Yaddashtha-ye Shahnameh*. Tehran: The Great Islamic Encyclopedia.
16. Khosravi, K. 1980. *Mazdak*. Tehran: Afsaneh.
17. Lévi-Strauss, C. 2010. "Barresi-e Sakhtari-e Ostureh" B. Mokhtarian and F. Pakzad (trans.). Organon. Tehran: Sazman-e Chap va Entesharat, pp. 160 135.
18. Lyth, E. 1979. *Lévi-Strauss.* H. Enayit (trans.). Tehran: Kharazmi.
19. Payandeh, H. 2011. *Goshudan-e Roman*. Tehran: Morvarid.
20. Ruholamini, M. 2015. "Dar Khaneh-ye Ra'yat be Revayat-e Shahnameh". Nomudha-ye Farhangi va Ejtema'ee dar Adabyat-e Farsi. Tehran: Agah, pp. 203 197.
21. Sarkarati, B. 2014. "Jabejayi-e Ostureh dar Shahnameh". *Sayeh-ha-ye Shekarshodeh*. Tehran: Tahoori.
22. Sojoodi, F. 2014. *Neshaneh-shenasi-e Karbordi*. Tehran: Elm.
23. Varvini, S. 1994. *Marzbannameh*. ed. K. Khatibrahbar, Tehran: Safi Ali Shah.

4. Findings and Discussion

Both stories have a single theme: scarcity of divine blessing as a result of the King's anger and oppressive rule. Our analysis of these two stories, which is based on Strauss's theory about myth, reveals that both stories represent a cultural era of Iran, changing with developments in the national culture. In both stories the King is blind to the truths in society and the two main female characters are wiser than the men surrounding them. In both stories the old narratives change into new narratives.

5. Conclusion

The semiotic analysis of these stories showed that they can be two different narratives of a single story. They have a coherent narrative structure; however they have been narrated in two different ways: 1. Bahram takes refuge in the peasant's house, and is warmly welcomed by the peasant's wife. The relationship between Bahram and the peasant's wife may have been eliminated in the old version. 2. Bahram goes to Khorrenama's house and falls in love with the girl of the family who receives him warmly. When Bahram takes the throne back, he marries the girl. In this narrative, the marriage of Bahram with the girl follows the rules of *sharia* and is adapted to the new changes in the culture of the time. This difference can have two causes: Bahram's special upbringing, which has changed him into a kind and caring king; and the new form of marriage in the society, which many believe was never put into practice.

Bibliography

1. Abdolazi, A. 2014. *Shahnameh*. ed. J. Khaleghimotlagh, Tehran: Sokhan.
2. Ahmadi, B. 2009. *Sakhtar va Ta'vil-e Matn*. Tehran: Markaz.
3. Barthes, R. 2001. "Ostureh dar Zamanheh-ye Hazer". Y. Abazari (trans.) *Organon*, vol. 18, pp. 135-85.
4. Barthes, R. 2011. *Ostureh, Emruz*. S. Daghighian (trans.). Tehran: Markaz.
5. Bartholomae, C. 1958. *Zan dar Hoquq-e Sasani*. N. Sahebalzamani (trans.), First Printing, Tehran: Ataei.

Extended Abstract

1. Introduction

Every nation's myths serve as the basis of its cultural life. In other words, humans require myths to find the meaning of life and learn about existence. The semiotic analysis of myths can help us discover what is hidden in the cultural history of every nation. Barthes (2011:33) regards mythology as a subset of semiotics, and contends that mythology is in fact nothing but a part of the vast knowledge of signs, which Saussure called semiotics. He finds mythology as a secondary semiotic system that need to be analyzed two times to be understood. In this type of analysis, the displacement of myths is of paramount importance as throughout the cultural life of every nation most myths change in accordance with cultural and social developments. Hence, the semiotic analysis of every myth requires a close examination of its different forms and relevant narratives.

2. Theoretical Framework

Semiotics can be applied to the study of signs in various areas of human life, including myths. Many mythologists hold that myth is a kind of language with a specific framework and every mythic story cast in the framework of language is made up of countless intertwined signifieds and signifiers, together forming a sign. The sign serves a signifier whose signified should be identified. In other words, following preliminary semiotics, the meaning thus developed should be considered as a new signifier and its signified should be identified. A semiotic analysis of the story "Bahram Gur with the Peasant's Wife" is presented here based on these considerations.

3. Methodology

The present article relies on semiotic theories and the content analysis method to compare the stories "Bahram Gur and the Peasant's Wife" from *Shahnameh* and "Khorenama with Bahram" from *Marzabannameh*.

A Semiotic Analysis of the Story of Bahram Gur with the Peasant's Wife

Khalil Kahrizi[1]
Dr. Gholamreza Salemian[2]*
Dr. Sousan Jabri[3]
Dr. Vahid Mobarak[4]

Received: 23/12/2017 **Accepted: 29/05/2018**

Abstract

Myth is a kind of language that can be studied semiotically. In this way, a myth can be considered a secondary semiotic system which, after the primary semiotic analysis, is, in the second stage, studied with regards to the meaning or the previous sign. Thus, the latent meaning of the myth can be attained. The meaning of a myth, which may be obscure and not completely attainable, can have connections to the rituals, traditions and latent behavior of the people who have created it. On the other hand, it is possible to clarify the obscure meaning of myths with the help of the transformed narratives of every myth. Using this method, we tried to compare the story of "Bahram Gur with the Peasant's Wife" from *Shahnameh* with the tale of "Khorreh Nama with Bahram" from *Marzbannameh*, in order to show that these two stories are different versions of a single story which, due to cultural transformations, has been narrated in two forms. According to the semiotic analysis of these two narratives, it is shown that this story has a coherent structure of narrativity, which, underlining the theme of "the disappearance of blessing because of the King's oppression," contains a significant point about Bahram Gur that can be attributed to his different upbringing.

Key words: Semiotics, Myth, *Shahnameh*, *Marzbannameh*

1. Phd Candidate of Persian Language and Literature, Razi University
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Razi University
* E-mail: salemian@razi.ac.ir
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Razi University
4. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Razi University

42. Tavakoli, H. R. 2010. *Az Esharat-e Darya: Butiqa-ye Revayat dar Masnavi*. Tehran: Morvarid.
43. Todorov, T. 2003. *Butiqa-ye Sakhtargara*. Nabavi, M. (trans.) Tehran: Agah.
44. ———. 2003. *Nazaryeh-ye Adabyat: Matnha-yi az Formalistha-ye Rus*, A. Tahayi (trans.). Tehran: Dat.
45. ———. 2009. *Butiqa-ye Nasr: Pazhuhesh'hayi No Darbareh-ye Hekayat.* A. Ganjipour (trans.). Tehran: Ney.
46. Toolan, M. 2009. *Revayat-shenasi: Daramadi Zaban-shenakhti Enteqadi*, Alawi and Nemati, F (trans.). Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Books of Universities (SAMT).
47. Unknown. 1965. Montakhab Rownaq al-Majalis and Bostan al-Arefin and Tohfat al-Morideen. Rajaee, A. A. Tehran: University of Tehran.
48. _____. 1966. *Pand-e Piran*, Matini, J. Tehran: *Iran Cultural Foundation*.
49. _____. *Hezar Hekayat-e Sufiyan*. Hatamipour, H. Tehran: *Sokhan*.
50. Vahdanifar, A., Sarfi, M. R. & Basiri M. S. (2006). "Barresi-e Sor't-e Revayat dar *Golestan* bar Asas Nazaryeh-ye Gent". *Fonun-e Adabi*: No. 4. Pp. 33-50.
51. Zamani, K. 2006. Sharh-e Jame'e Masnavi Ma'navi, vol.1. Tehran: Etela'at.
52. _____. 2006. *Sharh-e Jame'e Masnavi Ma'navi*, vol. 2. Tehran: Etela'at.

