نشریهٔ علمی

نقد ادبی

سال پنجم، دوره اول
بهار و تابستان ۱۳۹۹
(شماره پیاپی ۹)

۹
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **صادق چوبک و دلهره‌های هستی (خوانش رمان *سنگ‌صبور* برمبنای نظریه روان‌کاوی اگزیستانسیال)** ۳۰-۷
  منصوره تدینی
- **انسان خود شکوفا؛ بررسی تطبیقی شخصیت در *پیر چنگی* و *شعبده باز نتردام* بر اساس کهن الگوهای یونگ و الگوی روانشناسی آبراهام مزلو** ۴۸-۳۱
  صفورا ترک لادانی و مریم حقی
- **نگاهی به سطوح شناختی در مکتب نیترا** ۷۰-۴۹
  فاطمه تقی‌نژاد رودبنه، فیروز فاضلی و محمود رنجبر
- **بررسی و تحلیل اندیشه‌های سوسیالیستی در شعر دو شاعرحزبی فارسی** ۹۳-۷۱
  منوچهر جوکار، پروین گلی‌زاده و فاطمه روان
- **هستی‌شناسی مخاطب درون‌متنی در شعر موج نو** ۱۲۱-۹۵
  مریم رامین‌نیا
- **نظریه افتراق زنان و تحلیل آن در رمان *هرس* نوشته نسیم مرعشی** ۱۴۲-۱۲۳
  تهمینه شجاعت‌زاده، نرگس اسکویی و آرش مشفقی
- **تحلیل جامعه‌شناسی بدن در *شاهنامه* با تکیه بر پیکرینگی خاندان سام** ۱۶۷-۱۴۳
  علی ضیاءالدینی دشت خاکی، مهدخت پورخالقی و علی یوسفی
- **سازوکار ترجمه‌ها در غرابت‌زدایی از گفتمان نقد و نظریه ادبی با تمرکز بر ارتباط «لحن»، «صدا» و «قدرت»** ۱۹۴-۱۶۹
  شایسته سادات موسوی

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان (شماره پیاپی ۹)

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 بر اساس مجوز شمارهٔ ۹/۲۶۰۲ تایید شده مرحله دوم به تاریخ ۱۳۹۴/۹/۱۴ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر، و به استناد نامهٔ شمارهٔ ۳/۱۸/۶۰۵۳۸/ مورخ ۱۳۹۶/۳/۲۴ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، از شماره اول، دارای درجهٔ علمی - پژوهشی است.

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

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

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

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، (شماره پیاپی ۹)

فهرست مقالات ◆ **صفحه**

- **صادق چوبک و دلهره‌های هستی (خوانش رمان *سنگ‌صبور* برمبنای نظریه روان‌کاوی اگزیستانسیال)** **۳۰-۷**
منصوره تدینی

- **انسان خود شکوفا؛ بررسی تطبیقی شخصیت در *پیر چنگی* و *شعبده باز نتردام* بر اساس کهن الگوهای یونگ و الگوی روانشناسی آبراهام مزلو** **۴۸-۳۱**
صفورا ترک لادانی و مریم حقی

- **نگاهی به سطوح شناختی در مکتب نیترا** **۷۰-۴۹**
فاطمه تقی‌نژاد رودبنه، فیروز فاضلی و محمود رنجبر

- **بررسی و تحلیل اندیشه‌های سوسیالیستی در شعر دو شاعرحزبی فارسی** **۹۳-۷۱**
منوچهر جوکار، پروین گلی‌زاده و فاطمه روان

- **هستی‌شناسی مخاطب درون‌متنی در شعر موج نو** **۱۲۱-۹۵**
مریم رامین‌نیا

- **نظریه افتراق زنان و تحلیل آن در رمان *هرس* نوشته نسیم مرعشی** **۱۴۲-۱۲۳**
تهمینه شجاعت‌زاده، نرگس اسکویی و آرش مشفقی

- **تحلیل جامعه‌شناسی بدن در *شاهنامه* با تکیه بر پیکرینگی خاندان سام** **۱۶۷-۱۴۳**
علی ضیاءالدینی دشت خاکی، مهدخت پورخالقی و علی یوسفی

- **سازوکار ترجمه‌ها در غرابت‌زدایی از گفتمان نقد و نظریه ادبی با تمرکز بر ارتباط «لحن»، «صدا» و «قدرت»** **۱۹۴-۱۶۹**
شایسته سادات موسوی

- **چکیده‌های انگلیسی مقالات (معمولی / مبسوط)** **2-29**

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

معصومه ارجمندی (استادیار زبان انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی رشت)
سیروس امیری (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کردستان)
فرزانه آقاپور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مسعود آلگونه (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان)
محسن بتلاب اکبر آبادی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت)
بهزاد برکت (دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه گیلان)
فرزاد بوبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
امیر بوذری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیشابور)
نگین بی‌نظیر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
رضا چراغی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
رضا چهرقانی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی قزوین)
سید محسن حسینی مؤخر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان)
محسن حنیف (استادیار زبان‌های خارجی دانشگاه خوارزمی)
زهرا حیاتی (استادیار پژوهشکده ادبیات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)
مریم حیدری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
فرامرز خجسته (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
مریم درپر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد خراسان شمالی)
حسن ذوالفقاری (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس)
مریم رامین‌نیا (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس)
مهدی رحیمی (استادیار ادبیات تطبیقی دانشگاه حکیم سبزواری سبزوار)
احمد رضایی جمکرانی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم)
قدسیه رضوانیان (دانشیار زبان وادبیات فارسی دانشگاه مازندران)
محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مهدی زرقانی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
منصور شعبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
حمیدرضا شعیری (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تربیت مدرس)
لیلا صادقی (دانش‌آموخته زبان‌شناسی دانشگاه تهران)
مصطفی صدیقی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
محمد امین صراحی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
علی صفایی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
حمید عبداللهیان (استاد جامعه‌شناسی دانشگاه تهران)
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)
فاطمه کاسی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور رشت)
همایون مرادخانی (استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه رازی کرمانشاه)

شایسته سادات موسوی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
فواد مولودی (استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی)
علی نصرتی (مدرس دانشگاه فرهنگیان)
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 گلخانه ای». *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.2020.11227.1540

نقد و نظریه ادبی

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۹

نوع مقاله: پژوهشی صفحات ۳۰-۷

صادق‌چوبک و دلهره‌های هستی
(خوانش رمان *سنگ‌صبور* برمبنای نظریه روان‌کاوی اگزیستانسیال)

منصوره تدینی [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۴

چکیده

مکتب روان‌درمانی اگزیستانسیال یا درمان وجودی، که اروین یالوم پایه‌گذار اصلی آن است، یکی از تازه‌ترین رویکردهای پویه‌نگر پسافرویدی است. این مکتب خلاف نظر فروید، اساس تعارض‌های اصلی بشری را در چهار دلواپسی غایی بشری: «مواجهه با غیرقابل اجتناب بودن مرگ و هراس از آن، هراس و پی‌بردن به تنهایی انسان در همه حال، دلهره آزادی و مسئولیت انتخاب، دلهره حاصل از پی‌بردن به پوچی و بی‌معنایی زندگی» می‌داند و در عین استفاده از نظریات فروید مبنی بر منشاء گرفتن اعمال و افکار مهم بشری از تنش‌های درونی انسان، با نگاهی متفاوت به منشاء این تنش‌ها، که فروید آن را لیبیدو می‌داند، می‌نگرد. در این جستار پس از معرفی این نظریه و تفاوت‌های آن با نظریه روان‌کاوی فروید، رمان *سنگ‌صبور* صادق چوبک، به سبب مضامین محوری روانی- فلسفی، از منظر روان‌کاوی اگزیستانسیال بازنگری می‌شود. همچنین با توجه به دیدگاه‌های اصلی این مکتب روان‌کاوی-فلسفی، بخصوص دلهره آزادی و مسئولیت انتخاب، که در داستان بر آن تأکید می‌شود، جبر ناتورالیستی در این داستان مشاهده نمی‌شود؛ بنابراین براساس دستاورد این مقاله، ناتورالیستی دانستن رمان مردود است.

واژگان کلیدی: صادق چوبک، *سنگ‌صبور*، نظریه روان‌کاوی اگزیستانسیال، دلواپسی‌های غایی، ناتورالیسم.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران

* ms.tadayoni@gmail.com

۱- مقدمه

مکتب روان‌درمانی اگزیستانسیال[1] یا درمان وجودی، یکی از تازه‌ترین رویکردهای پویه‌نگر[2] پسافرویدی است که با نگاهی متفاوت از رویکرد فرویدی، به منشاءِ تنش‌های درونی انسان می نگرد. این روش، روشی پویا است که بر مهم‌ترین نگرانی‌های بشری تمرکز دارد و منظور از پویایی آن، پویایی در مفهوم تخصصی روان‌کاوی فرویدی است. مهم‌ترین کمکی که فروید به درک انسان کرد طرح مدل پویه‌نگر کارکرد روانی انسان بود. مدلی که همه افکار و کنش‌های فرد را نتیجه نیروهای متعارض درون او می‌داند. پس روان‌پویه‌شناسی هر فرد شامل نیروها، انگیزه‌ها و ترس‌های ناخودآگاه و خودآگاهی است که درونش در کنش هستند. این تعریف «اشاره به نیروهایی دارد که تعارض آنها در درون انسان، منتهی به شکل‌گیری تفکرات، هیجانات و رفتارهای او می‌شود [...] این نیروهای متضاد و متعارض، درسطوح متفاوتی از آگاهی قرار دارند و تعدادی از آنها کاملاً ناخودآگاه هستند» (یالوم، ۱۳۹۵ب: ۱۳). اما محتوای این کشاکش درونی چیست و چه نیروها و انگیزه‌هایی با هم درگیر هستند؟ روان‌درمانی اگزیستانسیال معتقد است شناخت ماهیت دقیق عمیق‌ترین تعارض‌های درونی هرگز آسان نیست و این دلواپسی‌های اساسی در سطح و در دسترس روانکاو نیستند و از طریق مکانیسم‌های دفاعی چون واپس‌زنی[3]، انکار[4]، جابه‌جایی[5] و نمادسازی[6] در ژرفا مدفونند (نک. یالوم، ۱۳۹۶الف: ۲۷-۲۹).

روان‌درمانی اگزیستانسیال فرض را بر آن قرار می‌دهد که تعارض‌های درونی انسان، هم «ناشی از درگیری غرایز سرکوب‌شده یا افراد مهم درونی‌شده یا ریزه‌های خاطرات تروماتیک فراموش‌شده است و هم حاصل مواجهه با مسلّمات هستی» (یالوم، ۱۳۹۵ب: ۱۴). همچنین بر این باور است که در طبقه‌بندی نگرانی‌های بشر «در نهایت به ساختار ژرف هستی یا به قول پل تیلیش، نگرانی‌های غایی می‌رسیم.» (همان: ۱۵) چهار نگرانی غایی در روان‌درمانی نسبت به سایر نگرانی‌ها اهمیت بیشتری دارند: مرگ، انزوا، مفهوم زندگی و آزادی. بنابراین کشمکش‌های درونی یک فرد، ناشی از مواجهه او با این چهار مسأله مهم هستی بشر و اضطراب ناشی از آن است:

- مواجهه با غیرقابل اجتناب بودن مرگ و هراس از آن

1. Existential Psychotherapy
2. Psychodynamic Approach
3. Repression
4. Denial
5. Displacement
6. Symbolization

- پی‌بردن به تنهایی انسان در همه حال
- دلهره آزادی و مسئولیت انتخاب
- دلهره حاصل از پی‌بردن به پوچی و بی‌معنایی زندگی

اروین یالوم معتقد است که روان‌درمانگر در روند درمانگری خود باید بر این دلواپسی‌ها توجه و تمرکز کند (نک. یالوم، ۱۳۹۶ الف: ۳۵-۵۰).

کار منتقد ادبی بسیار شبیه روان‌درمانگران است، منتقد ادبی نیز همانند روان‌درمانگر بر همین دلواپسی‌ها تمرکز می‌کند، البته او فقط کار تشخیصی انجام می‌دهد نه درمانی. در این جستار ضمن معرفی این نظریه جدید، تلاش شده بر این مرحله تشخیصی در مورد رمان *سنگ‌صبور*، به عنوان یکی از آثار شاخص چوبک، تمرکز شود تا نشان دهیم که چوبک و شخصیت‌های داستانی او نیز همین دغدغه‌ها را داشته‌اند و کردار و گفتار و پندارشان براساس همین تنش‌ها رقم خورده است.

۱-۱- بیان مسأله و پرسش‌های پژوهش

رمان *سنگ‌صبور* از آن دسته متونی است که تفوّق مضامین روان‌شناسانه در آن آشکار است؛ به همین سبب اکثر منتقدان از زاویه نقد روان‌کاوی و به طور خاص روان‌کاوی فرویدی به آن نزدیک شده‌اند، اما روان‌کاوی پس از فروید تحولات بسیاری داشته است و در عین حال که مضامین و بنیان‌های روان‌کاوی فرویدی هیچ‌گاه اهمیت خود را از دست نداده و به عنوان بخشی از علم روان‌کاوی باقی مانده‌اند، دیگر به مسائل روانی انسان، به‌سادگی فقط با تمرکز بر مفاهیمی چون لیبیدو و تعارض‌های مطروحه فرویدی پاسخ نمی‌دهند. رمان *سنگ‌صبور* در نظر اول برای خواننده مبهم و غریب می‌نماید و کشف مضامین محوری آن و ربط این مضامین به هم و ربط آنها با عنوان داستان، معمولاً برای خوانندگان غیرمتخصص به‌سادگی ممکن نیست و نقد فرویدی هم تمام زوایای آن را برملا نکرده‌است و خواننده حرفه‌ای با مفروضات فرویدی درمورد این داستان قانع نمی‌شود.

انگیزه نگارش این جستار پاسخ به این پرسش اولیه است که آیا می‌توان از دیدگاهی متفاوت و روشن‌تر به نقد این رمان پرداخت؟ به عبارت دیگر، آیا گشودن دیدگاهی نو به مضامین و محتوای این رمان منجر به کشف مضامین جدید و درک بهتر این رمان خواهد شد؟ به دنبال این پرسش و در جهت رسیدن به پاسخ پرسش‌های دیگری مطرح می‌شوند: چرا عنوان این

داستان «سنگ‌صبور» است؟ مهم‌ترین مضامین محوری داستان کدامند؟ ربط این عنوان با مضامین و محتوای داستان چیست؟ با توجه به مضامین روان‌شناسانه، آیا مطالعه بینارشته‌ای و نزدیک شدن به مقولات روان‌شناسی برای فهم بهتر متن مفید واقع می‌شود؟

با توجه به دستاورد تحقیق حاضر استفاده از شیوه‌های نقد مرتبط با علم روان‌شناسی برای نزدیک شدن به مضامین و محتوای این متن مفید هستند و نقدهای پسافرویدی می‌توانند در درک عمیق‌تر متن بسیار راه‌گشا باشند. با توجه به محورهای اصلی داستان، در بین مکاتب مختلف روان‌شناسی مکتب روان‌کاوی اگزیستانسیال برای واکاوی این متن، مناسب است.

۱-۲- پیشینه پژوهش

با توجه به پژوهش‌های موجود، مشخص شد که این نظریه و کاربرد آن در نقد ادبی بسیار تازگی دارد و به‌طور خاص در مورد این رمان، هیچ پژوهشی از این زاویه وجود ندارد. از بین نقدهای موجود درباره صادق چوبک و نقد روان‌کاوانه آثارش و شناسایی مکتب ادبی آنها عمدتاً می‌توان از پژوهش‌های زیر نام برد:

از میان پایان‌نامه‌ها باید به این آثار اشاره کرد: تحلیل روان‌شناختی آثار صادق چوبک، از طاهره بیانلو (۱۳۸۸)؛ نقد روانشناختی قهرمانان داستان‌های چوبک براساس آراءِ فروید از آسیه علیخانی (۱۳۸۸)؛ بررسی و تحلیل رمان *سنگ‌صبور* از دیدگاه روانشناسی از دلکش ارشدی قزقاپان(۱۳۹۶)؛ همگی از منظر روان‌کاوی فروید به آثار چوبک پرداخته‌اند و بررسی ترس و اضطراب در آثار صادق چوبک (*سنگ‌صبور*)، احمد محمود (*زمین سوخته*)، محمود دولت‌آبادی (*کلیدر* ج۱) از اعظم مغنی‌باشی نجف‌آبادی(۱۳۹۲) از سایر زوایای روان‌شناسی و در رابطه با مسائل اجتماعی به ترس و اضطراب در رمان *سنگ‌صبور* پرداخته، نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به این جستار هستند. همچنین پایان‌نامه‌های ارشد بررسی مکتب ناتورالیسم در داستان‌های صادق چوبک از غلامرضا طیب (۱۳۹۴) و تحلیل عناصر ناتورالیستی در آثار داستانی صادق چوبک از نرگس استادی (۱۳۹۲) و چندین پایان‌نامه دیگر که همگی در جهت اثبات مکتب ناتورالیسم بر آثار چوبک نگاشته شده‌اند.

از میان کتاب‌هایی که نقدی بر آثار چوبک و این رمان دارند، کتاب *قصه‌نویسی* رضا براهنی (۱۳۹۳) است. براهنی در صفحاتی بسیار طولانی (همان: ۱۵۴۱-۱۸۶۱) به مرور کلی آثار چوبک و سپس به‌طور خاص به رمان *سنگ‌صبور* می‌پردازد (همان: ۱۸۶۱-۱۹۸۳). او در نقد مفصل خود بر

رمان، درباره مضامین داستان و ربط آن با مسائل اجتماعی و زبان داستانی چوبک و همچنین تکنیک‌های داستانی به‌کارگرفته‌شده در داستان به‌تفصیل سخن می‌گوید و علیرغم اینکه رمان *سنگ‌صبور* را درخشان و زیبا می‌داند، برای آن کم‌وکاستی‌هایی نیز برمی‌شمرد. حسن میرعابدینی (۱۳۹۶) نیز به بررسی و تحلیل این رمان اختصاص پرداخته‌است، اما او تجربه چوبک را در این داستان موفق نمی‌داند (همان: ۲/ ۶۸۳). او به‌اختصار شخصیت‌ها و فضای داستانی را شرح می‌دهد و داستان را ناتورالیستی و مبتنی بر فرویدیسمی ساده‌شده می‌داند. از نظر او هم بخش نمایشنامه و مباحث نامربوط به داستان لطمه زده‌اند. از نظر او چوبک کوشیده رمانی ذهنی بیافریند و شگردهایی نو به کار گرفته، ولی کار او ناقص و ناموفق است (همان: ۴۴۴-۴۴۶). علی تسلیمی (۱۳۹۳) هم در کتاب خود اشاراتی به این داستان دارد که هیچ‌یک در زمینه بحث این پژوهش نیستند.

همچنین مقالاتی نیز در مورد آثار چوبک و این داستان موجود است که بسیار با موضوع این جستار متفاوت هستند. هوشنگ گلشیری در «سی‌سال رمان‌نویسی» در جنگ اصفهان و آذر نفیسی در «زبان داستانی چوبک در سنگ‌صبور» کمابیش مباحثی را در مورد زبان این رمان و نقد و تحلیل آن مطرح کرده‌اند که هیچ‌یک از این مباحث ربطی به روان‌کاوی اگزیستانسیال ندارند. مقاله لیلا صادقی، «شمایل‌گونگی غیاب در صورت و معنای رمان سنگ‌صبور»، نیز از دیدگاه نشانه شناسی نگاشته شده‌است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- معرفی مختصر داستان و عناصر مهم آن

صادق چوبک رمان سنگ‌صبور را برای اولین بار در دی ماه ۱۳۴۵ و چاپ دوم آن را در فروردین۱۳۵۲ منتشر کرد؛ پس از آن هم، به سبب فضای اروتیک داستان، دیگر فرصت چاپ آن را نیافت. مکان و زمان داستان، شیراز دهه‌های آغازین قرن حاضر است و نویسنده، آن را به مردم بوشهر تقدیم کرده‌است. بیست و شش فصل کتاب، با نام راویان هر فصل که پنج شخصیت اصلی داستان هستند، نام‌گذاری شده‌است: احمدآقا شخصیت محوری داستان، بلقیس، کاکل‌زری، جهان‌سلطان و سیف‌القلم. گوهر که از شخصیت‌های مهم و اصلی داستان است، فصلی ندارد و تنها شخصیت بی‌صدا و غایب داستان است و شرح زندگیش فقط در بخشی از داستان، از زبان احمدآقا، نویسنده درون داستان، به‌صورت راوی اول‌شخص روایت می‌شود. البته او در دیگر فصل های این داستان نیز مدام از زبان دیگران روایت می‌شود و این غیبت و بی‌صدایی و روایت شدن از

زبان دیگران، از طرفی به‌ظاهر با گمشدن گوهر در فضای داستانی مرتبط است و از طرف دیگر به نحو معناداری با جایگاه اجتماعی او به‌مثابه زنی تن‌فروش و همچنین با موقعیت زن در فضای اجتماعی ایران آن زمان ارتباط دارد.

وقایع داستان حول زندگی این مردمان فقیر و محروم، به عنوان همسایگان یک خانه پرمستأجر، شکل می‌گیرد و تا حدی یادآور رمان *همسایه‌ها* از احمد محمود است. هرچند احمد محمود تا سال ۱۳۵۳ موفق به چاپ رمان خود نشد، اما در سال ۱۳۴۵ آن را به پایان رسانده بود و پیش از انتشار رمان *سنگ‌صبور* چوبک بخش‌هایی از آن را در برخی نشریات منتشر کرده بود. البته این شباهت‌ها را نمی‌توان چیزی بیش از تأثیرگذاری ناخودآگاه آثار ادبی بر یکدیگر دانست.

احمدآقا که بیشترین فصل‌های کتاب (ده فصل) به او اختصاص دارد، معلمی فقیر است و با افکاری آشفته و بیمارگونه مدام با همزاد خود و با عنکبوتی که او را آسید ملوچ می‌نامد، واگویه درونی دارد. گوهر زنی بسیار جوان و چهارمین همسر حاجی است که تنها فرزند حاجی را برای او به دنیا آورده، ولی چون فرزندش در زیارت شاه‌چراغ خون‌دماغ شده، به‌سبب خرافات مردم و بدخواهی زنان قبلی حاجی، با شائبه خیانت و حرام‌زادگی فرزند، همراه با فرزندش، کاکل‌زری، و خدمتکاری که از او جانب‌داری کرده از خانه شوهر پیر و ثروتمندش رانده شده و به‌ناچار برای امرار معاش به نوعی تن‌فروشی شرعی، یعنی صیغه‌شدن‌های مکرر، تن داده‌است. او با احمدآقا روابط عاشقانه‌ای دارد، اما احمدآقا علیرغم تمایل به نجات او از این زندگی، هرگز در این مورد قدمی برنمی‌دارد.

جهان‌سلطان، راوی چهار فصل از کتاب، خدمتکاری است که به خاطر جانب‌داری از گوهر و فرزندش، توسط حاجی مضروب شده و با کمر شکسته و افلیج و زمین‌گیر، همراه گوهر رانده شده‌است و در زیرزمین این خانه زندگی می‌کند. گوهر به او غذا می‌دهد و او را نظافت و نگهداری می‌کند. او در غیاب گوهر به حال خود رها شده‌است. بدنش کرم می‌گذارد و در گرسنگی و عفونت می‌میرد اما در آخرین روزهای عمرش احمدآقا را به جستجوی گوهر می‌فرستد.

کاکل‌زری، کودک چهار پنج ساله گوهر، راوی غیرقابل اعتماد شش فصل از داستان، روابط شخصیت‌های دیگر را با یکدیگر و با خودش، با زاویه‌دید عینی توصیف می‌کند. اغلب رویدادها و تصاویر اروتیک داستان که از چشم بزرگ‌سالان پنهان‌اند، از زاویه دید این کودک روایت می‌شوند که همه‌جا حضور دارد و به سبب کودکی چیزی از او پنهان نمی‌شود (چوبک، ۱۳۴۵: ۸۹،۱۲۱-۱۲۹). انتخاب و شخصیت‌پردازی او، از بهترین و موفق‌ترین بخش‌های کار چوبک است.

کاکل‌زری هم در غیاب مادر بین اتاق‌های دیگران سرگردان و مورد سوءِاستفاده آنان است و عاقبت در حوض خانه می‌افتد و می‌میرد.

بلقیس راوی پنج فصل دیگر این داستان، زنی جوان و آبله‌رو و بدطینت، با مردی تریاکی و ناتوان جنسی ازدواج کرده و پس از دو سال هنوز باکره است. او به گوهر به‌خاطر زیبایی و روابط متعددش با مردان حسادت می‌کند و در رؤیاهای خود به فحشا و همچنین جلب توجه احمدآقا تمایل دارد. هرچند بلقیس در اواخر داستان به این رؤیای خود (رابطه جنسی با احمدآقا) دست می‌یابد، اما این بسیار زودگذر است و در پایان علیرغم زنده ماندن، با مرگ آرزو روبرو می‌شود. او با تنفر فراوان، حتی مرگ فرزند گوهر را آرزو دارد و بارها فکر می‌کند که اگر شاهد افتادن کودک در حوض و مرگ او باشد، کاری برای نجات او نخواهد کرد و عاقبت نیز چنین می‌شود.

یکی از شخصیت‌های اصلی و راوی دیگر این داستان سیف‌القلم، سیدی هندی، است که لفظ‌قلم و با لهجه غلیظ هندی حرف می‌زند، خوب لباس می‌پوشد و همیشه بوی عطر می‌دهد. با مردم خودمانی است و به او دکتر هندی می‌گویند. او کتاب راسپوتین را می‌خواند و به احمدآقا هم پیشنهاد می‌دهد که کاربرد زهرها را از آن بیاموزد. چوبک با مطرح کردن راسپوتین در این بخش داستان نوعی رابطه موازی تشبیهی بین سیف‌القلم و راسپوتین برقرار می‌کند. راسپوتین راهب و کشیش مرموز دربار تزار رومانوف، که به او نسبت پیش‌گویی و کرامات می‌داده‌اند، فردی حیله‌گر، ماجراجو، مقدس‌نما و بسیار مورد توجه ملکه روسیه بوده و از بین مراجعه‌کنندگان خود فقط زنان را برای شفابخشی می‌پذیرفته است. چوبک از مجموعه خصوصیات راسپوتین برای تشبیه سیف القلم، که گویا او نیز در شیراز شخصیتی واقعی و قاتل زنان بوده، استفاده کرده‌است. شخصیت سیف‌القلم همچنین یادآور قاتل زنجیره‌ای مشهد، سعید حنایی، است که زنان روسپی را به قتل می‌رساند. سیف‌القلم پس از کشتن گوهر و نُه نفر دیگر، بالاخره شناخته و دستگیر می‌شود.

سیف‌القلم و چمدانش از سویی و احمدآقا و نوشتن برای همزادش از سوی دیگر، یادآور راوی *بوف‌کور* و پیرمرد خنزرپنزری هستند، که زن اثیری را می‌کشند. گوهر و بلقیس هم تا حدی یادآور زن اثیری و لکاته هستند. افسردگی و با خود حرف زدن احمدآقا و احوال غریب او نیز بی ربط به داستان هدایت نیست. با این بررسی تطبیقی، این پرسش پیش می‌آید که آیا احمدآقا و سیف‌القلم نیز می‌توانند همچون راوی *بوف‌کور* و سایر شخصیت‌هایش، پاره‌های یک شخصیت انشقاق‌یافته و درواقع پاره‌های وجود انسان معاصر باشند؟

از شش شخصیت اصلی داستان *سنگ‌صبور*، سه شخصیت: گوهر، کاکل‌زری و جهان‌سلطان، در پایان داستان می‌میرند، سیف‌القلم در انتظار اعدام است و احمدآقا با مرده فرقی ندارد. بلقیس هم زنده است، اما در کنار چنان شوهری، گویی زندگی و آرزوهایش را به خاک سپرده‌است. می توان «سنگ‌صبور» را نیز یکی از شخصیت‌های اصلی این داستان دانست، زیرا همه این راوی‌ها در فصول مربوط به خود با خود و یا با او سخن می‌گویند؛ درواقع هر کس سنگ‌صبور خود است، زیرا در جهان خود محصور و تنها است؛ اما سنگ‌صبور هم سرنوشتی جز ترکیدن ندارد.

