نشریهٔ علمی پژوهشی

نقد ادبی

سال سوم، دوره دوم
پاییز و زمستان ۱۳۹۷
(شماره پیاپی ۶)

۶
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **داستان پسامدرن فارسی و «سوژه» زنانه** ۲۸-۵
  بهزاد برکت
- **کاوشی بر میزان نفوذ ایدئولوژی در رمان نوجوان، مورد مطالعه: رمان لالایی برای دختر مرده** ۵۱-۲۹
  مهناز جوکاری و بهی حدائق
- **زمینه‌های معرفت‌شناختی امتناع جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ادبی در قرون میانی: تحلیل دیرینه‌شناختی تذکره‌نویسی ادبی** ۷۴-۵۳
  محمد حسین دلال رحمانی، اصغر میرفردی و مریم مختاری
- **فرآیند تبدیل ژانر تاریخی به حماسه مذهبی (مطالعه موردی: *مختارنامه*)** ۹۸-۷۵
  رؤیا رستگار، سید مهدی زرقانی و محمد جعفر یاحقی
- **تحلیل رئالیسم انتقادی شخصیت پروبلماتیک در رمان «زیبا صدایم کن»** ۱۱۹-۹۹
  محمود رنجبر
- **خوانش لکانی رمان عامه پسند پریچهر** ۱۴۱-۱۲۱
  فاطمه‌نساء صابری، مصطفی صدیقی و فرامرز خجسته
- **روش‌شناسی زندگی‌نامه نویسی در ادبیات عرفانی (مطالعه موردی: تذکرة الاولیاء عطار نیشابوری)** ۱۶۶-۱۴۳
  بهمن نزهت و یحیی حسینایی

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی-پژوهشی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال سوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷ (شماره پیاپی ۶)

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 سوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷ (شماره پیاپی ۶)

فهرست مقالات — **صفحه**

- **داستان پسامدرن فارسی و «سوژه» زنانه** **۵-۲۸**
  بهزاد برکت
- **کاوشی بر میزان نفوذ ایدئولوژی در رمان نوجوان، مورد مطالعه: رمان لالایی برای دختر مرده** **۲۹-۵۱**
  مهناز جوکاری و بهی حدائق
- **زمینه‌های معرفت‌شناختی امتناع جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ادبی در قرون میانی: تحلیل دیرینه‌شناختی تذکره‌نویسی ادبی** **۵۳-۷۴**
  محمد حسین دلال رحمانی، اصغر میرفردی و مریم مختاری
- **فرآیند تبدیل ژانر تاریخی به حماسه مذهبی (مطالعه موردی: *مختارنامه*)** **۷۵-۹۸**
  رؤیا رستگار، سید مهدی زرقانی و محمد جعفر یاحقی
- **تحلیل رئالیسم انتقادی شخصیت پروبلماتیک در رمان «زیبا صدایم کن»** **۹۹-۱۱۹**
  محمود رنجبر
- **خوانش لکانی رمان عامه پسند پریچهر** **۱۲۱-۱۴۱**
  فاطمه‌نساء صابری، مصطفی صدیقی و فرامرز خجسته
- **روش‌شناسی زندگی‌نامه نویسی در ادبیات عرفانی (مطالعه موردی: تذکرة الاولیاء عطار نیشابوری)** **۱۴۳-۱۶۶**
  بهمن نزهت و یحیی حسینایی
- **چکیده‌های انگلیسی مقالات (معمولی / مبسوط)** **2-35**

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

محسن بتلاب اکبر آبادی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت)
فرزانه آقاپور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مسعود آلگونه (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان)
فرزاد بالو (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران)
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)
محمد پارسانسب (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران)
هدی پژهان (دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان)
غلامرضا پیروز (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بابلسر)
علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مریم جلالی (استادیار رشته ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه شهید بهشتی تهران)
مریم حسینی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا)
مریم حیدری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
مهدی خبازی کناری (استادیار فلسفه جدید و معاصر غرب دانشگاه مازندران)
فرامرز خجسته (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
مریم درپر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد خراسان شمالی)
مریم رامین نیا (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس)
قدسیه رضوانیان (دانشیار زبان وادبیات فارسی دانشگاه مازندران)
محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
سید مهدی زرقانی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
منصور شعبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
مصطفی صدیقی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
محمد امین صراحی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
علی صفایی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
حمید عبداللهیان (استاد جامعه‌شناسی دانشگاه تهران)
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)
فرزاد کریمی (دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز)
فواد مولودی (استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی)
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).

سال سوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۶

داستان پسامدرن فارسی و «سوژه» زنانه

دکتر بهزاد برکت[۱]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱/۲۱

چکیده

پسامدرنیسم، درمقام آخرین رویکرد جریانی که در صدد امحای «سوژه»[(۱)] برآمده از سنت انسان باوری است که از یک‌سو با فمینیسم یا جنبش زن‌محور در تناقض قرار می‌گیرد. فمینیسم از منظر تاریخی تحقق هویت زنانه را در تقابل با هویت مردانه تعریف می‌کند و از این جهت وابسته به اقتداری می‌شود که در «سوژه» و ابقای آن موجودیت یافته است، پس می‌کوشد سوژه مذکر را به سوژه مونث تغییر دهد. اما از سوی دیگر پسامدرنیسم، در عین تناقض با فمینیسم، به سبب اعلام مرگ سوژه، به تفکر زن‌محور کمک می‌کند تا نه تنها از اقتدار مردانه خلاص شود بلکه اسباب موثرتری برای ادراک خود پیدا کند. این دوگانگی، درجامعه‌ای مانند ایران که زمینه تاریخی متفاوتی از غرب را آزموده نمودهایی در عرصه‌های مختلف از جمله ادبیات داستانی دارد که الزاماً قرینه یا همراستا با نمودهای نظیر آن در جامعه غربی نیست. هدف مقاله حاضر بررسی نظری این تفاوت است و جهت تایید، شواهدی نیز از آثار چند نویسنده زن[(۲)] ارائه می‌شود.

واژگان کلیدی: پسامدرنیسم، فمینیسم، سوژه، داستان نویسی زنان، داستان پسامدرن

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گیلان

* behzadbarekat@yahoo.com

۱- مقدمه

در عرصه تفکر معاصر غرب، فمینیسم[۳] و پسامدرنیسم از جریان‌های انتقادی عصر ما به شمار می‌آیند. هر دو رویکرد در مبارزه علیه کلان روایت‌های دوره روشنگری و تجددگرایی دریافتند که در مواردی همدل و هم رای‌اند، هرچند تفاوت‌ها، تقابل‌ها و گاه تضادهایی میان آنها دیده می‌شود که از جهاتی پیوندشان را بسیار دشوار می‌کند.

نه فمینیسم و نه پسامدرنیسم مفاهیم/ مقولات توصیفی صرف نیستند بلکه اندیشه‌هایی انتقادی و ارزشگذارانه‌اند و به این اعتبار نسبت به همه جریان‌های پیرامون خود حساسند. در تبیین مفهوم «سوژه» پسامدرن گروهی از صاحب نظران به سه نوع انهدام یا مرگ اشاره دارند. این دریافت، از جمله، در بیان متفکر فمینیستی به نام جین فلکس[۱] (2012: 621-643)، به قرار زیر است:

نخست «مرگ سوژه[۴] انسانی»: پسامدرنیست‌ها آرزو دارند همه انواع ادراکات ذات باورانه ما از انسان و طبیعت را نابود کنند، چنین است که انسان را نه موجودی نومنال[۵] می‌دانند که بالذات خود را نمایان کند و نه ترانساندانتال[۶] که آگاهی از آن مشروط به لحاظ کردن عناصر ماتقدم یا پیشینی باشد، بلکه او را یک «ساخته زبانی» به شمار می‌آورند: «انسان، تا ابد در تارنمایی از معانی خیالی گرفتار است، گرفتار در زنجیره دلالت‌هایی که در آن سوژه جز یک نقش در زبان نیست» (ibid:629). دوم «مرگ تاریخ»: پسامدرنیست‌ها معتقدند این ایده که تاریخ وجود دارد و اهدافی بر آن مترتب است پیش شرط یا توجیه آن داستان خیالی است که انسان در مورد خود وجهان پیرامونش ساخته است. چنین ایده‌ای متضمن مفهوم پیشرفت است که جزء بسیار مهمی از داستان انسان به شمار می‌رود و به مفاهیم دیگری چون همگونی، تمامیت و هویت دلالت دارد. سوم «مرگ متافیزیک»: به باور پسامدرنیست‌ها متافیزیک غربی دست‌کم از زمان افلاطون زیر سیطره شبح «متافیزیک حضور» بوده است. به زعم آنان «جستجوی حقیقت» که هدف نوعی و غایی فیلسوفان است آرزوی اغلب آنها را پنهان می‌کند، آرزویی که می‌خواهد یک بار برای همیشه با محاصره جهان در یک نظام تخیلی اما مطلق که نمایانگر یا متناظر با «حقیقت یگانه» است و از تاریخ و تغییر فرا می‌گذرد، بر آن مسلط شود.

1 . Jane Flax

این تصویر واضح اما فشرده از پسامدرنیسم که به مدد مفهوم مرگ‌های سه‌گانه فراهم شده به ما امکان می‌دهد که متوجه شویم چرا فمینیست‌ها، همزمان با آموزه‌های کلیدی پسامدرنیسم همسو و ناهمسو هستند: از یک‌سو فمینیست‌ها نمی‌توانند به دستاوردهای پسامدرنیسم بی اعتنا باشند زیرا فمینیسم جریانی برآمده از مقتضیات مشخص تاریخی است که با طیف گسترده تلاش‌های زنان برای برون‌رفت از سیطره مردان و احقاق حقوق خود مرتبط است، پس نه تنها نمی‌تواند به سایر جریانات تاریخی همچون پسامدرنیسم بی اعتنا باشد بلکه برای بقا و تعالی خود نیازمند مکالمه با آنهاست؛ از سوی دیگر فمینیست‌ها راهی ندارند جز آنکه به گسترده‌ترین و ژرف‌ترین وجه به دنبال محقق ساختن موجودیت زنانه باشند زیرا در غیر این صورت علت وجودی خود را انکار کرده‌اند. بنابراین سوژه زنانه برای آنان اصل قرار می‌گیرد و به این اعتبار نمی‌توانند مرگ سوژه را باور کنند. بنابراین صرفاً نوعی از خوانش -که مبانی و آرمان‌های پسامدرنیسم را از روایت جریان زن‌محور قرائت می‌کند- امکان خواهد داشت به تناقض یا پارادوکس موجود میان این جریان و تفکر پسامدرن پاسخ دهد؛ زیرا چنین خوانشی بیشترین ظرفیت گفتگو میان این دو جریان فکری را پدید می‌آورد که خود بهترین شیوه مواجهه با این تناقض است. روایت حاصل از گفتگوی جریان زن‌محور با پسامدرنیسم، دقیقاً به سبب روایت بودنش، تأویل‌پذیر است و از این رو وجوه متفاوتی دارد. توجه به این وجوه، از جمله در ساحت مرگ‌های سه‌گانه، نه تنها برای فهم حجم و مسیر ظرفیت رفتار فمینیست‌ها نسبت به مواضع پسامدرنیستی ضروری است، بلکه راه را برای آنچه می‌توان «نسبت پسامدرنیسم و فمینیسم در ایران» نامید هموار می‌کند. در عنوان بعدی تلاش می‌کنیم جلوه‌هایی از ظرفیت این روایت را بازخوانی کنیم.

۲- بدیل‌های فمینیسم برای مرگ‌های سه‌گانه پسامدرنیسم

فمینیسم برای «مرگ سوژه انسانی» بدیلی دارد که می‌توان آن را «راز زدایی از سوژه مردانه تعقل» نامید. در حالی که پسامدرنیسم «انسان» یا سوژه بلامنازع سنت نظری و عملی تعقل را عاری از قطعیت می‌کند و در شبکه‌ای از کنش‌های تأویل‌پذیر تاریخی، فرهنگی، زبانی و گفتمانی قرار می‌دهد، فمینیست‌ها ادعا می‌کنند که «جنسیت» و فعالیت‌های گوناگون مرتبط با آن از شالوده‌ای‌ترین بافتارهایی است که باید سوژه جهان‌شمول عقل را در آن وارد کرد. سنت فلسفی غرب ژرف‌ساخت‌های تجربه و آگاهی «خود»[۷] را واکاوی می‌کند و این کار را جلوه

شاخصی از تبیین وضعیت بشر می‌داند، اما در عین حال تفاوت‌های جنسیت را معدوم می‌کند چرا که این تفاوت‌ها می‌توانند به نوبه خود گونه‌هایی از تجربه و سوژه‌گی «خود» را شکل دهند که با فرهنگ مذکری که آشکار و پنهان بر عقلانیت غربی سیطره دارد در تضاد افتد. بزرگ‌ترین فیلسوفان و متفکران غربی مرد بوده‌اند و هرچند ظاهراً از انسانی سخن گفته‌اند که ورای جنسیت است او را بر بستر فرهنگ و تاریخی روایت کرده‌اند که نهایتاً مردانه است. از افلاطون تا دکارت تا کانت و هگل فلسفه غرب هر بار به شیوه‌ای، مضمونی برای سوژه مردانه تعقل، ساز کرده است.

بدیل فمینیسم برای «مرگ تاریخ» «برساختن روایت تاریخی» است. اگر سوژه سنت فکری غرب غالباً سفیدان، صاحبان قدرت، مسیحیان، و سرپرست مذکر خانوار، بوده است، پس تاریخ ثبت و روایت شده هم نمی‌تواند چیزی جز «تاریخ مذکر» باشد. علاوه‌براین، «فلسفه‌های تاریخ که از دوران روشنگری سیطره داشته‌اند روایت تاریخی را نوعاً به سمت «وحدت»، «همگونی» و «خطی بودن» سوق داده‌اند» (Ducat, 2006: 507)؛ و به تبع، چندگانگی، ناهمگونی و بالاتر از همه آهنگ متغیر زمانمندی‌های گوناگون -آنگونه که توسط گروه‌های متفاوت تجربه شده- معدوم شده است. فقط کافی است به یاد بیاوریم که «تا همین اواخر زنان غربی نه تاریخ خود را داشتند، نه روایت خود را، تاریخ و روایتی که به زعم آنان مغفول مانده بود و بنا به فرض باید مقولات متفاوت، دوره‌بندی‌ها، قاعده‌مندی‌ها و ساختارهای متفاوتی از روایت متعارف می‌داشت» (Cixous, 2010: 6).

بدیل فمینیستی «مرگ متافیزیک»، «شکاکیت فمینیستی به داعیه‌های عقل استعلایی است». اگر سوژه عقل یک موجود فرا تاریخی و فرا بافتاری باشد، فرآورده‌ها و فعالیت‌های این سوژه نیز از بافتاری استعلایی نشات می‌گیرند. در این صورت سوژه فلسفه به ناگزیر با علائق دانش‌مداری که فعالیت‌هایش را مشخص می‌کند و جهت می‌دهد، در نزاع خواهد افتاد. برای فمینیست‌ها در «ماتریس حقیقت و قدرت» فوکو، مناسبات جنسیت، و نیز ساخت و بافت اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و نمادین تفاوت‌های جنسیت در میان ابنای بشر نقش اساسی دارد (Butler, 1999).

آنچه گفته شد تأویلی از اندیشه پسامدرن توسط فمینیسم است که بر مبنای نوعی «رابطه گزینشی» شکل می‌گیرد، بنابراین بسته به اینکه فمینیست‌ها، چه مجموعه‌ای از داعیه‌های نظری را اتخاذ کنند سرنوشت این جریان به شیوه‌های متفاوت رقم خواهد خورد. اصل، فهم این

نکته است که تاریخ، هرچند پس از وقوع مقدر می‌نماید اما بـه هنگـام، بـا طیفـی از ضـرورت‌هـا مواجه بوده که سرانجام یکی از آنها انتخاب شده است. در نتیجـه همـواره انتخـابی در کـار بـوده است و از این پس هم در کار خواهد بود، بی آنکه الزاماً ایـن انتخـاب بـه گزینشـی ارادی توسـط عقل مذکر فرو کاسته‌شود. از این‌رو همانطور که لیندا الکوف[1] توجه کرده‌است، نظریه فمینیسـتی در حال از سر گذراندن یک بحران هویت عمیق است و چنانچه هشیار نباشد بسا که نظریـه‌هـای پسا مدرنیستی نه تنها ویژگی‌های منحصر به فرد روایت فمینیستی را از میـان بردارنـد بلکـه هـر گونه آرمان رهایی بخش جنبش زنان را نیز زیر سئوال ببرند (Alcoff, 1992: 7-9).

۳- فمینیسم و پسامدرنیسم در ایران

درچند دهه اخیرفمینیسم و پسامدرنیسم از جریان‌های مورد بحث در ایران بوده‌است. مطـابق مقدمات نظری بحث حاضر، اگر سوژه، بنا به تعریف، نهایتاً هویتی مـذکر داشـته‌باشـد، زن، در ادبیات معاصر به چه شیوه‌ای می‌تواند بیان نوعی تقابل اجتماعی- سیاسـی باشـد؟ و نویسـنده/ شاعر زن به چه نحو در مقام فعال سیاسی ظاهر می‌شود؟ از سوی دیگر اگر قرار باشـد تصـویر زندگی زنان در ایران، زنانگی را سوژه نوشتار خود قرار دهند، چگونـه داسـتان‌هـای زن محـور می‌توانند پسامدرن به حساب آیند؟

در تلاش برای یافتن پاسخ این پرسش‌ها، می‌توان بـه سـوی دیگـر قضـیه اشـاره کـرد کـه اشتراک‌های پسامدرنیسم و فمینیسم است. برای نمونه باید یادآور شـد کـه هـر دو، الگوهـایی برای مناسبات غیر سلسله مراتبی عرضه می‌کنند که شیوه‌های مسلط بر زیسـت جامعـه را بـه چالش می‌کشند. همچنانکه ایرنه دایموند[2] و لی کوییـنبای[3] می‌نویسند: هر دو [پسامدرنیسـم و فمینیسم] بدن را به‌سان موضع قدرت می‌بینند که از طریق آن سوژه‌گی شکل مـی‌گیـرد. هـر دو به جای تمرکز بر قدرت برتر دولت متمرکز به عملکردهای محلی و مأنوس قدرت اشاره دارنـد. هر دو نقش اساسی گفتمان را در بیان ظرفیت تولید و ابقای قدرت قـاهر پـیش مـی‌کشـند و بـر چالش موجود در گفتمان‌های به حاشیه رانده یا به رسمیت نشناخته تاکیـد مـی‌کننـد تـا نحـوه رفتار اومانیستی و تجربه نخبگان مذکر را نقد کنند (71 :2013).

1 . Linda Alcoff
2 . Irene Diamond
3 . Lee Quinby

به علاوه چنانچه این توضیح نظری فوکو کـه دانـش برخـوردار از یـک مشـی حقیقـت اسـت (Foucault, 1980)، بـه مـوارد فمینیسـتی تعمـیم یابـد، اسـباب منطقـی ارتبـاط فمینیسـم بـا پسامدرنیسم ایجاد می‌شود زیرا هر دو به جهت برخورداری از مشی حقیقتی کـه هـدفش رهـایی انسان است به گونه‌ای غیر قابل انتظار در هم تافته‌اند.

فوکو با تاکید بر این نکته که حقیقت «هرگز بیـرون از دایـره قـدرت نیسـت، و هرگـز فاقـد قدرت نیست» (ibid: 23)، شبکه پیچیده‌ای از نظام‌های بینارشته‌ای را ترسیم مـی‌کنـد کـه از مسیر آن قدرت در عرصه‌های متعدد دوران مدرن عمل مـی‌کنـد. ایـن بینارشـته‌ای بـودن، بـا تعمیم انگاره‌هایش، به حوزه‌های فکری گوناگون تسری می‌یابد؛ از اینجاسـت کـه فمینیسـم و پسامدرنیسم در ارتباط با هم قرار می‌گیرند. از سوی دیگر نظام قدرت بنـا بـه تعریـف تعـارض آمیز است، به این اعتبار هر ارتباط و اتحادی، تناقض و تعارضی را بر می‌انگیزد.

در ایران برای بیان مواجهه زنان با جریان پسامدرن لازم است که کمی به عقب بـاز گـردیم و نقطه عطف رویارویی آنان با جهان مدرن را در نظر آوریم که به دوره مشروطه بازمی‌گردد. از این رو در ارتباط میان فرهنگ ادبی زنان و تحول اجتماعی تاریخ ایران، اوایـل سـده بیسـتم حائز اهمیت است. این زمان، دوره‌ای پر آشوب بود که طی آن مشروطه‌طلبی، ملیت‌خـواهی و استعمارستیزی هم‌زمان جریان داشتند. مطبوعات زنان ایرانی به صـورت روزنامـه، نشـریه، ماهنامه و در قالب شعر و داستان، به مسائل سیاسی، اجتمـاعی و اقتصـادی مـی‌پرداخـت و مخاطبانی از میان زنان فرهیخته داشت. زنان فکور برنامه‌هایی برای اصـلاحات داشـتند کـه سیاست کاری مشخصی را دنبال می‌کرد. آنها جمعیت‌ها و گروه‌های خاص خـود را داشـتند، جلسات زنانه ترتیب می‌دادند و صندوق‌هایی برای به طرح‌های ارتقای تحصیلات زنان ایجـاد کرده بودند. زنان خواستار حقوق برابر با مردان بودنـد و رویـای تغییـرات بنیـادی را در سـر می‌پروراندند (ناهید، ۱۳۶۰: ۳۶-۳۹). در این برهه است که سوژه زنانـه مـی‌کوشـد هویـت خـود را نمایان سازد و در نتیجه، آگاهانه یا نا آگاهانه با آن نهضت جهانی که در جهت احقاق حقوق زنـان تلاش می‌کند همسو می‌شود. اما بعدها که تفکر پسامدرن اصل فروپاشی سوژه را مطرح می‌کنـد، حیات اجتماعی زنان پیشرو به خطر می‌افتد. نانسی هارتساک[1] در ارتباط با روایت میشل فوکـو از جریان پسامدرن می‌نویسد: «پسامدرنیسم فوکو درست زمانی از فروپاشی سوژه سـخن مـی‌گویـد که زنان و دیگر گروه‌های حاشیه‌ای برای نخستین بار در تـاریخ خـود را در جایگـاه عامـل تغییـر

1 . Nancy Hartsock

می‌بینند» (Hartsock, 2015: 163). اگر سوژه زنانه دیگر صدایی نداشته باشد، نمی‌توان از تاریخ عصری سخن گفت که توجه خاصی به تجربیات زنان می‌کند. از این منظر است که بسیاری از پسامدرنیست‌ها در نقد به زعم خودشان سیاسی شده تاریخ، سیاست و فرهنگ، پرسش‌های مرتبط با جنسیت را کنار می‌گذارند. اما می‌توان از جایگاه فرودست و حاشیه‌ای زنان یاد کرد و آن را در پس‌زمینه عناصر فرهنگ مسلط تحلیل کرد. در عین حال در مواقعی که کانون توجه معطوف به نیروهایی می‌شود که در مقابل جنسیت موضع می‌گیرند می‌توان روایتی را دنبال کرد که در آن جنسیت و سوژه‌گی در یک راستا قرار می‌گیرند.

اگر کنشگران تاریخی در مقام سوژه‌هایی تصویر نشوند که خارج از گفتمان مسلط هم قدرت عمل دارند، چگونه امکان ایجاد تغییرات موثر را خواهند یافت؟ آیا حاشیه نشینان هیچ وقت امکان رهایی از حاشیه را خواهند داشت؟ به این ترتیب مثلاً در مورد ایران، فعالیت‌های اجتماعی زنان نباید صرفاً در ارتباط با شبکه قدرت مسلط سنجیده شود تا بتوان نقش مثبتی را که در تغییر گفتمان مردانه داشته مشاهده کرد. این فعالیت‌ها به ویژه زمانی که در عرصه هنر و از جمله در هنر داستان‌نویسی دیده می‌شوند تاثیر قدرتمندتری خواهند داشت؛ زیرا رفتار هنری در یک جریان تاریخی مسلط در عین حال امکانی برای مواجهه با قدرت مسلط است. در اینجا به نکته‌ای اساسی اشاره می‌کنیم که در پیشبرد بحث نقش اساسی خواهد داشت: نباید به این امر بی‌توجه بود که گفتمان زنانه در ایران اواخر قرن نوزدهم، هرچند حاصل مواجهه عمومی با حرکت زنان در غرب بود، همزمان چالش‌هایی جدی با مفاهیم مدرن داشت و مسیر ادراک متفاوتی از گفتمان حاکم بر تفکر غربی را پیمود. بنابراین لازم است که مورخان و همگام با آنان منتقدان ادبی ایرانی روشی را برای بررسی اتخاذ کنند که همسو با مقتضیات جامعه ایرانی باشد و در عوض پی‌گیری خطی جریان‌های متوالی مدرنیسم و پسامدرنیسم، آنگونه که در جوامع غربی پدید آمده، مفهوم سوژه را در بافتار فرهنگ اجتماعی و سیاسی ایران ببینند. ما برای توجه به مسئله زنان، ناچار نیستیم به دوگانه سوژه-ابژه استناد کنیم؛ زیرا سوژه ایرانی سوژه برآمده از جامعه مدرن غربی نیست که ریشه‌هایش در دوران روشنگری و تعقل دکارتی باشد و به ناچار تجسم امروزی خود را در هویت پسامدرنی ببیند که خوانش انتقادی از مختصات جامعه مدرن است. سوژه ایرانی، اقتدارش را از مجموعه پیچیده‌ای می‌گیرد که تأویل‌پذیر به سوژه دکارتی نیست. سوژه دکارتی در انفکاک از کل ساختار اندیشگی انسان ما قبل نوزایی پدیدآمد، انسانی که به عقل باور داشت

اما آن را جلوه‌ای از معرفت بشری می‌دید که برآیند یک هویت اعتقادی پیچیده و گسترده بود و در آن نظام دوگانه متعارف -در همه ساحت‌های وجودی (هستی/ نیستی)، فلسفی (حقیقی/ خیالی)، منطقی (صدق/ کذب)، اخلاقی (خیر/ شر)، و دیگر ساحت‌های موثر در حیات فردی و اجتماعی انسان غربی- هنوز تقابلی نشده بود؛ زیرا خدایی در عالم وجود حاضر و ناظر بود که ورای همه این دوگانگی‌ها اسباب وحدت شمرده می‌شد. نظام تقابلی برآمده از غلبه عقل دکارتی، در بیش از چهار صد سالی که دوران مدرن را در بر می‌گیرد، نه تنها دوام یافت بلکه گسترده‌تر شد تا به نقطه اوج، یا به بن‌بست و انفجار رسید. پسامدرنیسم، حاصل همین بن‌بست و انفجار است.

جامعه ایران، اگر به روایت تفکر معاصر غربی سخن بگوییم، جامعه‌ای التقاطی است چرا که ما دوران نوزایی به معنای غربی آن نداشتیم، بنابراین هرگز با نظام الهی و اعتقادات دینی وداع نگفتیم. هرچند مواجهه ایرانیان با زیست و اندیشه برآمده از دوران مدرن، دغدغه‌ها، وسوسه‌ها و تردیدهای جدی در آنها پدید آورد اما بنیادهای زیستن و اندیشیدنشان را دگرگون نکرد. نتیجه آنکه ایرانیان در مواجهه با وضعیت مدرن هم‌زمان عناصری از دوران ما قبل مدرن راهمراه کردند و باب گفتگویی گسترده و پر پیچ و خم با غرب را گشودند که تا امروز ادامه دارد و روایتی ایرانی از مدرنیته به دست می‌دهد. مدرنیته غربی با شکل دادن به«سوژه» یعنی انسان واجد فردیت پدید آمد، فردیتی که به عقل خود تکیه می‌کرد و اینگونه خود را آزاد می‌یافت. اما این آزادی به زبان هگل در شرق محملی ندارد؛ «زیرا در شرق فقط یک تن آزاد است و او شخص فرمانرواست [...] دیگران همه اسیر و بنده‌اند و از خود اراده‌ای ندارند» (Houlgate, 1998: 27). در ذکر ریشه‌های نبود فردیت، سخن هگل کلام آخر نیست هرچند که وجهی از حقیقت را بیان می‌کند. سخن دیگر می‌تواند این باشد که جامعه ایران به پیروی از یک باور استعلایی، در فردیت اعتباری نمی‌دید چرا که انسان را جلوه حق می‌پنداشت که حقیقت واحد است. بی‌تردید واکاوی این نکته وظیفه مقاله حاضر نیست بنابراین ما نوعاً به پیامدها، و نه به علل، اشاره می‌کنیم. برای ما محور بحث این است که نوع زیست جامعه ایرانی آن را در مسیری قرار داد که با مسیر طی شده در غرب تفاوت‌های بنیادی داشت. هوشنگ ماهرویان نزدیک به چهل صفحه از کتاب خود به نام *تبار شناسی استبداد ایرانی ما* را به بررسی این پرسش اختصاص داده که آیا می‌توان تاریخ ایران را با الگوی غربی جوامع ابتدایی ← جوامع برده‌داری ← فئودالیسم ← سرمایه‌داری بررسی

کرد و سرانجام نتیجه گرفته که این کار ناممکن است. او تاکید می‌کند که حتی تاریخ‌نویسان روسی نظیر دیاکونوف، پتروشفسکی و بارتولد که در بررسی تاریخ ایران به کاربرد این الگوی پیشینی غربی اصرار داشتند به جهت موارد ویژه ایران مانند مشکلات آبیاری، تهاجم، و استبداد امکان اعمال چنین الگویی را غیر عملی دانسته‌اند (۱۳۸۵: ۲۰۱-۲۳۹). بنابراین چنین نبود که جامعه ایران از مسیر تجربه‌ای تاریخی به دوران مدرن برسد بلکه به واسطه سیطره غرب دچار بخشی از تبعات زندگی مدرن شد و در حد ظرفیت‌ها و نیازهای خود به آن واکنش نشان داد. رامین جهانبگلو معتقد است: «مدرنیته در ایران همواره یک راه نیمه تمام بوده است»، راهی که حدود صد و پنجاه سال پیش در ایران شروع شد و بر خلاف آنچه در غرب اتفاق افتاد نه تنها ما را از تفکر ایدئولوژیک دور نکرد بلکه در حرکتی تو در تو از جهاتی اسباب تقویت این تفکر را فراهم آورد و باعث شد تعقل انتقادی به معنای غربی آن در ایران قدرت نگیرد (۱۳۸۱: ۱۶۵-۱۶۹). این امر، کماکان به روایت تفکر غربی، می‌تواند به این معنا باشد که ما در چنبره عقل ابزاری هستیم، اما چنین تأویلی بر اساس معیار تقابلی عقل ابزاری/ عقل انتقادی شکل گرفته که کماکان بازخوانی تاریخ ایران به روایت تفکر غربی است؛ البته می‌تواند در فهم سیر عقلانیت در ایران راهگشا باشد اما مسیر مقدر فهم عقلانیت ایرانی -اگر به واقع به یک چنین تأویل و عبارتی نیاز داشته باشیم- نیست. از سوی دیگر ما ایرانیان خوانش(های) خود را از عقلانیت غربی داشته‌ایم، پس طبیعی است که تاریخ فرهنگی و هنری غربی را هم به سیاق خود تفسیر کنیم.

۴- نگاهی به سیر داستان نویسی در ایران

داستان نویسی غربی، با ساختار و تکنیک‌های امروزی‌اش، برآمده از دوران مدرن است. این شیوه داستان نویسی در ایران سابقه‌ای نداشت، از این جهت از بارزترین نمونه‌های گفتگوی ما با جهان مدرن است. به همین دلیل است که هرگز این پرسش را مطرح نکرده‌ایم که در ایران آیا داستان مدرن -به معنای عام آن- داریم یا نداریم، زیرا نگارش داستان در سرزمین ما براساس داستان غربی شکل گرفته که خود محصول جامعه مدرن غربی است. با این حال ما این گفتگو با یک محصول مدرن را با ظرفیت‌های خود سامان داده‌ایم و ضمن آنکه دگرگون شدن فرهنگ و زیست مدرن به فرهنگ و زیست پسامدرن به روایت غربی را شاهد بوده‌ایم و با آن مواجه شده‌ایم اما کار خود را کرده‌ایم و راه خود را رفته‌ایم.

پیش از ادامه بحث، راه را بریک سوءتفاهم ببندیم: بی‌تردید می‌توانیم مفهوم «مـدرن»را در کلیت و جزئیات آن در داستان نویسی ایران ردیابی کنیم. آن دوره‌بندی را کـه از جملـه بـرای درک تاریخیت داستان، نوعاً و نه الزاماً، به کار گرفته شده مورد توجه قرار دهیم و داستان‌هـای فارسی را مثلاً به انواع پیشامدرن، مدرن، و پسامدرن تقسیم کنـیم. امـا تحـت هـیچ شـرایطی نباید از یاد ببریم که این یک دسته بندی حداقلی و پر ابهام است که نقش فـتح بـاب را دارد و بی‌شک هیچ منتقد ژرف‌نگر آن را بدون چند و چون‌های لازم نمی‌پذیرد.

با این توصیف هرگونه پرسشی در این ارتباط هم باید با قید ملاحظـات لازم صـورت گیـرد. نتیجه آنکه پرسش زیرکه بارها شنیده‌ایم: «آیا امکان نوشتن داسـتان پسامدرنیسـتی در ایـران وجود دارد؟» چندان سرراست نیست که با پاسخ بله/ خیر فیصله یابد؛ بلکـه پرسشـی تحلیلـی است که بحث گسترده در مورد آن حتی تا نفی خود پرسش هم پـیش مـی‌رود. امـا بـه طـور مشخص دست کم نیاز به پرداختن به دو مورد زیر ضرورت دارد:

نخست آنکه از آغاز شکل گیری مفهوم پسامدرن، در خـود غـرب نیـز در مـورد آن اجمـاع وجود نداشت. در دهه ششم قرن بیستم، از جمله لئونارد مه‌یر[1] در جستار «پایان رنسـانس»[2] و ایهاب حسن[3] در مقاله «مثله شدن اورفئوس»[4]، اندیشه پسـامدرن را در «ضـدیت» بـا اندیشـه مدرن مطرح کردند؛ در همان دهه افراد دیگری، پسامدرنیسـم را «بـدیل انتقـادی» مدرنیسـم دانستند که از میان مهم‌ترین آنها یکی لسلی فیـدلر[5] اسـت و دیگـری سـوزان سـونتاگ[6] کـه نوشته‌اش با عنوان «علیه تفسیر»[7] از مقالات ماندگار در این عرصه است. از سوی دیگـر، دَنیـل بل[8] در سال ۱۹۷۶ در کتاب *تضادهای فرهنگ سـرمایه داری*[9]، پسامدرنیسـم را «پیامـد طبیعـی فرسوده شدن مدرنیسم» معرفی کرد، و سرانجام فرانسوا لیوتار در کتاب *وضعیت پسـامدرن*[10] کـه از جمله مهم‌ترین و گسترده‌ترین تلاش‌های فلسفی برای نظریه‌پـردازی در زمینـه پسامدرنیسـم است کوشید به شیوه‌ای تحلیلی علل و اسباب و نیز پیامدهای این جریان را توضیح دهد.

1 . Leonard B. Meyer
2 . The End of the Renaissance
3 . Ihab Hassan
4 . The Dismemberment of Orpheus
5 . Leslie Fiedler
6 . Susan Sontag
7 . Against Interpretation
8 . Daniel Bell
9 . The Cultural Contradictions of Capitalism
10 . The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.(1978)

دوم آنکه به سبب همین تعدد آرا در باب پسامدرنیسم، درک مختصات آن توسط غیر متخصصان به ویژه علاقه مندان به حوزه‌های هنری دشوار شد و اهل فن در جهت ساده‌سازی، آن را به فهرستی از مختصات تقلیل دادند که در مدت کوتاهی شاخص‌ترین نمایه تفکر پسامدرن شد، هرچند که نه در مورد تعداد و نه مصداق این مختصات هرگز اجماعی پدید نیامد. در ایران نیز همین مختصات مبنای کار شد و به ویژه در حوزه ادبیات داستانی، گروهی در جهت اثبات اینکه از آخرین جریان‌های داستان نویسی با خبرند با وارد کردن شماری از این مختصات در کارهایشان خود را داستان‌نویس پسامدرنیست نامیدند.

طبیعی است که این برخورد عام و سطحی از آغاز با انتقاداتی همراه شد و شایع‌ترین مبنای انتقاد این بود که درک وضعیت پسامدرن برای جامعه‌ای چون ایران که هنوز در گذار به سوی جهان مدرن است ناممکن است.

ما ضمن قبول این اصل که جامعه ایران در حال گذار به جهان مدرن است، به استناد آنچه گفتیم و در ادامه آن را تقویت خواهیم کرد، طرح مسئله را به این شکل خطی و تک ساحتی که مخالفان فهم و اجرای پسامدرنیسم در ایران ادعا می‌کنند نمی‌پذیریم. برای ما پرسش «آیا امکان نوشتن داستان پسامدرنیستی در ایران وجود دارد؟»، از منظر تاریخی، پرسش دقیق و منطقی نیست. مناسب‌تر آن است که هر نوع پرسش بنیادی در این عرصه، در وهله نخست به امکان ارتباط، و بعد شیوه‌های ممکن ارتباط بپردازد. چنین نگاهی، در عین‌حال از تقسیم‌بندی‌های خطی پرهیز می‌کند. از این جهت در بخش شاهد مثال‌ها به چهار نویسنده پرداخته‌ایم که با تقسیم‌بندی‌های معمول دو تن متعلق به نسل دوم (دانشور؛ امیرشاهی)، و دو تن متعلق به نسل سوم (پارسی‌پور؛ علیزاده) جریان داستان نویسی ایران هستند و از منظر ساده‌نگر تقویمی دست کم دو نویسنده نخست اساساً نمی‌توانند موضوع بحث داستان نویسی پسامدرن باشند.

اگر بخواهیم به «سوژه»، یعنی محور بحث حاضر برگردیم طبعاً باید بپذیریم که از یک‌سو به استناد تفاوت‌های تاریخی و فرهنگی میان ایران و غرب، و از سوی دیگر از آنجا که شکل‌گیری «فرد» محصول دوران مدرن است، مفهوم سوژه به معنای غربی آن، یعنی انسان واجد فردیت یا فردیت مدرن در ایران محملی نداشته است: «در تاریخ ایران، این «ما» بود که اصل و اساس بود. در آن جایی برای بروز فردیت نبود. پس من غربی مدرن [سوژه] اگر ریشه‌هایش را در پیشینه خود می‌یابد، من مدرن در ایران نمی‌تواند ریشه‌ای در گذشته داشته باشد. او هر چه می‌جوید

فقط قبیله و عشیره و قوم است و لاغیر» (ماهرویان، ۱۳۸۵: ۱۵۹). این قول، از منظر غربی، یک ویژگی ساختاری جامعه ایرانی است که در کنار فقدان ویژگی‌های دیگر مرتبط با آن، ازجمله عقلانیت فردمدار، نظام تقابلی فراگیر، و خدا ناباوری، نوعاً اینگونه تأویل می‌شود که ایران «تاریخ» ندارد. پر واضح که دریافتی از تاریخ که این عبارت مستند به آن است، خود برآمده از تفکر غربی است.

به استناد آنچه گفته شد جامعه ایرانی در مواجهه با ضروت‌های تاریخی متعددش گذشته را به گونه‌ای قرائت نکرد که به « اصالت عقل» برسد. از جمله نتایج منطقی پرهیز از این خوانش، فاصله گرفتن از نظام «تقابلی» بود، هر چند که نظر به پیچیدگی حیات فکری، بسا که مفهوم تقابل نه در هیئت «نظام تقابلی» بلکه به جلوه‌های دیگر ظاهر شود، یا در لایه‌های پنهان فرهنگ ایرانی چنان جا خوش کند که تشخیص آن به سادگی ممکن نباشد.

برای وضوح و در جهت پیشبرد بحث نمونه‌ای می‌آوریم و بحث ژرف‌تر و مستندتر درباره آن را که در حوصله نوشته حاضر نیست به مقاله‌ای دیگر موکول می‌کنیم: از بارزترین نمودهای نظام تقابلی در روابط انسانی تقابل خود/ دیگری است که در روایت تاریخ مذکر، تقابل مرد (خود)/ زن (دیگری)، متعارف‌ترین کارکرد آن است. با تأویل ما از تاریخ ایران، این قرائت حاصل می‌شود که چنین تقابلی در مناسبات زیستی جامعه ایرانی تواماً حاضر/ غایب است، به این معنا که این مناسبات از سویی تجسم اقتدار بلا منازع مردان است و از سوی دیگر «بیان نمایشیِ» این اقتدار است؛ زیرا اقتدار، در عین حال، به نوعی مناسک بدل می‌شود و از همین‌رو امکان دخل و تصرف در آن پدید می‌آید. چنین است که اگر زنان قادر شوند این ذهنیت را در مردان ایجاد کنند که قدرت برخورداری از قدرت را دارند در عمل می‌توانند بخشی از قدرت مردان را از آنِ خود کنند، و حتی حرف و نیت خود را به کرسی بنشانند. این همان اقتدار پنهان زنانه است که در تاریخ ایران از آن بسیار سخن رفته و حکایت «دستمال قیصریه» و «زن ذلیلی» دو روایت غالب از آن در لایه‌های متفاوت اجتماعی است. بر این اساس چه بسیار مردان ایرانی که با فرض مسلم بودن اقتدار خود، اصراری بر آشکار ساختن این اقتدار نداشته‌اند، حتی مبتنی بر آموزه‌های دینی و اخلاق جوانمردی منبعث از آن اهل مراعات با زنان بوده‌اند[۸] به گونه‌ای که معمولاً شماری خواسته‌های نا ممکن فرزندان از پدران، به درایت و واسطه مادران، ممکن و گره‌های کور به دست آنان گشوده می‌شده است.[۹]

پس از مشروطه که شرایط عینی و ذهنی تحول در جامعه ایرانی پدید آمد، زنان بـه اسـتناد همان درایت تاریخی و امکانات و اختیارات آشکار و پنهان خود به جدّ وارد مشارکت اجتمـاعی شدند و کوشیدند ثابت کنند آن قابلیتی را که در خانه دارنـد در بیـرون خانـه هـم مـی‌تواننـد داشته باشند؛ به عبارت دیگر سوژه زنانه که تا به آن روز حیطه عملش خانه بـود مـی‌خواسـت تبدیل به سوژه اجتماعی شود. بی‌تردید لازم بود که این فراینـد در راسـتای گسـترش حقـوق اجتماعی زنان باشد بنابراین خواه ناخواه پیوندی باحرکت جهانی زنان پیدا می‌کـرد حتـی اگـر این پیوند کاملاً آگاهانه صورت نگیـرد و الزامـاً همـان اقتضـائات تـاریخی را دنبـال نکنـد کـه خاستگاه جنبش زن‌محور غرب به شمار می‌آمد.

بنابراین زنان ایرانی از یکسو همراه با جریان جهانی احقاق حقوق زنان به سمت ایجاد هویـت اجتماعی خود حرکت می‌کردند و از سوی دیگر صـورت و محتـوای ایـن هویـت را بـا توجـه بـه قابلیت‌های تاریخی و فرهنگی خودشکل می‌دادند. به نظر می‌رسد که فهم همـین امـر مـی‌توانـد امکان رفع این سوءتفاهم را فراهم کند که ما دچار جبر حرکت در مسیر تاریخ غرب هستیم و بـه ناگزیر باید گام به گام همان مسیری را طی کنیم که غرب طـی کـرده اسـت؛ زیـرا در غیـر ایـن صورت امکان گفتگوگری با آن را از دست خواهیم‌داد. روشن است که امکان گفتگوی ما بـا غـرب امر مفروض نیست و تا آنجا که به جامعه ایرانی مربوط می‌شود مشروط به کم و کیف شناخت مـا از غرب است، در عین حال لازمه این شناخت محتوم دانستن گام بـه گـام مسـیری نیسـت کـه غرب پیموده است.

اگر بخواهیم به هسته بحث بازگردیم بایـد بگـوییم کـه نویسـندگان ایرانـی، شـعر، داسـتان و نمایش‌هایی نوشته‌اند که جلوه‌هایی از زیست پسامدرن را منعکس مـی‌کنـد زیـرا از جریـان‌هـای هنری غرب کمابیش باخبر و حتی متأثرند، اما این داستان‌ها از یـک‌سـو نمـایش سـیر تـاریخی-اجتماعی زیست آنها، و از سوی دیگر بیانگر احسـاس نیـاز بـه نمـایش جلـوه‌هـای پسـامدرن، و نیزظرفیـت درک و تفسـیر آنهاسـت. در عـین حـال همسـو بـا امـا و اگرهـای غربیـان در بـاب پسامدرنیسم، داستان نویسان و اهل فکر ایرانی هم امکان چنـد و چـون کـردن در ایـن حـوزه را داشته‌اند.

۵- ردیابی برخی شواهد داستانی مربوط به بحث حاضر

اکنون نمونه‌هایی می‌آوریم که رابطه میان پسامدرنیسم و فمینیسم به طور عام و مرگ‌های سه گانه به طور خاص را در ادبیات فارسی معاصر آشکار کند. همچنانکه پیشتر گفتیم نمونه‌ها مربوط به سیمین دانشور و مهشید امیرشاهی از نسل دوم، و شهرنوش پارسی‌پور و غزاله علیزاده از نسل سوم داستان‌نویسان ایرانی است.

در جهت زمینه سازی برای ارائه شواهد می‌توان گفت، نفس پیدایش اولین نویسندگان و شاعران زن در نیمه دوم قرن بیستم، یعنی پس از دو جنگ جهانگیر که هم‌زمان با روند مدرن شدن جامعه ایرانی است، به معنای ورود آنان به نهضت بزرگ زنان است. زنان، متأثر از مقتضیات مدرنیسم به ناگزیر درگیر طیف گسترده عرصه‌های آن شدند: در عرصه مرگ سوژه انسانی پرداختن به خود/ دیگری و مظاهر متعدد آن؛ در ارتباط با مقوله مرگ تاریخ، توجه به مفاهیم جنسیت، طبقه و قومیت؛ و در حوزه مرگ متافیزیک، ردیابی بدیل‌هایی برای نحوه زیست غربی که با توجه به پس‌زمینه تاریخی و فرهنگی ایران، تجسم عقل فراگذر (ترانساندانتال) را از جمله در گرایش‌های عرفانی می‌بینند، هرچند در اکثر نمونه‌ها درک نویسندگان از عرفان، سطحی است و از یک بازخوانی کمابیش احساساتی از ادراک و احساس بازمانده، نیندیشیده اما مزمن از عرفان نیست. این گرایش‌ها، در هر حد و اندازه، به سادگی خبر از تعلق عمیق جامعه ایرانی به باورهای دینی می‌دهد. بنابراین شیوه حرکت زنان داستان‌نویس ایرانی دو مختصه بنیادی همتایان غربی‌شان را داشت: یکی مواجهه با شیوه زیست مدرن، البته به گونه‌ای که در ایران شکل گرفته بود؛ دوم ارائه بدیلی برای این شیوه زیست که از جنس عدم قطعیت بود.

به این ترتیب چنانچه از منظرتاریخی به مسئله داستان نویسی پسامدرن نگاه نکنیم و نمایش رفتار اجتماعی را در ساخت و بافت داستان نبینیم دچار شماری کلیشه می‌شویم که می‌خواهد نشانه‌های پسامدرنیسم غربی را به گونه‌ای آسانگیرانه در داستان جا دهد تا آن را روزآمد معرفی کند. از همین جاست که نباید اصرار بورزیم که نویسندگان ما داستان‌هایی بنویسند که یکسره مختصات شکلی داستان‌های پسامدرن غربی را داشته باشند، زیرا به این نحو شاید دیگر داستانی شکل نگیرد که بخواهد پسامدرن باشد. خسارت این وضعیت آن است که با یک «فقدان» مواجه می‌شویم که در حدود خود امکان بررسی عمیق و عقلانی جریان داستان

نویسی فارسی معاصر را از ما می‌گیرد و مانع فهم علل، شیوه‌ها، مسیرها و دستاوردهای تکوین داستان نویسی فارسی می‌شود.

مخرج مشترک مرگ‌های سه‌گانه نوعی «رهایی» از قیدهای خود/ دیگری (مرگ سوژه انسانی)، جنسیت، طبقه، قومیت (مرگ تاریخ)، و شیوه‌های زیست مقدر (مرگ متافیزیک) است. بنابراین اگر قرار باشد رفتار نویسندگان ایرانی را منتزع از مصادیق غربی آن در نظر بگیریم، شاهد مثال‌های ما در نمودهای فردی و اجتماعی «رهایی» مجسم می‌شوند. رهایی مفهومی فراتر از آزادی است؛ آزادی در حدود قانون و نظام قواعد عمل می‌کند، رهایی اما خلاص شدن روان و ذهن از انواع ممنوعیت‌ها نیز هست. چنین است که رهایی می‌تواند جلوه‌های متعدد و نامتعارف داشته باشد. برای مثال، در جامعه ایرانی که تنها شکل متعارف رابطه مستمر زن با مرد -دست کم تا زمان ما- ازدواج است. این انحصار و ناگزیری باعث می‌شود که بسیاری از ازدواج‌ها بر مبنای عاطفه و عشق شکل نگیرد. بر این اساس جستجوی عشق از سوی زنان می‌تواند شکلی از رهایی باشد؛ زیرا اگر این جستجو به سرانجام برسد خلاء عاطفی زن از میان می‌رود یا دست کم تخفیف پیدا می‌کند. از اینجاست که در شخصیت زنان داستان‌های مورد نظر ما تقابل ازدواج و عشق بسیار دیده می‌شود، وضعیتی که گاه تا امتناع محض از ازدواج پیش می‌رود یا زمینه ساز طلاق پس از ازدواج می‌شود، هرچند که طلاق امری مکروه است. عزت‌الدوله *سووشون* رغبتی به ادامه زندگی زناشویی ندارد اما شوهرش او را طلاق نمی‌دهد؛ مهربانوی *دده قدم خیر* (امیرشاهی) با مشقت طلاق می‌گیرد.[۱۰] خانواده رعنای *خانه ادریسی‌ها* (علیزاده) طلاق را بد می‌دانند و رعنا هر چه می‌کند نمی‌تواند طلاق بگیرد. گاهی هم مانند مورد *طوبا و معنای شب* (پارسی‌پور)، خود حاج محمود طوبا را به سبب رفتارش طلاق می‌دهد، و رؤیا در *کشتی عروس* (علیزاده)، در ازای بخشیدن املاک و مهریه‌اش طلاق می‌گیرد. در عین حال، نیاز به عشق حتی وقتی ازدواجی دلخواه یا نا دلخواه صورت می‌گیرد تلاش برای هویت بخشیدن به سوژه نامعین زنانه است. مثلاً در دو داستان *اشک‌ها* و *کلید سل* از مجموعه *آتش خاموش* (دانشور) عشق، زندگی شخصیت‌های داستان را متحول می‌کند؛ در *سگ و زمستان بلند* (پارسی‌پور)، حوری دو بار عاشق می‌شود اما هیچ‌یک به سرانجام نمی‌رسد؛ در *شب‌های تهران* (علیزاده)، نسترن عاشق بهزاد است و خانم خیبر در حسرت عشق مردی است که با مدیر مدرسه‌اش ازدواج می‌کند. زن‌های *خانه ادریسی‌ها* هم بسیار در گیر ماجراهای عشقی‌اند. گاه هم عشق راهی ندارد جز آنکه در خیال زندگی کند: پدر بزرگ داستان *عقل آبی* (پارسی‌پور) زن دارد اما

به او بی‌علاقه است و عاشق مادام شوقیک می‌شود که می‌داند به او نمی‌رسد و اعتراف می‌کند که «تمام عمر من صرف این شد که زنی را برای پرستیدن پیدا کنم، یک زن واقعی، اما نشد که نشد» (۱۳۷۳: ۱۶۱). نمونه‌ها بسیار بیش از اینهاست زیرا عشق به سبب پیچیدگی‌ها، چندلایه‌گی و وجوه آشکار و پنهانش سرجمع تقلاهای فردی و اجتماعی، و عینی و ذهنی زنان برای رهایی از وضعیتی است که در آن گرفتار آمده‌اند.

تلاش برای رها شدن به جستجوی عشق محدود نمی‌ماند و جلوه‌های مثبت و منفی متعددی پیدا می‌کند. گاه پناه بردن به چیزی است مثل اعتیاد: عمه خانم *سووشون* قلیان و تریاک می‌کشد و بارها به زری تعارف می‌کند. امینه خانم *طوبا و معنای شب* سیگار می‌کشد و حوری همین داستان دو بار مشروب را امتحان می‌کند؛ آسیه هم در *شب‌های تهران* مواد مخدر مصرف می‌کند. گاه اوضاع وخیم‌تر است و اعتیاد دردی را دوا نمی‌کند، پس زنان از فضای تنگ و مستبدانه خانه‌های مردسالار فرار می‌کنند هرچند نکته بسیار قابل توجه که ابعاد ذهنی و اجتماعی استبداد را نشان می‌دهد آن است که پس از مدتی فرار به استبدادخانه باز می‌گردند، مثل مامان عشی *جزیره سرگردانی* (دانشور) که چند صباحی برای خلاصی جنسی از خانه بیرون می‌زند، مهربانوی *ماه عسل شهربانو* (امیر شاهی)، به خانه خواهرش پناه می‌برد. در نوشته‌های علیزاده، فرار یک عنصر کلیدی است: در *شب‌های تهران*، آسیه با بهزاد فرار می‌کند و نسترن به شمال می‌گریزد، مریم، مادر داود هم خانه را گذاشته و رفته‌است. در *خانه ادریسی‌ها* خانم ادریسی، رکسانا و شوکت به کوه فرار می‌کنند، رکسانا یک بار هم در کودکی از خانه گریخته، و مادر وهاب هم چنین کرده است.

این گریز به زنان فرصت مزمزه کردن زندگی مستقل را می‌دهد که بسا ادامه منطقی آن نوعی لذت‌خواهی است که در بیان متعارف، هوسرانی نامیده می‌شود و می‌تواند به «خیانت» منتهی شود. مثلا رابطه ترانه با ابراهیم در *ماه عسل شهربانو*، و رابطه نامشروع رضوان در *خرمشهر- تهران* (امیرشاهی)؛ و عصمت خانم *طوبا ومعنای شب* که در زیرزمین به این نتیجه می‌رسد که خود را تسلیم کند، و پروین خانم *عقل آبی* که در خانه‌اش را به روی سروان می‌گشاید؛ و رابطه جمیله با خان در *بر بال باد نشستن* (پارسی‌پور)، و کاتیا در *خانه ادریسی‌ها* که کاوه را به بازی می‌گیرد.

میل به رهایی می‌تواند از این هم مخرب‌تر باشد مثل عزت‌الدوله (سووشون) که قاچاق می‌کند، و فرخ لقای *زنان بدون مردان* (پارسی‌پور) که شوهرش را به قتل می‌رساند، و یا رعنا و سارای *خانه ادریسی‌ها* که خودکشی می‌کنند.

اما گاه میل به رها شدن با کنشی فعالانه و مثبت همراه است. نمونه عام و بارز آن ورود زنان به عرصه کار سیاسی است. زری *سووشون* پس از مرگ شوهر در گیر سیاست می‌شود، می‌خواهد بجنگد و به دست پسرش نیز تفنگ بدهد؛ هستی در *جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان* به زخمی‌ها پناه می‌دهد، از آنها مراقبت می‌کند و سرآخر خود به زندان می‌افتد؛ مهراولیا و دخترش شهرزاد در *ماه عسل شهربانو* (امیر شاهی) زنانی سیاست پیشه‌اند؛ خواهران سروان در *عقل آبی* در مبارزه کشته می‌شوند، و شوکت *خانه ادریسی‌ها* مسئولیت مشخص سیاسی دارد و در قیام نقش فعالی دارد. می‌بینیم که وقتی زنان به حدی از آگاهی اجتماعی می‌رسند خود را ارتقا می‌دهند و از رفتار تخریبی فرد محورانه فراتر می‌روند.

نهایتاً تاثیر این آگاهی اجتماعی در وجهی غیر عملی‌تر و شاید منفعلانه‌تر، گرایش به عرفان است که پیشتر به آن اشاره کردیم. برای دانشور این گرایش نوعی تعالی به حساب می‌آید؛ در *ساربان سرگردان*، هستی در پی تحول از وضعیتی که در جزیره سرگردانی داشته طوطک را می‌بیند که به او الهام می‌دهد و دلش را روشن می‌سازد. پارسی‌پور اما نگاهی منفی به گرایش‌های عرفانی دارد و آنها را مفری برای شکست خوردگان می‌داند. در *سگ و زمستان بلند*، مادر چون فرزندانش را از دست می‌دهد و تاب مقاومت ندارد به سجده‌ای طولانی فرورفته و نمازی طولانی ابداع می‌کند و پس از پایان با گفتن الله صمد با چوبدستی به خیابان می‌رود. در نوشته‌های علیزاده گرایش به عرفان وجهی عمیق‌تر دارد و حاصل تأمل است.

همه این اتفاقات حول محور رفتار و اندیشه زنان شکل می‌گیرد، از این جهت شاخص‌ترین ویژگی داستان‌های تأثیرگذار و به نسبت قدرتمندتر زنان، قابلیت شخصیت‌پردازی است. موجودیت زنان به گونه‌ای که توسط زنان داستان‌نویس تصویر می‌شود بی‌سابقه است. در داستان‌های نویسندگان مورد نظر ما کم نیستند زنانی که به سبب پرداخت لایه‌های شخصیتی‌شان از کلیشه‌های زنانه ادبیات داستانی فارسی فرا رفته‌اند و بدل به موجودات زنده واقعی شده‌اند. طبعاً زنان داستان‌نویس، در قیاس با مردان نویسنده، ظرفیت‌های بیشتری برای فهم ظرافت‌ها و پیچیدگی‌های شخصیت زنان دارند اما تا این ظرفیت تحقق یابد نیاز به آگاهی وسیع، افزایش حساسیت‌های هنری و شناخت امکانات داستان‌نویسی از سوی زنان

است. برجسته‌ترین زنان داستان‌نویس در سراسر جهان تا به امروز توانسته‌اند طیفی از شخصیت‌های زنانه را خلق کنند که از هر حیث متنوع‌اند. این تنوع آلبومی از تصاویر زنان را شکل داده که بی شک بزرگ‌ترین دستاورد داستان نویسی آنان محسوب می‌شود، در عین حال خلئی را پر می‌کند که بدون حضور زنان داستان‌نویس پر شدنی نمی‌بود.

تأملی در شخصیت‌های زنانه داستان‌هایی که مردان ایرانی نوشته‌اند نشان می‌دهد که این خلاء در سنت داستان نویسی ایران بارز تر بوده است. از منظر تاریخی این امر کاملاً منطقی و موجه است. در سنت روایی -و نه فقط داستان نویسی، که در ایران سابقه‌ای ندارد- زنان غایب بزرگند و در شرایط خاص و به دلایل مشخص در این روایات حضور می‌یابند. این امر یعنی که راویان ما تجربه و تربیت اندیشیدن به کردار و پندار زنان را نداشته‌اند و در نتیجه موجودیت آنان را به معدودی کلیشه تقلیل داده‌اند و وضع قرن‌ها به همین منوال بوده است. نمونه بارز و عام این وضع را می‌توان در مورد عینی ضرب المثل‌های فارسی دید که مطابق تحقیق پروین امین‌الرعایا و دیگران (۱۷۱:۱۳۹۳)، از بررسی۳۸۲ ضرب المثل این نتیجه حاصل می‌شود که تقریباً در همه موارد بر اصالت و تقدم مرد و تأخر و طفیلی بودن زن تأکید شده است، نتیجه‌ای که مطابق گفته نویسنده (همان: ۱۱۷)، با یافته‌های شکورزاده (۱۳۷۲) و موحد و همکاران (۱۳۹۱) هم سوست. با این حال از زمان مشروطه به این سو که زمینه‌های عینی و ذهنی توجه به زنان فراهم شد امکان گسست از سنت چند هزار ساله پدید آمد. نویسندگان ایرانی به سبب پیشرو بودنشان، بیش از قاطبه مردم به این مسئله توجه می‌کردند، با این حال، از استثناها که بگذریم، حتی در بهترین شرایط، بزرگ‌ترین داستان نویسان ما از ارائه تصویری «واقعگرایانه»، به معنای کلاسیک آن، از وضعیت زنان فراتر نرفتند. تردیدی نیست که دستیابی به ابزارهای لازم برای تصویر واقع‌گرایانه، مرحله بسیار مهم و البته فرخنده‌ای در تاریخ داستان نویسی ایران است اما مفهوم واقعیت نیز امری تاریخی است، چنانکه واقعیتی که با بهره‌گیری از دیدگاه و شیوه سیلان ذهن حاصل می‌شود تفاوت اساسی با واقعیتی دارد که در مکتب رئالیسم به دست می‌آید.

نمونه‌هایی از تصویر واقعگرایانه زنان را می‌توان از جمله در نوشته‌های صادق هدایت دید که به روایت فلاح رستگار، به سبب بصیرت، شمول و گستردگی اندیشه‌اش «زن غربی، زن شرقی، زن خوشبخت، زن بدبخت، زن معاصر و زن دوره قدیم، هر یک به گونه‌ای که نشان دهنده تیپ یا دسته خود هستند در آثار او جلوه‌گر شده‌اند» (۱۳۵۱: ۶۷۰). اما این واقع‌گرایی، شاید به اضطرار نوع زیست جامعه ایرانی، زنان را به گونه‌ای تصویر می‌کند «که از خوشی‌های

زندگی و اندیشه به دورند. آنها در فضایی تاریک و مه آلود ترسیم شده‌اند و در فضایی راکد و ساکن، در میان خرافه‌ها و پلشتی‌ها و فحاشی‌ها و صیغه شدن‌ها، باز هم نفس می‌کشند و اظهار وجود می‌کنند» (باقری، ۱۳۸۷: ۲۷۵). حتی درآثار یک نویسنده واقع‌گرای بزرگ مانند احمد محمود، زنان، عموماً، هویت مشخص ندارند و «بیشتر به صورت کلیتی مبهم از زن با ایفای نقش سنتی [...] در پس نام‌های گوناگون، اما به شیوه‌ای یکسان» (پویان، ۱۳۸۹: ۵۴) ظاهر می‌شوند. احمد محمود خود در مصاحبه با لیلی گلستان به این نکته اشاره می‌کند و آن را از جمله به سبب مرد سالاری، یا مسلط‌تر بودن و فعال‌تر بودن مردان می‌داند (گلستان، ۱۳۸۳: ۵۹-۶۰).

محمود دولت آبادی از جمله داستان نویسانی است که می‌کوشد چهره‌ای مثبت از زنان ارائه کند: «زنان گاه در مقام مادر همچون بلقیس در *کلیدر* و مرگان در *جای خالی سلوچ*، بار مشکلات مالی را به دوش می‌کشند، [...] گاه چون زیور در *کلیدر* شجاع و وفادار به همسر، و گاه مانند معصومه در *هجرت سلیمان* و حله در *باشبیرو* پاکدامن‌اند (جعفری‌ساورویی، ۱۳۸۷: ۱۶). به اعتقاد ما دولت آبادی، از جمله مردان داستان‌نویس نسل دوم است که مواجهه‌ای جدی‌تر با زنان داشته و زن‌های داستان‌های او در شکل‌گیری داستان نقش تعیین کننده ایفا کرده‌اند، با این حال حتی او هم به سبب جهان‌بینی‌اش و نوع استدلالی که در جای خود موجه است انگار می‌خواهد با برجسته‌سازی خصلت‌های نیکو و مؤثر زنان جبران مافات یک خلاء تاریخی را بکند، از این روست که زن‌هایی چون خاتون در *داستان سفر* که به سبب امرار معاش تن‌فروشی می‌کنند در داستان‌های او پرشمار نیستند، یا آدم‌های اصلی داستان او را شکل نمی‌دهند. در مقابل این دیدگاه البته روایت صادق چوبک هم از زنان هست که گویی زنان داستانش به نکبت خو گرفته‌اند و راهی جز این ندارند که با خصلت‌های حقیر، ذلت بار و پست سرکنند (Ghanoonparvar, 1993)، هرچند که این تصویرخفت بار به سبب تلخ نگری ناتورالیستی چوبک، زن و مرد نمی‌شناسد و به بیان میرعابدینی «اعماق جامعه‌ای بیمار و اسیر خرافات را می‌کاود» (۱۳۷۷: ۲۴۱).

ما این گزارش کوتاه درباره ظرفیت مردان داستان‌نویس ایرانی در خلق شخصیت‌های زن را ارائه کردیم تا از یک‌سو ببینیم زنان داستان‌نویس ما صاحب چه میراثی بوده‌اند، و ازسوی دیگر دریابیم چه وظیفه دشوار و خطیری بر دوش آنها بوده و با چه همتی کار را تا به امروز پیش برده‌اند. زنان، نخست برای فهم جایگاه خود، و سپس برای تأیید و تثبیت این جایگاه

راهی جز برخورد نقادانه با این ماترک نداشته‌اند. نگاه نقادانه آنان گرچه از آغاز به فرم بی‌اعتنا نبود اما به سبب حرف‌های نگفته بسیار تا مدت‌ها مضمون محور بود و این قطاری است که هنوز از حرکت باز نایستاده زیرا سینه مادران قصه‌گوی ما همچنان از سنگینی حکایت‌های نگفته و رازهای سر به مهر چند هزار ساله پر درد است. در این ارتباط معصومه محمودی یافته‌های رساله دکترای خود را در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مقایسه‌ای موضوعات و درون مایه‌های مرتبط با زنان در داستان‌های زن‌محور زنان داستان‌نویس (۱۳۰۰- ۱۳۸۰)» (۱۳۹۰)، ارائه کرده که به لحاظ اطلاعاتی بسیار مفید است. نگاهی به درونمایه‌ها و موضوع‌های تکرار شونده داستان‌ها در این هشتاد سال نشانگر آن است که زنان داستان‌نویس به اصلی‌ترین و فراگیرترین مسائل مربوط به زنان پرداخته‌اند[۱۱]. این امر به روشنی نشان می‌دهد که داستان نویسی برای زنان بیش و پیش از هر چیز یک دغدغه اجتماعی و هویتی بوده است؛ زنان داستان نوشته‌اند تا معضلات اجتماعی و فرهنگی خود را مطرح کنند، بشناسند و بشناسانند و نهایتا، در حد و اندازه‌های کار هنری امکان فرا رفتن از این معضلات را فراهم کنند. از جمله دلایل پرداختن زنان نویسنده به مضامین تکرار شونده، یکی اهمیت این مضامین و دیگری اصرار زنان بر طرح آنها به منظور پدیدارشدن مجال مواجهه با این مسائل است. در عین حال نتیجه تأمل برانگیز دیگر آن است که زنان نویسنده برای اجتناب از کسالت‌بار شدن مضامین تکراری و در عین حال به منظور تاثیرگذاری بیشتر بر خوانندگان، به تدریج به عناصر فرم ازجمله زبان، استفاده از تمهیدات داستان پردازی، صنایع ادبی و ظرفیت‌های ایجاد لحن و فضا توجه کرده‌اند.

بخشی مهمی از دستاوردهای زنان داستان‌نویس پسامدرن غرب مربوط به خلق شخصیت‌هایی است که پنهانی‌ترین لایه‌های وجودی زنان را آشکار می‌کند. این داستان‌نویسان، از یک سو به استناد یافته‌های فکری و فرهنگی پسامدرنیسم و از سوی دیگر با بهره‌گیری از شگردها و شیوه‌هایی که برآمده از این شیوه داستان‌نویسی است، موفق به بازنمایی لایه‌های وجودی زنان شده‌اند. چنانچه این بازنمایی لایه‌های موجودیت فردی و اجتماعی زنان را از جمله اهداف نهایی داستان‌نویسی زنان غرب بدانیم می‌بینیم که زنان داستان‌نویس ایرانی هم همین هدف را دنبال کرده‌اند اگرچه از مسیری گذشته‌اند که اقتضای حیات فردی، اجتماعی و هنری آنها بوده است.

۶- نتیجه‌گیری

بخش قابل توجهی از تجربه‌های زنان نویسنده در ایران حاصل یافته‌های آنان در مواجهه فکری با فرهنگ غربی است. در عین حال شناخت آنان از جریان‌های ادبی و فرهنگی غرب عمدتاً از طریق قرائت نوشته‌های داستان‌نویسان کلاسیک، مدرن و پسامدرن حاصل شده است. در این قرائت، زنان نویسنده ایران به سبب دغدغه‌های متعدد و عمیق‌شان به دنبال تاریخ ادبیات یا نظریه‌های ادبی نبوده‌اند بلکه می‌خواستند تأثرات فردی و اجتماعی خود را جستجو کنند و به دریافت عمیق‌تری از آن برسند تا سرانجام دریافت نهایی‌شان را در روایتی داستانی، به زبان فارسی و بر بستر فرهنگ ایرانی بیان کنند. در نتیجه نه محملی در کار بود نه ضرورتی تا تجسم این تأثرات در داستان، از همان منطق، روال ودسته بندی تبعیت کند که در داستان نویسی غرب رخ داده است. از این رو طرح هر گونه پرسش و رویّه‌ای که به انطباق داستان نویسی ایرانیان با کلید واژه‌های زیست غربی اصرار ورزد، به ندرت قادر به ایجاد افق تازه‌ای خواهد بود؛ و حتی شاید فضا را چنان تیره کند که آفاق موجود نیز راه‌های ارتباط میان خود را گم کنند.

پی‌نوشت

۱- در بحث حاضر، subject با چنان گستره معنایی به کار رفته که جز وام‌گیری «سوژه»، هیچ یک از ۹ معادل فارسی/ عربی تبار موجود، به سبب محدودیت‌های معنایی حاصل از تاکیداتشان، شمول لازم را ندارند. به همین دلیل در مقاله همواره معادل «سوژه» را به کار خواهیم برد.

۲- بدیهی است که مطابق نگاه حاکم بر نوشتار حاضر برخورد جنسیت محور محلی از اعراب ندارد، بنابراین به تناسب معنا از عبارات «نویسنده زن» یا «زن نویسنده» بهره خواهیم گرفت.

۳- نظر به اینکه هر دو معادل «فمینیسم» و «زن‌محور» برای واژه Feminism در فارسی مصطلح است، به تناسب تاکید بافتاری، معنایی و آوایی متن از آنها استفاده می‌کنیم، هرچند باور ما این است که تقریباً در همه موارد اگر وام‌گیری از یک واژه خارجی به عنوان تنها یا یکی از معادل‌ها در زبان فارسی حضور دارد به سبب تشخص معنایی آن است. چنین است که نوعاً «فمینیسم» را بر معادل‌های دیگر ترجیح می‌دهیم، با این توضیح که فمینیسم مانند هر واژه وام گرفته دیگری، واژه فارسی است.

