نشریهٔ علمی

نقد و نظریهٔ ادبی

سال چهارم، دوره دوم
پاییز و زمستان ۱۳۹۸
(شماره پیاپی ۸)

۸
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **بررسی سوژه مدرن در *بوف کور* صادق هدایت و *ملکوت* بهرام صادقی** ۵-۲۵
  محمد مهدی ابراهیمی فخاری و مریم شریف‌نسب
- **تکنولوژی انضباطی و بدن برساخته در داستان‌های مدرسه** ۲۷-۴۹
  نگین بی‌نظیر
- **تحلیل هویت اجتماعی مانلی نیما براساس تحلیل انتقادی گفتمان** ۵۱-۷۴
  محمد پارسانسب، محمد شادروی منش و حافظ صادق‌پور
- **معانی و بیان؛ از آشنایی تا جدایی (بررسی آراءِ شارحان *مفتاح العلوم* در خصوص نسبت میان علم معانی و علم بیان در قرن هفتم و هشتم)** ۷۵-۹۸
  مصطفی جلیلی تقویان
- **جنسیت و قدرت در گفتمان زنانه رمان‌نویسی ایران (با تکیه بر رمان‌های زنان در دو دهه ۷۰-۸۰)** ۹۹-۱۲۴
  مریم عاملی رضایی
- **غایت‌شناسی نقد و تصحیح متون** ۱۲۵-۱۴۰
  مجتبی مجرد
- **نگاهی انتقادی به گفتمان‌های قدرت و جنسیت در داستان کوتاه «شازده‌خانم» نوشته شیوا ارسطویی** ۱۴۱-۱۵۸
  آزاده نجفیان، سعید حسام‌پور و فریده پورگیو

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال چهارم، دوره دوم، پاییز و زمستان (شماره پیاپی ۸)

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

اعضای هیأت تحریریه:

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

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

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

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

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

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال چهارم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، (شماره پیاپی ۸)

فهرست مقالات — **صفحه**

- **بررسی سوژه مدرن در *بوف کور* صادق هدایت و *ملکوت* بهرام صادقی** **۵-۲۵**
  محمد مهدی ابراهیمی فخاری و مریم شریف‌نسب
- **تکنولوژی انضباطی و بدن برساخته در داستان‌های مدرسه** **۲۷-۴۹**
  نگین بی‌نظیر
- **تحلیل هویت اجتماعی مانلی نیما براساس تحلیل انتقادی گفتمان** **۵۱-۷۴**
  محمد پارسانسب، محمد شادروی منش و حافظ صادق‌پور
- **معانی و بیان؛ از آشنایی تا جدایی (بررسی آراءِ شارحان *مفتاح العلوم* در خصوص نسبت میان علم معانی و علم بیان در قرن هفتم و هشتم)** **۷۵-۹۸**
  مصطفی جلیلی تقویان
- **جنسیت و قدرت در گفتمان زنانه رمان‌نویسی ایران (با تکیه بر رمان‌های زنان در دو دهه ۷۰-۸۰)** **۹۹-۱۲۴**
  مریم عاملی رضایی
- **غایت‌شناسی نقد و تصحیح متون** **۱۲۵-۱۴۰**
  مجتبی مجرد
- **نگاهی انتقادی به گفتمان‌های قدرت و جنسیت در داستان کوتاه «شازده‌خانم» نوشته شیوا ارسطویی** **۱۴۱-۱۵۸**
  آزاده نجفیان، سعید حسام‌پور و فریده پورگیو
- **چکیده‌های انگلیسی مقالات (معمولی / مبسوط)** **2-27**

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

داوود اسپرهم (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی)
فرزانه آقاپور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
بالو (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران)
بهزاد برکت (دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه گیلان)
فرزاد بوبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
نگین بی‌نظیر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
هدی پژهان (دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان)
علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
فاطمه تسلیم جهرمی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جهرم)
عاطفه جمالی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
رضا چهرقانی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی قزوین)
ابوالفضل حری (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی دانشگاه اراک)
مریم حسینی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا)
سید محسن حسینی مؤخر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان)
مریم حیدری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
فرامرز خجسته (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
محمد علی خزانه دارلو (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
حسن ذوالفقاری (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس)
محمود رحیمی (دانش آموخته ادبیات فارسی دانشگاه سمنان)
محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مهدی زرقانی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
منصور شعبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
مریم صالحی نیا (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
محمد امین صراحی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
علی صفایی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
قدرت طاهری (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران)
داوود عمارتی مقدم (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیشابور)
معصومه غیوری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
سهیلا فرهنگی (عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور رشت)
قدرت قاسمی‌پور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اهواز)
سید علی قاسم‌زاده (عضو هیات علمی دانشگاه بین المللی امام خمینی)
فاطمه کاسی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور رشت)
شایسته سادات موسوی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
فواد مولودی (استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی)
ناصر نیکوبخت (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس)
علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
پارسا یعقوبی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان)
محمد کاظم یوسف‌پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

راهنمای نگارش مقاله

اهداف و حوزهٔ جذب مقالات:

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

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

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

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

ضابطه‌های نویسنده:

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

ضابطه‌های مقاله:

۱. مقاله باید شامل عنوان، چکیدهٔ فارسی و انگلیسی، واژگان کلیدی، مقدّمه، متن اصلی در قالب عنوان‌های مشخّص، نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد.
۲. عنوان مقاله کوتاه و گویا باشد (به فارسی و انگلیسی).
۳. 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)

۱۲.در حروف‌چینی مقاله دقت شود که بخش‌های مختلف واژه‌های چندقسمتی، مانند «می» مضارع (مانند «می‌شود») و «ها»ی جمع (مانند «کتاب‌ها») و نیز واژه‌هایی مانند روایت‌شناسی و... الزاماً بایستی با نیم‌فاصله از هم جدا شوند. برای انجام این کار صرفاً از کلیدهای همزمان **کنترل** + **شیفت** + **۲** (کلید زیر F2 و نه کلید ۲ از ماشین‌حساب) استفاده شود. (دقت شود که از کلیدهای ترکیبی دیگر مانند ctrl + - استفاده نشود. زیرا با سامانه و نرم‌افزار فصلنامه همخوانی نخواهد داشت).

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).

DOI:10.22124/naqd.2019.13143.1720

نقد و نظریه ادبی

سال چهارم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۸

صفحات ۲۵-۵

بررسی سوژه مدرن در *بوف کور* صادق هدایت و *ملکوت* بهرام صادقی

محمد مهدی ابراهیمی فخاری [۱*]

مریم شریف نسب [۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۲/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۲۷

چکیده

سوژه و سوژگی یا سوبژکتیویته، یکی از مؤلفه‌هایی است که براساس آن می‌توان تشخیص داد یک اثر داستانی، مدرنیستی محسوب می‌شود یا خیر. سوژه مدرن در مورد خود می‌اندیشد. از این رو بسیاری از داستان‌های مدرنیستی، شخصیت‌هایی دارند که به خودشان می‌اندیشند و زندگی و افکارِ این شخصیت‌ها در مرکز توجه داستان قرار دارد. می‌توان گفت که این داستان‌ها ذهن‌محور هستند. پرداختن به «شخصیت» و افکار او در داستان‌های مدرنیستی اهمیت فراوانی پیدا می‌کند که این خصوصیت در داستان‌های پیشامدرن دیده نمی‌شود، یا کمتر دیده می‌شود. در داستان‌های مدرنیستی فارسی نیز سوژه و سوژگی اهمیت دارد. دو اثری که توجه ویژه به این مسئله، در آنها دیده می‌شود، *بوف کور*، نوشته صادق هدایت و *ملکوت* نوشته بهرام صادقی هستند. در این دو رمان شخصیت‌ها و افکار آنان محوریت دارند. در این پژوهش ابتدا خصوصیات سوژه برشمرده شده، تعریف نسبتاً دقیقی از آن به دست آمده و سپس اثبات شده‌است که شخصیت‌های اصلی هر دو اثر، سوژه هستند و خصوصیات سوژگی در آنها وجود دارد. آگاهی، اختیار / آزادی و فردیت، خصوصیات اصلی سوژگی هستند که هریک از آنها در مورد شخصیت‌های اصلی این دو داستان مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

واژگان کلیدی: سوژه، سوژگی، ادبیات داستانی ایران، *بوف کور*، *ملکوت*، مدرنیسم

---

۱. دانشجوی دکتری پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی * mehdiebrahimi391@gmail.com

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱- مقدمه

شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌نویسی یکی از نکاتی است که بسیار به آن توجه شده است. در کتاب‌هایی با موضوع عناصر داستان، به طور مفصل در مورد خصوصیات شخصیت‌پردازی در داستان‌های مختلف و نیز انواع شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی بحث می‌شود.

شخصیت‌های داستانی انواع مختلفی دارند. معمولاً براساس یک تقسیم‌بندی کلی شخصیت‌های داستانی را به دو نوعِ ایستا[1] و پویا[2] تقسیم می‌کنند، همچنین بعضی از شخصیت‌های داستانی ساده[3] و بعضی جامع[4] هستند. برخی از شخصیت‌ها نیز از این تقسیم‌بندی‌ها خارجند. این نوع از شخصیت‌ها، شخصیت‌هایی شناخته‌شده هستند که نمونه‌های مشابه آن را می‌توان در جامعه یافت. به این نوع از شخصیت داستانی، شخصیتِ نوعی[5] یا تیپ گفته می‌شود. جدای از خصوصیات فرمی و ظاهری، می‌توان خصوصیات محتوایی فراوانی نیز در شخصیت‌ها یافت و متناسب با هر رویکرد و نگرش، تقسیم‌بندی خاصی برای آن ارائه کرد.

در این پژوهش با نگاهِ مدرنیستی به شخصیت‌پردازی در داستان‌های *بوف کور* و *ملکوت* توجه شده‌است و از این منظر، به بررسی سوژگی در آنها پرداخته شده‌است. این رویکرد، رویکردی محتوایی محسوب می‌شود.

۲- پیشینه پژوهش

مجید جلاله‌وند آلکامی (۱۳۹۷)، در کتاب شخصیت و شخصیت‌پردازی رمان فارسی؛ رئالیسم، مدرنیسم و پسامدرنیسم -برگرفته از رساله دکتری ایشان- در فصلی به تحلیل سه داستان مدرنیستی فارسی پرداخته است: *شازده احتجاب*، *بوف کور* و *سنگ صبور*. این پژوهش همان‌طور که خود نویسنده نیز اشاره کرده، بر اساس نظریه گفتمان لاکلائو موفه و تحلیل‌های پساساختارگرایانه لکان از سوژه است. پرداختن به سوژه و سوژگی در این پژوهش نیز دیده می‌شود، ولی نکته‌ای که مهم است، این است که سوژه از نظرگاه این پژوهشگر، سوژه لکانی است که بیشتر جنبه روان‌کاوانه دارد.

---

1 . Static
2 . Dynamic
3 . Flat
4 . Round
5 . Typical

فرزاد کریمی در کتاب *تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران* (۱۳۹۷) به تحلیل و بررسی سوژه و سوژگی در شخصیت‌های داستانی پرداخته ولی تأکید این نویسنده بر داستان‌هایی بوده است که پست‌مدرنیستی هستند یا عموماً به‌عنوان داستان‌های پست‌مدرنیستی معرفی شده‌اند.

همچنین باید اشاره کرد که کتاب‌ها و مقالاتی در تحلیل شخصیت‌های *بوف کور* و *ملکوت* نوشته شده‌اند، ولی هیچ‌یک به‌طور مستقیم به بحث سوژه مدرن در این داستان‌ها نپرداخته‌اند. ازجمله می‌توان به *زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت* از شاپور جورکش(۱۳۷۷)، *صادق هدایت و هراس از مرگ* نوشته محمد صنعتی (۱۳۸۰) و *تأویل ملکوت: قصه اجتماعی - سیاسی* از محمدتقی غیاثی (۱۳۸۶) اشاره کرد. همچنین مقاله «راوی بوف کور، رانه مرگ و شکاف در نظم نمادین» از جلاله‌وند آلکامی (۱۳۹۴)، قابل ذکر است.

۳- خصوصیات شخصیت در داستان‌های پیشامدرن

شخصیت در داستان‌های کلاسیک فرهنگ‌های مختلف، وجود داشته‌است. از متون حماسی و قصه‌ها و حکایت‌های فولکلور تا داستان‌های جدید، همواره شخصیت و شخصیت‌پردازی اهمیت ویژه‌ای داشته‌است. تا جایی که عده‌ای معتقدند: «بنیاد اغلب رمان‌های موفق و معتبر بر شخصیت‌پردازی آنها گذاشته شده و شخصیت‌های آنهاست که به رمان ارزش و اعتبار می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۸۶).

در داستان‌های سنتی شخصیت‌های داستانی کسانی هستند که کنش یا گفتاری دارند و معمولاً افعال آنها در داستان روایت می‌شود. جایی برای ذهن و افکار شخصیت‌های داستان در داستان‌های پیشامدرن نیست مگر اینکه این افکار نمودی در اتفاقات داستان داشته باشد. برای نمونه می‌توان به رمان‌های تاریخی اشاره کرد که خط روایت در آنها، مبتنی بر گزارش از جامعه و اتفاقات سیاسی و اجتماعی یک دوران تاریخی خاص است (نک. میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱ / ۲۷ و ۲۸).

قهرمان قصه‌ها و همچنین داستان‌های پیشامدرن، کسی است که مهم‌ترین کارهای داستان را انجام می‌دهد و اتفاقات داستان حول زندگی او شکل می‌گیرد. اینها خصوصیاتی از داستان پیشامدرن هستند که در دوران مدرن، دستخوش تغییر اساسی می‌شوند.

۴- خصوصیات شخصیت در داستان‌های مدرنیستی

شخصیت‌های داستانی در داستان‌های مدرنیستی، خصوصیاتی دارند که در شخصیت‌های داستان‌های پیشامدرن دیده نمی‌شود. این خصوصیات، با تعریفی که فیلسوفان و صاحب‌نظران مدرنیست از انسان کرده‌اند، بسیار شبیه به خصوصیات انسان در دوره مدرن است. «نویسندگانی مانند جیمز جویس به فرم‌های ادراک تاریخی پشت کردند و در فرد معنای بزرگ‌تری دیدند تا در جامعه» (چایلدز، ۱۳۸۹: ۴۳). هنگامی که شخصیت‌پردازی (و به تعبیر جویس، فرد) در یک داستان مدرنیستی، در مرکز اهمیت قرار می‌گیرد، خودبه‌خود خصوصیاتی پیدا می‌کند که در شخصیت‌های داستان‌های پیشامدرن دیده نمی‌شد. هنگامی که تأکید بر شخصیت‌پردازی به‌جای پیرنگ و وقایع داستانی (آنچنان که مثلاً در داستان‌های رئالیستی دیده می‌شود) باشد، دیگر شخصیت داستان، عضوی وابسته به جامعه نیست و صرفاً جایگاه و موقعیت و تأثیرگذاری اجتماعی او دارای اهمیت نیست، بلکه خصوصیات فردی، زندگی شخصی و افکار و عقاید شخصی او اهمیت پیدا می‌کنند و در داستان مورد توجه قرار می‌گیرند. جورج لوکاچ معتقد است:

> توجه به شرایط انسانی به‌جای شرایط اجتماعی به دو شیوه تجلی می‌یابد: اول اینکه قهرمان داستان با تجربه شخصی مرزبندی می‌شود و صراحت و دقت تاریخی پیدا نمی‌کند؛ دوم آنکه فرد تک می‌افتد، نه جهان را می‌سازد و نه جهان او را می‌سازد (به نقل از همان: ۴۳).

انزوایی که معمولاً در شخصیت‌های داستانی مدرن دیده می‌شود، حاصل این وضعیت است. انزوا، خصوصیتی نیست که شخصیت داستان، انتخاب کرده باشد، بلکه هنگامی که می‌خواهد فردیت خود را حفظ کند، باید از سلطه جامعه خارج گردد و هم‌رنگ جماعت نشود. وقتی او این خصوصیات را در خود ایجاد کند، جامعه او را طرد می‌کند و به انزوا می‌راند. مثالِ مشهور برای این قاعده، شخصیت مورسو[1] در رمان *بیگانه* نوشته آلبر کامو است (نک. کامو، ۱۳۹۲). مورسو از جامعه دوری نمی‌کند، او اطرافیانی دارد که با آنها در ارتباط است. در جامعه تفریح و گردش می‌کند؛ معاشرت می‌کند؛ معشوقه‌ای دارد؛ دعوا می‌کند و غیره. ولی چون حاضر نیست، برخلاف خواست خودش و برای کسب رضایت جامعه و شبیه شدن به دیگران کاری انجام دهد، در نهایت در یک سلول انفرادی محبوس و محکوم به اعدام می‌شود. همچنین می‌توان به این نقل‌قول از فرانتس کافکا اشاره کرد: «واقعیت این است که زندگی من در اصل تنها از برکت

1 . Meursault

بی‌نظمی می‌گذرد، و این بی‌نظمی تنها وسیله‌ای است که با آن می‌توانم آخرین تکه آزادی شخصی‌ام را بدزدم» (یانوش، ۱۳۸۶: ۱۳۵).

نکته دیگری که در مورد شخصیت‌پردازی در داستان‌های مدرنیستی باید گفت این است که از نظر مدرنیست‌ها، آنچه حقیقت نامیده می‌شود، چیزی جز دریافت‌های ذهنی نیست. این طرز فکر متأثر از اندیشه‌های آنری برگسون و زیگموند فروید است (نک. چایلدز، ۱۳۸۹: ۶۲). همین نگرش نویسندگان مدرنیست به انسان و به تبع آن شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان، یکی از مهم‌ترین دلایل به وجود آمدن سبک داستان‌نویسی جریان سیال ذهن[1] شد: «انگیزش شخصیت‌ها، طرز کار وجدان و ضمیر هشیار، به نقطه کانونی اغلب رمان‌ها و داستان‌های کوتاه بدل شده‌است. شاید اوج حرکت در این جهت، ابداع صناعت جریان سیال ذهن است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۰).

در شیوه داستان‌نویسی جریان سیال ذهن، نه تنها همه‌چیز از ذهن شخصیت داستان روایت می‌شود، بلکه این ذهنیت بر ترتیب و حذف و تکرار و دیگر مواردی که باید در داستان بیاید تأثیر می‌گذارد. همه‌چیز از ذهن شخصیت، به همان ترتیبی که در آن ذهن مرور می‌شود، در داستان روایت می‌شود. به عبارت دیگر، این ذهن شخصیت داستان است که خصوصیات روایت داستان و عناصر دیگر آن را تعیین می‌کند. در داستان‌هایی که به این سبک نوشته شده‌اند، هذیان‌ها و آشفتگی‌های ذهنی شخصیت نیز روایت می‌شود و جملات به‌هم‌ریخته و عباراتی مبهم شکل می‌گیرد، که ذهن آشفته و پیچیده شخصیت داستان را نشان می‌دهد. برای نمونه، رمان‌های *در جستجوی زمان ازدست‌رفته*، اثر مارسل پروست و *خانم دلووی* نوشته ویرجینیا وولف را می‌توان مثال زد.

جمیع خصلت‌های شخصیت مدرن را در داستان‌های مدرنیستی، می‌توان ذیل عنوان «سوژه» خلاصه کرد. شخصیت‌های داستان‌های مدرنیستی یا سوژه‌اند، یا در طول داستان به سوژگی دست پیدا می‌کنند، یا در داستان تلاش شخصیت اصلی برای کسب مؤلفه‌های سوژگی دیده می‌شود. در جهانِ واقعی و خارج از داستان نیز انسان با تلاشی پیگیر و بی‌امان جهان را می‌کاود تا صورت جهان را آنچنان که از خود جهان است بیابد، اما سرانجام، آنچه می‌یابد صورت خود اوست. صورتی که همیشه پرده‌هایی بر آن فروافتاده‌است اما هیچ نیست جز تصویر او در آیینه (یاوری، ۱۳۸۹: ۶۴). به تعبیری، «سوژه مدرن کسی است که در نفس خویش تأمل می‌کند،

1 . Stream of Consciousness

و فاصله‌ای می‌بیند بین خود، زندگی خود و نوع درکش از جهان، با آنچه پیشتر گفته‌اند و زیسته‌اند» (احمدی‌آریان، ۱۳۹۳: ۱۰۸).

۵- سوژه و سوژگی[1]

سوژه و سوژگی تعابیری هستند که در دوران مدرن و در آثار پست‌مدرنیستی بسیار مورد توجه قرار می‌گیرند؛ اگرچه در داستان‌های پست‌مدرن، رویکرد به مقوله سوژه و سوژگی، با رویکرد مدرنیست‌ها تفاوت اساسی دارد. اصطلاح سوژه در علوم مختلف، معانی متفاوتی دارد، اما در فلسفه به معنی گوهر، ذات، وجود مقوم و ذهن و فاعل شناسنده، و در روان‌شناسی به معنای ذهن و خود به کار می‌رود (ضیمران، ۱۳۹۰: ۱۱).

فریدریش نیچه معتقد است که ملاک درستی یا نادرستی و نیکی و بدی، انسان و تفسیر اوست. او می‌گوید: «دوره‌های بزرگ زندگی ما آن زمان‌هایی است که چنان شجاعتی پیدا می‌کنیم که بدترین جنبه‌های خود را بهترین جنبه‌های خود بنامیم» (نیچه، ۱۳۸۷: ۱۲۱). منظورِ او از «دوره بزرگ» زمانی است که انسان در آن از مقلد و پیرو، به سوژه تبدیل شده و ذهنیت او سنگ محکِ درستی و نادرستی و خوبی و بدی می‌شود. او همچنین می‌گوید: «چیزی به نام پدیده اخلاقی وجود ندارد، آنچه هست، تفسیر اخلاقی پدیده‌هاست» (همان: ۱۲۰). از دیدگاه نیچه، اصالتی در پدیده اخلاقی وجود ندارد، بلکه این ذهنِ انسان است که به یک پدیده، جنبه و معنای اخلاقی می‌بخشد.

داستان جریان سیال ذهن نیز ارتباط محکمی با مبحث سوژگی دارد. نویسنده، زمان را براساس آنچه در ذهن شخصیت داستان می‌گذرد روایت می‌کند و براساس ذهنیت شخصیت داستان تعیین می‌شود که هر واقعه چقدر طول کشیده‌است؛ یعنی ملاک طول زمان و گذشته و آینده، ذهن شخصیت داستانی است و نه آنچه در بیرون از ذهن او رخ می‌دهد و وجود دارد. بدین صورت نویسنده، اصالت را به زمان ذهنی و ذهن شخصیت داستان می‌دهد و «واقعیت» بیرونی و زمان قراردادی و خطی، ملاک ترتیب و مدت روایت وقایع نیست، درحالی‌که زمان در داستان‌های پیشامدرن، خطی و تقویمی است. به عقیده دی اچ لارنس: «باید شیوه این به آن، یعنی حرکت از ابتدا به انتها، را رها کنیم و بگذاریم ذهن در چرخه‌ها حرکت کند، یا اینجا و آنجا

1 . Subject S & subjectivity

به خوشه‌ای از تصاویر بپرد. تصور ما از زمان، به‌مثابه چیزی که در یک خط همیشگی و مستقیم ادامه دارد، ذهن ما را به طرز بی‌رحمانه‌ای فلج کرده‌است» (چایلدز، ۱۳۸۹: ۴۰).

آنری برگسون معتقد بود که «واقعیت» با تجربه زمان در ذهن مشخص می‌شود که با ضربان خطی و منظم زمان ساعت کوکی، که همه تجارب را به درجه‌های یکسان می‌سنجد متفاوت است. وی می‌گفت که زمان روان‌شناسانه با دیرند (کشش) سنجیده می‌شود، یعنی با سرعت متغیری که در آن ذهن طول تجارب را طبق شدت‌ها، محتواها و معناهایی که این تجارب برای تک‌تک افراد دارد ادراک می‌کند. کار او سبب شد که بسیاری از مدرنیست‌ها نحوه بازنمایی زمان را در داستان تغییر دهند (همان: ۶۰). «این سخن معروف مارسل پروست است که واقعیت فقط در خاطره شکل می‌گیرد» (همان: ۶۱).

تفاوت سوژه مدرن با انسان یا شخصیت پیشامدرن، در چند خصوصیت است. به عبارت دیگر، برای اینکه بتوان گفت یک شخصیت داستانی جایگاه سوژه دارد و می‌توان آن را شخصیت داستانی مدرن نامید، باید خصوصیات زیر را در آن یافت. اصطلاحات و واژه‌های کلیدی در این مفهوم، که ذیل مبحثِ فردیت به آن می‌پردازیم، آگاهی، آزادی/ اختیار، فردیت، حقیقت/ واقعیت[1] هستند.

۵- ۱- آگاهی[2]

تجربیات آگاهانه، از خصوصیات انسان مدرن و شخصیت داستانی مدرنیستی است. انسان مدرن هنگامی که خود را مرجع و ملاکِ حقیقت در نظر گرفت و ذهنِ خود را سنگِ محکِ شناخت دانست، بدون آگاهیِ مستقل نمی‌توانست این جایگاه و موقعیت را برای خود حفظ نماید. تجربه آگاهانه و سوبژکتیو یعنی اندیشه فردی، ادراک، باور و میل (Solomon, 2005: 900).

با توجه به این تعریف هر یک از مولفه های مذکور عبارتند از: اندیشه فردی یعنی «روش اندیشیدن در مورد چیزی، خصوصاً اندیشیدنی که متأثر از خصوصیات یا تجربیات فردی انسان باشد» (Longman Dictionary, 2010: under "perspective"). ادراک یعنی دریافت انسان از هر چیزی در حالی که متأثر از احساسِ فرد باشد (ibid: under "feeling"). باور یعنی اعتقاد به وجود

1 . Truth / Reality
2 . Consciousness

یا درستی چیزی براساسِ ادراک شخصی (ibid: under "belief"). میل یعنی خواستن شدید چیزی (ibid: unde "desire").

هر یک از مولفه‌های مذکور که ویژگی‌های آگاهیِ سوژهٔ مدرن محسوب می‌شوند، خصوصیات متمایزی دارند ولی وجه اشتراک همگی، وابسته بودن آنها به فرد و تجربیات فردی است. بدین معنا که آگاهیِ فردی وابسته به فرد است و چیزی نیست که از بیرون به فرد تحمیل شده باشد. باورها و امیال و اندیشه‌ها، اگر ناشی از فشار خارجی یا در چارچوب ایدئولوژی‌ها و عقاید عمومی باشند، دیگر در زمره «آگاهی» در معنای سوبژکتیو آن قرار نمی‌گیرند.

۵- ۲- اختیار / عاملیت[1]

سوژه کسی است که می‌تواند بر پدیده‌های دیگر اعمال قدرت کند و آنها را در جایگاه ابژه قرار دهد (Allen, 2002: 147). حدی از عاملیت و اختیار برای سوژه لازم است و موقعیتی که بتواند نسبت به ابژه‌های دیگر اختیار و قدرت خود را نمایان سازد. مقوله‌های اختیار/ عاملیت و قدرت از مفاهیم اصلی ذیل این عنوان هستند. بدین معنا که سوژه باید در موقعیتی باشد که بتواند فارغ از فشارهای خارجی (اعم از فشارهای اجتماعی، فرهنگی، ایدئولوژیک و غیره) خواست و قدرت خود را بر دیگری اعمال کند. آنچه در معرض این کنشِ سوبژکتیو قرار می‌گیرد ابژه است. با این وصف می‌توان چنین گفت که سوژه باید بتواند چیزی/ کسی را ابژه خویش سازد.

قابل توجه است که نیچه معتقد است که «اندیشه» را نمی‌توان به‌طور کلی از اراده و اختیار جدا کرد به طوری که فقط اراده باقی بماند (نیچه، ۱۳۸۷: ۵۹).

۵- ۳- فردیت[2]

فردیت یا خصوصیت منحصربه‌فرد بودن، از مواردی است که سوژه را شکل می‌دهد و یکی از مؤلفه‌های تعریف سوژگی است. بعضی اطلاعات، ایده‌ها، وضعیت‌ها، یا اشیاءِ فیزیکی که فقط از دیدگاه یک یا چند سوژه، حقیقی تشخیص داده می‌شوند (Simandan, 2016: 249 - 252) از خصوصیات سوبژکتیویته هستند.

1 . Agency
2 . Personality

یکی از واژه‌هایی که در عبارت بالا باید بر آن دقت شود «حقیقت» است. از نظرگاه تعریف سوژگی، حقیقت چیزی است که سوژه آن را حقیقت بداند. ابژه به‌خودی‌خود حقیقت نیست، مگر آنکه سوژه آن را حقیقت بداند و تشخیص دهد. حقیقتی خارج از ذهن سوژه وجود ندارد. در نگرش پیشامدرن، خصوصاً دیدگاه رئالیسم، تأکید بر واقعیت است. ولی در مدرنیسم، تأکید بر حقیقت است. بنابراین هر ابژه‌ای می‌تواند واقعیت داشته باشد، اما هیچ ابژه‌ای نمی‌تواند حقیقت داشته باشد. حقیقت فقط در ذهن سوژه وجود دارد نه خارج از ذهن او. ذکر این نکته نیز لازم می‌نماید که فردیت، برای انسان مدرن، همچنان که یک قدرت محسوب می‌شود، باری بر دوش او نیز هست (نک. آراک، ۱۳۷۵: ۷۳).

۶- بررسی سوژگی در *بوف کور*

شخصیت اصلی داستان *بوف کور*، راوی آن است. راوی داستان شخصیتی است که می‌توان در مورد سوژگی آن نوشت و شخصیت‌های دیگر در طول داستان همیشه در جایگاه ابژه قرار دارند. هیچ‌چیزی از دیدگاه آنان مطرح نمی‌شود، بلکه همیشه از نظر راوی توصیف می‌شوند و اوست که در مورد آنان نظر می‌دهد. به‌عبارت دیگر، شخصیت‌های دیگر فقط از دیدگاه راوی هویت دارند و قابل شناسایی‌اند و از خود، هویت و صدای مستقلی ندارند.

۶- ۱- آگاهی

آگاهی در داستان *بوف کور* در شخصیت راوی از ابتدا تا انتها به شکلی مثال‌زدنی دیده می‌شود. در این داستان، راوی پیوسته با خودش سخن می‌گوید و پیوسته همه‌چیز را مورد سؤال قرار می‌دهد و سعی می‌کند تا دوباره بشناسد و دوباره آن را برای خودش تعریف کند. از اول داستان، راوی بیان می‌کند که هدفش از نوشتن این است که بتواند خودش را بشناسد (نک. خالصی‌مقدم، ۱۳۹۲: ۱۶۹). برای او مهم نیست که دیگران در این شناخت با او هم‌رأی باشند، بلکه او به این خودشناسی دوباره نیاز دارد. گویی تا اینجای زندگی‌اش هرآنچه از خودش می‌داند متأثر از اطرافیانش بوده‌است، اما این بار می‌خواهد که خودش و زندگی‌اش را دوباره بشناسد و برای این کار به نوشتن متوسل می‌شود.

> من سعی خواهم کرد آنچه را که یادم هست، آنچه را که از ارتباط وقایع در نظرم مانده بنویسم، شاید بتوانم راجع به آن یک قضاوت کلی بکنم. نه، فقط اطمینان حاصل بکنم و یا اصلاً خودم

بتوانم باور بکنم –چون برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور بکنند یا نکنند– فقط می‌ترسم که فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم (هدایت، ۱۳۵۶: ۹).

او حتی در طول نوشتن نیز در نوشته‌های خودش تجدیدنظر می‌کند. گویی که مشغول بحث کردن با خودش است و باید پیوسته گفته‌های خودش را نیز اصلاح کند و با خودش به توافق برسد. اینکه پس از جمله اول نقل‌قول بالا، می‌نویسد «نه»، نشان از این دارد که حتی در هنگام نوشتن نیز هنوز با خودش کنار نیامده‌است و این فرایند نوشتن است که قرار است او را به هدفش برساند.

او ابتدا می‌گوید هدفش از نوشتن، قضاوت کردن در مورد خودش است، درحالی‌که در ادامه در این گفته خویش تجدیدنظر می‌کند و می‌گوید که می‌خواهد در مورد وقایع زندگی خودش اطمینان حاصل کند و بلافاصله از این خواسته نیز عقب‌نشینی می‌کند و می‌گوید همین‌که بتواند اتفاقات زندگی‌اش را باور کند، برای او کفایت می‌کند. این نشان می‌دهد که راوی داستان هنوز به باوری شخصی و قطعی در مورد خودش و زندگی‌اش نرسیده‌است که بخواهد در مورد آن قضاوت کند. هنوز حتی در اتفاق افتادن آنها شک دارد، چه برسد به اینکه بخواهد در مورد آنها اطمینان حاصل کرده، قضاوتی بکند. یکی از مؤلفه‌های «آگاهی» همین است که سوژه خودش بتواند اتفاقات را درک کند و بفهمد. او نمی‌خواهد براساس گفته‌های دیگران زندگی‌اش را تفسیر و قضاوت کند. او می‌خواهد خودش آن را دوباره تحلیل و درک کند تا بتواند باورشان کند.

هنگامی که زیگموند فروید آرای خود را در مورد ضمیر ناخودآگاه مطرح کرد و گفت که رفتار انسان و افکار و احساسات او بیش از آن که برآمده از ضمیر خودآگاه او باشند، از ضمیر ناخودآگاهش تأثیر می‌گیرند، بسیار مورد توجه اندیشمندان مدرنیست قرار گرفت. کارل گوستاو یونگ نیز پس از او همچنان به این موضوع پرداخت. در روان‌کاوی[1] یونگی، سایه نماد ضمیر ناخودآگاه است. سایه در تحلیل رؤیاها نیز بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد. در داستان‌نویسی نیز از نماد سایه استفاده می‌شود. ازجمله در *بوف کور*، راوی داستان می‌خواهد خودش را به سایه‌اش معرفی کند. سایه در تقابل با خود ظاهری و فیزیکی راوی قرار می‌گیرد. خود راوی کسی است که دیگران می‌بینند ولی سایه راوی، ضمیر ناخودآگاه او و به عبارتی خود «حقیقی» اوست.

1 . Psychoanalysis

راوی در عبارتِ زیر می‌خواهد بیان کند که نیاز دارد بینِ آنچه در ظاهر هست و آنچه خودش در مورد خودش می‌داند و می‌شناسد، رابطه‌ای برقرار کند. به بیانی ساده‌تر او می‌خواهد به نوعی خودشناسی دست یابد و برای این کار مشغول نوشتن می‌شود. نوشتن برای او، نوعی خوداندیشی است که در نهایت می‌تواند به خودشناسی منتج شود. راوی در عبارت زیر اشاره می‌کند که سایه‌اش را «موجود خیالی خودم» می‌نامم و می‌گوید که این سایه «بهتر از من می‌فهمد». او معتقد است که این ضمیر ناخودآگاه، بهتر از «من» خودآگاه او می‌تواند زندگی و اتفاقات آن را درک کند و بهتر از «من» می‌تواند «خود»ش را بشناسد.

> حالا می‌خواهم سرتاسر زندگی خودم را مانند خوشه انگور در دستم بفشارم و عصاره آن را، نه، شراب آن را، قطره‌قطره در گلوی خشک سایه‌ام مثل آب تربت بچکانم. فقط می‌خواهم پیش از آنکه بروم دردهایی که مرا خرده‌خرده مانند خوره یا سعله گوشه این اطاق خورده‌است روی کاغذ بیاورم. چون به این وسیله بهتر می‌توانم افکار خودم را مرتب و منظم بکنم. [...] من فقط برای این احتیاج به نوشتن که عجالتاً برایم ضروری شده‌است می‌نویسم؛ من محتاجم، بیش‌ازپیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایه خودم ارتباط بدهم (هدایت، ۱۳۵۶: ۳۶).

در این عبارت راوی به «خوشه انگور» اشاره می‌کند. خوشه انگوری که شراب تلخ آن، زندگی خود راوی است و در گلوی سایه راوی چکانده می‌شود. این شراب، تداعی‌کننده همان شرابی است که هنگامِ تولد او انداخته بودند و در متن داستان به آن اشاره می‌شود و در آن زهر مار ناگ ریخته بودند (نک. همان: ۱۲ و ۱۳ و ۴۳ و ۴۴). شرابی که نتیجه خوردن آن مرگ است. همچنین به «آب تربت» اشاره می‌کند که آن را نیز در دهان مرده یا فرد در حال احتضار می‌ریزند. بنابراین باید گفت که این خودشناسی، آخرین کاری است که راوی می‌خواهد در زندگی‌اش انجام دهد و آخرین چیزی است که می‌خواهد. همین خواستن و آرزو کردن، آن‌هم آرزوی خودشناسی‌ای که دیگران در آن هیچ دخالت و تأثیری نداشته باشند، یکی از خصوصیات مهم سوژه مدرن است.

> من نمی‌دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام مال نیشابور یا بلخ و یا بنارس است. در هر صورت من به هیچ‌چیز اطمینان ندارم. من ازبس چیزهای متناقض دیده و حرف‌های جوربه‌جور شنیده‌ام [...] حالا هیچ‌چیز را باور نمی‌کنم. به ثقل و ثبوت اشیاء، به حقایق آشکار و روشن همین الآن هم شک دارم. [...] آیا من یک موجود مجزا و مشخص هستم؟ نمی‌دانم (همان: ۳۷).

در عبارت بالا هیچ اثری از شناخت و دریافت وجود ندارد. در این عبارت راوی به طور مکرر می‌گوید که از هیچ‌چیزی نمی‌تواند اطمینان حاصل کند و در نظر او هیچ‌چیزی ثبات ندارد و حتی اگر اشیاء به سخن درآیند و خودشان را معرفی کنند، باز هم نمی‌تواند به حرف‌های آنها اطمینان کند. در کل این عبارت، یک مطلب مرتبط با بحث سوژگی، برجسته است؛ آن هم بحث وجودِ خود و اطمینان از وجودِ سوژه است. در این عبارت همه‌جا سخن از «من» است و هیچ‌جا در وجود «من» شک نشده. نهایت شک در مورد «من» این است که بگوید: «آیا من یک موجود مجزا و مشخص هستم؟ نمی‌دانم». این خصوصیت گفته معروف رنه دکارت را به ذهن متبادر می‌کند که «من می‌اندیشم، پس من هستم»[1]. همین عبارت یکی از جملات تأثیرگذار در مدرنیسم بود و ردپای آن را در این عبارت از *بوف کور* هدایت نیز می‌توان دید.

راوی همچنین از نیازهای غریزی خود به‌صراحت سخن می‌گوید. در عبارت زیر، راوی اصرار دارد که این نیازها با عقاید متافیزیکی مرتبط نیست و فقط نیازهای شخصی و غریزی خود اوست. او برای خودش و نیازها و بدن خودش اصالت قائل است:

> حالا او را نه‌تنها دوست داشتم، بلکه همه ذرات تنم او را می‌خواست. مخصوصاً میان تنم، چون نمی‌خواهم احساسات حقیقی را زیر لفاف موهوم عشق و علاقه و الهیات پنهان بکنم. چون هوزوارشن ادبی به دهنم مزه نمی‌کند. گمان می‌کردم که یک‌جور تشعشع یا هاله، مثل هاله‌ای که دور سر انبیاء می‌کشند میان بدنم موج می‌زد و هاله میان بدن او را لابد هاله رنجور و ناخوش من می‌طلبید و با تمام قوا به طرف خودش می‌کشید (همان: ۵۲).

راوی، عقاید ماورایی و نگرش الهیاتی خاص خودش را دارد و به آنچه که دیگران برای او تجویز کرده‌اند پایبندی ندارد. او خودش را مقید به ظواهر مذهبی نمی‌داند و از این جهت نیز سعی می‌کند که نگرش خاص خودش را داشته باشد و با دید شخصی خود به بازاندیشی در عقاید مذهبی نیز بپردازد:

> چشمم روی کاشی‌های لعابی و نقش‌ونگار دیوار مسجد که مرا در خواب‌های گوارا می‌برد و بی‌اختیار به این وسیله راه گریزی برای خودم پیدا می‌کردم، خیره می‌شد. در موقع دعا کردن چشم‌های خودم را می‌بستم و کف دستم را جلو صورتم می‌گرفتم. در این شبی که برای خودم ایجاد کرده بودم، مثل لغاتی که بدون مسئولیت فکری در خواب تکرار می‌کنند، من دعا می‌خواندم (همان: ۶۲)

1 . Cogito ergo sum

دایه‌ام گاهی از معجزات انبیاء برایم صحبت می‌کرد. به خیال خودش می‌خواست مرا به این وسیله تسلیت بدهد. ولی من به فکر پست و حماقت او حسرت می‌بردم (همان: ۶۱).

چند روز پیش یک کتاب دعا برایم آورده بود که رویش یک وجب خاک نشسته بود. [...] چه احتیاجی به دروغ‌ودونگ‌های آنها داشتم؟ (همان: ۶۲).

من بیشتر خوشم می‌آمد با یک نفر دوست یا آشنا حرف بزنم تا با خدا، با قادر متعال! چون خدا از سر من زیادتر بود. [...] در مقابل حقیقت وحشتناک مرگ و حالات جانگدازی که طی می‌کردم، آنچه راجع به کیفر و پاداش روح و روز رستاخیز به من تلقین کرده بودند یک فریب بی‌مزه شده بود و دعاهایی که به من یاد داده بودند، در مقابل ترس از مرگ هیچ تأثیری نداشت (همان: ۶۲ و ۶۳).

همان‌طور که از مطالب بالا آشکار است، نگرشِ راوی به مذهب، به شکلی است که در تعارض با عقاید عامه مردم قرار دارد. او ترجیح می‌دهد رابطه‌ای دوستانه داشته باشد و اینکه با یک «قادر متعال» سخن بگوید، برای او ممکن نیست. او رابطه‌ای صمیمی‌تر و دوستانه‌تر می‌خواهد. همچنین نگرش او به مرگ، به نوعی منحصربه‌فرد است و نمی‌تواند آن را همان‌طور ببیند که دیگران می‌بینند. بنابراین هیچ‌یک از تفسیرهایی که اطرافیان عامی او از مذهب و مرگ و آخرت و زندگی پس از مرگ دارند، برای او قابل قبول نیست و تأثیری روی او ندارند.

راوی *بوف‌کور*، تجربه منحصربه‌فرد خودش را در مورد مرگ و مسائل ماورایی و غیره دارد و نمی‌تواند خودش را به طور کلی محدود به نگرش شکل‌گرفته و سازمان‌دهی‌شده مردم از دین و متافیزیک کند. او می‌خواهد «آگاهی» خودش را داشته باشد که حاصل «اندیشه فردی»، «ادراک»، «باور» و «آرزو»ی شخصی خودش است.

۶- ۲- اختیار/ آزادی

در طول داستان، شخصیت راوی، فردی است که هیچ‌کاری نمی‌تواند بکند. همه رفتارهای او متأثر از اتفاقات اطراف و کنش‌ها و واکنش‌های اطرافیان اوست. زندگی او همیشه تحت تأثیر دختر اثیری، نعش‌کش (در قسمت اول) و لکاته، پدر و مادر لکاته، پیرمرد خنزرپنزری، گزمه‌ها و دیگران است. اما در پایان داستان، شخصیت راوی تبدیل به یک سوژه کامل می‌شود و اختیار و آزادی خود را نشان می‌دهد. او لکاته را فریب می‌دهد و خود را به شکل پیرمرد خنزرپنزری درمی‌آورد و وارد اتاق او می‌شود و با او همبستر می‌گردد و پس از آن با یک گزلیک او را

می‌کشد. او بدین‌صورت کاری می‌کند که از کنترل اطرافیانش خارج است. او یکی از بزرگ‌ترین کنترل‌کنندگان خود را می‌کشد و به نوعی از سلطه او خارج می‌شود:

> اصلاً طور دیگر فکر می‌کردم. طور دیگر حس می‌کردم و نمی‌توانستم خود را از دست او، از دست دیوی که در من بیدار شده بود، نجات بدهم. همین‌طور که دستم را جلو صورتم گرفته بودم بی‌اختیار زدم زیر خنده. یک خنده سخت‌تر از اول که وجود مرا به‌لرزه می‌انداخت. خنده عمیقی که معلوم نبود از کدام چاله گم‌شده بدنم بیرون می‌آید. خنده تهی که فقط در گلویم می‌پیچید و از میان تهی درمی‌آید (همان: ۸۶).

بر این اساس باید گفت که در طول داستان *بوف‌کور*، یک سوژه مدرن شکل می‌گیرد. راوی از ابتدا تا انتهای داستان، فرایند رسیدن به سوژگی و تبدیل شدن به سوژه‌ای کامل را طی می‌کند و در نهایت به این هدف می‌رسد. این سوژه فقط آزادی/ اختیار ندارد، که آن را با قتلِ لکاته به‌دست می‌آورد. حتی اشاره به «دیو»ی می‌کند که درون اوست. بنابراین کنترل او دیگر با چیزی درون خود اوست و نه چیزی بیرون و مستقل از او. این در حالی است که پیش از این راوی فقط حس آزادی را در هنگام مصرف تریاک یا خواب تجربه می‌کرد:

> حس می‌کردم که از همه قیدهای زندگی رسته‌ام. شانه‌هایم را بالا انداختم. این حرکت طبیعی من بود. در بچگی هر وقت از زیر بار زحمت و مسئولیتی آزاد می‌شدم همین حرکت را می‌کردم (همان: ۵۲).

شخصیت اصلی داستان، همواره تلاش می‌کند تا اختیار/ آزادی را کسب کند. این خصوصیت سوژگی در پایان هریک از قسمت‌های اصلی داستان به صورت بالفعل در او دیده می‌شود. یک بار هنگامی که شراب مسموم به دختر اثیری می‌خوراند (نک. همان: ۲۰) و جنازه او را تکه‌تکه (نک. همان: ۲۵) و دفن می‌کند؛ (نک. همان: ۲۹) بار دیگر هنگامی که با گزلیک لکاته را به قتل می‌رساند. (نک. همان: ۸۵).

۶- ۳- فردیت

راوی *بوف‌کور*، حقیقت را فقط چیزی می‌داند که خودش ادراک کند. او چیزی را که دیگران بگویند یا در چارچوب یک نگرش تعریف شده باشد، «حقیقت» نمی‌داند. او واقعیت بیرونی را آن‌طور که خودش درک می‌کند، می‌پذیرد. برای نمونه می‌توان به عبارت زیر اشاره کرد که در آن راوی حتی در وجود مستقل انسان‌های دیگر شک می‌کند.

آیا این مردمی که شبیه من هستند، که ظاهراً احتیاجات و هوا و هوس مرا دارند برای گول زدن من نیستند؟ آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن من و گول زدن من به وجود آمده‌اند؟ آیا آن‌چه حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟ (همان: ۱۰).

درست است که راوی، در ابتدا می‌گوید که حتی به آنچه خودش ادراک می‌کند نیز اعتماد و اطمینان ندارد، ولی در نهایت تلاش می‌کند که در جایگاه سوژه بتواند به درک ثابت و قابل اعتمادی از «حقیقت» دست پیدا کند. همچنان که در طول داستان سعی می‌کند با تجربه کردن چیزهای مختلف و برانگیختن واکنش‌های اطرافیانش، بهتر بتواند آنها را بسنجد. در نهایت، اوج تلاش او برای تجربه و کسب «ادراک» شخصی زمانی است که در پایان داستان لکاته را می‌کُشد (نک. همان: ۸۵). به این معنا که راوی، با کشتن لکاته، ابژه بیرونی را از بین می‌برد و فقط تصویر ذهنی لکاته است که در ذهن راوی وجود دارد. این نکته را می‌توان در تبدیل شدن راوی به پیرمرد خنزرپنزری نیز دید. راوی، پس از اینکه تجربه‌ای شبیه به پیرمرد خنزرپنزری به دست می‌آورد (رابطه با لکاته) ذهنیتی مشابه او به دست می‌آورد و همین ذهنیت است که باعث تبدیل شدن راوی به پیرمرد خنزرپنزری می‌شود.

راوی هنگامی که تریاک می‌کشد، احساساتی به دست می‌آورد که نه‌تنها آنها را توهم و بی‌ارزش نمی‌داند، بلکه به نظرش «پر از معنی» هستند. گویی او چیزی را که خودش، بدون واسطه و بدون دخالت دیگران، ادراک و احساس می‌کند، دارای اصالت می‌داند، هرچند که هیچ تأییدی از جهان «واقعیِ» دیگران برای آن وجود نداشته باشد (نک. همان: ۳۳).

در مجموع باید گفت راوی در برابر کاری که می‌خواهد انجام دهد و آنچه فکر می‌کند و بدان اعتقاد دارد، نظر دیگران برایش اهمیتی ندارد. البته مطمئن هم نیست که بتواند به «حقیقت» دست پیدا کند: «من سعی خواهم کرد که این خوشه را بفشارم ولی آیا در آن کمترین اثر از حقیقت وجود خواهد داشت یا نه، این را دیگر نمی‌دانم» (همان: ۳۷).

از نمونه‌های دیگری که استقلال اندیشه و فردیت را در شخصیت راوی داستان بوف کور نشان می‌دهد، می‌توان به عبارت‌های زیر اشاره کرد:

از وقتی که بستری شدم، در یک دنیای غریب و باورنکردنی بیدار شده بودم که احتیاجی به دنیای رجاله‌ها نداشتم (همان: ۵۰). چیزی‌که تحمل‌ناپذیر است، حس می‌کردم از همه این

مردمی که می‌دیدم و میان‌شان زندگی می‌کردم دور هستم ولی یک شباهت ظاهری، یک شباهت محو و دور و در عین حال نزدیک مرا به آن‌ها مربوط می‌کرد (همان: ۵۱).

راویِ *بوف‌کور* همیشه حقیقت را جز در ذهن خود جست‌وجو نمی‌کند و برای او نظر و عقاید دیگران در مورد حقیقت اصالتی ندارد. اما در ذهن خودش نیز دچار شک و تردید است. بدین معنا که آنچه را می‌بیند و احساس و ادراک می‌کند، در نظرش مشکوک است و همچنان نمی‌تواند مطمئن باشد که حقیقت را درک کرده‌است. او حقیقت را با شک و تردید و بیم و امید، در درون خودش جست‌وجو می‌کند.

در مجموع باید گفت سوژگی در *بوف‌کور*، به شکلی آشکار وجود دارد. بعضی از خصوصیات سوژگی در قسمت‌هایی از داستان به صورت بالقوه در شخصیت اصلی وجود دارد و در قسمت‌هایی دیگر، نمودی عینی و بالفعل پیدا می‌کند. راوی *بوف‌کور* آگاهانه در مورد خصوصیات سوژگی سخن می‌گوید و بعضی از مطالب آن داستان را شبیه به یک مبحث فلسفی می‌کند که در آنها نیز می‌توان مطالبی در مورد این خصوصیات یافت.

۷- تحلیل سوژگی در *ملکوت*

رمان *ملکوت*، حول یک شخصیت شکل نگرفته‌است و در آن شخصیت‌های متعددی وجود دارد. اما یکی از شخصیت‌ها؛ پزشکی به نام دکتر حاتم، که بیشترین تمرکز در داستان بر آن است، برخی خصوصیات یک سوژه مدرن را دارد.

۷- ۱- آگاهی

شخصیت «دکتر حاتم» در رمان *ملکوت*، درگیر اندیشیدن در مورد خود و زندگی و گذشته خودش است. او خود را تنها و دور از دیگران احساس می‌کند، تا جایی که حتی در حضور دیگران نیز احساس تنهایی دارد. این حس نشان از این دارد که شخصیت داستان، آنچنان درگیر فکر مستقل و فردی خودش می‌شود که دیگران هیچ تأثیری نمی‌توانند در این فرایند داشته باشند و اصلاً حضورشان احساس نمی‌شود. بنابراین باید گفت که شخصیت دکتر حاتم در این داستان، درگیر اندیشه فردی و ادراک است و تلاش می‌کند تا بتواند به درکی دقیق و درست، فارغ از آرا و نظرات دیگران در مورد خود و زندگی‌اش دست یابد. «من، تنها و خسته در کالسکه‌ام درباره عمری که گذرانده بودم می‌اندیشیدم. حتی در حضور شکو تنها بودم» (صادقی،

۱۳۵۳: ۳۳). او در این حالت، از ایدئولوژی و اندیشه‌های عمومی نیز فارغ می‌شود، تا جایی که می‌گوید: «در درونم غیر از سیاهی چیزی نبود و غیر از خلاء و مطمئن بودم که در این دم خدا هم فرسنگ‌ها از من دور است» (همان: ۳۷).

عبارت بالا نشان می‌دهد که این شخصیت، در زمان دست یافتن به ادراک و اندیشه فردی، از باورهای عمومی نیز دور می‌شود و این تلاش به نوعی او را نزدیک به «باورِ» فردی می‌کند، که یکی دیگر از خصوصیات آگاهی یک سوژه مدرن است.

۷- ۲- اختیار/ آزادی

دکتر حاتم، فقط در حوزه پزشکی و در مطب خودش اختیار/ آزادی را به دست می‌آورد. او از این عنوان و شغل خود استفاده می‌کند تا بتواند کارهایی را که می‌خواهد انجام دهد.

> من همه زن‌ها و شاگردها و دستیارهایم را کشته‌ام و از آنها صابون و چیزهای دیگر ساخته‌ام. این آمپول‌هایی هم که به همه مردم این شهر و به دوستان تو تزریق کرده‌ام چیزی جز یک سم کشنده و خطرناک نیست که در موعد معین، یعنی چند وقتی که من اینجا نیستم، وقتی که فرسنگ‌ها از شهر لعنتی شما دور شده‌ام، و به شهر یا ده یا سرزمین لعنتی دیگری پا گذاشته‌ام و سوزن‌ها و سرنگ‌هایم را برای تزریق به مردمانش جوشانده و آماده کرده‌ام، اثر خواهد کرد. کودکان را خیلی زود خواهد کشت و بزرگ‌ترها را با فلج‌های تحمل‌ناپذیر گوناگون و عوارض وحشتناک سرانجام از میان خواهد برد. من از هم‌اکنون آن روز فرخنده را به چشم می‌بینم (همان: ۲۴)

از آن‌رو که این شخصیت، اختیاری خارج از این حوزه و حیطه ندارد، نمی‌توان در مورد این خصوصیت چندان اظهارنظر کرد ولی از رفتارها و گفتارهای این شخصیت آشکار است که بسیار به این اختیار و توانایی خود دلبستگی دارد و برای استفاده از آن هزینه می‌کند و تمام زندگی و فکر خود را صرف این کرده‌است که بتواند از آن بهره ببرد و کاری را که می‌خواهد (کشتن مردم) انجام دهد. صورت استفاده از این اختیار/ آزادی در شخصیت دکتر حاتم، چندان تنوع ندارد و در همین حوزه خلاصه می‌شود.

۷- ۳- فردیت

دکتر حاتم در رمان *ملکوت*، کسی است که برای اندیشه خود اصالت قائل است و هر چیزی را که در بیرون می‌بیند و از زبان دیگران می‌شنود، برایش بی‌ارزش و فاقد اصالت است:

> تو زنی و باید دل نازکت بسوزد، همان‌طور که همه آن آدم‌های سالم که آسوده به خواب می‌روند و برنامه‌هایشان به‌خوبی اجرا می‌شود، آن تاجرها و حمال‌ها و مردم کوچه‌وبازار، و همه آن انسان‌های خوشبخت که به دام بعدازظهرها نیفتاده‌اند و هر ساعت روز برایشان خوش‌آیند و زیبا و مغتنم است، دلشان به حال آن‌کس می‌سوزد که نمی‌داند بعدازظهرها را چگونه بگذراند و به حال او ترحم می‌کنند که سرگردان است و نمی‌داند با این گرفتگی و سنگینی و اندوهی که ناگهان مثل آواری از سرب و آهن، در این لحظه‌های شوم پیش از غروب آفتاب، بر قلبش فرومی‌افتد چه کند (همان: ۵۴).

عبارت بالا از زبان شخصیت دکتر حاتم، نشان می‌دهد که این شخصیت، اصالتی برای «واقعیت عینی» و آنچه در بیرون اتفاق می‌افتد قائل نیست. او تا چیزی را مطابق با ذهنیت خود نبیند، آن را «حقیقت» نمی‌داند. به همین دلیل است که بدین صورت دیگران را حقیر و بی‌ارزش می‌داند و می‌بیند. این وضعیت او را دچار «گرفتگی و سنگینی و اندوه» می‌کند. همین خصوصیت و وضعیت را می‌توان در عبارت زیر نیز مشاهده کرد:

> اکنون من میان زمین و آسمان معلق مانده‌ام، تنها هستم و به جایی و کسی تعلق ندارم و این به‌جای آنکه برایم فخر و غروری بیاورد رنجم می‌دهد. ممکن است حالا افکارم خیلی عالی باشد، آدم واقع‌بینی باشم که همه چیزهای باطل و پوچ را احساس کرده است و ممکن است کسی باشم غیر از میلیون‌ها نفر مردم عادی که مثل حیوان‌ها می‌خورند و می‌نوشند و جماع می‌کنند و می‌میرند. اما همین‌هاست که عذابم می‌دهد و به نظرم پوچ‌تر و ابلهانه‌تر از هرچیز می‌آید (همان: ۷۰).

تذکر این نکته نیز لازم است که این عبارات شباهت فراوانی با عباراتی از *بوف‌کور* صادق هدایت دارد (نک. هدایت، ۱۳۵۶: ۵۸). البته این تأثیر به معنای مطابقت کامل شخصیت‌های دکتر حاتم و راوی *بوف کور* نیست. بلکه صرفاً از نظر جهان‌بینی و بعضی از روحیات، وجه شباهت وجود دارد. در داستان *بوف کور* راوی تلاش فراوانی می‌کند که از مردم عادی که آنها را رجاله می‌نامد فاصله بگیرد و متمایز بماند، ولی این تلاش برای متمایز بودن در شخصیت دکتر حاتم دیده نمی‌شود.

در انتها باید گفت در داستان *ملکوت*، دکتر حاتم، خصوصیات سوژگی را به طور روزمره و مستمر از خود بروز می‌دهد. او نقشه‌ای کشیده‌است که براساس آن می‌توان خصوصیات سوژگی را در شخصیت او یافت. همچنین گه‌گاه در مورد این خصوصیات به طور مستقیم سخن می‌گوید و به آنها اشاره می‌کند. ولی هنگامی که این افکارش را به زبان می‌آورد، جملاتش شباهت زیادی با عباراتی از *بوف‌کور* هدایت دارند.

۸- نتیجه‌گیری

مهم‌ترین خصوصیت شخصیت داستانی مدرن، سوژگی است. سوژگی یا سوبژکتیویته، خصوصیتی است که در دوران پیشامدرن، بدین شکل مطرح نبوده و اثری از آن در شخصیت‌های داستانی پیشامدرن وجود نداشته‌است و وجه عمده تفاوت بین شخصیت داستانی مدرن و پیشامدرن محسوب می‌شود.

خصوصیاتی که ذیلِ عنوان سوژه مطرح می‌شوند و می‌توان آنها را خصوصیات اصلی یک سوژه به حساب آورد، یکی آگاهی فردی است که مستقل است و هیچ وابستگی به اندیشه‌های رایج یا ایدئولوژی حاکم و غالب ندارد. دیگری اختیار/ آزادی است که نیاز فرد برای رفتارهای مستقل و آزادانه است. فردیت نیز اشاره به شناخت فردی دارد. یعنی حقیقت از نظر شخصیتِ داستان، چیزی است که در ذهن او شکل گرفته‌است.

راوی داستانِ *بوف‌کور* خصوصیات سوژگی را به شکلی قابل‌توجه در خود دارد. این شخصیت، افکار و اندیشه‌های خود را به زبان می‌آورد و حتی آنها را تحلیل و نقد می‌کند. او همه‌چیز را از صافی ذهن خود عبور می‌دهد و حاضر نیست چیزی را پیش‌فرض تلقی کند. او حتی پیش‌فرض‌ها را مورد تردید قرار می‌دهد و عقاید ایدئولوژیک را که به‌وسیله سنت و اجتماع به او تلقین می‌شود، انکار و سعی می‌کند تا دوباره آنها را برای خود تعریف کند تا تعریفی شخصی از آن به دست آورد. باور او در مورد جهان و زندگی و مرگ، همگی ناشی از آگاهی فردی اوست. او پیوسته در پی کسب اختیار/ آزادی است. او می‌خواهد که بر ابژه‌های اطراف خود تأثیر بگذارد و حتی حاضر است برای به دست آوردن این مؤلفه، هزینه کند و خودش را به دردسر بیندازد. تأثیرگذاری این شخصیت بر ابژه‌های اطراف، گاهی حتی صورت خشونت و آسیب‌رسانی می‌گیرد. این شخصیت به هیچ «واقعیت» بیرونی‌ای باور ندارد و تا خودش آن را در ذهن خود نسازد، باورش نمی‌کند. حقیقت در نظر او چیزی است که در ذهنش شکل می‌گیرد و براساس

آن قضاوت می‌کند و حتی بسیاری از رفتارهای او ناشی از این است که افراد و اشیائی را که دوروبر خود می‌بیند، برای خودش بازشناسی و تعریف کند و ممکن است تصوری از آنها داشته باشد، که با «واقعیت» منطبق نباشد.

دکتر حاتم در داستان *ملکوت*، آگاهی سوبژکتیو خود را در اندیشه‌های خود در تنهایی نشان می‌دهد و این خصوصیت در او به صورت اظهارنظرهای شخصی نمود می‌یابد. او بیش از هرچیز در مورد خودش می‌اندیشد و زندگی خود را مرور می‌کند و به تفاوت‌های عمیقی که بین خود و دیگران احساس می‌کند، توجه دارد. دکتر حاتم، اختیار/ آزادی دارد و از آن برای شکنجه کردن و کشتن مردم استفاده می‌کند و از این کار لذت می‌برد و جز این، نمودی دیگر از این خصوصیت نمی‌توان در او یافت. این شخصیت، هنگامی که در مورد دیگران می‌اندیشد، نمی‌تواند آنها را انسان‌هایی مانند خودش تصور نماید. بنابراین پیش‌فرض‌های برابری انسان‌ها را کنار می‌گذارد و خودش از ابتدا در مورد خودش و دیگران شروع به اندیشیدن می‌کند.

در مجموع باید گفت که سوژگی خصوصیتی است که در داستان‌های مدرنیستی فارسی می‌توان یافت. نمود آن در داستان‌های مختلف متفاوت است. داستان‌های *بوف‌کور* و *ملکوت* از دو نویسنده پیشرو و مدرنیست فارسی، آثار برجسته‌ای هستند که این خصوصیت را می‌توان در شخصیت‌پردازی آنها یافت. پژوهش‌های دیگری نیز برای مقایسه این خصوصیت در داستان‌های مدرنیستی فارسی و اروپایی می‌توان انجام داد که بر دامنه این نوع از پژوهش خواهد افزود.

منابع

آراک، ج. ۱۳۷۵. *شارل بودلر*، ترجمه ع. کوثری. تهران: کهکشان.

احمدی‌آریان، ا. ۱۳۹۳. *شعارنویسی بر دیوار کاغذی*، تهران: چشمه.

اسکولز، ر. ۱۳۸۳. *عناصر داستان*، ترجمه ف. طاهری. تهران: مرکز.

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

ـــــــــــ . ۱۳۹۷. *شخصیت و شخصیت‌پردازی رمان فارسی؛ رئالیسم، مدرنیسم و پسامدرنیسم*، تهران: کیان‌افراز.

جورکش، ش. ۱۳۷۷. *زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت؛ نگاهی نو به بوف کور و دیگر عاشقانه‌های هدایت*، تهران: آگه.

چایلدز، پ. ۱۳۸۹. *مدرنیسم*، ترجمه ر. رضایی. تهران: ماهی.

خالصی‌مقدم، ن. ۱۳۹۲. *شهر و تجربه مدرنیته فارسی*، تهران: تیسا.
صادقی، ب. ۱۳۵۳. *ملکوت*، تهران: کتاب زمان.
صنعتی، م. ۱۳۸۰. *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تهران: مرکز.
ضیمران، م. ۱۳۹۰. *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران: هرمس.
غیاثی، محمدتقی. ۱۳۸۶. *تأویل ملکوت: قصه اجتماعی -سیاسی*، تهران: نیلوفر.
کامو، آ. ۱۳۹۲. *بیگانه*، ترجمه خ. دیهیمی. تهران: ماهی.
کریمی، ف. ۱۳۹۷. *تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران*. تهران: روزنه.
میرصادقی، ج. ۱۳۶۴. *عناصر داستان*، تهران: شفا.
میرعابدینی، ح. ۱۳۸۶. *صد سال داستان‌نویسی*، ج ۱. تهران: چشمه.
نیچه، ف. و. ۱۳۸۷. *فراسوی نیک و بد*، ترجمه د. آشوری. تهران: آگه.
هدایت، ص. ۱۳۵۶. *بوف کور*، تهران: جاویدان.
یانوش، گ. ۱۳۸۶. *گفتگو با کافکا*، ترجمه ف. بهزاد. تهران: خوارزمی.
یاوری، ح. ۱۳۸۹. *زندگی در آینه*، تهران: نیلوفر.

Allen, A. 2002. "Power, Subjectivity, and Agency: Between Arendt and Foucault". *International Journal of Philosophical Studies*, 10(2):131–49.

Longman Dictionary of Contemporary English, for Advanced Learners .2010. Essex: Pearson Education Limited.

Simandan, D. 2016. "Proximity, subjectivity, and space: Rethinking distance in human geography". *Geoforum*, (9): 249 - 252.

Solomon, R. C. 2005. "Subjectivity in Honderich". Ted. *Oxford Companion to Philosophy*. Oxford: Oxford University Press: 900.