۳- معرفی نظریه روان‌درمانی اگزیستانسیال یا درمان وجودی

درمان وجودی یا روان‌درمانی اگزیستانسیال نوعی روش روانی- فلسفی برای درمان است و تفاوت اصلی آن با روانکاوی فروید در این است که زنجیره فروید با سائق[1] آغاز می‌شود که از نظر فروید امری درونی و جسمی و مرتبط به غرایز و کودکی فرد است، درحالی‌که در مکتب روان درمانی اگزیستانسیال به‌جای سائق، چهار دلواپسی غایی بشر قرار دارند که ربطی به زمان گذشته و کودکی فرد ندارند و آغازگر زنجیره اضطراب و سپس سازوکارهای دفاعی هستند. فرمول‌های زیر تفاوت این دو نظریه را نشان می‌دهند:

فرمول فرویدی: سائق ⇦ اضطراب ⇦ سازوکار دفاعی

فرمول اگزیستانسیال: دلواپسی غایی ⇦ اضطراب ⇦ سازوکار دفاعی

یالوم در *روان‌درمانی اگزیستانسیال* (۱۳۹۶الف) بر سه دیدگاه فرویدی، نئوفرویدی و اگزیستانسیال مروری می‌کند، تا تفاوت‌های این دیدگاه‌ها را بهتر نشان دهد.

۳-۱- روان‌پویه‌شناسی فرویدی

از نظر فروید نیروهای غریزی حاکم بر کودک درون‌زاد و سرشتی هستند و به‌تدریج در چرخه تکامل جنسی گسترده می‌شوند. او در ابتدا ایگو در برابر غرایز لیبیدویی و در دومین نظریه‌اش اروس در برابر تاناتوس را مطرح می‌کند (نک. فروید، ۱۳۸۸: ۲۱-۳۶).

1. Drive

۳-۲- روان‌پویه‌شناسی نئوفرویدی (بین فردی)

نئوفرویدی‌هایی چون کارن هورنای و اریش فروم بیش از غرایز و ویژگی‌های درون‌زاد، به محیط فرهنگی و بین فردی توجه می‌کنند و نیاز به امنیت و پذیرفته شدن از جانب بالغین مهم را در ساختار شخصیت فرد مؤثر می‌دانند. از نظر آنها تعارض اصلی میان گرایش‌های طبیعی رشد از یک سو و نیاز کودک به امنیت و تأیید از سوی دیگر است (نک. هورنای، ۱۳۶۳: ۲۹-۶۴).

۳-۳- روان‌پویه‌شناسی اگزیستانسیال

این دیدگاه بر تعارض‌های اساسی متفاوتی تاکید دارد: «نه تعارض با غرایز سرکوب‌شده و نه تعارض با بالغین مهم درونی‌شده، بلکه تعارضی حاصلِ رویارویی فرد با مسلّمات هستی[1]» (نک. یالوم، ۱۳۹۶الف: ۲۳-۲۸). بدین ترتیب یالوم این مسلّمات اصلی یعنی مرگ، آزادی، تنهایی و پوچی را مرکز توجه قرار می‌دهد و آنها را عامل اصلی تنش‌های درونی هر بشری می‌داند.

تحلیل *سنگ‌صبور*، از منظر روان‌درمانی اگزیستانسیال به نظریات اروین یالوم نزدیک است و چوبک توانسته این دغدغه‌ها و دلواپسی‌های اساسی بشری را، در وجود شخصیت‌های داستان به تصویر بکشد. او مسلماً رمان خود را با آگاهی از نظریات اروین یالوم ننوشته‌است، زیرا در زمان نگارش آن هنوز نظریات یالوم منتشر نشده بودند، اما نویسندگان با نبوغ هنری خود ظرایف روان بشری را احساس و درک می‌کنند، می‌کاوند و سپس ناخودآگاه بر قلمشان جاری می‌سازند. در این رمان، مرگ و تنهایی وجه اشتراک اغلب شخصیت‌های داستان است و خواننده شاهد واگویه دائمی آنان با خود به نشانه بارزی از تنهایی است. همچنین دغدغه آزادی انتخاب و مسئولیت آن و دلهره پوچی و بی‌معنایی زندگی را به‌خوبی می‌توان در واگویه‌های احمدآقا، اصلی‌ترین شخصیت داستان، مشاهده کرد؛ هرچند او در این کشمکش بی‌عملی را برمی‌گزیند. در ادامه به این ویژگی‌ها به‌طور جداگانه و مستند پرداخته می‌شود.

۳-۳-۱- هراس از مرگ

یالوم مرگ را مهم‌ترین دلواپسی بشری می‌داند. «مرگ واضح‌ترین و قابل درک‌ترین دلواپسی غایی است. اکنون وجود داریم، ولی روزی می‌رسد که دیگر نیستیم. مرگ خواهد آمد و گریزی از آن نیست. حقیقت هولناکی است و ما با وحشت مرگ به آن پاسخ می‌دهیم. به قول اسپینوزا

1. Givens of Existence

همه‌چیز در تقلای بقا و زنده ماندن است. و تعارض اگزیستانسیال اصلی تنشی است که میان آگاهی از اجتناب‌ناپذیری مرگ و آرزوی ادامه زندگی وجود دارد» (همان: ۲۴). او همچنین در کتاب *موهبت روان‌درمانگری* چنین می‌گوید:

> فیلسوفان غالباً از «تجارب مرزی» حرف می‌زنند- تجاربی حیاتی که ما را از «روزمرگی» رها می‌کنند و سبب می‌شوند که به «بودن» فکر کنیم. قدرتمندترین تجربه مرزی رویارویی فرد است با مرگ خود [...] نباید این حقیقت را نادیده بگیریم که مرگ دیگری به ما کمک می‌کند تا هر یک از ما را به شیوه‌ای سخت و دردناک با مرگ خودمان رودررو کند [...] مرگ و فناپذیری افق همه بحث‌های مربوط به پیر شدن، تغییرات بدنی، مراحل زندگی و بسیاری دیگر از نشانه‌های زندگی را تشکیل می‌دهد [...] در هر کابوسی رد پای بی‌چون‌وچرای مرگ دیده می‌شود (یالوم، ۱۳۹۶ب: ۱۴۲-۱۴۳).

یالوم در نقد استعاره‌های شوپنهاور در مورد هراس از مرگ می‌گوید: «از ما می‌خواهد به خاطر داشته باشیم که زندگی هم رنج است و هم شر. بنابراین چگونه امکان دارد از دست دادن یک شر، خودش شر باشد؟ می‌گوید که مرگ را باید نعمتی به‌حساب آورد و آن را رهایی از رنج بی‌امان هستی افراد دوپا نامید» (یالوم، ۱۳۹۵الف: ۴۱۶). اما یالوم کشف می‌کند که استعاره‌های شوپنهاور حاکی از هراس او از مرگ هستند: «استعاره‌های مواجهه با مرگ،در آثار او فراوان است: انسان‌ها همچون گوسفندانی محسوب می‌شوند که در کشتزار، زیر نگاه قصابی، که آنها را به‌نوبت برمی گزینند، جست‌وخیز می‌کنند. ما به عنوان کودکانی مشتاق در انتظار آغاز نمایش، در تماشاخانه نشسته‌ایم و خوشبختانه نمی‌دانیم چه مصیبتی قرار است بر ما نازل شود. ما دریانوردانی محسوب می‌شویم که کشتی‌های خود را با شور و شوق به‌گونه‌ای هدایت می‌کنیم که از برخورد با صخره و گرداب، اجتناب کنیم، ولی مستقیم و بدون اشتباه، به سوی کشتی شکستگی و غرق مصیبت‌بار نهایی، پیش می‌رویم» (همان: ۴۱۵).

در رمان *سنگ‌صبور* نیز مرگ اصلی‌ترین درون‌مایه است و پس از پایان داستان، بیشتر شخصیت‌های داستان مرده و یا در انتظار مرگ هستند. در طول داستان نیز ترس از مرگ بر فضای آن حاکم است:

> اصلِ کار ترسِ همون آنیه که آدم می‌دونه داره می‌میره. گمونم دیگه ترس ازین بالاتر نباشه. کاش می‌شد آدم تو فراموشی و بیهوشی بمیره. کاشکی اصلاً آدم نمی‌دونس که مرگی هم وجود داره. برای ما بدبختی از این سیاه‌تر نیس که می‌دونیم می‌میریم. فکر این مرگ یک عمر مثه موریونه تو مغز سرمون وول می‌زنه. وختی فکر می‌کنم که ساعت مرگم چه جوریه و چه حالتی

پیدا می‌کنم رگای دسّام و بازوام کش میاد و می‌خواد دلم وایسه. شاید این تنها وختیه که دلم برای خودم می‌سوزه و می‌خوام تو عزای خودم گریه کنم (چوبک، ۱۳۴۵: ۱۳۰-۱۳۱).

در جای دیگری در هراس از مرگ چنین می‌گوید:

همش دلهره [....] آدم مثه خرخاکی اون زیر نفسش بِبُره و هی بدونه که راه پس و پیش نداره و هی بدونه که داره می‌میره و کاری ازش ساخته نباشه و بعد هی اون بالا، آدم و خر و گاو بچرن و ریشه درخت از دل و جگر آدم کود بگیره (همان: ۱۰).

براهنی نیز در کتاب *قصه‌نویسی* این محوریت ویژه مرگ را مورد توجه قرار می‌دهد و سلسله مرگ‌های شخصیت‌های داستانی را به‌یکدیگر و به امر جنسیت مرتبط می‌داند، بدون اینکه تفسیری برای آن ارائه دهد: «احمدآقا از بلقیس زشت دست‌نخورده ازاله بکارت می‌کند. گویی باید پیرزنی کثیف بمیرد تا زنی زشت به نوایی برسد. گویی بین مرگ جهان‌سلطان و ازاله بکارت از بلقیس رابطه‌ای هست؛ [....] این اتفاق بین دو مرگ، جهان‌سلطان و کاکل‌زری، اتفاق می‌افتد؛ طوری که گویی اگر جهان‌سلطان نمی‌مرد، احمدآقا با بلقیس هم‌آغوش نمی‌شد و اگر این هم‌آغوشی صورت نمی‌گرفت، کاکل‌زری در حوض غرق نمی‌شد» (براهنی، ۱۳۹۳: ۱۹۲۵-۱۹۲۶).

یالوم درباره تفاوت نظر خود با فروید در مورد هراس از مرگ و جنسیت، چنین می‌گوید: «فروید عقیده داشت بیشتر ثمرات آسیب‌شناسی روانی از امیال سرکوفته جنسی شخص فراهم می‌آید. معتقدم این نظر بسیار تنگ است. من در کار بالینی خود به این درک رسیده‌ام که ما نه فقط امیال جنسی، بلکه کل خویشتن آفریده خویش و به‌ویژه سرشت پایان‌پذیر خود را سرکوب می‌کنیم [....] تعداد زیادی از مردم اضطراب، افسردگی و سایر نشانه‌های بیماری را دارند که محرکشان ترس از مرگ است» (یالوم، ۱۳۹۴: ۲۱-۲۲). فروید مرگ و جنسیت را دو غریزه مرتبط با هم دوسویه می‌داند که از نظر او فقدان این یکی، حضور دیگری را موجب می‌شود. تفاوت مهم نظریه یالوم و فروید در اهمیت دادن به هر یک از این دو است. فروید جنسیت را برتر قرار می‌دهد و یالوم هراس از مرگ را مادر اضطراب‌های بشری می‌داند. محمد صنعتی، روان‌کاو ایرانی نیز در کتاب *صادق هدایت و هراس از مرگ* به همین مسأله می‌پردازد (نک. صنعتی، ۱۳۹۷).

چوبک یکی از مهم‌گیرترین محورهای مهم داستان خود را جنسیت قرار داده‌است و همان طور که براهنی نیز به‌درستی مطرح می‌کند، مرگ شخصیت‌ها را مرتبط با امر جنسیت طراحی می‌کند، اما داستان چوبک طوری حول محور مسائل جنسی، پیش می‌رود، که همواره جنسیت تحت‌الشعاع مرگ قرار می‌گیرد و در واقع این مرگ است که محور داستان است نه جنسیت. سایر

کشمکش‌های وجودی نیز در *سنگ‌صبور* مراتب اهمیت بالاتری دارند. شخصیت اصلی داستان، همواره گرفتار دغدغه‌های ذهنی- فلسفی خود است و در کنار آن به آغوش زنان نیز پناه می‌برد. شخصیت سیف‌الاسلام نیز جنسیت را با مرگ در یک ترازو قرار داده و در واقع آن را وسیله و دلیل مرگ کرده‌است. یالوم در مورد انواع واکنش‌های بشری به این اضطراب، چنین می‌گوید: «مرگ پیوسته با ماست، درست زیر لایه آگاهی به دری در درون ما چنگ می‌زند [....] تصور مرگ که تغییر شکل داده و پنهان شده، خود را به اشکال گوناگون علایم بیماری نشان می‌دهد و منبع بسیاری از نگرانی‌ها، برای دسته‌ای از مردم، اضطراب مرگ موسیقی متن زندگی است و هیچ فعالیتی موجب این فکر نمی‌شود که لحظه خاصی دوباره برمی‌گردد [....] برای دسته دیگر این اضطراب جنجالی‌تر و آشفته‌تر است، ساعت سه صبح بروز می‌کند و آنها را به نفس‌نفس زدن می‌اندازد [....] عده‌ای هم اسیر وهم خاصی می‌شوند که مرگشان نزدیک است» (یالوم، ۱۳۹۴: ۲۸-۳۱).

در نمایش‌نامه پایانی نیز، چوبک با استفاده از اسطوره‌ها باز همین مضمون را تکرار می‌کند؛ هرچند براهنی این استفاده از اسطوره را بزرگ‌ترین نقص داستان و اشتباه چوبک می‌شمرد: «پیش از آنکه عملاً به تجزیه و تحلیل زیبایی‌های بی‌شمار *سنگ‌صبور* بپردازم، می‌خواهم به دو اشتباه بزرگ که چوبک در تکنیک *سنگ‌صبور* مرتکب شده‌است، اشاره کنم [....] در *سنگ‌صبور* احمدآقا پانزده صفحه از شاهنامه فردوسی را می‌خواند [....] موضوع دوم این نمایش‌نامه آخر *سنگ‌صبور* است که اولاً سخت غیرمنتظره و طولانی است و ثانیاً سخت سطحی و بی‌ربط است و اصولاً دلیلی ندارد که هفتاد صفحه از قصه‌ای به این استواری را به خود اختصاص دهد [....] در آن هفتاد صفحه هیچ‌کدام از عناصر قصه شرکت ندارند [....] تعبیر و تفسیر چوبک از عناصر اساطیری و کنار هم چیدن آنها برای توجیه زشتی‌های دنیا ربطی به خود قصه ندارد» (براهنی، ۱۳۹۳: ۱۸۹۲-۱۸۹۷).

این نظر براهنی درست است و این به‌زحمت جا دادن اسطوره‌ها در میان داستان که از روی عرق ملی و غیره بوده، بسیار به داستان لطمه زده‌است، اما به هر روی در اینجا نیز اهریمن و زروان اسیر غرایز جنسی هستند و چوبک با نقیضه‌پردازی در مورد مشی و مشیانه، بر «محور جنسیت انسان» تأکید می‌کند، که البته باز هم تحت‌الشعاع مرگ قرار دارد، چون دیدار و نزدیکی مشی و مشیانه، زروان را می‌کشد و اهریمن را پیروز می‌کند. چوبک با زبان اسطوره‌ها مرگ خدا را هم بر محور جنسیت انسان می‌بیند. نظر یالوم در مورد «تفوق هراس از مرگ بر جنسیت»، به درک بهتر این شرایط کمک می‌کند. در این «نقیضه، درخت دانش که همان آگاهی انسان از مرگ و تنهایی خویش» است، نیز همسو با همین نظریه است:

زروان دود می‌شود و به هوا می‌رود. تمام درختان در ولوله می‌افتند و یکی پس از دیگری ریشه کن می‌شوند و بر زمین می‌ریزند. زمین می‌لرزد و ستارگان خرد می‌شوند و به زمین می‌افتند. مشیا و مشیانه در آغوش همدیگرند [....] تنها درخت دانش سرسبز و شاداب به‌جا می‌ماند و خورشید از زمین جوش می‌خورد و شعله گرم خونین آن از پشت درخت دانش بر مشیا و مشیانه می‌تابد (چوبک، ۱۳۴۵: ۴۰۰).

۳-۳-۲- دلهره آزادی و مسئولیت انتخاب

یالوم این دلواپسی را کمتر قابل درک می‌داند، زیرا مفهوم آزادی، مفهومی کاملاً مثبت و خالی از ابهام تصور می‌شود. او برای روشن کردن این تناقض چنین می‌گوید: «آیا انسان در سراسر تاریخ ثبت‌شده‌اش در حسرت آزادی و ستیز برای آن نبوده‌است؟ با وجود این، وقتی آزادی را از منظر انگیزه غایی می‌نگریم، چشم‌ها با هراس خیره می‌ماند. «آزادی» در مفهوم اگزیستانسیالش، فقدان ساختار خارجی است. به این ترتیب فرد برخلاف تجربیات روزمره، دیگر به جهانی موزون و ساختاریافته که پردازشی سرشتی دارد وارد نمی‌شود و حتی آن را ترک می‌کند. در عوض فرد به طور کامل مسئول -یا به‌عبارتی مؤلف- دنیا، الگوی زندگی، انتخاب‌ها و اعمال خویش است. «آزادی» از این دید مفهومی مرعوب‌کننده دارد: به این معناست که زیر پایمان زمینی نیست، هیچ نیست جز حفره‌ای تهی[1] و گودالی ژرف. پس پویایی کلیدی اگزیستانسیال، همان برخورد میان رویارویی‌مان با بی‌پایگیِ همه چیز و آرزویمان برای جای پایی محکم و ساختاریافته است» (یالوم، ۱۳۹۶ الف: ۲۵).

احمدآقا، شخصیت اصلی داستان، مدام در واگویه‌های خود با خود، نمی‌داند که باید چه کند و چه تصمیمی بگیرد. گوهر را نجات بدهد یا به حال خود بگذارد؟ داستانش را بنویسد یا ننویسد؟ روزه بگیرد یا پرخوری کند؟ زندگی عاقلانه موجهی داشته باشد یا لاابالی‌وار همه چیز را رها کند؟ آیا این همان دلواپسی بشر نسبت به آزادی و مسئولیت انتخاب نیست؟ فصول مربوط به احمدآقا سرشار از هیاهوی درون انسان است. این ازدحام صداها، به پاره‌های مختلف وجود انسان و در واقع کشمکش‌ها و دغدغه‌های او نیز برمی‌گردد. همزادش و عنکبوتی به نام آسید ملوچ، که از کودکی با او بوده، همواره در تقابل با او حرف می‌زنند و او را وادار به کنش‌هایی می‌کنند که او از انجامشان ناتوان است یا از آنها سر باز می‌زند. بدین طریق بر آزادی و حق انتخاب خود و در عین حال بی تصمیمی و عدم قدرت خود برای انتخاب تأکید می‌کند:

1. Groundlessness

منم نویسنده نمی‌شم. مرغی که انجیر می‌خوره تُکش کجه. اینهمه که اومدن و نوشتن کجا رو گرفتن؟[....] یه وخت خیال داشتم نویسنده بشم. خیال داشتم از رو زندگی گوهر و این چند تا اجاره‌نشین که تو این خونه با من زندگی می‌کنن چیزایی بنویسم [....] آخرشم می‌نویسم [....] اما حالا بذار زلزله‌ها تموم بشه. آخرش یه کاری می‌کنم (چوبک، ۱۳۴۵: ۱۲).

او در برابر آسید ملوچ، پاره دیگر وجودش که مدام می‌خواهد او را به کاری وادار کند، سرکشی و بر حق انتخاب و آزادی خود تأکید می‌کند و می‌گوید:

من آدمم تو عنکبوتی. تو چه لیاقت داری که برابر من اظهار وجود کنی. من عقل و منطق سرم می‌شه. من فکر می‌کنم. من هر کاری که دلم بخواد می‌کنم (همان: ۱۸).

تو می‌دونی که جونت دسّ منه و اگه بخوام می‌تونم به‌یک چشم‌هم‌زدن میون انگشتام بچلونمت تا ریقت دربیاد. اگه من بکشمت می‌گن قضا و قدر این‌طور خواسته بود که احمد آقا بکشدش (همان: ۲۱).

شاید بتوان گفت که همه شخصیت‌های اصلی این داستان، احمدآقا و همزاد و عنکبوتش، سیف‌القلم، کاکل‌زری که احمدآقا آشکارا او را چون کودکی خود می‌بیند، گوهر و بلقیس و جهان سلطان، همگی یکی و پاره‌های در تضاد و کشمکش وجود انسان هستند:

منم آسید ملوچ شدم. از بسکه بش نگاه کردم و باش حرف زدم منم مثه آسید ملوچ شدم. نشسّم گوشیه اتاق، مثه آسید ملوچ که زیر شکمش دوک داره دایم می‌ریسه و با همونا مگس رو مثه بچه قنداقی می‌پیچه، منم مثه آسید ملوچ دور و بر اتاق خودم رو کنتره ریسیدم [....] دیگه کسی جرأت نداره بیاد تو. اگه نظمیه‌چی پای صندوق پست باغ ملی بیاد تو خفه‌ش می‌کنم. فتیله چراغ رو می‌کشم پایین تا کسی نبیندم. هرکی بیاد تو سرک بکشه لقمه چپش می‌کنم ولو مثه بلقیس با صورت پر چاله چولش باشه. مگه مگسای که می‌خورن بتور آسید ملوچ، اگه آبله‌رو باشن ولشون می‌کنه برن؟ منم همی‌طور (چوبک، ۱۳۴۵: ۲۹۴).

نشانه‌هایی چون ترس احمدآقا از نظمیه‌چی و تشبیه خودش به عنکبوتی که مگس‌ها را می کشد، خواننده را به یاد سیف‌القلم می‌اندازد که زن‌ها را با نیرنگ به‌خانه خود می‌کشد و مسموم می‌کند و از نظمیه‌چی می‌ترسد. به‌این‌ترتیب فرضیه یکی بودن این شخصیت‌ها تقویت می‌شود.

کاکل‌زری گویی کودکی و پاره معصوم وجود احمدآقا است که با مردنش او را به‌نابودی کامل می‌رساند. «من»[1] سنگ‌صبور است و مدام نصیحت می‌کند. نام داستان نیز از همین بخش وجود او گرفته شده. کدام بخش در پایان بر دیگری غلبه می‌کند؟ آیا سنگ‌صبور سرانجامی جز ترکیدن

1. Ego

دارد؟ اگر «من» بترکد و نابود شود، چه از انسان باقی می‌ماند؟ باز هم مرگ است که در عنوان داستان و در لابلای بیشتر سطور خودنمایی می‌کند. مرگی که هنوز فرا نرسیده، اما پیش‌بینی می شود.

این تضاد و کشمکش بین پاره‌های وجود انسان و این دغدغه انتخاب و آزادی، حتی در آیرونی[1] موجود در نام‌گذاری این شخصیت‌ها نیز مشهود است. سیف‌القلم که باید با قلمش بجنگد، قربانیان خود را با زهر می‌کشد و گوهر که باید چون نامش پرارزش باشد، در منجلاب تن‌فروشی غوطه می‌خورد. جهان‌سلطان نه فقط سلطانِ جهان نیست، بلکه بر جهان خود نیز سلطه‌ای ندارد و زنی افلیج و زمین‌گیر است که برای غذاخوردن و قضای حاجت نیز محتاج دیگران است. کاکل‌زری هم که تنها فرزند مورد آرزوی پدرش بوده، نه تنها نازپرورده و کاکل‌زری نیست، بلکه اکنون با شبهه حرام‌زادگی دربه‌در و تنها، توسری‌خور همگان شده‌است.

این شخصیت‌های داستانی با ماسک‌ها و درواقع با پرسونای[2] اجتماعی خود نیز آیرونی غم انگیزی دارند؛ بلقیس زنی محترم و شوهردار و نجیب، ولی در باطن یک فاحشه است. گوهر که از طریق تن‌فروشیِ شرعی امرار معاش می‌کند، زنی پاکیزه‌خو و به اخلاق پای‌بند است و برای سیر کردن شکم کودکش و زن افلیجی که زمانی خدمت‌کار او بوده، صیغه مردان متعدد می‌شود. سیف القلم قاتل هم با ظاهری دل‌سوز، از قتل مسلمانان به دست کافران هندو با آژان حرف می‌زند (همان: ۲۶۰- ۲۶۲).

۳-۳-۳- هراس از تنهایی

یالوم معتقد است که سومین دلواپسی غایی، تنهایی اگزیستانسیال است: «نه انزوای بین‌فردی با تنهایی ملازمش مطرح است و نه انزوای درون‌فردی (جدایی از بخشی از وجود خویش)، بلکه با انزوایی بنیادین –جدا افتادن هم از مخلوقات و هم از دنیا- مواجهیم ورای سایر انواع تنهایی. هرچقدر به یکدیگر نزدیک شویم، همیشه فاصله‌ای هست، شکافی قطعی و غیرقابل عبور؛ هر یک از ما تنها به هستی پا می‌گذاریم و باید به‌تنهایی ترکش کنیم. پس تعارض اگزیستانسیال تنشی است میان آگاهی از تنهایی مطلق و آرزویمان برای برقراری ارتباط، محافظت شدن و بخشی از یک کل بودن» (یالوم، ۱۳۹۶الف: ۲۵).

1. Irony
2. Persona

چوبک نوشتن دو شعر از رودکی و عرفی شیرازی را بر پیشانی کتاب، به‌مثابه براعت استهلالی برای پروراندن این مضمون اصلی مورد نظرش، یعنی تنهایی سرشتی انسان، به‌کار گرفته است:

بـــا صـــدهزار مـــردم تنهـــایی بـــی صـــدهزار مـــردم تنهـــایی
«رودکی»

هر جای که چشم من و عرفی به‌هم افتاد بر هم نگرستیم و گرستیم و گذشتیم
«عرفی شیرازی»
(چوبک،۱۳۴۵: ۷-۸).