24. Mirsadeghi, C., & Mirsadeghi, C. 2009. Vajehnameh-ye Honar-e Dastan Nevisi. Tehran: Mahnaz.
25. Mirzayi, M. S. & Salehinia, M. 2005. "Tahlil-e Revayi-e Zaman dar Hekayati as Masnavi-e Mohit-e Azam-e Bidel Dehlavi, *Motale'at-e Shebh-e Qareh:* No. 22. pp. 107-134.
26. Monavar Mihani, M. 2009. *Asrar al-Towhid fi Maqamat-e Sheikh abi Saeed*, Introduction and Comments by S. Kadkani. Tehran: Agah.
27. Osman, M. 1966. *Ferdows al-Merrishdiyya Faye Asarar al-Samiidah*. A. Afshar (trans.), Tehran: Anjoman-e Asar-e Melli.
28. Osmani, M. 2009. *Tarjomeh-ye Resaleh-ye Qeshriyeh*, Introduction and Comments by B. Foruzanfar. Tehran: Elmi Farhangi.
29. Osturi, J. et al. 2009. "Danstanha-ye Ammehpasand". *Organun*, No. 25. Tehran: Sazman-e Chap va Entesharat.
30. Parsanasab, M. 2011. "Ma'khazshenasi-e Tahlilie Hekayati az Masnavi". *Motale'at-e Erfani*: No. 14. Pp. 31-54.
31. Payandeh, H. 2013. *Goshudan-e Roman.* Tehran: Morvarid.
32. Prince, J. 2016. *Revayat-shenasi: Shekl va Karkard-e Revayat*, M. Shahbah. Tehran: Minuy-e Kherad.
33. Rumi, J. 2006. Koliyat-e Masnavi Ma'navi. A. Nicholson. Tehran: Tolou.
34. Safa, H. 2005. Shenakhtgari dar Adabyat-e Dastani, Tehran: Siahrood.
35. Safa, Z. A. 2006. *Tarikh-e Adabyat-e Farsi*, Tehran: Ferdows.
36. Salehi P. 2005. "Negareshi Tahlili bar Sor'at-e Revayat dar Romnha-ye *Jaye Khali-e Soluch* va *Mowsem al-Hijrah Ila-Shimal* ba Takyeh bar Nazarye-yeh Revayat-shenasi-e Gerard Genet". Literary Text Research: No. 66. pp. 37-64.
37. Shafiee Kadanki, M. R. 2009. *Sovar-e Khiyal dar She'r-e Farsi*, Tehran: Negah.
38. Shamisa S. 2003. *Sabkshenasi-e She'r*. Tehran: Ferdows.
39. _____. 2005. *Sabkshenasi-e Nasr.* Tehran: Mithra.
40. Tadayoni, M. 2009. Pasamodernism dar Adabyat-e Dastani-e Iran, Tehran: Elmi.
41. Talayi, M. & Esfahani, N. R. 2006. "Tahlil-e Amalkard-e Guneh-ye Revayat va Shetab-e Manfi dar Zaban Ghenayi". Linguistic Dossiers: No. 7 (33). Pp. 119-148.

8. Bakherzai, A. Y. 2004. Urad al-Ahbab and Fusus al-Aadab, by Iraj Afshar. Tehran: Tehran University Press and Publishing Institute.
9. Bameshki, S. 2002. *Revayatshenasi-e Dastanha-ye Masnavi*, Tehran: Hermes.
10. Barthes, R., Todorov, T. & Prince, J. 2015. *Daramadi Beh Revayashenasi*. H. Rahnama (trans.). Tehran: Hermes.
11. Berger, A. A. 2001. *Revayat dar Farhang-e Amyaneh, Resaneh va Zendegi-e Ruzmarreh*, M. R. Liravi (trans.). Tehran: Markaz.
12. Dadjou, D. & Shiravani Shaaenai. 2005. "Barresi-e So'at-e Revayat dar Roman-e Khashm va Hayahu". Literary criticism and Stylistics, No. 3. Pp. 81-106.
13. De Saussure, F. 1998. *Dowreh-ye Zabanshenasi-e Omumi*, Safavid, K. (trans.) Tehran: Hermes.
14. Dehghani, N. & Hesampour, S. 2003. "Barresi-e Avamel-e Mo'aser bar Shetab-e Revayat dar Roman-e *Shazdeh Ehtejab*". Adabpajouhi: No. 26. Pp. 25-48.
15. Emadi, N. 2009. "Barresi-e Mafhum-e Sor'at-e Nasr va Ertebat-e an ba Ijaz and Etnab ba Negahi beh *Marzbannameh*". Master's Thesis, Shiraz University.
16. Foruzanfar, B. A. 1944. *Ma'khaz-e Qesas va Tamsilat-e Masnavi*, Tehran: Tehran University Press.
17. Freud, S. 2013. *Ravesh-e Tabir-e Khab*, M. Hejazi and M. Saatchi (trans.). Tehran: Jami.
18. Hasanali, K. & Dehghani, N. 2010. "Barresi-e Sor'at-e Revayat dar Roman-e *Jay-e Khali-e Soluch*" *Journal of Persian Language and Literature*. Pp. 37-63.
19. Kenan, R. 2002. "Mo'alefeha-ye Zaman dar Revayat". A. Hori (trans.). Faslnameh-ye Honar: No. 53. pp. 8-27.
20. Khajuy-e Kermani, K. 1917. *Al-Anwar Rowzah*, Tehran: Bija.
21. Khanghani, A. 1985. *Gozideh dar Akhlaq va Tasavvof*, A. Afshar. Tehran: Elmi va Farhangi.
22. Lothe, J. 2009. *Daramadi bar Revayat dar Adabyat va Sinama* A. Nikfarjam (trans.). Tehran: Minouy-e Kherad.
23. Martin, W. 2010. *Nazaryeha-ye Revayat*. M. Shahba (trans.). Tehran: Hermes.

complete than their original sources. The comparison made between different types of narration speed indicates that there is a clear difference between stories written in verse and prose with regard to narrative diversity and speed. Poets before Rumi used a fast speed in their narration of the story as, unlike Rumi's stories, interruption is not employed in the narration. Also, Rumi, using ideas rooted in Iranian-Islamic discourse and different narrative techniques, adopts a slow narration speed in these two stories, making them even richer and more complicated.

5. Conclusion

The analysis of these two stories and their original sources showed that in the original sources less narrative propositions and faster speed of narration were employed. However, in the stories narrated by Rumi, concepts from Iranian-Islamic discourse and different narrative techniques have been used and different categories of narration speed are employed, all giving the stories more diversity and richness.

Keywords: Narratology, Narrative Speed, *Masnavi-i Ma'navi*, *Masnavi-i Ma'navi*'s Sources, Prince

Bibliography

1. Ahmadi, B. 2009. *Sakhtar va Ta'vil-e Matn*. Tehran: Markaz.
2. Amini, M. R. 2011. "Andazeh-ye Sokhan va Payvand-e an ba Zaman va Faza dar Adabyat-e Fars". *New Persian Language and Literature Studies*. No. 2. Pp. 87-102.
3. Atash, Soda. M. A. 2004. *Ro'ya-ye Bidari*. Fasa: Islamic Azad University of Fasa.
4. Attar, F. 2007. *Mosibat-nameh*, Introduction and Comments by S. Kadkani. Tehran: Sokhan.
5. _____. 2011. *Tazkarat al-Owlia*. Introduction and Comments by M. Este'lami. Tehran: Zawar.
6. Bahar, M. T. 2007. *Sabkshenasi ya Tarikh Tatavor-e Nasr-e Farsi*, Vol. 2. Tehran: Zawaar.
7. _____. 2009. *Az Ostureh ta Tarikh*. Tehran: Cheshmeh.

Extended Abstract

1. Introduction

The present article aims to study and compare narrative speed in "The Story of Pir-e Changi Who at the Time of Omar Played Harp in the Graveyard for God" and "Sheikh Ahmad Khazruye's Buying Halva for the Creditors" from Rumi's *Masnavi-i Ma'navi*, based on Gerald Prince's theory of narratology. The main objective of the article is to find the types of narrative speed used in these stories to present the events and situations that created the world of the narrated events. Also, the narrative speed of the stories are compared and the reasons for the difference between them are examined.

2. Theoretical Framework

Prince, by modifying and expanding Genet and Rimmon-Kennan's theory (Safi, 2013, p. 42) about different states of narrative speed, has divided narrative speed into five categories: ellipsis, interruption, scene, abstract, and extension. The present article relies on the categorization of narrative space to compare the two stories in question in terms of their narrative speed.

3. Methodology

In this article, the comparative analysis method of narrative speed, based on Gerald Prince's narratology theory, is used to analyze the above-mentioned stories from *Masnavi-I Ma'navi* and their sources, examine various instances of narrative speed in them, and identify similarities and difference between them, so that the reasons for the differences in narration speed of the stories from *Masnavi-i Ma'navi* and their sources are discovered.

4. Findings and Discussion

While the authors of the original sources used only a limited number of the five types of narrative speed, Rumi, by changing and developing each of these stories, made it possible for these stories to utilize more types of narration speed, making them aesthetically more diverse and

A Study of Narrative Speed in Two Stories from *Masnavi-i Ma'navi* and Their Sources Based on Gerald Prince's Theory of Narratology

Dr. Mohammad Hussein Karami[1]
Reza Nekoei[2]*

Received: 18/02/2018 **Accepted: 30/07/2018**

Abstract

This paper aims to study and compare the narrative speed of two stories in *Masnavi-i Ma'navi* and their sources based on Gerald Prince's theory of narratology. The main objective of the article is to find the types of narrative speed used in these stories to present the events and situations that have created the world of the narrated events. In this case, comparison of the speed of Molavi's narratives with their sources is accompanied by the description of the causes contributing to their narrative speed. The results suggest that all sources of Molavi's narratives, especially prose narratives, are characterized by the low frequency of narrative statements and the high frequency of scene presentation and abstraction which act as a means of inclusion of the sheikhs' remarks as well as the indirect teaching of moral and mystical lessons of such remarks. Therefore, their non-trimmed narratives have high, relatively high and medium speed of narration. However, Molavi directly draws on mysticism and thoughts rooted in the Islamic-Iranian approach as well as different types of narrative techniques such as implication to prepare each naked and rapidly narrated story for inclusion of five types of narrative speed as well as slow and very slow narrative speed. In this manner, the final narratives are aesthetically characterized by higher diversity, and more thoroughness and pleasure of reading than their sources. Therefore, this suggests that Molavi had a significantly better narratological grip than his predecessors and many of his successors.