۴- «سوژه» در معنای مورد نظر در مقاله حاضر به انسان در مقام فرد و نیز به «فردیت» مدرن اشاره دارد. آنچه انقلاب دکارتی نامیده می‌شود این مفهوم را در بطن خود دارد. اما نظر به اینکه «سوژه» در معنای عام، همزمان فاعل شناخت و موضوع شناخت است، برای پرهیز از ابهام، واژه «انسانی» به آن اضافه شده است.

۵- نومنال (noumenal) یا معادل‌های دیگرش چون بودی؛ ذواتی؛ نفس الامری، از منظر کانت «دلالت بر شیء و رویدادی دارد که منتزع از ادراکی که توسط حواس صورت می‌گیرد خود را نمایان می‌سازد» (Clément, 2014).

۶- ترانساندانتال (transcendental) یا معادل‌های دیگرش چون استعلایی، متعالی؛ از منظر کانت «متعلق به، مبتنی بر، و مرتبط با عناصر ما تقدم است که دانش بشری را مشروط می‌کند» (ibid).

۷- self، یعنی همان که اُس اساس فرد/ انسان است.

۸- روشن است که این امر نافی ستمی نیست که در مناسبات تاریخ مذکر نهادینه شده و مردان خواسته و ناخواسته مجری آن هستند.

۹- باید توجه داشت که دیالکتیک مسلط بر این پندار و کردار مانع از آن می‌شود که این رفتار مردان ایرانی را یک خصلت عام و همیشگی بدانیم، از این جاست که ارائه هر حکمی در ارتباط با نظر و عمل جامعه ایرانی نوعی آسان‌گیری منبعث از عدم شناخت است. در عمل، نهایتاً می‌توان از خصلت‌هایی نام برد که شایع و گاه مسلطاند.

۱۰- برای گردآوری شواهد این نمونه‌ها، از کتاب *زنان در داستان* تألیف نرگس باقری (۱۳۸۷)، به طور خاص استفاده کرده‌ایم. از نویسنده محترم سپاسگزاریم.

۱۱- درونمایه و موضوع‌های تکرار شونده از این قرارند: ۱- باور سنتی برتری فرزند پسر بر دختر؛ ۲- تحصیل دختران؛ ۳- عشق (به عنوان شایع ترین موضوع داستان‌های زنان)؛ ۴- ازدواج و مسائل زناشویی؛ ۵- چند همسری و تبعات آن؛ ۶- خشونت مردان؛ ۷- مادر بودن و ارتباط مادر و فرزندی و ۸- نازایی زنان و درد و رنج مرتبط آن.

منابع

امیرشاهی،م. ۱۳۷۸. *مادران و دختران، کتاب دوم: دده قدم خیر*. استکهلم: نشر باران.

ـــــــــ . ۱۳۷۹. *مادران و دختران، کتاب سوم: ماه عسل شهربانو*. استکهلم: نشر باران.

ـــــــــ . ۱۳۷۹«خرمشهر- تهران». *داستان های کوتاه*، استکهلم: نشر باران.

امین‌الرعایا، پ. و دیگران. ۱۳۹۳. «بررسی ویژگی‌های منتسب به زنان در ضرب‌المثل‌های فارسی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (سی‌وچهارم): ۸۹-۱۲۰.

باقری، ن. ۱۳۸۷. *زنان در داستان*، تهران: مروارید.

بشیری، م، و محمودی، م. ۱۳۹۰. «بررسی مقایسه‌ای موضوعات و درون مایه‌های مرتبط با داستان زنان در داستان‌های زن‌محور زنان داستان‌نویس(۱۳۰۰-۱۳۸۰)». *متن پژوهی ادبی*، (۴۷): ۵۱-۸۰.

پارسی پور، ش. ۱۳۷۳. *عقل آبی*، استکهلم: باران.

ـــــــــ . ۱۳۷۸. *زنان بدون مردان*، تورنتو: افرا.

ـــــــــ . ۱۳۸۱. *بر بال باد نشستن*، استکهلم: باران.

ـــــــــ . ۱۳۸۲. *سگ و زمستان بلند*، تهران: البرز.

ـــــــــ . ۱۳۸۲. *طوبا و معنای شب*، تهران: البرز.

پویان، م. ۱۳۸۹. «بررسی جایگاه زنان در داستان‌های کوتاه احمد محمود». *مجله مطالعات اجتماعی*، (۲۵): ۳۹-۵۸.

جعفری ساورویی، ث. ۱۳۸۷. «ادبیات ایران: زن در آثار محمود دولت آبادی». *مجله رودکی*، (۲۵): ۷-۱۷.

جهانبگلو، ر. ۱۳۸۱. *موج چهارم*، تهران: نی.

دانشور، س. ۱۳۲۷. *آتش خاموش*، تهران: علمی.

ـــــــــ . ۱۳۴۵. *سو و شون*، تهران: خوارزمی.

ـــــــــ . ۱۳۷۲. *جزیره سرگردانی*، تهزان: خوارزمی.

ـــــــــ . ۱۳۸۰. *ساربان سرگردان*، تهران: خوارزمی.

علیزاده، غ. ۱۳۷۱. *خانه ادریسی ها*، تهران: تیراژه.

ـــــــــ . ۱۳۷۸. «کشتی عروس». *با غزاله تا ناکجا*، تهران: توس.

ـــــــــ . ۱۳۸۰. *شبهای تهران*، تهران: توس.

فلاح رستگار، گ. ۱۳۵۱. «زن در آثار هدایت». *جستارهای ادبی*، (۳۱): ۶۵۳- ۶۷۰.

گلستان، ل. ۱۳۸۳. *حکایت حال*، تهران: کتاب مهناز.

ماهرویان، ه. ۱۳۸۵. *تبار شناسی استبداد ایرانی ما*، تهران: بازتاب نگار.

میرعابدینی، ح. ۱۳۷۷. *صد سال داستان نویسی ایران*، تهران: چشمه.

ناهید، ع. ۱۳۶۰. *زنان ایران درجنبش مشروطه*، تبریز: احیا.

Alcoff, L. 1992. “The Problem of Speaking for Others”. in *Cultural Critique*, (2): 5-32.

Butler, J. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge.

Cixous, H. 2010. *Le rire de la medusa*, Paris: Galilée.

Clément, E. et al. 2014. *La Philosophie de A à Z*. Paris : Hatier.

Diamond, L. & Quinby, L. 2013 (3rd ed.). *Feminism and Foucault*, Boston: Northeastern University Press.

Ducat, Ph. 2006. *Le manuel de la philosophie*, Paris: ellipses.

Flax, J. 2012. "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory". in *Women, Gender and Theory*, 12 (4): 621-643.

Foucault, M. 1980. *Power/ Knowledge*, Colin and Gordon (eds.). New York: Pantheon.

Ghanoonparvar, M.R. 1993. *In a Persian Mirror: Images of the West and Westerners in Iranian Fiction*, Texas: University of Texas Press.

Hartsock, N. 2015. "Foucault on Power: A Theory for Women?". in Linda J. Nicholson (ed.). *Feminism/ Postmodernism*, London and New York: Routledge.

Houlgate, S. 1998. *An Introduction to Hegel*, London: Blackwell.

سال سوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۶

کاوشی بر میزان نفوذ ایدئولوژی در رمان نوجوان، مورد مطالعه: رمان لالایی برای دختر مرده

مهناز جوکاری[1*]
دکتر بهی حدائق[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۳/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۱۴

چکیده

از دگرگونی‌های بنیادین در جریان تفکر و آموزش انتقادی در بیست سال اخیر، پذیرش این مسأله است که تمام متون به طرز گریزناپذیری با ایدئولوژی درآمیخته‌اند و ایدئولوژی معنایی جداگانه بر دوش متن نیست. این امر، ضرورت بررسی‌های پیچیده‌تر در این زمینه را بیش از پیش آشکار می‌کند؛ به‌ویژه در حوزه ادبیات کودک و نوجوان که همواره رابطه بین بزرگسالی که کتاب را می‌نویسد و کودک و نوجوانی که کتاب را می‌خواند، منجر به نوعی عدم توازن قدرت شده‌است و نویسندگان همواره کوشیده‌اند تا به القای دیدگاه خود به مخاطب کودک و نوجوان بپردازند. در دهه اخیر، نویسندگان کوشیده‌اند که با استفاده از تکنیک‌هایی از فشار هرچه بیشتر ایدئولوژی بر مخاطب خود بکاهند. اما آنچه اهمیت دارد این است که صرف استفاده از این تکنیک‌ها، گاهی حتی به القای هرچه بیشتر ایدئولوژی یک متن منجر شده‌است. یکی از رویکردهایی که از طریق آن می‌توان تکنیک‌های به‌کاررفته توسط نویسندگان را به‌خصوص در حوزه روایت بررسی کرد، گفتمان روایی است که در آن، عامل‌های روایی، مانند نویسنده ضمنی، راوی، شخصیت‌های داستان، روایت‌شنو و خواننده ضمنی بررسی می‌شوند. در این پژوهش، برآنیم که این عامل‌های روایی را باتوجه به رویکرد باختین به چندصدایی، دوصدایی و تک‌صدایی در رمان نوجوان *لالایی برای دختر مرده* بررسی کنیم و اینکه نشان داده شود این رمان، چه اندازه به سمت القای ایدئولوژی یا شکست آن در متن پیش رفته‌است.

واژگان کلیدی: ایدئولوژی، گفتمان روایی، چندصدایی، لالایی برای دختر مرده

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی (ادبیات غنایی) دانشگاه شیراز
۲. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز
* m.jokari67@gmail.com

۱- مقدمه

حضور ایدئولوژی‌ها در متن، همواره توسط منتقدان مورد بررسی قرار گرفته‌است؛ به‌ویژه در حوزه ادبیات کودک و نوجوان که دو جنبه هنر و آموزشی بودن آن همواره مورد مناقشه بوده‌است. اما آنچه اهمیت دارد این است که ایدئولوژی تنها آنچه در درون‌مایه و محتوای اثر دیده می‌شود نیست و ممکن است ایدئولوژی در زوایای پنهان متن نفوذ پیدا کرده باشد. هر کتاب گونه‌ای ایدئولوژی ضمنی دارد که راهی قدرتمندتر برای ارائه ایدئولوژی است و تأثیری بیشتر بر مخاطب دارد. استیونز دراین‌باره معتقد است که استفاده بزرگسالان از داستان به‌مثابه عاملی برای اجتماعی‌شدن، فرایندی آگاهانه و عمدی است (Stephens, 2003: 9).

اهمیت پی‌گیری این مسأله، به‌ویژه وقتی با مخاطب کودک مواجه هستیم، بیشتر می‌شود؛ زیرا چنان‌که استیونز اشاره می‌کند: «دوران کودکی، شکل‌گیری دوره مهمی در زندگی انسان است، زمانی برای آموزش اولیه درباره ماهیت جهان، چگونگی زندگی‌کردن در آن، چگونگی ارتباط با دیگر مردم، چه اندازه باورداشتن، چقدر و چگونه فکرکردن. به‌طورکلی مقصود ارائه‌کردن جهانی قابل فهم است» (ibid: 8).

زبان و روایت داستان و به‌طورکلی زوایای زیبایی‌شناسی متن از جنبه‌هایی هستند که ممکن است به پنهان‌کردن ایدئولوژی کمک کنند. استیونز در این باره در مقاله خود می‌گوید که زبان خود ممکن است به طبقه اجتماعی یا جنسیتی ویژه وابسته شود. به همین دلیل باید به چگونگی آشکارشدن ایدئولوژی‌ها در اشکال مختلف داستان توجه کرد و به فرایند روش مطالعه انتقادی پرداخت (استیونز، ۱۳۸۷: ۷۱).

استیونز در کتاب خود به شکل خاص استفاده از زبان معتقد است که به القای ارزش‌ها و نگرش‌ها منجر می‌شود. او در این باره می‌گوید ایدئولوژی در زبان و به وسیله زبان بیان می‌شود، معانی درون زبان را نیز جامعه تعیین می‌کند و روایت را هم همان زبان می‌سازد؛ پس می‌توان ساختارهای روایی و زیبایی‌شناسانه متن را نیز در چارچوب‌های ایدئولوژیک بررسی کرد. به عقیده وی «روایت بدون ایدئولوژی غیر قابل تصور است» (Stephens, 2003: 8).

او همچنین در این باره می‌گوید: «اگر ما خواندن را فرآیندی نقادانه بدانیم، حضور ضمنی مفروضات نویسنده در متن قابل بحث است. مسلماً این حضور ضمنی دارای تأثیر قدرتمندتری است؛ تا آنجایی که این فرضیات ممکن است به عنوان ارزش شناخته شوند برای ارائه در جامعه‌ای که در آن کودکان از متن‌ها استفاده می‌کنند» (McCallum & Stephens, 2010: 362).

هالیدی[1] نیز زبان را عامل اجتماعی‌کردن بسیار نیرومندی می‌داند؛ «زیرا بچه‌ها به وسیله زبان، از دنیای پیرامون خود درس می‌آموزند» (ناولز و مامجر، ۱۳۸۰: ۵۶). آنچه در این میان اهمیت دارد این است که در فرایند یک متن، علاوه بر نویسنده، همه عامل‌های روایی دخیل هستند و می‌توانند در راستای اهداف و ایدئولوژی نویسنده ضمنی قرار گیرند یا صدای مستقل خود را در رمان بروز دهند. وجود صداهای مختلف در یک متن، می‌تواند به تکثر معنا منجر شود و درنهایت از فشار ایدئولوژی متن بکاهد. این صداهای مختلف، تنها به صدای شخصیت‌های درون متن ختم نمی‌شود، بلکه صدای مستقل عامل‌های روایی و آوایی جدا از آوای نویسنده نیز می‌تواند تأثیری ژرف در چندصدایی متن و شکستن ایدئولوژی مرکزگرای متن داشته باشد.

در این پژوهش نیز برآنیم تا با بررسی رمان *لالایی برای دختر مرده*، با توجه به نقش عامل‌های روایی در شکل‌گیری فرایند متن و نفوذ و سیطره ایدئولوژی و همچنین تأثیر نظریات باختین در کم‌کردن فشارهای ایدئولوژیک متن بپردازیم. به همین دلیل، ابتدا به تعریف ایدئولوژی در این پژوهش و همچنین گفتمان روایی و چندصدایی باختین خواهیم پرداخت و سپس رمان را از این منظر بررسی خواهیم کرد.

۲- ایدئولوژی

ایدئولوژی اصطلاحی است که در طول تاریخ دستخوش دگرگونی‌های فراوانی شده‌است. به همین دلیل ارائه تعریفی قطعی از آن تقریباً ناممکن است. اولین‌بار اصطلاح ایدئولوژی را دستات دوتریسی به کار برد تا به گفته خودش بتواند «تجزیه و تحلیلی ریشه‌ای از ذهن انسان ارائه دهد» (ناولز و مامجر، ۱۳۸۰: ۵۵).

اما ایدئولوژی نه تنها به نظام عقاید، بلکه به مسائل قدرت نیز اشاره دارد. نظرات مختلف درباره ایدئولوژی در طول تاریخ باعث شد که دسته‌بندی‌های مختلفی از این تعریف‌ها ارائه شود؛ چنان‌که می‌توان نظریه‌پردازان این حوزه را در دسته‌های مختلفی جای داد. از جمله این دسته‌بندی‌ها، کاری است که تامپسون[2] براساس نظرات این نظریه‌پردازان بر مفهوم ایدئولوژی در طول تاریخ انجام داده و این دریافت‌های گوناگون را به دو دسته کلی تقسیم کرده‌است: «یک نوع کلی استنباط یا دریافت، چیزی است که من آن را دریافت‌های خنثای ایدئولوژی

1. Halliday
2. Thompson

خواهم خواند. دریافت‌های خنثی دریافت‌هایی‌اند که کارشان مشخص‌ساختن پدیده‌ها به عنوان ایدئولوژی یا دارای ویژگی ایدئولوژیکی است. بی‌آنکه تلویحاً بگوید که این پدیده‌ها لزوماً گمراه‌کننده، خیالی یا در خط منافع گروه خاصی است» (تامپسون، ۱۳۷۹: ۶۷). تامپسون نوع دوم دریافت ایدئولوژی را دریافتی انتقادی می‌داند و می‌گوید: «دریافت‌های انتقادی، دریافت‌هایی هستند که ناقل معنایی منفی، انتقادی یا تحقیرآمیزند» (همان‌جا). «مطالعه ایدئولوژی درواقع، مطالعه روش‌هایی است که طی آنها معنا به خدمت استقرار و حفظ روابط سلطه درآید» (همان: ۷۰).

آنچه در این میان اهمیت دارد، انواع دیگر روابط سلطه در میان روابط اجتماعی است. به‌طورکلی «روابط سلطه را باید روابط نظام‌مند [قوام‌یافته] نامتقارن قدرت به شمار آورد. روابط قوام‌یافته قدرت یا روابط سلطه، همانا هنگامی حکم‌فرما می‌شود که افرادی یا گروه‌هایی از قدرتی برخوردار می‌شوند که به هر دلیل، برای افراد یا گروه‌هایی دیگر، دستیابی به آن میسر نیست» (ناولز و مامجر، ۱۳۸۰: ۵۶).

این قدرت، تنها به مسائل سیاسی اشاره ندارد و به بنیان‌ها و روابط اجتماعی نیز مربوط می‌شود. مورای ناولز و کرستن مامجر در کتاب خود با عنوان *ایدئولوژی و ارشاد در ادبیات کودکان*، این روابط سلطه را به ارتباط‌های سلطه سازمان‌یافته اجتماعی تعمیم داده‌اند و روابطی همچون روابط مردان و زنان، قومی بر قوم دیگر و حتی روابط کودک و بزرگسال را از جمله این روابط سلطه خوانده‌اند. آنها برتری بزرگسالان را به خاطر تجربه بیشتر آنها، قدرت بالاتر و دسترسی به رسانه‌های گروهی می‌دانند و معتقدند که بزرگسالان در همه زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی و مادی، قدرتی برتر از کودکان دارند. بزرگسالان که خود نیز زیر سلطه روابط ایدئولوژیک دیگری در جامعه هستند، از ابزارهای مختلفی برای انتقال افکار و سلطه خود بر کودکان استفاده می‌کنند که اصلی‌ترین و مهم‌ترین آن زبان است.(همان‌جا).

ادبیات یکی از ابزارهای زبان برای انتقال ایدئولوژی است. در طول تاریخ، ادبیات همواره به‌مثابه عاملی برای تأثیرگذاری بر توده‌ها استفاده شده‌است و ادبیات کودک نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ چنان‌که استیونز می‌گوید: «آفرینش و گفتن داستان، آنچه اینجا گفتمان روایی می‌خوانمش، استفاده ویژه‌ای از زبان است که از آن راه جامعه، ارزش‌ها و نگرش‌های رایج خود را بیان و منتقل می‌کند؛ اما این فرایند بدون توجه به نیت نویسنده روی می‌دهد. زیرا ساختن یک روایت بدون ایدئولوژی امری ناممکن است» (استیونز، ۱۳۸۷: ۷۳).

۳- گفتمان روایی

نظرات مختلفی درزمینه گفتمان وجود دارد که می‌توان برای رسیدن بـه تعریفـی جـامع آنهـا را دسته‌بندی کرد. چنان‌که مامجر، رویکردهای مختلف به گفتمان را به سه رویکـرد اصـلی تقسـیم می‌کند: «۱- رویکردی که بنیاد زبان‌شناختی دارد و تحت تـأثیر آراء مایکـل هالیـدی اسـت؛ ۲- رویکردی که بیشتر بر بنیاد جامعه‌شناختی استوار است و تحت آراء هارولد گارفینگـل قـرار دارد؛ ۳- رویکرد سومی نیز وجود دارد که توجه خاصی به رابطه بین زبان و ایـدئولوژی دارد کـه تحـت عنوان زبان‌شناسی انتقادی مشهور است» (به نقل از آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۹۲).

بررسی متون براساس گفتمان انتقادی در ادبیات اهمیت ویژه‌تـری دارد؛ زیـرا مسـأله زبـان و ایدئولوژی و قدرت که از مفاهیم اصلی در تحلیل گفتمان انتقادی هستند، در تحلیل متـون ادبـی پررنگ‌تر می‌شوند. چنانکه رونالد کارتر[1] می‌گویـد: «واژه ادبیـات را سـوای از اصـطلاح ایـدئولوژی نمی‌توان تعریف کرد. درحقیقت، مطالعه علمی و توصیف زبـان مـتن نمـی‌توانـد خنثـی و بـدون سوگیری باشد؛ زیرا موقعیت اجتماعی‌فرهنگی تحلیل‌گر ایجاب می‌نمایـد کـه توصـیف و تحلیـل متون، همراه با دخالت عوامل سیاسی می‌باشد» (به نقل از آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۰).

اما آنچه که درارتباط با متون ادبی باید مدنظر قرار گیرد، این است که آیا می‌توان متون ادبـی را هم مانند دیگر متون بررسی کرد؟ آیا می‌توان تنها یک دیدگاه را برای بررسـی تمـام متـون در نظر گرفت؟ تحلیل‌گران گفتمان انتقادی بر این باورند که متون ادبی نیـز ماننـد سـایر متـون در خدمت ارتباط‌اند؛ به‌همین دلیل، می‌توان آنهـا را هـم بـه روش انتقـادی تحلیـل نمـود. «جهـت تحلیل متون ادبی نیز ضرورت دارد که بر ابعاد تعاملی متون ادبی تأکید شـود. ایـن‌گونـه تلقـی از ادبیات، به منزله کلام (گفتمان)، متن ادبی را میانجی روابط بین اسـتفاده‌کننـدگان زبـان، اعـم‌از روابط گفتاری و روابط مبتنی‌بر آگاهی‌های ایدئولوژیکی و نقـش و وظـایف اجتمـاعی مـی‌دانـد و بدین روش، متن ادبی به یک نوع کنش یا فرایند تبدیل می‌شود.» (همان: ۲۴).

اهمیت این نقش ارتباطی از این رو است که در متون ادبی، ویژگی ارتبـاطی بـین نویسـنده و خواننده بسیار اهمیت دارد. فاولر در بررسی رمان و با توجه به تقسیم‌بندی‌هـایی کـه از مـتن بـه دست می‌دهد، در تعریف گفتمان می‌گوید: «گفتمان به همه بعدهایی از رمان اطلاق می‌شود کـه به مفهوم‌هایی مانند گفت‌وگو، دیدگاه، نگره، جهان‌بینی و لحن مربوطانـد. گفتمـان، بیـان زبـانی باورهای نویسنده، سرشت فراگردهای فکری او و داوری‌هایی است کـه مـی‌کنـد. ایـن تعریـف را

1. Ronald Carter

می‌توان به روایت‌گر و شخصیت‌های داستان نیز نسبت داد. گفتمان، همچنین دلالت دارد بر شبکه‌ای سراسری از رابطه‌های موجود میان نویسنده، شخصیت‌ها و خواننده پنهان که از راه زبان بازنمایانده می‌شوند» (فاولر، ۱۳۹۰: ۷۰).

فاولر به بعد ارتباطی گفتمان نظر دارد و باتوجه‌به دیدگاه و تقسیم‌بندی هالیدی در این زمینه می‌گوید: «هلیدی سه نقش هم‌زمان برای زبان درنظر می‌گیرد: متنی، میان‌کسانی و ایده‌ای. من الگوی ساختار متنی خود را برمبنای نقش متنی هلیدی سامان داده‌ام؛ با استفاده از نقش میان‌کسانی او می‌توانیم بخش مهمی از مقوله‌ای را بررسی بکنیم که من گفتمان نامیدم» (همان: ۷۱). این بخش میان‌کسانی که بیشتر با عنوان بیناسوژگی یا بینافردی مطرح شده‌است، همان بعد ارتباطی گفتمان است که به رابطه بین نویسنده و خواننده و فرایندی که معنا برای رسیدن به مخاطب طی می‌کند، می‌پردازد. فاولر در اشاره به این موضوع می‌گوید: «هر متن یک گفتمان است، کنشی زبانی که از نویسنده‌ای پنهان سر می‌زند که طرحی معین از خواننده پنهان در ذهن خود دارد» (همان‌جا).

۴- گفتمان و صدا از دیدگاه باختین و ارتباط آن با ایدئولوژی

باختین به ماهیت گفتمانی رمان اشاره دارد و گفتمان را پدیده‌ای اجتماعی می‌داند که باعث هماهنگی و یکی‌شدن شکل و محتوا می‌شود. او رمان را نیز مجموعه‌ای از گفتارهای اجتماعی و صداهای فردی می‌داند که هنرمندانه سازمان یافته‌اند. «گفتار نویسنده، گفتارهای راویان، گونه‌هایی که در رمان گنجانده شده‌اند و گفتار شخصیت‌ها صرفاً همان واحدهای بنیادین ترکیب نگارشی هستند که به مدد آنها دگرمفهومی می‌تواند قدم به رمان گذارد. هر یک از این واحدها امکان به وجود آمدن کثرت صداهای اجتماعی و مجموعه متنوعی از ارتباطات و روابط متقابل آنها را (که همواره کم‌وبیش مکالمه‌ای هستند) فراهم می‌آورد» (باختین، ۱۳۹۱: ۳۵۱).

باختین به نقش عامل‌های روایی در ایجاد گفتمان رمان نیز تأکید دارد. نویسنده، راوی، شخصیت‌ها و خواننده که در تعاملی پویا با یکدیگر، گفتمان رمان را شکل می‌دهند و صداهای مستقل خود را در رمان بروز می‌دهند که منجر به چندصدایی در رمان شده و از فشار ایدئولوژیک متن می‌کاهد. باختین لازمه این گفت‌وگوی پویا را درنظرگرفتن مخاطب به عنوان عاملی فعال در فرایند خوانش متن می‌داند و در این باره می‌گوید: «جهت‌گیری به سوی شنونده، عنصر اصلی تشکیل‌دهنده گفتمان بلاغی محسوب می‌شود. برای فن بلاغت بسیار

مهم است که ارتباط با شنونده واقعی و درنظرگرفتن او، ارتباطی باشد کـه بـه سـاختار درونـی گفتمان بلاغی نیز قدم می‌گذارد» (همان: ۳۷۰).

باختین معتقد است کـه در گفـت‌وگـوی درون مـتن، نبایـد خواننـده را بـه چشـم فـردی نگریست که منفعلانه مطالب را می‌فهمد، بلکه خواننده کسی است که فعالانه بـه پاسـخ‌گـویی می‌پردازد و عکس‌العمل نشان می‌دهد. او این پاسخ را عاملی محرک می‌داند کـه بسـتری لازم را برای ادراکی پویا و فعال مهیا می‌کند. به همین دلیـل نیـز جهـت‌گیـری نویسـنده در برابـر خواننده اهمیت فراوانی دارد. «هیچ گفته‌ای را در مجموعه نمی‌توان تنها به گوینده نسبت داد، زیرا گفته حاصل کنش متقابل بین افراد هم‌سخن است. در مفهوم وسیع‌تر، گفته حاصـل کـل واقعیت اجتماعی پیچیده‌ای است که آن را احاطه کرده‌است» (تودوروف، ۱۳۹۱: ۵۴).

همان‌طور که گفته شد، باختین این گفتمان را تنها به گوینده مربـوط نمـی‌دانـد، بلکـه آن را حاصل ارتباط متقابل گوینده و شنونده می‌داند و معتقد اسـت کـه گوینـده پیشـاپیش، واکـنش شنونده را در فعالیت کلامی خود، دخالت می‌دهد. این واکنش چیزی است کـه مفهـوم نویسـنده ضمنی و خواننده ضمنی را در متن شکل مـی‌دهـد؛ نویسـنده و خواننـده‌ای کـه در مـتن شـکل گرفته‌اند. «ما نویسنده، شخصیت و خواننده را نه خارج از واقعه ادبی، بلکه آنگاه که به دنیـای اثـر ادبی وارد می‌شوند و اجزای سازنده آن را تشکیل می‌دهند، مدنظر قرار می‌دهیم» (همان: ۸۲).

او همچنین درباره خواننده ضمنی اثر می‌گوید: «ما تنهـا گیرنـده‌ای را کـه خـود نویسـنده مدنظر قرار می‌دهد، گیرنده‌ای که اثر ادبی با توجه به وی تکـوین پذیرفتـه‌اسـت و بـه همـین دلیل تعیین‌کننده ساختار اثر است، در نظر داریم. منظور ما از گیرنده اثر، هیچ‌گاه اجتماع عـام موجود که اثر این یا آن نویسنده را می‌خوانـد نیسـت» (همـان‌جـا). امـا فقـط در صـورتی ایـن گفت‌وگو برقرار می‌شود که صدای عامل‌های روایی به صـورت مسـتقل در مـتن وجـود داشـته باشد؛ آن هم بدون تسلط مستقیم نویسنده ضمنی اثر. «منظور بـاختین از طبیعـت مکالمـه‌وار گفتمان یا گفتمان مکالمه‌ای رمان، این است که صدای شخصـیت‌هـا جـدا از صـدای راوی یـا نویسنده به گوش برسد و جهان‌بینـی‌هـای گونـاگون، امکـان مطـرح‌شـدن بیابنـد. در چنـین عرصه‌ای، صداها باهم در رقابت‌اند، بی آنکه یکی بر دیگری سلطه پیدا کنـد. صـدای نویسـنده هم دیدگاه برتر را ارئه نمی‌کند و بر دیدگاه‌های دیگر سلطه نمی‌یابد، بلکه به صـورتی برابـر بـا صداهای دیگر رمان، شنیده می‌شود. بدین‌سـان، صـداهای متعـدد رقیـب، موضـع‌گیـری‌هـای

ایدئولوژیک متنوعی را به نمایش می‌گذارند و درگیر مکالمه‌ای می‌گردند که هر یک از طرفین، می‌توانند بیانگر بخشی از حقیقت باشند» (میرعابدینی، ۱۳۹۰: ۴۷).

این‌گونه است که رمان چندصدایی می‌شود و سیطره ایدئولوژیک نویسنده ضمنی شکسته می‌شود. در صورتی که در رمان تک‌صدایی، دیدگاه نویسنده بر همه صداها برتری دارد و سخن نهایی از آن اوست و عامل‌های روایی، استقلال خود را از دست می‌دهند و در جهت خواست نویسنده حرکت می‌کنند. «نویسنده رمان تک‌آوا بیش از آنکه به زبان متعهد باشد، برای باوراندن ایده‌ای می‌نویسد و می‌خواهد آموزش دهد یا هدفی ایدئولوژیک را برآورده سازد» (همان: ۴۸).

رمان‌های تک‌صدایی مقتدرانه دیدگاه خود را توجیه می‌کنند و امکان و فرصت عمل ذهنی را از خواننده می‌گیرند. این‌گونه رمان‌ها، به‌شدت مرکزگرا هستند و برخلاف رمان‌های چندصدا، مرکزگریز نبوده و به‌دنبال تکثر معنا نیستند. اما حالت میانه‌ای هم بین چندصدایی و تک‌صدایی وجود دارد که می‌توان آن را مرحله آغازین چندصدایی دانست. چندزبانگی یا چندلحنی که بیانگر تنوع لحن شخصیت‌هاست؛ اما وقتی در داستان همچنان با اقتدار نویسنده روبه‌رو باشیم، داستان درحد همین چندزبانگی باقی می‌ماند و به مرحله چندصدایی نمی‌رسد. یعنی همچنان در داستان، با مرکزگرایی روبه‌رو هستیم و خبری از تکثر معنا نیست.

در ادامه، با توجه به مباحث گفته‌شده، به بررسی جداگانه عامل‌های روایی در رمان *لالایی برای دختر مرده* می‌پردازیم تا میزان نفوذ و سیطره صداهای مختلف، به‌ویژه صدای نویسنده ضمنی را در متن رمان مشخص کنیم و اینکه آیا تکنیک‌های به‌کاررفته در این رمان، در راستای چندصدایی و تکثر معنا پیش رفته‌اند یا به نفوذ هرچه بیشتر ایدئولوژی متن کمک کرده‌اند.

۵- لالایی برای دختر مرده

۵- ۱- خلاصه داستان

لالایی برای دختر مرده، داستان دختری است به نام زهره که با دختری که صد سال پیش مرده در ارتباط است. ارتباط او با این دختر مرده وقایعی را پیش می‌آورد که دیگران را نیز درگیر می‌کند. داستان از زبان چهار راوی مختلف بیان می‌شود که هر یک از زاویه‌دید خود به بیان داستان و ماجرای دختر مرده می‌پردازند. دختر مرده در ماجرای قحطی قوچان در آنجا فروخته شده و در اثر حادثه‌ای مرده‌است و حالا بازگشته تا خانواده‌اش را پیدا کند.

۵- ۲- راوی‌ها

در رمان *لالایی برای دختر مرده*، ما با چهار راوی و چهار روایت مختلف از زوایای مختلف یک ماجرا روبه‌رو هستیم. اولین راوی که داستان نیز با روایت او آغاز می‌شود، با عنوان «من» مشخص شده‌است. «من» در این روایت که در چندین روایت ابتدایی‌اش بین راوی دانای کل و یکی از شخصیت‌های داستان در نوسان است، در روایت‌های انتهایی داستان به نویسنده اصلی آن تبدیل می‌شود.

در اولین روایت از راوی «من»، ما با راوی دانای کل نامحدود و مفسری روبه‌رو هستیم که خود را به عنوان راوی اصلی داستان معرفی کرده‌است. شیوه روایت راوی «من» به سبک توصیفی‌استدلالی است و کمتر از شیوه روایی صرف تبعیت کرده‌است. شیوه استدلالی که از دیدگاه استیونز، بیشتر از دیدگاه‌های دیگر ایدئولوژیک است، زیرا میزان جهت‌گیری نگاه خواننده را بیشتر مشخص می‌کند. در سبک توصیفی، راوی توضیحاتی موجه و قابل قبول را در خلال داستان می‌گنجاند تا از روایت صرف جلوگیری کند. اما روایت استدلالی «وصف‌ها، قیاس‌ها و تفسیرهایی [است] که راوی به واسطه آنها بتواند حکمی ذهنی یا اظهارنظری اخلاقی را درمورد داستان یا کنشگران دخیل در داستان ارائه کند» (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۶۹).

در داستان، راوی در مقام راوی دانای کل مفسر، به اظهارنظرهای قاطعانه‌ای می‌پردازد که روایت را به سمت روایتی استدلالی می‌کشاند. برای مثال در توصیف زهره می‌گوید: «زهره دروغ‌گو بود. این را همه می‌دانستند» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵). (۱)

راوی برای اثبات حرفش این‌گونه استدلال می‌کند: «از هر ده‌تا حرفی که می‌زد، هشت‌تایش دروغ بود. از آنهایی بود که خوب بلدند وقتی‌که گیر می‌افتادند با یکی دو دروغ شاخ‌دار خود را خلاص می‌کنند» (همان‌جا).

راوی در این استدلال با قطعیت و استفاده از افعال ماضی استمراری، درصدد است دروغ‌گوبودن زهره را ثابت کند و همچنین نشان دهد که این ویژگی همیشگی اوست. راوی همچنین برای توجیه بیشتر حرف خود، از قالب راوی دانای کل بیرون آمده و به عنوان یکی از شخصیت‌های داستان ابراز وجود می‌کند و می‌گوید: «این اخلاقش را اولین‌بار مینا به من گفت» (همان:۲۵)؛ و باز دوباره در قالب راوی دانای کل فرو می‌رود و این‌بار روحیات زهره را روایت می‌کند: «طوری رفتار می‌کرد که انگار تمام چیزهایی که تعریف کرده بود، حقیقت دارد» (همان: ۲۶).

بعد از دو روایت اولی از راوی «من» که بین دانای کل مفسر و راوی- شخصیت در نوسان است، تقریباً تا انتهای داستان خبری از راوی «من» نیست و پس از آن، راوی به عنوان نویسنده ماجرای دختران قوچان، به گونه‌ای خود را معرفی می‌کند. سبک راوی در این روایت نیز توصیفی است؛ زیرا تنها به گزارش مستقیم و روایت عینی ماجرا اکتفا نکرده و به دنبال توجیه و توضیح واقعی‌بودن ماجراست و همان‌طور که در ادامه خواهیم گفت، راوی برای این واقع‌نمایی از رویدادهای تاریخی بهره گرفته تا ماجرا را هرچه بیشتر باورپذیر کند.

درکل، سبک راوی «من» در این داستان توصیفی‌استدلالی است و کمتر از سبک روایی محض استفاده کرده‌است؛ آن هم به این دلیل که بیشتر بتواند به جهت‌دهی دیدگاه خواننده بپردازد و خواننده را هرچه بیشتر با باورها و روایت‌های خود همسو کند.

دومین روایت به مینا تعلق دارد. روایت مینا که راوی-کنشگر است، بیشتر توصیفی است؛ زیرا مینا بیشتر به توصیف روحیات و ترس‌های خود پرداخته‌است. اما گاهی گریزی هم به سبک استدلالی می‌زند تا با آوردن قیاس‌ها و وصف‌های مختلف، موقعیت خود را توصیف کند. برای مثال می‌گوید: «گاهی قرارگرفتن اتفاقی بعضی چیزها در کنار هم زندگی ما را تغییر می‌دهد» (همان: ۱۴). او همچنین برای توجیه حضور حکیمه و دیده‌شدن او از خاطره‌ای که برادرش از انیشتین برایش تعریف کرده استدلال می‌آورد: «اگر روی سیاره‌ای برویم که مثلاً یک‌میلیون سال نوری با زمین فاصله دارد و از آنجا با تلسکوپ فوق‌العاده قوی به زمین نگاه کنیم، می‌توانیم دایناسورها را ببینیم که با گام‌های سنگین و بلندشان درخت‌ها را زیر پا له می‌کنند» (همان: ۴۳).

سومین روایت، روایت زهره است که به نوعی شخصیت اصلی داستان محسوب می‌شود و داستان حول محور او می‌چرخد. روایت زهره بیشتر از دو روایت دیگر از سبک روایی و توصیفی تبعیت کرده و تنها وقتی‌که می‌خواهد درباره خانواده‌اش صحبت کند به سبک استدلالی نزدیک می‌شود. او با تفسیری کلیشه‌ای که از خانواده‌اش ارائه می‌دهد، ذهنیت مخاطب را نسبت به خانواده‌اش جهت‌دهی می‌کند: «نمی‌دانم از کی، اما انگار با هم غریبه بودیم. نمی‌دانم وقتی کوچک بودم پدرم بغلم می‌کرده یا نه. سال‌ها بود که جز حرف‌های خیلی معمولی چیزی به هم نگفته بودیم. پدر صبح زود می‌رفت و شب برمی‌گشت؛ شام می‌خورد و می‌خوابید و مادر با هیکل چاقش مدام توی خانه راه می‌رفت و نفس‌نفس می‌زد. می‌پخت، می‌شست، تمیز می‌کرد و اگر می‌شد شاید من را هم به عنوان یک چیز اضافه که

روی زمین افتاده، دور می‌انداخت» (همان: ۲۲).

تنها می‌توان سبک راوی «میرزاجعفرخان منشی‌باشی» را سبک روایی دانست که کمی هم به سمت سبک توصیفی گرایش دارد؛ اما در روایت این راوی که کمترین حضور را هم دارد، اثری از روایت ارزیابی‌کننده و استدلالی نیست.

در میان این چهار راوی، راوی «من» و «مینا» که راویان بیرونی این داستان هستند، بیشتر از سبک استدلالی و ارزیابی‌کننده استفاده کرده‌اند. گویی راوی «زهره» و «میرزاجعفرخان» به عنوان راویان درونی داستان به کار اصلی روایت داستان مشغول‌اند و راوی «من» و «مینا» مسئولیت جهت‌دهی ذهنی مخاطب را بر عهده دارند. به‌ویژه راوی «من» که در روایت آخر خود به‌گونه‌ای تمام شکاف‌های متن را پر کرده و بیشتر از دیگر راویان به اظهارنظر درباره داستان و کنشگران آن پرداخته‌است.

۵- ۳- شخصیت‌ها

شیوه شخصیت‌پردازی هر یک از این راویان نیز شیوه‌ای غیرمستقیم است؛ به‌گونه‌ای که ما کمتر با کنش‌ها و گفت‌وگوها یا فضایی مواجه هستیم که شخصیت‌پردازی را از زیر سیطره راوی رها کند و فضایی آزاد برای حضور شخصیت‌ها فراهم کند. هر یک از شخصیت‌ها در روایت خود، به بیان خصوصیات شخصیت دیگر پرداخته‌اند و این مسأله، فضای متن را برای جولان هرچه بیشتر شخصیت‌ها بسته‌است و به نوعی صدای مستقل هر یک از شخصیت‌ها به‌وضوح شنیده نمی‌شود.

در میان شخصیت‌های این رمان، مینا، زهره، حکیمه و شخصیت راوی یا نویسنده، شخصیت‌های اصلی داستان هستند که داستان حول محور آنها می‌چرخد. شخصیت زهره که شخصیتی محوری است توسط دیگر راویان و به‌صورت غیرمستقیم روایت می‌شود. آن هم با ویژگی‌های رفتاری که به او نسبت داده می‌شود که این ویژگی‌ها کلی و ناموثق هستند؛ برای مثال، مینا درباره او می‌گوید: «زهره خوش‌مشرب بود، شوخ بود، خالی‌بند بود و همه اینها باعث می‌شد که بودن در کنارش کسل‌کننده نباشد» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۴۴). راوی نیز باتوجه به تعاریف مینا، زهره را خالی‌بند می‌داند. به‌جز این ویژگی‌های کلی، ویژگی‌های رفتاری او در موقعیت غیرعادی کنونی توصیف می‌شود که در این نمونه‌ها روایت راوی «من» و «مینا» درباره زهره یکسان است. هرچند راوی «من» کمی بیشتر به توصیف حالات زهره می‌پردازد تا او را کمی

مالیخولیایی توصیف کند. حتی دیگر شخصیت‌های داستان نیز همین ویژگی را به گونه‌ای علنی به زهره نسبت می‌دهند: «چند وقت است که این دختر دچار توهم شده و خانواده‌اش برای درمان او خیلی کارها کرده‌اند و نتیجه نگرفته‌اند» (همان: ۱۳۲).

نویسنده نسبت‌به شخصیت زهره سوگیری خاصی دارد و می‌خواهد این ویژگی‌ها را به او نسبت دهد تا به گونه‌ای روایت زهره را ناموثق جلوه دهد؛ اما به دلیل وجود روایتی منحصر به زهره، ما به صورت مستقیم با کنش‌ها، گفتار و محیطی که زهره در آن زندگی می‌کند روبه‌رو هستیم. اگرچه کنش‌ها و گفتار موجود در روایت زهره، بیشتر برای توصیف دیگران است و کمتر با شخصیت زهره مواجه می‌شویم؛ در قسمت‌هایی از روایت به طور آشکار به بیان دلتنگی‌های خود می‌پردازد: «نشستم روی زمین و یک دل سیر گریه کردم برای تنهایی خودم، برای دلتنگی خودم، برای تنهایی‌ام که بعد از آمدن به خانه جدید بیشتر شده بود. نه دوستی، نه آشنایی، نه جایی برای گردش، نه خیابانی برای قدم‌زدن» (همان: ۲۱). به همین دلیل می‌توان روایت زهره را هم در نشان‌دادن شخصیتش نسبت به روایت دیگران کمی همدلانه‌تر خواند، اما همچنان بدون کنش یا گفتاری که شخصیتی متفاوت را از او نشان بدهد.

شخصیت مینا تنها ازطریق روایت خود او و بیشتر از طریق گفت‌وگوها و تک‌گویی‌هایش شناخته می‌شود. شیوه شخصیت‌پردازی او باوجود درونی‌تر بودن باز هم غیرمستقیم است؛ غیرمستقیم از این نظر که مینا ویژگی‌های خود را در کنش‌ها یا گفتارش نشان نمی‌دهد، بلکه آنها را در قالب یک تک‌گویی بیان می‌کند: «من که سرم به کار خودم گرم بود. درسم را می‌خواندم و کاری به کار کسی نداشتم. اگر زهره و میرزاجعفرخان منشی‌باشی نبودند من همان شاگرد درس‌خوان مدرسه و دختر حرف‌گوش‌کن پدر و مادرم بودم» (همان: ۱۵). حتی ترس‌های مینا نیز در قالب تک‌گویی بیان می‌شوند.

شخصیت حکیمه نیز کاملاً غیرمستقیم روایت می‌شود؛ آن هم توسط زهره و مینا که روایت هردو از حکیمه تقریباً یکسان است. حکیمه کنش و دیالوگ مختصر و معمولی دارد که به روند شخصیت‌پردازی او کمک چندانی نمی‌کند، در عوض راویان، ابتدا ظاهر او را توصیف می‌کنند تا به گونه‌ای او را رازآلود جلوه دهند و پس از آن، زهره گذشته او را بیان می‌کند. اما باز هم شخصیت او مبهم باقی می‌ماند تا از حالت رازآلود و معماگونه آن کم نشود.

از دیگر شخصیت‌های داستان که می‌توان آن را شخصیتی فرعی به حساب آورد، پدر میناست که غیرمستقیم و توسط روایت‌های «مینا» و «من» که راوی اصلی است، توصیف

می‌شود: «پدر که همیشه انگار رنج عالم را برای خودش تکرار می‌کرد» (همان: ۱۲۳). راوی «من» نیز درباره او می‌گوید: «کتاب را برداشتم و آرام ورق زدم. مجید در همان سال‌های دانشجویی نوشته بودش و وقتی چاپ شد من گمان کردم مجید عارفی روزی نویسنده بزرگی خواهد شد. اما مجید عارفی زیر بار رنج عالم ماند و نتوانست قدمی رو به جلو بردارد» (همان: ۱۳۵).

شخصیت پدر و برادرهای زهره، به گونه‌ای تیپیکال و توسط روایت غیرمستقیم زهره توصیف می‌شوند؛ اما می‌توان آنها را به گونه‌ای مستقیم و از طریق کنش و گفت‌وگوهای آنها هم شناخت. حتی در روایتی که زهره در آن واکنش‌های خانواده‌اش را هنگامی‌که متوجه نبودنش می‌شوند تصور می‌کند، با دیالوگ‌هایی مواجه می‌شویم که به‌خوبی ویژگی تیپیکال مردهای سنتی ایرانی را نشان می‌دهد؛ برای مثال برادرش می‌گوید: «چه‌قدر گفتم نذارین با هرکس و ناکسی بگرده!» (همان: ۱۲۸).

«صبح تا شب معلوم نبود تلفنی با کی حرف می‌زنه» (همان: ۱۲۸).

«خیلی سرش ول شده بود» (همان: ۱۲۸).

«کدوم قبرستونی رفته این دختر؟!» (همان: ۱۲۸).

شخصیت‌های زن این داستان، یعنی مادر مینا و به‌ویژه مادر زهره نیز بسیار تیپیکال و به صورت غیرمستقیم بیان شده‌اند؛ برای مثال مادر زهره همواره در حال پخت‌وپز و شست‌وشو است و مادر مینا نیز که از قشر فرهیخته جامعه محسوب می‌شود، مدام در حال بافتنی‌کردن است و نسبت به مسائل مهم اجتماعی بی‌اعتناست و علاقه‌ای به درگیرکردن ذهن خود با مسائل مهم روز ندارد.

۵- ۴- نویسنده ضمنی

بعضی معتقدند که نویسنده ضمنی و راوی درواقع یکی هستند و این نویسنده است که عمل روایت را انجام می‌دهد. اما در بعضی متون، صدای راوی با صدای نویسنده ضمنی یکی نیست. نویسنده ضمنی با نویسنده واقعی داستان تفاوت دارد و گاهی ممکن است بین ایدئولوژی نویسنده ضمنی و نویسنده واقعی تفاوت وجود داشته باشد. نویسنده واقعی همواره نسخه‌ای ضمنی از خود در داستان به وجود می‌آورد که لزوماً با خود واقعی نویسنده همسان نیست. این اختلاف از تفاوت میان دنیای هنری اثر ادبی و واقعیت‌های فرهنگی و اجتماعی که نویسنده واقعی با آنها سروکار دارد ناشی می‌شود. «مؤلف ضمنی نمی‌تواند چیزی به ما بگوید. آن هیچ

صدا یا ابزار مستقیمی برای ارتباط ندارد. مؤلف ضمنی با سکوت و به وسیله طرح کل داستان، با تمام صداها و تمام ابزاری که برای فهمیدن ما در نظر گرفته‌است، به ما آگاهی می‌دهد» (چتمن، ۱۳۹۰: ۱۹۰ و ۱۹۱).

درکل، ایدئولوژی اثر ادبی، ایدئولوژی نویسنده ضمنی است. «موضع ایدئولوژیکی نویسنده انتزاعی جز به صورت غیرمستقیم و آن هم از طریق نوع گزینش جهان داستانی ویژه، گزینش درون‌مایه و نیز اتخاذ مواضع ایدئولوژیک منحصربه‌فرد که به واسطه وجوه خیالی به خواننده منتقل می‌شود (وجوهی همچون راوی، گیرنده انتزاعی و کنشگران که به‌مثابه سخن‌گویان نویسنده هستند)، قابل کشف نخواهد بود» (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۶ و ۷).

همان‌طور که گفته شد، حضور نویسنده ضمنی را از طریق واسطه می‌توانیم پی‌گیری کنیم؛ از طریق بررسی درون‌مایه اثر، بررسی مواضع ایدئولوژیک متن که به واسطه راوی، خواننده ضمنی و کنشگران صورت می‌گیرد. با تحلیل ساختار کلی رمان است که می‌توان نشان داد که نویسنده ضمنی مسئول انتقال ایدئولوژی اثر ازطریق گفتمان راوی است. هرجا که ما صرفاً با صدای نویسنده ضمنی مواجه باشیم یا راوی و کنشگران با نویسنده ضمنی هم‌راستا باشند، داستان دچار تک‌صدایی است.

این گزاره‌ها معمولاً جملاتی هستند که هیچ پیش‌زمینه‌ای ندارند و می‌توان جای آنها را در روند داستان تغییر داد؛ چون به زمان و مکان خاصی تعلق ندارند. این گزاره‌ها «تنها ذهن نویسنده را بازگو می‌کنند. این واژگان همان صدای نویسنده هستند که با نام صدای برون‌متنی یا صدای شخص نویسنده شناخته شده‌اند» (همان: ۱۰۶)

۵-۴-۱- نویسنده ضمنی در رمان لالایی برای دختر مرده

در کتاب *لالایی برای دختر مرده*، چهار راوی مختلف داریم که از کنشگران داستان محسوب می‌شوند. اما در کل، در تمام داستان از زبان راویان و کنشگران، با اظهارنظرها یا گزاره‌گویی‌هایی مواجه می‌شویم که همگی برای رساندن درون‌مایه اثر و توجیه ایدئولوژی نویسنده ضمنی بیان شده‌اند. افکار مسلط بر این داستان، در تمام مسیر داستان گسترده شده‌اند و گاه آنها را از زبان تمام راویان و شخصیت‌ها می‌شنویم. از این میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۵- ۴- ۱- ۱- ویژگی‌ها و اهمیت تاریخ و توجیه واقعی‌بودن ماجرا

در کل داستان با جملاتی از زبان شخصیت‌ها مواجه می‌شویم که در اهمیت تاریخ و واقعی‌بودن

ماجرا بیان شده‌اند. راوی استدلال خود را با گفتمانی مستقیم و بی‌پرده از زبان یکی از شخصیت‌ها بیان می‌کند: «گاهی تجربه‌کردن بعضی چیزها برای بار اول خیلی سخت و حتی خطرناک است. در چنین مواقعی، استفاده از تجربه آدم‌هایی که قبل از ما بوده‌اند، مشکلمان را حل می‌کند. در غیر این صورت، موقعیت کسی را داریم که برای فهمیدن اینکه داربست نصب‌شده روی طبقه پنجم یک ساختمان محکم است یا نه، بخواهد روی آن بپرد. حاصل این تجربه به‌احتمال پنجاه درصد مرگ است» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۱۳۴).

البته اینها گزاره‌گویی نویسنده ضمنی است که در قالب گفتمان راوی گنجانده شده‌است. او همچنین، در توجیه واقعی‌بودن قصه‌ها از زبان یکی از شخصیت‌ها می‌گوید: «قصه‌ها همه همین‌طورند. درست است که ما آنها را در ذهن خودمان خلق می‌کنیم، اما یک پای آنها در دنیای واقعیت است. هر تکه‌ای از داستان خیالی ما گوشه‌ای از واقعیت است. این است که نمی‌شود گفت که هیچ داستانی از ریشه و اساس دروغ است. همان‌طور که شوخی‌های ما همیشه به بعضی چیزهای جدی اشاره می‌کنند، خیال‌بافی‌های ما هم حاصل چیزهایی واقعی هستند که دیده‌ایم» (همان: ۱۳۶).

این اشارات در اهمیت تاریخ، به منظور واقع‌نمایی داستان صورت می‌گیرند و تا جایی پیش می‌روند که نویسنده اصلی یا همان راوی «من» در روایت آخر خود، به خودفاش‌سازی دست می‌زند که این خودفاش‌سازی نیز به منظور واقع‌نمایی صورت می‌گیرد، نه نشان دادن جنبه خیالی و موهوم داستان. چنان‌که می‌گوید: «من در سکوتی که پیش آمده بود، دوباره به نوشتن داستان فکر کردم. با خودم گفتم داستان را همین‌طور که شنیده‌ام، از زبان آدم‌های مختلف می‌نویسم. البته بعضی از ماجراها را عوض می‌کنم؛ مثلاً بعضی شخصیت‌ها را تغییر می‌دهم. چیزهایی را به آنها نسبت می‌دهم که در آنها نبوده. در مورد خودم هم می‌نویسم، ولی شخصیت خودم را تغییر می‌دهم. دلم نمی‌خواهد خواننده بفهمد که من فقط نویسنده بوده‌ام یا مثلاً پدر یکی از دخترها» (همان: ۱۵۰).

راوی «من» نیز برای توجیه واقعی‌بودن ماجرا بعد از اشاره به شعر دهخدا در صوراسرافیل می‌گوید: «قبل از این چند اشاره کوتاه به حکایت دختران قوچان در کتاب‌های تاریخی دیده بودم» (همان: ۸۸).

همین‌طور در قسمت‌های دیگر داستان هم می‌بینیم که حکایت حکیمه از زبان راویان به دختران قوچان ربط داده می‌شود و روایت میرزاجعفرخان منشی‌باشی هم برای تأکید و توجیه

واقعی‌بودن ماجرا آورده شده‌است. همچنین در کل داستان با جملاتی از زبان شخصیت‌ها مواجه هستیم که همگی برای توجیه حضور حکیمه از زمانی دیگر و واقعی‌بودن ماجرا و در اهمیت تاریخ سخن می‌گویند؛ برای مثال، مینا از زبان برادرش مسأله نسبیت انیشتین را مطرح می‌کند.

۵- ۴- ۱- ۲- معرفی کتاب

اما گاه با گزاره‌گویی‌هایی در داستان مواجه هستیم که گویی نظر شخصی نویسنده هستند که از زبان شخصیت‌ها بیان می‌شوند؛ برای مثال، در قسمت‌هایی از کتاب درباره چگونگی انتخاب کتاب یا کتاب خوب و بد و همچنین چگونگی صنعت چاپ و بازار نشر اظهارنظر می‌شود. مینا درباره کتاب‌خواندن زهره می‌گوید: «زهره به فهیمه رحیمی علاقه داشت نه به جان کریستوفر، اریش کستنر یا مرادی‌کرمانی، برعکس من فهیمه رحیمی را دوست نداشتم» (همان: ۱۵).

شخصیت مینا به واسطه حضور در یک خانواده تحصیل‌کرده، امروزی و آشنا با کتاب توصیف شده‌است. به‌همین دلیل، راوی «مینا» می‌تواند به عنوان معیار خوبی برای سنجش کتاب خوب و بد مورد استفاده قرار گیرد. در جای دیگر نیز کتاب‌های درون خانه را با نام، عنوان می‌کند تا به گونه‌ای به معرفی کتاب هم پرداخته باشد: «نسخه‌های چاپی الیور تویست، زینک‌های کلاس پرنده و یا تصاویر نقاشی‌شده شیر کوهی در جنگل» (همان: ۴۱).

در جایی دیگر باز هم به اظهارنظر مستقیم درباره داستان‌ها می‌پردازد و می‌گوید: «زیاد پیش می‌آمد که به زهره کتاب بدهم. می‌خواستم کارهای جدی‌تری بخواند یا حداقل کارهایی که ارزش ادبی بیشتری داشته باشند. *بچه‌های راه‌آهن* را به او دادم. همین‌طور *خواهران غریب* و *قصه‌های مجید* را. یادم می‌آمد *لک‌لک‌ها بر بام* را خواند و خیلی خوشش آمد و آخر از همه *دو خرمای نارس* را دادم که گفت داستانش غمگین بوده. راست می‌گفت. دل آدم می‌گرفت که آن دوتا بچه را برای فروش به یک گاراژ بزرگ آورده بودند» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۷۱).

تمام کتاب‌های معرفی‌شده از رمان‌های نوجوان هستند که مینا به عنوان دختری از طبقه روشنفکر جامعه آنها را دارای ارزش ادبی بیشتری می‌داند و زهره به عنوان دختری از طبقه عام جامعه، کتاب‌هایی مانند فهیمه رحیمی می‌خواند که ارزش ادبی پایینی دارد و مینا به‌صراحت می‌گوید که از آن خوشش نمی‌آید.

۵- ۴- ۱- ۳- مشکلات تاریخی زنان

اما نکته‌ای که از همه مهم‌تر است و اساس درون‌مایه داستان را تشکیل می‌دهد، نگاه و جهت‌گیری خاص داستان نسبت به زنان و مشکلات همیشگی آنها در طول تاریخ است. چیزی‌که درون‌مایه اصلی داستان را تشکیل می‌دهد، درگیری زنان در طول تاریخ با مقوله قدرت است که برای نشان‌دادن آن از نمونه‌های زیادی در طول داستان استفاده شده‌است. هرچند عامل حکومت و خانواده، به عنوان دو بستر قدرت‌مدار همواره در طول تاریخ در حال اعمال قدرت بوده‌اند اما در این رمان، عامل قدرت در زمان قدیم حکومت بوده‌است که از طریق داستان حکیمه، میرزاجعفرخان و همین‌طور داستان عدسک بیان شده‌است؛ اما اکنون این عامل قدرت در دوران معاصر به خانواده‌ها منتقل شده‌است که از طریق داستان زهره به عنوان شاخصه اصلی نشان داده شده‌است و در طول داستان نمونه‌های مشابهی برای آن آورده شده‌است؛ برای مثال زهره در بازداشتگاه با دخترهایی روبه‌رو می‌شود که همگی مشکلاتی شبیه به او با خانواده خود دارند: «یکی دیگه بود به اسم سولماز. شونزده سالش بود. توی شهرشون می‌خواستن شوهرش بدن به یه مرد شصت‌ساله. اونم شبونه فرار کرده بود و اومده بود تهرون، همون توی ترمینال گرفته بودنش» (همان: ۱۴۳).

داستان نشان می‌دهد که عامل تمام مشکلات تاریخی زنان، مردها هستند و این مسأله را حتی در روابط مدرن‌تر اجتماعی مانند روابط دختر و پسر نیز نشان می‌دهد: «چند روزی توی تهرون با پسره چرخیده بود و دست‌آخر پسره داده بودش دست یه مشت اوباش و رفته بود. وقتی پسره رفته بود، هاجر فهمیده بود که پسره اونو فروخته» (همان: ۱۴۲). نویسنده برای نشان‌دادن مظلومیت زنان، از آنها تصویر کلیشه‌ای و گاه حقیرانه‌ای ارائه داده‌است که زهره و مادرش نمونه‌های بارز آن هستند.

از آنجایی که راوی «من» و «مینا» راوی مفسر هستند، بیشتر از دو راوی دیگر با نویسنده ضمنی هم‌راستا هستند؛ اگرچه دو راوی دیگر نیز از نویسنده ضمنی فاصله ندارند و در راستای هدف کلی رمان حرکت می‌کنند؛ چنان‌که زهره نیز در توصیف مادرش به عنوان زنی که زیر سیطره چندین مرد زورگو قرار گرفته این‌طور می‌گوید: «مادر با هیکل چاقش مدام توی خانه راه می‌رفت و نفس‌نفس می‌زد. می‌پخت، می‌شست، تمیز می‌کرد و اگر می‌شد شاید مرا هم به عنوان یک چیز اضافه که روی زمین افتاده، دور می‌انداخت» (همان: ۲۲).

۵- ۴- ۱- ۴- ظلم به کودکان و مظلومیت آنها

ماجرای ظلم به کودکان و مظلومیت آنها بـه طـرق مختلـف در داسـتان نفـوذ پیـدا کـرده‌اسـت. علاوه‌بر ماجرای حکیمه که ماجرای اصلی داستان است، در قسمت‌های دیگری از داسـتان نیـز از زبان راویان مختلف با مثال‌هایی غیرمسـتقیم در ایـن‌بـاره مواجـه هسـتیم؛ بـرای مثـال مینـا در تلویزیون کودکان افغانی را می‌بیند.

نویسنده همین‌طور برای رسیدن به این منظور از عناصر بینـامتنی نیـز اسـتفاده کـرده‌اسـت؛ برای مثال از کتاب *دو خرمای نارس* می‌گوید که «دل آدم می‌گرفت کـه آهـا دوتـا بچـه را بـرای فروش به یک گاراژ بزرگ آورده بودند» (همـان: ۷۱) که در آن به فروش کودکان اشاره کرده‌اسـت. همین‌طور با آوردن داستان عدسک که حاکم قرار است او را از خـانواده‌اش جـدا کنـد، در پایـان، عدسک تمام پیام داستان را در مکالمه‌اش با حاکم چنین بیان می‌کند: «هیچ‌کس تو هـیچ دهـی بچه مردمو ازش نگیره» (همان: ۸۵)؛ «هیچ‌کس بچه‌ها رو کتک نزنه» (همان‌جـا)؛ «هیچ‌کس خونـه مردمو خراب نکنه» (همان‌جا).

۵-۵- روایت‌شنو و خواننده ضمنی

روایت‌شنو، فرد یا گروهی از افراد است که طرف خطاب راوی قرار دارد. همان‌طور که هـر روایتـی یک راوی دارد، یک روایت‌شنو نیز دارد. هر راوی در روایت خود، کسـی را خطـاب مـی‌کنـد کـه گاهی این خطاب آشکار و گاهی نامحسوس است. کسی‌که هنگـام روایـت داسـتان توسـط راوی خطاب می‌شود، مخاطب روایت یا روایت‌شنو است. اهمیت بررسی روایت‌شنو از ایـن روسـت کـه مشخص می‌کند نویسنده می‌خواهد مخاطب روایتش چگونـه باشـد و چـه ذهنیتـی از مخاطـب خود دارد.

ساده‌ترین نشانه حضور روایت‌شنو، استفاده از ضمیر «تو» است کـه در بسـیاری از روایـت‌هـا حذف می‌شود؛ اما نشانه‌های دیگری نیز در روایت وجود دارد که می‌تـوان از طریـق آن بـه درک درستی از روایت‌شنو رسید. به‌طورکلی پرینس، وجود پرسش در مـتن، برخـی از نفـی و انکارهـا، تأکید راوی، عناصر بینامتنی و فراداستان را از نشانه‌هایی می‌داند که از طریـق آنهـا مـی‌تـوان بـه وجود روایت‌شنو پی برد. امـا آنچـه بـیش از همـه اهمیـت دارد، جهـت‌گیـری راوی نسـبت بـه روایت‌شنو است. «شاید راوی در ارزیابی دانش و منش یا توانـایی روایـت‌شـنو- شخصـیت کـاملاً اشتباه کند. شاید راوی، روایت‌شنو- شخصیت را فردی نه چندان باهوش توصیف کنـد و بپنـدارد

به‌آسانی به او دروغ خواهد گفت و فریبش خواهد داد؛ ولی راوی دیگر و موثق‌تری شاید او را باهوش و آگاه تصویر کند» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۷).

روایت‌شنو همان‌طور که گفته شد، نشانه‌های محدود و ناپیدایی دارد. اما کشف آن می‌تواند در روشن‌تر شدن نحوه چینش روایی نویسنده، راهگشا باشد. «شخصیت مخاطب روایت، تنها یک عقیده است که از طریق آن، مؤلف ضمنی، خواننده واقعی را مطلع می‌کند که چگونه به عنوان خواننده ضمنی عمل کند و کدام دید جهانی را بپذیرد» (چتمن، ۱۳۹۰: ۱۹۳). خوانندگان ضمنی داستان نیز براساس میزان توانایی خود در دریافت معنای متن و تعامل با آن به دو دسته منفعل و فعال تقسیم می‌شوند. خواننده مدنظر نویسنده «فعال است، چون به متن معنا می‌بخشد و غیرفعال است زیرا پیش‌نیازهای تولید معنای متن، در گفتمان و عمل روایت متن ارائه شده‌اند. به گفته آیزر، مؤلف به گونه‌ای خاص خواندن ما را هدایت می‌کند؛ اما این هدایت، غیرمستقیم و براساس قراردادهای مشترک که بر اثر مرور زمان تکامل یافته‌اند، صورت می‌گیرد» (همان: ۳۴۶).

یکی از راه‌های دریافت میزان فعال‌بودن مخاطب در فرایند خوانش متن که توسط نظریه‌پردازان واکنش خواننده مطرح است، مسأله شکاف‌ها در متن است. «تار و پود متن ادبی آن چیزی است که به طور واضح در کتاب ارائه می‌گردد. در این بین، نویسنده شکاف‌هایی هم می‌گذارد تا خواننده باتوجه‌به تجربیات و تصوراتش آن را پر نماید. در اینجاست که دوباره به خوانندگان نقشی فعال‌تر از آنچه که در دیدگاه‌های سنتی درباره خواندن وجود داشت، نسبت می‌دهند و پیش‌بینی می‌کنند هر خواننده به طور فردی شکاف‌ها را به‌روشی متفاوت پر می‌کند» (نیکولایوا، متن منتشرنشده).

سه نوع شکاف متفاوت در متن وجود دارد. نخستین نوع آن شکاف‌هایی است که با تجربیات واقعی زندگی پر می‌شوند؛ مثل ظاهر شخصیت‌ها و اینکه پدر و مادر دارند و غیره که معمولاً این شکاف‌ها به فعال‌کردن خواننده منجر نمی‌شوند. «نوع دیگر شکاف‌ها آنهایی هستند که نویسنده برای ایجاد انگیزه در خواننده می‌گذارد تا او را در رمزگشایی متن دخالت دهد. این شکاف‌ها در ارتباط با تصور ذهنی خواننده مستتر است. نویسنده از خواننده ضمنی انتظار دارد شکاف‌ها را به‌درستی پر کند» (همان).

این شکاف‌ها معمولاً برای ایجاد تعلیق در داستان است و شکاف‌هایی موقتی هستند که احتمالاً در روند داستان رمزگشایی می‌شوند؛ به همین دلیل ممکن است این نوع شکاف به دلیل

درگیرکردن عاطفه مخاطب، شکافی ایدئولوژیک باشد. اما شکاف‌های خلاق یا استفهامی شکاف‌هایی هستند که در روند داستان وجود دارند تا ذهن مخاطب را در رمزگشایی از داستان فعال کنند.

۵-۵-۱- روایت‌شنو و خواننده ضمنی در رمان لالایی برای دختر مرده

در رمان *لالایی برای دختر مرده*، در روند داستان می‌بینیم که توضیحات راوی گاهی بیش از حد می‌شود، گویی روایت‌شنو خود را بیش‌ازاندازه دست‌کم گرفته‌است؛ برای مثال، در اولین روایت داستان ما با توضیحات مفصلی درباره آن شهرک روبه‌رو می‌شویم.

در دیگر قسمت‌های داستان نیز، با تکرار و توضیحات بسیاری روبه‌رو می‌شویم. گاهی جمله اول مقصود راوی را می‌رساند و جمله دوم به نوعی تکرار همان جمله اول، ولی به گونه‌ای دیگر است. گویی نویسنده می‌خواهد صدای راوی بر متن و ذهن مخاطب غلبه داشته باشد. برای مثال در توصیف مرموزبودن مجتمع ارغوان نیز راوی می‌گوید: «طول این جاده را معمولاً با زمان می‌سنجند نه با مسافت آن بر حسب کیلومتر. دلیل آن هم معلوم نیست» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۶).

اما چند سطر بعد، خود راوی ماجرا را لو می‌دهد و می‌گوید: «در چنین وضعیتی بیشتر راننده‌ها ترجیح می‌دهند به‌جای نگاه‌کردن به کیلومترشمار اتومبیل به ساعتشان نگاه کنند و ببینند که چقدر در راه بوده‌اند» (همان‌جا). اینها همه به منظور تأکید راوی در متن آورده شده‌اند. همین‌طور تأکید بر اهمیت تاریخ و واقعی‌بودن داستان‌ها و گزاره‌گویی‌های نویسنده و عناصر بینامتنی که در بخش پیش آنها را بررسی کردیم، همگی به نوعی برای جهت‌دهی ذهنی روایت‌شنو به منظور دریافت پیام کلی متن است.

درکل این روایت‌شنو به گونه‌ای ذهنیت خواننده ضمنی را رقم می‌زند. روایت‌شنو در این رمان، خواننده ضمنی منفعلی را طرح‌ریزی می‌کند؛ زیرا راوی، روایت‌شنوی باهوشی را مدنظر ندارد و صدای راوی، فضای موجود برای حضور خواننده را مسدود کرده‌است. چنانکه در بررسی شکاف‌های درون متن گفتیم، این شکاف‌ها به سه دسته تقسیم می‌شوند که یکی از آنها شکاف‌های ایدئولوژیک است. می‌بینیم که شکاف‌های موجود در متن با فاصله کمی رمزگشایی می‌شوند و بیشتر به منظور تعلیق در متن و درگیرکردن عاطفه مخاطب با متن وجود دارند؛ برای مثال در روند روایت، اشاره‌هایی برای ارتباط‌دادن ماجراها با هم وجود دارد که در روایت‌های بعدی گره‌گشایی می‌شود. در میان روایت راویان مختلف در رمان، مخاطب متوجه

ارتباط وقایع با هم می‌شود؛ ولی راوی ترجیح می‌دهد شکاف‌های متن را با توضیحات اضافه خود پر کند؛ برای مثال در میان روایت‌ها، روایتی از زهره وجود دارد که به‌طور کامل ربط ماجرای حکیمه به میرزاجعفرخان منشی‌باشی و دختران قوچان را به‌طور علنی فاش می‌کند. همین‌طور افشای نقش راوی به عنوان نویسنده داستان در روایت‌های آخر، تمام شکاف‌های متن را می‌بندد و همان‌طور که گفته شد، به خودفاش‌سازی دست می‌زند و به نوعی پایان داستان را می‌بندد.

درکل شکاف‌های درون متن این رمان، شکاف‌های خلاقی نیستند؛ زیرا درنهایت به طرق مختلف و گاه چندین‌بار در داستان گره‌گشایی می‌شوند و به منظور ایجاد تعلیق و تأکید بیشتر بر ماجرا، استفاده می‌شوند. همان‌طور که در توضیح این بخش گفته شد، این‌گونه شکاف‌ها به دلیل درگیرکردن بیشتر عاطفه مخاطب با متن، شکاف‌هایی ایدئولوژیک به‌حساب می‌آیند؛ به همین دلیل، می‌توان گفت که شکاف‌های درون متن این رمان، بیشتر به القای ایدئولوژی اثر کمک می‌کنند و ایدئولوژیک هستند.