DOI:10.22124/naqd.2019.13751.1772

نقد و نظریه ادبی

سال چهارم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۸

صفحات ۴۹-۲۷

تکنولوژی انضباطی و بدن برساخته در داستان‌های مدرسه

نگین بی‌نظیر [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۴/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۸/۱

چکیده

تقابل‌سازی روح و بدن و توجه به انسان به‌مثابه موجودی روحانی در دستگاه فلسفی افلاطون شکل گرفت. این دوگانه‌انگاری و تفکر دوشقی تا قرن بیست در بدنه فلسفه غرب جاری بود. اواخر قرن بیستم با مطالعات فیلسوف پدیدارشناس، موریس مرلوپونتی بدن و همبسته‌ها و وابسته‌های مفهومی- تصویری آن، نقطه کانونی پژوهش‌ها و مطالعات بسیاری شد. جامعه‌شناسی بدن، نظریه بدن، بدن فرهنگی و بدن گفتمانی، بدن را به‌مثابه متن/ پدیده‌ای فرهنگی- اجتماعی تحلیل و واکاوی می‌نمایند. هر گفتمانی، بدنی متفاوت با ریخت و سلوک بدنیِ مطلوب خویش را بازنمایی و بازآفرینی می‌کند. جستار حاضر از منظر جامعه‌شناسی بدن و با تکیه بر اندیشه‌های میشل فوکو داستان‌های مدرسه را بازخوانی و تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه تکنولوژی انضباطی در داستان‌های مدرسه با تکیه بر اصل رؤیت‌پذیری/ سراسربینی با مهندسی ساختمان- مدرسه، نظارت سلسله‌مراتبی، جزئی‌ترین رفتارهای بدنی را در هر مکانی، رصد می‌کند. نگاه میکروسکوپی، نقاط مقاومت دانش‌آموزان را با مجازات انضباطی، پاسخ می‌دهد و به این طریق، سوژه‌ها را تنبیه، پایگان-مندی و قضاوت می‌کند. سوژه‌شدگی محصول دیگر تکنولوژی انضباطی است. مجریان انضباطی با خطاب‌های حیوانی (گوساله، الاغ، سگ و غیره) بدنی حیوانی به دانش‌آموزان تحمیل می‌کنند. در پروسه سوژه‌سازی، به‌تدریج همبسته‌های ریخت بدنی جدید در دانش‌آموزان نقش می‌بندد و آنها باور می‌کنند که چون حیوانات نفهم، کودن و بی‌شعورند.

واژگان کلیدی: بدن، بازنمایی، تکنولوژی انضباطی، داستان‌های مدرسه

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

* neginbinazir@yahoo.com

۱- مقدمه

علوم، دانش‌ها، مفاهیم، سوژه‌ها و ابژه‌ها، در پیوند با امر سیاسی؛ با سازوکارهای قدرت، معیارهای زیباشناختی، جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک، مبانی و مبادی فلسفی، الهیاتی، فرهنگی، اسطوره‌ای، اجتماعی، اقتصادی و غیره مقوله‌بندی می‌شوند، در نگرش تقابلی و دوقطبی، برجسته می‌شوند و یا به حاشیه می‌روند، اعتبار می‌یابند، یا کم‌وزن و بی‌اهمیت می‌شوند.

بدن و همبسته‌های معنایی آن همیشه بوده، اما آگاهی، تأمل، توجه و تمرکز به/ بر آن نبوده‌است. تقابل‌سازی روح و بدن، اعتباربخشی و ارزش‌دهی به روح و توجه به انسان به‌مثابه موجودی روحانی و خردورز با افلاطون آغاز شد، نظریه افلاطون با برکشیدن جنبه روحانی و عقل‌مدار انسان، بدن و بعد جسمانی را قفل و زندانی ترسیم می‌کند، که روح را به اسارت و انقیاد خود درآورده و از رسیدن به حقیقت بازمی‌دارد (نک. افلاطون، ۱۳۵۳: ۸۰۵-۸۰۶). با توجه به نقش بنیادی اندیشه‌های افلاطون، این نگرش به انحای گوناگون در بدنه تاریخ فلسفه غرب، تبیین و تداوم یافت و بازتولید و بازآفرینی شد. هیدگر درباره اندیشه و فلسفه افلاطون بر این باور است که «اندیشه افلاطون تابع تحول ماهیت حقیقت است. در واقع تاریخ این تحول، تاریخ مابعدالطبیعه شده‌است. بنابراین فلسفه افلاطون چیزی متعلق به گذشته نیست، بلکه امری است متعلق به زمان حال تاریخی. این بدان معنا نیست که دوره باستان مورد تقلید قرار گرفته و سنت مذبور حفظ شده‌است، بلکه گوهر حقیقت افلاطون در متن تاریخ حلول یافته‌است» (به نقل از ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۲۵). با توجه به حجم و تنوع آثار و مباحث افلاطون، همه نحله‌ها و گرایش‌های فلسفی غرب، به نحوی در پیوند سلبی، ایجابی، ترمیمی، تکمیلی و تداومی با فلسفه او شکل گرفته و پیکربندی شده‌اند؛ گویی تاریخ فلسفه فقط سلسله پانویس‌هایی است به فلسفه افلاطون (نک. لاوین، ۱۳۸۶: ۳۲). اصالت‌بخشی به روح و تسلط آن بر بدن در منطق ارسطویی استمرار می‌یابد و در قرون وسطی نیز با سیطره کلیسا بر ابعاد زندگی انسان، بدن به حاشیه می‌رود و آزار و تحقیر می‌شود. این دوگانه‌انگاری در دستگاه فکری دکارت، بدن را به‌مثابه ساعت یا ماشینی می‌انگارد متشکل از تکه‌ها و قطعات. این بدن قطعه‌قطعه شده دکارتی هیچ حقیقتی از خود ندارد و همه دریافت‌ها و ادراکات انسان در اصل منبعث از روح و ذهن است. دکارت خرد را حقیقت انسانیت و یگانه امتیاز انسان نسبت به حیوان می‌داند (نک. دکارت، ۱۳۸۱: ۲۰۶).

با ظهور و شکل‌گیری جهان و اندیشه مدرن و صورت‌بندی مفاهیم مدرنیته، معنای فردیت و توجه به بدن، به‌تدریج تغییر یافت. همراه با سیاسی شدن بدن، جهانی شدن رسانه‌ها، گسترش

تکنولوژی ارتباطی با هدف فرهنگ‌پذیری مخاطب، ترویج فرهنگ مصرف‌گرایی، تنوع و نوگرایی، نگاه به بدن و مفاهیم بدنمندی متفاوت شد. در اندیشه هوسرل، آن انفکاک و انشقاق دکارتی روح و بدن دیده نمی‌شود. «هوسرل در آنجا که می‌خواهد درباره آگاهی از دیگر من‌ها و جهان مشترک من‌ها سخن بگوید، ناچار است که اولاً، از تن یا بدن شروع کند و ثانیاً، با همبسته ساختن تن و من، تن را از اعیان دیگری چون سنگ و چوب جدا کند (بدین طریق مقدماتی برای تن -سوژه مرلوپونتی فراهم می‌آورد) چراکه نخستین حضور پدیداری دیگری در آگاهی من، حضور تن اوست» (جمادی، ۱۳۸۵؛ ۱۴۹).

توجه تام به بدن و ریشه‌های فلسفی تمرکز بر بدنمندی را در پدیدارشناسی قرن بیستم و به‌ویژه در دستگاه فلسفی موریس مرلوپونتی می‌توان یافت. هرگونه شناخت، ادراک و آگاهی انسان از خودش، جهان و دیگران تنها به‌واسطه و مدیوم بدن امکان‌پذیر می‌شود. همه وجوه زندگی انسان از ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین رفتار و اشکال تا عمیق‌ترین و پیچیده‌ترین آنها با بدنمندی ارتباط دارند. بدنمندی به تجربه زیسته بدن‌های افراد برمی‌گردد، تجربه فرد از زندگی با/ از راه بدن جسمانی محقق می‌شود، گوش‌کردن، قدم‌زدن، کنش‌ها و واکنش‌ها، احساس لذت و درد، تفکر، تجارب شهودی، اعمال قدرت، نمایش زیبایی، به‌مثابه امر بدنی درک می‌شوند. در اندیشه مرلوپونتی، ما مدرکانی بدنمند هستیم و به تعبیر کارمن ادراک از نظرگاه بدنی محقق می‌شود و بدن من نظرگاه من به روی جهان است (نک. کارمن، ۱۳۹۴: ۱۲۱ و ۱۴۱-۱۵۱ و دو وینیمون، ۱۳۹۵: ۳۷). توجه به انسان به‌مثابه مُدرکی بدنمند، بدن و همبسته‌های معنایی آن را به مبحث محوری و کانونی گفتمان‌های مختلف پزشکی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، مطالعات زیستی، مطالعات فرهنگی، فناوری‌های رایانه‌ای، انسان‌شناسی، تاریخ سیاسی، فلسفه، هنر و ادبیات تبدیل می‌کند. جامعه‌شناسی بدن با توجه به بدن به‌مثابه پدیده‌ای اجتماعی و برساختی گفتمانی و با تکیه بر شواهد تجربی بدنمندی‌ها، چگونگی، جهت‌گیری، سامان‌دهی و مفهوم‌سازی بدن فرهنگی- اجتماعی را واکاوی و تحلیل می‌کند؛ البته تاریخ پنهان جامعه‌شناسی بدن را باید در بحث‌های مارکس و انگلس درباره «بدن‌های طبقه کارگر»، تأملات دورکیم در خصوص «بدن‌های مقدس و نامقدس»، تحلیل وبر از «بدن‌های پارسا» و تحقیق زیمل در باب «ایما و اشارات بدنی و نگاه‌های انسان» دنبال نمود (نک. کریگان، ۱۳۹۶: ۱۵-۱۹ و اسمیت و رایلی، ۱۳۹۴: ۴۷۹ -۴۸۰). فیلسوفان و جامعه‌شناسانی چون نوربرت الیاس، اروینگ گافمن، مارگارت داگلاس، دانا هاراوی، میشل فوکو، پی‌یر بوردیو، ژان بودریار، ژولیا کریستوا، سوزان سانتاگ به رابطه، تأثیر و تأثر بدن از/ بر

گفتمان‌های مختلف، چگونگی بازنمایی و برساخته شدن بدن به‌مثابه پدیده‌ای فرهنگی- اجتماعی، تحلیل بدن گفتمانی و واکاوی و مقوله‌بندی بدن به بدن محدود، قاعده‌مند، متفاوت، سالم، مقدس و پارسا، آلوده، سایبورگ، منفعل، طغیان‌گر و غیره می‌پردازند.

جستار حاضر از منظر جامعه‌شناسی بدن و با تکیه بر نظریه‌پردازان این حوزه، به‌ویژه میشل فوکو به سازوکارهای تکنولوژی انضباطی و تکنیک‌ها و شگردهای آن در برساختن بدن دانش‌آموزان می‌پردازد. نوجوانی مهم‌ترین و حساس‌ترین دوره زندگی است، که غالباً در بافت مدرسه، شکل و جهت می‌گیرد. این بازه زمانی گسترده –از ابتدایی تا دبیرستان- بهترین یا بدترین زمان- مکان است، برای تغییر، تحمیل، الگوسازی، شکل‌بخشی، سلوک رفتاری، عادت‌واره‌های بدنی. این پژوهش با بازخوانی و واکاوی در داستان‌های مدرسه از صادق چوبک، جلال آل‌احمد، علی‌اشرف درویشان، رسول پرویزی، هوشنگ مرادی کرمانی، پرویز دوایی، عباس پهلوان، محمد بهمن‌بیگی و محمد مسعود، اجزاء و تکه‌های شبکه منظم و تودرتوی تکنولوژی انضباطی و نقش و تأثیر آن را در بازنمایی بدن گفتمانی مدرسه ردیابی و تحلیل می‌کند. اصل بنیادی در تکنولوژی انضباطی، اصل سراسربینی/ دیده‌بانی قدرت است، تحقق این اصل ضامن اجرای همه اهداف تکنولوژی انضباطی چون مراقبت، کنترل، نگاه پایگان‌مند، خرده کیفرمندی/ مجازات بهنجارساز، سوژه‌سازی است. جستار حاضر نشان می‌دهد، که چگونه این اصل در داستان‌های مدرسه در پیکره و اجزاءِ نهاد آموزشی تعبیه شده‌است. برای استمرار نگاه میکروسکوپی، ساختمان مدرسه به‌گونه‌ای طراحی می‌شود، تا ضمن اصل رده‌بندی و تفکیک دانش‌آموزان، جزئی‌ترین رفتارهای بدنی آنها قابل رؤیت باشد. بخش دیگر در نظارت سلسله مراتبی مدیر، ناظم، معلم، مبصر، خبرچین و جاسوس اجرایی می‌شود، که هر نابهنجاری بدنی گزارش می‌شود و قطعاً دانش‌آموز خاطی تنبیه می‌گردد. در رابطه دوسویه پذیرش، انطباق، انعطاف، تغییر و یا مقاومت در داستان‌های مدرسه، کادر آموزشی در فرایند سوژه‌سازی با استفاده مداوم از تعابیر گاو، گوساله، الاغ و همبسته‌های معنایی آن، کودن، نفهم و تربیت‌ناپذیر، بدنی حیوانی برای دانش‌آموز برمی‌سازند و به او می‌قبولانند که این بدن، همچون بدن حیوان فقط با کتک و تنبیه، رام و مفید و کارآمد می‌شود. تکنولوژی انضباطی با عاملیت و قدرت، فهمی از تجارب بدنی برای دانش‌آموز به همراه می‌آورد، به‌دلیل رابطه تجارب و ریخت بدنی با نقش‌های اجتماعی، این بدن برساخته می‌تواند تصویرگر و زمینه‌ساز نقش‌ها و کارکردهای دانش‌آموزان در آینده باشد.

۲-پیشینه پژوهش

در پیوند با مقاله حاضر بـه دو دسـته از پـژوهش‌هـای مـرتبط بایـد اشـاره نمـود. دسـته اول، پژوهش‌هایی که به بازنمایی بدن و تکنیک‌ها و شگردهای مختلف برساختن بدن مـی‌پردازنـد؛ برای نمونه، مختاری و رجایی (۱۳۹۵) در مقاله «بازنمایی زنان در تبلیغات تجـاری نشـریات بـه عنوان بستری برای شکل‌گیری هویت آنها» با تکیه بر تبلیغات تجاری در نشریات به چگـونگی بازنمایی کلیشه‌های سنتی و جنسی در شانزده سال اخیر مـی‌پردازنـد. راودراد و گیشـنیزخانی (۱۳۹۶) در مقاله «گونه‌شناسی الگوهای بازنمایی بدن رسانه‌ای کاربران ایرانـی در اینسـتاگرام» به الگوهای غالب بازنمود بدن در عکس‌های شخصی، نمایش جنسیتی و چگـونگی اسـتفاده از استراتژی‌ها و تکنیک‌های بازنمایی بدن از منظر گافمن و باتلر پرداخته‌انـد. و بیچرانلـو (۱۳۹۱) در مقاله «تأملی در بازنمایی بدن در رسانه‌ها» چگونگی بازنمـایی بـدن در تلویزیـون و سـبک مدیریت بدن را تحلیل می‌کند. دسته دوم، پژوهش‌های مرتبط با بـدن و تکنولـوژی انضـباطی فوکویی است: توانا و علی‌پور (۱۳۹۴) در مقاله «بدن، سوژه و تکنولوژی‌های خود: درس‌هـایی از راه‌حل فوکویی برای جامعه امروز» به جامعه مدرن غربی، چگونگی سـوژه‌سـازی بـدن توسـط قدرت سیاسی و واکاوی اندیشه فوکو و ارائه راه‌کارهایی بـرای سـوژه مـدرن در الگـوی قـدرت سیاسی امروز می‌پردازند. بـی‌نظیـر (۱۳۹۷) در مقالـه «گفتمـان قـدرت و سـازکارهای تکنولـوژی انضباطی/ مطالعه موردی: قصه‌های مجید، با تکیـه بـر الگـوی فراینـد قـدرت و بـا رویکـرد تحلیـل گفتمان انتقادی به بازخوانی قصه‌های مجیـد مـی‌پـردازد. و رهبریـان (۱۳۹۵) در کتـاب *مدرسـه یـا قفس؛ بازتاب مدرسه در متون کهن و داستان‌نویسی*، نمونه‌هایی را از فضای مدرسـه و داسـتان‌هـای مدرسه از متون کهن و معاصر جمع‌آوری کرده‌است، کتاب، نمونه‌های خوب و دقیقی ارائه می‌دهـد، اما رویکرد تحلیلی و انتقادی ندارد. جستار حاضر با تلفیق دو مقولـه بازنمـایی بـدن و رابطـه بـدن و تکنولوژی انضباطی به تحلیل تکنیک‌ها و شگردهای گفتمان قـدرت در نظـام آموزشـی بـر اسـاس داستانهای مدرسه می‌پردازد.

۳- مبانی نظری

زبان، صرفاً ابزار ارتباط و واسطه انتقال و انعکاس واقعیت نیست، بلکه شکل‌دهنده و خالق حقـایق نیز هست. معنا در زبان و با سازوکارهای زبانی ساخته می‌شـود. یـک اسـتراتژی خـاص زبـانی در کنشی گفتمانی، می‌تواند هویت، حقیقت و روابـط اجتمـاعی مـا را بیافرینـد. «دسترسـی مـا بـه

واقعیت همواره از طریق زبان است، ما به کمک زبان بازنمایی‌هایی از واقعیت خلق می‌کنیم که به‌هیچ‌وجه بازتابی از یک واقعیت از پیش موجود نیستند، در حقیقت زبان در برساختن واقعیت نقش دارد. این بدان معنا نیست که واقعیتی وجود ندارد. معانی و بازنمایی‌ها اموری واقعی‌اند. پدیده‌های فیزیکی نیز وجود دارند، اما صرفاً از طریق گفتمان معنا پیدا می‌کنند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۲۹ و نک. هال، ۱۳۹۳ :۳۲ و سرل، ۱۳۹۵: ۱۹۶-۱۹۷). مفهوم «بازنمایی» وام‌دار آثار استورات هال است، او برای بیان چگونگی ارتباط بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ برداشت‌های متفاوتی ارائه می‌دهد و در مجموع آنها را در سه رهیافت/ نظریه دسته‌بندی می‌کند: رهیافت‌های بازتابی[1]، نیت‌گرا/ تعمدی[2] و سازه‌باور/ برساختی[3]. در رهیافت سوم، معنا در زبان و از طریق زبان ساخته می‌شود (برساختی). بازنمایی، نحوه شکل‌گیری، طبقه‌بندی و اولویت‌بخشی دانش، حقیقت، هویت، شناخت و ادراک انسان را از خویشتن، دیگران و جامعه مشخص می‌کند. زبان و گفتمان چنین توان و امکانی دارند که همچون نظام بازنمایانه عمل کنند (نک. هال، ۱۳۹۳: ۳۲، ۲۲، ۵۰ و سرل، ۱۳۹۵: ۱۹۷). بازنمایی در اندیشه فوکو با نهادهای سیاسی، سازوکارهای قدرت، الگوها و اشکال مختلف زندگی اجتماعی و نظام‌های ممنوعیت و اجبار مرتبط می‌شود، گفتمان به‌منزله نظام بازنمایی، مجموعه گزاره‌هایی است که به زبان امکان می‌دهد، موضوعی خاص، دانش و معنایی را بازنمایی، صورت‌بندی و مفصل‌بندی کند (نک. هال، ۱۳۹۳: ۸۵). بدن، چون هر حقیقتی، یک برساخته گفتمانی است و هرگز نمی‌توان خارج از گفتمان به حقیقت دست یافت. گفتمان قدرت با رژیم‌های معرفتی و ایجاد تکیه‌گاه‌ها و تلفیق عناصر جدید گزاره‌هایی را صادق، طبیعی و برجسته می‌سازد و با ایجاد فاصله و مرزبندی، گزاره‌هایی را کاذب می‌داند و به حاشیه می‌راند. این گزاره‌ها با سامان‌مندی نظام‌های معنایی، فکری و معرفتی خاص در نهادی چون نهاد آموزشی، انگاره دانایی خاصی از دانش، آگاهی و بدن را نهادینه می‌کنند (نک. یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۴۸- ۴۹؛ میلر، ۱۳۸۴: ۲۳۸ و هال، ۱۳۸۶: ۶۴-۶۵). استورات هال این ایده فوکویی را که اشیاء، کنش‌ها، معانی و حقایق صرفاً درون گفتمان معنا می‌یابند و موضوعات فاش می‌شوند، در بطن نظریه «برساختی معنا» و بازنمایی قرار می‌دهد.

بدن در مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناسی بدن پدیده‌ای فردی، مستقل و مفهومی مطلق، ایستا و تغییرناپذیر نیست، بلکه به عنوان یک «شناخته فرهنگی» (نک. اسمیت و رایلی، ۱۳۹۴:

1. Reflective
2. Intentional
3 .Constructionist

۴۸۰)، متأثر از نهادهای برسازنده و گفتمان‌های قدرت (پزشکی، دینی، اجتماعی، آموزشی و غیره) تجسم می‌یابد و بازنمایی می‌شود. بدن را نمی‌توان فقط مجموعه‌ای از اندام‌ها و کارکردها دانست که بنا بر قوانین فیزیولوژی تنظیم و هدایت می‌شوند، بلکه بدن حاصل یک تبیین اجتماعی و فرهنگی است و باید آن را ساختاری نمادین دانست (نک. لو بروتون،۱۳۹۲: ۴۱ -۴۴). میشل فوکو بدن را در کانون مطالعاتش قرار داد، جهت‌گیری او گرایش مطالعات اجتماعی را از داشتن نگاه زیستی صرف بر بدن به سمت پذیرفتن بدن به‌مثابه محصولی تاریخی-اجتماعی تغییر داد. در اندیشه فوکو رابطه بدن فردی و بدن اجتماعی/ فرهنگی بدون ملاحظه روابط قدرت امکان‌پذیر نیست. او بدن را به عنوان فراورده قدرت و دانش تجزیه و تحلیل می‌نماید و بر شیوه‌هایی تأکید می‌کند که بدن‌ها در/ به‌وسیله آن تغییر می‌کنند، عرضه و مدیریت می‌شوند و از نظر اجتماعی مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. در آثار فوکو، بدن‌ها در محیط‌ها و نهادهایی که به صورت گفتمانی تشکیل می‌شوند، در معرض و مفعول کنش واقع می‌شوند و قدرت انضباطی ویژه‌ای از سوی نهادهای دولتی (مدارس، پزشکی، روان‌کاوی و حقوق) هر گونه تخطی از مرزهای مرسوم و نابهنجاری‌های رفتای را تنبیه و مجازات می‌کند (نک. لش، ۱۳۸۳: ۹۴-۹۵ و ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۲: ۷۶).

مهم‌ترین و مؤثرترین شیوه اعمال قدرت، تکنولوژی انضباطی است. این تکنولوژی همچون ماهیت قدرت، همزمان میل به پنهان شدن و حضور مستمر دارد (حضوری غایب‌گونه). انضباط را نمی‌توان به یک نهاد یا دستگاه تقلیل داد، انضباط نوعی قدرت است، شبکه تودرتو و پیچیده-ای از روابط، نظامی یکپارچه که با مجموعه‌ای کامل از ابزارها، شگردها، تکنیک‌ها، روش‌ها، فنون مشاهده، ارزیابی، توصیف، آموزش و دستورالعمل در پی نهادینه‌کردن مجازات انضباطی است. در یک جامعه انضباطی شیوه انضباطی قدرت، جایگزین تمامی شیوه‌های دیگر نمی‌شود، بلکه در میان شیوه‌های دیگر نفوذ می‌کند؛ گرچه گاهی آنها را بی‌اعتبار می‌سازد، درواقع به‌منزله میانجی آنها عمل می‌کند، آنها را به یکدیگر پیوند، امتداد و بسط می‌دهد و به‌ویژه این امکان را فراهم می‌کند که اثرهای قدرت تا ظریف‌ترین و دورترین عنصرها هدایت شوند. شیوه انضباطی قدرت توزیع بی‌نهایت خُرده مناسبات قدرت را تضمین می‌کند (نک. اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۱۹؛ فوکو، ۱۳۷۸: ۲۶۸ و دریفوس و رابینو، ۱۳۸۵: ۲۶۸ و ۲۶۹).

تکنولوژی انضباطی، ارتباط چندسویه و معناداری با بدن دارد، دانش، قدرت و بدن، سه عنصر اساسی این تکنولوژی هستند. گفتمان مدرسه با ایجاد انضباط و قاعده‌مندی رفتارهای بدنی را هنجارمند و بدن‌ها را سرکوب می‌کند و تکنولوژی انضباطی با تکیه بر اصل «رؤیت‌پذیری بدن/

سوژه (دیده‌بانی قدرت)» به سامان‌دهی و بهنجارسازی بدن‌ها و تربیت و آموزش آنها می‌پردازد. در هر مکانی که به شکل مجتمع اداره می‌شود، سراسربینی و نظارت فراگیر، اصلی ثابت و بنیادی است که امکان تحقق همه اجزاء و تکه‌های پنهان و پیدای تکنولوژی انضباطی را فراهم می‌کند؛ اجزایی همچون مجازات بهنجارساز، قضاوت و رده‌بندی، سوژه‌سازی، نظارت بر رفتارهای بدنی، پوشش و آرایش، تخلف و سرپیچی، و درهم شکستن نقاط مقاومت. اصل رؤیت‌پذیری و سراسربینی هم در طراحی و مهندسی ساختمان مدرسه (الگوی معماری) به گونه‌ای دقیق لحاظ شده‌است، تا «هر جزئی» از رفتارهای بدنی در **هر بخشی** از فضا-مکان، قابل رؤیت باشد و هم در کادر آموزشی از مدیر تا خود دانش‌آموزان (الگوی سلسله‌مراتبی نظارت و خبرچینی). این نقطه کانونی هم امکان کنترل شدید و مراقبت دقیق را فراهم می‌نماید و هم اعمال گزاره دیگر تکنولوژی انضباطی، یعنی مجازات بهنجارساز را محقق می‌سازد. از آنجا که «هرجا قدرت هست، مقاومت نیز هست» (میلر، ۱۳۸۴: ۲۴۹)، برخی دانش‌آموزان با سرپیچی و اعتراض از/ به قوانین و قواعد در برابر نقاط قدرت، مقاومت می‌کنند، مقاومت دانش‌آموزان از سویی زمینه رهایی از سوژه‌شدگی را فراهم می‌کند و از سویی دیگر تکنولوژی انضباطی از این مقاومت‌ها استقبال می‌کند، زیرا با تغییر و جابه‌جایی نقاط قدرت، نقاط فشار را بالا می‌برد (نک. اکو، ۱۳۸۶: ۷۷) و مقاومت را درهم می‌شکند و این چرخه در فرایند قدرت تداوم دارد. نظارت مستمر، هر سرپیچی و مقاومتی را در نطفه خفه می‌کند و امکان مقاومت عمومی را به حداقل می‌رساند.

۴- اصل دیده‌بانی قدرت

۴-۱-شبکه‌بندی بدن در مکان – فضای مدرسه

بدن، بدنمندی و ادراک بدنمند را نمی‌توان خارج از مقوله‌های زمان و مکان تحلیل و بررسی کرد. هستی بدن؛ کنش‌ها، وضعیت‌ها، مراقبت، اقتدار، عاملیت، سرکوب‌گری و غیره در رابطه بدن با مکان، تعامل و کنش و برهم کنش با فضای اطراف او شکل می‌گیرد. «نوع تجربه زیست در مکان و فضا و فهم از آنها این امکان را به وجود می‌آورد که حیات خاصی از بدن محقق شود و کنش و روابط معنادار در این عرصه ایجاد گردد [...] فضاها نه به تنهایی، بلکه در کنار هم و در ارتباط با فضاهای پیرامون خویش، هستی مستقل و معنای متمایز خود را به دست می‌آورند. از این منظر، مکان و فضا موجودیتی در نظر گرفته می‌شوند که هستی‌شان از نیروی یک حضور پر شده‌است. حضوری مادی یا معنوی که با اعمال اقتدار خود، بدن را تابع ارزش‌های سازنده فضا

می‌کند، هنجارهای آن را شکل می‌دهد و هژمونی خود را در رفتارها و تظاهرات بدنی بـه نمـایش می‌گذارد و این‌گونه، بدن افراد را براساس روابط اجتماعی، مذهبی، طبقـاتی، جنسـیتی، قـومی و غیره دسته‌بنـدی مـی‌کنـد» (ذکـایی و امـن‌پـور، ۱۳۹۲: ۱۴۷-۱۴۹). مهـم‌تـرین اصـل در تکنولـوژی انضباطی که ضامن تحقق اهداف آن است، اصل رؤیت‌پذیری، نظارت و مشـاهده‌گـری مسـتمر و نگاه سراسربینی است. در جامعه انضباطی همه ساختارها و جزئی‌تـرین رفتارهـا بایـد در معـرض دید باشد؛ هر ساختمانی در جامعه انضباطی، مکانی است در خدمت نمایش و صف‌آرایـی قـدرت و تقویت اصل نظـارت و سراسـربینی. «نـوعی از معمـاری کـه کسـانی را کـه در آن جـا دارنـد، قابل‌مشاهده کند، عاملی برای دگرگونی فردها، تسلط یافتن بر رفتار آنان، تجدید اثرهـای قـدرت در میان آنان، فراهم آوردن امکان شناخت آنان و تغییر و اصلاح آنـان» (فوکـو، ۱۳۸۸: ۲۱۶ و ۲۱۷ و نک. دریفوس و رابینو، ۱۳۸۵: ۲۷۴).

بدن زیسته در فضا- مکانی خاص با الگوهای انضباطی، نظارتی و مراقبتـی درک، آگـاهی و معرفت خاصی از جهان پیدا می‌کند (دانش بسته‌بندی شده). مرلوپونتی «شاکله‌های بـدنی را شبکه پیچیده‌ای از الگوهای به‌هم‌پیوسته می‌داند، درواقـع بـه اعتقـاد او یـک مجموعـه کامـل شاکله‌های بدنی جوابگوی مقتضـیات هـر موقعیـت معـین اسـت» (بـه نقـل از هیـل، ۱۳۹۶: ۳۵). دانش‌آموزان در گفتمان آموزشی، بدنی را زیست و تجربه می‌کنند که تکنولـوژی انضـباطی آن را اصـلاح، تربیـت و بازنمـایی مـی‌کنـد و سـاختمان- فضـای مدرسـه، مکـان مناسـب، منفـک و طراحی‌شده‌ای برای توزیع بدن‌ها و شبکه‌بندی و پایگان‌منـدی آنهـا اسـت. در گفتمـان قـدرت، معماری خنثی و بدون موضع نیست، «معماری در ایجاد موقعیت‌ها و مکان‌هـای متنـوعی کـه بی‌طرف نبوده و در درون سیستم روابط قدرت قرار گرفتـه‌انـد، شـرکت مـی‌جویـد» (فونتانـا – حبویستی، ۱۳۹۶: ۱۷۷). نهاد آموزشـی، همـان‌گونـه کـه مجـازات (جریمـه، تعـذیب و تنبیـه) را مستقیم از الگوی قضایی وام گرفته‌اسـت (نـک. میلـر، ۱۳۸۴: ۲۳۹ و فوکـو، ۱۳۷۸: ۲۷۱) سـاختمان مدرسه را نیز همچون زندانی تاریک، قفس‌گونه، بی‌رنگ، تنگ و غرفه‌غرفه طراحی می‌کند کـه بتواند در این مهندسـی، بـدن دانـش‌آمـوزان را چونـان بـدن مجرمـان شـبکه‌بنـدی کنـد. در ساختمان- فضای مدرسه نیز مفاهیم فضای زندان بر بدن دانش‌آموزان (چـون بـدن مجرمـان) القا و تحمیل می‌شود: تاریکی، فضای قفس‌گونه، بی‌رنگی و ماتم‌زدگی وغیره.

در نمونه‌هایی برگزیده از داستانهای مدرسه این ویژگی عمدتاً موتیفی برجسته و مهـم اسـت: «در کلاس خمودی و ماتم‌زدگی حکومت داشت. کسانی که مدارس قدیم را دیـده‌انـد مـی‌داننـد

چه اتاق‌های تاریک و تنگی داشت [...] بیشتر شبیه زندان بود تا کلاس درس [...] همه ما در آن زندان که نامش کلاس بود با بی‌حوصلگی نشستیم [...] گویی گرد مرگ بر سراسر محیط مدرسه پاشیدند [...] کلاس‌ها کوفت‌کاری بود نه جای درس خواندن [...] آزار و شکنجه بود نه تعلیم و تربیت» (پرویزی، ۱۳۵۷: ۹۴-۹۵). «انگار در قفس باز شد. بچه‌ها پر زدند تو حیاط» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۸: ۴۱۱). «دور حیاط دیوار بلندی بود، درست مثل دیوار چین،[...] سد مرتفعی در مقابل فرار احتمالی فرهنگ» (آل‌احمد، ۱۳۸۶ب: ۴). «کلاس تاریک بود. مثل غروب [...] کلاس ما همیشه خدا تاریک بود [...] تابستان و زمستان [...] دیوارهای کلاس چرک و خاکستری بود [...] تیرهای سقف عین ذغال سیاه بود [...] می‌گفتند آن‌وقت‌ها اینجا زغال‌دانی بوده [...] دیوار عقب کلاس همیشه نم داشت بچه‌های ته کلاس بیشترشان ناخوش بودند» (دوایی، ۱۳۷۷: ۸۲).

تکنولوژی انضباطی به دنبال ضابطه‌مند ساختن بدن است و برای این مهم از چند تکنیک بهره می‌گیرد. انضباط گاهی مستلزم حصار است، اختصاصی کردن یک مکان ناهمگن با همه مکان‌های دیگر و بسته به روی خود، مکانی محفوظ با یکنواختی انضباطی (همچون کالج‌ها)؛ اما در دستگاه‌های انضباطی، اصل حصار، اصلی ثابت و کافی نبود، بلکه با تمرکز بر مکان، اصل جادهی مقدماتی یا اصل شبکه‌بندی پی‌ریزی می‌شود، تا تقسیم مکانی به شمار بدن‌ها صورت بگیرد و ضابطه‌مند کردن نهادهای انضباطی در مکان‌ها و معماری که ضرورت مراقبت است، محقق شود (نک. فوکو، ۱۳۸۸: ۱۸۲- ۱۸۶). برای این منظور در مرحله اول افراد را در مکان‌های شبکه‌ای‌شده، توزیع می‌کنند هر مکان یک فرد و هر فرد در یک مکان. کلاس‌های مجزا از یکدیگر و تفکیک دانش‌آموزان در نیمکت‌ها و صندلی‌ها. الگوی توزیع بدن‌ها در صف‌بستن هم اجرا می‌شود، صف‌هایی با فاصله‌هایی مشخص از صف دیگر و فاصله مکانی هر بدن به نسبت بدن پشتی و جلویی. «آقای مدیر[...] مبصر را صدا کرد و گفت احمق، تمامش تقصیر توست که بلد نیستی یک صف را مرتب کنی» (درویشیان، ۱۳۵۷: ۹). حتی برای رفتن به خانه هم این تفکیک و جداسازی اعمال می‌شود، زیرا دیده‌بانی قدرت برای استمرار هژمونی و اقتدار خویش باید بر همه حوزه‌های زندگی و جنبه‌های بدنی در هر مکان و فضایی حضور و کنترل داشته باشد. «سایه ترسناک آقای ناظم بر زندگی‌مان آوار شده‌است [...] صف می‌بندیم برای رفتن به خانه. آقای ناظم با چوبش مشغول بازدید از صف‌هاست [...] هرچه او جلوتر می‌آید صف رو به عقب‌تر می‌رود. نفر آخر صف همچنان که عقب می‌نشیند ناگهان از پشت در چاه [...] می‌افتد

[...] در حیاط مدرسه ایستاده‌ایم [...] آقای ناظم به مدرسه وارد می‌شود. گشتی در مدرسه می‌زند. بچه‌ها از ترس او به گوشه حیاط هجوم می‌برند» (درویشیان، ۱۳۷۰: ۱۰۹۷-۱۰۹۸).

بخش دیگری از این پایگان‌مندی و شبکه‌بندی در تقسیم بدن دانش‌آموزان به خوب و بد، شلوغ و ساکت، و بی‌ادب و باادب صورت می‌گیرد که هم اصل رده‌بندی را اجرایی می‌سازد و هم امکان قضاوت و تحقق مجازات بهنجارساز را. «پسربچه‌هایی که به دیدن فیلم‌ها می‌رفتند [...] بیشترشان از قبیله بچه‌هایی بودند که بهشان به‌اصطلاح تنبل و درس‌نخوان می‌گفتند» (دوایی، ۱۳۸۰: ۵۳). «آقای ذکاء اسدی، معلم‌مان، روی دیوار کلاس، این‌ور تخته، نوشته «آفرین». آن‌ور تخته نوشته «بداخلاق» [...] هر بچه‌ای که خلاف کند، مشق ننویسد، درس نخواند [...] باید برود زیر «بداخلاق» بایستد [...] اگر بچه خوبی باشد و ۲۰ بگیرد می‌رود زیر «آفرین» با افتخار می‌ایستد» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۶: ۱۴۲).

۴-۲-نظارت سلسله‌مراتبی

در کنار مهندسی فضا- مکان مدرسه، که امکان گسترش و پراکنش قدرت و نگاه میکروسکوپی بر بدن‌ها را محقق می‌سازد. نظارت سلسه‌مراتبی در اجزاءِ آموزشی به مشاهده‌گری دقیق سلوک و رفتار، و برساختن ریخت بدنی دانش‌آموزان می‌پردازد. سلسه‌مراتب نظارت در محور عمودی از مدیر مدرسه به ناظم، بازوی قدرتمند و همیشه‌حاضر مدرسه، منتقل می‌شود و پس از او به مبصر، نماینده اصل نظارت که اسم بچه‌های خوب و بد را می‌نویسد و عملکردشان را به معلم، ناظم یا مدیر گزارش می‌دهد. معنای واژه مبصر، از ریشه بصر، به معنای نگاه‌کردن و دیدن با خویشکاری آن این‌همانی دارد و بعد از معلم، این پازل در خانواده دانش‌آموز کامل می‌شود. به باور فوکو «هر نگاه قطعه‌ای است از عملکرد فراگیر قدرت [...] [و در این فرایند، مهم نیست] چه کسی قدرت را اعمال می‌کند. هر فردی حتی اگر به طور اتفاقی در این جایگاه قرار گیرد، می‌تواند این ماشین را به کار اندازد: یعنی در غیاب مدیر، خانواده او و اطرافیان و دوستان و ملاقات‌کنندگانش و حتی خدمتکارانش [می‌توانند این‌کار را انجام دهند]» (فوکو، ۱۳۸۸: ۲۱۵ و ۲۵۱).

«آقای مدیر کنار استاندار نشسته بود و همه را زیر نظر داشت» (درویشیان، ۱۳۵۸: ۱۷). «آقای مدیر حیاط مدرسه را دور می‌زد و ما چون گله آهوان وحشی می‌گریخیم [...] با شتاب خود را از تیررس نگاه آن نیروی مطلق دور می‌کردیم» (همان: ۱۰و ۱۴). «جعفر سپیده، مبصر ماست. یک مبصر خشن، دیکتاتور. در غیاب آقای شکور کلاس را اداره می‌کند» (درویشیان، ۱۳۷۰ : ۸۶۹). در

کنار مبصر که چشم توانا و کارآمد ناظم است، ناظر پنهان دیگری باید باشد که هم اصل سراسربینی نگاه، تقویت و کامل شود و هم نظارتی بر عملکرد مبصر داشته باشد. این افراد نیروهای خبررسان و جاسوسان فعال هستند. در مدرسه مجید، «محسنی»، خواهرزاده مدیر، عهده‌دار این نقش مهم است: «محسنی پسرخواهر آقای مدیر بود و زیاد اهل درس و مشق نبود. آب می‌خوردیم می‌رفت به دایی‌اش می‌گفت» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۶: ۳۶۸). «عبدل هر سال رد می‌شود [...] دست راست و جلاد معلم‌هاست [...] هر بچه‌ای که شلوغ کند می‌بایست جلوی کلاس یا سر صف بایستد، سرش را خم کند [...] عبدل با دست‌های پینه‌بسته شتلق بخواباند پس گردنش [...] همیشه آماده است که بزند» (همان: ۹۰). «خبر به گوش آقای مدیر رسید [...] چون او در هر کلاسی یکی دو تا سخن‌چین داشت» (مرادی‌کرمانی، ۱۳۹۶: ۲۱).

۴-۳- سوژه‌شدگی و ریخت بدنی

تکنولوژی انضباطی با اعمال شبکه‌ای قدرت، فرایند سوژه‌شدگی -تسلیم، انقیاد و پذیرش- را اجرایی می‌کند، هرچند گاهی سرپیچی و مقاومت نیز از سوژه سر می‌زند. سوژه‌سازی و فرایند سوژه‌شدگی در فراخواندن یا صدا زدن شکل می‌گیرد، ما در تعامل اجتماعی باید نوع رابطه عاطفی و اجتماعی خویش را مشخص کنیم. انتخاب واژگان، نوع خطاب و شیوه و لحن صدا زدن، هم بیانگر موقعیت اجتماعی برساخته برای مخاطب و هم نشانگر جنس و حضور قدرت است. اگر کسی را که صدا زده‌اید، برگشت و به ندای شما واکنش مثبت داد، به یک سوژه بدل شده‌است؛ یعنی موقعیت اجتماعی برساخته شده در زبان شما را تشخیص داده و همان موقعیت را پذیرفته‌است (نک. اکو، ۱۳۸۶: ۶۸ ؛ فیسک، ۱۳۸۶: ۱۲۱- ۱۲۵و یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۳۹- ۴۰). «رابطه قدرت تنها بر مبنای دو عنصر شکل می‌گیرد، که اجتناب‌ناپذیرند وگرنه آن رابطه، رابطه قدرت نخواهد بود: یکی اینکه دیگری (یعنی آن که بر وی قدرت اعمال می‌شود) باید کاملاً مورد شناسایی قرار گیرد و تا پایان به عنوان شخصی که عمل می‌کند به شمار آید. دوم اینکه در مقابل رابطه قدرت حوزه کاملی از پاسخ‌ها، واکنش‌ها، نتایج و تدابیر ممکنه پیدا می‌شود [...] این قدرت نوعی از قدرت است که افراد را به سوژه تبدیل می‌کند. واژه سوژه دو معنی دارد: یکی به معنی منقاد دیگری بودن به موجب کنترل و وابستگی و دیگری به معنی مقید به هویت خود بودن به واسطه آگاهی یا خودشناسی. هر دو معنی حاکی از وجود نوعی قدرت هستند که منقاد و مسخرکننده است» (فوکو، ۱۳۸۵ : ۳۴۸ و ۳۵۸).

در داستان‌های مدرسه سوژه‌شدگی ارتباط معناداری با صدا زدن دارد. واژگان انتخابی برای فراخواندن دانش‌آموزان/ سوژه‌ها، «ریخت بدنی» (نک. لیندولم، ۱۳۹۴: ۳۳۷) و ادراک بدنمند آنها را از هویت خودشان و پیرامون‌شان رقم می‌زند. ناظم، مدیر و معلمان در داستان‌های مدرسه غالباً دانش‌آموزان را با واژه‌های گوساله، گاو، الاغ، حیوان، یابو، قاطر، بزغاله، تخم سگ و غیره فرامی‌خوانند: «باز که شلوغ کردین بزغاله‌ها» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۸: ۴۱۰)؛ «این فضولی‌ها به تو نیامده! نره‌خر احمق» (پرویزی، ۱۳۵۷: ۹۸). «معلم به‌آهستگی دست‌هایش را از برابر صورتش پایین انداخت [...] و فریاد زد: آهای سپوریان گوساله: آهای تخم‌سگ: حواست کجا بود؟» (چوبک، ۱۳۳۴: ۱۲۶). واژه‌های گوساله، الاغ، سگ و بیچاره‌ها که جانشین واژگان دانش‌آموزان، آقایان، پسرها و غیره می‌شود، موقعیت اجتماعی دانش‌آموزان و ریخت بدنی آنها را شکل می‌دهد، در این فراخواندن، بدن انسانیِ دانش‌آموز تحقیر یا نفی می‌شود؛ تکرار و تداوم واژه‌های گوساله، الاغ و استعاره‌های حیوانی هویت بدنی جدید را پی‌ریزی و بدنی حیوانی را در ذهن دانش‌آموزان تثبیت می‌کند و به‌تدریج همبسته‌ها و وابسته‌های معنایی گوساله و خر چون سربه‌زیر بودن، رام و تسلیم بودن، کودن، بی‌شعور، احمق، و نفهم بودن در بدن جدید شکل می‌گیرد. این سوژه‌سازی هم آنها را از بدن خویش شرمنده می‌کند و هم آنها را آماده پذیرش بدن حیوانی جدید در گفتمان مدرسه می‌سازد. تکرار این واژه‌ها به آنها می‌قبولاند که نفهم و کودن هستند، همان‌گونه که بارها واژه کودن، احمق، بی‌عرضه و بی‌عقل برایشان استفاده می‌شود. «یکی از کودن‌ترین و تنبل‌ترین شاگردهای مدرسه» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۸: ۳۶۶)؛ «عده‌ای بی‌شعور و بدبین» (درویشیان، ۱۳۵۷: ۱۸). در زندگی فله‌ای و گله‌ای آنها تمایزها و تفاوت‌های فردی بی‌معناست، همه باید یک‌گونه ببینند و درک و فهم و برداشت‌شان از جهان پیرامون یگانه باشد. سکوت و پذیرش دانش‌آموزان از ترس یا گستره سیطره قدرت نشان می‌دهد که آنها این خطاب را پذیرفته‌اند: بسامد بالای «خفه شید گوساله‌ها» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۸: ۴۰۹)، به‌تدریج آنها را پذیرای بدن و ریخت بدنی جدید می‌کند، همه ساکت می‌شوند و صدایی از کسی شنیده نمی‌شود. مهم‌ترین همبسته معنایی برای بدن حیوانی، به‌واسطه دیرفهمی، کودنی و تربیت‌ناپذیری استفاده از تنبیه بدنی و خشونت فیزیکی است، تا نهاد آموزشی شاهد بدنی رام و مفید و کارآمد باشد. معلم مجید درباره دانش‌آموزانش باور دارد، که «تا نباشد چوب تر/ فرمان نبرد گاو و خر» (همان: ۳۶۶). «ساعت‌های متوالی لال و بی‌حرکت روی تخته‌هایی که رنگ سیاه داشت می‌نشستیم و به حرف‌های گوش‌خراش گوش می‌دادیم [...] در آن فضای گرفته و ملال‌انگیز [...] حس تنفر و

انزجاری در قلبمان ریشه می‌دوانید. می‌خواستیم بدانیم [...] بخندیم جست‌وخیز نماییم» (مسعود، ۱۳۸۵: ۴۳-۴۴). «عینهو شمر خلقش تنگ بود؛ صداش که تو کلاس پیچید، بچه‌ها مثل موش از پای‌تخته و گوشه و کنار کلاس پریدند و چپیدند سر جایشان. تو یک آن، جیغ و ویغ و داد و قال‌ها خوابید» (مرادی‌کرمانی، ۱۳۸۸: ۴۰۹). یکی از واژه‌هایی که بسیار برای دانش‌آموزان به کار می‌رود، بیچاره است. این واژه ناتوانی، بیچارگی آنها و پذیرش بدن فرهنگی گفتمان قدرت را تکرار و تثبیت می‌کند: تکیه‌کلام آقای مدیر در داستان «روزنامه دیواری مدرسه ما» بیچاره است. «دهانت را باز کن ببینم چه می‌خوری، بیچاره! [...] سخنرانی آقای مدیر شروع شد: همه شما باید بدانید که دوره دبستان دیگر گذشت [...] در این هنگام پچ‌پچ از یکی از صف‌ها بلند. آقای مدیر با صدایی رسا فریاد زد: ساکت! آهای بزغاله پدرسوخته [...] بیچاره! [...] آقای مدیر درحالی‌که به امید اشاره می‌کرد داد زد: «آهای پسر! بیا جلو ببینم چرا آن‌طور ایستاده‌ای؟ مگر اینجا گود زورخانه است؟ [...] بیچاره! (درویشیان، ۱۳۵۷: ۱۳و ۱۵). بسامد این واژه از دانش‌آموزان بدن‌های بی‌چاره‌ای می‌سازد که باید در برابر نهاد آموزشی و سازکارهای آن منفعل و پذیرا باشند، زیرا راه و چاره دیگری/ بهتری ندارند.

۴-۳-۱- نقاط مقاومت؛ راهی برای گریز از سوژه‌شدگی

در کنار همه تکنیک‌ها و شگردهای قدرت انضباطی و بازوان پیدا و پنهان آن برای انقیاد، تسلیم و فرمان‌پذیری سوژه‌ها، آنها گاه سرپیچی می‌کنند، از هنجارها می‌گریزند و در برابر سوژه‌شدگی و متابعت تام واکنش نشان می‌دهند. این سرپیچی و عصیان در تکنولوژی انضباطی به نقاط مقاومت تعبیر می‌شود. به تعبیر فوکو، قدرت بدون مقاومت وجود ندارد. مناسبات قدرت فقط متناسب با کثرتی از نقاط مقاومت می‌توانند وجود داشته باشند (نک. کوزنزهوی، ۱۳۸۰: ۱۳۸و۱۶۳ و اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۱۲). «در روابط قدرت این نقاط نقش رقیب، هدف، تکیه‌گاه و حمله برای فتح را بازی می‌کنند [...] پس در برابر قدرت یک جایگاه امتناع بزرگ نداریم [...] برعکس مقاومت‌هایی داریم که هر کدام از آنها موردی خاص است: مقاومت‌های ممکن، ضروری، نامحتمل، خودبه‌خودی، وحشی، تنها، حساب‌شده، خزنده، خشن، آشتی‌پذیر، آماده مصالحه، سودجویانه یا ایثارگرایانه [...] نقاط، گره‌ها و کانون‌های مقاومت که با تراکم‌های زیاد و کم در زمان و مکان پراکنده شده‌اند» (اکو، ۱۳۸۶: ۷۷ و نک. فوکو، ۱۳۸۵: ۳۶۵). هر رفتار و حرکتی که خلاف گفتمان مدرسه و الگوی بدنی آن باشد، به مجازات و کیفرمندی بدن‌ها منجر می‌شود؛ این قوانین، طیف

گسترده‌ای از رفتارهای بدنی را در بر می‌گیرد: پوشش ظاهری و آرایش (لباس، ناخن‌ها، مو و غیره)، نابهنجارهای بدنی (کتک‌کاری و فحاشی)، اطوار، حرکات و ژست‌های بدنی (چگونگی نشستن، شکل ایستادن و آداب سخن‌گفتن، بی‌ادبی)، عدم رعایت زمان‌مندی مدرسه (تأخیر، غیبت، وقفه در کار) و بی‌توجهی و سهل‌انگاری در فعالیت‌های درسی (ننوشتن تکالیف، تنبلی و بی‌تفاوتی به دروس خاص). در کنار پذیرش و همرنگ شدن غالب دانش‌آموزان، عده‌ای با سرپیچی در برابر ساختار دیکته‌شده، به اشکال مختلف، مقاومت و اعتراض می‌کنند، با رفتارهایی که از منظر تکنولوژی انضباطی، نابهنجاری رفتاری تعریف می‌شود. مجریان تکنولوژی انضباطی تلاش می‌کنند تا با همسان‌سازی پوشش و آرایش سوژه‌ها اصل سراسربینی و دیده‌بانی را در همه سطوح جامعه (کوچه، خیابان و اماکن عمومی) تسری دهند، تا هر تخطی در نگاه اول قابل تشخیص باشد و به مدرسه گزارش شود (گسترش خبرچین در بدنه جامعه). درواقع از طریق یونیفورم تلاش می‌کنند، سوژه‌های هر مدرسه، کدگذاری شود و دانش‌آموزان نیز با عدم رعایت لباس فرم، خود را از سیطره اصل رؤیت‌پذیری بیرون می‌کشند. «آقای ناظم صدبار گفته بود کت و شلوار بپوشید، اما کسی گوش نمی‌داد شاگردان همچنان با عبا و سرداری [...] به مدرسه می‌آمدند [...] ناظم بالاخره به ستوه آمد و یک خط‌کش و یک قیچی و میزی دم در مدرسه گذاشت. هرکس وارد می‌شد و کت و شلوار و کلاه پهلوی نداشت فی‌الفور سرداری یا عبا [...] را می‌کندند و [...] آنها را می‌بریدند» (پرویزی، ۱۳۵۷: ۹۱-۹۲).

کارآمدترین و عینی‌ترین سرپیچی و مقاومت دانش‌آموزان در برابر ساختار انضباطی مدرسه بلند کردن مو بود. «از بد حادثه، یک روز اعلان پرطمطراقی به در و دیوار دبیرستان چسباندند [...] دستور وزارتی رسیده بود که همه شاگردان موهای خود را حداکثر با ماشین شماره دو کوتاه کنند. دستور بی‌رحمانه‌ای بود [...] کارآمدترین اسلحه ما موهای ما بود. می‌خواستند خلع سلاحمان کنند» (بهمن‌بیگی، ۱۳۷۷: ۳۵). تراشیدن موی همه دانش‌آموزان با ماشین شماره دو، کامل‌کننده پکیج نگاه گفتمان قدرت به بدن دانش‌آموزان همچون بدن مجرمان است. «پاییز همان سال ما را مدرسه گذاشتند. اول بردند سلمانی الفت سر ما را نمره دو کوتاه کردند» (دوایی، ۱۳۸۰: ۳۹). مخالفت و مقاومت در برابر بدن هنجارمند مدرسه، حتی یک‌روز هم، برای دانش‌آموز بسیار ارزشمند و معنادار است. این اتفاق به‌کرات تکرار می‌شود، بلند کردن مو توسط دانش‌آموز، نقطه مقاومت و کوتاه کردن مو توسط مدرسه، به منزله نقطه فشار است. مجید یک‌سال برخلاف عرف با موهایی که در تابستان بلند کرده به مدرسه می‌رود،

هرچند می‌داند همان‌روز کوتاهش می‌کنند. «بی‌بی [...] می‌گفت: مجید بیا برو پیش سلمونی بگو موهات را کوتاه کنه [...] می‌گفتم: انشاالله وقتی مدرسه‌ها باز شد و خواستم بروم سر کلاس، کوتاهشون می‌کنم. اگر هم من کوتاهشون نکنم، ناظم و معلمامون ترتیب کوتاه کردنشون را می‌دن» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۸: ۶۵).

هر کتک‌کاری، دعوا و شیطنت کودکانه‌ای ذیل مفهوم هنجارشکنی و عصیان قرار می‌گیرد و واکنش و مجازات نامتناسب با خود به همراه می‌آورد، زیرا هدف مجازات انضباطی در کنار بهنجارکردن دانش‌آموزان، نمایش قدرت و تفهیم این مهم است که بدانند هیچ رفتاری از نگاه میکروسکوپی قدرت پنهان نمی‌ماند. «ساده‌میر را به دفتر می‌خواهند [...] خانم مدیر می‌گوید: اینجا گاراج نیست. اینجا مدرسه است. لات‌بازی کنی پدرت را می‌گذارم کف دستت [...] چند ترکه به کف دست او می‌زند و از اتاق بیرونش می‌کند» (درویشیان، ۱۳۷۰: ۸۰۴). اصل سراسربینی رفتارهای خارج از مدرسه را نیز رصد می‌کند و با قراردادن آن رفتار و اعمال در رفتارهای نابهنجار، دانش‌آموز را در مدرسه توبیخ می‌کند. معمولاً دانش‌آموزی که یک نابهنجاری رفتاری دارد، در حوزه‌های دیگر نیز مقاومت و سرپیچی از او سر می‌زند. مثلا دانش‌آموز تنبلی که فیلم می‌بیند، بهداشت را هم رعایت نمی‌کند، موهایش بلند است و غیره. «بچه‌هایی که به دیدن فیلم‌ها می‌رفتند [...] اغلب صبح‌های شنبه که روز رسیدگی به مکافات اعمال بود، در صف مجازات‌شدگان قرار داشتند که یا پشت دستشان چرک بود یا موی سرشان بلند بود» (همان: ۵۳). در قانون نانوشته مدرسه، اگر ساختار فیزیکی و طبیعی بدن، همخوان و همسو با تکنولوژی انضباطی نباشد، نیز نابهنجاری و مقاومت تلقی می‌شود و مجازات به دنبال خواهد داشت، نظارت و دخالت بر خصوصی‌ترین حوزه دانش‌آموزان یعنی بدن آنها و تغییر و اصلاح آن با قاعده‌ای مشخص. «رفاقتم با اصغرریزه از وقتی شروع شد که معلممان خمار بود و دست چپ مرا گذاشت روی میز و ده‌تا ترکه بهش زد. می‌گفت: «کراهت دارد اسم خدا را با دست چپ نوشتن» (آل‌احمد، ۱۳۸۶الف: ۸).

۴-۳-۱-۱-تحقیر، تنبیه و تعذیب

نظام‌های انضباطی در کنار تنبیه‌ها و خرده‌کیفرمندی‌هایی که مستقیماً از الگوی قضایی وام گرفته شده‌اند (جریمه، تعذیب و تنبیه)، به تنبیه‌هایی ارجحیت می‌دهند که از مقوله تمرین‌اند مثل نوآموزی فشرده، چندباره و مکرر. تنبیه انضباطی دست‌کم تا حدود زیادی همسان خود

تکلیف است. مجازات‌کردن، تمرین‌دادن است. در انضباط، تنبیه فقط عنصری از نظام دوگانه پاداش-مجازات است و همین نظام است که در فرایند تربیت و اصلاح عمل می‌کند. هر رفتاری که برخلاف گفتمان انضباطی مدرسه باشد، جنسی از کیفرمندی را شامل می‌شود، تعذیب، تنبیه، امتحان و تحقیر و توهین نیز سازوکارهای مجازات انضباطی‌اند که در بافت تربیتی مدارس گاه توأمان و گاه به‌تفکیک علاوه بر اصلاح سوژه، بیشتر با هدف نمایش و مانور قدرت بر بدن دانش‌آموزان اعمال می‌شوند، به همین دلیل در ملأ عام صورت می‌گیرد. انضباط شیوه خاصی از تنبیه را با خود می‌آورد، آنچه کیفرمندی انضباطی با آن سروکار دارد سرپیچی است، خطای دانش‌آموز علاوه بر آنکه یک خرده‌بزه است، ناتوانی در انجام وظیفه‌هایش نیز هست (نک. فوکو، ۱۳۸۸: ۲۲۴ و ۲۲۵). مجازات‌های اعمال‌شده در مدرسه را می‌توان در شش دسته جمع‌بندی کرد: استفاده از الفاظ تحقیرآمیز و توبیخی مثل گوساله، کودن، احمق، تنبل، بی‌عرضه و بی‌عقل -که در مدخل سوژه‌شدگی و ریخت بدنی به آن پرداخته شد-؛ معرفی دانش‌آموز سر صف به عنوان دانش‌آموز تنبل و ضعیف؛ خودتمرینی و تکرار، انجام چندباره تکلیف مثل ازبرکردن جدول‌ضرب (نک. داستان تسبیح در مرادی کرمانی، ۱۳۸۸: ۱۸۷-۲۰۰)؛ تنبیه بدنی با ابزار متنوعی چون ترکه، خط‌کش، کمربند، عصا، فلک و غیره؛ فراخواندن ولی دانش-آموز به مدرسه؛ گرفتن تهعد کتبی و اخراج از مدرسه.

مجازات انضباطی به انحاء و شیوه‌های مختلف اما با یک هدف و آن‌هم تولید بدن بهنجار، مفید و رام انجام می‌شود. ابزار متنبه کردن و بهنجارساختن بدن دانش‌آموزان (ترکه، خط‌کش، کمربند، عصا و فلک) همیشه همراه مدیر، ناظم و معلم هست. ابزاری که کارکرد و خویشکاری ویژه‌شان، نمایش قدرت است و در موارد بسیاری با ایجاد رعب و ترس، نقش انضباطی را ایفا می‌کنند: «من و بچه‌های دیگر سر کلاس می‌ایستیم، مدیر با چوبی جلوی تخته می‌ایستد و نگاهمان می‌کند که تکان نخوریم» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۶: ۱۱۲). «ناظم ترکه به دست میان صف‌ها قدم می‌زد» (مرادی‌کرمانی، ۱۳۸۸: ۳۷۱). به همراه داشتن ترکه، خط‌کش و غیره علاوه بر ایجاد ترس و نگرانی و فضای تسلیم و انقیاد، اجرای تنبیه را نیز سرعت می‌بخشید: «زنگ آخر مشق درشت بود [...] بچه‌ها شلوغ می‌کردند [...] آقا شمس یکهو عصا را می‌انداخت، حلقه عصا به گردن هرکه گیر می‌کرد می‌کشید جلو. آقا شمس کف‌دستی نمی‌زد. با چوبی که قلم را رویش قط می‌زد، به پشت دست می‌زد. مشق‌ها را نگاه می‌کرد می‌فهمید کی رج زده، کی نزده هرکس رج زده بود پشت‌دستی می‌خورد،

روی بند انگشت خیلی درد می‌آمد» (دوایی، ۱۳۷۷: ۵۱-۵۲ و ۱۱۴). حضور مستمر ترکه، چوب، شلاق، خط‌کش و غیره در مجازات انضباطی، بدن و هویت حیوانی را مفصل‌بندی می‌کند و تصویر خاصی از بدن ارائه می‌دهد که گویی بدون تنبیه و کتک و فحاشی اصلاح نمی‌شود و کمال نمی‌یابد. در داستان‌های مدرسه مجازات بدنی تلفیقی از بعد فیزیکی و تحقیر روانی است تا بدنی قاعده‌مند، منضبط، رام و مطیع به جامعه تحویل بدهد، این باور نادرست به گونه‌ای ریشه می‌دواند، که بسیاری موفقیت‌های امروزشان را مدیون کتک‌های دیروزشان می‌دانند. «پدرم [...] دستم را گرفت و آورد پیش آقای دباغ و گفت: این بچه دست شما، گوشتش از شما و استخوانش از ما. یعنی بزنید، بزنید تا گوشتش بریزد و استخوانش را بفرستید خانه [...] از همه مهم‌تر کتک‌هایی است که از دست آن مرد بزرگ خورده‌ام [...] او مرا به راه آورد [...] تقریباً هرروز چندتا ترکه انار [...] کف دست و پایم می‌زد تا کم‌کم سر به راه شدم [...] به‌موقع مدرسه می‌رفتم، به‌موقع مشق‌هایم را می‌نوشتم. اگر نمی‌نوشتم و می‌خوابیدم تا صبح خواب‌های ترسناک و کابوس کتک‌های آقای دباغ را می‌دیدم [...] اگر از ترکه‌های انار مرحوم دباغ به نیکی یاد می‌کنیم در عوض باید بگوییم نتیجه آن تنبیه‌ها و ترکه‌های انار و فلک‌کردن‌ها امروز داشتن استادان گرانقدر هستند [...] بله همان تنبیه‌ها همان دبستان و دبیرستان در دامان خود [...] افراد صاحب‌نام پرورش داده که نمی‌توانیم منکر تأثیر آن کتک‌ها باشیم» (مرادی‌کرمانی، ۱۳۹۶: ۸ و ۱۰). «آقا قربونتون برم [...] اینو یه کاریش کنین که درس‌خون بشه. هروخت فضولی کرد، یا درسش روون نبود کتکش بزنین که ناخناش بریزه [...] باز فریاد معلم بلند شد [...] اگر یک‌بار دیگه ببینم حواست به درس نیست همچین می‌زنم تو سرت که مخت از دماغت بجه بیرون» (چوبک، ۱۳۳۴: ۱۲۷).

غیر از ابزارهای متداولی که در مدارس برای تنبیه و تعذیب دانش‌آموزان استفاده می‌شد، هر وسیله دیگری که در دسترس بود و کارایی مورد نظر را داشت، به کار گرفته می‌شد؛ مثل کفش پاشنه‌بلند و گذاشتن مداد لای انگشت. زیرا در مجازات انضباطی نه وسیله تنبیه مهم است، و نه دلیل تنبیه، بلکه فی‌نفسه خود تنبیه مهم و کارآمد است، پس با هر وسیله‌ای و بی دلیل هم اتفاق می‌افتد: «معلم ما خانم تجلا است [...] زنی کوتاه‌قد و چاق [...] عصبانی و تندخو [...] برای دیکته، بچه‌ها را پای تخته‌سیاه می‌برد و خودش تندتند بافتنی می‌بافد. اگر کلمه‌ای را غلط می‌نوشتی با کفش‌های پاشنه‌بلندش اردنگ می‌زند و تو را به تخته‌سیاه می‌چسباند» (درویشیان، ۱۳۷۰ : ۸۰۳). «روز اول امتحان بود. مرا بردند پای‌تخته. درس بلد نبودم. مداد شش‌پر گذاشتند لای انگشتم، بعد مرا فرستادند پیش ناظم

[...] ناظم گفت پس چرا درس یاد نگرفتی؟ گفتم من می‌خواهم بروم مدرسه خودمان. محکم خواباند توی گوشم [...] هر طوری می‌شد آدم را کتک می‌زدند. درس بلد نبودی می‌زدند، صدا می‌کردی می‌زدند [...] هرکس کاری دارد، می‌خواهد آب بخورد یا برود دست‌به‌آب، باید اجازه بگیرد. اگر بی‌اجازه می‌رفتیم می‌زدند. یک‌دفعه زنگ‌تفریح نمی‌دانم کی سوت زد. بچه‌ها را فوری به صف کردند، جیب همه را گشتند. پیش هرکس سوت پیدا کردند از صف کشیدند بیرون. ناظم آمد همه را از دم چوب زد. من هم شش‌تا خوردم. ناظم دائم چوب دستش بود به بچه‌ها فحش‌های بد می‌داد» (دوایی، ۱۳۷۷: ۳۶-۳۷ و ۱۳۲ و نک. دوایی، ۱۳۸۰: ۳۹ و پهلوان، ۱۳۵۵: ۷۶).