Keywords: Narratology, Narrative speed, *Masnavi-i Ma'navi*, Source of *Masnavi-i Ma'navi,* Prince

---

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

3. Barthes, R. 1977. *Roland Barthes*, Trans. R. Howard. New York: Noonday.
4. Beneviste, E. 1971. *Problems in General Linguistics*, M. Elizabeth Meek (trans.). Coral Gables: U of Miami P.
5. Bergland, B. 1994. "Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the "Other"". *Autobiography & Postmodernism*. Ed. K. Ashley, L. Gilmore & G. Peters. Boston: U of Massachusetts. 130-167.
6. Fischer, M.M.J. 1986. "Ethnicity and the Postmodern Arts of Memory". *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Ed. J. Clifford and G.E. Marcus. Berkeley: U of California P. 194-233
7. _____. 1994. "Autobiographical Voices and Mosaic Memory". *Autobiography & Postmodernism*, Ed. K. Ashley, L. Gilmore & G. Peters. Boston: U of Massachusetts. 79-130.
8. Gates Jr, J. L. 1988. "James Gronniosaw and the Trope of the Talking Book". *Studies in Autobiography*, Ed. J. Olney. New York: Oxford UP. 51-72.
9. Gilmore, L. 1994. "The Mark of Autobiography: Postmodernism, Autobiography and Genra". *Autobiography & Postmodernism*, Ed. K. Ashley, L. Gilmore & G. Peters. Boston: U of Massachusetts. 54-79.
10. _____. 2001. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, London: Cornell University Press.
11. Meskoub, Sh. 1379. *Rouz-ha dar Rah*. Paris: Khavaran.
12. Jay, P. 1994. "Posing: Autobiography and the Subject of Photography". *Autobiography & Postmodernism*, Ed. K. Ashley & L. Gilmore & G. Peters. Boston: U of Massachusetts. 191-212.
13. Sepehri, S. 1374. *Hasht Ketab*. Tehran: Tahouri.
14. Shamisa, S. 1385. *Naqd-e Adabi*. Tehran: Mitra.
15. Smith. P. 1988. *Discerning the Subject*, Mineapolis: U. Minnesota P.
16. Smith, S. 1987. *A Poetics of Woman's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington: Indiana UP.
17. Taraghi, G. 1382. *Khatereh-haye Parakandeh*. Tehran: Niloufar.

the private and public lives of the author are closely intertwined, granting the narrative legitimacy and allowing for its fabricatedness.
Identities are constructs, and at the same time, give embodiment to one's wish for stability and positioning in a certain time and place. In the text of autobiography, the writing subject is engaged in meaning creation as something related to the realm of images or the mirror stage. Images constructed in the writing subject's mind are encompassed in the "signified". The writing subject is likewise entangled with the meaninglessness of the symbolic order when realizing the fragmentation and gap in the Self, which cannot be filled otherwise.

5. Conclusion

The theory of the subject in autobiography points to the existence of multiple contradictory subjectivities as the outcome of multiple discourses in every moment of history. The notion of individualistic, unified and indivisible Self of the Enlightenment era has given rise to the representations of hegemonic autobiographies. This outlook hides the ways we have been shaped in language and adopted different positions according to our race, social class, gender and ethnicity. Since the paradigm of essentialist-humanist Self generalizes and globalizes its viewpoint about human beings, it de-historicizes individuals and ignores the dialectics of historical moment as well as the ideological workings that give forms to subjectivities. Finally, we should admit that autobiographies are not an innocent search for a better understanding of one's Self or past. Every person has a motive to present themselves or their pasts. The study of autobiographies thus offers an opportunity for cultural criticism and social changes.

Keywords: Postmodernism, Autobiography, Subject, Representation, Discourse

Bibliography

1. Ashley, C. et. al. (eds.). 1994. *Autobiography & Postmodernism*. Boston: University of Massachusetts.
2. Bakhtin, M.M. 1981 .*The Dialogic Imagination: Four Essays*, C. Emerson and M. Holquist (trans.). Austin: U. of Texas P.

between discourse and the speaking subject, particularly the view that "experience produces the voice"; i.e., being a woman means to speak with a feminine voice. The autobiographer tries to become the "other' in his writing by adopting techniques and forms from various discourses, which include multi-cultural ways of self-representation. Foucault, likewise, states that we write to become another person. Therefore, autobiography provides an opportunity for the transformation of the Self as by thinking about the events in our life and writing about them, we gain the opportunity to discover how we have become the "other".

3. Methodology

The present study, which is based on an interdisciplinary reading, offers a new concept of autobiography and identity and tries to provide a clear perspective on human's status in relation to the other in the contemporary world. As such, this study tries to help develop knowledge in philosophy, literature and cultural studies in the postmodern era. The library research methodology is used, and the data has been gathered from current literary and philosophical writings on the subject in English.

4. Findings and Discussion

The growth in writing autobiographies since 1970 is indebted to the formation of social and political movements in the world, giving opportunity to a wider range of people to publish their expectations of life and suppressed histories. There are two main points about the contemporary genre of autobiography. First, as far as the form is concerned, certain autobiographies are experimental, unstable and multi-voiced. They serve as documentation of the Self, and to the same extent, they are varied and could include criticism, parody or imitative replicas of the Self. Secondly, some autobiographies focus on telling a different story of the Self, rather than telling a story in a different way. The emergence of movements dealing with identities in the recent decades is responsible for the creation of different texts and expansion of this writing style, paving the way for critical and theoretical studies on gender, race, feminism and post-colonialism. Also, in an autobiography,

Extended Abstract

1. Introduction

The fragmentation of the subject is a characteristic of the postmodern era where reality is replaced by represented images of individuals. As such, subjectivity in the form of the performance of the "self" creates a series of represented images for which no single origin can be identified. Therefore, the question of identity and attempt to fix or treat it as infinite will arise. Nowadays, identity crisis is discernible in all aspects of individual, social, cultural and political life, abundant instances of which exist in social media worldwide.

Autobiography, a written account of the first person's life as "I" and a style of writing to produce oneself, is inherited from the Enlightenment of the 18th century. Intellectuals of that period regarded self-contemplation as a virtue of those who think and "thus exist" and participate in social discourses. Autobiography as a an expression of the self by the isolated contemporary individual afflicted by identity crisis draws attention to itself in the fields of philosophy, cultural studies, literary theories and criticism. Although theories about this style of writing have flourished in the Western academic centers since the 1950s, it has rarely been dealt with in Persian language. In view of the growth of autobiography around the world, it seems necessary to learn about its historical background, theoretical foundations and to critical approaches to its analysis. Hence, the present article seeks to prepare the ground for theoretical and practical research in this field in Iran.

2. Theoretical Framework

The first question that comes to mind is whether we deal with an individual, fundamentalist self that is integrated, unified and is a creator of meanings or we are reading a fragmented, unstable subject, i.e., a dynamic subject that undergoes changes over time. In our reading of autobiography in this article, we move from the traditional, humanist notion of the subject to the unstable postmodern subject, and consequently to the role of a multiplied "I" and an "other" arising from such texts. Consequently, we should question any simple relation

The Representation of the Postmodern Subject in Autobiography

Maryam Ghaemi[1]
Dr. Farzan Sojoodi[2]*

Received: 14/12/2017 **Accepted: 31/12/2018**

Abstract

Autobiography, a narrative in which the author recounts his experiences, could take the form of a fiction or a poem, or an honest explanation of one's life. Autobiography heavily relies on our memory of the experiences we have had over a certain period of time. The related events might not be retold in linear time, but represented in the text in fragments. The "self" in the author's mind enjoys a close relationship to the events that have left an impact on his life. The subject of an autobiography is the product of moving from one moment to another, and from one experience to another. This multiplicity in the subject's position, once regarded as an abnormality, has now turned into a postmodern norm. With the removal of ambiguity from the modern concept of the sovereign subject of the Enlightenment and replacement of reality with the subjective constructs rising from the autobiographer's desire, the meaning of the subject in autobiography is the performance of a fragmented "self," which might also be assumed as the "other." The question this article aims to answer is what role the ambiguous "I" plays in our reading of a postmodern subject in an autobiography. It also explores how the "others" reconstructed in the text, could free themselves from the status of otherness, so as to adopt a position in the world from a historical point of view and be considered as the "I" who is the author of an autobiography and participates in various discourses.