براهنی نیز به این موضوع توجه کرده و این طور می‌نویسد: «تنهایی، نه تنهایی یک آدم، بلکه تنهایی تمام آدم‌ها، نه فقط موضوع و مضمون اساسی *سنگ‌صبور* است، بلکه به تکنیک *سنگ‌صبور* جهت می‌دهد. آدم‌ها همیشه پیش خود حرف می‌زنند، حتی با دیگران هم پیش خود حرف می‌زنند و از مطالعه مضمون اصلی و جهت تکنیک درک می‌کنیم که چوبک، این شعر رودکی [....] را بی‌خود و بی‌جهت در اول کتاب نگذاشته‌است و حتی این شعر عرفی شیرازی [....] در *سنگ‌صبور* مصداق کامل دارد» (براهنی، ۱۳۹۳: ۱۹۳۲). البته براهنی این امر را طبق چارچوب‌های فکری خود در آن زمان به مسائل سیاسی ربط می‌دهد و می‌گوید: «به دلیل این‌که درباره محیط وحشتناک سال ۱۳۱۳ که در آن یگانگان فقط می‌توانستند به یکدیگر بنگرند و بگویند و بگذرند و دم برنیاورند و با یکدیگر مثل بیگانگان رفتار کنند، صادق است. در آن محیط و یا در هر محیط وحشت‌زده، انسان به درون، به اعماق ضمیر ناخودآگاه خود رانده می‌شود و به همین دلیل با صدهزار مردم یا بی صدهزار مردم خود را تنها می‌بیند و یا به دیگران فقط نگاه می‌کند و با نگاه سعی می‌کند چیزی را بفهماند و بعد گریه سر دهد و بگذرد» (همان: ۱۹۳۲-۱۹۳۳).

در سراسر داستان دیالوگ بسیار کم است و پیرنگ داستان اغلب با مونولوگ پیش می‌رود. همین استفاده از تکنیک مونولوگ بسیار موفق و در تأیید این بحث است. شخصیت‌های داستان، حتی در جمع و در کنار دیگران تنها هستند و بیشتر با خود حرف می‌زنند. تنها هم‌صحبت‌های احمدآقا همزادش و نیز عنکبوتی به نام آسید ملوچ هستند که از کودکی با او همراهند و شاید پاره هایی از وجودش هستند که در روبرو شدن با دلهره تنهایی در او پیدا شده‌اند؛ هنگامی که احمدآقا در کودکی پی‌می‌برد که پدرش آنها را به‌خاطر زنی دیگر رها کرده‌است و خانواده پدری به زیرزمین خانه تبعیدشان کرده‌اند، می‌گوید:

من یه پیرهن چرک بابام که بو عرقش می‌داد، یواشکی با خودم برده بودم تو رختخواب و عرقش رو بو می‌کردم و یواش‌یواش مثه بادکنکی که سوراخ شده باشه فسّی گریه از گلوم بیرون

می‌ریخت. بعد دیگه اسبابامون رو از اُرُسی درآوردیم بردیم تو اتاق انباری [....] انباری پر از موش بود و عنکبوت‌های سیاه و پشمالو تو هر گوشه‌ش چادر زده بودن. من تو همین انبار بود که بار اول با آسید ملوچ آشنا شدم و دیگه تموم عمر همرام اومد و همزادم شد. ننم همش گریه تو چشماش بود، اما ما اشکاش رو نمی‌دیدیم (چوبک، ۱۳۴۵: ۲۰۴).

و در جای دیگر به همزادش می‌گوید:

من حرفایی که به تو می‌زنم به هیچکه نمی‌تونم بزنم. تو آخه ناسلامتی سنگ‌صبور منی. هرچی دارم بتو می‌گم. آخرش یا تو باید بترکی یا من (همان: ۲۰۷-۲۰۸).

سنگ‌صبور دیگر او قبر برادر زنده‌به‌گور شده‌اش است. در این صحنه نیز «مرگ و تنهایی دو دلهره و دو همراه همیشگی» این شخصیت هستند:

کرم با دیلم قبر کوچکی کند و حمید رو با رخت و چل بسم‌الله تو گردنش و النگوی فولادی که برای نظرقربونی تو مچ دستش بود گذوشت تو قبر. ننم راس می‌گفت. خودم دیدم که تو چشماش نگاه بود. گمونم دیدم که یه خنده کوچکی هم کرد. اونوخت کرم خاک روش ریخت [....] من همیشه سر قبر حمید بازی می‌کردم [....] قبر حمید سنگ‌صبور من شده بود. می‌رفتم سر قبرش و تمام غصه‌هام و قصه‌هام براش می‌گفتم [....] برای اینکه با هیچکه بغیر از حمید نمی‌تونسّم صاف و روراسّ حرف بزنم و هیچکه مثه حمید به حرفام گوش نمی‌داد (همان: ۲۳۱-۲۳۲).

در جایی همزاد احمدآقا و درواقع پاره‌ای از وجودش، که سنگ‌صبور او هم هست، به‌وضوح این ترس از تنهایی و انزوا را به او یادآوری می‌کند:

اگه من نباشم که تو از تنهایی وحشت می‌کنی. بذار بات حرف بزنم. تو که هیچکه رو تو این دنیا نداری. اگه من رو هم نداشته باشی که بیچاره می‌شی. اگه من نباشم تو زندگی سگ می‌گذرونی (همان: ۱۴).

بالعکس در جایی دیگر، چوبک باز هم این هراس بشری از مرگ و تنهایی را، این بار از زبان خود احمدآقا به همزادش، بیان می‌کند:

چقده دلم می‌خواسّ خوب بدونم آدمیزاد عصر حجر چه جوری بوده و چه جوری زندگی می‌کرده؟ [....] ترس چه جور روحشو تو چنگ گرفته؟ چه عکس‌العملی برابر مرگ داشته؟ [....] گمون کنم آدم از همون اولش از تنهایی وحشت داشته. آخه منم تنهام. تو که همیشه با من دوسّ نیسّی. بعضی وختها اشکم رو درمیاری. من تنهام. سیف‌القلم هم تنهاس (همان: ۴۱-۴۴).

کاکل‌زری هم با اینکه کودک است، اما تنهایی را حس می‌کند و برای گریز از آن به سراغ ماهیان می‌رود و عاقبت غرق می‌شود:

«اما من خواهر ندارم. کاکا هم ندارم. من تهنام. تهنای تهنا. یهئه! چقده ماهی تو حوضه» (همان: ۸۷).

چوبک در گریزی هم که به جهان اسطوره‌ها می‌زند، هرچند خیلی با بافت داستان به‌خوبی تنیده نشده، همین تنهایی را در اسطوره‌های آغاز آفرینش، چون اهریمن، زروان، مشی و مشیانه به تصویر می‌کشد. هر یک از اینان نیز تنهایند و برای گریز از این تنهایی تلاشی ناکام دارند:

زروان [در مورد مشیا می‌پرسد]: آخر چه غم و دردی؟ اهریمن: تنهایی، بی‌هدفی، [بخوانیم بی‌معنایی و پوچی زندگی] بیچارگی و ترس[....] اهریمن [خطاب به زروان]: [....] والا یه‌خرده کمکش می‌کردی. آخر چرا اینقده می‌ترسونیش؟ این ترسی که تو دلش کاشته‌ای مجال فکر کردن بش نمی‌ده [....] طاووس: زروان دلش تنگ می‌شه یه هم‌صحبت می‌خواد، ناچاره که با اهریمن خلوت بکنه. اهریمن خودش دلش نمی‌خواد که پیش او باشه. اما ناچاره [....] درخت دانش [خطاب به مشیا]: تو بی‌جفت و تنها آفریده شده بودی. اهریمن تنهایی تو را که دید دلش به حالت سوخت (همان: ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۴۸و ۳۵۵).

سایر شخصیت‌ها هم بیشتر با خود حرف می‌زنند. آنها نیز تنها هستند، اما با پاره‌های وجود خود به‌ظاهر در تفاهم‌اند؛ سیف‌القلمِ قاتل با خود کاملاً موافقت دارد و بلقیس حسود نیز همچنین. گوهر لجن‌مال شده نیز از آنجا که تن‌فروشی‌اش با کمک شرع، شکل قانونی و موجه گرفته، دیگر احساس گناه نمی‌کند؛ بالعکس آنجا که می‌خواهد با عشق به احمدآقا نزدیک شود، این را گناه می‌پندارد. کارکرد مذهب به عنوان یکی از سازوکارهای مؤثر دفاعی در این افراد کاملاً مشهود است. سیف‌القلم قتل زنان فاحشه را با توسل به همین سازوکار دفاعی، مشروع و قابل قبول می‌پندارد و به همین دلیل تنشی در درون خود ندارد. او درست به شیوه شوپنهاور با تراشیدن توجیهی شرعی برای خود، به آرامش رسیده‌است. در این داستان، حیوانات و حتی اشیاءِ بی‌جان نیز حرف می‌زنند، اما باز هم گویی با خود، چون در این همهمه صداهای تنها، هرگز جوابی شنیده نمی‌شود. کرم‌ها، عنکبوت‌ها، شیشه‌های خردشده در زیرپا، درخت دانش در عالم اسطوره‌ای و خر پناه آورده به بارگاه انوشیروان صدا دارند و حرف می‌زنند، اما دیالوگی در کار نیست و هر کس فقط خود صدای خود را می‌شنود:

کرم‌ها: ما هم اینجاییم، ما هم اینجاییم، ما هم میاییم. آژان: [به بلقیس] کو این معلم کجاست؟ برو بگو بیادش ببینم [....] کرم‌ها: ما هم گوهر خانم رو می‌شناسیمش. همیشه او میومد ما رو تروخشک می‌کرد. ما هم میاییم (همان: ۲۹۹، ۳۰۰).

۳-۳-۴- هراس از پوچی و بی‌معنایی زندگی

یالوم چهارمین امر مسلّم هستی یا دلواپسی غایی را پوچی و بی‌معنایی می‌داند. در این مورد این طور توضیح می‌دهد: «اگر باید بمیریم، اگر خود باید دنیایمان را بنا کنیم، اگر هر یک در جهانی بی‌تفاوت به ما مطلقاً تنهاییم، پس زندگی چه معنایی دارد؟ چرا زندگی می‌کنیم؟ چطور باید زندگی کنیم؟ اگر هدفی مقدّر و از پیش تعیین‌شده وجود ندارد، پس هر یک از ما باید معنای زندگی خویش را در زندگی بسازیم. ولی آیا معنایی که برای خویشتن می‌آفرینیم، بنیه لازم برای تاب آوردن این زندگی را دارد؟ این تعارض پویای اگزیستانسیال ریشه در معمای مخلوقی در جست‌وجوی معنا دارد که به درون جهانی خالی از معنا افکنده شده‌است» (یالوم، ۱۳۹۶الف: ۲۵). او معتقد است هر کس سعی می‌کند برای زندگی خود معنایی خلق کند؛ گروهی خود را وقف ثروت، موفقیت و قدرت می‌کنند و گروهی دیگر در جستجویی برای حقیقت هستند. برخی به دنبال آرامش هستند و بعضی دیگر معنای زندگی را در مفید بودن برای دیگران و شکوفایی فردی و خلاقیت می‌بینند. یالوم می‌گوید گرچه سعی می‌کند این راه حل‌ها را بدون قضاوت کردن بپذیرد، اما نهانی آنها را درجه‌بندی می‌کند. این کار منحصر به یالوم نیست و همه ما بدون آنکه متوجه باشیم، مشغول چنین قضاوت‌هایی هستیم. این‌چنین است که هر یک از ما راه حل‌های متفاوتی را می‌پسندیم؛ معناهای مذهبی، اخلاقی و غیره؛ و از میان این گوناگونی معانی زندگی، یک هراس بزرگ سر برمی‌آورد: زندگی معنای مطلق و قطعی و ذاتی ندارد و این ما هستیم که در تلاش برای معنا بخشیدن بدان هستیم. به عقیده یالوم: «برای اجتناب از پوچ‌گرایی [....] ما با وظیفه‌ای مضاعف روبه‌رو هستیم. اول اینکه طرحی بزرگ برای معنای زندگی ابداع کنیم، طرحی با چنان قدرتی که بتواند از زندگی پشتیبانی کند. بعد کاری کنیم که نقش ابداعی خودمان را فراموش کنیم و خود را قانع سازیم که ما طرح معنای زندگی را نه ابداع بلکه کشف کرده‌ایم -یعنی این معنا «در بیرون» وجود خارجی و مستقل دارد-» (یالوم، ۱۳۹۶ج: ۱۱).

احمدآقای داستان چوبک نیز مدام در واگویه‌های خود پرسش‌هایی درباره معنای زندگی دارد، اما او آشکارا موفق به خلق معنایی برای زندگی خود نشده و چنین هراسی او را درگیر تنشی بیماری‌زا کرده‌است:

> این بارونی کوفتیم که دارم از رو تل علّافا خریدم تن کردم [....] اصلاً رخت برای چی خوبه؟ اگه آدم مثه حیوونا از اولش لخت می‌گشت چه عیبی داشت؟ کی بود که آدمیزاد دفه اول پس و پیش خودشو یه تکّه پوسّ حیوون آویزون کرد؟ چرا کرد؟ چی وادارش کرد؟ اصلاً تاریخ آدمیزاد کو؟ ما از خودمون چی می‌دونیم؟ دنیا و آدمیزاد به این کهنگی، اونوخت فقط شش یا ده‌هزار تاریخ دسّ و پا

شکسّه؟ چقده دلم می‌خواس خوب بدونم آدمیزاد عصر حجر چه جوری بوده و چه جوری زندگی می‌کرده؟ چه جوری پرستش تو روحش رخنه کرده؟ [....] مرد و زن و بچه هراسون بهم نزّیک می‌شن. همه پناه می‌جورن. افسوس که هیچ از خودمون نمی‌دونیم (چوبک، ۱۳۴۵: ۴۱-۴۳).

اینم شد کار که آدم هی بخوره هی خلا پر کنه؟ می‌خوام روزه بگیرم [....] می‌خوام جوکی بشم. نمی‌خوام خوراک بخورم. از خوردن بدم میاد. خوردن مال آدمای احمقه (همان: ۱۳).

او در گفت‌وگو با پاره دیگر وجودش، آسید ملوچ، درباره معنای زندگی، که آن را نیافته است، حرف می‌زند:

-از اول زندگیت هی گفتی می‌خوام نویسنده بشم، اما هیچ غلطی نکردی [....] - از کجا معلومه که نوشته‌هام با خودم زیر آوار نره؟ از اول دنیا تا حالا چقده چیز رفته زیر خاک. چقده نوشته از بین رفته؟ عرب و مغول چقدرشو سوزوند و نابود کرد؟ (همان: ۱۱).

-گیرم چند سال دیگه هم تو این دنیا لق‌لق زدی و چند تا گونی برنج و گندم و ده بیستا گاو و گوسفندم خوردی و بغل گوهر خوابیدی، آخرش که چی؟ (همان: ۱۵).

این همان پرسش هراسناکی است که نظریه روان‌کاوی اگزیستانسیال بر آن و تنش‌زا بودنش تأکید دارد. نمونه‌های زیادی برای این مورد و سه مورد دیگر می‌توان در متن یافت که همگی بر درستی نظریه یالوم صحه می‌گذارند.

۴- بحثی در رد ناتورالیسم در رمان *سنگ‌صبور* برمبنای روانکاوی اگزیستانسیال

در ادامه بحث لازم است که به مکتب ادبی این رمان نیز توجه شود. آیا آن‌طور که اغلب چوبک را ناتورالیست دانسته‌اند، *سنگ‌صبور* یک اثر ناتورالیستی است؟ می‌دانیم که ناتورالیسم بر مبنای اصول و عقایدی بنا شده که امیل زولا در *رمان تجربی* آن را مدوّن کرده و به کار بسته‌است. این مکتب بستگی کامل به نگاه فلسفی پوزیتیویستی[1] یا اثبات‌گرایانه و روش‌های تجربی علوم دارد. زولا در نگارش ناتورالیستی، اساس کار خود را بر پروراندن شخصیت‌ها و رویدادهای رمان، به نحوی علمی و آزمایشگاهی گذاشته بود و جز جبر اجتماعی و محیطی، به امر وراثت و جبر طبیعت هم تأکید داشت. اغلب صاحب‌نظران ادبی، ناتورالیسم را ختم به خود زولا می‌دانند و حتی کسانی چون گوستاو فلوبر که جزو اعضای حلقه مدان بود و زولا او را ناتورالیست می‌دانست، پس از زولا خود را رئالیست نامید. رمان *مادام بوواری* او را هم «کتاب مقدس رئالیسم» خوانده‌اند. بعید

1. Positivism

است که چوبک با چنین دیدگاه علمی و فلسفی آثار خود را پدید آورده باشد و به نظر می‌رسد شباهت آثار چوبک به آثار ناتورالیستی بیشتر شباهت در بنا باشد نه مبنا. زیرا ملاحظه شد که چوبک در داستان خود بر آزادی انتخاب و اختیاری هراس‌انگیز تأکید دارد. به هر حال چوبک در *سنگ‌صبور*، حتی از این شباهت ظاهری به ناتورالیسم نیز عبور کرده و علاوه بر برخی مؤلفه‌های دوره مدرنیسم، از آن نیز جلوتر می‌رود و از تکنیک‌های پسامدرن هم استفاده می‌کند. *سنگ‌صبور* از جهت سبک و مکتب نگارش، جز زشتی ناگزیر اجتماع و آدم‌ها که ناشی از شرایط آن دوره از تاریخ ایران است، هیچ شباهت دیگری به آثار ناتورالیست‌ها و حتی رئالیست‌ها ندارد. خود چوبک در جایی به این نکته اشاره می‌کند:

> اگه جهان‌سلطون افلیج و زمین‌گیره و چن ساله از تو جاش تکون نخورده و زیرش از شاش و گه و کرم لپّر می‌زنه، آیا باید بنویسی در بستری از گل سرخ خوابیده و با فرشتگان آسمانی هم‌آغوش است؟ بدرک که خواننده دلش بهم بخوره کتابتو بیندازه دور [....] باید همین‌جور که هسّ نشونشون بدی و زبون خودشونو تو دهنشون بذاری (همان: ۸۶).

اثری از جبر ناتورالیستی در این داستان چوبک نیست و بالعکس او در سطوری، از زبان احمدآقا خطاب به آسید ملوچ، جبرگرایی را به نقد هم می‌کشد و آن‌گونه که یالوم می‌گوید بر اختیار و آزادی انتخاب صحه می‌گذارد:

> تو می‌دونی که جونت دسّ منه و اگه بخوام می‌تونم به یک چشم‌هم‌زدن میون انگشتام بچلونمت تا ریقت دربیاد؟ اگه من بکشمت می‌گن قضا و قدر این طور خواسّه بود که احمدآقا بکشدش. اگه ولت کنم خودت نفله بشی، اونوخت می‌گن اگه هزار لشکر دوروبرش گرفته بود که بکشدش، چون خدا خودش نخواسّ، نتونسّن کاریش بکنن. همین حالا می‌کشمت. من رفیق نمی‌خوام. اما فایده نداره. هر کاری بسرت بیاد می‌گن خدا اینجور خواسّه بود. مسخره‌س. همه‌چیز رو اتفاقه. وجود مام اتفاقیه. من ممکن بود باشم یا نباشم. اگه دو نفر زیر لحاف بهم نچسبیده بودن احمدآقایی وجود نداشت. ممکن بود که اونا اصلاً خودشونم نباشن که برن زیر لحاف (همان: ۲۱-۲۲).

به‌علاوه چوبک در استفاده از بعضی تکنیک‌های داستان‌نویسی که دو سه دهه بعد مورد استفاده نویسندگان پسامدرن قرار می‌گیرد، پیشگام است. به عنوان مثال او ژانر نمایش‌نامه و نیز شعر و داستان را با هم می‌آمیزد (نک. همان: ۵۹-۷۴)، یا سبک‌های مختلف قدیمی و ادبی را همراه با زبان محاوره‌ای مردم شیراز به کار می‌گیرد. داستان با متونِ بسیاری بینامتنیت هم دارد. به درست یا نادرست، او یک فصل کامل از داستان خود را به نقل نبرد قادسیه از *شاهنامه* فردوسی اختصاص می‌دهد (همان: ۹۹-۱۱۴) و در جایی دیگر از اسطوره‌های زروان و مشی و مشیانه و اهریمن نقیضه

ای می‌پردازد (همان: ۳۲۶-۴۰۰). در بخشی از داستان از انوشیروان و بوذرجمهر (همان: ۱۳۸-۱۶۲) و در بخش دیگری از یعقوب لیث و وقایع تاریخی آن دوره سخن می‌گوید (همان: ۳۰۲-۳۰۷). از دیگر اشارات او داستان‌های شیخ صنعان، یوسف و زلیخا و شیرین و فرهاد هستند. او همچنین انسجام متن خود را با استفاده از دو فونت و دو لحن مختلف، به بهانه گفتگوی دو پاره از ذهن برهم می‌زند. او حتی به شیوه فراداستانی، درباره روند و شیوه داستان‌نویسی خود نیز حرف می‌زند (همان: ۸۶). حتی گاهی مرزهای هستی‌شناسانه را با ترفندهایی مخدوش می‌کند؛ مثلاً با حضور و سخن گفتن گوهر که مرده‌است (همان: ۱۶۶)، یا جهان‌سلطانِ مرده (همان: ۲۹۸-۳۰۰) و یا حرف زدن شیشه‌های شکسته (همان: ۱۶۳،۱۶۹). این شیوه داستان‌پردازی یادآور دونالد بارتلمی و سایر نویسندگان پسامدرن است که بعدها از این روش‌ها در داستان‌های خود استفاده کردند. زمان داستان نیز مستقیم و خطی نیست و در نتیجه استفاده از این روش‌ها انسجام متن از بین می‌رود. پیرنگ برخلاف داستان‌های روشن رئالیستی و ناتورالیستی دارای پیچیدگی و ابهام و دیریاب است. البته باید به خاطر داشت که سه دهه پیش از انتشار این کتاب، صادق هدایت با انتشار *بوف کور* یکی از پیچیده‌ترین پیرنگ‌های داستانی را خلق کرده و آغازگر مدرنیسم بوده‌است. چوبک نیز با این رمان از مرزهای رئالیسم و مدرنیسم زمان خود می‌گذرد و با خلاقیت خود به‌عرصه‌های جدیدتری وارد می‌شود.

۵- نتیجه‌گیری

یکی از نتایج مهم این پژوهش این بود که علیرغم ظاهر اروتیک این رمان، که منجر به نقدهای فرویدی فراوانی بدان شده‌است، انگیزه‌ها و تنش‌های روانی درجه اول مسبب نگارش آن، لیبیدو و غرایز سرشتی و درونی بشری، آن‌طور که فروید می‌گوید، نیستند بلکه مطابق نظر یالوم دلواپسی های غایی بشری در لابلای سطور داستان خودنمایی می‌کنند. البته این چهار دلهره اصلی بیشتر در شخصیت اصلی داستان، احمدآقا، به چشم می‌خورد. علت این امر، محوریت این شخصیت و زبان حال نویسنده بودن او است و تمرکز چوبک در شخصیت‌پردازی بیشتر بر او معطوف بوده‌است. در سایر شخصیت‌ها هم این دلهره‌ها، کمابیش ملاحظه می‌شود.

نتیجه دیگر پژوهش در مورد مکتب ادبی چوبک بود و این نکته که این رمان به‌هیچ روی با مشخصه‌های محتوایی بنیادین ناتورالیسم، که جبرگرایی و نگاه فلسفی پوزیتیویستی است، همخوانی ندارد؛ به‌علاوه اینکه بسیاری از مؤلفه‌های مکاتب پس از مدرنیسم و مشخصاً چند مؤلفه

پسامدرنیستی، از جمله بر هم زدن مرزهای هستی‌شناسانه، از بین بردن انسجام متن با استفاده از پرش‌های زمانی، چندصدایی کردن و استفاده از فونت‌ها و لحن‌های مختلف و همچنین آمیختن ژانرهای مختلف، بینامتنیت، نقیضه‌پردازی و طنز، استفاده از تکنیک‌های فراداستانی و گفت‌وگو از داستان و شیوه‌های داستان‌نویسی درون خود داستان در آن به چشم می‌خورد. استفاده از این شیوه‌ها در ناتورالیسم اصلاً باب نبوده و کاربرد آنها در *سنگ‌صبور* نیز در آن زمان بسیار خلاقانه و بدیع بوده‌است.

در پایان پیشنهاد می‌شود با توجه به تازگی این نظریه روان‌کاوی و مفید بودنش در کاوش روح انسان، در مورد اشعار و آثار کهن فارسی نیز مورد توجه و بررسی قرار گیرد، زیرا این روش انسان را ورای تاریخ و گذشته مورد توجه قرار می‌دهد و لاجرم می‌تواند در هر زمانی جوابگوی معضلات روانی انسان باشد.

منابع

ارشدی قزقاپان، د. ۱۳۹۶. *بررسی و تحلیل رمان سنگ‌صبور از دیدگاه روانشناسی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی. دانشگاه سمنان.

استادی، ن. ۱۳۹۲. *تحلیل عناصر ناتورالیستی در آثار داستانی، صادق‌چوبک*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی. دانشگاه یاسوج.

براهنی، ر. ۱۳۹۳. *قصه‌نویسی*، تهران: نگاه. (نسخه الکترونیکی سایت طاقچه).

بیانلو، ط. ۱۳۸۸. *تحلیل روانشناختی آثار صادق‌چوبک*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی. دانشگاه زنجان.

تسلیمی، ع. ۱۳۹۳. *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*، تهران: اختران.

چوبک، ص. ۱۳۴۵. *سنگ‌صبور*، تهران: انتشارات جاویدان.

صادقی، ل. ۱۳۹۳. «شمایل‌گونگی غیاب در صورت و معنای رمان سنگ صبور». *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی و نقد ادبیات داستانی معاصر*، تهران: سخن. ۱۴۵-۱۹۰.

صنعتی، م. ۱۳۹۷. *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تهران: نشر مرکز.

طیب، غ. ۱۳۹۴. *بررسی مکتب ناتورالیسم در داستان‌های صادق‌چوبک*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی. دانشگاه پیام نور استان خوزستان.

علیخانی، آ. ۱۳۸۸. *نقد روانشناختی قهرمانان داستان‌های چوبک براساس آراء فروید*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی. دانشگاه فردوسی مشهد.

فروید، ز. ۱۳۸۸. *روش تعبیر رؤیا*، ترجمه م. حجازی و م. ساعتچی. تهران: جامی.
گلشیری، ه. ۱۳۴۶. «سی سال رمان‌نویسی». *جنگ اصفهان (دفتر پنجم)*، تهران: ایما. ۲۳-۳۹.
مغنی باشی نجف‌آبادی، ا. ۱۳۹۲. *بررسی ترس و اضطراب در آثار صادق چوبک (سنگ‌صبور)، احمد محمود (زمین سوخته، محمود دولت‌آبادی (کلیدر جلد یک)*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی. دانشگاه شهر کرد.
میرعابدینی، ح. ۱۳۹۶. *صد سال داستان‌نویسی ایران*، مجلد ۱(ج ۱و۲). *تهران*: چشمه.
نفیسی، آ. ۱۳۶۳. «زبان داستانی صادق چوبک در سنگ صبور». *مجموعه مقالات نقد آگاه*، ج۳. تهران: آگاه. ۶۱-۸۵.
هورنای ،ک. ۱۳۶۳. *خودکاوی*، ترجمه ک. پارسای. تهران: بهجت.
یالوم، ا. ۱۳۹۴. *خیره به خورشید؛ غلبه بر هراس از مرگ*، ترجمه م. غبرایی. تهران: نیکو نشر.
ـــــــ . ۱۳۹۵الف. *درمان شوپنهاور*، ترجمه ک. پارسای. تهران: مصدق.
ـــــــ . ۱۳۹۵ب. *موهبت درمان*، ترجمه ک. پارسای. تهران: نشر مصدق (نسخه الکترونیکی سایت طاقچه).
ـــــــ . ۱۳۹۶الف. *روان‌درمانی اگزیستانسیال*، ترجمه س. حبیب. تهران: نی.
ـــــــ . ۱۳۹۶ب. *موهبت روان‌درمانگری*، ترجمه م. یاسایی. تهران: ققنوس.
ـــــــ . ۱۳۹۶ج. *یالوم‌خوانان*، ترجمه ح. کاظمی‌یزدی. تهران: پندارتابان.