یکی از هولناک‌ترین تنبیه‌های مدرسه یا به عبارتی دقیق‌تر تعذیب‌های مدرسه فلک‌بستن بود. تعذیبی که جلو چشم بقیه دانش‌آموزان اعمال می‌شود. در داستان «فلک و گلدسته» دو دانش‌آموز بعد از پایین آمدن از گلدسته، چنان‌که دور از انتظار هم نبود، به محض ورود به مدرسه با بساط فلک روبه‌رو می‌شوند. این عقوبت در برابر دیدگان جماعتی است که برای نظاره صف بسته و توسط مبصری که برای مجازات منصوب شده، اجرا می‌شود. «از در که وارد شدیم، صف‌ها بسته بود و کنار حوض بساط فلک آماده بود. صاف رفتیم پای فلک [...] پای چپ من و پای راست او را گذاشت توی فلک [...] مدیر گفت: پنجاه‌تا بزن کف پاشون تا دیگه دروغ نگن [...] کف پام سوخت [...] اما شلاق نبود. کمربند بود که فراش‌مان از کمر خودش باز کرده بود و می‌برد بالای سرش و می‌آورد پایین [...] هی زد و آی زد» (آل‌احمد، ۱۳۸۶/الف : ۸-۹). فلک بستن علاوه بر نمایش هژمونی و اقتدار قدرت تداعی فضای زندان و شکنجه (جامعه زندان‌گونه) است. مجید با دانش‌آموزی در حیاط مدرسه دعوا گرفته‌است. برهم‌ریختن نظم مدرسه جلو چشم همگان، مجازات سختی دارد، که آن هم باید جلو چشم همگان اتفاق بیفتد (نک. مرادی کرمانی، ۱۳۸۸: ۲۲۵ – ۲۴۲). یکی از شگردهای فرایند مجازات انضباطی مثل همیشه دیدن خط‌کش، ترکه و ابزار تنبیه و تعلیق مجازات است؛ زیرا تعلیق مجازات، انتظار و درگیری ذهنی و روحی، باعث تشدید شکنجه و عذاب می‌شود. مراحل مقدماتی و آماده‌سازی بستن فلک، چگونه خواباندن مجید و محکم بستن پایش، چگونگی فرود آمدن شلاق و حتی نقش دانش‌آموزان دیگر در نگه‌داشتن فلک (نک. همان: ۲۳۱- ۲۳۷) مؤید این هدف است.

یکی دیگر از تکنیک‌های تنبیه در الگوی انضباطی، از جنس تکلیف و به صورت تکرار و تمرین مکرر است. «در میان تمامی کیفرها، جریمه دادن برای معلم از همه آبرومندانه‌تر و برای پدر و مادر از همه سودمندتر و مطبوع‌تر است؛ جریمه امکان می‌دهد که راه‌های پیشرفت کودک به کمک خود اشتباه‌های کودک و با اصلاح این اشتباه‌ها به‌دست آید؛ برای مثال به دانش‌آموزانی که همه تکلیف‌های خود را ننوشته‌اند یا آنها را به‌درستی انجام نداده‌اند، می‌توان جریمه نوشتن یا از برکردن داد» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۲۵). یکی از تنبیه‌های مجید در درس ریاضی از بر کردن جدول‌ضرب، تمرین و تکرار مداوم جدول‌ضرب است. تمام روز و هفته مجبور است، جدول‌ضرب را از بر کند و هر جلسه معلم او را پای تخته می‌آورد (به فاصله دو روز) تا جواب بدهد. مجید بارها و بارها جدول‌ضرب را بلندبلند می‌خواند و باز سر کلاس از ترس معلم و تسبیحش فراموش می‌کند و به ازای یک اشتباه، یک ضرب خط‌کش کف دست مجید می‌نشیند و این چرخه بارها تکرار می‌شود (نک. مرادی کرمانی، ۱۳۸۸ ۱۸۷-۲۰۰). «آنها ما را به سکوت، وقار و آرامش مجبور نموده، وادارمان می‌کردند که شب‌ها هم به نوشتن تکالیف زیاد [...] مشغول باشیم [...] ما به پیروی از فرامین آنها عادت می‌کردیم زیرا از آنها ترس داشتیم» (مسعود، ۱۳۸۵: ۴۳-۴۴). «جدول‌ضرب خیلی سخت است [...] همه کلاس جریمه می‌شوند. باید شبی ده صفحه از روی جدول‌ضرب بنویسیم [...] معلم وقتی همه را زد، خسته و عرق‌کرده پشت میزش می‌نشیند: از روی جدول‌ضرب بنویسید. یالاه زود. پنج صفحه تمام [...] شبا با گریه و بغض جدول‌ضرب را تندتند می‌نویسم [...] سر صف ایستاده‌ایم یکی از بچه‌ها را که جدول ضرب یاد نگرفته می‌خواهند فلک بکنند» (درویشیان، ۱۳۷۰: ۵۹۰-۵۹۳).

۵- نتیجه‌گیری

بدن مفهومی مستقل، فردی و ایستا نیست، بلکه برساخته گفتمان‌های مختلف است که در فرایند قدرت، بازنمایی و بازتولید می‌شود. یکی از نهادهای قدرتمند که ممکن است، ریخت و عادت‌واره‌های بدنیِ تحمیل‌شده‌اش برای همیشه در سوژه‌هایش نهادینه شود، نهاد آموزشی/ مدرسه است. تکنیک‌های قدرت انضباطی (اصل دیده‌بانی قدرت، سوژه‌شدگی، مجازات انضباطی، شبکه‌بندی و نظارت سلسله‌مراتبی) با ایجاد شبکه‌ای تودرتو و پیچیده باعث می‌شوند، بدن دانش‌آموزان تجربه‌ای مملو از ترس و ارعاب، کیفرمندی و جاسوسی را در مدرسه کسب کنند. الگوی مهندسی مدرسه، نوع مواجهه و برخورد مجریان تکنولوژی انضباطی/ کادر آموزشی که بی‌دلیل توهین و تحقیر می‌کنند و همیشه ابزار تنبیه و مجازات (ترکه، خط‌کش، چوب و

شلاق) همراه‌شان است و با خطاب‌های حیوانی، بدنی حیوانی را به دانش‌آموز تحمیل و حتی بدون تخلف و سرپیچی، قضاوت و مجازات می‌کنند، نشان می‌دهد که مدرسه، بیشتر شبیه زندان است تا مکان آموزشی و دانش‌آموزان نیز مجرمانی که جرم‌شان مشخص نیست. تجارب بدنی، بدن زیسته و ریخت بدنی دانش‌آموزان ارتباط مستقیم دارد با پذیرش، انطباق، انعطاف، انقیاد، مقاومت و مخالفت آنها. تمام تلاش بازوان تکنولوژی انضباطی در مدرسه تولید بدن‌های رام، مطیع و منقاد است، تا به‌زعم خودشان نیروهایی مفید و کارآمد برای جامعه فردا تربیت کنند. به دلیل ارتباط تجارب و ریخت بدنی با نقش‌های اجتماعی آینده، این دانش‌آموزان ممکن است، مطیع و رام و منقاد باشند، اما غالباً مفید و کارآمد نخواهند بود. تجربه زیستن در مکانی که خبرچین می‌پروراند و بر همه حوزه‌های رفتاری و به‌ویژه بر خصوصی‌ترین بخش زندگی دانش‌آموز، یعنی بدنش نظارت و دخالت می‌کند، امکان و جسارت بروز خلاقیت، ابتکار و اعتراض در نقش‌های اجتماعی آینده را به حداقل می‌رساند.

منابع

آل‌احمد، ج. ۱۳۸۶الف. *پنج داستان*، تهران: دانشگاهیان.

ـــــــــــ . ۱۳۸۶ب. *مدیر مدرسه*، تهران: مجید.

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

اسمارت، ب. ۱۳۸۵. *میشل فوکو*، ترجمه ح. چاوشیان و ل. جوافشانی. تهران: اختران.

اسمیت، ف. و رایلی، ا. ۱۳۹۴. *نظریه فرهنگی*، ترجمه م. ثلاثی. تهران: علمی.

اکو، ا. ۱۳۸۶. «زبان، قدرت، نیرو». ترجمه ب. سیدحسینی. *فصلنامه ارغنون*، سال اول (۱): ۶۷-۸۲.

بیچرانلو، ع. ۱۳۹۱. «تأملی در بازنمایی بدن در رسانه‌ها». سوره اندیشه، (۵۸و ۵۹): ۲۹۲-۲۹۴.

بهمن‌بیگی، م. ۱۳۷۷. *اگر قره‌قاچ نبود*، تهران: باغ آینه.

بی‌نظیر، ن. ۱۳۹۷. «گفتمان قدرت و سازوکارهای تکنولوژی انضباطی: مطالعه موردی، قصه‌های مجید. *مطالعات ادبیات کودک*، (۹): ۲۱-۴۸.

پرویزی، ر. ۱۳۵۷. *شلوارهای وصله‌دار*، تهران: جاویدان.

پهلوان، ع. ۱۳۵۵. *تشریفات*، تهران: امیرکبیر.

توانا، م. ع. و علی‌پور، م. ۱۳۹۴. «بدن، سوژه و تکنولوژی‌های خود: درس‌هایی از راه‌حل فوکویی برای جامعه امروز». *غرب‌شناسی بنیادی*، (۱۲): ۱-۲۱.

جمادی، س. ۱۳۸۵. *زمینه و زمانه پدیدارشناسی: جستاری در زندگی و اندیشه‌های هوسرل و هایدگر*، تهران: ققنوس.

چوبک، ص. ۱۳۳۴. *خیمه شب بازی*، تهران: کتابخانه گوتنبرگ.
درویشیان، ع. ا. ۱۳۵۷. *روزنامه دیواری مدرسه ما*، تهران: شبگیر.
ـــــــــــ . ۱۳۵۸. *آبشوران*، تهران: یارمحمد.
ـــــــــــ . ۱۳۷۰. *سال‌های ابری*، تهران: اسپرک.
دریفوس، ه. و رابینو، پ. ۱۳۸۵. *فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه ح. بشریه. تهران: نی.
دکارت، ر. ۱۳۸۱. «گفتار در روش درست راه بردن عقل و طلب». *سیر حکمت در اروپا و رساله گفتار در روش راه بردن عقل*، ترجمه و نگارش م.ع. فروغی، تهران: زوار. ۱۸۱-۲۲۱.
دوایی، پ. ۱۳۷۷. *باغ*، تهران: زمینه.
ـــــــ . ۱۳۸۰. *بازگشت یکه‌سوار*، تهران: روزنه‌کار.
دو وینیمون، ف. ۱۳۹۵. *بدن‌آگاهی*، ترجمه م. خدادادی. تهران: ققنوس.
ذکایی، م.س. و امن‌پور، م. ۱۳۹۲. *درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران*، تهران: تیسا.
راودراد، ا. و گیشنیزجانی، گ. ۱۳۹۶. «گونه‌شناسی الگوهای بازنمایی بدن رسانه‌ای کاربران ایرانی در اینستاگرام». *مطالعات رسانه‌های نوین*، (۱۰): ۲۵۹-۳۰۴.
رهبریان، م. ر. ۱۳۹۵. *مدرسه یا قفس؛ بازتاب مدرسه در متون کهن و داستان‌نویسی معاصر*، تهران: علمی و فرهنگی.
سرل، ج. ۱۳۹۵. *ساخت واقعیت اجتماعی*، ترجمه م. محمدامینی. تهران: فرهنگ نشر نو.
ضیمران، م. ۱۳۸۱. *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران: هرمس.
ـــــــــــ . ۱۳۸۲. *نیچه پس از هیدگر، دریدا و دلوز*، تهران: هرمس.
فوکو، م. ۱۳۷۸. *مراقبت و تنبیه*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده، تهران: نی.
فونتانا جیوستی، گ. ۱۳۹۶. *فوکو برای معماران. ترجمه* ا. حنیف. تهران: کتاب فکر نو.
فیسک، ج. ۱۳۸۶. «فرهنگ و ایدئولوژی». ترجمه م. برومند. *ارغنون*، (۲۰): ۱۱۷-۱۲۶.
کارمن، ت. ۱۳۹۴. *مرلو-پونتی*، ترجمه م. علیا. تهران: ققنوس.
کریگان، ک. ۱۳۹۶. *جامعه‌شناسی بدن: نظریه‌های مدرن، پست مدرن و پساساختارگرایانه*، ترجمه م. ناصری‌راد. تهران: نقش و نگار.
کوزنزهوی، د. ۱۳۸۰. *فوکو در بوته نقد*، ترجمه پ. یزدانجو. تهران: مرکز.
لاوین، ت. ز. ۱۳۸۶. *فلسفه برای همه: از سقراط تا ساتر*، ترجمه پ. بابایی. تهران: نگاه.
لش، ا. ۱۳۸۳. *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمه ش. بهیان. تهران: ققنوس.
لو بروتون، د. ۱۳۹۲. *جامعه‌شناسی بدن*، ترجمه ن. فکوهی. تهران: ثالث.
لیندولم، چ. ۱۳۹۴. *فرهنگ و هویت تاریخ، نظریه و کاربرد انسان‌شناسی و روان‌شناختی*، ترجمه م. ثلاثی. تهران: ثالث.

مختاری، م. و رجایی، م .ص. ۱۳۹۵. «بازنمایی زنان در تبلیغات تجاری نشریات بـه عنـوان بسـتری برای شکل‌گیری هویت آنها». *مطالعات فرهنگ- ارتباطات*، ۱۷(۳۵): ۲۱۷-۲۴۴.

مردای‌کرمانی، ه. ۱۳۸۶. *شما که غریبه نیستید*، تهران: مهارت.

ـــــــــــــ . ۱۳۸۸. *قصه‌های مجید*، تهران: معین.

ـــــــــــــ . ۱۳۹۶. *لبخند انار*، تهران: معین.

مسعود، م. ۱۳۸۴. *تفریحات شب*، تهران: تلاونگ.

میلر، پ. ۱۳۸۲. *سوژه، استیلا، قدرت*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده، تهران: نی.

هال، ا. ۱۳۸۶. *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*، ترجمه م. متحد. تهران: آگه.

ـــــــــ . ۱۳۹۳. *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمه ا. گل‌محمدی، تهران: نی.

هیل، ج. ۱۳۹۶. *مرلوپونتی برای معماران*، ترجمه گ. صالح‌کریمی. تهران: کتاب فکر نو.

یورگنسن، م. و فیلیپس، ل. ۱۳۸۹. *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه ه. جلیلی. تهران: نی.

DOI:10.22124/naqd.2019.11221.1558

نقد و نظریه ادبی

سال چهارم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۸

صفحات ۷۴-۵۱

تحلیل هویت اجتماعی مانلی نیما براساس تحلیل انتقادی گفتمان

دکتر محمد پارسانسب[۱]

دکتر محمد شادروی‌منش[۲]

حافظ صادق‌پور[۳*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۷/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۳۰

چکیده

پژوهش حاضر شعر روایی مانلی را به مدد تحلیل انتقادی گفتمان با رویکرد نورمن فرکلاف بررسی می‌کند و ایدئولوژی نیما و جامعه را در قبال هویت اجتماعی طبقات روشنفکر و محروم جامعه روشن می‌سازد. از این رو مسئله هویت اجتماعی کنشگران روایت در گفتگوها، صحنه‌سازی این شعر روایی مورد توجه قرار خواهد گرفت. پری و مانلی دو شخصیت خیالی بازنمایی از ایدئولوژی و زیست‌جهان جامعه ایرانی در سالهای ۱۳۲۴-۱۳۳۶ هستند. نیما در تقابل با گفتمان حاکم و سایر گفتمان‌ها، مانلی را به مدت ۱۲ سال می‌آفریند. مانلی نماد گریز از واقعیت و اجتماع به سوی ناکجاآباد (کشور دریا) در روند تحولات اجتماعی است. یأس و گریز مانلی از اجتماع فاسد خود در پایان روایت، به اوضاع جامعه بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شمسی می‌ماند. این اثر نیما سیر سرنوشت جبر طبقاتی را به سوی آرمانشهر توصیف می‌کند. گردآوری داده‌ها به شیوه اسنادی و هدفمند بوده‌است و متن به شیوه توصیفی-تحلیلی بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان، شعر روایی، مانلی، نیما

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران

۳. دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران

* h.sadeghpoor@iau-astara.ac.ir

۱- مقدمه

گفتمان انتقادی از دل مطالعات زبان‌شناسی نوین، پساساختارگرایی، هرمنوتیک، علوم اجتماعی و روایت پژوهی برآمده و به لحاظ روش شناختی جزء تحقیقات کیفی است که برخلاف تحلیل محتوا، تنها به مطالعه متن بسنده نمی‌کند؛ بلکه در آن تحلیل‌گر رابطه تعاملی بین متن و فرامتن را در سطح خرد و کلان جامعه مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد. از منظر تحلیل گفتمان، متون از جمله ادبیات، خنثی نیستند و بازتابی از ایدئولوژی و روابط اجتماعی محسوب می‌شوند. متون به عنوان کردار گفتمانی از کردار اجتماعی تأثیر می‌پذیرند. «از نظر تحلیل‌گران گفتمان انتقادی، متن تعاملی بین مولدان و مصرف‌کنندگان آن در درون بافت‌های اجتماعی و نهادهای مرتبط با آن است» (Fowler, 1996: 14-15). هم‌چنین، بر طبق تحلیل گفتمان واقعیت امری زبانی است و از این رو بررسی بافت زبانی، موقعیتی و روابط بینامتنی اهمیت فراوانی دارد؛ اما گفتمان عبارت است از کاربرد زبان در رابطه با صورت‌بندی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی- زبانی که بازتاب‌دهنده نظم اجتماعی است و در عین حال به نظم اجتماعی و کنش متقابل افراد یا جامعه شکل می‌دهد» (Gee, 1999: 18). فرکلاف برای تحلیل و توصیف زبانی متون، معمولاً از زبان‌شناسی شاخه دستور نقش‌گرای هلیدی -حسن متأخر استفاده می‌کند و در تحلیل گفتمان، دو محور اصلی را در نظر دارد: «رخداد ارتباطی -نمونه‌ای از کاربرد زبان است؛ و نظم گفتمانی- ترکیب‌بندی تمامی گونه‌های گفتمانی به کار گرفته‌شده در یک نهاد یا میدان اجتماعی» (Fairclough ,1995 :66).

در نوشته حاضر شعر روایی مانلی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف مطالعه و تحلیل می‌شود. نیما شعر روایی مانلی را در پاسخ ترجمه «اوراشیما»ی صادق هدایت سروده‌است. هرچند به ادعای نیما موضوع این سروده، قبلاً در ذهن او شکل گرفته بود. این منظومه از زمان سرایش تا عرضه نهایی آن چندین سال (۱۳۲۴ - ۱۳۳۶) زمان می‌برد. این تأمل و تأخیر چندساله بدین علت بوده‌است تا اثر خوب‌تر و لایق‌تر از آب در بیاید (یوشیج، ۱۳۸۳: ۵۳۱). می‌توان گفت، مانلی شباهت فراوانی با خود نیما دارد: «این داستان که پرسوناژ آن خود من هستم، مرا به رنج می‌اندازد» (همان: ۱۰۴). این منظومه حول دو محور مرکزی فقر و عشق می‌چرخد و واگویی سرنوشت پیرمرد ماهیگیر فقیری است که بر سر دوراهی نابرابری مناسبات اجتماعی خود و دنیای آرمان‌شهری پری قرار می‌گیرد. او در یک شب طوفانی با پری دریایی دیدار می‌کند و طی گفت‌وگوی طولانی ، پری او را از ده به آرمان‌شهر خود فرامی‌خواند. راهنمایی مرد ناشناس،

وسوسه عشق، تفکر آرمانی پری، مانلی را از اجتماع فاسد نجات می‌دهد و پری طی آزمونی او را به ماندن در دریا راضی می‌کند؛ مانلی با پیروزی در آزمون به دریای بی‌کرانه می‌پیوندد.

هرچند منظومه روایی مانلی هم‌چون نهادی زبانی و فرهنگی، الزاماً متن سیاسی نیست؛ ولی مانند سایر نهادهای اجتماعی- سیاسی از قدرت و ایدئولوژی برخوردار است؛ ازاین‌رو، مسئله اساسی ما آشکارسازی پایگاه و منزلت اجتماعی کنشگران، درونمایه و روابط بینامتنی اثر خواهد بود. سؤال اساسی مقاله این است که کدام فضای گفتمانی و ایدئولوژیک بر تولید هویت اجتماعی کنشگران منظومه اثر می‌گذارد. بر وفق فرضیه تحقیق، هرچند نیما در تولید متن از اندیشه‌های مارکسیستی در بازنمایی پایگاه طبقاتی و ایدئولوژی سوژه‌ها سود می‌جوید؛ اما منظومه مانلی پادگفتمانی در برابر حزب توده است. نیما با خلق مانلی بر قدرت و سلطه ایدئولوژی گفتمان مارکسیستی و نظام حاکم پهلوی تأثیر عمده‌ای می‌گذارد. این اثر متأثر از صبغه رئالیسم اجتماعی داستان کوتاه و رمانتیسم نیمایی در دهه۱۳۲۰ شمسی شکل می‌گیرد. در پژوهش حاضر بنابر ضرورت و محدودیت حجم نوشتار، بر گفتمان روایی مانلی نسبت به گفتمان شعری او توجه بیشتری شده‌است.

۲- پیشینه پژوهش

در پژوهش‌های معاصر، درباره مانلی مقاله مستقلی با این رویکرد مشاهده نشد؛ اما با رویکردهای روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، ساخت‌گرایی، روایی و نشانه‌شناختی، زیبایی‌شناختی و مضمونی، مقالات و کتاب‌های متعددی منتشر شده‌است. ضرورت کشف معنای تازه، تولید و عرضه آن در کنار سایر تفاسیر بر اهمیت این پژوهش می‌افزاید. از میان کتاب‌ها به ترتیب زمانی می‌توان به سیاست نوشتار (تلطف، ۱۳۹۴)؛ بوطیقای شعر نو (جورکش، ۱۳۸۳)؛ داستان دگردیسی (حمیدیان، ۱۳۸۱)؛ شرح منظومه مانلی و پانزده قطعه دیگر از نیما یوشیج (آیتی، ۱۳۷۵) اشاره کرد. مقالاتی با عنوان‌های «بررسی و تحلیل منظومه مانلی نیما یوشیج براساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل» (امامی و دیگران، ۱۳۹۴)؛ «نیما یوشیج توازی شعر و داستان و نمایش در تئوری و سرایش» (مطوری و صدیقی، ۱۳۹۳)؛ «مانلی نشانه سیال، بررسی نشانه- معناشناختی شعر مانلی نیما یوشیج» (آیتی، ۱۳۹۲)؛ «پری‌پیکر دریایی آنیمای آرمانی نیما در منظومه مانلی» (محمدی، ۱۳۹۱)؛ «منظومه مانلی و داستان اوراشیما» (صارمی، ۱۳۸۴)؛ «تحلیل ساختار و محتوا در منظومه مانلی» (ذوالفقاری، ۱۳۸۲)؛ « ساخت روایت

در شعر نیما» (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۲) و غیره از نمونه آثار قابل دسترسی و مرتبط با تحلیل مانلی هستند. از آثار ذکرشده، تنها دو کتاب *سیاست نوشتار* و *داستان دگردیسی* به لحاظ طرح مسائل اجتماعی در مانلی از منظر ما اهمیت دارند. از میان مقالات، آیتی با رویکرد نشانه معناشناسی، در ضمن بحث اشارات ضمنی به گفتمان مانلی می‌کند.

۳-مبانی نظری تحقیق

گفتمان، تعاریف گوناگون و پیچیده‌ای دارد. تحلیل گفتمان انتقادی از نظر فرکلاف تلفیقی است از «تحلیل متن، تحلیل فرایندهای تولید و توزیع و مصرف متن و تحلیل اجتماعی-فرهنگی رخداد گفتمانی به عنوان یک کل. یکی از اهداف مهم تحلیل انتقادی، حذف قدرت/ سلطه در نظریه و عمل است» (Fairclough, 1995: 17). فرکلاف، تحلیل متون را در چارچوب تحلیل انتقادی گفتمان، تلفیقی از دو تحلیل زبان‌شناختی و تحلیل بینامتنی می‌داند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۲۱) و گفتمان را در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی می‌کند. تحلیلگران در سطح توصیفی به آشکارسازی جایگاه و هویت اجتماعی مشارکان گفتمان و آشکارسازی موضع‌گیری متن؛ در سطح تفسیر، به تعامل بین متن و بافت و در بخش تبیین به رابطه دوسویه متن و کردار اجتماعی می‌پردازند. در تحلیل سه ساحت متن مانلی، از برخی ابزارها و سرنخ‌های پژوهشی فرکلاف استفاده می‌شود. براساس رویکرد فرکلاف، سطوح مدنظر در تحلیل به این قرار است: ۱- سطح توصیف: با تمرکز بر تحلیل زبان‌شناختیِ متن، ارزش تجربی (دانش مشترک)، ارزش رابطه‌ای (روابط اجتماعی)، ارزش بیانی (داوری مشارکان گفتمان و هویت اجتماعی) به ارزش‌های صوری متن می‌پردازد (همان: ۱۷۰-۲۰۲)؛ ۲- تفسیر: متون براساس پیش‌فرض‌های مبتنی بر عقل سلیم (بخشی از دانش زمینه‌ای) که به ویژگی‌های متنی ارزش می‌دهند، تولید و تفسیر می‌شوند (همان: ۲۱۴). از منظر مفسر، ویژگی‌های صوری متن در حقیقت سرنخ‌هایی برای تفسیر متون فراهم می‌سازند. ۳- تبیین: عبارت است از دیدن گفتمان به عنوان جزئی از روند مبارزه اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت (همان: ۲۴۵).

در تحلیل گفتمان، متن همچون کرداری هدفمند و بافت‌محور بر چگونگی شکل‌گیری زبان و هویت اجتماعی تأثیر دارد و با تولید آن شاخصه‌های بافت موقعیتی رمزگذاری زبانی می‌شود: «جنسیت، سن، طبقه، تحصیلات، موقعیت اجتماعی، قومیت و حرفه مشارکین در شمار مشخصه‌هایی هستند که اغلب در گفتمان‌کاوی در مقام مشخصه‌های بافتی موضوعیت دارند،

همین مسئله در مورد نقش‌های اجتماعی نیز صدق می‌کند» (ون دایک، ۱۳۸۹: ۹۸). مطالعه و تحلیل بافت و هویت اجتماعی راهی به سوی شناسایی ماهیت نهاد قدرت است.

در این پژوهش نقش اجتماعی فاعلان و کنشگران شعر روایی در کردار گفتمانی و اجتماعی تفسیر و تبیین می‌شود. از میان مؤلفه‌های هویت اجتماعی، جنسیت و طبقه اجتماعی برای تحلیل اثر انتخاب شد. درباره طبقه و جنسیت نیز دیدگاه‌های متعددی وجود دارد. طبقه «بر گروهی از افراد دلالت می‌کند که در وضعیت یکسانی در یک ساختار اجتماعی مشترک هستند، معمولاً آنها در مرتبه خود در ساختار مالکیت و کنترل ابزار تولید مشترک هستند» (پارکینسون، دیریسلین، ۱۳۸۷: ۴۳-۴۴). از نظر ماکس وبر سه مؤلفه قدرت سیاسی، اقتصادی و فرهنگی برسازنده منزلت طبقات اجتماعی هستند. باید متذکر شد جنسیت با جنس تفاوت دارد. جنسیت امری فرهنگی و جنس امر طبیعی و خدادادی است. خالق متن با گزینش ژانر ادبی با ارجاع به گفتمان خاص، قدرت و ایدئولوژی، جامعه و خود را رمزگذاری می‌کند. کشف چگونگی رمزگذاری و معانی خاص گزاره‌ها از اهداف اصلی تحلیل‌گر گفتمان است.

۴-روش‌شناسی پژوهش

گردآوری داده‌های این پژوهش بر مبنای ۱- متون تحقیقی، ۲- متن تولیدشده استوار است. در مواجهه با دسته اول از روش اسنادی استفاده شد. سپس متن شعر روایی مانلی به لحاظ جایگاه نیما در شعر نو برای تحلیل انتخاب گردید. این گزینش بنا بر روش تحقیق کیفی هدف‌دار است. در گزینش و بررسی داده‌های متن براساس مفهوم «اشباع نظری»، محققان نمونه‌ها را آنقدر ادامه دادند که به توقف حجم نمونه‌ها منجر شد. در تحلیل گفتمان مانلی از میان انواع تحلیل گفتمان انتقادی، رویکرد فرکلاف به لحاظ روش‌شناختی و ارائه راهکار پژوهشی برگزیده و ترجیح داده شد. اصطلاح انتقادی در این رویکرد به این معناست که در آن، بر مبارزه علیه سوء استفاده از قدرت، تبعیض نژادی و جنسیتی تأکید می‌شود.

۵-تحلیل متن از منظر تحلیل انتقادی گفتمان

۵-۱- سطح توصیف

در این مرحله، ویژگی‌های صوری متن (ویژگی‌های واژگانی، دستوری، انسجام و ساخت متنی) را جدا از زمینه و شرایط مورد تحلیل قرار می‌دهیم. مؤلفه‌های زبانی امکان تفسیر کردار

گفتمانی را فراهم می‌آورند و بالعکس «با تحلیل دقیق ویژگی‌های زبانی یک متن می‌توان نشان داد که گفتمان چگونه به طریق متنی فعال می‌شود» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲: ۱۳۴). فرکلاف با ارائه راهکار دهگانه، هدف سطح توصیفی را مطالعه و کشف ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای، بیانی و ساخت متنی می‌داند. او در این باره می‌نویسد: «ارزش تجربی [...] که در آن تجربه تولیدکننده متن از جهان طبیعی یا اجتماعی بازنمایی می‌گردد. ارزش رابطه‌ای سرنخی از روابط اجتماعی به دست می‌دهد. ارزش بیانی با فاعل‌ها و هویت‌های اجتماعی سروکار دارد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۱-۱۷۲). گاهی بین این سه ارزش، هم‌پوشانی وجود دارد. در نوشته حاضر از طریق تحلیل کنش‌های کلامی و گزینش‌های زبانی جای‌گیری سوژه‌های اصلی را در گفتمان‌ها، روابط اجتماعی و هویت اجتماعی بررسی می‌کنیم.

۵-۱-۱-گزینش واژه‌ها: واژگان سرنخ دسترسی به گفتمان و ایدئولوژی متون هستند؛ زیرا خنثی نیستند و ایدئولوژی خالق متن را رمزگذاری می‌کنند. آنها به دو دسته نشان‌دار و بی‌نشان تقسیم می‌شوند: «واژه‌های نشان‌دار، حامل دیدگاه، نگرش، ارزش‌گذاری و تلقی ایدئولوژیک هستند» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۵۵)، واژگان بی‌نشان نیز از بعد ایدئولوژیک خالی هستند. کنش‌های کلامی شامل فعل، اسامی، صفات، قید و ضمیر بیانگر ایدئولوژی و نگرش معنادار اثر هستند. «انتخاب و کاربرد نام برای اشخاص و اشیا و فعالیت‌ها منعکس‌کننده دیدگاه خاصی است که می‌تواند بار منفی یا مثبت داشته باشد» (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۴۴). بدیهی است کاربرد اسامی عام و خاص در متن تفسیر و تحلیل متفاوتی خواهند داشت.

معمولاً در آثار روایی سه عنصر مهم رخداد و کنش، فضاسازی و کنشگران حضور دارند. در اینجا عنصر کنشگر، زمان و مکان داستان برای تحلیل گفتمان روایی انتخاب شدند. خالق متن برای بازنمایی و برساخت هویت سوژه‌ها، فضا (زمان، مکان) از واژگان و قواعد دستوری خاصی بهره می‌برد. مانلی و پری کنشگران اصلی، شب، دریا و خطه خاکی دو عنصر زمان-مکان در بازتاب ایدئولوژی و عینیت‌سازی بافت گفتمان نقش عمده‌ای دارند. حضور مردی ناشناس (پیر خرد)، زن مانلی، همسایگان، خیل حمقا، توانگران و مردی روستایی سوژه‌های فرعی انسانی‌اند.

کنشگران مانلی: صفات و اسامی بر پیش‌فرض و ایدئولوژی نیما درباره روابط و هویت‌های اجتماعی رایج و حاکم بر جامعه عصر پهلوی دلالت دارد و شخصیت‌های خیالی داستان راهی برای ورود به دنیای واقعی انسان‌هاست. طبق جدول (۱)، مانلی در این منظومه، ۱۷ بار به صورت

اسم عام مذکر «مرد» و ۶ بار اسم خاص مذکر «مانلی» مورد خطاب قرار می‌گیرد. اسم عام «مرد» در برساخت هویت جنسیتی در سطح کلان جامعه کاربرد دارد و اسم خاص به منظور بازنمایی رابطه سطح خرد و موضعی بین مانلی و پری یا راوی عمل می‌کند. شغل ماهیگیری به عنوان هویت اجتماعی مانلی ۴ بار تکرار شده‌است. «مولامرد» در بازنمایی هویت اجتماعی نشان‌دار است و به عصر سنت و حتی پیشامدرن جامعه بازمی‌گردد.

صفت درباره موضع‌گیری نویسنده و بازنمایی هویت و روابط اجتماعی سوژه‌ها بیش از اسم کارآمد است. طبق جدول(۱)، نیما بر اساس ایدئولوژی و دانش مشترک جامعه، منزلت اجتماعی مانلی را با القاب مسکین، درمانده، زندانی و خاکی، یا با دال‌های گفتمان رمانتیسم مانند سودایی، حیرت‌زده، دریادوست برجسته‌سازی می‌کند. صفت «باریک» به معنی دقیق و لاغر به لحاظ سبک‌شناسی نشان‌دار است و واژه «بی‌گناه» گره‌گاهی بین گفتمانِ سنت، عرف و شرع ایجاد می‌کند. «تنگ روزی‌تر» نسبت به «تنگ روزی» درباره مانلی باز نشان‌دار و برجسته است.

جدول شماره (۱) اسامی و صفات مانلی

واژگان/ کنشگر	مانلی	پری	راوی	مردی	نیلوفر
اسم	مانلی	مانلی ۳ بار ـ ماهیگیر ۲ بار مرد ۵ بار	مانلی مرد۱۲ بار	-	مانلی
صفت	مسکین ۴ بار ـ تنگ‌روزی‌تر ۳ بار ـ تنگ‌روزی ۲ بار ـ کف خالی ۲ بار ـ کاهل‌کار ۲ بار ـ حیرت‌زده ۲ بار ـ بیم ۲ بار ـ بی‌گنا۲ بار ـ ویران‌شده ۲ بار ـ خسته ـ حیرت‌زده‌وار ـ خاکی ـ رفیق ـ حسرت‌زده ـ زار ـ تسخیرکرده ـ اسیر ـ خیال خوش و نشناخته ـ باریک ـ لرزان ـ کمتر ـ فرسوده سوهانی ـ کج ـ بی‌جای هراس ـ درمانده ـ شوریده ـ تهیدستی ـ غریب ـ خاکی نسب ـ دریادوست ـ سودایی ـ دریازده ـ رزقی ناچیز ـ شوق بیگانه	بینوا ۲ بار زمینی پیوند، سخا ـ بزرگا ـ نازنین ـ رنجور ـ دیرپسند آور ـ دروغ آور ـ حیله افکن دریادوست	زندانی دلباخته	هم‌نفس	-

ویژگی صوری متن با ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای و بیانی خواننده را با معرفت زمینه‌ای جامعه و خالق متن درباره هویت اجتماعی کارگر ماهیگیر آشنا می‌سازد. نیما با واژگان خاص، دانش و معرفت جامعه خود را درباره کارگر ماهیگیر تولید و مصرف می‌کند. در جدول(۱)

طبق ارزش رابطه‌ای، پری ازنظر هویت جنسیتی، دوشیزه، دلربا و دختر پادشه شهر است و بر طبق ارزش بیانی و داوری راوی، منزلت سیاسی و اقتدار پری از طبقه اجتماعی فرادستی او ناشی می‌شود: «دختر پادشه شهر که ماییم در آن» (یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۵۵)، بر طبق جدول (۲) صفت مشترک پری، دل‌آرایی و دل‌نوازندگی ۴ بار و زیبارویی بر برتری حس رمانتیکی و انسانی او دلالت دارد. این صفات در گفتمان ادبیات غنایی کاربرد دارند. بنا بر ماهیت روایی اثر، این موجود آرمانی با اسم عام پری یا پری دریایی مخاطب واقع می‌شود و عنوان‌دهی او از طریق نسبت‌دهی مکانی (دریایی) است.

جدول شماره (۲) اسامی و صفات پری

واژگان/ کنشگر	پری	مانلی	راوی	مردی
اسم	-	دختر پادشه ـ گل	-	
صفت	دل‌نوازنده دریا ۲ بار ـ دل‌فریبنده، بهین ۲ بار ـ برهنه، مهربان‌خوی‌تر ـ برآورده دریای نهان‌کار ـ لطف نهانی ـزیباتر ـ گم‌شده ـپریشان ـ سودازده ـ غم‌زده ـ دردمند ـ داروی درد- رام ـ روراست	فتنه ـ دارو- پری‌پیکر- نوشدارو ـ آرام‌ده ـ آتش‌رو ـ سایه‌پرورد ـ هوش‌ربا ـ بهین ـ برآورده دریا	دل‌نوازنده ۲ بار ـ مهوش ـ پری‌رو- نازنین‌پیکر مایه رعنایی – دل‌نشین- معنی خلقت -مهربان ـ نازپرورده - فسون - همه نقش ـ خلق‌به‌دست‌آور ـ دل به دست آور- مه‌پاره	دل‌آرا ـ شیدا ـ بالایی

مانلی و پری در نقش دو سوژه مخالف، در ابتدای اثر، برابر هم می‌ایستند و روابط و هویت آنها از طریق روابط معنایی و صنایع بیانی در کلیت اثر از طریق گفتمان متن بازنمایی می‌شود. مانلی انسان سرگردان بافت تاریخی، اجتماعی و نظام تولید علی‌رغم تلاش فراوان خود را درمانده، کاهل‌کار، بی‌گناه تصور می‌کند که براساس ارزش بیانی متن به سبب طبقه اجتماعی (ماهیگیر) و فقر اقتصادی منزلت اجتماعی ندارد: «من مردی‌ام بی‌تاب‌وتوان کز هر کس،/ کمترم برخوردار» (یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۵۵) و از سوی طبقه مرفه، مورد تبعیض و استثمار قرار می‌گیرند: «ناتوانان هستند،/ که به قوت شبشان پابستند» (همان: ۳۶۰)؛ مرد ناشناس و پری نقش منجی

دارند. در ارزش تجربی و بیانی، مرد ناشناس، بر پایه تجربه زیستی دنیا را پای‌افزار می‌بیند و براساس مربع ایدئولوژی ون دایک کاربرد استعاری پای‌افزار از زبان مرد ناشناس برای کوچک‌نمایی و تأکید بر ارزش منفی فلسفه زندگی ماتریالیسم به کار می‌رود. «پای بیرون کش از این پای‌افزار» (همان: ۳۷۱). او موضوعاتی مانند انسانیت، همت والا، شیدایی را برای بزرگ‌نمایی و برجسته‌سازی ایدئولوژی خود و مانلی برمی‌گزیند. مجموعه صفات بازتاب ارزش تجربی، رابطه‌ای و بیانی متن برای بازنمایی ایدئولوژی و هویت اجتماعی است. طبق جدول (۲) در گفتمان مانلی ارزش بیانی واژگان منفی، ناامیدانه است و درتقابل با آن واژگان پری و مرد ناشناس از ارزش بیانی مثبت و آرمانی برخوردارند. صفات برای برجستگی نکات مثبت ما (خود) در برابر گفتمان دیگر (طبقه مسلط) اتخاذ می‌شود. راوی از زبان آن مرد، ایدئولوژی خود را در توصیف شیدایی با زبان استعاره و کنایه تصویرسازی می‌کند. بال در مقاله *روایت‌مندی بصری* می‌نویسد: «استعاره‌ها تصاویر کلامی تصویرهای ذهنی‌اند» (۱۳۹۶: ۸۶). آن مرد عشق را مبارزه می‌بیند «با خیالی پیکار» (یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۵۵)؛ یا «اندیشه من در دلم اما سنگین» (همان: ۳۷۳)، با استعاره‌سازی، عشق جنگ طاقت‌فرسا می‌شود.

کنایه بیش از استعاره نقش تصویرسازی را دارد و نقاشی زبان است: «از میان صور گوناگون خیال، تنها کنایه است که به‌خوبی مفاهیم را به صورت نقاشی نشان می‌دهد؛ یعنی شعر، که هنری شنیداری است، با ترفند کنایه وارد حوزه نقاشی می‌شود که هنری است دیداری» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۶۰). گوش و چشم شدن (یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۶۷)؛ دست در کارم آمد کوتاه، (همان: ۳۷۴)؛ نشان از تجربه عاشقانه بشری است و در متون ادبی و رمانتیسم به‌خوبی تصویرسازی و مفهوم‌پردازی شده‌است. این رابطه برای عاشق، درد و فرودستی در برابر معشوقه بی‌وفا به ارمغان می‌آورد. طبق ارزش بیانی، عشق مترادف با آتش است: «سوزدم آتش روی تو بر آب» (همان: ۳۷۴). گفتمان عشق در فقر اقتصادی مانلی منزلتی ندارد. مانلی درباره موقعیت شغلی ماهیگیر و منزلت اجتماعی خود با زبان کنایه می‌گوید: «مایه زحمت، من مویم بسترده ز سر» (همان: ۳۵۹). نیما در بازنمایی سوژه –بدن، اغلب از روابط معنایی تضاد و تناسب استفاده می‌کند. عرق پوست و پیشانی با موی سر(همان‌جا)؛ پای با پای‌افزار (همان: ۳۷۱)؛ ناو و لنگر (همان: ۳۷۳)؛ طوق با سر (همان: ۳۷۸)؛ الیجه با تن (همان‌جا)؛ چشم و دهان گوش و سر (همان: ۳۷۹)، روابط معنایی جزء و کل در یک گزاره دارند و از عوامل انسجام

واژگانی هستند. در توصیف بدن مانلی، سر، مجازاً عقل، بالاترین بسامد را دارد که بیانگر عقل‌گرایی مردان در گفتمان جنسیتی است.

پری طبق ارزش تجربی و بیانی راوی، صفت متناقض‌نمای عاشقی - معشوقی را توأمان دارد. او در جایگاه پیر و معشوقگی در عین فرادستی و اقتدار، رابطه محترمانه‌ای با مانلی برقرار می‌کند. پری، الهه – بانو، گویی پیکی از عالم بالا برای هدایت مانلی فرستاده شده‌است. این شخصیت، دنیا را با سه گفتمان سلوک، پزشکی و اقتصاد گره می‌زند و از طریق استعاره و کنایه مفهوم‌سازی می‌کند. آنجا که دنیا محل سیر و سلوک می‌شود؛ هویت ما با مسافر بودن رمزگذاری می‌شود و مانلی سوار بر کشتی یا قایق نماد امنیت و سفر به طرف سرزمین آرزوها می‌رود.

نیما تلویحاً نجات بشری را این جهانی و نه آسمانی می‌داند: «جا که نه شربت بی‌زهر در اوست» (همان: ۳۷۳)؛ براساس گفتمان پزشکی، دنیا درد و درمان دارد و درمان نیازهای انسانی، زندگی را تحمل‌پذیر می‌کند: «مرا داروی دردم گفته‌اند/ نیست جز در خورش خاکی» (همان: ۳۷۷). پری ماتریالیسم را نفی مطلق نمی‌کند، همچنین با نکوهش ریاکاری دنیا، منشأ آن را فقر اقتصادی می‌داند: «در دل خلوت، بازار ریا را سردی است» (همان: ۳۶۴)؛ «چه ریا را به کف خالی خود بی‌نوا مردم می‌دارد دوست» (همان‌جا)، براساس گفتمان جنسیت زنانه، پری مرد را پناهگاه زن خطاب می‌کند و با زبان کنایه می‌گوید: «گره از کارم آن مرد که بگشود تویی» (همان: ۳۷۶). پری با این کنایه بر نکات مثبت همدلی مانلی و رضایت خود تأکید دارد. او در بازتاب ایدئولوژی و قدرت، با صفت اشاره «آن»، گره‌گشایی (کنایه از حل مشکل) را منحصر در مانلی (مردان) می‌داند.

۵-۱-۲-گزینش عناصر نحوی

تحلیل لایه نحوی، برای تعیین منظورشناسی، کاربردشناسی و بازنمایی روابط بینافردی و مناسبات قدرت ضروری است. هر الگوی نحوی بخشی از گفتمان را فعال می‌سازد. «انتخاب گزینه در نظام زبان مبتنی بر انگیزه‌هایی است که گوینده و نویسنده دارند و مجموعه این گزینش‌ها، متونی خواهد ساخت که به طور متفاوتی، سازمان‌دهی و تفسیر می‌شوند» (22: simposun, 2004). به طور کلی در زبان‌شناسی ضمایر، صفات و وجه افعال مهم‌ترین عناصر کنش کلامی‌اند. یکی از کنش‌های کلامی وجه افعال است. وجه، پدیده معنایی و دستوری است و در زبان فارسی بر سر وجود وجوه اخباری، التزامی و امری اتفاق‌نظر هست. بسامد شناسه‌های فعل و انواع قیدها، این‌گونه افعال را بی‌نشان و نشان‌دار می‌کند. وجه اخباری بیانگر قطعیت

گزاره نویسنده و وجه التزامی نشانگر آرزو، تردید، التزام و شرط است. وجه امری نشانه فردیت و اقتدار گوینده است.

جدول شماره(۳) فعل در شعر روایی مانلی

فعل / بسامد	اخباری	التزامی		امری	ایستا	کنشی	معلوم	مجهول	مضارع	ماضی
	۱۹۵	۱۲۹	شرطی ۴۷	۲۴	۳۳۴	۴۰۰	۳۶۸	۳۳	۱۵۲	۱۱۸
			التزامی ۴۴		پری ۲۰۵	پری ۱۲۸				
			پرسش ۳۸		مانلی ۱۱۸	مانلی ۲۵۲				

بسامد بالای وجوه اخباری، اذهان مخاطبان را به سوی پذیرش گزاره و توجیه طرح داستان هدایت می‌کنند. فعل مضارع (با ۱۵۲ بار تکرار) بیش از فعل ماضی (با ۱۱۸ مرتبه تکرار) کاربرد دارد. جملات معلوم (با ۳۶۸ بار تکرار) بسامد بالاتری نسبت به فعل مجهول (با ۳۳ مرتبه تکرار) دارد. جملات مجهول با پنهان‌سازی یا حذف کارگزاران معنادارند. گزاره معلوم بر پویایی و صدای فعال متن دلالت می‌کند.

راوی در نقش دانای کل محدود بیش از همه از وجه اخباری استفاده کرده‌است. وجه اخباری به صورت مضارع اثر را پویا و ملموس می‌کند و بر واقعیت آن می‌افزاید: «اگر وجه اخباری زمان حال است، نشان‌دهنده احیای خاطره و نزدیک‌شدن به گذشته نیز هست» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۹۳)؛ مانند: «من همین دانم کان مولا مرد/ راه می‌برد به دریای گران آن شب نیز» (یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۵۱)، کاربرد «می‌دانم» در وجه اخباری و فعل مضارع به گونه‌ای است که گویی راوی در کنار مولامرد حضور فیزیکی دارد. در گزاره «گشت باریک ز بیم» (همان: ۳۵۵)؛ «گشت» وجه اخباری، فعل ماضی و ایستا است و کنش‌پذیری مشارک (مانلی) را وصف می‌کند یا: «زنده‌اش برهنه خفته است به پای دیوار» (همان: ۳۷۲)، وجه اخباری، ماضی نقلی و ایستاست. فاعل اجتماعی این گزاره مشخص نیست. با این تصویرسازی گویا از نزدیک شاهد وضع رقت‌بار طبقه روشنفکر دگراندیش در عصر پهلوی هستیم. نیز در«نه در آن خالی از واهمه عشقی

جویند» (همان: ۳۷۳)، وجه اخباری، فعل مضارع و کنشی است؛ مشارکان، مردم دنیا هستند و به دنبال عشق آسان در تکاپویند. «ناو من بی‌گنه است» (همان‌جا)؛ وجه اخباری، فعل مضارع و ایستاست. صدای دستوری جمله منفعل است و فاعل جمله (مانلی) پذیرنده حالت است و «برنمی‌دارم من، مهر از تو» (همان: ۳۷۴)، وجه اخباری، فعل مضارع و کنشی است.

فعل کنشی باعث پویایی، سرعت و پیشرفت داستان هم می‌شود و جملات اسنادی و ایستا برای ارزش‌گذاری، طبقه‌بندی موضوع و پدیده‌ها به کار می‌رود و سکون و آرامش را تداعی می‌کند و به رابطه دو مشارک می‌پردازد. بر بنیادِ نقش داستانی و طبقه اجتماعی افعال کنشیِ مانلی (با ۲۵۲ بار تکرار) در برابر ۱۲۸ فقره فعل کنشیِ پری بالاترین فعل کنشی در این منظومه را دارد و از ناآرامی و اسارت در نظام تولید مانلی خبر می‌دهد و با قدرت فیزیکی و فکری مانلی متناسب است. جملات اسنادی در ارتباط با مانلی در حدود ۱۱۸ بار در رتبه دوم جای می‌گیرد و چگونگی وضعیت رابطه مانلی با سایر پدیده‌ها را مشخص یا داوری می‌کند. در مورد پری، فعل اسنادی با ۲۰۵ مرتبه تکرار، بسامد بیشتری نسبت به مانلی دارد؛ جملات ایستا بیانگر ثبات شخصیت پری است. او با این حالت وقار و لطافت زنانه، موفق به مهار و هدایت مانلی می‌شود: «هرکس را راهی‌ست/ آنکه راه دگران بشناسد/ دل بی غل و غش آگاهی‌ست» (همان: ۳۵۹)؛ افعال این گزاره به صورت ایستاست. حالت تب‌وتاب ندارد؛ بلکه لحن موعظه‌گرانه و آرامی دارد و براساس ارزش بیانی نشانه اقتدار پری است. وجه التزامی با ۱۲۹ بار تکرار، بسامد جنبه ارزیابی و ارزش‌گذاری سوژه‌ها را در این اثر بر عهده دارد. با این شیوه طبقه‌بندی زبانی نابرابری و تبعیض گفتمان مسلط بازنمایی می‌شود: «گفت با خود چه شبی/ با همه خنده مهتابش بر من تاریک/ چشم این ازرق/ چه گشاده‌ست به من وحشت‌بار»(همان: ۳۵۲)؛ وجه تعجب و پرسش این گزاره از ضعف و دلهره مانلی در برابر نابرابری و ستم در جامعه حکایت دارد. «گشاده‌ست»، فعلی ایستاست و برای وصف و داوری درباره اوضاع و شرایط مناسب به کار رفته‌است. پری درباره عشق، این‌گونه قضاوت می‌کند: «آه نه بی افسون و فریبی که بکار/ ممکن آید که کست دارد دوست» (همان: ۳۷۳)؛ «ممکن آید»، وجه التزامی، ایستاست؛ «دوست دارد» وجه التزامی و ایستاست «آدمی‌زاده هزارت مقصود/ که جهان خواهی داری در چنگ» (همان‌جا)؛ «داری»، ایستا و وجه التزامی است: «چون به سیلاب سرشکش سوزان/ شمع افروخته از سرتاپای»(همان: ۳۵۴)، فعل«افروخته بود» پویاست چرا که عمل افروختن یک رخداد است و در وصف زیبایی و عشق پری به کار می‌رود.

وجه امری معمولاً از سوی پری و مرد ناشناس برای تنبه مانلی بـه کـار مـی‌رود و از اقتـدار و سلطه گوینده حکایت می‌کند و می‌تواند محترمانه هم باشد. «مانلی باور کـن مـن بـه دلـت دارم دوست» (همان: ۳۷۴)، «باور کن»، وجه امری و ایستاست و «دوست دارم» ایستا و از ثبـات عشـق پری خبر می‌دهد. حذف فاعل/ مبتدا باعث پنهان‌سازی عامل و فاعل اصلی گفتمان می‌شـود؛ امـا در این اثر بیشتر بر اثر ارجاعات درون‌متنی حذف و جایگزینی فاعل/ مبتـدا صـورت مـی‌گیـرد و طبقه و القابی مانند توانگران، همسایگان، خیل حمقا، مردی روستایی به‌جای اسم نشسته‌است.

ضمایر یکی دیگر از عناصر کنش کلامی هستند که در بافت کلامی معنادار می‌شوند. در ایـن اثر از ضمایر شخصی متصل و منفصل هر دو در ارجاع به اشخاص اسـتفاده مـی‌شـود و از طریـق ضمایر، روابط فردی و اجتماعی آشکار می‌شود: «انتخاب و کاربرد ضمیر یا صورت خطـاب خـاص می‌تواند بیانگر موقعیت اجتماعی گوینده و مخاطب و نوع رابطه آنهـا باشـد» (کشـاورز، ۱۳۷۲: ۷۲). نحوه خطاب اشخاص با ضمایر نمودار احساس فـرادسـتی و فرودسـتی اسـت. طبـق جـدول (۴) ضمیر شخصی من و شناسه «م» با ۲۶۲ بار تکرار بسامد بالایی دارنـد. ضـمیر مـن نشـانه تأکیـد، فردیت، تعهد و خودستایی است و در موقعیت سنی و اجتماعی یکسان به کار می‌رود.

جدول شماره (۴) ضمایر

ضمایر / اشخاص	اول‌شخص مفرد و جمع	دوم‌شخص	سوم‌شخص	تأکیدی	مبهم
پری	من ۶۱ ـ م ۴۷ ـ ما ۴ ـ مان ۲	تو ۸۳ ـ استی ۱ ـ ت ۲۸ ـ ترا ۸	—	—	—
مانلی	من ۶۹ ـ م ۸۵ ـ مرا ۱۹ ـ مان ۱ ـ استم ۱ بار	تو ۱۵ ـ ت ۱۵	او ۵۹ ـ ش ۴۴	خود ۲۲بار	همه ۷ ـ کس ۶ ـ کسان ۳

ضمیر تو در این اثر نشان صمیمیت و همدلی است؛ اما گاهی با لحن خاص و براساس بافـت موقعیت دلالت بر بی‌حرمتی دارد. ضمیر ما جایگزین ندارد؛ ولی همـراه اسـمی دارد و از وضـعیت

گروهی خبر می‌دهد: «ضمیر ما یکی از ساختارهاست که بیشتر بـه منظـور ارجـاع یـا اشـاره بـه مفهوم درون‌گروهی گوینده حاضر به کار گرفته می‌شود» (Vandijk, 2006 :124).

۵-۱-۳- هویت اجتماعی در مانلی

در تحلیل هویت و روابـط اجتمـاعی مشـارکین گفتمـان شـعر روایـی مـانلی مؤلفـه‌هـای طبقـه اجتماعی، جنسیت بررسی شد. مانلی شخصیت اصلی بـه لحـاظ هویـت اجتمـاعی مـاهیگیر و از طبقه سنتی پایین جامعه است. او به سبب سلطه گفتمان سرمایه‌داری و نظـام تولیـد در حاشـیه جامعه قرار دارد: «چه مرا، زحمت کار من کرده تسـخیر» (یوشـیج، ۱۳۷۱: ۳۵۲)، لحـن پرسشـی از بعد کاربردشناسی اظهار تأسف مانلی است. در این گـزاره ارزش‌هـای تجربـی، رابطـه‌ای و بیـانی همپوشانی دارند. این سوژه در خدمت بت‌وارگی اشیا و ابزار تولید است: «مانـده‌ام مـن بـه تـن و جانم اسیر» (همان: ۳۵۲)، گزاره با فعل شروع می‌شود و نشان‌دار اسـت. در گفتمـان مارکسیسـتی «شیوه تولید «اساس» نحوه زندگی اجتماعی، سیاسی و روشنفکری است.

مانلی در ابتدای روایت با ترس از طوفان (حوادث سیاسـی-اجتمـاعی) از سـرزمین آرزوهـای بزرگ دریا (نماد تحول، انقلاب فکری و اجتماعی) به طرف رود (نماد محافظـه‌کـاری و سـازش) رهسپار می‌شود: «مگرم اسلکی آید به رسن/ یا چکاوی در دام» (همـان: ۳۵۳)؛ «مگر» و«یا» نشـانه عدم قطعیت و تردید کنشگر داستان است. «لیک این دم اگـرش سـود وگـر بـود ضـرر/ ره بـر او می‌زد و می‌برد خیالش سوی راه دیگر» (همان‌جا)، فعل ایسـتای «بـود» بـر حیـرت و درمانـدگی مانلی اشاره دارد و «می‌برد» فعل کنشی بر پویایی و عاملیت دلالت مـی‌کنـد. دریـا نمـاد انقـلاب فکری و اجتماعی او را به ایدئولوژی خود فرامی‌خواند؛ اما مـانلی از پایـان نـامعلوم خـود براسـاس حوادث تلخ دوران مشروطیت به بعد می‌ترسد: «او همه فکرش در کارش این بود که نـاو/ بَـرَدش تا به کجا» (همـان: ۳۵۴)؛ تکرار «ش» نشـان‌دار و بـر فردیـت و تنهـایی مـانلی تأکیـد مـی‌کنـد و شخصیتی سراپا حیرت و تردید است. «تا نشست من بر ناو من سـت/ مـن بـه چیـزی کـه دلـم خواهد چون یابم دست» (همـان: ۳۶۰)؛ پرسش انکاری جهت اقناع مخاطب مناسب است. مانلی بـا این هویت اجتماعی فرودستی که قدرت حاکم بر او تحمیل کرده، در برابر صحت و عمق اندیشـه ایده‌آلیستی پری تردید دارد؛ هرچند ظاهر زیبای پری و افکارش فریبنـده اسـت. در ایـن فضـای گفتمانی مانلی خود را مقصر نمی‌بیند: «بی‌گنا هستم من» (همان: ۳۵۵)، هرچند مـرد ناشـناس او را به عاملیت و اراده آزاد دعوت می‌کند: «جور پیشه‌تر اما مائیم» (همان: ۳۷۲)؛ امـا گویـا مـانلی در

فضای سلطه گفتمان سرمایه‌داری و زندگی جبری گرفتار است: «پاره‌ستخوانی در تابش تاریک ز عکس مهتاب/ موج تنگ‌آمده را خواست شکافیدن از هم اما/ دید خود را به مصب» (همان: ۳۷۰)؛ پاره‌استخوانی استعاره از پاروی مانلی و توان اندک اوست، موج تنگ‌آمده مراد گفتمان غالب و مسلط بر طبقه پایین جامعه است که مانلی قادر به شکست آن نیست و با قطعیت، بارها از رنج خود: «در جهانی که به قول تو به خون دل خود باید زیست» (همان: ۳۵۶)، سخن می‌گوید. این «پاره‌ستخوان» تبدیل به شیءِ اسطوره‌ای در این اثر می‌شود. «در اسطوره‌شناسی شیءِ قدیمی باید دو جنبه را از یکدیگر متمایز کرد: «نوستالژی منشأ و اغوای اصالت. این دو به نظر من از خاطره اسطوره‌ای تولد ناشی می‌شود» (بودریار، ۱۳۹۴: ۸۶). پری مادر و زن ازلی برای آزمون و تولد دوباره مانلی ابزار (نماد تعلقات) را از او می‌گیرد: «رسن و دام تو اینجاست به دریا با من» (یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۷۱)، پری به وسیله این شیءِ اسطوره‌ای مانلی را به ایدئولوژی خود فرامی‌خواند: «ایدئولوژی تماماً افراد عینی را به عنوان سوژه‌های عینی خطاب قرار داده بازخواست می‌کند» (Aithusser, 2001: 117).

گفتمان طبقه مرفه با حمایت نظام حاکم، طبقه کارگران سنتی و غیرماهر را استثمار و تحقیر می‌کند؛ اما نیما از زبان پری، مانلی و کار او را ارزشمند می‌داند: «کار تو نیز چنان چون تو، به‌جای خود نغز و زیباست» (یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۵۹)، فعل اسنادی «است» رابطه بین مانلی و کار را روشن می‌سازد. عاقبت مانلی بیدار می‌شود و می‌گوید: «چه کنم با تن، اگر دیده نهم/ دیده‌ور خواهم با تن چه کنم» (همان: ۳۸۴)؛ تردید، مقدمه انقلاب فکری است: «هرکه نتواند ای مسکین مرد/ آنچنانی که توام دیدی دید» (همان: ۳۵۷)؛ خطاب با «ای» نشانه اقتدار و فرادستی پری است. در پایان، مانلی علی‌رغم دغدغه اجتماع خود به ایدئولوژی پری تن می‌دهد.

پادگفتمان پری مخالف وضع موجود در خطه خاکی است و بر گفتمان غالب می‌شورد. «زنده‌اش برهنه خفته است به پای دیوار» (همان: ۳۷۲)؛ «زنده» استعاره از نخبگان سیاسی و فرهنگی آزاداندیش است. عامل این عمل مجهول‌سازی می‌شود. «است» فعل ایستا و برای توصیف هویت افراد جامعه به کار رفته‌است. پری بر انسان‌محوری و ارزش انسانی انگشت می‌گذارد: «چه به از این‌که جهانی دیگر/ با تو جوید معنی» (همان: ۳۶۵)، همسو با گفتمان پری، مرد ناشناس در نقش پیر خرد از زندگی متعالی دفاع و از مصرف‌گرایی دوری می‌کند: «ای همه با خورش و خفتن در ساخته مرد/ تو هم آن کن که به جان شاید» (همان: ۳۶۸)، حالت ندایی و امر، نشان موضع اقتدار مرد ناشناس است. جنسیت از مؤلفه‌های هویت اجتماعی یکی از مباحث

عمده تحلیل گفتمان است. در دانش زمینه‌ای، پری (جنس مؤنث) نمادِ فرشته-دیو یا شیطان معرفی می‌شود و در اندیشه مدرن، زن چهره مثبت دارد. پری برخلاف باور مشترک ایرانی هنجارشکنی می‌کند و در عشق پیش‌قدم می‌شود، چراکه در دانش-قدرت روابط خانوادگی قوم ایرانی مرد پیشنهاددهنده عشق است؛ هنجارشکنی خاستگاه ایدئولوژیکی دارد. پری با نگرش منفی مانلی (مرد) را مانند همسایگانش در عشق ریاکار خطاب می‌داند: «که نمی‌آیدشان بر لب، بی روی ریا/ سخن راست چنان کان باید» (همان: ۳۶۳) و از ایدئولوژی منفی مردان سنتی (مانلی) که زن شیطان و بی‌وفاست؛ احساس نارضایتی می‌کند: «آنچه ناپاید دل دادن را ناشاید» (همان‌جا) و «نکند شیطانی/ راه بر من زده او دارد اندر من دست» (همان: ۳۶۹)، در پایان پری دیدگاه منفی مانلی را نسبت به زن تغییر می‌دهد: «توتیای چشمم/ نوش‌داروی من این لحظه تویی» (همان: ۳۷۴). پری نماینده زن روشنفکر اما زنِ مانلی یک زن کاملاً سنتی است.

۵-۲- سطح تفسیری

فرکلاف در سطح تفسیر به تحلیل بافت موقعیتی- بینامتنی تولیدشده می‌پردازد: «تفسیر ترکیبی از محتویات متن و ذهنیت مفسر است. مقصود از دومی دانش زمینه‌ای است که مفسر در تفسیر متن به کار می‌بندد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۵). در بافت موقعیتی به عوامل زبانی، ادبی و اجتماعی و در بحث بینامتنی به پیشینه تاریخی توجه می‌شود. برای تحلیل بافت موقعیتی متن از سه اصطلاح هلیدی - حسن و فرکلاف یعنی، زمینه (فرانقش اندیشگانی)، عاملان گفتمان (فرانقش بینافردی)، شیوه گفتمان (فرانقش ساخت متنی) (هلیدی و حسن، ۱۳۹۵: ۱۴۱؛ فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۵- ۲۲۹) استفاده شده‌است. مؤلفه‌های بافت عبارت‌اند از: «مشارکین، نقش‌ها و مقاصدشان و نیز مشخصات قصه و صحنه ازجمله مشخصه‌های مکانی و زمانی را در بر می‌گیرد» (ون دایک، ۱۳۸۹: ۴۸).

از منظر زمینه گفتمانی، مانلی متأثر از بافت زبانی- ادبی شعر آزاد با گفتمان اجتماعی، فلسفی و رمانتیسم رایج در عصر پهلوی بین سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۳۶ تولید و مصرف می‌شود. عنوان متن، مبتدا و کل متن خبر برای مبتداست. مانلی یا همان ماندنی، رمز ماندگاری و استمرار سلطه گفتمان استبدادی و سرمایه‌داری علیه طبقه فرودست جامعه است. نیما این اثر را برای بازنمایی چهره کریه قدرت در نظام اجتماعی و اقتصادی نابرابر تولید کرده‌است. پری نماینده و راهنمای مانلی با گفتمان ایده‌آلیستی و رئالیستی سعی در

نجات مانلی دارد و در کنار مصرف‌گرایی، اصل را بر انسان‌گرایی و آزادی و عشق می‌گذارد. مانلی به سبب درک درد و فقر اجتماعی با تردید و محافظه‌کاری سراغ سرزمین ایده‌آل (کشور دریا) می‌رود؛ بدان ایمان می‌آورد و طبق تعهد انسانی و اجتماعی خود، برای نجات جامعه دل‌مرده برمی‌گردد؛ اما یاری‌رسانی ندارد. سرانجام مانلی در پایان روایت به دنیای ایده‌های پری بازمی‌گردد و اجتماع خود را رها می‌کند. زندگی مانلی شباهت فراوانی به سرنوشت مبارزان دهه بیست و سی شمسی دارد که با امیدی قدم در راه تحقق آرزوهای سیاسی و اجتماعی گذاشتند؛ اما با کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ دوباره منزوی و ناامید شدند.