۶- نتیجه‌گیری

در گفتمان روایی، راوی به عنوان واسطه انتقال پیام متن از نویسنده به خواننده، درارتباط‌با خواننده، نویسنده ضمنی و شخصیت‌های درون داستان مورد بررسی قرار می‌گیرد تا مشخص شود که آیا گفت‌وگویی میان عامل‌های روایی صورت گرفته‌است یا تمام صداها زیر سیطره یک صدای غالب قرار دارد. بر این اساس، می‌توان فضاهای آزاد و زیر سیطره ایدئولوژی را تشخیص داد و به این نتیجه رسید که داستان فضایی برای حضور مخاطب باز گذاشته است یا نه.

در رمان *لالایی برای دختر مرده*، با گفتمان استدلالی راوی‌ها مواجه هستیم که به جهت‌دهی ذهنی مخاطب می‌پردازند و هیچ‌یک از راویان این رمان، صدای مستقل از نویسنده ضمنی ندارند و در راستای گفتمان نویسنده ضمنی به روایت داستان می‌پردازند؛ به همین دلیل هم می‌توان گفت که این رمان، رمانی تک‌صدایی است. همین‌طور نحوه شخصیت‌پردازی غیرمستقیم و زاویه‌دید بیرونی شخصیت‌ها، از فضای همدلانه داستان کاسته‌است؛ گویی نویسنده فقط داستان را برای انتقال پیام خود نوشته‌است. همین‌طور به دلیل گزارش‌های مستقیم راوی و گزاره‌گویی‌های نویسنده ضمنی، متن فضای بسته‌ای پیدا کرده و شکاف‌های درون داستان، به‌دلیل گره‌گشایی‌های گاه‌به‌گاه، فقط به تعلیق داستان کمک کرده‌اند و به دلیل درگیرکردن هرچه بیشتر عاطفه خواننده با متن، می‌توان آنها را ایدئولوژیک خواند. تکنیک

به‌کاررفته در این رمان، استفاده از راویان مختلف برای روایت داستان است؛ اما از آنجایی‌که راویان در راستای اهداف نویسنده ضمنی گام برداشته‌اند و صدای مستقلی ندارند، نمی‌توانیم رمان را رمانی چندصدایی بدانیم. چندزبانگی یا چندلحنی بیانگر تنوع لحن شخصیت‌هاست؛ اما وقتی در داستان همچنان با اقتدار نویسنده روبه‌رو باشیم، داستان در حد همین چندزبانگی باقی می‌ماند و به مرحله چندصدایی نمی‌رسد؛ یعنی همچنان در رمان، با مرکزگرایی روبه‌رو هستیم و خبری از تکثر معنا نیست. می‌توان گفت رمان‌هایی از این دست برای گروه سنی نوجوانان درواقع در آغاز راه برای فراتر رفتن از ایدئولوژی‌گرایی صرف و مستقیم هستند؛ اما همچنان ردپای اقتدار نویسنده در میان این‌گونه از رمان‌ها دیده می‌شود. هرچند استفاده از تکنیک‌های نوین زیبایی‌شناسی در این عرصه، گامی مهم و ارزشمند تلقی می‌شود. اما باید در نظر داشت که استفاده از این تکنیک‌ها باید در راستای هدف خاصی صورت گیرد که همانا گذشتن از مرکزگرایی و شکستن ایدئولوژی درون متن است.

پی‌نوشت:

۱- خط کشیده شده زیر کلمات در نقل‌قول‌های مستقیم، برای روشن‌کردن مباحث آورده شده‌است و مربوط به متن اصلی نیست.

منابع

استیونز، ج. ۱۳۸۰. «ایدئولوژی و گفتمان روایی». ترجمه ا. حسینی. *دیگرخوانی‌های ناگزیر*، به کوشش مرتضی خسرونژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. ۷۱- ۸۷.

آقاگل‌زاده، ف. ۱۳۸۵. *تحلیل گفتمان انتقادی: تکوین تحلیل گفتمان در زبان‌شناسی*، تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ . ۱۳۸۶. «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات». *ادب‌پژوهی*، ۱: ۱۷-۲۸.

باختین، م. ۱۳۹۱. *تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی درباره رمان*، ترجمه ر. پورآذر. تهران: نی.

پرینس، ج. ۱۳۹۱. *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*. ترجمه م. شهبا. تهران: مینوی خرد.

تامپسون، ج .ب. ۱۳۷۹. *ایدئولوژی و فرهنگ مدرن (نظریه اجتماعی انتقادی در عصر ارتباطات توده‌گیر)*، ترجمه م. اوحدی. تهران: مؤسسه فرهنگی آینده پویان تهران.

تودوروف، ت. ۱۳۹۱. *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه د. کریمی. تهران: مرکز.

چتمن، س. ۱۳۹۰. *داستان و گفتمان (ساختار روایی در داستان و فیلم)*، ترجمه ر. میرخندان. قم:

مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

شاه‌آبادی، ح.ر. ۱۳۸۷. *لالایی برای دختر مرده*. تهران: افق.

فاولر، ر. ۱۳۹۰. *زبان‌شناسی و رمان*، ترجمه م. غفاری. تهران: نی.

لینت‌ولت، ژ. ۱۳۹۰. *رساله‌ای درباب گونه‌شناسی روایت (نقطه‌دید)*، ترجمه ع. عباسی و ن. حجازی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

میرعابدینی، ح. ۱۳۹۰. «منطق مکالمه و داستان ایرانی». *گفتگومندی در ادبیات و هنر*، به کوشش ب. نامور مطلق و م. کنگرانی. تهران: سخن. ۴۵- ۵۷.

ناولز، م. و مامجر، ک . ۱۳۸۰. «کارکرد زبان در ادبیات کودک (۱)». *کتاب ماه ادبیات کودک و نوجوان*. ترجمه شهرام اقبال‌زاده. اردیبهشت (۴۳): ۵۳-۵۸.

نیکولایوا، م. (متن منتشرنشده). *درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی در ادبیات کودک*، ترجمه م. حجوانی و ف. زمانی.

Stephens, J. 2003. *Language and Ideology in Children's Fiction*. Printed and bound by Antony Rowe Ltd. Eastbourne.

McCallum, R. & Stephens, j. 2010. "Ideology and Children's Books". in *Handbook of research on children's and young adult literature*, Edited by S. Wof; K. Coats; P. Enciso and C. Jenkins. New York: Routledge; Taylor and Francis Group.

سال سوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۶

زمینه‌های معرفت‌شناختی امتناع جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ادبی در قرون میانی: تحلیل دیرینه‌شناختی تذکره‌نویسی ادبی

محمدحسین دلال رحمانی[۱]
دکتر اصغر میرفردی[۲*]
دکتر مریم مختاری[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۱/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۱۴

چکیده

تا پیش از ظهور تاریخ‌نگاری ادبی در یک سده اخیر، سنت تذکره‌نویسی ادبی به موضوع زندگی و آثار شاعران می‌پرداخت. این مقاله با رویکردی دیرینه‌شناختی، در پی توصیف قواعد دانش تذکره‌نویسی در قرون میانی است. بررسی حاضر نشان می‌دهد که تذکره‌نویسی، بنا به خصایص گفتمانی قرون میانی، توجهی به ارائه جزئیات زندگی شاعران ندارد و برای دسته‌بندی شاعران از اصل شباهت بهره می‌گیرد. این سنت با تعریفی خدای‌گونه از شاعر، شعر را مستقل و رها از شرایط تاریخی-اجتماعی و حاصل آگاهی و قصد شاعر تلقی می‌کند. اعتقاد به آگاهانه و ارادی بودن شعر، بر بنیانی مذهبی و تلاشی برای تأکید بر تمایز آن با وحی الهی استوار است. این قواعد، به طور مشخص در تقابل با تاریخ نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات قرار دارد. در هر دو مورد اخیر، متن ادبی به‌مثابه امری تصویر می‌شود که شامل وجهی ناآگاهانه است که به واسطه شرایط تاریخی-اجتماعی به متن وارد می‌گردد. اعتقاد به آگاهانه و ارادی بودن شعر را می‌توان به عنوان مانعی معرفت‌شناختی در مقابل ظهور تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات قلمداد کرد که تنها با گسست از سنت تذکره‌نویسی و ظهور گفتمانی تازه از میان برداشته شد.

واژگان کلیدی: دیرینه‌شناسی، قاعده، تذکره‌نویسی، تاریخ‌نگاری ادبی، جامعه‌شناسی ادبیات

---

۱. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه یاسوج
۲. دانشیار جامعه‌شناسی و عضو هیأت علمی بخش جامعه‌شناسی و برنامه‌ریزی اجتماعی دانشگاه شیراز * amirfardi@shirazu.ac.ir
۳. دانشیار جامعه شناسی و عضو هیأت علمی گروه جامعه‌شناسی دانشگاه یاسوج

۱- مقدمه

تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات، متن ادبی را متأثر از شرایط تاریخی و اجتماعی می‌دانند و از این منظر، قواعدی مشترک دارند. گونه‌های نخستین تاریخ‌نگاری ادبی در ایران را می‌توان به عنوان نخستین اشکال جامعه‌شناسی ادبیات دانست. نزدیک به یک قرن از نخستین رویکردهایی که گرایش‌های جامعه‌شناختی را برای مطالعات ادبی در ایران به کار گرفتند می‌گذرد. ظهور این آثار، کم و بیش، مرتبط با تحولات تاریخی عصر مشروطه و نیز انتشار آثار مستشرقانی چون پیتزی[1] (۱۸۹۴)، اته[2] (۱۸۹۶)، براون[3] (۱۹۲۶)، ریپکا[4] (۱۹۵۶)، برتلس[5] (۱۹۶۰) و دیگران بود. پیش از این هم‌افزاییِ عوامل داخلی و خارجی که در نهایت به ظهور تاریخ‌نگاری ادبیات انجامید، آثاری وجود داشتند که به شعر و زندگی شاعران می‌پرداختند. این آثار که بعدها ذیل عنوان عمومی «تذکره» قرار گرفتند، موضوعی را دنبال می‌کردند که به مطالعات تاریخ‌نگاری ادبی نزدیک بود؛ هرچند تذکره‌هایی هم بودند که مثلاً به عارفان و اولیا می‌پرداختند. به‌ویژه از عصر صفوی، تعداد تذکره‌هایی که به شاعران پرداختند، افزایش قابل‌توجهی یافت. موضوع مقاله حاضر تنها تذکره‌های ادبی است که به‌اختصار، تذکره خوانده می‌شوند. تذکره در لغت به معنای یادآوری است و تذکره‌های ادبی به آثاری گفته می‌شود که به شرح حال شاعران و نمونه اشعار ایشان می‌پردازند. سنت تذکره‌نویسی تقریباً از میانه قرون میانی (حمله اعراب به ایران تا انقلاب مشروطه) آغاز شد و تا انتهای آن تداوم یافت.

تذکره‌نویسی ادبی، غیر از تاریخ‌نگاری ادبی و دارای خصایص ویژه خود است. این نوشتار به پرسش درباره این خصایص می‌پردازد و تلاش دارد تا قواعدی را مورد بررسی قرار دهد که تذکره‌ها براساس آنها به نگارش درآمدند. همچنین به این موضوع می‌پردازد که چه بنیان‌های معرفت‌شناختی در سنت تذکره‌نویسی وجود داشت که مانع از گذار به تاریخ‌نگاری ادبی می‌شد؟ این پرسش از سویی درباره قواعد تذکره‌نویسی و از سوی دیگر، درباره شرایط امتناع تاریخ‌نگاری ادبی و نیز جامعه‌شناسی ادبیات در قرون میانی است.

1. Pizzi
2. Ethé
3. Browne
4. Rypka
5. Bertels

۱-۱- پیشینه تحقیق

آثاری را که به موضوع تذکره‌نویسی پرداخته‌اند می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. دسته نخست، آثاری توصیفی‌اند و تنها به معرفی آثار موجود در این حوزه پرداخته‌اند که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از *تاریخ تذکره‌های فارسی* به قلم گلچین معانی (۱۳۶۳) و *تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان* به قلم نقوی (۱۳۴۳). دسته دوم آثاری هستند که به مقایسه تاریخ‌نگاری ادبی با سنت تذکره‌نویسی پرداخته‌اند. این آثار عموماً تاریخ‌نگاری ادبی را به عنوان وجه تکامل‌یافته تذکره‌نویسی تلقی می‌کنند. برای نمونه سلطانی (۱۳۸۰) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل سیر تذکره‌ها و تاریخ ادبیات‌های فارسی در ایران از ۱۲۸۵ ه. ش. (مشروطه) تا ۱۳۳۲ ه. ش.» و مقاله مستخرج از آن، بر آن است که تاریخ ادبیات نویسی ابتدا -از ۱۲۸۵ تا ۱۲۹۴ ش- به صورت شکل تکامل‌یافته تذکره‌ها آشکار شده‌است. زرقانی در *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*، تاریخ‌نگاری ادبی را همواره در حال تکامل می‌داند و سه مرحله را برای این تکامل بر می‌شمارد: نخست معجم‌ها، طبقات، کتب رجال، اخبار و گلچین‌های ادبی؛ سپس تذکره‌ها؛ و در نهایت تاریخ ادبیات (۱۳۹۰: ۳۳-۵۱). فتوحی نیز در *نظریه تاریخ ادبی* پس از اینکه نادیده گرفتن «سیر تکاملی ادبیات» را به عنوان یکی از نقصان‌های تذکره‌نویسی ذکر می‌کند (۱۳۸۷: ۴۳)، تذکره‌نویسی را به عنوان یکی از منابع تاریخ‌نگاری ادبی معرفی می‌کند. از نظر او، دو عنصر مهم تاریخ‌نگاری ادبی که آن را از سنت تذکره‌نویسی متمایز می‌سازد، در نظر گرفتن تداوم زمانی و سیر تحول است (همان: ۲۰۵). پازوکی در مقاله‌ای که تنها به تذکره‌الاولیای عطار پرداخته‌است، به تمایز سنت تذکره‌نویسی و تاریخ‌نگاری توجه کرده و تذکره‌نویسی را مشابه سنت غربی زندگینامه‌نویسی اولیا[1] دانسته‌است (پازوکی،۱۳۸۷: ۹).

چنان‌که آمد، بیشتر آثار موجود با رویکردی تکامل‌گرایانه، ظهور تاریخ‌نگاری ادبی را به عنوان تداوم و تکامل سنت تذکره‌نویسی در نظر گرفته‌اند. تنها پازوکی به تفاوت‌های موجود میان سنت‌های پیش گفته اشاره کرده‌است. با این حال، او نیز به مناسبت موضوع مقاله خویش، به بسط این تلقی نپرداخته‌است. نوشتار حاضر تلاش می‌کند تا ضمن بهره‌گیری از آثار موجود، با استفاده از رویکرد دیرینه‌شناسی فوکویی، چشم‌اندازی متفاوت برای بررسی موضوع پیش‌گفته داشته باشد.

1. hagiography

۱- ۲- مباحث نظری-روشی

مطالعه حاضر، از رویکردی دیرینه‌شناختی بهره می‌گیرد. دیرینه‌شناسی، روشی برای مطالعه یک نظام دانش است که در نیمه دوم قرن بیستم و به واسطه آثار فوکو پدید آمد. دیرینه‌شناسی یک نظریه-روش است که تلاش دارد تا سوژه خودبنیاد را از مرکز صحنه خارج کند و تاریخ اندیشه را بر مبنای گسست‌ها و جابه‌جایی‌ها و بدون فرض تکامل یا استمرار بنویسد. فوکو دیرینه‌شناسی را نوعی روش می‌داند که فارغ از دغدغه مشروعیت، «چرخه ایجابیت را مرور می‌کند» (فوکو، ۱۳۹۰: ۲۸۸).

دیرینه‌شناسی، بر خلاف روش‌های ساختارگرایی و هرمنوتیک، در پی جستجوی ساختاری عمیق یا معنایی پنهان برای موضوع مورد بررسی نیست، بلکه روشی است که به سطح توجه دارد. به همین جهت، گزاره که واحد مطالعه دیرینه‌شناسی است (فوکو، ۱۳۹۲: ۱۱۸)، نه تفسیر و نه ساختار پیشین، «بلکه آن چیزی است که موجب می‌شود چنین مجموعه‌هایی از نشانه‌ها به وجود آیند و چنین قواعد و تحقق چنین شکل‌هایی را امکان‌پذیر می‌کند. اما گزاره، این مجموعه‌ها را به وجهی تکین به وجود می‌آورد» (همان: ۱۲۹). گزاره در واقع بیان قاعده‌ای است که دانش یک دوره را می‌توان به عنوان اجرای آن در نظر گرفت. باید توجه داشت که این رویکرد توصیفی است و در پی بررسی علت ظهور یک گفتمان یا عوامل تغییر آن نیست. فوکو صراحتاً جستجوی علیت را در مطالعات دیرینه‌شناسی کنار می‌گذارد (فوکو، ۱۳۸۹: ۸). به عبارت دیگر، در برداشت فوکو، گزاره یا بیان قاعده، امری توصیفی است و به معنای تبیین علّی رخدادها نیست.

به تعبیر کندال و ویکام[1]، در دیرینه‌شناسی شبکه گفتارها بررسی می‌شود (27 :1999)، اما نه هر گفتاری، بلکه «کنش‌های کلامی جدی» که همان کلام کارشناسان است، آن‌گاه که در مقام یک کارشناس سخن می‌گویند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۵۴). فوکو، در دیرینه شناسی، به تحلیل دانشی می‌پردازد که در نهایت انسان را به عنوان موضوع خویش برمی‌گزیند، اما او انسان را به عنوان موضوعی پیشاگفتمانی در نظر نمی‌گیرد. دیرینه‌شناسی بیش از هرچیز با ذات‌گرایی رایج در تاریخ‌نگاری سنتی فاصله دارد. بنابراین، تحلیل از یک موضوع (ابژه) آغاز نمی‌شود که پیش از گفتمان وجود داشته‌است و گزاره‌های گفتمانی حول آن گرد آمده‌اند. موضوع یک گفتمان تنها به واسطه همان گفتمان ظاهر می‌شود. به عنوان

1. Kendall and Wickham

مثال، دیوانگی، موضوعی از پیش موجود نبود که دانش روانپزشکی حول آن گرد آید؛ دیوانگی، به واسطه بازی قواعد این گفتمان، در اشکال مختلف ظاهر گردید و موضوع دانش قرار گرفت (فوکو، ۱۳۹۲: ۵۲). این امر در مورد تاریخ ادبیات بدان معناست که شعر و شاعری، به عنوان موضوع تذکره‌نویسی، اموری عینی نبودند؛ بلکه در درون تذکره‌ها و براساس قواعد آن تولید شدند. واضح است که این تلقی وجود عینی شعر و شاعری را انکار نمی‌کند، بلکه یکسان‌انگاری مفاهیم گفتمانی با امر واقع را مورد تردید قرار می‌دهد. بنابراین، می‌بایست به معنایی که در سنت تذکره‌نویسی، به مفاهیم شعر و شاعری داده می‌شود، پرداخت و آن را از معانی پیشین و معاصر تفکیک کرد و تلاش نمود تا منطق قواعدی را دریافت که بر مبنای آن تعاریف مذکور و نه تعاریفی دیگر ممکن شدند. همچنین باید به نتایجی توجه داشت که تعاریف مورد بحث، پدید آورده‌اند، نتایجی که مانع از ظهور برخی تلقی‌ها بوده‌اند.

۳- قواعد تذکره‌نویسی

تذکره در لغت، به معنای یادآوری است[1] و هدف از تذکره‌نویسی به یادآوردن شاعران بود: «جهت بقای آثار و زنده داشتن نام نامی و اسم گرامی فرخ‌پدر والاتبار خود و احیای اسم و انتشار خرد و بزرگ شعرای تاجیک و ترک [این اثر را نوشتم]» (هدایت، ۱۳۸۱: چهل و شش). این یادآوری به امری واحد و پیوسته تعلق نداشت، بلکه بر شاعران به صورت مجزا و منفک متمرکز بود و هدف از آن، حفظ خاطره‌ای بود که به مرور زمان از یادها می‌رفت. سنت تذکره‌نویسی به نقاطی تکین می‌پرداخت که فاقد ارتباطی ضروری با یکدیگر بودند: «چون ملاحظه نمود که به مرور ایام و تمادی شهور و اعوام ذکر این نادره‌گویان از صفحه زمان سترده می‌گردد مهما امکن تتبع احوال و خلاصه اشعار هر یک نموده بر صفحه تحریر نگاشت» (صفوی، ۱۳۱۴: ۵؛ نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۴). بنابراین، تذکره‌ها به نگارش درمی‌آمد تا «رفتگان را تذکاری بود و آیندگان را یادگاری شود» (هدایت، ۱۳۸۱: پنجاه و نه) و به دست سخن‌سنجان رسد تا زیور قبول بندد (نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۴). یادآوری گذشتگان، راهی برای مقابله با مرگ، تلاشی برای بقا در عرصه نمادین و راهی برای زنده ماندن خاطره شاعر بود. مطابق نظر فوکو، تذکره‌نویسی را می‌توان بخشی از گفتمانی دانست که بر قواعدی خاص تکیه داشت. این قواعد سنت تذکره‌نویسی را در شکل شناخته‌شده آن، ظاهر می‌ساخت. این مقاله تلاش می‌کند که این قواعد را بررسی کند بدون آنکه به ساختار ذهنی ارجاع دهد یا

در پی تفسیر یا تأویل اندیشه تذکره‌نویسان باشد. این قواعد را می‌توان در موارد ذیل دسته بندی نمود.

۱-۳- دسته‌بندی بر مبنای شباهت

لباب‌الالباب نخستین تذکره باقی‌مانده به زبان فارسی است. این اثر، شاعران را بر مبنای پیوند با دولت‌های مختلف و به ترتیب زمانی دسته‌بندی می‌کند (عوفی،۱۳۲۴: ۹). دولتشاه سمرقندی، در *تذکرةالشعرا*، شاعران را بر مبنای تعداد طبقات آسمان، به هفت دسته تقسیم می‌کند (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۱۸: ۱۶). *تذکره آتشکده* که «سبقت زمان و تقدم مرتبه» را رعایت نمی‌کند، شاعران را بر مبنای محل سکونتشان دسته‌بندی می‌کند (آذر بیگدلی، ۱۳۳۷: ۴) و تذکره *شعاعیه* و *مخزن الغرایب*، مبنا را حروف الفبا قرار می‌دهند (شعاع الملک، ۱۳۸۰: ۳۵؛ هاشمی سندلیوی، ۱۹۶۸: ۹). *تذکره میخانه*، شاعران را به سه دسته تقسیم می‌کند: آنهایی که رخ در نقاب خاک کشیده‌اند، آنهایی که هنوز در قید حیات‌اند و آنهایی که نویسنده ملاقاتشان کرده و مطمئن است که هیچ‌گاه ساقی‌نامه نسروده‌اند (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۴۰: ۷). *مجمع الفصحا* به عنوان یکی از آخرین تذکره‌های باقی‌مانده، شاعران را «مانند عالم جسمانی بر چهار رکن» تقسیم می‌کند که رکن اول که آتش است معادل است با شعر سلاطین قدیم و جدید و شهزادگان قریب و بعید به ترتیب حروف تهجی و سپس متقدمین، متوسطین و متأخرین و معاصرین (هدایت، ۱۳۸۱: شصت و چهار). این فهرست را می‌توان ادامه داد و روش‌های متنوعی را برشمرد که در دانش قرون میانی، معیار تفکیک شاعران از یکدیگر بود. آیا قاعده‌ای برای این تقسیم‌بندی‌ها وجود داشت؟ اگر چنین بود، تنوع موجود چگونه پدید آمده بود؟

تذکره‌نویسی، به روایت حجم انبوهی از تکینگی‌ها می‌پرداخت. اما چگونه می‌توان حجم انبوهی از شاعران را در یک اثر ذکر کرد؟ بر چه مبنایی آنها را باید کنار هم نهاد؟ و چگونه می‌توان شاعر خاصی را در چنین اثری بازیافت؟ یادآوری شاعران، مستلزم روش‌هایی برای تقسیم‌بندی آنها و تقسیم‌بندی، نیازمند تمایزگذاری بود. اما در قرون میانی، تمایزات مجال چندانی برای بازنمایی نداشتند. قرون میانی عصر شباهت بود، جایی که تمایزات فردی کم‌رنگ بود و در شعر و نثر بازتاب نمی‌یافت[۲]. در شرایطی که قواعد گفتمانی مجال اندکی برای ظهور و بروز جزئیات در نظر گرفته بودند، شیوه‌های تمایزگذاری انعطاف بسیاری داشتند و تا حدی با سلیقه مؤلف مرتبط بودند. به همین جهت، هرگونه تقسیم‌بندی،

اعتباری و موقت بود. با این حال تقسیم‌بندی‌ها، حاوی منطقی مشترک بودند. آنها بر مبنای شباهتی انتخابی عمل می‌کردند. شاعران به واسطه امری خاص، مشابه تلقی می‌شدند و در کنار هم قرار می‌گرفتند. البته وجوه شباهت، از تنوع بسیاری برخوردار بود: شباهت در حرف اولِ نام شاعران، شباهت در محلِ تولدشان، شباهت در دوره تاریخی‌شان، شباهت در مخدومانشان وغیره در نتیجه، جدولی تشکیل می‌شد که خانه‌های آن براساس مکان‌های جغرافیایی، دوره‌های تاریخی، حروف ابجد، حروف الفبا و موارد مشابه در کنار هم چیده می‌شدند. گاه یک تذکره، بیش از یک معیار برای دسته‌بندی شاعران داشت. در این صورت فهرست‌بندی‌ها، ابعاد بیشتری می‌یافت و جدول پیچیده‌تر می‌شد. برای مثال *مجمع الفصحا*، شاعران را ابتدا به متقدمین، متوسطین، متأخرین و معاصرین تقسیم نموده و سپس بر مبنای حروف تهجی از آنها یاد کرده‌است (هدایت، ۱۳۸۱: شصت و چهار). نمونه دیگر *انجمن خاقان*، به قلم فاضل‌خان گروسی بود که حاوی یک مقدمه، چهار انجمن و یک خاتمه بود. انجمن نخست به آثار و اشعار سلطان صاحبقران اختصاص داشت، انجمن دوم به احوال و افکار ملک‌زادگان گرام و معدودی از نوینان نظام؛ انجمن سوم به حسب و نسب شرف‌یافتگان بارگاه سلطان؛ انجمن چهارم راوی اشعار شعرای بلاد و خاتمه حاوی اشعار و آثار خود نویسنده بود. در این تذکره، انجمن سوم و چهارم براساس حروف تهجی سامان یافته‌اند و انجمن دوم، در بخش شاهزادگان، تقدم زمان و در بخشِ نوینان، تقدم مکان لحاظ شده‌است (گروسی، ۱۳۷۶: ۴-۵).

زمان و مکان نیز می‌توانست به عنوان یکی از معیارهای دسته‌بندی شاعران به کار آید، اما این معیارها تنها ابزاری برای دسته‌بندی و ایجاد الگویی برای تقسیم شعرا به گروه‌های مشخص بود. عنصر شباهت، امری منفک از اثر ادبی و بی‌تأثیر در آن دانسته می‌شد. به عبارت دیگر، تقسیم شاعران بر مبنای دوره‌بندی تاریخی، به معنای پذیرش تأثیر امر تاریخی در متن ادبی نبود. هم از این رو در سنت تذکره‌نویسی، گرچه گاه گذاری بر زندگی شاعر وجود داشت، بررسی تأثیر آن بر شعر شاعر ضرورتی نداشت. این عدم ضرورت، به‌خوبی از این عبارات سراج‌الدین علی خان آرزو در *مجمع النفایس* قابل درک است: «[برای نگارش تذکره] شروع در انتخاب نموده تا آنکه یک‌صد دیوان متوسطین و متأخرین که بعضی از آنها کم از چهل هزار و برخی بیش از پانصد بیت نبود، به انتخاب رسید و در

سفینه مذکور و اجزای دیگر قلمی گردید و در این بین به خاطر رسید که پاره‌ای از حالات این عزیزان هم اگر مرقوم شود، دور نباشد» (آرزو، ۱۳۸۳: ۴۳).

۲-۳- قاعده خدای‌گونگی شاعر

یکی از مهم‌ترین قواعد تذکره‌نویسی ریشه در تعریف آن از هستی شاعر و سطح توانایی‌هایش داشت. از منظر این سنت، یک شاعرِ نخستین وجود داشت که شعر را یکباره و کامل پدید می‌آورد و نیاز به هیچ فرایند تکاملی نداشت. این تلقی به طور مشخص در اسطوره‌های آفرینش شعر، نمایان شده‌است. بسیاری از تذکره‌ها در مقدمه خویش به این اسطوره‌ها توجه کرده‌اند. برای نمونه، هروی، در *روضه السلاطین*، درباره ایجاد شعر عربی می‌نویسد:

«در تواریخ چنین آورده‌اند که بعد از طوفان نوح علیه‌السلام یعرب بن قحطان به لغت عربی متکلم گردید و در ترکیب کلمات و ترتیب عبارات کوشید، تا روزی در محل خاص دو بیت انشا کرد. چنانکه حضار مجلس تعجب نمودند و گفتند که این چه طرز کلام است که هرکز مانند آن از تو استماع نکردیم! یعرب گفت:- انا ایضاً ما شعرت به من نفسی الا یومی هذا!- یعنی من نیز مثل این خبر، از خود فهم نکرده‌ام مکر امروز! پس از این سبب که بی واسطه تعلیم و تعلم او را به کلام موزون شعر را شعور افتاد» (هروی، ۱۹۶۸: ۷).

نمونه دیگر از این اسطوره‌ها را می‌توان در *لباب الالباب* و *تذکرةالشعرا* مشاهده کرد. در این آثار، خلقت شعر به آدم نبی نسبت داده می‌شود و این شعر به عنوان نخستین مورد ذکر می‌گردد:

تَغَیّرتِ البِلادُ وَ مَن عَلَیها وَ وَجهُ الاَرضِ مُغبَرٌّ قَبیح
تَغَیّرَ کُلُّ طُعمٍ وَ کُلُّ لَون وَ قَلّ بَشاشَهُ الوَجهِ الصَّبیح

(عوفی، ۱۳۲۴: ۱۸؛ دولتشاه سمرقندی، ۱۳۱۸: ۱۹-۲۰)

همین رویکرد درباره اولین شاعر پارسی‌گو وجود دارد. عوفی در این مورد می‌آورد: «بباید دانست که اول کسی که شعر پارسی گفت بهرام گور بود[...]: منم آن شیر گله/ منم آن پیر یله/ نام من بهرام گور و/ کُنیتم بوجبله» (عوفی، ۱۳۲۴: ۱۹-۲۰).

روایت عوفی در نهایت به شخصی به نام عباس می‌رسد که به فارسی قصیده‌ای در مدح مأمون عباسی می‌گوید و از او هزار دینار صله می‌ستاند. مطلع این قصیده چنین است:

ای رسانیده بدولت فَرقِ خود تا فَرقَدَین گسترانیده به جود و فضل در عالم یَدَین

(همان: ۲۱)

همین روایت را با تغییراتی می‌توان در تذکرةالشعرای دولتشاه مشاهده کرد(۳).

براساس چنین روایت‌هایی می‌توان مشاهده کرد که در سنت تذکره‌نویسی، نسبت شاعر با شعر شباهت‌هایی با نسبت خداوند با آفریده‌هایش دارد. نخستین شاعر، جهان شعر را از هیچ می‌آفریند چنان‌که خداوند، هستی را از نیستی آفریده‌است. به عبارت دیگر، شاعر موجودی آزاد، مستقل و مبتکر تصور می‌گردد که می‌تواند دنیای اثر خویش را بدون تأثیر از زمان و مکان یا به تعبیری شرایط تاریخی و اجتماعی بیافریند. این آفرینش، یکباره و کامل است و نیازی به تکامل ندارد. همچنین بر مبنای اراده و قصد آفرینشگر قرار دارد.

در برخی موارد، تذکره‌نویسان در اسطورهای آفرینش شعر، دچار تردید شده‌اند. برای نمونه، دولتشاه، نسبت دادن شعر پیش‌گفته به آدم (ع) را مشکوک قلمداد می‌کند. این تردید در تذکره *مرآت الخیال*، اثرشیرعلیخان لودی نیز قابل مشاهده است. منشأ این تردید، نوعی تلقی زبان‌شناختی است که براساس آن شعر منسوب به آدم نمی‌تواند به زبان عربی باشد: «این نقل خالی از ترددی نیست، چه لغت آن حضرت بالاتفاق سریانی بود، مگر آنچه ایشان به زبان سریانی گفته‌اند به عربی ترجمه کرده باشند» (لودی، ۱۳۷۷: ۶). به عبارت دیگر آنچه مشکوک قلمداد می‌شود، وجه تکامل‌یافته شعر نیست، بلکه تنها زبان آن است. شیرعلیخان در ادامه می‌نویسد:

> «قاسم بن سلام بغدادی -رحمه الله- که پیشوای ارباب تاریخ است، گفته که موجد شعر عربی، یعرب بن قطحان بن هود علیه‌السلام است، و اول کسی که به زبان تازی سخن گفته، اوست، و الله اعلم. و طایفه‌ای بر آن‌اند که شخصی از اهل یمن که او را اشعر بن سبا گفتندی، در عربیت مهارتی تمام داشت و در غایت فصاحت و نهایت شیرین‌زبانی بود، چنان‌که اکثر کلام موزون بر زبانش گذشتی، و بنا بر آنکه نام او اشعر بود، مقولات او را شعر می‌گفتند، و چون دیگری بر آن سیاق سخن راندی، اسم شاعری بر وی اطلاق می‌کردند» (همان: ۶).

فارغ از این نکته‌سنجی‌ها و اختلافاتی که در مورد آغازگر شعر و شاعری وجود دارد، در تمام تذکره‌هایی که به موضوع اولین شاعر می‌پردازند، شعر، یکباره از نیستی، هستی می‌یابد و در وجهی کمال‌یافته ظاهر می‌شود. این درست است که برخی تذکره‌نویسان متأخر- دست‌کم به طور نظری- برای شعر و شاعری تکاملی تدریجی قائل شده‌اند: «پیوسته در هر لغت و هر زبان سخن موزون و غیر موزون بوده و به مرور دهور و کرور شهور در قواعد رونق و تزاید صنایع آن افزوده‌اند» (هدایت، ۱۳۸۱: پنجاه و سه) اما حتی در همین آثار، تمام اشعاری که به عنوان نخستی‌های شعر و شاعری ذکر شده‌اند، فارغ از اشکالات وزنی، آراسته به آرایه‌های

ادبی و در راستای زیبایی‌شناسی قرون میانی هستند. اولین شاعران، شعر را یکباره و با تمامی مقتضیات آن آفریده‌اند و از این رو، تذکره‌نویسی تنها ذکر کسانی است که میراث‌دار این آفریده کامل بودند:

«بعضی گفته‌اند که اول کسی که زبان به سخن موزون برگشاد هوشنگ دوم پادشاه قدیم عجم بود و شعر بهرام گور خود مشهور است [...] و قبل از زمان ملوک عجم و غیره نیز از حضرت آدم ابوالبشر در مرثیه هابیل شعر نقل کرده‌اند» (هدایت، ۱۳۸۱: پنجاه و سه).

۳-۳- شعر به عنوان امری ارادی

در سنت تذکره‌نویسی، شعر حاصل آگاهی و ناشی از قصد شاعر بود: «بدان که شعر به کسر اول در لغت عرب، به معنی دریافتن و دانستن و به تفسیر بعضی، به معنی معرفت چیزهای باریک است و در اصطلاح سخن موزون و مقفی است که قائل، قصد موزونی آن کرده باشد» (داور، ۱۳۷۱: ۱۰-۱۱). برای تذکره‌نویسان، روشن بود که شعر جز با اراده شاعر پدید نمی‌آید و در بسیاری از تذکره‌ها بر این مسأله تأکید شده‌است (نک. حسن‌خان بهادر، ۱۳۸۵: ۲۰ و ۲۱؛ رازی، ۱۳۱۴: ۱۴۷؛ گوپاموی، ۱۳۸۷: ۳۴). در ادامه خواهیم گفت که تأکید بر اراده شاعر، حاصل نوعی ضرورت مذهبی بود. با این حال می‌توان گفت که حتی جدا از آن ضرورت، تصور ارادی بودن شعر، تناسبی با موقعیت پیشین شاعران در اسطوره‌های آفرینش شعر داشت. در این تلقی، شاعر مستقل و آزاد بود و بیرون از مناسبات موجود و شرایط تاریخی-اجتماعی بر شعر خویش تسلط داشت. شاعر تأثیری از تاریخ نمی‌گرفت و تقدم و تأخرش، نسبتی با اثر او نداشت. به همین جهت، در حالی که تذکره‌نویسان قادر به تعیین تقدم و تأخر شعرا بودند، بر این مبنا عمل نمی‌کردند: «در ترقی‌ام ملاحظه تأخر و تقدیم زمان و مکان و ایام و مقام نیفتاد[...] گرچه تعیین [آن][...] ممکن[...] بود[...] بنابراین متقدمین و متأخرین را [...] به یک ترتیب قلمی نمود» (هدایت، ۱۳۴۴: ۸). عدم رعایت «تقدم و تأخر» به‌خوبی نشان می‌دهد که در سنت تذکره‌نویسی، ملاحظه زمان و مکان فایده چندانی نداشت و در بهترین حالت، تنها می‌توانست یکی از معیارهای چندگانه دسته‌بندی باشد.

متن تذکره‌ها، عموماً از دو بخش تشکیل می‌شد، بخش نخست به معرفی شاعر و گوشه‌هایی از زندگی او می‌پرداخت که اغلب حاوی مطالب تاریخی و گاه اجتماعی بود و

بخش دوم، شامل نمونه‌هایی از اشعار شاعر می‌شد[۴]. اما چه نسبتی میان دو بخش تذکره وجود داشت و آنها چگونه ارتباط می‌یافتند؟

طبق تعریف پیشین، شعر حاصل قصد شاعر بود و قصد، می‌توانست مرتبط با رخدادی تاریخی باشد. بنابراین، آشنایی با واقعه‌ای که به سرودن شعری انجامیده‌است، می‌توانست در فهم آن مؤثر باشد. در نتیجه، تاریخ شعر، تاریخ قصد یا نیت شاعران بود. تذکره‌نویسی هم از این رو، به شأن نزول ابیات و اشعاری می‌پرداخت که شاعران در مناسبت‌های مختلف پدید آورده بودند.

«[میرزا رفیع] در فوت شاه عباس جنت‌مکان[...] گفته‌است:

از مردن شاه دین فلک شیون کرد وز مهر فلک داغ بدل روشن کرد»

(نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۱۶).

نیت، یکی از نقطه محل‌های اتصال شاعر با شعر و نیز با اتفاقات تاریخی-اجتماعی بود و پیوندی میان دو بخش تذکره پدید می‌آورد. هرچند مسأله نیت می‌توانست شعر را با تاریخ پیوند زند، اما این پیوند ناپیوسته و نامنظم بود و لزوماً از خلال اراده و آگاهی شاعر انجام می‌گرفت. هم از این رو، روایت تذکره تا آنجا که بر شأن نزول‌ها متکی بود، به‌ندرت پیوستگی تاریخی را رعایت می‌کرد. این روایت مجموعه‌ای از نقاط را شرح می‌داد که هر یک حاوی اتفاقی خاص بود، بی‌آنکه آنها را در ارتباط با هم یا دارای رابطه‌ای خاص بداند. با این حال، شعر حتی زمانی که به مناسبت واقعه‌ای خاص سروده می‌شد، می‌توانست حیاتی مستقل از آن واقعه داشته باشد. به عبارت دیگر، به واسطه سبک سرایش شعر فارسی در این روزگار، شعر دارای وجوهی کلی بود که از یک موقعیت تاریخی فراتر می‌رفت و می‌توانست بر موارد بسیاری انطباق یابد. بنابراین، آگاهی از شأن نزول شعر، امری ضروری نبود و بیشتر جنبه تفننی داشت. به همین جهت، در تذکره‌نویسی نیز شأن نزول‌ها، به عنوان اموری سرگرم‌کننده و عموماً قابل چشم‌پوشی ارائه می‌شدند.

۴-۳- حق آفرینش یا مالکیت بر متن

مسأله دیگری که دو بخش تذکره را پیوند می‌داد، نسبت میان شاعر و شعر او بود که می‌توان از آن به حق آفرینش یا مالکیت یاد کرد. حق آفرینش نوعی مالکیت معنوی است که با مالکیت در معنای رایج آن متفاوت است. مالکیت امری قابل انتقال است، اما شاعر حق آفرینش یا مالکیت معنوی‌اش را نمی‌تواند به کسی انتقال دهد. حق مالکیت بر شعر،

جلوه‌ای دیگر از موقعیت خدای‌گونه شاعر بود. این حق، پیونددهنده شعر و شاعر در متن تذکره بود. به همین جهت، یکی از مسائل تذکره، تعیین حق آفرینش یا مالکیت است. دفاتر شعر، منظومه‌ها و ابیات به چه کسی تعلق دارد؟ برای نمونه، فخرالزمانی قزوینی در *تذکره میخانه* بحثی درباره شاعر منظومه *ویس و رامین* دارد. او ضمن رد نسبت این منظومه به نظامی گنجوی، آفرینش آن را به فخرالدین اسعد گرگانی منسوب می‌کند (۱۳۴۰: ۱۴).

نام شاعر و نمونه شعر او یا نسبتی که میان شاعر و شعر او برقرار است، موضوع اصلی تذکره و معیار اصلی سنجش آن بود(۵). در واقع این تنها امری بود که در تمامی تذکره‌ها وجود داشت و قابل چشم‌پوشی نبود. توضیح آن‌که موضوع اصلی تذکره، زندگی شاعران نبود، زیرا بنا به تلقی تذکره‌نویسان، این امر پیوندی با شعر شاعر نداشت و می‌توانست از متن تذکره کنار گذاشته شود. به همین جهت، در موارد بسیاری، تذکره‌نویسان تنها به ذکر نامی از شاعر اکتفا کرده و با ذکر عبارت «زیاده از حالش خبری نیستم (هدایت، ۱۳۸۱: ۳۱۷)، یا «از قدمای حکماست» و «از اهل حال است» (آرزو، ۱۳۸۳: ۷۰)، به سراغ ارائه نمونه اشعار او رفته‌اند. هرچند تذکره‌ها عموماً به شرح حال شاعر پرداخته‌اند و آثاری که تنها به ذکر نام شاعر و ارائه شعر او پرداخته‌اند، از شمول تذکره خارج و با عناوینی چون بیاض، جنگ یا سفینه شناخته شده‌اند؛ اما موقعیت شرح حال شاعران در سنت تذکره‌نویسی چنان ضرورتی نداشت که امکان حذف نداشته باشد: «بعضی [از شعرا] را که عکس یا خط یا هر دو یا ترجمه احوال یا هیچ‌یک به دست نیامد از نوشتن اشعارش صرف‌نظر نکردم» (مصاحبی نایینی، ۱۳۷۶: ۳۰). همچنین موضوع اصلی تذکره، ذکر اشعار کهن نبود، چراکه در هیچ تذکره‌ای نمونه شعری که شاعر آن نامشخص باشد، ذکر نشده‌است. به عبارت دیگر، همان‌گونه که هیچ شاعری بدون شعر نبود، هیچ شعری در تذکره ذکر نمی‌شد، مگر آنکه شاعر آن معلوم باشد: «هر چند افراد بلند(۶) و رباعیات دلپسند بسیار به نظر آمد چون صاحب ایشان معلوم نبود نوشته نشد بعد از این اگر معلوم شد نوشته خواهد شد» (شوشتری، بی‌تا: ۲۰). موضوع تذکره، دقیقاً همان چیزی بود که میان شعر و شاعر وجود داشت، همان نسبت حق آفرینش یا مالکیتی که شاعر بر شعر خویش داشت. جز این موضوع، هر مسأله دیگری در تذکره، اعم از شأن نزول‌ها، شرح حال‌ها، نام ممدوحان، محل تولد یا زمان مرگ جنبه حاشیه‌ای داشت و می‌توانست حذف گردد. تنها این نسبت بود که قابل چشم‌پوشی نبود و امکان کنار نهادن

نداشت. بنابراین، موضوع تذکره، ذکر نام شاعر و شعر او یا به عبارت دقیق‌تر تثبیت موقعیت شاعر با ارائه نمونه اشعار او با هدف بقای نام شاعر بود:

«به واسطه تغییر زمان و انقلاب دوران چنان‌که رسم روزگار و قرار فلک بی‌قرار است بیاض اشعار و دیوان افکار ایشان به‌یکباره پای‌مال حوادث شود یا به دست ناموزونان افتد و آن اشعار آبدار را که قائل آن چه شب‌ها به روز و چه روزها در فکر خیال‌های دور و دراز به شب آورده تمام را ضایع و به نام غیر نامی خود خوانده و از خود در محفل نادانان به طریق دانایان سخن رانده و رنج آنها بازل و نام نامیشان از روزگار رفته‌رفته محو و زایل شود[...] پس باید که به قدر مقدور در حفظ منتخبات ایشان بذل جهدی به عمل آید» (شیرازی، بی‌تا: ۳).

حق مالکیت و نیت شاعر، دو نقطه‌ای بودند که شاعران را در تذکره‌ها با نمونه‌های اشعار ایشان پیوند می‌دادند. جز این دو مورد، پیوندی میان دو بخش تذکره برقرار نبود. در گفتمانی که پیوندی میان متن ادبی با شرایط تاریخی وجود نداشت، واکاوی زندگی شاعر یا دوران حیات او چیزی به فهم آثارش نمی‌افزود. با این حال می‌توان به استدلال پیشین نکته‌ای دیگر نیز افزود. چنان‌که پیش‌تر گفته شد، قرون میانی عصر شباهت بود، جایی که تمایزات فردی کم‌رنگ بود و محلی برای بازنمایی نداشت. شعر قرون میانی، به همین جهت کلی‌نگر و فارغ از فردیت و جزئی‌نگاری بود. تذکره‌نویسی نیز بر همین مبنا سامان می‌یافت. شیوه توصیف شاعران در تذکره‌ها، عموماً فاقد جزئیات و کم و بیش حاوی لفظ‌پردازهای بسیار بود: «پایه جاهش از آن عالی‌تر است که شهباز اندیشه پیرامون آن تواند رسید. گوهرش در سلک شیخ ابوبکر نساج منتظم است. تصنیفات و تألیفات بسیار دارد از جمله سوانح است که شیخ عراقی-قدّس سرّه- در *لمعات* تتبع طرز وی فرموده. وفاتش در پانصد و بیست و هفت بوده در قزوین مدفون است» (واله داغستانی، ۱۳۸۴: ۹۳-۹۴). توصیفات شاعران عموماً تصویری واحد از شعرا ارائه می‌کرد که حاوی توصیفاتی ذهنی و در بسیاری از موارد اغراق‌گونه بود که تمایزی مشخص میان شاعران نمی‌گذاشت. با این حال، نباید این بی‌توجهی به جزئیات را ناشی از بی‌دقتی یا ناآگاهی تذکره‌نویسان دانست. این امر، قاعده‌ای گفتمانی بود که جایی برای جزئی‌نگاری قائل نبود و اهمیتی به تمایزات نمی‌داد.

۴- امتناع تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات

پس از بررسی قواعد تذکره‌نویسی، می‌توان به این پرسش پرداخت که چرا در قرون میانی، مباحث تاریخ نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات طرح نشد؟ آیا این امر اتفاقی بود یا موانع

معرفت‌شناختی مشخصی وجود داشت که مانع از این اقدام می‌شد. پیش از پاسخ به این پرسش لازم است مهم‌ترین قواعد تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات مورد توجه قرار گیرد.

۴- ۱- قواعد جامعه‌شناسی ادبیات و تاریخ‌نگاری ادبی

هم تاریخ‌نگاری ادبی و هم جامعه‌شناسی ادبیات، به نسبت میان متن ادبی با شرایط تاریخی-اجتماعی می‌پردازند. تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات، بر مبنای این تلقی عمل می‌کنند که متن ادبی امری ثانوی و متأثر از عوامل بیرونی است و بنابراین حاوی معرفتی است که تنها با بررسی شرایط تاریخی اجتماعیِ ظهور آن قابل دستیابی است. ریشه این تلقی را می‌توان در *رساله ایون* افلاطون یافت. جایی که او استدلال می‌کند که شعر حاصل تلقین الهگان به شاعر است و به همین خاطر، حاوی معرفتی است که خود شاعر از آن ناآگاه است، اما می‌تواند بر دیگران مکشوف گردد (افلاطون، ۱۳۷۲: ۱۴). وجه مدرن این تلقی را می‌توان در فلسفه هگل یافت. از نظر او روح، انسان را فریب می‌دهد تا در راستای تعین‌بخشی به روح در فرایند تاریخ اقدام کند (هگل،۱۳۵۶: ۱۱۵). بنابراین، اقدامات فردی، معنایی در کل فرایند تاریخ دارد که بر فرد پوشیده می‌ماند، اما برای فیلسوف قابل فهم است. از آجا که فلسفه هنر هگل زیر مجموعه همین تلقی او از تاریخ است، این امر درباره تولید متن ادبی نیز مصداق دارد.

مارکس، اندیشه ایدئالیستی هگل را وارونه ساخت. او تلاش داشت تا به جای تبیین هستی بر مبنای آگاهی، آگاهی را بر مبنای هستی عینی تحلیل کند (مارکس و انگلس، ۱۳۷۷: ۴۷). این تلقی در تحلیل متون ادبی، به معنای در نظر گرفتن بنیان‌های اقتصادی تولید آنها بود. از نظر مارکس ادبیات، به واسطه شرایط عینی حیات بشری ایجاد می‌شود و بنابراین دارای محدودیت‌هایی ناشی از موقعیت طبقاتی تولیدکننده خود است. ادبیات به دلیل همین محدودیت‌ها، نوعی ایدئولوژی است (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۲۹) که تصویری وارونه از دنیای خارج را بازتاب می‌دهد. ایدئولوژی، افرادی را پدید می‌آورد که بی‌آنکه معنا و نتایج واقعی کردارهای خود را بدانند، آنها را انجام می‌دهند (مایرز، ۱۳۸۹: ۸۸). بنابراین، شاعران و نویسندگان، متونی را تولید می‌کنند که حاوی معرفتی است که از خود آنها پوشیده است و می‌تواند بر متفکر آشنا با ماتریالیسم تاریخی روشن گردد.

لوکاچ به عنوان بنیان‌گذار جامعه‌شناسی ادبیات، تداوم‌دهنده اندیشه مارکس و هگل بود. او نیز ادبیات را حاوی دانشی می‌دانست که در سطح آگاهی فردی مؤلف قرار ندارد. او اراده‌های فردی در تاریخ را متضاد با نتایج می‌دانست؛ بنابراین انگیزه‌ها و به نوعی آگاهی کنشگران را امری فرعی قلمداد می‌کرد (لوکاچ، ۱۳۷۷: ۱۵۴). او همچنین انطباق اثر ادبی را با برداشت‌های آگاهانه نویسنده بی‌فایده می‌دانست (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۱۹). از نظر او تاریخ و ادبیات را می‌بایست درون نوعی کلیت لحاظ کرد و بی توجه به انگیزه‌ها و اهداف کنشگران تحلیل نمود. از این منظر، متون ادبی می‌توانند در درون خود اموری را بازنمایند که بیانگر تصویر طبقاتی نویسندگان در شرایط تاریخی خاص باشد، امری که لزوماً برای آنها روشن نیست.

بر این مبنا، قاعده جامعه‌شناسی ادبیات، فهم متن ادبی براساس شرایط تاریخی-اجتماعی دوران مؤلف است. به عبارت دیگر بررسی دوران زندگی مؤلف و موقعیت اجتماعی او می‌تواند راهگشای فهم زوایایی از متن ادبی باشد که لزوماً مد نظر مؤلف نبوده‌است. بنابراین، جامعه‌شناسی ادبیات زیرمجموعه علومی قرار می‌گیرد که انسان را به عنوان موضوع خود برمی‌گزینند و سوژه را به ابژه تبدیل می‌کنند. این تلقی، به‌وضوح در مطالعات تاریخ ادبی نیز حضور دارد. از نظر تاریخ‌نگاران ادبیات، امر ادبی قائم بذات نیست، بلکه همواره متأثر از شرایط تاریخی و اجتماعی بیرون از خویش است (میرباقری و دیگران، ۱۳۸۳: ۴؛ سبحانی، ۱۳۸۶: ۲۸؛ فریور، ۱۳۴۱: ۱؛ صفا، ۱۳۶۹: مقدمه). واضح است که تأثیرپذیری از شرایط اجتماعی در سطح آگاهی کنشگران حضور ندارد. برای مثال از نظر برتلس، وابستگی اسدی طوسی به دهقانان عامل اشاره او به سنگ‌های گرانبها و فلزها، میوه‌های فراوان و آب برای آبیاری بوده‌است (۱۳۷۴: ۲۲). از نظر ریپکا خدایگان‌سالاری صفوی، سبب شد که رابطه عاشق و معشوق به رابطه سگ با صاحب آن مانند شود (۱۳۸۲: ۱۷۳)، اما تأثیرپذیری از شرایط تاریخی اجتماعی، برای اسدی طوسی یا شاعران عصر صفوی آگاهانه نبود. این امر تنها برای مورخ ادبی و براساس روش‌ها و نوع نگاه او روشن می‌گردد. بنابراین، آنچه در درون متن است ریشه در جایی بیرون از آن دارد، این امر بر مؤلف اثر پنهان است و به شکلی ناآگاهانه به متن او وارد شده‌است: «هر نویسنده و هر شاعر و به طور کلی هر فردی در هر عصری و به هر شکلی زندگانی می‌کند از تأثیر آن عصر و آن شکل زندگانی بیرون نیست بلکه خود او و آثار و افکار و احوال او معلول یک سلسله علل هستند که غالباً خود انسان نفوذی و سلطه‌ای بر آن علل ندارد» (غنی، ۱۳۸۶: ۱۷). این کردار ناآگاهانه، گذرگاهی است که تاریخ و شرایط اجتماعی از خلال آن بر متن ادبی تأثیر می‌گذارند. به تعبیر دیگر، نویسنده یا شاعر حاوی نیمه‌ای پنهان، تاریک و پوشیده‌است که در اثر ادبی به

ودیعه نهاده می‌شود و می‌تواند به واسطه تحلیلی تاریخی-اجتماعی روشن گردد. پس تاریخ‌نگاری ادبی، جامعه‌شناسی ادبیات و بسیاری از دیگر علوم مدرن، برای روشن‌سازی این نیمه تاریک، به بررسی حیات شاعر و نویسنده می‌پردازند. این امر قاعده گفتمان مدرن در حوزه علوم انسانی است.

۴- ۲- موانع معرفت‌شناختی ظهور تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات

تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات، متن ادبی را به‌مثابه امر ثانوی و متأثر از شرایط تاریخی-اجتماعی تعریف کردند. پیوند با شرایط تاریخی اجتماعی، همزمان معیاری برای تقسیم‌بندی شاعران براساس امری دقیق و علمی بود، امری که دیگر معیارهای تقسیم‌بندی را به حاشیه راند. در نتیجه، تاریخ‌نگاری ادبی بر مبنای خط سیر تاریخی و از امر متقدم تا امر متأخر تنظیم می‌شد. این خط سیر حاوی وجهی تکاملی بود که نمی‌پذیرفت چیزی یکباره و از هیچ پدید آید.

علاوه بر این، آنچه تاریخ نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات پیگیری می‌کردند بر مبنای تعریف شاعر و نویسنده به عنوان موجودی ناآگاه یا نیمه‌آگاه بود که بر تمام آنچه می‌گوید اراده‌ای ندارد یا وجوهی از معنای اثر خویش را درنمی‌یابد. این تلقی در نقطه مقابل تعریف قدمایی از شعر قرار داشت. در گفتمان رایج در قرون میانی، شعر مأخوذ از شعور و ناشی از آگاهی بود: «بدان که شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صائب و استدلال راست و از روی اصطلاح سخنی است اندیشیده مرتّب معنوی» (رازی، ۱۳۱۴: ۱۴۷). در این تلقی، شعر باید از روی اراده سروده شده باشد: «در تعریف شعر نیز قصد افزوده‌اند و گفته که شعر کلامی است موزون و مقفی قصداً» (حسن‌خان بهادر، ۱۳۸۵: ۲۰).

پیش‌تر گفته شد که افلاطون شعر را حاصل ارتباط با الهگان می‌دانست و این امر را موجب انتقال دانشی به متن می‌دانست که برمؤلف پوشیده بود. فرض وجود دانشی پنهان و فارغ از آگاهی مؤلف در درون متن، قرابتی با مفروضات جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ادبی داشت. اکنون با توجه به این نکته که در قرون میانی، فلسفه یونانی امری شناخته‌شده بود، می‌توان پرسید که چرا این اندیشه به سنت تذکره‌نویسی راه نیافت. این پرسش آنگاه جدی‌تر می‌گردد که به مواردی در قرون میانی توجه شود که مانند افلاطون، منشأ شعر را الهامات غیبی می‌دانند: «شعر فی حد ذاته قسمتی است از علوم لدنی و الهامات غیبی» (قانع

تتوی، ۱۹۵۶: ۵). چرا این تلقی راهگشای مباحث افلاطونی در سنت تذکره‌نویسی نشد؟ و آیا این امر با آگاهانه و ارادی دانستن شعر در تعارض نبود؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها باید توجه داشت که گفتمان قرون میانی درباره شعر و شاعری یکدست و یکپارچه نبود. شعر، همزمان جزئی از گفتمان‌های متفاوتی بود که هر یک تعریفی از آن ارائه می‌کردند. بنابراین نزد شاعران و تذکره‌نویسان، شعر همان چیزی نبود که برای نمونه در آثار فلسفی مورد بحث قرار می‌گرفت. صاحب تذکره *شمع انجمن* می‌نویسد: «قید قصد در تعریف شعر اصطلاح جماعه شعراست و نزد فضلای علم منطق این قید مأخوذ نیست، بلکه معتبر قبض و بسط نفس است که از تألیف چند مقدمه حاصل شود» (حسن‌خان بهادر، ۱۳۸۵: ۲۱). به عبارت دیگر، در حالی که شعر در قرون میانی و در میان فلاسفه، کلام مخیل بود، نزد عروضیان، و تذکره‌نویسان، شعر کلام موزون و مقفی و در عین حال امری ارادی و آگاهانه بود.

از سوی دیگر، پیوند شعر با امور فراطبیعی، لزوماً به معنای نفی آگاهی شاعر نبود. گرچه شعر، نوعی الهام از جهان خارج دانسته می‌شد، اما شاعر در انتخاب و ارائه این الهام، مستقل و صاحب اراده بود. توضیح آنکه در روایت ادیبان و سخن‌سنجان قرون میانی، ارتباط با امر فراطبیعی با استفاده از مفهوم تابع یا تابعه توضیح داده می‌شد. بر این اساس، شعر نتیجه الهام یا وحی شیاطین، الهگان یا جن‌هایی دانسته می‌شد که آن را به شاعر انتقال می‌دادند. آنها را جن، شیطان، ابلیس الابالیس، رئی، تابع یا تابعه می‌نامیدند (فرهمند، ۱۳۸۹: ۱۱۳). اما این الهام، فارغ از آگاهی شاعران نبود. شاعر مختار بود که از میان آنچه به او الهام می‌شد، برخی را انتخاب کند و برخی را کنار بگذارد. برای نمونه امرؤالقیس، از شاعران جاهلی، چنین ادعایی داشت؛ به علاوه برخی شاعران بر متن الهام‌شده نظارت می‌کردند و آن را بنا به سلیقه خود تغییر می‌دادند. برای نمونه زهیر و عطیه از دیگر شاعران جاهلی چنین بودند (زرقانی، ۱۳۹۰: ۲۳۱-۲۳۳). این انتخاب و تغییر در متن به‌خوبی مؤید فرض اراده آزاد و آگاهی شاعر بر شعر خویش بود و امکان باور همزمان به الهام و نیز اراده و قصد را فراهم می‌آورد.

لازم به ذکر است که تأکید بر آگاهی شاعر، همه از آن رو بود که مرز وحی با تخیل و الهام حفظ شود و شعر شاعران، از کلام الهی متمایز گردد. این امر از آن رو ضروری بود که در صدر اسلام مشرکان، پیامبر (ص) را به شاعری متهم کردند. نظر به حقانیت پیغمبر اسلام نزد مسلمانان، نفی این اتهام امری ضروری بود. بنابراین، ناآگاهی بر متن گفته‌شده، به

جای آنکه نوعی ضعف قلمداد شود، به‌مثابه امتیاز نبوت تلقی گردید که شاعران را راهی به آن نبود. این امر سبب شد که رویکرد افلاطونی درباره شعر، در قلمرو تمدن اسلامی مجالی برای بسط و گسترش نیابد. در نتیجه، معنای شعر، مقصودِ شاعر قلمداد شد که بر مبنای درک او سامان یافته بود:

«بدان که شعر، بالکسر، در اصطلاح شعرا عبارت است از کلام موزون مقفی که به اراده متکلم از عدم به وجود آید[...] و قید اراده متکلم برای اخراج حدیثی است که بلاقصد و اراده موزون واقع گردد، از آنکه کلام آن سرور انام-[...]- بحکم «ما علمناه الشعر» از شعریت مبراست؛ و همچنین هر کلامی که از شخصی به غیر قصد و شعور صادر شود آن را شعر نمی‌گویند، چه شعر مأخوذ از شعور است که بی قصد متکلم نمی‌باشد و برآوردن کلام الهی را از این قید گنجایش ندارد، از آنکه وجود موزونیت بدون اراده وی-سبحانه- ملتزم اضطرار است، و هم منزه عنه؛ پس سزاوار است که آن را از قید آمدن از عدم به وجود، که مشعر حدوث است، برآرند تا بعضی آیات قدیمه که موزون واقع شده تعریف شعر اصطلاحی صادق نیاید» (گوپاموی، ۱۳۸۷: ۳۴).

در حالی که جامعه‌شناسی ادبیات و نیز تاریخ‌نگاری ادبی مستلزم فرض نوعی ناآگاهی در متن ادبی بود، در تعریف تذکره‌نویسان از شعر و شاعری، تأکیدی جدی بر آگاهانه و ارادی بودن شعر وجود داشت. تأکیدی که عمیقاً با وجوهی مذهبی آمیخته بود. شاعر در این تلقی، مستقل از شرایط تاریخی-اجتماعی تصویر می‌شد. این تصویر از شعر و شاعری، مجالی برای واکاوی شاعر و زندگی او جهت فهم و تبیین آثارش باقی نمی‌گذارد. او بیش از حد آزاد و مستقل بود و از چنان سیالیتی بهره می‌برد که نمی‌توانست به‌مثابه موضوع مطالعه تثبیت گردد. تنها پس از تثبیت شاعر به‌مثابه موجودی متأثر از شرایط تاریخی-اجتماعی، به عبارت دیگر پس از کنار نهادن فرض استقلال و رهایی شاعر و تصویر نمودن او به عنوان معلولی از شرایط بیرونی بود که امکان تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات فراهم آمد. این امر مستلزم نفی حق مالکیت شاعر بر متن و معنای آن -شعر به عنوان محصولی اجتماعی و حاصل شرایط تاریخی- و نیز مستلزم نفی موقعیت خدای‌گونه شاعر بود. بنابراین تا پیش از چنین تغییراتی، امکان طرح تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات در این دوران وجود نداشت.

۵- نتیجه‌گیری

سنت تذکره‌نویسی را می‌توان به‌مثابه اجرای مجموعه قواعدی دانست که در قرون میانی وجود داشتند. قواعدی که شعر را کلام موزون و مقفی می‌دانستند که آگاهانه به نظم

درآمده باشد. طبق این قواعد، نسبت شاعر با شعر، مانند نسبت خداوند با آفریده‌هایش تصویر می‌شد: آفرینش یکباره و از هیچ، آفرینش آگاهانه و ارادی، مالکیت بر آنچه آفریده شده‌است و عدم تأثیرپذیری از شرایط محیطی، تاریخی و اجتماعی. مطابق اندیشه فوکو، این قواعد، حول موضوع از پیش آماده شده‌ای ایجاد نشد، بلکه خود در شکل‌دهی به موضوع خویش نقش داشت. به همین جهت، تعریف شعر به هنگام تذکره‌نویسی، انطباق کاملی با تعریف عروضیان، فلاسفه و حتی دربار سلطانی نداشت. تذکره‌نویسی،، شعر را به شکل خاصی تعریف کرد که لزوماً با تعاریف دیگر انطباق کامل نداشت. تذکره‌نویسی، در کنار چنین تعریفی ظاهر شد؛ اما حتی این ظهور، بر مبنای سوژه‌ای کنشگر، آزاد و مختار (سوژه خودبنیاد) رخ نداد. هیچ فرد خاصی سنت تذکره‌نویسی را ایجاد نکرد. این سنت حاصل مجموعه‌ای از قواعد گفتمانی بود که به شکل‌های مختلف در متون متعدد قرون میانی ظاهر گشتند و تذکره‌نویسان بر مبنای آن عمل می‌کردند.

گذار از تذکره‌نویسی به تاریخ‌نگاری ادبی، کنار نهادن این قواعد و اجرای قواعد جدیدی بود که بر مبنای آن متن ادبی پیوندی ضروری با شرایط تاریخی-اجتماعی حیات شاعر داشت، این گذار نمی‌توانست حاصل نوعی تکامل یا استمرار باشد، چراکه تعریف تاریخ‌نگاری ادبی از ماهیت شعر و شاعری، نسبت آن با شرایط تاریخی-اجتماعی و نیز وجه ناآگاهانه متن ادبی هیچ پیشینه‌ای در سنت تذکره‌نویسی نداشت تا با تکامل یافتن آنها، امکان تاریخ‌نگاری ادبی فراهم آید. به علاوه تعریف تذکره‌نویسی از شعر و شاعری، حاوی خصایصی بود که به طور مستقیم در تقابل با قواعد تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات قرار داشت. بنابراین آنچه رخ داد حاصل نوعی گسست از شیوه‌های کهن روایت شعر و شاعری به روش‌های نوین آن بود که در نهایت تاریخ‌نگاری ادبی را فراهم آورد.

پی‌نوشت:

۱- «کلمه تذکره در زبان عربی به معنی یادکردن و یادکرد و یادگار و گذرنامه آمده‌است و هیچ‌وقت به معنی کتابی در شرح حال و آثار رجال بکار نرفته‌است» (نقوی، ۱۳۴۳: ۱). تنها در زبان فارسی تذکره به معنای کتابی است که در آن ذکر نام شعرا آمده باشد. این اصطلاح از عصر صفوی رواج می‌یابد. تا پیش از آن گرچه در برخی از آثار چنین عنوانی به کار می‌رود (برای نمونه تذکره دولتشاه)، اما این کاربرد همچون عصر صفوی عمومیت ندارد.

۲- بسیاری از منتقدان به فقدان فردیت و جزئیات در شعر کهن فارسی توجه کرده‌اند. برای نمونه ضیا موحد (۱۳۷۷) در کتاب *شعر و شناخت* فصلی را به این موضع اختصاص داده‌است. همچنین عباس میلانی در *تجدد و تجدد ستیزی* (۱۳۸۵: ۶۱-۶۲) مباحثی در این زمینه دارد. حسین‌زاده و رحمانی (۱۳۸۹) نیز به این موضوع پرداخته‌اند.

۳- هم‌زمان تذکره دولتشاه، دو روایت دیگر ذکر می‌کند که با موارد پیش‌گفته متفاوت است. روایت نخست به بیتی اشاره دارد که به زبان پهلوی بر کتیبه‌ای در قصرشیرین موجود بوده‌است و آن شعر چنین است: هژیرا به گیهان انوشه بزی جهان را بدیدار توشه بزی (دولتشاه، ۱۳۱۸: ۲۹).

روایت دوم درباره فرزند یعقوب لیث است که به هنگام بازی می‌گوید: «غلطان غلطان همی رود تا لب گو» و یعقوب می‌گوید: «این شعر خوب است و این از جنس شعر است» و از درباریان می‌خواهد تا آن را تکمیل کنند، تلاش آنها به اختراع دوبیتی می‌انجامد (همان: ۳۰). هیچ یک از این دو مورد نخستین شعر فارسی قلمداد نمی‌شوند. دولتشاه مورد نخست را به عنوان نشانه‌ای از وجود شعر در ایران پیش از اسلام می‌داند و مورد دوم را در معنای تأسیس قالبی جدید در شعر می‌آورد. روایت دوم به‌خوبی نشان می‌دهد که از نظر دولتشاه، شعر پیش از این تاریخ وجود داشته‌است، چرا که یعقوب با شنیدن عبارت فرزندش می‌گوید این شعر است. به همین جهت این موارد از بحث حاضر کنار گذاشته شدند.

۴- در موارد اندکی مانند *خلاصه الاشعار و زبدة الافکار* میر تقی‌الدین کاشانی مشهور به میرتذکره ضمن اشاره به زندگی شاعران بزرگ قطعاتی از نثر آنان نیز ذکر شده‌است (کاشانی، ۱۳۸۴).

۵- تذکره دولتشاه سمرقندی عموماً به دلیل نسبت دادن نادرست شعر به شاعران مورد انتقاد واقع شده‌است.

۶- افراد، جمع فرد است و فرد به معنای تک‌بیت است. منظور از افراد بلند، تک‌بیت‌های ارزشمند و قابل اعتناست.

منابع

افلاطون. ۱۳۷۲.«رساله ایون». ترجمه ر. سیدحسینی، *کلک*، (۴۰): ۹-۲۴.

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

آذر بیگدلی، ل. ۱۳۳۷. *آتشکده آذر*. به تصحیح ج. شهیدی. تهران: مؤسسه نشر کتاب.