DOI:10.22124/naqd.2020.11253.1545

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۹

نوع مقاله: پژوهشی صفحات ۴۸-۳۱

انسان خود شکوفا؛ بررسی تطبیقی شخصیت در *پیر چنگی* و *شعبده باز نتردام* بر اساس کهن الگوهای یونگ و الگوی روانشناسی آبراهام مزلو

دکتر صفورا ترک لادانی [1*]

دکتر مریم حقی [2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۴

چکیده

داستان پیر چنگی از *مثنوی* مولوی حکایتی به نظم با مضامین عرفانی است که در دفتر اول این اثر ادبی آمده‌است. بین این داستان و داستان *شعبده‌باز نتردام* نوشته آناتول فرانس نویسنده فرانسوی شباهت‌های بسیاری از نظر محتوا و شکل وجود دارد. شخصیت اصلی این داستان، شعبده‌بازی به نام «بارنابا» از جهات بسیاری به شخصیت اصلی داستان پیر چنگی شباهت دارد. در این مقاله که به روش کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا انجام گرفته‌است سعی شده تا با بهره‌گیری از کهن‌الگوهای یونگ به عنوان بن‌مایه ناخوداگاه در بررسی و مقایسه تطبیقی این دو شخصیت و نیز بر اساس اصول روانشناسی انسانگرایانه آبراهام مزلو برای ارائه الگویی از یک انسان خودشکوفا خوانشی تطبیقی و انتقادی انجام گیرد. همچنین با طرح این سؤال که قهرمانان این دو داستان تا چه حد منطبق بر ویژگی‌های ارائه‌شده توسط مزلو برای افراد خودشکوفا بوده‌اند به این مسأله بپردازیم که نقش و جایگاه جامعه و جهان‌بینی حاکم بر آن به عنوان امری مؤثر در تحول روحی و روانی انسان‌ها تا چه حد در مورد شخصیت‌های این دو داستان مصداق دارد و اینکه در نهایت پیر چنگی توانسته با پا گذاشتن بر هوای نفس خود موجبات رضای خداوند را جلب کند یا خیر؟؛ یا شعبده‌باز توانسته به چه میزان از تعالی روحی در توجه به معنویات نائل شود؟!

واژگان کلیدی: پیر چنگی، شعبده‌باز نتردام، مزلو، انسان خودشکوفا، کهن‌الگو، یونگ.

۱. استادیار گروه فرانسه دانشگاه اصفهان * safouraladani@yahoo.com

۲. استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور خوانسار

۱- مقدمه

یکی از دلایل توجه و دقت ادب‌دوستان *به مثنوی* مولوی به عنوان اثـری تأثیرگـذار از ادبیـات کلاسیک آن است که مولوی در این اثر به مفهوم «انسان» ملاحظه خاصـی نمـوده‌اسـت. ایـن شاعر و عارف بزرگ ایرانی یک انسانگرای معنوی‌گرا بوده که الگوی جـامعی از انسـان کامـل را در این اثر به نمایش گذاشته‌است. پیرچنگی از داستان‌هـای بسـیار مشـهور دفتـر اول *مثنـوی* (مولوی، ۱۳۷۵: ۱۱۶/۱-۱۳۵) است. این داستان بسیار شبیه یکی از داستان‌های فرانسـوی بـه نـام شعبده*باز نتردام*[1]، نوشته آناتول فرانس می‌باشد. این داستان یـک معجـزه‌نامـه بسـیار قـدیمی است که گوتیه دو کوانسی[2]، شاعر فرانسوی قرن سیزدهم، آن را از لاتـین بـه شـعر فرانسـوی برگردانده است. آناتول فرانس این داستان را در سال ۱۸۹۲ به نثر درآورد. هرچند کـه داسـتان *شعبده‌باز نتردام* و داستان پیر چنگی در دو فرهنگ متفاوت خلق شده‌اند، امـا مـی‌تـوان گفـت این دو متن به واسطه الگوهای ثابت ذهن بشری که در تفکر غربی تحت عنوان کهـن‌الگوهـای یونگی شناخته شده‌است، شباهت‌هایی به‌ویژه در شخصیت‌های اصلی دارند که امکـان مطالعـه تطبیقی را در این تحقیق میسر می‌سازد. موضوع مقاله حاضر مقایسه این دو اثر براساس روش روانشناسی انسانگرای آبراهام مزلو[3] است. «وی «از خودشکوفایی انسان» و «هنر انسان شـدن» سخن گفته‌است و نقش جامعه را در خودشکوفایی امری کلیدی معرفی کرده‌است» (ظهیری نـاو و دیگـران، ۱۳۸۷: ۹۲)، به‌گونه‌ای‌که گویی شخصیت، به عنوان نماد اتم و اکمل جامعه زمانه خـود قرار می‌گیرد. در دو داستان مورد بررسی ما، شخصیت‌های اصلی، طی وقایعی که رخ می‌دهـد، مراحلی را از سر می‌گذرانند که دچا تحول وجودی می‌شوند و قواعد جاری و معمول را زیـر پـا می‌نهند و به گونه‌ای دیگر مسیر کمال را طی می‌کنند و به درجات عالی عبودیت می‌رسند.

پیش از بررسی، ابتدا گذری کوتاه بر مفهوم کهن‌الگوهـای معرفـی‌شـده در تفکـر یونـگ و روش روانشناسی انسانگرای مزلو می‌کنیم و پس از آن، شرح مختصری از هر دو داسـتان ارائـه می‌دهیم و در پایان، ویژگی‌های افراد خودشکوفا را از نظـر مزلـو در شخصـیت‌هـای اصـلی دو داستان مورد مداقه قرار می‌دهیم.

1. Le Jongleur de Notre-Dame
2. Gautier de Coincy (1177- 1236)
3. Abraham Maslow

۱-۱- بیان مسأله

۱-۱-۱- کهن‌الگو و روانشناسی انسانگرا[1]

روش نقد اسطوره‌ای یا اسطوره‌شناختی که به آن به نقد کهن‌الگویی نیز گفته می‌شود، از جمله رویکردهای اصلی در نقد معاصر و مبتنی بر نظریات کارل گوستاو یونگ است. «یونگ کهن‌الگو را به معنی تصاویر و رسوبات روانی ناشی از تجارب مکرری به کار برد که اجداد و نیاکان بشر از سر گذرانده‌اند. بنا به عقیده یونگ این تصاویر بدوی در ناخودآگاه قومی نسل بشر جا دارند و به شکل اسطوره، مذهب، خواب، اوهام شخصی و نمودهای دیگر در آثار ادبی انعکاس می‌یابند» (معقولی و دیگران، ۱۳۹۰: ۸۹). از جمله آنها می‌توان به آنیما، آنیموس،پرسونا یا سایه، نقاب و مادر مثالی اشاره کرد. یونگ معتقد است «ساختن نمونه‌های ازلی، هم می‌تواند به صورت تصور ذهنی باشد و هم به صورت آفریدن نمونه‌ای دیدنی. او باید شکلی برگزیند تا بتواند جاودانگی را در آن تصور کند؛ از این رو، هرگاه می‌خواهد چیزی بیافریند که به بی‌نهایت و جاودانگی منتهی گردد، باید آن را به شکل تصویرهای ازلی جاودانگی درآورد و اجزای دیدنی را با الگوهای نادیدنی، همانند سازد. این جریان از طریق پیوند دادن نادیدنی‌ها با اشکال و صورت‌های نوعی که در ناخودآگاه او وجود دارند، صورت می‌گیرد» (یونگ، ۱۳۷۸:۳۸۶- ۳۸۷). اما این کهن‌الگوها در برهه‌های زمانی به صورتی خاص به کمک تحولات فکری در جامعه آمده و الگوهای ویژه‌ای در این زمینه همچون نماد جلوه‌های انسانگرایی در میان مردم خلق می‌کند. انسانگرایی رویکردی فکری است که در آن ارزش‌های انسانی اهمیت زیادی دارند. «رویکرد انسانگرایی به شخصیت، بخشی از جنبش انسانگرایی در روانشناسی است که در دهه‌های ۱۹۶۰و۱۹۷۰ شکوفا شد. اصطلاح روانشناسی انسانگرا ابتدا توسط گوردون آلپورت در سال ۱۹۳۰ به کار برده شد. روانشناسی انسانگرا به معنای آن است که انسان خود کیفیت هستی خود را شکل می‌دهد و با اراده خود و انتخاب‌های آگاهانه خودش زندگی آینده خود را می‌سازد و به خودشکوفایی می‌رسد. در علم روانشناسی عنوان نیروی سوم» (ظهیری ناو و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۴) به روانشناسی انسانگرا داده شده‌است و این عنوان، این رویکرد را در مقابل روانکاوی و رفتارگرایی که دو رویکرد اصلی در روانشناسی معاصر هستند، قرار می‌دهد. در روانکاوی بر جنبه‌های ناهشیار زندگی روانی تأکید می‌شود و در رفتارگرایی جنبه‌های آموخته‌شده رفتار انسانی مورد توجه قرار می‌گیرد. درحالی‌که روانشناسی انسانگرا این موارد را نپذیرفته و معتقد است که جنبه‌های ناهشیار زندگی روانی و جنبه‌های آموخته‌شده رفتار

1. Humanistic Psychology

به‌هیچ‌وجه بر انسان تسلط ندارد و انسان می‌تواند به عنوان موجودی هشیار خود را از زنجیره اسارت مسائل روانی برهاند (برونو، ۱۳۷۰: ۱۵۸). از میان مهره‌های برجسته روانشناسی انسانگرا می‌توان به آبراهام مزلو و کارل راجرز[1] اشاره کرد که هرکدام الگویی از انسان کامل ارائه داده‌اند. اما، در این مقاله الگوی مزلو مد نظر ماست. لذا، در زیر به تبیین و توضیح در مورد الگوی این روانشناس انسانگرا در مورد انسان خودشکوفا و تکامل‌یافته می‌پردازیم.

۱-۱-۲- الگوی آبراهام مزلو از انسان خودشکوفا

مفهوم انسان خودشکوفا در نظریه شخصیت مزلو یکی از مفاهیم بنیادی است و در حقیقت، نظریه مزلو از تحقیق درباره انسان‌های خودشکوفایی چون آبراهام لینکلن، آلبرت انیشتن، ویلیام جیمز و دیگران حاصل شده‌است. وی پس از انجام یک تحقیق در مورد ۴۹ فرد برجسته و مهم که تعدادی از آنها را نام بردیم، موفق شد ویژگی‌های افراد خودشکوفا، نقش فرانیازها یا فراانگیزش در خودشکوفایی، رفتارهایی که به خودشکوفایی منجر می‌شوند و علل ناتوانی در خودشکوفایی را مشخص نماید و بدین ترتیب، به تصویری چندبُعدی از خودشکوفایی دست یافت (Laas, 2006: 79).

مزلو پس از تحلیلی کلی، مهم‌ترین ویژگی‌های افراد خودشکوفا را این‌چنین برمی‌شمارد: «۱- درک بهتر واقعیت و برقراری رابطه سهل‌تر با آن؛ ۲- خودانگیختگی، سادگی، طبیعی بودن؛ ۳- مسأله‌مداری؛ ۴- کیفیت کناره‌گیری، نیاز به خلوت و تنهایی؛ ۵- خودمختاری، استقلال فرهنگی و محیط، اراده، عوامل فعال؛ ۶- استمرار تقدیر و تحسین؛ ۷- تجربه عرفانی، تجربه اوج؛ ۸- حس همدردی؛ ۹- ساختار منشی مردم‌گرا؛ ۱۰- شوخ‌طبعی فلسفی و غیرخصمانه؛ ۱۱- پذیرش خود، دیگران و طبیعت؛ ۱۲- روابط بین افراد؛ ۱۳- تمایز بین وسیله و هدف؛ ۱۴- خلاقیت (آفرینندگی) و ۱۵- مقاومت در برابر فرهنگ‌پذیری» (شولتز و شولتز، به نقل از ظهیری ناو و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۵-۹۶).

اگرچه این مجموعه از ویژگی‌ها این افراد را به‌ظاهر بی‌عیب و نقص معرفی می‌کند، اما مزلو معتقد است که این افراد نیز کامل نیستند و معایبی دارند. آنها نیز چون سایر مردم لحظه‌هایی از تردید، احساس گناه و ترس و غیره را تجربه کرده‌اند، اما این موارد و رفتارها در زندگی آنها کمتر از مردم عادی آسیب‌زننده است.

1. Carrel Rogers

یکی دیگر از ابعاد خودشکوفایی، نقش فرانیازها یا فراانگیزش‌ها در خودشکوفایی است و مزلو با بررسی افراد خودشکوفا به این نتیجه رسید که آنچه که این افراد را به انگیزش وامی‌دارد با آنچه که افراد عادی را به انگیزش وامی‌دارد متفاوت است و او بیان داشت که فراانگیزش‌ها[1] و فرانیازها این افراد را به تحرک و فعالیت وامی‌دارد (Neher, 1991: 93). در واقع، انگیزه‌های سطح پایین افراد خودشکوفا را برانگیخته نمی‌کند و نیاز به متحول شدن و رشد یافتن است که آنها را برمی‌انگیزد. خودشکوفایی و تمایل به تحول و تکامل یک نیاز و تمایل فطری است، ولی بااین‌حال، افراد بسیار کمی به این مرحله می‌رسند و با اینکه از نظر مزلو، «در همه انسان‌ها تلاش یا گرایش فطری برای تحقق خود هست» (Ibid: 98)، از آنجایی که یک نیاز سطح بالا بوده و از همه نیازها بالاتر است، ضرورت آن کمتر احساس می‌شود و حتی ممکن است به وسیله بازداری‌های یک فرهنگ یا جامعه دچار وقفه شود و از سوی دیگر، از آنجایی که برای خودشکوفایی جرأت و جسارت لازم است، حتی ممکن است که افراد پس از برآورده شدن نیازهای سطح پایین نیز سعی کنند خود را در همان حالت امن نگه دارند و خود را با چالش‌های جدید مواجه نکنند (Tobacyk and Miller, 1991: 98). اما در تفکر یونگ، وجود برخی کهن‌الگوها در ضمیر انسانی باعث می‌شود تا قدرتی سحرآمیز در نفس آدمی ایجاد شود که محصول یک توان جسمی خارق‌العاده نبوده، بلکه حاکی از نوعی جذبه درونی است. لذا توجه به تأثیر این‌گونه الگوهای ناخودآگاه می‌تواند هرچه بهتر این سیر پیشرفت انسانی را مشخص سازد.

۲- بحث

۲-۱- معرفی دو اثر

۲-۱-۱- *شعبده‌باز نتردام*

آناتول فرانس (۱۸۴۴-۱۹۲۴)، از نویسندگان و منتقدان بزرگ فرانسه دارای آثار زیادی در زمینه داستان‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی، شعر و نقد ادبی می‌باشد. وی داستان کوتاه *شعبده‌باز نتردام* را در مجموعه داستانی به نام *جعبه مروارید*[2] به نثر معاصر زبان فرانسه بازنویسی کرد. این داستان کوتاه در واقع یک بازنویسی از اثر دیگری به نام *معجزه شعبده‌باز نتردام* نوشته گوتیه دو کوانسی، شاعر معروف فرانسه در قرون وسطی است.

1. Matamotivations
2. L'Etui de Nacre

معجزه‌نامه‌ها یکی از انواع ادبی در ادبیات فرانسه قرون وسطایی بوده‌است کـه ادبیـات کلیسـا یـا نمایش دینی نیز نامیده می‌شده‌اند و معجزه‌نامه‌های مربوط به معجزات و کرامات حضرت مریم نیـز در زمره این گونه ادبی قرار می‌گیرند. این منظومه‌ها اغلب به زبانی بسیار سـاده نگاشـته شـده‌انـد و گره‌گشایی پایانی آنها با معجـزه انجـام مـی‌گیـرد (Stadler-Honegger, 1975 : 1-4). یکـی از ایـن رساله‌ها مربوط به گوتیه دو کوانسی می‌باشد که آناتول فرانس داستان *شـعبده‌باز نتـردام* را از ایـن منظومه اقتباس کرده و به نثر درآورده و خلاصه آن بدین قرار است:

بارنابا[1] یک شعبده‌باز تهیدست از اهالی کُمپانی[2] بود. وی به شهرهای گوناگون سفر می‌کـرد و به اجرای شعبده‌بازی می‌پرداخت. نور خورشید و روشنایی روز برای اجرای شعبده‌بـازی‌هـای وی بسیار ضروری بود. برای همین، در فصل زمستان کار برای او سخت می‌شد و وی نمی‌توانسـت در سرمای زمستان پولی درآورد تا شکم خود را سـیر کنـد. امـا از آنجـایی کـه قلبـی سـاده و پـاک داشت، این شرایط سخت را تحمل می‌کرد و زندگی شرافتمندانه‌ای داشـت. یـک شـب بـه طـور اتفاقی، در راه با یک کشیش ملاقات کرد. در صومعه، بارنابا دید که هر یک از قدیسین بـا دانـش و مهارتی که داشت از قبیل ساختن مجسمه، نوشتن ادعیه، کشیدن نقاشی، خوانـدن سـرود، موعظـه کردن و غیره به مریم مقدس خدمت می‌کرد. وی با دیدن آن قدیسان از نـادانی و بـی‌هنـری خـود بسیار غمگین شد و همواره آه می‌کشید و به مریم مقدس مـی‌گفـت: افسـوس! مـن هماننـد سـایر برادران دینی‌ام هنری ندارم که با آن به شما خدمت کنم.

اما یک روز کشیشان با تعجب دیدند که بارنابا در مقابل محراب کلیسا و مجسـمه مـریم قـرار گرفته و با ابزار شعبده‌بازی خود در حال شـعبده‌بـازی اسـت. دو کشـیش کـه درک نمـی‌کردنـد چگونه این انسان ساده با اخلاص خود تمام هنر خود را در جهت خدمت به حضرت مریم به کـار گرفته‌است، او را متهم به توهین به مقدسات کردند. سرپرست دیـر کـه مـی‌دانسـت بارنابـا دارای روحی ساده و معصوم است، گمان کرد که وی دچار جنون و دیوانگی شده‌است. بنابراین هـر سـه تصمیم گرفتند که وی را از کلیسا بیرون بیندازند. اما ناگهان دیدنـد کـه مجسـمه مـریم مقـدس جان گرفت و از پله‌های محراب پایین آمد و با گوشه لباس خود عرق پیشانی بارنابا را پـاک کـرد. سرپرست دیر به مریم مقدس تعظیم می‌کند و این جمله انجیل را می‌گوید که: «خوشا بـه حـال

1. Barnabé
2. Compiègne

ساده‌دلان، زیرا آنان خدا را خواهند دید» کشیشان نیز درحالی‌که بر زمین بوسه می‌زدند، آمین گفتند[1] (France, 1923: 87-100).

۲-۱-۲- پیر چنگی

پیر چنگی یکی از مشهورترین داستان‌های *مثنوی* مولوی است و با عنوان «داستان پیر چنگی که در عهد عُمَر -رضی الله عنه- از بهر خدا روز بی‌نوایی چنگ زد میان گورستان» در دفتر اول آمده و خلاصه داستان این‌گونه است:

در زمان عمر، خلیفه دوم مسلمانان، مطربی چنگ‌نواز با هنر خود مجالس بزم را گرم می‌کرد. زمانی که پیر شد، دیگر هنرش خریداری نداشت و برای همین بسیار تهیدست گردید. وی که بسیار غمگین بود، به گورستان مدینه رفت و در آنجا خطاب به خداوند گفت که من هفتاد سال گناه کرده‌ام، اما امروز مهمان توام و برای تو چنگ می‌زنم. پس، بسیار چنگ زد و گریست و در همانجا بر سر گوری خوابش برد. در همان زمان خداوند بر عمر خوابی گماشت و در آن هاتفی از سوی پروردگار به عمر ندا داد که ای عمَر! بنده خاص ما در گورستان مدینه است، به آنجا برو و هفتصد دینار از بیت‌المال به او بده. عمر بیدار شد و به گورستان مدینه رفت و در آنجا پیر چنگی را دید. با خودش گفت که این نمی‌تواند بنده خاص خداوند باشد. چند بار دیگر گورستان را جستجو کرد، اما غیر از پیر چنگی کسی را ندید. پس مطمئن شد که منظور خداوند از بنده خاص همان پیر چنگی است. عمر به سوی او رفت و پیر با دیدن او بسیار ترسید. عمر به او گفت: نترس. من از طرف خداوند برایت بشارت آورده‌ام. پیر چنگی با شنیدن سخنان عمر بسیار گریه کرد و چنگ را بر زمین کوفت و آن را شکست و به گفته مولانا، بر اثر این تحول روحی «جانش رفت و جان دیگر زنده شد» (مولوی، ۱۳۷۵: ۱۱۶/۱-۱۳۵).

۲-۲- الگوی مزلو در تحلیل شخصیتها

۲-۲-۱- دو شخصیت، دو نگاه

شخصیت‌های اصلی داستان کسانی هستند که داستان حول محور آنها می‌چرخد. در داستان‌های مورد مطالعه، بر شغل شخصیت‌های اصلی و تحول آنها تمرکز می‌گردد. شخصیت اصلی داستان مولانا پیر چنگی است و مولانا به او نامی نداده‌است. اما در داستان *شعبده‌باز نتردام*، آناتول فرانس به شخصیت اصلی نام «بارنابا» را داده‌است. در عنوان دو

داستان نیز بر شغل دو شخصیت تأکید می‌شود و این تأکید بر شغل هر دو شخصیت در پیشبرد داستان و موضوع آن بسیار مهم است. با توجه به موضوع داستان، شغل هر دو شخصیت از شغل‌های پست در جامعه محسوب می‌گردیده‌است. در واقع یکی از ویژگی‌های قصه‌های قدیمی توجه به شغل و جایگاه اجتماعی شخصیت به عنوان عاملی مهم در توصیف است. درواقع «در قصه‌ها وقایع و حالات در کل به روایت می‌آید و به جزئیات حوادث و احوال کمتر توجه می‌شود. در واقع روانشناسی فردی و گروهی و تجزیه و تحلیل‌های خلقی و روانی شخصیت‌ها و آدم‌های قصه و بازتاب آن بر وقایع و حالات، مورد نظر نیست و راوی به ذکر کلیات حوادث و امور قناعت می‌کند. در قصه شخصیت‌ها نه انسان معمولی بلکه نمونه‌های کلی و آرمانی هستند» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۱۳۴).

در مفهوم کهن‌الگوهای یونگی نیز، شخص با نقاب و نماهای بیرونی ظاهر می‌شود و سعی می‌کند تا از ورای این نقاب به هدف خود برسد. در داستان پیر چنگی می‌توان ملاحظه نمود که «کهن‌الگوی نقاب، آواز خوش و چنگ‌نواختن مطرب است که در اجتماع همه او را به این شغل می‌شناسند و حتی نام داستان نیز از نقاب پیر ناشی می‌شود» (درودگریان، ۱۳۹۳: ۹۷).

بارنابا و پیر چنگی نمونه افراد ساده و بی‌ریایی هستند که در نظر افراد متشرع چون کشیشان یا عمَر، حقیر و حتی بی‌دین می‌نمایند، اما در نزد پروردگار دارای مرتبه‌ای والا هستند. در مورد شخصیت پیر چنگی می‌توان این‌طور برداشت کرد که «غرض مولانا در این حکایت این است که حسن ظاهر نشانه اتصال به حق نیست، خدا را با هر جانی پیوندی و با هر دلی رازی در میان است تا فریفتگان اعمال و حرکات جسمانه نپندارند که تنها از راه خاص و بر زبان آوردن عبارات و مناجات‌های موروث، مشمول رحمت الهی توان بود، بلکه سازی که از سر سوز دل و درد اشتیاق بنوازند و زخمه‌ای که از روی صدق و عشق بر ابریشم و سیم تار و رباب زنند هم راهی به خداست» (فروزانفر،۱۳۹۰: ۷۵۳-۷۵۶).

در مورد شخصیت بارنابا نیز می‌توان همین تفسیر را به کار برد که هدف آناتول فرانس از خلق این شخصیت نشان دادن آن است که انسان تنها از طریق عبادات نیست که به مقدسات خدمت می‌کند، بلکه همان حرکات شعبده‌بازی نیز راهی برای خدمت به مریم مقدس است و مورد قبول وی نیز واقع می‌شود. خداوند و بندگان خاص او به اخلاص بندگان بیشتر توجه دارند تا به اعمال ظاهری آنها. بنابراین، هر دو شخصیت حول یک

موضوع و یک محور واحد شکل گرفته‌اند و دارای مشخصاتی هستند که باعث گردیده تا به به تحول روحی (خودشکوفایی) دست یابند.

۲-۲-۲- الگوی تحمل رنج/ شکوفایی

به باور یونگ، در کهن‌الگوها قدرتی مرموز وجود دارد که می‌تواند باعث بالا بردن سطح تحمل و بردباری شخصیت‌ها در برخورد با مصائب باشد. وی معتقد است: «خودآگاه هرگاه نمی‌تواند کاری را به‌تنهایی انجام بدهد به ناخودآگاه نیاز پیدا می‌کند» (یونگ، ۱۳۷۸: ۱۸۱).