مانلی و پری، این دو کنشگر اجتماعی، هویت گوناگونی دارند: از نظر فاصله اجتماعی ابتدا فاصله آن دو بسیار است و در پایان با پذیرش ایدئولوژی پری از سوی مانلی به نقطه صفر می‌رسد. شیوه بازنمایی گفتمان نشانه کلامی- دیداری است؛ بستر ارتباطی با مخاطبان خطی و دیداری با کمک قدرت خط فارسی دری صورت می‌گیرد. از میان رسانه‌ها، از ژانر شعر- روایت برای تولید معرفت استفاده می‌کند. تصویرگری، ایجاز، پی‌رنگ، شخصیت‌پردازی، هارمونی و صنایع بیانی از مهم‌ترین شگردهای نیما به شمار می‌روند.

شعر روایی مانلی برگرفته‌شده از متون پیشین تاریخی فرهنگی است. «در تحلیل پرکسیس گفتمانی کانون توجه بر نحوه اتکای مؤلف متن بر گفتمان و ژانرهای از پیش موجود برای تولید متن است» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲: ۱۲۱). براساس روایت تاریخی، ماهیگیری مانلی قدمتی اسطوره‌ای- تاریخی دارد و از سه دوره بدویت، بربریت و تمدن بشری، «ماهیگیری به دوره میانه بدویت متعلق است» (palsson, 1989: 1-20). بر طبق دانش و مناسک ازلی، ماهیگیر ابژه (شکار) را داده طبیعت می‌داند. در این اثر با بخل طبیعت (دریا)، پری (الهه بانو) روزیِ مانلی را بر عهده می‌گیرد؛ اما برای تشرف در آیین پری ابزار تولید (دام و قلاب) را برای کسب ابژه (ماهی-عشق) باید قربانی کرد. این آیین در شب و دریا روی می‌دهد و این زمان و مکان سوژه را فراتاریخی می‌کند. با فهرست‌بندی و تلخیص معانی گزاره‌ها می‌توان روابط متن حاضر را با تمامی مراکز متعدد فرهنگی و تاریخی پیشین به دست آورد. این منظومه با تمامی متون تاریخی فرهنگی که درباره دردهای اجتماعی، فلسفی، عشق، کمال‌خواهی و فقر سخن می‌گویند رابطه بینامتنی برقرار می‌کند؛ زیرا این اثر خودبسنده نیست و از تجارب و اندیشه‌های بشری سرچشمه می‌گیرد.

منظومه مانلی محصول و بازتاب انواع گفتمان اجتماعی، فلسفی و رمانتیسم است. در مقاله حاضر گفتمان اجتماعی به لحاظ اهمیت اثر مورد تحلیل قرار گرفت. از مهم‌ترین مؤلفه‌های اجتماعی در تحلیل و تفسیر گفتمان اجتماعی این اثر طبقه اجتماعی و جنسیت کنشگرانه است. نیما متأثر از گفتمان مارکسیستی در دهه ۱۳۲۰ الگوی طبقه اجتماعی را بر مبنای نظام تولید به دو دسته سرمایه‌دار و کارگر تقسیم می‌کند. طبق آرای مارکس «نظام تولید، ابزارهای لازم را برای تولید نیازمندی‌های زندگی در اختیار دارد و طبقات، نسبتشان با ابزار تولید تعریف می‌شوند» (اباذری و چاوشیان، ۱۳۸۱: ۷). ابزار و نظام تولید برسازنده هویت اجتماعی است.

مانلی براساس جبر تاریخی در حصار نظام تولید و روابط اجتماعی ارباب - رعیتی گرفتار است. این ایدئولوژی در وجود مانلی نهادینه‌شده است؛ اما به نظر می‌رسد به سبب تحولات اجتماعی در دهه بیست و سی شمسی و ضعف حزب توده و آگاهی وسیع نیما از مکاتب گوناگون و اندیشه ایرانی- اسلامی، سلطه گفتمان ماتریالیسم و جبر تاریخی در آثار او ازجمله در مانلی رنگ می‌بازد؛ هرچند بیان درد و فقر اجتماعی از مضامین مشترک آثار نیما و حزب توده است. نیما «از سال ۱۳۱۰، متأثر از آموزه‌های سوسیالیستی مفهوم تکامل تدریجی، تأثیر نخبگان را محدود و مقید به شرایط تاریخی و جریان‌های اجتماعی می‌داند، و البته پس از سال های ۱۳۱۵- ۱۳۱۶، به نگرشی متعادل‌تر از سوسیالیسم می‌رسد. سهم اراده‌های استثنایی را در عین مقید بودن‌شان به محدودیت‌های تاریخی افزایش می‌دهد» (بهرام‌پور، ۱۳۸۹: ۹۸). مانلی در پایان این اثر با غلبه بر محدودیت تاریخی، به دریا -آرمانشهر خود بازمی‌گردد؛ از طرف دیگر بر اساس اسناد و نامه‌ها، نیما بارها از وابستگی سیاسی به حزب توده بیزاری جسته‌است. در این شعر روایی سخنان پری و مرد ناشناس، مانلی را به اندیشه‌ای فراتر از ماتریالیسم و جبرگرایی یا مصرف‌گرایی سوق می‌دهند و عشق، آزادی و همت والا را لازمه ماهیت و هویت انسانی می‌شمارند: «پای بیرون کش از این پای‌افراز/ سوی بالادستی دست برآر» (یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۷۱)، یا «پی خود باش و به خود بند نظر» (همان‌جا). درواقع ایدئولوژی پایانی منظومه مانلی پادگفتمانی در برابر حزب توده و استثمار سرمایه‌داری است.

اگر ماکس وبر در تعیین طبقه و منزلت اجتماعی علاوه بر اقتصاد، سیاست و فرهنگ را هم لحاظ می‌کند و در این اثر نیما توزیع نابرابر ثروت و استثمار را عامل فقر می‌شمارد: «ناتوانان هستند/ که به قوت شبشان پابستند» (همان: ۳۶۰). این امر ناشی از سلطه گفتمان

سرمایه‌داری و ارباب -رعیتی در جامعه پهلوی است: «تا نشست من بر ناو من است/ من به چیزی که دلم خواهد چون یابم دست» (همان‌جا). زن مانلی از هر جهت محروم است و مرد به سبب کسب درآمد بر او برتری دارد. در عوض پری چون خون شاهی دارد؛ از منزلت اقتصادی، سیاسی و فرهنگی برخوردار است. نیما تلویحاً در این اثر به انقلاب نخبگان سیاسی و فرهنگی با همراهی و رشد طبقه محروم جامعه در مسیر تحول اجتماعی اعتقاد دارد. پری از نظر هویتی، روشنفکری با تمامی احساسات زنانه است. نیما در برابر زن دچار دوگانگی برخاسته از فرهنگ سنتی و مدرن می‌شود. پری نماد هنجارگریزی نیما در برابر دانش و فرهنگ مشترک سنتی است. او در فرهنگ بشری کهن‌الگوی آنیما و معشوق ازلی دو چهره مثبت و منفی دارد. براساس کهن‌الگوی آنیما «عنصر مادینه، اغلب به صورت زنان جادوگر و پریان که با نیروهای مرموز و دنیای ارواح (ناخودآگاه) در ارتباط هستند به تصویر کشیده می‌شود» (یونگ، ۱۳۸۱: ۲۷۱). پری هم صفت جادوگری، اسرارآمیز، عاشق و معشوقی و راهنمایی دارد. سایه‌پرورد حرم‌های نهفت؛ نازپرورده دریای نهان، لطف نهانی و معنی خلقت از جمله این صفات مرموز پری هستند. در فرهنگ نمادها پری نماد «آرزوها، پیک، ارواح عاشقی، سرنوشت، جادوگری و آگاهی‌بخشی» است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۲/ ۲۱۸ ـ ۲۲۱).

۵-۳- سطح تبیین

در این سطح تأثیر ساختارهای کلان اجتماعی بر بافت گفتمانی بررسی می‌شود و سؤال اصلی این است که چرا فلان موضوع یا اثر نوشته شده‌است. تبیین عبارت است از: «دیدن گفتمان به عنوان جزئی از روند مبارزه اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۵).

مانلی در دوران پهلوی دوم طی ۱۲ سال بین سال‌های ۱۳۲۴ – ۱۳۳۶ شکل می‌گیرد. این رخداد فرهنگی و اجتماعی حدود ۷ یا ۸ سال بعد از شعر مشهور ققنوس (۱۳۱۶)، در مجله‌ای وابسته به حزب توده، با نام «*صدف*» انتشار می‌یابد. محمدرضا شاه در سال ۱۳۲۰ با حمایت ابرقدرت‌ها به تخت نشست و همیشه از دخالت بیگانگان، قدرت نخبگان سیاسی و فرهنگی، مجلس و دولت، نسبت به ادامه حکومت خود هراسناک بود؛ از این‌رو، در ابتدای حکومت خود تن به آزادی صوری می‌دهد و ظاهراً عرصه را برای فعالیت مطبوعات و نخبگان آزاداندیش باز می‌گذارد اما سرانجام با احساس خطر از دولت ملی‌گرای مصدق و با یاری آمریکا و انگلیس در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ علیه دولت مصدق کودتا می‌کند و چهره مستبد

خود را نشان می‌دهد. بعد از شهریور ۱۳۲۰پنج گفتمان در ساختار کلان جامعه حضور و نفوذ داشتند: «۱-گفتمان سلطنت‌طلبانه، ۲-گفتمان اسلام سنتی، ۳-گفتمان اسلام نو، ۴-گفتمان ملی‌گرا، ۵-گفتمان چپ «چپ مسلمان و چپ مارکسیست - لنینیست» (گودرزی، ۱۳۸۷: ۸۴). در طبقه متوسط جدید به‌خصوص روشنفکران نیز بیشترین سلطه ایدئولوژیکی را حزب توده داشت. «گفتمان این روشنفکران ادبیاتی را بنیان نهاد که در آن بیشتر بر انتقاد اجتماعی و مسائل غیردینی مانند حقوق کارگران، زنان، اجتناب‌ناپذیری آزادی و پیشرفت و نقد اعتقادات پوسیده دینی تأکید می‌شد. از منظر ادبی این گفتمان توانست نوعی سبک نوشتاری و گفتاری جدید در ایران بنیان نهد که از ویژگی‌های نوشتار و گفتار سنتی بری بود» (مهرآیین، ۱۳۸۶: ۴۳۷). شعر مدرن و داستان کوتاه رئالیستی برای مبارزه با ادبیات محافظه‌کار و اشرافی تولید و مصرف شد. این گفتمان ادبی جامعه‌گرا و سیاسی متأثر از افکار مارکسیستی و ناسیونالیستی بود و با تأسیس رسمی حزب توده تشدید شد: «حزب توده، پس از کناره‌گیری رضاشاه [...]، شکل گرفت. بیست‌وهفت تن از اعضای پنجاه‌وسه نفر مارکسیست. [...] با گردهمایی، تشکیل یک سازمان سیاسی با عنوان حزب توده ایران را در هفتم مهر ماه -سیزده روز پس از استعفای رضاشاه- اعلام کردند» (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۳۴۶). مانلی به لحاظ موقعیت طبقاتی و تم فقر جزو ادبیات رئالیستی-سوسیالیستی و سمبولیسم اجتماعی قرار می‌گیرد؛ اکثر قهرمانان این دسته آثار از طبقه محروم جامعه‌اند: «قهرمان این آثار در اثر برخورد با مشکلات اجتماعی، از فردی عادی به انسانی آرمان‌خواه بدل می‌شود» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۴۶۹). مانلی هم با پری نماد انقلاب و تحول فکری و روحی دیدار می‌کند و از غفلت بیدار می‌شود. تأسیس کانون نویسندگان در سال ۱۳۲۵، بر نفوذ ادبیات متعهد و اجتماعی یاری می‌رساند. هژمونی تعهد و مبارزه اجتماعی در این دهه باعث تسلط محتوای سیاسی اجتماعی بر فرم هنری می‌شود. ازاین‌رو، در شعر روایی مانلی محتوا بر فرم می‌چربد و با شعر ناب دهه بعد فاصله دارد. در این اثر هویت دو طبقه متوسط جدید روشنفکر هنرمند و طبقه متوسط سنتی بازنمایی می‌شود. نیما از راه عشق‌ورزی به طبیعت و اجتماع، شاعری متعهد می‌گردد. این طبقه با پیدایش نظامی‌گری و توسعه بوروکراسی اداری رشد می‌یابد؛ اما «سبک تجددخواهی پهلوی فرصت‌های مادی جدیدی در اختیار طبقه متوسط تحصیل‌کرده قرار می‌داد و روشنفکران را از لحاظ سیاسی محدود می‌کرد» (فوران، ۱۳۸۰: ۴۹۴).

ساختار اقتصادی و اجتماعی عصر پهلوی به نفع طبقه متوسط سنتی و کارگران غیرماهر نبود. «در ۱۳۲۰، نیروی کار صنعتی، به‌جز بخش نفت تقریباً سه برابر ده سال پیش بود» (کاتوزیان، ۱۳۶۶: ۱۷۷). نظام صنعتی و سرمایه‌داری به سبب نیاز به کارگر ماهر به کارگران سنتی بها نمی‌داد و آنها را طرد می‌کرد. طرد و تحقیر مانلی در این اثر، بازنمایی قدرت اقتصادی و سیاسی نوین حاکم بر جامعه عصر پهلوی است. در این اوضاع، کارگران برای احقاق حق مبارزه می‌کنند: «بین سال‌های ۲۰-۳۲ چند جریان کارگری شکل گرفت: اول شورای متحد مرکزی اتحادیه‌های کارگری و زحمت‌کشان ایران که وابسته به حزب توده بود [...] دوم، اتحادیه سندیکاها و کارگران ایران که با حمایت دولت و تشویق انگلیس و آمریکا فعالیت می‌کرد و سوم، تشکیلات مستقل کارگری» (عیوضی، ۱۳۸۰: ۱۲۷). نیما براساس تعهد اجتماعی و مبارزه با ستم سرمایه‌داری به بازنمایی وضعیت زندگی مانلی می‌پردازد و مضمون عشق و فضای رمانتیسم بهانه‌ای برای بیان فقر اجتماعی است.

۶- نتیجه‌گیری

نیما در خلق مانلی از کارکرد گفتمان کلامی- دیداری و رسانگی ژانر شعر روایی برای بازنمایی ایدئولوژی خود در نظام سنت ادبی و کردار گفتمانی و اجتماعی معاصر بهره می‌برد. سبک وصفی- روایی او با رویکرد سمبولیسم اجتماعی مهم‌ترین گفتمان ادبی و شاعرانه در دهه‌های بیست تا چهل شمسی است. نیما در برابر سلطه گفتمان استبدادی و سرمایه‌داری استثمارگر دوره پهلوی و گفتمان جبری- مادی حزب توده، پادگفتمان رئالیسم اجتماعی-ایده‌آلیستی را با محور آزادی، عشق و انسان‌باوری مطرح می‌سازد. پری و مانلی دو شخصیت تیپیکال و خیالی در خدمت صورت‌بندی هویت اجتماعی دو قشر روشنفکر و فرودست جامعه هستند. می‌توان گفت این اثر روند گرایش از جبر طبقاتی مارکسیستی به سوی مکتب ایده‌آلیسم را طراحی می‌کند. گفتمان جدید پهلوی دوم مانند آزادی مطبوعات، توسعه صنایع و مدرن‌گرایی، تأسیس احزاب و نهادهای مدنی (کانون نویسندگان) بر نقش فاعلان اجتماعی ازجمله مانلی تأثیر می‌گذارد و ایدئولوژی جبری مانلی در برابر قدرت گفتمانی پری رنگ می‌بازد. در این سیر زندگی و فکری، مانلی از رئالیسم به ایده‌آلیسم می‌رسد. یأس و گریز مانلی از اجتماع فاسد خود در پایان روایت، به اوضاع طبقه روشنفکر و محروم جامعه بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شمسی می‌ماند. صحنه‌سازی روایت از طریق

دو کهن‌الگوی مکانی- زمانی دریا و شب بر فضای تقدیرگرایانه و بافت موقعیتی ستمگرانه و خفقان جامعه دلالت دارد. بسامد بالای کاربرد ضمیر «من»، «مرا» یا شناسه «م» با ۱۷۳ بار تکرار، نشانه مسئولیت و تعهد مانلی است و پری با کاربرد ضمیر «تو» یا «ت»، آمریّت و اقتدار یا صمیمیت خود را نشان می‌دهد. پری و مرد ناشناس از وجه امری استفاده می‌کنند. نیما دغدغه خود درباره تحولات جامعه را از طریق کنش کلامی (وجهیّت، ضمایر، صفات، وجه افعال) رمزگذاری و بیان می‌کند. کاربرد وجه اخباری به تعداد ۱۹۵ فقره؛ فعل مضارع ۱۵۲ مرتبه و افعال کنشی ۴۰۰ بار، بر قطعیت، واقع‌نمایی و پویایی گفتمان نیما دلالت دارند و وجه التزامی ایدئولوژی و افعال ایستا با صنایع ادبی جایگاه سوژه‌ها را بازنمایی می‌کنند.

منابع

آبراهامیان، ی. ۱۳۸۴. *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه ا. گل‌محمدی و م. ا. فتّاحی. تهران: نی.

آیتی، ا. ۱۳۹۲. «مانلی نشانه سیال، بررسی نشانه- معناشناختی شعر مانلی نیما یوشیج». *شعرپژوهی(بوستان ادب)*، ۵ (۴)، پیاپی۱۸: ۱-۱۶.

آیتی، ع. ۱۳۷۵. *شرح منظومه مانلی و پانزده قطعه دیگر از نیما یوشیج*، ویراستار ح. دسترنجی. تهران: فرزان روز.

اباذری، ی. و چاوشیان، ح. ۱۳۸۱. «از طبقه اجتماعی تا سبک زندگی؛ رویکردهای نوین در تحلیل جامعه‌شناختی هویت اجتماعی». *نامه علوم اجتماعی*، (۲۰): ۳-۲۷.

امامی، ن. و تشکّری، م. و صالحی‌مازندرانی، م. و کشاورز مؤیدی، آ. ۱۳۹۴. «بررسی و تحلیل منظومهٔ مانلی نیمایوشیج براساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل». *شعرپژوهی(بوستان ادب)*، ۷(۴): ۱-۲۰.

بودریار، ژ . ۱۳۹۴. *نظام اشیا*، ترجمه پ. ایزدی. تهران: ثالث.

بهرام پورعمران، ا. ر. ۱۳۸۹. *در تمام طول روز و شب: بررسی آراءِ نیما*، تهران: مروارید.

پارکینسون، گ. و دیریسلین، ر. ۱۳۸۷. *فرهنگ علوم اجتماعی*، ترجمه ا. ساعی‌ارسی، م. وطن‌خواه. اردبیل: دانشگاه آزاد اسلامی واحدخلخال و انتشارات حافظ اندیشه.

تلطف، ک .۱۳۹۴. *سیاست نوشتار*، ترجمه م. کمالی. تهران: نامک.

جورکش، ش.۱۳۸۳. *بوطیقای شعر نو*، تهران: ققنوس.

حمیدیان، س.۱۳۸۳. *داستان دگردیسی روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*، تهران: نیلوفر.

خلیلی جهان‌تیغ، م. ۱۳۸۲. «ساخت روایت در شعر نیما». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، ۴۶(۱۸۸): ۱۰۷-۱۳۳.

ذوالفقاری، م.۱۳۸۱. «نقد و تحلیل منظومه مانلی». *مجموعه مقاله‌های نخستین همایش نیماشناسی*، ساری: شفلین.

صارمی، س. ۱۳۸۴. «منظومه مانلی و داستان اوراشیما». *مجله اشراق*، (۲ و ۳) : ۳۰۵-۳۱۸.

عیوضی، م. ر. ۱۳۸۰. *طبقات اجتماعی و رژیم شاه*، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

فتوحی رودمعجنی، م. ۱۳۹۲. *سبک شناسی، نظریه‌ها، رویکرها و روش‌ها*، تهران: سخن.

فرکلاف، ن. ۱۳۷۹. *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمه ف. شایسته‌پیران و دیگران. ویراسته م. نبوی و م. مهاجر. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فوران، ج. ۱۳۸۰. *مقاومت شکننده؛ تاریخ تحولات اجتماعی ایران*، ترجمه ا. تدین. تهران: رسا.

کاتوزیان، ه. ۱۳۶۶. *اقتصاد سیاسی ایران*، استبداد شبه مدرنیسم ۱۳۰۵ – ۱۳۵۷، مترجم م . ر. نفیسی. تهران: پاپیروس.

کشاورز، م. ح. ۱۳۷۲. «ضمایر شخصی و صورتهای خطاب از دیدگاه جامعه‌شناسی زبان»، *مجله دانشکده ادبیات*، (۱): ۷۱-۸۴.

گودرزی، غ ، ر. ۱۳۸۷. *تجدد ناتمام روشنفکران ایران*، تهران: اختران.

محمدی، ا. ۱۳۹۱. «پری پیکر دریایی آنیمای آرمانی نیما در منظومه مانلی». *ششمین همایش پژوهش‌هی ادبی*، تهران: شهیدبهشتی و انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی.

مطوری، س و صدیقی، م. ۱۳۹۳. «نیمایوشیج: توازی شعر و داستان و نمایش در تئوری و سرایش». *ادبیات پارسی معاصر*، ۴(۲): ۱۷۷-۲۰۰.

میرعابدینی، ح. ۱۳۹۲. *تاریخ ادبیات داستانی ایران*، تهران: سخن.

مهرآیین، م. ۱۳۸۶. «شرایط تولید فرهنگ: ریشه‌های ظهور مدرنیسم اسلامی در هند، مصر و ایران». *پایان‌نامه دکتری جامعه‌شناسی*، دانشگاه تربیت مدرس.

وحیدیان کامیار، ت. ۱۳۷۵. «کنایه نقاشی زبان». *نامه فرهنگستان*، ۲(۴): ۵۵-۶۹.

ون دایک، ت. ۱۳۸۹. *مطالعاتی در تحلیل گفتمانی*، ترجمه پ. ایزدی و دیگران. ویراسته م. مهاجر و م. نبوی. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

بال، م. ۱۳۹۶. «روایت‌مندی بصری». ترجمه ف. نوری‌زاد و ا.ح. هاشمی. *دانشنامه نظریه‌های روایت*. گردآورنده و ویراستاران د. هرمن و م. ریان و م-ل. رایان. تهران: نیلوفر. ۸۳-۹۷.

هلیدی، م. و رقیه، ح. ۱۳۹۵. *زبان، بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان در چشم اندازی اجتماعی-نشانه شناختی*، ترجمه م منشی‌زاده و ط. ایشانی. تهران: علمی.

یارمحمدی، ل. ۱۳۸۳. *گفتمان شناسی رایج و انتقادی*، تهران: هرمس.

یورگنسن، م و فیلیپس، ل. ۱۳۹۲. *تحلیل گفتمان*، مترجم ه. جلیلی. تهران: نگاه.

یوشیج، ن. ۱۳۷۱. *مجموعه کامل اشعارنیما یوشیج*، گردآوری س. طاهباز. تهران: نگاه.

ـــــــــــ . ۱۳۸۳. *یادداشت‌های روزانه*، به کوشش ش. یوشیج. تهران: مروارید.

یونگ،ک.گ. ۱۳۸۱. *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمه م. سلطانیه، تهران: جامی.

Althusser,l. 2001. *lenin and philosophy and other Essays*, newyork: monthly Review press.

Gee, J.P. 1999. *An Introdustion to Discourse Analysis : Theory and Method*, New York: Routledge.

Fairclough, N. 1995. *Critical Discourse Analysis*, London: Longman .

Fowler, R .1996. *linguistic Criticism*, . oxford: oxford university press.

Plasson, G. 1989. *The Art of Fishing. Maritime Anthropological studies*, vol,2. No. 1: 1-20.

Simpson, P. 2004. *Stylistics: A Resource boo for Students*, London: Rutledge.

Van Dijk , T. A. 2006. "Ideology and Discourse Analysis". *Journal of Political Ideologies, Routledge*, 11(2): 115-140.

DOI:10.22124/naqd.2019.12241.1628

نقد و نظریه ادبی

سال چهارم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۸

صفحات ۹۸-۷۵

معانی و بیان؛ از آشنایی تا جدایی

(بررسی آراءِ شارحان *مفتاح العلوم* در خصوص نسبت میان علم معانی و علم بیان در قرن هفتم و هشتم)

مصطفی جلیلی تقویان [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۲۷

چکیده

در بسیاری از پژوهش‌های معاصر درباره تاریخ بلاغت مسلمانان، اغلب جدایی دو علم معانی و بیان را به ابویعقوب سکاکی (ف ۶۲۶ ق) و بعضی به جرجانی (ف ۴۷۱ ق) نسبت داده‌اند. ضعف بزرگی این تاریخ‌نگاری آن است که معمولاً حوادث فکری تاریخ را به یک شخص خاص منسوب می‌کند، حال آنکه پیدا است که هر حادثه‌ای در تاریخ علم امری تدریجی است و پدیدآمدنش امری یکبارگی و به دست یک فرد نیست. جدایی این دو علم نیز نه تنها از پیش از سکاکی آغاز شده بود بلکه تا چند قرن پس از او نیز به طول انجامید. بر همین بنیاد نگارندگان این مقاله بر آن شدند تا شرح جدایی این دو علم را از یکدیگر در قرن‌های هفتم و هشتم -یعنی پس از سکاکی- پی‌گیری کنند. با بررسی شرح‌های این دوره آشکار شد که یکی از شارحان *مفتاح* به نام قطب‌الدین شیرازی (ف ۷۱۰ ق) در پی آن است که به جای پرداختن به تفاوت‌های این دو علم، بیشتر به شباهت‌ها و یکسانی‌های آنها بنگرد درحالی‌که هرچه به اواخر قرن هشتم نزدیک‌تر می‌شویم شارحان، بیشتر به تفاوت‌های این دو علم نظر می‌کنند. در واقع در اواسط و اواخر قرن هشتم، این نگرش شیرازی، با نقد چند تن از شارحان برجسته، روبه‌رو می‌شود. اهمیت این نقدها در آن است که زمینه‌ساز جدی‌تر شدن و در نهایت قطعی شدن جدایی این دو علم می‌گردد. در این مقاله کوشش خواهد شد تا تقابل این دو نظرگاه، یعنی هواداران جدایی حداقلی معانی و بیان و هوادران جدایی حداکثری این دو علم، به‌تفصیل بیان شود.

واژگان کلیدی: معانی، بیان، سکاکی، شارحان مفتاح العلوم، جدایی حداقلی و حداکثری

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه تهران

* taghavian@yahoo.com

۱- مقدمه

شماری از پژوهش‌گران معاصر بلاغت بر این باورند که اصطلاحات «معانی» و «بیان» تا اواخر قرن پنجم به صورت مترادف به کار می‌رفته‌اند. احمد مطلوب معتقد است معنای این دو اصطلاح در آثار زمخشری و فخر رازی به یک معنا یعنی «بلاغت» به کار رفته‌است. وی معتقد است که «اگر ما نتوانیم مفهوم «معانی» را که پیش از سکاکی به کار می‌رفته است مشخص کنیم و نیز نتوانیم کسی را پیش از وی بیابیم که علم معانی را به شیوه‌ای که در *مفتاح العلوم* به نگارش درآمده، نوشته باشد و تا زمانی که این امور با ورود دو اصطلاح «معانی» و «بیان» در *کشاف* زمخشری و *نهایه الایجاز و درایهٔ الاعجاز* فخرالدین رازی قابل توضیح نباشد آنگاه می‌توانیم در پرتو آن، اقرار کنیم که سکاکی نخستین کسی است که بلاغت را به معانی و بیان و بدیع یا محسنات تقسیم کرد» (۲۰۱۰: ۴۶).

در دفترهای شاعران پارسی زبان، دو اصطلاح یاد شده بارها در کنار یکدیگر به کار رفته‌اند. نخستین کاربردهای این دو اصطلاح را که به صورت ایهام به کار رفته‌است دست‌کم می‌توان تا قرن پنجم به عقب بازگرداند. عنصری (ف ۴۳۱ ق) در قصیده‌ای از این دو اصطلاح چنین یاد می‌کند:

ای ز هر چیزی **معانی**، ای ز هر چیزی هنر ای ز هر کاری میانه، ای ز هر علمی **بیان**
(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۷۴)

در همان قرن، دو شاعر دیگر یعنی ازرقی هروی (ف ۴۶۶ ق) و مسعود سعد سلمان نیز از ظرفیت ایهامی این دو اصطلاح بهره گرفتند:

شاه میرانشاه بن‌قاورد بن‌جغری کزوست لفظ دولت را معانی، شرح نصره را بیان
(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۶۹)

تو وصف این عدل کن به وصف نیکو **بیان**
درین **معانی** به شعر بساز ده داستان
(سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۴۶۵).

در قرن هشتم نیز به این دو اصطلاح، توجه می‌شود و توسط شاعرانی چون سیف فرغانی، خواجوی کرمانی، حافظ و به‌خصوص شاه نعمت‌الله ولی به کار گرفته می‌شود[1]. البته غالباً از کاربردهای شعری اصطلاحات یادشده نمی‌توان تشخیص داد که آیا سرایندگان به جدایی مفهومی آنها قائل بوده‌اند یا نه. به‌هرحال به باور اکثر محققان معاصر بلاغت، جدایی میان این دو

اصطلاح به تتبعات جرجانی یا سکاکی می‌رسد. در نگاه مورخان بلاغت، غالباً در تاریخ این علم نقطه‌ضعفی وجود دارد که در مقاله‌ای دیگر بدان اشاره شده‌است (جلیلی‌تقویان و دیگران، ۱۳۹۷). آنها معمولاً ایجاد یک پدیده را به یک فرد خاص نسبت می‌دهند. این نگرش سبب می‌شود برای حوادث فکریِ تاریخ بلاغت، روندی تدریجی در نظر گرفته نشود و سهم بسیاری از مسائل و افراد دیگری که در به وجود آمدن آنها نقشی بر عهده داشته‌اند نادیده گرفته شود. در این مقاله کوشش خواهد شد تا این نگاه نابسنده در خصوص یکی از مسائل تاریخ بلاغت، از طریق رجوع به شرح‌های بلاغت به چالش کشیده شود. پرسش اصلی این است که آیا به‌راستی چنانکه غالب محققان و مورخان تا به امروز ادعا کرده‌اند دو علم معانی و بیان، تنها به دست یک تن از هم جدا شده‌اند؟

هنگامی که به قرن‌های هفتم و هشتم (پس از سکاکی) رجوع می‌کنیم با کمال شگفتی درمی‌یابیم که برخی از شارحان مفتاح بر این باورند که این دو علم را به‌هیچ‌روی -چنانکه ما امروز می‌انگاریم- نمی‌توان قاطعانه از یکدیگر جدا دانست. حتی در کار خودِ سکاکی نیز چنانکه احمد مطلوب اشاره کرده‌است درباره جدایی این دو علم گاهی ابهام وجود دارد هرچند گویا مطلوب این ابهام را ساختگی می‌داند و معتقد است خود سکاکی می‌دانسته که دو علم معانی و بیان نباید از هم جدا شوند. «بنابرای سکاکی اقرار می‌کند که بیان شاخه‌ای از معانی است و جز با افزایش اعتبار (إلّا بزیاده اعتبار) از آن جدا نمی‌شود ولی درباره این افزایش، توضیحی نمی‌دهد و به هر حال این خود اعترافی ضمنی از سکاکی است مبنی بر اینکه نیازی به جدایی معانی از بیان نیست زیرا به شدت با هم مرتبطند و کاملاً در هم متداخل» (مطلوب، ۲۰۱۰: ۵۸).

بررسی این شرح‌ها نشان می‌دهد که دست‌کم تا صد سال پس از مرگ سکاکی هنوز علوم معانی و بیان به لحاظ نظری، به صورت قاطع، از هم جدا انگاشته نمی‌شدند. البته از حوالی نیمه قرن هشتم هجری آرام‌آرام شاهد تفسیر دیگری از نسبت میان این دو علم می‌باشیم. بدین معنا که گروهی از بلاغیان بر خلاف گروه پیشین که یاد شدند این دو علم را تا حد زیادی -باز هم نه به‌طورکامل- از هم جدا می‌انگارند. در واقع هرچه از قرن هشتم به سوی معاصر می‌آییم این نگرشِ مخالف سلطه بیشتری می‌یابد تا آنجا که سرانجام این دو علم، سراسر از یکدیگر جدا انگاشته می‌شوند. سیر جدایی این دو علم در قرن هفتم و هشتم از طریق مشخص‌کردن دو نوع نگاه حداقلی و حداکثری نسبت به این جدایی، موضوع این مقاله است. در هر کدام از دو نوع

تفسیر، دلایلی چند وجود دارد. ما از هرکدام، فرد یا افرادی را به عنوان نماینده انتخاب کرده، مواضعشان را بازگو می‌کنیم.

۲- پیشینه تحقیق

بنا به گزارش مطلوب، نخستین محققان معاصر که در درستی انتساب جدایی علوم بلاغت به سکاکی انتقاد کردند احمد مصطفی مراغی و پس از وی بدوی طبانه بودند (مطلوب، ۲۰۱۰: ۴۸). بعضی از آنها بر این باورند که سکاکی از راه و شیوه عبدالقاهر جرجانی تخطی کرد، زیرا او به‌هیچ‌روی این دو اصطلاح را به دو معنای متفاوت به کار نمی‌برد. هواداران این باور برای ادعای خود استدلال‌هایی دارند. برای نمونه مصطفی مراغی معتقد است بلاغیان مشهورِ متقدم مانند عسکری و خفاجی و جرجانی و غیره همه این علوم را به نام «بیان» و یا گاه «بدیع» می‌نامیدند. بنابراین شیوه سکاکی بر خلاف سنت بلاغت بوده‌است (همان: ۴۸-۴۹).

همچنین اصغر دادبه می‌نویسد «کار استقلال‌بخشیدن به علوم بلاغی در زبان و ادبیات عربی از سوی عبدالقاهر جرجانی نویسنده *اسرارالبلاغه* و *دلائل‌الإعجاز* آغاز شد و با کوشش ابویعقوب یوسف خوارزمی مشهور به سکاکی در کتاب *مفتاح‌العلوم* به کمال رسید و دانش‌های بلاغی آشکارا به معانی و بیان و بدیع (بدیع معنوی و بدیع لفظی) تقسیم شد و بدین‌سان دانش بیان نیز مستقل گردید (دادبه،۱۳۶۷: ۲۵۰/۱۳).

انتقادها به جدایی این دو علم تنها منحصر به زمان معاصر نیست. بعضی از شارحان قدیمی سکاکی نیز به سنجش‌هایی از این دست پرداخته‌اند؛ «سُبکی در اینکه علم بیان اخص از علم معانی است و در نسبت با آن همچون مرکب به مفرد است و در اینکه بابی از ابواب علم معانی است مناقشه می‌کند» (مطلوب، ۱۹۶۷: ۵۶۲). مطلوب در توضیح مخالفت سُبکی با این سه گزاره توضیحی نداده‌است. نکته مهم آن است که وی نظرات سبکی را در این خصوص با نظرات سکاکی و قزوینی متفاوت نمی‌بیند (همان: ۵۶۱-۵۶۲). در این مقاله به دلایل سُبکی در مخالفت با آن سه گزاره می‌پردازیم و توضیح می‌دهیم که با مطلوب درباره اینکه نظرگاه سبکی و سکاکی یکسان است همداستان نیستیم.

۳- پیشروان سکاکی در جدایی «معانی» از «بیان»

در این بخش به نشانه‌هایی مبنی بر تفکیک دو علم مورد بحث در آثار فخر رازی و مطرزی اشاره می‌شود (۲).

۱-۳- فخر رازی؛ نخستین گام در راه جدایی

برخی از پژوهش‌گران معاصر بر این باورند که فخر رازی میان معنی دو اصطلاح مذکور، مرز مشخصی نمی‌گذاشته‌است. باید توجه داشت که این مسئله بدین معنی نیست که وی میان علم معانی و علم بیان، در عمل، تفاوتی قائل نبوده‌است. رازی در کتاب مشهورش *نهایه‌الایجاز فی درایه‌الاعجاز* «پس از دیباچه، کتاب خویش را به یک «مقدمه» و دو «جمله» تقسیم‌بندی می‌کند. او فصل دوم مقدمه را که به عقیده وی مهم‌ترین و ارزشمندترین مبحث کتاب است به فصاحت اختصاص می‌دهد و می‌گوید: فصاحت یا به مفردات کلام بازمی‌گردد یا به تألیف و ترکیب کلام» (ضیف، ۱۳۸۳: ۳۷۲). همان‌طور که شوقی ضیف در ادامه یادآور می‌شود مطالب هر کدام از این دو بخش عبارت است از: محسنات لفظی و صور بیانی در مبحث نخست و قواعد مرتبط با نظم و ترکیب کلام در مبحث دوم –البته به همان شیوه عبدالقاهر در *دلائل‌الاعجاز*– و به شماری از محسنات معنوی نیز اشاره می‌کند (همان‌جا). رازی به شماری از محسنات معنوی نیز اشاره می‌کند. در اینجا عین کلام رازی را می‌آوریم تا هم ساختارِ کتابش را دریابیم و هم در کلام وی جدایی مباحث معانی را از مباحث بیان، شاهد باشیم:

«فهذا هو التحقیق فی الفصاحه و البلاغه فی الکلام اللّتین لأجل المفردات تاره و لأجل النظم أخری»(رازی، ۲۰۰۴: ۳۴).

با این توضیحات می‌توان دریافت که رازی اگرچه ظاهراً مرز مشخصی میان مفهوم «معانی» و «بیان» قائل نیست، اما میان دو نوع احکام حسن‌شناختی تفاوت می‌گذارد؛ احکام مربوط به مفردات که شامل تشبیه و استعاره و غیره می‌شود و احکام مرتبط با نظم. نگارنده، این تفاوت را به پیروی از تفاوتی که مصطفی مراغی به نقل از جرجانی به کار می‌برد، دریافت. مطلوب به این تفاوت‌گذاری که از جانب مراغی به جرجانی نسبت داده شده اشاره کرده است(مطلوب، ۲۰۱۰: ۵۴ و نیز نک. جلیلی‌تقویان و دیگران، ۱۳۹۷). اکنون باید از کسانی که سکاکی را بدین جدایی سرزنش می‌کنند پرسید که چرا نباید سرزنش متوجه فخر رازی یا خفاجی بشود؟ خفاجی نیز پیش‌تر از فخر رازی فصاحت را به دو بخش تقسیم کرده بود: «از نظر او فصاحت، وصف واژگان است و

تحقق آن فقط بستگی دارد به شرایطی که باید فراهم شود و می‌تواند معیار فصاحت باشد. وی این شرایط را به دو قسم تقسیم می‌کند: ۱- قسمی که به واژه مربوط است بدون ترکیب با واژگان دیگر و ۲- قسمی که در ترکیب واژگان با یکدیگر یافت می‌شود» (عبدالجفال، ۱۳۷۴: ۱۸۶). آیا به صرف اینکه رازی همچون سکاکی از عناوین «علم معانی» و «علم بیان» در سرفصل‌های دو بخش کتابش بهره نبرده، دلیلی بر این خواهد بود که وی بدین تقسیم‌بندی تن نداده‌است؟

۲-۳- مطرزی؛ آغازگر تقسیم بلاغت به «معانی»، «بیان» و «بدیع»

مطلوب معتقد است مقدمه‌ای که مطرزی بر کتاب خود با عنوان *الایضاح فی شرح مقامات الحریری* نوشته است از لحاظ علم بلاغت، اهمیت دارد و البته در آن از آراء عبدالقاهر جرجانی فاصله نگرفته است (مطلوب، ۱۹۶۸: ۴۳). زادگاه مطرزی (ف ۶۱۰ ق) ناحیه خوارزم است. شاید این مسئله یکی از دلایل ارادت او به جرجانی باشد. با توجه به اینکه این رساله مطرزی هنوز تصحیح نشده، بازتاب کم‌رنگی در تحقیقات معاصر داشته‌است. در نسخه‌ای که در اختیار نگارنده می‌باشد مبحث علم بیان و معانی با این عنوان شروع می‌شود: «القول فی الحقیقه و المجاز» (مطرزی، ۶۱۰، برگ ۳). سپس به مباحثی چون استعاره و کنایه و غیره می‌پردازد. مطرزی در پایان مباحث بیانی از این مباحث سخن به میان می‌آورد: ۱- ایجاز قصر و ایجاز حذف؛ ۲- اصابت در طریق تشبیه و تمثیل؛ ۳- تقدیم و تأخیر و ۴- فصل و وصل (همان: برگ ۱۱-۱۲) که به نظر می‌رسد مجموعه‌ای ملخّص از علم معانی است هرچند که عنوان جداگانه‌ای بر آنها نهاده نشده‌است. درست است که مطرّزی مباحث بیان و معانی را با گذاشتن عنوان و سرفصل، از یکدیگر جدا نکرده‌است، لیکن وقتی به زنجیره مباحث مطرح‌شده می‌نگریم، درمی‌یابیم که وی مباحث بیان را پشت سرِ هم آورده و سپس به طرح مباحث معانی پرداخته‌است[۳]. جالب آنکه وی پس از آوردن مباحث این دو علم، بی‌درنگ به آوردن مباحث مربوط به علم بدیع می‌پردازد. در واقع در کار مطرزی نیز همچون فخر رازی با جدایی این دو علم، سروکار داریم و نداشتن سرفصلی جداگانه به نام «معانی» و «بیان» نباید ما را به این گمان اندازد که آنها به تفکیک این دو علم اقدام نکرده بودند.

از مجموعه مطالبی که درباره فخر رازی و مطرزی آمد می‌توان نتیجه گرفت که جدایی این دو علم پیش از سکاکی آغاز شده بود. جرجانی -به قول مطلوب- همّ خود را مصروف یکپارچه کردن تمامی علوم بلاغت زیر چتر نظریه نظم کرد، لیکن شارحان او در قرن‌های بعد علی‌رغم کوششی که به کار بستند نتوانستند چندان بدین هم‌گرایی پایبند بمانند. قطار جدایی علم معانی از بیان که

از مبدأ نخستین شارحانِ جرجانی به راه افتاده بود در ایستگاه سکاکی توقف نکرد بلکه پس از وی به مقصد شارحان *مفتاح‌العلوم* به حرکت خود ادامه داد.

۴- گزاره‌های اصلی مورد بحث در میان هواداران و مخالفان وحدت «معانی» و «بیان»

بررسی هجده شرح[۴و ۵] از کتاب *مفتاح‌العلوم* این موضوع را روشن کرد که سه گزاره اصلی در کار بیشتر موافقان و مخالفان وحدت معانی و بیان وجود دارد که مورد ردّ یا قبول یا تفسیرشان واقع می‌گردد. این سه گزاره از این قرار است: ۱- علم معانی شعبه‌ای از علم بیان است؛ ۲- علم معانی نسبت به بیان به‌منزله مفرد نسبت به مرکب است و ۳- علم بیان اخصّ از علم معانی است.

دو گزاره نخست، عیناً در *مفتاح‌العلوم* وارد شده و با حرف واو به یکدیگر عطف شده‌اند، لیکن مورد سوم را شارحان در کتاب‌های خویش افزوده‌اند. برخی از همان شارحان معتقدند که می‌توان گزاره سوم را هم از میان نظرات سکاکی استنباط کرد. باری، بنیاد بررسی این مقاله درباره آراء و استدلال‌های کسانی که به صورت حداقلی هوادار جدایی این دو علم و کسانی که به صورت حداکثری هستند بر همین سه مورد نهاده خواهد شد. در این مقاله از میان موافقان جدایی حداقلی، به نظرگاه دو تن می‌پردازیم؛ نخست قطب‌الدین شیرازی است چراکه نسبت به شارحان دیگر درمورد این موضوع مفصل‌تر بحث کرده و رأیش بعداً توسط شارحان دیگر نقد شده‌است. جدای از این دلیل، خودِ شیرازی جایگاه مهمی در میان شارحان گذشته سکاکی داشته‌است چنانکه احمد طاش‌کبری‌زاده در کتاب *مفتاح‌السعاده* برترین شرح‌های *مفتاح‌العلوم* را متعلق به این سه تن می‌داند: «۱- شرح علامه قطب‌الدین شیرازی، ۲- شرح سعدالدین تفتازانی و ۳- شرح سید شریف جرجانی» (طاش‌کبری‌زاده، ۲۰۰۲: ۱۸۹/۱).

فرد دوم خطیبی خلخالی است که رأیی کم‌نظیر در باب نسبت این دو علم به دست داده‌است. در باب موافقان جدایی حداکثری نیز به سراغ سه بلاغی مشهور یعنی بهاءالدین سُبکی و عمادالدین کاشی و محمد خوارزمی رفته، به ایضاح موضع آنان در این مسئله خواهیم پرداخت.

۱-۴- آراءِ هواداران جدایی حداقلی معانی از بیان

۱-۱-۴- معانی، اصل است و بیان، فرع: نظرگاه شیرازی

مطابق سخنان برخی از طرفداران جدایی حداکثری، آشکار می‌شود که شماری از بلاغیان، هواداران جدایی حداقلی پیوند این دو علم بوده‌اند. برای نمونه سُبکی می‌نویسد: «و گروهی که

سکاکی نیز از آنها است گفتند که علم بیان اخصّ از علم معانی و به‌منزله مرکب نسبت به مفرد است» (سبکی، ۲۰۰۳: ۲/ ۶). در عین حال، برخی از شارحان اساساً در خصوص مسئله جدایی یا پیوند مذکور سخنی نگفته یا بحث چندانی نکرده‌اند. برای نمونه محمد بن عبدالرحمان مراکشی (ف ۸۰۹ ق) دست‌کم در دو کتاب خود یعنی *ترجیزالمصباح* و نیز شرح آن موسوم به *تعلیق علی ترجیزالمصباح* هیچ سخنی در این باب بر قلم نرانده‌است.

قطب‌الدین شیرازی در صفحات آغازین *مفتاح‌المفتاح* که شرحی بر کتاب سکاکی است نگرشی وحدت‌گرایانه را دنبال می‌کند. از نظرگاه او تمام علوم ادبی که سکاکی در آغاز کتاب خویش از آنها نام می‌برد در یک چیز مشترک‌اند: جلوگیری از ورود خطا به کلام. برای نمونه «علم معانی برای جلوگیری از خطا در تطبیق کلام بر مقتضای حال [...] علم بیان برای جلوگیری از خطا در مطابقت کلام به هدف بیان تمام مقصود و علم بدیع برای جلوگیری از خطا در شیوه‌های فصاحت و علم استدلال برای جلوگیری از خطا در فهم و علم عروض برای جلوگیری از خطا در آن» (شیرازی، ۹۰۰: برگ ۱۰).

شیرازی معتقد است سه علم معانی و بیان و بدیع در نظر متقدمین، یک علم بوده‌اند و به دلیل آنکه «بدیع» از اقسام دیگر مشهورتر بوده جملگی را به همین عنوان نامیده‌اند اما متأخّران، دو علم نخست را صناعت بلاغت و علم سوم را محسنات آن نامیدند. برخی دیگر هم علم سوم را صناعت فصاحت نامگذاری کردند. وی براساس آنچه که درباره اتحاد میان علم‌های معانی و عروض و استدلال و غیره ابراز داشت نتیجه می‌گیرد که «سه علم معانی و بیان و بدیع نیز از این لحاظ که معرفت قوانین برای جلوگیری از خطا در تطبیق کلام بر مقتضای حال می‌باشند با هم اشتراک دارند، اما از این جهت که اقتضائشان با یکدیگر متفاوت است از هم متمایز می‌شوند زیرا اقتضای علم معانی «افاده» و اقتضای علم بیان «دلاله» و علم بدیع «تزیین» می‌باشد» (همان‌جا).

ذکر این نکته شایسته است که پیش از شیرازی، ابن‌مالک (ف ۶۸۴ ق) در کتاب *المصباح فی علم‌المعانی و البیان و البدیع* به ایراد چنین رأیی پرداخت (ابن‌مالک، بی‌تا: ۱-۵). البته وی به گسترش و مدلل ساختن این تفسیر نپرداخت. پس از ابن‌مالک بسیاری از شارحان دیگر به این نظرگاه اشاره کردند و عملاً به عنوان یک تفسیر غالب در کتاب‌های بلاغت مورد استناد قرار گرفت. شیرازی همین نظرگاه را پذیرفت و سپس با ذکر دلایلی به تحکیم آن پرداخت. وی می‌گوید: «موضوع هر سه علم معانی و بیان و بدیع، «خبر» و «طلب» است لیکن هر کدام از یک جهت خاص بدان می‌نگرند» وی که می‌داند این «وحدت در عین کثرت» ممکن است برای

مخاطب پرسش‌برانگیز باشد این‌گونه به طرح سؤالی مقدر می‌پردازد: «شاید برای تو این سؤال مطرح شود که موضوع هر علمی باید واحد باشد درحالی‌که ما در اینجا سه علم متفاوت داریم و طبیعتاً می‌بایستی سه موضوع مختلف نیز داشته باشیم، پس چطور موضوعات آنها واحد است؟» وی در پاسخ به این پرسش به اطلاعات منطقی خود متوسل می‌شود و از مبحث «جنس» و «نوع» یاری می‌گیرد. شیرازی به مخاطب می‌گوید «به علم هندسه نظر کن! موضوع آن عبارت است از خط، سطح و جسم تعلیمی. این سه موضوع در ظاهر از یکدیگر جدا هستند اما درواقع جنس هر سه نوع، یکی است که عبارت است از کمِ متصلِ قار. از آنجا که جنس، نشان‌دهنده ذات است پس ذات این سه موضوع یکی است». شیرازی در نمونه‌ای دیگر از دو علم تفسیر و اصول شاهد می‌آورد. وی معتقد است موضوع هر کدام از این علم‌ها قرآن است، «لیکن مفسر از جهت شناخت معنای آیات بدان می‌نگرد و اصولی از جهت دلالت بر احکام شرعی» (شیرازی، ۹۰۰: برگ ۱۳). از نظرگاه شیرازی همین رویه را در سه علم معانی و بیان و بدیع نیز می‌توان به کار بست. صاحب هر کدام از این علم‌ها به موضوع خود که کلام است از جهتی ویژه می‌نگرد که پیش‌تر ذکر شد.

شیرازی که می‌کوشد به دیدگاه‌های سکاکی پایبند باشد در فرازی دیگر از سخنان خود به نکته‌ای اشاره می‌کند که دیگر برای مخاطب جای تردید باقی نمی‌گذارد که وی هوادار جدایی حداقلی میان معانی و بیان است. او معتقد است علم معانی در مقایسه با علم بیان مانند اصل به فرع است. او در خصوص نسبت میان علم بدیع با معانی و بیان می‌نویسد: «اگر متمم بلاغت (بدیع) را از توابعِ اصل یعنی علم معانی قرار دهیم بهتر از آن است که آن را از توابع فرع یعنی علم بیان محسوب کنیم. نظر سکاکی نیز همین است» (شیرازی، ۹۰۰: برگ ۱۴).

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد سکاکی نیز علم بیان را شعبه‌ای از علم معانی می‌داند و معتقد است: «از آنجا که علم بیان شعبه‌ای از علم معانی است و از آن جز به سبب چیزی اضافی، منفصل نیست و نسبتش با آن همچون نسبت مرکب است به مفرد پس به ناگزیر آن را متأخر از علم معانی قرار دادیم» (سکاکی به نقل از مطلوب، ۲۰۱۰: ۵۸).

شیرازی در ابتدای «فصل الثانی فی علم البیان» (شیرازی، ۹۰۰: برگ ۳۳۰)، علم بیان را اخصّ از علم معانی می‌داند. اما مراد او از این گزاره چیست؟ نخست بهتر است که عین عبارت او ذکر شود: «لکون علم البیان أخص من علم المعانی لأن هذا ذکر المعنی الذی یقتضیه الحال و ذاک

ایراد ذلک المعنی بطرق مختلفه و لو فسّر بما هو أعم من المعنی الذی یقتضیه الحال لما بقی أخص لوجوده حینئذ دون المعانی»[۶] (سکاکی، ۲۰۰۰: ۷۷).

در واقع مراد وی از این جمله آن است که چنانچه علم بیان را اعم از علم معانی بدانیم دیگر نیازی به وجود علمی به نام معانی نخواهد بود چراکه در این صورت علم بیان، هر دو وظیفه را، یعنی ذکر معنی مطابق با مقتضای حال و آوردن همان معنی به طرق مختلف، عهده‌دار می‌شود.

باری، مشاهده کردیم که شیرازی از رأی ابن‌مالک درباره کارکرد مشترک سه علم معانی و بیان و بدیع بهره گرفت. بعداً خود او نیز در همین جریانِ تأثیر و تأثر قرار گرفت زیرا بعضی از شارحان قرن هشتم از همان شیوه‌های استدلال او در خصوص پیوند این دو علم استفاده کردند. برای نمونه محمدبن مظفر خطیبی خلخالی در کتاب *مفتاح تلخیص‌المفتاح* که شرحی بر کتاب خطیب قزوینی است از راه اثبات واحد بودن موضوع در سه علم معانی و بیان و بدیع به اثبات واحد بودنِ خود آنها می‌پردازد (خطیبی‌خلخالی، ۲۰۰۷: ۱/ ۶۷).

۲-۱-۴- برداشت اشتباه قزوینی از اقتضای حال: نظرگاه خطیبی خلخالی

براساس نظر اسمیت قزوینی در کتاب *تلخیص‌المفتاح*، اهداف گسترده سکاکی را نادیده می‌گیرد (۱۳۸۷: ۴۳). در واقع خطیب قزوینی گاه در تعریف‌هایی که سکاکی آورده‌است دست می‌برد و این مسئله از دید شارحان قدیم، پنهان نمانده‌است. یکی از مواضعی که وی دست به تحریف آن می‌زند مربوط به تعریف علم معانی می‌شود. از آوردن تعریف سکاکی به دلیل شهرت بسیار خودداری می‌کنیم اما در تعریف قزوینی علم معانی یعنی: «علمی که بدان احوال لفظ عربی به شیوه‌ای که مطابق با مقتضای حال باشد دانسته می‌شود» (خطیبی خلخالی، ۲۰۰۷: ۶۸/۱).

خطیبی‌خلخالی در شرح خود بر *تلخیص المفتاح* بر این تعریف انگشت می‌نهد. وی معتقد است «قزوینی این مفهوم را به معنای «اعتبار مناسب» گرفته و در عین حال توضیح بیشتری نداده‌است. اگر این تعریف را بپذیریم آنگاه در تعریف تشبیه و مجاز و کنایه از حیث دلالت و نیز کلام مستحسن به وجوه تحسین هم باید اقتضای حال را لحاظ کنیم» (همان: ۷۰/۱).

خطیبی‌خلخالی خواسته یا ناخواسته به نکته بسیار مهمی اشاره می‌کند. اگر «اقتضای حال» را در معنای «اعتبار مناسب» که از نظر خلخالی مفهومی عام است فهم کنیم آن‌گاه دیگر نمی‌تواند ویژگی علم معانی باشد بلکه شامل علوم دیگری چون بیان و بدیع نیز می‌شود چراکه تمهیدات این دو علم نیز آنگاه که با شرایط دیگر تناسب نداشته باشد «اقتضای حال»، رعایت نشده‌است.

خطیبی خلخالی این ایراد را متوجه سکاکی نمی‌کند لیکن امروز برخی از محققان تاریخ بلاغت، تقریباً همین ایراد را به تعریف سکاکی از علم معانی وارد می‌دانند. اگر این ایراد را به تعریف علم معانی وارد بدانیم آنگاه تا حد زیادی تفاوت علم معانی و بیان از میان می‌رود. بیشتر کسانی که درباره نسبت میان این دو علم سخن گفته‌اند بلکه تمامی آنها، رعایت اقتضای حال در علم معانی را ویژگی مفارق آن با علم بیان دانسته‌اند. حتی کسی چون شیرازی که معتقد است این دو علم جدایی ماهوی از هم ندارند هم، این موضوع را قطعی فرض می‌کند. خطیبی‌خلخالی که گویی متوجه این مسئله شده‌است، برای آنکه تفاوت این دو علم به طور کلی از میان برنخیزد، خودش به توجیه تعریف قزوینی اقدام می‌کند و می‌گوید احتمالاً مراد او معنایی خاص از «اقتضای حال» است که شامل همان مباحث هشت‌گانه علم معانی می‌شود: «مگر اینکه مراد از احوال را احوال جزئی بدانیم که در باب‌های هشتگانه ذکر خواهیم کرد. در این صورت آن اشکالی که به تعریف قزوینی وارد کردیم بر طرف می‌شود» (همان‌جا). وی ناخودآگاه راه را برای از میان بردن یکی از تفاوت‌های چشمگیر بین این دو علم باز کرده‌است. از همین رو می‌توان او را به نوعی در شمار هواداران جدایی حداقلی آورد.

۲-۴- آراءِ طرفداران جدایی حداکثری معانی از بیان

در این بخش به آراءِ سه تن از بزرگان شارح و مخالفان اتحاد میان علم‌های یادشده پرداخته می‌شود. این افراد می‌توانند به صورت تقریباً جامعی نماینده دیگر مخالفان نیز باشند زیرا مباحث آنها در این باره تا حد زیادی بازتاب نظرات شارحان دیگر است. بهاءالدین سُبکی (ف ۷۷۳ ق)، عمادالدین کاشی (ف ق ۸ ق)[۷] و برهان‌الدین محمدبن حیدر خوافی (ف ۸۳۰؟ ق) سه شارح مورد نظر می‌باشند.

۱-۲-۴- بهاءالدین سُبکی و دلایل منطقی در رد اتحاد معانی و بیان

سبکی با نگاه نقادانه‌ای که دارد بر موضعی مشهور از بحث اتحاد میان این دو علم انگشت می‌نهد. او معتقد است گروه کثیری -که سکاکی نیز در میان آنها جای می‌گیرد- بر این باورند که علم بیان اخصّ از علم معانی است و نسبت میان آن با علم معانی همچون مرکب به مفرد است (سبکی، ۲۰۰۳: ۲/ ۶). او بر این گزاره ایراد وارد می‌کند و بدین ترتیب می‌کوشد تا جدایی میان این دو علم را مستظهر به استدلال کند. این ایرادات بیشتر رنگی منطقی دارند چراکه سبکی در منطق و کلام

دستی قوی دارد. نخستین ایرادی که بر گزاره نخست می‌گیرد این است: «با توجه به اینکه امر اخصّ، متضمنِ امرِ اعمّ است بنابراین علم بیان نیز باید دربردارنده علم معانی باشد حال آنکه چنین نیست» (همان‌جا).

وی پس از طرح این اشکال، به نقد یک نظرگاه دیگر در همین رابطه می‌پردازد. سبکی می‌گوید ممکن است کسی را عقیده بر آن باشد که علم بیان بخشی از علم معانی نیست ولی شناختش متوقف بر آن می‌باشد و از همین رو میان آنها تلازمی وجود دارد. وی این نظر را هم نمی‌پذیرد چراکه از نگاه او جایز است که انسان، حقیقت تشبیه و کنایه و استعاره و غیره را بداند درحالی‌که از تطبیق کلام بر مقتضی حال اطلاعی نداشته باشد. دلیل دیگری که در دفاع از جدایی این دو علم می‌آورد این است که چنانچه مقتضای حال را همچون «مادّه» و راه‌های مختلفی چون تشبیه و استعاره و کنایه را چون «صورت» فرض کنیم، آنگاه از آنجا که «صورت» از «مادّه» جدا است پس علم بیان نیز از علم معانی جدا می‌باشد. سبکی بر این باور است که صورت‌هایی چون استعاره و تشبیه و غیره که در علم بیان مطرح می‌شود، برای آن معنایی که به مقتضای حال گفته شده، همچون «تأکید» خواهد بود. از همین رو جایگاه علم بیان نسبت به علم معانی همچون جایگاه «تأکید» به «تأسیس» است نه جایگاه «کل» نسبت به «جزء» (همان: ۷).

در اینجا باید توضیحاتی درباره دو اصطلاح «تأکید» و «تأسیس» داده شود. در علم نحو گاهی برای برخی از مباحث از این دو اصطلاح بهره برده می‌شود. برای نمونه نحویان، «حال» را به دو نوع تقسیم می‌کنند: حال تأکیدی و حال تأسیسی. در جمله «ذهب علی ضاحکاً» خندیدن چیزی جدای از علی نیست و به همین سبب آن را تأکیدی برای صاحب حال می‌دانند. اما در جمله «ذهب علی و السماء مظلم» «آسمانِ تاریک» چیزی غیر از علی است از همین رو آن را حال تأسیسی می‌نامند. در سخن سبکی نیز مطلب از همین قرار است. علم بیان صرفاً تأکیدی برای معنایی است که بر مقتضای حال بیان شده‌است درحالی‌که علم معانی، آن معنا را تأسیس می‌کند زیرا معنای مورد نظرِ عالمِ بیان، تا زمانی که به وسیله عالم معانی به مقتضای حال گفته نشود اساساً وجود نخواهد داشت.

از ایرادات دیگری که سُبکی به برخی از شارحان بلاغت وارد می‌کند درباره اصطلاحی است که برای بیان نسبت دو علم یادشده به کار رفته‌است، یعنی «باب». او می‌نویسد: «جماعتی این‌چنین تفسیر کرده‌اند که علم بیان، بابی از علم معانی و فصلی از فصل‌های آن است و چنانکه علم فرائض

(علم مربوط به نحوه تقسیم ارث) نسبت به فقه، حالت مفرد را دارد علم بیان نیز نسبت بـه معـانی از همین وضعیت برخوردار است» (همان: ۸).

سبکی این رأی را نمی‌پذیرد چراکه ادعای اصلی یعنی سخن سکاکی و برخی دیگر از بلاغیـان ایـن بود که علم بیان نسبت به علم معانی همچون مرکب به مفـرد اسـت نـه بـر عکـس درحـالی‌کـه در تفسیر بالا شاهد عکس این ادعا هستیم. اشکال دومی را که به نظرگـاه ایـن جماعـت وارد مـی‌کنـد این است که باب یا فصلِ یک علم را نمی‌توان نسبت به آن علم، مرکب دانست. برای مثال اگـر فقـه را نامی برای تمامی باب‌هایش در نظر بگیریم، فرائض، جزئی از فقه می‌شـود. بنـابراین فقـه در واقـع مرکب خواهد بود اما نه به اعتبار اعمّ و اخصّ بلکه به اعتبـار جمـع و مفـرد. او معتقـد اسـت گفتـه سکاکی مبنی بر اینکه علم بیان، «شعبه»ای از علم معانی است راهزن این جماعت گشته تـا معنـای «شعبه» را همچون معنای «باب» بگیرند. آنها از این تبصره سکاکی غافل شدند که گفت علـم بیـان به اعتبار امری اضافی، از علم معانی جدا می‌شود. سکاکی با آوردن این تبصره در صدد ایـن بـود کـه بگوید علم بیان مانند بابی از علم دیگر نیست بلکه همچـون نـوع اسـت، درسـت ماننـد انسـان کـه شعبه‌ای از حیوان (جنس) است و از آن به زیادتِ نطق، جدا می‌شود[۸]. به یـاد داریـم کـه شـیرازی هم برای بیان رابطه این دو علم به همین دو اصطلاح منطقیِ «جنس» و «فصل» دست یازید.

سُبکی در جایی دیگر که سخن از استقلال علم بدیع به میان می‌آورد بار دیگـر بـر جـدایی سـه علم معانی و بیان و بدیع پای می‌فشارد. او می‌نویسد: «هنگام نظرکـردن بـه ایـن سـه مقولـه یعنـی تطبیق کلام بر مقتضای حال، ایراد کلام به طرق مختلف و وجـوه تحسـین کـلام درمـی‌یـابیم کـه هرکدام از آنها بدون دیگری یافت می‌شود زیرا در نمونه‌هایی که برای علم بیان آورده می‌شود اثـری از موارد علم معانی نیست. همین‌طور در نمونه‌های علم معانی اثری از مقولات بیانی نمی‌تـوان یافـت و سرانجام در نمونه‌های بدیعی، مسائل معانی و بیان یافته نمی‌شود. این مسـئله حـاکی از آن اسـت که این سه فن نسبت به یکدیگر استقلال دارند» (همان: ۲۲۴-۲۲۵).

با توجه به مطالبی که از سبکی آوردیم نیک پیداست که موضـع وی نسـبت بـه شـیرازی در خصوص ما نحن فیه متفاوت است چراکه برای نمونه وی ایـن گـزاره مشـهور در میـان موافقـان اتحاد علوم یادشده را که «علم بیان اخصّ از علم معانی است» نپذیرفت. با وجـود ایـن تفـاوت‌هـا گاه گزاره‌هایی از وی صادر می‌شود که موضـع قـاطع وی را دربـاره جـدایی ایـن دو علـم انـدکی سست می‌کند. برای نمونه وی همچون شیرازی بر آن است که نسبت علم معانی به بیان و بـدیع مانند نسبت اصل است به فرع: «همانا علم معانی را بر بیان و بدیع مقدم داشتیم زیـرا نسـبت بـه

این دو علم همچون اصل است به فرع» (سُبکی، ۲۰۰۳: ۹۶/۲). اگرچه این گزاره‌ها نسبت به مواضع مخالفِ آن، اندک است لیکن به هر حال قابل چشم‌پوشی نیست. شاید بتوان علت صدور این گزاره‌ها را به همان ابهامی که در تعریف سکاکی وجود دارد و مطلوب بدان اشاره کرده بازگرداند.