آرزو، س. ۱۳۸۳. *تذکره مجمع النفایس*، به کوشش ز.ا. علی‌خان. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

برتلس، آ. ۱۳۷۴. *تاریخ ادبیات فارسی*، ترجمه س. ایزدی. تهران: هیرمند.
پازوکی، ش. ۱۳۸۷. «تذکره‌الاولیا؛ تذکره چیست؟ اولیا کیست‌اند؟»، *دوفصلنامه جاویدان خرد*. ۱(۵): ۳۳-۵.
حسن‌خان بهادر، ن. ۱۳۸۵. *تذکره شمع انجمن*، به تصحیح م.ک. کهدویی. یزد: انتشارات دانشگاه یزد.
حسین زاده، ع. و دلال رحمانی، م.ح. ۱۳۸۹. «بررسی برخی از ویژگیهای فرهنگ دموکراتیک در شعر عصر مشروطه و تفاوت های آن با شعر عصر بازگشت». *دوفصلنامه مسایل اجتماعی ایران*، ۱(۱): ۳۷- ۶۵.
داور، ش. ۱۳۷۱. *تذکره مرآت الفصاحه*، به تصحیح م. طاووسی. شیراز: نوید.
دریفوس، ه و پ.رابینو. ۱۳۷۹. *میشل فوکو؛ فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه ح. بشیریه. تهران: نشر نی.
دولتشاه سمرقندی. ۱۳۱۸. *تذکرةالشعراء*، تصحیح ا. براون. لیدن: بیرل.
رازی، ش. ۱۳۱۴. *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح م. قزوینی. تهران: مطبعه مجلس.
ریپکا، ی. ۱۳۸۲. *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه ا. سری. تهران: سخن.
زرقانی، م. ۱۳۹۰. *بوطیقای کلاسیک*. تهران: سخن.
سبحانی، ت. ۱۳۸۶. *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: زوار.
سلطانی، م. ۱۳۸۰. «بررسی سیر تذکره‌ها و تاریخ ادبیات‌های فارسی در ایران از ۱۲۸۵ تا سال ۱۳۳۲»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ۱۵۷: ۴۰۳-۴۱۹.
شعاع شیرازی (شعاع الملک)، م. ۱۳۸۰. *تذکره شعاعیه*، تصحیح م. طاووسی. شیراز: بنیاد فارس شناسی.
شوشتری، د. بی‌تا. *چمن سرور*. نسخه خطی(متعلق به قرن ۱۳ق). *شماره نسخه ۲۴۸۲ و ۴۶۷۲ – ف*. تهران: دانشگاه تهران.
شیرازی، م. بی‌تا. *تذکره دلگشا*. نسخه خطی(قرن ۱۳ ق). *شماره نسخه ۳۸۱۹-ف*. تهران: دانشگاه تهران.
صفا، ذ. ۱۳۶۹. *تاریخ ادبیات در ایران*، تهران: فردوس.
صفوی، س. ۱۳۱۴. *تحفه سامی*، به تصحیح و. دستگردی. تهران: ارمغان.
عوفی، م. ۱۳۲۴. *لباب الالباب*. تصحیح ا. براون. لیدن: بیرل.
غنی، ق. ۱۳۸۶. *بحث در آثار و افکار حافظ*، تهران: هرمس.
فتوحی، م. ۱۳۸۷. *نظریه تاریخ ادبیات*. تهران: سخن.
فخرالزمانی قزوینی، ع. ۱۳۴۰. *تذکره میخانه*، به اهتمام ا. گلچین معانی. تهران: چاپخانه سپهر.
فرهمند، م. ۱۳۸۹. «شعر و منشأ آن در ادبیات جهان». *مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۱۴ (۴): ۱۰۱-۱۱۹.
فریور، ح. ۱۳۴۱. *تاریخ ادبیات و تاریخ شعرا (برای دوره متوسط)*، تهران: چاپ اطلاعات.
فوکو، م. ۱۳۸۹. نظم اشیاء، ترجمه یحیی امامی. تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

ـــــــــ . ۱۳۹۰. تئاتر فلسفه، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نشر نی.
ـــــــــ . ۱۳۹۲. *دیرینه‌شناسی دانش*. ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نشر نی.
کاشانی، م. ۱۳۸۴. *خلاصه الاشعار و زبده الافکار*، به کوشش ع. ادیب برومند و م.ح. نصیری کهنمویی. تهران: میراث مکتوب.
گروسی، ف. ۱۳۷۶. انجمن خاقان. با مقدمه ت. سبحانی. تهران: روزنه.
گلچین معانی، ا. ۱۳۶۱. *تاریخ تذکره های فارسی*، تهران: سنایی.
گوپاموی، م. ۱۳۸۷. *تذکره نتایج الافکار*. تصحیح ی.ب. باباپور. قم: مجمع ذخایر اسلامی.
لودی، ش. ۱۳۷۷. *تذکره مرآت الخیال*، به اهتمام ح. حسنی، تهران: روزنه.
لوکاچ، ج. ۱۳۷۷. *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، ترجمه م. ج. پوینده، تهران: تجربه.
ـــــــــ . ۱۳۸۸. *مطالعاتی درباره فاوست*، ترجمه ا. مهرگان، تهران: نشر ثالث.
مارکس. ک و ف. انگلس. ۱۳۷۷. *ایدئولوژی آلمانی*، ترجمه ت. نیکی. تهران: مؤسسه پژوهشی پیام پیروز.
مصاحبی نائینی، م. ۱۳۷۶. *تذکره مدینه الادب*، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
موحد، ض. ۱۳۷۷. *شعر و شناخت*، تهران: مروارید.
میلانی، ع. ۱۳۸۵. *تجدد و تجددستیزی در ایران*، تهران: اختران.
میرباقری، ع و دیگران.۱۳۸۳. *تاریخ ادبیات ایران (۱)*، تهران: انتشارات سمت.
نصر آبادی، م. ۱۳۱۷. *تذکره نصرآبادی*، به تصحیح و. دستگردی، تهران: ارمغان.
نقوی، ع. ۱۳۴۳. *تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان*. تهران: مؤسسه مطبوعاتی علمی.
واله داغستانی، ع. ۱۳۸۴. *تذکره ریاض الشعرا*، تصحیح م. ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.
هاشمی سندلیوی، ش. ۱۹۶۸. *مخزن الغرایب*، به اهتمام م.ب. لاهور: یونیورشی اورسیشل کالج.
هدایت، ر.ق. ۱۳۴۴. *تذکره ریاض العارفین*، به کوشش م.ع. گرگانی. تهران: کتابفروشی محمودی.
ـــــــــ . ۱۳۸۱. *مجمع الفصحا*، به کوشش م. مصفا. تهران: امیرکبیر.
هروی، س. ۱۹۶۸. *تذکره روضه السلاطین و جواهر العجایب*، به تصحیح ح. راشدی. کراچی: وفائی پرنتینگ پرس.
هگل، گ. ۱۳۵۶. *عقل در تاریخ*، ترجمه ح. عنایت. تهران: انتشارات علمی دانشگاه صنعتی شریف.
Kendall G. and G. Wickham. 1999. *Using Foucault's methods*, Sage. London.

سال سوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۶

فرآیند تبدیل ژانر تاریخی به حماسه مذهبی
(مطالعه موردی: *مختارنامه*)

رؤیا رستگار[۱]
دکتر سید مهدی زرقانی[۲*]
دکتر محمدجعفر یاحقی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۲/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۱۴

چکیده

حماسه مذهبی برآیند تلفیق ژانر حماسی با ژانرهای تاریخی و مذهبی است. در این تحقیق یکی از مشهورترین انواع حماسه‌های مذهبی را، به نام مختارنامه که شاعران متعددی در دوره‌های تاریخی مختلف آن را سروده‌اند، برگزیدیم. اگر بپذیریم که حماسه مذهبی برآمده از دل ژانرهای دیگر است، برآنیم تا نشان دهیم سیر انتقال و فرآیند دگردیسی در آن چگونه صورت گرفته‌است؟ و چطور و تحت چه شرایطی روایت تاریخی تبدیل به حماسه‌ای مذهبی شده‌است؟ حاصل این پژوهش که به شیوه اسنادی و با استفاده از شیوه تحلیل محتواست، نشان می‌دهد که ژانرها در طول حیات خود به یکدیگر تبدیل می‌شوند یا یک ژانر از دل ژانرهای دیگر سر برمی‌آورد و تبدیل به ژانر مستقلی می‌شود. مثلاً روایت مختار از وقتی وارد حماسه‌های مذهبی شد تغییر و تحولی مداوم را نشان می‌دهد و ورود این روایت به ژانرهای مدرن همچون سینما، نشان‌دهنده آن است که هنوز این تحولات ادامه دارد. روایت مختار یکی از نمونه‌های خوب برای نشان‌دادن زایش و تحول ژانرهاست.

واژگان کلیدی: تاریخ، حماسه، روایت منظوم، مختارنامه

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
۲و۳. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
* zarghani@um.ac.ir

۱- مقدمه

یکی از مباحث رایج و مرسوم در نظریات ادبی بحث نوع ادبی یا ژانر است. «ژانرها پیوسته از بقایا و سیستم‌های ژانری پیش از خود تغذیه می‌کنند» (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۳۳۵). این‌طور نیست که یک ژانر و مصادیق آن یکباره در خلأ پدید آیند. از آنجایی که حماسه مذهبی برآیند نیاز جمعی ایرانیان شیعه است، زیرژانر حماسه های مذهبی بهترین مجال و زمینه برای محقق کردن این آرزوی جمعی است. از این رو، حماسه‌های مذهبی که برآیند تلفیق ژانر حماسی با ژانرهای تاریخی و مذهبی است می‌تواند یکی از مصادیق این مسأله باشد.

مختارنامه‌ها از جمله حماسه‌های مشهور مذهبی محسوب می‌شوند که قهرمان اصلی آن مختار ثقفی است. درباره شخصیت و هدف مختار، رهبر چهارمین قیام پس از واقعه عاشورا، نظرهای متفاوتی ابراز شده‌است. گروهی بر این عقیده‌اند که وی برای انتقام خون حسین بن علی (ع) قیام کرد، گروهی دیگر او را فرصت‌طلب و هواخواه قدرت معرفی نموده‌اند. بر این اساس چهره مختار در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. در دوره‌های تاریخی مختلف، داستان زندگی وی به قلم نویسندگان متعدی نگاشته شده و چندین شاعر آن را سروده‌اند؛ به همین دلیل در این مقاله برآنیم تا چگونگی آمیزش این ژانرها و چگونگی شکل‌گیری یک حماسه مذهبی را با تکیه بر مختارنامه‌ها نشان دهیم. برای ردیابی روایت مختار در مختارنامه‌ها طبعاً باید سیر تکوین و تطور شخصیت او را در ژانرهای روایتی، تاریخی و داستانی نشان دهیم. این مقاله نشان می‌دهد که ژانرها چگونه در طول حیات خود به یکدیگر تبدیل می‌شوند یا یک ژانر از دل ژانرهای دیگر سر برمی‌آورد و به ژانر مستقلی تبدیل می‌شود. ما ژانر را به معنای متونی به کار می‌بریم که در یک طبقه قرار می‌گیرند و از قواعد زبانی یکسانی پیروی می‌کنند.

۲- پیشینه و منبع‌شناسی تحقیق

از نخستین مقالات در این موضوع باید به نوشته خواجویان (۱۳۶۸) اشاره کنیم که گزارشی مختصر از قیام مختار در آثار مورخانی مثل طبری، یعقوبی، بلعمی، ابن خلدون، ابی مخنف، مسعودی و چند تن دیگر ارائه می‌دهد. پس از آن روایت مختار چندان توجه محققان را به خود جلب نکرد تا اینکه در دهه هشتاد، طالبی (۱۳۸۴) از منظر یک مورخ سیاسی به بررسی قیام مختار می‌پردازد. احتمالاً پخش سریال «مختارنامه» در ایران سبب شد روایت مختار بیشتر مورد توجه محققان قرار گیرد: فیاضی‌کیا و دیگران (۱۳۹۱) به بررسی روایت مختار در

منابع تاریخی و مختارنامه‌ها با روایت سریال پرداختند؛ مقاله مذکور،حاجیان‌نـژاد (۱۳۹۴) را بـه نوشتن مقاله دیگری ترغیب کرد؛ احدی (۱۳۹۲) پس از بررسی قیام مختار ثقفی به این نتیجـه می‌رسد که قیام وی که براساس خون‌خواهی از قاتلان حسین (ع) و با ادعـای داشـتن اجـازه و دست‌نوشته‌ای از سوی محمد بن حنفیه استوار شده بود، فاقـد یـک نظریـه قـوی و اساسـی و آینده‌نگری بود؛ خیام‌پور و حیدری‌نسب (۱۳۹۳) به بررسـی راویـان روایـت‌هـای ذم مختـار در کتب رجالی شیعه پرداختند و ذوالفقاری (در دست انتشـار) ضمن معرفی برخـی مختارنامـه‌هـای منظوم و منثور، کتاب *روضه‌المجاهدین* یا *مختارنامه* را معرفی کرده‌است.

در زمینه حماسه‌های مذهبی و تاریخی نیز بررسی‌هایی انجـام شـده‌اسـت. صـفا (۱۳۶۳) حماسه‌های تاریخی و دینی عهـد صـفوی را معرفـی و بررسـی کـرد. اسـتوان نیترایـی یـک دست‌نوشته حماسی-تاریخی فارسی با عنوان «تتمه احوال سلطان سلیمان» را بررسی نمـود که حاصل آن به دست رسولی و سیم‌کش (۱۳۷۶) ترجمه شد. شهبازی (۱۳۹۳) با مروری بـر حماسه و انواع آن، چگونگی شکل‌گیری، ویژگی‌ها و جایگاه آنها، سیر حماسه‌سرایی دینی را در ایران بررسی نمود. فرج‌نژاد فرهنگ (۱۳۹۴)، نشانه‌های سبکی و ژانری را در چند حماسـه مذهبی بررسی کردند. فلاحتی و غفاری (۱۳۹۵) نیز به معرفی و بررسی اجمالی منظومه‌هـای حماسی تاریخی و دینی پیش از دوره صفوی از آغاز تا پایان قرن نهم هجری پرداختند.

برای دست‌یافتن به نخستین سرشاخه‌های شکل‌گیری روایت مختـار، منـابع رجـالی اهـل سنت و شیعه، بررسی شد تا تصویر مختار در این گـروه از منـابع نیـز بازنمـایی شـود. منـابعی چون *رجال کَشّی* و *کتاب‌الرجال* احمدبن‌طاووس و *جامع‌الرواه* حلـی گرفتـه تـا *نقـد الرجـال* و *معجم رجال‌الحدیث* مامقانی و *قـاموس‌الرجـال* خـوئی؛ نیـز منـابع رجـالی اهـل سـنت نظیـر *الاستیعاب* ابن‌اثیر، *اُسدالغابه* ابن‌حزم و *جمهره انساب‌العربی* ذهبی و *الاصابه* ابن‌حجر عسـقلانی برای ارائه تصویر مختار، مورد بررسی قرار گرفت. دومین مرحله شکل‌گیـری شخصـیت مختـار در منابع تاریخی بود؛ از *مثیرالاحزان* ابوعبدالله‌بن‌محمد و *الامالی* حلـی و *الفخـری فـی التـاریخ* محمدبن‌طوسی تا *حبیب‌السیر* خواندمیر و *تاریخ‌الشـیعه* محمدحسـین مظفـر در میـان منـابع شیعی و *طبقات‌الکبری* ابن سعد، *تاریخ خلیفه* خلیفه بن خیاط و *العقد الفریـد* ابـن‌عبـد ربـه و *انساب‌الاشراف* محمدبن‌حبیب و *تاریخ یعقـوبی* و *اخبـار المختـار* ابومخنـف و ابـوفتح نحـوی و تعداد زیادی دیگر منابع فارسی و عربی که ارجاعات آنها در متن آمـده‌اسـت. سـومین مرحلـه

جستجوی تصویر مختار در منابع داستانی و سپس حماسه‌های مذهبی بود که سیر آن از منابع بسیار کهن تا حدود قرن نهم ادامه می‌یابد.

۳- مبانی نظری تحقیق

۳-۱- ژانر

واژه ژانر برگرفته از زبان فرانسوی برای اطلاق بر «نوع» یا «طبقه» است. این اصطلاح به نحوی گسترده در بلاغت، نظریه ادبی، نظریه رسانه‌های جمعی و اخیراً در زبان‌شناسی، برای ارجاع به گونه و نوع ویژه‌ای از متن به کار می‌رود. رابرت آلن[1] یادآور می‌شود که «نظریه گونه‌های سخن در عمر بیش از دوهزار ساله‌اش اساساً امری نام‌گذارانه[2] و مبتنی بر سنخ‌شناسی بوده‌است؛ بدین معنی که رسالت اصلی آن، مبتنی برتقسیم جهان ادبیات به انواع و گونه‌ها و نام‌گذاری آن انواع بوده‌است» (نقل از چندلر، ۱۳۹۱: ۵۹). «ژانرها را می‌توان به منزله الگوها/ فرم‌ها/ سبک‌ها/ ساختارهایی تعریف کرد که از چهارچوب محصولات هنری منفرد فراتر می‌روند و بر سازه‌ای که هنرمند برای پدید آوردن آنها به کار گرفته‌است، همچنین خوانش مخاطبان تأثیر می‌گذارند» (لیسی،۱۳۸۷: ۱۷۲). تا پیش از نیمه دوم قرن بیستم ژانر بیشتر ناظر به مقولاتی از پیش تعیین شده بود که بیش از همه در حوزه‌های مربوط به ادبیات به کار می‌رفت. آثار ادبی هم، بسته به ویژگی‌های صوری و محتوایی خود، در یکی از آن مقولات قرار می‌گرفتند. از دهه ۱۹۶۰م به بعد مطالعات مربوط به ژانر سمت و سوی تازه‌ای یافت.

براساس دیدگاه تاریخی، مسأله ژانر از یونان باستان و آرای افلاطون و ارسطو آغاز می‌شود؛ زیرا مستندات قابل‌ملاحظه‌ای از سرزمین‌های دیگر در آن دوران در دست نیست. در این دوره طبقه‌بندی ژانرها به صورت مستقل موضوعیت نداشت، هرچند در آثار افلاطون و ارسطو نظریه نظام‌مندی درباره طبقه‌بندی ژانرها وجود ندارد اما این بدان معنا نیست که نتوان شکل‌گیری اولیه طبقه‌بندی ژانرها را در آثار آنها دید.

قرن‌ها قبل از سده‌های میانه، مباحث ژانری از طریق نهضت‌های ترجمه‌ای از غرب به شرق منتقل شد. در قرن اول و دوم دوره اسلامی انتقال این آثار و آراء شدت بیشتری گرفت. در این بین نقش فیلسوفانی مانند فارابی، ابن رشد، ابن سینا و خواجه نصیرالدین طوسی بی‌مانند است. فارابی نظریه ادبی یونانی را در قالبی مختصرتر وارد نوشته‌های

1 . Robert Allen
2 . nominological

عربی کرد و پس از او ابن سینا، خواجه نصیر و ابن رشد *فن شعر* را ترجمه و تلخیص کردند. «حازم قرطاجنی را در این دوره باید نخستین منتقدی دانست که در صدد برآمد تا بوطیقای یونانی را با رتوریک اسلامی در هم آمیزد و از تلفیق آنها نظریه فلسفی- بلاغی پی‌ریزی کند» (زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۵۱).

از سویی دیگر «وضعیت آفرینش ژانرها در ادوار تاریخی مختلف متفاوت است و ژانرها در دل بافت‌های تاریخی خاصی تولید می‌شوند. هرگونه بحث درباره ژانر بدون توجه به بافت تاریخی ما را به بیراهه می‌کشاند» (همان: ۳۰۶). زمانی که رویکرد تاریخ‌گرایی در دوره‌ای غلبه پیدا کند و خصلت تلفیق و ترکیب، ویژگی فکری- فرهنگی شود، ژانرها نه به طور مستقل، بلکه در ارتباط با یکدیگر درک و تعریف می‌شوند. آنچه درباره مفهوم ژانر اهمیت دارد «پرهیز از نگاه تکاملی است؛ بدین معنا که قرار نیست ژانرهای پسینی همیشه صورت تکامل‌یافته ژانرهای پیشینی باشند» (همان‌جا).

۳-۲- زیرژانر حماسه

یکی از عمده‌ترین انواع ژانر حماسه است که «در یونان قدیم، حتی قبل از ارسطو، کمابیش شناخته شده بود. در آثار افلاطون حماسه به معنی الهام خداوندی است و در نظر وی هم به معنی تأمل فیلسوف است و هم پهلوانی و جنگاوری و هم به معنی الهام شاعر» (صفا، ۱۳۷۴: ۳۲۴). این زیر ژانر از نظر موضوع و محتوا به انواع حماسه‌های اساطیری، پهلوانی و ملی، تاریخی، مذهبی، عرفانی، طنز و کمدی و رمانس (پهلوانی-عشقی) تقسیم می‌شود. از آنجایی که بحث این مقاله در زمینه حماسه‌های مذهبی و تاریخی است، در این مجال، به این دو نوع پرداخته می‌شود.

حماسه‌های تاریخی، حماسه‌هایی است که در آن از زندگی پهلوانان سخن به میان آمده‌است. حماسه پهلوانی ممکن است جنبه اساطیری داشته باشد؛ مثل زندگی رستم در *شاهنامه* و ممکن است جنبه تاریخی داشته باشد؛ مثل *ظفرنامه* حمدالله مستوفی و *شهنشاه‌نامه* صبا که قهرمانان آنها وجود تاریخی داشته‌اند. حماسه‌های دینی یا مذهبی، آن نوع را گویند که قهرمان آن یکی از رجال مذهبی است و ساخت داستان حماسه بر مبنای اصول یکی از مذاهب است که *خاوران‌نامه* ابن حسام و *حمله حیدری* باذل و *اردیبهشت‌نامه* سروش از این نوعند. در واقع حماسه‌های دینی همچون حماسه‌های تاریخی، ساخته و پرداخته طبع شاعرانی اند که با استفاده از یک روایت یا متن تاریخی و گاه غیرتاریخی،

حماسه‌ای شاعرانه، پدید آورده‌اند، باید توجه داشت که اساساً همه حماسه‌های دینی، با وجود داشتن شخصیت‌های مذهبی، رویدادهای تاریخی نیستند؛ همچون *خاوران‌نامه*.

۳-۳- گفتمان‌شناسی

واژه گفتمان که سابقه آن به قرن ۱۴ میلادی می‌رسد از واژه فرانسوی «discourse» و لاتین «discourse» [dis-koor] به معنی گفتگو، محاوره، گفتار از واژه «discurssun/ discourse» به معنی طفره رفتن، از سر باز کردن، تعلل ورزیدن و غیره گرفته شده‌است (مک‌دانل، ۱۳۸۰: ۱۰). فرکلاف این واژه را مشتق از فعل یونانی «Discurre» به معنی گذر یا حرکت در جهات مختلف، می‌داند (۱۳۷۹: ۳۳). تحلیل گفتمان چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام، واحدهای زبانی را در ارتباط با عوامل درون‌زبانی [زمینه متن] واحدهای زبانی، محیط بلافصل زبانی مربوطه و نیز کل نظام زبانی و عوامل برون‌زبانی [زمینه اجتماعی، فرهنگی و موقعیتی] بررسی می‌کند (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۲: ۱۰).

اصطلاح تحلیل گفتمان ابتدا، در زبان‌شناسی ساخت‌گرای آمریکا توسط زلیگ هریس مطرح شد. منظور هریس از تحلیل گفتمان، تحلیل ساختاری بالاتر از سطح جمله بود؛ اما نادیده انگاشتن بافت کاربرد زبان و توجه صرف به ساختارها بدون توجه به مسائل محیطی مؤثر بر کاربرد زبان هنگام تحلیل ساختاری، منجر به پنهان ماندن بخش‌های قابل‌توجهی از جنبه‌های ارتباطی و معنایی کاربرد زبان گردید. از این رو، «عده‌ای از زبان‌شناسان که در چارچوب زبان‌شناسی نقش‌گرا کار می‌کنند، سعی می‌کردند با توجه نمودن به بافت، تحلیل جامع‌تری ارائه دهند و در نهایت، عده‌ای دیگر از زبان‌شناسان که در دانشگاه ایست‌انگلیای انگلستان کار می‌کردند تحت تأثیر اندیشه‌های متفکران فرانسوی چون میشل فوکو در دهه هفتاد به این نتیجه رسیدند که مفهوم بافت در تحلیل گفتمان نقش‌گرای همگانی نارساست و بسیاری از مسائل سیاسی- اجتماعی که بر زبان تأثیرات متقابل دارند، ناگفته می‌ماند؛ از این رو، این عده با پایه‌گذاران زبان‌شناسی انتقادی که خود زمینه پیدایش تحلیل گفتمان انتقادی را فراهم آوردند، مفاهیم دیگری چون قدرت و ایدئولوژی را نیز وارد تحلیل انتقادی کردند. بنیاد تحلیل انتقادی را می‌توان در زبان شناسی انتقادی، که در اثر «پیشرو زبان و کنترل» نوشته فاولر، هاج، کرس و ترو شکل یافت، جستجو کرد» (سلطانی، ۱۳۸۴: ۵۱). تحلیل گفتمان رویکردهای گوناگونی دارد که تحلیل گفتمان انتقادی یکی از آنهاست که

«در مدت نسبتاً کوتاهی (نزدیک به دو دهه) این گرایش از زبان‌شناسی اجتماعی و زبان‌شناسی انتقادی، به همت متفکرانی چون میشل فوکو، ژاک دریدا و دیگر متفکران برجسته مغرب زمین، وارد مطالعات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی شد و شکل انتقادی به خود گرفت. این متفکران تحلیل گفتمان را بیشتر در قالب تحلیل گفتمان انتقادی بسط و گسترش دادند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۷). این رویکرد زبان را به عنوان مفهومی «خنثی» و «شفاف» در نظر نمی‌گیرد، بلکه تأکید آن بر کارکردهای اجتماعی و ایدئولوژیکی زبان در تولید و یا تغییر ساختارها و روابط اجتماعی است. زبان‌شناسی انتقادی بیشتر بر توضیح و تفسیر صورت‌های زبانی تأکید می‌کند تا بر این که «چرا» و «چگونه» این صورت‌ها تولید می‌شوند. در این نوع تحلیل متون، از سطح توصیف به سطح تبیین ارتقاء می‌یابند و از طریق دخیل کردن عواملی گوناگونی چون ایدئولوژی، قدرت و غیره تفسیر می‌شوند. این شیوه از تحلیل، ضرورت به‌کارگیری رویکردهای جامع‌تر تحلیل گفتمان را بیان می‌کند. «تولید یا تقویت یک ایدئولوژی خاص و نگرش به سطوح بالاتر جمله از جالب‌ترین موضوعات تحلیل گفتمان انتقادی است و نگاهی علمی و کاربردی به متون دارد. این شیوه از تحلیل از رویکردهای نقد ادبی چون ساختارگرایی، فرمالیسم، هرمنوتیک نشأت می‌گیرد؛ اما بر خلاف رویکردهای یاد شده، بر هر دو جنبه صورت و معنای متن توجه دارد و از این‌رو، رویکردی جامع در تحلیل متن است» (پنی‌کوک، ۱۳۷۸: ۱۳۲).

۴- تولد یک قهرمان

تصویر مختار در منابع حدیثی شیعه صورت اولیه شخصیتی را نشان می‌دهد که چندین قرن بعد تا حد یک اسطوره مذهبی گسترش یافت. *رجال کشی*، نوشته ابوعمرو محمد کشّی، از نخستین منابع رجالی شیعه است که هشت روایت درباره مختار آورده‌است. در پنج روایت، چهره او مثبت طراحی شده‌است: ملقب به یاری‌رسان اهل بیت شده، از طرف حضرت امیر لقب والایی گرفته، هدیه‌اش توسط امام سجاد پذیرفته شده، اهل بیت برایش دعا کرده‌اند و بازماندگان کربلا و عموم شیعیان از او به خاطر خون‌خواهی از شهیدان کربلا اظهار رضایت کرده‌اند. دوره کودکی این اسطوره این‌طور بازنمایی شده که بر زانوی حضرت امیر نشسته و مورد نوازش حضرت است (نک. کشی، ۱۴۰۴: ۱۲۵). روایت‌های دیگر منقول از امام صادق است که از مختار دفاع می‌کند (همان: ۱۲۶) و او را قهرمانی نشان می‌دهد که با «فرستادن سرهای بریده قاتلان امام حسین نزد

داغدیدگان» آنها را تشفی می‌دهد (همان: ۱۲۷). همین تصویر قابلیت آن را دارد که مختار را تبدیل به شخصیتی حماسی کند؛ با عنایت به اینکه کین‌کشی در حماسه یک ارزش است. روایت دیگری از علی بن حسین (ع) آمده که خدای را شکر می‌کند که به او فرصت داد تا «خون‌خواهی از دشمنان» خویش را ببیند و برای مختار دعا می‌کند (همان: ۱۲۸). امام باقر (ع) نیز بر خون‌خواهی مختار از دشمنان اهل بیت تأکید دارد (همان: ۱۲۹). این روایت‌ها و نیز تأیید و تأکید علمای حدیث شیعه در دوره‌های تاریخی بعد (ابن‌شهیدثانی، ۱۴۱۱: ۵۵۸-۵۵۹؛ مجلسی، ۱۳۹۴: ۳۱۹؛ موسوی خوئی، ۱۴۱۰: ۱۸/ ۹۴-۹۵؛ شوشتری، ۱۴۱۰: ۸/ ۴۴۴- ۴۴۸) زمینه را برای تبدیل شدن مختار به یک شخصیت اسطوره‌ای مذهبی فراهم کرده‌است.

در عین حال، چهره مختار در منابع نخستین خاکستری است. مثلاً همین کشّی روایتی از امام صادق نقل می‌کند که بر طبق آن «مختار بر علی بن حسین دروغ می‌بست» (کشی، ۱۴۰۴: ۱۲۷) و در روایت دیگری آمده که امام سجاد (ع) هدایای ارسالی توسط مختار را نپذیرفت (همان: ۱۲۸). این چهره خاکستری، که البته جانب سفید آن غلبه دارد، در طول تاریخ دو وضعیت پیدا کرد: از یک طرف محدثان شیعه مثل احمد بن موسی آل طاووس، سند روایت‌هایی را که مختار را شخصیتی موجه نشان می‌دهد، تأیید کردند و سند روایت‌های مقابل را زیر سؤال بردند (ابن شهید ثانی، ۱۴۱۱: ۵۵۸-۵۶۰)؛ یا تقی‌الدین حسین حلّی، ضمن تأیید وجه مثبت چهره مختار، اتهامات وارده به او را برساخته دشمنانش قلمداد می‌کرد (حلی، ۱۳۴۲: ۲۷۷-۲۷۸) و دیگر محدثان و علمای شیعی از محمد بن علی اردبیلی (۱۴۳۳: ۲۲۱/۲) و عبداللّه مامقانی (۱۴۲۳: ۲۰۶/۳) گرفته تا معاصرانی مثل ابوالقاسم موسوی خوئی (۱۴۱۰: ۱۸/ ۹۴-۹۶) و محمدتقی شوشتری (۱۴۱۰: ۸/ ۴۴۴-۴۵۳) همین چهره موجه را بازتولید و تأیید می‌کردند اما از طرف دیگر منابع سنی به طور روزافزونی سعی در تخریب چهره او داشتند. در واقع، وقتی از منابع حدیثی وارد متون تاریخی می‌شویم، به‌تدریج چهره قهرمان خاکستری ما به دو شقه کاملاً سفید و کاملاً سیاه تبدیل می‌شود و نهایتاً در قرن نهم به پیدایش حماسه‌های منظومی منجر می‌شود که هم واکنشی مخالفت‌آمیز نسبت به صدای مخالفان و هم نماینده صدای موافقانی است که مختار را به عنوان قهرمان مذهبی خود دوست می‌داشته‌اند.

۵- تبدیل تاریخ به داستان

داستان و تاریخ دو زمینه در ادبیات هستند که با عمل در ارتباطند. یعنی نویسنده عملی را به صورت شفاهی یا کتبی و از طریق واژگان بازگو می‌کند. داستان بیان‌کننده رفتار، اعمال و به عبارتی دیگر وقایع تاریخی است و وقایع تاریخی را با تغییراتی اندک می‌توان بیان کرد.

هرچند در زبان فارسی از لحاظ صوری بین کلمات «داستان» و «تاریخ»، شباهتی وجود ندارد؛ اما در زبان لاتین «storia » هم به معنای داستان و هم به معنی روایت تاریخی به کار می‌رود. امروزه فرانسوی‌ها نیز «histoire» و ایتالیایی‌ها «storia» را در هر دو معنا به کار می‌برند. همچنین در زبان انگلیسی نیز بین «history» و «story» شباهت و نزدیکی وجود دارد (نک. احمدی، ۱۳۸۷: ۱۴۰). می‌توان گفت داستان خصوصاً داستان واقع‌گرا از دل تاریخ بر می‌آید. داستانی بودن این اثر تاریخی به این دلیل است که «داستان‌نویس، حتی زمانی که تاریخ را دستاویز روایت خود قرار می‌دهد، می‌تواند پیرنگ‌های موروثی مبتنی بر سیر خطی زمان را نادیده بینگارد؛ می‌تواند موقعیتی، رویدادی یا شخصیتی را انتخاب کند و مواردی را به آنها بیفزاید، شخصیت را دوباره خلق کند، محدودیت‌های زمان و مکان را نادیده بگیرد و غیره؛ اما تاریخ‌نویس تنها دو راه پیش رو دارد: پرداختن به مجموعه‌های زمانی اشباع‌شده از رویدادها و گزینش رویدادهای خاص، بدون تغییر دادن آنها و یا پرداختن به دوره‌ای که سند اندکی از آن باقی مانده‌است و در هر دو صورت، پرهیز از روایت رویدادهای حدسی یا خودساخته. راوی تاریخ، گزارشگر رخدادی واقعی است که در جهان خارج از متن و در گذشته اتفاق افتاده‌است و هرچند که گزینش رویدادها و چگونگی پرداخت آنها در حیطه اختیار اوست، هرگز نمی تواند به عنوان دانای کل مطلق یا حتی خنثی، رخدادها را روایت کند. وی به ذهن و عواطف شخصیت ها دسترسی ندارد و نمی تواند به عنوان راوی اول‌شخص، در متن حضور داشته باشد؛ مگر زمانی که در عالم واقع و در دنیای خارج از متن نیز درگیر و یا شاهد رویدادها بوده باشد» (مدبری و حسینی سروری، ۱۳۸۷: ۵-۶). در داستان «دنیای نمایان در اثر هر قدر هم واقعی باشد، نمی‌تواند از نظر زمانی و مکانی با دنیای واقعی که این نمود و نویسنده و آفریننده این نمود در آن واقع می‌شوند، یکسان فرض شود» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۰۷). همچنین در یک اثر تاریخی، راوی، همان مؤلف است؛ اما در اثر داستانی «راوی در دنیایی که روایت می‌کند حضور دارد و نه در دنیایی که مؤلف در آن زندگی می‌کند» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۹).

از سوی دیگر نظریه تحول و تطور ژانرها از تبدیل آنها به یکدیگر خبر می‌دهد. تـودورف، از نظریه‌پردازان حوزه ژانر، معتقد است که برای تبدیل صورت‌های اولیه روایت به ژانر ادبـی ابتدا آنها صورت روایی به خود می‌گیرند. بعد به‌تدریج موادی به بدنه روایت افزوده می‌شود و مضامین خاصی در راویت تکثیر می‌شوند. به زعم او، یک ژانر تازه، برآیند دگردیسی یـک یـا چند ژانر قدیمی است (زرقانی و قربان صـباغ، ۱۳۹۵: ۳۵۵). ما فکر می‌کنیم حماسه‌هـای منظـوم صورت دگردیسی‌یافته روایت‌هایی است که از دل منابع حدیثی آغـاز شـده و در ژانـر تـاریخ صورت روایی پیدا کرده و ذره ذره عناصری بر آن افزوده شده تا نهایتـاً در حـدود قـرن نهـم تبدیل به حماسه مذهبی شده‌است. تفصیل مطلب را به شرح ذیل پی می‌گیریم.

۵-۱- روایت سنّی

ابتدا تکوین و گسترش روایت مختار را در منابع تاریخی موجود اهل سنت بررسی مـی‌کنـیم که بر منابع موجود شیعی تقدم زمانی دارند. برخی از این منابع، به احتمال خیلی زیاد تحت تأثیر سلطه امویان، تصویر مغشوش و در عین حال منفی‌ای از مختار ارائه می‌دهند و برخـی دیگر، تصویری که به آنچه در منابع شیعی دیدیم، نزدیک است. برای مثال، محمد بن یزیـد معروف به المبرّد (ف ۲۴۰) از هواداران خوارج در تیره قلمداد کردن چهره مختار نقش زیادی دارد اما همزمان با او ابن عبد البر (ف ۲۴۰)، نویسـنده *الاسـتیعاب*، مختـار را مـردی معرفـی می‌کند که پیش از قیام، در ردیف اهل فضل و افراد متدین بوده و سـخنان ناپسـند در حـق وی از زمانی آغاز شده که به خون‌خواهی حسین بن علی قیام کرده‌است. او تلویحاً از مختـار دفاع می‌کند (نک. ابن عبدالبر، ۱۴۱۲: ۴/ ۱۴۶۵). یا در حالی که محمد بن سعد (ف ۲۳۰)، مؤلـف *الطبقات‌الکبری*، ضمن پرداختن به زندگی خانوادگی مختار، شایعات و جعلیـاتی را کـه بـدو منسوب بوده، نقل می‌کند (نک. ابن سعد، ۱۳۸۸: ۵/ ۱۸، ۷۲، ۱۱۳-۱۱۶، ۳۸۲) و ابو عمـرو خلیفـه بن خیاط (ف ۲۴۰)، نویسنده *تاریخ خلیفه*، به گزارش‌های مفصل و مشهور ابو مخنف توجهی ننموده اما در عین حال، همین نویسنده از آوردن شـایعات و افسـانه‌هـا و اتهامـات وارده بـر مختار خودداری نموده و اخبار و روایات تاریخی مربوط به مختار و قیام او را از ابـن کلبـی و وهب بن جریر ذکـر مـی‌کنـد (نـک. خلیفـه بـن خیّـاط، ۱۴۱۵: ۳۳۲-۳۳۴، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۸). همچنین ابو جعفر محمد بن حبیب (ف ۲۴۵) در المحبّر (نک. ابن‌حبیـب، ۱۴۲۱: ۷۰، ۳۰۲، ۴۸۱، ۴۹۱) از مختار به بدی یاد نمی‌کند و ابو عبد اللّه محمد بن مسلم دینوری (ف ۲۷۶)، با این‌که

قاضی دربار عباسی است، اخبار مشهور درباره مختار را آورده و از پرداختن به شایعات و اتهامات درباره او پرهیز می‌کند (نک. ابن قتیبه‌الدینوری، ۱۳۹۰: ۱۷۵؛ ۱۳۸۷: ۲۰/۲)؛ همین‌طور احمد بن داوود دینوری (ف ۲۸۲) در *اخبارالطوال* (نک. دینوری، ۱۹۶۰: ۲۳۱، ۲۸۸-۲۹۷، ۲۹۹-۳۰۶). حتی روایت برخی مورخان مثل احمد بن ابی یعقوب (ف ۲۹۲) با روایت شیعی مطابقت زیادی دارد (نک. یعقوبی، ۱۹۵۶: ۳/ ۴ـ۹).

آمیختگی روایت مختار با شایعات که در برخی منابع اهل سنت دیده می‌شود، گرچه با انگیزه‌های سیاسی بوده اما از منظری که ما بررسی می‌کنیم، زمینه را برای تبدیل ژانر تاریخ به ژانر داستان مهیا کرده و از این نظر در همان جهتی حرکت می‌کرده که در سنت روایی شیعی دیدیم. مثلاً مبرّد (ف۲۸۵) در *الکامل فی اللغه*، که اثری ادبی و کشکول است تا تاریخ، نمونه‌هایی از ادبیات عامه، شفاهیات و شایعات مربوط به مختار آورده و افسانه‌هایی از جمله داستان ادعای وحی و بداء مختار و نیز کبوتران سفید را نقل می‌کند (نک. ابن الأثیر، بیتا: ۴/ ۸۱) که بر جنبه داستانی روایت می‌افزاید. آمیزش تاریخ با داستان در ماجرای مختار چندان گسترش یافت که حتی مورخ صاحب‌نامی مثل محمد بن جعفر طبری (ف ۳۱۰) افسانه حضور فرشتگان در سپاه مختار را با آب و تاب نقل می‌کند (نک. طبری، ۱۳۵۲: ۶/ ۵۴-۵۶). از آنجا که این افسانه را پیش از او دینوری هم در *اخبارالطوال* (۱۹۶۰: ۳۰۲) آورده، می‌توان نتیجه گرفت روایت مختار از همان نخستین دوره شکل‌گیری خود یا با شایعات و جعلیات همراه بوده یا با افسانه‌ها و اغراق‌ها و انگار خود روایت طوری بوده که قابلیت زیادی برای تبدیل شدن به داستان و حماسه را داشته‌است. افسانه کرسی مقدس مختار را هم طبری از قول دیگری نقل کرده (طبری، ۱۳۵۲: ۶/ ۸۳)، هرچند آن را تأیید نمی‌کند اما حضور این افسانه‌ها در متن تاریخ معتبر طبری نشان می‌دهد که چطور از همان آغاز روایت‌های ضمنی خیال‌انگیزی بر حاشیه روایت اصلی شکل گرفته‌است و همین‌هاست که تاریخ را تبدیل به داستان می‌کند. در عین حال بودند آثاری مثل *الفتوح*، نوشته ابن اعثم کوفی (ف ۳۱۴)، که روایت مختار را به دور از تحریف‌ها و افسانه‌ها و شایعات و با ذکر اسناد متعدد نقل می‌کردند. *الفتوح* هرچند برای یک مورخ مهم‌ترین منبع مختارشناسی است اما از منظری که ما بررسی می‌کنیم، در حاشیه قرار می‌گیرد. برای ما کتاب‌هایی ادبی- تاریخی اهمیت بیشتری دارد تا کتاب‌های تاریخی صرف. مثلاً ابن عبد ربه اندلسی (ف ۳۳۰)، گرچه با گرایش اموی به تاریخ می‌نگرد و همین امر در نقل روایت‌های تاریخی او مؤثر بوده‌است اما

در *العقد الفرید* روایت مختار را با همان شایعات و افسانه‌هایی آغشته کـه بنـی‌امیـه دوسـت می‌داشـتند (ابـن عبـد ربّـه،۱۴۰۷: ۲۹۴/۱؛ ۲/ ۷۵، ۴۰۰؛ ۴/ ۳۶۸-۳۷۱؛ ۵/ ۳۳؛ ۶/ ۱۲۳)؛ اقـدامی کـه روایت را از تاریخ دور و به داستان نزدیک کرده‌اسـت. شـبیه همـین وضـعیت را در *الاغـانی* ابوالفرج اصفهانی مشاهده می‌کنیم؛ کتابی جُنگ‌مانند درباره شـعر و موسـیقی و آواز کـه بـه مناسبت به نقل شایعات تاریخی درباره مختـار مـی‌پـردازد (اصـفهانی، ۱۴۱۵: ۱۴/ ۴۰۷؛ ۱۷/ ۹۸؛ ۱۸/ ۴۴۶). خود او هیچ‌گاه نمی‌دانست چگونه با نقل این روایت در تبدیل تاریخ به داستان و نیز شکل‌گیری زمینه‌های ظهور یک حماسه نقش دارد. نکته جالب‌توجه این است که حتی منـابع تاریخی که قصد نقل واقعیت را داشتند، ناخواسته در تقویت جانبِ داستانی روایت مختار نقش داشتند. مثلاً علی بن حسین مسعودی (ف ۳۴۵) در *التنبیـه و الاشـراف* بسـیار سـعی دارد کـه مستند سخن بگوید، روایتی درباره مختار نقل می‌کند که مطابق با آن او به گروهـی مـی‌گفتـه که فرشته وحی نزد وی می‌آید و از غیب به او خبر می‌دهد (نک. مسعودی، ۱۴۰۹: ۲/ ۷۴). چنـین روایتی، صرف نظر از درست یا نادرست‌بودنش، مختار را تبـدیل بـه قهرمـانی مـی‌کنـد کـه در هاله‌ای از تقدس فرو رفته‌است. قطعاً قصد مسعودی این نیست اما نقل روایت مـذکور زمینـه را برای فرو رفتن قهرمان در هاله قدسی فراهم می‌کند. همین روایـت بـه بیـانی دیگـر در کتـاب *مقتل‌الحسین*، نوشته محمد بن احمد خوارزمی (ف ۵۶۸) راه یافتـه‌اسـت (خـوارزمی، ۱۳۶۷: ۲۳۶). این در حالی است که نویسنده در مقام یک مورخ سعی دارد سلسله اسناد خود را به دقت ذکر کند و تاریخی مستند به رشته تحریر درآورد.

روایت مختار هسته‌ای داشت که شایعات، جعلیات از طرف مخالفـان و کرامـات و اغـراق‌هـا از طرف موافقان بر گرد آن شکل گرفت و وقتی به حدود قـرن هفـتم و هشـتم مـی‌رسـیم، روایـت چنان و چندان با این حواشی آمیخته شده که دیگر نمی‌تـوان گفـت کجـا هسـته اسـت و کـدام قسمت حاشیه افزوده و این یعنی تبدیل تاریخ به داستان. در *الکامل فی التاریخ* ابن اثیـر (ف ۶۳۰) کـه مفصل‌ترین کتاب تاریخ سده‌های ششم و هفتم است افسانه‌ها، اتهامات، شایعات و باورهـای عامیانه درباره مختار کاملاً با یک‌دیگر آمیخته شده‌است و ما با روایت تازه‌ای از ماجرای مختـار مواجه می‌شویم؛ روایتی که دیگر باید آن را متعلق به ژانر داستان دانست نه تاریخ. ادامه فرایند داستان‌سازی از مختار را می‌توان در *سیر اعلام‌النبلاء*، اثـر محمـد بـن احمـد ذهبـی (ف ۷۴۸) مشاهده کرد (نک. ذهبی، ۱۴۱۴). اتفاق دیگری که در این بین افتاد و زمینه را بـرای درآمیخـتن شخصیت مختار با امور غیرواقعی فراهم‌تر نمود، تسلط بیشتر امویان بر مورخان بود؛ تـا جـایی

که مورخی مثل ابن‌کثیر دمشقی (ف ۷۷۴) در *البدایه و النهایه*، نه تنها ماجرای مختار را با آمیزش غلیظی از شایعات و امور تخیلی نقل می‌کند بلکه اساساً در نقل تاریخ بر مسیری می‌رود که فرمانروایان اموی دوست می‌داشتند (ابن‌کثیر، ۱۴۰۸: ۳/ ۲۳۴؛ ۶/ ۲۴۱-۲۴۲؛ ۷/ ۳۲، ۷۵، ۳۴۲؛ ۸/ ۱۶، ۷۹، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۹۸، ۲۵۱-۲۵۳، ۲۵۸، ۲۶۸، ۲۶۹-۲۸۲، ۲۸۵، ۲۸۹-۲۹۴، ۳۲۱-۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۴۷). ماجرای دشمنی با مختار نکوهش قیام او در منابع تاریخی سنی تا قرن نهم هم ادامه داشت و هرچه از زمان او دورتر می‌شویم، دشمنی‌ها غلیظ‌تر و قضاوت‌ها متعصبانه‌تر می‌شود. مثلاً ابن‌حجر عسقلانی (ف ۸۵۲)، مورخ و مفتی دولتی دشمنی و بغضش را نه تنها نسبت به مختار بلکه عموم نهضت‌های شیعی و حتی وجود مبارک امام حسین (ع) آشکار می‌کند (عسقلانی، ۱۳۲۸: ۳/ ۵۲۰). در قرن نهم دو صدا از دل منابع شیعی و سنی شنیده می‌شود: نخست، صدای ابن حجر عسقلانی و هم‌فکرانش و دیگر صدای سرایندگان حماسه دینی مختارنامه. بدین ترتیب مختارنامه از یک‌سو واکنشی است نسبت به صدای اول و از سوی دیگر نماینده صدای دوم که در حال گسترش است.

۵-۲- روایت شیعی

در منابع تاریخی شیعه امامیه، شخصیت‌پردازی مختار از قطب خاکستری به طرف سفید در حرکت است. این گروه از منابع تا پیش از قرن پنجم متأسفانه از میان رفته‌است اما در منابع تاریخی شیعی بر جای مانده از قرون پنجم و ششم، مختار و قیام او در کانون عقاید و توجه اصحاب امامان قرار داشته‌است. این منابع، قیام مختار را دنباله یا حتی بخشی از حماسه عاشورا می‌دانند. مثلاً شیخ طوسی (ف ۴۳۶) کتاب مستقلی درباره مختار نوشته که متاسفانه در دست نیست اما در *امالی* از مختار با احترام زیاد یاد می‌کند (ابن‌النديم، ۱۳۴۶: ۱۳۲). در این روایت نقل ماجرا با لحن رثایی نوشته شده و این لحن به داستان مختار بُعد تازه‌ای می‌دهد و در ادامه تحول ژانری صورت مشخص‌تری پیدا می‌کند. در ادامه صیرورت روایت مختار وقتی به *مثیرالاخوان* ابن‌نما (ف ۵۶۷) در قرن ششم می‌رسیم، می‌بینیم که علاوه بر وجه مرثیه‌ای، روایت وجه حماسی نیز به خود گرفته تا حدی که جانب تاریخی روایت را تحت‌الشعاع قرار داده‌است. از اینجا به بعد ژانر تاریخ در حال تبدیل شدن به ژانری ادبی است که در آن صبغه عاطفی بر کلیت روایت اثر می‌گذارد (حلی، ۱۹۵۰: ۲۰-۳۵). ابوعبدالله عبدبن‌محمد در *قره‌العین فی اخذ ثار الحسین علیه‌السلام* (با عنوان نشان‌داری که برگزیده‌است) باز هم روایت را به

جانب داستان بیشتر سوق داده‌است. او با پرداختن دقیق به جزئیات زندگی مختار تصویری روشن از او را پیش چشم مخاطب می‌آورد؛ تصویری که اکنون در حال تبدیل شدن به یک قهرمان مذهبی است. زبان و شیوه روایت متن کاملاً حماسی و آمیخته با عواطف جانبدارانه است و طبیعتاً در پرداخت شخصیت مختار به عنوان یک قهرمان غلوهای ادبی نیز وارد متن شده‌اند. متن در حال تبدیل شدن به داستانی پرشور و حماسی است و مختار دیگر نه فقط یک شخصیت تاریخی بلکه قهرمانی مذهبی است که باید در حاشیه آن فضایی عاطفی شکل بگیرد تا مخاطب با آن ارتباط عاطفی برقرار کند.

مقطع بعدی که باز باید از آن به عنوان یک نقطه تحول ژانری یاد کنیم، قرن دهم است؛ زمانی که گفتمان شیعی در ایران پا گرفته و زمینه برای رشد عناصری که می‌توانند این گفتمان را تقویت کنند کاملاً فراهم است. خواندمیر، مورخ رسمی آغاز قرن دهم نه تنها روایت مختار را با لحن حماسی نگاشته بلکه اتهامات وارد بر او در منابع اهل سنت را تحلیل و توجیه می‌کند و از همه مهم‌تر افسانه‌های عامیانه ایرانی را هم به بدنه روایت می‌افزاید (خواندمیر، ۱۳۳۲: ۲/ ۱۳۷ـ۱۴۵). ورود باورهای عامیانه به بدنه روایت، زمینه را برای تحول بعدی ژانر یعنی تبدیل شدن به حماسه‌ای مذهبی فراهم کرده‌است. ژانرهای قبلی لحن حماسی را بدان دادند، مرثیه به عنوان وجه عاطفی روایت با آن آمیخته شده و باورهای عامیانه به راویان فرصت می‌دهد تا اغراق و غلو را که لازمه شخصیت حماسی است بدان بیفزایند. علامه مجلسی در *بحارالانوار* به عنوان عالم شیعی نیز به روایت مختار پرداخته‌است (نک. ۱۳۹۴: ۴۵/ ۳۳۹). اما چنان‌که حرفه او اقتضا می‌کرده البته خود را از روایت برساخته مختار بر کنار نگاه داشته و ضمن نقل روایت‌های شیعه و سنی در مورد قیام مختار نهایتاً به این نتیجه می‌رسد که «أنا فی شأنه من المتوقّفین و اِن کان الاشهر بین اصحابنا أنه من المشکورین» (مجلسی، ۱۳۹۴: ۴۵/ ۳۳۹). این نتیجه نشان می‌دهد در روزگار او روایت رسمی مختار تصویر روشنی از وی را ارائه می‌دهند و کسانی مثل او که سعی می‌کنند او را شخصیتی خاکستری ببینند در اقلیت هستند. اما در کنار این دو روایت رسمی در منابع غیر ادبی، روایت ادبی پیشتاز است و به علت آمیخته شدن تاریخ با هنر از جذابیت و مقبولیت عمومی بیشتری برخوردار است و دیگر زمان آن است که حماسه مختار سروده شود.

۶- مختارنامه، تجسد اسطوره

شخصیت تاریخی مختار در طی قرون و اعصار با داستان و افسانه آمیخته شده و از قابلیت‌های ایدئولوژیک فوق‌العاده‌ای برخوردار شده که لازمه شکل‌گیری یک اسطوره مذهبی است. اگر تاکنون روایت مختار در قالب نثر برساخته شده بود، اکنون روایت به دست شاعرانی می‌افتد که بنیاد کارشان بر تخیل و اغراق است. هرچند همه مختارنامه‌های منظوم از این جهت در یک سطح قرار نمی‌گیرند، اما ورود روایت مختار به اقلیم نظم حماسی، همراه با تغییراتی است که در روایت‌های منثور دیده نمی‌شود. مختار اکنون یک شخصیت تاریخی نیست؛ یک شخصیت داستانی است که سراینده حماسه مذهبی می‌خواهد او را در هیأتی درآورد که با قواعد عمومی ژانری که در آن می‌سراید، سازگاری داشته باشد. حماسه مذهبی دو رکن دارد: «حماسه» که این زیرژانر را با آثاری مثل *شاهنامه* فردوسی پیوند می‌دهد و «مذهب» که به روایت، حیثیت و خصلتی ایدئولوژیک می‌دهد.

۶-۱- وجه حماسی شخصیت

همه مختارنامه‌ها در بحر متقارب سروده شده‌اند؛ وزنی که مدت‌ها پیش از دقیقی و فردوسی، برای بیان مضامین حماسی به کار رفته بود (نک. تقی‌زاده، ۱۳۴۹: ۵۷-۵۸؛ نک. مرتضوی، ۱۳۷۲: ۱۴۶). همچنین اکثر سرایندگان مختارنامه‌ها متوجه بوده‌اند که لحن حاکم بر اثرشان حماسی باشد. لحن نگرش، احساس و حالتی است که از طریق صحنه‌سازی در زبان ایجاد می‌شود (عمران‌پور، ۱۳۸۴: ۱۲۸). به ابیات زیر توجه فرمایید:

خبر شد به مختار از رفتنش — روان کرد چون پیل نرم در دمش
سپه‌دار فرزند سعد از فراز — چو دید آن سپه تیز گردید باز
وزین روی مختار چون پیل مست — رسید اندر آن خیل تیغی به دست
گرفتند آن قوم را در میان — ز هر دو طرف همچو شیر ژیان
سپه بود از دشمنان شش هزار — نماندند زنده از آن یک هزار
(زجاجی، ۱۳۸۳: ۶۸)

متغیرهایی مثل وزن، ساختارهای نحوی، مفردات انتخاب‌شده و ایماژها لحن این ابیات را به *شاهنامه* فردوسی، به عنوان نمونه شاخص در ژانر حماسی، بسیار نزدیک کرده‌است. این وضعیت را در دیگر مختارنامه‌ها نیز می‌توان سراغ جست:

به کین‌خواستن در صف کارزار بکشتند یاران من صدهزار
ز تو گر ز آن سستی آید پدید ببینی کجا رشته خواهد کشید
سپاهی فرستم چنان صبح و شام شود متصل شهر کوفه به شام
نمایم زنان، کودکانت اسیر به زنجیر بندم صغیر و کبیر
ببینی تو در جنگ نرشیرها همه نیزه و گرز و شمشیرها
(شعاعی، ۱۳۰۵: ۲۳۳)

تعابیری نظیر کین‌خواهی و تمهیدات بلاغی- بیانی نظیر غلوهای حماسی، صور خیال جنگی در کنار وزن و ساختار نحوی و مضمون جنگاوری سبب شده این متن به ژانر حماسه نزدیک شود. تصویر مختار و کنش‌های او را در ابیات زیر قابل مقایسه با پهلوانان *شاهنامه* است:

به لشکر چنین گفت یکبارگی بجنبند از جای با بارگی
به مختار بارند باران تیر چو باران فرود آید از چرخ پیر
سپر بر سر آورد مختار گرد به شمشیر آن شیردل دست برد
به قلب سپه تاخت مانند شیر کجا شیر ترسد ز باران تیر
(همان: ۲۰۶)

در این مرحله از شکل‌گیری شخصیت مختار، روایت او از آن مرد واقعی تاریخی که دارای ویژگی‌ها، محدودیت‌ها و توانایی‌های یک انسان شجاع معمولی است، فاصله گرفته‌است. همین فاصله‌گذاری وجه تمایز ژانر حماسی از ژانر تاریخی است. در حماسه مذهبی مختار دارای شخصیتی شده که برساخته تخیلات شاعران و برآیند آرزوها و دغدغه‌ها و رؤیاهای مؤمنانی است که می‌خواهند او را در هیأتی ببینند که دوست دارند نه در هیأت واقعی. ژانری ادبی مثل حماسه مذهبی این آرزوی جمعی را برآورده می‌کند و مختار را به شخصیتی تبدیل می‌کند که چون «شیر ژیان و غران‌پلنگ» می‌رزمد (زجاجی، ۱۳۸۳: ۵۰)، گُرد گردن‌فرازی است (زجاجی، ۱۳۸۳: ۷۰؛ شعاعی، ۱۳۰۵: ۷۴) که در نبردی از اسب پیاده یک‌هزار نفر از سپاهیان دشمن را می‌کشد (هروی، ۱۳۹۰: ۱۸۰). او دیگر با استعاره‌هایی نظیر شیر نر (زجاجی، ۱۳۸۳: ۷۳؛ شعاعی، ۱۳۰۵: ۱۰۱)، شیر جنگی (شعاعی، ۱۳۰۵: ۱۰۳)، شیر ژیان (همان: ۲۷۰)، یل شیرگیر و شیر شمشیرگیر (همان: ۲۰۱)، پیل مست (همان: ۲۷۰)، یل صف‌شکن (خیالی، بی‌تا: ۷۵) توصیف می‌شود.

شگرد دیگر سرایندگان مختارنامه برای درآمیختن شخصیت تاریخی قهرمان با شخصیت حماسی او استفاده از قرینه‌سازی‌ها و برابرسازی‌های استعاری است که در آنها شخصیت

تاریخی مختار با شخصیت‌های اسطوره‌ای حماسه‌ها آمیخته می‌شود تا در قالب گفتمان تازه معنا و هویت تازه‌ای بگیرد:

دگـر روز هنگـام بانـگ خـروس بفرمـود مختـار کوبنـد کـوس
چو کاووس بنشست بر تخت عـاج بـه بـر برنهـاد آن دل‌افـروز تـاج
(شعاعی، ۱۳۰۵: ۱۵۴)

سـراپرده زد بـر لـب جویبـار چـو در هیرمنـد آن یـل اسـفندیار
(همان: ۲۲۲)

دگـر روز کـاین گنبـد لاجـورد ز خورشـید گسـترد دیبـای زرد
نشسـته بـه اورنـگ مختـار شـاه به پیشـش زده صـف سـران سـپاه
همه چنگ‌ها تیـز کـرده بـه جنـگ خروشـان بـه ماننـد شـیر و پلنـگ
(همان: ۱۸۱)

که چون از دو جانب بشد راست صف سـتادند لـب‌بسـته از هـر طـرف
که تـا میـل میـدان کـدامین کنـد که افتد به خاک و کـه گـردد بلنـد
در آن وقت خالد برانگیخت وحـش چو رستم روان شد به پـای درفـش
(خیالی، بی‌تا: ۵۲)

تلاش برای شبیه‌سازیِ شخصیت‌های حماسه‌های ملی و قهرمانان حماسه مـذهبی آن‌قـدر گسترش پیدا می‌کند، که گاه دوگانگی و تمایز میان آنهـا حـذف مـی‌شـود و شـاعر چنـان بـه توصیف صحنه و کنش‌های قهرمانان می‌پردازد که خواننده احساس می‌کند در حـال خوانـدن بخش‌هایی از *شاهنامه* است و این همان جایی است که بایـد بگـوییم اسـطوره مـذهبی کـاملاً تجسد یافته و مختار از «مردی در تاریخ» به «قهرمانی در حماسه» تبدیل شده‌است:

که بودیش همره سپه چار فوج / تو گفتی که دریاست آمد به موج
رسیدند بر یک‌دگر آن سپاه / به جای وسیعی در آن نیمه‌راه
هیاهو سوی گنبد پیر شد / سر کار با تیر و شمشیر شد
ز بس کشته افتاد از دشمنان / به روی زمین پشته تا شد عیان
به تن جوشن پردلان چاک شد / سر و روی مردان پر از خاک شد
دهل داد می‌زد ز ضرب کجک / غو کوس کر کرد گوش فلک
سوی برق شمشیر سوی سپهر / وز آن خیره گردید رخسار مهر
ز طعن سنان جسم‌ها ریزریز / تو گفتی پدید آمده رستخیز
چو یزدان به مختار می‌بود یار / نمودند خصمان ز یک سو فرار
(همان: ۶۳)

۶-۲- وجه مذهبی شخصیت

قهرمان حماسه مذهبی یک وجه دیگر هم دارد که او را از پهلوانان حماسه‌های ملی متمایز می‌کند: «وجه مذهبی». در این وجه، شاعر باید کردار و صفات قهرمان را طوری تنظیم کند که با انگاره‌ها و نگره‌های مذهب شیعه سازگاری داشته باشد. سرایندگان مختارنامه‌ها برای دست‌یافتن بدین هدف از چند شیوه استفاده کرده‌اند. مثلاً یک نمونه، نسبت‌دادن صفاتی به قهرمانان متن که بیانگر نیمه مذهبی شخصیت آنهاست. مختار در مختارنامه‌ها پیوسته با صفاتی نظیر مسلمان، روشن‌درون، پاک و پاکیزه‌دل (زجاجی، ۱۳۸۳: ۴۸)، روشن‌ضمیر (همان: ۵۹)، پاکیزه‌دل (همان: ۴۵) یل دین‌پرست (همان: ۶۹)، با داد و دین (خیالی، بی‌تا: ۷۲)، مهتر شیعیان (همان: ۷۴)، پارسا (همان: ۸۱)، پاک‌دین (همان: ۶۳)، پاک‌کیش (همان: ۸۱)، شیعه بوتراب (همان: ۵۸) و فخر شیعه (همان: ۷۷)، نیکو شعار (شعاعی، ۱۳۰۵: ۶۸)، شه نیکوان (همان: ۱۲۵) یاد می‌شود.

تمهید دوم، نقل مستقیم یا غیرمستقیم احادیثی از پیامبر اعظم و امامان شیعه است تا قهرمان حماسه از اعتباریابی گفتمانی برخوردار باشد؛ روایت‌ها و احادیثی که سندیت آنها خالی از اشکال هم نیست و «خودی» را دارای شخصیت مثبت و «دیگری» را برخوردار از شخصیتی منفی بازنمایی می‌کند. مثلاً در *مختارنامه* خیالی روایتی از رسول‌الله (ص) آمده که بر اساس آن پیامبر ظهور مختار را پیشگویی می‌کند. به نحوه شخصیت‌پردازی و برساختن شخصیت مختار و مخالفان ایدئولوژیک او در این ابیات توجه کنید:

شنیدم ز سلطان دنیا و دین / علی ولی سید مرسلین
که مختارنامی ز قوم ثقف / برون آید و تیغ گیرد به کف
ز بنی امیه کشد انتقام / کُشد قاتلان حسین را تمام

بـــه فرمـــوده آن امـــام انـــام نیـــاریم تـــا مـــا کشـــیم انتقـــام
(خیالی، بی‌تا: ۵۴)

این روایت در منابع حدیثی قدیمی نیست اما بعد از این، مورد استناد دیگـران هـم قـرار می‌گیرد. مثلاً شعاعی نیز در *مختارنامه‌اش* آن را از قول مجلسی نقل می‌کند:

نخوانـده جـلاءالعیـون گـر کسـی در آنجـا چنـین آورد مجلسـی
کـه فرمـود سـلطان دیـن عابـدین خبـر داده جـدّم رسـول امـین
گروهـی ز امـت همـه اشـقیا کشـندی حسـن یـا حسـین مـرا
پـس از آن بـه فرمـان جـان‌آفـرین یکـی مـرد پیـدا شـود بهـر کـین
کُشـد هـر کـه یابـد از آن عاصـیان خلاصـی نبیننـد از وی بـه جـان
ز خاصـان یکـی گفـت نـامش بگـو که از جـان بـه سـویش نمـاییم رو
بفرمـود مختـار باشـدش نـام همـین لحظـه در کوفـه دارد مقـام
(شعاعی، ۱۳۰۵: ۶۵)

بنابراین روایت مختار در متون روایی دوره صـفویه بـه طـرز قابـل ملاحظـه‌ای بـا احساسـات شیعیان آمیخته شده‌است. در *مختارنامه* خیالی به افسانه کبوتر، که قبلاً در متون داستانی مطـرح شده بود، نیز اشاره شده‌است (خیالی، بی تا: ۶۸). تلفیق دو وجه حماسی و مذهبی در ابیات زیر نیـز خواندنی و هنرمندانه است:

پـس آن شـیعه مقبـل پـاک‌دیـن چنان یکه کوشـید در دشـت کـین
به هر سمت میدان که می‌کرد روی سر دشمنان را فکنـدی چـو گـوی
ز پیکـــار آن شـــیعه ارجمنـــد همـه لشـکر بصـره عـاجز شـدند
(همان: ۱۰۵)

شـگرد سـوم، وارد کـردن عنصـر خـواب بـه بدنـه حماسـه مـذهبی و اسـتفاده از آن بـرای اعتباربخشی به شخصیت مختار و اعتبارزدایی از شخصیت مخالف اوست. در این خواب‌هـا گـاهی کرامت‌هایی هم برای قهرمانان حماسه برساخته می‌شود. در مختارنامه خیـالی، امـام حسـین (ع) به خواب سلیمان صرد می‌آید و ضمن اینکه به او بهشت را نوید می‌دهـد، از او مـی‌خواهـد زخـم لشکریان را با آبی که در جام است، بشوید تا شفا یابند:

سـلیمان چـو از خـواب بیـدار شـد بـه او کشـف مجمـوع اسـرار شـد
همـان جـام را دیـد آن دیـن‌پنـاه بمالیـد آبـش بـه زخـم سـپاه
(همان: ۵۶).

یا در روایت شعاعی، زمانی که ازدی و ابراهیم گرفتار عامر ابن ربیعه می شوند، ازدی، حسین (ع) را در خواب می بیند. امام به او مژده می‌دهد که او و ابراهیم را یاری خواهد کرد (شعاعی، ۱۳۰۵: ۱۴۵). شنیدن صداهای غیبی نیز از دیگر تمهیداتی است که وجه مذهبی حماسه‌ها را پررنگ‌تر می‌کند. فراش عبدالملک صدای غیبی می‌شنود که از او می‌خواهد تا نزد ابراهیم اشتر برود و به او کمک کند یا صدایی غیبی که به گوش گروهی از مردمان می‌رسد:

بناگاه آن شیعیان را به گوش ز غیب اندر آمد صدای سروش
که رفته یزید آن سگ نابکار ز دنیای دون سوی دار بوار
(خیالی، بی‌تا: ۵۱)

حماسه مذهبی برآیند نیاز جمعی ایرانیان شیعه است. در واقعیت تاریخی هیچ‌گاه امکان هم‌نشینی «رستم»، به عنوان نماد ملیت، و «امام علی» (ع)، به عنوان نماد مذهب، فراهم نبود. زیرژانر حماسه‌های مذهبی بهترین مجال و زمینه برای محقق‌کردن این آرزوی جمعی، دست‌کم در جهان تخیل بود. درست بدین جهت است که این زیرژانر به طور جدی از حدود قرن نهم آغاز شده و در دوره صفویه و قاجاریه به اوج می‌رسد؛ یعنی زمانی که زمینه برای غلبه گفتمان شیعی در ایران فراهم شد. مختار و یارانش در همه صحنه‌های حماسه‌های مذهبی عملاً از آن شخصیت تاریخی خود فاصله می‌گیرند و تبدیل به نماد و نمودی از تلفیق ملیت و مذهب می‌شوند. طرز رفتار قهرمانان متن کاملاً گرته‌برداری شده از حماسه ملی ایران و مشخصاً از رستم است. گویا در جهان متن، این مختار ثقفی نیست که می‌رزمد، تلفیق «مختار- رستم» است. این قاعده را برای همه حماسه‌های مذهبی می‌توان صادق دانست و *خاوران‌نامه* نمونه اتم و اکمل آن است. آنجا شاعر خود را از قید «تاریخ» کاملاً رها کرده و اثری تخیلی می‌آفریند که در آن تلفیق رستم و حضرت علی (ع) به عالی‌ترین شکلی بازنمایی شده‌است؛ به طوری که اگر طرز سلوک، رفتار و گفتار حضرت علی (ع) در *خاوران‌نامه* را برداریم و به جای آن نام رستم را بگذاریم، شاکله متن از هم نمی‌پاشد. به میزانی که سرایندگان حماسه مذهبی، خودآگاه یا ناخودآگاه، متوجه این نکته شده باشند، اثرشان از تاریخ فاصله گرفته و به داستان تخیلی نزدیک می‌شود. از این جهت *خاوران‌نامه* را می‌توان در ذیل ادبیات داستانی به شمار آورد و مختارنامه‌ها را زیرژانرهایی که هرکدام در حد خود، به ادبیات داستانی نزدیک شده‌اند.

۷- نتیجه‌گیری

ژانرها همیشه تحت تأثیر بقایای ژانرهای پیشین هستند و ناگهانی به وجود نمی‌آیند. حماسه‌های مذهبی یکی از مصادیق این مسأله است. صورت اولیه‌ای از آنها در ابتدا در دل منابع رجالی و حدیثی شکل گرفت. در مرحله بعدی آن صورت اولیه در ژانر تاریخ تحت تأثیر گفتمان‌ها و ذهنیت‌های ایدئولوژیک مورخان ادبی تبدیل به «روایت» شد. روایت‌شدن مقدمه داستانی‌شدن را فراهم می‌کند. روایت‌های تاریخی یک تصویر، از میانِ بی‌نهایت «تصویر ممکن» یک واقعیت را ارائه می‌دهند. در ژانر تاریخ، عنصر تخیل مورخ نقش دارد و اساساً تعقل پیوسته با «تخیل اولیه» همراه است و همه انسان‌ها آنگاه که با زبان سر و کار دارند، از تخیل بهره می‌گیرند. اما وقتی روایت مختار وارد ژانرهای ادبی شد، «تخیل ثانویه» مؤلف نقش اساسی در شکل‌دادن به روایت پیدا می‌کند و پدیده «دگردیسی» شکل می‌گیرد. روایت مختار وقتی روایت‌پذیر شد، تبدیل به ژانری ادبی گردید. در دنباله تحول خود، این روایت وارد حیطه ژانریک تازه‌ای شد که ما به صورت قراردادی آن را حماسه مذهبی می‌نامیم. ژانرها هم پیوسته در حال تغییرند.

منابع

ابن الأثیر، ع.ع. بی‌تا. *اسدالغابه فی معرفه الصحابه*، ج۴. طهران: اسماعیلیان.

ابن‌الندیم، م. ۱۳۴۶. *الفهرست*، تحقیق و طبع ر. تجدد. تهران: بانک بازرگانی ایران.