از نظر مزلو، تحمل رنج‌ها و سختی‌ها جهت رسیدن به خودشکوفایی و مدارج عالی یکی از واقعیات زندگی است روانشناسان بر این عقیده‌اند که هنگامی که انسان‌ها با شرایط سخت مواجه می‌شوند، تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند و ممکن است که تسلیم شوند. اما انسان‌های خودشکوفا هرگز تسلیم نمی‌شوند. مولانا نیز معتقد است که در چنین شرایطی فقط خداوند یاور انسان است و انسان باید به او تکیه کند (ظهیری ناو و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۸-۹۹). در داستان پیر چنگی نیز می‌بینیم که پیر چنگی پس از آنکه به سختی و بیچارگی افتاد، به خداوند تکیه کرد و به گورستان رفت و برای خدا ساز زد. بدین ترتیب پیر چنگی نیز شخصیتی است که در مواقع سختی و ناراحتی، واقعیت را پذیرفت و رو به سوی معبود آورد و بدین ترتیب در نزد خداوند به مدارج عالی دست یافت:

«گفت عمر و مهلتم دادی بسی — لطف‌ها کردی خدایا با خسی
معصیت ورزیده‌ام هفتاد سال — باز نگرفتی ز من روزی نوال
نیست کسب امروز مهمان توام — چنگ بهر تو زنم آن توام
چنگ را برداشت و شد الله جو — سوی گورستان یثرب آه گو
گفت خواهم از حق ابریشم‌بها — کاو به نیکویی پذیرد قلب‌ها»

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۲۷/۱)

در داستان *شعبده‌باز نتردام* نیز بارنابا که به شرایط سختی دچار شده بود تصمیم گرفت تا از هنر خود برای خدمت به حضرت مریم بهره بگیرد. در واقع، بارنابا ویژگی‌هایی داشت که مسیر تعالی را برای او باز می‌کرد و در اول داستان به آن اشاره شده‌است. آناتول فرانس بارنابا را این‌چنین توصیف می‌کند:

«در زمستان او تبدیل می‌شد به درختی که برگ‌هایش ریخته بود و تقریباً مرده بود. زمین یخ‌بسته برای او بسیار طاقت‌فرسا بود و در فصل سرما همانند جیرجیرکی که ماری دُ فرانس از آن حرف می‌زند، از سرما و گرسنگی رنج می‌کشید. اما از آنجایی قلب ساده‌ای داشت، درد و رنج خود را با شکیبایی تحمل می‌کرد» (France, 1923: 90)

در مورد دینداری او نیز چنین می‌گوید:

«او از شعبده‌بازهای دزد و بی‌دین، که روح خود را به شیطان فروخته بودند، تقلید نمی‌کرد و هرگز به خدا کفر نمی‌گفت و همواره با شرافت و درستی زندگی می‌کرد» (Ibid: 91)

۲-۲-۳- مسأله‌مداری

افراد خودشکوفا بیشتر به مسائل بیرون از خود توجه دارند تا به مسائل خود. آنها به مسائل اخلاقی و فلسفی و ارزش‌های دینی توجه خاصی می‌کنند. به این معنی که این قبیل افراد، بیشتر در فکر رسیدن به معرفت الهی هستند و به مسائل مادی نمی‌اندیشند. «از نظر مولوی، خداجویان مسأله‌مدار هستند؛ اما دنیاطلبان تنها به فکر خود و بهره‌مندی خود از لذایذ هستند. مزلو نیز مسأله‌مداری را ناشی از تفکرات فلسفی و متافیزیکی افراد خودشکوفا می‌داند.» (ظهیری ناو و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۰۲-۱۰۳)

در مورد پیر چنگی نیز وضع بر همین منوال است و منظور مولانا از طرح این داستان آن است که همه انسان‌ها در هر مقامی که باشند، می‌توانند به مقام روحانی بالایی برسند. به‌ویژه، افرادی چون پیر چنگی که در شرایط سخت به‌جای فکر کردن به مادیات و وضعیت بد مالی‌ای که دارد، به خدا می‌اندیشد و برای خدا ساز می‌زند و غرق در معشوق ازلی می‌گردد و تقدیر الهی خود را می‌پذیرد. در انتهای داستان مسأله مهم برای او این است که چرا زندگانی خود را بدین صورت گذرانده و از همان ابتدا، رو به سوی خدا نیاورده‌است:

چون بسی بگریست از حد رفت درد — چنگ را زد بر زمین و خرد کرد
گفت ای بوده حجابم از اله — ای مرا تو راه‌زن از شاهراه
ای بخورده خون من هفتاد سال — ای ز تو رویم سیه پیش کمال
ای خدای با عطای با وفا — رحم کن بر عمر رفته در جفا
داد حق عمری که هر روزی از آن — کس نداند قیمت آن در جهان
خرج کردم عمر خود را دم به دم — دردمیدم جمله را در زیر و بم

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۳۳/۱)

در *شعبده‌باز نتردام*، نیز بارنابا که بسیار غمگین و ناراحت است و شرایط مالی بسیار بدی دارد، وقتی سرپرست دیر را ملاقات می‌کند، از وی تقاضای کمک مالی نمی‌کند، با اینکه مسأله اساسی وی همین است. بلکه از او می‌خواهد تا او را به کلیسا ببرد تا او نیز چون کشیشان به مریم مقدس خدمت نماید. هنگامی که سرپرست دیر از بارنابا در مورد شغلش می‌پرسد، به او جواب می‌دهد که «شعبده بازهستم و این بهترین وضعیت دنیاست که من در آن هستم.» (France, 1923: 92) سرپرست صومعه به او می‌گوید:

«- دوست من بارنابا، مراقب آنچه که می‌گویی باش. از وضعیت راهبان بهتر در جهان وجود ندارد. در این وضعیت، ما خداوند، مریم مقدس و قدیسین را ستایش می‌کنیم و زندگی یک راهب یک سرود مذهبی همیشگی است که تقدیم خداوند می‌شود.

- پدر، من اعتراف می‌کنم که مثل یک نادان حرف زدم. وضعیت شما اصلاً با وضعیت من قابل مقایسه نیست و با اینکه انجام حرکات موزون، درحالی‌که یک سکه را بر روی چوب قرار داده و در نوک بینی گرفته‌ایم، کار بسیار ماهرانه‌ای است، اما این مهارت هرگز با کار شما قابل قیاس نیست. پدر، من هم می‌خواهم مثل شما هر روز سرود مذهبی بخوانم، به‌ویژه برای مریم مقدس که نسبت به ایشان اعتقاد و ارادت خاصی دارم. من با کمال میل از هنری که در آن از سُواسُون تا بُوِه و در بیش از ۶۰۰ شهر و روستا شهرت دارم، صرف‌نظر می‌کنم تا به زندگی راهبانه بپیوندم» (Ibid: 92-94).

در صومعه نیز او می‌بیند که هر کس با هنری و دانشی به مریم مقدس خدمت می‌کند و این مسأله برایش مطرح می‌شود که چرا هنری کسب نکرده تا با آن به بانوی مقدس خدمت کند و بسیار ناراحت و غمگین می‌گردد:

بارنابا با دیدن یک چنین مسابقه‌ای برای ستایش و یک چنین هنرهایی، به خاطر نادانی و سادگی‌اش مدام ناله سر می‌داد. درحالی‌که به‌تنهایی در باغ کوچک بدون سایه صومعه گردش می‌کرد، آه می‌کشید و می‌گفت: افسوس! من خیلی بدبخت هستم که نمی‌توانم، همچون برادران دیگرم به‌شایستگی مریم مقدس را، که مهربانی قلب خود را وقف او کرده‌ام، ستایش کنم! افسوس! افسوس! من یک مرد خشن و بی‌هنر هستم و ای بانوی مقدس، من برای خدمت به شما نه موعظه سازنده‌ای دارم و نه رساله‌ای که براساس قوانین به‌خوبی تنظیم شده باشد و نه نقاشی‌های ظریف و نه ساخت مجسمه‌های دقیقاً تراش‌خورده و نه شعرهایی هجایی و موزون دارم. من هیچ ندارم! افسوس! (Ibid: 97-98)

به همین خاطر، پس از مدتی فکر کردن، مسأله خود را بدین صورت حل می‌کند که از هنر شعبده‌بازی خود برای خدمت به بانوی مقدس استفاده نماید و می‌داند که این کار باید در خلوت

و تنها در حضور تمثال مریم مقدس صورت گیرد تا مورد طعنه دیگران نباشد. حتی این دو شخصیت موجب می‌شوند تا شخصیت‌های مخالف آنها نیز به دلیل اخلاص آنها و عدم توجه به خود متحول شده و درحالی‌که در ابتدا با نگاهی سرزنش‌بار به آنها نگاه می‌کردند، به‌سرعت نظرشان تغییر کند و عمل آنها را به واسطه اخلاصشان تأیید کنند. چون در نهایت می‌فهمند که برای خداوند و مریم مقدس، اخلاص بندگان مهم است و نه ظواهر امر.

۲-۲-۴- عزلت و تنهایی، مقدمه شکوفایی

یکی از ویژگی‌های افراد خودشکوفا و تحول‌یافته این است که در موقع نیاز به تنهایی و کناره‌گیری از جامعه به این نیاز خود پاسخ گفته برای مدتی، به منظور تفکر و راز و نیاز، خلوت اختیار می‌کنند. مولوی، «خلوت گزیدن را از خردمندی می‌داند و باعث صفای دل» (ظهیری ناو و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

از دیدگاه مولوی، «خلوت گزیدن و دور شدن از اغیار انسان را چنان پرورش می‌دهد که چون عنقا شهرت می‌یابد؛ چنان‌که در مورد ابراهیم ادهم می‌گوید: چون او از چشم خود و خلق دور شد؛ یعنی خودبینی را رها کرد و از مردم خلوت گزید، مانند عنقا مشهور شد» (همان: ۱۰۴) این خلوت‌گزینی از نظر روانشناسی «به معنای ریاضت‌کشیدن نیست؛ بلکه زمانی است برای آرامش و سکون فرد و جدایی او از محیطی که برای وی چندان خوشایند نیست» (همان: ۱۰۵). در داستان *پیرچنگی* نیز وی برای جدایی از محیطی که خوشایندش نیست، به گورستان پناه می‌برد و جدای از مردمان به نواختن ساز برای خدا می‌پردازد و در نتیجه، این خلوت‌گزینی و دوری از مردمان او را به عرش اعلی می‌رساند. در *شعبده‌باز نتردام* نیز، شعبده‌باز که همواره در بین مردم بوده‌است، به صومعه می‌رود و در آنجا خلوت می‌کند. البته به نظر می‌رسد انتخاب مکان در «شعبده‌باز نتردام» نسبت به داستان «پیر چنگی» بهتر صورت گرفته‌است زیرا تقدس این مکان در تقابل و تضاد بیشتری با شخصیت و شغل و پیشه شخصیت اصلی است.

۲-۲-۵- تجربه عرفانی در فرایند تفرد

تجربه عرفانی برای افراد خودشکوفا، یک تجربه عادی است و این تجربه «تشدید گسترده هر یک از تجربیاتی است که در آن فقدان «خود» یا حس برتری خود وجود دارد» (همان: ۱۰۹).

عارفان با یاد خداوند از خود بی‌خود شده به وجد می‌آیند و به سماع مشغول می‌گردند. افراد خودشکوفا و تحول‌یافته نیز با موسیقی به وجد آمده، به تجربه اوج دست می‌یابند.

در تفکر یونگی نیز می‌توان چنین فرایندی را ملاحظه نمود. اما در این نوع روانشناسی، اصل موضوع مربوط به ایجاد اتحاد و انسجام بین تمام اجزای روان با عنوان تفرد، فردیت و یا فردانیت است که در آن کل روان در قالب یک پدیده منفرد بروز می‌کند. به اعتقاد یونگ این موضوع زمانی تحقق می‌یابد و فرد زمانی به کمال رشد روانی خود می‌رسد که شکاف ناخودآگاه و خودآگاه که از ابتدای تولد در ذهن آدمی بوده‌است از میان برود. در این میان کهن‌الگوها به عنوان پایه‌های ضمیر ناخودآگاه با خودآگاه انسان همسان و متحد می‌شوند و در حرکتی درجهت روشن ساختن و آگاهی دادن به ذهن قرار می‌گیرند. به همین خاطر است که «در جریان این فعل و انفعال که بیشتر در سنین میان‌سالی آشکار می‌شود، آدمی با جنبه‌هایی از تمایلات ناشناخته یا سرکوب‌شده شخصیت ناخودآگاه خویش آشنا می‌شود و با بازشناسی و جذب آنها، تجربه‌ای درونی را می‌آزماید. این تجربه در واقع مکاشفه‌ای روحانی برای وصول به تعالی روانی و کشف خویشتن حقیقی است و تظاهر عملی و عینی آن، دگرگونی شخصیت اولیه فرد و در واقع تولد دوباره اوست (طاهری و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۵۹-۱۶۰).

در پیر چنگی نیز می‌بینیم که وی برای خدا می‌نوازد و با نواختن برای خدا به تجربه اوج و تجربه عرفانی دست می‌یابد.

چون که فاروق آینه اسرار شد — جان پیر از اندرون بیدار شد
همچو جان بی‌گریه و بی‌خنده شد — جانش رفت و جان دیگر زنده شد
حیرتی آمد درونش آن زمان — که برون شد از زمین و آسمان
جستجویی از ورای جستجو — من نمی‌دانم تو می‌دانی بگو
حال و قالی از ورای حال و قال — غرقه گشته در جمال ذوالجلال
غرقه‌ای نه که خلاصی باشدش — یا بجز دریا کسی بشناسدش

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۳۴/۱-۱۳۵)

در این مرحله «پیر چنگی به کمک پیر دانا از گذرگاه صعب خودآگاهی به ناخودآگاهی حرکت می‌کند و سرانجام به تولد دوباره و فرایند فردیت می‌رسد و سازش خودآگاهانه‌ای با مرکز درونی خود می‌یابد و در پرده فنا و استغراق در ناخودآگاه جمعی خویش زندگی جدیدی را شروع می‌کند» (درودگریان، ۱۳۹۳: ۹۱).

شعبده‌باز نتردام نیز با انجام حرکات شعبده‌بازی برای مریم مقدس از خود بی‌خود شده و به تجربه عرفانی می‌رسد و چنان غرق در کار خود شده که اصلاً متوجه کشیشان نمی‌شود. در آن حالت، بسیار شاد و خوشحال است و گویی چون عارفان *مثنوی* مولوی در رقص و سماع است:

«آنان بارنابا را دیدند که در مقابل محراب مریم مقدس، سر در زمین و پاها در هوا، با شش گلوله مسی و دوازده چاقو، در حال شعبده‌بازی بود. او به افتخار مریم مقدس همه هنر خود را، که به نظرش بالاترین حد ستایش را در برداشت، به کار گرفته بود» (France, 1923: 99)

بدین ترتیب، هر دو شخصیت با خلوص نیتی که دارند، موفق می‌شوند به تجربه اوج و فردیت، که همان تجربه درک خداوند و غرق شدن در وجود اوست، دست یابند. مرتبه‌ای که عمر، شخصیت مخالف پیر چنگی که فردی متشرع است و کشیشان نیز که افرادی در ظاهر دیندار هستند، بدان دست نیافته‌اند.

پیرچنگی و *شعبده‌باز نتردام* از جهت عناصر داستان همچون طرح و پیرنگ، شخصیت‌پردازی و درونمایه بسیار به هم شباهت دارند. در آغاز روایت در هر دو اثر، وضعیت پایدار و متعادل وجود دارد. هر دو داستان با توصیف مهارت و توفیق چنگی و شعبده‌باز در شغلشان آغاز می‌شود. سپس عاملی باعث می‌شود این وضعیت پایدار به هم بخورد و هر دو در شغلشان دچار ناتوانی و بی‌سامانی شوند: این عامل در *پیرچنگی*، پیری و ناتوانی ناشی از آن است و در *شعبده‌باز نتردام*، سرمای شدید هوا و کمبود نور خورشید در فصل زمستان است. در ادامه دوباره وضعیت پایدار جدیدی برقرار می‌شود. پیر چنگی تصمیم می‌گیرد در گورستان برای خدا بنوازد و شعبده‌باز تصمیم می‌گیرد در صومعه برای مریم مقدس و در مقابل مجسمه او شعبده‌بازی کند. هر دو انسان‌هایی هستند که پس از گذراندن یک دوره سختی و مشقت رو به سوی خدا و مقدسات می‌آورند و به علت ساده‌دلی و اخلاص در نزد خداوند به مقام عالی می‌رسند. بنابراین هر دو شخصیت تا حدودی با نظریه مزلو در مورد افراد خودشکوفا مطابقت کرده و لیاقت رسیدن به مقامات عالیه در نزد خداوند را پیدا می‌کنند. اما در اینجا نقش کهن‌الگوهای یونگی این سیر تحول را بیش از پیش نمادین می‌سازد. پیر دانا در داستان پیرچنگی نمادی از جنبه روحانی ناخودآگاه انسان که به هنگام عدم توانایی انسان بر تصمیم‌گیری است ظاهر می‌شود: «پیر چنگی بعد از حسرت و پشیمانی از کردار هفتادساله خویش، زمانی که نیازمند درون‌بینی و آشتی با خویش است،

پیر دانا در کسوت عمر بر او جلوه می‌کند. هاتفی که همان نماد ناخودآگاه جمعی است، پیر دانا را از طریق خواب از حال پیر چنگی آگاه می‌کند و پیر به نجات پیر چنگی می‌شتابد و او را از بشارت حق خبر می‌دهد» (درودگریان، ۱۳۹۳: ۹۸-۹۹).

در *شعبده باز نتردام* این سرپرست دیر است که به واسطه رخصتی که برای بازگشت به کلیسا به شعبده‌باز می‌دهد مسیر وی برای این تفرد را آماده می‌سازد، چراکه در آنجا با عکس‌العمل شدید دیگر کشیشان مواجه شده و در نتیجه انقطاعی کامل از دنیای کشیشان در جهت اتحادی کامل با مریم مقدس به عنوان نیروی روحانی برتر در پایان زندگیش پیدا می‌کند.

با تمام اشتراکات در دیدگاه‌های مولوی و مزلو، به جهت جهان‌بینی خاص و نگاه مولوی به انسان کامل، تفاوت‌های اصولی نیز در این دو دیدگاه وجود دارد. مزلو برای نامگذاری انسان کامل از واژه‌هایی چون انسان فراخودشکوفا، انسان خلاق، انسان متعالی، انسان با کارکرد کامل استفاده کرده‌است، اما مولوی با نگاه اسلامی-عرفانی به انسان کامل، در نامگذاری خود از واژه‌هایی خاص مثل جان جان، نایب حق، عارف، عقل کل، قطب، طبیب روح، صاحبدل، و صافی استفاده کرده و بر این باور است که عظمت انسان وصف‌ناپذیر است. بر همین اساس، ویژگی‌هایی که مولانا برای انسان کامل ذکر می‌کند، با نظر مزلو تفاوت‌هایی دارد؛ ویژگی‌هایی همچون نیاز به بندگی‌کردن، واسطه فیض خدا بودن نسبت به بندگان، معیار حق بودن و داشتن نظر به نور خدا و از ابتدا، انتهای کارها را دیدن و بر جریان امور مختلف احاطه داشتن. مشابه چنین ویژگی‌هایی در دیدگاه مزلو نسبت به انسان کامل مشاهده نمی‌شود و از ویژگی‌های تفکر الهی دیدگاه مولوی نسبت به انسان کامل است. همچنین اختلاف دیدگاه مولوی و مزلو در خصوص ویژگی انسان کامل آن است که مولوی معتقد است که انسان کامل نه تنها از بند زمان و مکان رسته، بلکه ماه‌ها و سال‌ها و مکان‌ها بنده وجود او بوده و به تعبیر دقیق‌تر او امیر حال است و حال‌ها در اختیار اوست. به ظاهر خواب بودن ولی همیشه بیدار بودن و پیوند روح با عالم ملکوت، کیمیاگر واقعی بودن که بتواند مس وجود آدمیان را به طلای معنوی تبدیل کند، از دیگر مختصات انسان کامل از نظر مولوی و از وجوه اختلاف دیدگاه‌های آنها بود (شریعت باقری، ۱۳۹۱: ۱۴۳). در هر دو داستان شخصیت‌های اصلی به حدی غرق در انجام کار خود (چنگ نواختن و شعبده‌بازی) می‌شوند که خود و محیط اطراف را فراموش می‌کنند. تفاوت دیدگاه مولوی و آناتول فرانس در این باره این است در شعر مولوی با توجه به دیدگاه اسلامی و عرفانی، از خود بی‌خود شدن پیر چنگی و تجربه اوج

عرفانی او، به مرتبه فنای فی الله و وحدت خالق و مخلوق (عاشق و معشوق) می‌انجامد. این حالت فنا و رهیدگی از زمان و مکان همچنان‌که در اکثر آثار عرفانی آمده‌است غیر قابل توصیف است. «انسان کامل چنان از زنجیرهای حسی رها شده‌است که می‌توان گفت او در دنیای محسوس استقرار ندارد. به همین دلیل، مولوی از انسان کامل چنان سخن می‌گوید که او را از کمند زمان و مکان رهیده می‌داند» (همان: ۱۳۵).

روشن‌بینی و دارا بودن تجربه‌های اوج و بارز، ویژگی مورد نظر مزلو و رها شدن از محدوده تنگ ظواهر و به ماورای حس راه پیدا کردن و به کنه چیزها پی بردن از خصوصیات مورد نظر مولوی برای انسان کامل است (همان: ۱۴۲). مزلو از تجربه‌های والا صحبت می‌کند. تجربه‌های معنوی که می‌تواند برای هر فردی اتفاق بیفتد. وی می‌گوید: انسان تمام‌عیار در لحظاتی خاص وحدت کائنات را درک می‌کند. با آن می‌آمیزد. در آن می‌آرامد و کاملاً از شوق خویش برای یگانگی خشنود است. وی می‌گوید مردم در تجربه‌های والا و بعد از آن به طور ویژه‌ای احساس خوش‌اقبالی، خوشبختی و تلطیف می‌کنند (حجازی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۷۸).

۳- نتیجه‌گیری

در داستان پیر چنگی دلیل انتخاب پیر چنگی به عنوان «بنده خاص و محترم» خدا به طور دقیق مشخص نمی‌شود ولی در داستان شعبده‌باز نتردام با توجه به آیه «خوشا به حال ساده‌دلان که خدا را می‌بینند» از انجیل که در پایان داستان از زبان سرپرست دیر نقل شده‌است، دلیل ظهور حضرت مریم بر شعبده‌باز، پاکی و ساده‌دلی شعبده‌باز است. مهم‌ترین تفاوت دو داستان در پایان‌بندی آنهاست: داستان «پیر چنگی» با توبه پیر چنگ‌نواز به اتمام می‌رسد ولی در داستان شعبده‌باز سخنی از توبه و پشیمانی شعبده‌باز نیست. هرچند مطربی و شعبده‌بازی در هر دو داستان از شغل‌های پست محسوب می‌شوند ولی حرام بودن غنا و مطربی در اسلام باعث می‌شود که پیر چنگی چنگ خود را بشکند و توبه کند.

این تفاوت البته به جهان‌بینی متفاوت دو نویسنده، که یکی در مشرق‌زمین مطابق با فرهنگ اسلامی، تنها راه نجات را در عبودیت اتم و اکمل و توبه و انابه می‌داند و دیگری با تفکراتی متفاوت در نحوه رجوع به حق تعالی تنها راه نجات را سعی در جذب رضای مریم مقدس می‌داند، مربوط می‌شود.

پی‌نوشت

۱- پایان داستان *شعبده‌باز نتردام* در روایت‌های مختلف، متفاوت است. در اصل داستان از آناتول فرانس، مریم مقدس از پایه مجسمه پایین می‌آید و پیشانی شعبده‌باز را با دستمال پاک می‌کند. در بعضی روایت‌ها حضرت مریم پس از زنده شدن به سوی شعبده‌باز گل پرتاب می‌کند. در روایتی دیگر حضرت مریم به آسمان بالا می‌رود و با اشاره دست از او می‌خواهد که دنبالش برود. بعضی روایت‌ها نیز با مرگ شعبده باز تمام می‌شود. در روایت گوتیه دو کوانسی، در لحظه مرگ شعبده‌باز، مریم عذرا با تنی چند از فرشتگان بر او ظاهر می‌شوند و روان وی را با خود به بهشت و ملکوت اعلی می‌برند. تمام این روایت‌ها بیانگر این مطلب هستند که شعبده‌بازی شخصیت اصلی داستان برای خدمت به مریم مقدس مورد قبول حضرت مریم واقع شده‌است (حقی، ۱۳۹۴: ۳۳).

منابع

برونو، ف. ۱۳۷۰. *فرهنگ توصیفی روان شناسی*، ترجمه ف. طاهری و م. یاسایی. تهران: طرح نو.

حجازی، م. و آریان، ح. و شجاعی، ف. ۱۳۹۲. «بررسی تطبیقی شخصیت از دیدگاه جلال‌الدین مولوی با آبراهام مازلو». *فصلنامه تخصصی عرفان اسلامی*، ۳۶(۹): ۱۶۹-۱۹۱.

حقی، م. ۱۳۹۴. «بررسی تطبیقی داستان بندباز نتردام اثر گوتیه دو کوانسی و حکایت موسی و شبان مولوی». *ادب‌نامه تطبیقی*، ۲(۱): ۲۳-۳۳.

درودگریان، ف. ۱۳۹۳. «تحلیل تولد «دوباره» پیر چنگی در *مثنوی* مولوی براساس نظریه یونگ». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۳۵ (۱۰): ۹۱-۱۰۵.

شریعت باقری، م. م. ۱۳۹۱. «مطالعه تطبیقی نظریات مولوی و مزلو درباره انسان سالم و کامل». *مطالعات روان‌شناختی*، ۴(۸): ۱۳۱-۱۴۵.

طاهری، م. و آقاجانی، ح. و رضایی، ف. ۱۳۹۳. «بررسی کهن‌الگوی پیر فرزانه در داستان زال». *ادب‌پژوهی*، ۲۸(۲): ۱۵۵-۱۷۹.

ظهیری ناو، ب. و علائی‌ایلخچی، م. و رجبی، س. ۱۳۸۷. «بررسی تطبیقی نمودهای خودشکوفایی در مثنوی با روانشناسی انسان گرایانه آبراهام مزلو». *نشریه علمی-پژوهشی گوهر گویا*، ۷(۲): ۹۱-۱۲۴.

ـــــــــــــ . ۱۳۹۰. *شرح مثنوی شریف*، جلد سوم، تهران: زوار.

معقولی، ن. و شیخ مهدی، ع. و قبادی، ح. ۱۳۹۰. «مطالعه تطبیقی سفر قهرمان در محتوای ادبی و سینمایی». *مطالعات تطبیقی هنر*، ۳(۲): ۸۷-۹۹.

مولوی، ج.م. ۱۳۷۵. *مثنوی معنوی*، به کوشش ر. نیکلسون. ج۱. تهران: توس.

میرصادقی، ج. ۱۳۸۳. *داستان و ادبیات*، تهران: آیه مهر.

یونگ، ک.گ. ۱۳۷۸. *انسان و سمبولهایش*، ترجمه م. سلطانیه. تهران: جامی.

France, A . 1923. *L'Etui de Nacre*, Paris: Calmann-Lévy

Laas, I. 2006. "Self-Actualization and Society: A New Application for an Old Theory". *Journal of Humanistic Psychology*, January 1, 46 (1): 77-91.

Neher, A. 1991. "Maslow's Theory of Motivation: A Critique". *Journal of Humanistic Psychology*, July 1, 31 (3): 89-112.

Stadler-Honegger, M. 1975. *Etude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, Genève: slatkine reprints.

Tobacyk and Miller, M. 1991. "Comment on "Maslow's Study of Self-Actualization"". *Journal of Humanistic Psychology*, October 1, 31 (4): 96-98.

DOI:10.22124/naqd.2020.13868.1785

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۹

نوع مقاله: مروری صفحات ۷۰-۴۹

نگاهی به سطوح شناختی در مکتب نیترا

فاطمه تقی‌نژاد رودبنه [1*]

دکتر فیروز فاضلی [2]

دکتر محمود رنجبر [3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۴/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۲۷

چکیده

یکی از مباحث جدی در حوزه تعامل خواننده و متن، سطح شناختی ادراک و پیش‌فرض‌های اجتماعی و فرهنگی مؤلف، متن و مخاطب است. ساختارگرایان با تکیه بر سطح کانونی و پیش‌فرض‌های زبانی در پاره‌گفتارها و براساس نظریه معناشناختی به نکات ارزشمندی در شناخت ادراک در قلمروهای مفهومی متن دست‌یافـته‌اند. مکتب نیترا و به‌طورمشخص یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این مکتب آنتوان پوپوویچ، نخستین بار درباره نشانه‌شناسی ارتباط ادبی، ساختار گفتمانی متن و فعالیت‌های ذهنی و پردازش معنا از سوی خواننده بحث کرده‌اند. آرای منتقدان و نظریه‌پردازان مکتب نیترا در غوغای جنگ جهانی اول مسکوت ماند تا اینکه در حلقه زبانشناسی مسکو، پراگ و بعدها در فرانسه، آلمان و آمریکا به اشکال مختلف از جمله نقد زبان‌شناختی و خواننده‌محور سر برآورد. این پژوهش در بخش نخست به معرفی مکتب نیترا و مهم‌ترین آرای آن در حوزه ارتباط متن و خواننده می‌پردازد و در بخش دوم با رصد برخی قلمروهای نظریه‌پردازان متأخر که با وام‌گیری از این مکتب به سطوح شناختی شامل: ارتباط، ساختار گفتمانی متن و فعالیت‌های ذهنی پردازش، ذخیره و بازیابی اطلاعات دست یافته‌اند، توجه نموده‌است. نتایج نشان می‌دهد مکتب نیترا یکی از مهم‌ترین مکاتب ادبی در حوزه سبک‌شناسی و تحلیل متون ادبی بوده‌است که با دو رویکرد تحلیل کیفی ارتباطات در یک متن واحد و تمرکز بر ادبیات به عنوان یک سیستم جامع ارتباطی، در میان آرای مکاتب دیگر بی‌آنکه نامی از آن برده شود، مورد استفاده قرار گرفته‌است.