باری چنین به نظر می‌رسد که در نیمه قرن هشتم هنوز شمار هواداران اتحاد میان دو علم مذکور فراوان بود لیکن آرام‌آرام به کوشش کسانی چون سبکی ورق برگشت و کفه ترازو به نفع جدایی سنگین شد.

۳-۴- عمادالدین کاشی و اعتقاد به جدایی در «نفس» دو علم «معانی» و «بیان»

کاشی درباره این مسئله با نقد تعریف علم بیان از نظرگاه شیرازی می‌نویسد: «شیرازی «معنی واحد» را عبارت می‌داند از آنچه که حال، آن را اقتضا می‌کند بر حسب مقامات. واجب است که «معنی واحد» را به معنی‌ای از معانی‌ای که بر حسب مقام، اقتضای حال را دارد تفسیر کنیم چراکه علم بیان اخصّ از علم معانی است زیرا در علم اخیر آن معنایی ذکر می‌شود که مقتضای حال است و حال آنکه در علم بیان ایراد همان معنا به شیوه‌های مختلف است و اگر تفسیر ما بر این قرار بگیرد که علم بیان اعم از معنایی است که اقتضای حال دارد پس برای آن اخصّی باقی می‌ماند بدون علم معانی» (کاشی، ۱۰۴۲: برگ ۱۵۱).

وی پس از ذکر تعریف شیرازی صراحتاً بیان می‌کند که «علم بیان اخصّ از علم معانی نیست و همچنین تعریف علم بیان به ایراد معانیی که اقتضا می‌کند آن را حال، در شیوه‌های مختلف، غلط است» (همان‌جا). او برای این ردّیه خود، دلیلی نیز ارائه می‌دهد:

> «علم بیان درباره استعاره و مجاز و کنایه به طور کلی بحث می‌کند و به دلالت مجازی در سخنی که مخاطبش خالی‌الذهن یا منکر و یا شاکّ می‌باشد نمی‌پردازد یعنی در بحث مجاز و استعاره و کنایه، به حال مخاطب، کاری ندارد. اگر علم بیان ایراد معانی به مقتضای حال بود باید نخست آن معانی را ذکر می‌کرد و سپس احوال دلالت‌هایش را می‌آورد. در آن صورت علم معانی جزئی از علم بیان بود و حال آنکه حقیقتاً چنین نیست زیرا پیش‌تر گفتیم که به یک لحاظ علم بیان نسبت به معانی به‌منزله مرکب نسبت به مفرد است» (همان‌جا).

کاشی سپس از مخاطب می‌پرسد اگر فرض کنیم که فردی به جمیع احوال دلالت‌ها از استعاره و کنایه و غیره آگاه باشد لیکن معانی‌ای را که بر مقتضای حال بر حسب مقامات باشد نشناسد، آیا می‌توان گفت که وی از علم بیان سررشته‌ای ندارد؟ پاسخ او منفی است.

به نظر می‌رسد کاشی آگاهی دارد که طرح موضوعِ جدایی معانی از بیان در زمان او پرسش‌برانگیز می‌نماید از همین رو به طرح برخی از ایرادات مقدّر به نظرگاه خودش پرداخته، سپس بدانها پاسخ می‌دهد. از جمله می‌گوید ممکن است کسی چنین استدلال کند که فایده علم بیان عبارت است از تطبیق کلام بر تمام مراد درحالی که شما گفتید که این مراد عبارت است از معنایی که بر مقتضای حال باشد. بنابراین علم معانی لازمه این علم خواهد بود. کاشی در پاسخ خود درست همچون سبکی دست به دامان قوانین منطقی می‌زند و می‌گوید: وجود شیء، وجود فایده آن را لازم نمی‌آورد، یعنی درست است که فایده علم بیان الزام می‌کند که علم معانی نیز حضور داشته باشد، اما «نفس» علم بیان، مستلزم وجود آن علم نیست (همان‌جا). در بخش مربوط به آراء سُبکی، شاهد بودیم که او نیز چنین اشکالی را مطرح کرد ولی بدان پاسخی متفاوت داد.

۴-۴- محمد خوافی و تفکیک «اصل» دلالت از «وصف» دلالت

خوافی درباره این گزاره که علم بیان نسبت به علم معانی همچون مرکب است به مفرد توضیحات مفیدی می‌دهد. وی معتقد است علم بیان، ایراد آن معنایی به شیوه‌های گوناگون است که پیش‌تر توسط علم معانی با مقتضای حال تطبیق داده شده باشد. بنابراین علم بیان دربردارنده دو بخش است: بخش اول همان معنایی است که از علم معانی می‌گیرد و بخش دوم بیان آن معنی به طرق مختلف درحالی‌که علم معانی دارای یک بخش می‌باشد که عبارت است از تطبیق معنی بر مقتضای حال. از همین رو بیان را مرکب و معانی را مفرد فرض می‌کنیم (خوافی، ۱۲۶۱: برگ ۱۹).

تفسیر خوافی از گزاره یاد شده به‌هیچ‌روی به این معنا نیست که این دو علم با یکدگر متحدند. این مسئله به‌ویژه در سطرهای بعدی رساله او روشن‌تر می‌شود. خوافی در پاسخ به سؤالی که از سوی برخی مطرح شده‌است به توضیح بیشتر مواضع خود در خصوص اتحاد یا افتراق دو علم یادشده می‌پردازد. او همچون کاشی بر این باور است که دانای به علم بیان، الزاماً دانای به علم معانی نخواهد بود چراکه علم بیان فی‌نفسه تنها به ایراد معنا به شیوه‌های گوناگون می‌پردازد سوای اینکه آن معنی مطابق با اقتضای حال باشد یا نباشد. واقعیت آن است که در علم بیان از خواص حاصله، به اعتبار «وصف» دلالت بحث می‌شود. بدین معنا که عالم بیان به بررسی آن دلالت از حیث واضح یا مخفی‌بودن می‌پردازد درحالی‌که در علم معانی به بحث

درباره خواص حاصله، به اعتبار «اصل» دلالت، توجه می‌شود. در واقع عالم معانی بـه ایـن مسـئله نظر می‌کند که آیا اساساً جمله مورد نظر بر اقتضای حـال «دلالـت» مـی‌کنـد یـا نـه (همـان‌جـا). پیداست که این دو وظیفه به‌کلی از یکدیگر جدا هستند. بدین ترتیب خوافی که شاگرد تفتـازانی بود نیز بر همان رسم و راه سبکی و کاشی می‌رود.

در قرن هشتم، جدایی دو علم معانی و بیان اوج می‌گیرد و اندک اندک فراگیـر مـی‌شـود. در کتابی چون مطول نه فقط این دو علم از یکدیگر جدا فرض مـی‌شـوند بلکـه علـم بـدیع نیـز بـه منتهای استقلال خودش دست می‌یابد (نک. جلیلی‌تقویان و دیگران، ۱۳۹۷). با وجود این در بیـرون از جریان بلاغت و در حوزه علم‌های دیگر –حتی در همان قرن هشتم– هنوز کسانی بودند که تمـام علم بلاغت را زیر عنوانی چون «بیان» می‌آوردند. «ابن‌خلدون در مقدمه تاریخش مـی‌گویـد: «در مصر از نگارش کتاب‌های متعددی از یکی از بزرگان هرات در خراسان آگـاه شـدم کـه بـه سـعد الدین تفتازانی مشهور بود. از این آثار چنان برمی‌آید که وی صاحب ملکه‌ای استوار در علـم کـلام و اصول فقه و بیان بود» (تفتازانی، ۱۴۳۴: ۱۰).

۵- تقسیم‌بندی علوم و تقسیم‌بندی در علوم؛ نگاهی کوتاه به دیگر قلمروها

نیاز به یادآوری نیست که هنگام شکل‌گیری یک جریان کلان در نگـرش و روش اندیشـمندان یـک قلمرو ویژه به اغلب احتمال می‌توان همان جریان را در قلمروهای دیگر و در همـان زمانـه، پیگیـری کرد. جدایی دو علم معانی و بیان از یکـدیگر در واقـع زیـر جریـان بـزرگ تقسـیم علـوم در تمـدن مسلمانان جای می‌گیرد که پژوهش‌گرانی چون صفا بدان اشاره کرده‌اند. در اینجـا بـه دو نـوع ادبـی اشاره می‌شود که بازتاب‌دهنده این جریان در قرن‌های ششم تا هشتم هستند.

تقسیم‌بندی در علوم مسلمانان منحصر در علم بلاغت نبود بلکه از حدود قرن پـنجم و ششـم آرام‌آرام شاهد افزایش علوم مختلف هستیم. برای نمونه می‌توان از جریـان دانشـنامه‌نویسـی یـاد کرد. این دانشنامه‌ها دربردارنده توضیحاتی مقـدماتی درخصـوص علـوم مختلـفانـد. بـه عقیـده دانش‌پژوه دانشنامه‌نویسی از نخستین قرن‌های تمدن اسلامی آغاز شده‌اسـت. وی بـه مـواردی از کتاب‌هایی که عنوان دائره‌المعارف فلسفی یا علمی و ادبی دارند اشاره می‌کند که تعـدادی از آنهـا عبارت‌اند از: *دانشنامه علائی*، *التحصیل*، *احیاء علوم‌الدین*، *بحرالفوائـد*، *جـامع‌العلـوم* و غیـره (نـک. یواقیت‌العلوم و دراری‌النّجوم، ۱۳۴۵: مقدمه). این دانشنامه‌ها به انگیزه‌ها و علت‌های گوناگون بـه‌نگـارش درمی‌آمد. برای نمونه گاهی بدین سبب بود تا نگارش این دانشـنامه‌هـا، بـرای مـردم «مشـوّقه‌ای

باشد به مسایل دیگر و داعیه‌ای بر تحصیل اصول آن جمله» (همان: ۵). فارابی انگیزه خود را از تألیف *احصاءالعلوم*، چنانکه از مقدمه وی برمی‌آید، پنج چیز می‌داند:

«۱- هرگاه کسی قصد تحصیل یکی از این علوم را داشته باشد، با نظرکردن در این کتاب می‌تواند اطلاعاتی اجمالی در خصوص آن علم خاصی که مد نظرش است به دست آورد و متوجه شود که با انتخاب آن علم چه فضیلتی کسب می‌کند و بدین ترتیب با بینایی و چشم باز به انتخاب آن علم دست می‌زند؛ ۲- محصل به‌وسیله این کتاب می‌تواند به مقایسه آنها با یکدیگر بپردازد تا برایش آشکار شود کدام‌یک از آنها سودمندتر و قوی‌تر و افضل‌تر و موثق‌تر است؛ ۳- به‌وسیله این کتاب می‌توان درستی ادعای کسی را که می‌گوید من به فلان علم بصیرم سنجید؛ ۴- به‌وسیله این کتاب می‌توان ادعای کسی که یکی از علوم را نیکوتر از دیگر علوم می‌داند سنجید که آیا تمام این علم از دیگر علوم بهتر است یا بخشی از آن و اصلاً چه مقدار از این علم نیک است و ۵- این کتاب برای متفننی که می‌خواهد از همه علوم بهره‌ای داشته باشد و آنکه دوست دارد به اهل علم متشبه شود تا بدین وسیله گمان کنند که وی یکی از آنها است نیز سودمند است» (فارابی، ۱۹۹۱: ۷).

صفا در توضیح رونق‌گرفتن دانشنامه‌نویسی در دو قرن هفتم و هشتم می‌نویسد:

«عالمان این عهد غالباً در بیشتر رشته‌های فنون دارای اطلاع و آثار بوده‌اند و همین امر بعضی از آنان را به تألیف کتاب‌هایی در ذکر اقسام علوم و شرح آنها واداشته‌است. این امر سابقه ممتدی در تاریخ علوم در تمدن اسلامی دارد و در آغاز کار، بیشتر مبتنی بر احصاءِ علوم عقلی بود، چنانکه فارابی و ابن‌سینا کرده‌اند. در اواخر قرن ششم و آغاز قرن هفتم با تألیف کتاب‌هایی از قبیل *جامع‌العلوم* امام فخرالدین رازی این کار توسعه بیشتری یافت و از آن پس در ایران و کشورهای دیگر اسلامی دنبال شد» (صفا، ۱۳۷۳: ۲۳۹/۳). چنانکه پژوهشگران معاصر اشاره کرده‌اند، *مفتاح‌العلوم* دانشنامه‌ای ادبی است که برای علم‌آموزان آن دوران تالیف شده‌است. آنان بر این اعتقادند که عنوان خود کتاب نیز می‌تواند به وجه دانشنامه‌ایِ آن دلالت داشته باشد.

تفکیک علوم مختلف در تمدن اسلامی امری ناگزیر بود. می‌توان شمار علوم موجود در این تمدن را در قرن‌های نخست، با تعداد آنها در قرن یازدهم سنجید و دریافت که چه گسترشی یافته‌است. حاجی‌خلیفه به نقل از کتاب *مفتاح‌السعاده*، در فهرستی که از دانش‌های زمان خود می‌آورد، شمار علوم اصلی و انواع و فروعاتش را ۱۵۰ مورد ذکر می‌کند و سپس تمام آنها را نام می‌برد (حاجی‌خلیفه، بی‌تا: ۱/ ۱۴-۱۶). اما نکته مهم آن است که بدانیم در کدام دوره‌ها این تفکیک شدت گرفته یا برعکس از سرعت آن کاسته شده‌است و چرا در قرن ششم، تفکیک و طبقه‌بندی علوم در کتاب‌های دانشمندان شدت گرفت؟

مسئله تقسیم‌بندی را نمی‌توان فقط محصور در افزایش علوم دانست بلکه این امر در خود هر علم هم به وقوع می‌پیوست. نمود چنین جریانی بیش از همه در کتاب‌های «معجم» قابل‌مشاهده است. در این معجم‌ها اطلاعات عامی را درباره موضوعی خاص به شیوه‌ای منطقی و منظم دسته‌بندی می‌کردند و به مخاطب ارائه می‌دادند. برای نمونه در اینجا می‌توان از کتاب *عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات* قزوینی نام برد. وی در این کتاب به مسائل شگفت‌انگیز مختلف که ویژگی همگی آنها در غرابتشان است اشاره و با دسته‌بندی آنها کتابی تألیف کرده‌است. این معجم‌ها را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد: ۱- معجم‌های اشخاص؛ ۲- معجم‌های غیرِاشخاص.

معجم‌های غیرِاشخاص هم به نوبه خود به دو قسمت تقسیم می‌شوند: ۱- معجم‌های جانوران و اشیاء و ۲- معجم‌های واژگان.

کتاب‌هایی چون *معجم‌الادباء* یاقوت حموی ازجمله معجم‌های اشخاص محسوب می‌شوند و کتاب‌هایی چون *عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات* معجم غیرِانسان، و *تراجم‌الاعاجم* از معجم‌های واژگان هستند.

بعضی از محققان بر این باورند که نگارش کتاب‌های تراجم (معجم اشخاص) در قرن هفتم قوّت گرفت؛ اگرچه برای این موضوع علتی ذکر نکرده‌اند (قفطی، ۲۰۰۴: ۲۴). این معجم‌ها بیش از هرچیز نشان‌دهنده آغاز دوران جدیدی در حیات علمی مسلمانان است؛ بدین معنی که برخی علما بدین نتیجه رسیدند که به جای طرح مسئله به قصد پاسخ‌دادن بدان، می‌توان کتاب‌هایی گزارش‌گونه تألیف کرد که صرفاً دارای طبقه‌بندی‌هایی باشد. این معنی از مقدمه‌ای که قزوینی بر کتاب *عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات* نوشته‌است، قابلِ‌استنباط است. وی می‌نویسد: «و لقد حصل لی بطریق السمع و البصر و الفکر و النظر حکم عجیبه و خواص غریبه فأحببت أن أقیدها لتثبت و کرهت الذهول عنها مخافه أن تلفت»[۹] (قزوینی، ۲۰۰۶: ۵).

یاقوت حموی درباره روش امام فخر رازی، فقیه و متکلم و مفسر قرن ششم نکته‌ای را بیان می‌کند که نشان از آغاز روش تقسیم‌بندی در علم‌های گوناگون، در قرنِ یادشده دارد. وی می‌نویسد: «و هو أول من إخترع هذا الترتیب فی کتبه و أتی فیها بما لم یُسبق إلیه لإنه یذکر المسأله و یفتح باب تقسیمها و قسمه فروع ذلک التقسیم و یستدلّ بأدله السبر و التقسیم فلا یشذّ منه عن تلک المسأله فرعٌ لها به علاقه فانظبطت له القواعد و إنحصرت معه المسائل و کان ینال من الکرامیه و ینالون منه»[۱۰] (حموی، ۱۹۹۳: ۶/ ۲۵۸۶).

بنابراین در همین مختصری که آورده شد می‌نگریم که دست‌کم در قلمرو نوع ادبی دانشنامه‌نویسی و معجم‌نویسی شاهد تقسیم‌بندی علوم گوناگون و تقسیم‌بندی در یک علم خاص، هستیم که به‌ویژه در قرن ششم آغاز شد یا احتمالاً شدت گرفت. توجه داشته باشیم که در این مقاله نیز جدایی دو علم معانی و بیان نیز از قرن ششم فرض شده و تا قرن هشتم زمان برده تا به سرانجام خود برسد. همچنین به عنوان آخرین نکته باید گفت که محققان اشاره کرده‌اند که *مفتاح‌العلوم*، خود یک نوع دانشنامه ادبی است. از این لحاظ می‌توان آن را به نوعی در ادامه نوع ادبی دانشنامه‌نویسی نگریست.

۶- نتیجه‌گیری

مطابق گزارش‌های مقاله از سخنان شارحان سکاکی، به‌وضوح دو جریان مختلف درباره نسبت میان علم معانی و علم بیان از هم تفکیک می‌شود. روند تاریخیِ بحث در شرح‌های *مفتاح‌العلوم* نشان می‌دهد که هرچه از زمانه سکاکی دورتر می‌شویم شمار تفسیرها به نفع جدایی این دو علم نیز بیش‌تر می‌شود. نظرگاه خود سکاکی چنان‌که احمد مطلوب اشاره‌ای بدان کرده‌است اندکی مبهم است. او از سویی علم بیان را شعبه‌ای از علم معانی می‌داند و از سوی دیگر در عمل، دو بخش مجزا به هر کدام اختصاص داده برای هر علمی تعریفی متفاوت به دست می‌دهد. به عقیده برخی از محققان معاصر، نخست خود جرجانی جدایی معانی از بیان را با نوشتن دو کتاب مستقل بنیاد نهاد. اگر چنین نظرگاهی را بپذیریم آنگاه ابهام به وجود آمده در باب اتحاد یا افتراق این دو علم را باید در آثار جرجانی مشاهده کرد. ابهام موجود در کار سکاکی همچنین سبب شد که موافقت و مخالفت با تفکیک یادشده را بتوان به صورت یک طیف بررسی کرد.

باری این موضوع تقریباً مسلم است که سرانجام دیدگاهی که به جدایی این دو علم و بلکه سه علم بلاغت باور داشت –دست‌کم در زمانه ما- به پیروزی رسید. امروز در کتاب‌هایی که درباره بلاغت اسلامی تألیف می‌شود معمولاً سخنی از نسبت میان آنها نمی‌رود. این باورِ مسلط، ممکن است به دلایل چندی رخ داده باشد که هنوز همه آنها برای نگارنده روشن نیست. اما از یک عامل بسیار مهم نمی‌توان چشم پوشید و آن شرح‌ها و حاشیه‌های بسیاری است که بر کتاب *مطول* تفتازانی به نگارش درآمد. سعدالدین تفتازانی همچون عمادالدین کاشی بر این باور بود که در علم بیان، الفاظِ دربردارنده مجاز، استعاره و کنایه از این جهت که آیا مقتضای حال مخاطب هستند یا

نه بررسی نمی‌شوند[۱۱]. در کتاب *مطول* نه فقط این دو علم از یکدیگر جدا فرض شدند بلکه علم بدیع نیز به منتهای استقلال خودش دست یافت (نک. جلیلی‌تقویان و دیگران،۱۳۹۷).

نتیجه مهم دیگری که حاصل این گزارش تاریخی می‌باشد این است که جدایی دو علم معانی و بیان به صورتی قاطع، در زمان سکاکی انجام نگرفت بلکه با راه سپردنی تدریجی در قرن‌های هفتم و هشتم، سرانجام در اواخر قرن هشتم تقریباً از هم جدا شدند. هرچند که هنوز شارحان متعلق به اواخر قرن هشتم، به نقل آن دو گزاره اساسی سکاکی می‌پرداختند. از آنجا که حوزه تحقیق نگارندگان محدود به قرن هفتم و هشتم بود جای تحقیقی جداگانه درباره همین موضوع، در قرن‌های بعد خالی است.

پی‌نوشت

۱- سیف فرغانی:

وقت تقریر مدحت تو مرا این **معانی** ره **بیان** بگرفت (فرغانی، ۱۳۶۴ : ۱۱۳)

شاه نعمت‌الله ولی بارها و بارها از این ایهام سود برده‌است. به یک نمونه از آنها اشاره می‌شود:

هر معانی که خاطرت خواهد آن معانی به تو بیان گردد (شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۶۲: ۱۱)

حافظ:

عشق و شباب و رندی مجموعه مراد است چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد

یادآوری می‌شود که شمیسا در صدر کتاب خودش با عنوان *معانی* (شمیسا، ۱۳۸۶) این بیت حافظ را آورده و ما از ایشان پیروی کردیم.

۲- در مقاله‌ای (جلیلی‌تقویان، ۱۳۹۷) به شرح جدایی دو علم بیان و بدیع از یکدیگر پرداخته‌است. در آنجا ثابت شده که روند جدایی دو علم اخیر به دست کسانی چون علی بن خلف کاتب و مطرزی، پیش از سکاکی آغاز شده‌است.

۳- از میان چهار مبحث ۱- ایجاز قصر و ایجاز حذف؛ ۲- اصابت در طریق تشبیه و تمثیل؛ ۳- تقدیم و تأخیر و ۴- فصل و وصل، تنها بحث شماره ۲ به حوزه معانی تعلق ندارد ولی باقی مباحث، مربوط به معانی هستند.

۴- نام شرح‌های بررسی شده از این قرار است:

۱- *المصباح فی علوم المعانی و البیان و البدیع*، بدرالدین ابن‌مالک (۶۸۴).

۲- *مفتاح‌المفتاح*، قطب‌الدین شیرازی. نسخه خطی کتابت ۹۰۰، موجود در مرکز احیاء میراث اسلامی: قم.

۳- *تنقیح‌المفتاح*، تاج‌الدین ابوالحسن علی بن أبی‌محمد عبدالله اردبیلی تبریزی (۷۴۶)، نسخه خطی موجود در مجلس شورای اسلامی، شناسگر رکورد: ۴۸۳۵۷۷.

۴- *فوائدالغیاثیه فی علوم‌البلاغه*، عضدالدین ایجی (۷۵۶).

۵- *شرح مفتاح‌العلوم*، ناصرالدین ترمذی (ز ۸ ق)، نسخه خطی، ینی جامع: ۱۰۳۸.

۶- و ۷- *الشرح‌المطول علی التلخیص*، سعد الدین تفتازانی (۷۹۲؟)، ناشر بوسنوی الحاج افندی، ۱۳۰۸. این کتاب در اصل، دو شرح محسوب می‌شود. یکی *تلخیص‌المفتاح* و دیگری *مطول*.

۸- *المختصر (فی شرح التلخیص)*، نسخه خطی موجود در سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، شناسه کد کتاب: 808823.

۹ - *ضوء المصباح*، محمد بن یعقوب حموی (ابن نحویه) (۸۱۷).

۱۰ - *الایضاح فی علوم المعانی و البیان و البدیع*، جلال‌الدین محمد خطیب القزوینی (۷۳۹).

۱۱ - *مفتاح تلخیص المفتاح*، شمس‌الدین محمد بن مظفر خلخالی (۷۴۵).

۱۲ – *عروس‌الافراح*، بهاءالدین سبکی (۷۷۳).

۱۳- *شرح المفتاح*، عمادالدین کاشی (ز ۸ ق)، نسخه خطی، ینی جامع: ۱۰۴۲.

۱۴- *تحقیق‌الفوائد الغیاثیه*، شمس‌الدین محمد بن یوسف کرمانی (۷۸۶).

۱۵- *الافصاح فی شرح‌الایضاح*، برهان الدین حیدر محمد خوافی (ز ۸ ق)، نسخه خطی موجود در کتابخانه راغب پاشا: ,۱۲۶۱

۱۶- *شرح مفتاح‌العلوم*، حسام‌الحق‌والدین موذنی خوارزمی (ز ۸ ق)، نسخه خطی، ینی جامع: ۱۰۴۱.

۱۷- و ۱۸- *تعلیق علی ترجیزالمصباح فی المعانی و البیان و البدیع* محمد بن عبدالرحمان مراکشی (۸۰۷). این کتاب در اصل دو شرح محسوب می‌شود. یکی خود *ترجیزالمصباح* که متن کتاب است و دوم تعلیقه بر آن متن که شرح است.

۵- نگارنده، تلخیص‌های مفتاح و شرح‌هایی را که بر تلخیص‌ها و شرح‌های مفتاح به نگارش درآمده را هم جزئی از شرح‌های *مفتاح‌العلوم* فرض کرده‌است. دلایل این فرض، چنین است:

۱- دلیل متنی مبتنی بر نظر اسمیت چنین است: «قزوینی اگرچه متواضعانه ادعای تلخیص اثر سکاکی را دارد، هدف‌ها و مقاصد گسترده مفتاح‌العلوم را نادیده می‌گیرد» (اسمیت، ۱۳۸۷: ۴۳).

۲- دلیل فلسفی: نگارنده به پیروی از نظرگاه گادامر که معتقد است هر نوع فهمی یک نوع تفسیر است، جمیع تلخیص‌هایی را که بر کتاب *مفتاح* به نگارش درآمده‌است، شرح، در نظر می‌گیرد.

۶- ترجمه: «برای آنکه علم بیان اخص از علم معانی است. زیرا علم معانی یعنی ذکر معنی مطابق با مقتضای حال و علم بیان یعنی آوردن معنی به طرق مختلف. اگر علم بیان به گونه‌ای تفسیر شود که اعم از علم معانی (رعایت معنی با مقتضای حال) باشد اخص از آن باقی نخواهد ماند زیرا که می‌توانیم علم بیان داشته باشیم بدون اینکه علم معانی وجود داشته باشد»

۷- درباره احوال و آثار عمادالدین کاشی نک به دو آدرس زیر:

http://ansari.kateban.com/print/2015

http://labbaik.ir/Note/uNote.aspx?id=2172c494-c5e7-44e5-98b6-386d5335d63a

۸- احمد مطلوب به بخشی از سخن سبکی در دفاع از اتحاد دو علم معانی و بیان اشاره می‌کند که در واقع از آن سبکی نیست. مطلوب معتقد است سکاکی نباید دو تعریف مختلف برای «معانی» و «بیان» ارایه کند زیرا وضوح دلالت که به عنوان ویژگی علم بیان مطرح شده‌است در علم معانی نیز وجود دارد چراکه برای نمونه ایجاز و اطناب نیز می‌توانند باعث وضوح یا خفای کلام شوند. مطلوب برای آنکه از میان قدما هم‌نظری بیابد به این سخن سبکی استناد می‌جوید:

«سبکی گفت: «هرآینه علم بیان بابی از ابواب معانی و فصلی از فصل‌های آن است و همچنان که فرائض نسبت به علم فقه، مفرد محسوب می‌شود این علم نیز نسبت به علم معانی مفرد حساب می‌شود»» (مطلوب، ۲۰۱۰: ۵۸). چنانکه در متن مقاله آمد سبکی این نظرگاه را از دیگران نقل می‌کند و سپس خود به نقد آن می‌پردازد.

۹- ترجمه متن: من از راه شنیدن و نگریستن و خردورزی و دقت، به نکته‌های حکمت‌آمیز شگفت و ویژگی های ناآشنایی دست یافتم که دوست داشتم آنها را بنویسم تا ثبت شود و سرگردانی را نمی‌پسندیدم که مبادا این نکته‌ها از دست برود.

۱۰- ترجمه متن: وی نخستین کسی است که این ترتیب را در کتاب‌های خود اختراع کرد و کار او در آوردن این روش بی‌سابقه بود؛ او مسئله‌ای را مطرح می‌کند و آنگاه آن را بخش‌بخش می‌کند و همه شاخه‌های آن بخش‌ها را یاد می‌کند، به صورتی که شاخه‌ای از آن بخش‌ها باقی نمی‌ماند مگر آنکه بدان اشاره شده باشد. آنگاه برای آن بخش‌ها قواعدی در نظر می‌گیرد و مسائلی را در آن منحصر می‌کند. او با کرّامیه دشمنی می‌کرد و کرّامیه نیز با وی بر سرِ ستیز بودند.

۱۱- میر سیدشریف جرجانی هم در حاشیه بر کتاب مطول از جدایی ذات این دو علم از یکدیگر سخن می‌گوید: «نفس علم بیان، چه به لحاظ ملکه یا قواعد یا ادراکش متوقف بر علم معانی نیست، حال با هر تلقیی که از معانی داشته باشید. اما هنگامی که علم معانی را به بررسی فایده‌ای که از خاصیت‌های ترکیب‌ها حاصل می‌شود تعریف می‌کنیم و علم بیان را به بررسی کیفیت آن فایده، آنگاه علم بیان نسبت به علم دیگر به منزله مرکب به مفرد خواهد بود و در این صورت شعبه‌ای از اصل محسوب می‌شود. از همین رو پس از علم معانی قرار گرفت» (تفتازانی، ۱۳۰۸: ۳۰۰).

منابع

ابن‌مالک، م. بی‌تا. *المصباح فی علوم‌المعانی و البیان و البدیع*، حققه و شرحه و وضع فهارسه ح. ع. یوسف، مکتبه الآداب.

ازرقی هِرَوی، ا. ج. ۱۳۳۶. *دیوان حکیم ازرقی هروی*، جمع‌آوری و تصحیح و تحشیه و تعلیقات و خط ع. عبدالرسولی. تهران: دانشگاه تهران.

اسمیت، و. ۱۳۸۷. «شکل‌گیری یک کتاب درسی: (شکل‌گیری یک کتاب درسی بلاغت در قلمرو فرهنگ اسلامی)». ترجمه ن.ق. سارلی. *مجله پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی*، (۱۹): ۳۲-۵۱.

تفتازانی، س. ۱۳۰۸. *الشرح المطول علی التلخیص*، ناشر بوسنوی الحاج افندی.

ـــــــــــ . ۱۴۳۴. *المطول شرح تلخیص مفتاح‌العلوم*، تحقیق ع.ح. هنداوی. بیروت: دار الکتب العلمیه.

جلیلی‌تقویان، م و هادی، ر. و ترکی، م. و نوروزی، ع. ۱۳۹۷. «بازنگری در تاریخ استقلال فن بدیع در بلاغت اسلامی». *جستارهای ادبی*، سال پنجاه و یکم(سوم): ۹۷- ۱۱۶.

حاجی‌خلیفه. بی‌تا. *کشف الظنون عن اسامی الکتب و الفنون*. بتصحیح م. ش. الجزء الاول، لبنان: دار احیاء التراث العربی.

حموی، ی. ۱۹۹۳. *المعجم الادباء*، تحقیق ا. عباس. ج۶. بیروت: دارالغرب الاسلامی.

خطیبی‌خلخالی، ش. م. ۲۰۰۷. *مفتاح تلخیص المفتاح*، تحقیق و تعلیق ه. م. هاشم محمود. ۲ج. قاهره: مکتبه الأزهریه للتراث.

خوافی، ب. ح. ۱۲۶۱. *کتاب الافصاح فی شرح الایضاح*، نسخه خطی موجود در کتابخانه راغب پاشا.

دادبه، ا. و فرزانه، ب. ۱۳۶۷. «بیان». *دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی، ج ۱۳، تهران: مرکز دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی*.

رازی، ف. م. ۲۰۰۴. *نهایه‌الایجاز فی درایه‌الاعجاز*، تصحیح ن. حاجی مفتی‌اوغلی، بیروت: دار صادر.

سبکی، ب. ۲۰۰۳. *عروس‌الافراح*، تحقیق ع.ح. هنداوی. ج۲. بیروت: المکتبه العصریه.

سکاکی، م. ۲۰۰۰. *مفتاح‌العلوم*، حقّقه و علّقه و فهّرسه ع. ح. هنداوی، بیروت: دارالکتب.

سعد سلمان، م. ۱۳۶۲. *دیوان مسعود سعد سلمان*، تصحیح ر. یاسمی. تهران: امیرکبیر.

شاه نعمت‌الله ولی. ۱۳۶۲. *دیوان شاه نعمت الله ولی*، با مقدمه س. نفیسی و حواشی م. درویش. تهران: کتابفروشی علمی.

شمیسا، س. ۱۳۸۶. معانی، تهران: میترا.

شیرازی، ق. ۹۰۰. *مفتاح المفتاح*، نسخه خطی کتابت ۹۰۰. موجود در مرکز احیاء میراث اسلامی: قم.

صفا، ذ. ۱۳۷۳. *تاریخ ادبیات ایران*. جلد سوم قسمت۱. تهران: فردوس.
ضیف، ش. ۱۳۸۳. *تاریخ و تطور علوم بلاغت*، ترجمه م.ر ترکی. تهران: سمت.
طاش‌کبری‌زاده، ا. ۲۰۰۲. *مفتاح السعاده*، ج ۱، بیروت: دارالکتب العلمیه.
عبدالجفال، م. ۱۳۷۴. «نقد و بررسی مبانی فصاحت». ترجمه ح. سیدی. *مجله کیهان اندیشه*، (۶۴): ۱۷۵-۱۹۴.
عنصری بلخی، ا. ح. ۱۳۶۳. *دیوان عنصری*، به کوشش م. دبیرسیاقی. تهران: کتابخانه سنایی.
فارابی، ا. م. ۱۹۹۱. *احصاءالعلوم*. بیروت: مرکز انهاء القومی.
فرغانی، س. ۱۳۶۴. *دیوان سیف فرغانی*، با تصحیح و مقدمه ذ. صفا. تهران: فردوسی.
قزوینی، ز. ۲۰۰۶. *عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات*. تحقیق م. القاضی. قاهره: مکتبه الثقافه الدینیه.
قفطی، ع. ۲۰۰۴. *إنباه الرواه علی أنباه النُحاه*. التحقیق م. ابوالفضل ابراهیم. ج۱. بیروت: مکتبه العصریه.
کاشی، ع. ۱۰۴۲. *شرح المفتاح*، نسخه خطی، ینی جامع.
مطرزی خوارزمی، ن. ۶۱۰. *الایضاح فی شرح مقامات حریری*، نسخه خطی از کتابخانه نور عثمانیه به شماره ۴۰۶۳.
مطلوب، ا. ۱۹۶۸. *القزوینی و شروح التلخیص*، بغداد: منشورات مکتبه النهضه.
ـــــــ . ۲۰۱۰. *دراسات بلاغیه و نقدیه*، عراق: دار رشید.
یواقیت‌العلوم و دراری‌النّجوم. ۱۳۴۵. به تصحیح م. ت. دانش‌پژوه. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

DOI:10.22124/naqd.2019.11988.1606

نقد و نظریه ادبی

سال چهارم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۸

صفحات ۱۲۴-۹۹

جنسیت و قدرت در گفتمان زنانه رمان‌نویسی ایران (با تکیه بر رمان‌های زنان در دو دهه ۷۰–۸۰)

مریم عاملی رضایی [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۹/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۸/۱

چکیده

محدودیت و ممنوعیتی که در طول تاریخ برای زنانه‌نویسی وجود داشته به موازات پرده‌نشینی زنان در اجتماع شکل گرفته و در طول تاریخ نهادینه شده‌است. گرچه ادبیات داستانی در دوره مدرن در ایران شکل گرفت، همچنان گفتمان مردانه بر آن غالب است. داستان‌های زنان نیز اغلب به بازتولید کلیشه‌های جنسیتی پرداخته‌اند. از دهه هفتاد به بعد، به موازات گسترش کمی و کیفی رمان‌نویسی زنان، مقارن با رشد آگاهی و تحصیلات و حضور بیشتر آنان در اجتماع در کنار تغییر تدریجی جایگاهشان در حیطه اقتصاد و فرهنگ، دانش خلق‌شده در ادبیات داستانی زنان، اشکال تازه‌ای از قدرت را به وجود آورده و معادله قدرت را از کنشی یک‌سویه به کنشی تعاملی تغییر داده‌است. زنان گزاره‌های تازه‌ای را به عنوان امر واقعی وارد ادبیات داستانی کرده، دانشی تولید می‌کنند که نوعی مقاومت در برابر قدرت مستقر و مسلط ایجاد می‌کند. آنان از روال‌های طرد و عکسی استفاده می‌کنند که تمایز میان گزاره‌های «غلط» و «درست» را بازتولید می‌کند. در این پژوهش با تحلیل و تفسیر داده‌های مفهومی از ده رمان معروف و موفق نویسندگان زن در دو دهه، چگونگی چرخش مفاهیم قدرت در این رمان‌ها بررسی می‌شود. مهمترین کنش‌های معطوف به قدرت زنان که در رمان فارسی این دو دهه بازتولید شده، عبارت است از چالش با ساخت‌های سنتی قدرت مردسالار، بیان احساس طردشدگی عاطفی در زندگی زناشویی، تفاوت در شیوه‌های مادری و تعریف زن خانگی، آشپزخانه کانون محوری قدرت در خانه، زنانه‌شدن فضاهای شهری، تغییر نقش‌ها و کلیشه‌های جنسیتی و گوناگونی شکل‌های خانواده. مؤلفه‌های تکرارشونده فوق، فرهنگ قدرت را از یک‌سویه‌نگری به سمت فرهنگی تعاملی در ادبیات داستانی ایران سوق داده‌است.

واژگان کلیدی: داستان‌های زنان، جنسیت، قدرت، دهه هفتاد، دهه هشتاد

۱. دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

* m_rezaei53@yahoo.com

۱- مقدمه

در طول تاریخ، مفهوم قدرت و مفاهیم وابسته به آن تغییرات اساسی یافته‌است. در گذشته این مفهوم به‌مثابه در اختیار داشتن ابزارهای مادی و معنوی برای اعمال فشار و قوای قهریه بر دیگری تلقی می‌شد. این ابزارها که شامل قوای بدنی، ذهنی، طبیعی یا اجتماعی‌اند، برتری یا حقانیتی به فردی از افراد در جامعه می‌بخشید که می‌توانست توانمندی خود را بر دیگری یا دیگران اعمال کند. در این نگرش، نوعی کمیت‌پذیری حاکم است. برتری یک فرد و باخت طرف مقابل، عاملیت، مالکیت و حاکمیت و مرکزیتی صلب برای قدرت از مؤلفه‌های این نگرش است. در تعریفی دیگر، قدرت به‌مثابه نوعی کنش و استراتژی طرح می‌شود. در این نگرش، قدرت امری ارتباطی است و صرفاً یک مالکیت نیست بلکه با حاصل جمع متغیر در زمینه‌های مختلف اجتماعی عمل می‌کند. در این تعریف، مفهوم قدرت، کنشی تعاملی و دوجانبه است که به گفته آرنت برای عمل در هماهنگی با دیگران به کار می‌رود یا به گفته مایکل مان عملی جمعی است که به وسیله همکاری و همیاری افراد افزایش می‌یابد (نک. نظری، ۱۳۹۱: ۳۱ و ۳۲).

میشل فوکو (۱۹۲۶-۱۹۸۴) از جمله تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان نیمه دوم قرن بیستم، تعریفی متفاوت از قدرت ارائه داد که با استفاده از آن تحلیل روابط قدرت، شکلی گسترده و پیچیده‌تر به خود گرفت. فوکو از جبرگرایی تعریف ساده قدرت به عنوان توانایی کمی اجتناب کرد و قدرت را به عنوان «ساختار کنش‌هایی» که بر کنش افراد آزاد تأثیر می‌گذارد، تعریف کرد. او به این نکته توجه کرد که قدرت، موضوع ابزارها، تکنیک‌ها و راهکارهایی است که در تلاش برای نفوذ بر اعمال کسانی به کار می‌رود که در مورد چگونگی رفتارشان حق انتخاب دارند. اعمال قدرت همیشه هزینه‌هایی در بردارد و نتایج آن اغلب مشخص نیستند. قدرت، سلسله‌مراتبی و متمرکز نیست و اشکال پراکنده‌ای دارد (هیندس، ۱۳۹۰: ۱۶۱). در این تعریف، فوکو قدرت را زنجیره و شبکه‌ای از روابط می‌داند که پیوسته در کنش تعاملی میان بازیگران مختلف قرار دارد و تنها به رابطه‌ای میان سرکوب‌گر و سرکوب‌شده ختم نمی‌شود. قدرت در بطن روابط روزمره میان افراد و نهادها وارد عمل می‌شود. مولد است و به ظهور شکل‌های جدیدی از رفتار می‌انجامد. متکثر است و عقلانیت خود را بر پیکره اجتماع تحمیل می‌کند و در میان پنهان‌ترین پیکره‌های اجتماعی هم حضور دارد. روابط قدرت از نظر او دوطرفه، بی‌ثبات و قابل بازگشت است. از نظر وی قدرت با آزادی ارتباط مستقیم دارد. جایی که امکان مقاومت وجود ندارد، روابط قدرت نیز نمی‌تواند شکل گیرد. انواع مقاومت، طفره و هزینه مواجهه با آنها موجب پالایش قدرت می‌شود (نک. میلز،۱۳۹۲: ۵۹- ۶۳ و هیندس، ۱۳۹۰: ۱۱۲). فوکو با توجه به

ارتباط میان قدرت و نظام گفتمانی حقیقت و دانش، نشان می‌دهد که چگونه قدرت از طریق عقلانیتی هدایت‌شده، نظام گفتمانی خاص خود را شکل می‌دهد و جامعه مدرن را انضباط می‌بخشد. دانش، جستجویی ناب برای کشف حقیقت نیست و این قدرت است که در فرایند اطلاعات وارد عمل می‌شود و در نهایت تعیین می‌کند که بر چه چیزی باید برچسب واقعیت زده شود. برای آنکه مطلبی «واقعیت» محسوب شود، باید از سوی صاحبان قدرت، فرایند تصویب کامل را پشت سر گذارد.

قدرت در واقع مسئله «بازی استراتژیک بین آزادی‌هاست» (هیندس، ۱۳۹۰: ۱۱۷). فوکو به این نکته اشاره می‌کند که دانش و حقیقت، ماهیتی انتزاعی ندارد و محدودیت‌های کثیری در تولید آن نقش دارند. هرچند دیدگاه معمول، حقیقت را نوعی «پرمایگی و پرباری می‌داند، نیرویی لطیف که در خفا سرتاسر جهان را در بر گرفته است»، فوکو از حقیقت به عنوان «اراده معطوف به حقیقت» نام می‌برد که مقصود از آن مجموعه روال‌های طردی است که نقش‌شان تثبیت تمایز میان گزاره‌هایی است که «غلط» یا «درست» به شمار می‌آیند. هر جامعه برای خود دارای یک رژیم حقیقت است که جریان‌های معتبر و مقتدر آن را بر می‌سازند و جامعه در کل آن را می‌پذیرد (میلز، ۱۳۹۲: ۱۲۳). فوکو از تصویری که جوامع سلطه‌گر از جوامع سلطه‌پذیر می‌سازند، مثل تصویری که از بومیان آفریقایی یا هندی ساخته شده‌است، نمونه می‌آورد، تصویری غیرواقعی که از جانب حاکمان بر محکومان اعمال می‌شود و بر حقیقت انطباق ندارد.

وضعیت‌های بی‌ثبات قدرت یا به گفته دلوز، وضعیت‌های نموداری که فوکو از آن سخن می‌گوید، همواره آمیزه‌ای از امر تصادفی و امر تابع هستند و تداومی مبتنی بر پیوستگی یا درونی سازی ندارند. مناسبات میان این نیروهاست که انسان مدرن را شکل داده‌است. «دانش»، «قدرت» و «خود» در میان نیروها سه بعد غیر قابل تقلیل‌اند که پیوسته مستلزم و ملازم یکدیگرند. فوکو آنها را دارای ابعاد تاریخی می‌داند. هستی- قدرت در مناسبات نیروها تعین می‌یابد. خود این مناسبات از تکینه‌گی‌هایی متغیر در هر دوران می‌گذرد. خود یا به عبارتی هستی- خود با فرایند سوژه‌شدن تعین می‌یابد (نک. دلوز، ۱۳۸۶: ۱۲۹و۱۷۰).

فوکو بر نقش جنسیت در شکل‌گیری قدرت در سه مجلد *تاریخ جنسیت* تأکید کرد. او در این سه‌گانه از سرکوب امر جنسی در دوره ویکتوریایی و مقاومت در برابر این سرکوب به شکل گسترش اشکال زیرزمینی و نامشروع میل جنسی بحث می‌کند و ارتباط قدرت و جنسیت را در رابطه سلبی، مرجع قاعده بودن قدرت، ایجاد چرخه ممنوعیت، منطق سانسور و پنهان‌کاری قدرت در سازوکارهای اعمال فشار در این بخش تشریح می‌کند (نک. فوکو، ۱۳۸۳: ۹۷-۱۰۱).

فوکو قدرت مستقر را ابزاری برای سرکوب لذت می‌داند که به عنوان مانع حقیقت از شکل‌گیری دانش و معرفت جلوگیری می‌کند یا آن را مخدوش می‌سازد. قدرت این کار را از طریق سرکوب میل، ایجاد آگاهی کاذب، ترویج ناآگاهی و نادانی و کاربرد نیرنگ‌های مختلف دیگر انجام می‌دهد (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۲۳۷). اما این سرکوب در نهایت به مقاومت‌هایی منجر می‌شود که روابط پیچیده قدرت را آشکار می‌سازد و رژیم‌های گفتمانی نوینی را خلق می‌کند. در این دوره، صحبت از جنسیت گرچه به شکل آشکارا ممنوع است، در درون گفتمان‌های پزشکی و روانپزشکی هویت تازه‌ای می‌یابد و در دوران مدرن اشکال گوناگونی به خود می‌گیرد.

پرسش اصلی این مقاله آن است که نویسندگی زنان تا چه حد توانسته در برابر قدرت مسلط از شیوه های مقاومت در برابر قدرت استفاده کند و فضایی برای بازسازی و بازتولید گفتمان سرکوب شده زنان در رمان فراهم سازد؟ برای پاسخ به این پرسش و برای نشان دادن نقاط گسست تاریخی، چگونگی رابطه سلطه در ادبیات داستانی زنان و مردان از ابتدای شکل‌گیری رمان واقعگرا (۱۳۰۰) تا دهه هفتاد به شکلی اجمالی ارزیابی و تحلیل شده‌است. ادعای پژوهش آن است که زمینه‌های اصلی مقاومت در برابر تفکر جنسیتی در رمان واقعگرای فارسی از دهه هفتاد آغاز شده و در دهه هشتاد گسترش یافته‌است. از زمانی که زنان به شکل جدی‌تری قلم به دست گرفته‌اند و دانش مربوط به جنسیت خود را خلق کرده‌اند، روابط قدرت را در رمان فارسی تحت تأثیر قرار داده‌اند. تا پیش از آن، زنان به عنوان گروهی اقلیت و در حاشیه از خود تصویری فعال ترسیم نکرده‌اند. به دلایل متعدد می‌توان گفت دهه هفتاد به لحاظ گفتمانی، دهه حضور زنان در رمان است. اول آنکه به لحاظ کمی در این دهه رشد رمان‌نویسی زنان چند برابر می‌شود (نک. میرعابدینی، ۱۳۸۷). دوم آنکه پژوهش‌ها نشان می‌دهند در این دهه، چرخشی در گفتمان زنانه‌نویسی رمان‌ها به وجود آمد، این چرخش در رمان‌های نخبه‌گرا هم مربوط به درک و دریافت زن از خود و هم محصول بازخوانی موقعیت اجتماعی زنان بوده‌است و زنان تصویری جدید از خود در رمان‌ها ترسیم کرده‌اند (پرستش و ساسانی خواه، ۱۳۸۹: ۵۶). سومین نکته آن است که حضور زنان در دانشگاه‌ها و اجتماع رشد چشمگیری در این دهه دارد، به‌گونه‌ای که در سال‌های ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰در همه رشته‌ها جز ریاضی و فنی، نسبت پذیرش دختران در دانشگاه بیش از پسران می‌گردد (علیزاده، ۱۳۸۹: ۱۳۷). در طول تاریخ، میان حضور اجتماعی زنان و حضور ادبی آنان همواره رابطه مستقیمی وجود دارد. محققان به این نکته اشاره می‌کنند که رو آوردن زنان به رمان در تاریخ غرب نیز با حضور بیشتر زنان در اجتماع و شکل‌گیری جنبش‌های فمینیستی همسو بوده‌است (مایلز،۱۳۸۰: ۵۹). در این دوره آثار پاورقی نیز پرفروش می‌گردد که

اغلب خوانندگان آن زن هستند و اغلب نیز مضامین مشابهی از عشق و دلدادگی دارد. شخصیت‌های اصلی این رمان‌ها، دختران جسور و بی‌باکی هستند که در رابطه با مردان پیشقدم می‌شوند. این رمان‌ها در جامعه‌ای اخلاق‌گرا که در لفافه به مسائل عشقی می‌پردازد، پرفروش می‌شود (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۴/ ۱۲۷۲).

با در نظر گرفتن پیشینه رمان‌نویسی زنان و شرایطی که در دهه هفتاد ذکر شد، به نظر می‌رسد در مجموع در این دوران این آمادگی ایجاد شد که زنان با آگاهی نسبت به خود، بدن خود، موقعیت و شرایط تاریخی و اجتماعیشان، فرصت و توان بیشتری برای نگاشتن خود در این بستر تاریخی داشته باشند. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت در این دهه چرخشی در مناسبات قدرت در رمان زنان ایجاد می‌شود. دیدگاه زنانه از هستی، ارتباطات انسانی و بازتولید دانش زنانه به خلق موقعیت‌هایی در رمان منجر می‌شود که شکل‌های جدیدی از رفتار را رقم می‌زند. در این شکل تازه، گسترش آگاهی و دانش زنانه، در برابر سلطه، سرکوب و قدرت مردانه مقاومتی را پایه‌ریزی کرده که مولد تعاریف تازه‌ای از ارتباطات انسانی و توجه به رفتارهایی است که در تاریخ رمان‌نویسی فارسی بی‌اعتبار یا بی‌اهمیت دانسته شده و در گفتمان رسمی انعکاس نیافته‌است. در این مقاله با تفسیر پاره‌گفتارهای مفهومی، نشانه‌های تغییر در تلقی رایج از قدرت در ده رمان موفق و مطرح بررسی و تحلیل شده‌است، این ده رمان عبارتند از: *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* (سیمین دانشور)؛ *پرنده من* و *رازی در کوچه‌ها* (فریبا وفی)؛ *سرخی تو از من* و *انگار گفته بودی لیلی* (سپیده شاملو)؛ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* و *عادت می‌کنیم* (زویا پیرزاد)؛ *دیگران* (محبوبه میرقدیری) و *نگران نباش* (مهسا محب‌علی).

روش پژوهش مبتنی بر تحلیل و تفسیر داده‌هایی در رمان است که در آنها به مسئله قدرت یا چگونگی مقاومت در برابر قدرت پرداخته شده‌است. رمان‌های بررسی‌شده هرکدام به جنبه‌هایی از قدرت و تأثیرگذاری زنان پرداخته‌اند که با درکنار هم قرار دادن آنها به عنوان نمونه‌های موفق رمان زنان، می‌توان به تحلیلی تقریبی از بزنگاه‌های چرخش قدرت در گفتمان زنانه‌نویسی این دو دهه دست یافت.

۲- پیشینه پژوهش

مقالات، کتب و رسالات متعددی درباره نقش زنان در ادبیات داستانی معاصر نگاشته شده‌است. برخی از این مقالات به بررسی جایگاه زن در آثار نویسندگان زن پرداخته‌اند و برخی دیگر بازتاب مسائل مشترک زنان در رمان‌های زنانه را بررسی کرده‌اند. پرداختن به مسئله قدرت و

تأثیر جنسیت در آن به شکل پراکنده در برخی آثار مربوط به تحلیل موردی رمان‌ها وجـود دارد. در مقاله «شوهر آهو خانم در بوته نقد پساساختگرا» نویسندگان با شالوده‌شکنی متن و بـا توجـه به ویژگی‌های ژرف‌ساختی آن به این نتیجه می‌رسند که رمان برخلاف تصور، نه تنهـا در دفـاع از حقوق زنان نوشته نشده که با بازتولیـد کلیشـه همیشـگی فرشـته و لکاتـه بـه تثبیـت گفتمـان مردسالاری دامن زده‌است (خجسته و دیگـران، ۱۳۹۵: ۶۷). مقالـه دیگـری از همـین نویسـندگان بـا عنوان «بازتولید مناسبات سلطه در رمان *شوهر آهو خانم*» با خوانشی ایـدئولوژی‌محـور، گفتمـان مردسالاری را به عنوان یک ساختار کلان اجتماعی غالب بر این رمان مـی‌دانـد (خجسـته و فسـایی، ۱۳۹۶: ۱۷). در مقاله «بازنمایی هویت زن در آثار داسـتان‌نویسـان دهـه هشـتاد» نویسـندگان بـه مسئله هویت‌یابی زنان در رمان‌های دهه هشتاد پرداخته و رمان‌ها را براساس هویت‌یـافتگی زنـان به سه دسته تقسیم کرده‌اند (رضوانیان وکیـانی، ۱۳۹۴: ۳۹). در مقاله «جنسیت در آثار رمـان‌نویسـان زن ایرانی» نویسنده به تصویر جنسیت زنانه در رمـان‌هـای زنـان پرداختـه و آن را بـه دو دسـته تقسیم کرده‌است. «تصویر سنتی از زن» که با مفاهیمی چون خانه، سکون، مصـرف، کارخـانگی، وابستگی و گذشته بازتولید می‌شود و «تصویر زن جدید» که با مفـاهیمی چـون تحـرک، تولیـد، استقلال و آینده بازتولید می‌شود (ولی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۹۱). مقاله «بازنمایی جنسیت در گفتمان رمـان (۱۳۷۵تـا ۱۳۸۴)» با دیدگاه فرکلاف و روش تحلیل انتقادی گفتمان با تحلیل سـه رمـان زنـان بـه دگردیسی تصویری می‌پردازد که زنان این دهه تولید کرده‌انـد. ایـن مقالـه مـدعی اسـت زنـان از خلال حوادث داستانی در این رمان‌ها دگردیسی یافتـه و از فرهنـگ سـنتی بـه سـمت فرهنـگ مدرن حرکت می‌کنند (پرستش و ساسانی‌خواه، ۱۳۸۹: ۵۵). در کتب مختلفی هم کـه دربـاره ادبیـات داستانی معاصر نوشته شده به جایگاه زن در ادبیات داسـتانی بسـیار پرداختـه شـده امـا مسـئله قدرت و تعامل آن با جنسیت به طور خاص در رمان‌های این دو دهه بررسی نشده‌است.

۳- گفتمان مسلط و مردانه در رمان‌های شاخص از ابتدا تا دهه هفتاد

رمان‌نویسی فارسی در ابتدای قرن چهارده (۱۳۰۰ه.ش) و بـا نویسـندگی مـردان آغـاز شـد. رمـان واقع‌گرای فارسی با بازتولید نقش زن به عنوان قربانی، اولین تصـویر از زن در داسـتان را رقـم زد که متناسب با شرایط اجتماعی دوره خود بود. شخصیت‌هـای زن ایـن داسـتان‌هـا در دو کلیشـه بازتولید می‌شوند: قربانیان پاکدامن یا زنان فاحشه که خود نیز به نوعی قربانی شـرایط نابسـامان روزگار خود هستند. اوج قهرمانی زن در این داستان‌ها خودکشی یا مرگ اوست که تأییدی اسـت بر قربانی بودن. از دهه بیست تا چهل آرمان‌گرایی بر رمان واقـع‌گـرا حـاکم اسـت و تحـت تـأثیر

مکتب رئالیسم سوسیالیستی، تناقض‌های شخصیت‌ها عمدتاً بیرونی و بازتاب مبارزه طبقاتی در جامعه است نه تناقض‌های درونی که ناشی از شناخت و کشف هویت فردی و به تصویر کشیدن تعارض‌ها، تضادها و نیازهای شخصیت داستانی است. در رمان‌نویسی این دوره، ثروتمندان و طبقه حاکم اغلب افرادی فاسد و بی‌اصول هستند که به ارزش‌های اخلاقی پشت‌پا می‌زنند و به قیمت پایمال‌کردن دسترنج دیگران، به قدرت و ثروت می‌رسند. مبارزان پاک‌نهاد در رمان، هستی خود و رفاه و زندگی خانوادگی‌شان را قربانی می‌کنند تا شرایط اجتماعی را سامان بخشند. در بستر چنین شرایطی البته باز هم زنان چیزی جز معشوق یا قربانی نیستند. به عنوان نمونه *دختر رعیت* (۱۳۸۴) از محمود اعتمادزاده (م.آ. به‌آذین) داستان زندگی دختری روستایی است که به منزل ارباب برای کلفتی می‌رود و سرانجام از پسر ارباب فریب می‌خورد. تقابل میان خانواده مرفه ارباب و ازدواج باشکوه فرزندانش با زندگی سراسر رنج صغری که از خانواده‌ای فقیر است و بازیچه امیال پسر ارباب می‌شود، درون‌مایه داستان را تشکیل می‌دهد. زن در این داستان، قربانی است و هرگز نمی‌تواند از حصار شرایط خود خارج شود و سرنوشتی دیگر برای خود رقم زند. البته قابل‌ذکر است که قربانی بودن زن در این داستان‌ها چندان ربطی به پایگاه اجتماعی آنان ندارد. در *چشم‌هایش* از بزرگ علوی (۱۳۷۷)، دختر اشراف‌زاده‌ای به نام فرنگیس عاشق نقاش مبارز و معروفی به نام استاد ماکان می‌شود، به خاطر او وارد فعالیت‌های سیاسی می‌شود و وقتی او زندانی می‌شود، برای نجات جان استاد حاضر می‌شود با دشمن او (سرهنگ آرام) ازدواج کند تا استاد را از مرگ برهاند؛ اما استاد به فداکاری او پی نمی‌برد و در تابلوی «چشم‌هایش»، او را با چشمانی هرزه نشان می‌دهد. در اینجا هم زن کلیشه ابژه –معشوق– قربانی را تکرار می‌کند و مناسبات سلطه کماکان ادامه می‌یابد.

در دهه چهل، طرح مسائل مربوط به قدرت و جنسیت در دو رمان به طور جدی‌تر به چشم می‌خورد: *شوهر آهوخانم* و *سووشون*. این دوره، دوره‌ای است که مسائل فردی و جزیی و خانوادگی در رمان طرح می‌شود. ازدواج مجدد، چند همسری و جدال سنت و تجدد در حیطه خانواده نقشی پررنگ دارد (عاملی‌رضایی،۱۳۹۷: ۵۶). توجه به حیطه اختیارات و قدرت زنان در خانواده و نظام ناکارآمد کلیشه‌ای سنتی در رمان طرح می‌شود و گرچه طرح مسئله نشان از توجه اجتماع و نویسندگان به موضوع دارد، بازتولید کلیشه‌های جنسیتی در رمان کماکان ادامه دارد. در رمان *شوهر آهوخانم* (۱۳۷۲) که در ۱۳۴۰ منتشر می‌شود، تصویر زن منفعل پاکدامن در برابر زنی زیاده‌خواه و خوشگذران، تقابلی ایجاد می‌کند که نشانه‌های تغییر در گفتمان قدرت زنانه همچنان به نفع سنت‌ها و کلیشه‌های موجود از زن، مغلوب گفتمان مردسالارانه می‌شود.

گرچه این رمان به عنوان رمانی پیشرو و مخالف گفتمان مردسالاری معرفی شده‌است (نک. کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۹۵)، بررسی‌های دقیق‌تر نشان می‌دهد این داستان کاملاً تحت سیطره گفتمان مردسالاری است و شخصیت‌های زن اصلی داستان نیز در قالب کلیشه‌های جنسیتی بازتولید شده‌اند (نک. خجسته و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۴). زن آرمانی این کتاب کاملاً تابع امیال و فرهنگ مردانه بازتولید و اساس داستان بر تقابل زن سنتی و زن مدرن بنا شده‌است. شخصیت هما به عنوان نماینده زن مدرن در داستان بیش از آنکه به دنبال خودسازی و جویای کار مفید باشد، در پی دلفریبی و نمایش خود است. ولخرجی و هوسبازی او که در شرایط پس از کشف حجاب هردم مفری تازه می‌یابد، خواننده را به سمتی سوق می‌دهد که نسبت به تجدد و هویت تازه‌ای که زنان در آن به دست آوردند، دل چرکین می‌شود. حتی برخی تمایلات مثبت او مثل تمایل به کاریابی و استقلال اقتصادی از طریق آموزش خیاطی تقبیح می‌شود. سید میران هما را کودکی می‌داند که هوسی در سرش افتاده که خیاطی بیاموزد و نخواهد توانست آن را به انجام رساند. تشبیه هما و هوس‌هایش به کودک و نقش پدرانه سید میران به سرکوب آرزوی قدرت گرفتن هما می‌انجامد و دائما این نکته یادآور می‌شود که زن خوب باید به امور خانه و منزل رسیدگی کند:

> اگر من اختیار در دستم بود امر می‌کردم در هرچه خیاطی زنانه‌دوزی را که در این شهر باز شده است، تخته کنند، همچنان‌که امر کردم دکان‌های آزادپزی را تخته کردند. ما نتوانستیم این خانم را شیرفهم کنیم که زن به کار خانه‌اش بچسبد، بهتر است (افغان، ۱۳۷۲: ۴۷۲).

در تقابل با شخصیت سبک‌سر و متجددمآب هما، آهو زنی است درویش‌مسلک و نمونه‌ای از هویت تثبیت‌شده زنانگی و مادری که با صبر و بردباری و نجابت، آمیخته و عجین است و نماد کامل و بی عیب و نقصی از خصائل زنانگی و مادری مقبول و مورد تأیید جامعه سنتی است. برساخت هویت اجتماعی جدید از زن در این داستان، در تقابل با کلیشه سنتی رایج از زن محکوم به شکست است و به‌هیچ‌وجه از چنان ارزش و اعتباری برخوردار نیست که بتواند جایگزین هویت سنتی شود. در گفتمان مردسالارانه حاکم بر کتاب، قدرت زنانه چونان تهدید یا هوسی کودکانه ترسیم می‌شود که در نهایت محکوم به شکست است.

در چنین شرایطی اولین رمان زنانه فارسی، *سووشون* در سال ۱۳۴۸ منتشر شد. شخصیت اصلی زن داستان در کتب و مقالات متعدد بررسی شده‌است. این شخصیت ایستا نیست و در طول رمان تغییر می‌کند. از دیدگاه مورد نظر در این پژوهش یعنی مقاومت در برابر قدرت مسلط، تغییرات زری حائز اهمیت است. او که در ابتدا از مقاومت در برابر تسلیم کوچک‌ترین

لوازم شخصی‌اش ناتوان است، در انتهای رمان و پس از فرایندی طولانی در مراحل از دست دادن به واسطه تسلیم و ترس، می‌آموزد که ترس ذاتی‌اش را کنار بگذارد و با حوادثی که بر او وارد می‌شود، مواجهه‌ای فعالانه داشته باشد.

> نه یک ستاره که هزار ستاره در ذهنش روشن شد. دیگر می‌دانست که از هیچ‌کس و هیچ‌چیز در این دنیا نخواهد ترسید (دانشور، ۱۳۵۳: ۴۷۸).

گرچه این تغییر با بهایی سنگین (مرگ یوسف) همراه است و در انتهای داستان صورت می‌گیرد، می‌تواند نقطه آغازی برای چنین چرخشی محسوب شود. اما داستان به مجرد قدرت گرفتن زری پایان می‌یابد و نشانه‌های مقاومت او در برابر سرکوب، جز در تشییع یوسف بازتولید نمی‌شود.

در دهه شصت، توجه به قدرت و جنسیت را در دو رمان به شکل آشکارتری مشاهده می‌کنیم: *جای خالی سلوچ* (نشر در ۱۳۶۰) و *طوبا و معنای شب* (نشر در ۱۳۶۷). در *جای خالی سلوچ*، غیبت مرد خانه، زمینه‌ساز حضور فعال زن در عرصه کسب و کار می‌شود. این حضور که با تنش‌های بسیار همراه است، اولین نشانگان به رسمیت شناختن زنی است هرچند روستایی و غیرمتجدد که با زیبایی‌های جسمی تعریف نمی‌شود و بدن زنانه و زنانگی او غایب اصلی داستان است. در چرخش ناگزیر این زن به سمت قدرت و پذیرش مسؤولیت مردانه، آنچه از دست می‌رود زنانگی و نیازهای جسمی و روحی اوست. خشونت دنیای سرد و خشک و فقرزده روستا، زن را تبدیل به مردی می‌کند که برای بقا می‌جنگد. حتی عواطف مادری نیز در این داستان بسیار کمرنگ توصیف شده‌است. می‌توان گفت در این داستان، موقعیت و شرایط سخت بازی قدرت و بقا، جنسیت را حذف می‌کند و با حذف جنسیت است که زن می‌تواند به طور جدی وارد بازی قدرت شود. در عین حال مرگان، «سایه سری» (دولت آبادی، ۱۳۷۲: ۱۰) را از دست می‌دهد که تا انتهای داستان نیز نمی‌تواند خلأ او را پر کند. اصل کشمکش در این داستان، کشمکشی بر سر بقاست و بر چنین زمینه‌ای بیشتر شاهد خوی و خصلت حیوانی آدم‌ها هستیم (سناپور، ۱۳۸۳: ۳۹). مرگان نیز در تلاشی طاقت‌فرسا بر بستر این کشمکش، چیزهایی به دست می‌آورد و چیزهایی هم می‌بازد اما نفس حضور زن در چنین موقعیت مردانه‌ای شاید برای نخستین بار است که به این وضوح تصویر می‌شود.