ابن حبیب، م. ۱۴۲۱. *المحبّر*، تحقیق ک. حسن. قاهره: دارالغد العربی.

ابن سعد، م. ۱۳۸۸. *الطبقات الکبری*، ج۵. بیروت: دار صادر.

ابن شهید ثانی، ح. ۱۴۱۱. *التحریر الطّاووسی* (خلاصه کتاب حل الاشکال احمد بن موسی ابن طاووس)، تصحیح ع. جواهری. قم: مکتبه آیه اللّه النجفی.

ابن عبد البرّ، ی. ۱۴۱۲. *الإستیعاب فی معرفه الأصحاب*، تحقیق ع. م. بجاوی. ج۴. بیروت: دارالجیل.

ابن عبد ربّه، ا. ۱۴۰۷. *العقد الفرید*، تحقیق م. قمیحه. ج ۱و ۴ و ۵ و ۶. بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن قتیبه الدینوری، م. ۱۳۸۷. *الامامه و السیاسه*، القاهره: الحلبی.

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۰. *المعارف*، بیروت: دار احیاء التراث العربی.

ابن کثیر الدمشقی، ا. ۱۴۰۸. *البدایه و النّهایه*، ج ۳و ۶ و ۷ و ۸. بیروت: دار الکتب العلمیه.

ابن‌اعثم کوفی، م. ۱۴۱۱. *الفتوح*، تحقیق ع. شیری. بیروت: دار الاضواء.

احدی، د. ۱۳۹۲. «مختار ثقفی از واقعیت تا افسانه». *فصلنامه تاریخ نو*، سوم(۶): ۶ -۲۰.

احمدی، بابک. ۱۳۸۷. *رساله تاریخ*، تهران: مرکز.
اردبیلی، م. ۱۴۳۳. *جامع الرواه*، صححه و علق علیه م.ب. الملکیان. قم: بوستان کتاب.
اصفهانی، ا. ۱۴۱۵. *الاغانی*، بیروت: حیاء التراث العربی.
برتنس، هانس. ۱۳۸۴. *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه م.ر. ابوالقاسمی. تهران: نشرماهی.
پنی‌کوک، ا. ۱۳۷۸. «گفتمان‌های قیاس ناپذیر». ترجمه ع.ا. سلطانی. *فصلنامه علوم سیاسی*، ۴: ۱۲۳-۱۳۹.
تقی‌زاده، ح. ۱۳۴۹. *فردوسی و شاهنامه او*، به اهتمام ح. یغمایی. تهران: انجمن آثار ملی.
تودوروف، ت. ۱۳۷۷. بوطیقای ساختارگرا، ترجمه م. نبوی. تهران: آگاه.
چندلر، د. ۱۳۹۱. «مقدمه‌ای برنظریه ژانر». *کتاب ماه ادبیات*، دی ماه (۶۹): ۵۹-۶۸.
حاجیان، خ. ۱۳۹۴.«نقدی بر مقاله مقایسه تطبیقی شیوه روایتگری ادبی روضه المجاهدین و پیرنگ نمایشی سریال مختارنامه». *نقد ادبی*، ۸ (۳۰): ۲۳۵-۲۴۳.
حلّی، ت. ۱۳۴۲. *الرجال*، بمقدمه ابی جعفر احمد بن ابی عبدالله البرقی. تهران: دانشگاه تهران.
حلّی(ابن‌نما)، م. ۱۹۵۰م. *مثیر الاحزان*، النجف: المطبعه الحیدریه.
خلیفه بن خیاط. ۱۴۱۵. *تاریخ خلیفه بن خیّاط*، تحقیق ن. فواز. بیروت: دار الکتب العلمیه، منشورات محمد علی بیضون.
خواجویان، م ک. ۱۳۶۸. «نگاهی گذرا بر نظر مورخان دربارهٔ قیام مختار». *مطالعات تاریخی*، ۱ (۳): ۳۸۹-۴۰۶.
خوارزمی، ا. ۱۳۶۷. *مقتل الحسین علیه السّلام*، النجف: الزهراء.
خواندمیر. ۱۳۳۲. *حبیب السیر*، ج۲. تهران: کتاب فروشی خیام.
خیالی اصفهانی، ط. بی‌تا. *مختارنامه منظوم*، نسخه خطی به شماره ۶۰۸۱/۱. قرن ۱۳.کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران: بخش دیجیتال.
خیام‌پور، س. و حیدری نسب، ف. ۱۳۹۳.«بررسی جایگاه راویان روایات ذم مختار بن ابی عبیده ثقفی در کتب رجالی شیعه». *خردنامه*، ۱۳: ۱-۲۰.
دینوری، ا. ۱۹۶۰م. *اخبار الطوال*، القاهره: الکتب العربیه.
ذوالفقاری، ح. در دست انتشار. «مختارنامه». *دانشنامه فرهنگ عامه*، ۱-۸.
ذهبی، م. ۱۴۱۴. *سیر اعلام النّبلاء*، تحقیق ش. ارناووط. بیروت: مؤسسه الرساله.
زجاجی. ۱۳۸۳. *همایون‌نامه*، تصحیح ع. پیرنیا. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
زرقانی، م. و قربان‌صباغ، م.ر. ۱۳۹۵. *نظریه ژانر (نوع ادبی) رویکرد تحلیلی-تاریخی*، تهران: هرمس.
سلطانی، ع.ا. ۱۳۸۴. *قدرت گفتمان و زبان*، تهران: نی.
شعاعی، م.ح. ۱۳۰۵. *مختارنامه منظوم*، نسخه خطی به شماره ۱۸۲. تهران: کتابخانه ملی تهران.

شهبازی، ا. « حماسه سرایی دینی در ادب فارسی». *آینه میراث*، ۱۲ (۲پیاپی ۵۵): ۱۸۳-۲۱۰ .
شوشتری، م.ت. ۱۴۱۰. *قاموس الرجال*، ج۸. تهران: نشر اسلامی.
صفا، ذبیح‌الله. ۱۳۶۳. *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: فردوس.
طالبی، ت. ۱۳۸۴. «نگاهی به قیام مختار». *رشد آموزش تاریخ*، (۲۰): ۲۷- ۳۵.
طبری، م. ۱۳۵۲. *تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوک)*، ترجمه ا. پاینده. ج۶. تهران: اساطیر.
عسقلانی(ابن‌حجر)، ا. ۱۳۲۸. *الاصابه فی تمییز الصحابه و بهامشه الاستیعاب فی معرفه الاصحاب*، ج۳. بیروت: دار احیاء التّراث العربی.
عمران پور، م.ر. ۱۳۸۴. «عوامل ایجاد، تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر». *پژوهش‌های ادبی*، ۱۰و ۹(۳): ۱۲۷-۱۵۰.
فرج نژاد فرهنگ، ز. ۱۳۹۴. «نشانه‌های سبکی و ژانری در چند حماسه مذهبی با تکیه بر کنایه». *مطالعات زبانی بلاغی*، (۱۲): ۱۱۷ – ۱۳۶.
فرکلاف، نورمن. ۱۳۷۹. *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمه ش.ع. بهرام‌پور، تهران: مرکز رسانه‌ها.
فلاحتی، گ. و غفاری، ن. ۱۳۹۵. «معرفی و بررسی اجمالی منظومه های حماسی تاریخی و دینی پیش از دوره صفوی از آغاز تا پایان قرن نهم هجری». *کنگره بین المللی زبان و ادبیات*.
فیاضی‌کیا، م.م. و دیگران. ۱۳۹۱. «بررسی تطبیقی شیوه روایت‌گری ادبی روضه‌المجاهدین و پیرنگ نمایشی سریال مختارنامه». *نقد ادبی*، ۵ (۲۰): ۱۹۵-۲۱۸.
کشّی، م. ع. ۱۴۰۴. *اختیار معرفه الرجال*، تحقیق م. رجایی. تلخیص م. طوسی. تصحیح و تعلیق م.ب. میرداماد. قم: مؤسسه آل البیت (ع) لإحیاء التراث.
لطفی‌پور ساعدی، ک. ۱۳۷۲. «درآمدی به سخن‌کاوی». *مجله زبان‌شناسی*، ۱(۹): ۹-۳۹.
لیسی، ن. ۱۳۸۷. «نگره ژانر». ترجمه ع. عامری مهابادی. *رواق هنر و اندیشه*، (۳۱ و ۳۲): ۱۶۸- ۱۹۶.
مامقانی، ع. ۱۴۲۳. *تنقیح المقال فی علم الرجال*، تحقیق و استدراک م. المامقانی. قم: مؤسسه آل البیت لاحیاء التراث.
مجلسی، م.ت. ۱۳۹۴ق. *بحار الانوار الجامعه لدُرر اخبار الائمه الاطهار*، ج۴۵. تهران: انتشارات اسلامیه.
مدبری، م. و حسینی سروری، ن. ۱۳۸۷. «از تاریخ روایی تا روایت داستانی (مقایسه شیوه‌های روایتگری در اسکندر نامه‌های فردوسی و نظامی)». *فصلنامه گوهر گویا*، ۲(۲): ۱-۲۸.
مرتضوی، م. ۱۳۷۲. *فردوسی و شاهنامه*، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت فرهنگ و آموزش عالی.
مسعودی، ع. ۱۴۰۹. *مروج الذّهب و معادن الجوهر*، تحقیق ی. داغر. ج ۲. قم: مؤسسه دار الهجره.
مک‌دانل، د. ۱۳۸۰. *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمه ح. نوذری. تهران: فرهنگ گفتمان.

موسوی خوئی، ا. ۱۴۱۰. *معجم رجال الحدیث و تفصیل طبقات الرّواه*، ج ۱۸. قم: مرکز نشر آثار شیعه.

نیترایی، ا. ۱۳۷۶. «نظری به یک حماسه تاریخی فارسی». ترجمه ا. رسول و ج. سیم‌کش. *کیهان فرهنگی*، آبان و آذر (۱۳۷): ۱-۵.

واعظ هروی، ع. ۱۳۹۰. *مختارنامه*، تهران: انتشارات ققنوس.

یعقوبی، ا. ۱۹۵۶. *تاریخ الیعقوبی*، ج۳. بیروت: دار الفکر.

سال سوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۶

تحلیل رئالیسم انتقادی شخصیت پروبلماتیک در رمان «زیبا صدایم کن»

دکتر محمود رنجبر[1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۵/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱/۲۱

چکیده

رئالیسم انتقادی از تبار جامعه‌شناسی مارکسیستی است که تلاش می‌کند تجربه عینی و دقیق واقعیت را به همراه تناقض‌ها در رفتار جمعی و فردی به خواننده منتقل کند. در این پژوهش با بهره‌گیری از آرای لوکاچ و گلدمن ضمن تأکید بر صورت‌بندی گلدمن از فرم و محتوای رمان در سه قسم به مهم‌ترین مسائل شخصیت‌های پروبلماتیک در رمان *زیبا صدایم کن* اثر فرهاد حسن‌زاده پرداختیم. هدف از این پژوهش نقد اجتماعی گسست هویت انسان در جامعه امروز است. نتایج بررسی نشان می‌دهد که نویسنده با تلفیق دو رویکرد درباره شخصیت مسأله‌دار زمینه را فراهم می‌سازد تا قهرمانان رمان با جست‌وجوی ارزش‌های راستین و تضاد با ارزش‌های برساخت اجتماع، تصویری انتقادی را از واقعیت اجتماعی فاقد معنا در جامعه شبه‌مدرن ایران به نمایش بگذارد.

واژگان کلیدی: رئالیسم انتقادی، گلدمن، لوکاچ، شخصیت پروبلماتیک، *زیبا صدایم کن*

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

* mamranjbar@gmail.com

۱- مقدمه

نگرش رئالیسم انتقادی در تعامل و تعاطی طبقات اجتماعی، بیانگر عملکردهای ضد و نقیض ایدئولوژی‌ها و روابط ستمکارانه در دنیای مدرن است. نحوه مواجهه بشر با تبعات قلمرو هستی و اجتماع از دیرباز در آثار مختلف نشان داده شده‌است. یکی از مهم‌ترین رویکردهای انعکاس‌کنش‌های بشری با پیرامون خود، رویکرد رئالیسم انتقادی است. این رویکرد از سوی گئورگه لوکاچ با عنوان انعکاس انضمامی[1] کنش‌های بشری با پیرامون خود مطرح شده‌است. مکتب رئالیسم با توصیف وضعیت‌ها، موقعیت، شدن و بودن در روابط اجتماعی به موضوعاتی اشاره دارد که در آن انسان به عنوان محور تحولات جای می‌گیرد. انسان در سبک رئالیسم با ساخت و مسائل اجتماع هویت می‌یابد و برخلاف جریان ادبیات رمانتیک از صدر به زیر می‌آید تا درباره نقاط ضعف جامعه سخن بگوید (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۲۷۹/۱). وجه انتقادی رئالیسم نیز به تولید اثر هنری بر پایه ویژگی‌های روایت زندگی محرومان جامعه در سیر طبیعی حوادث و تبیین تضادها و تناقض‌ها می‌پردازد. «رئالیسم انتقادی به تعامل میان دو طبقه فرادست و فرودست می‌اندیشد و به‌روشنی از روابط ستمکارانه بورژوازی انتقاد می‌کند و عملکردهای ضد و نقیض ایدئولوژی بورژوایی را آشکار می‌سازد (تسلیمی، ۱۸۹:۱۳۹۶). در آغازین سال‌های پرورش شیوه نگرش رئالیستی به جهان، رمان ارتباط اندامواره‌ای با تجربه‌های پیش روی جامعه داشت.(۱) نویسندگانی پیشگام چون بالزاک در رمان‌های خود مانند کاوشگری اجتماعی به روایت حوادث، جزئیات آدم‌ها، رفتار و مکان وقوع حادثه توجه نشان می‌دادند (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۸۷؛ داد، ۱۳۸۷: ۲۵۷ و ثروت، ۱۱۰:۱۳۸۵). بعدها ماکسیم گورکی (۱۸۶۸-۱۹۳۶) در رمان‌های *فاماگاردیف* و *مادر* شخصیت‌هایی را پدید آورد که با اعمال مسأله‌دار خود وضع موجود جامعه را به باد انتقاد می‌گرفتند (روزبه، ۵۴:۱۳۸۱).

زمینه‌های پیدایش رئالیسم انتقادی در رویکرد رئالیسم اجتماعی به انسان نهفته‌است. گرایش اومانیستی حاکم بر قرن نوزدهم اهمیت نگاه به انسان و مطالباتش را بیش از پیش مورد توجه قرار داد. «رئالیسم ابزاری دقیق برای ایجاد شبکه‌ای ارتباطی از ارزش‌ها و کنش‌های انسانی بین نویسنده و جامعه بود.(۲) درنتیجه جوهر واقع‌گرایی عبارت شد از تحلیل و انتقاد اجتماعی، مطالعه و تجسم زندگی انسان در جامعه، روابط بین فرد و جامعه و

1 . concrete reflection

ساختمان خود جامعه» (رافائ ل،۱۳۵۷:۲۱). به‌گونه‌ای که تحلیل موردشناسی مسائل اجتماعی انسان پروبلماتیک تصویری روشن از دغدغه‌های گروه‌های اجتماعی را بیان می‌کرد. به عنوان مثال نویسندگان واقع‌گرا در نگارش رمان‌های ویژه نوجوانان جدای از کاربرد و ویژگی‌های مشی واقع‌گرایی بر وجوه شناختی و معرفتی نیز تأکید داشتند. در بسیاری دیگر از رمان‌های واقع‌گرا دغدغه نوجوانان در کنار راه‌حل‌های آن قرار گرفت. نویسنده تلاش می‌کرد تا مانند مربی روان‌شناس با انعکاس مسأله نوجوان از طریق معما و ایجاد حوادث هیجانی و توأم با تعلیق از شش مرحله «بدون باخت» با آنان سخن بگوید. در چنین رمان‌هایی ملزومات واقع‌گرایی در خدمت تشخیص و روشن نمودن اختلافات، به وجود آوردن راه‌حل ممکن، بررسی راه‌حل‌های مختلف، تصمیم‌گیری در مورد بهترین راه‌حل، به عمل درآوردن تصمیم اخذ شده و ارزشیابی بعدی برای حل معماهای داستان خلاصه می‌شد (گوردون،۱۳۹۲:۳۰۰).

فرهاد حسن‌زاده (م ۱۳۴۲) در دو دهه اخیر داستان‌های متعددی را برای نوجوانان نوشته‌است. بنا به نظر صرفی و هدایتی (۱۳۹۲) همچنین صفایی و ادهمی (۱۳۹۴) و رنجبر (۱۳۹۵)، غالب داستان‌های این نویسنده به سبک رئالیسم انتقادی نوشته شده‌است. شخصیت‌های داستان‌ها و رمان‌های وی شخصیت‌هایی مسأله‌دار هستند که در جدال با تضادها و تناقض‌های جامعه در جست‌وجوی بازیابی هویت پنهان مانده در زیر سیطره قدرت هژمونیک جامعه هستند. شخصیت رمان *زیبا صدایم کن* نوجوانی است که با فرار از آسایشگاه و همراهی با پدرش ضمن گردش در شهر به ترسیم وجوه متناقض‌نمای جامعه مدعی پیشرفت ایرانی و محدودیت‌های واقعیت اجتماعی می‌پردازد. «زیبا» با نشان دادن تصاویر زیبایی‌های شهر، شقاق و غفلت تأمل‌برانگیز اجتماع در برابر زندگی گروهی از محرومان جامعه (بیماران روانی) را پدیدار می‌سازد. قهرمانان (پدر و دختر) این رمان توانی برای رفع فاصله (جامعه با بیماران روانی) و تغییر آن را ندارند.

حسن‌زاده در میان دنیای بازیگوشی‌های دو شخصیت اصلی رمان (پدر و دختر) صدایی متفاوت از آنان را به جامعه نشان می‌دهد. این صدا به دنبال رساندن پیام مبهم گروهی فراموش‌شده است. از همین رو نویسنده‌ای که در متن رمان وجود دارد با نویسنده اصلی (حسن‌زاده) خلط می‌شود تا نمادهای متعددی از اجتماع درگیر محدودیت‌های واقعیت اجتماعی باشند.

در این پژوهش، رمان *زیبا صدایم کن* نوشته فرهاد حسن‌زاده براساس نظریه مارکسیستی رئالیسم انتقادی مورد بررسی قرار گرفته‌است. راوی رمان (زیبا) جست‌وجوگر مسأله‌داری است که خویشتن را در درون خود و جامعه متلاطم می‌جوید. نویسنده تلاش کرده‌است تا با نگاهی انتقادی سفر قهرمانان رمان را از اسارت در واقعیتی که برایشان معنایی ندارد، تا «معرفت نفس» بیان کند. زیبا و پدرش صدایی مغلوب‌شده‌اند که در پی افشای هژمونی غالب یا جهل فرهیخته[1]، کنش‌های نامتوازن جامعه شبه‌مدرن ایران را نشان می‌دهند. نقطه عزیمت این پژوهش پاسخ به این پرسش است که شخصیت‌های پروبلماتیک این رمان در مواجهه با جامعه فردگرای شبه‌مدرنی که زاده تولید برای بازار است به دنبال چه ارزش‌های کیفی و اصیل انسانی هستند؟ مهم‌ترین مسائل آنان در جامعه امروز چیست؟ و چگونه آنان می‌توانند واقعیت را با امیال آرمانی خود مطابقت دهند؟

۱- ۱- پیشینه

رئالیسم انتقادی در آثار پژوهشگرانی همچون ماکسیم گورکی، گئورگه لوکاچ، لوسین گلدمن، رنه وِلک، تری ایگلتون و میخاییل باختین وغیره نمود یافته‌است. در ایران فاطمه سیاح در دهه چهل به اندیشه‌های مارکسیستی در نقد اشاره می‌کند. محمدجعفر پوینده نیز در دهه هفتاد با ترجمه آثار لوکاچ و گلدمن زمینه های شناخت نقد مارکسیستی را فراهم ساخت. عسگری حسنکلو (۱۳۸۷) در کتاب *نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی با تأکید بر ده رمان برگزیده* به بررسی سیر نظریه‌های جامعه‌شناسی از نظریه جامعه‌شناسی ذوق شوکینگ تا لوکاچ و گلدمن پرداخته‌است. ازجمله پژوهش‌هایی که به صورت مقاله به نقد جامعه‌شناختی رمان براساس دیدگاه لوکاچ و شاگرد وی گلدمن پرداخت، می‌توان از پژوهش قبادی (۱۳۸۳) نام برد. وی در پژوهش خود به بررسی جامعه‌شناختی رمان *سووشون* پرداخته‌است. عسگری حسنکلو (۱۳۸۶) نیز در مقاله «سیر نظریه های نقد جامعه‌شناختی ادبیات» به بررسی انواع نظریه‌های جامعه‌شناختی ازجمله نظریه‌های مارکسیستی و بازتاب واقعیت می پردازد. «بازتاب رئالیسم انتقادی روسیه در ادبیات فارسی معاصر *وکلای مرافعه* اثر میرزا فتحعلی آخوندزاده» نوشته کریمی مطهر و اکبرزاده (۱۳۹۲) از دیگر پژوهش ها با رویکرد رئالیسم انتقادی در بررسی اثری معاصر است. رضی و دیگران

1 . learned ignorance

(۱۳۹۲) نیز در پژوهشی با عنوان «رویکرد جامعه شناختی به نقد ادبی» (با تأکید بر ساخت گرایی تکوینی‌لوسین‌گلدمن) به بررسی ویژگی‌های جامعه‌شناختی در نقد ادبی پرداختند. حسن‌زاده میرعلی و رضویان (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «قهرمان مسأله‌دار در رمان‌های *مدیر مدرسه* و *سووشون*» ضمن توضیح و تبیین قهرمان پروبلماتیک، این دو رمان را از این جنبه مورد بررسی قرار داده‌اند. پژوهشی که از منظر جامعه‌شناسی به بررسی رمان *زیبا صدایم کن* پرداخته باشد، یافت نشد.

۱ -۲- خلاصه رمان

زیبا دختری پانزده‌ساله است که به دنبال جدایی والدین و سرقت، در آسایشگاه مؤسسه خیریه زندگی می‌کند. پدر او نیز به دلیل مشکلات ناشی از بیماری اسکیزوفرنی در آسایشگاه روانی بستری است. خسرو -پدر زیبا- در بیست و پنجم آبان، زادروز تنها دخترش، تصمیم می‌گیرد از آسایشگاه فرار کند. وی این فکر را با زیبا در میان می‌گذارد و با همدستی او از آسایشگاه می‌گریزد. خسرو در حین فرار کارت بانکی یکی از کارکنان آسایشگاه را سرقت می‌کند تا بتواند روز خوشی را برای دخترش رقم بزند. خسرو لباس آسایشگاه را پوشیده‌است. مردم این نوع پوشش را مخالف هنجارهای رایج شهر می‌دانند و گمان می‌برند خسرو قصد دارد نظم برساخت شهر را به هم بزند. درنتیجه صحنه‌هایی از جنگ و گریز پدید می‌آید. زیبا، صدای پدرش شده‌است تا ضمن بیان جزئیات رفتار مردم، خود و پدرش را در تقابل با جامعه‌ای قرار دهد که معنای راستین انسانی خود را از دست داده‌است و به سوی شیءوارگی پیش می‌رود. از نظر زیبا بیماری اسکیزوفرنی پدرش بیش از سایر بیماری‌های روانی نیاز به حمایت مسئولان دارد اما مسئولان در صدد آرامش شهر و برگرداندن پدر به آسایشگاه هستند. در پایان روز مأموران پلیس آنها را درون اتاقک جرثقیل بازداشت می‌کنند.

۲- بحث

در رویکرد رئالیسم انتقادی نویسندگان تلاش می‌کنند تجربه عینی و دقیق واقعیت را به همراه تناقض‌ها در رفتار جمعی و فردی و بدون کم و کاست به خواننده منتقل نمایند. از

این رو به دنبال خلق شخصیت (قهرمان) پروبلماتیک[1] هستند. گلدمن می‌نویسد: «اصطلاح «شخصیت پروبلماتیک» را نه به معنای «فرد مسأله‌ساز» بلکه به معنای شخصیتی به کار می‌بریم که زندگانی و ارزش‌هایش، او را در برابر مسائلی حل‌نشدنی که نمی‌تواند آگاهی روشن و دقیقی از آنها به دست آورد، قرار می‌دهند و این ویژگی است که قهرمان رمانی را از قهرمان تراژیک جدا می‌کند» (۱۳۷۱: ۲۶). شخصیتی که به قول لوکاچ «نوعی» است و وجود او کانون همگرایی و تلاقی تمام عناصر تعیین‌کننده‌ای می‌شود که در یک دوره تاریخی مشخص پدیدار است (پوینده، ۱۳۷۷: ۱۰۱). از نظر لوکاچ بین قهرمان داستان و جهان پیش‌روی تقابل و تضاد ذاتی وجود دارد. بنیاد این تضاد، گسست رفع‌نشدنی و سرانجام تباهی است (تباهی قهرمان و تباهی جهان) (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۰). لوکاچ براساس ارتباط ساختاری قهرمان با جامعه به تقسیمات سه‌گانه رمان روی می‌آورد. او در این تقسیم‌بندی بین وظیفه، جبر و جهان واقعی تفاوت قائل می‌شود. از نظر او رمان‌ها را می‌توان در سه دسته رمان‌های ایده‌آلیسم انتزاعی، رمان‌های روان‌شناسی پندارزدا و رمان‌های آموزشی جای داد. دن کیشوت قهرمان رمان‌های ایده‌آلیسم انتزاعی است. او واقعیت را چونان شیئی می‌پندارد که می‌توان مطابق خواست و میل خود تغییر داد، اما سرانجام شکست می‌خورد. در رمان‌های روان‌شناسی پندارزدا نوعی رمانتیسم تصنعی در گفتگوی قهرمان وجود دارد او مطالبه و درکی فراتر از محدودیت‌های واقعیت اجتماعی دارد؛ اما نمی‌تواند خود را با قوانین این واقعیت سازگار نماید. در نتیجه منزوی می‌شود و به خیال‌پردازی روی می‌آورد. در رمان‌های روان‌شناسی پندارزدا شخصیت پروبلماتیک عمدتاً به تک‌گویی درونی یا حدیث نفس روی می‌آورد. در رمان‌های آموزشی قهرمان آگاهانه شقاق موجود خود و جهان را می‌پذیرد و می‌داند که رفع این شقاق امکان‌پذیر نیست (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۱۲۰-۱۲۹؛ پارکینسون: ۱۳۷۵: ۲۳۰). قهرمان در این رمان‌ها توصیف‌کننده مسأله است. بنابراین جهان رمان آوردگاهی برای فرد مسأله‌دار پدید می‌آورد تا با برجسته‌سازی مسأله بر غلبه ارزش‌های انضمامی بتازد (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۱۸۸). در رمان *زیبا صدایم کن* توصیف دو شخصیت اصلی رمان به همراه مسائلی است که صرفاً مربوط به آنها نیست بلکه توصیف و افشای جهان «عاری از معنا» ست که به شیوه‌ای اهریمنی در صدد گسترش ارزش‌های خود بر تاروپود جامعه است (همان‌جا).

1 . problematic hero

زیبا نوجوانی پانزده‌ساله است که صدای پدر می‌شود تا به شیوه‌ای وصفی با گسست خط روایت و مکانیسم گزارش جزئیات مکان، زمان و شخصیت‌ها دنیای بی‌آینده و معترض پدر را به خواننده ارائه کند. شیوه بدیع حسن‌زاده برای برونی‌سازی «توهم صدا» و واقعیت از خلال شخصیت خسرو به عنوان بیماری دچار اختلال روانی و واکنش‌های جامعه پدیدار می‌شود. پدر می‌خواهد برای یک روز هم شده از آسایشگاهی که در آن به عنوان بیمار روانی بستری شده، مرخصی بگیرد و برای روز تولد دخترش او را به گردش ببرد؛ اما علیرغم بهبود نسبی وی، مقررات آسایشگاه اجازه نمی‌دهد؛ چون از نظر پزشکان بیمار روانی اسکیزوفرنی تهدیدی جدی برای جامعه است و موجب اختلال در نظم جامعه می‌شود. از نظر پزشکان چنین بیمارانی باید در سکوت و انزوا به زیست «مشکوک به جنون» خود ادامه دهند. بنابراین بهترین روش قرار دادن آنها در آرامشی برساخت است: «روزی دوبار بهمون آمپول می‌زنن، بعضی‌ها رو سه بار» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۶۵). اما آیا اسکیزوفرنی بیماری تهدیدکننده‌ای است؟

۲- ۱- اسکیزوفرنی «توهم صدا» یا واقعیت

اسکیزوفرنی[1] نام نوعی بیماری است که اکثر مردم آن را با خشونت و اختلالات رفتاری مرتبط می‌دانند. این بیماری یک اختلال روحی است که در حدود یک نفر در هر صد نفر به آن مبتلا می‌شوند. این اختلال در بین مردها و زنان به یک اندازه شایع است و در جوامع شهری و بین گروه‌های اقلیت بیشتر مشاهده شده‌است. در این بیماری، فرد حالتی از توهم صدا را تجربه می‌کند. صداهایی که منبع آنها خارج از سر اوست در حالی که دیگران نمی‌توانند آنها را بشنوند. فرد بیمار ممکن است صداها را در مکان‌های مختلف و یا از یک جسم خاص مانند تلویزیون بشنود. صداها ممکن است به طور مستقیم با وی صحبت کنند و یا اینکه در مورد وی با همدیگر صحبت کنند. ممکن است این‌طور به نظر بیاید که بیمار یک مکالمه را گوش می‌کند. صداها ممکن است خوشایند باشند اما اغلب گستاخانه، توهین‌آمیز و یا تنها آزاردهنده‌اند. یافته‌های پزشکی در اسکن‌های مغزی نشان می‌دهد این صداها مجازی نیستند اما توسط خود مغز ساخته می‌شوند. به‌گونه‌ای که قسمتی از مغز در هنگام شنیدن صدا فعال است و این‌گونه صداها را نیز ایجاد می‌کند. بیماران مبتلا به

1 . Schizophrenia

اسکیزوفرنی معمولاً کمتر سخن می‌گویند. حرف‌هایشان به دلیل وابستگی به برداشت‌های ذهنی و تصور آنان از نظر دیگران بی‌ربط است. در حین ارتباط‌گیری کلامی تکه‌های نامربوط (رفلکس مغزی) را با فاصله یا بدون آن در کنار هم می‌گذارند (رویال‌کالج، ۲۰۱۶).

خسرو بیماری خود را نمی‌پذیرد. او معتقد است عوارض روانی او ناشی از جنگ است؛ اما تشخیص پزشک آسایشگاه و همسرش این است که او دچار اختلال روانی اسکیزوفرنی است. وی برای مخالفت با ارزش‌های به قول خود «ظالمانه» آسایشگاه (ارزش‌های اهریمنی لوکاچ و گلدمن) تصمیم می‌گیرد از قوانین آنجا سرپیچی کند و در روز تولد دخترش همراهش به شهر برود و او را شاد کند. بنابراین با ترفندی از آسایشگاه فرار می‌کند. پدر و دختر با انتقال مسأله بیماران اسکیزوفرنی از آسایشگاه به شهر به انعکاس صداهای مخالف موجود می‌پردازند. این صداها در روایت زیبا از داستان زندگی خویش و یک روز گردش در شهر با پدر بیمارش نشان داده می‌شود، اما جامعه‌ای که همه‌چیز را در آرامش می‌خواهد، در شوک فرار دختر و پدر قرار می‌گیرد. زیبا خواننده داستان‌های هیجانی است. او با روایت بخش‌هایی از تعقیب و گریز دو شخصیت اصلی در داستان «وحشت در شهر» و این همانی[1] خود و پدرش با دو شخصیت آن داستان، صدا و مسأله بیماری پدر را روایت می‌کند. در این رمان جامعه و خواننده نیز در برابر پرسش‌ها و مسائل جدید حل‌نشده قهرمانان رمان قرار می‌گیرند. مسئولان آسایشگاه و خانه شبانه‌روزی که زیبا در آن درس می‌خواند، او و پدرش را «افرادی مسأله‌ساز» می‌دانند. این همان تعبیری است که برخی با تقلیل‌گرایی در معنای شخصیت پروبلماتیک بیان می‌کنند (گلدمن، : ۱۳۷۱: ۲۶). حال آنکه وی و پدرش در شرایطی قرار می‌گیرند که نمی‌توانند آگاهی روشن و دقیقی از مسائلی که به واسطه جامعه شبه‌مدرن بر آنان وارد شده، به دست آورند. در واقع همه کسانی که به درک موقعیت «زیبا» می‌رسند، نه تنها او بلکه خود را در قواره شخصیتی پروبلماتیک قرار می‌دهند (همان: ۴۴). درواقع زیبا و پدرش قصد انتقام‌گیری از جامعه را ندارند بلکه می‌خواهند به نمایندگی بخشی از جامعه مغفول‌مانده برای افراد جامعه روایتی از امری پروبلماتیک را بیان کنند. مادر زیبا تمام تلاش خود را انجام داد تا توانست از شوهرش جدا شود و با مردی دیگر ازدواج نماید. اقدام ناپدری زیبا درباره وی تصویری از برده‌داری مدرن در چهارراه‌ها و بزرگ‌راه‌هاست. ناپدری برای به دست آوردن هزینه‌های اعتیاد خود و مادر زیبا با اجاره دادن این دختر نوجوان به یک روزنامه‌فروش و

1 . identification

حتی تشویق وی به دزدی گسستی اجتماعی را بیان می‌کند. این گسست حاصل نگرش شیءواره به عناصر جامعه است. ناپدری، مادر، روزنامه‌فروش، پسر کنار باجه خودپرداز، مدیر مدرسه، پدر و زیبا را به عنوان ابزار تصور می‌کنند. در این صورت قهرمان رمان به‌ناچار «از کل خود و از جامعه مبتنی بر ارزش‌های کیفی بریده و در جامعه‌ای کمیت‌محور (شیءواره) گرفتار آمده‌است، پیوسته تنها و درگیر تعارض درون و بیرون است (غلام، ۱۳۸۳: ۱۳۹).

پدر زیبا زجرهای دخترش را در ذهن خود می‌شنود اما قرار شده برای اینکه او به آرامش مورد درخواست پزشکان و مسئولان آسایشگاه و آگاهی‌های کاذبی که طبقه حاکم برای مشروع جلوه دادن خود اعمال می‌کنند، برسد از خبرهای مربوط به دخترش بی‌خبر بماند. نویسنده برای نشان دادن تجربه مسأله‌دار توهم صداها مرز توهم و واقعیت را در هم می‌شکند. خسرو برای نشان دادن هویت خود (صدای واقعیت) و پیوند با گذشته تاریخی و اجتماعی‌اش روزنامه‌های باطله کارکنان آسایشگاه را مطالعه می‌کند. روزنامه‌هایی که آرا و دیدگاه‌های پژوهشی و علمی آن برای مسئولان تصمیم‌گیرنده مهم نیست. آنها چنین صداهایی را نمی‌شنوند، اما خسرو به همراه دوستش رضا، صفحه به صفحه آن را می‌خورند (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۸۳). او در مواجهه با واکنش‌های منفی جامعه در برابر خویش، بندهایی از مقاله علمی مندرج در روزنامه را می‌خواند:

«ما بیمارانی داریم که پس از خروج بابت همین رفتار دوباره روانی می‌شوند. منظورم این است که کار مداوای بیماران روانی نیاز به یک زنجیره دارد، پس از مداوا باید در جامعه جایی برای پذیرش آنها وجود داشته باشد» (همان: ۱۸۴).

حسن‌زاده با نقل پاره‌هایی از مقاله‌ای علمی توسط خسرو و همچنین فرار او دو مسأله معارض را کنار یکدیگر قرار می‌دهد و بیان می‌دارد که انسان‌ها در هر درجه و شرایطی احساس و عشق دارند و تلاش می‌کنند به گونه‌ای در تعامل با خویش و دیگری -حتی در شرایطی جدی- این احساسات را نشان دهند. گلدمن بر مبنای چنین رویکردی است که معتقد است «رمان، در واقع سرگذشت قهرمان پروبلماتیکی است که به جستجوی ارزش‌های خود می‌پردازد» (۲۱:۱۳۷۱).

«بابا گفت: یادت نبود، درسته؟ فردا بیست و پنجم آبانه دیگه، می‌خوایم جشن تولد دونفره بگیریم و عشقمو بهت ثابت کنم [...] عشق [بابا] تو صداش رفت و رفت و آمد نفس‌هاش پیدا بود مرا باش که فکر می‌کردم یادش رفته دختری به اسم زیبا دارد (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۱).

حسن‌زاده با انعکاس صدای خسرو در نگاه زیبا (راوی اول‌شخص) مسأله‌ای اجتماعی را برای تأمل نویسنده درون متن فراهم می‌کند. نویسنده درون متن با تلفیق نظام و ساختارهای مسأله زیبا از گردش در شهر و پیشینه تلخ او و پدرش اجزا و عناصر اجتماعی را در خدمت فهم جهان اشخاص داستان قرار می‌دهد. او از مؤلفه‌هایی بهره می‌گیرد که در تحلیل کارآمدی یا فقدان کارآمدی جامعه درباره این معضل نقش بارزی دارد. این مؤلفه‌ها به قرار زیرند:

۲- ۱- ۱- توصیف ساختارها و الزامات کاذب

رمان *زیبا صدایم کن* بازآفرینی زندگی فردی از اجتماع ۶۰۰ هزار نفری اسکیزوفرنی است. «خیلی‌ها در اجتماع مشکل روانی دارند اما کنار ما زندگی می‌کنند. بیماری اسکیزوفرنی بیش از سایر بیماری‌های روانی دیده می‌شد» (همان: ۱۸۳).

حسن‌زاده با قرار دادن زیبا در موقعیت احساس و واقعیت (بیماری پدر و جدایی مادر) او را در مواجهه با مسأله شناخت و بینش عمیق رویدادهای بیرونی قرار می‌دهد. این رویدادها نظام‌هایی سلطه‌جو هستند که برای تسلط خویش به تقابل دوگانه بیماری/ سکوت، بیمارروانی/ آرام‌بخش متوسل می‌شوند. با حضور خسرو در بیرون از آسایشگاه عملاً الزامات ایدئولوژیک و روابط اجتماعی سلطه برساخت در هم می‌ریزد و تضادهای مترتب بر آن آشکار می‌شود:

> «[زیبا:] برگشتم، پسری بود که چشم‌های عسلی داشت و ژل از موهای قهوه‌ای‌اش می‌چکید. از همین پسرهایی که حالم را به هم می‌زنند. کارت را برداشتم و با نگاهم تشکر کردم. گفت: با کارت از دستگاه روزی دویست هزار تومان بیشتر نمی‌تونین بردارین... گفتم: مرسی. گفت: دیوونه‌اس؟ و به بابا اشاره کرد» (همان: ۴۶).

با حضور خسرو در شهر، گویی حقیقت داستان پلیسی و تخیلی «وحشت در شهر» صورت تحقق به خود می‌گیرد. زیبا گوشه‌ای از این داستان را -که پیش از این خوانده- روایت می‌کند. در این داستان تمام شهر بسیج شده بودند تا دو نفر از قهرمانان رمان «وحشت در شهر» را دستگیر نمایند. براساس وضعیت تقابلی پیش‌آمده در رمان *زیبا صدایم کن* نیز عده‌ای می‌خواستند «دیوانه‌ای فراری (شورشی)» را به آسایشگاه برگردانند. از نظر مسئولان آسایشگاه دانشی انباشته از پزشکی، روان‌درمانی و بهداشت گرفته تا خدمات

پرستاری برای وضعیت و توصیف امور واقع در خدمت بیماران است. بنابراین در این وضعیت بیماران به‌خوبی درمان می‌شوند و هیچ‌گونه ناآرامی در آسایشگاه دیده نمی‌شود (همان: ۳۴). مسأله زیبا اقلیت بودگی خود و پدرش است. او از وضعیت موجود آشفته نیست، بنابراین در برابر «محدودیت‌های واقعیت اجتماعی» مقاومت امثال پدرش را نشان می‌دهد. پدرش بر همان «ارزش‌های خود» استوار است. او کدورت‌های وضعیت اجتماعی امروز را با یادآوری صداهایی از دوران صمیمیت‌های گذشته، خوشایند می‌سازد. این وضعیت انتقاد و مقاومت همان کلیتی است که دلوز و گتاری نیز درباره الگوی ناخودآگاه خود طرح کردند. آنها معتقد بودند فرد مبتلا به اسکیزوفرنی الگوی اصلی وضعیت روانیی است که می‌تواند در مقابل سلطه محدودکننده و فریبنده مکانیسم‌های سرمایه‌داری مقاومت ورزد» (میلنر و براویت، ۱۳۸۵: ۱۷۶).

«خودم اینجام و روحم سوار قطار شده رفته اهواز و اون جا سوار تویوتای لندکروز شده، رفته دهلاویه و معلوم نیست کی خوابه و کی بیداره، کی مسته و کی هوشیار. بچه‌های قرارگاه منتظرن استارت زده بشه، ولی با همه انتظارشون دارن زندگی می‌کنن» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۶۵). خسرو جراحت جنگ را به تن دارد از دهلاویه و جنگ‌های چریکی چمران سخن می‌گوید اما همه به دنبال انکار او هستند: «[زیبا:] بسه بابا شما که هیچ وقت جبهه نرفتی» بلند گفت: تو هم که حرف مامانو بلغور می‌کنی اونم همیشه وقتی می‌خواست منو ضایع کنه همینو می‌گفت. چون من هیچ وقت دنبال سهمی از جنگ نبودم و هیچ وقت ادعایی نداشته، هیچ، اصلاً هیچ» (همان: ۶۶).

قدرت دستگاه‌های دولت (آسایشگاه و مدرسه) چنان است که جامعه را هم با خود هم‌داستان می‌کند. لذا خسرو با انکار جامعه -حتی همسر و دخترش- مواجه می‌شود و به زور مانند بیماری اسکیزفرنی روانه آسایشگاه بیماران روانی می‌شود. خسرو با مقاومت در برابر خواست بخش سلطه‌طلب جامعه به‌مثابه آینه‌ای در برابر تب سرمایه‌داری اجتماع شبه‌مدرن نشان داده می‌شود. آینگی کنش‌های خسرو و دخترش زیبا رونوشتی از واقعیت‌ها و وضعیت‌های عقب نگه داشته شده جامعه است. بنابراین غریو تأمل‌برانگیز خسرو در هیاهوی پر زرق‌وبرق شهر شنیده نمی‌شود. حسن‌زاده تلاش کرده‌است تا با قرار دادن جمود احساسات جامعه و واقعیت‌های گروهی خاص ارتباط متقابل آنان را در خطوط موازی و با پس و پیش کردن آنها «از واقعیت واقعی، واقعیت توهمی در واقعیتی جداگانه فراهم آورد تا به امکان انتقال صدای مغلوب خویش دست یابد» (بارگاس یوسا، ۱۳۷۷: ۱۰۷). در این شرایط

است که روابط انسانی به چالش کشیده می‌شود. بنابراین بشر امروز بین پذیرش نظم جهانِ برساخت و باز تولید فطرت انسانی در تردید است. از سوی دیگر حافظه تاریخی بشر بر نوع‌دوستی و ادراک مناسبات بینابینی اشاره می‌کند. در حالی که فهم اجتماعی روز، او را در تنش بین سنت و مدرنیته معلق نگه داشته‌است. هجو روابط انسانی در دنیای مدرن با وضعیتی از رنگارنگی شهر با سکوت خواب‌آور آحاد مصرف‌زده همراه است. از طرف دیگر بیماری روانی برای تعین صدای خویش و هم‌نوعانش (۶۰۰ هزار نفر در ایران) باعث می‌شود او ملازم خطر شود و از دیوار آسایشگاه فرار کند. در سوی دیگر، هراس از فروپاشی نظم برساخت، تعبیری پارادوکسی از هراس، اشمئزاز و تهدید را پدید آورده‌است.

۲-۲- مسأله سبک زندگی و بحران هویت

یکی از ویژگی‌های جهان معاصر غلبه گفتمانی جهانی‌شدن فرهنگ است. در این رویکرد سبک‌های زندگی جهان‌وطنانه بر مناسبات فرهنگ بومی غلبه می‌یابد و «نظام جهانی مبتنی بر گسترش سرمایه‌داری پدید می‌آید. طبق این رویکرد از همگونی و تنوع فرهنگی فقط ویژگی سطحی فرهنگ جهانی است. در زیر این سطح، یک منطق فرهنگی واحد وجود دارد و آن مصرف‌گرایی است» (شهابی، ۱۳۸۲: ۴). نوجوانان در چنین شرایطی «دچار مسأله تعارض بحران هویت و در نتیجه تزلزل و انزوا می‌شوند و احساس موقتی و متغیر بودن بر ذهن آنها سایه می‌اندازد» (منطقی، ۱۳۸۳: ۹۷). در این شرایط به دلیل غلبه بحران هویت و هماهنگ دیدن، یکدست شدن و مدل‌سازی، هویت فردی بی‌معنا می‌شود. در رمان *زیبا صدایم کن* هویت زیبا و پدرش در برابر هنجارهای جامعه در حال تحول و رونق اقتصادی نشان داده می‌شود. تضاد طبقاتی، هیجان‌های غیرمتعارف و تفاوت‌های فرهنگی تعارضات مختلفی را پدید می‌آورند. زیبا در آسایشگاه مؤسسه خیریه هویت مستقلی ندارد. او هویت خود را با این‌همانی و در گفتگو با شخصیت‌های رمانی که می‌خواند، بازمی‌یابد. در نخستین صحنه ورود زیبا به جامعه، طنز تلخ جامعه مدرن در یکدست‌سازی و مدل‌سازی نشان داده می‌شود. عنوان فصل سوم رمان «وسایل اضافی یک دختر پانزده‌ساله بدون کارت ملی» است. در این فصل بیان می‌شود که او برای ملاقات با پدرش به آسایشگاه بیماران روانی می‌رود. در آسایشگاه از ورود او جلوگیری می‌کنند: «نگهبان مثل آدم‌هایی که می‌خواهند

گیر بدهند و از التماس دیگران خوششان می‌آید گفت: نمی‌شه. بدون کارت نمی‌شه، بدون کارت محاله. این قانون این دیوونه‌خونه‌س (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۲۴).

۲-۲- ۱- گسست هویت خانواده

گسست هویت خانواده و اتکای به افیون، قرص و تخدیر از انسان‌های درون جامعه سایه‌ای به دست می‌دهد که شایسته ترحم هستند. مادر زیبا مطابق آنچه خود می‌گوید برای «تغییر سبک زندگی» از همسر نخست جدا می‌شود و درگیر افیون می‌گردد. ابتدا وسایل خانه و پس از آن خانه را می‌فروشد. پدر نیز بر اثر جبر اجتماع شبه‌مدرن درگیر قرص و آمپول شده است: «من که خوبم دیگه جوش نمی‌آرم و آزارم به یه مورچه هم نمی‌رسه. [دکترا] گفتن مال قرصا و آمپولاس، قطع بشه شهر رو می‌ذاری رو سرت» (همان: ۳۵).

به نظر نویسنده در شرایط بحران هویت، انسان‌ها یا در قالب مدرن و سبک زندگی جهانی قرار می‌گیرند یا مانند لامپ سوخته‌ای باید کنار نهاده شوند: «من یه لامپ سوخته‌ام، لامپ سوخته‌ای که هیچ امیدی بهش نیست» (همان: ۱۷۴).

حسن‌زاده روایتی از گسست بنیادین در یک خانواده را نشان می‌دهد. در این خانواده هر کسی در صدد اثبات حقانیت خود و انکار دیگران است: [زیبا:] «نمی‌دانستم اینها اتفاق افتاده یا دارد داستان می‌سازد. داستان‌سازی بابا حرف نداشت. مامان که همیشه می‌گفت یکی داستان‌سازی بابات حرف نداره یکی داستان‌سازی تو، می‌گفت جفتتون مشکل روانی دارین» (همان: ۱۴۶).

در برابر انکار مادر و اصرار پدر، دختر نوجوان سردرگم است. او می‌داند که عامل این سردرگمی امری خارج از خانواده اوست؛ بنابراین تصور می‌کند، می‌تواند واقعیت را مطابق خواست و میل خویش تغییر دهد یا از آن انتقام بگیرد. «شاید من و بابام داستان‌سازهای خوبی بودیم اما تو داستان زندگی خودمان مانده بودیم. ولی بدم نمی‌آمد انتقام بگیرم. مثل ویلی و لوسی که پدر و مادرشان به دست یک گروه مافیا کشته شده بودند» (همان‌جا).

۲-۳- مسأله اختلال در مفاهمه

مفاهمه مهم‌ترین عامل در ارتباط‌گیری بشر به شمار می‌رود. افراد خانواده و جامعه از طریق مفاهمه می‌توانند آگاهی جدید پیرامون خود، دنیای پیرامون و مسیر زندگی مشترکشان به

دست آورند. بنابراین در میان خانواده‌ها مفاهمه برای تبیین ارزش‌های زندگی است. این ارزش‌ها صورت‌بندی زندگی پدران و مادران امروز است. در مجموع باید بر این مسأله تأکید داشت که «اغلب اختلافات بین والدین و بچه‌ها در مورد رفتارهایی بروز می‌کند که به طور پیچیده‌ای مربوط به باورها و ارزش‌های زندگی است» (گوردون، ۱۳۹۲: ۳۳۴). صورت‌بندی‌ها بر پایه مفاهمه بنیان‌های همراهی و هم‌سویی را نیز پدید می‌آورد، اما اگر عواملی چون اعتیاد، چندپیشگی یک یا هر دو نفر از والدین، خود برتر بینی فردی در خانواده‌ای حاکم باشد، ارتباطات میان گروهی در خانواده دچار اختلال می‌شود و در بدترین شرایط منجر به مجادله می‌شود. حسن‌زاده در مجادله خسرو و همسرش، زیبا را قربانی پدر و مادرش نشان می‌دهد.

مادر زیبا پس از جدایی از خسرو به ازدواج با «آقابالا» تن می‌دهد. زیبا مجبور است برای تأمین مخارج اعتیاد مادرش در مقابل رفتارها و خواسته‌های آقابالا کرنش کند. او هرگاه عبارتی از داستان وحشت در شهر را نقل می‌کند، از باورها و ارزش‌هایی سخن می‌گوید که شکل منفی آن در مادرش و وجه مثبت آن در پدر (خسرو) انعکاس یافته‌است. او به عنوان یک نوجوان برای مفاهمه با والدین و بزرگ‌ترها علاقه‌مند به داشتن الگو و قهرمان است؛ زیرا «قهرمان راهی پر کشاکش را می‌پیماید آن هنگام که صبور است، جسور است، پاکدل است و هوشمند و انعطاف لازم برای درک موقعیت‌های تازه را دارد» (خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۱۵۱). بر مبنای چنین تعریفی از قهرمان، زیبا روایت داستان وحشت در شهر را با روایت حضورخود و پدرش در شهر می‌آمیزد تا با نگاهی انتقادی وحشت مردم درباره واقعیتی زیر پوست شهر را نشان دهد. زیبا راه پرکشاکش پدر را با تصویری از گذشته پرآشوب او نشان می‌دهد. گذشته پرافتخار پدرش او را در برابر آینه قرار می‌دهد تا هم زیبایی داستانِ در حال روایت را بیابد و هم چهره خود را تا او را در موقعیتی جدید قرار دهد: «زیبا تو آینه دیواری جلوم ایستاده بود و چشم‌هاش برق می‌زد، زیبا داشت بال در می‌آورد، پشت کردم به آینه و مثل خودش حرف زدم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۲).

بین زیبای راوی داستان و پدر و مادرش مفاهمه برقرار است. این مفاهمه در پیچیده‌ترین شرایط زندگی زیبا خود را نشان می‌دهد. در آغاز رمان، پدر از او می‌خواهد که دوازده متر طناب دور کمرش بپیچید و روی آن مانتو بپوشد و به بهانه ملاقات با او به آسایشگاه بیاید. وقتی از سر کنجکاوی علت را جویا می‌شود، پدر می‌گوید: «کمک دیگه، می‌فهمی؟» (همان: ۱۲).

زیبا با درک شرایط و دشواری‌های کار، آن را می‌پذیرد. پدر و دختر فهم مشترکی از جزئیات رفتار و زندگی یکدیگر دارند. دختر گاهی به مادرش سر می‌زند. مادر از او می‌خواهد برای تأمین هزینه‌های زندگی (خرج مواد مخدر خود) دستفروشی کند. زیبا برای صیانت از زندگی مادر به کار در سر چهارراه‌ها می‌پردازد. اما باورها و ارزش‌های او و پدرش از سوی وجه غالب جامعه و مادرش به محاق فراموشی سپرده شده‌است. واکنش‌های جامعه در برابر باورها و پنداشت خسرو و زیبا انگ زدن و نسبت‌های ناروا و به دنبال آن، راندن آنها از جامعه است.

۲- ۴- مسأله دوران پرتلاطم نوجوانی

زیبا در دوره بلوغ قرار دارد. او در سنین کودکی نتوانسته از تربیت صحیح والدین برخوردار باشد. بیش از سه سال است که پدر و مادرش از هم جدا شده‌اند. قبل از آن نیز آنها با یکدیگر درگیر بودند. در این دختر پانزده‌ساله پس‌زمینه‌ای از غرور، نافرمانی و انحراف قرار دارد. با ورود او به مؤسسه شبانه‌روزی خیریه، سبک زندگی وی نیز تغییر می‌کند. زیبا بر خلاف سایر نوجوانان که از گذشته خود فرار می‌کنند، خواستار بازگشت به گذشته و حضور درکنار پدر و مادر است. زیبا تمام محدودیت‌های قانونی تشکیل مجدد خانواده‌اش را می‌داند. برای تحقق خوشی‌های همراهی با والدین به جهان داستان پناه می‌برد. حسن‌زاده با قراردادن زیبا در میانه مسأله‌ای پیچیده و واقعی با انتقاد از ایدئولوژی حاکم بر جامعه بیان می‌کند که سلطه حاکم و نظمی که در همه‌جا مانع حضورش می‌شود، می‌خواهند او دیده نشود. بنابراین زیبا دست به کارهای هیجانی و پرخطری می‌زند تا دیده شود. همراه ناپدری به دزدی می‌رود. سیگار می‌فروشد و برای آنکه رفتار متناقض جامعه با خود را نشان دهد، بالای جرثقیل بلندی می‌رود تا دیده شود. از نظر او مادرش، «آقابالا» [ناپدری] و حتی مسئولان مؤسسه خیریه‌ای که او در آن نگهداری می‌شود، «واقعیتی بی‌معنا» را به عنوان ارزش به او تحمیل می‌کنند و «حرف‌های دوپهلو» می‌زنند. با او «روراست» نیستند. از آنجا که او توان تغییر واقعیت‌های تحمیل‌شده را ندارد، شبیه قهرمان رمان‌های روان‌شناسی پندارزدا به انفعال و خیال‌پردازی روی می‌آورد (نک. لوکاچ، ۱۳۸۰: ۹۶). «خیلی زود رسیدیم ته کوچه که بن‌بست بود. [واقعیت محدودکننده] بابا گفت: بخشکی شانس. ویلی هم همین را گفته بود تو داستان [انفعال و خیال‌پردازی] (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۵۹).

آنچه از انفعال زیبا بیان می‌شود، تمهیدات انزوای قهرمان پروبلماتیک رمان است، اما زیبا علیرغم سرخوردگی‌های خانوادگی و اجتماعی، دختری برون‌گرا، منطقی و مستقل است. نوجوانان با چنین خصلتی عمدتاً، تفکری (فکور) و قضاوتی هستند. آنچه آنها را برمی‌انگیزد، کنجکاوی هوشمندانه‌شان است. آنها می‌خواهند هر کاری را با مهارت انجام دهند و معمولاً پدیده‌های غیرمعمول و امکانات بالقوه محرک و الهام بخش آنها هستند (تایگر، ۲۲۱:۱۳۹۳). زیبا بر خلاف نوجوانان درون‌گرای آسایشگاه که گوشه‌نشین و غیرهیجانی‌اند، دوست دارد آغازگر حرکت‌های هیجانی و برجسته‌ساز باشد. او برای نشان دادن شجاعت و تفاوت خود با دیگران، نظر پدر برای فرار از آسایشگاه را می‌پذیرد. تصاویری که از او ارائه می‌شود، حرکت وی بر لبه بحرانی‌ترین شرایط را نشان می‌دهد (پذیرش شقاق میان خود و جهان در رمان‌های آموزشی). دزدیدن کارت اعتباری پرستار توسط پدر و عدم مقابله جدی با این عمل ناپسند پدر، دزدی با ناپدری، فرار از خانه، بالا رفتن از جرثقیل و غیره، برای مقاومت و پس از آن انتقام گرفتن از هژمونی غالب فرهنگ سرمایه‌داری است که به دنبال شیءوارگی انسان هستند [۳]. اما او و پدرش «به جستجوی ارزش‌های راستین برمی‌آیند و نمی‌توانند از تأثیرات تباه‌ساز میانجی ارزش مبادله یعنی شیءوارگی رهایی یابند» (زیما، ۱۳۷۹: ۹۷).

«شاید من و بابام داستان‌سازهای خوبی بودیم اما تو داستان زندگی خودمان مانده بودیم. ولی بدم نمی‌آمد انتقام بگیرم. مثل ویلی و لوسی که پدر و مادرشان به دست یک گروه مافیا کشته شده بودند» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۴۶).

او همانند سایر نوجوانان در چنین سنی در جستجوی شناخت خویش است. لذا بر خلاف نظر منفعت‌طلبانه مسئولان آسایشگاه برای محدودساختن وی، زیبا در مسیر طبیعی حوادث یک روز گردش در شهر تهران «درگیر جست‌وجوی کلیت پنهان زندگی است. کلیتی که در آن آدمی و جهان از هم بیگانه نیستند» (فین‌برگ، ۱۳۷۵: ۳۸۴).

زیبا در نقل داستان خود برای نویسنده درون داستان، در مواقع احساس خطر و تردید، با اشاره‌ای به بخشی از رمان تازه خوانده‌اش، واقعیت خود و شخصیت‌های رمان را در هم می‌آمیزد: «این جای داستان بودم که گوشیم زنگ خورد[...] من و ویلی نگاهمان در هم گره خورد، ویلی با ناله گفت: چاره‌ای نیست لوسی من تیر خوردم و کارم تمومه» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۹).

زیبا با نقل عبارت‌هایی از داستان وحشت در شهر روایتی از انسان‌های بی‌آینده، معترض و پرمشکلی ارائه می‌کند که در جهانی تباه، جویای ارزش‌های کیفی و اصیل انسانی هستند. در حالی که جهان «در سطحی بسیار گسترده‌تر و به گونه‌ای متفاوت تباه است» (گلدمن، : ۱۳۷۱: ۲۰). او در واقع فاصله بین خویشتن مسأله‌دار و جامعه بی‌معنا را برملا می‌کند. او با آگاهی از این فاصله، به دنبال آرامش خیالی در برابر واقعیت بحران‌های نوجوانی نیست. زیبا اگر در برابر سلطه نظام برساخت آسایشگاه پدر و خوابگاه خود مقاومت می‌کند، برای آن است که در آرزوی بازیافتن آرامش در همراهی با والدین است. او دلیل جست‌وجو برای آرامش پیشین خود را در بخشی از زندگی‌اش پس از جدایی مادر و پدرش، چنین شرح می‌دهد: «برای همیشه از آن زندگی آشغال و لعنتی بدم آمده بود و سرگردان خیابان‌ها شده بودم و به مردن فکر می‌کردم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۳۰). اما در ناامیدی‌اش روزنه‌ای پدید می‌آید تا او را به زندگی دیگری بکشاند: همان روز که شما [نویسنده] را دیدم و آدم‌برفی پسرتان مرا از مرگ نجات داد، همیشه فکر می‌کنم روز تولدم هفتم بهمن است نه بیست و پنجم آبان» (همان‌جا).

۲- ۵- مسأله انتقاد از فرایند نگهداری به جای درمان

دو قهرمان اصلی رمان در آسایشگاه زندگی می‌کنند. مسئولان آسایشگاه روانی پس از بهبود اندک خسرو به او اجازه می‌دهند محوطه آسایشگاه را «تی» بکشد: «اومدم این ور تو ایستگاه پرستاری، داشتم زمینو تی می‌کشیدم زیبا. از وقتی حالم بهتر شده اجازه می‌دن از بخش برم بیرون و کارایی بکنم» (همان: ۱۰).

زیبا در آسایشگاه شبانه‌روزی حال و روز خوشی ندارد. زندگی یکنواخت و التزام‌های زندگی جمعی او را به ستوه آورده‌است. او مجبور است به تلفن‌ها پاسخ دهد، سر ساعت به مدرسه برود، سر ساعت بخوابد، سر ساعت هم در حال خود باشد. تفاوتی که بین خسرو و زیبا با جامعه تصویر می‌شود، فاصله‌ای است که «میان وظیفه و جبر جهان واقعی» را بیان می‌کند. تصویری که از زندگی این دختر و پدر در دو مکان جداگانه ارائه می‌شود کم توجهی به خواسته‌ها و علائق آنها را به نمایش می‌گذارد. این نوع برخورد، خاص این دو نفر نیست بلکه آنها محرومان داستان را نمایندگی می‌کنند: «بچه‌ها از خوابگاه دل خوش نداشتند ولی حاضر نبودند به گذشته فکر کنند. مریم می‌گفت: اگه دستم به بابام برسه

تیکه‌تیکه‌اش می‌کنم. مونا می‌خواست اگر روزی باباش را دید اولین کارش انداختن تف تو صورتش باشد چون بدبختش کرده‌بود، فاطمه از همه بدتر بود» (همان: ۱۳۹).

پدر و دختر به دنبال بی‌توجهی به علائق و احساساتشان در آسایشگاه، دست به کار می‌شوند. زیبا به دلیل روحیه تنوع طلب و برون‌گرا خود را همسوی شخصیت‌های رمانی که می‌خواند، می‌یابد. در مراسم جشن که بچه‌ها برای روز تولد زیبا برگزار می‌کنند، خبری از مسئولان مؤسسه نیست. آنها به علائق و خواسته‌های درونی زیبا کار ندارند، زیرا مدام در پی یافتن و نگهداری او هستند.

۲- ۶- مسأله گسست خانوادگی

در جامعه امروز ایران مسأله طلاق، اعتیاد، بیماری‌های روانی و تبعات ناشی از آنها به عنوان معضلات مهم اجتماعی شناخته می‌شوند. براساس آمارهای منتشرشده در سال ۱۳۹۶ از تعداد۶۰۸۹۷۷ مورد ازدواج، ۱۷۴۵۷۹ مورد طلاق در کشور ثبت شده‌است (عباسی و دیگران، ۱۳۹۷: ۷۹). از مجموع جمعیت ۷۵ میلیونی ایران چهار میلیون نفر درگیر مواد مخدر هستند که در مجموع پانزده میلیون نفر از خانواده‌ها از تبعات ناشی از آن رنج می‌برند (هاشمی، ۱۳۹۴). علاوه بر این معضلات فشارهای مختلف اقتصادی و اجتماعی حریم خانواده‌ها را تهدید می‌کند.

حسن‌زاده در این رمان دو مسأله طلاق و مشکل روانی را در بستر اعتیاد تصویر کرده‌است. بیماری روانی که به قول خسرو، «زمانه او را گزیده‌است»، جنگ و موج انفجار و ضربه‌های روحی نیز او را «ضربه فنی کرده‌است» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۸۷). همسرش به خاطر تداوم اعتیاد، چوب حراج به زندگی خود می‌زند. اما خسرو تصویری از عشق به خانواده است. مادر زیبا سه سال است که به بهانه روانی شدن همسرش به طور غیابی از او جدا شده و با «آقابالا» ازدواج کرده‌است. آقابالا از زیبا بیگاری می‌کشد. در چنین شرایطی است که زیبا جهان نوجوانی خود را خراب‌شده می‌پندارد: «همه‌چیز دور سرم چرخ می‌زد، یک وقت‌هایی که سر این چهارراه‌ها سرگردان بودم، یک وقت‌هایی گل می‌فروختم، یک وقت‌هایی روزنامه، یک وقت‌هایی دستمال‌کاغذی جیبی و آدامس موزی [...] آقابالا اجاره‌ام داده بود به رمضان» (همان: ۱۰۸).

۳- نتیجه‌گیری

رمان *زیبا صدایم کن* با نگاه رئالیسم انتقادی از دو شخصیتی سخن می‌گوید که با درک فاصله بین خود و جامعه، مسأله‌دار، بی‌آینده و معترض به وضعیت فعلی جامعه نیمه‌مدرن هستند. آنها مانند قهرمانان رمان‌های آموزشی-در تقسیم‌بندی ساختاری لوکاچ از رمان‌ها- ترکیبی از قهرمان رمان‌های ایده‌آلیسم انتزاعی و رمان‌های روان‌شناسی پندارزدا هستند. پدر، دن‌کیشوت‌وار مانند قهرمان فانتزی رمان‌های ایده‌آلیسم انتزاعی تلاش می‌کند تا واقعیت‌ها را تغییر دهد و آنها را با خواست و میل خود منطبق سازد. زیبا با آگاهی و درکی که در گفتگوی با پدر بیان می‌دارد، ضمن روایتی انتقادی از واقعیت‌ها و محدودیت اجتماعی گاهی به انزوا و خیال‌پردازی روی می‌آورد. حسن‌زاده با نشان دادن پویایی زیبا و پدرش دو وجه ایده‌آلیسم انتزاعی و پندارزدایی را در هم می‌آمیزد تا شخصیت‌های رمان ضمن افشای برساخت‌های هژمونی غالب به جست‌وجوی کلیت پنهان زندگی در ورای دنیای امروز بپردازند. او تلاش می‌کند خواننده را صرفاً متوجه دنیای بیرونی نکند، بلکه با ترسیم دنیا و مسائل شخصیت‌های رمان به تغییر وجه غالب که برساخت نامتعارف انسان غفلت‌زده است، بپردازد.

تمام تلاش زیبا و پدرش برای یک روز گردش، پیدا کردن معنی مفهوم زندگی از ورای بی‌اعتنایی و غفلت ایدئولوژی شبه‌مدرن حاکم است. حیاتی که با رفتارهای جابرانه آقابالا از نوجوان سلب شده و به دلیل اعتیاد مادر در محاق قرار گرفته‌است. این رمان تصویری امروزی از وضعیت بغرنج ۶۰۰ هزار نفره بیماران اسکیزوفرنی و جمعیت چهارمیلیونی معتادان و خانواده‌های محروم آنان است که فقط نیازمند مراقبت صرف نیستند، بلکه علاقه‌مند به حمایتی هستند که می‌باید پس از بهبودی شامل حالشان شود.

پی‌نوشت:

۱- بالزاک و شانفلوری ازجمله رئالیست‌های نخست بودند. بالزاک در سال ۱۸۴۰ با نگارش *کمدی انسانی* مانند عکسی دقیق به توصیف جزئیات پرداخت. این رمان به عنوان اثری شاخص در نگارش رمان‌های رئالیستی شناخته می‌شود (شمیسا، ۱۳۹۲: ۷۷).

۲- برخی از نویسندگان بزرگ متأخر سبک رئالیستی با تحلیل دنیای درون به تدقیق در عالم واقع اشاره داشتند. رمان *کلیدر* محمود دولت آبادی از مشخص‌ترین آنهاست.

۳- منظور لوکاچ در کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۳) از شیءشدگی این است که کنشها و روابط اجتماعی انسان شکل کنشها و روابط میان چیزها یا اشیا را بخود میگیرد و گزاره های زبان انسانی به گزاره های ریاضی یا علمی و کمی تبدیل میشوند. کنش‌ها و روابط اجتماعی انسان به روابط بین اشیاء و چیزها تبدیل می‌شود(کینگ، ۱۳۸۸: ۱۹۶).

منابع:

بارگاس یوسا، م. ۱۳۷۷. *واقعیت نویسنده*، ترجمه م. غبرایی. تهران: مرکز.

پارکینسون، ج. ۱۳۷۵. «لوکاچ و جامعه‌شناسی ادبیات». مترجم ه. لاجوردی. *فصلنامه ارغنون*، ۹و۱۰: ۲۲۱-۲۳۸.

پوینده، م.ج. ۱۳۷۷. *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، تهران: نقش جهان.

تایگر، پ.د. و تایگر، ب.ب. ۱۳۹۳. *انواع کودکان*، مترجم ف. منتظری‌فر. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ زندگی.

تسلیمی، ع. ۱۳۹۶. *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی*، تهران: آمه.

ثروت، م. ۱۳۸۷. *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، تهران: سخن.

حسن‌زاده، فرهاد. ۱۳۹۵. *زیبا صدایم کن*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

حسن‌زاده میرعلی، ع. و رضویان، ر. ۱۳۹۰. «قهرمان مسأله‌دار در رمان‌های مدیر مدرسه و سووشون»، *فصلنامه علمی پژوهشی جستارهای زبانی*، ۱(۵): ۱۲۵-۱۴۶.

خسرونژاد، م. ۱۳۸۲. *معصومیت و تجربه؛ درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک*، تهران: مرکز.

سیدحسینی، ر. ۱۳۸۷. *مکتب‌های ادبی*، ج۱. تهران: انتشارات نگاه.

رافائل، م. ۱۳۵۷. *نگاه به تاریخ ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم)*، ترجمه م.ت. فرامرزی. تهران: شباهنگ.

رضی، د. و عمرانی‌دهکهان، س. و دارایی‌زاده، ع. ۱۳۹۲. «رویکرد جامعه‌شناختی به نقد ادبی» (با تأکید بر ساخت گرایی‌تکوینی‌لوسین‌گلدمن). *مجموعه مقالات هفتمین همایش زبان و ادب فارسی*، دانشگاه هرمزگان: ۹۳۴-۹۴۱.

رنجبر، م. ۱۳۹۵. «خوانش باختینی حیاط خلوت». *فصلنامه علمی و پژوهشی ادبیات پایداری*، ۱۵(۸): ۲۰۵-۲۲۹.

رویال کالج ۲۰۱۶. مندرج در پایگاه
www.rcpsych.ac.uk/mental-health/translations/persian

روزبه، م.ر. ۱۳۸۱. *ادبیات معاصر ایران*، تهران: روزگار.

زیما، پ. ۱۳۷۹. *جامعه‌شناسی از دیدگاه یان وات، لوکاچ، گلدمن و باختین، درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات*، ترجمه م.ج. پوینده، تهران: نقش جهان.

شهابی، م. ۱۳۸۲. «جهانی‌شدن جوانی، خرده‌فرهنگ‌های جوانان در عصر جهانی‌شدن». *فصلنامه مطالعات جوانان*، ۵: ۴-۲۲.

صرفی، م، هدایتی، ف.۱۳۹۲. «نماد و نقش مایه‌های نمادین در داستان‌های کودک و نوجوان دفاع مقدّس». *فصلنامه ادبیات پایداری*، ۴(۸): ۷۳-۸۹.