Keywords: Postmodernism, Autobiography, Subject, Representation, Discourse

1. PhD Candidate in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran
2. Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, Tehran Universityof Art
*Email: fsojoodi@yahoo.com

19. Poornamdarian, T. 2001. *Dar Sayeh-ye Aftab*, Tehran: Sokhan.
20. Popper, C. 2005. *Ostureh-ye Charchub: dar Defa' az Elm va Aqlaniyat*. A. Paya. (trans.). Tehran: Tarh-e-No.
21. Rumi, J. M. 1957. *Masnavi-i Ma'navi.* Revised by Reynold Nicholson, Tehran: Amirkabir.
22. Shamisa, S. 1999. *Anva'e Adabi.* Tehran: Ferdowsi.
23. Soroush, A. 1997. *Farbeh-tar as Ideolozhi*. Tehran: Serat.
24. Tabatabaei, J. 2015. *Tarikh-e Andisheh-ye Siasi dar Iran*. Tehran: Minooy-e kherad.
25. Taheri Gh. 2016. *Osul va Mabani-e Ravesh Tahqiq dar Adabyat-e Farsi*. Tehran: Elmi.
26. Vaezi, A. 2001. *Daramadi bar Hermonotik.* Tehran: Pajuheshgah-e Farhang va Andishe-ye Eslami.
27. Wellek, R. 2001. *Tarikh-e Naqd-e Jadid*. Vol. 3, S. Arbabshirani (trans.), Tehran: Niloufar.
28. Wellek, R. 2009. *Tarikh-e Naqd-e Jadid*. Vol. 1, S. Arbabshirani (trans.), Tehran: Niloufar.
29. Zarrinkoob, A. 1990. Naqd-e Adabi. Tehran: Amir Kabir.
30. Zayf, Sh. 2004. *Tarikh va Tatavor-e Olum-e Balaghi*. M. R. Torki, Tehran: The Organization for Researching and Composing University textbooks in the Humanities (SAMT).

2. Alavi Moqadam, M.R. & Ashrafzadeh, Reza. 2004. *Ma'ani va Bayan*, Tehran: The Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Humanities (SAMT).
3. Al-Qazwini, Kh. 1989. *Al-Idah fi 'ulum al-Balagha*, Compiled by M. A. M. Al-Khafaji. Beirut: Al-Sharikat Al-Alamiah lil Kitab.
4. Attar Neishabouri, F. 2007. *Mosibatnameh* (Book of Tragedy). Preface, Revised and Compiled by M. R. Shafiei Kadkani, Tehran: Sokhan.
5. Bashardust, M. 2011. *Mowj va Marjan: Rukarha-ye Naqd-e Adabi dar Jahan-e Jadid va Sargozasht-e Naqd-e Adabi dar Iran*. Tehran: Soroush.
6. Berlin, I. 2013. *Azadi va Khyanat beh Azadi*. E. Fooladvand (trans.), Tehran: Mahi.
7. Casanova, P. 2014. *Jomhuri-e Jahani-e Adabyat*. S. Etemad (trans.). Tehran: Markaz.
8. De Tocqueville, A. 2012. *Enqelab-e Faranseh va Rezhimha-ye Pish az An*. M. Salasi (trans.). Tehran: Morvarid.
9. Durkheim E. 1990. *Taqsim-e Kar dar Jame-eh*. B. Parham (trans.), Tehran: Babol.
10. Eagleton, T. 2004. *Pishdaramadi bar Nazaryeh-ye Adabi.* A. Mokhber (trans.). Tehran: Marekaz.
11. _____. 2016. *Cheguneh Adabyat Bekhanim.* M. Alaei (trans.) Tehran: Lahita.
12. Jimenez, M. 2011. *Zibayi-shenasi Chist?* M. R. Abolghasemi (trans). Tehran: Mahi.
13. Khaghani Shervani, A. 1995. *Divan-e Khaghani Shervani*. Tehran: Zavar.
14. Klages, M. 2009. *Darsnameh-ye Nazaryeh-ye Adabi*. J. Shakhanvar et al. (trans.). Tehran: Akhtaran.
15. Mohabati, M. 2009. *Az Ma'na ta Surat*. Tehran: Sokhan.
16. Morin, E. 2012. *Ravesh-e Shenakht-e Shenakht.* A. Asadi. (trans). Tehran: Soroush.
17. Nezami A., A. (n.d.). *Chahar Maqaleh.* Compiled by M. Qazvini, Tehran: Ishraq.
18. Parsinejad, I. 2001. *Roushangarn-e Irani va Naqd-e Adabi*. Tehran: Sokhan.

4. Findings and Discussion

Although literary theory and criticism can be traced back to the classical era, it is mostly a modern development formed during the Enlightenment Era. After renaissance, literature was studied as an investigable object and attention was directed from metaphysics to the physical world, and with literature focusing on life itself, writers and poets changed into commentators on social life. Literary theory and criticism developed in such a setting, and with the development of academia, literature gained the focal point in scientific and critical discussions. In Iran this process never started in pre-modern Iran and the only criterion to assess literature was rhetoric, which adopted a "prescriptive-educative" approach to poetry.

The critical thinking developing in the Islamic world in the fields of religion, rhetoric and philosophy never penetrated literature, as literature did not receive serious attention from political authorities, and Iranian poets and writer showed no interest in discussions opened up by philosophers. Most Iranian poets disapproved of rationality and found poetry rooted in divine inspiration, making literary criticism impossible.

5. Conclusions

Literary theory and criticism are absent in pre-modern Iran and it seems that the attempt made by some scholars to find similarities between the ideas of some Muslim rhetoricians and theologians and Western critical theories has been mostly out of patriotic feelings. The absence of literary theory and criticism in pre-modern Iran is by no means a sign of cultural weakness. Theories are products of human efforts to deal with social, political and economic challenges, and in pre-modern Iran, the social background did not contribute to the formation of such theories.

Keywords: Literary Theory, Literary Criticism, History of Iranian Literary Criticism, Western Literary Theory and Criticism

Bibliography

1. Akhundzade, M. 1972. *Maghâlât*. Compiled by Bagher Momeni, Tehran: Ava.

Extended Abstract

1. Introduction

Since the dawn of modern Iranian history, new phenomena, such as the educational system in the form of “university” and “modern education”, have revolutionized our lifestyle. Academic education, developing with the establishment of Dar Al-Fonoon (1851), Daneshsara-ye Aali (Center for Higher Education) (1933) and the University of Tehran (1934), and also the Press System have treated Persian literature in a new way, allowing for “literary education and training critics”, “textual revisions”, “descriptive writing on texts”, “anthologizing literature”, and “literary theory and criticism”.

2. Theoretical Framework

This article examines the presence or absence of literary theory and criticism in Iranian cultural tradition. It is argued that literary theory and criticism entered Iranian cultural tradition with the advent of modernity in Iran and thus it cannot be traced in the cultural tradition of pre-modern Iran. By examining the causes of the absence of literary theory and criticism in the Iranian cultural tradition, the present article tries to pave the way for discussions in this regard.

3. Methodology

This article examines the presence or absence of literary theory and criticism in Iran by adopting a critical approach. First, attempt is made to find out whether or not any systematic pattern for the assessment of Persian literature existed, especially during its various notable phases of literary creation and development. Then, the political, cultural and scientific structure necessary for the development of literary theory and criticism will be examined and the question as to whether the social condition of Iran allowed for the development of an organized critical system will be discussed.

An Introductory Study of the Causes of the Absence of Literary Theory and Literary Criticism in Iran

Dr. Ghodratollah Taheri[1]*

Received: 30/01/2018 **Accepted: 30/07/2018**

Abstract

Since the advent of modernity in Iran, our encounter with ancient Persian literature has changed. Theories and methods of criticism, through translations from western sources entered our scientific and literary space and led to a range of reactions from pure submission to confrontation between literary scholars. A group of scholars assert that what is nowadays known in Western literature as literary theory and criticism existed in our ancient literary tradition, and that without theoretical support, it was not possible to create literary works in Persian. Therefore, what Western thinkers put forward has already been expressed by our thinkers centuries ago. The present article aims to question and criticize this approach. It argues that the possibility of the formation of the theory and system of literary criticism did not exist because these phenomena are the direct products of modernity, the scientific encounter of modern man with all manifestations of existence, and the outcome of the separation of "literary creativity" from the "science of literature." The critical thinking developing in the Islamic world in the fields of religion, rhetoric and philosophy never penetrated literature, as literature did not receive serious attention from political authorities. Moreover, many Iranian poets disapproved of rationality and took poetry to be rooted in divine inspiration, thus making literary criticism impossible. This article presents seven reasons for the absence of literary theory and criticism in Iran.