در داستان طوبی و معنای شب، زن به جای آنکه در مناسبات واقعی قدرت وارد شود به عرفان و ماوراءالطبیعه پناه می‌آورد و در جستجوی معنایی برای زندگی خود است. این معنا، حقیقتی متعالی است که بیشتر ذهنی است تا عینی. پناه بردن به عرفان، ماوراءطبیعت و مسائل

روحانی در این کتاب، راه فراری است از مواجهه با واقعیت تلخ و آزاردهنده‌ای که برای شخصیت اصلی زن داستان، طوبی وجود دارد. تنهایی و تلخی طوبی در پایان حوادثی که در داستان بر او می‌گذرد و دست‌نیافتن او به حقیقتی متعالی که در همه داستان در پی آن است او را به این نتیجه می‌رساند که در زندگی نتوانسته قابلیت‌های خود را پرورش دهد و نقشی فعال بازی کند:

> می‌اندیشید در مجموع چه کم و حقیر زندگی کرده‌است و چگونه با این کم حقیر دیگران را در تار و پود عنکبوتی زندگی‌اش حبس کرده‌است. می‌اندیشید شاید مرده‌است و خود نمی‌داند،[...] هنوز معنای حقیقت را نیاموخته بود، هنوز از حقیقت تنها تصوری در ذهن داشت (پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ۳۹۵).

شخصیت اصلی زن به دنیای خیالی پناه می‌برد و از واقعیت تلخ دوری می‌کند. طوبی و مونس دو نسل از زنانی هستند که هرکدام به نوعی در مبارزه با جامعه سنتی شکست خورده و تباه شده‌اند (نک.عسگری و عسگری، ۱۳۹۵: ۲۳۰). به پرداخت شخصیت طوبی در این رمان انتقادهایی شده‌است که جای تأمل دارد. تلفیق تائوییسم، تجددطلبی، اقطاب درویشی، مسیحیت و غیره سبب شده‌است در این رمان به ذهنیت واقعی یک زن ایرانی متعارف در سنت ایران به خوبی پرداخته نشود (نک.گلشیری،۱۳۸۰: ۴۷۴). طوبی با تخیلات گسترده به حل معماهایی مشغول است که حل آنها هیچ گرهی از موقعیت واقعی زن در دوره تاریخی خود نمی‌گشاید.

با مروری بر پژوهش‌های انجام‌شده و رمان‌های نگاشته‌شده، می‌توان گفت تا آغاز دهه هفتاد، گفتمان حاکم و غالب بر رمان، همچنان گفتمان مردسالارانه است و این گفتمان پیشاپیش گفته شده گرچه گاه زیر سؤال می‌رود، نه در رمان‌های مردان و نه معدود رمان‌های زنان، تفاوتی اساسی نمی‌یابد و همچنان یک‌سویه و با حمایت قدرت و نظم مستقر، بازتولید می‌شود. زن، «دیگری»ای است که اغلب ابژه واقع می‌شود و حتی در مقام فاعل شناسا نیز موفق نمی‌شود زنانگی خود را بیان کند.

۴- تغییر گفتمان جنسیت و قدرت در رمان‌های زنان دهه هفتاد و هشتاد

چنانکه ذکر شد از دهه هفتاد حضور بیشتر زنان در عرصه رمان‌نویسی و تجربه‌های تازه آنان در عرصه اجتماع، به گونه‌ای تغییر در ادبیات داستانی انجامید و رمان فارسی را به نقطه‌ای رساند که تغییراتی در گفتمان قدرت مسلط مردسالارانه در آن اتفاق بیفتد. در تحلیل رابطه قدرت، فوکو برخلاف دیگر اندیشمندان به نظام تفاوت‌گذاری‌ها توجه کرد که امکان کنش‌های تقابلی یا

تعاملی را میسر می‌سازد. تفاوت‌های حقوقی یا سنتی جایگاه و امتیازها، تفاوت‌های اقتصادی، تفاوت‌های زبانی یا فرهنگی، نوع اهداف، وجه‌های ابزاری و شکل‌های نهادینه‌سازی و درجات عقلانی‌سازی و انواع سازمان‌دهی‌های کم‌وبیش سنجیده‌شده، شکل‌های متفاوت قدرت را تعریف می‌کنند (نک. فوکو، ۱۳۹۳: ۴۲۹-۴۳۱).

«شکل‌های مویرگی محلی قدرت» اشکالی تازه از قدرت است که در آن تمرکز بر افراد حاشیه‌نشین یا کم‌قدرت مثل زنان و اقلیت‌های قومی یا نژادی است. افراد حاشیه‌نشین یا کم‌قدرت اغلب ابژه پژوهش قرار می‌گیرند و از دیدگاه فوکو در فرایندی پیچیده، تولید دانش در مورد افراد محروم در پایدار نگاه‌داشتن محرومیت ایشان نقشی مهم ایفا می‌کند. تولید اطلاعات به دست افراد حاشیه‌نشین شده می‌تواند وضعیت موجود را تغییر دهد (میلز، ۱۳۹۲: ۱۱۶) نویسندگی زنان نوشتن از خود و خلق دانشی به دست خود است. توجه به نقش‌های جنسیتی و بازنمود آنها در آثار ادبی به مطالعاتی انجامید که می‌کوشید تصویر زنان را در ادبیات واسازی کند. ساندرا گیلبرت و سوزان گیوبار در کتابی با عنوان *زن دیوانه در اتاق زیر شیروانی*، نظریه اضطراب تأثیر بلوم را با دیدگاهی زنانه بازخوانی کردند و تعبیر تازه‌ای از آن به دست دادند. بر این اساس اگر شاعران و نویسندگان مذکر در خوانش آثار اسلاف خود به بدخوانی خلاق آنها دچار می‌شوند تا از تأثیر قاطع آن بگریزند، می‌توان گفت اسطوره نویسندگی مردان به طور مضاعف سد راه خلاقیت زنان می‌شود. اسطوره‌ای که خلاقیت هنری را منحصر به فضای مردانه می‌داند (والکر و دیگران، ۱۳۹۳: ۳۹۷) نظریه گیلبرت و گیوبار نقد وضعی زنان را پایه‌ریزی کرد، چارچوبی که علاوه بر توجه به تفاوت‌های متن از نظر نوع ادبی و ساختار و پی‌رنگ، بازنگری و اقتباس‌ها و ویران‌گری‌های متن را نیز در بر می‌گرفت (الن شووالتر،۱۳۸۲: ۱۲۹).

نویسندگی زنان بخشی از فرایند تولید دانشی است که از جانب خود زنان و درباره خودشان، تولید می‌شود. در این فرایند، شاهد شکل‌گیری تغییراتی هستیم که گسستی در نظام گفتمانی مردسالار ایجاد کرده و محورهایی را تغییر داده یا درصدد بی‌اثر ساختن آن بوده‌است. روش‌های زنان برای مقاومت در برابر سلطه، متعدد بوده‌است. طرد و مقاومت و طفره (شیوه‌های سلبی)، تغییر مکان‌های قدرت، از حاشیه به متن کشاندن مسائل زنانه و تغییر کلیشه‌های جنسیتی (روش های ایجابی).

براساس بررسی و تحلیل نمونه‌های استقصا شده در رمان‌های دو دهه، مهمترین روش‌های مقاومت زنان در برابر سلطه را می‌توان در شیوه‌های زیر دسته‌بندی و تحلیل کرد.

۴-۱- چالش با ساخت‌های سنتی قدرت مردسالار

ایدئولوژی حاکم بر گفتمان سنتی، زن را موجودی منفعل، تحت سلطه مردان و تابع نقش‌های کلیشه‌ای می‌داند. نقش‌های سنتی زن همواره در سکون و پذیرش، گذشت و فداکاری، تسلیم، مطیع و احساساتی بودن تعریف می‌شود. هرگونه ابراز وجود زن را می‌توان نقطه مقابل این تعریف سنتی در نظر گرفت. خدشه‌دار شدن این تعریف در رمان‌ها به شیوه‌های متفاوتی نشان داده می‌شود. در برخی موارد شیوه‌های سلبی برای بی‌اعتبار کردن قدرت مردانه اعمال می‌شود. در این موارد، ستیز با قدرت مردانه از طریق نادیده گرفتن، بی‌اعتبار کردن، انتقاد مستقیم یا جملات چندپهلو انجام می‌شود. مثلاً ماهرخ در «رازی در کوچه‌ها»، در برابر ابراز قدرت شوهرش، بی‌حسی و بی‌تفاوتی را به عنوان مقاومت انتخاب می‌کند، به‌گونه‌ای که مرد را مستأصل و سلاح او را بی‌اعتبار می‌سازد:

> عبو با زل زدن حکومت می‌کرد. زبان الکن می‌شد، راه رفتن مختل. خون جمع می‌شد توی صورت. گناه مثل علف خودرو از دست بیرون می‌زد، بی‌خودی. اعتراف می‌کردی تا از سوزن نگاه در امان بمانی [...] به تلافی آن خیره‌خیره دیدن‌ها بود که ماهرخ به چیزی نگاه نمی‌کرد [...] یک روز عبو جوش آورد. می‌خواست دیده شود و ماهرخ عادت نگاه کردن از سرش افتاده بود [...] عبو بالش آورد. ماهرخ سرش را بلند نکرد. عبو ایستاد بالای سرش، درمانده. بعد خم شد و خودش را انداخت روی ماهرخ، مثل آدمی که یک‌دفعه تلپ شود روی یک گونی گنده سیب‌زمینی؛ و زد، بدجور زد. می‌زد که از نو تبدیلش کند به یک زن؛ بیدارش کند، زنده‌اش کند، نه اینکه آزارش بدهد. ماهرخ بیدار نشد، مثل زنده‌ها جیغ نکشید، از درد هم ننالید. عبو عقب کشید و پس کلّه‌اش را کوبید به دیوار. انگار کلّه مال خودش نبود، اصلاً صاحب نداشت. بعد هم طرح یک گریه خشک و بچگانه روی صورتش نشست (وفی،۱۳۸۷: ۵ و۶).

خلاف ماهرخ اما برخی شخصیت‌های زن، مستقیم و تند و صریح به مقابله با قدرت می‌پردازند، مثلاً خواهر ماهرخ:

> جوری عمو قدیر را می‌چزاند که عمو در یک چشم هم زدن تغییر نژاد می‌داد و سرخ شد (وفی،۱۳۸۱: ۳۴).

نمونه‌ای دیگر از عکس‌العمل‌های زنان در مقاومت در برابر سلطه، پناه‌بردن به خیال و خیال‌پردازی است. این شیوه که در تحلیل روانی، سازوکاری شناخته‌شده در افراد تحت‌سلطه است، به‌ویژه در خیانت‌های عاطفی مرد برای پاسخی تلافی‌جویانه از جانب زن مورد استفاده قرار می‌گیرد و بسیاری زنان از این طریق، پاسخی انتقام‌جویانه به بی‌وفایی یا بی‌اعتنایی مردشان می‌دهند (همان: ۴۱-۴۲).

بی‌تفاوتی نسبت به پدر یا شوهر در شرایط ضعف، پیری و بیماری از دیگر نمونه‌های واکنش در برابر قدرت مسلط مردانه است:

> پیرمرد بی‌دفاعی که روی تخت خوابیده پدر من است. این را به خودم یادآوری می‌کنم [...] ولی نمی‌دانم چرا پدر که این‌همه معنا دارد، برای من معنا ندارد؛ حتی حالا که دارم او را برای همیشه از دست می‌دهم (وفی،۱۳۸۷: ۱۶).

حمیرا به یاد می‌آورد که پدر او را تنبیه می‌کرد، گوشش را می‌پیچاند یا او را لای ساق‌های پایش می‌گرفت و مثل تیر آهن به پشتش فشار می‌آورد. با این شیوه تنبیه، حمیرا به گناه‌های نکرده هم اعتراف می‌کرد. دیدن ضعف و زبونی این قدرت مسلط و بی‌چون و چرا و بی‌حسی زن- دختر نسبت به آن، از خشمی ریشه‌دار نشأت می‌گیرد. این خشم به واسطه رژیم انضباطی سختگیرانه‌ای است که بر زن تحمیل شده‌است. ساختار کنترل‌کننده اجتماع در زمینه جنسیت، رژیم‌های انضباطی‌ای را بر زنان تحمیل می‌کند که از گفتمان مسلط و مردسالار نشأت می‌گیرد. براساس این «رژیم گفتمانی» نحوه رفتار فرد (در اینجا زن) تحت نظارت قرار می‌گیرد و کردار او تابع مجموعه‌ای از قوانین و مقرراتی می‌شود که مرتبط با مهار شهوات، حرکات و هیجانات است. به همین جهت برخی فمینیست‌ها استدلال می‌کنند که زنانگی را باید نوعی رژیم انضباطی محسوب کرد. زنانگی از طریق فرایندی طولانی و طاقت‌فرسا حاصل می‌شود. فرایندی که طی آن بدن وادار می‌شود خود را طبق نوعی ایده‌آل زنانه شکل دهد (نک. میلز، ۱۳۹۲: ۱۵۳). این ایده‌آل زنانه که در گفتمان سنتی و مردسالار تعریف شده‌است، در گفتمان زنانه شکاف برمی‌دارد و زن احساسات، عواطف و واکنش‌هایی را تجربه و بیان می‌کند که متفاوت با انتظارات جامعه مردسالار است.

۴-۲- بیان احساس طردشدگی عاطفی در زندگی زناشویی

در داستان‌های زنان، همواره خانواده و روابط عاطفی در اولویت قرار می‌گیرد. می‌توان گفت همان‌گونه که در اوایل دوران مشروطه، نگارش روزنامه‌های زنان سبب توجه و حساسیت اجتماع به مسائل خانوادگی شد، در این دوره هم نگارش زنان سبب شد در رمان فارسی مسائل مبتلابه خانواده‌ها طرح شود. نظریه‌های سنتی جامعه‌شناسی همواره معطوف به تحلیل روابط متقابل میان خانواده و جامعه بوده‌است ولی روابط درون خانواده، دغدغه جایگاه‌های زن و مرد و مناسبات سلطه در خانواده، بحثی است که از جانب فمینیست‌ها طرح شده‌است (ابوت و والاس، ۱۳۸۰: ۱۱۴).

در رمان‌های دهه هفتاد، فقدان ارتباط عاطفی میان زن و شوهر، سکوت و بی‌تفاوتی و آرزوی بیان عواطف و احساسات از جانب مرد و نادیده گرفته شدن زن در زندگی خانوادگی از مضامین پربسامدی است که در رمان‌های این دهه ایجاد شد و در طول چند سال به‌شدت طرفدار یافت. طرح این مسئله در رمان‌های زنان، بیان احساسات زن شهری مدرن بود که تا پیش از آن مسئله رمان ایرانی نبود و در گفتمان مردسالار، به رسمیت شناخته نمی‌شد. رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* به عنوان رمانی پیشرو و جریان‌ساز، شاید برای اولین بار به این مضمون پرداخت که طرفداران زیادی هم یافت:

> رو به پنجره گفتم: جای نینا و گارنیک همسایه‌های جدید آمده‌اند. روزنامه خش‌خش کرد. «م م م» [....] روزنامه گفت: «امیل سیمونیان؟» [....] روزنامه ورق خورد. به روزنامه نگاه کردم، منتظر که حرفش را ادامه بدهد (پیرزاد، ۱۳۸۰: ۲۳).
>
> سعی کردم یادم بیاید دوران نامزدیم با آرتوش چه حسی داشتم. این تنها زمانی بود که می‌توانستم جزءِ دوران عشق و عاشقی زندگیم به حساب بیاورم. چیز زیادی یادم نیامد. فاصله آشنایی تا نامزدی و نامزدی تا ازدواج طولانی نبود (همان: ۱۴۳).

کلاریس از حیث عاطفی تنهاست. با وجود آنکه ظاهراً زندگی آرامی دارد، چیزی در این زندگی خالی است و آن، خود کلاریس است:

> چرا کسی به فکر من نبود؟ چرا کسی از من نمی‌پرسید تو چی می‌خواهی؟ [....] تا حالا چه کسی کاری را فقط برای من کرده؟ خودم در سی‌وهشت سالگی چه کاری را فقط برای خودم کرده‌ام؟ (همان: ۱۷۹).

زن گاهی آرزو می‌کند بمیرد تا مردش او را ببیند:

> فقط مردن است که می‌تواند زندگی را به شکل اولش برگرداند. اگر یک‌دفعه قلبم بگیرد و درازبه‌دراز وسط آشپزخانه بیفتم امیر تازه آن‌وقت می‌تواند مرا ببیند (وفی، ۱۳۸۱: ۶۳).

فقدان ارتباط عاطفی میان زن و شوهر و احساس نیاز به این ارتباط در رمان‌های زنان به اشکال مختلف تکرار می‌شود. این تکرارهای ناشی از نیاز زنانه و میل به دیده‌شدن، امری است که به عنوان تجربه‌ای زنانه از زندگی خانوادگی تا پیش از دهه هفتاد مغفول مانده یا کمتر به آن پرداخته شده بود. شکاف میان زن و شوهر و انتقاد به مناسبات مألوف خانوادگی بیان دگرگونه‌ای از قدرت زنانه است.

۴-۳- تفاوت در شیوه‌های مادری و تعریف زن خانگی

یکی از وجوه تفاوت میان زن مدرن و زن سنتی، تفاوت در تعاریف نقش‌ها و جایگاه‌هاست. فمینیست‌ها معتقدند تعاریف سنتی و کلیشه‌ای از زنانگی و مادرانگی در روزگار معاصر نمی‌تواند بازتاب حقیقی این نقش‌ها باشد. زنان تغییرات زیادی را در نقش‌های خود تجربه می‌کنند و مدرنیته فرایندی است که زنان آن را دشوارتر از مردان تجربه می‌کنند. از آنجا که زنان هویت تثبیت‌یافته خود را به میزانی بیش از مردان در فرایند تجدد از دست می‌دهند، مدرنیته و تجدد را به شکلی کامل‌تر ولی تناقض‌آمیزتر تجربه می‌کنند (نک. گیدنز، ۱۳۸۷: ۱۵۴).

شخصیت‌های زن مدرن در رمان‌های زنان تعاریف سنتی از زن را نمی‌پسندند و خود را به گونه دیگری تعریف می‌کنند. مثلاً در رمان جزیره سرگردانی شخصیت‌پردازی هستی در برابر نیکو تمایز خود را آشکار می‌کند. هستی به یک حلقه مسی برای ازدواج قانع است، اما خانواده نیکو انگشتر برلیان می‌خواهند. برای هستی یک اتاق کفایت می‌کند، نیکو جهیزیه سنگین و خانه‌ای مجلل می‌خواهد. هستی زنی است که به تحقق آرزوهای خود می‌اندیشد و دغدغه‌اش تفاوت داشتن است و اگر این‌گونه نباشد خود را سرزنش می‌کند:

> در آخرین دیدار، هستی از سلیم بیزار شده بود. چرایش را می‌دانست و از این دانسته می‌گریخت [....] هستی از مادربزرگ و شاهین خواست که دیگر پای تلفن نروند تا هستی خودش گوشی را بردارد. تصمیم داشت به سلیم بگوید با من چکار داری؟ من که هزار عیب شرعی و عرفی دارم، من که زیبا نیستم، من که سنم زیاد است. اگر خیال می‌کنی می‌توانی مرا مثل موم در دستت نرم بکنی کور خوانده‌ای (دانشور، ۱۳۷۷: ۱۸۹).

هستی پر از تناقض و تشکیک خاص مدرنیته است. این تناقض در مراحل مختلف داستان خود را نشان می‌دهد، از تلاش برای به دست آوردن سلیم تا تلاش برای رهایی از او و بازیافتن آزادیش گرچه تناقض‌های او به نتیجه‌ای قطعی در داستان نمی‌رسد، تجلی روح مدرنیته در نهاد نا آرام زنی است که گرفتار جدال درونی و خواهان ساختن فردیت خود است. اما نیکو زنی است که کاملاً در چارچوب تعاریف جوامع مردسالار از زن می‌گنجد:

> عصرها که سلیم از حجره برمی‌گشت، نیکو با آرایش غلیظ و چادرنماز هماهنگ با رنگ لباسش در ایوان باغ منتظرش بود. اگر دیر می‌کرد سلیم می‌دانست که دم در قدم خواهد زد و می‌دانست سلام خواهد کرد و خسته نباشید آقا می‌گفت و کیفش را از دستش خواهد گرفت و پابه‌پای او به اتاق نشیمن خواهد آمد. روبه‌رویش روی زمین می‌نشست و کفش‌های شوهر را از پای او درمی‌آورد و دمپایی‌هاش را جلوش می‌گذاشت و برایش چای می‌آورد [....] نیکو زودتر از سلیم از خواب بیدار می‌شد. می‌رفت به دستشویی ته باغ. به توالت سلیم نمی‌رفت، نکند سلیم

صدایی بشنود. دست و رویش را می‌شست. وضو می‌گرفت. می‌آمد شوهر را با نوازش بیدار می‌کرد. پشت سر او می‌ایستاد و به گفته خودش به شوهر اقتدا می‌کرد و سلیم که گفته بود برای رفع مشکلات شرعیتان می‌توانید به مرجع تقلید مادرم رجوع کنید جواب داده بود مرجع تقلید من شما هستید. این دختر را تنها برای شوهرداری تربیت کرده بودند. یک فرشته خانگی (دانشور، ۱۳۸۰: ۴۰).

علاوه بر تفاوت در تعاریف زنانگی، تعریف مادری نیز در بسیاری موارد متفاوت است. مادران در داستان‌ها دیگر فرشته خانگی نیستند، زنانی هستند معمولی که گاه از کودکانشان خسته می‌شوند، گاه می‌خواهند تنها باشند، اشتباه می‌کنند، از بار مسؤولیت خسته و گاه ناتوانند. در رمان پرنده من، زن بار سنگین مسؤولیت بزرگ‌کردن دو کودک خردسال را به دوش می‌کشد، خسته و ناتوان و دلزده و به دنبال مفر و پناهگاهی است. از میان ده رمان یادشده، چهار رمان به ارتباط مادر و فرزند پرداخته‌اند. این ارتباط گاه ارتباطی نزدیک و صمیمی است، گاه دور و بیگانه و گاه گرفتار چالش‌های طبیعی دوران نوجوانی و استقلال‌طلبی فرزندان است. بزرگ‌شدن و رشد فرزند و استقلال‌طلبی او برای مادر هم خوشحال‌کننده است هم غمناک. شراره درباره ارتباط با پسرش می‌نویسد:

می‌رود توی اتاق خودش. بزرگ شده؛ خیلی بزرگ. وصل بود به من؛ توی تن من بود. آمد که بیرون، از هم جدا شدیم. اما دوباره وصل شد. سینه من را کشید توی دهانش و از من زندگی کرد. شیر را که ازش گرفتم، انگار او را از خودم گرفتم. روزبه‌روز بندی پاره می‌شود (شاملو،۱۳۸۰: ۱۴۱). مثل میوه می‌مونن، یه روز می‌یای می‌بینی کنده شدن و افتادن (همان: ۱۴۷).

رابطه کلاریس با پسرش- آرمن- رابطه پر فراز و نشیب با پسری در سن بلوغ است. آرمن که می‌خواهد اثبات کند از کودکی درآمده، با مادر مخالفت می‌کند و سعی می‌کند راه خودش را برود. آرمن عاشق امیلی می‌شود و امیلی او را مجبور می‌کند یک لیوان سرکه تند بخورد. مادر از بزرگ شدن فرزند احساسی دوگانه دارد:

تکیه داده به پشتی راحتی سبز اشک‌هایم را پاک کردم و از پنجره به آسمان بی‌ابر نگاه کردم. کسی به «طفلک کوچولویم» یک لیوان سرکه داده بود. دلم گرفت و فکر کردم کاش بزرگ نشده بود. کوچک که بود فقط کارهایی را می‌کرد که من می‌خواستم؛ چه بخورد، چه نخورد، کجا برود، کجا نرود و حالا [....] حالا کسی به بچه‌ام یک لیوان سرکه خورانده بود و من حتی نفهمیده بودم (پیرزاد، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

آرزو با خواندن نوشته‌های دخترش آیه در وبلاگش بـه گلایـه‌هـای او از مـادر و زنـدگی پـی می‌برد. او از کنترل و محدودیت مادر می‌گریزد (پیرزاد، ۱۳۸۵: ۱۸۷). مادران مدرن سعی مـی‌کننـد استقلال فرزندانشان را به رسمیت بشناسند و هویت مستقلی برای خود تعریف کنند.

رمان *پرنده من* از فریبا وفی نیز تماماً شرح زندگی مادری با دو فرزند خردسال و نگرانـی‌هـای مربوط به آنان است. نگرانی‌هایی که گاه به خستگی و دلزدگی از مادری هم می‌انجامد.

۴-۴- آشپزخانه، کانون محوری قدرت در خانه

نویسندگی زنان، کانون‌ها و مکان‌های قدرت را جابجا کرده‌است. تا پیش از داسـتان‌نویسـی زنـان، آشپزخانه جایگاهی در رمان ایرانی نداشت و بیشتر توصیف‌ها در داستان مربوط بـه کـانون‌هـای بیرون از خانه بود. در نویسندگی زنان که هم معطـوف بـه درون خانـه اسـت و هـم در توصـیف منزل، آشپزخانه نقشی محوری ایفا می‌کند و کـانون توجـه قـرار مـی‌گیـرد. در *چـراغ‌هـا را مـن خاموش می‌کنم*، آشپزخانه محل گردهمایی و قلب خانه است. در این رمـان جزئیـات خانـه‌داری، چنیش وسایل و توجه به آشپزخانه و چگونگی پختن غذا زیاد به چشم می‌خورد. تهیـه و تـدارک غذا برای صرف آن همراه خانواده، مهمانی‌دادن و تهیه و تدارک مراسم مهمـانی نیـز زیـاد اسـت. بیشتر صحنه‌های جمعی داسـتان کـه همـه اعضـای خـانواده یـا مهمانـان دور هـم هسـتند، در آشپزخانه اتفاق می‌افتد. کلاریس آشپزخانه‌اش را به سبکی متفاوت از دیگران، تزئین کرده‌است:

> به گل‌های خشک‌کرده و کوزه‌های گلی بالای قفسه‌ها نگاه کردم. به حلقه‌های فلفل قرمـز و سـیر که آویزان کرده بودم به دیوار [....] همه این‌هـا و کلـی چیزهـای دیگـر کـه تـوی آشـپزخانه‌های دیگران نیست و توی آشپزخانه تو هست؛ بـرای خـودت زیباسـت و حتـی اگـر مـادر و خـواهر و دوست و آشنا بخندند و بگویند آشپزخانه کلاریس عین کلبه جادوگر قصه هنـزل و گرتـل شـده. نباید به خاطر حرف دیگران سلیقه‌ات را عوض کنی (پیرزاد، ۱۳۸۰: ۱۱).

در رمان انگار گفته بودی لیلی نیز صحنه‌های آشپزخانه‌ای با جزئیات توصیف می‌شود:

> رفتم توی آشپزخانه و میز را چیدم. کتلت را کشیدم توی دیس و سیب‌زمینی را هم ریخـتم روی کتلت‌ها. سبزی‌خوردن را ریختم توی سبد. بقیه‌اش را هم پیچیدم لای دسـتمال، گذاشـتم تـوی یخچال که تازه بماند (شاملو، ۱۳۸۰: ۶).

> مادر برای شام خورشت قیمه را در بشقاب گـود می‌کشـید. بشـقاب خـورش را می‌گذاشـتم سـر سفره. قشنگ غذا درست می‌کرد. فکرش را هم نمی‌توانم بکنم. هر روز و هرشب، همیشـه سـالاد و ماست و سبزی‌خوردن هم بود. پدر می‌گفت سفره بدون سبزی‌خوردن رنگ ندارد. مـادر گوجـه

و خیار را ریز خرد می‌کرد و نمک می‌زد می‌گذاشت آب بیاندازد. سالاد شیرازی را می‌کشید توی کاسه و به من می‌داد تا آن را توی یخچال بگذارم (همان: ۸۹).

گرچه در این داستان، شراره زنی مستقل و کارمند است اما آشپزخانه و آشپزی هم به عنوان مرکز کارهای خانه در ذهن زن راوی، با شغل او پیوند دارد؛ این پیوند در خواب‌های راوی به خوبی و ظرافت نمایان می‌شود:

دیشب خواب دیدم آشپزی می‌کنم [....] پشت دوربین بودم. می‌خواستم از خودم و تو عکس بگیرم. آشپزخانه تمیز بود. برق می‌زد. حواسم به روغنی بود که از قاشق چوبی چکه می‌کرد. دوربین را گرفتم روی قطره روغن، می‌خواستم از چیکدنش عکس بگیرم. قطره روغن بزرگ شد، از ارتفاع زیادی آرام پرت شد افتاد زمین (همان: ۲).

در داستان *عادت می‌کنیم* نیز بسیاری مکالمات و کنش‌های داستانی بر سر میز غذا و در آشپزخانه اتفاق می‌افتد. توجه به این نکته از مهترین ویژگی‌های تفاوت کانون‌های قدرت در رمان فارسی دو دهه اخیر است.

۴-۵- زنانه‌شدن فضای شهری در رمان

جدایی قلمرو خانه و کارهای خانگی از قلمرو اجتماعی که در گذشته به تعلق زنان به اندرونی و حیطه خصوصی و تعلق مردان به فضاهای عمومی می‌انجامید، در دوران مدرن با حضور زنان در فضای عمومی تغییر یافته‌است. این امر با زنانه‌شدن دانشگاه‌ها و فضاهای شهری چهره شهرهای بزرگ ایران را نیز دگرگون ساخته‌است. از دیدگاه فوکو، فضا متغیر مستقل و تبیین‌کننده یا تعین‌بخش پدیده‌های اجتماعی است. رویه‌ها یا کردارهای فضایی ماهیت جنسی دارند و کردارهای جنسیتی ماهیت فضایی. امروزه نه فقط فضاهای سکونتگاهی که فضاهای تجاری، فراغتی، آموزشی و انواع فضاهای شهری در ایران به شکل تصاعدی زنانه می‌شوند. زنان از طریق حضورشان در فضاها به شکل آشکار و پنهان به رمز گذاری و رمز گشایی از فضاها می‌پردازند (نک. فاضلی، ۱۳۹۵: ۱۰۸).

این امر در رمان هم اتفاق افتاده‌است. فضاهای شهری در رمان، پاساژها، خیابان‌ها و پرسه‌زنی‌ها در شهر در توصیف زندگی روزمره بسیار به چشم می‌خورد. مارشال برمن در *تجربه مدرنیته*، خیابان را در حکم مهمترین عرصه شهر مدرن و جایی می‌داند که تجربه مدرنیته تحقق می‌یابد (برمن، ۱۳۸۹: ۲۳۷). در رمان *نگران نباش*، تماماً شاهد حضور شخصیت اصلی (دختر جوان) در خیابان، پاساژ، پارک، ترک موتورسیکلت و غیره هستیم. شادی از خانه فرار می‌کند و به دنبال مواد می‌رود. در شهر، زلزله شده و خیابان‌ها شلوغ و درهم و برهم است.

شادی از تیر چراغ برق بالا می‌رود و از آن بالا شهر را نگاه می‌کند. مردم تقلا می‌کنند، خیابان‌ها ترافیک است و پیاده‌روها شلوغ. شادی نگران دوستش اشکان است که با پیامکی به او خبر داده، می‌خواهد خودکشی کند. به منزل اشکان می‌رود و او را داخل حمام می‌بیند که از حال رفته، کمک می‌کند و اشکان را نجات می‌دهد. صاحبخانه اشکان (جناب سرهنگ) که از ماجرا مطلع شده، در خانه اشکان می‌آید و ناگهان بر اثر زمین‌لرزه، سرش داخل پنجره می‌رود و می‌میرد. شادی به خانه زنگ می‌زند ولی به‌رغم اصرارهای مادرش و بابک به خانه بازنمی‌گردد و دوباره در خیابان‌ها سرگردان می‌شود. در خیابان، جشنی برپاست. عده‌ای از جوان‌ها، شهر را در دست می‌گیرند. مأموران در خیابان هستند و سعی در کنترل اوضاع دارند. شادی، مادربزرگش را در شلوغی جمعیت پیدا می‌کند. به سمتش می‌رود که مأموری با باتوم او را می‌زند. از حال می‌رود و عده‌ای از جوانان، نجاتش می‌دهند. او ترک موتور جوانی که «مو دم اسبی» می‌خواند، می‌نشیند و به تجریش- به خانه دوستش سارا و سیامک- می‌رود، از سارا مواد می‌گیرد و با هم می‌کشند. شادی از خانه سارا هم بیرون می‌رود و به فکر تهیه مواد است. شادی، تصمیم می‌گیرد برای تهیه مواد پیش دوستان مادرش برود. در راه، خوابش می‌برد و وقتی بیدار می‌شود شب است و خیابان خلوت شده، همه از شهر خارج شده‌اند (نک. محبعلی، ۱۳۸۸).

میدان عمل زنان در رمان‌ها به‌ویژه از دهه هشتاد از خانه به خیابان کشیده شده‌است و فضاهای شهری در رمان‌های زنان از دیدگاه آنان توصیف می‌شود. علاوه بر آن زنان بسیاری فضاها را با حضورشان زنانه کرده‌اند مثل دانشگاه‌ها، کافی‌شاپ‌ها و پاساژها. نکته دیگر در این فرایند شهرنشینی زنانه آن است که زنان عموماً آدابی را مراعات می‌کنند که در جوامع پیشرفته نشانه فرهنگ‌پذیری و اجتماعی‌شدن است. آنان پسندهای خود را درروابط و زندگی شهری به مردان منتقل می‌کنند. در رمان *عادت می‌کنیم* آرزو معیارهای فرهنگی و رعایت آداب و رسوم، از آداب غذاخوردن تا تعارفات معمول معاشرتی را در سهراب زرجو ارزیابی می‌کند. در *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* هم هستی رفتارهای مراد و سلیم را ارزیابی می‌کند. کلاریس در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* به رفتارهای امیل و مبادی آداب بودنش توجه می‌کند. حضور زنان در کنار مردان در صحنه‌های اجتماعی، مردان را موظف به رعایت آدابی می‌کند که در رمان‌های زنان توجه به این آداب اهمیت می‌یابد و رعایت آنها را به گونه بخشی از شیوه‌های فرهنگ‌پذیری و اقتدار زنانه بر مردان الزام می‌کند.

۴-۶- توجه به تغییر نقش‌ها و کلیشه‌های جنسیتی و گوناگونی شکل‌های خانواده

در همه این ده داستان، کلیشه‌های جنسیتی به نوعی مورد سؤال قرار می‌گیرد. محدودیت زن به فضای آشپزخانه و راضی بودن از آن، اسطوره مادرانگی، صبر و سکوت و تحمل، رضایت بی قید و شرط از زندگی خانوادگی و مواردی از این دست در داستان‌ها به شکل انتقادی طرح می‌شود. گوناگونی شکل‌های خانواده در رمان‌ها نیز محسوس است. از میان موارد یادشده، شخصیت‌های زن رمان‌های *عادت می‌کنیم* و *انگار گفته بودی لیلی*، مادران تنهایی هستند که زندگی خانوادگی را اداره می‌کنند.

تلاش زنان برای یافتن جایگاهی در اجتماع در اغلب رمان‌ها کمابیش به چشم می‌خورد. شراره پس از فوت شوهرش، مجبور می‌شود کار کند. او که تا به حال کار نکرده به امکانات دم‌دستی‌اش واقع‌بینانه نگاه می‌کند:

> کاغذ و خودکار برداشتم. تمام کارهایی را که بلد بودم، نوشتم: آشپزی، بافتنی، بچه‌داری و عکاسی. دوربین تنها وسیله غیرخانگی بود که برای من حکم خانگی داشت. کار با آن را بلد بودم. حتی تایپ هم نمی‌دانستم. لباس پوشیدم و راه افتادم. تقدیر بود که عکاسی‌ها مجبور شده بودند عکاس زن هم داشته باشند. آقای رفیعی، دوست قدیمی بابا، دنبال یک عکاس می‌گشت. این شد که کار پیدا کردم (شاملو،۱۳۸۰: ۱۵۴).

به این ترتیب او با عکاسی و فیلمبرداری از مجالس عروسی، خرج خود و پسرش را تأمین می‌کند و همزمان به پسرش هم رسیدگی می‌کند.

> عصر می‌رفتم خانه برای سیاوش غذا حاضر می‌کردم. بهش می‌گفتم بعد از غذا کتاب بخواند و بخوابد. اخم می‌کرد. می‌خواست با من بیاید عروسی. می‌گفتم نمی‌شود. در را قفل می‌کردم. می‌رفتم [....] می‌رفتم عروسی. از آرایشگاه‌رفتن عروس و داماد شروع می‌کردم، سفره عقد را می‌گرفتم [....] هر سهل‌انگاری کوچکی باعث دلخوری می‌شد [....] مواظب بودم [....] تصویر را می‌کشیدم عقب تا همه توی کادر جا شوند. فکر می‌کردم سیاوش هرشب تنهایی شام می‌خورد. یک بغض گنده توی گلوم بود. شام نمی‌خوردم. مدام نوشابه می‌خوردم. با مانتو و روسری بودم. عرق می‌ریختم (همان: ۱۶۷).

شراره کم‌کم در حرفه‌اش شناخته‌شده و موفق می‌شود:.

> دیگر احتیاجی به این کار نداشتم. زن‌های پولدار شهر من را شناخته بودند. می‌آمدند و از من عکس هنری می‌خواستند. برنامه‌ام تمام مدت پر بود. برای مجله هم عکس می‌گرفتم. پول خوبی

هم داشت. همان روزها بود که وسوسه ساختن فیلم افتاده بود به جانم. یک فیلم شبه‌مستند بدون قصه (همان: ۱۷۴).

در *عادت می‌کنیم* آرزو بنگاه معاملات ملکی پدرش را اداره می‌کند و در این کار موفق است؛ زنی فعال و پرتوان و موفق در عرصه اجتماعی.

هستی نیز در *جزیره سرگردانی* کارمند وزارت فرهنگ است. در *سرخی تو از من* (۱۳۸۵) دکتر لیلا خواجوی روان‌شناس است. شخصیت زنان در این داستان‌ها شخصیتی مستقل و اجتماعی است که گرچه با سختی ولی هریک به گونه‌ای استقلال اقتصادی و اجتماعی خود را به دست آورده‌اند.

در داستان *و دیگران*، مسئله زن دوم و زندگی سخت و پنهان‌کارانه وی بازتاب می‌یابد. روایت با زاویه دید همسر دوم یک مرد، خطاب به همسر اول بیان می‌شود. راوی سال‌ها پس از فوت شوهرش، زن اول او- زینت- را در بیمارستان می‌بیند. راوی به دلیل وجود توموری در رحم بستری است و نیاز به عمل جراحی دارد. زینت به خاطر وضع‌حمل دخترش در بیمارستان است. راوی داستان زندگی خود را از پشت در اتاق و بر روی تخت بیمارستان خطاب به زینت روایت می‌کند. او از جزئیات زندگی زینت اطلاع دارد و کاملاً وی را می‌شناسد، اما برای زینت ناشناس است. راوی زندگی در سکوت و سایه را تجربه کرده و به عنوان همسر دوم، جایگاهی مخفی داشته‌است. به تعبیر خودش همیشه خارج از حصارهای قلعه زندگی خانوادگی بوده‌است. حتی خانواده زن هم خبردار نمی‌شوند که او همسر دوم مردی است. زن در حین یادآوری خاطراتش به یاد می‌آورد که از مرد باردار می‌شود و بچه‌اش را سقط می‌کند. او از مرد می‌خواهد که خانه‌ای برایش بگیرد تا به زندگی دوگانه‌اش پایان دهد، اما مرد ظاهراً فرصت این کار را پیدا نمی‌کند و فوت می‌کند. در خلال واگویه‌های درونی زن، درمی‌یابیم که زینت ده سال از همسرش بزرگ‌تر بوده ولی همسرش همیشه مراعات حال او را می‌کرده و به او احترام می‌گذاشته و اصرار داشته که زینت از زندگی پنهانی او چیزی نداند و خبردار نشود. راوی در بیمارستان با بهار -دختر زینت که تازه زایمان کرده‌است- روبه‌رو می‌شود. او کماکان سکوت خود را حفظ می‌کند و حتی به صمیمی‌ترین دوستش -راضیه- هم که سرنوشتی مشابه وی دارد، چیزی از آشنایی با زینت و خانواده‌اش نمی‌گوید.

این رمان شاید اولین رمانی است که از زبان همسر دوم یک مرد به همسر اول او نگاشته شده‌است. در این رمان از زاویه‌ای متفاوت به مسائل خانوادگی نگریسته شده‌است. نام رمان- «و

دیگران»- دلالتمند و نشان‌دهنده تمرکز رمان بر تقابل میان «خود» و «دیگران» است؛ گویی در این داستان خودی وجود ندارد و آنچه وجود دارد دیگران و زاویه دید آنها است. زنی که در سایه‌ها زندگی می‌کند، به عنوان همسر دوم، جایگاه اجتماعی ندارد، نام ندارد و با حسرت به زندگی «دیگرانی» می‌نگرد که همه چیزهایی که او آرزو دارد، دارند و با صدای بلند فریاد می‌کنند. از همان ابتدای حضور در بیمارستان، تقابل‌ها میان دو زن آشکار می‌شود؛ زن اول که دخترش باردار است و با شادمانی می‌رود تا چیزی بر داشته‌های خود بیافزاید و زن دوم که تنها و با غم در بیمارستان است و می‌رود تا چیزی را که نمادی از زنانگی اوست، بردارد. زن دوم از حس دردناک خود نسبت به نقشش می‌گوید:

> در پس قلعه تو سهم من یک بیابان بود زینت. سال‌های آغازین گمان می‌کردم سرسبز کردن آن بیابان کار من است. به چشم من قهرمانی بود [...] زخم‌خورده، تنها و من با یک سبد مرهم ایستاده بودم، مراقب، مواظب. می‌خواستم بر زخم‌های مردت مرهم گذارم و می‌خواستم، چه می‌دانم، یکه و تنها شخم بزنم، بذر بیفشانم و از دل خاکی خشک گندم عمل آورم [...] گزمه‌وار بیرون قلعه می‌چرخیدم و تو، آن تو، توی قلعه، آسوده بودی [...] او هم آسوده بود، در قلعه کنار تو، بیرون با من (میرقدیری، ۱۳۸۴: ۲۲).

زن دوم خود را «زنگ تفریح زندگی» مرد می‌داند. او که در نهایت هیچ بهره‌ای از زندگی نمی‌برد، معتقد است زندگی شاد زینت به بهای غم‌های او به دست آمده‌است:

> شادی و شور اتاق شماره نُه به بهای تنهایی و تلخی اتاق شماره پنج به دست آمده (همان: ۲۵).
> مثل یک چریک بیشتر عمرم را مخفی زندگی کرده‌ام؛ اصلاً دو تا زندگی داشته‌ام [...] زنی که یاد گرفته مخفی باشد، به نجوا سخن بگوید و آرام و آهسته در تاریکی بزید، سیاهی (همان: ۷۵).

غدّه درون رحم راوی به نمادی از عشقی بی‌ثمر، پنهانی و خورنده تبدیل می‌شود. همدمی ناخواسته که در درون فرد به وجود می‌آید و وجود او را از درون می‌خورد. این غدّه نمادی از رابطه پنهانی، بی‌ثمر و خردکننده راوی به عنوان همسر دوم است. زنی که از هرچه بر او می‌گذرد، هیچ در دست ندارد:

> گذر زمان لایه‌لایه خاک و خاکستر از آنچه نامش را عشق نهاده بودم پس زد. در زیر این آوار، من نه ستاره‌ای جستم نه ماهی! جوانی من بود، لته کهنه‌ای پیچیده درهم! (همان: ۴۵).

از سکوت زنان و نقش سنتی منفعل‌بودن و تسلیم‌بودن آنان در این رمان به‌شدت انتقاد می‌شود:

من خانمم؛ مهربان هم هستم؛ لال هم هستم. یک لال واقعی مثل عزیز. درست مثل عزیز از تبار سکوت، از قبیله خفقان! (همان: ۱۹۱).

عزیز عادت دارد دنبال حرف‌هایش را بخورد. خوراک عزیز کلمه است. کلمه‌هایی که تا سر زبانش هم می‌آیند و عزیز لب می‌بندد و قورت می‌دهد. کلمه را قورت می‌دهد. همین‌جور کلمه پشت کلمه سیر می‌شود با کلمه‌ها. همین است که سر سفره از همه ما کمتر غذا می‌خورد، هی می‌گوید سیرم! (همان: ۱۸۷).

۵- نتیجه‌گیری

فوکو به واسطه تحقیقاتی که در باب ساخت اجتماعی سوژگی انسان به دست داد، تصویری تازه از مفهوم قدرت به کار گرفت. از نظر وی، اعمال قدرت، کنش سازمان‌دادن به حوزه کنش ممکن دیگران به واسطه به‌کارگیری یک یا چند «رمزگان» یا «نظم» نهادی حاکم است. افزون بر آن، قدرت تنها فراورده فرعی این نظم نیست بلکه نیروی مولدی است که تصورات مشخص ممکن را از آنچه فرد می‌تواند درباره خود بداند، شکل می‌دهد. قدرت نیروی مولدی است که مقاومت، در تعریف آن مندرج است و این مقاومت با تغییر نظام دانش، تغییر می‌کند. هر قدرتی دو سو دارد و همواره امکان چرخش سویه‌های قدرت وجود دارد. با شکل‌گیری جریان رمان‌نویسی زنان، مفاهیمی از سلطه و سرکوب زنان و شیوه‌های مقاومت، طفره یا بازخوانی آنها در زنانه‌نویسی فارسی از دهه هفتاد شکل گرفته و در دهه هشتاد ادامه یافته‌است. تجربه و ادراک زنانه، مفاهیمی تازه را وارد ادبیات داستانی کرده‌است. حضور زن به عنوان «دیگری»، شیوه‌های درک وی از واقعیات را تشریح کرده و در کنار آن، تحلیل رفتار اجتماعی و گفتمان شکل‌گرفته قدرت را زیر سؤال برده‌است. آگاهی زنان نسبت به موقعیت و شرایط تاریخی و اجتماعی توان آنان برای نگاشتن خود در بستری تاریخی را تحقق می‌بخشد و رمان به عنوان نوع ادبی مدرن، توانسته‌است این تجربه زنانه را به‌خوبی منعکس سازد.

باید توجه داشت که نقد قدرت به جهت اصلاح و بهبود شرایط رفتاری است که هردو قطب سلطه‌گر و سلطه‌پذیر را با چالش‌هایی مواجه می‌سازد. طرح مسائل مبتلابه زنان تصویری واقعی‌تر و ملموس‌تر از شرایط آنان به دست داده‌است. تغییر جایگاه زنان از ابژگی به سوژگی، آنان را از حاشیه به متن آورده و به‌ویژه در تشریح گفتمان قدرت در فضای خصوصی، نقشی تأثیرگذار ایفا کرده‌است. زنان در رمان‌های خود به روابط انسانی به شکلی عمیق‌تر و جزئی‌تر نگاه می‌کنند. به‌ویژه روابط میان – فردی در حوزه مسائل خانوادگی در رمان‌های زنان اهمیت

می‌یابد. گفتمان خلق‌شده توسط زنان با محوریت فضای خصوصی و آشکار ساختن روابط ناسالم و یک‌سویه قدرت در فرهنگ سنتی، کنشی متقابل برابر خلأهای موجود عقلانی، هنجاری و مطلوب در مناسبات قدرت را شکل بخشیده، مفاهیم و گزاره‌های نادرست را به گونه‌ای برجسته ساخته‌است که انسجام، یکدستی و عقلانیت از پیش تعیین‌شده آن فرومی‌پاشد. این چرخش در چارچوب نظم مستقر قراردادی و از پیش تعیین‌شده، به ایجاد حوزه‌های تازه‌ای از قدرت در رمان‌نویسی زنان انجامیده‌است.

منابع

ابوت، پ. و والاس، ک. ۱۳۸۰. *جامعه‌شناسی زنان*، ترجمه م. نجم‌عراقی، تهران: نی.

افغانی، ع.م. ۱۳۷۲. *شوهر آهوخانم*. تهران: نگاه.

برمن، م. ۱۳۸۹. *تجربه مدرنیته*، ترجمه م. فرهادپور. تهران: طرح نو.

اعتمادزاده، م.۱۳۸۴. *دختر رعیت*، تهران: دنیای نو.

پارسی‌پور، ش. ۱۳۸۲. *طوبی و معنای شب*، تهران: البرز.

پرستش، ش. و ساسانی‌خواه، ف. ۱۳۸۹. «بازنمایی جنسیت در گفتمان رمان (۱۳۷۵-۱۳۸۴)». *فصلنامه زن در فرهنگ و هنر*، دوره اول(۴): ۵۵-۷۴.

پیرزاد، ز. ۱۳۸۰. *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، تهران: مرکز.

ـــــــ . ۱۳۸۵. *عادت می‌کنیم*، تهران: مرکز.

خجسته، ف. و دهقانیان، ج. و فسایی، ج. ۱۳۹۵. «*شوهر آهوخانم* در بوته نقد پساساختارگرا». *پژوهش‌های ادبی*، ۱۳(۵۴۵): ۶۷-۹۲.

خجسته، ف. و فسایی، ج. ۱۳۹۶. «بازتولید مناسبات سلطه در رمان *شوهر آهوخانم*». *نقد و نظریه ادبی*، (۴): ۱۷-۳۸.

دانشور، س. ۱۳۵۳. *سووشون*، تهران: خوارزمی.

ـــــــ . ۱۳۷۷. *جزیره سرگردانی*، تهران: خوارزمی.

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

دریفوس، ه. و رابینو، پ. ۱۳۷۹. *میشل فوکو فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه ح. بشیریه. تهران: نی.

دلوز، ژ. ۱۳۸۶. *فوکو*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نی.

دولت‌آبادی، م. ۱۳۷۲. *جای خالی سلوچ*، تهران: چشمه.

رضوانیان، ق. و کیانی بارفروش، ه. ۱۳۹۴.«بازنمایی هویت زن در آثار رمان‌نویسان زن دهه هشتاد». *ادب‌پژوهی*، نهم(۳۱): ۳۹-۶۳.

سناپور، ح. ۱۳۸۳. *ده جستار داستان‌نویسی*، تهران: چشمه.

شاملو، س. ۱۳۸۰. *انگار گفته بودی لیلی*، تهران: مرکز.

ـــــــــ . ۱۳۸۵. *سرخی تو از من*، تهران: مرکز.

شووالتر، ا. ۱۳۸۲. *«نقدی از آن خود». زن و ادبیات؛ سلسله پژوهش‌های نظری درباره مسائل زنان*، گزینش و ترجمه م. نجم‌عراقی و دیگران. تهران: چشمه.

عاملی‌رضایی، م. ۱۳۹۷. *مناسبات خانوادگی در رمان فارسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

عسگری، ک. ر. و عسگری‌حسنکلو، ع. ۱۳۹۵. *صدای زمانه؛ جامعه‌شناسی شخصیت زن در رمان بعد از انقلاب*، تهران: اختران.

علیزاده، ا. ۱۳۸۹. «نقش الگوسازی در تعالی خانواده‌های ایرانی». در *راهبردهای تحکیم نهاد خانواده*، تهران: مرکز تحقیقات استراتژیک: ۱۲۷- ۱۴۰.

علوی، ب. ۱۳۷۷. *چشمهایش*، تهران: نگاه.

فاضلی، ن. ۱۳۹۵. «زنانه‌شدن فضای شهری در ایران امروز با تکیه بر فضای کلان‌شهر تهران». *ویژه‌نامه پژوهش‌نامه زنان*، ششم(۱): ۱۰۷-۱۳۲.

گلشیری، ه. ۱۳۸۰. *باغ در باغ (مجموعه مقالات)*، ۲ج. تهران: نیلوفر.

فوکو، میشل. ۱۳۸۳. *اراده به دانستن*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نی.

ـــــــــ ۱۳۹۳. *تئاتر فلسفه*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نی.

کامشاد، ح. ۱۳۸۴. *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*، تهران: نی.

گیدنز، آ. ۱۳۸۷. *تجدد و تشخص*، ترجمه ن. موفقیان. تهران: نی.

مایلز، ر. ۱۳۸۰. *زنان و رمان*، ترجمه ع. آذرنگ (جباری). تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

محب‌علی، م. ۱۳۸۸. *نگران نباش*، تهران: چشمه.

والکر، و. و گلفاند،ا و ویدون، ک. ۱۳۹۳. «نقد فمنیستی». *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، تدوین و ویرایش ا.ر. مکاریک. ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه. ۳۸۷- ۴۰۱.

میرعابدینی، ح. ۱۳۸۶. *صدسال داستان نویسی ایران*، ج۴. تهران: چشمه.

ـــــــــ . ۱۳۸۷. *نقد آثار محمد محمدعلی در دانشگاه الزهرا/ رشد ۱۳ برابری ادبیات زنان در دهه هفتاد*، دسترسی در سایت: www.mehrnews.com/news/698731,1387/3/25

میرقدیری، م. ۱۳۸۶. *و دیگران*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

میلز، س. ۱۳۹۲. *میشل فوکو*، ترجمه م. نوری. تهران: مرکز.

نظری، ع.ا. ۱۳۹۱. *سوژه، قدرت و سیاست از ماکیاول تا پس از فوکو*، تهران: آشیان.
وفی ف. ۱۳۸۱. *پرنده من*، تهران: مرکز.
ـــــــ . ۱۳۸۷. *رازی در کوچه‌ها*، تهران: مرکز.
ولی‌زاده، و. ۱۳۸۷. «جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی». *فصلنامه نقد ادبی*، (۱): ۱۹۱-۲۲۴.
هیندس، ب. ۱۳۹۰. *گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو*، ترجمه م. یونسی. تهران: شرکت شیرازه کتاب.

DOI:10.22124/naqd.2019.10200.1440

نقد و نظریه ادبی

سال چهارم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۸

صفحات ۱۴۰-۱۲۵

غایت‌شناسی نقد و تصحیح متون

مجتبی مجرد [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۲/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۲۳

چکیده

در یکصد سال گذشته که تصحیح متون با روش‌های جدیدتر در ایران متداول شده، شاهد تصحیح فراوان متون کهن بوده‌ایم. این تصحیحات، عموماً نوعی تقلید و کپی‌برداری روش‌شناسانه از کارهای بزرگانی مانند محمد قزوینی، ملک‌الشعرای بهار، جلال‌الدین همایی، مجتبی مینوی و چند تن دیگر از استادان بزرگ این فن بوده که در آنها به ساختار ظاهری متنِ عرضه‌شده بسنده شده‌است؛ هرچند استادان بزرگی نیز در همین دوره به توسعه و رشد این فن کمک کرده و تصحیحات برجسته‌ای انجام داده‌اند. یکی از مهم‌ترین چالش‌های تصحیح متن در ایران معاصر، بی‌توجهی به مبانی نظری دانش تصحیح متن یا متن‌پژوهی است. فقر مبانی نظری، در بیشتر موارد، تصحیح متون فارسی را در حد یک مقابله ساده و مکانیکی با صفحه‌آرایی‌های علمی‌نما تنزل داده‌است. با توجه به ضرورت گفتمان‌سازی نظری در حوزه نقد و تصحیح متون، این نوشتار به سهم خود می‌کوشد تا به بررسی، تبیین و نقد غایت‌شناسی تصحیح متون در نگاه‌های گوناگون سنتی، مدرن و پسامدرن بپردازد. همچنین ارتباط میان فهم مخاطب و تصحیح متن به عنوان اصلی فراموش‌شده در حوزه‌های تئوریک تصحیح، مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است.

واژگان کلیدی: تصحیح متون، متن‌پژوهی، مخاطب

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بجنورد

* mojarrad_mojtaba@yahoo.com

۱- مقدمه

نقد و تصحیح متون[1] امروزه به عنوان دانشی تخصصی در حوزه‌های میان‌رشته‌ای و به‌ویژه علوم انسانی کارکرد یافته‌است. این «فن» در تمدن‌های گوناگون بشری بی‌سابقه نیست و دست‌کم در تمدن اسلامی بیش از هزار سال تداوم داشته‌است (نک. مجرد، ۱۳۹۶الف: ۱۲- ۵۱). امروزه با استفاده از ابزارهای جدید، مانند رایانه، تصحیح متون و متن‌پژوهی مراحل تکاملی خویش را طی می‌کند. با وجود این روند توسعه روزافزون، پرسش از غایت‌شناسی این دانش، هنوز هم از مباحث مهم نظری در متن‌پژوهی به شمار می‌آید. به‌راستی مصححان در جستجوی چیستند و چه متنی را عرضه می‌کنند؟ غایت تصحیح متن چیست و آیا ارائه متنی تاریخی که از دستکاری‌های روزگار جان سالم به در برده باشد، در عصر جدید امکان‌پذیر است؟

پاسخ به پرسش‌های مذکور، نیازمند کاوش در مبانی نظری تصحیح متن است. متأسفانه با وجود افزایش میزان توجه به تصحیح عملی متون در محیط‌های دانشگاهی کشور ما، از شناخت مبانی نظری این دانش و بحث و فحص در باب آن غفلت شده‌است؛ به‌گونه‌ای که امروزه با حجم وسیعی از پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشگاهی روبه‌روییم که عنوان تصحیح بر پیشانی آنها خورده است، اما به حیث مبانی نظری از فقر شدید تئوریک رنج می‌برند. بگذریم از اینکه بسیاری از آثار تصحیح‌شده، در واقع رونویسی و تایپ پرغلطی است از دستنویس یا دستنویس‌های یک اثر که به طور ناشیانه و شتاب‌آلود تهیه و سپس عرضه می‌شود.

تعداد انگشت‌شماری از کتاب‌های فارسی که با هدف آموزش نقد و تصحیح متون به رشته تحریر درآمده نیز رویکردی توصیفی و کاربردی دارند و چندان به بررسی و نقد مبانی نظری این دانش نپرداخته‌اند. این آثار بیش از آنکه بخواهند به مبانی تصحیح متون بپردازند به تاریخچه یا دستورالعمل‌های مربوط به چگونگی استفاده از دستنویس‌ها یا ارائه نسخه‌بدل و غیره پرداخته‌اند؛ این آثار در واقع رساله‌های عملیه تصحیح متون‌اند. حتی اگر آثار و نوشته‌های بزرگانی مانند محمد قزوینی، محمدتقی بهار، احمد بهمنیار، جلال‌الدین همایی، مجتبی مینوی و مصححانی از این دست را پیش چشم قرار دهیم، شاید نتوانیم در میان آنها صفحات معتنابهی درباره چرایی و فلسفه تصحیح متن بیابیم. البته این سخن به معنای بی‌توجهی این استادان به مقولات نظری مربوط به تصحیح متن نیست، بلکه بدان معنا است که حجم پژوهش‌های نظری آنان در باب مبانی تئوریک تصحیح متن بسیار کمتر از حجم تصحیحات عملی آن‌هاست.

---

1 . Textual Criticism

اصلی‌ترین پرسشی که در حوزه مبانی نظری تصحیح متن باید بدان پرداخته شود، چرایی تصحیح متن است. پاسخ یا پاسخ‌هایی که به این پرسش داده خواهد شد، تأثیر مستقیمی بر چگونگی انتخاب روش‌ها و ابزار مصحح خواهد داشت. از این رو، در این مقاله خواهیم کوشید تا دیدگاه‌های گوناگون را در این باب مطرح و نقد و بررسی کنیم. به نظر می‌رسد دیدگاه‌های موجود در باب غایت‌شناسی نقد و تصحیح متون را می‌توان به سه دسته کلی تقسیم کرد: دیدگاه کمال‌گرایانه سنتی، دیدگاه تجربه‌گرایانه جدید و دیدگاه تکثرگرایانه پسامدرن. هر کدام از این دیدگاه‌ها، روش‌های ویژه‌ای برای تصحیح متون دارند و در عصر کنونی، هم‌زمان با یکدیگر، البته با اقبال کمتر یا بیشتر مصححان به برخی از این دیدگاه‌ها، استمرار یافته‌اند. این نوشته می‌کوشد مهم‌ترین خطوط فکری هر یک از این تلقی‌ها را واکاوی کند.

۲- تصحیح کمال‌گرایانه سنتی

اصلی‌ترین آرمان اندیشه و جهان‌بینی در دنیای سنتی، «جامعیت» است. انسان آرمانی در این دیدگاه، انسانی است که جامع کمالات به شمار می‌رود و به تعبیر فرهنگ اسلامی- ایرانی «انسان کامل» خطاب می‌شود. انسان کامل در همه ابعاد، کمال‌جو است و زمانی که این انگاره تبدیل به الگوی اجتماعی می‌شود، تقریباً الگویی همه‌جانبه به شمار می‌رود: در عرصه اخلاق، دانش، نبرد و تمامی عرصه‌های دیگری که به ذهن متبادر خواهد شد. به عبارت دیگر، انسان کامل به‌تدریج در جایگاه اسطوره‌ها می‌نشیند و چنان فرامادی می‌شود که دست‌یافتن به او تنها از طریق تلفیق واقعیت و اسطوره امکان‌پذیر خواهد بود.

در چنین نگرشی، متن‌ها نیز آرمانی و اسطوره‌ای می‌شوند؛ مخاطب از متن انتظار دارد که همواره دربردارنده بهترین‌ها باشد: بهترین نحو، بهترین واژه‌گزینی، بهترین تشبیهات و استعارات و بهترین‌های دیگری از این دست. حال تصور کنید که بیشتر مصححان سنتی چه تلقی‌ای از تصحیح متن داشته‌اند؟ آنان معمولاً با دو پیش‌فرض به سراغ متن می‌رفتند: نخست اینکه متن از ابتدا عاری از هرگونه نقص یا عیبی بوده و به مرور زمان از طریق دستکاری‌های نابخردانه نادانان تحریف و تصحیف شده‌است؛ دوم آنکه مصححان چنان متوغل و کامل‌اند که می‌توانند براساس ذوق و سلیقه خویش، متن را به صلاح آرند و در این کار نیز به‌تمامی مستحق و محق‌اند. این دیدگاه غالب مصححان سنتی بوده‌است و از همین رو باید بسیاری از آنان را اصلاحگران متن نامید نه مصححان متن (نیز نک. مجرد، ۱۳۹۶الف: ۷۷- ۸۸).

البتـه کسـانی هـم بوده‌انـد کـه در تصـحیح متـون امانـت‌داری و بازسـازی وسـواس‌گونه را می‌پسندیدند. این گروه که عموماً با دانش‌های مربوط به روایت و درایت حدیث سروکار داشـتند، به‌تدریج جایگاه خود را از دست دادند و به صورت جریان‌های کمرنگ به حیات علمی خود ادامـه دادند. هنگامی که ما اصطلاح تصحیح کمال‌گرایانه سـنتی را بـه کـار می‌بـریم، مرادمـان پیـروان همان جریان نخستین است که به‌تدریج رشـد کـرد و بـه دلایـل گونـاگون سیاسـی، اجتمـاعی، اقتصادی و فرهنگی فراگیر شد. این جریان، غایـت اصـلی تصـحیح متـون را اصـلاح -بـه معنـی ویرایش و نیکو ساختن- متن می‌دانست.

برای نمونه، حمدالله مستوفی که در حدود سال‌های ۷۱۴ تا ۷۲۰ قمری به تصـحیح شـاهنامه مشغول بود، در گزارش تصحیح خود اشـاره می‌کنـد کـه نسـخه‌های شـاهنامه بـه علـت «سـهو نویسندگان» و افتادن به «دست بَدان» زیر و زبر و «شوریده‌حال» شـده و تصـحیح وی شـاهنامه را به جایگاهی که باید باشد رسانده و بر «رنگ‌وبوی» آن نامه سترگ افزوده‌است. مستوفی حتـی به تعداد ابیات شاهنامه هم نگاهی کمال‌گرایانه داشته و کوشیده‌است شاهنامه مصـحَّحش حتمـاً شصت‌هزار بیت داشته باشد، درحالی‌که به گفته خودش دسـتنویس‌هایی کـه در اختیـار داشـته همگی کمتر از پنجاه هزار بیت بوده‌است (مستوفی، ۱۳۷۷: ۷/۱).

نمونه دیگر عبداللطیف عباسی است که در قرن یازدهم دست به تصـحیح مثنـوی مولـوی می‌زند. در مثنوی مصحَّح او ابیات الحاقی زیادی راه یافته‌اسـت، چنان‌کـه بـه گفتـه نیکلسـون فقط در دفتر اول و دوم مثنوی او حدود ۸۰۰ بیت الحاقی وجود دارد (مولـوی، ۱۳۷۳: ۱/ بیسـت و نه). اما پاسخ عبداللطیف به کسانی که در همان زمان بر او ایراد می‌گیرند که چرا ابیات الحـاقی را وارد مثنوی کرده جالب است: «حاشا که چنین باشد. این ابیاتی که در حین تکـرّر مقابلـه از نسخ دیگر بر حاشیه نوشته به متن درآورده شد، همه بـه حسـب سلاسـت و جزالـت و ربـط و مناسب لفظی و معنوی» چنان است که «هیچ فردی از افراد انسانی را بعد از مولوی آن حالـت و رتبت و قدرت نصیب نشده که مثل این تواند گفت» (مولوی، ۱۰۸۴: ۱۰الف).