صفایی، ع. و ادهمی، ح. ۱۳۹۴. «نگاهی به گستره طنز و مطایبه و شگردهای آفرینش آن در آثار فرهاد حسن‌زاده». *مجله علمی پژوهشی ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، ۲(۶): ۷۳-۹۸.

عباسی، م. و دیگران. ۱۳۹۷. *طلاق در ایران(سال ۱۳۹۶)*، تهران: سازمان ثبت احوال کشور، دفتر آمار و اطلاعات جمعیتی و مهاجرت.

عسگری حسنکلو، ع. ۱۳۸۶. «سیر نظریه‌های نقد جامعه‌شناختی ادبیات». *فصلنامه ادب پژوهی*، ۴: ۴۳-۶۴.

ـــــــــــــ . ۱۳۸۷. *نقد اجتماعی رمان فارسی با تأکید بر ده رمان برگزیده*، تهران: پژوهش فرزان روز.

غلام، م. ۱۳۸۳. «جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، ۴۶ و ۴۵(۱۲): ۱۳۰-۱۷۳.

فین‌برگ، آ. ۱۳۷۵. «رمان و جهان مدرن»، ترجمه ف. پاکزاد. *ارغنون*، (۱۱و۱۲): ۳۷۹-۳۹۱.

قبادی، ح. ۱۳۸۳. «تحلیل درون‌مایه‌های *سووشون* از نظر مکتب‌های ادبی و گفتمان اجتماعی». *فصلنامه پژوهشی زبان و ادبیات فارسی*، دوره جدید (۳): ۴۱-۵۴.

کینگ، ر. ۱۳۹۳. *دانشنامه نظریه ادبی معاصر*، تدوین و گردآوری ا.ر. مکاریک. ترجمه م. نبوی و م. مهاجر. تهران: آگه. ۱۹۶- ۱۹۷.

گلدمن، ل. ۱۳۷۱. *جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)*، ترجمه م.ج. پوینده، تهران: هوش و ابتکار.

گوردون، ت. ۱۳۹۲. *فرهنگ تفاهم*، ترجمه پ. فرجادی، تهران: فرزان.

لوکاچ، ج. ۱۳۸۰. *نظریه رمان*، ترجمه ح. مرتضوی. تهران: قصه.

منطقی، م. ۱۳۸۳. *رفتارشناسی جوانان*، تهران: پژوهشکده علوم انسانی و اجتماعی جهاددانشگاهی.

میلنر، آ. و براویت، ج. ۱۳۸۵. *درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر*، ترجمه ج. محمدی. تهران: ققنوس.

هاشمی، ع. ۱۳۹۴. «چهار میلیون مصرف‌کننده مواد مخدر در کشور داریم». *همشری آنلاین*، مندرج در پایگاه
http://www.hamshahrionline.ir/details/298952/Society/socialnews

سال سوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۶

خوانش لکانی رمان عامه پسند پریچهر

فاطمه‌نسا صابری[۱]
دکتر مصطفی صدیقی[۲*]
دکتر فرامرز خجسته[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۳/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۱۴

چکیده

رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه، به عنوان یکی از رسانه‌های فرهنگی، سال‌هاست که در کنج امن خود به تولید و بازتولید ایدئولوژی جنسیتی دامن می‌زنند. نفی و نادیده انگاشتن این‌گونه آثار، منجر به خروج آنها از بوته نقد می‌گردد؛ حال آنکه آگاهی‌بخشی به مخاطب، مستلزم نقد علمی است. واکاوی و تحلیل این‌گونه آثار به دلیل فروش زیاد و جذب مخاطب نوجوان و جوان بسیار ضروری به نظر می‌رسد. نقدهای بینارشته‌ای، ازجمله نقد روان‌کاوانه لکانی، یکی از رهیافت‌های کارساز در این زمینه است. این جستار با بهره‌گیری از تئوری لکانی رشد روانی سه‌گانه امر واقعی، نظم خیالی و نظم نمادین به خوانش رمان عامه‌پسند عاشقانه پریچهر مؤدب‌پور پرداخته‌است. فرایند پژوهش گویای آن است که این اثر عامه‌پسند، با ترسیم جهانی آرمانی مبتنی بر گفتمان مردسالارانه، مرحله نظم خیالی (آینه‌ای) را نمایندگی و در برساخت اگو (من آرمانی) مخاطب نقش ایفا می‌کند.

واژگان کلیدی: رمان عامه‌پسند، هویت، لکان، پریچهر، مؤدب‌پور

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه هرمزگان
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه هرمزگان
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه هرمزگان
* mostafa.sediqi123@gmail.com

۱- مقدمه

رمان مهم‌ترین آفرینش ادبی عصر حاضر است که تا دهه هفتاد قرن بیستم به آثار معتبر اطلاق می‌شد. در نیمه قرن بیستم، مطرح شدن اصطلاحات «والا/ پست» و «نخبه‌گرا/ عامه‌پسند»، گویای شکل‌گیری دیدگاه‌های متفاوتی در زمینه رمان و مطالعات فرهنگی بود.

«آدورنو»[1] و «هورکهایمر»[2] از بنیانگذاران مکتب انتقادی فرانکفورت، با تفاوت قائل شدن بین آثار والا و عامه‌پسند «مفهوم صنعت فرهنگ را همچون اساس هنری که به میان توده‌ها رفته مطرح می‌کنند و با بدبینی بسیار بدان می‌نگرند» (لوونتال، ۱۳۹۶: ۳۸). حتی منتقدان اصلاح‌طلبی چون ف. ر. لیویس[3] و دنیس تامپسن[4] ادبیات داستانی عامه‌پسند را خوار می‌شمردند؛ زیرا به اعتقاد آنان این داستان‌ها شکلی اعتیادآور از جبران مافات هستند و توجه خواننده را به امور کم‌اهمیت منحرف می‌کنند (استوری، ۱۳۹۰: ۱). پیروان مکتب بیرمنگام در برابر سنت نخبه‌گرا، استدلال می‌کردند که «فرهنگ والا تنها جنبه‌ای از فرهنگ است و مطالعه فرهنگ باید شامل فرهنگ عامه‌پسند باشد که در میان توده مردم رواج دارد» (خان‌محمدی، ۱۳۹۲: ۱۰۰). «امروزه دیگر اکثر محققان دریافته‌اند که پژوهش درباره ادبیات عامه‌پسند بخش مهمی از تحلیل فرهنگ است» (همان: ۲).

«مطالعات فرهنگی، حوزه‌ای بینارشته‌ای است که در آن روش‌ها و علایق خاصی به هم پیوند خورده‌اند. فایده این پیوند در این است که ما را قادر می‌سازد تا پدیده‌ها و روابطی را دریابیم که از طریق رشته‌های موجود قابل فهم نیستند» (ترنر، ۱۳۹۰: ۹۸). گرچه رویکردهای گوناگون در این برداشت از فرهنگ (به‌مثابه فرایندی سیاسی- تاریخی که برسازنده زندگی روزمره است) مشترک‌اند، لیکن رهیافت خاص آنها و موضوع مورد علاقه‌شان ممکن است بسیار متفاوت به نظر آید. یکی از این رهیافت‌ها، مطالعات لکانی در مورد سوبژکتیویته، به‌ویژه راجع به نحوه برساخته شدن سوبژکتیویته زنانه در قلمروهایی خاص و از طریق برخی رسانه‌ها است (همان: ۱۱۸-۱۱۹).

رمان‌های عامه‌پسند، با توجه به گستره مخاطبان دختر نوجوان و جوان، زمینه‌ای مناسب برای این‌گونه پژوهش‌ها، محسوب می‌شود. تحلیل روان‌کاوانه متن و مخاطب آثار ادبی می‌تواند

1 . Adorno
2 . Horkheimer
3 . F. R. leavis
4 . Denys Thompson

راه‌گشای مواجهه علمی و منطقی با این دسته از آثار و مخاطبان فراوان آنها باشد؛ دلایلی چون فروش فراوان رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه در ایران، روی‌آوری درصد زیادی از دختران نوجوان و جوان به این‌گونه آثار و اهمیت شکل‌گیری هویت گروه سنی مورد نظر، موجب شد تا این جستار با استفاده از روش تحلیل محتوا و رویکرد توصیفی- تحلیلی به خوانش لکانی یکی از پرفروش‌ترین رمان‌های عامه‌پسند دهه هشتاد به نام *پریچهر* اثر مؤدب‌پور بپردازد تا دریابد که اثر چگونه و با چه سازوکاری، نظم خیالی (آینگی) لکانی را در شکل دهی به اگوی مخاطب نمایندگی می‌کند.

۲- پیشینه پژوهش

آشنایی با اندیشه‌های پسافرویدی لکان، از دهه هفتاد با انتشار مقاله «نقد روان‌کاوانه مدرن» الیزابت رایت (۱۳۷۳) آغاز شد. انتشار مقالات «پیش‌درآمدی بر ژاک لکان» میشل راباته (۱۳۸۲)؛ «رانه مرگ نزد لکان» الی راگلند (۱۳۸۴) و ترجمه آثار *ژاک لکان* از شون هومر (۱۳۹۴)، *واژگان لکان* ژان پیر کلرو (۱۳۸۵) و آثاری از این دست موجب شد، پژوهندگان حوزه نقد از دهه هشتاد به این سو، به کاربست نظریه لکانی در متون ادبی توجه نشان دهند. مقالات «مکتب لکان و روان‌شناسی ساختارگرا در نقد ادبی» جواد اسحاقیان (۱۳۸۱) با تحلیل *کلیدر* دولت‌آبادی و «ژاک لکان و نقد روان‌کاوی معاصر» شیده احمدزاده (۱۳۸۶) از نخستین آثار این زمینه محسوب می‌شوند.

با آنکه در دهه نود پژوهشگران با بهره‌گیری از جنبه‌های مختلف این دیدگاه مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی نوشته‌اند، اما در زمینه ادبیات داستانی تنها می‌توان به مقاله «راوی بوف کور، رانه مرگ و شکاف در نظم نمادین» (۱۳۹۴) مجید جلاله‌وند آلکامی برگرفته از پایان‌نامه دکتری (۱۳۹۳) ایشان اشاره کرد که تحت عنوان *شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان فارسی* به صورت کتاب چاپ شده، و با رویکرد لکانی به خوانش رمان‌های مدرن و پست‌مدرن (۱۳۹۷) پرداخته است. پایان‌نامه‌های دیگر نیز با بهره‌گیری از همین دیدگاه به بررسی رمان‌های خارجی یا پژوهش‌های تطبیقی پرداخته‌اند: *نظم‌های سه گانه و جنسیت از دیدگاه لکان در رمان لولیتا* علی رضا کارگر (۱۳۹۴) و *خوانش تطبیقی از رمان‌های سووشون سیمین دانشور و کودک در زمان یان مک ایوان بر اساس ایده ترومای ژاک لکان* صفورا پور جعفری جوان (۱۳۹۶) نمونه‌هایی

از این دست هستند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که تا کنون در مورد رمان‌های عامه‌پسند از چشم‌انداز نقد روان‌کاوانه لکانی پژوهشی صورت نگرفته‌است.

۳- مخاطبان رمان‌های عامه‌پسند

پژوهش میدانی علی‌احمدی، بر روی ۳۳۳۴ رمان طی سال‌های ۱۳۸۲-۱۳۷۰، نشان می‌دهد که ۱۰۰ رمان اول پرفروش، رمان‌های عامه‌پسندند؛ بیشترین تعداد این کتاب‌ها متعلق به فهیمه رحیمی، نسرین ثامنی، رؤیا سیناپور، مرتضی مؤدب پور است (علی‌احمدی، ۱۳۸۶: ۱۲۶). پژوهش جوادی یگانه و ارحامی، در سال ۸۸ نشان می‌دهد: «از مجموع ۶۷ عنوان کتاب برگزیده توسط دختران، ۱۹ عنوان آن عامه‌پسند است؛ یعنی ۲۷/۹ درصد؛ اما براساس تعداد ۱۲۹ عنوان مطرح دختران، ۳۹/۵ درصد از میزان مطالعه دختران به رمان‌های عامه‌پسند بازمی‌گردد» (جوادی‌یگانه و ارحامی، ۱۳۸۸: ۴۵). در پژوهش سال ۹۰ در یک نگاه کلی مخاطبان را به سه گروه سنی نوجوان (۱۳ تا ۲۰ سال) ۳۸/۱ درصد؛ جوان (۲۰ تا ۳۰ سال) ۳۵/۷ درصد و بزرگسال(۳۰ تا ۶۵ سال) ۲۶/۲ درصد تقسیم کرده‌اند (جوادی‌یگانه و ارحامی، ۱۳۹۰: ۱۴). با توجه به آمار به‌دست آمده ۷۳/۸ درصد خوانندگان رمان‌های عامه‌پسند، دختران رده‌های سنی نوجوان و جوان هستند.

۴- مبانی نظری

ژاک لکان[1] (۱۹۸۱-۱۹۰۱) روانکاو و فیلسوف فرانسوی، برپایه مفاهیم بنیادی روانکاوی فروید و بهره‌گیری از روش دیالکتیکی هگل، انسان‌شناسی استروس، زبان‌شناسی سوسور و یاکوبسن، دری تازه فراروی روانکاوی پساساختارگرا گشود. نقد روانکاوانه کلاسیک، در تحلیل آثار ادبی، بر شخصیت و نویسنده تأکید داشت، اما نقد پساساختارگرای لکان« به خواننده، متن و زبان معطوف است» (رایت، ۱۳۷۳: ۱۲۰).

از نظر لکان رشد روانی انسان، طی سه مرحله امر واقع، نظم خیالی (آینه‌ای) و نظم نمادین رخ می‌دهد. در ابتدای زندگی، نوزاد هیچ‌گونه احساس انسجام و یکپارچگی ندارد و بین وجود خود و مادر تمایزی نمی‌بیند؛ تنها در کنار او، احساس اتحاد، یکپارچگی کامل و امنیت می‌کند؛ این مرحله امر واقع نامیده می‌شود. «امر واقع عبارت از واقعیت زمخت

1 . Lacan

پیشانمادینی است که همواره به شکل نوعی نیاز، مانند گرسنگی، به جای خود بازمی‌گردد. از این رو، امر واقع ارتباط تنگاتنگی با بدن دارد، پیش از آنکه بدن در جریان نمادسازی قرارگیرد» (هومر، ۱۳۹۴: ۱۱۵)، تجربه خوشایند دوران طلایی پیشازبانی، موجب تمایل سوژه برای بازگشت به آن دوران می‌شود، اما از آنجا که چنین بازگشتی رخ نخواهد داد برای دست‌یابی به شادی، آرامش و امنیت آن دوران، ابژه‌هایی را جایگزین آن می‌کند. لکان این ابژه‌ها را «ابژه دیگری کوچک می‌نامد» (Lacan, 1978: 179). وی این اصطلاح را می‌آفریند «تا این اندیشه را ایجاد کند که این ابژه به ساحت دیگری بزرگ تقلیل نمی‌یابد» (مک‌گوان، ۱۳۹۴: ۱۴).

کودک بین شش تا هجده ماهگی، در مرحله نظم خیالی، با دیدن تصویری کامل از خود در آینه، درمی‌یابد که بدنش شکلی دارد و از مادر جداست. این تصویر خیالی «خود» یا «اگو»[1] نامیده می‌شود. در این مرحله کودک انعکاس تصویر را با خود یکی پنداشته و با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند. «سنتز اولیه اگو در اصل اگوی دیگری است که بیگانه گشته‌است. سوژه میل‌ورز انسانی حول محوری ساخته می‌شود که همانا دیگری است، تا بدانجا که یکپارچگی سوژه را به او می‌بخشد» (Lacan, 1993: 39). وی در این مرحله «وارد رابطه جدیدی با دیگر افراد همنوع خود شده و سعی در تقلید از آنها دارد» (موللی، ۱۳۹۶: ۱۵۶). هرچند این یکپارچگی برای کودک بسیار لذتبخش است، با تجربه حاکی از نبود انسجام و یکپارچگی‌اش همخوانی ندارد؛ زیرا هنوز پیوند دوگانه کودک با مادر گسسته نشده و این رابطه دوسویه همچنان برقرار است. «ازآن‌جا که حس یکپارچگی و انسجام اصیل در مرحله‌ی آینه‌ای توهم است، ناسازگاری بنیادینی در اگو وجود دارد. اگو اساساً جایگاه تعارض و نزاع است؛ موضع کشمکش دائمی. آنچه لکان فقدان هستی می‌نامد همین شکاف هستی‌شناسانه یا فقدان اولیه در دل سوبژکتیویته‌ی ماست. اما لکان از صرف گفتن این‌که ما حس یکپارچگی اصیل را از دست داده‌ایم فراتر می‌رود؛ او می‌گوید که این فقدان مقوّم خود سوبژکتیویته است» (هومر، ۱۳۹۴: ۵۲). اهمیت این مرحله از رشد در آن است که «این فرایندهای خیالی، اگو را شکل می‌دهند و از طریق سوژه در رابطه‌اش با جهان خارج تکرار و تقویت می‌شوند [...] و در مرکز تجربه ما می‌مانند» (همان‌جا). از نظر لکان چون مرحله آینه‌ای نمی‌تواند هویت پایداری به سوژه ببخشد پس تنها راه دست‌یابی به هویت، ورود به مرحله نظم نمادین است؛ البته «سوژه

1 . Ego

تـــنها به شرطـــی مـی‌توانـد وجـود داشـته باشـد کـه قـوانین سـاحت نمـادین را بپـذیرد» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴: ۴۳).

نظم نمادین، نام‌های دیگری، چون زبان، دیگری بزرگ، قانون و پدر دارد. هرچند «عامل قانون در اینجا نام پدر است اما منظور از آن پدر واقعی نیست بلکـه دالـی اسـت کـه رابطـه خیالی بین مادر و کودک را، با تأسیس قانون منع محرم‌آمیزی، بر هم می‌زند» (همـان: ۶۱) و کودک را با هویتی جدید روبه‌رو می‌سازد. سوژه پدیده‌ای زبانی اسـت کـه در نظـام نمـادین تمامیت‌بخشی که حد و مرز جهان بشری را مشخص می‌سازد و درون چیزی که لکـان مـدار کلام می‌نامد گرفتار شده‌است (Lacan, 1988: 89).

سوژه با ورود به نظم نمادین و رویارویی با زنجیره دال‌ها، همزمان با ناخودآگاه پدید مـی‌آیـد. «از نظر فروید، وجود ضمیر ناخودآگاه متقدم بر وجود زبان اسـت، حـال آنکـه بـه عقیـده لکـان، ضمیر ناخودآگاه و زبان همزمان به وجود می‌آیند» (رایت، ۱۳۷۳: ۱۰۸). وی روانکاوی را علم سـوژه ناخودآگاه می‌داند و باورمند است که «ناخودآگاه حرکت و فعالیت پیوسته‌ای از دال‌هاسـت کـه مدلول‌هایشان غالباً برای ما غیر قابل دست‌یابی است، زیرا واپس زده شده‌انـد» (ایگلتـون، ۱۳۹۳: ۲۳۲). ناخودآگاه از شکاف بین دال و مـدلول پدیـد مـی‌آیـد و «سـاختاری مشـابه زبـان دارد» (Lacan, 1998: 15) که براساس استعاره و مجاز یا ترکیب و جابه‌جایی عمل می‌کند؛ ایـن نکتـه «نافذترین دستاورد او در روانکاوی و مطالعات ادبـی و فرهنگـی اسـت» (هـومر، ۱۳۹۴: ۹۷). وی «مفهوم ماهیت باورانه سوبژکتیویته را با دینامیت منفجر می‌کند و از متافیزیـک سـوبژکتیویته آگاه (حاضر) درمی‌گذرد» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴: ۳۵).

سوژه چه در نظم خیالی چه در نظم نمادین، خواهان تأیید دیگری اسـت، میـل سـوژه، میـل دیگری است. در این مرحله، میل دیگـری بـزرگ اهمیـت دارد (نـک. لکـان، ۱۳۹۶: ۳۵-۳۷). «میـل محصولی اجتماعی است، میل آن‌گونه که به نظر می رسد امری خصوصی نیست بلکه همـواره در رابطه دیالکتیکی با امیال دریافت‌شـده از سـوژه‌هـای دیگـر شـکل مـی‌گیـرد» (اونـز، ۱۳۸۷: ۴۶۴). بنابراین سوژه نه با هویت بلکه با همان‌انگاری روبه‌رو است. همان‌انگاری فرایندی روان‌شـناختی است که سوژه به موجب آن خود را به وجه، ویژگـی یـا صـفتی از دیگـری تشـبیه مـی‌کنـد و برمبنای مدلی که دیگری عرضه می‌کند، دگرگون می‌شـود. شخصـیت از رهگـذر مجموعـه‌ای از همان‌انگاری‌ها ساخته و تعیین می‌شود (Laplanche and Pontali، به نقل از استاوراکاکیس، ۱۳۹۴: ۵۸).

مهم‌ترین دستاورد لکان‌گرایی در مطالعات فرهنگی معاصر، تغییر استفاده روانکاوی از تفسیر محتوای متون خاص به تحلیل چگونگی ساخته شدن سوبژکتیویته و هویت، از طریق ساختار و شکل متون بوده است (هومر، ۱۳۹۴: ۴۷). «شرح پساختارگرایانه ژاک لکان از فرایند رشد سوژه، هم در مطالعات فرهنگی و هم در مطالعات فیلم تأثیر فراوانی گذاشته‌است» (استوری، ۱۳۹۳: ۱۳۶).

۵- بحث اصلی

۵-۱- خلاصه رمان پریچهر

فرهاد و هومن دو دوست قدیم از خانواده‌های ثروتمند هستند که پس از پایان تحصیلات به ایران بازگشته‌اند. فرهاد پس از بازگشت، در تجریش با پیرزن دست‌فروشی به نام پریچهر آشنا می‌شود که به دلیل تفاوتش با دیگران علاقه‌مند به شنیدن سرگذشت تلخ وی می‌شود. ماجرای او به صورت داستان درونه‌ای هم‌پای داستان اصلی پیش می‌رود. هومن به علت اختلاف با پدر و نامادری‌اش بیشتر وقت خود را با فرهاد و در منزل آنها می‌گذراند. وی عاشق لیلا، دختر خدمتکار خانواده فرهاد، می‌شود و پیشنهاد ازدواج می‌دهد. لیلا که علت خواستگاری را ترحم می‌داند، نمی‌پذیرد؛ اما پس از رفع سوءِتفاهم با هم ازدواج می‌کنند. مادر فرهاد از بدو ورود پسرش با ترتیب دادن مهمانی، در پی یافتن همسری برای اوست، شهره، دختر خواهرش، یکی از پیشنهادهای او است که فرهاد به دلیل خانواده تازه به دوران رسیده، تربیت نادرست و نازپروردگی‌اش از ازدواج با وی سر باز می‌زند و به فرگل دختر آقای حکمت، دوست دیرین پدرش دل می‌بندد، وی که در خانواده‌ای فرهنگی و اصیل اما از نظر مالی متوسط بزرگ شده، معیارهای ازدواج با فرهاد را دارد. فرگل هم به درخواست عشق دیرین خود پاسخ مثبت می‌دهد. پس از مدت کوتاهی به علت وجود تومور در سر فرگل و قطع امید پزشکان، مراسم ازدواج ساده‌ای می‌گیرند و برای درمان به خارج می‌روند، اما فرگل زیر عمل جان می‌بازد و فرهاد پس از بازگشت به ایران، سال‌ها به سوگش می‌نشیند.

۵-۲- مرحله خیالی (آینگی) رمان

رسانه‌های فرهنگی به‌ویژه سینما و رمان، سطوح بازتابنده‌ای هستند که امکان بازنمایی مرحله آینه‌ای لکانی را فراهم می‌سازند. متز[1] و بودری[2]، نظریه‌پردازان لکانی فیلم، سینما را چونان مرحله آینه‌ای «به مفهوم خاصی که لکان مراد می‌کند، خیالی می‌دانند. امرخیالی لکان، توهمی از کامل‌بودگی ما و از آنچه ادراک می‌کنیم به دست می‌دهد. برای ایجاد این توهم، امر خیالی ما را فریب می‌دهد تا آنچه را که در خود و جهان‌مان کم داریم نبینیم» (مک گوان، ۱۳۹۴: ۹). از نظر بودری کارکرد آپاراتوس در بازسازی مرحله آینه‌ای سینما به گونه‌ای است که «آرایش عناصر مختلف -پروژکتور، سالن تاریک، پرده سینما- علاوه بر میزانسن غار افلاطون به شیوه‌ای چشم‌گیر[...] موقعیت ضروری برای عرضه مرحله آینه‌ای کشف لکان را بازسازی می‌کند» (همان: ۹)؛ و یک نگاه، یک جهان و یک ابژه خلق می‌کند و از این طریق توهمی می‌سازد برازنده میل (مالوی، ۱۳۹۳: ۸۷).

جکی استیسی[3] در مورد همانندسازی هویت مخاطبان زن فیلم‌های عامه‌پسند معتقد است: «تماشاگر زن به این حقیقت وقوف دارد که او آن هنرپیشه معروفی نیست که بر پرده سینما می‌بیند؛ با این حال، طی مدتی که فیلم نشان داده می‌شود، نوعی سیالیت موقت بین هویت او و هویت هنرپیشه هالیوود ایجاد می‌گردد. علت این سیالیت موقت، غالباً احساس مشابهت بین تماشاگر و بازیگر است» (استوری، ۱۳۹۳: ۱۴۸). تصور غالب و خودجوشی از هم هویتی، سوژه را به صرافت تقلید از سرمشق‌ها، اسوه‌ها و انگاره‌سازان می‌اندازد، جوان‌ها میل دارند خود را با قهرمانان مردمی، خوانندگان پاپ، ستاره‌های سینما و ورزشکاران و غیره هم‌هویت سازند (ژیژک، ۱۳۸۹: ۱۸۵-۱۸۶).

رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه نیز، با ساختار تخیلی- آرمانی مرحله نظم خیالی را شکل داده و با ارائه تصویر آینه‌ای، در صدد پاسخگویی به ابژه میل سوژه/ مخاطبان دچار فقدان برمی‌آید و از این راه آنها را در این مرحله محصور می‌سازد. رمان پریچهر، با تعلق به این سامان و بهره‌گیری از سازوکارهای روایتی پیرنگ، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، لحن و گفتگو، زاویه دید و کانونی‌سازی، جهانی خیالی می‌آفریند که تصویر من ایده‌آل سوژه/ مخاطب را، براساس ایدئولوژی مردسالارانه برمی‌سازد.

---

1 . Metz
2 . Baudry
3 . Jackie Stacey

۵-۲-۱- پیرنگ: ماجرای عشق و ازدواج فرهاد و فرگل و فرجام تلخ و ناگوار مرگ نابه‌هنگام فرگل، گویای پیرنگ کلیشه‌ای بسته، با رابطه علت و معلولی ضعیف است که با سیر آرام حوادث بر زمان خطی، نه تنها پاسخ‌گوی ذهن راحت‌طلب خواننده (صفایی و مظفری، ۱۳۸۸: ۱۱۷) رمان‌های عامه‌پسند است بلکه بر بازتابانندگی تصویر خیالی می‌افزاید، به‌گونه‌ای که مخاطب بی‌کنکاش ذهنی چونان کودک مرحله آینه‌ای، تصویری شفاف از خود آرمانی در آن می‌یابد و این امر رضایت و همراهی او را در پی دارد.

۵-۲-۲- شخصیت: فرگل قهرمان زن اثر، با آنکه «نسخه‌بدل یا کلیشه شخصیت‌های دیگر است و از خود هیچ تشخصی ندارد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۹۶)؛ اما جذابیت آن برای مخاطب دختر نوجوان و جوان از آن روست که براساس آفرینش متن می‌پندارد، این تصویر آینه‌ای کامل‌تر و بی‌نقص‌تر از تجربه‌ای است که او از خود دارد. از نظر مالوی در مرحله آینه‌ای، بازشناسی با بازشناسی غلط پوشانده می‌شود یعنی تصویری که بازشناخته شده‌است به عنوان بدن منعکس‌شده خود درک می شود، اما بازشناسی غلط، این بدن را به بیرون از آن همچون یک خود آرمانی فرافکنی می‌کند (۱۳۹۳: ۷۶).

۵-۲-۳- فضا، لحن و گفتگو: فضای این فانتزی عاشقانه، به‌گونه‌ای طراحی شده‌است که در جهت نمایش فوران جهان میل و تأکید بر حضور پررنگ اشتیاق مخاطب این‌گونه آثار باشد. ورود فرهاد به ایران، طرح موضوع انتخاب همسر، پیشنهاد دختران دم‌بخت، ترتیب دادن مهمانی‌های خانوادگی از سوی مادر و رقابت دختران برای کسب این جایگاه، فضا را به سمت و سوی طرح ماجراهای عاشقانه می‌کشاند که با عشق فرهاد و فرگل قوام می‌یابد. گفتگوهای عاشقانه قهرمانان داستان در فضای رمانتیک باغ، توصیف صحنه‌هایی چون «فواره‌ها باز بود. بوی نم و بوی خاک آب‌خورده همه جا رو پر کرده بود» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۲۴۹) و بیان حرف‌های عاشقانه در خیابان و پارک با بازی شخصیت‌ها در نقش آقاموشه و خاله‌سوسکه (همان: ۲۶۲) فضایی خیالی و قصه‌گون می‌آفرینند. گفتگوی محاوره‌ای و لحن صمیمانه آنها نیز بر جذابیت موضوع می‌افزاید، به‌گونه‌ای که مخاطب نوجوان را به خیال‌پردازی و تجربه این فضا از طریق هم‌ذات‌پنداری با شخصیت آرمانی ترغیب می‌کند.

۵-۲-۴- زاویه‌دید و کانونی‌سازی: روایت از زبان فرهاد، قهرمان مرد داستان و از زاویه‌دید اول‌شخص صورت می‌گیرد وی «علاوه بر راوی بودن در داستان نیز فعال است؛ یعنی در شکل‌گیری پویای کنش، رخدادها و شخصیت‌های متن نقش ایفا می‌کند» (لوته، ۱۳۸۸: ۵۱). کانونی‌شدگی درونی و محدود شدن روایت به دانسته‌های یکی از شخصیت‌ها (ژنت به نقل از کوری، ۱۳۹۱: ۱۵۰)، در اینجاکانونی‌ساز، وی را قادر می‌سازد تا رویدادها و فضای روایت، افکار، احساسات و نگرش شخصیت‌ها را به خواننده منتقل کند (حسنی راد، ۱۳۸۹: ۵۱) و از راه توصیف مستقیم، اثری قدرتمند و پایدار بر مخاطب بر جای گذارد (ریمون‌کنان ۱۳۸۷: ۸۵). ژنت تأثیرگذاری متن بر مخاطب را به کانونی‌ساز وابسته می‌داند؛ زیرا وی عاملی است که حوادث متن از منظر او دیده می‌شود و خواننده از طریق لنز او بر روی رویدادها و شخصیت‌ها متمرکز می‌گردد (حسنی راد، ۱۳۸۹: ۵۱). «جهان‌بینی راوی-کانونی‌گر معمولاًحرف اول را در متن زده و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را همین موقعیت برتر است که ارزیابی می‌کند» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲). کانون نگاه راوی کانونی‌گر اثر، منطبق بر دیدگاه دیگری بزرگ است؛ زیرا لکان به درهم‌تنیدگی سه ساحت و حضور ساحت نمادین در فرایند مرحله آینه‌ای باور دارد. از نظر او «گذر از ساحت خیالی به ساحت نمادین، انتزاعی نظری است که با ترتیب منطقی خاصی صورت می‌گیرد اما به معنای دقیق کلمه، نه با ترتیب زمانی» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴: ۴۰-۴۱).

راوی کانونی‌گر، تصویر شخصیت دختر اثر را به‌گونه‌ای ترسیم می‌کند که برای مخاطبان دختر نوجوان و جوان، بسیار جذاب و فراخواننده است، با آنکه نگاه وی، مبتنی بر ایدئولوژی مسلط مردسالارانه است، از جذابیت آن در نظر سوژه نمی‌کاهد. در این دست آثار «هنگامی که قدرت فراخوانی آن‌ها را در بازتولید ایدئولوژی‌های مربوط به جنسیت مورد بررسی قرار دهیم» (هال، ۱۳۹۵:۱۳۰)، درمی‌یابیم ایدئولوژی جنسیتی از راه معنابخشی نامرئی به تصویر آینه‌ای، نگریستن به خود ایده‌آل را از کانون دید مرد آرمانی بسیار هیجان‌انگیز می‌سازد و بدین‌گونه اشتیاق هم‌ذات‌پنداری را در مخاطبان برمی‌انگیزد. ژرفای جذابیت و فریبندگی این تصویر، بدان حد است که مخاطب با آن احساس مشارکت و هم‌جواری کرده و موقعیت خود را نسبت به آن نه بیرونی بلکه درونی احساس می‌کند؛ به‌ویژه آنکه چهره معشوق آرمانی، از زبان راوی کانونی‌گر عاشق ترسیم می‌شود.

۵-۳- اگو (تصویر آینه‌ای دختر آرمانی)

سوژه درمرحله آینه‌ای، از راه تخیل به همانندسازی با دیگری می‌پردازد، دیگری همان تصویر آیینه‌ای است که لکان، آن را ابژه دیگری کوچک می‌نامد و سوژه «به عنوان من ایده‌آل، امیدهای خود را براساس آن می‌سازد» (علی، ۱۳۹۵: ۱۰۶) تا با کمک آن چندپارگی خود را کتمان کرده و به وحدت و انسجام خیالی دست یابد.

«دیگری‌ای که دست نایافتنی است، به همین دلیل ارتباط ما با او رابطه‌ای خیالی است. هر بار ابژه‌ای جای آن را خواهد گرفت. مادر اولین ابژه‌ای است که آن جایگاه را اشغال خواهد نمود انسان از طریق خیال به دنبال سوژه‌ی گمشده و یا غیرممکن خود است [...] خیال همیشه در اعطای هویت ابتدایی به سوژه نقشی اساسی و بنیادین دارد» (همان‌جا).

از دیدگاه لکان، سوژه در مرحله آینه‌ای، به تصویر و بدن خود عشق می‌ورزد و پیش از مرحله عشق به دیگران قرار دارد؛ البته منظور وی نه تنها آینه واقعی، بلکه هر سطح بازتابنده‌ای است که مانند چهره مادر می‌تواند همراه با لذت باشد (هومر، ۱۳۹۴: ۴۳). طرح اولیه تصویر آرمانی اثر، برگرفته از سیمای الهه‌گون معشوق شعر غنایی است که پیوند ناگسستنی ایدئولوژی زنانگی و زیبایی را القا می‌کند. راوی کانونی‌گر برای تشخص‌بخشی به این چهره از مقایسه با دیگر شخصیت‌ها بهره می‌جوید تا «در هر مقایسه‌ای نوع جهان شناخته‌شده برای روایت‌نیوش را با دقت بیشتری تعریف کند» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۵۵). نخستین بازتاب آینه‌ای این تصویر، نیم‌چهره زیبا و رمانتیک دختری بر جلد کتاب است که با عنوان آن -*پریچهر*- سنخیت دارد. این عنوان که از موجود اسطوره‌ای زیبا به نام «پری» وام گرفته شده، نام شخصیت داستان درونه‌ای اثر است. استفاده از این نام با خاستگاه اسطوره‌ای به حس هویت سوژه، استحکام بیشتری می‌بخشد. راوی چهره این شخصیت نوستالژیک را این‌گونه توصیف می‌کند: «زیبایی کلاسیک زنان قدیم علیرغم گذشت سال‌ها، با سماجت تو صورتش بود» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۲۹). برای عمق‌بخشی به این نگاه، حتی بر زیبایی شهره، شخصیت تقابلی دختر آرمانی نیز تأکید می‌گردد: «قدکشیده، خوش‌اندام، خوشگل، چشم و ابرو مشکی، دندان‌هاش عین مروارید سفید» (همان: ۳۵). اما سیمای فرگل از نگاه عاشق راوی، چونان معشوق غزل حافظ بازنمایی می‌گردد: «صورت زیبایی داشت. چشم و ابرو مشکی، با چشمانی کشیده و کلاسیک ایرانی قدیم. چشمانش طوری بود که ذهن آدم رو دنبال خودش می‌برد! مثل تصاویر مینیاتور که در کتاب حافظ می‌کشیدند.

زیبا و گیرا و قد بلند. یه جوری که وقتی نگاهش می‌کردی دیگه نمی‌تونستی نگاهت رو از صورتش برداری» (همان: ۱۷۶). این چهره زیبای اساطیری، ابژه است که مخاطب میل‌ورز دچار فقدان را به سوی خود می‌کشاند. وی در آینه این تصویر، خود آرمانی را می‌بیند و پدیده «نارسیسم» رخ می‌نماید؛ «در اندیشه فروید نارسیس شیفته خود می‌گردد، اما در اندیشه لکان نارسیس، شیفته تصویری خارج از وجود خود می‌شود، تصویر داخل آب به باور لکان تصویر دیگری است، به همین خاطر نارسیسم لکانی بر بنیاد شیفتگی به دیگری شکل گرفته‌است. سوژه در اینجا خود را بدون ماهیت می‌پندارد و دوست دارد خود را از طریق هماهنگ شدن با تصویر بیرونی و متعلق به دیگری کامل کند (علی، ۱۳۹۵: ۹۶-۹۷).

راوی معشوق آرمانی را نه تنها زیبا بلکه فرشته‌خو، خوب، نجیب و پاک ترسیم می‌کند و برای تأیید مدعایش، گفته‌های لیلا را شاهد می‌آورد: «پاک مثل آب چشمه‌ها! نجیب مثل چشمان اسب! خوب مثل باران بهار!» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۱۸۴). وی به صورت شخصیتی مطیع و متکی، بازنمایی می‌شود که منتهای آرزویش، داشتن همسری است تا در برابر ترس‌هایش از او حمایت کند. چنان‌که در روز خواستگاری به فرهاد می‌گوید: «من از امشب به بعد، تقریباً همسر تو می‌شم. تمام امیدم بعد از خدا به توست. تو باید مواظب من باشی، یعنی تنهام نذاری. من می‌ترسم» (همان: ۳۰۰). با وجود امروزی بودن به‌شدت پای‌بند سنت‌ها و عرف جامعه است: در پاسخ به پوزش فرهاد که ماشین ندارد تا او را از محل کار به منزلشان برساند، می‌گوید: «معذرت می‌خوام فرهاد خان، من اجازه ندارم با شما یا کس دیگه‌ای به خونه برگردم (همان: ۱۷۸). حتی ظهر روز خواستگاری، وقتی فرگل در شرکت برای فرهاد غذای دست‌پخت خودش را می‌برد و فرهاد می‌خواهد که با هم غذا بخورند نمی‌پذیرد و به بعد از خواستگاری موکول می‌کند (همان: ۳۰۰).

تصویر دختر آرمانی در تقابل دوگانه با دختر هنجارشکن، گویای آن است که دختر آرمانی به دلیل پای‌بندی به عرف جامعه و گردن نهادن به نظم اجتماعی مبتنی بر اقتدار مردسالارانه، در سایه مرد آرمانی می‌تواند از خوشبختی بهره‌مند گردد، حال آنکه شخصیتی چون شهره به دلیل هنجارشکنی و رفتارهای ضدعرف جامعه، آسیب می‌بیند و طرد می‌شود. شهره عاشق سرعت، سبقت و هیجان در رانندگی است و موسیقی را با صدای بلند گوش می‌دهد: «مخصوصاً دادم این پخش رو وصل کردن که صداش زیاد و بلند باشه» (همان: ۷۳). به علت آزادی بیش از حد و ارتباط با دوستان ناباب به سمت استفاده از مواد مخدر کشیده می‌شود.

راوی برای تشخص‌بخشی به خانواده دختر آرمانی، باب مقایسه با خانواده شهره را می‌گشاید؛ ابتدا چشم‌اندازی از زندگی طبقه مرفه که خود به آن تعلق دارد و برای مخاطبان این‌گونه آثار نیز جذاب است ترسیم می‌کند: شهره «لباس شیک مشکی پوشیده بود و گردنبند گرون‌قیمتی گردنش بود» (همان: ۳۶). «ماشین شهره یک هوندای مدل‌بالا بود، با کولر و پخش و موبایل روی داشپورت. خیلی شیک» (همان: ۷۱). سپس برای نشان دادن تفاوت بین خانواده‌های طبقه مرفه در جایگاه منتقدی سطحی‌نگر خانواده نوکیسه شهره را چنین معرفی می‌کند: «معلوم نیست این پول‌ها رو از کجا و چه‌طوری در می‌آرن و ماشین می‌خرند، می‌اندازند زیر پای اینا! تا چند سال پیش همین خانم؛ یعنی پدرش با موتور گازی می‌رفت بازار» (همان: ۷۶). دختر آرمانی، در خانواده‌ای متعلق به طبقه متوسط فرهنگی و مطابق اصول و قوانین جامعه یا به تعبیر لکان دیگری بزرگ تربیت شده‌است و «سرسفره پدر و مادرش، نون حلال خورده! [...] پدر فرگل یه دبیر بازنشسته‌س. به زن و بچه‌ش نون یه کار انسانی شرافتمندانه داده خوردن» (همان: ۲۱۳)، بنابراین شایستگی ازدواج با فرهاد و تغییر طبقه را دارد. تصویرکامل و یک‌پارچه دختر قهرمان اثر، «ابژه کوچک دیگری» است که مخاطب نوجوان و جوان، در جایگاه کودک مرحله خیالی، آن را جایگزین ابژه- مادر می‌کند تا از راه خیال، هویت ابتدایی خود را با آن بازشناسد. از نظر لکان، اگو آنگاه شکل می‌گیرد که ذهن، خودش را به ابژه‌ها برون‌فکنی می‌کند و به سوی همانند شدن با آنها حرکت می‌کند (ایستوپ، ۱۳۹۵: ۹۰). میان تصویر تکه‌تکه و غیر یکپارچه فرد و تصویر یکپارچه درون آینه رابطه‌ای برقرار خواهد شد که محرک و تشکیل‌دهنده نظام درونی انسان است (علی، ۱۳۹۵: ۹۵). براساس دیالکتیک «ارباب- برده» هگلی، میل بنیادینی که انسان را به جنبش وامی‌دارد، میل به پذیرش است. در نظام روانی انسان، من آرمانی (اگو) جایگاه ارباب را دارد و من واقعی جایگاه برده را اشغال می‌نماید. من واقعی در مقابل احساس تکه‌تکه بودن خود و کامل بودن دیگری، تصویر آیینه‌ای را ارباب و خود را برده می‌شناسد. عبارت «من، همان دیگری است» لکان از همین‌جا نشأت می‌گیرد (همان: ۹۷-۹۸).

رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه با روایت دنیای فانتزی، فقدان ابژه را توضیح می‌دهند و یا به احیای آن اشاره می‌کنند. این روایت با معنادهی به فقدان ابژه، ابژه محال را به ابژه ممکن تبدیل می‌کند (مک‌گوان، ۱۳۹۵: ۲۶). در این گذار مخاطب یا پابه‌پای شخصیت آرمانی، فقدان را تجربه می‌کند و در هنگام دست‌یابی وی به ابژه‌های میل‌اش، از طریق هم‌ذات‌پنداری، در لذت با او مشارکت می‌ورزد؛ یا به باور ژیژک از طریق فانتزی سوژه میل‌ورز، نحوه میل ورزیدن را می‌آموزد

(همان: ۳۰). در حقیقت «فانتزی با استحاله میل دیگری، به سوژه اجازه می‌دهد واقعیتی را تجربه کند که در آن لذت غایی، امکانی است که زیر ظواهر امور جا خوش کرده‌است. فانتزی به تجربه ما از دنیای بیرون سرازیر می‌شود و به دریافت ما از واقعیت شکل می‌دهد» (همان‌جا). ساحت خیالی، با ارائه تصویر آرمانی، نخستین فانتزی بشر را می‌سازد و از این راه موجب می‌شود، سوژه‌ها با توهم دست‌یابی به ابژه دیگری کوچک (من آرمانی)، احساس امنیت کرده و در مرحله نظم خیالی پناه گیرند.

رمان *پریچهر*، فانتزی ثانویه‌ای است که براساس فانتزی اولیه سیندرلا، الگوی زندگی فراروانی سوژه را در مراحل بعدی زندگی‌اش ترسیم می‌کند و به این اعتبار به‌جای بازنمایی محتوایی ثابت، آن را می‌سازد (هومر، ۱۳۹۴: ۱۲۰). ایدئولوژی مردسالار به کمک دنیای فانتزی و سانتی‌مانتال اثر به فراخوانی سوژه‌های دچار فقدان می‌پردازد و با وعده دست‌یابی به ابژه‌های مرد آرمانی، عشق، و ازدواج، در پی پاسخ‌گویی به میل آنها برمی‌آید و از این راه، شاکله جنسیتی آنها را سامان می‌بخشد. جهان مبتنی بر ایدئولوژی مردسالارانه اثر، «سوژه زنانه را به‌گونه‌ای خواهد ساخت که زن به این طریق قدرتی از آن کسب نکند» (هیوارد، ۱۳۹۵: ۱۱۴).

۵-۳-۱- مرد آرمانی

همذات‌پنداری مخاطبان با دختر آرمانی، میل آنها را با میل شخصیت به عنوان دیگری کوچک همسو می‌سازد؛ بنابراین سوژه‌ها « تلاش می‌کنند که با این ابژه‌ها تلفیق شده، از تمایز میان خود و دیگری رهایی یابند» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۲۳). ابژه میل دختر آرمانی، مردی خوش‌تیپ، تحصیل‌کرده خارج کشور و متعلق به طبقه مرفه است که در بدو ورود به ایران ریاست کارخانه پدر، به او واگذار می‌گردد و در اولین فرصت ماشینی آخرین‌مدل برایش خریداری می‌شود: «وقتی بیرون از کارخونه رسیدم ماشین رو دیدم، از شوق نزدیک بود سکته کنم! یک ب ام و، آخرین‌مدل بود، صفر صفر» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۱۷۹). وی به لحاظ اخلاقی و رفتاری فردی ایده‌آل است، به علت تربیت خوب خانوادگی، با وجود تحصیل در غرب و داشتن تفکرات امروزی، همچنان به سنت‌ها و فرهنگ خود پای‌بند است. چنان‌که پدرش برای نشان دادن این امر، در برابر پدر فرگل به وی می‌گوید: «فرگل خانم رو ببر خونه، بعد برو خونه خودمون، فقط حواستو جمع کن، خلاف نری! البته می‌دونم تو همیشه مقررات رو رعایت می‌کردی» (همان‌جا). وی حامی

زنان و در عشق و عاشقی پای‌بند و وفاداراست چنان‌که پس از مرگ فرگل، سال‌ها به سوگش می‌نشیند. مردی تمام‌عیار است که همه دختران شیفته و خواهان ازدواج با او هستند.

اثر برخلاف شعارهای فریبنده روشنفکرانه، در ژرف‌ساخت با گفتمانی مردسالارانه بر فرایند شکل‌گیری اگوی مخاطب اثر می‌گذارد. فرهاد، شاهزاده تمام‌عیار سوار بر اسبی سفید است که دختران جلوی او صف می‌کشند تا وی یکی را انتخاب کند و مادر برگزارکننده کارناوال همسرگزینی است: «فرداشب یه مهمونی مفصل می‌دم. بذار تمام دخترای فامیل شیک و پیک کنن و بیان، خودی به فرهاد نشون بدن» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۱۶). باید در نظر داشت که مادر فرهاد، خود سوژه‌ای است که ناخودآگاه به همگامی با ایدئولوژی می‌پردازد. «پدرسالاری در روابط جنسیتی، ایدئولوژیی است که زنان را به دیده افرادی نیازمند مراقبت، محافظت و راهنمایی می‌نگرد» (روتمن به نقل از سفیری ، ۱۳۸۸: ۲۰۶). بنابراین سوژه می‌کوشد زیبا و دلربا، مهربان و وفادار، پای‌بندی به سنت‌ها و ارزش‌های جامعه به نظر برسد و نقش سیندرلایی باورمند به حمایت و نجات‌بخشی شاهزاده سوار بر اسب سفید را ایفا کند تا به ابژه‌های میل‌اش دست یابد. پیام این‌گونه آثار قصه مانند «در رابطه با انفعال و زندگی خانگی زنانه حتی تا به امروز نیز به کار خود مبنی بر فراخوانی نسل دختران ادامه داده‌است» (هال، ۱۳۹۵: ۱۳۰).

۵-۳-۲- عشق

یکی دیگر از ابژه‌های میلی که جهان آرمانی رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه وعده آن را به سوژه می‌دهند عشقی معنوی و آرمانی است. سازکارهای فضاسازی، گفتگوها و روند ماجراهای عاشقانه به‌گونه‌ای سامان‌یافته که پاسخ‌گوی میل مخاطب برای دست‌یابی به ابژه ناممکن باشد. «در حکایات و تمثیل‌ها و متون عشقی از این دست آنچه ثابت و لایتغیر است، پیوند یا رابطه دوطرفه ضرورت و عشق است» (وقفی‌پور، ۱۳۹۵: ۸۴). آن‌گونه که لکان در برداشت عقل سلیم تشخیص می‌دهد مقصود اصلی از عشق «یکی شدن» است هرچند در واقع نوعی سراب «یک» است؛ عشق قرار است این «یک» را فراهم آورد: اما یک در مقام امر واقعی همیشه به جای خود بازمی‌گردد و به همین دلیل است که اولین دیدار دو دلداده، اولین رویش عشق، تکرار لحظه‌ای دیگر است که همیشه بوده و هست. این وجه از عشق در سنت عشق در نگاه نخست به‌خوبی تجلی می‌یابد (همان: ۸۶). این سنت در نخستین دیدار فرهاد با فرگل نیز رخ می‌دهد: «چشماش

طوری بود که ذهن آدم رو دنبال خودش می‌برد! [...] وقتی نگاهش می‌کردی دیگه نمی‌تونستی نگاهت رو از صورتش برداری» (مؤدب پور، ۱۳۸۳: ۱۷۶).

در این‌گونه آثار، عشق، والا، رمانتیک و افلاطونی است. عاشق و معشوق هر دو انسان‌های شایسته‌ای هستند که سزاوار عشق پاک و معصومانه‌اند. «عشق باوقار یک سنت شعر غنایی است اما از اواخر قرن یازدهم به بعد فرانسه و کل اروپای غربی را فراگرفت و به نوعی فلسفه عشق تبدیل شد و شامل دستورالعمل رفتاری مفصلی درباره روابط میان عشاق اشرافی گشت که وجوه جسمانی و شهوانی عشق را به تجربه‌ای معنوی و شور و شوقی والا بدل می‌کند. عاشق باوقار و محبوبش هردو یکدیگر را آرمانی می‌کنند و عاشق خود را کاملاً تابع امیال محبوب می‌سازد» (هومر، ۱۳۹۴: ۱۴۸-۱۴۹).

عشق برای فرهاد و فرگل نیز ابژه‌ای والا و فاخر است. فرگل که در نخستین دیدار دوران کودکی، در حادثه دوچرخه سواری به فرهاد علاقه خاصی پیدا کرده در برابر اظهار عشق فرهاد خاطرنشان می‌کند که عشق او نیز دیرپای است: «من هم واقعاً تو رو دوست دارم. عکس تو رو تقریباً سه سال پیش، پدرت به من نشون داد. موقعی که عکست رو دیدم، احساس عجیبی تو من ایجاد شد (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۳۱۰-۳۱۱). فرهاد در خارج از کشور دختر رؤیاهایش را در خواب می‌دیده: «همیشه توی خواب‌هام یه دختری رو می‌دیدم شکل تو! با موهای بلند فر مشکی! با چشم و ابروی کلاسیک اصیل ایرانی» (همان: ۳۸۸). بنابراین در پی یافتن معشوق رؤیاهایش راهی سرزمین خویش می‌گردد که با تدبیر پدر در جایگاه دیگری بزرگ، با ابژه میل‌اش روبه‌رو می‌شود: « من این‌همه دختر تو خارج دیدم اکثراً خوشگل بودن تا حالا تو عمرم این حالت نشده بودم! برای خودم خیلی عجیبه از موقعی که فرگل رو دیدم یه احساسی پیدا کردم» (همان: ۱۸۵). این‌گونه عشق‌های فاخر از چهارچوب اخلاق نیز نباید خارج شود. فرهاد هنگام رساندن فرگل از هیجان زیاد، موسیقی با صدای بلند پخش می‌کند، سرعت ماشین را بالا می‌برد و از فرگل می‌پرسد نامزد دارد؟ اما با پاسخ دندان‌شکن و دوپهلوی فرگل روبه‌رو می‌شود که می‌گوید: «سرعت شما مجاز نیست! تازه متوجه حرف دوپهلوی فرگل شدم. پخش رو خاموش کردم و سرعتم رو کم. بعد زیرلبی گفتم: ببخشید منظوری نداشتم» (همان: ۱۸۱). معشوق خویشتن‌دار است و تنها با خیال‌پردازی‌های عاشقانه، عشق خود را پایدار نگه می‌دارد؛ فرگل که طی سال‌های دوری از فرهاد این‌گونه بوده، حتی در زمان وصال نیز عشق خود را بروز نمی‌دهد. وقتی شهره خود را به عنوان نامزد فرهاد معرفی می‌کند، با

خویشتن‌داری مانع بروز عشقش می‌شود. به طوری که فرهاد با تعجب می‌گوید: «من لحظه‌ای فرگل رو نگاه کردم. از صورت و چهره‌اش نمی‌شد چیزی رو خوند. بی‌تفاوت به نظر می‌رسید. همین مسأله، ناراحتی منو تشدید می‌کرد. اگر حتی کمی عصبانی بود، حداقل به احساسش نسبت به خودم پی می‌بردم» (همان: ۱۸۸).

خویشتن‌داری و سماجت در اختفای عشق تا بدانجا ادامه می‌یابد که عاشق را وادار به اعتراف کند؛ اما خجالتی بودن عاشق عاملی است که مانع از ابراز آن به معشوق می‌گردد: «کار به جایی رسیده بود که فرگل هم از خجالت و بی‌زبونی من به صدا دراومده بود» (همان: ۲۵۵). کم‌رویی عاشق و خویشتن‌داری معشوق، فضای بده‌بستان‌های عاشقانه را به گونه‌ای آرمانی، جذاب و فریبنده می‌سازد به‌طوری که مخاطب دختر نوجوان و جوان را -که به دلیل شرایط سنی، خواهان تجربه این دوران است یا در تجربه پیشینش چنین رؤیا و آرمانی نبوده- در رؤیاهای دور و دراز عشق رمانتیک غرق می‌کند و دنیایی خیالی برای او رقم می‌زند و او را از درک و فهم واقعی عشق بازمی‌دارد.

۵-۳-۳- ازدواج

به طور معمول دختران نوجوان مصرف‌کنندگان اصلی نشریات رنگارنگی به شمار می‌آیند که مملو از داستان‌های عاشقانه و اخبار مربوط به خواننده‌ها و هنرپیشه‌های محبوب است. آنها الگوهای زندگی خود را از همین نشریات برمی‌گیرند و تشویق می‌شوند که عشق و عاشقی را عادی و مطلوب بدانند و هدف غایی عشق، یعنی ازدواج یا پیوندی دائمی با یک مرد، آرزوی قلبی آنها می‌شود (سارسبی به نقل از آبوت، ۱۳۹۳: ۱۰۳-۱۰۴). به تعبیر کولت داولینگ[1] تمام تربیت دختران حاکی از آن است که می‌خواهند بخشی از وجود آدمی دیگر باشند، زوجه خوشبختی که تا لحظه مرگ حمایت، تقویت و محافظت شوند (داولینگ، ۱۳۹۶: ۳۴). جسی برنارد[2] یکی از روان‌شناسان دانشگاه پنسیلوانیا نیز معتقد است: «دختران را طوری تربیت می‌کنند که بپذیرند وابستگی در طبیعت آنهاست. بدیهی است که این دختران به قدرت مردان متکی شوند، با اعتماد کامل به این‌که در آینده، پای مراسم عقد می‌روند، توقعات آنان برآورده می‌شود» (همان: ۱۹۳).

1 . Colette Dowling
2 . Jessie Bernard

اثر با تداعی داستان سیندرلا، این امر را بازنمایی می‌کند که دختر آرمانی بـه خـاطر ازدواج با مرد آرمانی، توانسته تغییر طبقاتی دهد و به خوشبختی واقعی دسـت یابـد؛ بنـابراین ازدواج، مهم‌تـرین ابـژه‌ای اسـت کـه پـازل تصـویر آرمـانی را کامـل مـی‌سـازد. فرهـاد پسـر پولـدار، تحصیل‌کرده، خوش‌تیپ و خوش‌قیافه، بااخلاق و منشی نیکو، شاهزاده سـوار بـر اسـب سـفید قصه است و فرگل دختر زیبا، مهربان، دلسـوز بـا سـطح مـالی پـایین‌تـر، سـیندرلای داسـتان محسوب می‌شود. فرهاد از نظر فرگل، ابژه میل تمام دخترهاست: «از زمـانی کـه تـو از خـارج برگشتی، چشم تمام دخترهای فامیل و خیلی از دخترهای محل به تو و هـومن بـوده! لقمـه از شماها چرب‌تر، کجا گیر می‌آد؟» (مؤدب‌پور، ۱۳۸۳: ۲۶۰). نویسنده کتاب *عقده سـیندرلا* بـر ایـن باور است که به دلیل اشاعه آثاری چون سیندرلا و نظایر آن بسیاری از دختران جـوان گرفتـار عقده سیندرلا هستند. بیشتر دختران جوان آرزو دارند که روزی مردی اگر نه سـوار بـر اسـبی سفید، دست‌کم پشت فرمان اتومبیل آخرین‌مدل از راه برسد و آنها را به عنوان همسر به شـهر آرزوهای دست‌نیافتنی ببرد (داولینگ، ۱۳۹۶: ۷). القای این‌گونه عشق‌های مبالغه‌آمیـز و وابسـته دانستن خوشبختی زنان تنها به وجود مردان، دخترانی می‌پروراند که اسیر ایـن فکرنـد کـه من باید مردی داشته باشم. این دل‌مشغولی چنان ستوه‌آورنـده و قـوی اسـت کـه هـر فـرد دیگری را کنار می‌گذارند و بـه‌گونـه‌ای اسـت کـه بـدون تحقـق آن، مـابقی عمـر را باطـل، یکنواخت و بی‌فایده می‌دانند. با آنکه این دختـران از اسـتعداد و قابلیـت‌هـای قابـل‌تـوجهی برخوردارند اما توانمندی آنها یا اصلاً نمود و اثر واقعی نخواهد داشت یا معنی و مفهوم خـود را از دست خواهدداد (هورنای، ۱۳۸۲: ۲۱۸).

۶- نتیجه‌گیری

رمان *پریچهر* مؤدب‌پور با ژانر عامه‌پسند عاشقانه، در رده کتاب‌های پرفروش این‌گونه آثـار قـرار دارد. بیشترین مخاطبان این ژانر را دختران نوجوان و جوانی تشـکیل مـی‌دهـد کـه بـه دلیـل شرایط سنی، فقدان و نقصی را در خود احساس می‌کننـد. آنهـا در ایـن‌گونـه آثـار، بـه دنبـال تصویری یکپارچه و کامل از خود می‌باشند تا فقدان‌شان را پنهان دارند. رمان‌هـای عامـه‌پسـند عاشقانه، متناظر با مرحله آینه‌ای لکان، واجد ساختارهای شیفتگی و لذت‌بخشـی هسـتند کـه می‌توانند مرحله خیالی لکان را نمایندگی کنند و با ویژگـی‌هـای سـازمان‌دهنـده و سـاختاری تصویر، من آرمانی را شکل دهند. رمان *پریچهر* با بهره‌گیری از سـازوکارهای روایتـی، پیرنـگ،

شخصیت‌پردازی، فضاسازی، لحن و گفتگو، زاویه‌دید و کانونی‌سازی، تصویری آرمانی از قهرمان دختر اثر، همراه با ابژه‌های میلش (مرد آرمانی، عشق و ازدواج) ارائه می‌کند که امکان همسان‌شدن نارسیستی را برای سوژه/ مخاطبان دختر نوجوان و جوان، فراهم می‌آورد و در این فرایند، اگو (من آرمانی) آنها را به شکلی خیالی سامان می‌دهد. از نظر لکان، اگو در لحظه بیگانه‌شدگی و شیفتگی با تصویر خود پدیدار می‌شود. اگو در حقیقت اثر تصویر است و کارکردی خیالی دارد. این تصویر خیالی، نخستین فانتزی بشر را می‌سازد. سوژه‌ها با توهم دستیابی به ابژه دیگری کوچک (من آرمانی)، در رابطه خطی مادر-کودک احساس امنیت می‌کنند و در مرحله نظم خیالی پناه می‌گیرند و نیازی برای ورود به نظم نمادین در خود احساس نمی‌کنند.

تصویر خیالی اثر که براساس ایدئولوژی مردسالارانه و با یاری جهان فانتزی، شکل گرفته پس از فراخوانی و احاطه سوژه، با چنان ظرافتی وی را در خود غرق می‌کند که سوژه، ناخودآگاهانه، با اشتیاق تمام برای دستیابی به این الگوی ترسیم‌شده، می‌کوشد. رهاورد این هم‌ذات‌پنداری خیالی برای سوژه‌های دختر نوجوان و جوان، غرق شدن در کلیشه‌های جنسیتی است که منجر به انکار استعداها و توانمندی‌ها وکسب هویتی انفعالی آنها می‌شود.

منابع

آبوت، پ. والاس، ک. ۱۳۹۳. *جامعه‌شناسی زنان*، ترجمه م. نجم عراقی. تهران: نی.

احمدزاده، ش. ۱۳۸۶. «ژاک لکان و نقد روانکاوی معاصر». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، (۴): ۹۳-۱۰۸.

اسحاقیان، ج. ۱۳۸۱. «مکتب لکان و روان‌شناسی ساختارگرا در نقد ادبی». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. (۶۲): ۳۰-۳۵.

استاوراکاکیس، ی. ۱۳۹۴. *لکان و امرسیاسی*، ترجمه م. ع. جعفری. تهران: ققنوس.

استوری، ج. ۱۳۹۰ .«داستان‌های عامه‌پسند». ترجمه ح. پاینده. ارغنون، (۲۵): ۱-۴۳.

ـــــــــــ .۱۳۹۳. «مطالعات فرهنگی در باره فیلم‌های عامه‌پسند». ترجمه ح. پاینده. *ارغنون*، (۲۳): ۱۲۹-۱۵۳.

اونز، د. ۱۳۸۷. *فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روانکاوی لکان*، ترجمه م. رفیع و م. پارسا. تهران: گام نو.

ایستوپ، آ. ۱۳۹۵. *ناخودآگاه*، ترجمه ش. رویگریان. تهران: مرکز.

ایگلتون، ت. ۱۳۹۳. *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه ع. مخبر. تهران: مرکز.

پورجعفری جوان، ص. ۱۳۹۶. *خوانش تطبیقی از رمان‌های سووشون سیمین دانشور و کودک در رمان یان مک ایوان براساس ایده ترومای ژاک لکان*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. کرمانشاه.

پیرکلرو. ژ. ۱۳۸۵. *واژگان لکان*، ترجمه ک. موللی. تهران: نی.

ترنر، گ. ۱۳۹۰. «ایده مطالعات فرهنگی». *ترجمه ج. خسروی. درباره مطالعات فرهنگی*، گردآوری و ویرایش م. محمدی. چشمه. ۹۷-۱۲۴.

جلاله‌وند آلکامی، م. ۱۳۹۴. «راوی بوف کور، رانه مرگ و شکاف در نظم نمادین». *ادب‌پژوهی*، (۳۳): ۹-۳۶.

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۷. *شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان فارسی(رئالیسم، مدرنیسم، پسامدرنیسم)*، تهران:کیان افراز.

جوادی یگانه، م. و ارحامی، آ. ۱۳۸۸. «دختران دانشجو و خوانش رمان». *پژوهش زنان*، ۴(۷): ۳۱-۵۰.

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۰. «کیفیت خوانش رمان‌های عاشقانه عامه‌پسند توسط زنان». *زن در فرهنگ و هنر*، ۴(۲): ۵-۲۴.

حسنی‌راد، م. ۱۳۸۹. «کانونی‌سازی ابزاری برای روایتگری». *کتاب ماه ادبیات*، (۳۸): ۵۱-۵۶.

خان‌محمدی، ک. ۱۳۹۲. «بررسی تطبیقی مکتب انتقادی فرانکفورت و مطالعات فرهنگی بیرمنگام». *علوم سیاسی*، (۶۲): ۸۷- ۱۱۲.

داولینگ، ک. ۱۳۹۶. *عقده سیندرلا*، ترجمه س. رنجبر. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

راباته، ژ.م. ۱۳۸۲. «پیش‌درآمدی بر ژاک لکان». ترجمه ف. محمدی. *ارغنون*، (۲۲): ۱۹۳-۲۲۷.

راگلند، ا. ۱۳۸۴. «مفهوم رانه مرگ نزد لکان». ترجمه ش. وقفی‌پور. *ارغنون*، (۲۶و۲۷): ۳۴۱-۳۸۱.

رایت، ا. ۱۳۷۳. «نقد روانکاوانه مدرن». ترجمه ح. پاینده. *ارغنون*، (۴): ۹۷-۱۲۴.

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

ژیژک، ا. ۱۳۸۹. *عینیت ایدئولوژی*، ترجمه ع. بهروزی. تهران: طرح نو.

سفیری، خ. و ایمانیان، س. ۱۳۸۸. *جامعه‌شناسی جنسیت*، تهران: جامعه‌شناسان.

صفایی، ع. و مظفری،ک. ۱۳۸۸. «بررسی توصیفی، تحلیلی و انتقادی رمان‌های عامه‌پسند ایرانی». *ادب‌پژوهی*، (۱۰): ۱۰۹-۱۳۶.

علی‌احمدی، ا. ۱۳۸۶. *مصرف ادبیات داستانی ایرانیان*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ وهنر و ارتباطات.

علی، ب. ۱۳۹۵. *آیا با لکان می‌توان انقلابی بود*، ترجمه س. محمدی. تهران: افراز.

کارگر، ع. ر. ۱۳۹۴. *نظم‌های سه‌گانه و جنسیت از دیدگاه لکان در رمان لولیتا اثر ولادیمیر ناباکوف*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه لرستان خرم‌آباد.

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

کوری، گ. ۱۳۹۱. *روایت‌ها و راوی*، م. شهبا. تهران: مینوی خرد.
لکان، ژ. ۱۳۹۶. *اضطراب*، ترجمه ص. راستکار. تهران: پندار تابان.
لوته، ی. ۱۳۸۸. *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه ا. نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
لوونتال، ل. ۱۳۹۶. *رویکرد انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمه م. ر. شادرو. تهران: نی.
مالوی، ل. ۱۳۹۳. «لذت بصری و سینمای روایی». ترجمه ف. محمدی. *ارغنون*، (۲۳): ۷۱-۸۹.
مک گوان، ت. ۱۳۹۴. *نگاه واقعی (نظریه فیلم پس از لکان)*، ترجمه ب. خالدی. تهران: مرکز.
ـــــــــــ . ۱۳۹۵. *سینمای دیوید لینچ (تحلیلی بر پایه اندیشه‌های فروید، لکان و هگل)*، ترجمه م. ع. جعفری. تهران: ققنوس.
مکوئیلان، م. ۱۳۸۸. *گزیده مقالات روایت*، ترجمه ف. محمدی. تهران: مینوی خرد.
موللی، ک. ۱۳۹۶. *مبانی روانکاوی لکان*، تهران: نی.
مؤدب‌پور، م. ۱۳۸۳. *پریچهر*، تهران: نسل نواندیش.
میرصادقی، ج. ۱۳۷۶. *عناصر داستان*، تهران: سخن.
وقفی‌پور، ش. ۱۳۹۵. *نامه‌ها و ملاقات‌ها*، تهران: چترنگ.
هال، د. ای. ۱۳۹۵. *سوبژکتیویته در ادبیات و فلسفه*، ترجمه ب. سجادی و د. ابراهیمی. تهران: دنیای اقتصاد.
هورنای، ک. ۱۳۸۲. *روان‌شناسی زن*، ترجمه م. سروری. تهران: دانژه.
هومر، ش. ۱۳۹۴. *ژاک لکان*، ترجمه م. ع. جعفری و م. ا. طاهائی. تهران: ققنوس.
هیوارد، س. ۱۳۹۵. *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه ف. محمدی. زنجان: هزاره سوم.
Lacan, J. 1978. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Fundamental Concepts of Psychoanalysis,* ed. J. Lacan. Sheridan. A. New York: W.W. Norton & Company.
_____ .1988. *The seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud Theory and in the Technique of Psychoanalysis* 1954-1955, ed. J., A. Miller, trans. S.Tomaselli, Cambridge: Cambridge University Press.
_____. 1993. *The Seminar. Book III. The Psychoses* 1955-6, Miller, J,-A. (ed.). trans. with R. notes. Grigg,London: Routledge.
_____ . 1998. *The Seminar. Book XX .Encore, On Feminine Sexualitiy, The Limits of Love and Knowledge,* 1972-3, Miller, J,-(ed.),trans. with notes Br. Fink , New York: Norton.

سال سوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۶

روش‌شناسی زندگی‌نامه نویسی در ادبیات عرفانی

(مطالعه موردی: تذکرة الاولیاء عطار نیشابوری)

دکتر بهمن نزهت[1*]
یحیی حسینایی[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۹/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱/۲۱

چکیده

زندگی‌نامه به‌مثابه گزارش و حکایت کتبی از ابعاد زندگی شخصیتی تاریخی است. این شیوه در عصر حاضر یکی از مؤلفه‌های اصلی و کارآمد در حوزه ادبیات و تاریخ محسوب می‌شود. با توجه به الگوها و شیوه‌های متعددی که در نگارش زندگی‌نامه‌های ملل مختلف به کار رفته‌است، می‌توان پرسش‌هایی به شرح زیر مطرح کرد: زندگی‌نامه‌ها بر پایه چه اصول و قواعدی نگارش یافته و در حوزه معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی ملزم به رعایت چه مقولاتی است؟ زندگی‌نامه‌های عرفانی از چه جایگاه علمی و ویژگی‌های بیانی برخوردارند؟ و در نگارش و عینیت‌بخشی به این نوع از زندگی‌نامه‌ها از چه منابع و دانش‌هایی استفاده می‌شود؟ برای مطالعه روش‌شناسانه زندگی‌نامه‌های عرفانی، یکی از برجسته‌ترین متون نثر عرفانی، یعنی *تذکرةالاولیاء* را بررسی کرده‌ایم. در مقام پاسخ به پرسشهای مذکور و تبیین آن کوشیدیم که با بهره‌گیری از نظریه‌های جدید ادبی و تجزیه و تحلیلِ ابعاد وسیع معرفتی *تذکرةالاولیاء*، شرحی کلی از سرشت ادبی- عرفانی و تاریخی این اثر ارائه دهیم و نقش اصول زندگی‌نامه‌نویسی و نحوه استفاده آنها را توسط عطار، در شکل‌گیری گزاره‌های ادبی و عرفانی تبیین کنیم.