Keywords: Literary Theory, Literary Criticism, Iranian Literary Criticism, Western Literary Criticism and Theory

---

1. Associate Professor of Persian Literature, Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University

* E-mail: ghodrat66@yahoo.com

10. Boucher, G. 2008. *The Cahrmond Circle of Ideology: A Critique of Laclau & Mouffe, Butler and Žižek*, Melbourne: re-press. Available at: http://www.re-press.org.
11. Cottam, R. et al. 1379. *Naft-e Iran, Jang-e Sard va Bohran-e Azarbaijan*. K. Bayat (trans.). Tehran: Ney.
12. Hasanli, J. 1388. *Azarbayjan-e Iran: Aghaz-e Jang-e Sard*. M. Safvati (trans.). Tehran: Shirazeh.
13. Jorgensen, M. va Phillips, L. 1389. *Nazaryeh va Ravesh dar Tahlil-e Gofteman*. H. Jalili (trans.). Tehran: Ney.
14. Jorgensen, M. and Phillips, L. 2002. *Discourse analysis as Theory and Method*, SAGE Publications: London.Thousand Oaks. New Delhi.
15. Kazemi, F. 1999. "FEDĀʾĪĀN-E ESLĀM". in *Iranica*, Last Updated: January 24, 2012.
16. Laclau, E. 1977. *Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism, Fascism, Populism*, London: New Left Books.
17. Laclau, E. & Mouffe, C. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy: towards a radical democratic politics*, London/New York: Verso.
18. Mahdavi. A. 1373. *Syasat-e Khareji-ye Iran dar Doran-e Pahlavi (1300-1357)*. Tehran: Alborz.
19. Milani, A. 1392. *Negahi be Shah*. Toronto: Nashr-e Persian Circle.
20. Mosaddeq, M. 1366. *Khaterat va Ta'allomat*. Be Koushesh-e I. Afshar. Teharn: Elmi.
21. Roshaniyan, A. 1328-1329. *Man Jasus-e Shoravi dar Iran Budam*. Hafteh-Namheh-ye Tehran Mosavvar. No. 301-355.
22. Weber, B. 2016. "Laclau and Žižek On Democracy and Populist Reason". *International Journal of Zizek Studies*, Vol. 5, Number 1: 1-18.

Based on the reading presented in the article, this novel can be best analyzed in the context of the Cold War and its impact on Iran. The interesting point is that the rival discourse of the dominant royalist discourse – the Marxist discourse of the Tudeh Party – despite its extensive influence on the intellectual community, failed to pay much attention to the literary form of the popular novel, while the royalist discourse took advantage of the popularity of the this type in the discursive competition. The present reading also confirms the strong link between modern Persian literature and politics, especially in the 1940s, which confirms that politics dominated the other aspects of life in the Iranian community in the last century.

Keywords: Serial Novel, *I Was a Soviet Spy in Iran*, Discourse Analysis, Royalist Discourse, Islamist Discourse, Marxist Discourse, Discourse of Nationalism

Bibliography

1. Abrahamian, Y. 1377. *Iran beyn-e Do Enqelab*. A. GolMohammadi and M. A. Fattahi (trans.). Tehran: Ney.
2. _____. 1389. *Tarikh-e Iran-e Modern*. M. A. Fattahi (trans.). Tehran: Ney.
3. Alvandi, R. 1395. *Nixon, Kissinger va Shah: Ravabet-e Iyalat-e Mottahedeh va Iran dar Jang-e Sard*. Gh. Alibabaie (trans.). Tehran: Nashr-e Parseh.
4. Aqeli, B. 1380. *Sharh-e Hal-e Rajol-e Syasi va Nezami-ye Iran-e Mo'aser*. 3 J. Tehran: Nashr-e Goftar ba Hamkari-ye Nashr-e Elm.
5. *Asasnameh Hezb-e Tudeh*. 1388. Tehran Mosavvar.
6. Avrey, P. et al. 1388. *Tarikh-e Iran-e Doreh-ye Pahlavi: Az Reza Shah ta Enqelab-e Islami*. Majmu'eh Tarikh-e Iran-e Cambridge. 2/7. M. Saqebfar (trans.). Tehran: Jami.
7. Azimi, F. 1372. *Bohran-e Democracy dar Iran*. A. Houshang Mahdavi (trans.). Tehran: Alborz.
8. Behzadi, A. 1376. *Shebh-e Khaterat*. J. 1&2. Tehran: Zarrin.
9. Bjornlund, B. 1386. *Jang-e Sard*. M. Haqiqatkhah (trans.). Tehran: Qoqnus.

discourses in the political atmosphere of these years to one of the famous political novels of the period is examined. After identifying the main political discourse or discourses of the time, attempt is made to explain the discursive relationship between this novel and the political discourses of the time.

4. Findings and Discussion

Based on Laclau and Mouffe's discourse analysis, four main discourses of this period are explained: (1) royalist discourse, with the central signifier of arbitrary monarchy and dependence on the Western world, security community, support for non-political Islam and pro-monarchist political Islam, opposition to Mosaddeq, an emphasis on modernization, and opposition to the Tudeh Party; (2) Islamist discourse, with the central signifier of political Islam and support for Islamist movements, fighting foreigners, observing religious laws, opposing the monarchy, opposing the modern judicial system, religious violence, and opposing the active presence of women; (3) Marxist discourse, with the central signifier of Marxism-Leninism and support for socialism, support for the Soviet Union, support for the working class, internationalism, enlightenment, support for constitutionalism, emphasis on resistance and struggle against impoverishment, and fight against imperialism; (4) The discourse of liberal nationalism, with the central signifier of nationalism and the rule of law, emphasis on the implementation of constitutional law, freedom and democracy, emphasis on individualist Islam, struggle against Britain and the nationalization of the oil industry. Also, the inter-relationship of these discourses in the context of *I Was a Soviet Spy in Iran* has been the focus of attention.

5. Conclusion

Based on the analyses presented, the articulated discourse of the novel is consistent with the royalist discourse, though the author/narrator does not name anyone from the royal family in the text or meta-text. Also, the narrative directly attacks various aspects of Marxist discourse, such as welfare, justice and liberty, and treats them as floating signifiers in the narrative. The narrator denies the other aspect of this discourse, i.e., internationalism as is in clear contradiction to the narrator's belief.

Extended Abstract

1. Introduction

The Cold War began at the end of World War II and continued until the collapse of the Soviet Union in the early 1990s. The international tensions in this period, such as the Azarabijan Crisis, can be formulated as ideological conflicts of the Cold War. This crisis is regarded by some as the starting point of the Cold War. After Stalin's refusal to withdraw the Red Army from Azerbaijan, Iran-US relations entered a new phase and the strategic importance of Iran as a member of the countries of the North Circle was acknowledged by the United States. Following the announcement of Truman's doctrine, the US government announced the Marshall Plan. Following that date, US economic, military, technological, and political help to Iran increased (Mahdavi, 1373: 143-151). After the occupation of Iran by the Allies, Iran's political and cultural atmosphere opened up, with four major discourses competing with each other in the political sphere of Iran between 1941 and 1953. During this period, the serial novel flourished, with *I Was a Soviet Spy in Iran*, by Abdolkarim Roshaniyan, as one of the most famous ones.

2. Theoretical Framework

Discursive approaches, influenced by post-structuralism, seem to be of greater help in explaining and describing short-lived, less stable situations. Laclau and Mouffe’s discourse analysis approach, while presenting a clear explanation of temporary situations through outlining the structure of these situations, provides a clear picture of the prevalent political discourses in different societies. In this theoretical approach, such a structure is presented in the form of articulation of discourses, which includes a central signifier and a set of dimensions.

3. Methodology

Using Laclau and Mouffe's analytical approach, and based on writings on the political history of the period in question, first the main discourses of the years 1941 to 1953, including Marxist, nationalist, royalist and Islamist discourses, are explained, and then the relevance of these

Reflections of the Cold War in *I Was a Soviet Spy in Iran*

Dr. Abdolrasoul Shakeri[1]*

Received: 21/05/2018 **Accepted: 15/10/2018**

Abstract

Following the end of World War II in 1945, the Cold War overshadowed the international relations of countries and created tensions, both foreign and domestic. In the case of Iran, the so-called Azarbaijan Crisis (1946) brought the Iran-US relations into a new phase which changed power equations. Iran's strategic importance as part of the "Northern Circle" countries was known to both the United States and the Soviet Union; therefore, they struggled to gain a firmer foothold in Iran by any means. There were four major discourses of power in Iran from September 1943 to August 1955: Royalist, Marxist, Islamist, and Nationalist. Examining their clashes and interactions and how they were reflected in a literary work of the time is the aim of the present article which, following Laclau and Mouffe's discourse analysis, focuses on Karim Roshaniyan's *roman feuilleton I Was a Soviet Spy in Iran*, published serially in *Tehran-e Mosavvar Weekly* from May 1949 to May 1950. Based on the analyses presented, the articulated discourse of the novel is consistent with the royalist discourse. Also, the narrative directly attacks various aspects of the Soviet discourse, such as welfare, justice and liberty, and treats them as floating signifiers in the narrative. The narrator denies the other aspect of this discourse, i.e., internationalism as it is in clear contradiction with the narrator's nationalist beliefs. Based on the reading presented in the article, this novel can be best analyzed in the context of the Cold War and its impact on Iran.