نگاه کمال‌گرایانه به متن، در دوران جدید از رونق افتاده، اما هنوز برخی از نگره‌های آن بـر جای مانده‌است. یکی ازین نگره‌ها آن است که در تصحیح متون باید نسخه‌هایی را که کامـل‌تر و «اتمّ» است مبنای کار قرار داد. این دیدگاه ریشه در سنت کمال‌گرایانـه قـدما دارد و از حیـث علمی نمی‌تواند درست باشد، چنان‌که در مثال حمدالله مسـتوفی گذشـت. کسـانی کـه در عصـر جدید همچنان تأکید دارند که دستنویس‌ها یا نسـخه‌های جـامع‌تر -یعنـی دسـتنویس‌هایی کـه

کمیت بیشتری دارد- باید مبنای تصحیح متون قرار بگیرد، ناخودآگاه بـه بخشـی از ایـن اندیشـه آرمان‌گرایانه سنتی دلبسته‌اند. برای نمونه، مرحوم استاد مدرس رضوی با وجود آنکه نسخه‌های کهن و اصیلی از دیوان سنایی غزنوی در اختیار داشته، اما نسخه چاپ سنگی دیوان سـنایی را -از جهت اصالت اشعار و تأیید نسبت آنها بـه سـنایی- اسـاس کـار خـود قـرار داده‌اسـت و در توجیه آن به «جامع‌تر» بودن چاپ سنگی از دستنویس‌های کهن استدلال کرده‌اسـت (سـنایی، ۱۳۸۸: صد و چهل و سه).

نگاه سنتی به تصحیح متن، در جستجوی متنی است آرمانی؛ متنی کـه مؤلـف «بایـد» آن را خلق کرده باشد، نه متنی که «در واقع» متن مؤلف است. اگر بخواهیم بـا مبـانی مـدرن تصـحیح متن، به نقد تصحیح سنتی بپردازیم، بی‌گمان مهم‌ترین ایراد آن، عدم پایبندی به «مـتن مؤلـف» است. اگرچه مصححان کمال‌گرای سنتی خود را مبرا از این ایراد می‌دانستند، اما روش کـار آنـان و نوع نگرش‌شان به متن نتیجه‌ای جز این نداشت که «متن» بیش از پای‌بندی به «مؤلـف» بایـد پای‌بند به «ذوق» و «سلیقه» مصحح و عصر وی باشد. بـه همـین دلیـل متـونی کـه مصـححان کمال‌گرای سنتی تصحیح کرده‌اند عموماً از حیث مسایل سبکی محل اشکال است.

اگرچه در نگرش کمال‌گرای سنتی، برای گردآوری دستنویس‌های یک متن و سنجش اعتبـار آنها تلاش‌هایی می‌شد، امـا ایـن رویکـرد، هیچ‌گـاه رویکـرد غالـب نبـود و بیشـتر و بلکـه عمـوم مصححان با در اختیـار داشـتن یـک یـا دو دسـتنویس، بـه «اصـلاح» و «نیکـو سـاختن» مـتن می‌پرداختند. حتی اینکه بسیاری از مصححان سنتی، کار خود را «تصـحیح» می‌نامیدنـد، نشـانه روشنی است از تلقی کمال‌گرایانه آنان؛ تلقی‌ای که معتقد اسـت دسـتنویس‌ها، متنـی ناراسـت و نادرست عرضه می‌کنند و این مصـحح اسـت کـه بایـد ناراسـتی‌ها و کژی‌هـای دسـتنویس‌ها را «تصحیح» کند، بدین معنی که متن را به دوران اوج اولیه خود بازگرداند. نگرشی نوستالوژیک بـر مصححان کمال‌گرای سنتی غلبه داشته‌است که می‌توان آن را نوعی «سلفی‌گرایی متنی» نامیـد. این نگرش به مصحح القا می‌کند که متن‌ها در آغاز تألیف بسیار متعـالی و آرمـانی بوده‌انـد و بـه تدریج در جریان انتقال و استنساخ‌های پیاپی دچار تیرگی و کدورتِ تحریف و تصـحیف شـده‌اند؛ اکنون مصحح می‌کوشد با دانش و ذوق خود، متن را «تصحیح» کنـد یعنـی بـه همـان تعـالی و آرمان اولیه بازگرداند.

یکی دیگر از ایرادات تصحیح کمال‌گرای سنتی، مشخص نبودن حدود اجتهاد و بـه‌کـارگیری ذوق و دانش مصحح است. اگر مصحح چندان بـه معیارهـای نسخه‌شناسـانه -کـه در روش‌هـای

مدرن به‌شدت مورد توجه قرار گرفته‌است- وقعی ننهد و تنها با یافتن یک یا چند دستنویس از متن، به «تصحیح» آن بپردازد، بی‌گمان ذوق، زیبایی‌شناسی، ایدئولوژی و دیگر عوامل و پیش‌فرض‌های بشری بر کار او تأثیری لجام‌گسیخته خواهد گذاشت. متأسفانه عموم مصححان سنتی از این ایراد برکنار نبوده‌اند و از همین روی مصححان برجسته ما در عصر اخیر با قراردادن معیارهایی ازجمله شناخت شمّ زبانی، تکیه فراوان بر دستنویس‌ها و عدم حجیت ذوق مصحح برای دیگران، کوشیدند تا این تأثیرات را بکاهند.

محمد قزوینی با تکیه بر مفهوم «شم فقاهتی» و جداسازی آن از «ذوق شخصی» کوشید تا عدم حجیت «ذوق» را در تصحیح متون نشان دهد: «هیچ‌کس حق ندارد که سلیقه و ذوق شخصی خود را برای عموم ناس حَکَم قرار دهد و طرز فهم و اجتهاد خود را بر دیگران تحمیل نماید [...] و هیچ‌کس جز پاره‌ای مردم نادانِ غیر نامأنوس به طریقه علمی انتقادی این روش را اختیار نکرده‌است (حافظ، ۱۳۶۲: که؛ مجرد، ۱۳۹۶الف: ۱۶۸-۱۷۰). مجتبی مینوی به‌شدت با اعمال ذوق در تصحیح متون مخالف بود و کار کسانی مانند ادیب نیشابوری را «جنون اصلاح کردن» می‌نامید (مینوی، ۱۳۵۱: ۸) و حتی در جایی نوشت «بنده غلطی را که یقین داشته باشم گفته و نوشته مؤلف است بر صحیحی که به هفتاد و یک دلیل مرجح بر قول مؤلف باشد ترجیح می‌دهم» (مینوی، ۱۳۸۰: ۹۵- ۹۶).

۳- متن‌پژوهی تجربه‌گرایانه جدید

شیوه‌های سنتی، جدید و حتی پسامدرن تصحیح و متن‌پژوهی، عموماً از مطالعات مربوط به «متون مقدس» نشأت گرفته‌است. بنیان‌گذاران شیوه‌های جدید تصحیح متن که خود را «متن‌پژوه» نامیده‌اند، مطالعات عمیقی در متون مقدس -عهد جدید و قدیم- داشته‌اند. آنان در پی شیوه‌هایی برای پالایش متون مقدسی بودند که در طول زمان و با دخالت‌های سهوی یا عمدی کاتبان و دیگر منتقل‌کنندگان این متون پدید آمده بود (Sexton, 2006: 54-56). کارل لاخمان که او را بنیان‌گذار متن‌پژوهی جدید به شمار می‌آورند، کوشید تا از طریق وضع قواعدی خاص، دستنویس‌های متن مقدس را بسنجد و از میان ضبط‌های گوناگون دستنویس‌ها، متنی نزدیک به متن اصلی را بازسازی کند[1] (Trovato, 2014: 1793- 1851).

شاگردان لاخمان کار وی را ادامه دادند و با ایجاد تغییرات در برخی از ساختارهای لاخمانی، نظریه «متن‌پژوهی[1]» وی را گسترانیدند. کاربرد اصطلاحاتی مانند غلط رایج[2]، بازسازی متن[3]، متن نخستینه[4] و نسب‌نامه متنی[5] میراث اندیشه‌های لاخمان و شاگردان وی در قلمرو متن‌پژوهی است (نک. Maas: 1927). این اصطلاحات دربردارنده چند پیش‌فرض اساسی‌اند: ۱- متن نخستینه‌ای وجود داشته که به‌تدریج دچار تغییر و تحریف شده‌است؛ ۲- هدف مصحح این است که متن نخستینه یا متنی شبیه به آن را فقط بازسازی -و نه اصلاح یا ویرایش- کند؛ ۳- روش‌های بازسازی متون باید مبتنی بر معیارهای ثابت علمی باشد که تا حد ممکن تأثیر ذوق و سلیقه مصحح را بکاهد.

به‌تدریج و با پیدایش ابزارهای نوینی مانند رایانه، روش‌های متن‌پژوهی توسعه یافت. استفاده از داده‌های دقیق آماری برای شناخت سبک مؤلف و یافتن انحراف از معیارهای متنی، کاربرد پیوندهای ارتباطی همزمان میان ضبط‌های چند دستنویس گوناگون یک متن و حتی استفاده از نرم‌افزارهای کمکی برای خوانش بهتر و دقیق‌تر متون و نسخه‌های خطی را باید از خدمات رایانه به دانش تصحیح متن دانست (نک: Carlson, 2012: 23- 61).

رویکردهای روش‌مدارانه مدرن، غایت تصحیح یا متن‌پژوهی را بازسازی متن می‌داند. در این نگرش، کار مصحح نه اصلاح و ویرایش متن، بلکه تلاش برای بازیابی و بازسازی آن است. متن دیگر مقدس به شمار نمی‌آید و چه بسا که مؤلف آن مرتکب اشتباهات گوناگون شده باشد. کار مصحح یا متن‌پژوه این نیست که اغلاط مؤلف را اصلاح کند بلکه او فقط باید آلودگی‌هایی را که به‌مرور به متن راه یافته بشناسد و از متن بزداید؛ هرچند این آلودگی‌ها متن را زیباتر و جذاب‌تر کرده باشد. از همین رو، پیروان لاخمان در پی آن بودند تا روش‌هایی را بیابند که بتوانند از طریق آن آلودگی‌ها یا تصحیفات و تغییرات متن را شناسایی کنند (نک. Maas: 1927).

رویکردهای مبتنی بر بازسازی متن، از اصطلاحات ویژه‌ای بهره می‌برد، اصطلاحاتی نظیر تبارشناسی[6]، متن اصیل یا نخستینه، نسب‌نامه و کهن‌الگو[7]. مجموعه این اصطلاحات از الگوهای شناختی در علوم طبیعی گرفته شده و متأثر از اندیشه‌های زیست‌شناسانه داروینیستی است

1 . Textual Criticism
2 . common error
3 . Reconstruction of text
4 . original text
5 . stemma
6 . Genealogy
7 . Archetype

(Gabler, 1993: 902). همان‌گونه که در نگاه داروین، فرایند تکامل موجودات، آنان را دچار تغییر و تحول می‌کند، متن‌پژوهان مدرن نیز کوشیده‌اند با کشف این تحولات در دستنویس‌ها، صورت‌های نخستینه و کهن‌الگوییِ هر متن را بازیابی و بازسازی کنند. این نگاه نه تنها در متن‌پژوهی بلکه در شاخه‌های دیگر علوم انسانی ازجمله زبان‌شناسی نیز نمود یافته‌است، چنان‌که شلایخر برای هر زیرخانواده زبانی، یک زبان مشترک در نظر می‌گرفت و سپس همه آنها را به زبان آغازین و یگانه‌ای مربوط می‌ساخت که حکم جد مشترک زبانی را داشت (روبینز، ۱۳۹۵: ۳۸۱).

مصححان بزرگ عصر ما نظیر محمد قزوینی، جلال‌الدین همایی و مجتبی مینوی ازجمله کسانی بودند که روش‌های تصحیح و متن‌پژوهی تجربه‌گرایانه را با سنت‌های حدیث‌پژوهی فرهنگ اسلامی تلفیق و برای تصحیح متون فارسی از آن استفاده کردند. تصحیح متون گوناگونی ازجمله *دیوان حافظ*، تاریخ جهانگشا، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، *مصباح‌الهدایه*، *التفهیم* و *کلیله‌ودمنه* حاصل بهره‌گرفتن از همین روش‌های تجربه‌گرایانه و از نخستین تجربه‌های موفق این روش در ایران بوده‌است. البته این استادان، تجربیات زبان‌شناسانه و تاریخی و ادبی خود را نیز به کار گرفتند و با تلفیق این تجربیات با روش‌های لاخمانی، روش تجربه‌گرایانه را توسعه دادند. در این میان کسانی هم بودند که در این تلفیق، سویه دانش‌های ادبی و زبانی را پررنگ‌تر از روش‌های لاخمانی دنبال می‌کردند که شاید بتوان ملک‌الشعرای بهار را در این گروه به شمار آورد. با این‌همه، مصححان بزرگ عصر ما (قزوینی، بهار، بهمنیار، همایی و مینوی)، در روش تصحیح و غایتی که برای آن متصور بوده‌اند، همواره پیرو نگاه تجربه‌گرایانه لاخمانی بوده‌اند و با تفاوت‌های اندک یا زیاد، بدان گرایش داشته‌اند (نک. مجرد، ۱۳۹۶الف: ۱۶۳-۲۳۵).

یکی از نمونه‌های موفق تصحیح تجربه‌گرایانه در دوره جدید، تصحیح *شاهنامه* به کوشش جلال خالقی‌مطلق است. این تصحیح تقریباً تمام شاخصه‌های تجربه‌گرایی لاخمانی را دارد و براساس همان نگاه انجام شده‌است. مصحح کوشیده‌است تا براساس کهن‌ترین دستنویس‌ها، به بازسازی متن *شاهنامه* بپردازد و در این میان تا حد ممکن از اعمال ذوق و سلیقه شخصی خودداری کند. ارائه تبارشناسی علمی دستنویس‌های *شاهنامه* و تنظیم نسب‌نامه‌ای از دستنویس‌های مورد استفاده، توجه به ضبط‌های مهجور و در عین حال صحیح‌تر و بیان غلط‌های رایجی که به‌تدریج براساس دخل‌وتصرف‌های ذوقی شکل گرفته و ارائه دقیق و بدون اغماض نسخه‌بدل‌ها از مهم‌ترین شاخصه‌های این تصحیح است (نک. خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰).

مهم‌ترین انتقاداتی که بر روش‌های تصحیح مدرن وارد است ابهام و ایراد در مفاهیم «نیت مؤلف»، «متن اصلی» و «بازسازی متن» است. این انتقادات توسط «متن‌پژوهان اجتماعی» مطرح گردید. با این حال، همچنان اصلی‌ترین رویکردهای تصحیح و متن‌پژوهی مبتنی بر روش‌های تجربه‌گرایانه است. در ادامه به بررسی دیدگاه سوم می‌پردازیم که سردمداران اصلی آن متن‌پژوهان اجتماعی‌اند.

۴- متن پژوهی تکثرگرایانه پسامدرن

هنگامی که جِروم مک گن[1] در سال ۱۹۸۳ دیدگاه‌های خود را در باب «متن پژوهی اجتماعی» مطرح کرد، شاید گمان نمی‌برد که نظراتش بتواند رقیبی جدی در برابر متن‌پژوهی مدرن باشد، زیرا متن پژوهی مدرن با بیش از دو قرن سابقه نظری و عملی و نام‌های درخشانی مانند لاخمان[2]، ماوس[3]، گِرگ[4] و باورز[5] چنان کاخ بلندی به نظر می‌رسید که گویا از آسیب‌های گوناگون گزند نخواهد یافت. ایرادات مَک‌گَن و پیروانش بر متن‌پژوهی مدرن چنان بنیادین و استدلال‌هایشان آنقدر قدرتمند بود که به‌تدریج توانست هیبت، قداست و شکست‌ناپذیری تئوری‌های متن‌پژوهی مدرن را فرو بشکند یا دست‌کم تردیدهای جدی در آن روا دارد.

در نگاه متن‌پژوهی اجتماعی، آثار ادبی و حتی غیر ادبی، بیش از آنکه فراورده‌هایی فردی یا روانشناسانه باشند، محصولاتی اجتماعی‌اند. این آثار تا هنگامی که تعاملشان با مخاطب و خواننده قطعی نشود، پا به عرصه حیات هنری نمی‌گذارند. به عبارت دیگر، تولید و فهم یک متن ادبی، در یک جریان اجتماعی شکل می‌گیرد و برای رسیدن به تجربه چنین تعاملی، آثار ادبی باید در سلسله‌ای از تشکیلات اجتماعی متناسب، هرچند در حلقه کوچکی از انجمن‌های غیر حرفه‌ای تولید شود (مک گن، ۱۳۹۴: ۸۳).

با پذیرش این مقدمه، نیت نهایی -که مصححان تجربه‌گرا در پی آنند- بسیار فراتر از تصور است و نمی‌توان گمان کرد که فقط مؤلف یا کاتب یا ویراستار یا چاپخانه در تولید یک اثر نقش دارند و تحریفات از آنها سرچشمه می‌گیرد؛ بلکه نهادهای گوناگون اجتماعی در تولید یک اثر ادبی نقش ایفا می‌کنند. به عنوان نمونه، شاعر یا نویسنده‌ای را در نظر بگیرید که شعری را در

1 . Jerome J.McGann
2 . Karl Lachmann
3 . Paul Maas
4 . W.W.Greg
5 . Fredson Thayer Bowers

دوره‌ای خاص و با توجه به علایق و سلایق خود، اطرافیان، نظام سیاسی، نظام فرهنگی و غیره می‌سراید. سال‌ها بعد و با دگرگونی تمام موارد پیش‌گفته، شاعر نیز در شعر خود تغییراتی پدید می‌آورد که عامل آنها نه کاتبان، بلکه شخص شاعر یا مجموعه نظام‌های اجتماعی تعریف کننده شعر وی در بافت اجتماعی است.

اگر شاعری به سبب دگرگونی‌های زیبایی‌شناختی، فرهنگی و اجتماعی، به مرور زمان در شعر خود دستکاری و آن را اصلاح یا دگرگون سازد، ناقض «نیت مؤلف» یا «متن مؤلف» است، زیرا در مثال یادشده، ما با چندین تحریر گوناگون از یک شعر یا یک اثر روبه‌رویم که همگی در دوره‌ای از حیات شاعر یا نویسنده مشروع بوده و خود شاعر نیز در هر کدام از این تحریرها، به‌مثابه یکی از حلقه‌های اجتماعی تولید اثر، نقش ایفا کرده‌است. نمونه دیگر که به عصر ما نزدیک‌تر است ملک‌الشعرای بهار است. تطابق تحریر نخستین اشعار بهار با آنچه بعدها با عنوان دیوان بهار منتشر شده‌است نشان می‌دهد که اشعار او به دلایل مختلف در دوره‌های گوناگون دستخوش تغییر شده‌است. این تغییرات نه به دست محرّفانِ اشعار بهار، بلکه توسط خود او و در تعامل با حلقه‌های اجتماعی تولید اثر پدید آمده‌است (نک. بهار، ۱۳۹۷: ۸- ۱۵).

متن‌پژوهی اجتماعی، با زیر سؤال بردن «نیت مؤلف»، یکی از مهم‌ترین مشکلات تصحیح متون را حل و فصل می‌کند. چگونگی تصحیح متون چند تحریری مانند *شاهنامه*، *دیوان حافظ* و مواردی از این دست، همواره محل بحث مصححان تجربه‌گرا بوده‌است. به‌ویژه که تحریرهای گوناگون این آثار در طول زمان با یکدیگر درآمیخته شده و اکنون با دستنویس‌هایی روبه‌رویم که ناقض دیدگاه «متن مؤلف» است. همه این تحریرها مشروع‌اند و زاده قلم و ذهن مؤلف، اما اگر بتوانیم به تحریرهای گوناگون آنها دست یابیم آیا بهترین راهکار آن نیست که تحریرهای مختلف این آثار را جداگانه تصحیح و منتشر کنیم؟ زیرا هر یک از این تحریرها در بافت و تحت تأثیر شرایط اجتماعی خاصی تولید شده‌است.

نگاه اجتماعی و تکثرگرایانه به متن، در پی بازسازی متن مؤلف نیست زیرا اساساً باوری بدان ندارد، بلکه می‌کوشد تا از طریق انتشار روایت‌ها و تحریرهای گوناگون یک اثر، تأثیرات اجتماعی بر آن متن را بررسی کند. در واقع این نگرش، بیش از آنکه به فکر عرضه متن باشد در اندیشه شناخت تاریخ و تأثیرات و تأثرات اجتماعی متن است. یکی از مهم‌ترین روش‌هایی که پیروان این دیدگاه برای عرضه متون برگزیده‌اند، «متن جامع» است. متن جامع، یعنی عرضه هم‌زمان تحریرها و دستنویس‌های مختلف از یک متن. در روش‌های رایانه‌ای مدرن، نرم‌افزارها می‌توانند

دستنویس‌های یک متن را به‌گونه‌ای عرضه کنند که خواننده با انتخاب هر قسمت از متن، بتواند تغییرات همان قسمت را در دیگر تحریرها یا دستنویس‌ها مشاهده کند. «متن جامع»، تصحیح متن به معنای مصطلح آن نیست، بلکه عرضه روایت‌های مختلف متن برای نتیجه‌گیری‌های اجتماعی و متن‌شناختی است.

متأسفانه این سنخ از متن‌پژوهی هنوز در ایران شکل نگرفته‌است. یکی و شاید تنها نمونه نرم‌افزاری «متن جامع» برای یک متن فارسی، پروژه‌ای است که در سال ۲۰۰۱ میلادی در بخش ایران‌شناسی دانشگاه ونیز ایتالیا آغاز گردید. این پروژه که «طرح متن جامع غزلیات سنایی»[1] نام دارد، می‌کوشد با امکانات رایانه‌ای، دستنویس‌های گوناگون غزلیات سنایی را در اختیار مخاطب بگذارد و سپس با ایجاد پیوند[2] میان آن‌ها، مخاطب را با سیر تحولات و دگردیسی‌های متنی این دستنویس‌ها آشنا کند. از این رهگذر می‌توان روند تأثیر و تأثرات اجتماعی بر متن غزلیات سنایی را تحلیل و بررسی کرد (نک. زانولا و دیگران: ۱۳۹۱).

متن‌پژوهی اجتماعی دست‌کم در عرصه ادبی و فلسفی متأثر از دیدگاه‌های باختین و گادامر است. مک گن در نظریه خویش از یک سو به منطق مکالمه باختین نظر دارد که معتقد به چندگونگی آوایی در هنر است و بررسی متن را بدون تکامل اجتماعی آن نادرست می‌داند (نک. احمدی، ۱۳۷۰: ۹۴)؛ از سوی دیگر، در نگاه مک گَن، فهم به معنی باززیستن نیست بلکه وی به پیروی از گادامر، فهم را تفاهم و توافق بر سر موضوع مورد بحث می‌داند (نک. گادامر، ۱۳۸۷: ۲۰۳) و بدیهی است که چنین دیدگاهی نمی‌تواند قائل به بازسازی متن باشد.

متن‌پژوهی اجتماعی با وجود دستاوردهای شگرف خود، خالی از ایراد نیست. یکی از مهم‌ترین ایرادهای این روش، عدم ارائه متن یا متونی نزدیک به متن مؤلف است. اگرچه نظریه‌پردازان این روش، اساساً «نیت نهایی مؤلف» را منکرند، اما نمی‌توان منکر «نیت مؤلف در هنگام نوشتن یا سرودن اثر» بود. به هر روی، متن در زمان و مکان خاصی متولد و شاید چند بار دیگر نیز زاده شده باشد؛ اما تحلیل‌های اجتماعی زمانی درست خواهد بود که ما به همین متون مؤلف دسترسی داشته باشیم نه به متونی که بعدها و توسط دیگران به عللی مانند بی‌سوادی، بی‌دقتی و غیره دچار تغییر شده‌است. حتی اگر بپذیریم که نهادهای اجتماعی در طول تاریخ

1 . a Project of a Hypertext for the *Gazal*s of Sana'i
2 . link

دست به تغییر متن زده‌اند، باید دانست که این تغییرات همیشه آگاهانه نیست تا بتوان از آنها نتایج دقیق «متن‌شناسانه» استخراج نمود (نک. مجرد، ۱۳۹۶ب: ۱۸۳- ۱۸۶).

به نظر می‌رسد روش‌های سنتی، مدرن و پسامدرن در مواجهه با متن، غایتی را دنبال می‌کنند که ارتباط مستقیم با جهان‌شناسی عصر خود دارد. روش‌های سنتی، به تناسب نگاه کمال‌گرایانه‌شان، از متن انتظار دارند کامل و مکمل باشد. روش‌های تجربه‌گرایانه مدرن در پی بازسازی هستند زیرا یکی از مشخصه‌های نگاه علمی مدرن، تأکید بر بازسازی و بازآوری با تکیه بر علم تجربی است. انسان مدرن، بیش از آنکه کمال‌جو باشد، می‌کوشد یا ادعا می‌کند که می‌خواهد هرچیز را چنان که هست بفهمد و بداند، نه چنان‌که باید باشد. نگاه پسامدرنی، دست‌کم از منظر پیروانش، نگاهی دموکراتیک و تکثرگرایانه است. در این نگرش، متن از استبداد مؤلف بیرون می‌آید و در میان افراد مختلف اجتماع تقسیم می‌شود تا از طریق تعامل با آنها هویت بیابد. از همین رو نگاه پسامدرن هیچ دستنویسی را به جرم دورتر بودن از متن احتمالی مؤلف سرزنش نمی‌کند بلکه می‌کوشد تا اثبات کند که دستنویس‌های یک متن از آن حیث که معلول تعاملات اجتماعی‌اند همگی مشروع قلمداد می‌شوند.

۵- فهم مخاطب و تصحیح متن

بررسی دیدگاه‌های سنتی، مدرن و پسامدرن در حوزه‌های متن‌پژوهی و تصحیح متن نشان می‌دهد که روش‌ها و پیش‌زمینه‌های تئوریک این دانش، ارتباط مستقیمی با نوع مخاطب دارد؛ زیرا تصحیح و پژوهش در متن، فارغ از فهم و نوع تلقی مصحح از مخاطبان خویش، راه به جایی نخواهد برد. چرا باید متون کهن را تصحیح[۲] کرد؟ آیا جز مخاطب، کسی می‌تواند در غایت‌شناسی تصحیح متن نقش اصلی را بر دوش بکشد. نگاه سنتی به متن، عموماً نگاهی عملگرا است. بدین معنی که متن‌خوان می‌خواهد از دل متن، روشی برای عبادت (در متون مذهبی)، درمان (در متون طبی)، جهان‌شناسی (در متون فلسفی و عرفانی) و به طور کلی زیستِ انسانی بیابد، از این رو، مصححی که در جهان‌شناسی سنتی می‌زید، نمی‌تواند تصوری بهتر از «تکامل» برای متن داشته باشد. مصحح سنتی، باید به فکر آن باشد که متن تصحیح‌شده، مبنای عمل و دست‌کم لذتِ مخاطب است. با چنین پیش‌فرضی، جستجو برای نشان دادن یک «متن انسانی» که ممکن است از حیث زیبایی‌شناسی، ایدئولوژی و پسندیدگی

برای مخاطبِ مصحح سنتی جذاب نباشد نمی‌تواند جایگزین یک «متن کامل» شود که برای مخاطبِ مصحح سنتی، معقول و خواستنی به نظر می‌رسد.

نکته دیگری که به‌ویژه در باب کتب مقدس -که باید مبنای عمل قرار می‌گرفتند- مطرح بوده، تئوری «جاودانگی متن» است. این نگاه نه تنها در میان مصححان سنتی، بلکه در بین مصححان مدرن نیز طرفداران جدی داشته‌است، چنان‌که لاخمان به عنوان نماینده برجسته تصحیح مدرن، معتقد بود که کتاب مقدس، موهبت الهی[1] است (Gabler, 1993: 902). در نگاه سنتی، متون مقدس و به تبع آن متونی که در فرهنگ‌های بشری «متن کامل» به شمار می‌آیند، باید جاودان باشند وگرنه نمی‌توانند «متن مقدس» یا «کامل» به شمار آیند. حتی همین تصور نیز زاده تأثیر مخاطبان بر متون مقدس است. تلقی «متن ابدی» خود مبتنی بر ابدیت زبان، زیبایی‌شناسی و جهان‌شناسی است و این تصور، در دوران سنتی -تا پیش از رنسانس در اروپا و پیش از مشروطه در ایران- تصور مطلق بوده‌است. مخاطبانی که با این تصور، زیستِ اجتماعی خود را تجربه می‌کردند، هرگز نمی‌توانستند «جاودانگی متن» را ناممکن بشمارند و مصححان نیز به تبع مخاطبان، در جستجوی فراهم ساختن متن‌های کامل بودند، متن آن چنان‌که باید باشد و نه آن‌چنان که بوده‌است.

در نگاه مدرن، که تصحیح متن «بازسازی» آخرین نوشتار یا گفتار مؤلف تلقی می‌شود، غایت نهایی تصحیح متن باز متأثر از فهم مخاطب از جهان است. مصححان و متن‌پژوهان مدرن معتقد بودند که متن در فرایند انتقال[2] دچار آلودگی و تحریف می‌شود و وظیفه مصحح آن است که با استفاده از روش‌های علمی و تجربی، آلودگی‌های راه یافته به متن را بزداید و متنی شبیه به متن اولیه بازسازی کند. با این حال، در متن‌پژوهی مدرن نیز فهم مخاطب است که مصحح را در چگونگی و چیستی تجاربِ تصحیحی‌اش مشروعیت می‌بخشد. فرض کنید چندین تصحیح از دیوان یک شاعر یا نویسنده وجود دارد، بی‌آنکه نسخه‌ای به خط یا تأیید وی موجود باشد. مصححان گوناگون براساس روش‌ها و دانسته‌های خویش می‌توانند تصحیحات گوناگونی از این اثر عرضه کنند و حتی هر یک در سنجش اعتبار نسخه‌ها به روشی عمل کنند و بنا به ترجیح خود دستنویس‌هایی را معتبرتر بدانند. در این میان، چه عاملی باعث اقبال یا عدم اقبال به این تصحیحات می‌شود؟ آیا عاملی قوی‌تر از فهم و سطح مخاطبان برتردر این کار مؤثر است؟

1 . God-given
2 . Transmission

«مخاطبان برتر» همان کسانی‌اند که عموماً درباره کلیت یک اثر یا شرایط تاریخی و اجتماعی و ادبی آن اطلاعاتی دارند و می‌توانند گزینش‌های مصحح یا مصححانِ مورد علاقه خود را تأیید و دیگر گزینش‌های متنی را رد کنند. این افراد به دلیل تسلط نسبی بر کلیت اثر، مرجع تصمیم‌گیری دیگران به شمار می‌آیند و اگر بیشتر آنان نسبت به تصحیحی خاص، روی خوش نشان دهند، مخاطبان عام نیز بر سخن این افراد ایرادی روا نخواهند داشت. نقش مصحح و دستنویس‌ها در تصحیح یک اثر، اگرچه می‌تواند تأثیرگذار باشد، اما در نهایت این مخاطب اثر است که تصحیح را ارزش‌گذاری می‌کند. اگر فرضاً روزی دیوانی از خواجه حافظ شیرازی، آن هم به خط خودش پیدا شود و کسی آن نسخه را به صورت نسخه‌برگردان[1] چاپ کند باز هم «مخاطبان برتر» می‌توانند در انتساب آن به حافظ تردید روا دارند و ضبط‌های آن را ناصحیح و نادرست بپندارند.

متن‌پژوهی تکثرگرایانه پسامدرن بی‌آنکه چندان به نقش مخاطب در فهم متون کهن اشاره کند، ناخواسته بر نقش اصلی خواننده یا شنونده متن تأکید دارد. در این نگرش، متن از آنِ مؤلف نیست، بلکه عوامل و شرایط گوناگون فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی در آفرینش متن مؤثر است. حال اگر متنی چند بار توسط مؤلفی اصلاح شود و در ویراست‌ها یا تحریرهای گوناگون عرضه گردد، همه این متون مشروعیت خواهند داشت. با این‌همه، می‌دانیم که مشروعیت تحریرهای گوناگون یک متن، به یک اندازه نیست. در اینجا هم باز مخاطب است که بر یک تحریر خاص انگشت می‌گذارد و آن را برجسته می‌سازد و دیگر تحریرها ممکن است در دوره‌هایی دیگر از اقبال «مخاطب برتر» بهره گیرند.

۶- نتیجه‌گیری

روش‌های گوناگونی که از گذشته تا به امروز برای تصحیح و پژوهش در متون کهن به کار گرفته شده‌است، در سه دسته کلی قابل تقسیم‌بندی‌اند: روش‌های سنتی که در تمدن اسلامی تا حدود یک قرن اخیر و در اروپا تا پیش از لاخمان مورد توجه بوده‌است. این روش‌ها در تصحیح متن، تابع نوعی کمال‌گرایی سنتی بوده‌است. روش‌های مدرن که پس از دوران سنتی پا به عرصه گذاشته و هدف تصحیح متن را «بازسازی متن مؤلف» می‌داند. روش‌های پسامدرن که بر تکثرگرایی در مشروعیت متن تأکید دارد ومتن‌شناسی را منحصر به ارائه یک متن ندانسته بلکه

1 . Facsimile

ارائه ویراست‌ها و تحریرهـای گونـاگون از یـک مـتن در دوره‌هـای مختلـف تـاریخی را مطلـوب می‌شمارد.

به نظر می‌رسد بیشتر اندیشمندانی که متن‌پژوهی را به‌مثابه یـک مسـئله فلسـفی و تـاریخی نگریسته‌اند، غایت این دانش را در خود متن یا مؤلف یا چگونگی انتقال آن جستجو کرده‌انـد. امـا با نگاهی نو به متن‌پژوهی، می‌توان پی برد که غایت‌شناسی تصحیح مـتن، ارتبـاط مسـتقیمی بـا فهم مخاطب عصرِ تصحیح دارد. به عبارتی دیگر، غایت اصلی متن‌پژوهی و تصحیح متن را بـیش از آنکه متن وچگونگی انتقال آن تعیین کند، نوع مخاطب و خوانش‌های او تعیـین می‌کنـد، زیـرا تصحیح بیش از هرچیز برای «مخاطب» انجام می‌شود، مخاطبی که ممکن است یـک نفـر باشـد یعنی خودِ مصحح یا تعداد زیادی از خوانشگران متن. توجه به «فهم مخاطـب برتـر» در تصـحیح متون، نقش مهمی در اقبال یا عدم اقبال عمومی به یک تصحیح خاص دارد.

پی‌نوشت

۱- برای شرح احوال و دیدگاه‌های وی نک. Trovato, 2014: 49- 74.

۲- تصحیح در اینجا به معنای تکامل یا بازسازی است.

منابع

احمدی، بابک. ۱۳۷۰. *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

بهار، م.ت. ۱۳۹۷. *دیوان ملک‌الشعراء بهار*، گـردآورده م. فـرخ خراسـانی. بـه کوشـش م. مجـرد و ا. منصوری. تهران: هرمس.

روبینز، آر. اچ. ۱۳۹۵. *تاریخ مختصر زبان‌شناسی*، ترجمه ع.م. حق‌شناس. تهران: مرکز.

حافظ، ش.م. ۱۳۶۲. *دیوان حافظ*، به اهتمام م. قزوینی و ق. غنی. تهران: زوار.

خالقی مطلق، جـلال. ۱۳۹۰. *شـاهنامه از دسـتنویس تـا مـتن (جسـتارهایی در معرفـی و ارزیـابی دستنویس‌های شاهنامه و روش تصحیح انتقادی متن)*، تهران: میراث مکتوب.

زانولا، و. و مهدوی، م.ج. و مجرد، م. ۱۳۹۱. «طرح متن جامع غزلیات سـنایی». *جسـتارهای ادبـی*، ۴۵(۱۷۹): ۱۳۵- ۱۶۹.

سنایی، ا. ۱۳۸۸. *دیوان حکیم سنایی غزنوی*، به سعی و اهتمام م.ت. مدرس‌رضوی. تهران: سنایی.

گادامر، ه.گ. ۱۳۸۷. «زبان به مثابه میانجی تجربـه هرمنـوتیکی». *هرمنوتیـک مـدرن: گزینـه جسـتارها*، ترجمه ب. احمدی. م. مهاجر و دیگران. تهران: مرکز. ۲۰۱- ۲۳۷.

مجرد، م. ۱۳۹۶الف. *سنت تصحیح متن در ایران پس از اسلام*، تهران: هرمس.

ـــــــ . ۱۳۹۶ب. «درجستجوی متن: نقد متن‌پژوهی مدرن در ترازو». در *مجموعه مقالات اولین همایش ملی نقد متون و کتب علوم انسانی، ج۲*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی: ۱۷۵- ۱۸۹.

مستوفی، ح. ۱۳۷۷. *ظفرنامه به انضمام شاهنامه به تصحیح ح. مستوفی. چاپ عکسی از روی نسخه خطی مورخ ۸۰۸ هجری*، زیر نظر ن. پورجوادی و ن. رستگار. تهران و وین: مرکز نشر دانشگاهی و آکادمی علوم اتریش.

مک‌گن، ج. ۱۳۹۴. *نقد متن‌پژوهی مدرن: نقدی بر نظریه‌های چاپ انتقادی متون در انگلستان و آمریکا*، ترجمه س. داد. تهران: میراث مکتوب.

مولوی، ج .م. ۱۰۸۴ق. *مثنوی معنوی به تصحیح ع. عباسی*، دستنویس شماره ۴۶۷۵ کتابخانه مجلس شورای اسلامی.

ـــــــــ . ۱۳۷۳. *مثنوی معنوی*، تصحیح ر. نیکلسون. به اهتمام ن. پورجوادی. ج۱. تهران: امیرکبیر.

مینوی، م. ۱۳۵۱. «فردوسی ساختگی و جنون اصلاح اشعار قدما». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، (۷۹و۸۰): ۱- ۱۸.

ـــــــ . ۱۳۸۰. «نسخه‌های خطی قدیم باید ملاک تصحیح متون ادبی بشود». *آینه میراث*، ۴(۳): ۸۹- ۹۷.

Carlson, S. 2012. *The Text of Galatians and Its History*, Dissertation submitted in partial of the requirments for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate Program School of Duke University.

Gabler, H. W. 1993. "Textual Criticism". In *The Johns Hopkins Guide To Literary Theory & Criticism*, Edited by M. Groden & M. Kreiswirth and I. Szeman. The Johns Hopkins University Press: Balrimore and London: 708- 713.

Maas, P. 1927. *TextKritik*, Leipzig und Berlin: Teubner.

Sexton, J. 2006. "NT Text Criticism and Inerrancy". TMSI, 17/1: 51- 59.

Trovato, P. 2014. *Everything You Always Wanted to Know about Lachmanns Method*, Foreword by Michael D. Reeve.Padova: libreriauniversitaria.it Edizioni.

DOI:10.22124/naqd.2019.11924.1602

نقد و نظریه ادبی

سال چهارم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۸

صفحات ۱۵۸-۱۴۱

نگاهی انتقادی به گفتمان‌های قدرت و جنسیت در داستان کوتاه «شازده‌خانم» نوشته شیوا ارسطویی

آزاده نجفیان [۱*]

سعید حسام‌پور [۲]

فریده پورگیو [۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۹/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۶/۳۱

چکیده

دهه‌های هفتاد و هشتاد را می‌توان دوران تثبیت ادبیات زنان و شکل‌گیری گفتمانی زنانه دانست. شیوا ارسطویی ازجمله نویسندگانی است که با محور قراردادن زنان سعی می‌کند از مفهوم زنانگی در آثارش کلیشه‌زدای کند. این مقاله به بررسی انتقادی دو گفتمان قدرت و جنسیت و ارتباط آنها با یکدیگر در داستان «شازده‌خانم» پرداخته‌است. داستان در دو سطح درونی و بیرونی پیش می‌رود. در سطح بیرونی، گفتمان سیاسی حاکم به واسطه انقلاب در حال دگرگونی است و به تبع آن جایگاه سوژگی افراد در جامعه نیز در حال تغییر است. این تغییرات تعریف زن و زنانگی را نیز شامل می‌شود. در سطح درونی، راوی خود را در مرز بین سنت و مدرنیته می‌یابد. او به پشتوانه خودآگاهی اجتماعی، از پذیرفتن بی‌چون و چرای بخشی از سنت سر باز می‌زند اما همچنان در جامعه مردسالار در جایگاه فرودست باقی می‌ماند. این تغییرات یک‌سویه نیستند. همان‌طور که دگرگونی در گفتمان قدرت، تحول در گفتمان جنسیت را به دنبال دارد، تغییر گفتمان جنسیت و هویت جنسی نیز خودآگاهی زنان نسبت به حقوق و مطالباتشان را در پی دارد که سطوح بالاتر اجتماعی را وادار به پذیرش موجودیت آنها و سازگار کردن خود با تعاریف جدید می‌کند.

واژگان کلیدی: گفتمان انتقادی، قدرت، جنسیت، شیوا ارسطویی

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز * azade.najafian@gmail.com

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

۳. استاد بخش زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی دانشگاه شیراز

۱- مقدمه

ادبیات زنان در دو دهه اخیر رشد و دگرگونی‌های بسیار داشته‌است. در دهه‌های هفتاد و هشتاد نه تنها به تعداد زنان داستان‌نویس افزوده شد، بلکه کیفیت آثاری که زنان نویسنده تولید کرده‌اند نیز تغییر چشمگیری کرد. انتشار و گسترش مجلات تخصصی درباره ادبیات و داستان، ترجمه آثار پست‌مدرن و نوگرا و شروع دوباره فعالیت‌های کارگاه‌های ادبی ازجمله عواملی هستند که به معرفی سبک‌ها و شیوه‌های تازه داستان‌نویسی و افزایش سطح آگاهی و اعتماد به نفس زنان داستان‌نویس کمک کرده‌اند.

در دهه هفتاد بیشتر شاهد رشد جریان نئورئالیستی در داستان‌های زنان هستیم؛ داستان‌هایی با فضاهای محدودی از زندگی خانوادگی، شکل روایتی درونی و حدیث نفس‌گویانه. این داستان‌ها که تلاشی برای بازتعریف چیستی و هویت زنانه هستند، جهان داستان را از ورای حساسیت‌ها و تجربه‌های ذهنی راوی و حس تشخص فردی او شکل می‌بخشند (میرعابدینی، ۱۳۹۹). دهه هشتاد دوران پختگی و تثبیت ادبیات زنان است. به علت حضور بیشتر زنان در عرصه‌های بیرونی و اجتماعی و افزایش تجربه‌های بیرون از مرزهای خانه، با داستان‌هایی مواجه می‌شویم که از بیان تنهایی عمیق و نئورئالیستی فاصله گرفته‌اند و به نمایش جنبه‌های تازه‌ای از زندگی زنان می‌پردازند. به همین دلیل در داستان‌های این دوره بازتاب بیشتری از موضوعات فراگیر روز جامعه را که مخاطبان بیشتری دارند، می‌توان یافت (سعادتمند، ۱۳۸۹: ۶۶).

غلامحسین‌زاده و همکاران بر این باورند که زنانه‌نویسی به شکل خودآگاه و با صبغه فمینیستی محصول تازه دهه هشتاد است. در آثار داستانی زنان این دهه، جسارت در پرداختن به مسائلی که تاکنون در ادبیات زنان سابقه نداشته‌است بیشتر به چشم می‌خورد و اعتراض علیه هژمونی مردانه در روابط فردی و اجتماعی به تم اصلی این آثار تبدیل شده‌است. مهم‌تر از همه، شکل‌گیری جهان و زبان زنانه و مستقل از جهان‌بینی و زبان مردانه، خبر از جریان رو به رشد زنانه‌نویسی در ادبیات معاصر فارسی می‌دهد (۱۳۹۱: ۲۰۸-۲۰۹).

زنان داستان‌نویس که عمدتاً از طبقه متوسط جامعه هستند با پرداختن به مسائلی که پیش از این یا از آنها صحبت نمی‌شد یا از دیدگاهی مردانه توصیف شده بود، با دقت و توصیفی موشکافانه تجربه‌های متفاوتی را با خوانندگان خود به اشتراک می‌گذارند و به این ترتیب برای تعریف یا بازتعریف فردیت و هویت خود در جامعه می‌کوشند. نوشتن در دو

دهه اخیر برای زنان به کنشی انتقادی تبدیل شده‌است که با نقد جامعه مردسالار سعی در ایجاد شکاف در گفتمان‌های جنسیتی معاصر دارد.

شیوا ارسطویی یکی از این زنان داستان‌نویس است که فعالیت ادبی خود را از دهه هفتاد شروع کرده و به موفقیت‌های چشمگیری، به‌ویژه در حوزه داستان کوتاه، دست یافته‌است. زنان، قهرمانان اصلی داستان‌های ارسطویی هستند. زنان داستان‌های او زن بودن را پذیرفته‌اند و با آگاهی از نیازها و ضرورت‌های زن بودن در موقعیت‌های مختلف، طبیعی‌ترین و غریزی‌ترین بخش خود را نشان می‌دهند. ارسطویی در داستان‌هایش با دل و جرأت بیشتری به زنان میدان عمل داده‌است (روزبه و طالبی، ۱۳۸۶: ۱۰۸).

در این مقاله کوشیده‌ایم از دو گفتمان جنسیت و قدرت و نحوه ارتباط این دو گفتمان، در داستان کوتاه «شازده‌خانم» از مجموعه ***آفتاب‌مهتاب***، خوانش و تحلیلی انتقادی ارائه کنیم.

۲- پیشینه تحقیق

آثار تحلیلی متفاوتی در مورد شیوا ارسطویی تألیف شده‌است که بیشتر آنها به نقد کتاب یا بررسی محتوا و عناصر داستانی پرداخته‌اند. در این میان، چند اثر زیر که با موضوع تحقیق حاضر قرابت دارند شایان ذکر است: کتاب ***گفتمان زنانه*** نوشته علی سراج (۱۳۹۴) که در آن فصلی به مجموعه ***آفتاب‌مهتاب*** و بررسی سبک زنانه در این اثر اختصاص یافته‌است؛ در این اثر نویسنده تنها به توصیف کلی آثار ارسطویی بسنده کرده‌است و در نهایت نتیجه مشخصی درباره سبک‌شناسی آثار وی حاصل نمی‌شود. «نقد فمینیستی مجموعه داستان‌های شیوا ارسطویی» نوشته محمدرضا روزبه و مریم طالبی (۱۳۸۶)، «بررسی و تحلیل عناصر داستانی در داستان کوتاه هنوز نه، اما بعد» نوشته حسین خسروی و سیدمهدی کاظمی (۱۳۹۲) و «دگرگونی ایزدبانوان در رمان *خوف* نوشته شیوا ارسطویی» از نرگس باقری (۱۳۹۲)؛ هر سه این مقالات با وجود این‌که بر نقد محتوا و عناصر داستان تمرکز دارند اما از زاویه‌های متفاوتی به آثار نگریسته‌اند.

در مورد مباحث قدرت و جنسیت نیز آثار بسیاری نوشته شده که تمرکز بیش از نیمی از آنها بر رهیافت‌های زبان‌شناختی یا روان‌شناختی است. در بین این آثار این چند مقاله چشمگیر هستند: «جنس دوم به عنوان مبنایی نظری برای تحلیل فمنیستی- انتقادی

گفتمان» نوشته زینب صابرپور (۱۳۹۳) که تمرکز آن بر مسائل نظری و کاربردی این دو نظریه است. «بازنمایی جنسیت در گفتمان رمان» نوشته شهرام پرستش و فائزه ساسانی‌خواه (۱۳۸۹) که با تمرکز بر مبحث سوژه فعال در نظریات فرکلاف، به بازنمایی تصویر زن در رمان‌های موفق نویسندگان زن در دوران اصلاحات می‌پردازد. نویسندگان در این مقاله به تحلیل عنصر شخصیت و تأثیر جنسیت در مواجه با گفتمان‌های سنتی و مدرن توجه نموده‌اند. در دو مقاله «جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی» نوشته وحید ولی‌زاده (۱۳۸۷) و «بازنمایی هویت زن در آثار داستان‌نویسان زن دهه هشتاد» نوشته قدسیه رضوانیان و هاله کیانی بارفروشی (۱۳۹۴) نیز جنسیت به عنوان عاملی تعیین‌کننده در شیوه داستان‌پردازی زنان نویسنده در نظر گرفته شده‌است. «جنسیت و قدرت در *سیاست‌نامه* خواجه نظام‌الملک» نوشته فاطمه پیرا (۱۳۸۷) از انگشت‌شمار آثاری است که به این دو مبحث در کنار هم پرداخته‌است. نویسنده با استناد به *سیاست‌نامه*، دیدگاه نظام‌الملک درباره نظام قدرت و زن را بررسی کرده و در نهایت نتیجه گرفته‌است که نظام‌الملک با محدود و محروم کردن زنان از قدرت، سعی در تثبیت نظام مردسالار و حفظ نظام قدرت موجود داشته‌است.

۳- مبانی نظری پژوهش

دیوید کریستال تحلیل گفتمان انتقادی را تجزیه و تحلیل زبان با هدف آشکارسازی روابط پنهان قدرت و ایدئولوژی تعریف می‌کند. در این شکل از تحلیل، به بافت اجتماعی، بستری که متن در آن تولید شده و ارتباط بافت و متن توجه ویژه‌ای می‌شود (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱).

فرکلاف گفتمان را «استفاده از زبان به عنوان عملی اجتماعی» و تحلیل گفتمان را «تحلیل عملکرد متن از طریق فعالیت‌های فرهنگی- اجتماعی» تعریف می‌کند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۷). او گفتمان را مجموعه‌ای درهم‌تنیده از سه عنصر عمل اجتماعی، عمل گفتمانی (شامل تولید، توزیع و مصرف متن) و متن می‌داند؛ در دیدگاه وی تحلیل گفتمان، تحلیل هر یک از ابعاد به شکل جداگانه و در تعامل با یکدیگر است (همان: ۷۴). نکته مهمی که باید به آن اشاره کرد تفاوت میان گفتمان و متن است؛ گفتمان زمینه‌های دیگر دانش را که در ساختن متن دخیل است نیز در بر می‌گیرد (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۰). در دیدگاه فرکلاف تعامل و رابطه‌ای متقابل بین ساختارهای اجتماعی و گفتمان وجود دارد؛ ساختارهای اجتماعی به

گفتمان شکل می‌دهند اما گفتمان هم در تغییر ساختارهای اجتماعی، شکل دادن بـه آنهـا، تولید و بازتولید آنها نقش تأثیرگذاری دارد (فرکلاف، ۱۹۹۵: ۷۳).

این مقاله به تحلیل دو گفتمان قدرت و جنسیت در متنی داسـتانی مـی‌پـردازد. در یـک معنای کلی، جنس (مذکر- مؤنث) به تفاوت‌های بیولوژیک بـین افـراد مربـوط مـی‌شـود در حالی که جنسیت (مرد- زن) ساخته تفاوت‌های فرهنگی- اجتماعی است (بردلی، ۲۰۰۷: ۱۵). براساس این تعریف می‌توان گفت جنسیت یک فرایند است (فرایند تبدیل‌شدن بـه مـرد یـا زن) که در بستر جامعه و فرهنگ شکل می‌گیرد و در جوامع و بافت‌های فرهنگی- اجتماعی مختلف، می‌تواند معانی متفاوتی داشته باشد.

برخلاف جنسیت، برای قدرت نمی‌توان تعریـف ثابـت و مشخصـی ارائـه داد. در دیـدگاه فوکو قدرت در جامعه منحصر به یک گروه یا طبقه خاص نیست بلکه جزئی از روابط تعاملی بین افراد جامعه است. فوکو مخالف برداشت سنتی از قدرت به معنای سرکوب و محرومیـت است و به نیروی مولد قدرت باور دارد. در دیدگاه فوکو، قـدرت در دنیـای مـدرن بـه شـکل نظارت و کنترل پنهان ظهور و بروز پیدا می‌کند (اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۰۰-۱۱۵).

فرکلاف برای تعریف قـدرت از آراءِ آنتـونی گرامشـی بـه‌ویـژه نظریـه هژمـونی اسـتفاده می‌کند. هژمونی در یک تعریف ساده عبارت است از سازماندهی رضایت؛ فرایندی کـه در آن آگاهی‌ها بدون استفاده از خشونت یا اجبار ساخته مـی‌شـوند (یورگنسـن و فلیـپس، ۱۳۹۲: ۶۵). طبقه مسلط با تولید معنا و دانش به کنترل اذهان می‌پردازد و به این ترتیب اعمـال قـدرت می‌کند. ابزار اصلی این شکل اعمال قدرت، ایدئولوژی است. در مفهوم هژمونی، قدرت امـری «مورد مذاکره» است، به این معنا که افراد می‌توانند به میزان مشخصی در مقام یک عامل از امکاناتی که برای مقاومت در اختیار دارند استفاده کننـد (همـان:۱۵۷). در مجمـوع مـی‌تـوان گفت جنسیت به عنوان فرایند و فرآورده‌ای فرهنگی- اجتماعی مـی‌توانـد بـه شـکل ابـزاری برای کنترل و هدایت نیروهای اجتماعی و اعمال قدرت استفاده شود.

۴- خلاصه داستان

راوی داستان مادری است که به همراه دخترش در انتظـار شـروع اولـین خـونریزی ماهانـه اوست. راوی برای این‌که حواس دخترش را از درد پرت کند، از اولین تجربه عادت ماهانه‌اش برای او می‌گوید. مادر چهارده‌ساله بوده و برای نقـش سـیندرلا در نمـایش مدرسـه انتخـاب

شده بوده‌است. او و همه دخترهای کلاس عاشق خواننده جوانی بوده‌اند که برای دختر پادشاه ترانه شازده‌خانم را خوانده بود. راوی از مادرش شنیده بوده همین‌که اولین خون را دید باید سراغ مادرش برود تا مادر، آن‌طور که مرسوم است، به او سیلی محکمی بزند. در راه بازگشت از نمایش، راوی متوجه تغییراتی در خودش می‌شود و گریان و ترسان به خانه می‌رود و منتظر مادر می‌شود اما به جای مادر پسرخاله از راه می‌رسد و با مسخره‌کردن او و وسایل خونی‌اش، سیلی محکمی نیز به او می‌زند. راوی از خون دیدنش به مادر چیزی نمی‌گوید و ضمن یادآوری این تجربه خاطرات سقوط حکومت پهلوی و فرار شاه در ذهن خواننده جوان تداعی می‌شود. در نهایت راوی داستان با نوازش گونه‌های دخترش او را برای تجربه‌ای که در پیش دارد آماده می‌کند؛ هرچند می‌داند که دخترش با او تفاوت‌های بسیاری دارد.

۵- تحلیل متن

۵-۱- بافت تاریخی و اجتماعی داستان

زمان داستانی «شازده‌خانم» به سال‌های پایانی حکومت پهلوی و سال‌های نخستین انقلاب اسلامی برمی‌گردد. تمرکز راوی بر دورانی از تاریخ ایران است که به دلیل اصلاحات اجتماعی- اقتصادی (انقلاب سفید) ساختار طبقاتی تازه‌ای در ایران پدیده آمده بود. بخشی از این اصلاحات شامل تغییر در زیست و بهداشت زنان می‌شود که از آن جمله است داشتن حق رای، امکان نمایندگی در مجلس و سمت‌های دولتی و قضایی، برخورداری از قانون حمایت خانواده و... (نک. آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۲۳۹-۲۵۷). داستان «شازده‌خانم» در فضایی روایت می‌شود که می‌توان آن را ایران در حال گذار خواند. جامعه به عرصه نزاع بین دو گفتمان سنت و تجدد تبدیل شده‌است؛ دو گفتمانی که زن و هویت او به شکلی متفاوت در آن تعریف شده‌است.

در سال‌های پایانی حکومت پهلوی و شکل‌گیری انقلاب اسلامی، تحولات جامعه ایران نشان از ظهورگفتمان جدیدی می‌دهد که در رقابت با گفتمان مدرنیته درصدد است تا عرصه سیاست ایران را تعریف کند. این گفتمان جدید که از یک سو به سنت و از سوی دیگر به مدرنیته مرتبط است، حول اندیشه مرکزی «انقلاب» شکل می‌گیرد. قوام و اسدی از این گفتمان با نام «گفتمان انقلابی» یا «گفتمان نوگرای دینی پیش از انقلاب» یاد می‌کنند

(۱۳۹۳: ۱۸). در این گفتمان تازه، زن و هویت او نیز دارای تعریف جدیدی شد. مفهوم تازه از زن حاصل آفرینش خلاقانه جریان نوگرای دینی قبل از انقلاب بود. زنی که در حوزه میان سنت و تجدد به «زن مسلمان» مشهور شد، زنی بود منازع و جدا از قید و بندهای دو گفتمان سنتی و مدرن در عین حالی که توسط عناصر هر دو گفتمان سنت و مدرنیته احاطه شده بود. این زن جدید در مقایسه با زن سنتی از حقوق و اختیارات بیشتری برخوردار بود اما در عین حال از میان همه مسؤولیت‌های اجتماعی او در شرایط آن زمان، بر وجه انقلابی و مسؤولیت انقلابی آن تأکید می‌شد (همان: ۲۶-۲۷).

از آنجایی که جنسیت تابعی از زمان و شرایط اجتماعی است، با تغییر نظام معنایی، تعریف زنانگی نیز دستخوش دگرگونی می‌شود. نمود این تغییر در داستان آنجایی است که در زمان نوجوانی راوی، الگوی زنانگی سیندرلاست؛ دختری زیبا، کاردان و صبور که سختی‌ها را تحمل می‌کند تا شاهزاده او را بیابد و با او ازدواج کند. اما دختر راوی، در زمانی متفاوت با نظام معنایی متفاوت، ژاندارک را به عنوان نمادی از زنانگی ستایش می‌کند (ارسطویی، ۱۳۸۷: ۶۸)؛ زنی شجاع، ایثارگر، بی‌توجه به جذابیت‌های زنانه، مبارز و الهام‌بخش. تفاوت این دو شخصیت در منفعل بودن اولی و فاعل و کنشگر بودن دومی است. نظام معنایی سابق، زن را در ویژگی‌های جسمی و اخلاقی در حد کمال اما منفعل تصویر می‌کرد، حال آنکه جامعه بعد از انقلاب زنانگی را عنصری کنشگر و الهام‌بخش تعریف می‌کند. دگرگونی در گفتمان حاکم بر جامعه، دگرگونی در سطوح دیگر اجتماعی و فرهنگی و تغییر در موقعیت سوژگی افراد را به دنبال دارد. ارسطویی با به تصویر کشیدن موقعیت زنان در ایران در حال گذار و در شرایط جابجایی گفتمان‌های قدرت، تعریف از هویت زن را به چالش کشیده‌است.

۵-۲- زاویه دید و دیدگاه ایدئولوژیک

انتخاب زاویه دید متفاوت، می‌تواند معنایی ایدئولوژیک داشته باشد چراکه به هر ماجرا می‌توان از زوایای مختلف نگریست. تغییر دیدگاه از دیدگاه مردان به دیدگاه زنان، نتایج ایدئولوژیک مهمی در پی دارد چون جهانی که اغلب از دیدگاه مردان روایت و تفسیر می‌شود اکنون به وسیله زنان به تصویر کشیده می‌شود (ولی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۱۶).

داستان از زاویه دید اول‌شخص روایت شده و «من» راوی به تنهایی راویتگر همه ماجراست. استفاده از این شکل روایت از تشخص‌یافتگی زنان در بازگویی روایت خود از تاریخ و سیاست خبر می‌دهد. روایتگر اسناد و حوادث تاریخی عمدتاً مردان متعلق به طبقه متوسط رو به بالا هستند که معمولاً از جایگاه سیاسی و اجتماعی تثبیت‌شده‌ای برخوردارند و به روایت حوادث مهمی می‌پردازند که زنان و توده مردم عادی از آن غایب‌اند. اما در این داستان زنی از میان مردم عادی، روایتگر بخشی از تاریخ است که بیش از آنکه بر حوادث و طبقات برتر سیاسی و اجتماعی تمرکز کند، بر غایبان و به‌حاشیه‌راندگان همیشگی روایت‌های تاریخی-سیاسی- اجتماعی متمرکز شده‌است. پرداختن به زندگی خصوصی، تأکید بر تجربه فردی که در قالب راوی اول شخص بازنمایی شده‌است و برجسته کردن حضور زنان به موازات جریان حوادث تاریخ، خبر از دگرگونی و انعطاف‌پذیری بیشتری می‌دهد تا جنبه‌های دیگر حوادث نیز بررسی شوند. به نوعی این داستان روایتی زنانه، در برابر روایت مردسالارانه، از تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران در سال‌های آخر حکومت پهلوی است. استفاده از قصه‌های پریان در ضمن این روایت نیز بر زنانه بودن آن تأکید بیشتری دارد؛ روایتی عاطفی‌تر و خصوصی‌تر از زاویه دیدی تازه و متفاوت. نکته جالب اینکه نویسندگان نخستین قصه‌های پریان، زنان اشراف‌زاده فرانسوی بودند. آنان با روایت دوباره قصه‌های پریان و پروبال دادن به آنها سعی در مطرح کردن دیدگاه‌های خود نسبت به شیوه درست زندگی و اخلاق از نظر زنان داشتند. به بیان دیگر، گفتن قصه‌های پریان از سویی به زنان این امکان را می‌داد تا رفتارهای اجتماعی و روابط را آن‌طور که می‌پسندند به تصویر بکشند و از سوی دیگر، با خیال‌پردازی از واقعیت‌های سخت جامعه علیه زنان بگریزند (زایپس، ۱۳۸۷: ۲۲۹-۲۳۱). ارسطویی با روایت کردن تاریخ معاصر ایران از زبان یک زن و پیوند دادن آن با قصه‌گویی که سرشت و مبدایی زنانه دارد، گامی در جهت زنانه‌کردن روایت خود برداشته‌است.

۵-۳- گفتمان‌های قدرت و جنسیت؛ ارتباط و تاثیرگذاری

هر نظام معنایی اعتبار خود را از یک مرجع (یا شخص یا نهاد) کسب می‌کند. نظام معنایی به تولید و بازتولید معناهای مورد نظر مرجع می‌پردازد و در مقابل، مرجع نیز از ادامه و بقای آن حمایت می‌کند. به این ترتیب دوری هرمنوتیکی شکل می‌گیرد که تمایل به تکرار

و ادامه دارد تا زمانی که فردی از درون نظام معنایی، به دلیل آنکه نمی‌تواند برای سؤالات خود پاسخی مناسب از درون آن نظام بیابد، به مخالفت با آن می‌پردازد و تلاش می‌کند به کمک نظام‌های معنایی دیگر راه حلی برای عبور از بحرانی که در آن قرار دارد بیابد. به این ترتیب، لحظه بحران، شکافی در این دور مرجع- معنا ایجاد می‌کند و باعث به‌وجودآمدن معناهای تازه و شکل‌گیری دور هرمنوتیکی جدیدی می‌شود (Warnke, 2011: 92). به تعبیر فرکلاف، موضوع اصلی مبارزه نیروهای درون نهاد، حفظ سلطه یک صورت‌بندی مسلط یا تضعیف آن برای جایگزین کردن آن با صورت‌بندی دیگر است. زمانی که سلطه یک صورت‌بندی با چالش روبه‌رو نشود، هنجارهای آن صورت‌بندی به اوج طبیعی‌شدگی و ابهام می‌رسند و امکان دارد به عنوان هنجارهای آن نهاد پذیرفته شوند. در وضعیت طبیعی‌شدگی ایدئولوژیک، هرگاه فاعلان در جایگاه متناقضی قرار بگیرند و این جایگاه‌ها با یکدیگر هم‌پوشانی پیدا کنند، آنگاه مبنایی برای آگاهی و انعطاف‌پذیری فراهم می‌گردد و در نهایت به مسئله‌آفرینی و تغییر منجر می‌شود (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۱۲).

با توجه به مطالب پیش‌گفته، داستان را در دو سطح می‌توان بررسی کرد: سطح درونی (فردی، خانوادگی) و بیرونی (جامعه) که حوادث در آنها به موازات هم پیش می‌روند. راوی در درون نظام معنایی کلانی که سنت نام دارد قرار گرفته‌است. بخشی از این سنت شامل تعریف بعد جسمانی زن و زنانگی می‌شود و بخش دیگر آن، براساس بعد جسمانی، انتظارات از زنان و نقش‌های اجتماعی آنان را توصیف می‌کند. عاملان و ادامه‌دهندگان سنت در بعد جسمانی که در داستان به شکل فرایندی با عنوان «زن شدن» از آن یاد می‌شود، زنان هستند. معنای زنانگی در سنتی که آفریده فرهنگ مردسالار است برای بقا و ادامه از خود زنان استفاده می‌کند. نظام مردسالار (مرجع معنا) برای حفظ سلطه خود نیازمند فرودست نگه‌داشتن زنان است. برای تحقق این موضوع نقش‌ها و وظایفی را برای زنان تعریف می‌کند که از طریق زنان و به وسیله آنان انجام می‌شوند و ادامه می‌یابند. در این میان نهادهای اجتماعی (خانواده، مدرسه و غیره) نقش تأثیرگذاری در تثبیت یا تغییر معنا دارند. نهادها، فاعلان ایدئولوژیک و گفتمانی خود را می‌سازند. آنها برای اعضای خود جایگاه فاعلی (سوژگی) و نقش مشخصی تعریف می‌کنند که افراد با آن شناخته می‌شوند و البته قیدهای ایدئولوژیک و گفتمانی ویژه‌ای را نیز وضع می‌کنند که به عنوان شرطی جهت احراز شایستگی برای قرار گرفتن در جایگاه فاعلی در نظر گرفته می‌شود (Fairclough, 1996:

39). بنابراین بازنمایی شخصیت‌ها در این داستان در قالب نقشی که برعهده دارند تأکید بر این موضوع است که هویت آنها بیش از آنکه به شخصیت‌شان وابسته باشد به جایگاه سوژگی‌اشان که توسط نهادهای اجتماعی تعریف و محدود می‌شود، بستگی دارد. راوی، مادر و دخترش نمونه‌ای از زنانی هستند که وجود آنها به شکل مستقل معنا ندارد، بلکه تنها در نقش‌هایی که جامعه برای آنها تعریف می‌کند داری صدا و کنش می‌شوند. بی‌نام بودن شخصیت‌های داستان نیز به نوعی تأیید این مدعاست. از سویی، اینکه راوی، مادرش و دخترش نام ندارند و تنها با نسبت‌هایشان با یکدیگر در داستان ظاهر می‌شوند به وضعیت آنها جنبه‌ای عام بخشیده‌است. به این معنی که این داستان تنها روایت آدمی خاص و مشخص نیست، بلکه روایتگر سرگذشت زنان به شکل کلی و عام است، دور تسلسلی است که مرتباً تکرار می‌شود؛ هر بار با قرار گرفتن زنان در نقش‌ها و موقعیت‌های مختلف، گاه در نقش دختر، مادر و مادربزرگ.