واژگان کلیدی: عرفان، زندگی‌نامه، زندگی‌نامه‌نویسی، *تذکرةالاولیاء*، عطار

---

۱. استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه
۲. دانش‌آموخته دکتری، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه
* B.nozhat@urmia.ac.ir

۱- مقدمه

در دین مبین اسلام به خلق و خوی نیکوی فردی تأکید شده و نمونه عالی آن در قرآن کریم در باب خُلق نبی اکرم(ص) «اِنَّک لَعَلی خُلُق عَظیم» (قلم/۴) آمده‌است. در کتاب‌شناسی اسلامی، نخستین نمونه‌های عالی و مقتضی که زندگی‌نامه نویسان آن را سرمشق قرار داده‌اند، کتاب‌هایی است که در خلق و سیرت حضرت نبی اکرم(ص) نوشته شده‌است؛ بالطبع زندگی‌نامه‌های اولیاء نیز به تقلید از این سیره‌نویسی بوده‌است.

عرفان اسلامی در طی سلوک معنوی به رفتار و آداب فردی و اجتماعی انسان اهمیت می‌دهد و ملاک آن در تفحص آداب و رفتار مجموعه‌هایی است که در شرح حال سخنان برگزیده اولیا و رفتار و افعال دینی و دنیوی آنان فراهم شده‌است. از این مجموعه‌ها تحت عنوان «مناقب یا تذکره» یاد شده‌است. در حقیقت این آثار از مهمترین و معتبرترین دستاوردهای معنوی دوران رشد و شکوفایی چشمگیر عرفان اسلامی بوده‌است.

زندگی‌نامه‌های عرفانی در فرهنگ و ادب اسلامی در ابتدا به زبان عربی و به صورت روشمند نگارش یافت؛ سپس به تبع آنها این نوع از زندگی‌نامه‌نویسی در ادب فارسی نیز متداول گشت. *طبقات‌الصوفیه* خواجه عبدالله انصاری (۴۸۱)، *تذکرةالاولیای* عطار نیشابوری (۶۱۸) و *نفحات‌الانس* جامی (۸۹۸) نمونه‌های برجسته این نوع زندگی‌نامه‌ها در عرفان و ادب فارسی هستند. در این میان *تذکرةالاولیاء* عطار اثر عرفانی- ادبی ارزشمندی است که در آن آموزه‌ها و جزئیات زندگی عرفانی مشایخ بزرگ عرفان اسلامی با شیوه‌های خاصی تبیین شده‌است.

عطار با محدود کردن حوزه روایتش، عناصر روایی‌ای را برگزیده تا درجات و سلسله مراتب آن در چشم خوانندگان معقول نماید. روایت‌پردازی، قدرت و گیرایی بیان، معنویت حاکم بر متن، تأویل‌ها و برداشت‌های عرفانی عطار از حالات و رفتارهای اولیاء از جمله مؤلفه‌هایی هستند که سرگذشت اولیاء را به شکلی نو در تذکرةالاولیاء بازسازی می‌کنند. عطار در سایه مؤلفه‌های خلاق ادبی و فرا ادبی (عرفانی، روانشناختی، فلسفی، تاریخی) توانست برای نخستین بار در ادب فارسی، حقایق متعدد عرفانی را با زبانی استوار و شیوا و در قالب روایات متحد به صورت معارف قابل انتقال درآورد. وی با زبان روایی خاص خود می‌کوشد در زندگی‌نامه اولیاء، میان آراء و اندیشه‌های عرفانی به‌ظاهر غیرمرتبط، ارتباط برقرار کند و انواع حکایات و اندیشه‌های بنیادین عرفانی را در چشم خوانندگان معقول نماید.

۲- پیشینه پژوهش

تاکنون در باب گزاره‌های ادبی- عرفانی، ساختار روایی و اندیشه‌های معرفتی *تذکرةالاولیاء* مطالعه‌ای صورت نگرفته‌است؛ این امر ضرورت پرداختن به موضوع یادشده را بیشتر می‌کند. قبل از پرداختن به بحث اصلی مقاله، دیدگاه‌های صاحب‌نظران را برای آشنایی کلی با *تذکرةالاولیاء* به‌اجمال مرور می‌نماییم. مهمترین دیدگاه‌ها در باب سرشت ادبی- عرفانی *تذکرةالاولیاء* چنین است: فروزانفر بر آن است که قبل از عطار کتاب‌های متعددی در باب احوال مشایخ بزرگ عرفان نوشته شده‌است، لیکن *تذکرةالاولیاء* «از جهت جمع احوال و حکایات بر همه آنها ترجیح دارد» (فروزانفر، ۱۳۵۳: ۸۸). آربری[1] با روح علمی به *تذکرةالاولیاء* می‌نگرد و ارزش و اعتبار آن را در گزارش‌های جامع و مبسوطی می‌داند که عطار با این روش تصویر کاملی از احوال و زندگی عرفا را برای مخاطبان ترسیم نموده‌است (Attar, 2000: xxxi). شفیعی کدکنی از بُعد شاعرانگی بدان نگریسته و بر آن است که *تذکرةالاولیاء* «در ادبیات منثور عرفانی، گل سرسبد تمام آثار است. نه در فارسی مانندی برای آن می‌توان یافت نه در عربی. نثری دل‌آویز که هر برگ آن دیوان درخشانی از زیباترین شعرهای منثور جهان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۷ و ۷۸). پورنامداریان بر پایه مطالعات عرفانی، *تذکرةالاولیاء* را آمیزه‌ای از تجارب و «عقاید عرفانی او [عطار] و دیگران» معرفی می‌کند (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۳۰۱).

از جمله نخستین پژوهش‌های مستقل در باب *تذکرةالاولیاء*، کتاب *چهار گزارش از تذکرةالاولیاء*، نوشته بابک احمدی است. وی در این اثر کوشیده‌است تا تاریخ زندگی، معانی و مفاهیم اقوال عرفانی و سبک بیان عطار را در چهار گزارش (دلالت‌ها، معناها، زبان و راز) با رویکرد نشانه‌شناختی تحلیل نماید. او در مجموعِ گزارش‌های خود، مباحثی را در باب صورت و محتوای اثر مطرح نموده و در گزارش چهارم تحت عنوان «راز» به تحلیل رؤیاهای عرفانی اکتفا کرده‌است (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۵۳ به بعد). علی خزاعی‌فر ماهیت حکایات عرفانی این اثر را مورد توجه قرار می‌دهد و جذابیت و گیرایی زبان ادبی این اثر را بر اساس اصول و مبانی نظری رئالیسم جادویی تشریح می‌کند. هرچند وی در این مقاله، تأثیر و قدرت حکایات عطار را در «اندیشه‌های بنیادین» می‌داند (۱۳۸۴: ۲۱)؛ اما هیچ تحلیلی از مقولات معرفتی، اندیشه‌های بنیادین، دانش‌ها و روش‌های زندگی‌نامه‌نویسی ارائه نکرده‌است. با

1 . Arberry

اینکه در پژوهش‌ها یادشده، به تحلیل شیوه بیان و زیبایی زبان عطار پرداخته شده‌است، لـیکن به تحلیل گزاره‌های زبانی *تذکرةالاولیاء* -که از اصول و مؤلفه‌های بنیادین در شکل‌گیـری زبـان جذاب و گیرای این اثر ادبی است- توجه نشده‌است. در مقاله «بازشناسـی مضـمون حماسـی- اساطیری «رویارویی پدر و پسر» در روایتی از *تذکرةالاولیاء*» داسـتان ابـراهیم ادهـم از حیـث ساختار اسطوره‌ای مورد مطالعه قرار گرفته و مؤلفان بر پایه نظریه اسطوره‌شناسی این داسـتان را با داستان «رستم و سهراب» *شاهنامه* تطبیق داده‌اند (علیزاده و آیـدینلو، ۱۳۸۵: ۱۹۲). در مقالـه «نقد ریخت‌شناختی حکایت‌های *کشف المحجوب* و *تذکرةالاولیاء*» مؤلفان تعـداد محـدودی از داستان‌های زندگی عرفا را که بر محور کرامت روایـت شـده، بـر پایـه نظریـه پـراپ بررسـی و مقایسه کرده‌اند (قافله‌باشی و بهروز، ۱۳۸۶: ۱۱۸). در مقاله «تحلیل الگوی اسـطوره‌ای- عرفـانی از شخصیت رابعه عَدَویه با تکیه بر روایت *تذکرةالاولیاء*» به روایـت عطـار از شخصـیت عرفـانی رابعه عدویه تأکید شده و بر پایـه نظریـه‌هـای اسـطوره‌شـناختی بـه تبیـین ژرف‌سـاخت کهن‌الگویی این شخصیت توجه شده‌است (بی‌نظیر، طلیعه‌بخش، ۱۳۹۴: ۸). در مقاله «بررسی و مقایسه جنبه‌های تعلیمی دو مفهوم انصاف و عشق در *تذکرةالاولیاء* و *منطق‌الطیر* عطـار» از حیث مفهوم‌شناسی به دو اصطلاح فنیِ عرفانی در دو اثر عطار توجـه شـده و مؤلفـان بسـط معنایی این دو اصطلاح را بر حسب تفاوت‌های زبانی در دو اثر منثور و منظوم عطار مقایسـه و تشـریح کـرده‌انـد (روضـاتیان و مـدنی ، ۱۳۹۶: ۶۴). در مقـالات ذکرشـده بیشـتر بـه بررسـی داستان‌ها و اصطلاحات عرفانی *تذکره الاولیا* توجـه شـده‌اسـت و از حیـث رویکـرد و روش تحلیل با آنچه در این مقاله بدان پرداخته شده متفاوت است.

از آنجا که در *تـذکرةالاولیـاء* بخـش عمـده آمـوزه‌هـا، آراء و تجـارب عرفـانی از رهگـذر گزارش‌های روایی انتقال می‌یابد، تحلیل عناصر سازنده گزاره‌هـای ایـن اثـر ادبـی– عرفـانی درباره اندیشه‌های بنیادین آن، می‌تواند الگـوی کـاربردی متقنـی را بـرای تجزیـه و تحلیـل سرگذشت‌های تاریخی، واقعی و افسـانه‌ای ایـن کتـاب فـراهم نمایـد. چنـین رویکـردی بـه موضوع، چارچوب تحلیل را توسعه می‌دهد و تا حد ممکن روش و کوششی اسـت در تبیـین عینیت‌بخشی و تشریح ابعاد معرفت‌شناسانه *تذکرةالاولیاء*. در ایـن نوشـته کوشـیده‌ایـم تـا نخست *تذکرةالاولیاء* را در عرصه نقد ادبی به عنوان یک اثر زندگی‌نامه‌ای، از منظر برخـی از رویکردهای مشخص و محدود بررسی نماییم، سپس با تحلیل اندیشه‌هـای بنیـادین کتـاب، اصول و قواعد ساختاری و معرفت‌شناسانه آن را تشریح نماییم.

۳- نوع ادبی زندگی‌نامه

مباحث و مطالعات مربوط به ژانر یا انواع ادبی و نظریه‌هایی که در این باب تا حال صورت گرفته‌است بیشتر بر پایه آراء و نظریه‌های حکمای یونان باستان خاصه آراءِ افلاطون و ارسطو بوده‌است. کتاب *فن شعر* ارسطو را می‌توان الگوی نخستین نظریه‌های منسجم و روشمند در باب نظریه ژانر قلمداد کرد. اما از وجود نظریه ژانر در میان مؤلفان ایران باستان و اعراب جاهلی هنوز سند مستدل و متقنی به دست ما نرسیده‌است. برخی برآنند که وجود انواع متعدد آثار ادبی می‌تواند دلیلی بر وجود «نظریه نانوشته ژانر» در ذهن ایرانیان باستان و اعراب جاهلی باشد (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۷). با این‌همه نظریه‌های مربوط به انواع ادبی در طی تطور و تحول تاریخی خود از طریق ترجمه سریانی آثار حکمای یونان باستان به حوزه اسلامی وارد می‌شود، لیکن آنچه نظر دانشمند بلاغت اسلامی را در این زمینه بیشتر به خود معطوف می‌دارد بحث در باب ماهیت آثار نظم و نثر است نه طبقه‌بندی عینی این آثار از حیث انواع و نظریه‌پردازی در این باب. از این روی «در حوزه اسلامی و به طور خاص در ایران و قلمرو زبان فارسی می‌توان کتاب‌هایی درباره نظریه شعر، نظریه نثر، نظریه بلاغت و مواردی از این دست یافت و براساس آن نظریه‌پردازی کرد [...] اما نمی‌دانیم مبناهای گذشتگان ما درباره طبقه‌بندی‌های ژانر چه بوده، اصلا آنها چطور به مفهومی به نام ژانر می‌نگریسته‌اند» (همان: ۲۵).

در نظریه‌پردازان جدید ادبی، زندگی‌نامه را نوع ادبی بسیار انتقادشده‌ای معرفی می‌کنند که از «دو هزار سال پیش و بعد از همه نظریه‌های ادبی یا فلسفه‌هایی که به آن ایراد گرفته‌اند، باقی است» (تادیه، ۱۳۹۰: ۲۹۸). از دید این نظریه‌پردازان، زندگی‌نامه حکایت کتبی و شفاهی منثوری است «که راوی از زندگی شخصیتی تاریخی به دست می‌دهد» (همان: ۲۹۹). رنه ولِک در موضوع زندگی‌نامه هیچ‌گونه تمایز روش‌شناختی نمی‌بیند «زندگینامه بین زمامدار، معمار، حقوقدان و مردی که وظیفه اجتماعی بر عهده ندارد تفاوت اساسی نمی‌گذارد» و از قول کولریج می‌گوید: «زندگی هر کس هر قدر هم بی‌اهمیت باشد، اگر صادقانه بیان شود رغبت‌انگیز است» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۷۴-۷۵). آندره موروا در نظریات زیباشناسی خود زندگی‌نامه جدید را اثری هنری می‌داند که نخستین خصوصیت آن «جستجوی جسورانه حقیقت» است (به نقل از تادیه، ۱۳۹۰: ۲۹۸).

به نظر می‌رسد بر پایه قاعده کلیِ «نظریه نانوشته ژانر» که پیشتر مطرح شد، عطار نیز مثل اسلاف خود تصوری ذهنی از نوع و انواع ادبی داشته و براساس آن اثر خود را روایت کرده‌است. در شیوه زندگی‌نامه‌نویسیِ عطار، ضمن رعایت قواعد جدید زندگی‌نامه‌نویسی به منزلت اجتماعی، چگونگی پرورش اخلاقی و عاطفی اولیاء توجه بیشتری شده‌است. عطار زندگی‌نامه اولیاء را در قالب روایات کوتاه و در شکل خاص روایی خود بیان می‌کند و برای رغبت‌انگیزی، به خواست دل می‌نویسد و حسی صادقانه دارد: «دلی داشتم که جز این سخن نمی‌توانستم گفت و شنید مگر به کُره و ضرورت و ما لابدّ، تذکره‌ای ساختم اولیا را تا اهل خُسران روزگار اهل دولت را فراموش نکنند و گوشه‌نشینان و خلوت‌گرفتگان را طلب کنند و با ایشان رغبت نمایند» (عطار، ۱۳۸۸: ۵۵). اگر بپذیریم که هدف عطار از تدوین این اثر، ضمن شرح سرگذشت اولیاء، خلقِ اثر هنری و تأثیرگذاری بوده‌است، چنانکه خود نیز بدان اذعان دارد: «از من یادگاری ماند تا هر که بخواند از آنجا گشایشی یابد [...] سخن حق را در دل تو هم اثر تواند بود هزار چندان» (همان: ۵۴)؛ در این صورت می‌بایست مشخص شود که عطار در پی حقیقت‌نمایی و تأثیر در مخاطب و برای بیان رویدادها از چه شیوه‌هایی بهره گرفته‌است.

۳- ۱- اصول و قواعد زندگی‌نامه

مهمترین قواعد زندگی‌نامه عبارتند از: رعایت ترتیب زمانی ضمن نشان دادن بسط و پرورش احساسی قهرمان، حذف جزئیات بیهوده، ارزش‌گذاری شاعرانه به زندگی‌نامه از راه داخل کردن آهنگ گفتار (نک. تادیه، ۱۳۹۰: ۲۹۷). طبق این قواعد زیباشناختی زندگی‌نامه، در کتاب *تذکرةالاولیاء* حوادث از زندگی واقعی گرفته شده و رخدادها، ساختاری زمانمند دارند و اغلب در زمان گذشته روی می‌دهند. در این اثر، برای بسط و پرورش احساسی اشخاص و عینت‌بخشی به آن بر بیشتر جنبه‌های روایت‌پردازی از جمله زاویه دید، حوادث، شخصیت‌پردازی، زمان، لحن و درونمایه توجه شده‌است.

عطار در هر یک از بخش‌های تذکره، منش شخصیت‌ها را در طرح‌های ماهرانه نشان داده و همه حوادث و وقایع را نیز در زمانی مشخص بیان کرده‌است؛ چنانکه بین عناصر ارتباط علّی وجود دارد و رویدادها با توالی زمان صورت می‌گیرد. اساس زمانمندی روایات عطار توصیف زندگی شخصیت‌ها در مسیر یک خط مستقیم است. عطار سعی می‌کند،

نوشته خود را با استناد به منابع پیشین متقن و مستند جلوه دهد، لیکن به نظر می‌رسد در شیوه طبیعی و سنتی روایت به عنوان سوم‌شخص در همه‌جا حاضر است. از نظر وی، عارف در هر مقامی که باشد، می‌توان ابعاد فکری، اخلاقی، زندگی فردی، اجتماعی و عرفانیش را بازسازی نمود؛ این ابعاد با معیارهایی که از آداب و سلوک عرفانی و اجتماعی گرفته شده، قابل سنجش و ارزیابی است.

در *تذکرةالاولیاء* گزاره‌هایی که حاوی معانی عمیق معرفتی و عرفانی‌اند در ارتباط تنگاتنگ با زبان ادبی، سخت به هم آمیخته‌اند و جدایی این دو مقوله مهم زبانی در این اثر مهم ادبی و عرفانی قابل تصور نیست. عطار درصدد ارزش‌بخشی شاعرانه به زندگی‌نامه اولیاء است. این امر از راه وارد کردن آهنگ گفتار (سجع‌پردازی‌ها و بخش‌های براعت استهلال گونه عطار در آغاز گزارش زندگی هر یک از اولیا) و کاربرد استعاره‌ها و بیان کرامات صورت گرفته‌است. وی در این بخش از گزاره‌های خود با بهره‌گیری از استعاره‌ها و کرامات، ضمن تبیین عقلانی بودن مسأله، توجه خواننده را به بعد تأثیرگذاری شخصیت روحانی عارف منعطف می‌سازد. تصویر آفرینی‌های عطار با استفاده از استعاره به عنوان عنصر بیان شخصیت در تذکره، دامنه گسترده‌ای دارد. برای نمونه، «اویس قرنی» آفتاب پنهان، «فضیل عیاض» دریای ورع، «ابراهیم ادهم» سیمرغ قاف یقین، «ذوالنون» شمع جمع قیامت، «حلاج» شیر بیشه تحقیق، «شبلی» برق ابر عزت و «خرقانی» آسمان لایتناهی است (عطار، ۱۳۸۸: ۶۵، ۱۳۱، ۱۴۳، ۱۷۴، ۵۸۵، ۶۱۳، ۶۵۹). پر واضح است که این استعاره‌ها، امکان ادراک شخصیت متعالی اولیاء و حقیقت احوال آنان را برای مخاطب به طور محسوس فراهم می‌کند.

نوع دیگر از این استعاره‌ها، آنهایی هستند که جایگاه خاصی در القا و تبیین کرامت دارند و از آن با عنوان «کرامت- استعاره» (انور شندروف، ۱۳۸۰: ۱۲۱) یاده شده‌است. این استعاره‌ها هسته اصلی زیست معنوی اولیاء را مشخص می‌کنند و به زبانی نمادین، هدایتگری عارف را در حال حیات یا پس از مرگ بیان می‌کند. مثل حکایاتی که درباره خرقانی و حسن *نوری* آمده‌است: «گفت مرا چون پاره‌ای خاک جمع کردند. پس بادی به انبوه درآمد و هفت آسمان و زمین از من پر کرد و من خود ناپدید» (همان: ۶۷۱). مطابق این گفتارها، خرقانی همه عالم را پر از ذرات خاک وجود خود می‌بیند؛ حال آنکه وی در میان نیست. این گفتار حکایت از حالتی دارد که در عرفان از آن با عنوان «فناءِ فی الله» یاد می‌شود و اغلب از طریق استعاره قابل بیان است. هم از این نوع است وقایعی که به عنوان کرامت پس

از مرگ از برخی از عرفا نقل می‌شود. چنانکه از سر خاک رابعه و تستری صدای آواز آنان به گوش می‌رسد: «به سر خاک رابعه آمدند، گفتند آن لاف که می‌زدی که سر به هر دو سرای فرو نیارم حال کجا رسیدی؟ آواز آمد که رسیدم بدانچه دیدم» (همان: ۱۲۹). «مرد به گورستان سهل اشارت کرد که ای سهل بگو. سهل در گور به آواز بلند بگفت لا الـهَ الا الله وَحدَه لا شریکَ لَه. گفت: می‌گویند که هر که اهل لا اله الا الله بود، او را تاریکی گور نبود؛ راست است یا نه؟ سهل از گور آواز داد و گفت راست است» (همان: ۳۴۴). با توجه به اینکه زبان استدلال، توانایی تبیین این نوع وقایع فرا طبیعی و معنوی را ندارد، زبان استعاره مناسبت‌ترین وسیله بیان این نوع وقایع است. در حقیقت این نوع استعاره‌ها جزءِ لاینفکّ *تذکرةالاولیاء* محسوب می‌شود، و هدف از آنها کشاندن مخاطب به فراسوی جهان حس و تبیین امور و وقایع فراکیهانی است. اهمیت این نظرگاه در نوع ادبی زندگی‌نامه آن است که زندگی‌نامه از این منظر به طور اساسی از تاریخ‌نگاری متمایز می‌شود (نک. انور شندروف، ۱۳۸۰: ۱۲۱).

به طور کلی این تعابیر نمادین و استعاری از مؤلفه‌های بنیادین در شکل‌گیری متن شاعرانه *تذکرةالاولیاء* است که در نهایت به زبان عادی و معمول عطار شأن ادبی می‌دهند. نمودِ این شگردهای خلاق ادبی در اسلوب بیان عطار، برخی از پژوهشگران را متقاعد نموده که نوع ادبی *تذکرةالاولیاء* «با عطار نیشابوری بُعد صرفاً و کاملاً شاعرانه خود را می‌یابد تا آنجا که می‌توان اثری مثل *تذکرةالاولیاء* را نوعی شعر منثور دانست» (شیمل، ۱۳۸۴: ۴۸۷- ۴۸۸). این بعد شاعرانگی تذکره، دلیل متقن بر این ادعاست که عطار به عنوان شاعری عارف، از هنر و بیان شاعرانه خود در پرورش درونمایگان و اندیشه‌های بنیادینِ تذکره بهره فراوانی برده‌است.

۳- ۲- درونمایگان

تذکرةالاولیاء زندگی‌نامه کهنی است که درونمایه اصلی آن از ساختمان‌های کوچک‌تر روایی، شخصیت‌های متعدد، جهان‌بینی عرفانی و لحنِ ادبی و شاعرانه تشکیل شده‌است. با توجه به کوتاه بودن روایات *تذکرةالاولیاء*، راوی در این نوع قالب روایی با محدودیت‌هایی روبه‌روست که می‌بایست «در پی ایجاد تأثیر واحد در خواننده» (پاینده، ۱۳۸۹: ۵۱) در ترکیبی هنرمندانه از بیشتر عناصر داستانی بهره ببرد. در نظریه‌پردازی‌های جدید ادبی بحث در باب درونمایه و «ایجاد تأثیر در خواننده» پدیده تازه‌ای نیست و ریشه آن را در نظریه

ادبی ارسطو می‌توان یافت. براساس نظریه ادبی ارسطو، هنر مبتنی بر تقلید، داستان نوعی تقلید از واقعیت است و آنچه غایت شمرده می‌شود «افسانه مضمون» یا همان «درونمایه» است و مقام راوی در نحوه ارائه درونمایه و ترکیب اجزای داستان برای ایجاد تأثیر در خواننده بسیار پر اهمیت است (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۱۳و ۱۲۳). نظریه‌پردازان معاصر با تأسی به نظریه ادبی ارسطو و با سنجش صورت و ساختار معنادار درونی اثر، ارزش‌های درونی و محتوایی اثر را بررسی نموده‌اند.

در نظریه‌های ادبی جدید، اصل وحدت‌بخش در ساختار داستانی، فکر کلی یا درونمایه[1] نامیده می‌شود. درون‌مایه، جمله‌های خاص را در کل اثر و در سطحی مشخص به هم پیوند می‌دهد (تادیه، ۱۳۹۰ :۲۴). درونمایه از حاصل جمع واحدهای دورنی کوچک‌تری به نام «بن‌مایه‌ها» تشکیل شده‌است؛ این واحدهای کوچک به‌گونه‌ای تنظیم شده‌اند تا عواطف خواننده را درگیر نگه دارند و درونمایه را بپرورانند. اصل این تنظیم «انگیزش» نامیده می‌شود و انگیزش «مصالحه‌ای میان واقعیت عینی و سنت ادبی» است و چون خواننده به توهم زندگی‌وارگی (حس حقیقت‌نمایی) نیاز دارد، داستان باید آن را برایش فراهم آورد. از این روی «هرچه درون‌مایه مهمتر و پایدارتر باشد، عمر طولانی اثر، بیشتر تضمین خواهد شد»؛ لیکن ماندگارترین درونمایه‌ها بایست با «نوعی مصالح خاص» عرضه شود تا بیانگر واقعیت باشد، در غیر این صورت مسأله غیرجذاب خواهد بود (نک. اسکولز، ۱۳۹۳: ۱۱۶).

در نظریه درونمایه‌ای و بحث از انگیزش، انواع مختلف بن‌مایه‌ها (پیوسته و آزاد، ایستا و پویا) و ارزش متفاوت آنها و انواع مختلف راویت‌ها (دانای کل، محدود، مختلط) نحوه رفتار با زمان و مکان، انواع شخصیت (ایستا و پویا و مثبت و منفی) و تمهیدات گوناگون در طرح و رابطه این تمهیدات با سبک داستانی اصلی با جزئیات تمام و به تفصیل تبیین و بررسی شده‌است (همان: ۱۱۷). در این بخش، به دو اصل بنیادین نظریه (درونمایه‌ها و بن‌مایه‌ها) اشاره می‌شود تا تأثیر عاطفی و جذابیت درونمایه‌ای *تذکرةالاولیاء* نشان داده شود. از دیدگاه رنه ولک زندگی‌نامه از این لحاظ که به مطالعه «زندگی نوابغ و چگونگی پرورش اخلاقی و فکری و عاطفی آنها» می‌پردازد از ارزش درونی خاصی برخوردار است و از این جهت باید از آن دفاع کرد (ولک و وارن: ۱۳۸۲: ۷۴).

بنا بر نظریه درونمایه‌ای، در یک روایت یا داستان، حضور دو نیروی متفاوت دیده می‌شود: «یکی نیرویی که از محیط بی‌واسطه نویسنده وارد می‌شود و دیگری نیروی وارده

از سنت ادبی که او در آن می‌نویسد» (اسکولز، ۱۳۹۳: ۱۱۶). نیرویی که از محیط بی‌واسطه نویسنده وارد می‌شود و در انتخاب درونمایه و مضمون نقش مستقیم دارد «استقبال خوانندگان» است (تادیه، ۱۳۹۰: ۲۴)؛ و تصویر خواننده در ضمیر آگاه نویسنده حضور دارد، حتی اگر صرفاً انتزاعی باشد. عطار از این امر چنین یاد می‌کند: «جماعتی از دوستان خود را، رغبتی تمام می‌دیدم به سخن این قوم، و مرا نیز میلی عظیم بود به مطالعه حال ایشان. و سخن بسیار بود اگر همه را جمع می‌کردم، دراز می‌شد و التقاطی کردم دوستان را و خویشتن را» (عطار، ۱۳۸۸: ۵ و۶). در *تذکرةالاولیاء* از یک سو نیروی سنت‌های فرهنگی و اجتماعی (که بی واسطه نویسنده وارد شده) و از سوی دیگر نیروی سنت ادبی بدین اثر زندگی دوباره می‌دهد و به مخاطب یاری می‌رساند تا با گذشتگان ارتباط برقرار کند. بر پایه روایت جذاب و بی‌سابقه عطار، درونمایه اصلی *تذکرةالاولیاء* مضمون جهانیِ زندگی، عشق و مرگ در مورد اولیاء است. این درونمایه طی دو بخش عمده و در آمیزه‌ای از بن‌مایه‌های کوچک‌تر و با مصالح خاص که پایبند به سنت ادبی است، تبیین و توصیف شده‌است:

الف- مقدمه‌ها که با جملات مسجع آغاز می‌شوند و با طرح کلی روایات ارتباطی هدفمند و معنادار دارند. لحن عطار در این بخش در عین شاعرانگی به قدری صادقانه است که در باب هر عارفی که صحبت می‌کند در نخستین نگاه اجمالی، زندگی او را شورانگیز می‌نماید. در این بخش، راوی «دانای کل» است و از اعمال آنان با خبر است. همچنین از آنجا که قالب روایت کوتاه ایجاب می‌کند، در معرفی شخصیت‌ها از توصیف‌های طولانی اجتناب شده‌است. به همین دلیل واژه‌ها در این قسمت به دقت انتخاب شده و در مفهومی نمادین به کار رفته‌است. هر اسم یا توصیفی که از شخصیت ارائه می‌شود، به طور ضمنی و نمادین دلالت بر منش ظاهری و حالات روحی شخص دارد: «آن خلیفه الهی، آن دَعامه نامتناهی، آن سلطان العارفین، آن حجه الخلایق اجمعین، آن پخته جهان ناکامی شیخ بایزید بسطامی. اکبر مشایخ و اعظم اولیا بود و حجت خدای بود و خلیفه بحق بود و قطب عالم بود و مرجع اوتاد و ریاضات و کرامات و حالات و کلمات او را اندازه نبود. و در اسرار و حقایق نظری نافذ و جدی بلیغ داشت و دایم در مقام قرب و هیبت بود غرقه انس و محبت بود و پیوسته تن در مجاهده و دل در مشاهده داشت» (همان: ۱۹۶).

در قطعه بالا، ایجاز در گفتار، سجع‌پردازی هنرمندانه، سادگی بیان و لحن عاطفی که از اصول پذیرفته‌شده در سنت ادبی‌اند، توجه خواننده را به شخصیت بایزید بسطامی معطوف

می‌دارد. در این گفتار، انتخاب واژه‌ها به گونه‌ای است که بیانگر رفتار ظاهری و منش باطنی او در سلوک عرفانی است و برخی از سجایای اخلاقی و اعمال وی را در شرایط متعدد زندگیِ روحانی بازگو می‌کند. عطار در روایت‌های کوتاه خود با محدودیتی که در عناصر روایتش داشته‌است، عناصری را برگزیده تا بنا به گفته نظریه‌پردازان ادبی آن «تأثیر واحد و یگانه» را در مخاطبان خود ایجاد کند. در این میان عنصر «زاویه دید» با توجه به محدودیت حوزه دید راوی در داستان کوتاه، اهمیت خاصی دارد؛ زیرا راوی با انتخاب مناسب‌ترین زاویه دید می‌تواند طول روایت «را به حداقل ضروری آن کاهش دهد و در عین حال بیشترین اطلاعات را در اختیار خواننده قرار دهد» (پاینده، ۱۳۸۹: ۵۲؛ صادقی، ۱۳۶۷: ۲۴۰). زاویه دیدی که عطار در اثر خود انتخاب کرده، زاویه دید سوم‌شخص است. وی با کاربرد وسیع سوم‌شخص (دانای کل) عمق حالات عرفانی و خصایص پیچیده اخلاقی و روانی عرفا را بر مخاطبان القا می‌کند.

ب- گزارش زندگی اولیا که تنه اصلی روایت تذکره را تشکیل می‌دهد و شامل شاگردان، استادان، تعالیم و آموزه‌های عرفانی اولیا است. در این بخش، راوی روایتِ خود را به دانش و بینش شخصیت‌ها محدود می‌کند و همه‌چیز چنان پیش می‌رود که گویا هر یک از شخصیت‌ها خود راوی هستند. شیوه شخصیت‌پردازی در این نوع گزارش‌ها از طریق گفتار و رفتار است. در قطعه زیر که از بایزید گزارش شده، راوی رشته کلام را به شخصیت حکایت می‌سپارد و گویا راوی، خود بایزید است و بدین‌گونه می‌خواهد اطلاعات بیشتری به مخاطب بدهد؛ در چنین روایاتی، زاویه دید از «سوم‌شخص» به «اول‌شخص» تبدیل می‌گردد: «گفت در همه عمر خویش می‌بایدم که یک نماز کنم که حضرت او را شاید و نکردم. شبی از نمازِ خفتن تا وقت صبح چهار رکعت نماز می‌گزاردم؛ هر بار که فارغ شدمی گفتمی: بِه از این باید. نزدیک بودکه صبح بدمد، وتر بیاوردم و گفتم الهی من جهد کردم تا در خور تو بوَد اما نبود، در خور بایزید است. اکنون ترا بی‌نمازان بسیارند، بایزید را یکی از ایشان گیر» (عطار، ۱۳۸۸: ۲۱۹). در این گزارش، روایت از زاویه دید بایزید بازگو می‌شود. وی مخاطب را از احساسات و افکار خود آگاه می‌کند و اگر توضیحی نیز نسبت به وقایع و دیگر شخصیت‌ها ارائه می‌شود به واسطه همین شخصیت است.

۴- زندگی‌نامه به‌مثابه وسیله بیان

در نگاه منتقدان ادبی، زندگی‌نامه «وسیله بیان» است و «نویسنده موضوع آن را برای پاسخ به نیاز طبیعت پنهان خود برگزیده‌است» (تادیه، ۱۳۹۰: ۲۹۷). با *تذکرةالاولیاء* نوعی ادبی در عرفان و ادب فارسی شکل می‌گیرد که عطار در مقام یک راوی، برای پاسخ به نیاز روحی خود، در بیان آن استعداد قابل توجهی از خود نشان داده‌است. نوع نگارش و درونمایه‌ای که در این کتاب وجود دارد، به نوعی تجلی آشکار تجربه‌های زنده عطار در این اثر است؛ گویا عطار، اندیشه‌های مشایخ بزرگ عرفان را در ظرف تجربه عرفانی خود، بازسازی کرده‌است. از این روی برخی نفس بازگویی اقوال و حالات مشایخ بزرگ را زیست دوباره عطار در عالم سیر و سلوک قلمداد کرده‌اند و برآنند که گفتارهای عرفانی از آغاز جوانی تا واپسین ایام زندگی عطار، روح و ذهن او را به خود مشغول داشته‌است: «اقدام به گردآوری این یادداشت‌ها باید از همان سال‌های بعد از عهد مکتب آغاز شده باشد. از قراین پیداست که از وقتی دست به التقاط سخنان مشایخ و ائمه زده است تا وقتی تألیف و تصنیف مجموعه یادداشت‌ها را در «باب»های جداگانه به پایان آورده‌است، باید سال‌های زیادی بر وی گذشته باشد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۵۱). پورنامداریان حکایات فراواقعی و خارق‌العاده عرفانیِ *تذکرةالاولیاء* را «بی هیچ شک و تأویل همچون تجربه‌ای ممکن» می‌داند که از زبان عطار روایت می‌شود (۱۳۹۰: ۲۹۸ و ۳۰۱). بنابر این دیدگاه، سخن اولیا را نه تنها در متون تاریخی بلکه در تجربه شخصی زندگی‌نامه‌نویس نیز می‌توان شنید و بازخوانی کرد. این نوع رویکرد در پژوهش‌های عرفانی براساس مبحث ارتباط زبان و تجربه عرفانی که رابطه ذاتی است، تشریح می‌شود. (نک. نویا، ۱۳۷۳: ۲۶۸).

چنین رویکردی به سیر آراء و تجربه‌های عرفانی عطار حاکی از نقش تعیین‌کننده گفتارهای مشایخ در سرنوشت زندگی عرفانی اوست؛ چنانکه برخی، گفتارهای *تذکرةالاولیاء* را پشتوانه فکری و معنوی آثار دیگر عطار از جمله مثنوی‌هایش می‌انگارند: «*تذکرةالاولیاء* پشتوانه معنوی و بنیان فکری و عرفانی مثنوی‌هاست، هرچند که -بنا به باوری مشهور- پس از همه نوشته شده‌است» (احمدی، ۱۳۷۶: ۲۱). به نظر می‌رسد پورنامداریان نیز براساس چنین رویکردی است که تدوین و جمع‌آوری *تذکرةالاولیاء* را قبل از مثنوی‌های عطار می‌داند و برآن است که ساختار عمیق تجربه عرفانی عطار در *تذکرةالاولیاء* و شباهت آن با

مثنوی‌هایش وجود هرگونه تردید در باب انتساب این اثر، به‌خصوص بخشِ دوم *تذکرةالاولیاء* را به او به طور کلی منتفی می‌سازد[۲] (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۳۹- ۲۴۰).

از سوی دیگر، عطار در تذکره از درد و رنجی سخن می‌گوید که جوهر اصلی وسیله بیان یا تذکره است. «این درد متعالی را می‌توان به حسی قدسی تعبیر کرد که ریشه در امر ماورایی دارد و از ساحتی الوهی و روحانی‌تر نشأت می‌گیرد» (پراودفوت، ۱۳۷۷: ۲۵). غایت کار عطار در تذکره، تبلیغ و تبیین این دردِ قدسی برای خواننده است: «این کتابی است که مخنثان را مرد می‌کند و مردان را شیر مرد کند و شیرمردان را عین فرد کند و فردان را عین دَرد کند» (عطار، ۱۳۸۸: ۵۲). هرچند عطار این نوع درد را در تذکره توضیح نمی‌دهد، لیکن از دید وی این درد، در وجود اولیاء نهادینه شده و تنها اولیاء از حقیقت آن باخبرند: «دردگینی کاری دیگر است و ایشان دانند که چه می‌گویند» (همان: ۴۳۱).

درد متعالی در تذکره، نوعی حس هم‌ذات پنداری با اولیاء را نیز برای عطار پدید می‌آورد که کارکرد آن در بیان کاملاً آشکار است. بیان عطار در این مرحله به قدری صادقانه است، مثل اینکه خود اولیاء بی‌واسطه با خواننده سخن می‌گویند. عطار مصائب جانکاه اولیاء را در سلوک عرفانی چنان هیجان‌آور وصف می‌کند که مخاطب را در اندوهی رقت‌بار فرو می‌برد: «جنید همه درد و شوق بود و ابتدای کار او آن بود که از کودکی باز درد زده بود و طلبگار» (همان‌جا). شبلی به داشتن دردِ ازلی مباهات می‌کند: «شبلی همی‌گفت که این نه آن درد است که به دارو درمان پذیرد» (همان: ۶۱۶) و شیخ وقت ابوعلی دقاق «مخلص درد و اشتیاق» است (همان: ۶۴۴). اما تأثیرگذارترین دردی که سراپای وجود عطار را فرا گرفته، دردی است که با ویژگی‌های منحصر به فردی در آینه وجود ابوالحسن خرقانی انعکاس می‌یابد و از بُعد معرفتیِ عمیقی برخوردار است: «و گفت چون به جان نگرم جانم درد کند، و چون به دل نگرم دلم درد کند، چون به فعل نگرم قیامتم درد کند، چون به وقت نگرم توأم درد کنی. الهی نعمت تو فانی است و نعمت من باقی؛ و نعمت تو منم و نعمت من تویی» (همان: ۶۸۶ و ۷۱۲).

احساس و ارزش معرفتیِ «درد» در تذکره[۳] خواننده را بر آن می‌دارد تا حالات روحی عطار را مورد تأمل قرار داده، در کانون این تأمل به این باور برسد که این حالات نفسانی که بر حسب ظاهر در گفتار او بیان شده‌است، به‌صورت تعلیمات واقعی نیز در رفتار او نمود یافته و حاکی از زایش دوباره عطار در سیر و سلوک عرفانی است. بنابراین می‌توان گفت که

تذکره، محصول مستقیم و بی‌واسطه زبان و تجربه ذهن خود عطار است و مهمترین وسیله برای ترسیمِ زنده تجربیات آزموده‌ای است که دیگر انواع ادبی قابلیت بیان آن را ندارد.

۵- تأویل روان‌شناختی

در گستره مباحث کلی و روش‌شناختیِ تأویل، به‌طورکلی رمزگشایی یا فهمیدن معنای اثر کانون علم تأویل است. برخی از متفکران نظریه علم تأویل برآنند که غایت علم تأویل «بازسازی تجربه ذهنی مؤلف متن است» و از این نوع تأویل تحت عنوان تأویل روان‌شناختی یاد می‌کنند. در نظریه‌های شلایر ماخر (فیلسوف آلمانی) گرایش خاصی به این موضوع دیده می‌شود. وی بر آن است که برای «تحقق این تأویل شخص از خودش بیرون می‌رود و خودش را در جای مؤلف می‌گذارد تا بتواند در بی‌واسطگی کامل عمل ذهنی این شخص اخیر را درک کند» (پالمر، ۱۳۷۷: ۱۰۰-۱۰۱). در نهایت مقصود از تأویل روان‌شناختی، نزدیکی کامل به آن چیزی است که در متن قصد شده‌است. بر پایه این نظریه، رسیدن به «قلب تأویل روان‌شناختی» بر پایه علم شهودی میسر می‌شود (همان: ۱۰۱). متعاقباً منتقدان ادبی نیز با این رویکرد به تحلیل کارکرد بیانیِ زندگی‌نامه می‌پردازند و برآنند که نویسنده زندگی‌نامه خود را به قهرمانش شبیه می‌کند تا بکوشد که او را درک کند، خواننده نیز خود را به قهرمان شبیه می‌کند تا بکوشد که چون او عمل کند» (تادیه، ۱۳۹۰: ۲۹۷).

هرچند از دید عطار، تجارب عرفانی اولیا به گونه‌ای بیان‌ناپذیر می‌نماید: «شرح قومی چگونه در زبان من گنجد که ایشان خود مذکور خدای و رسولند» (عطار، ۱۳۸۸: ۵۲). لیکن از منظر تأویل روان‌شناختی، تجربه‌کردن دوباره احوال اولیاء برای وی چندان دور از دسترس نیست. عطار در روایاتش می‌کوشد تا خود را به‌جای دیگر شخصیت‌ها قرار دهد تا ضمن ادراک حالات و تجربیات آنان، توصیفی مناسب و معقول از حالات آنان به مخاطبان بدهد؛ لذا وی معتقد است که علی‌رغم بیان‌ناپذیر بودن تجربه اولیا، شروح متعددی از آن می‌توان به دست داد. سخن اولیاء مبتنی بر نکات دقیقی است که با هر بار شرح یا تأویل، جنبه‌های معنایی تازه‌ای می‌یابد: «هر که را که در سخن ایشان به شرحی حاجت خواهد افتاد، اولی‌تر که به سخن ایشان نگرد و باز شرح دهد» (همان: ۵۲).

تذکرةالاولیاء اغلب از شکل‌های روایی غیرافسانه‌ای شکل گرفته‌است؛ یعنی از آنچه مستند و واقعی است مایه می‌گیرد و گاهی نیز با واقعیات برتر و نفسانیات عمیقی سروکار

دارد. پر واضح است که برای رسیدن به قلب تأویل و ادراک واقعیات برتر نفسانی به رویکـرد شهودی نیاز است؛ از این روی عطار می‌کوشد تـا نـوعی از تجربـه عرفـانی را کـه در حیطـه زندگی عادی و از نوع تجربه‌های مشترک نیست، در پرتوی تأویل روان‌شناختی و با رویکـرد شهودی اثبات کند. برای نمونه عطار در متن زیر، تجربه عرفانی بایزید بسطامی را که حـول محور «فنا» متمرکز است، توصیف و سپس بر پایه تأویل روان‌شناختی به ادراک شهودی آن تأکید می‌کند: «و یک بار در خلوت بود، بر زفانش برفت که: سُبحانی مَا اَعظَمَ شـأنی، چـون با خود آمد، مریدان با او گفتند که چنین کلمه‌ای بر زفان تـو برفـت. شـیخ گفـت: خـداتان خصم، بایزیدتان خصم، اگر ازین جنس کلمه‌ای بگویم مرا پاره‌پاره کنیـد. پـس هـر یکـی را کاردی بداد که اگر نیز چنین سخنی آیدم، بدین کاردها مرا بکشـید. مگـر چنـان افتـاد کـه دیگربار همان گفت، مریدان قصد کردند تا بکشندش. خانه از بایزیـد انباشـته بـود. اصـحاب خشت از دیوار بیرون گرفتند و هر یکی کاردی می‌زدند چنان کارگر می‌آمد که کسـی کـارد بر آن زند، هیچ زخم کارگر نمی‌آمد. چون ساعتی چند برآمد آن صورت خرد می‌شد. بایزیـد پدید آمد چون صعوه‌ای خُرد در محراب نشست، اصـحاب در آمدنـد و حـال بگفتنـد. شـیخ گفت بایزید این است که می‌بینید، آن بایزید نبود» (همان: ۲۰۲).

در اینجا خط‌مشی که زندگی دینی برای عطـار فـراهم مـی‌سـازد، وی را بـه اندیشـیدن درباره تجربه عرفانی بایزید و تجربه دوباره آن یاری می‌کند؛ اما بـرای تبیـین و تفهـیم آن از الهیات و استدلال شهودی بهره می‌گیرد و در نهایت می‌خواهد که برای فهـم ایـن موضـوع، فرد شخصاً آن را به واسطه شهود و مکاشفه تجربه یا درک کند: «اگر کسی گوید این چگونه بود؟ گویم [...] تا کسی به واقعه آنجا نرسد شرح سود ندارد» (همان: ۲۰۲). (۴)

«در نظریه‌های جدید مبحثِ تأویل، ترجمه یکی از روش‌های تبیین و فهم مـتن محسـوب می‌شود؛ در واقع مترجم در حین ترجمه به تأویل مـی‌پـردازد» (پـالمر، ۱۳۷۷: ۱۵)؛ از ایـن روی فهم متن در پرتوی تأویل روی می‌دهد. در تأویل علاوه بر آشـنایی بـا فرهنـگ و تـاریخی کـه متن در آن به وجود آمده‌است، آگاهی از ذهنیت مؤلف نیز اهمیت دارد. در پرتو این مؤلفـه‌هـا، دامنه آگاهی تأویل‌کننده نسبت به متن گسترش می‌یابـد و لایـه‌هـای پنهـانی مـتن را کشـف می‌کند. از این روی در نظریـه‌هـای روایـت‌شناسـی در مبحـث فراینـد «گشـتارهای فرهنگـی روایت»[1] مترجم به‌مثابه مؤلف و خالق اثـر قلمـداد شـده‌اسـت (Doloughan, 2011: 88-89).

1 . CulturalTransformations of Narrative

بنابراین عطار در حین ترجمه سخن اولیاء به‌مثابه مؤلفی آگاه، اطلاعات معرفتی قابل‌توجهی به مخاطبان خود عرضه داشته‌است.

۶- اندیشه‌های بنیادین

از منظر روایت‌شناسان «معرفت‌شناختی» یکی از خصوصیات بسیار مهم روایت است (مارتین، ۱۳۹۱: ۵۰). از آنجا که زندگی‌نامه دارای ویژگی‌های روایتی است و «تحول روح انسان» (تادیه، ۱۳۹۰: ۲۹۸) را به تصویر می‌کشد، جنبه معرفت‌شناختی نیز بر آن مترتب است؛ از این روی برای آن کارکردهای «اخلاقی، دینی، عقیدتی و سیاسی، انتقادی، فلسفی» برشمرده‌اند (همان: ۲۹۷). در *تذکرةالاولیاء*، رویدادها و جزئیات تحول روحی اولیاء معطوف به گذشته است و این رویدادهای گذشته در پی روابط علّی و معلولی معنا پیدا می‌کنند (نک. مارتین، ۱۳۹۱: ۵۰). اشکال درونیِ روابط علی و معلولی پدیده‌ها و در پی عللِ رویدادها بودن، بالطبع مسأله معرفت‌شناسی و به تبع آن مبحث وجودشناسی را با کارکردهای متعدد دینی، اخلاقی، فلسفی و عرفانی در پی خواهد داشت. بنابراین دو موضوع معرفت‌شناسی و وجودشناسی از اندیشه‌های بنیادین و دامنه‌دار *تذکرةالاولیاء* هستند.

۶- ۱- معرفت‌شناسی

معرفت‌شناسی یک موضوع فلسفی است و پژوهش درباره پرسش‌هایی درباره امکان معرفت و چیستی معرفت است. عطار در *تذکرةالاولیاء* بعد از بخش براعت استهلال گونه و معرفی ابعاد برجسته شخص مورد نظر، ضمن توجه به سویه وجودشناختی، به ماهیت معرفت و چگونگی شناخت جهان هستی و ارتباط انسان با خدا می‌پردازد. او سعی دارد با بیان حکایات حکمت‌آمیز و برگزیده، ابعادی از معرفت‌شناسی عرفانی را برای خواننده پررنگ نماید. در چنین ساحتی، راوی بیش از آنکه روایتگر زندگی عرفانیِ عرفا باشد، پرسش‌ها و حالات درونی خود را در قالب گزارش حال آنان بازگو کرده و پرسش‌های معرفت‌شناختیِ تأمل‌برانگیزی را در عمق وجود مخاطب ایجاد می‌کند: حقیقت معرفت عرفانی پیرامون چه محوری شکل می‌گیرد؟ چگونه می‌توان به این شناخت رسید؟ چه کسانی از این شناخت برخوردارند و توانِ تفسیر آن را دارند؟ چگونه می‌توان این شناخت را به دیگران انتقال داد؟ محدودیت‌های این شناخت و عنصر تعبیر آن چیست؟ اینها پرسش‌هایی هستندکه در

ضمیر راوی به عنوان روشی برای رسیدن به تجربه سالک پدید می‌آیند و ذهن مخاطب را نیز به خود معطوف می‌دارند. این سؤال‌های وجودشناختی و معرفت‌شناختی اخیراً در نقد و تحلیل داستان‌های پسامدرن که به گفته منتقدین متناقض‌نما هستند و گرایش به پارادوکس دارند، مطرح است (نک. پاینده، ۱۳۸۹: ۳۲ -۳۳).

در تذکره «معرفت» به گونه‌ای تعریف‌ناپذیر به نظر می‌رسد؛ زیرا معرفت بیش از آنکه یک مفهوم انتزاعی باشد، نمادی است که با علم شهودی می‌توان به آن نزدیک شد و حدود آن را فهمید: «از نوری سؤال کردند معرفت چون است؟ گفت هفت دریاست از نار و نور، چون هر هفت را گذاره کردی آنگاه لقمه‌ای گردی در حلق او چنان که اولین و آخرین را به یک لقمه فروبردی» (عطار، ۱۳۸۸: ۴۸۴). در عرفان، معرفت حقیقیِ انسان پیرامون محور توحید خداوند سبحان شکل می‌گیرد. بسیاری از عرفا مطلوب حقیقی خود را در مقام معرفت می‌جویند و آن را عالی‌ترین شکل ارتباط انسان با خدا می‌دانند: «هر که را معرفت در دل جای گرفت، درست آن است که در هر دو سرای نبیند جز او و نشنود جز او مشغول نبود جز بدو» (همان‌جا). عرفا معتقدند، شناختی که عارف به آن دل بسته‌است، در حکم سوائیّت یا حجابی است که او را از توجه به ماورای معرفت باز می‌دارد و عارف را در حدود تجارب معرفتی خود محبوس می‌کند؛ زیرا معارف در حکم موانع وصولند: «هفتصد هزار درجه است از معرفت تا به حقیقت و هزارهزار درجه است از حقیقت تا بارگاه» (همان: ۷۱۰). معرفت با چنین اعتباری در عین حال می‌تواند لطیف‌ترین حجابی باشد که بسیاری از عرفا گرفتار آن می‌شوند. این حجاب لطیف، هنگامی برمی‌خیزد که عارف این حجاب و ملزومات آن (هستی عارف) را در توحید الهی فانی کند: «معرفت عبارت است از دیدن اشیا و هلاک همه در معنی» (همان: ۵۸۹).

نکته مهمی که توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، نوعی ناهمگونی در شهودهایی است که به‌تدریج از برابر چشم او می‌گذرد و در نهایت به صورت فکر غالبی ظاهر می‌گردد که در جای‌جای اثر مشهود است و می‌توان از آن به عنوان سررشته راهنمایِ مبانیِ معرفت‌شناختی در عرفان اسلامی یاد کرد: «حق تعالی او [انسان] را از حضرت قدس به خلیفتی فرستاد تا در ولایت انسانیت او را نیابت می‌دارد، و او را به خلق می‌نماید بی او، و این کس را نه عبارت بوَد نه اشارت نه زبان و نه دل و نه دیده و نه حرف و نه صوت و نه کلمه و نه صورت و نه فهم و نه خیال و نه شرک. توحید در عالم قدس خویش پاک است و

منزّه از گفت و شنود، و عبارت و اشارت و دید و صورت و خیال و چنین و چنان، این همه لوثِ بشریت دارد، و شناخت توحید از لوث بشریت منزه است» (همان: ۷۳۷).

مخاطب در عین آشنایی با مبانی معرفتی وصول به توحید که در حیطه شناخت حسی او و امری آشناست، با نوعی شناخت و پیامدهایی آشنا می‌شود که خارج از حیطه ادراکات حسیِ اوست. عارف از معرفت خود -از این جهت که معرفت، مشخصه آگاهی او نسبت به خود است- فراتر می‌رود، به گونه‌ای که آن آگاهی، به صورت آگاهی محض از خدا، بدون توجه به خویشتنِ خویش درمی‌آید و این دقیقاً یعنی، انسان در این نوع از آگاهی، هیچ نوع سوائیّتی را برنمی‌تابد و در پی حذف آن است. در حقیقت این نوع آگاهی در اصطلاح عرفا مرادف با لفظ «فنا» است. پس از این مرحله، مرحله فراتر از آن است که در آن خداوند، حقیقت وجودی انسان را به خود او می‌نمایاند که آن را با تعبیر «بقاءِ بالله» بیان می‌دارند؛ این همان شخصیت آرمانی و متعالی انسانی است که عرفا آن را در زیست روحانی خود تجربه می‌کنند. این بُعد از معرفت، نهایی‌ترین مطلوب حقیقی عارف است که پیوسته در زندگی عرفانی خود در پی آن است. اما این انسان چگونه انسانی است و چگونه می‌تواند معارف خود را به اطرافیان انتقال دهد؟ عطار در مقام پاسخ از انسانی سخن می‌گوید که به آگاهی فراکیهانی رسیده‌است و شایستگی خلیفتی حق را دارد. این انسان، حقیقت جهان هستی است و با قدرت نطقی که خدا به او داده‌است، می‌تواند معنی جهان هستی را بیان کند؛ منتهی نه با زبانِ حرف و صوت بلکه با استحاله زبان روزمره و فرارفتن از حرف و صوت این جهانی: «مرد باید که گوینده خاموش بود و خاموشِ گویا، که آن حضرت ورایِ گفت و خاموشی است. نخست چشمه زبان باید که بسته شود تا چشمه دل بگشاید. هزاران زبانِ خداترسِ بافصاحت بینی، در درست زبانیه دوزخ بینی، یک دلِ خداشناسِ بانور نبینی در دوزخ» (همان: ۷۴).

عارف در چنین آگاهیی هر قدر خاموش‌تر، وجودش آشکارتر است و هر قدر سخن بگوید، حرف و صوت چون حجابی، وجود نورانی او را می‌پوشاند. واقعیت ذهنی و نوع معرفتی که به آن حاصل می‌شود بسیار مهمتر از وقایع و رویدادهای بیرونی است؛ به همین دلیل در تجربه عرفانی آنچه تعیین‌کننده است، لحظه آگاهی از ساحت‌های وجودیی است که شخص عارف را احاطه کرده است.

۶- ۲- وجودشناسی

وجودشناسی نیز یکی از مباحث فلسفی است که در یک معنی کلی به شناختی که شخص از پیرامون خود به دست می‌آورد، اطلاق می‌شود. منویات عرفا در این بعد از شناخت، تفسیر چیستی جهان و انواع متقابل جهان‌ها است. بنابر اهمیت کار عرفان که با دو جهان متفاوت و متقابل سروکار دارد، عطار در ترسیم این دو جهان از دو طرح عمده و بنیادین استفاده می‌کند و ساختمان روایی *تذکرةالاولیاء* از دو نوع طرح کلی ترکیب یافته‌است:

۱- طرح واقع‌گرایانه که با عقول بشری و امور هستی منطبق است. عطار، بخش اول حکایات خود را به صورت تاریخی و مستند نگاشته و طرح اصلی آن از نوع واقع‌گرایانه ساده است؛ هرچند با هدف عطار سازگار یا ناسازگار باشد، متضمن کشمکش انسان با طبیعت خود و جامعه است.

۲- طرح مقولات فراواقعی و جهان بَرین که آمیخته با کرامات و حالات و تجارب عرفانی است و از قدرت اقناعی برخوردار است. بر این مقولات نظریه معرفتی، اجتماعی و روانی رفتار انسان‌ها را نیز باید افزود.

گزارش‌های عطار مبتنی بر دو ساحت وجودی است؛ یک ساحت مربوط به جهان حس و واقع‌گرایانه و ساحت دیگر مربوط به جهان بَرین و فراواقعی است. در چنین فضایی، گویی او با دو روایت مواجه است که آنها را در موازات هم می‌نویسد. نخست روایتی که او خود در آن به عنوان سوم‌شخص و راوی ایفای نقش می‌کند و دیگر روایتی که مربوط به تجربه‌های روحانی است و او خود به عنوان فردی آزماینده، جزوی از عناصر آن تجربه‌ها است. در این دو ساحت، آنچه توجه مخاطب را بیش از پیش به خود جلب می‌کند، وجود و ترکیب مقوله‌های چندگانه وجود شناختی در روایت عطار است که در آن، مرز میان جهان حس و جهان بَرین، متزلزل می‌شود. روایت زیر نمونه‌ای از چنین گزاره‌ای است: «نقل است که او [شبلی] را دختری آمد و در همه خانه هیچ نبود. گفتند چرا از کسی چیزی نخواهی تا کار مهمان بسازی؟ گفت ندانسته‌ای که سؤال، بخیلان را کنند و خبر، غایبان را دهند؟ چون دانست که شب درآمد و دل زنان ضعیف باشد، نیم‌شبی به گوشه‌ای شد و روی به خاک نهاد و گفت: الهی چون مهمان فرستادی بی واسطه این بخیلان کارِ مهمان بساز. هنوز این مناجات تمام نکرده بود از سقف خانه دُرُست‌های زر سرخ باریدن گرفت. هاتفی آواز داد و

گفت خُذ بِلا حِساب و کُل بِلا عِتاب. مردمان گفتند: ای صدیق عهد این زر بدین نیکویی از کجاست؟ گفت در دارالضرب مَلِکِ اکبر زده‌اند و دست تصرف قلابان بدو نرسد» (همان: ۶۲۷).

متن بالا نمونه بارزی از ماهیت وجودشناختی عرفانی است که در آن، دو جهان محسوس و غیرمحسوس به صورت دو قطب تجربه ظهور می‌یابند؛ زیرا زیست عارف در هر دو جهان متجلی است: در جهان محسوس به عنوان وجودی متعین که هر وجودی را سوای وجود خدا نفی می‌کند و می‌خواهد هر نوع فاصله‌ای که بین او و خداست طی نماید؛ و در جهان غیرمحسوس به عنوان دوست خدا (ولی) که تجربه روحانی به او امکان می‌دهد که از حد جهان حس فراتر برود، در سیر خود به سوی پروردگار به نهایت آگاهی برسد.

در این گزاره هرچند باریدن سکه‌های زر از سقف خانه شبلی از مقوله فراواقعی و آمیخته با کرامت است، لیکن این واقعه را نباید صرفاً توانگر شدن او از بعد مادی دانست، بلکه باید آن را زایش دوباره ایمانی دانست که در عمق وجود شبلی حادث می‌شود و وجود او و اطرافیانش را دگرگون می‌کند. آنچه در کلیت این واقعه قابل تأمل است، منش معرفتی و قدرت اقناعی آن در رویکرد به هستی است که در بطن آن حادثه‌ای معنوی رخ می‌دهد. به نظر می‌رسد بر پایه چنین اندیشه‌های بنیادینی است که برخی حکایات مندرج در *تذکرةالاولیاء* را منطبق با اصول رئالیسم جادویی دانسته‌اند و این اثر را «بهترین نمونه رئالیسم جادویی در ادبیات عرفانی» قلمداد نموده‌اند (خزاعی‌فر، ۱۳۸۴: ۱۳). متن زیر از گزاره‌هایی است که مرز بین دو جهان برای مخاطب فرو می‌ریزد: «از خاک بایزید به سر باز می‌شده بود، و پشت بر خاکِ او نمی‌کرد، تا بعد از دوازده سال از تربت آواز آمد که ای ابوالحسن، گاهِ آن آمد که بنشینی. شیخ گفت: ای بایزید، همی همتی باز دار که من مردی امّی‌ام، و از شریعت چیزی نمی‌دانم و قرآن نیاموخته‌ام. آوازی آمد که ای ابوالحسن، آنچه مرا داده‌اند از برکات تو بود. شیخ گفت تو به صد و سی و اند سال پیش از من بودی.گفت بلی، ولیکن چون به خرقان گذر کردمی، نوری دیدمی که از خرقان به آسمان برمی‌شد، و ۳۰ سال بود تا به حاجتی درمانده بودم، به سِرم ندا کردند که ای بایزید، به حرمت، آن نور را شفیع آر تا حاجت برآید. گفتم خداوندا آن نور کیست؟ هاتفی آواز داد که آن نورِ بنده خاص است که او را ابوالحسن گویند. آن نور را شفیع آر تا حاجتِ تو برآید. شیخ گفت چون به خرقان رسیدم در ۲۴ روز جمله قرآن بیاموختم» (عطار، ۱۳۸۸: ۶۶۰).

این متن و دیگر متون مشابه آنچه در تذکره آمده است، باب تازه‌ای از شناخت به روی مخاطب می‌گشاید و رابطه مخاطب با متن تغییر می‌یابد؛ زیرا متن با چنین ساختار معرفتی، دیگر یک متن ساده و افسانه‌ای نیست که خواننده را در حیرت فرو ببرد و بر شگفتی او بیفزاید؛ بلکه متنی است که تجربه‌های فراحسی و استحاله درون را در خود نهفته دارد. متن برای کسی که به ظاهر آن توجه دارد و بدون نور معرفت می‌خواهد آن را دریابد، باورکردنی نیست؛ چگونه از سقف خانه سکه‌های زر برای شخص فرومی‌ریزد و فرشتگان با او سخن می‌گویند؟ چگونه عارف پس از مرگ، دوباره با جهانِ محسوس ارتباط برقرار می‌کند و به تعلیم می‌پردازد؟ و چگونه مرد درس ناخوانده قرآن کریم را طی ۲۴ روز فرامی‌گیرد؟

چون با دید ظاهر و توجه به ظاهر متن، نوع معمول متن بی‌معنی خواهد بود، ضرورت می‌نماید که از این نوع نگرش فراتر رفت و این فراروی در مفهوم نمادین انگاشتن و یا تأویل متن نیست؛ بلکه ورود به عالمی جدید است که به آن نمی‌توان رسید، مگر آنکه شرط همدردی با عطار و سفر در عالم جان را بپذیریم که به واسطه آن امور ظاهر را پشت سر می‌نهیم و در بطنِ ظواهر، حقایقی را که نمی‌دیدیم و منکر آن بوده‌ایم، می‌یابیم. دوست یا ولی خدا، تجلی عرفانی خدا را در خود حس می‌کند، نور خدا وجود این جهانی و آن جهانی او را پس از مرگ فرا می‌گیرد و مرگ، سبب توقف زیست عرفانی نمی‌شود؛ رابطه انسان با دیگران تغییر می‌یابد و از حالات پس از مرگ خبر می‌دهد. در چنین ساحتی است که بر حسب گزارش‌های معرفت‌شناسانه عطار، ناخودآگاه در ذهن مخاطب برای رسیدن به حقیقت امر و گذر از ظاهر متن این سؤال‌های وجود شناختی پدید می‌آید: شیوه ادراک و تجربه جهان‌های متقابل چگونه است؟ آیا می‌توان مرزبندی جهان‌های متفاوت را درهم شکست و به جهان فراتر از جهان محسوس رسید؟ در حین تجربه جهان متعالی و فرا حسی چه حالات و تجاربی برای فرد حاصل می‌شود؟ این تجربه چگونه تعبیر و تفسیر می‌گردد؟

۷- نتیجه‌گیری

بنابر اصول و قواعد زندگی‌نامه‌نویسی، شیوه عطار در تدوین *تذکرةالاولیاء* مطابق با شیوه زیست عرفانی اوست. وی در تبیین و شناساندن معارف و حقایق عرفانی با روش‌های متقن و کارآمدی در ساحت عرفان قدم نهاده‌است. روش اصلی او در بازآفرینی حالات و تجربیات عرفانی مبتنی بر شهود و مداومت بر آن در تمام لحظات عرفانی است و تمام همّ و غم او در

این روش، پیوندی نو میان حلقه عارفان با مشایخ پیشین و ممانعت از فراموشی اجداد و نیای عرفانی است. عطار در تذکره با قدرت بیانی که از تجربه عرفانی و مشاهده‌های او سرچشمه می‌گیرد، آنچه را لازمه گزارش ادبی است بیان می‌کند و از سرگذشت و احوال مشایخ پرده برمی‌دارد تا ماجرای آنان را قابل فهم کند. او گاهی از سخنان یک ولی، همچون دستاویزی برای پرداختن به مسایل خاص و توضیح در باب علم شهودی و معرفت عرفانی استفاده می‌کند؛ مثل آنچه در گزارش‌های زندگی عرفانی واسطی، منصور حلاج و ذالنون مصری آمده‌است؛ این گزارش‌ها حاوی اطلاعاتی است که در دیگر کتب مشابه یافت نمی‌شود. با این‌همه، تصاویری که عطار از خاطرات و زندگی عرفانی اولیا در *تذکرةالاولیاء* ترسیم کرده‌است، با تصوراتی که از آنان در زمان حال می‌شود انطباق دارد؛ این امر قدرت تأویل و وجه زنده عرفان را در گزارش‌های او روشن‌تر می‌کند.

پی‌نوشت

۱- درونمایه (Theme)، دستاورد توماشفسکی نظریه‌پرداز فرمالیست روسی است. وی اصل وحدت‌بخش را در ساختار داستانی یک فکر کلی یا همان درونمایه می‌نامد. درون‌مایه از واحدهای کوچکتری به نام «بن‌مایه» حاصل می‌شود و «روایت» حاصل جمع بن‌مایه‌ها با توالی علی- زمانی آنها است.

۲- در باب انتساب کل *تذکرةالاولیاء* یا بخش‌هایی از آن به عطار، که نخستین بار از سوی جامی مطرح شده، هنوز ابهام باقی است (نک. جامی، ۱۳۷۰: ۵۶۹؛ *پورجوادی*، ۱۳۸۶: ۲/ ذیل *تذکرةالاولیاء*).

۳- شیمل در کتاب ابعاد عرفانی اسلام، عطار را بیش از هر شاعر دیگر فارسی «صدای درد و رنج» نامیده‌است (شیمل، ۱۳۸۴: ۴۹۰) عطار در مقدمه *مصیبت‌نامه* نیز این درد متعالی را لازمه آگاهی عرفانی می‌داند (نک. نزهت، ۱۳۹۱: ۱۳۶).

۴- عطار این دست وقایع را که حاکی از فنا و ترک تعلقات نفسانی است و برای اویس قرنی، ابراهیم ادهم، منصور حلاج، ابوالحسن خرقانی، ابوحمزه بغدادی نیز پیش آمده بدین شیوه تبیین می‌کند (عطار، ۱۳۸۸: ۶۸ و ۱۴۶-۱۴۷ و ۵۸۶ و ۶۶۹ و ۷۲۵-۷۲۶).

منابع

احمدی، ب. ۱۳۷۶. *چهار گزارش تذکرةالاولیاء*، تهران: مرکز.

ارسطو. ۱۳۶۹. *فن شعر*، مؤلف و مترجم ع. زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.
اسکولز، ر. ۱۳۹۳. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه ف. طاهری. تهران: آگاه.
انور شندروف، ل. ۱۳۸۰. «بررسی نوع ادبی تذکرةالاولیاء بر مبنای *تذکرةالاولیاء* عطار»، ترجمه ع، روحبخشان، *مجله معارف*، ۲(۱۸): ۱۱۴- ۱۵۲.
بی‌نظیر، ن. و طلیعه‌بخش، م. ۱۳۹۴. «تحلیل الگوی اسطوره‌ای- عرفانی از شخصیت رابعه عَدَویه با تکیه بر روایت *تذکره الاولیا*». *ادبیات عرفانی*، ۷ (۱۳): ۷- ۳۹.
پالمر، ر. ۱۳۷۷. *علم هرمنوتیک*، ترجمه م.س. حنایی کاشانی. تهران: هرمس.
پاینده، ح. ۱۳۸۹. «وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسنده ایرانی». *فصلنامه زبان و ادب پارسی دانشگاه علامه طباطبایی*، ۴۴(۱۴): ۲۹- ۴۲.
پراودفوت، و. ۱۳۷۷. *تجربه دینی*، ترجمه و توضیح ع. یزدانی. قم: مؤسسه فرهنگی طه.
پورجوادی، ن. ۱۳۸۶. «تذکرةالاولیاء». *دانشنامه زبان و ادب فارسی*، به سرپرستی ا. سعادت. ج۳. تهران: نشر فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ۲۹۰- ۲۹۲.
پورنامداریان، ت. ۱۳۹۰. *دیدار با سیمرغ*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
تادیه، ژ. ۱۳۹۰. *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمه م. نونهالی. تهران: نیلوفر.
جامی، ع. ۱۳۷۰. *نفحات الانس من حضرات القدس*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات م. عابدی. تهران: انتشارات اطلاعات.
خزاعی‌فر، ع. ۱۳۸۴. «رئالیسم جادویی در *تذکرةالاولیاء*». *نامه فرهنگستان*، ۲۵(۷): ۶-۲۱.
روضاتیان، م. و مدنی، ف. ۱۳۹۶. «بررسی و مقایسه جنبه‌های تعلیمی دو مفهوم انصاف و عشق در *تذکرةالاولیاء* و *منطق‌الطیر* عطار». *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، ۹ (۳۳): ۶۱- ۹۰.
زرقانی، م. و قربان صباغ، م. ر. ۱۳۹۵. *نظریه ژانر*، تهران: هرمس.
زرین کوب، ع. ۱۳۸۶. *صدای بال سیمرغ؛ درباره زندگی و اندیشه عطار*، تهران: سخن.
شفیعی کدکنی، م. ۱۳۸۵. *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
شیمل، آ. ۱۳۸۴. *ابعاد عرفانی اسلام*، ترجمه و توضیحات ع. گواهی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
عطار نیشابوری، ف . ۱۳۸۸. *تذکرةالاولیاء*، به تصحیح ر. نیکلسون و با مقدمه انتقادی م. قزوینی. تهران: انتشارات هرمس.
علیزاده، ن و آیدینلو، س. ۱۳۸۵. «بازشناسی مضمون حماسی- اساطیری «رویارویی پدر و پسر» در روایتی از *تذکرةالاولیاء*». *پژوهش‌های ادبی*، (۱۲و ۱۳): ۱۹۱- ۲۰۸.
فروزانفر، ب. ۱۳۵۳. *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار*، تهران: کتابفروشی دهخدا.