Keywords: Serial Novel, *I Was a Soviet Spy in Iran*, Discourse Analysis

1. Assistant Professor in the Institute for Research and Development in the Humanities, The Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Humanities (SAMT), Tehran
*E-mail: shakerirasoul@gmail.com

27. *The Constitution of the Republic of Tajikistan*. 2014. A. Tohidi (trans.). Along with Amendments of 1999, 2003, and 2016 Principles. Dushanbeh: Persian-Tajik Research Center.
28. Wahab, R. 2014. *Bu-ye Ju-ye Muliyan: She'r-e Moaser-e Tajik.* Tehran: Anjoman-e Sha'eran-e Iran.
29. Yahaqi, M. 2004. *Juybar-e Lahzeha: Jaryanha-ye Adabyat-e Moaser-e Iran*. Tehran: Jami.
30. Zarqani, M. 2009. *Tarikh-e Adabi-e Iran va Qalamro-e Zaban-e Farsi: Tatavor va Degardisi-e Zhanrha ta Miyane-ye Sadeh-ye Panjom beh Enzemam-e Nazaryeh-ye Tarikh Adabyat*. Tehran: Sokhan
31. Асозода, Х. 1999. *Адабиёти Тоҷик дар Сади ХХ*. Ҷ3. Душанбе. Маориф.
32. Раҳими, Ф. 2017. декабр 14. «забони миллати тоҷик тоҷкист». *хабаргузории Ховар,* аз http://ruzgor.tj/adabiyot-va-farhang/12886-zabon-millati-tojik-%20zaboni-%20tojikist.html, таърихи мушоҳида 2018 март 26.
33. Раҳмон, Э. 2016. *Забони миллат-Ҳасти миллат.* Душанбе: Эр-Граф.
34. Брогискй, И. С., А. С. Эдельман ва Ҳ. Шарифзода. 1956. *Очерки Таърихи Адабиёти Советии Тоҷик*. Қ1. Сталинобод: Нашриёти давлатии Тоҷикистон.
35. Шакуров, М. [муҳаррири масъул]. 1978-1984. *Таърихи Адабиёти Советии Тоҷик (инкишофи жанрҳо). Иборат аз шаш ҷилд. Душанбе: Дониш.*

11. Khodayar, A. 2005. *Gharibeha-ye Ashena.* Tehran: National Studies Institute, Tamadon-e-Melli.
12. _____. 2014. *Gasperinski va Roman-e Armanshahri-e Vay (Muslims of Dar al-Rahat)*. *Naqd-e Adabi: 27*, 99-126.
13. Mosalmanian Qobadiani, R. 1992. "Adabyat-e No-e Tajiki". *Keyhan Farhangi*, *92* (10), 25-27.
14. Pournamdarian, T. & Taheri, Q. 2014. "Negai Enteqadi beh Jaryanshenasiha-ye She'r-e Moaser-e Iran." *Journal of Facutly of the Humanities, Alzahra University*, *56 & 57*, 1-18.
15. Qazveh, A. 1997. *Khorshidha-ye Gomshodeh:Gozideh-ye She'r-e Emruz Tajik.* Tehran: Islamic Art and Culture Research Center.
16. Rahman A. 2018. "Ziayian va Aleman-e Keshvar: Dar Bab-e Estefadeh-ye Dorost az Mafhum-e Zaban-e Tajik Bitaraf Nabashid". Khavar News, Retrieved from: www.khovar.tj/far/2018/03/17362/ Accessed on April 11, 2018.
17. "Nam-e Rastin-e Zabaneman ke Farsi As ra Bar Korsi-e Etebar Bargardanid" Kimiyay-e- Saadat News. Retrieved from: www.farsiksaadat.wordpress.com, Accessed on April 5, 2018.
18. Ripka, Y. et al. 2004. *Tarikh-e Adabyat-e Iran.* A. Seri (trans.). Tehran: Sokhan.
19. Sarli, N. 2013. Ruykardha va Shiveha-ye Dorebandi dar Tarikh-e Adabi. *Journal of Literary Arts*, *2*(9), 89-108.
20. Sattarzadeh, A. 1988. "Dowrehbandi Adabyat az Negah Raveshhsenasi". Dushanbe: Pazhuheshgah-e-Farhang-e-Farsi-Tajiki.
21. Shakuri Bukharaie, M. 1978. *Sadriddin Eyni*. Dushanbeh: Erfan.
22. _____. 2005. *Sarnevesht-e Farsi-e Tajiki-e Fararud dar Sadeh-ye Bistom-e Miladi*. Dushanbeh: The Islamic Republic of Iran Embassy Publication.
23. _____. 2003. *Jostarha darbareh-ye Zaban Adab va Farhang-e Tajikestan*. Tehran: Asatir.
24. Sherdoust, A. 1977. *Cheshandaz-e She'r-e Moaser-e Tajikestan*. Tehran: Alhoda.
25. _____. 2011. *Tarikh Adabyat-e Novin-e Tajikestan*. Tehran: Elmi va Farhangi.
26. Taheri, Q. 2014. *Bang dar Bang, Tabaqebandi, Naqd va Tahlil-e Jaryanha-ye She'r-e Moaser-e Iran, Az 1357 ta 1380*. Tehran: Elmi.

5. Decline in Soviet literature and gradual return to tradition (1953-1985);
6. Awakening and freedom (1991-1993);
7. Independence and national self-awareness (1991-2015);
8. Independence and doubt (2015 to the present).

Keywords: Contemporary Tajik Poetry, Literary Periodization, Literary Theory, Tajikistan.

Bibliography

1. Bechka, Y. 1993. *Adabyat-e Farsi dar Tajikistan*. M. Ebadian & S. Abanezhad Hejrandoust (trans.). Tehran: Markaz-e-Motaleat-va-Tahqiqat-e-Farhangi.
2. Danesh, A. 1960. *Resaleh ya Tarikhi Mokhtasar az Manghitieh*, Introduction and Comments by Abdulqani Mirzayof. Estalinabad: Tajik Governmental Publications.
3. Eyni, S. 1926. *Nomuneh-ye Adabyat-e Tajik*. Moscow: Union of Soviet Socialist Republics Publication.
4. _____ . 1983. *Yaddashtha* (compiled by A. A. Saeedi Sirjani). Tehran: Agah.
5. Fotouhi Roodamani, M. 2008. *Nazaryeh-ye Tarikh Adabyat ba Barresi-e Enteqadie Tarikh-e Adabyatnegari dar Iran*. Tehran: Sokhan.
6. Hadizadeh, R. 1993. "Hakim-e Bokhara", . *Keyhan Farhangi*: *103* (8), 70-71.
7. Hagoupian, M. 2001. "Id'olozhi." A. Aliqlian (trans.). *Dayeratolma'aref-e Nasyonalism. 1st Vol: Mafahim-e Bonyadi*. K. Fani, et al. (trans.). Tehran: Ministry of Foreign Affairs.
8. Hitchens, K. 1989. *Adabyat-e Tajik az Enqelab-e Oktobr ta Dowran-e Estalinzodaee*, Shahbazi (trans.). *Adabestan-e- Farhang-va-Honar, 2*, 34-37.
9. _____. 1989. *Adabyat-e Tajik az Enqelab-e Oktobr ta Dowran-e Estalinzodaee*, Shahbazi (trans.). *Adabestan-e- Farhang-va-Honar,, 3*, 6-21.
10. Hosseinpour, C. A. 2005. *Jaryanha-ye She'r-e Moaser-e Farsi az Kudeta-ye 1332 ta Engqelab-e 1357*. Tehran: Amir Kabir.

cultural systems derived from Bolshevism. Lenin developed this model for the first time, using Marx's idea of "the right of nations to self-determination" to consolidate the Revolution. Iran and its literature had almost no influence on the formation of the Soviet literature in terms of content at the time of Lenin and Stalin as Iran's inclination to the West and capitalism created a major obstacle for bilateral collaboration between Iran and this region. This obstacle became even more insurmountable with the change of the Persian language handwriting into Latin (1929) and later to Cyrillic (1940). Abolqasem Lahouti, who migrated to Tajikistan in 1925, promoted the same idea, though his role in preserving the national language of the Persian speakers should not be downplayed. After Stalin's death, there was a gradual return to traditions, as a result of which a limited literary and cultural relationship was formed between the two countries, which developed further at Gorbachev's time and in the independence era. In this period, contemporary Iranian literature attracted Tajik audience and influenced the taste of the Persian poets of the region.