واژگان کلیدی: مکتب نیترا، سطوح شناختی، ارتباط ادبی، نقد خواننده‌محور، ساختارگرایی.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان * Fatemehtaghinezhad@yahoo.com

۲و۳. به ترتیب دانشیار و استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

۱- مقدمه

مکتب نیترا مجموعه آرای منتقدان و نویسندگان اسلواک در حوزه ادراک و شناخت ارتباط ادبی است. «این مکتب در فاصله بین جنگ جهانی اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸) و جنگ جهانی دوم (۱۹۴۵-۱۹۳۹) فعالیت خود را در شهر کوچکی به نام نیترا[1] در جنوب شرقی اسلواکی در اروپای شرقی آغاز کرد. نظریه‌پردازان این مکتب در سال ۱۹۶۷ انجمن ارتباط ادبی را در دانشگاه تعلیم و تربیت شهر نیترا تشکیل دادند و به فعالیت‌های خود صورت رسمی بخشیدند و نظریه ارتباط ادبی[2] را تنظیم کردند. پس از انقلاب اکتبر روسیه (۱۹۱۷) و گسترش کمونیسم و به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم، نظریه‌های این مکتب با آموزه‌های «حلقه زبان‌شناسی مسکو[3]»، «انجمن پژوهش درباره زبان شعری سن‌پترزبورگ» و «انجمن زبانشناسی پراگ» درآمیخت» (Mozejko, 1993: 131) و پس از آن به آمریکا و اروپای غربی منتقل شد تا به اشکال و عناوین مختلف در نظریه‌های ساختارگرایی رواج یابد. اهمیت مکتب نیترا در فضل تقدم آن نسبت به سایر نحله‌های ساختارگرایی در غرب است. «شخصیت‌های برجسته این مکتب ساختارگرا کسانی مانند فرانتیشک میکو[4]، پ. بوگاتریو[5]، ا. ایساچنکو[6] و ا. پوپوویچ[7] هستند» (Ibid).

منتقدان نیترا سال‌ها پیش از منتقدان ساختارگرای اروپای غربی توجه به عناصر تشکیل‌دهنده متن و در مجموع ادبیت اثر ادبی را وارد مباحث بررسی متن کرده بودند (نک. احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸). ام. بیکس[8]، نخستین کسی بود که گزیده متن‌های فرمالیست‌ها را در خارج از روسیه در سال ۱۹۴۱ منتشر نمود. اثر وی بر چاپ فرانسوی تودوروف در طول بیست سال پیشی گرفت (Mozejko, 1979: 372).

«با آغاز دهه ۶۰ میلادی موج جدیدی از علاقه به ساختارگرایی در کشور چک‌اسلواکی ایجاد شد. سنت‌های مکتب پراگ، که در دهه پنجاه اساساً به دلایل ایدئولوژیکی به حاشیه رانده شده بود، ناگهان با قدرت زیادی دوباره رواج پیدا کرد و در تعدادی از آثار در حوزه نظریه ادبی و علم زبان‌شناسی آشکار شد. در تلاش اسلواکی‌ها برای تجدید ساختارگرایی،

1. Nitra
2. Theory of Literary Communication
3. Moscow linguistic circle
4. Frantisek Miko
5. P.Bogatyrev
6. A.Isachenko
7. Anton Popovič
8. M.Bakos

نسل جوان‌تر پژوهشگران اسلواک، منبع الهامشان را در دستاوردهای محققان -پیش و پس از جنگ- لهستانی مانند ک. وویسیسکی[1]، ر. اینگاردن[2]، ام. کریدل[3]، اس. زولکیوسکی[4]، اس. تی. اسکوارسزینسکا[5]، اچ. مارکییویکز[6]، جی. اسلاوینسکی[7]، ام. گلاوینسکی[8]، ای. بالکرزان[9] و دیگران یافتند» (Ibid: 371-372). از این رو، این نظریه به دلیل قرابتی که با فرضیه‌های مکتب ساختارگرایی نحله لهستان دارد، توسط برخی محققان مانند والتر کرول[10] به عنوان انشعابی از ساختارگرایی ورشو در نظر گرفته شده‌است. اگرچه نظریه‌پردازان نیترا در بسیاری از مباحث نظری به‌ویژه در حوزه نظریه ترجمه و ارتباط ادبی وامدار ساختارگرای اخیر چک، جری لوی[11] هستند (Mozejko, 1993: 132,133).

«پژوهشگران اسلواک در نگاه دوباره به سبک‌شناسی و تحلیل متون ادبی، اساساً از کارل بوهلر[12] و اثرش با نام «نظریه زبان»[13] که در سال ۱۹۳۴ منتشر شده بود، بسیار بهره بردند. همچنین بهترین نمونه از تأثیر مثبت علاقه به چنین اصلاح و تجدید نظری در ساختارگرایی، کتاب دولزل[14] *در باب سبک داستان مدرن چک*[15] است که در سال ۱۹۶۰ منتشر شد. مدتی بعد، مطالعاتی با اهمیت مشابهی در نظریه ادبیات و ادبیات تطبیقی پدیدار شد که در این مورد می‌توان از مجموعه مقالاتی با عنوان «ساختار و معنای اثر ادبی»[16] و کتاب د. دیورسین[17] با نام *مسائل مطالعات تطبیقی در ادبیات*[18] نام برد که در سال ۱۹۶۷ منتشر شد. بنابراین پژوهشگران اسلواک در واکنشی اصولی به رکود در ساختارگرایی ادبی، علی‌رغم آگاهی کامل از ساختارگرایی

1. K.Wóycicki
2. R.Ingarden
3. M.Kridl
4. S.Zolkievski
5. S.t.Skwarczyńska
6. H.Markiewicz
7. J.Slawiński
8. M.Glowiński
9. E.Balcerzan
10. Walter Kroll
11. Jiri Levy
12. Karl Buhler
13. Sprachtheorie
14. Dolezel
15. On the Style of Modern Czech Fiction
16. Structure and Meaning of Work of Literature
17. D. Durisin
18. Problems of Comparatives Studies in Literature

چک و بدون اینکه تحت تسلط فشار زیاد سنت آن قرار بگیرند، به آن نزدیک شدند و بـه تجدیـد نظر در مبانی آن پرداختند؛ لذا بنا به گفته پوپوویچ، اسلواکی‌ها سنت خودشـان را در ایـن دانـش دارند» (Mozejko, 1979: 371).

«آرای منتقدان مکتب نیترا در دو رده مطالعاتی جـای مـی‌گیـرد؛ «نخسـت سـبک‌شناسـی کـه اساساً تمایل به تحلیل شناختی ارتباطات در یک متن واحـد دارد و دیگـری تمرکـز بـر ادبیـات بـه عنوان یک کل منسجم یا به عنوان یک سیستم جامع ارتباطی در حوزه معناشناسـی. از آثـار دسـته نخست باید از تحقیقات فرانتیشک میکو نام برد. وی در سال ۱۹۷۳ مجموعـه‌ای از مطالعـاتش را بـا عنوان *از حماسه تا غنا*[1] منتشر کرد. در مقاله «مدل سـبک‌شناسـی اثـر ادبـی هنـری»[2] بـا تحلیـل ارتباطات متن ادبی به سبک‌شناسی نمونه‌های آثار ادبـی توجـه نشـان داد» (Ibid: 372). مطالعـات گروه دوم منتقدان نیترا مربوط به معناشناسی و جامعه‌شناسـی ارتبـاط ادبـی در متـون بـوده‌اسـت. آنتوان پوپوویچ (۱۹۳۳-۱۹۸۴) از مهم‌ترین چهره‌های نظریه‌پرداز و منتقد گروه دوم مکتـب نیتـرا بـه شمار می‌رود. «وی سطح متن را در دو حـوزه: ۱- ارتبـاط ادبـی، ۲- جامعـه‌شناسـی زنـدگی ادبـی متمرکز ساخت» (Ibid: 373). دیدگاه پوپوویچ مباحث متعددی درباره کیفیت جامعه‌شناختی زبـان، ارتباط و سبک در مناطق مختلف جهان تحت عنوان نظریه‌های گوناگون پدید آورد.

با توجه به ویژگی‌های مکتـب نیتـرا و لـزوم اهتمـام بـه پیشـینه سـاختارگرایی در آرای متـأخر اندیشمندان این رویکرد، تبیین آرای این مکتب می‌تواند بخشی از نقـاط اشـتراک و افتـراق مکاتـب ساختارگرایی را نشان دهد. علاوه بر آن با بررسی نسبت مکتب نیترا و مکاتب ساختارگرایی بـه ایـن پرسش پاسخ می‌دهیم که چه ویژگی‌هایی از این مکتب در کتاب‌هـای نظریـه و نقـد ادبـی مغفـول مانده‌است و در نهایت این مکتب چه ظرفیت هایی برای فهم بهتر متون در اختیار جامعه نقـد ادبـی قرار می‌دهد؟ از خلال معرفی این رویکرد و طبق الگوهای مکتب نیترا می‌توان فرآیند ارتبـاطی بـین متن اولیه، مخاطب و فرامتن را در آثار ادبی مورد بررسی قرار داد. اهمیت کاربرد الگـوی مـورد نظـر در چنین پژوهش‌هایی، به واسطه زنجیره سنت‌ها و خاستگاه‌هـای فرهنگـی اسـت کـه بـه شـکلی خودآگاه و ناخودآگاه به متون راه یافته‌است. نظریه ارتبـاط ادبـی و نظریـه ترجمـه ادبـی دو مؤلفـه اساسی مکتب نیترا را تشکیل می‌دهند. اما تمرکز پژوهش حاضر بر پایه نقد ادبی استوار اسـت و لـذا با توجه به پرسش‌ها و اهداف مقاله، به حوزه معرفی نقد ترجمـه مکتـب نیتـرا کـه خـود نوشـتاری

1. From Epic to Lyric
2. A Stylistic Model of the Literary Work of Art

جداگانه را می‌طلبد وارد نمی‌شویم. پژوهش حاضر نخستین گام در معرفی مکتب یادشده در زبان فارسی است. امیدواریم با تبیین مناسب آرای این مکتب، زمینه را برای پژوهش‌های انتقادی در متون فارسی فراهم آوریم.

۱-۱- پیشینه و روش پژوهش

متأسفانه در آثاری که با عنوان معرفی نقد و نظریه ادبی در ایران ترجمه و منتشر شده‌است توجه چندانی به این مکتب نشده و از آن نیز با عنوان تفکر انتقادی ساختارگرای پیشرو یاد نشده‌است؛ درحالی‌که تمام نحله‌های ساختارگرایی-خواسته یا ناخواسته- به نحوی از این مکتب و بنیان‌های فکری آن بهره برده‌اند. مترجمان *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر* نوشته مکاریک (۱۳۸۸) در ترجمه خود، بخشی را که به معرفی مکتب نیترا اختصاص داشت، حذف کرده‌اند؛ اما در نسخه انگلیسی این دانش‌نامه، مدخل مربوط به مکتب نیترا موجود است. مقدادی (۱۳۹۳) در دانش‌نامه تألیفی خود با عنوان *دانش‌نامه نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*، بحثی موجز و کلیدی از اندیشه‌های مکتب نیترا را آورده که ترجمه بخش‌هایی از مقاله دانش‌نامه مکاریک است. موزجکو[1] (۱۹۷۹) در مقاله‌ای با عنوان «نظریه ارتباط ادبی اسلواک؛ یادداشتی بر مکتب نقد ادبی نیترا»[2] به بررسی دیدگاه پدیدآورندگان و نظریه‌پردازان این مکتب پرداخته که در پایان مقاله مذکور، منابع دسته‌اول و دسته‌دومی که به پیشبرد محتوای بحث کمک کرده بودند آورده شده‌است. نکته مهم درمورد منابع دست‌اول این است که اکثراً به زبان چک نوشته شده‌اند و یکی از مشکلاتی که در طول سالیان باعث عدم توجه به این مکتب فکری شده، ترجمه‌نشدن مقالات مربوط به این موضوع از زبان چک به انگلیسی یا زبان‌های دیگر است که در پایان مقاله ادوارد موزجکو نیز به این مهم اشاره شده‌است. همچنین در مقاله‌ای تحت عنوان «ابعاد فرامتن»[3] نوشته آنتوان پوپوویچ (۱۹۷۶)، که یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان این مکتب است، به بنیان‌های فکری مکتب نیترا پرداخته شده‌است که به روشن شدن جنبه‌های مختلف آن کمک می‌کند.

در این پژوهش ابتدا به مرور تاریخچه مکتب نیترا پرداخته‌ایم و پس از آن برای روشن شدن ابعاد این مکتب و بیان نقاط اشتراک و افتراق مؤلفه‌های نیترا با سایر نحله‌های ساختارگرا، به بررسی وجوه اشتراک پایه‌های فکری مکتب نیترا با سایر مکاتب ساختارگرا اشاره داشته‌ایم.

---

1. Edward Mozejko
2. Slovak Theory of Literary Communication: Notes on the Nitra School of Literary Criticism
3. Aspect of Metatext

۲- بحث و بررسی

۲-۱- رویکرد خواننده‌محور مکتب نیترا

زمینه بحث منتقدان مکتب نیترا همان مسائلی است که به عنوان الگوی اولیه صورت‌گرایان در سال ۱۹۱۴ طبقه‌بندی شده بود. آنها مانند ساختارگرایان روسی تمرکز بر متون منفرد را کنار گذاشتند تا مانند دانشمندان علوم پایه با رویکردی علمی به ادبیات توجه نمایند. در آن صورت توجه آنان معطوف به قواعد عام می‌شد و از این طریق می‌توانستند قوانینی فراگیر بر مجموعه‌ای از آثار پدید آورند (نک. برتنز، ۱۳۸۸:۵۰). آنها درک اثر ادبی را منوط به سطوح شناختی ادراک ارتباط برشمردند. ارتباطی که نخست خودکارشدگی زبان را آشنایی‌زدایی می‌کند، «سپس خواننده را به سوی آشنایی‌زدایی ادراکی و نگرش تازه به جهان هدایت می‌کند» (همان‌جا). از نظر منتقدان مکتب نیترا علم ادبی، در معنی مؤلفه‌های بارز و معینی که از اثری معین، اثری هنری و ادبی می‌سازد، با آفرینش ادبی که ابتنای بر ذوق ادبی دارد، تفاوت داشت؛ بنابراین از نظر آنان «موضوع علم ادبی ادبیات نیست، بلکه ادبیت است؛ علمی که یک اثر مشخص را به اثر ادبی بدل می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۸۸:۴۱). در مراحل آغازین، در مکتب نیترا ماهیت شکل‌مدارانه به عنوان وجه غالب رویکرد نوین نقد شناخته شد. در این رویکرد «اثر، قائم به ذات فرض می‌شود، به عناصر درون متنی توجه می‌شود و در نتیجه ملاحظات غیر ادبی مثل زندگی نویسنده، زمانه او، مفاهیم جامعه‌شناختی، سیاسی، اقتصادی یا روانی بیش‌وکم عاری از هرگونه اهمیتی است» (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۸۱). در مرحله و رویکرد دوم، آنها با طرح مسأله متن اولیه و متن ثانویه، به شرایط پدید آمدن متن‌های متکثر از طریق محورهای افقی و عمودی در ارتباط زبانی و فرهنگی اشاره داشتند. بنابراین همچون ساختارگرایان متأخر که به دنبال الگوی جهانی روایت بودند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۵)، به نظام شالوده‌محور همه اعمال دلالت‌گر زبان باور داشتند.

منتقدان مکتب نیترا هم‌داستان با فردینان‌دوسوسور بودند و زبان را مجموعه انباشته شده در طول زمان برای نامگذاری و نمادپردازی اشیاء و عینیت بخشی به مصادیق آنها نمی‌دانستند، بلکه زبان از نظرآنان نشانه‌هایی[1] به شمار می‌رود که یک سوی آن دال، شامل نوشتار یا گفتار است و سوی دیگر مدلول است که در مجموع نظامی از نشانه‌های بی‌شمار و به عقیده عده‌ای نظام نشانه‌ای بنیادین است (سلدن و ویدسون، ۱۳۷۲: ۱۳۶). همچنین ایشان وجه دوم نگرش خود را

1. signs

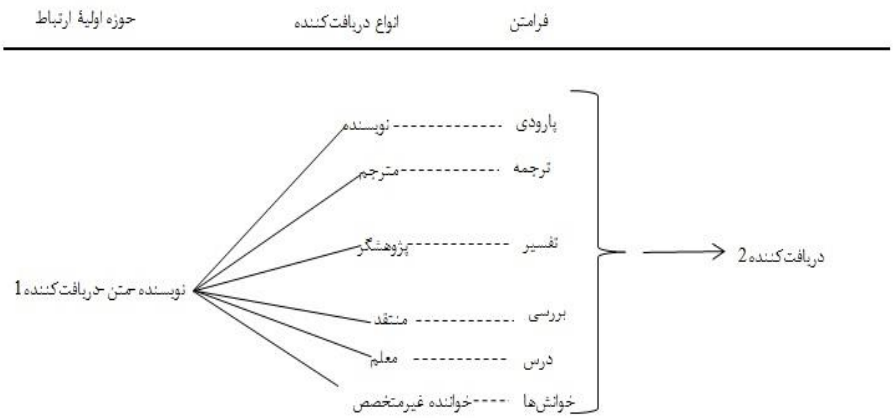
از منظر پدیدارشناختی و جامعه‌شناختی زندگی ادبی[1] (۱) و بسط سطوح شناختی ارتباط گسترش دادند. آنان متن را مجموعه علائمی برای خواننده برشمردند که در بافت فرهنگی نویسنده یک معنا را برمی‌تابد و در بافت فرهنگی خواننده احتمال پذیرش معناهای دیگری را دارد. در این رویکرد، خواننده هویت می‌یابد و اوست که علائم نقش بسته بر متن را عینیت می‌بخشد. بنابراین متن، خواننده را به سوی خود می‌خواند. در واقع «اثر ادبی سرشار از عناصر نامعینی است که به لحاظ تأثیر به تفسیر خواننده بستگی دارد و می‌توان آن را به طرق مختلف و شاید متضاد تفسیر کرد» (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۱۰۶). آنتوان پوپوویچ در مقاله خود (۱۹۷۶) به وجوه مختلف رابطه خواننده با متن از منظر نشانه‌شناسی[2] اشاره می‌کند. از نظر وی، خواننده به هنگام خواندن یک متن به « پیوستگی بینامتنی»[3] از طریق نشانه‌های درون‌متن دست می‌یابد. اگر وی به این پیوستگی دست نیابد، نمی‌تواند از متن بهره‌ای ببرد.

پوپوویچ «متن را به عنوان پدیده‌ای زبانی برمی‌شمارد و معتقد است که طبقه‌بندی و بررسی انواع روابط بینامتنی، در سطح فهم و کارکردشان؛ یعنی در سطح ساختار گفته (پارول) اثر ادبی کافی نیست؛ بلکه پژوهشگر باید این روابط بینامتنی را در یک مجموعه به عنوان پارادایم (الگو) در سطح زبان (لانگ) سازماندهی کند. وی این پیوستگی را به وسیله مدل ارتباط ادبی[4] نشان می‌دهد» (Popovič, 1976: 225). از نظر وی وجوه ارتباطی اثر ادبی در قلمرو نشانه‌ها معنی می‌یابد. منتقدان مکتب نیترا با اشاره به این دیدگاه پوپوویچ درباره نظام منسجم زبان، قلمروهایی را برجسته کردند که عمدتاً به مطالعه نظام‌مند نشانه‌ها مرتبط بوده‌است. این رویکرد جنبه ارتباطی اثر هنری- ادبی، یا همان رمزگان‌ها و نظام‌های علامتی است که در نظام نشانه شناسی مورد توجه قرار گرفت (گیرو،۱۳۸۰: ۱۳).

در دهه ۱۹۶۰ پوپوویچ نظریه «سیستم سبک‌شناسی بیانی» فرانتیشک میکو را که بر تحلیل ارتباطات در یک متن واحد متمرکز بود مورد نقد قرار داد و پیشنهادهایی در جهت تکمیل آن ارائه داد که بحث فرا ارتباط و جامعه‌شناسی زندگی ادبی بود.

1. Sociology of Literary Life
2. Semiotic
3. Inter-textual continuity
4. Model of litsrary communication

پوپوویچ با طرح اصطلاح «فرا ارتباط»[1]، شبکه ارتباط ادبی را به نویسندگان، خوانندگان، منتقدان، مترجمان و غیره پیوند می‌دهد. در شکل زیر، حوزه اولیه ارتباط و انواع فرا ارتباط نشان داده شده‌است:



شکل ۱- الگوی مدل ارتباط ادبی از دیدگاه پوپوویچ

پس از وی استفانیا اسکوارزینسکا[2] پژوهشگر لهستانی اصطلاح «سبک‌سازی»[3] را بر مبنای شبکه فرا ارتباط بنیان نهاد تا پدیده‌های گوناگون متنی را که ویژگی فرامتنی دارند، نشان دهد. براساس نظر اسکوارزینسکا، فرآیند سبک‌سازی می‌تواند در سه مرحله بنیادیِ متنی: ۱-زبانی؛ ۲- موضوعی و ۳- ترکیبی اتفاق بیفتد. سبک‌سازی می‌تواند بین دو متن منحصربه‌فرد، بین یک متن و چندین متن دیگر و بین یک متن و یک یا چندین مدل نوعی دیگر صورت بگیرد (Popovič, 1976: 231). این دیدگاه با آنچه یاکوبینسکی[4] اندیشمند صورت‌گرای پراگ در سال ۱۹۱۹ مطرح کرده، مطابقت دارد. وی نیز میان نظام زبان عملی که در آن عناصر زبانی دارای ارزش‌های مستقل نیستند و تنها ابزاری برای ارتباط محسوب می‌شوند و زبان ادبی [سبک ادبی] تفاوت قائل بود (پاکت‌چی، ۱۳۸۳: ۲۹۲).

1. Meta-Communication
2. Stefania Skwarczyńska
3. Stylization
4. Lev jakubinsky

۲-۲- ارتباط ادبی در مکتب نیترا و سایر نظریه‌های خواننده‌مدار

ارتباط ادبی مفهوم کلیدی مکتب نیترا است. آنتوان پوپوویچ به وسیله مدل ارتباط ادبی، نظریه «پیوستگی بینامتنی»[1] را مطرح کرد و گامی درخشان برای هویت تفسیری- تحلیلی متون در مکتب نیترا برداشت.

این نظریه با رویکرد فرمالیستی روسی بینامتنیت تفاوتی آشکار داشت. در نظریه فرمالیستی سه پرسش مشترک برای رسیدن به ادبیت متن وجود دارد: شناخت اثر ادبی؟ اثر ادبی چه شکل و تاثیری دارد؟ این شکل و تأثیر چگونه حاصل شده‌است؟ نقطه‌عطف دیدگاه فرمالیست‌ها خودبسندگی متن است، اما در مکتب نیترا متن محصول تعامل «متن مبدأ» و «متن مقصد» است. بنابراین هر متن حامل بار گفتمانی و ایدئولوژیک مبدأ است. پوپوویچ این فرایند را در ترجمه محسوس‌تر می‌داند. از نظر وی ترجمه چیزی بین متن فرهنگ مبدأ و متن فرهنگ مقصد است.

همچنین فرانتیشک میکو اشاره می‌کند که در نظریه ارتباط باید به سطح، سبک و شیوه بیان برای درک مخاطب اهمیت داد (Mozejko, 1993: 131). منظور وی از ارتباط،کیفیت ارتباط و توازن موجود بین سطح اثر تولیدشده و دریافت آن است. از نظر میکو، هم مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی اثر ادبی واجد اهمیت است و هم کیفیت درک مخاطب. بنابراین علیرغم تأکید بر تفاوت مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی در یک اثر ادبی، نسبت به اثر دیگر، بر الگوی مشخص مقوله‌های بیانی با عنوان «برنامه‌های متن»[2] توجه دارند. به نظر وی متن تولید نمی‌شود و مخاطب آن را کشف نمی‌کند، بلکه متن از سوی مؤلف برنامه‌ریزی می‌شود و به واسطه آموزش ادبی[۲] به مخاطب منتقل می‌شود (نک. مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۴۶ و ۴۴۷). مخاطب از طریق آموزش ادبی ضمن خواندن متن اصلی، آثار واسطه و گاه جایگزین آن را نیز از نظر می‌گذراند. وظیفه مؤلف تنظیم ارتباط بین اطلاعات و درک مخاطب است (Mozejko, 1979: 378).

مؤلفه‌های ذکرشده در ارتباط ادبی مکتب نیترا یعنی مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی و کیفیت درک مخاطب، در نظریه‌های واکنش خواننده[3] آمریکایی و دریافت[4] آلمانی و حوزه بینامتنیت هم بازتاب پیدا کرده و به گونه‌ای با آنها تلفیق شده‌است. از جمله در نظریه واکنش خواننده تعاملی لوییس

1. Inter-textual continuity
2. The Programme of the Text
3. Reader-Response Criticism
4. Reception Theory

رزنبلت[1] و نظریه دریافت آیزر[2]، از رهیافت زیبایی‌شناسانه برای تفسیر متون بهره می‌برند که به معنای غیرمعین و عدم قطعیت معنا و سفیدخوانی منتهی می‌شود. خصوصیتی که در بینامتنیت دریافتی بارت و خوانش نشانه‌ای ریفاتر هم با عنوان چندمعنایی وجود دارد. همچنین مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در مکتب نیترا به واسطه وجود عملکرد فرا ارتباطی و وجود متن پیشین[3] و متن پسین[4] نیز از یک اثر به اثر دیگر متفاوت است که در عناصر متغیر و نامتغیر درون و برون‌متنی خود را نشان می‌دهد. این تفاوت‌های دریافتی در زمان‌ها و فرهنگ‌های مختلف، در افق انتظار اجتماعی که یاس[5] مطرح می‌کند قابل دسته‌بندی است و آیین‌نامه زیبایی‌شناختی از خوانندگان به دست داده می‌شود که منتقدان نیترا هم تحت عنوان جامعه‌شناسی زندگی ادبی به این امر پرداخته بودند.

همچنین زمان در بینامتنیت، غیرخطی است که در ادامه ویژگی پرسش و پاسخی و دیالکتیکی نظریه دریافت آلمانی است. از نظر آیزر معنا حضوری تاریخی دارد، یعنی در زمان و با زمان تأویل می‌شود (احمدی،۱۳۸۰: ۶۸۶). نیترایی‌ها نیز در بحث پیوستگی ادبی در سنت، از طرح در زمانیِ متن ثانویه (متاتکست) سخن گفته‌اند. تجربه تأثیر قرائت که توسط فیش و آیزر مطرح شد نیز بر عدم قطعیت معنا تأکید می‌کند و این معانی در اجتماعات تفسیری که در بافت‌های فرهنگی، مکانی و زمانی خاص و متفاوتی وجود دارند خلق می‌شوند. مؤلفه‌های پارادایم و افق انتظار ادبی در نظریه دریافت یاس و بخش نظارتی مکتب نیترا دارای مشترکاتی در این زمینه هستند، به طوری‌که «دریافت‌کننده بر رمزگان اصلی تسلط می‌یابد و از طریق نقش واسطگی آموزش ادبیات بر کیفیت دریافت متون اصلی نظارت می‌شود» (mozejko, 1979: 380). همچنین در مقوله‌های بیانیِ مکتب نیترا، قابلیت اجتماعی را که بیانگر طرز تلقی دریافت‌کننده در زمینه اجتماعی است می‌توان زیرشاخه محور بافتمند این مکتب در نظر گرفت.