«سیلی‌خوردن» در این داستان نقش همان عامل تداوم بخش معنای زنانگی از نسلی به نسل دیگر را دارد. مادر باید هنگام اولین خون دیدن (بلوغ) که مرز زنانگی و کودکی است سیلی‌ای به گوش دختر بنوازد (ارسطویی، ۱۳۷۸: ۶۵). این سیلی حکم آیین تشرفی را دارد که تضمین‌کننده ورود کودک به نظام معنایی سنت از طریق پذیرفتن معنای خاص زنانگی است. سیلی یادآور فرودستی زن در نظام معنایی مردسالار است و زنان نسل به نسل با نواختن سیلی، این سنت را تداوم می‌بخشند. مادر در جواب سؤال دختر از علت این سیلی فقط به این جمله ساده که «رسم است» (همان‌جا) اکتفا می‌کند. سیلی خوردن یا سیلی زدن برای مادر به سؤال تبدیل نشده‌است. این موضوع خبر از کنترلی هژمونیک می‌دهد که آنقدر طبیعی شده که به اصلی تغییرناپذیر در زندگی زنان تبدیل گردیده‌است. اما این جواب برای راوی کافی نیست. اینجاست که لحظه بحران شکل می‌گیرد. راوی با سر باززدن از پذیرفتن دلیلی که سنت به او ارائه داده‌است مرجعیت آن را نفی می‌کند. این لحظه بحران جایی است که راوی به تعبیر هگلی به جایگاه خودآگاهی در این نظام معنایی می‌رسد و به فرودست بودنش در برابر «دیگری» پی می‌برد؛ دیگری‌ای که تلاش می‌کند با قرار دادن زن در موقعیت فرودست، فرادستی‌اش را در جهان تثبیت و نظام دلخواه خود را در جهان مستقر کند (Stern, 2000: 67- 84).

آنچه به طور مشخص‌تر نشان می‌دهد که این سیلی- اعمال قدرت برای فرودست کردن زن- خواست عنصر مردانه این فرهنگ است، آنجاست که در غیاب عامل زنانه- مادری که در خانه نیست- عامل مردانه- پسرخاله راوی- خود مستقیماً وارد عمل شده و سیلی را به راوی می‌زند و او را وادار به عقب‌نشینی (گریختن به زیرزمین) می‌کند.

> دلم می‌خواست از آن خونی که ازم می‌رفت، خیلی چیزهای بهتری می‌دانست. ولی پسرک ابله فقط می‌گفت: «اه اه» و جای دستش روی گونه‌ام می‌سوخت. بالاخره مادر رسید. چیزی از خون به او نگفتم. به هیچکس نگفتم. اولین سیلی را خورده بودم. لازم نبود مادر بخواباند توی گوشم. گفته بود: «رسم است» سیلی را گفته بود. این را که مادر باید بزند یادم رفته بود (ارسطویی، ۱۳۷۸ :۶۷).

راوی با آگاهی از این مرتبه فرودستی، به موقعیت منفعلش به عنوان ابژه عمل دیگری پی می‌برد و با نخوردن سیلی از مادر سعی می‌کند به نفی مرجعیت سنت و قدرت فاعلیت آن بپردازد و فضایی برای فاعلیت خود به عنوان سوژه در این نظام معنایی بگشاید. به این ترتیب زمانی که نوبت او به عنوان یک مادر برای آماده‌کردن دخترش برای ورود به عالم زنانگی می‌رسد، به جای زدن سیلی، گونه دخترش را نوازش می‌کند و به سؤالات او بدون ارجاع به سنت یا رسوم پاسخ می‌دهد (همان: ۶۸).

نکته جالب‌تر آنکه خون‌دیدن (زنانگی) در این داستان از جانب پسرخاله تحقیر می‌شود اما زمانی که پسرخاله مجروح و خون‌آلود از جبهه بازمی‌گردد، این خون‌دیدن او از سوی راوی نه تنها تقبیح نمی‌شود، بلکه نشانه‌ای ارزشمند برای ورود او به عالم مردان و آیین تشرفی برای مرد واقعی شدن، به شمار می‌آید (همان: ۶۷). این موضوع آنقدر طبیعی‌شده به نظر می‌رسد که راوی هیچ اعتراضی به آن ندارد.

از آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که در این داستان در پی تقابل دیالکتیکی راوی و مرجع سنت، معنای تازه‌ای آفریده می‌شود. این معنای تازه اصل مرجع معنا را که سنت باشد تخریب نمی‌کند اما با ایجاد معنای جدید در دور هرمنوتیکی معنا- مرجع عنصر تازه‌ای را به این نظام معنایی وارد می‌کند. این عنصر تازه شکل اعمال‌قدرت مرجع را تغییر می‌دهد اما همچنان کنش‌های مادران و دختران در نظام معنایی کلان‌سنت و تعریفی که این نظام از زنانگی ارائه می‌کند معنا می‌یابند.

مشابه این دور هرمنوتیکی در سطح بیرون (اجتماع) نیز دیده می‌شود. در این دور معنایی، در یک سمت پادشاه (اشرافیت) به عنوان مرجع معنای فرادست قرار دارد و در

سمت دیگر، مردم (رعیت) به عنوان فرودست قرار می‌گیرند. مردم نظام معنایی حاکم را به چالش کشیده‌اند و در تلاش‌اند تا مرجع (قدرت سیاسی) را، که آنها را در مقام فرودست نگه داشته‌است، با مرجع تازه‌ای (قدرت مردمی) جایگزین کنند. همچنان‌که در سطح درونی مرجع سنت از عاملیت خود زنان علیه زنان استفاده می‌کرد، در سطح بیرونی نیز مرجع (قدرت سیاسی) از عاملیت بخشی از مردم (آدم‌های پادشاه) علیه خود مردم استفاده می‌کند. ستم عاملی است که با ایجاد رنج به خلق لحظه بحران می‌انجامد. در این داستان انقلاب تلاش مردم برای نفی مرجع موجود و ایجاد معنای جدید براساس عاملیت خودشان است.

نشانه‌های مخالفت با مرجعیت حاکم و تزلزل این نظام معنایی را در داستان آنجا می‌توان دید که راوی مرتباً خود را با شازده‌خانم مقایسه می‌کند و هر بار در این مقایسه خود را در جایگاه بالاتری نسبت به او قرار می‌دهد (همان: ۶۲-۶۳). یا آنجا که برخلاف الگوی رایج در قصه‌های پریان، به جای اینکه یکی از مردم عادی عاشق دختر پادشاه بشود و برای رسیدن به او سختی‌ها را پشت سربگذارد، این بار شازده‌خانم است که عاشق مردی از مردم عادی می‌شود و برای دیدن او از قصر (نماد اشرافیت) به کافه‌تریا می‌رود درحالی‌که این شایعه وجود دارد که خواننده جوان واقعاً عاشق شازده‌خانم نیست و او را وادار به این کار کرده‌اند (همان: ۶۳).

در نهایت این بحران معنا منجر به انقلاب و جابجایی مرجع معنا می‌شود. اصل مرجع که در این سطح قدرت سیاسی است تغییری نمی‌کند، بلکه این مرجع به جای آنکه اعتبار خود را از معنای سنتی پادشاهی بگیرد، این بار از خودآگاهی و عاملیت مردم اعتبار می‌گیرد. در این نظام معنایی تازه، نشانه‌های نظام معنایی گذشته به حدی منسوخ و متروک شده‌است که برای یادآوری آن برای نسل جدید، راوی مجبور است روایت تاریخی را به قصه‌های پریان نزدیک کند تا برای دخترش قابل درک باشد. فراموش شدن آهنگ‌های قدیمی نشانه‌ای از این گسست معنایی بین دو نسل است:

> خواننده ریشو از شهر فرار کرده بود. هنوز از پخش صوت تاکسی‌ها، گاهی صدای او شنیده می‌شد. دخترها نمی‌فهمیدند ترانه شازده‌خانوم را چه کسی برای چه کسی می‌خواند. ولی مادرهاشان می‌دانستند چه بر سر شازده‌خانوم‌ها می‌آمد. بعضی از آنها تک‌وتنها در اتاق یک هتل، در یکی از شهرهای فرنگ، خودشان را می‌کشتند (همان: ۶۷).

این داستان روایتگر دو موقعیت گذار به شکل موازی است. گذار جامعه از حکومت استبدادی به حکومت مردم و گذار راوی به عنوان زن از تعاریف سنتی جنسیتی به تعریفی جدید. راوی به عنوان زنی از اعضای یک خانواده سنتی در جامعه‌ای مردسالار و استبدادی تحت ستمی مضاعف است. نخست به عنوان فردی از اجتماع گرفتار استبداد قدرت سیاسی است و علاوه بر آن در بین مردم همین جامعه نیز اسیر تقسیم‌بندی‌های جنسیتی موجود بین زن و مرد است که او را در موقعیت فرودست‌تری قرار می‌دهد. در حرکت بدنه مردم علیه قدرت سیاسی حاکم، زنان نیز به عنوان بخشی از این بدنه، سهمی از این خودآگاهی اجتماعی- سیاسی می‌یابند. به عقیده فانون، زمانی که جامعه‌ای سنتی درگیر انقلاب می‌شود نمی‌توان انتظار داشت که نظام معنایی جدید تنها به تغییر قدرت سیاسی منجر شود بلکه این تغییرات بر ساختارهای درونی آن جامعه (به‌ویژه نقش زن در خانواده و جامعه سنتی) نیز تأثیر مستقیم خواهد گذاشت. تأثیر این معنای تازه و خودآگاهی نوظهور تنها این نیست که زنان را در قالب پیکره همچنان مردسالار جامعه برای براندازی قدرت سیاسی حاکم وارد عمل کند بلکه در بین همین بدنه مردم، زنان را نسبت به ستم و نابرابری ناشی از گفتمان جنسیتی موجود نیز آگاه و فعال می‌کند (Fanon, 1956: 60-65).

نمود این مطلب را در داستان در تغییر انتظارات جامعه درحال‌گذار و نقش‌هایی که برای زنان تعریف می‌کند می‌توان دید. مادر راوی زنی سنتی است که وظایف مشخصی دارد اما راوی این امکان را می‌یابد که در سطح جامعه نقش‌های اجتماعی بیشتری را بر عهده بگیرد که برای او آزادی عمل و تعریف متفاوتی از «خود» را فراهم می‌کند. اینجاست که راوی، به پشتوانه خودآگاهی‌ای که به واسطه تغییر نظام معنایی در سطح جامعه ایجاد شده‌است، به مخالفت با سنت می‌پردازد و داوطلبانه تن به سیلی نمی‌دهد.

۵-۴- بافت، متن، معنا

مجموعه داستان ***آفتاب‌مهتاب*** در دوره‌ای نوشته و منتشر شده‌است که جامعه از فضای باز سیاسی بیشتری برخوردار می‌شود؛ یعنی اواسط دهه هفتاد تا اواسط دهه هشتاد. در این دوره می‌توان تغییر و جابجایی عناصر قدرت را در سطح جامعه مشاهده کرد. در این بازه زمانی مفاهیم جدیدی چون مردم‌سالاری، جامعه مدنی و توسعه سیاسی به گفتمان سیاسی ایران افزوده شد و تعاریف و تفاسیر تازه‌ای از آزادی و شهروندی ارائه گردید. رونق بیشتر

مطبوعات، کم‌شدن کنترل انتظامی، کثرت‌گرایی و قانون‌گرایی که با خود توسعه سیاسی به همراه دارند، ازجمله دست‌آوردهای این دوره هستند (سلطانی، ۱۳۹۴: ۱۵۱).

این تغییرات در سطح کلان، تأثیرات مستقیم خود را بر وضعیت اجتماعی و حقوقی زنان نیز گذاشت و تا حدودی به بازشدن فضای سیاسی و اجتماعی برای حضور گسترده‌تر زنان در این عرصه‌ها انجامید؛ حضور چشمگیرتر زنان در مجلس شورای اسلامی، تغییر قانون شهادت در دادگاه‌ها برای زنان، افزایش سن قانونی ازدواج و تغییر قوانین مربوط به حضانت فرزند و غیره برخی از دگرگونی‌هایی هستند که موقعیت زنان را در دوره موردبحث دچار تغییر و چالش کردند (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۳۳۰-۳۳۱). ایران دهه هشتاد را از جنبه نظری می‌توان دوران تبلور ظرفیت‌های اجتماعی و سیاسی زنان دانست (جواهری، ۱۳۹۴: ۲۸۲-۲۸۳).

شکل‌گیری هویت تازه اجتماعی یکی از پیامدهای مستقیم این‌گونه تغییرات سیاسی و اجتماعی است. مریم رفعت‌جاه در پژوهشی به این موضوع اشاره می‌کند که هویت زن معاصر ایرانی ترکیبی از هویت‌های مدرن و سنتی است و او در پی کسب استقلال هویتی، بهره‌مند از فعالیت اجتماعی، رشد شخصیت و دست‌یابی به آگاهی، توانایی و منزلت اجتماعی است (به نقل از رضوانیان و کیانی بارفروشی، ۱۳۹۴: ۴۳). با مطرح شدن گفتمان مردم‌سالاری و پررنگ شدن و به رسمیت شناختن نقش زنان در این گفتمان، دور از انتظار نیست که نخست شاهد حضور پررنگ‌تر و جدی‌تر زنان در عرصه‌های اجتماعی و سیاسی باشیم و در مرتبه بعد صداها و مطالبات این قشر خاموش به‌تدریج رساتر بیان و واضح‌تر شنیده شود.

با دگرگونی و درهم‌آمیختگی شیوه‌های پیشین تفکر درباره زندگی و زنان، نیروی ذهنی زنان بیش از پیش بر آفرینشگری متمرکز شده‌است و از آنجایی که این میل در عرصه‌های دیگر کمتر امکان بروز و ظهور می‌یابد، به سمت ادبیات متمایل گردیده‌است (میرعابدینی، ۱۳۹۹). ارسطویی از این فرصت اجتماعی تازه برای پرداختن به مسائل زنان و جلب کردن توجه‌ها به موضوعاتی استفاده کرده که تا پیش از این کمتر سابقه داشته‌است. او نیز در کنار دیگر نویسندگان زنی که تعداد آنها در این بازه زمانی مشخص به شکل قابل‌توجهی افزایش یافته‌است، تلاش دارد تا با تولید گفتمانی زنانه، فضایی جهت گفتگو در مورد زنان و مسائل پیرامون آنان ایجاد کند.

محور اصلی داستان «شازده‌خانم» به آن بخشی از زنانگی اشاره دارد که در طول تاریخ به عنوان «تابو» از آن یاد شده (زرلکی، ۱۳۹۳: ۱۰۰) و از کنار مسائل و مشکلات مربوط به آن همواره در سکوت گذشته‌اند. پرداختن به مسئله عادت ماهانه، سنت‌های پیرامون آن و تلاش برای کلیشه‌زدایی از آنها در داستان، خبر از تغییر در نگاه و واکنش جامعه نسبت به مسائل مربوط به زنان و صحبت کردن از آنها می‌دهد. همچنین استفاده هوشیارانه نویسنده از تداخل ژانرهای داستان کوتاه، قصه و رمان تاریخی، می‌تواند اشاره‌ای تلویحی به این موضوع باشد که هنوز پرداختن به مسائل و دغدغه‌های زنان به شکل صریح با مشکلاتی همراه است و باید با مقدمه‌چینی و لایه‌لایه سخن‌گفتن به آنها پرداخت.

در نهایت باید به ارتباط بین گفتمان قدرت و جنسیت اشاره کرد. تغییر در چیدمان قدرت در جایگاه نیروی نظام بخش و متعادل‌گر، چه در معنای عام و انتزاعی آن و چه در معنای ابزاری اجرایی، می‌تواند معادلات دیگر گفتمان‌ها در سطوح متفاوت را نیز دچار دگرگونی کند. کشمکش بین دو گفتمان سیاسی متفاوت در جامعه معاصر، زمینه را برای ایجاد چالش و کشمکش در دیگر سطوح اجتماعی نیز فراهم کرد. شکل ساده‌شده این مطلب را در زبان استعاری-داستانی «شازده‌خانم» می‌توان دید؛ با جابجایی قدرت از شکل رژیمی شاهنشاهی به دولت جمهوری، نگاه و برداشت نسبت به مسائل اجتماعی و ازجمله تعریف زنانگی نیز با دگرگونی و اصلاح همراه شد.

داستان «شازده‌خانم» از آنجایی که تلاش دارد تا از بخشی از زنانگی ابهام‌زدایی کند، در تغییر کلیشه‌های جنسیتی و گفتمان‌های وابسته یا شکل‌دهنده به آن مؤثر خواهد بود. بنابراین «شازده‌خانم» در عین حالی که متأثر از گفتمان‌های موجود است تلاش دارد تا در حد امکان به دگرگونی و بازسازی این گفتمان‌ها نیز بپردازد. به عبارت دیگر به متن تبدیل کردن و نوشتن از این بخش از زندگی زنان، خود به شکلی از مبارزه‌ای پنهان تبدیل می‌شود؛ دوباره و دوباره نوشتن از این شرایط، افزون بر اینکه توجه‌ها را به مسائل به حاشیه رانده شده زندگی زنان جلب می‌کند، نوعی خودآگاهی تدریجی را در پی دارد که حاصل آن قدرت و توان برای تغییر و شکستن این کلیشه‌ها و نابرابری‌هاست. «برای زنان این امکان وجود دارد که ضمن نوشتن [متن‌های] ظاهراً دردمندانه یا شکوه‌آمیز، دخالت‌های استراتژیک قدرتمندانه‌ای در بیان نفس خود و کنش و واکنش‌های‌شان با دیگران در جهان، بکنند» (میلز، ۱۳۸۸: ۱۰۸).

۶- نتیجه‌گیری

صدای نویسندگان زن در سال‌های پس از انقلاب رساتر به گوش می‌رسد. در دو دهه گذشته تغییرات کمی و کیفی در تعداد نویسندگان زن و تولیدات آنها نشان از شکل‌گیری نسل تازه‌ای از نویسندگان زن معاصر با اهداف و خواسته‌های جدید دارد. در این میان بحث هویت و بازتعریف آن، ازجمله مسائل محوری است که در این آثار تکرار و بازنمایی می‌شود. بخشی از هویت در دل گفتمان‌های موجود در جامعه معنا می‌یابد. گفتمان‌های جنسیت و قدرت، ازجمله عواملی هستند که در جهت بخشی و تعریف هویت فردی و اجتماعی نقش تعیین‌کننده‌ای بازی می‌کنند.

ارتباط این دو گفتمان را با هویت در این داستان می‌توان دید. داستان در دو سطح درونی و بیرونی در جریان است. در سطح بیرونی گفتمان قدرت حاکم در حال جابجایی و دگرگونی است و کشمش بین دو گفتمان موجود (شاهنشاهی و مردمی) سلسله‌مراتب اجتماعی و به تبع آن، جایگاه سوژگی افراد را نیز دست خوش تغییر کرده‌است. نقش‌ها و انتظارات تازه‌ای از یک زن انقلابی مدرن انتظار می‌رود که در گفتمان سنتی از آن خبری نبود. این تعریف جدید زن را شجاع و فداکار با پذیرش مسوولیت‌های اجتماعی و سیاسی می‌خواهد در عین حالی که از او انتظار دارد مادر و همسری موفق باشد. در سطح درونی، راوی در مرز بین سنت و مدرنیته قرار گرفته‌است. او با آگاهی از تحولات، از پذیرش بخشی از انتظاراتی که سنت و گفتمان زنانه از او انتظار دارند سر بازمی‌زند و داوطلبانه سیلی نمی‌خورد اما همچنان تحت انقیاد جامعه‌ای است که او را متفاوت اما فرودست می‌خواهد. فضایی که ارسطویی در داستان ترسیم می‌کند نمایی بسته از ایران در حال گذار است. جامعه‌ای که درگیر انقلاب می‌شود تنها با دگرگونی در قدرت سیاسی حاکم درگیر نیست بلکه با جابجایی گفتمان قدرت، دیگر گفتمان‌های اجتماعی نیز تحول را تجربه می‌کنند. تعریف تازه از هویت و به تبع آن هویت جنسی، از جمله این تحولات است.

باید توجه داشت نمودار تغییر یک‌سویه نیست. همان‌طور که تغییرات در سطوح بالا بر سطوح پایین تأثیر می‌گذارند، هرگونه حرکت در قاعده این هرم نیز می‌تواند عامل جنبش و جابجایی در سطوح بالاتر شود. اینکه زنان به تعریف تازه‌ای از هویت فردی و خانوادگی خود دست‌یابند و با خودآگاهی برای کسب حقوق برابر فعالیت کنند، هم در گفتمان سنت که عامل کنترل‌کننده و جهت‌بخش رفتارهای زنان است، تغییر ایجاد می‌کند و هم گفتمان

قدرت حاکم را وادار به بازاندیشی در روش‌ها و کارکردهای خود در ارتباط با اعضای جامعه و جایگاه سوژگی آنها می‌سازد. گواه این مدعا فعالیت بیش از پیش زنان نویسنده‌ای چون ارسطویی است که از نوشتن به عنوان کنشی انتقادی برای به چالش کشیدن دو گفتمان جنسیت و قدرت حاکم در جامعه استفاده می‌کنند. در عین حالی که گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی معاصر میزان فعالیت و مشارکت این زنان را مشخص می‌کنند، آنها نیز در چهارچوب قوانین و محدودیت‌ها، با نوشتن، سعی در آگاهی افزایی نسبت به زنان، جایگاه و شرایط آنان دارند و به این ترتیب با شکل دادن به گفتمانی زنانه، دیگر گفتمان‌ها را وادار به پذیرش موجودیت خود و دگرگونی تعاریف و انتظاراتشان می‌کنند.

منابع

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

آقا گل‌زاده، ف . ۱۳۸۶. «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات». *ادب‌پژوهی*، (۱): ۱۷-۲۸.

ـــــــــــ . ۱۳۹۴. *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: علمی فرهنگی.

ارسطویی، ش. ۱۳۷۸. *آفتاب‌مهتاب*، تهران: مرکز.

اسمارت، ب. ۱۳۸۵. *میشل فوکو*، ترجمه ل. جوافشانی و ح. چاوشیان. تهران: اختران.

باقری، ن. ۱۳۹۲. «دگرگونی ایزدبانوان در رمان *خوف* نوشته شیوا ارسطویی». *مطالعات داستانی*، (۱): ۵-۱۵.

پرستش، ش و ساسانی‌خواه، ف. ۱۳۸۹. «بازنمایی جنسیت در گفتمان رمان». *زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)*، (۴): ۵۵-۷۴.

پیرا، ف. ۱۳۸۷. «جنسیت و قدرت در *سیاست‌نامه* خواجه نظام الملک». *پژوهش زنان*، (۳): ۱۵۵ -۱۶۹.

جواهری، ف. ۱۳۹۴. *گزارش وضعیت اجتماعی زنان در ایران*، تهران: نی.

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

خسروی، ح و کاظمی، م. ۱۳۹۲. «بررسی و تحلیل عناصر داستانی در داستان کوتاه هنوز نه اما بعد». *زبان و ادبیات فارسی*، (۱): ۱۲۹-۱۴۷.

رضوانیان، ق. وکیانی بارفروشی، ه. ۱۳۹۴. «بازنمایی هویت زن در آثار داستان‌نویسان زن دهه هشتاد». *ادب‌پژوهی*، (۳۱): ۳۹-۶۴.

زایپس، ج. ۱۳۸۷. «خاستگاه‌های قصه‌های پریان». ترجمه ف. پورگیو. *دیگرخوانی‌های ناگزیر*، ترجمه و تدوین م. خسرونژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

زرلکی، ش. ۱۳۹۳. *زنان، دشتان و جنون ماهانه (پژوهشی اسطوره‌شناختی و تاریخی پیرامون قاعدگی و نشانگان پیش از آن)*، تهران: چرخ.

روزبه، م و طالبی، م. ۱۳۸۶. «نقد فمنیستی مجموعه داستان‌های شیوا ارسطویی». *علوم ادبی*، (۵): ۸۹-۱۲۴.

سراج، ع. ۱۳۹۴. *گفتمان زنانه*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

سعادتمند، م. ۱۳۸۹. «زنان، وارد شده‌اند». *گزارش*، (۲۲۵): ۶۵-۶۶.

سلطانی، ع. ۱۳۹۴. *قدرت، گفتمان و زبان؛ سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران: نی.

صابرپور، ز. ۱۳۹۳. «جنس دوم به عنوان مبنایی نظری برای تحلیل فمنیستی- انتقادی گفتمان». *جستارهای ادبی*، (۱۸۴): ۲۷-۵۰.

غلامحسین‌زاده، غ ، و طاهری، ق و حسینی، س. ۱۳۹۱. «سیر ادبیات زنان در ایران از ابتدای مشروطه تا پایان دهه هشتاد». *تاریخ ادبیات*، (۷۱/۳) ۱۳: ۱۹۹-۲۱۲.

فرکلاف. ن. ۱۳۷۹. *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمه م. نبوی و م. مهاجر. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

قوام، ع و م اسدی. ۱۳۹۳. «بررسی تطبیقی جایگان زن در گفتمان‌های مختلف تاریخ معاصر ایران». *مطالعات میان فرهنگی*، (۲۳) ۹: ۹-۲۴.

میرعابدینی، ح. ۱۳۹۹. «داستان‌نویسی زنان در ایران». مجله اینترنتی *ویستا، به نشانی:* https://vista.ir/article/206591

میلز، س. ۱۳۸۸. *گفتمان*، ترجمه ح. فتاح. زنجان: هزاره سوم.

ولی‌زاده، ح. ۱۳۸۷. «جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی». *نقد ادبی*، (۱)۱: ۱۹۱-۲۲۳.

یورگنسن، م و ل فلیپس. ۱۳۹۲. *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه ه. جلیلی. تهران: نی.

Bradly, H. 2007. *Gender*, Cambridge. Polity Press.

Fairclough, N. 1995. *Critical Discourse Analysis, The Critical Study of Language*, New York: longman.

_____ .1996. *Language and Power*, (Tenth impression). New York: longman.

Fanon, F. 1956. *A Dying Colonialism*, New York: Grove Press.

Stern, R. 2000, *Hegel and the Phenomenology of Spirit*, London and New York: Routledge

Warnke, G. 2011. "The Hermeneutic Circle Versus Dialogue". *in the review of Metaphysics*, Vol 1. (65): 91-112.

Rezvanian, Q. & Kiani Barfrushi, H. 1394 [2015]. “Baznemai-ye Hoviyat-e Zan dar Asar-e Dastan-nevisan-e Daheh-ye Hashtad.”*Adabpazhuhi* 31: 39-64.

Soltani, Kh. 1394 [2015]. *Qodrat, Gofteman va Zaban: Saz-o Karha-ye Ghodrat dar Jomhuri-e Eslami-e Iran*. Tehran: Ney.

Warnke, G. 2011. “The Hermeneutic Circle versus Dialogue.” *The Review of Metaphysics* 65: 91-112.

hierarchy and, consequently, the subjectivity of individuals. New roles and expectations, which had been previously absent in the traditional discourse, develop for revolutionary women. At the internal level, the narrator is poised on the boundary between tradition and modernity. Fully aware of the changes, she refuses to fit in with the expectations created by tradition and the feminine discourse. Arastui provides us with a picture of the Iranian society in transition.

5. Conclusion

Any change at an upper level, in turn, brings about changes at lower levels, and movements at the base of a pyramid cause movements in upper levels. Women's development of a new definition of their individual and family identity and their conscious attempt at fighting for their rights lead to changes in tradition, which control and direct women' actions and behavior, and force the discourse of power to rethink its methods and practices in relation to members of society and their subjectivity. Women, as a result, use writing as a critical reaction to the discourses of gender and power and try to raise awareness about their status and situation, resulting in the formation of a feminine discourse that forces other discourses to accept their presence, new definitions and expectations.

Select Bibliography

Arastui, Sh. 1378 [1999]. *Aftab Mahtab*. Tehran: Markaz.

Bradly, H. 2007. *Gender*. Cambridge: Polity Press.

Fairclough, N. 1379 [2000]. *Tahlil-e Enteqadi-e Gofteman*. M. Nabavi & M. Mohajer (trans.). Tehran: Markaz-e Motale'at va Tahqiqat-e Resaneha.

_____. 1995. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. New York: Longman.

_____. 1996. *Language and Power*. New York: Longman.

Jørgensen, M. & Philips, L. 1392 [2013]. *Nazaryeh va Ravesh dar Tahlil-e Gofteman*. H. Jalili (trans.). Tehran: Ney.

Qavam, A. & Asadi, M. 1393 [2014]. "Barresi-e Tatbiqi-e Jaygah-e Zan dar Goftemanha-ye Mokhtalef-e Tarikh-e Moaser-e Iran." *Motale'at-e Mian-Farhangi* 9/23: 2-24.

Key words: Critical Discourse Analysis, Norman Fairclough, Power, Gender, Shiva Arastui

Extended Abstract

1. Introduction

Women's literature has undergone enormous changes in the past two decades. In the 1990s and 2000s not only did the number of women writers increase, but also the quality of works produced by women improved significantly. The publication of literary magazines, translations of modernist and postmodernist works and different literary workshops are among factors contributing to the development of new styles and forms of fiction writing, resulting in higher self-confidence among female fiction writers. In her works, Shiva Arastui tries to abandon the clichés associated with the concept of femininity. The present article offers a critical study of the discourses of power and gender and their relationship with each other in Arastui's "ShazdehKhanom".

2. Theoretical Framework

The present article relies on the ideas of Norman Fairclough on critical discourse and how power and hegemony develop in the society. He sees discourse to be made up of social practice, discursive practice (including the production, distribution and consumption) and the text. Discourse analysis, to him, is the analysis of each aspect separately and in interaction with one another. This article tries to find out whether there is a significant relationship between the discourses of power and gender in fiction.

3. Methodology

The present article is follows a descriptive methodology and draws on text analysis to provide answers to the main questions of the article.

4. Findings

At the external level of "Shazdeh Khanom", the dominating discourse of power is changing and the conflict between the discourses of the monarch and the people has brought about a change in the social

A Critical Study of the Discourses of Power and Gender in Shiva Arastui's "Shazdeh Khanom"

Azadeh Najafian[1]*
Dr. Saeed Hesampour[2]
Dr. Farideh Purgiv[3]

Received: 09/12/2018 **Accepted: 22/09/2019**

Abstract

The two decades 1990s and 2000s could be regarded as the period of establishment of women's literature and the formation of a feminine discourse in Iran. Shiva Arastui is one of the authors who attempt at de-stereotyping the notion of femininity by bringing women under focus. This article focuses on a critical study of the two discourses of power and gender and their mutual relationship in the short story "Shazdeh Khanom" ("The Princess"). The story advances on two internal and external levels. On the external level, the prevalent political discourse is undergoing a change due to the Islamic Revolution, and consequently, the individual's position as subject in society, including the definitions of woman and femininity, changes. On the internal level, the narrator finds herself standing between tradition and modernity. Backed by social consciousness, she refuses to blindly accept parts of the tradition, but still remains a subaltern in the patriarchal society. These changes are not unilateral. As a change in the discourse of power leads to a change in the discourse of gender, the change in the discourse of gender and gender identity gives rise to women's consciousness of their rights and demands, and this, in turn, obliges the higher ranks of society to recognize women's existence and to accommodate themselves to the new definitions.

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Shiraz
* E-mail: azade.najafian@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature, University of Shiraz
3. Professor of English Language and Literature, University of Shiraz

DOI:10.22124/naqd.2019.11924.1602

Robins. R. H. 1395 [2016]. *Tarikh-e Mokhtasar-e Zabanshenasi*. A. M. Haqshenas (trans.) Tehran: Markaz.

Sanayi, A. M. 1388 [2009]. *Divan-e Hakim Sanayi-e Ghaznavi*. Tehran: Sanayi.

Zanola, V. et al. 1391. "Tarh-e Matn-e Jame'-e Ghazalyat-e Sanayi."*Jostarha-ye Adabi* 45/179: 135-169.

movements such as Darwinism, the text is regarded as a kind of evolution and attempt is made to trace the possible changes that the text has probably undergone so that its original form is revived. In the postmodern attitude toward textual criticism, a democratic approach is adopted and the text is considered to be the outcome of the contribution of different factors rather than being exclusively created by the author; thus, the postmodern critic tries to offer different accounts of the changes in the text, rather than reverse these changes.

5. Conclusion

Our conception of the text and its reconstruction is rooted in the *telos* resulting from the outlook taken by researchers and manifested through their taste and concerns. Audiences in different eras determine what objectives different texts and textual studies should pursue. However, not all audiences do exert the same influence; "superior audiences" develop new ends for researchers by attaching more importance to specific types of research. By refining their ideological and scientific beliefs, these audiences provide textual researchers with more reasonable ends.

Select Bibliography

Ahmadi, B. 1370 [1989]. *Shakhtar va Ta'vil-e Matn*. Tehran: Markaz.

Bahar, M. 1397 [2018]. *Divan-e Malek-o Sho'ra-ye Bahar*. Tehran: Hermes.

Gadamer. H. G. 1387 [2009]. *Dar Hermonotik-e Modern: Gozineh-ye Jostarha*. B. Ahmadi (trans.). Tehran: Markaz.

Khaleqi Motlaq, J. 1390 [2011]. *Shahnameh az Dastnevis ta Matn*. Tehran: Miras-e Maktub.

McGann. J. 1394 [2015]. *Naqd-e Matnpazhuhi-e Modern: Naqdi- bar Nazaryeha-ye Enteqadi-e Motun dar Engelestan va Amrika*. S. Dad (trans.) Tehran: Miras-e Maktub.

Minovi, M. 1351 [1962]. "Ferdowsi-ye Sakhtegi va Jonun-e Eslah-e Ash'ar-e Qodama." *Majaleh-ye Daneshkadeh-ye Adabya tv aOlum-e Ensani-e Daneshgah-e Tehran* 79-80: 1-18.

Mojarrad. M. 1396 [2017]. *Sonnat-e Tashih-e Matn dar Iran pas az Eslam*. Tehran: Hermes.

These methods have been based on users' understanding, which has been in turn affected by the goals pursued in textual criticism. At least three kinds of teleological viewpoints, developed in classical, modern and postmodern eras, can be traced in textual criticism. In the classical era, the text is considered to be sacred, while in the modern era it is desecrated and examined within the framework of a scientific process. By going beyond textuality, postmodernism seeks to identify factors contributing to the production of the text, no longer finding it to be exclusively formed by the author.

2. Theoretical Framework

In the past two centuries, European scholars have tried to replace traditional methods of textual criticism with modern ones. Textual criticism has a thousand-year-old history in the Islamic civilization. In the contemporary era, although many valuable Islamic works have been textually analyzed and emendated, Muslim scholars have been unwilling to join the theoretical discussions on textual criticism, such as the teleology of such an endeavor. Our understanding of the text and the methods we use to reconstruct old and modern texts are directly influenced by the *telos* followed in the textual analysis of texts. Teleology is the basis of theories of textual criticism and provides the theoretical framework for textual studies. Thus, engagement in such discussions, which have been predominantly overlooked in Iran, can pave the way for theoretical debates on the nature of textual criticism.

3. Methodology

In the present study, first the traditional perfectionist attitude toward textual criticism, which is based on the Iranian culture in the Islamic era, is examined. Then, the bases of the modern experimental attitude will be discussed, and finally the pluralistic postmodern viewpoint will be studied. Also, the role of the audience in the teleology of the texts will be analyzed.

4. Findings

Traditional scholars have adopted a perfectionist outlook toward textual criticism as a tool for annotating and ornamenting texts. In the modern outlook, which has been influenced by scientific-experimental

The Teleology of Textual Criticism

Dr. Mojtaba Mojarrad[1]*

Received: 21/04/2018 **Accepted: 15/10/2019**

Abstract

In the past one hundred years, as textual criticism has become more common in Iran, we have witnessed an increase in the number of textual criticisms of classical works. These editions, except in some cases, are generally a kind of imitation and methodological duplication of the work done by renowned scholars in the field, and do not move beyond the virtual structure of the text in question. One of the main challenges of textual criticism in contemporary Iran is the disregard for the theoretical fundamentals of this field. Underdeveloped theoretical foundations, in most cases, have reduced the edition of Persian texts to a simple and mechanical countermeasure. Considering the necessity of theoretical discourse in the field of textual criticism, this paper tries to explore, explain and critique the teleology of textual criticism in various traditional, modern and postmodern views. Moreover, the relationship between reader comprehension and textual criticism has been criticized as one of the forgotten principles in the theoretical areas of correction.

Keywords: Textual Criticism, Textual Studies, Audience

Extended Abstract

1. Introduction

Textual criticism has been defined variedly in different eras and civilizations. The kinds of texts, ideologies, worldviews, social structures and scientific movements in different periods of human civilization have resulted in the development of different methods of textual criticism.

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Bojnourd
* E-mail: mojarrad_mojtaba@yahoo.com

DOI:10.22124/naqd.2019.10200.1440

Giddens, A. 1387 [2008]. *Tajadod va Tashkhis*. N. Movafaqyan (trans.). Tehran: Ney.

Makaryk, I. R. 1393 [2014]. *Daneshnameh-ye Nazaryeha-ye Adabi-e Moaser*. M. Mohajer & M. Nabavi (trans.). Tehran: Agah.

Miles, R. 1380 [2001]. *Zanan va Roman*. A. Azarang. Tehran: Roshangaran va Motale'at-e Zanan.

Nazari, A. 1391 [2012]. *Suzheh, Qodrat va Siasat az Machiavelli ta pas az Foucault*. Tehran: Ashyan.

Showalter, E. 1382 [2013]. *Zan va Adabyat: Selseleh Pazhuhesh-ha-ye Nazari Darbareh-ye Masa'el-ye Zanan*. M. Najm Araqi, et al. (trans.). Tehran: Cheshmeh.

concept of power in these novels. Among the most important themes concerning the power of women reproduced in Persian novels in the past two decades are challenges to the traditional structures of patriarchal power, feelings of emotional rejection in married life, differences in definition of femininity, kitchen as the core of power at home, femininity of urban spaces, changes in gender roles and clichés and the variety of family forms.

5. Conclusion

Concepts such as hegemony, suppression of women and resistance developed in the novels by women novelists in the 1990s and 2000s. The presence of women, as the "other", explained their perception of reality and challenged the analysis of social behavior and discourse of power. The feminine attitude toward being and human relations and the reproduction of feminine knowledge have resulted in the development of new situations that create new forms of behavior. Women have a closer look at human relations and attach more importance to interpersonal relationships in family life in their novels. The discourse created by women, which revolves around private life and unhealthy power relations in the traditional culture, has focused on revealing problems in the norms of power relations and highlighted incorrect concepts in a way that their pre-determined coherence and rationality have been disrupted.

Select Bibliography

Abbott, P. & Wallace, C. 1380 [2011]. *Jame'eshenasi-e Zanan*. M. Najm Araqi (trans.). Tehran: Ney.

Deleuze, J. 1386 [2007]. *Foucault*. N. Sarkhosh & A. Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.

Dreyfus, H. Rabinow, P. 1379 [2000] *Michel Foucault: Farasu-ye Sakhtargarayi va Hermonotik*. H. Bashiriyeh (trans.). Tehran: Ney.

Foucault, M. 1383 [2004]. *Eradeh be Danestan*. N. Sarkhosh & A. Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.

_____. 1393 [2014].*Te'atr-e Falsafeh*. N. Sarkhosh & A. Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.

and diversity of forms of family life. These elements have led the relations of power from a one-dimensional perspective to an interactive one in Iranian fictional literature.

Keywords: Women's Stories, Gender, Power, The 1990s, The 2000s

Extended Abstract

1. Introduction

Limitations women have faced throughout history, along with their minor role in society, have become institutionalized. Although fiction writing developed in Iran in the modern era, the masculine discourse has always dominated it. Fiction by women writers has been predominantly a reproduction of gender clichés. Since the 1990s, as the awareness of women of their status increased and they started to play a more active role in society and gained a better cultural and economic status, they have produced numerous novels of high quality, through which new forms of power have been developed, changing the power relations into an interactive action rather than a one-way one.

2. Theoretical Framework

In the present study, gender and power are the main foci of attention and Foucault's ideas about power, which according to him is a network of relations that constantly interact with different actors, are employed.

3. Methodology

In the present article, data from ten successful novels dealing with power are analyzed in order to explore the changes in how power is commonly perceived. The novels studied here deal with different aspects of power and women's influence, through which the power shift in the feminine discourse in novel writing can be analyzed.

4. Findings

Women introduced a new proposition into fiction, which has led to the development of a kind of resistance to the dominant power. In this article, conceptual data from ten successful novels by female novelists in the past two decades have been analyzed to examine changes in the

Gender and Power in the Feminine Discourse of Novel Writing in Iran

Dr. Maryam Ameli Rezaei[1]*

Received: 16/12/2018 **Accepted: 22/09/2019**

Abstract

The limitations and prohibitions affecting women's writing during history have taken form in parallel with the restriction of women's lives to the indoors and have, thus, become institutionalized. Even though fictional literature in Iran was formed in the modern period, it was dominated by the patriarchal discourse, nonetheless. Women's fiction mainly included the reproduction of gender clichés. Since the 1990s, along with the quality and quantity of the developments in women's novel writing, the growth of information and education, women's further presence in society as well as the gradual change of their position in the fields of economy and culture, the knowledge created in women's fictional literature has established a new form of authority and changed the equation of power from a unilateral action to a mutual one. Women writers have introduced new statements into fictional literature as a real issue, and have produced knowledge leading to a kind of resistance against predominant and settled power. They use the reverse processes which reproduce the distinction between 'true' and 'false' statements. This paper analyzes and interprets the conceptual data of ten famous and successful novels by female authors in two decades, and studies the change in the concept of power in these novels. The most important actions aiming at female power reproduced in the Persian novel during these decades are: challenges to the traditional patriarchal power structures, the expression of emotional rejection in matrimonial life, difference in maternal methods and the definition of the domestic woman, the kitchen as the main center of power in the house, the femininization of urban spaces, the change of gender roles and clichés

1. Assistant Professor in the Institute for Humanities and Cultural Studies
* E-mail: m_rezaei53@yahoo.com

DOI:10.22124/naqd.2019.11988.1606

Motarzi Ganjavi has written an important introduction to rhetoric, in which he has somehow divided rhetoric into *ma'ani*, *bayan* and *badi'*. However, it was not until about one hundred years after Sakkaki that the separation between *ma'ani* and *bayan* was accepted by most scholars. In the decades following Sakkaki, commentators on his work were divided into two groups: one agreeing with a minimal separation of these two sciences and the other accepting a maximal distinction. However, with the emergence of scholars such as Taftazani and al-Jurjani the ground was prepared for accepting the separation of these sciences.

5. Conclusion

A close study of commentaries on *Miftah al-Ulum* reveals that the farther we get from the time of Sakkaki, the larger grows the number of supporters of separation of these two sciences. Sakkaki's position in this regard is somewhat ambiguous; he considers *bayan* to be a branch of *man'ani*, but at the same time he devoted two separate chapters to them, with distinct definitions for each science. Some scholars, however, believe that al-Jurjani laid the foundation for the separation of these two sciences by writing a book about each. If we accept this to be the case, then, al-Jurjani's works should be examined to arrive at an answer to the questions concerning the separation of these sciences.

Select Bibliography

Ibn Malek, B. 686 A.H. *Al-Misbah fi Ulum al-Ma'ani wa al-Bayan wa al-Badi'*.

Kashi, E. 1042 A.H. *Sharh al-Miftah*.

Kha fi, B. H. M. 1261 A.H. *Kitab al-Afsah fi Sharh al-Izah*. Raghib Pasha.

Matlub, A. 2010. *Dirasat Balaghiyah wa Naqdiyah*. Iraq: Dar Rashid.

Mutarzi Kharazmi, N. *Al-Izah fi Sharh Maqamat Hariri*.

Razi, F. 2004. *Nahayah al-Ijaz fi Derayah al-I'jaz*. Beirut: Dar Sadir.

Sabki, B. 1423 A.H. *Arus al-Afrah*. A. Hindawi (ed.) Beirut: Al-Maktabah Al-Asriyah.

Sakaki, M. A. *Miftah al-Ulum*. A. Hindawi (ed.). Beirut: Dar al-Kutub.

Shirazi, Q. *Miftah al-Miftah*. Qom: Mirath al-Eslami.

Taftazani, S. 1308 A.H. *Al-Sharh al-Motavval ala al-Talkhis*.

Extended Abstract

1. Introduction

As the development of concepts is a gradual process, historians are expected to study the formation of concepts as a constant process of change and evolution. In the present study two concepts of *ma'ani* (the study of syntax at the level of language) and *bayan* (the study of tropes and figures of speech), which were considered in the Islamic civilization to be the same for centuries, are examined. Some contemporary scholars believe that *ma'ani* and *bayan* were used interchangeably until the late 5th century A.H. According to Ahmad Matlub, Zamakhshari and Fakhr Razi treated *ma'ani* and *bayan* as a single concept and the first conceptual distinction between these two was made by Sakkaki in his *Miftah al-Ulum* in 626 A.H. Hashim Muhammad Hashim Mahmoud similarly holds that before Sakkaki rhetoric was not divided into *ma'ani* and *bayan*.

2. Theoretical Framework

The present article is based on the idea that concepts go through changes in their meaning and application throughout their history, making it impossible to understand a concept without knowing about the changes it has undergone. Thus, here, attempt is made to examine the process through which *ma'ani* and *bayan* developed separate meanings.

3. Methodology

As in the present article Sakkaki is considered to be the first person to distinguish between *ma'ani* and *bayan*, this study will focus on a period covering one century before and one century after him, i.e. 6th to 8th century A.H. Annotations on *Miftah al-Ulum*, which have attracted little attention, will be the focus of attention.

4. Findings

Based on the results of the present study, the distinction between *ma'ani* and *bayan* can be traced back to Sakkaki rather than Abd al-Qahir al-Jurjani. Before Sakkaki, Fakhr al-Din al-Razi had practically, rather than theoretically, distinguished between these two terms when outlining the main topic of his book *Nihayah al-Ijaz fi Dirayah al-'I'jaz*.

A Study of the Ideas of the Commentators on *Miftah al-Ulum* regarding the Relationship between *Ma'ani* and *Bayan*

Mostafa Jalili Taqavian[1]*

Received: 11/01/2019 **Accepted: 20/10/2019**

Abstract

In a number of recent studies on the history of Islamic rhetoric the division of *ma'ani* (the study of syntax at the level of language) and *bayan* (the study of tropes and figures of speech) has been attributed to Abu Yaqub Al-Sakaki. On the other hand, some scholars believe that it was first Jorjani who subdivided the study of these sciences in the history of Islamic rhetoric. It is quite plain that this controversy among scholars is superficial because any shift in the study of sciences is gradual and its emergence is not spontaneous. The same is true of the division of *ma'ani* and *bayan*. Not only did it begin before Sakaki but it also took centuries after him for these sciences to become completely separated. Considering this fact in this paper, we have studied the means to which *ma'ani* and *bayan* became separated in the 7th and 8th centuries AD. Our study shows that Qotboddin Shirazi – one of the interpreters of *Al-Meftah* – is keen to emphasize the similarities of *ma'ani* and *bayan*. His views are later challenged by some other eminent interpreters in the 8th century AD. This shows how gradually this division occured in the history of Islamic rhetoric. This paper illustrates the confrontation between those who see *ma'ani* and *bayan* as almost similar fields and do not support their separation, and those who entirely support it.

Keywords: *Ma'ani*, *Bayan*, Sakkaki, *Miftah al-Ulum*, Minimal and Maximal Separation of *Ma'ani* and *Bayan*

---

1. PhD Candidate of Persian Language and Literature, University of Tehran
* E-mail: taghavian@yahoo.com

DOI:10.22124/naqd.2019.12241.1628

Simpson, P. 2004. *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Rutledge.

Van Dijk, T. A. 2006. "Ideology and Discourse Analysis." *Journal of Political Ideologies* 11/2: 115-140.

paradoxical lover-beloved quality. In this poem, Nima Yushij represents power in the socio-economic system of production, which suffers from inequality.

5. Conclusion

Nima Yushij draws on verbal-visual discourse and narrative poetry to express his ideology in the literary tradition of the contemporary era. To oppose the despotic, capitalist discourse of the Pahlavi era, and the materialistic discourse of the Tudeh Party, he relies on the idealistic-realistic discourse, revolving around freedom, love and humanism. Pari and Maneli are two imaginary characters that formulate the social identity of the intellectuals and the lower class. This poem somehow shows the movement from the Marxist class determinism to idealism. The discourse followed by the second Pahlavi monarch, through freedom of the press, modernism, establishment of parties and civil institutions, such as the Association of Iranian Writers, affected social activists, such as Maneli, moving him from realism to idealism. Disappointment with a corrupt society at the end of the poem is typical of the intellectuals and lower classes in the years following the 1953 coup d'état in Iran.

Select Bibliography

Abrahamian, Y. 1384 [2005]. *Iran Bayn-e Do Enqleab*. A. Golmohammadi & M. E. Fattahi (trans.) Tehran: Ney.

Althusser, L. 2000.*Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press.

Baudrillard, J. 1394 [2015]. *Nezam-e Ashya.* P. Izadi (trans.) Tehran: Saales.

Chevalier, J. et al. 1384 [2005]. *Farhang-e Namad-ha*. S. Fazayeli (trans.) Tehran: Jayhun.

Fairclough, N. 1995. *Critical Discourse Analysis*. London: Longman.

Fowler, R. 1996. *Linguistic Criticism.* Oxford: Oxford University Press.

Gudarzi, A. 1387 [2008]. *Tajaddod-e Natam-e Roshanfekran-e Iran*. Tehran: Akhtaran.

James, P. G. 1999. *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. New York: Routledge.

Extended Abstract

1. Introduction

From the discourse analysis perspective, texts reflect ideology and social relations. In the present article, the poem *Maneli* is analyzed based on Fairclough's critical discourse analysis. Nima Yushij's *Maneli* was created in response to Sadegh Hedayat's translation of *Urashima*. This poem, which took twelve years to complete, retells the story of a poor fisherman who faces the inequality of social relations and the utopian world of fairy tales. The main question in the present article is: what discursive and ideological space affect the production of the social identity of the characters in this poem.

2. Theoretical Framework

According to Fairclough, critical discourse analysis is a combination of textual analysis, the analysis of the process of production, distribution and consumption of texts, and the socio-cultural analysis of the discursive event as a totality. An important goal of critical analysis is to eliminate power/hegemony in both theory and practice. Within the framework of critical discourse analysis, Fairclough considers textual analysis to be a combination of linguistic and inter-textual analyses, and examines the discourse at three levels of description, interpretation and explanation.

3. Methodology

Maneli was selected for the present article based on purposeful qualitative methodology. Of different types of critical discourse analysis, Fairclough's approach, due to its methodology, was the most applicable here.

4. Findings

Maneli and Pari, as the main characters in the poem, appear as opposing subjects at the beginning of the poem and their relationship and identities are represented through semantic relations. Maneli is the product of his socio-historical context and production system and, because of his social class and poverty, has a lowly social status. Based on the expressive and experimental values of the narrator, Pari has a

A Study of the Social Identity of Nima Yushij's *Maneli* based on Critical Discourse Analysis

Dr. Mohammad Parsanasab[1]
Dr. Mohammad Shadrooymanesh[2]
Hafez Sadeghpoor[3]*

Received: 05/10/2018 **Accepted: 30/06/2019**

Abstract

Using Norman Fairclough's approach in critical discourse analysis, this paper aims to study Nima Yushij's narrative poem *Maneli* in order to shed light on Nima's ideology regarding the social identity of the intellectuals and the deprived classes of society. Therefore, what is considered here is the narrative agents' social identity in the poem's conversations and scenes. Pari and Maneli, as imaginary characters, represent Iranian society's life-world and ideology in the years 1945-1957. In contrast to the ruling discourse and other discourses, Nima creates *Maneli* during these 12 years. Maneli is the symbol of escaping from reality and society to the land of Nowhere (the land of the sea) in the process of social changes. At the end of the narration, Maneli's despair and escape from his corrupt community is reminiscent of the social status after the 1953 coup d'état. Nima's poem describes the fate of the movement of class determinism towards Utopia. The data has been collected through documentation, and the text has been analyzed in a descriptive-analytical manner.

Keywords: Discourse Analysis, Narrative Poetry, *Maneli*, NimaYushij

1. Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University
3. PhD candidate in Persian Language and Literature, Kharazmi University
* E-mail: h.sadeghpoor@iau-astara.ac.ir

DOI:10.22124/naqd.2019.11221.1558

Craigan, K. 1396 [2017]. *Jame'ehshenasi-e Badan: Nazaryeh-ha-ye Modern, Postmodern va Pasasakhtargarayaneh*. M. Naserirad (trans.). Tehran: Naqsh-o-Negar.

Dreyfus, H. and Rabinow, P. 1385 [2006]. *Michel Foucault: Farasu-ye Sakhtargarayi va Hermonotik*. H. Bashiriyeh (trans.). Tehran: Ney.

Eco. U. 1386 [2007]. "Zaban, Qodrat, Niru." B. Seyyed Hosseini (trans.). *Arghanun* 1.

Foucault, M. 1378 [1999]. *Moraqebat va Tanbih*. N. Sarkhosh & A. Jahandideh. Tehran: Ney.

Hall, S. 1393 [2014]. *Ma'na, Farhang va Zendegi-ye Ejtema'i*. A. Golmohammadi (trans.) Tehran: Ney.

Lash, S. 1390 [2011]. *Jame'eshenasi-ye Postmodernism*. Sh. Behyan (trans.). Tehran: Qoqnus.

Searle, J. 1395 [2016]. *Sakht-e Vaqe'yat-e Ejema'i*. M. Mohamadamini (trans.). Tehran: Farhang-e Nashr-e No.

Smart, B. 1385 [2006]. *Michel Foucault*. H. Chavoshian & L. Joafshani (trans.). Tehran: Akhtaran.

Zokai, M. S., & Amnpour M. 1392 [2013]. *Daramadi bar Tarikh-e Farhangi-ye Badandar Iran*. Tehran: Tisa.

3. Methodology

In the present study, disciplinary technology and its ways of constructing students' bodies are examined from a sociological point of view, based on the ideas of theorists in this field, in particular, those of Foucault. For this purpose, school stories by writers such as Choobak, Al-e Ahmad, Darvishian and Moradi Kermani are reread and analyzed so that elements of the complicated network of disciplinary technology are analyzed.

4. Findings

School buildings are designed in a way that students are kept under constant surveillance. The principle of panopticon is also followed in the hierarchical supervision of the principal, schoolmaster, teacher, monitor and the like, through which any abnormal bodily behavior is reported and the perpetrator is punished. School authorities rely on different forms of verbal and nonverbal intimidation and reprimand to bring students' bodies under control. However, some students choose to protest such a structure in different ways, resulting in behaviors considered by disciplinary technology as abnormalities. Disciplinary technology executives, following the principles of panopticon, try to force the subjects to have a uniform look and outfit so that any disobedience is immediately detected and reported.

5. Conclusion

Bodily experiences, the lived body and bodily features of the students are directly associated with their acceptance, flexibility, subjugation, resistance and opposition. Disciplinary technology is used at school to produce docile, subjugated bodies, so that, as school authorities claim, qualified, efficient workforce is trained for the society. Due to the association between bodily experiences and feature and future social roles, while these students might be subjugated and docile, they do not necessarily turn into efficient workforce.

Select Bibliography

Breto, D. L. 1392 [2013]. *Jame'eshenasi-ye Badan.* N. Fakuhi (trans.). Tehran: Sales.

correlations and metaphors of a new animal body are created for them. In school stories, the ideal bodies are those that are tame, quiet, and obedient. Disciplinary technology with different mechanisms judges, normalizes, and puts into hierarchy the incompatible and revolting bodies.

Keywords: The Body, Representation, Disciplinary Technology, School Stories

Extended Abstract

1. Introduction

With the emergence of modern thought and formation of concepts connected with modernity, the meanings of individuality and the body underwent considerable changes. The politicization of the body and globalization of the media brought about changes in perceptions of the body. In the 20th century phenomenology, especially the philosophical ideas of Merleau-Ponty, the body has a central place and attracts a lot of philosophical attention. In the present study, the mechanisms of disciplinary technology and how they construct the body of students are examined through a sociological point of view, mostly by drawing on Foucault's ideas. The panoptic principle of power has a central place in disciplinary technology. In the present study attempt is made to examine how this principle is followed in school stories and in the structure and elements of the educational institutions.

2. Theoretical Framework

In cultural and sociological studies of the body, the body is far from an individual, independent phenomenon or an absolute, static and unchanging concept; it is rather affected and represented by constructing institutions and power discourses. Foucault puts the body in the center of his studies and according to him, the relationship between the individual body and the social/cultural body is impossible without considering power relations. In the present study, disciplinary technology and its effects on the body in schools will be examined by relying on the ideas of Foucault.

Disciplinary Technology and the Constructed Body in School Stories

Dr. Negin Binazir[1]*

Received: 5/07/2019 **Accepted: 23/10/2019**

Abstract

Contrasting the soul and the body and considering humankind as a spiritual entity were formed in Plato's philosophical system. This duality was dominant until the twentieth century in Western philosophy. At the end of the twentieth century, the body and its conceptual-visual correlations became the focal point of Maurice Merleau-Ponty's studies, the phenomenologist philosopher. In Merleau-Ponty's thought we are bodily perceivers. Every kind of cognition, perception, awareness, and connection of a person with herself, her and others' surrounding world is possible only through/with the body. The body is not an individual, independent, and nonchangeable term, but like all other terms, knowledge, subjects, and objects, it is constructed and represented in relation with power discourses. Studying school stories, the present article shows how the discourse of power in educational institutions exerts its authority over the bodies with its powerful arms. The process of power with disciplinary technology and its techniques such as normalizing punishment, panopticon/monitoring of power, engineering principles, hierarchy, etc. supervises every part of students' physical activities. And with presenting and imposing patterns regarding the manner of standing, the style of sitting, rites of speaking, type of clothing, and appearance constructs the ideal body of educational discourse. The building-space of the school, appropriate to disciplinary and supervisory patterns, has an important role in continuing supervision and monitoring. Using insults in animal terms *(calf, mule, dog, etc.), the disciplinary agents* impose *an animal body on the students and, through this process of subjectivization, gradually*

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan
* E-mail: neginbinazir@yahoo.com

DOI:10.22124/naqd.2019.13751.1772

5. Conclusion

In *The Blind Owl*, the narrator knowingly speaks about the characteristics of subjectivity, shares his ideas with the reader and even analyzes them. He examines every idea rigorously and refuses to accept any idea as a presupposition. He questions the ideas instilled into him by society and tradition and tries to redefine them. His ideas about life and death are the result of his individual awareness. He tries to protect his free will and freedom and influence people surrounding him, even by inflicting violence on them. In *The Heavenly Kingdom*, Dr. Hatam has devised a plan through which the characteristics of subjectivity can be found in this personality. He sometimes speaks about these characteristics directly and reveals subjective awareness in his ideas in his solitude. He thinks about his own life more than anything else and is aware of the differences between himself and others. Dr. Hatam uses his free will and freedom to joyfully torture and even kill others. He cannot view others as human beings similar to him, and by disregarding all presuppositions he starts to think about himself and others.

Select Bibliography

Allen, A. 2002. "Power, Subjectivity, and Agency: Between Arendt and Foucault." *International Journal of Philosophical Studies* 10/2: 131-149.

Childs, P. 1389 [2010]. *Modernism.* R. Rezayi (trasns.). Tehran: Mahi.

Hedayat, S. 1356 [1977]. *Buf-e Kur*. Tehran: Javidan.

Mirsadeqi, J. 1364 [1985]. *Anasor-e Dastan*. Tehran: Shafa.

Sadeqi, B. 1353 [1974]. *Malakut*. Tehran: Ketab-e Zaman.

Scholes, R. 1383 [2004]. *Anasor-e Danstan*. F. Taheri (trans.). Tehran: Markaz.

Simandan, D. 2016. "Proximity, Subjectivity, and Space: Rethinking Distance in Human Geography." *Geoforum* 9: 249-252.

Solomon, R. C. 2005. "Subjectivity." In: Ted Honderich (ed.). *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Extended Abstract

1. Introduction

In the past century, a number of Iranian writers have produced stories that can be viewed as examples of modernist fiction. One of the most important features of characters in modernist fiction is their subjectivity. In the present study, Hedayat's *TheBlind Owl* and Sadeqi's *The Heavenly Kingdom*, as two prominent modernist works of Iranian fiction, have been examined, with the subjectivity of their major characters being the main focus of attention. Both of these works are character-centered and the stories revolve around the minds of the characters. In other words, everything is filtered through the minds of the characters and there is no objective reality in them.

2. Theoretical Framework

The definition of modern fiction is closely associated with the definition of modern personality, resulting in the development of different ideas about the modern personality. Subjectivity, as highlighted by modernist critics, is an important feature of modernist fictional characters. While the subject is defined in different ways, in the present study we have relied on the definition accepted by the majority of modernist critics. The subject, according to scholars in this field, is characterized by awareness, freedom, and individuality.

3. Methodology

In the present study, first, by drawing on the ideas of scholars in this field, a definition is offered for subjectivity, based on which the subjectivity of the main characters in Hedayat's *TheBlind Owl* and Sadeqi's *The Heavenly Kingdom* will be analyzed. Then the most prominent features of these characters will be examined.

4. Findings

The main characters of two important Iranian modernist novels were examined and it was found out that both characters share their ideas about subjectivity with the reader and enjoy their free will and individuality.

A Study of the Modern Subject in Hedayat's *The Blind Owl* and Sadeqi's *The Heavenly Kingdom*

Mohammadmehdi Ebrahimi Fakhari[1]*
Dr. Maryam Sharifnasab[2]

Received: 07/05/2019 **Accepted: 22/09/2019**

Abstract

Subject and subjectivity are among the elements which can help determine a story as modernist. The modern subject reflects on itself, thus many characters in the modernist fiction think about themselves and their life and thoughts are the focus of the story. Concentration on 'characters' and their thoughts are of great importance in modernist fiction, which is less noticeable in pre-modern fiction. In Persian modernist fiction, there are two works in which such a concentration can be particularly observed, i.e. Sadeq Hedayat's *The Blind Owl* and Bahram Sadeqi's *The Heavenly Kingdom*. In both of these novels, the characters and their thoughts are central. In this study, first, the characteristics of the subject are listed, then a relatively precise definition of the subject is provided, and finally it is shown that the main characters of these two novels are subjects and the features of subjectivity are discernable in them. Consciousness, agency and individuality are the main features of subjectivity which are all studied in relation to the main characters of these two stories.

Keywords: Subject, Subjectivity, Iranian Fiction, *The Blind Owl, The Heavenly Kingdom*, Modernism

---

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies
* E-mail: mehdiebrahimi391@gmail.com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies

DOI:10.22124/naqd.2019.13143.1720

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 4, Vol. 2, No.8
Fall 2019 & Winter 2020
(Published Semiannually)

English Abstracts

A Study of the Modern Subject in Hedayat's *The Blind Owl* and Sadeqi's *The Heavenly Kingdom*
M. Ebrahimi Fakhari, M. Sharifnasab 2-4

Disciplinary Technology and the Constructed Body in School Stories
N. Binazir 5-8

A Study of the Social Identity of Nima Yushij's *Maneli* based on Critical Discourse Analysis
M. Parsanasab, M. Shadrooymanesh, H. Sadeghpoor 9-12

A Study of the Ideas of the Commentators on *Miftah al-Ulum* regarding the Relationship between *Ma'ani* and *Bayan*
M. Jalili Taqavian 13-15

Gender and Power in the Feminine Discourse of Novel Writing in Iran
M. Ameli Rezaei 16-19

The Teleology of Textual Criticism
M. Mojarrad 20-23

A Critical Study of the Discourses of Power and Gender in Shiva Arastui's "Shazdeh Khanom"
A. Najafian, S. Hesampour, F. Purgiv 24-27

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 4, Vol. 2, No.8
Fall 2019 & Winter 2020
(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

8

ISSN: 2476 7387

- A Study of the Modern Subject in Hedayat's *The Blind Owl* and Sadeqi's *The Heavenly Kingdom*
  M. Ebrahimi Fakhari, M. Sharifnasab 2-4
- Disciplinary Technology and the Constructed Body in School Stories
  N. Binazir 5-8
- A Study of the Social Identity of Nima Yushij's *Maneli* based on Critical Discourse Analysis
  M. Parsanasab, M. Shadrooymanesh, H. Sadeghpoor 9-12
- A Study of the Ideas of the Commentators on *Miftah al-Ulum* regarding the Relationship between *Ma'ani* and *Bayan*
  M. Jalili Taqavian 13-15
- Gender and Power in the Feminine Discourse of Novel Writing in Iran
  M. Ameli Rezaei 16-19
- The Teleology of Textual Criticism
  M. Mojarrad 20-23
- A Critical Study of the Discourses of Power and Gender in Shiva Arastui's "Shazdeh Khanom"
  A. Najafian, S. Hesampour, F. Purgiv 24-27

Website: www.naqd.guilan.ac.ir