5. Conclusions

Contemporary Tajik literature has undergone eight periods of development from intellectualism to independence (1870-2015). Attempts toward enlightenment and modernism can be regarded as most important feature of the first two periods of modern Tajik literature. In these periods, the emerging Persian language was influenced by the changes in the Persian speaking world. It was renamed to Tajik in the Soviet era and was significantly influenced by folklorism; it also experienced new ways by benefitting from the experience of its counterparts in Iran and Russia. In the period of independence, Tajik literature gained national and historical self-awareness. Considering the external and internal factors influencing literary periodization, our model can be presented as follows:

1. Intellectualism/Enlightenment (1870-1905);
2. Modernism (1905-1917);
3. The emergence of Soviet literature (1917-1919);
4. The development and consolidation of Soviet literature (1953-1929);

Extended Abstract

1. Introduction

As the first homeland of the Aryans, Transoxiana has played a prominent role in the history of Persian literature. After the formation of the Safavid government in Iran and the Shaybanids in Uzbakan in Bukhara in the 15th century, the two regions started to have different political fates, and with the occupation of the region by the Russian tsar in the 19th century, the cultural relations of peoples on both sides of the Amu Darya discontinued. The enlightenment movement arose following Russia's occupation of the region (1870-1905), and was later promoted by the modernists (1905-1917), when communist parties gained victory. With the establishment of five Soviet republics in the region, the Tajiks formed their own government (1924).

2. Theoretical Framework

The present study aims to classify and analyze developments in Tajik literature in Central Asia in the years 1870-2015 through the periodization of contemporary Tajik poetry. In other words, the periods of Persian language and literature in Central Asia and Tajikistan as well as their characteristics are examined in this study. It is assumed that by relying on the external (historical changes) and the internal factors of contemporary Tajik literary legacy, one can categorize contemporary Tajik literature into eight periods with distinct characteristics.

3. Methodology

This study uses the periodization model to analyze and categorize Tajik contemporary literature, and for this purpose both external and internal approaches are considered in the literary analysis. A distinctive feature of this model is that the periodization is protected against any biased or undesirable impact.

4. Findings and Discussion

The previous periodizations offered in the Soviet era were mostly under the intellectual influence of the 1917 Revolution and the intellectual and

The Periodization of Contemporary Tajik Poetry: From Enlightenment to Independence (1870-2015)

Dr. Ebrahim Khodayar[1]*

Received: 01/07/2018 **Accepted: 16/01/2019**

Abstract

As the first home of the Aryan race, Transoxiana has continuously occupied an important place in the history of Persian literature. After the formation of the Safavid state in Iran and the Shaybanids in Uzbakan in Bukhara in the 15th century, the two regions started to have different political fates. However, until the occupation of the region by the Russians in the 19th century, cultural relations of the peoples on both sides of the Amu Darya continued more or less. The enlightenment movement began under Russian occupation of the region (1870-1905), and gained further momentum with the modernizers (1905-1917). In parallel with the victory of the communists, the modernizers showed inclination towards this party in order to achieve their goals. With the formation of the five Soviet republics, the Tajiks gained power over the Khanat region (1924). For nearly seven decades, they produced literary works in the context of Soviet literature. But with independence (1991), they re-embraced their motherland. The main aim of this study is to examine the periodization of Tajik poetry from the beginning of the enlightenment movement to the independence of the region in the light of the theory of literary history. In this respect and after examining the existing periodizations and critique of their intellectual foundations, the present author's model is put forward. This model can have direct impact on the writing of contemporary Tajik poetry, and can play a crucial role in introducing its heritage to the Persian speakers of the world.

Keywords: Contemporary Tajik Poetry, Literary Periodization, Literary Theory, Tajikistan

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University
*E-mail: Hesam_kh1@modares.ac.ir

17. Mendras, H. & Gurvitch. 1384. *Mabani-e Jame'ehshenasi*, Baqer Parham (trans.). Tehran: Amirkabir.
18. Narraqi, H. 1383. *Paynoktehayi Bar Jame'ehshenasi-e Khodemani*, Tehran: Akhtaran.
19. Puyandeh, M. J. 1378. *Ta Dam-e Akhar*, compiled by S. Sahebi, Tehran: Cheshmeh.
20. Qanbari, B. & Daeezadeh Jelodar, A. 1395. "Tahlil-e Jame'ehshenakhti-e Asar Simin Daneshvar" *Jame'eh Pajuhi-e Farhangi*, Year 7, No. 4, pp. 131-157.
21. Rad, F. & Alinazari, S. 1390. "Barresi-e Jame'eshenakhti-e Roman-e Tarikhi-e Ashk-e Sabalan", *Jame'eshenasi'e Honar va Adabyat*, Year 3. No. 2, pp. 75-97.
22. Ravadrad, Azam 1382. *Nazaryeha-ye Jame'ehshenasi-e Honar va Adabyat*, Tehran: University of Tehran.
23. Razzaqpour, M. 1387. "Naqd-e Jame'ehshenakhti-e *Tehran-e Makhuf*", *Zaban va Adab Quarterly*, No. 35, pp. 27-53.
24. Scholes, R. 1379. *Daramadi bar Sakhtargarayi dar Adabyat*, F. Taheri (trans.). Tehran: Agah.
25. Shahbazi, A. Hosseini, M. & Asgari Hassankalu, A. 1393. "Naqd-e Sakhtargarayi-e Takvini-e Roman-e *Hamsayeha*", *Faslnameh Motaleat Dastani*, Year 2, No. 3. Pp. 65-91.
26. Tadie, J. 1378. *Naqd-e Adabi dar Sadeh-ye Bistom*, M. Ahmadi (trans.). Tehran: Sureh-ye Mehr.
27. Wellek, R. 1373. *Tarikh-e Naqd-e Jadid*, S. Arbabshirani (trans.), vol. 2. Tehran: Niloufar.
28. _____. 1373. *Tarikh-e Naqd-e Jadid*, S. Arbabshirani (trans.), vol. 4. Tehran: Niloufar.
29. Yadollahi Ahangar, J. & Sabbaq, M. 1393. "Barresi-e Jame'ehshenakhti-e *Zanan Bedun-e Mardan*", *Motale'at-e Jame'ehshenasi*, Year. 7. No. 25. Pp. 59-76.
30. Zima, P. 1377. "Jame'ehshenasi-e Roman az Didgah-e Ian Watt, Lukacs, Macherey, Goldman, Bakhtin", *Daramadi bar Jame'ehshenasi-e Adabyat*. M. J. Pouyandeh (trans.) Tehran: Naqsh-e Jahan.

2. Bertens, J. W. 1388. *Nazaryeh-ye Adabi*, F. Sojudi (trans.). Tehran: Ahang-e Digar.
3. Escarpit, R. 1392. *Jame'ehshenasi-e Adabyat*, M. Kotobi (trans.). Tehran: Samt.
4. Farzad, A. & Pezhmanfar, S. 1389. "Naqd Jame'ehshenakhti-e Roman-e *Salha-ye Abri*", *Faslnameh Takhasosi Zaban va Adabyat-e Farsi*, No. 4, pp. 137-170.
5. Farzi, H. & Qubadi Samyan, P. 1388. "Barresi Jame'ehshenakhti-e Roman-e *Mohreh-ye Mar* ba Ta'kid bar Ruykard-e Sakhtgarayi-e Takvini", *Motalea'te Jame'ehshenakhti*, Year. 2, No. 5, pp. 65-86.
6. Fazeli, M. & Fazali, V. 1394. "Naqd va Barresi-e Roman-e *Tufani Digar Dar Rah Ast* Bar Asas-e Nazaryeh-ye Sakhtgarayi Takvini", *Motaleat-e Adabyat-e Ravayi Daneshgah Hormozgan*, Year 1. No. 1. Pp. 97-117.
7. Goldmann, L. et al. 1377. *Daramadi Bar Jame'ehshensi-e Adabyat*, M. J. Pouyandeh (trans.). Tehran: Naqsh-e Jahan.
8. Goldmann, L. 1357. *Falsafeh va Olum-e Ensani*, H. Asadpour Piranfar (trans.). Tehran: Javidan.
9. _____. 1380. *Jame'eh, Farhang va Adabyat*, M. J. Pouyandeh (trans.) Tehran: Cheshmeh.
10. _____. 1381. *Jame'ehshenasi-e Adabyat* (Defa' az Jame'ehshenasi-e Roman), M. J. Pouyandeh (trans.) Tehran: Cheshmeh.
11. _____. 1382. *Naqd-e Takvini*, M. T. Ghiasi (trans.) Tehran: Negah.
12. _____. 1392. "Barresi-e Roman-e *Dokhtar-e Ra'yat* Bar Asas-e Sakhgarayi-e Takvini-e Lucien Goldmann", *Baharestan-e Shokan Quarterly*, Year 9, No. 21, pp. 1-22.
13. Harland, R. 1385. *Daramadi Tarikhi bar Nazaryeh-ye Adabi az Afaltun ta Barthes*, A. Masumi & S. Jorkesh (trans.). Tehran: Cheshmeh.
14. Iranlu, B. et al. 1389. "Karbord-e Faratahlil dar Tahqiqat-e Olum-e Ej'tema'ee va Raftari", *Tahqiqat Olum-e Raftari*, Year 9, No. 1, pp. 70-82.
15. Khalatbari, J. 1387. *Amar va Ravesh Tahqiq*, Tehran: Pardazesh.
16. Lukacs, G. 1380. *Nazaryeh-ye Roman*, H. Mortazavi (trans.). Tehran: Qesseh.