در این رویکردها نه تنها متن اولیه -به‌مثابه نقشه اصلی- بلکه واکنش‌های ذهنی خوانندگان نیز حکم متن را دارد. همچنین مفهوم خلق دانش به صورت جمعیِ دیوید بلیچ[6]، به اجتماع تفسیری استنلی فیش[7] (با انگیزه‌های فردی و جمعی) و شیوه آموزش ادبی

1. Louise Rosenblatt
2. Wolfgang Iser
3. Prototext
4. Metatext
5. Hans Robert Jaus
6. David Bleich
7. Stanley Fish

مکتب نیترا نزدیک است. حتی در بینامتنیت دریافتی نیز تولید جمعی خوانندگان اتفاق می‌افتد. این رویکردها به انگیزه‌ها، نیازها و امیال روانی خواننده در قرائت متون نیز توجه دارند. از جمله نورمن هالند[1] که معتقد است: «تفسیرهای ما حاصل هراس‌ها و مکانیسم‌های دفاعی و نیازها و آرزوهایی است که به متن فرافکنی می کنیم» (نک. تایسن، ۱۳۹۲: ۲۷۲-۳۰۰). در مکتب کنستانس نیز یاس معتقد است اگر در جریان خواندنِ یک اثر معین، انتظاراتِ خواننده رد یا اصلاح نشود، با اثری کم‌ارزش مواجهیم که البته با تغییر افق، این انتظارات پاسخ گفته خواهند شد؛ و به باور آیزر با به چالش کشیده شدن فرضیات خوانندگان، آنها به شناخت کامل‌تری از خود می‌رسند؛ زیرا «روند خواندن متضمن نوعی فرآیند دیالکتیکیِ خودتحقق‌بخشی و تغییر است» (هالوب، ۱۳۸۸: ۳۴۴).

۲-۳- سطوح ارتباط ادبی

پوپوویچ با استفاده از آرای دیگر منتقدان صورتگرای مکتب نیترا، ارتباط ادبی را در سه سطح زیر تعریف می‌کند:

۱- سطح نازل: در این سطح قابلیت عملی اثر تولیدشده همسطح یا پایین‌تر از درک مخاطب است. در این سطح اطلاعات ارائه‌شده غیرضروری و اثر فاقد ادبیت خواهد بود.

۲- فراسطح: در این سطح، اطلاعات یا قابلیت عملی اثر تولیدشده فراتر از درک عمومی مخاطبان است و عملاً اثر ادبی قابل‌فهم نیست. این شرایط در هنگام پدید آمدن پارادایم‌های جدید یا جریان‌های ادبی نو محقق می‌شود. متون پدیدآمده در این سطح زودرس درک می‌شوند.

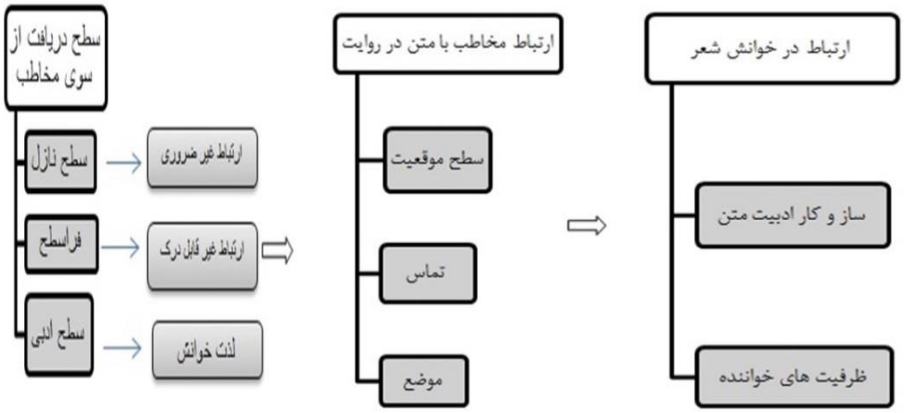
۳- سطح همتراز: در سطح همتراز قابلیت اثر تولیدشده چه از نظر زبانی و چه از نظر عناصر بینامتنی همتراز با درک مخاطبان است و مورد اقبال خوانندگان قرار می‌گیرد (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۴۶).

«در این شرایط خواننده با اثری ادبی مواجه است که در چهار مؤلفه اساسی آن شامل گوینده، پدیده گفتاری، عناصر و رویداد بیان شده در یک تراز هستند» (Dudley, 1984: 81 به نقل از برانیگان، ۱۳۸۱: ۷۹).

سوزان لنسر[2] با بهره‌گیری از این نظر منتقدان مکتب نیترا در بررسی نحوه ارتباط مخاطب با متن در روایت به سه سطح اشاره می‌کند. این سه سطح عبارتند از: سطح موقعیت (منزلت) تماس (ارتباط) و موضع (نظرگاه). از نظر وی برای درک روایت باید این سه سطح مشخص باشد. وی

1. Norman Holland
2. Susan Lanser

«سطح روایتگری را ارتباطی بین فرستنده و گیرنده پیام می‌داند که با سه مفهوم ارتباط فرستنده، کارگفت (زمینه پیام) و گیرنده گره خورده‌است» (برانیگان، ۱۳۹۶: ۲۱۲). مایکل ریفاتر نیز در کتاب *نشانه‌شناسی* با بهره‌گیری از الگوی سطح ارتباطی مکتب نیترا از رویکرد «ارتباط در شناخت شعر» بهره گرفت. وی در چارچوب نظری خود برای خوانش اثر ادبی (شعر) دو محور انتخاب کرد: نخست کشف رویه‌هایی که سازوکار ادبیت متن را معرفی کند؛ دوم تبیین ظرفیت‌های خواننده برای کشف این رویه‌ها و به سرانجام رساندن آنها (برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۰). در شکل زیر سطوح دریافت اطلاعات از سوی مخاطب و میزان درک آنان، براساس درجه تکامل و تأثیرپذیری از مکتب نیترا نشان داده شده‌است:



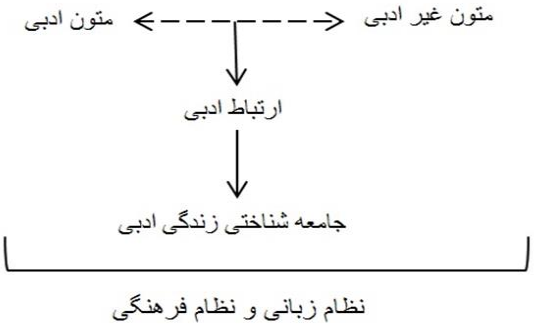
شکل ۲- سطوح دریافت اطلاعات از سوی مخاطب و میزان درک آن

۲-۴- ارتباط، متن و فرامتن

در مکتب نیترا توجه به ساخت درون متن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. منتقدان مکتب نیترا ساخت درون متن را واجد شبکه‌ای منسجم می‌دانند که به آن نظام سبک‌شناختی می‌گویند (Mozejko,1979:373). از نظر منتقدان این مکتب، نظام شبکه‌ای سبک‌شناختی بیانی، حاصل فعالیتی فی‌نفسه به‌هم‌پیوسته و هم‌گراست. بنابراین نظام سبک‌شناختی بیانی از عملکردهای مشخص فردی پدید نمی‌آید، بلکه مجموعه‌ای از عملکردهای زبانی و عناصر محتوایی است که به شکلی منطقی از تلفیق دو نظام زبانی و فرهنگی بهره‌مند می‌شوند. نظام زبانی موجب یکدست‌سازی روساخت اثر می‌شود و نظام فرهنگی به دیالکتیک اثر کمک می‌کند. کیفیت این

دو نظام درهم‌تنیده از طریق مقابله متن ادبی با متن غیرادبی آشکار می‌گردد. از این رو منتقدان نیترا برای نشان دادن کیفیت فرمالیستی آثار ادبی، آن را در مواجهه با متنی غیرادبی نشان می‌دادند.

پوپوویچ تعامل برشمرده را اندکی به جلو برد و بیان داشت که درسطح تمامی متون ادبی می‌توان ارتباط ادبی و جامعه‌شناختی زندگی ادبی را دریافت کرد. از نظر او جامعه‌شناسی زندگی ادبی، مجموع موقعیت‌هایی را که همراه با جریان ادبیات و شرکت‌کنندگان در ارتباط ادبی وجود دارند، بررسی می‌کند و این جریان را به عنوان یک بخش جدا از زندگی اجتماعی در نظر می‌گیرد مانند نقدها، مجلات، مؤسسات ادبی و غیره (Ibid).



شکل ۳- الگوی جامعه‌شناسی زندگی ادبی

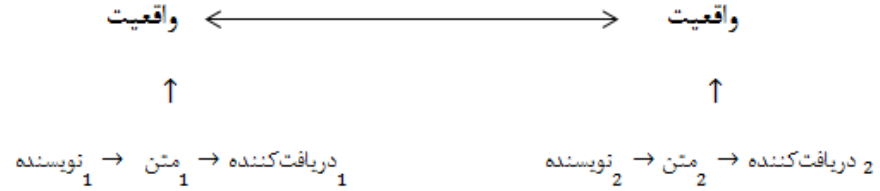
دیدگاه منتقدان مکتب نیترا در تحلیل نظام زبانی با فرمالیست‌های دوره نخست تفاوت داشت. فرمالیست‌ها با رد عناصر انضمامی در تحلیل متن و گسستن از سنت‌ها و هنجارهای ادبی بر مشخصه تمایزدهنده ادبیات از متن غیرادبی تأکید کردند. به نظر آنان «موضوع مطالعات ادبی، کلیت ادبیات نیست، بلکه ادبیت وجه ممیزه ادبیات است»[۳] (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۴۳) بعدها کسانی مانند فوکو با تأکید بر ادبیت متن بر وجه انضمامی یعنی گفتمان اشاره می‌کنند. فوکو معتقد است: آنچه به نظر ما معنی‌دار می‌آید و نیز نحوه تعبیر ما از اشیا و رخدادها و چیدن آنها درون نظام معنا، وابسته به ساختارهای گفتمانی است. گفتمان نه تنها اشیا را برای ما برمی‌سازد و ادراک ما را از اشیا شکل می‌دهد، بلکه در عین حال سلسله رویدادهای خاصی را در درون روایت‌هایی که از دید یک فرهنگ خاص واقعی یا جدی هستند، می‌سازد (میلز، ۱۳۸۸: ۶۳-۷۱). از نظر وی تعیین جایگاه اثر ادبی فرایندی ازپیش‌تعیین‌شده و ایدئولوژیکی است که تحت تأثیر سیطره قدرت در بخش‌های خاصی از جامعه رواج دارد، به‌طوری‌که از نظر فوکو و مطابق با سنت منتقدان مکتب نیترا رویکرد

نویسنده، کارکرد راهبردی محدودکننده است که ادبیات و خواننده را در ارتباط با یکدیگر قرار می‌دهد و برداشت مستقل خواننده را از متن مجاز نمی‌داند (وبستر، ۱۳۸۲: ۳۸).

۲-۵- فرا ارتباط نظام زبانی و نظام فرهنگی

منتقدان نیترا نمونه کامل ارتباط زبانی نویسنده در شبکه متن و پیرامتن را در ترجمه می‌دانند. آنها با بحث درباره متون ترجمه‌شده، نحوه ارتباط مخاطب با متن را نشان دادند. از نظر پوپوویچ، ترجمه حاصل ارتباط حرفه‌ای دریافت‌کننده از متن است. در ترجمه، متن اصلی در شرایط فرهنگی درون متن و مترجم بازتولید می‌شود. متن پدیدآمده[1] (متن پسین) در تعامل با متن اولیه[2] (متن پیشین) است. از نظر پوپوویچ متن پسین به متنی گفته می‌شود که به متن دیگر توجه می‌کند. متن پسین یک نشانه فراتر از اثر است که در حال حاضر وجود دارد. در متن‌های پسین، هستی‌شناسی متنی بر هستی‌شناسی متون دیگر اولویت دارد. با مطالعه متن پسین معلوم می‌شود که استراتژی نویسنده در پیوند دادن متن ثانویه‌اش با متن اصلی به چه شکلی بوده‌است. نویسنده ممکن است تمایلش برای نزدیک شدن به متنی دیگر را مخفی کند یا آشکار سازد (Popovič, 1976: 230-233). مترجم به عنوان دریافت‌کننده نخست متن، آن را با نظام زبانی (وجه ارتباطی) و نظام فرهنگی (وجه جامعه‌شناختی) خود مطابقت می‌دهد. به عبارتی، رابطه متن پسین با متن پیشین رابطه «معادله» نیست؛ یعنی متن پسین معادل متن پیشین نیست، بلکه تنها از طریق بینامتنیت با آن مرتبط است. به عبارت دیگر هردو در زنجیره متن‌هایی قرار دارند که از لحاظ محتوایی و تاریخی با یکدیگر ارتباط دارند و یکی الزاماً پیش از دیگری پدید آمده‌است (فرحزاد، ۱۳۸۶:۴۲۱).

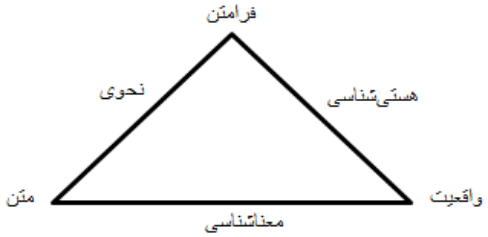
پوپوویچ (1976: 234) دو جنبه هستی‌شناسانه فرامتن را به این صورت ترسیم می‌کند:



شکل ۴- الگوی جنبه‌های هستی‌شناسانه فرامتن

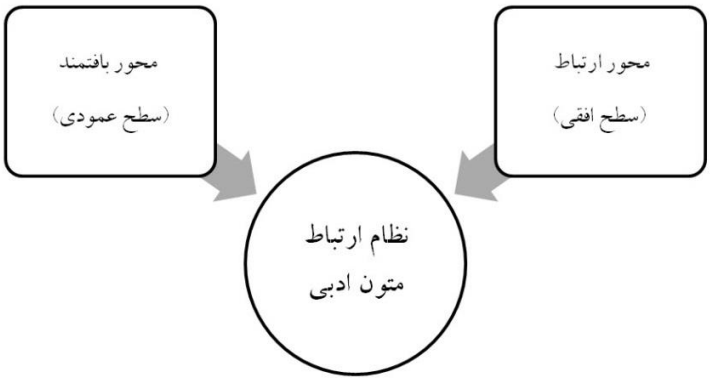
1. Metatext
2. Prototext

همچنین او ارتباط بین متن- فرامتن- واقعیت را به صورت ذیل نشان می‌دهد:



شکل ۵- الگوی ارتباط بین متن- فرامتن- واقعیت

تعامل بین متن و فرامتن (متن پسین و پیشین) در دو محور افقی و عمودی وجود دارد. محور ارتباط در سطح افقی، نویسنده- اثر- گیرنده عمل می‌کند و محور بافتمند همبستگی عمودی بین سنت (ملی و بین‌المللی)- اثر- واقعیت بیرونی را آشکار ساخته و تمام آن چیزی را که به عنوان توصیف یا تصویرسازی تشریح می‌گردد، در بر می‌گیرد (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۴۶). در محور افقی عناصر بافتمند در دو سوی نویسنده، مترجم و خواننده عمل می‌کند و موجب خلق متنی جدید می‌شود. البته سطح افقی ارتباط در خوانش مخاطبان نیز دچار تحول می‌شود، به‌گونه‌ای که متن اصلی با عناصر ارزیابی و فردیت (ذهنیت) مخاطب باز کشف می‌شود. در شکل زیر، جایگاه نظام زبانی (وجه ارتباطی) و نظام فرهنگی در ارتباط ادبی نشان داده شده‌است.



شکل ۶- الگوی جایگاه نظام زبانی و نظام فرهنگی در ارتباط ادبی

از نظر منتقدان نیترا در تعامل متن و فرامتن دو رابطه تعاملی صورت می‌گیرد که عبارتند از:
«الف: روابط متنی موجود که واکنش زنجیره‌ای خاص را تشکیل می‌دهند و نقطه عزیمت آن متن اولیه و نقطه نهایت آن فرامتن متعدد است.
ب: محرک‌های متعدد برای واکنش‌های زنجیره‌ای؛ بدین معنی که یک متن اولیه به‌تنهایی یا با اضافه‌شدن به فرامتن‌های دیگر می‌تواند الهام‌بخش متن اولیه جدیدی باشد» (۴) (Mozejko, 1979: 375).

پوپوویچ با تأکید بر ساختار ارتباطی متون ادبی معتقد است هیچ ارتباطی -ولو ارتباط در محور افقی- بدون فرا ارتباط امکان‌پذیر نیست. منظور از فرا ارتباط، «توانش ادبی» مخاطب است. «یعنی آنچه در دانش اهل یک زبان ناخودآگاه است» (کالر، ۱۳۹۳: ۱۱۳). به عبارتی، ارتباط ادبی کیفیت توازن بین اثر تولیدشده و دریافت آن را تسهیل می‌کند. بنابراین در یک سو عناصر زبانی و درهم‌تنیدگی برای انتقال معنا وجود دارد؛ در سوی دیگر «تجربه خواننده برای معنای متن، تجربه‌ای که شامل تردیدها، حدسیات و خوداصلاح‌گری‌ها می‌شود (همان: ۱۰۰). بر این اساس، حتی نظریه‌پردازان جنبش فرمالیسم که گرایش ویژه‌ای به متن و روابط درونی آن داشتند، از هدف‌های اخلاقی یا اجتماعی برای ادبیات غافل نبودند (برتنز، ۱۳۸۷: ۴۴). آنها توجه به مفاهیم اجتماعی و اخلاقی را در راستای پژوهش‌های خود فاقد شأن لازم می‌دانستند و عموماً آنها را اموری دست‌دوم و فرعی تلقی می‌کردند.

البته هر عمل ارتباطی با یک شیوه یا شیوه دیگری می‌تواند ادامه پیدا کند؛ زیرا واکنش دریافت‌کننده از یک اثر ادبی هنری لزوماً در متن متوقف نمی‌شود. همچنین می‌تواند از یک متن فراتر برود تا کنش‌های ارتباطی جدید تولید کند. متن ثانویه لزوماً هم‌ژانر با متن اولیه نیست، بلکه می‌تواند ژانرهای مخصوص به خود را پدید آورد (Mozejko, 1979: 375). «آنچه متن اولیه را به متن ثانویه پیوند می‌دهد، مجموعه‌ای از سطوح معناشناسی، سبک‌شناسی و اصول فرهنگی- اجتماعی مشترک درون دو متن است. میزان ظهور و بروز این سطوح وابسته به آشکارگی و پنهان‌سازی عناصر متشکله آن دارد. پوپوویچ بین سه امکان اصلی روابط درونی، نامتغیر و متغیرهای سطوح وابسته در متن و فرامتن تفاوت قائل شده‌است. این سه امکان عبارتند از:

۱- زمانی که توافق حداکثری بین متن اولیه و فرا متن وجود دارد.
۲- رابطه‌ای که بین اثر و ترجمه آن صورت می‌گیرد.
۳- زمینه‌ای که موجب تقلید مسخره‌آمیز (نقیضه) متن اولیه می‌شود.

به عبارتی فرامتن از مشخصه نشانه- معنایی برخوردار است و نمی‌توان صرف شباهت نشانه‌ای، متنی را برآمده از متنی دیگر دانست (بینامتنیت). این مدعا زمانی درست است که عملکرد نشانه‌ای در دو سطح موضوعی و ادبی در فرامتن محقق شود. پوپوویچ این عمل را «ترکیب معنایی»[3] می‌نامد؛ به‌گونه‌ای که فرامتن تنها بازتاب هستی متن اولیه نیست، بلکه نشان‌دهنده پدیدار سبکی و زمینه‌های هستی‌شناختی خود هم هست. در بازتاب‌های هستی‌شناختی سبکی و فرهنگی، با فرا علائم سروکار داریم که خود حاصل موقعیت‌های اجتماعی زمانه پدیداری فرامتن و انعکاس همان موقعیت‌ها درون متن اولیه است» (Ibid: 377).

منتقدان مکتب نیترا معتقدند شبکه ارتباطی بین فرامتن و متن اولیه از طریق نظام آموزش ادبی قابل درک و دریافت است. در این نظام خواننده هرگز با یک اثر ادبی از موقعیت صفر وارد نمی‌شود اما شبکه ارتباطی بین فرامتن، متن اولیه و مخاطب خارج از چهار عملکرد زیر نیست:

۱-آموزشی[4]: نظام آموزش ادبی به عنوان تنها منبع قطعی هنجار ایدئولوژیکی و فرهنگی برخورد می‌کند. در این عملکرد دیدگاه فوکو مبنی بر «قدرت و ایدئولوژی» برجسته می‌شود. او با رد «نویسنده- کارکرد»، دسته‌بندی آثار ادبی براساس نویسندگان را مانع از انتشار آزاد دانش می‌داند و تأکید می‌کند که این آثار پیشاپیش در نظام شناخت و ارزش معنی قرار می‌گیرند و تحت سیطره اندیشه‌ها و معرف‌های موجود درباره نویسندگی و زندگینامه است (وبستر، ۱۳۸۲: ۳۸).

۲-نظارتی[5]: در این مرحله دریافت‌کننده بر رمزگان اصلی تسلط می‌یابد و از طریق نقش همگانی‌کننده متون که به آموزش ادبیات وابسته است، با آثار اصلی آشنا می‌شود. بنابراین از طریق نقش واسطگی آموزش ادبیات بر کیفیت دریافت متون اصلی نظارت می‌شود.

۳-تعلیمی[6]: خوانندگان را برای دریافت هنر ژرف (متعالی) آماده می‌کند. در این عملکرد وجه ایدئولوژیک و جهت‌دار مکتب نیترا بیشتر آشکار می‌شود. نظریه‌پردازان این مکتب نیازهای عالی انسان را در خوانش متون در سه رویکرد خلاصه می‌کنند: الف- شناخت جهان (آرمان حقیقت خواهی) ب- برقراری نظم و عدالت (آرمان اجتماعی) ج-کسب لذت و شادی (آرمان استتیک) (سیلایف، ۱۳۵۲: ۵۵).

3. Semantic synthesis
4. Instructional
5. Supervisory
6. Didactic

۴- برابرسازی[۷]: نظام آموزش ادبی به عنوان یک عامل تنظیم‌کننده عمل کرده، یک زبان واسطه بین ادبیات ژرف و عامیانه محسوب می‌گردد. اصل مزبور هرگاه ضرورت یکسان‌سازی فضاهای خالی بین آنها وجود داشته باشد؛ عمل می‌کند (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۴۷).

آموزش ادبی در عملکردهای برشمرده براساس چهار عامل زیر تنظیم می‌شود:

۱- رمزگذارنده (موقعیت، زاویه‌پدید، مرجعیت)؛ ۲- سیگنال (پیام)؛ ۳-رمزگشاینده و ۴-واقعیتی که در پیام به آن اشاره می‌شود (برانیگان، ۱۳۹۶: ۲۱۳).

«منتقدان مکتب نیترا علت جاودانگی یک اثر را واقعیت‌های توصیف شده یا تصویرسازی از واقعیت می‌دانند. به نظر آنان تصویرسازی‌های پدیدآمده، متن را به وجه ادبی آن نزدیک می‌سازند[۵]. تصویرسازی بین قابلیت ذهنی و اجتماعی تعادل برقرار می‌کند تا متن مورد پذیرش و فهم مخاطب قرار گیرد. در واقع، قابلیت ذهنی مجموعه توانش زبانی گوینده است که در بیشتر قابلیت‌های اجتماعی مشترک بین خود و مخاطب، دریافت را تسهیل می‌کند. قابلیت اجتماعی، طرز تلقی دریافت‌کننده از قابلیت ذهنی نویسنده است. وقتی نویسنده از طریق قابلیت‌های عملی با سبک و شیوه بیانی خود اثری را تولید می‌کند، اثری اولیه پدید می‌آورد که حاصل تجربیات وی به شمار می‌رود و مخاطب به واسطه تنش‌هایی که قابلیت اجتماعی و فرهنگی وی در مواجهه با قابلیت‌های ذهنی نویسنده پدید آورده‌است، به توضیح و تفسیر اثر می‌پردازد و اثر ثانویه را پدید می‌آورد» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۴۶).

«منتقدان نیترا درک مخاطب از یک اثر ادبی را «ماورای اثر»[۸] می‌نامند. فرایند درک، همواره اثر را در میانه مفاهیم و «زمینه‌های اجتماعی مشروط» قرار می‌دهد و مخاطب از سه طریق به اثر اولیه رهنمون می‌شود:

۱- ماورای اثر به یک اثر واقعی اولیه متصل می‌شود. در این وجه، ارتباط بین گوینده و مخاطب در سطح افقی قرار دارد و قابلیت عملی ارتباط تحقق می‌یابد.

۲- ماورای اثر به نحو دقیق یا آزاد به یک گروه از آثار متصل می‌شود. این وجه ارتباط بین گوینده و مخاطب در سطح عمودی و بر محور بافتمند قرار می‌گیرد و مجموعه‌ای از سنت‌های ملی و بین‌المللی از واقعیت‌های بیرونی اثر برملا می‌شود.

---

7. Equalizing
8. Metatext

۳- هرگاه اثر اولیه تنوع ماورای اثر بسیار مشابهی را تولید کند، رابطه‌ها بین آثار متفاوت خنثی می‌شود. در این بخش تنوع خوانش‌ها پدید می‌آید که در مجموع می‌توان از آن بینامتنیت را نیز مورد توجه قرار داد» (همان: ۴۴۷). این تفکر همان است که بعدها رولان بارت در مقاله‌ای به سال ۱۹۶۸ به عنوان «مرگ مؤلف» اعلام کرد که نویسندگان فقط می‌توانند نوشته‌های از قبل موجود را با یکدیگر بیامیزند، ترکیب نمایند یا دوباره گسترش دهند. نویسندگان نمی‌توانند نوشته را در بیان حال خویش به کار گیرند، بلکه تنها می‌توانند به طرح واژگان زبان و فرهنگی بپردازند که همواره قبلاً نوشته شده‌است (سلدن و ویدسون، ۱۳۷۲: ۱۳۵).

۳- نتیجه‌گیری

مکتب نیترا یکی از مکتب‌های ساختارگرایی است که نخستین بار در حوزه مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی اثر ادبی، کیفیت درک مخاطب و الگوهایی‌که نویسندگان در تولید متن به کار برده‌اند، سخن گفته‌است. شناخت آرای مکتب نیترا در فرایند درک خواننده، گامی مهم در شناخت رویکرد نخستین نحله‌های فرمالیستی در شناخت متن است. این مکتب به دلیل وقوع جنگ جهانی اول به محاق رفت؛ اما آرای نظریه‌پردازان و منتقدان این مکتب بعدها در نظریه‌ها و آرای خواننده‌محور و متن‌محور مستحیل شد و به تکمیل نظریات پیش و پس از خود کمک کرد. این آرا در بسیاری از مولفه‌ها با یکدیگر قرابت دارند و دارای نقاط اشتراک و افتراق هستند؛ از این جهت، مکتب نیترا از بسیاری جهات با توجه به دستاوردهایش گامی رو به جلو است. منتقدان این مکتب معتقدند مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی در یک اثر ادبی نسبت به اثر دیگر، با الگوی مشخص مقوله‌های بیانی تحت عنوان «برنامه‌های متن» از سوی مؤلف بیان می‌شود. آنها همچنین معتقدند روابط متنیِ موجود بین متن و فرامتن و واقعیت، واکنش زنجیره‌ای خاصی را تشکیل می‌دهند که نقطه عزیمت، متن اولیه (پروتوتکست) نویسنده است و زمینه‌ساز شکل‌گیری فرامتن (متاتکست) یا فرامتن‌هایی (به شکل متون بازتولیدی، متون افزودنی، متون تفسیری و غیره) می‌شود. منتقدان نیترا شبکه ارتباطی فرامتن، متن اولیه و مخاطب را در چهار عملکرد آموزشی، نظارتی، تعلیمی و برابرسازی دسته‌بندی می‌کنند. گروه دوم نظریه‌پردازان مکتب نیترا با طرح نظریه فراارتباط، متن اولیه و متن ثانویه و به دنبال آن مباحث نشانه‌شناسی، عملاً وارد حوزه پساساختارگرایی می‌شود. همچنین با معرفی مفهوم آموزش ادبی و نظریه فراارتباط برای نخستین

بار در این مکتب، گامی در جهت گونه‌شناسی متفاوت از متون هنری و ادبی برداشته شد که در نهایت به جامعه‌شناسی زندگی ادبی می‌پرداخت.