قافله باشی، ا و بهروز، ز. ۱۳۸۶. «نقد ریخت‌شناختی حکایت‌های *کشف‌المحجوب* و *تذکرةالاولیاء*». *پژوهشهای ادبی*، ۵ (۱۸): ۱۱۷- ۱۴۰.

مارتین، و. ۱۳۹۱. *نظریه‌های روایت*، ترجمه م. شهبا. تهران: هرمس.

میرصادقی، ج. ۱۳۶۷. *عناصر داستان*، تهران: شفا.

نزهت، ب. ۱۳۹۱. «ترکیب ساختاری و درونمایه‌های عرفانی مثنوی *مصیبت‌نامه* عطار». *ادبیات عرفانی (دانشگاه الزهرا)*، ۷(۴): ۱۳۵- ۱۵۹.

نویا، پ. ۱۳۷۳. *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*، ترجمه ا. سعادت. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ولک، ر. و وارن، ا. ۱۳۸۲. *نظریه ادبیات*، مترجمان ض. موحد و پ. مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

Attar, F. 2000. *Muslim Saints and Mystics, Episodes from the Tadhkirat al-Auliya' (Memorial of the Saints)*, Translated by A. J. Arberry. OMPHALOSKEPSIS.

Doloughan, F. J. 2011. *Contemporary Narrative*, British Library Document Supply Centre.

Rozatian, M & Madani, F. 1397 [2018]. "Barresi va Moqayeseh-ye Janbeh-ha-ye Ta'limi-e do Mafhum-e Ensaf va Eshq dar *Tadhkirat al-Awliya* va *Manteq ol-Tayr*-e Attar." *Pazhuhesh-nameh-ye Adabyat-e Ta'limi* 9 (33): 61-90.

Scholes, R. 1394 [2015]. *Daramadi bar Sakhtargarai dar Adabyat*. F. Taheri (trans.) Tehran: Agah.

Shafi'ee Kadkani, M. 1386 [2007]. *Musiqi-e She'r*. Tehran: Agah.

Schimmel, A. 1384 [2005]. *Ab'ad-e Erfani-e Eslam*. A. Govahi, (trans.) Tehran: Daftar-e Nashr-e Eslami.

Tadie, J. 1391 [2012]. *Naqd-e Adabi dar Qarn-e Bistom*. M. Nonahali (trans.). Tehran: Niloufar.

Wellek, R. 1383 [2004]. *Nazaryeh-ye Adabyat*. Z. Movahed & P. Mohajer (trans.). Tehran: Elmi va Farhangi.

Zarghani, M. & Ghorban Sabbagh, M. 1396 [2017]. *Nazaryeh-ye Zhanr*. Tehran: Hermes.

Zaymaran, M. 1380 [2001]. *Gozar az Jahan-e Ostureh beh Falsafeh*. Tehran: Hermes.

Avicenna. 1389 [2010]. *Isharat va Tanbihat*. H. Malekshahi. Tehran: Soroush.

Binazir, N. & Tali'ehbakhsh, M. 1394 [2015]. "Tahlil-e Olgooye Ostureh-i Erfani az Shakhsiyat-e Rabe'eh Adaviyah ba Takiyeh bar Revayt-e *Tadhkirat al-Awliya*." *Adabyat-e Erfani* 7 (13): 7-39.

Doloughan, F. J. 2011. *Contemporary Narrative*. British Library Document Supply Centre.

Forouzanfar, B. 1353 [1975]. *Sharh-e Ahval va Naqd va Tahlil-e Asar-e Attar*. Tehran: Dehkhoda.

Jami, A. 1371 [1992]. *Nafahat ul-Ons fi Hazarat ul-Qods*. M. Abedi (ed.). Tehran: Ettela'at.

Katz, A. 1383 [2004]. *Sakhtgarayi-e Sonnat va Erfan, Pazhuheshi dar Zaminehmandi-ye Tajrobeh-ye Erfani*. A. Anzali (trans.). Qom: Ayat-e Eshq.

Khazaifar, A. 1385 [2006]. "Realism Jadooyi dar *Tadhkirat al-Awliya*." *Nameh-ye Farhangestan* 25 (7): 6-21.

Martin, W. 1392 [2013]. *Nazaryeh-ha-ye Revayat*. M. Shahba (trans.). Tehran: Hermes.

Mirsadeqi, J. 1367 [1988]. *Anasor-e Dastan*. Tehran: Shafa.

Nozhat, B. 1392 [2013]. "Tarkib-e Sakhtari va Darunmayeh-ha-ye Erfani-e Masnavi *Mosibatnameh*." *Adabyat-e Erfani* 7 (4): 135-159.

Nwyia, P. 1374 [1995]. *Tafsir-e Qur'ani va Zaban-e Erfani*. I. Sa'adat (trans.). Tehran: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi.

Palmer, A. 1370 [1991]. *Elm-e Hermeneutic*. M.S. Hanayi Kashani (trans.). Tehran: Hermes.

Payandeh, H. 1389 [2010]. "Vojudshenasi-e Pasamodern dar Dastani az Yek Nevesandeh-ye Irani." *Zaban va Adab-e Farsi* 44 (14): 29-42.

Pournamdarian, T. 1390 [2011]. *Didar ba Simorgh*. Tehran: Pazhuheshgah-e Olum-e Ensani va Motale'at-e Farhangi.

Proudfoot, W. 1377 [1998]. *Tajrobeh-ye Dini*. A. Yazdani (trans.). Qom: Taha

Pourjavadi, N. 1387 [2008]. "Tadhkirat al-Awliya." In: *Daneshnameh-ye Zaban va Adab-e Farsi*. Tehran: Farhangestan-e Zaban va Adab-e Farsi.

Qafelehbashi, A. & Behrooz, Z. 1387 [2008]. "Naqd-e Rikhtshenasi-e Hekayatha-ye *Kashf ul-Mahjub* va *Tadhkirat al-Awliya*." *Pazhuheshha-ye Adabi* 5 (18): 117-140.

depicts the conduct of characters skillfully such that there is a causal relationship between the elements, and events occur in a specific time sequence. He connects seemingly unrelated mystical ideas, sometimes by identifying himself with the characters, in a way that they seem quite reasonable to the readers.

5. Conclusion

We have tried to provide a general overview of the literary, mystical, and historical nature of **Tadhkirat** *al*-**Awliya** by employing new literary theories and analyzing different epistemic dimensions of ***this work***. Thus, attempt has been made to explain the role of autobiographical principles, and how they are used by Attar, in formulating literary and mystical propositions. To recreate mystical states and experiences Attar mostly draws on intuition and persistence in different mystical moments. He uses his powerful expression, which dervies from his mystical experience and observation, in his literary expression and thus makes the lives and mental states of the saints understandable.

Bibliography

Ahmadi, B. 1377 [1998]. *Chahar Gozaresh as Tadhkirat al-Awliya*. Tehran: Markaz.

Alizadeh, N. & Aidinlou, S. 1386 [2007]. "Bazshensi-e Mazmun-e Hemasi-Asatiri 'Rouyarooyi Pedar va Pesar' dar Revayati az *Tadhkirat al-Awliya." Pazhuheshha-ye Adabi* 12&13: 191-208.

Anvar Shandarov, L. 1381 [2002]. "Barresi-e No'e Adabi Tadhkirat al-Awliya bar Mabna-ye *Tadhkirat al-Awliya*-ye Attar." A. Roohbakhshan (trans.). *Ma'aref* 2 (18): 114-152.

Aristotle. 1369 [1991]. *Fann-e She'r*. A. Zarrinkub (trans.). Tehran: Amirkabir.

Attar ***Neyshabouri***, F. 2000. *Muslim Saints and Mystics, Episodes from the Tadhkirat al-Awliya* (*Memorial of the Saints*), A. J. Arberry (trans.), OMPHALOSKEPSIS.

_____. 1385 [2006]. *Manteq ul-Tayr*. M. Shafiee Kadkani (ed.). Tehran: Sokhan.

_____. 1385 [2006]. *Tadhkirat al-Awliya*. R. Nicholson (ed.). Tehran: Hermes.

Extended Abstract

1. Introduction

Islamic mysticism revolves around the individual and social conduct of human beings. Mystical biographies in Islamic literature were originally written in Arabic and developed in a systematic way. Then, as a result, this kind of biography found its way into Persian literature. Using a limited number of his narrative elements, Attar chose elements that would help him make the different stages and hierarchy of mysticism reasonable to the readers. **Tadhkirat** *al*-**Awliya** is a valuable mystical-literary work in which the teachings and details of the mystical life of the great figures of Islamic mysticism are explained. The narration and power of expression, the spirituality governing the text, and Attar's mystical interpretations and perceptions of the attitudes and conduct of the *awliya* are among the elements that reconstruct the story of the *awliya*.

2. Theoretical Framework

Biography is a written account of different dimensions of the lives of historical figures. In the present article new literary theories are employed to analyze the structures and principles of biography writing. Attar describes the lives of the *awliya* in the form of short narratives in special narrative forms. While the new rules of biography writing are followed, Attar pays special attention to the moral and emotaional apsects of the *awliya*.

3. Methodology

The present study employs the qualitative content analysis method to analyze different aspects of the writer’s mind. First, **Tadhkirat** *al*-**Awliya** is examined as a biographical work using specific approaches in literary criticism. Then, the fundamental concepts of the book are analyzed and the structural and epistemological rules are explained.

4. Findings

In **Tadhkirat** *al*-**Awliya** propositions containing profound epistemic and mystical meanings are closely intertwined with the literary language. Attar relies on intuition to recreate the mystical states and experience. He

The Methodology of Biography Writing in Mystical Literature Case Study: Attar Neyshabouri's *Tadhkirat al-Awliya*

Dr. Bahman Nozhat[1]
Yahya Hosseinai[2]

Received: 26/11/2018 **Accepted: 10/04/2019**

Abstract

Biography is a written account of the dimensions of a historical figure's life. Therefore, it is now regarded as one of the main and effective components in the fields of literary and historical studies. Considering the various patterns and methods used to write biographies among different nations, one can pose the following questions: What principles and rules are biographies based on, and what categories are they required to consider in the domains of epistemology and ontology? What scientific place and stylistic features do mystical biographies have? And what sources and types of knowledge are used in the writing and concretization of these kinds of biographies? In this study of the methodology of mystical biographies, we have reviewed *Tadhkirat al-Awliya*, one of the most prominent texts of mystical prose. As a response to the above-mentioned question, we have tried to provide a general overview of the literary, mystical, and historical nature of this work by utilizing new literary theories and analyzing its vast epistemic dimensions. Moreover, we have explained the role of biographical principles and how they are used by Attar in formulating literary and mystical propositions.

Keywords: Mysticism, Biography, Life-Writing, *Tadhkirat al-Awliya*, Attar

1. Professor of Persian Language and Literature, Urmia University
*Email: b.nozhat@urmia.ac.ir
2. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Urmia University

Story, J. 1390 [2011]. “Dastanha-ye Ammehpasand.” H. Payandeh (trans.). *Organon* 25: 1-43.

_____. 1393 [2014]. “Motale’at-e Farhangi Darbareh-ye Filmha-ye Ammehpasand.” H. Payandeh (trans.). *Organon* 23: 129-153.

Turner, G. 1390 [2011]. “Ideh-ye Motale’at-e Farhangi.” *Darbareh-ye Motale’at-e Farhangi.* J, Mohamadi (trans.). Tehran: Cheshmeh. 97-124.

Vaghfipour, Sh. 1395 [2016]. *Nameh-ha va Molaqat-ha.* Tehran: Chatrang.

Wright, E. 1393 [2014]. “Naqd-e Ravankavaneh-ye Modern.” H. Payandeh (trans.). *Organoon*4: 97-124.

Zizek, S. 1389 [2010]. *Ayniyat-e Ideolozhi*. A. Behroozi (trans.). Tehran: Tarh-e No.

_____. 1396 [2017]. *Ezterab*. S. Rastkar (trans.). Tehran: Pendar-e Taban.

Lothe, J. 1388 [2009]. *Moqademeh-yi bar Revayat dar Adabyat va Sinema.* A. Nikfarjam (trans.). Tehran: Minoo-ye Kherad.

Lowenthal, L. 1396 [2017]. *Rooykardi Enteqadi dar Jame-eh Shenasi-e Adabyat.* M. Shadroo (trans.). Tehran: Ney.

McGowan, T. 1394 [2015]. *Negah-e Vaqe'i.* B. Khaledi (trans.). Tehran: Markaz.

_____. 1395 [2016]. *Sinama-ye David Lynch*. M. A. Jafari (trans.). Tehran: Qoqnus.

McQuillan, M. 1388 [2009]. *Gozideh-ye Maqalat-e Revayat*. F. Mohammadi (trans.). Tehran: Minoo-ye Kherad.

Mirsadeqi, J. 1376 [1997]. *Anasor-e Dastan*. Tehran: Sokhan

Moaddabpour, M. 1383 [2004]. *Parichehr*. Tehran: Nasl-e Noandish.

Movallali, K. 1396 [2017]. *Mabani-e Ravankavi-e Lacan.* Tehran: Ney.

Mullvey, L. 1393 [2014]. "Lezzat-e Basari va Sinama-ye Revayi." F. Mohammadi (trans.). *Organon* 23: 71- 89.

Owens, D. 1387 [2008]. *Farhang-e Moqadamati-e Estelahat-e Ravankavi-e Lacan*. M. Rafi & M. Parsa (trans.). Tehran: Gam.

Pourjafari Javan, S. 1396 [2017]. *Khanesh-e Tatbiqi az Romanha-ye Savushun-e Simin Daneshvar va Kudak dar Roman-e Ian McEwan bar Asas-e Ideh-ye Troma-ye Jacques Lacan.* MA Thesis, University of Kermanshah.

Rabaté, J. M. 1382 [2003]. "Pishdaramadi bar Lacan." F. Mohammadi (trans.). *Organon* 22: 193-227.

Rimmon-Kenan, Sh. 1387 [2008]. *Reveyat-e Dastani: Boutiqa-ye Moa'ser*. A. Horri (trans.). Tehran: Niloofar.

Rugland, E. 1384 [2005]. "Mafhum-e Raneh-ye Marg Nazd-e Lacan." Sh. Vaqfipour (trans.). *Organoon* 26 & 27: 341- 381.

Safai, A., & Mozaffari, K. 1388 [2009]. "Barresi-e Tosifi, Tahlili va Enteqadi-e Romanha-ye Ammehpasand-e Irani." *Adabpazhuhi* 10: 109-136.

Safiri, Kh. et al. 1388 [2009]. *Jame'eh Shenasi-e Jensiyat*. Tehran: Jame'eh Shenasan.

Stavrakakis, Y. 1394 [2015]. *Lacan va Amr-e Siyasi*. A. Jafari (trans.). Tehran: Qoqnus.

Hall, D. E. 1395 [2016]. *Subzhektiviteh dar Adabyat va Falsafeh*. D. Ebrahimi & B. Sajjadi (trans.). Tehran: Donaya-ye Eqtesad.

Hasani Rad, M. 1389 [2010]. "Kanoonisazi Abzari Bara-ye Revayatgari." *Ketab-e Mah-e Adabyat* 38: 51-56.

Hayward, S. 1395 [2016]. *Mafahim-e Kelidi dar Motaleat-e Sinamayi*. Zanjan: Hezareh Sevvom.

Homer, S. 1394 [2015]. *Jacques Lacan*. M. A. Jafari. & S. M. E. Tahaei (trans). Tehran: Qoqnus.

Horney, K. 1382 [2003]. *Ravanshenasi-e Zan*. M. Sarvari (trans.). Tehran: Danzheh.

Jalalehvand Alkami, M. 1394 [2015]. "Ravi-e Buf-e Kur, Raneh-ye Marg va Shekaf dar Nazm-e Nemadin." *Adab Pazhuhi* 33: 9-36.

Javadi Yeganeh, M. & Arhami, A. 1388 [2009]. "Dokhtaran-e Daneshju va Khanesh-e Roman." *Pazhuhesh-e Zanan* 7: 31-50.

_____. 1390 [2011]. "Kayfiyat-e Khanesh-e Romanha-ye Asheqaneh Ammehpasand Tavasot-e Zanan." *Zan dar Farhang va Honar* 2: 5-24.

Karegar, A. R. 1394 [2015]. "Nazam-ha-ye Seganeh va Jensiyat az Didgah-e Lacan dar Roman-e *Lolita.*" MA Thesis, University of Lorestan.

Khanmohamadi, K. 1392 [2013]. "Barresi-e Tatbiqi-e Maktab-e Frankfurt va Motaleat-e Farhangi-e Birmangham." *Olum-e Siyasi* 62: 87-112.

Klages, M. 1388 [2009]. *Darsnameh-ye Nazaryeh-ye Adabi*. Sokhanvar, J. et al. (trans.) Tehran: Akhtaran.

Lacan, J. 1993. *The Seminar of Jacques Lacan. Book III. Psychoses 1955-6*. Miller, J. A. (ed.). R. Grigg (trans.). London: Routledge.

_____. 1998. *The Seminar Jacques Lacan. Book XX: Encore, On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge 1972-3*. Miller, J. A. (ed.). Br. Fink (trans.). New York: W. W. Norton.

_____. 1977. "The Signification of the Phallus." In: *Ecrits: A Selection*. A. Sheridan (trans.). London: Routledge/Tavistock, pp. 281.91.

_____. 1998. *The Seminar of Jacques Lacan*. *Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.* Miller, J. A. (ed.). Sheridan, A. (trans.). New York: W.W. Norton & Company.

_____. 1988. *The Seminar of Jacques Lacan. Book II: The Ego in Freu'sd Theory and the Technique of Psychoanalysis* 1954-1955. J. A. Miller (ed.). S. Tomaselli (trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

5. Conclusion

Teenage and young girls turn to the popular genre of romance to find their perfect image. The novel *Parichehr*, which corresponds to the Lacanian mirror stage, represents the imaginary stage and, with its structural features, depicts the ego-ideal. The ideal image of the female character in the novel, as the mirror image, provides the possibility of narcissistic identification for the subject/audience, and their ego is formed in an imaginary way. The subjects, with the illusion of accessing the little other, feel secure in the linear mother-child relationship, take refuge in the imaginary order stage and do not feel the need to enter the symbolic order. This image, which is based on the patriarchal ideology, absorbs the subject/audience in a way that they unconsciously follow it as their ideal model.

Bibliography

Abbot, P. & Wallace, C. 1393 [2014]. *Jame'ehshenasi-e Zanan*. M. Najm Iraqi (trans.). Tehran: Sokhan.

Ahmadzadeh, Sh. 1386 [2007]. "Jacques Lacan va Naqd-e Ravankavi-e Moaser." *Pazhuheshnameh Farhangestan Honar* 4: 93-108.

Ali, B. 1395 [2016]. *Aya ba Lacan Mitavan Enqelabi Bud*. S. Mohammadi (trans.). Tehran: Afraz.

Aliahmadi, O. 1386 [2007]. *Masraf-e Adabyat-e Dastani-e Iranian*. Tehran: Pazhoheshgah-e Farhang va Honar va Ertebatat.

Clero, J. P. 1385 [2006]. *Vazhegan-e Lacan*. K. Movallali (trans.). Tehran: Ney.

Currie, G. 1391 [2012]. *Revayat-ha va Ravi*. M. Shahba (trans.) Tehran: Minoo-ye Kherad.

Dowlling, C. 1396 [2017]. *Oqdeh-ye Cinderella*. S. Ranjbar (trans). Tehran: Roshangaran va Motaleat-e Zanan.

Eagleton, T. 1393 [2014]. *Pishdaramadi bar Nazaryeh-ye Adabi*. A. Mokhber (trans.). Tehran: Markaz.

Easthope, A. 1395 [2016]. *Nakhodagah*. Sh. Rooygarian (trans.). Tehran: Markaz.

Eshaqyan, Y. 1381 [2002]. "Maktab-e Lacan va Ravanshenasi-e Sakhtargara dar Naqd-e Adabi." *Ketab-e Mah-e Adabyat va Falsafeh* 62: 30-35.

new attitudes toward the novel and cultural studies developed. The founders of the Frankfurt School, while introducing the concept of culture industry, mostly disapproved of popular art. Followers of the Birmingham School, unlike those of the elitist tradition, argued that elite culture is only one aspect of culture and the study of culture should include the popular culture of the masses as well. Research on popular literature constitutes an important part of cultural analysis. The Lacanian approach to subjectivity, especially how feminine subjectivity is constructed in some specific realms and through specific media, can be relevant to our study.

2. Theoretical Framework

Lacan's post-structuralist criticism, unlike classical psychoanalytical criticism, focuses on the reader, text and language. In his theory of human mental development, Lacan speaks of the real, the imaginary and the symbolic. At the beginning of life infants see no distinction between themselves and their mothers, a stage Lacan refers to as the real. From six to eighteen months the child develops an integrated image of himself and thus enters the mirror stage (the imaginary order) and develops an imaginary picture of himself called "ego", which is distinct from that of his mother. The subject is formed when the child enters the world of language and symbolic order and is confronted with a change of signifiers and also the unconscious.

3. Methodology

A psychoanalytical analysis of the text and the audience of popular novels can be of great help in studying this kind of novel and its audience. This study relies on the content analysis method and employs the descriptive-analytical approach in its Lacanian reading of *Parichehr*.

4. Findings

Using different narrative techniques, this novel creates an ideal image of the beloved based on patriarchal ideology. Based on the Hegelian master-slave dialectic, the fundamental desire driving humans is the desire to accept. Ego-ideal can be regarded as the master and the real self as the slave.

A Lacanian Reading of *Parichehr*

Fatemehnesa Saberi[1]
Dr. Mostafa Sediqi[2]
Dr. Faramarz Khojasteh [3]

Received: 18/06/2018 **Accepted: 03/02/2019**

Abstract

Popular romantic novels, as a cultural medium, have, for many years, been producing and reproducing gender ideology. Neglecting these kinds of works results in their withdrawal from serious critical studies; whereas creating awareness in the audience requires scientific critique. Examining and analyzing such works is quite important because of the high sales and their attraction to teenagers and the young audience. Interdisciplinary studies, including Lacanian psychoanalysis, are one of the most effective approaches in this regard. This paper is focused on the Lacanian theory of the process of psychological growth through the stages of the real, the imaginary, and the symbolic to analyze M. Moaddabpour's popular romantic novel, *Parichehr*. The research process suggests that by depicting the patriarchal discourse, this popular novel represents the Lacanian imaginary stage and plays a role by addressing the object of desire to construct the reader's ego (the ideal 'I').

Keywords: Popular Novel, *Parichehr*, Moaddabpour, Lacan, Identity

Extended Abstract

1. Introduction

In the second half of the 20th century, with the emergence of terms such as "high/low" and "elite/popular" in discussions on literature,

1. PhD candidate in Persian Language and Literature, Hormozgan University
2. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Hormozgan University
* E-mail: mostafa.sediqi123@gmail.com
3. Assistant professor in Persian Language and Literature, Hormozgan University

Manteqi, M. 1383 [2004]. *Raftarshenasi-e Javanan*. Tehran: Pazhoheshkadeh-ye Olum-e Ensani va Ejtemai-e Jahad-e Daneshgahi.

Raphael, M. 1357 [1978]. *Negahi beh Tarikh-e Adabyat-e Jahan*. M. Farhadi. Tehran: Shabahang.

Milner, A. & Browitt, J. 1383 [2004]. *Daramadi bar Nazaryeh-ye Farhangi-e Mo'aser*. J. Mohammadi (trans.). Tehran: Qoqnus.

Parkinson, G. 1375 [1996]. "Lukács va Jame'eh Shenasi-e Adabyat." H. Lajvardi (trans.). *Organon* 9 &10: 221-238.

Pouyandeh, M. J. 1377 [1998]. *Daramadi bar Jame'eh Shenasi-e Adabyat*. Tehran: Naqsh-e Jahan.

Qobadi, H. 1383 [2004]. "Tahlil-e Daroonmayeh-ha-ye Savushun az Nazar-e Maktabha-ye Adabi va Gofteman-e Ejtemai." *Faslnameh-ye Pazhuheshi-ye Zaban va Adabyat-e Farsi* 3: 41-54.

Ranjbar, M. 1395 [2016]. "Khanesh-e Bakhtini-e *Hayat Khalvat*" *Faslnameh-ye Adabyat-e Paydari* 15 (8): 205-229.

Razi, D. et al. 1392 [2013]. "Rooykard-e Jame'eh Shenakhti beh Naqd-e Adabi." In: *The Proceedings of the 7th Conference on Persian Language and Literature*. University of Hormozgan. 934-941.

Roozbeh, M. 1381 [2002]. *Adabyat-e Moa'ser-e Iran*. Tehran: Roozegar.

Safai, A. & Adhami, H. 1394 [2015]. "Negahi beh Gostareh-ye Tanz va Motayebeh va Shegerd-ha-ye Afarinesh-e an dar Asar-e Farhad Hasanzadeh." *Adabyat-e Kudakan* 2 (6): 73-98.

Servat, M. 1387 [2008]. *Ashnayi ba Maktabha-ye Adabi*. Tehran: Sokhan.

Seyyedhosseini, R. 1388 [2009]. *Maktabha-ye Adabi*. J. 1. Tehran: Negah.

Shahabi, M. 1382 [2003]. "Jahani Shodan-e Javani: Khordeh Farhangha-ye Javanan dar Asr-e Jahani Shodan." *Motale'at-e Javan* 5: 4-22.

Taslimi, A. 1396 [2017]. *Pazhuheshi Enteqadi-Karbordi dar Maktabha-ye Adabi*. Tehran: Ameh.

Tiger, P. D. & Tiger B. B. 1393 [2014]. *Anva'-e Kudakan*. F. Montazeirfar (trans.). Tehran: Bonyad-e Farhangi-e Zendegi.

Vargas Llosa, M. 1377 [1998]. *Vaqe'yat-e Nevisandeh*. M. Ghabrai (trans.). Tehran: Markaz.

Zima, P. 1379 [2000]. "Jame'eh Shenasi az Didgah-e Ian Wat, Lukács, Goldmann va Bakhtin." In: *Daramadi bar Jame'eh Shenasi-e Adabyat*. M. J. Pouyandeh (trans.). Tehran: Naqsh-e Jahan.

idealistic and psychological novels. The father, like Don Quixote, and other heroes of abstract idealistic novels, tries to change the reality and adjust it to his desires. Ziba criticizes the social realities and restrictions and retires to her solitude and imagination. The novelist, by highlighting the dynamism of Ziba and her father, combines abstract idealism and disillusionment to enable the characters to reveal the hegemonic constructs and search for the hidden totality of life.

Bibliography

Asghari Hasanaklou, A. 1386. [2007]. "Seyr-e Nazaryeh-ha-ye Naqd-e Jame'eh Shenakhti-e Adabyat." *Adab Pazhuhi* 4: 43-64.

_____. 1387 [2008]. Naqd-e Roman-e Farsi ba Ta'kid bar Dah Roman-e Bargozideh. Tehran: Pazhuhesh-e Farzan-e Ruz.

Bertens, H. 1384 [2005]. *Mabani-e Nazaryeh-ye Adabi*. M. Abolqasemi (trans.). Tehran: Mahi.

Feinberg, A. 1375 [1996]. "Roman va Jahan-e Modern." Pakzad, F. (trans.). *Organon* 11&12: 379-391.

Gholam, M. 1383 [2004]. "Jame'eh Shenasi-e Roman-e Farsi." *Majaleh-ye Daneshkadeh Adabyat va Olum-e Ensani* 45&46 (12): 130-173.

Goldmann, L. 1371 [1992]. *Jame'e Shenasi-e Adabyat*. M. Pouyandeh (trans.). Tehran: Naqsh-e Jahan.

Gordon, T. 1392 [2013]. *Farhang-e Tafahom*. P. Farjadi (trans.). Tehran: Nashr-e Farzan.

Hasanzadeh, F.1395 [2016]. *Ziba Sedayam Kon*. Tehran: Kanun-e Parvaresh-e Fekri-e Kudakan va Nojavanan.

Hasanzadeh, M. & Razavyan, R. 1390 [2011]. "Qaharaman-e Mas'alehdar dar Romanha-ye *Modir-e Madreseh* va *Savushun*." *Jostarha-ye Zabani* 1 (5): 125-146.

Hashemi, A. 1394 [2015]. "Chahar Melyun Masraf Konandeh-ye Mavad-e Mokahdder dar Keshvar Darim." http://www.hamshahrionline.ir/details/298952/Society/socialnews

Khosronezhad, M. 1382 [2003]. *Masoumiyat va Tajrobeh: Darmadi bar Falsafeh-ye Adabyat-e Kudakan*. Tehran: Markaz.

Lukács, G. 1380 [2001]. *Nazaryeh-ye Roman*. H. Mortazavi (trans.). Tehran: Qesseh.

Makaryk, I. R. 1393 [2014]. *Daneshnameh-ye Nazaryeh-ye Adabi-e Mo'aser*. M. Nabavi & M. Mohajer (trans.) Tehran: Agah.

artistic production on the basis of the narration of the lives of the deprived in the natural course of events and explains contradictions in this regard. It deals with the interaction between the upper and the lower classes and criticizes the oppressive relations of the bourgeoisie and reveals the contradictory behavior of bourgeois ideology. At the initial stages of the realistic outlook, novels had an organic relationship with social experiences. Writers such as Balzac, as social investigators, focused on events, human behavior and the settings of the events. Later, Maxim Gorky, in *Foma Gordeyev* and *The Mother*, created characters who criticized society through their problematic behavior.

2. Theoretical Framework

Critical realism is rooted in social realism. The humanistic trend in the 19th century revolved around the importance of humans and their needs. Realistic novels served as a tool to develop a network of human actions and values between writers and the society. Thus, the essence of realism can be social criticism and analysis, the study of human life in society, the relationship between the individual and society, and the structure of the society.

3. Methodology

In this study the novel *Call Me Ziba* by Farhad Hasanzadeh is examined using the Marxist critical realism. Moreover, answers are provided for these questions: what values do the problematic characters of the novel follow in their confrontation with the individualistic semi-modern society produced by the market? What are their most important issues in modern society? How can they adapt their ideal desires to the reality?

4. Findings

In critical realism writers try to convey to their readers an objective depiction of reality with all the contradictions existing in the individual and collective behavior of people. Thus, they create a problematic hero.

5. Conclusion

This novel relies on critical realism in its dealing with two characters, who are problematic, have no future, and are critical of the status quo of the semi-modern society. As in the educational novels, in the structural categorization by Lukacs, they are a combination of heroes of abstract

Critical Realism and the Problematic Character in *Call Me Ziba*

Dr. Mahmoud Ranjabr[1]

Received: 05/08/2018 **Accepted: 10/04/2019**

Abstract

Critical Realism is the continuation of Marxist sociology. Critical Realism tries to convey the objective and accurate experience of reality. This is transmitted to the reader through the contradiction in group and individual behavior. Lukács and Goldmann believe that people in the capitalist world have become like objects. The novel is like bourgeois epic and shows the difference between society and the problematic personality. In this paper we have used Lukács and Goldmann's theories. Lukács has divided the form and content of the novel into three parts. On the basis of this, we have examined the problematic characters of Farhad Hasanzadeh's *Call me Ziba*. In this novel, Ziba and Khosrow represent the issues of a certain historical period. The purpose of this article is to critique social segregation of human identity in today's society. The results of the study show that the author has mixed ideas of abstract idealism and novels of psychological pessimism. The protagonists of this novel confront the values of the community to seek their true values. They show that social reality is lacking in Iran's pseudo-modern society.

Keywords: Critical Realism, Goldmann, Lukács, Problematic Character, Farhad Hasanzadeh, *Call Me Ziba*

Extended Abstract

1. Introduction

Critical realism, in the interaction between social classes, highlights the contradictory activities of different ideologies and the unfair relations in the modern world. As one of the most important approaches to human actions, critical realism was developed by Georg Lukacs as the implicit reflection of human activities. The critical aspect of realism deals with

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan
*E-mail: mamranjbar@gmail.com

Todorov, T. 1349 [1970]. *Boutiqa-ye Sakhtargara*. M. Nabavi (trans.). Tehran: Agah.

Waze' Heravi, A. 1390 [2011]. *Mokhtarnameh*. Tehran: Qoqnus.

Yaqoubi, A. 1956. *Tarikh al-Yaqoubi*. Beirut: Dar ul-Fikr.

Zahabi, M. 1993. *Seir al-'Alam al-Nibla'*. Beirut: Beirut: Mu'asisah al-Rissalah.

Zarghani, M. & Qorban Sabbagh, M. 1395 [2016]. *Nazaryeh-ye Zhanr: Rouykard-e Tahlili Tarikhi*. Tehran: Hermes.

Zojaji, H. 1383 [2004]. *Homayoun-nameh*. A. Pirnia (ed.). Tehran: Farhangestan-e Zaban va Adab-e Farsi.

Khiali Isfahani, T. n.d. *Mokhtarnameh-ye Manzoum*. Tehran: Daneshgah-e Tehran, Bakhshe- Digital

Lessi, N. 1387 [2008]. "Negareh-ye Zhanr." A. Ameri Mahabadi (trans.) *Ravaq-e Honar va Andisheh* 31&32: 168-196.

Lotfipour Sa'edi, K. 1372 [1993]. "Daramadi be Sokhankavi." *Majaleh-ye Zabanshenasi* 1 (9): 9-39.

MacDonnell, D. 1380 [2001]. *Moqaddemeh-i bar Nazaryeh-ha-ye Gofteman*. H. Nozari (trans.) Tehran: Qoqnus.

Majlesi, M. 1353 [1974]. *Bihar ul-Anwar al-Jami'ah Li-Durar al-Akhabar al-A'imah al-Athar*. Tehran: Entesharat-e Islamiyah.

Mamaqani, A. 1381 [2002]. *Tanqih al-Maqal fi Ilm al-Rijal*. Qom: Al-e Beit.

Mas'oudi, A. 1089. *Muravej al-Zahab va Ma'adin al-Johar*. Qom: Mu'sasah Dar al-Hijrah.

Modabberi, M. & Hosseini Sarvari, N. 1387 [2008]. "Az Tarikh-e Revayi ta Revayat-e Dastani." *Faslnameh-ye Gohar-e Gouya* 2 (2): 1-28.

Mortazavi, M. 1372 [1993]. *Ferdowsi va Shahnameh*. Tehran: Motale'at va Tahqiqat-e Farhangi-e Vezarat-e Farhang va Amouzesh.

Mousavi Khoie, A. 1368 [1989]. *Ma'jam Rijal al-Hadith va Tafsil Tabaqat al-Riwah*. Qom: Nashr-e Asar-e Shi'eh.

Omranpour, M. 1384 [2005]. "Avamel-e Ijad va Tanavo' va Naqsh-e Lahn dar She'r." *Faslnameh-ye Pazhouhesh-ha-ye Adabi* 9&10: 127-150.

Pennycook, A. 1378 [1999] "Goftemanha-ye Qiyasnapazir." A. Soltani (trans.). *Faslnanmeh-ye Olum-e Siyasi* 4: 123-139.

Safa, Z. 1374 [1995]. *Hemaseh-sarayi dar Iran*. Tehran: Ferdows.

Shafi'ie Kadkani, M. 1376 [1997]. *Mousiqi-ye She'r*. Tehran: Agah.

Sho'a'ee, M. 1305 [1926]. *Mokhtarnameh-ye Manzoum*. Tehran: Daneshgah-e Tehran

Shoushtari, M. 1368 (1989). *Qamous al-Rijah*. Tehran: Eslami.

Soltani, A. 1384 [2005]. *Qodrat-e Gofteman va Zaban*. Tehran: Ney.

Tabari, A. 1352 [1973]. *Tarikh-e Tabari*. A. Payandeh (trans.). Tehran: Asatir.

Taqizadeh, H. 1349 [1970]. *Ferdowsi va Shahnameh-ye Ou*. Tehran: Anjoman-e Asar-e Melli.

Taslimi, A. 1388 [2009]. *Naqd-e Adabi: Nazaryeha-ye Adabi va Karbord-e An Dar Adab-e Farsi*. Tehran: Ameh.

Bibliography

Ahmadi, B. 1387 [2008]. *Resaleh-ye Tarikh*. Tehran: Markaz.

Ardabili, M. 1390 [2011]. *Jami' al-Rawah*. Qom: Bustan-e Ketab.

Asqalani, A. 1949. *Al-Sabah fi Tamiz al-Sahabah wa Bahamishah al-Isti'ab fi Ma'rifah al-Ashab*. Beirut: Dar ul-Ihaya al-Torath al-Arabi.

Bertens, H. 1384 [2005]. *Mabani-e Nazaryeh-ye Adabi*. M. Abolqasemi (trans.) Tehran: Mahi.

Chandler, D. 1391 [2012]. "Moqaddameh-i bar Nazaryeh-ye Zhanr." *Ketab-e Mah-e Adabyat* 69: 59-68.

Fairclough, N. 1379 [2000]. *Tahlil-e Enteqadi-e Gofteman*. Sh. Bahrampour (trans.). Tehran: Markaz Resaneha.

Fayyazikia, M. et al. 1381 [2002]. "Barresi-e Tatbiqi-e Shiveh-ye Revayatgari-e Adabi *Rozah ul-Mujahidin* va Payrang-e Namayeshi Seryal-e *Mokhtarnameh*." *Naqd-e Adabi* 5 (20): 195-218.

Hajiyan, Kh. 1394 [2015]. "Naqdi bar Maqaleh-ye Moqayeseh-ye Shiveh-ye Revayatgari-e Adabi-e *Rozah ul-Mujahidin* va Payrang-e Namyeshi-e Seryal-e *Mokhtarnameh.*" *Naqd-e Adabi* 8 (30): 24-48.

Hilli, M. 1950. *Mathir ul-Ahzan*. Najaf: Matba' Al-Haydariyah.

Hilli, T. 1342 [1963]. *Al-Rijal*. Tehran: Daneshgah-e Tehran.

Ibn Abd Rabbah, A. 1986. *Al-'Aq ul-Farid*. Beirut: Dar ul-Kutub al-Ilmiyyah.

Ibn Abd ul-Bir, Y. 1991. *Al-Isti'ab fi Ma'rifah Al-Ashab*. Beirut: Dar ul-Jil.

Ibn Karthir al-Damishqi, E. 1987. *Al-Bidayah wa al-Nihaya*. Beirut: Dar ul-Kutub al-Ilmiyyah.

Ibn Qutaybah al-Dinvari, A. 1960. *Al-Akhbar ul-Tul*. Beirut: Al-Kutub al-Arabiyah.

_____. 1970. *Al-Ma'arif*, Beirut: Dar ul-Ihya Torath al-Arabi.

Ibn Sa'd, M. 1968. *Altabaqat ul-Kubra*. Beirut: Dar ul-Sader.

Ibn Shahid Thani, H. 1369 [1990]. *Al-Tahrir ul-Tavousi*. Qom: Maktab-e Ayatollah Najafi.

Kashi, M. 1362. 1983. *Ikhtyar Ma'rifah al-Rijal*. Qom: Al-Ahya' al-Torath.

Khalifah bin Khayyat. 1994. *Tarikh Khalifah bin Khayyat*. Beirut: Dar ul-Kutub al-Ilmiyyah.

Khandmir, G. 1332 [1953]. *Habib ul-Seir*. Tehran: Khayyam.

Kharazmi, A. 1947. *Maqtal al-Hussein Alayhisallam*. Najaf: Al-Zahra.

can provide the setting for the realization of this collective wish. *Mokhtarnameh* is a collection of important religious epics about the life of its main hero, Mokhtar Thaqafi, written by numerous writers and poets in different eras. In the present article, while focusing on *Mokhtarnameh*, attempt is made to discuss how different genres are combined and how a religious epic is formed.

2. Theoretical Framework

In the present paper religious and historical epics are the main focus of attention. Historical epics are the ones that depict the life of the heroes and the way they relate to people, and religious epics are the ones whose heroes are important religious figures. This paper also analyzes the term "discourse" and external and internal influences on it from a linguistic point of view.

3. Methodology

The present paper adopts a descriptive-analytical approach. Data has been collected using library research method and library documents and manuscripts have been studied for this purpose.

4. Findings

Mokhtar's historical personality has been a mixed one, made up of legends and fiction. It has developed great ideological potentials necessary for the formation of a religious myth. A religious epic has two important components of epic and religion, manifestations of which have been examined in *Mokhtarnameh*.

5. Conclusion

Genres have always been influenced by previous genres, with religious epics as an example. *Mokhtarnameh* was shaped through a combination of religious and historical narratives. In the historical genre, the historian's imagination plays an important role. And when the story of Mokhtar entered literary genres, the writers' secondary imagination influenced the shape of the narrative, resulting in a kind of metamorphosis. Thus, the story develops within the framework of a genre we refer to as religious epic.

The Process of the Transformation of the Historical Genre into Religious Epic Case Study: *Mokhtarnameh*

Roya Rastegar[1]
Dr. Seyyed Mehdi Zarghani[2]
Dr. Mohammad Ja'far Yahaghi[3]

Received: 07/05/2018 **Accepted: 03/02/2019**

Abstract

The religious epic is the outcome of the combination of the epic genre with historical and religious genres. This study explores *Mokhtarnameh*, one of the most famous religious epics, that has been variously composed by a number of poets in different historical periods. Assuming that this genre is derived from other genres, we aim to show how this process of transformation and metamorphosis has taken place. In other words, under what conditions has a religious narrative become a religious epic? This study, which has been conducted using documents, and by analyzing the contents of these documents, shows how in their lifetime, genres are transformed into each other or how one genre, evolving from another one, has become an independent genre. For instance, from the time it entered the religious epic category, the story of Mokhtar has changed and evolved, and its introduction into the cinematic genre shows that this evolution still continues. The story of Mokhtar is one of the good examples for the creation and evolution of these genres.

Keywords: *Mokhtarnameh*, History, Epic, Poetry, Narrative

Extended Abstract

1. Introduction

Genres develop by drawing on the other already existing genres. Religious epic is the outcome of the collective need of Iranian Shia Muslims and it

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashad
2. Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashad
* E-mail: zarghani@um.ac.ir
3. Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashad

_____. 1388 [2009]. *Motale'ati Darbareh-ye Faust*. O. Mehregan (trans.). Tehran: Sales.

Marx, K & Engels, F. 1377 [1998]. *Ideolozhi-e Almani*. T. Niki (trans.). Tehran: Payam-e Pirouz.

Mirbagheri, et al. 1383 [2004]. *Tarikh-e Aabyat-e Iran*. Tehran: Samt.

Mosahebi Naeini, M. 1376 [1997]. *Tazkireh-ye Madinat al-Adab*. Tehran: Markaz-e Asnad-e Majles-e Eslami.

Naqavi, A. 1343 [1964]. *Tazkireh Nevisi-e Farsi dar Pakestan va Hend*. Tehran: Entesharat-e Elmi.

Nasrabadi, M. 1317 [1938]. *Tazkireh-ye Nasrabadi*. V. Dastgerdi (ed.). Tehran: Armaghan.

Oufi, M. 1906. *Lubab al-Albab*. E. G. Browne (ed.). Leiden: Birll.

Plato 1372 (1993). "Resaleh-ye Ion." R. Seyyd Hosseini (trans.). *Kelk*. 40: 9-24.

Qane Tatavi, M. 1957. *Tazkireh Maghalat ul-Shoa'ra*. H. Rashedi (ed.). Karachi: Sendhi Adabi Board.

Qazvini, M. 1340 [1961]. *Tazkireh-ye Meykhaneh*. A. Golchin Ma'ani (ed.). Tehran: Sepehr.

Razi, Sh. 1335 (1956]. *Al-Mojma'*. M. Qazvini (ed.). Tehran: Majles.

Safa, Z. 1369 [1990]. *Tarikh-e Adabyat-e Iran*. Tehran: Ferdows.

Safavi, S. 1314 [1935]. *Tohfeh-ye Sami*. Vahid Dastgerdi (ed.). Tehran: Armaghan.

Shirazi, M. n.d. *Tazkireh-ye Delgosha*. Manuscript: No. 3819-f. Tehran: Daneshgah-e Tehran.

Shoa' ul-Molk. 1380 (2001). *Tazkireh-ye Shoa'iyeh*. M. Tavousi (ed.). Shiraz: Bonyad-e Motale'at.

Shoushtari, D. n.d. *Chaman-e Sarv*. Manuscript: No. 4672 & 2482-f. Tehran: Daneshgah-e Tehran.

Sobhani, T. 1387 [2008]. *Tarikh-e Adabyat-e Farsi*. Tehran: Zovvar.

Soltani, M. 1380 [2001]. "Barresi Tazkireh Nevisi va Tarikh-e Adabyat-e Farsi." *Majaleh-ye Daneshkadeh-ye Adabyat va Olum-e Ensani-ye Daneshgah-e Tehran* 157: 403-420.

Zarghani. S. 1390 [2011]. *Tarikh-e Adabyat-e Iran va Zaban-e Farsi*. Tehran: Sokhan.

Zarqandi, S. 1390 [2011]- *Boutiqa-ye Kelasik*. Tehran: Sokhan.

Dolatshahi Samarqandi. 1318 [1939]. *Tazkireh al-Shoa'ra*. E. G. Browne (ed.). Leiden: Birll.

Dreyfus, H. & Rabinow, P. 1379 [2000]. *Michel Foucault: Farasu-ye Sakhtgarayi va Hermeneutic*. H. Bashiriyeh (trans.). Tehran: Ney.

Farahmand, M. 1389 [2010]. "She'r va Mansha'-e an dar Adabyat-e Jahan." *Motale'at-e Adabyat-e Tatbighi*. 14 (4): 101-119.

Farivar, H. 1341 [1962]. *Tarikh-e Adabyat va Tarikh-e Sho'ara*. Tehran: Ettela'at.

Fotouhi, M. (2008) *Nazaryeh-ye Tarikh-e Adabyat*. Tehran: Sokhan.

Foucault, M. 1389 [2010]. *Teatr-e Falsafeh*. N. Sarkhosh & A Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.

_____. 1392 [2013]. *Dirineh Shenasi-e Danesh*. N. Sarkhosh & Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.

Garrousi, F. 1376 [1997]. *Anjoman-e Khaqan*. T. Sobhan (trans.). Tehran: Rowzan.

Goupamoy, M. 1387 [2008]. *Tazkireh-ye Natayej ul-Afkar*. Y. Beyg Babapour (ed.). Qom: Majma' Zakhayer Eslami.

Heravi, S. 1968. *Tazkireh Rowzat al-Salatin & Javaher al-Ajayeb*. H. Rashedi (ed.). Karachi: Vafayi.

Hashemi Sendlivi, Sh. 1968. *Makhzan al-Gharayeb*. M. Bagher (ed.). Lahore: University College.

Hazin, M. 1333 [1954]. *Tazkireh-ye Hazin*. Isfehan: Taeed.

Hedayat, R. 1381 [2002]. *Majma' al-Fosaha*. M. Mosaffa (ed.). Tehran: Amirkabir.

Hegel, G. 1356 [1977]. *Aql dar Tarikh*. H. Enayat (trans.). Tehran: Sharif University Press.

Kendall, G. & Wickham, G. 1999. *Using Foucault's Methods*. London: Sage.

Khanbahador, N. 1385 [2006]. *Tazkireh-ye Sham-e Anjoman*. M. K. Kahdoui. Yazd: Entesharat-e Daneshgah-e Yazd.

Lahiji, M. 1375 [1996]. *Tazkireh al-Moa'serin*. M. Salek (ed.). Tehran: Sayeh.

Loudi, Sh. 1377 [1998]. *Tazkireh-ye Merat al-Khiyal*. Hamid Hosseini (ed.). Tehran: Rowzaneh.

Lukács, G. 1377 [1998]. *Tarikh va Agahi-e Tabaqati*. M. J. Pouyandeh (trans.). Tehran: Tajrobeh.

existed, and the subject of a discourse appears only through the same discourse.

4. Findings

The present study shows that in *tazkireh* writing, due to discursive characteristics of the Middle Ages, the details of the lives of poets are not provided and the principle of similarity is utilized to classify the poets. It considers poetry to be independent from the socio-historical conditions and the consciousness and intention of the poet, which is clearly in contrast to historiography and sociology of literature.

5. Conclusion

A study of the rules of *tazkireh* writing indicates that poets and poetry, as the subject matter of *tazkireh*, were not objective phenomena, but were rather produced within *tazkireh* and according to its rules. These concepts made it impossible for literary historiography and sociology of literature to be developed in the Middle Ages because these disciplines focused on a different concept, which had a fundamental relationship with the socio-historical factors and were based on the unconsciousness of the author. Thus, the transition from *tazkireh* writing to literary historiography was a departure from previous rules and development of new rules based on which the literary text was closely linked to the socio-historical conditions of the poet's life. This transition could not have been the result of some kind of evolution or continuity since the literary historiographical definition of poets and of poetry, its relation to the socio-historical conditions, and the unconscious aspect of the literary text had no background in the tradition of biography writing so that literary historiography could be developed through their evolution.

Bibliography

Arezou, S. 1383 [2004]. *Tazkireh-ye Majma'-ul-Nafayes*. Z. Ali Khan (ed.). Islamabad: Persian Research Center of Iran and Pakistan.

Azar Begdeli, L. 1337 [1958]. *Atashkadeh-ye Azar*. J. Shahidi (ed.). Tehran: Mo'sseseh-ye Nashr-e Ketab.

Davar, S. 1371 [1992]. *Tazkireh-ye Mera't ul-Safa*. M. Tavoussi (ed.). Shiraz: Navid.

Extended Abstract

1. Introduction

For both literary historiography and sociology of literature, literary texts are influenced by historical and social conditions, and from this point of view, they have common rules. Before its emergence, *tazkireh* (admonitory biography) was mainly about the life and works of poets. *Tazkireh* means "reminding" and refers to works that deal with the lives of poets and their poems. This tradition began in the 5th century A.H. and lasted until the Constitutional Revolution. With the advent of the modern era, writing *tazkireh* was replaced by new disciplines of knowledge. The present article focuses on this tradition and tries to answer the following questions: What are the rules of *tazkireh* writing? Why did literary historiography and sociology of literature not appear in the Middle Ages? Was there an epistemological obstacle in this regard?

2. Theoretical Framework

Adopting an archaeological approach, this article seeks to describe the rules of *tazkireh* writing in the Middle Ages in Persian literature. Archaeology, developed in the second half of the twentieth century through the work of Foucault, is a method for studying systems of knowledge. It is a theory-method that tries to remove the subject from its central position and write the history of thought based on discontinuities and displacements, without the assumption of evolution or continuity.

3. Methodology

Unlike structural and hermeneutic methods, archeology does not look for a deep structure or hidden meanings for the subject in question, but is rather a method that focuses on the surface. The approach in this study is descriptive and does not seek to investigate the reasons for the emergence of a discourse or the factors changing it. In the archeology of knowledge, the network of serious ideas, i.e. the words of experts, is examined. But the analysis does not start with a topic that has already

The Epistemological Background of the Impossibility of Literary Sociology and Historiography in the Middle Ages: An Archaeological Analysis of Tazkireh Writing

Mohammad Hossein Dalal Rahmani[1]
Dr. Asghar Mirfardi[2]
Dr. Maryam Mokhtari[3]

Received: 21/01/2018 **Accepted: 03/02/2019**

Abstract

Until the advent of literary historiography during the previous century, the tradition of biography writing was devoted to the subject of poets' life and works. This article, adopting an archaeological approach, seeks to describe the rules of knowledge of biography writing in the Middle Ages in Persian literature. The present study shows that biography writing, according to discursive traits of Middle Ages, does not pay attention to the presentation of the details of the life of the poets, and uses the principle of similarity to classify them. This tradition, with a god-like definition of the poet, considers poetry independent of socio-historical conditions and results from the consciousness and intention of the poet. The belief in the consciousness and willfulness of the poem contains a religious basis and an attempt to emphasize its distinction with divine revelation. In both the latter cases, the literary text is depicted as something that contains an unknowing aspect that enters the text through the socio-historical conditions. The belief to consciousness in poetry can be regarded as an epistemological obstacle to the emergence of literary historiography and sociology of literature which could be removed merely through the departure from the tradition of *tazkireh* writing and the emergence of a new discourse.

Keywords: Archaeology, Rule, *Tazkireh*, Literary Historiography, Sociology of Literature

---

1. PhD Candidate in Sociology, University of Yasuj
2. Associate Professor of Sociology, University of Shiraz *E-mail: a.mirfardi@gmail.com
3. Associate Professor of Sociology, University of Yasuj

Mirabedini, H. 1390 [2011]. "Manteq-e Mokalemeh va Dastan-e Irani." In: B. Namvarmotlaq & M. Kangarani (eds.). *Goftegumandi dar Adabyat va Honar*. Tehran: Sokhan.

Prince, G. 1391 [2012]. *Revayatshenasi: Shekl va Karkard-e Revayat*. M. Shahba (trans.). Tehran: Minuye Kherad.

Shahabadi, H. 1387 [2008]. *Lalayi Baraye Dokhtar-e Mordeh*. Tehran: Ofoq.

Stephens, J. 1380 [2001]. "Idiolozhi va Gofteman-e Revayi." In: M. Khosronezhad (ed.). *Digarkhaniha-ye Nagozir*. Tehran: Kanoon-e Parvaresh-e Fekri-ye Koodakan va Nojavanan.

_____. (2003). *Language and Ideology in Children's Fiction*. Printed and bound by Antony Rowe Ltd, Eastbourne.

Thompson, J. B. 1379 [2000]. *Ideolozhi va Farhang-e Modern*. M. Owhadi (trans.). Tehran: Mo'seseh-ye Farhangi-ye Ayandeh Pooyan-e Tehran.

Todorov, T. 1391 [2012]. *Manteq-e Goftegui-e Bakhtin.* D. Karimi (trans.). Tehran: Markaz.

there is centralism in this novel, as Bakhtin has noted, there is also an intermediate mode between polyphony and monophony, which can be considered the initial stage of polyphony. Heteroglossia or polytonality reflects the diversity of the characters' tones, but when the writer's authority still plays an important role in the story, the story remains heteroglossic and does not achieve polyphony.

5. Conclusion

Novels like *Lullaby for a Dead Girl* are at the beginning of their path towards moving beyond direct ideology transmission. While the author's footprints are still seen in such novels, the use of modern aesthetic techniques is a valuable step. However, it should be noted that these techniques should follow a specific goal, which is, as Bakhtin has pointed out, moving beyond centralism and breaking the ideology within the text.

Bibliography

Aqagolzadeh, F. 1385 [2006]. *Tahlil Gofteman-e Enteqadi: Takvin-e Gofteman dar Zaban Shenasi*. Tehran: Elmi va Farhangi.

_____. 1386 [2007]. "Tahlil Gofteman-e Enteqadi va Adabyat." *Adab Pazhuhi* 1: 17-28.

Bakhtin, M. 1391 [2012]. *Takhayyol-e Mokalemeh-i: Jostar-ha-i Darbareh-ye Roman*. R. Pourazar (trans.). Tehran. Ney.

Chatman, S. 1391 [2012]. *Dastan va Gofteman (Sakhtar-e Revayi dar Dastan va Film)*. R. Mirkhandan(trans.). Qom: Markaz-e Pazhuhesh-ha-ye Eslami-e Seda va Sima.

Fowler R. 1390 [2011]. *Zaban Shenasi va Roman*. M. Ghaffari (trans.). Tehran: Ney.

Knowles, M. and Malmkjaer K. 1380 [2001]. "Karkard-e Zaban dar Adabyat-e Koodak." Sh. Eqbalzadeh (trans.). *Ketab-e Mah-e Adabyat-e Koodak va Nojavan* 43: 53-58.

Lintvelt, J. 1390 [2011]. *Resale'i dar Bab-e Gouneh Shenasi-e Revayat*. A. Abbasi & N. Hejazi (trans.). Tehran: Elmi va Farhangi.

McCallum, R. & Stephens, J. 2010. "Ideology and Children's Books." In: S. Wof et. al. (eds.). *The Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. New York: Routledge

consider adults to be superior because of their experiences, greater power, and access to the mass media. Adults, who are themselves controlled by other ideological relationships in their society, use various tools to convey their dominant ideas to children.

Language, ideology, and power, as major concepts in critical discourse analysis, are more prominent in the analysis of literary texts. Ronald Carter holds that the term literature cannot be defined apart from the term ideology; in the same way, the scientific study and description of language cannot be neutral and unbiased, since the sociocultural position of the analyst requires the description and analysis of texts to be accompanied by political factors.

Bakhtin also stresses the role of narrative factors in creating discourses in novels. The author, narrator, characters, and readers form the discourse of the novel in a dynamic interaction with each other and display their independent voices, thus creating polyphony in the novel and reducing the ideological pressure of the text. To Bakhtin, considering the audience as an active factor in the process of reading the text is essential for having a dynamic dialogue.

3. Methodology

The methodology adopted in the present paper is descriptive-analytical.

4. Findings

In this novel, the argumentative discourse of narrators tries to affect the mental orientation of the audience. As none of the narrators has an independent voice different from the implied author, this novel can be considered a monophonic one. Similarly, the indirect characterization and the characters' external point of view have reduced the empathic atmosphere of the story, as if the author has written the story only to convey his own message. Additionally, due to the narrator's direct reports and implied propositions by the author, the text has a closed atmosphere, and the gaps in the story, due to recurrent denouements, have only contributed to suspense in the novel. Different narrators are used to narrate the story; however, as already mentioned, since the narrators serve the goals of the implied author and have no independent voice, we cannot call the novel a polyphonic one. While

Extended Abstract

1. Introduction

Different ideologies present in texts have been examined by critics, especially in young adult and children's literature whose artistic and educational aspects have been constantly debated. Ideology is not just what is seen in the theme and content of a work; it also exists in hidden layers of texts. Every single book has a kind of implicit ideology, which is a more powerful way to influence the audience.

The language, narration of the story as well as different aesthetic aspects of the text, can help to hide ideologies. Stephens believes in a special form of language that leads to instilling values and attitudes. He maintains that ideology is expressed in and through language, meanings are developed within the social context, and narration is also shaped by language. Thus, the narrative and aesthetic structures of the text can be examined within ideological frameworks.

Apart from the author, different narrative factors are involved in the process of the making of a text and can serve the goals and ideology of the implied author or express their independent voices. The presence of different voices in a text can bring about a plurality of meanings and eventually reduce the ideological pressure of the text. These various voices are not restricted to the voice of the characters within the text, but the independent voice of the narrative and phonetic factors can have a profound influence on the text's polyphony, thus disrupting the center-oriented ideology of the text.

In this study, the authors have tried to examine the role of narrative factors in the formation of the text, the influence of ideology, and also the role of Bakhtian's theories in reducing the ideological pressures of the text through examining the novel *Lullaby for a Dead Girl*.

2. Theoretical Framework

In *Ideology and Control in Children's Literature* Murray Knowles and Kristen Malmkjaer have generalized these relations of domination to socially-organized ones such as those between men and women, those among people, and even those between children and adults. They

An Analysis of the Infiltration of Ideology into Young Adult Novels Case Study: *Lullaby for a Dead Girl*

Mahnaz Jokari[1]
Dr. Bahee Hadaegh[2]

Received: 15/06/2018 **Accepted: 03/02/2019**

Abstract

One of the fundamental transformations in critical thinking and education during last 20 years has been the acceptance of the fact that all texts are inevitably mixed with ideology, and ideology does not have a separate meaning from text. This emphasizes the need for rigorous studies in these fields, particularly in children's and young adults literature in which the relation between the children and the adult writers has always resulted in an unbalanced relation of power to the extent that the authors have always inculcated their perspectives in children and young adults. In recent decades, authors have attempted to reduce the pressure of ideology on the readers through some techniques. But what is important is that sometimes using such techniques has even intensified the ideological infiltration of the text. One of the approaches through which we can investigate the authors' techniques, especially in the filed of narrative, is narrative discourse in which narrative factors, such as implicit author, narrator, characters, addressees and the implicit reader can be studied. In this paper, we aim to examine narrative factors in the novel *Lullaby for a Dead Girl* based on Bakhtinian concepts of polyphony and double-voiced discourse. We also try to find out if this novel moves towards the inculcation or the defeat of ideology.

Keywords: Ideology, Narrative Discourse, Polyphony, *Lullaby for a Dead Girl*

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Shiraz
* E-mail: m.jokari67@gmail.com
2. Assistant Professor of English Language and Literature, University of Shiraz

Diamond, L. & Quinby, L. 2013. *Feminism and Foucault*. Boston: Northeastern University Press.

Ducat, Ph. 2006. *Le manuel de la philosophie*. Paris: ellipses.

Fallah Rastegar, G. 1351 [1972]. "Zan dar Asar-e Hedayat." *Jostar-ha-ye Adabi* 31: 653-670.

Flax, J. 2012. "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory." *Women, Gender and Theory* 12 (4): 621-643.

Foucault, M. 1980. *Power/ Knowledge*. Colin & Gordon (eds.). New York: Pantheon.

Ghanoonparvar, M. R. 1993. *In a Persian Mirror: Images of the West and Westerners in Iranian Fiction*. Texas: University of Texas Press.

Golestan, L. 1383 [2004]. *Hekayat-e Hal*. Tehran: Ketab-e Mahnaz.

Hartsock, N. 2015. "Foucault on Power: A Theory for Women?" In: Linda J. Nicholson (ed.). *Feminism/Postmodernism*. London and New York: Routledge.

Houlgate, S. 1998. *An Introduction to Hegel*. London: Blackwell.

Jafari Saroui, S. 1387 [2008]. "Adabyat-e Iran: Zan dar Asar-e Mahmoud Dowlatabadi." *Majaleh-ye Roudaki* 25: 7-17.

Jahanbaglou, R. 1381 [2002]. *Mowj-e Chaharom*. Tehran: Ney.

Mahrouyan, H. 1385 [2006]. *Tabarshenasi-e Estebdad-e Irani-e Ma*. Tehran: Baztab Negar.

Mirabedini, H. 1377 [1998]. *Sad Sal Dastannevisi-e Iran*. Tehran: Cheshmeh.

Nahid, A. 1360 [1981]. *Zanan-e Iran dar Jonbesh-e Mashruteh*. Tabriz: Ehya.

Parsipour, Sh. 1373 [1994]. *Aql-e Abi*. Stockholm: Baran.

_____. 1378 [1999]. *Zanan Bedoun-e Mardan*. Toronto: Afra.

_____. 1381 [2002]. *Bar Bal-e Bad Neshastan*. Stockholm: Baran.

_____. 1382 [2003]. *Sag va Zemestan-e Boland*. Tehran: Alborz.

_____. 1382 [2003]. *Touba va Ma'na-ye Shab*. Tehran: Alborz.

Pouyan, M. 1379 [2000]. "Barresi-e Jaygah-e Zanan dar Dastan-ha-ye Kutah-e Ahmad Mahmoud." *Majalleh-ye Motale'at-e Ejtema'i* 25: 39-58.

5. Conclusion

Although Iranian women in their very recent history have enthusiastically struggled for actualizing their rights, they have not moved necessarily in the same ways as Western women did. Women storywriters have then narrated this unique experience of Iranian women, disregarding the temptation whether a group of their stories might be called postmodern; nevertheless, their portraits have included quite a number of the images and traits that the so-called postmodern fiction represents.

Bibliography

Alcoff, L. 1992. "The Problem of Speaking for Others." In: *Cultural Critique* 2: 5-32.

Alizadeh, Gh. 1371 [1992]. *Khaneh-ye Edrisi-ha*. Tehran: Tirazheh.

Amirshahi, M. 1378 [1999]. N . *Madaran va Dokhtaran, Ketab-e Dovvom: Dadeh Qadamkheir*. Stockholm: Baran.

_____. 1379 [2000]. *Madaran va Dokhtaran, Ketab-e Sevvom: Mah Asal-e Shahrbanou*. Stockholm: Baran.

_____. 1379 [2000]. "Khorramshahr-Tehran." *Dastan-ha-ye Kutah*. Stockholm: Baran.

Amin ul-Ro'aya, P. et al. 1393 [2014]. "Barresi-e Vizhegiha-ye Montasab be Zanan dar Zarbolmasal-ha-ye Farsi." *Pazhouhesh-e Zaban va Adabyat-e Farsi* 34: 89-120.

Baqeri, N. 1387 [2008]. *Zanan dar Dastan*. Tehran: Morvarid.

Bashiri, M. & Mahmoudi, M. 1390 [2011]. "Barresi-e Moqayeseh-i-ye Mozou'at va Darounmayeh-ha-ye Mortabet baDastan-e Zanan dar Dastan-ha-ye Zanmehvar-e Zanan-e Dastannevis (1300-1380)." *Matnpazhouhi-e Adabi* 47: 51-80.

Butler, J. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Cixous, H. 2010. *Le rire de la medusa*. Paris: Galilée.

Clément, E. et al. 2014. *La Philosophie de A à Z*. Paris : Hatier.

Daneshvar, S. 1327 [1948]. *Atash-e Khamoush*. Tehran: Elmi.

_____. 1345 [1966]. *Savushun*. Tehran: Kharazmi.

_____. 1372 [1993]. *Jazireh-ye Sargardani*. Tehran: Kharazmi.

_____. 1380 [2001]. *Sareban Sargardan*. Tehran: Kharazmi.

_____. 1378 [1999]. "Kashti-e Arous." *Ba Ghazaleh to Nakoja*. Tehran: Tus.

_____. 1380 [2001]. *Shabha-ye Tehran*. Tehran: Tus.

these stories would be different from those written in Western countries.

2. Theoretical Framework

The article follows a historicist approach in which the major elements involved, in one way or another, in the formation of postmodernism and feminism will be concisely investigated both in the West and in Iran, in order to decide about the common points as well as the points of departure regarding the two movements in both cultures. Such an approach provides the article with the capacity of a deep and versatile understanding of the factors concerned with developing two different interpretations of postmodernism and feminism, one in Western culture and the other in Iranian culture.

3. Methodology

Based on the idea of "Three Deaths" put forward by some thinkers of postmodernism and their counter-balances suggested by feminist intellectuals, the article does its best to find out whether the consequences of such a procedure have some counterparts in Iranian contemporary life, in order to be followed then, in some Iranian novels. The results, achieved in this way, will be categorized in a group of concepts and characteristics regularly seen in the selected novels and short stories as the representative of fictions written by women about women.

4. Findings

Our investigation shows that one of the crucial concerns of Iranian women as depicted in the short stories and novels has been "Women's emancipation". Women in Iran have struggled for freedom in any possible way. This freedom in all its manifestations, either social or individual, legal or conventional, physical or psychological, has been primarily threatened by a patriarchal culture in which "marriage" is a very fundamental mechanism of exercising authority. That is why all manners of escape, from abandoning marriage to stopping being a lover and just doing the family routine, and from having a secret love affair to running away from home and, at last, to getting divorced are the common forms of getting released from this authority.

The Persian Postmodern Fiction and the Feminine "Subject"

Dr. Behzad Barekat[1]

Received: 27/08/2018 **Accepted: 10/04/2019**

Abstract

Postmodernism as the last attempt to eradicate the modern "subject", is irreconcilable with some principles of feminism. From a historical perspective, feminism necessarily defines the feminine identity as opposed to masculine identity, and thus will depend on the authority created by the "subject" which tends to change the masculine subject to feminine subject. Meanwhile, postmodernism is in line with feminism because it helps feminists to get rid of the masculine authority. In Iran, as a society which has experienced a different historical development from that of the western societies, this paradox ends in some results which are not always similar to those in the west. The present article is a theoretical study to trace the signs of this difference, although it is supported by evidence from some Persian novels.

Keywords: Postmodernism, Feminism, Subject, Women's Fiction-Writing, Postmodern Fiction

Extended Abstract

1. Introduction

The Iranian interpretation of modern socio-cultural movements and trends can never be the same as the interpretation by Western communities, because, comparatively, Iran has gone through very different historical and socio-cultural experiences. For this very reason, Iranian intellectuals and men of letters have had their own readings of "Postmodernism" and "Feminism" among all the other trends. The present article asks whether it is logical to expect Iranian fiction writers to write postmodern stories, and if so, how much, why and in what ways

1. Associate Professor at the Department of English Language and Literature, University of Guilan
*E-mail: behzadbarekat@yahoo.com

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 3, Vol. 2, No.6
Fall - Winter 2018-2019
(Published Semiannually)

English Abstracts

The Persian Postmodern Fiction and the Feminine "Subject"
B. Barekat 2-5

An Analysis of the Infiltration of Ideology into Young Adult Novels Case Study: *Lullaby for a Dead Girl*
M. Jokari , B. Hadaegh 6-10

The Epistemological Background of the Impossibility of Literary Sociology and Historiography in the Middle Ages: An Archaeological Analysis of Tazkireh Writing
M. Hossein Dalal Rahmani, A. Mirfardi, M. Mokhtari 11-15

The Process of the Transformation of the Historical Genre into Religious Epic Case Study: *Mokhtarnameh*
R. Rastegar, M. Zarghani, M. Yahaghi 16-20

Critical Realism and the Problematic Character in *Call Me Ziba*
M. Ranjabr 21-24

A Lacanian Reading of *Parichehr*
F. Saberi, M. Sediqi, F. Khojasteh 25-30

The Methodology of Biography Writing in Mystical Literature Case Study: Attar Neyshabouri's *Tadhkirat al-Awliya*
B. Nozhat, Y. Hosseinai 31-35

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 3, Vol. 2, No.6
Fall - Winter 2018-2019
(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

6

ISSN: 2476 7387

- The Persian Postmodern Fiction and the Feminine "Subject"
  B. Barekat 2-5
- An Analysis of the Infiltration of Ideology into Young Adult Novels Case Study: *Lullaby for a Dead Girl*
  M. Jokari , B. Hadaegh 6-10
- The Epistemological Background of the Impossibility of Literary Sociology and Historiography in the Middle Ages: An Archaeological Analysis of Tazkireh Writing
  M. Hossein Dalal Rahmani, A. Mirfardi, M. Mokhtari 11-15
- The Process of the Transformation of the Historical Genre into Religious Epic Case Study: *Mokhtarnameh*
  R. Rastegar, M. Zarghani, M. Yahaghi 16-20
- Critical Realism and the Problematic Character in *Call Me Ziba*
  M. Ranjabr 21-24
- A Lacanian Reading of *Parichehr*
  F. Saberi, M. Sediqi, F. Khojasteh 25-30
- The Methodology of Biography Writing in Mystical Literature Case Study: Attar Neyshabouri's *Tadhkirat al-Awliya*
  B. Nozhat, Y. Hosseinai 31-35

Website: www.naqd.guilan.ac.ir