Persian novels were identified and the relevant data were collected, categorized, and finally presented in the form of a chart.

4. Findings and Discussion

A major shortcoming of the articles examined in this study is their failure to explain or incomplete understanding of the theoretical concepts of genetic structuralism. Many articles have also ignored the dialectic integrity of the components of the theory and selectively employed a few of the concepts, mostly the ones that are easier to apply or already applied by other researchers. Another problem is that some researchers, instead of discovering meaningful structures, have only tried to find similarities between collective consciousness and the content of literary works or between the social themes reflected in literary works and the social realities of the time in which a specific literary work was produced. Finally, few articles have been able to produce a new understanding of literary works by appropriately applying this theory without devoting a larger part of the article to a merely theoretical discussion of the concepts.

5. Conclusion

Goldmann's genetic structuralism has been widely popular in literary sociology in Iran. However, shortcomings, such as inadequate understanding of the theoretical concepts and, consequently, the failure to appropriately apply these concepts, applying only a few components of the theory rather than the theory as an integrated whole, incomplete understanding of the methodology and objectives of the theory, and the failure to apply the theory to works in question, have resulted in inadequate readings.

Keywords: Critical Study, Genetic Structuralism, Persian Novel

Bibliography

1. Azadarmaki, T. & Zamani Sabzi, S. 1390. "Baznamyi-e Jame'e Pish va Pas az Enqelab ba Takyeh bar do Roman-e *Razha-ye Sarzamin-e Man* va *Azadeh Khanom va Novisandeash*", *Pajuhesha-ye Zaban va Adabyat-e Farsi Quarterly*, No. 20. Pp. 163-181.

Extended Abstract

1. Introduction

Contemporary literary criticism has employed interdisciplinary studies to develop the capacity to deal with new issues. Given the popularity of the sociological criticism of the novel in Iran, a critical study of the works of criticism produced in this regard seems to be essential in order to offer an accurate picture of the situation. As the sociology of the novel involves different approaches and theories, the present article focuses on those critical studies that have adopted genetic structuralism to criticize Iranian novels and examines the success or failure of these studies.

2. Theoretical Framework

Literary sociology, as a systematic, scientific method to examine the interaction between society and literary works, is an interdisciplinary approach developed in the 19th century based on the theories by Madam de Stale and Hippolyte Taine. It underwent changes influenced by Karl Marx's theories and turned into a well-developed theory through the ideas of Georg Lukács and Lucien Goldmann. Goldmann tries to develop a theory that can establish a relationship between the novel and the main aspects of social life presented by this literary form. He believes that there is an association between the novel and the everyday relationships between human beings or between human beings and commodities.

3. Methodology

As the main objective of the present study is to examine the sociological critical studies of the novel, meta-analysis seems to be the most applicable approach. Of the existing critical studies, only those with components relevant to this study were examined, and finally the studies that were based on Goldmann's genetic structuralism and were published in scientific-research journals were chosen for the study. Then, the shortcomings of this approach in the sociological analysis of

A Critical Study of the Applications of Goldmann's Genetic Structuralism to Persian Novels

Narjes Afshari[1]*
Dr. Mohammad Parsanasab[2]
Dr. Hamid Abdollahian[3]
Dr. Habibiollah Abbasi[4]

Received: 01/07/2018 **Accepted: 16/01/2019**

Abstract

Sociology of the novel is one of the methods of analysis on which literary - critics have focused in recent years. Nevertheless, there are some shortcomings and inadequacies in the application of this method in the study of Persian novels, which make its critical assessment necessary. A critical assessment of the existing studies shows that very few of them are complete and comprehensive. In the present descriptive-analytical study, ten scholarly papers which applied sociological criticism to Persian novels based on Goldman's genetic structuralism have been reviewed. The application of this approach requires compliance with conditions which, if ignored, may lead to the failure of the researchers' theoretical studies. In the present study, the factors leading to the failure of the application of this theory to the text are the researchers' lack of understanding theoretical concepts resulting in not expressing and applying them to the text, and lack of understanding the method and objectives of the theory. Some other internal factors include reductionism and consideration of a number of the components of the theory instead of its whole, the researchers' inattention to the social context of the theory's development, inattention to the characteristics of the text consistent with the theory, and the weakness of the scholars' critical thinking in the theoretical process of the literary work. Identification, categorization and analysis of these inadequacies are the main aim of the present study.

Keywords: Critical Study, Genetic Structuralism, Persian Novel

1. PhD in Persian Language and Literature, Kharazmi University
* E-mail: narjeasafshari@rocketmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University
3. Professor of Sociology, University of Tehran
4. Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 3, Vol. 1, No.5
Spring & Summer 2018
(Published Semiannually)

English Abstracts

A Critical Study of the Applications of Goldmann's Genetic Structuralism to Persian Novels
N. Afshari, M. Parsanasab, H. Abdollahian, H. Abbasi 2-6

The Periodization of Contemporary Tajik Poetry: From Enlightenment to Independence (1870-2015)
E. Khodayar 7-12

Reflections of the Cold War in *I Was a Soviet Spy in Iran*
A. Shakeri 13-17

An Introductory Study of the Causes of the Absence of Literary Theory and Literary Criticism in Iran
G. Taheri 18-22

The Representation of the Postmodern Subject in Autobiography
M. Ghaemi, F. Sojoodi 23-27

A Study of Narrative Speed in Two Stories from *Masnavi-i Ma'navi* and Their Sources Based on Gerald Prince's Theory of Narratology
M. Karami, R.Nekoei 28-33

A Semiotic Analysis of the Story of Bahram Gur with the Peasant's Wife
Kh. Kahrizi, G. Salemian, S. Jabri, V. Mobarak 34-37

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 3, Vol. 1, No.5
Spring & Summer 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 Nojoumian (Associate Professor of English Language and Literature, Shahid Beheshti University)
Dr. Nasrin Rahimieh (Professor of Comparative Literature, University of California, Irvine)
Dr. Ahmad Razi (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Moharram Rezayati (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Farzan Sojoodi (Associate Professor of General Linguistics, Tehran Art University)
Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)

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

Internal Director: Dr. Masumeh Ghayoori
Literary Editor: Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor
English Editor: Dr. Farzad Boobani
Scientific Editor: Dr. Masumeh Ghayoori
Cover Design: Rasoul Parvari Moghaddam
Typesetting and Layout: Hamideh Shajari
Publisher: University of Guilan Press

Homepage: http://naqd.guilan.ac.ir
E-mail: naqd@guilan.ac.ir
naqd1395@yahoo.com
Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. PO Box: 41635-3988
Tel. & Fax: (+98)-(0)13-33690590

This Periodical will be indexed in the following informational centers:

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

University of Guilan

Semiannual

Literary Theory and Criticism

5

ISSN: 2476 7387

- A Critical Study of the Applications of Goldmann's Genetic Structuralism to Persian Novels
  N. Afshari, M. Parsanasab, H. Abdollahian, H. Abbasi 2-6
- The Periodization of Contemporary Tajik Poetry: From Enlightenment to Independence (1870-2015)
  E. Khodayar 7-12
- Reflections of the Cold War in *I Was a Soviet Spy in Iran*
  A. Shakeri 13-17
- An Introductory Study of the Causes of the Absence of Literary Theory and Literary Criticism in Iran
  G. Taheri 18-22
- The Representation of the Postmodern Subject in Autobiography
  M. Ghaemi, F. Sojoodi 23-27
- A Study of Narrative Speed in Two Stories from *Masnavi-i Ma'navi* and Their Sources Based on Gerald Prince's Theory of Narratology
  M. Karami, R.Nekoei 28-33
- A Semiotic Analysis of the Story of Bahram Gur with the Peasant's Wife
  Kh. Kahrizi, G. Salemian, S. Jabri, V. Mobarak 34-37

Website: www.naqd.guilan.ac.ir