پی‌نوشت

۱- زندگی ادبی متن در دیالکتیک حضور خواننده و اثر هنری شکل می‌گیرد و در تقابلِ ارتباط چند سویه واقع می‌شود، زیرا «از یک‌طرف، اثر هنری -ادبی ریشه در شرایط خاص اجتماعی-تاریخی دارد؛ لذا تنوع تجربه ادبی گذشته و غنای سنت فرهنگی را به ارمغان می‌آورد و از طرف دیگر، به عنوان پیام مولف نزد خوانندگانش عمل می‌کند و ماورای ارتباط را به وجود می‌آورد (یعنی اثر، پیامی است درباره پیام)»(مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۴۵)، که در این فرآیند ارتباطی، به وجود آمدنِ متون ادبی و غیر ادبی در نظام‌های زبانی و فرهنگی و بررسی آن فرآیندها و موقعیت‌ها، جامعه‌شناسی زندگی ادبی را شکل می‌دهد.

۲- منظور از آموزش ادبی در مکتب نیترا –همانند نظریه ادبی– مجموعه‌ای از ایده‌ها نیست که جسمیت نداشته باشد، بلکه مجموعه‌ای از افعال و عینیت‌هاست که در جوامع خوانندگان و نویسندگان به‌صورت رویه‌ای گفتمانی وجود دارد و با نهادهای آموزشی و فرهنگی چنان درهم‌تنیده شده که جداشدنی نیست (کالر، ۱۳۹۳: ۱۶۲).

۳- البته بعدها فرمالیست‌هایی مانند تینیانوف و اخنباوم برای امحای دوگانه‌های فرم/ محتوا و لحاظ کردن ساختار متنی به عنوان امری اجتماعی، مفاهیم مکملی مثل واقعیت ادبی و زندگی ادبی را معرفی کردند. به اعتقاد تینیانوف، متونی که در گذشته حاوی نقش ادبی محسوب نمی‌شدند، می‌توانستند ادبی شوند. مثل دفتر خاطرات و نامه‌ها که برای مثال فرم‌هایی مهم از روابط اجتماعی هستند. این فرم‌ها وقتی که در نگارش رمان مورد استفاده قرار می‌گیرند، تبدیل به واقعیات ادبی می‌شوند. مفهوم زندگی ادبی اخنباوم مکمل مفهوم واقعیت ادبی است؛ زیرا به آثار چاپی غیرادبی رسمی‌ای مثل روزنامه‌ها و مجله‌هایی اشاره دارد که ممکن است بر جهان ادبی تاثیر قابل توجهی داشته باشند (زیما، ۱۳۹۴:۶۱).

۴- ارتباط متون ثانوی(فرامتن) با متن اولیه(متن اصلی): متون ثانویه به عنوان ساختار روبنایی متن اولیه به وجود می‌آیند و کارکردشان این است که تماس با متن اولیه (اصلی) را در اقتصاد خوانش ادبی جایگزین کنند. متون ثانویه (فرامتن)، مطابق کارکردشان در نظام دانش زیبایی‌شناسی، به متون بازتولیدی (سرقت ادبی، ترجمه‌های دست دوم، اقتباس، رونویسیِ جهت‌دار)؛ متون از بین برنده (تغییر دادن یک متن، سانسور کردن)؛ خلاصه کردن متن (چکیده نویسی، حاشیه‌نویسی،

مدخل کتاب‌شناختی)؛ متن‌های افزودنی (پاراگراف، واژه‌نامه، خاتمه کتاب یا مقاله)؛ و متون تفسیری (نقد ادبی و انواعش، آموزش برنامه درسی و فوقِ برنامه) تقسیم می‌شوند (Popovič, 1976: 234).

۵- چنین متن‌هایی«متن باز هستند که دست خواننده را در معنادهی باز می‌گذارند (سلدن و ویدسون، ۱۳۷۲: ۲۲۷).

منابع

احمدی، ب. ۱۳۸۰. *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

ایگلتون، ت. ۱۳۸۶.*پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه ع. مخبر. تهران: مرکز.

برانیگان، ا. ۱۳۹۶. *درک روایت و فیلم*، ترجمه ج. شاهری‌لنگرودی. تهران: سیاهرود.

ـــــــــ . ۱۳۸۱. «روایت در سینما: سطوح هشتگانه روایت». ترجمه ف. محمدی. *فارابی*، دوره یازدهم(۴): ۶۱-۱۰۶.

برتنز، ی.۱۳۸۷. *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه م.ر. ابوالقاسمی، تهران: آمه.

ـــــــــ . ۱۳۸۸. *نظریه ادبی*، ترجمه ف. سجودی. تهران: آهنگ دیگر.

برکت، ب. و افتخاری، ط. ۱۳۸۹. «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریه مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد». *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، دوره اول(۴): ۱۰۹-۱۳۰.

پاکت‌چی، ا. ۱۳۸۳. «بوطیقا نشانه‌شناسی پراگی در آثار یان ریپکا». *فصلنامه زیباشناخت*، (۱۱): ۲۹۱-۳۰۲ .

تایسن، ل. ۱۳۹۲. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه م. حسین‌زاده و ف. حسینی. تهران: نگاه امروز.

تسلیمی، ع. ۱۳۸۸. *نظریه ادبی و کاربرد آن در ادبیات فارسی*، تهران: آمه.

ریمون‌کنان، ش. ۱۳۸۷. *روایت داستانی*؛ بوطیقای معاصر، ترجمه ا. حری. تهران: نیلوفر.

زیما، پ. و. ۱۳۹۴. *فلسفه نظریه ادبی مدرن*، ترجمه ر. ویسی‌حصار و ع. امینی. تهران: رخداد نو.

سلدن، ر. و ویدوسون، پ. ۱۳۸۲. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه ع. مخبر. تهران: طرح نو.

سیلایف،ن و دیگران. ۱۳۵۲. *مسائل زیباشناسی و هنر*، ترجمه م.ت. فرامرزی. تهران: پویا.

فرحزاد، ف. ۱۳۸۶. «نقد ترجمه». *بخارا*، (۶۲) : ۴۲۰-۴۲۴.

کالر، ج. ۱۳۹۳. *نظریه ادبی*، ترجمه ف. طاهری. تهران: مرکز.

گرین، و. و دیگران. ۱۳۷۶. *مبانی نقد ادبی*، ترجمه ف. طاهری. تهران: نیلوفر.

گیرو، پ. ۱۳۸۰. *نشانه‌شناسی*، ترجمه م. نبوی. تهران: آگه.

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

میلز، س. ۱۳۸۸. *گفتمان*، ترجمه ف. محمدی. زنجان: هزاره سوم.

وبستر، ر. ۱۳۸۲. *پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه ا. دهنوی. ویراستار ح. پاینده. تهران: روزنگار.

هالوب، ر.س .۱۳۸۸. «نظریه دریافت». *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ویراستار ا.ر مکاریک، تهران: آگه. ۳۴۰-۳۴۵.

Dudley,A. 1984. *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University press.

Popovič, A. 1976. "Aspect of Metatext". *Canadian Review of Comparative Literature*, (3): 225-235.

Mozejko, E. 1979. "Slovak Theory of Literary Communication: Notes on the Nitra School of Literary Criticism". *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, (4): 371-384.

_____.1993."Nitra School". *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, By I. R. Makaryk. University of Toronto press: 130-133.

DOI:10.22124/naqd.2020.13178.1723

نقد و نظریه ادبی

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۹

نوع مقاله: پژوهشی صفحات ۹۳-۷۱

بررسی و تحلیل اندیشه‌های سوسیالیستی در شعر دو شاعرحزبی فارسی

دکتر منوچهر جوکار [1*]

دکتر پروین گلی‌زاده [2]

فاطمه روان [3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۴

چکیده

انقلاب مشروطه ایران (۱۲۸۵) و پیامدهای آن درهای تازه‌ای به روی مردم گشود و به‌ویژه شاعران را با موضوعات اجتماعی و فرهنگی جدیدی همچون دردها و مشکلات مردم مواجه کرد که پیش از آن از اولویت‌های شعر شمرده نمی‌شد. پس از مشروطه، شکل‌گیری احزاب چپگرا و وقوع جنبش‌ها و انقلاب‌های سوسیالیستی و نظام‌های سیاسی برآمده از این انقلاب‌ها که از سده بیستم میلادی نخست در روسیه تزاری و سپس دیگر نقاط جهان رخ داد، بر بخشی از ادبیات ایران تأثیر گذاشت؛ بعلاوه، شعارهای سوسیالیست‌ها با آرمان‌ها و نیازهای بعضی از روشنفکران و کنشگران اجتماعی و فرهنگی ایران، ازجمله نویسندگان و شاعران، مطابق افتاده بود. بر این اساس، گروهی از شاعران از مشروطه به این سو با گرایش یا عضویت در احزاب چپ، با رویکردی سوسیالیستی به اوضاع کشور توجه نشان دادند و با مظاهر نظام سرمایه‌داری به مبارزه پرداختند. این اندیشه‌ها در شعر آنان بازتاب بسیاری داشته‌است. در این مقاله ضمن اشاره به اندیشه و اصول و مفاهیم سوسیالیسم و سرچشمه‌های ورود آن به ایران، بازتاب این اندیشه‌ها و مفاهیم را با ذکر شواهدی در شعر لاهوتی و افراشته -شاعرانی که رسماً عضو حزب سوسیالیستی بوده‌اند- بررسی کرده‌ایم. اعتراض به فاصله طبقاتی، برابری حقوق، دفاع ازحقوق کارگران و دهقانان و غیره مهمترین موضوعاتی است که این گروه با به کارگیری واژگان خاص شاعران سوسیالیست، در شعر خود وارد کرده‌اند.

واژگان کلیدی: سوسیالیسم، شاعران حزبی فارسی، لاهوتی، افراشته.

۱و ۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسنده مسئول) * m.joukar@scu.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

۱- مقدمه

رویدادهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در هر دوره‌ای، ادبیات را نیز زیرتأثیر خود قرارمی‌دهد؛ در ایران نیز انقلاب مشروطه (۱۲۸۵)، نگاه به جامعه و انسان و روابط و نیازهای او را تغییرداد وگفتمانی تازه نسبت به قبل در میان طبقه متوسط جامعه بویژه روشنفکران شکل گرفت که برخی از شاعران عصر، در ایجاد یا رواج آن نقش داشتند و در مواردی این گفتمان تازه درون‌مایه اصلی شعرشان شد.

این شاعران همچون دیگر مشروطه‌خواهان با طرح و پیگیری اندیشه‌های تازه نظیر قانون‌خواهی، وطن‌دوستی، برابری و غیره، در مسیری تازه از زندگی اجتماعی و سیاسی خود گام نهادند؛ گواینکه به قول ویگتور هوگو «قاطع‌ترین نتیجه مستقیم انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است» (روزبه، ۱۳۸۶: ۵۹)؛ البته به گمان ما تحولات اجتماعی و سیاسی جامعه با تحولات ادبی و فرهنگی و هنری رابطه‌ای متقابل دارند، یعنی در عین‌حال که هریک ممکن است موجب یا علت ایجاد دیگری شده باشد، خود معلول آن نیز تواند بود. به هر روی، حضور گسترده اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی در شعر معاصر حال و هوای تازه‌ای به آن داد و بخش مهمی از این شعر ظرف بیان اندیشه‌های نو ورود سیاسی و اجتماعی و تجلی‌گاه آرمان‌های طبقات فرودست جامعه شد. به دنبال این رویکرد، با تشکیل احزاب و استقرار نظام پارلمانی و تنوع مطبوعات و رشد آگاهی‌های جامعه از یک سو، و همخوانی آرمان‌های گروهی از شاعران جامعه‌گرا با اصول مندرج درمرامنامه این احزاب از سوی دیگر، موجب شد آنها ترجیح دهند به عنوان یک کنشگر اجتماعی و فرهنگی، مطالبات آرمانی خود را با عضویت در این احزاب دنبال کنند. در این دوره، برای نخستین بار واژه‌هایی چون، کارگر، دهقان، فعله، رنجبر، چپ، سرمایه‌دار، حزب، رعیت، توده، مردم، خلق و غیره در معنای اصطلاحی با بار سوسیالیستی در شعر فارسی به کار برده شد. ما در این مقاله به جهت تنگی مجال، تنها شعر دو شاعر - ابوالقاسم لاهوتی و محمدعلی افراشته- را بررسی می‌کنیم که دست‌کم در روزگاری از عمر شاعری‌شان عضو رسمی‌حزبی با گرایش سوسیالیستی بوده‌اند؛ پرداختن به این موضوع از حیث جامعه‌شناسی تاریخی و روند شکل‌گیری اندیشه‌های سیاسی در شعر فارسی اهمیت بسزایی دارد.

۱-۱- پیشینه پژوهش

برابر جستجوی ما پژوهشی مستقل و مشابه مقاله حاضر منتشر نشده‌است، اما لازم دانستیم که گزارش مختصری از کتاب‌ها و مقالات و پایان‌نامه‌هایی که کمابیش با بخش‌هایی از موضوع این مقاله مرتبط هستند، ارائه نماییم. محمد مهدی‌پور و محمد خاکپور (۱۳۸۹) در مقاله‌ای تحت عنوان «سرود زندگی، تأملی بر محتوا و مبانی جمال‌شناختی ادبیات کارگری»، ضمن تعریف شعرکارگری، تنها به جنبه‌های زیباشناسانه و مغفول‌مانده این‌گونه شعر تا مرداد۳۲ پرداخته‌اند. مرتضی رزاق‌پور و سمیه نوش‌آبادی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب رئالیسم سوسالیستی در اشعار لاهوتی»، مفصلاً به عنصر رئالیسم پرداخته‌اند و به رئالیسم سوسیالیستی و نمونه‌های شعری آن اشاره مختصری کرده‌اند. از پایان‌نامه‌ها و کتاب‌هایی نیز که در زمینه شعرکارگری نگارش یافته یا با بخش‌هایی از موضوع ما مرتبط‌اند، پژوهش‌های زیر قابل ذکراند:

نسرین زاده‌حسن (۱۳۸۴) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان *تحلیل ادبیات منظوم کارگری از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲*، به تحلیل شعر کارگری از تأسیس حزب توده تا کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ پرداخته‌است. حامد ارباب‌حسنی ارانی (۱۳۸۷)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان *بررسی شعرسیاسی معاصر از نیما تا انقلاب*، به بررسی گذرای انواع شعر سیاسی پرداخته‌است. از میان کتاب‌ها نیز باید از موارد زیر یاد کرد: محمدتقی بهار (۱۳۷۸) در *تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران*، به تاریخ شکل‌گیری احزاب در ایران پرداخته و محمدرضا شفیعی‌کدکنی (۱۳۸۰) در *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت* و جواهری‌گیلانی(شمس لنگرودی) (۱۳۷۸) در *تاریخ تحلیلی شعرنو*، به محتوا و زمینه‌های شعر سیاسی برخی شاعران این دوره پرداخته‌اند.

۲- نگاهی به تاریخچه سوسیالیسم

۲-۱- پیدایش سوسیالیسم در جهان

سوسیالیسم به معنای ساده خود، نظامی سیاسی- اقتصادی است که در آن دولت از راه برنامه‌ریزی یا به شکلی مستقیم‌تر ابزارهای اساسی تولید را کنترل می‌کند یا مالک قانونی آن است. در قرن ۱۸م جان استوارت میل فیلسوف انگلیسی رسماً خود را سوسیالیست نامید. از دیگرسوی کارل مارکس (۱۸۱۸-۱۸۸۳) فیلسوف آلمانی بعد از آنکه ایده‌های خود را در آلمان مطرح کرد و از طرف حکومت با محدودیت روبرو شد، به انگلیس رفت و در آنجا به فعالیت پرداخت. او مؤسس سوسیالیسم نوین در انگلیس شناخته می‌شود (آشوری، ۱۳۶۶: ۲۰۵). مارکس

در سال ۱۸۴۱رساله‌ای با نام *سوسیالیسم چیست؟* منتشر ساخت و با انتشار این رساله بود که اصطلاح سوسیالیسم معروف و مشهور گردید. او به همراه دوست و همفکرش فردریش انگلس (۱۸۲۰ – ۱۸۹۵) *مانیفست کمونیست* و آثار دیگری در این باره تألیف کرد. در این کتاب، سوسیالیسم به انواعی از جمله سوسیالیسم تخیلی (انتقادی) و سوسیالیسم حقیقی (علمی) تقسیم‌بندی شده‌است (نک. مارکس و انگلس، ۱۳۸۵: ۴۸-۵۵) و اساساً فعالیت عمده مارکس و انگلس در تبیین این اندیشه، کوشش برای تبدیل سوسیالیسم تخیلی به سوسیالیسم علمی بوده‌است (سدی‌یو، ۱۳۸۷: ۳۰۹). انگلس جای دیگر نیز از سوسیالیسم علمی دفاع می‌کند و کسانی چون سن‌سیمون، فوریه و اوئن را سه مدینه فاضله نگار می‌نامد که نباید به عنوان نمایندگان حافظ منافع پرولتاریا (توده مردم) قلمداد شوند (رایت‌میلز، ۱۳۷۹: ۳۱۹)، چراکه به گمان او اندیشه‌های برابری‌جویانه این متفکران بیشتر سوسیالیسم تخیلی و ایده‌آلیستی است تا سوسیالیسم علمی و حقیقی. به‌هرروی، تأثیر این دو شخصیت بر اندیشه‌های سوسیالیستی و سپس کمونیستی جهان تا به امروز همچنان باقی است. در روسیه نیز لنین (۱۸۷۰-۱۹۲۴) متأثر از اندیشه‌های مارکس، کتاب *چه باید کرد؟*را نوشت و با تکیه بر توده‌های کارگر و متحد ساختن آنان با دهقانان، تشکیل حزب را راه نیل به پیروزی بر نظام سرمایه‌داری حاکم عنوان کرد. او و همفکرانش در سال‌های مبارزه و تبعید و زندان درپی اثبات این اندیشه بودند که روسیه در مرحله تکاملی سرمایه‌داری است و آمادگی پذیرش یک نظام سوسیالیستی را دارد و سرانجام در سال‌های نخست جنگ جهانی اول شورش‌های عظیم دهقانی و کارگری، تزار روسیه را مجبور به استعفا کرد و نخستین حکومت سوسیالیستی جهان با انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ در روسیه تشکیل شد (سدی‌یو، ۱۳۸۷: ۳۶۳ و ۳۶۷). از این پس کشورهای دیگری بویژه در آسیا و آمریکای لاتین با تأثیرپذیری از انقلاب سوسیالیستی روسیه و نظام حاکم بر آن به مبارزه با نظام‌های حاکم برخاستند و به تشکیل حکومت سوسالیستی اقدام کردند و برخی کشورهای اروپایی نیز در نتیجه بلوک‌بندی‌های سیاسی و نظامی و اقتصادی پس از جنگ دوم جهانی وگاه از راه مبارزات حزبی به جرگه کشورهای سوسیالیستی پیوستند.

۲-۲- گذری بر سیرپیدایش سوسیالیسم در ایران

نخستین تماس ایرانیان با اندیشه‌های سوسیالیستی (جنبش‌های چپ) همزمان با نفوذ اندیشه‌های نوخواهی متأثر از غرب در آستانه جنبش مشروطیت شکل گرفت؛ نقطه عزیمت

این چپ‌گرایی نیز قفقاز بود. به دنبال جدا شدن بخش‌هایی از ایران در نتیجه جنگ‌های ایران و روس و اوضاع نابسامان اقتصادی کشور، ایرانیان بسیاری به قفقاز و آذربایجان مهاجرت کردند و سپس به‌دنبال کشف نفت در قفقاز و نیاز به کارگران ارزان، جمعیت بیشتری از ایران به آن نواحی رفتند (پیشه‌وری، بی‌تا :۱۰۲). درپی این تحولات به جهت تعداد قابل‌توجه ایرانیان مهاجر و نیز روابط خاص مردم قفقاز و بادکوبه با ایرانیان و اشتراکات تاریخی و دینی و فرهنگی و زبانی با آنان، جمعیت سیاسی کشور مقیم بر آن شد تا برای جذب این مهاجران ایرانی و پیوستگی‌شان با مردمان آن نواحی اندیشه کند. در آن سال‌ها برای حاکمانِ روسِ قفقاز جذب و همراه نمودن ایرانیان آنقدر اهمیت یافت که تعدادی از رهبران حزب سوسیال دموکرات قفقاز، سازمان جدیدی را جهت سازماندهی و ایجاد ارتباط سازمانی میان ایرانیان و این حزب آغاز کردند (آدمیت، ۱۳۸۸: ۸۳) و اینگونه نخستین حزب سوسیالیستی ایران در قفقاز با نام‌حزب سوسیال دموکراتیک (اجتماعیون عامیون) ایران در اواخر ۱۲۸۳ در شهر باکو تأسیس شد؛ رهبری این حزب بر عهده نریمان نریمانف بود. حزب با تأسیس باشگاهی به نام «همت»، فعالیت‌هایش را در قبال کارگران مهاجر شاغل در باکو متمرکز کرد (آبراهامیان، ۱۳۸۷:۷۰). درواقع این باشگاه (حزب همت)، حلقه واسطی میان کارگران ایران و حزب سوسیال دموکرات روس به شمار می‌رفت که نخستین حزب رسمی و سیاسی ایرانیان نیز محسوب می‌شود (مدیرشانه‌چی، ۱۳۷۵:۴۹). از این پس ایده‌های سوسیال دموکرات در جریان انقلاب مشروطه وارد عرصه سیاست ایران شد و نقش بسیار مهمی را در جریان آشفتگی‌های انقلاب مشروطه، جنگ داخلی و مناقشه‌های پس از انقلاب بازی کرد. در سال اول فتح تهران (۱۹۰۸)، در ایران دو حزب پیدا شد: یکی انقلابی و دیگری اعتدالی و در همان سال، بعد از گشایش مجلس دوم، به اسم‌های «دموکرات» و «اعتدالیون» رسمی شدند. حزب دموکرات شاخه‌ای از حزب سوسیال دموکرات باکو یا حزب همت قفقاز در ایران به شمار می‌رفت که مهم‌ترین شاخه آن در تبریز پاگرفت. سیدحسن تقی‌زاده و سلیمان‌میرزا اسکندری از رهبران این حزب بودند. در مقابل حزب دموکرات، حزب اعتدالیون بود که تاریخ دقیق تأسیس آن مشخص نیست، اما هدف اصلی حزب بیشتر تکذیب سیاست حزب دموکرات بود. سپهدار تنکابنی، سیدعبدالله بهبهانی و سیدمحمد طباطبایی از اعضای این حزب بودند (نک. آبراهامیان، ۱۳۸۷: ۷۰-۷۱). رویکرد مثبت به اندیشه‌ها و احزاب سوسیالیستی در ایران، به دنبال پیروزی انقلاب بلشویکی ۱۲۹۶/۱۹۱۷ در شوروی و استقرار نظام سوسیالیستی در این کشور همسایه

شتاب بیشتری گرفت و در رقابت با نظام سرمایه‌داری انگلیس و سپس امریکا، نزد برخی منتقدانِ استبداد داخلی و مخالفانِ دخالت بیگانه، موقعیت مناسبی پیدا کرد اما این رویکرد به‌طور آشکار و در قالب حزب آزاد در فضای دوران پهلوی اول امکان فعالیت در داخل کشور نیافت. درشهریور ۱۳۲۰ و پس از استعفای اجباری رضاشاه، فضای خفقان حاکم شکسته شد و در پی آن مطبوعات از بند سانسور آزاد گردید و بازمانده سیاستمدارانِ عصر مشروطه از تبعید و فعالانِ سیاسی جوان‌تر از زندان رهایی یافتند و با تشکیل احزاب سیاسی، اتحادیه‌های کارگری، تشکل‌های صنفی و انتشار روزنامه فعالیت خود را آغاز کردند. این‌همه موجب رشد روزافزون ادبیات آزاد در ایران شد، به طوری که برای نخستین بار مبانی نظری و اصول برخی از مکتب‌های ادبی با جانبداری طبقاتی، یعنی واقع‌گرایی انتقادی و رئالیسم سوسیالیستی مطرح و تبلیغ گردید. در چنین فضایی، «حزب توده در سال ۱۳۲۰ تشکیل و داعیه‌دار اندیشه‌های سوسیالیستی در ایران شد. این حزب به‌سرعت رشد کرد و در آن دوران‌تنها حزبی بود که سیاستی قاطع و روشن، ساختاری منسجم و سازمانی فرا گیر داشت» (همان: ۳۸۵). تلاش برای دفاع از حقوق محرومان و ساختن جامعه بی‌طبقه، که از شعارهای اصلی حزب توده بود، باعث جذب بسیاری از روشنفکران و از جمله شاعران و نویسندگان آن عصر به این‌حزب گردید. از دیگر سوی، تقسیم و الحاق بیشتر کشورهای جهان به دو بلوک شرق (اردوگاه سوسیالیست به رهبری شوروی) و بلوک غرب (اردوگاه امپریالیست به رهبری آمریکا) به نفوذ وگسترش اندیشه‌های سوسیالیستی بویژه در کشورهای توسعه‌نیافته کمک بسیار کرد و با تشکیل احزاب چپ‌گرای متمایل به شوروی، انقلاب‌های سوسیالیستی در شرق آسیا و امریکای لاتین به وقوع پیوست. درپی این تحولات، نگاه گروهی از علاقه‌مندان به اندیشه‌های سوسیالیستی در ایران (علاوه بر شوروی) به سوی این جنبش‌ها نیز معطوف شد و در فاصله سال‌های ۱۳۴۹-۱۳۵۶سازمان‌های چریکی چپ‌گرا (نظیر سازمان فداییان، پیکار و غیره) به وجود آمدند. پس از ناکامی‌های پیاپی جبهه ملی و شکست‌های حزب توده و سرخوردگی نسبی از کمونیسم شوروی، پیروزی انقلابیونی نظیر کاسترو و چه‌گوارا و مائو، گروهی از جوانان روشنفکر متمایل به سوسیالیست را به جنبش‌های نوظهور مائوییسم در چین و جنبش‌های چریکی آمریکای لاتین علاقه‌مند کرد، اما می‌توان گفت همه احزاب و جنبش‌های چپگرا، مستقیم و غیرمستقیم و آشکار یا پنهان، زیر نفوذ حزب توده بودند (نک. بهروز، ۱۳۸۰: ۱۳۵).

۳- اندیشه‌های سوسیالیستی در شعر دو شاعر حزبی

شاید بتوان گفت اندیشه سوسیالیستی تاحدودی ریشه در سنتِ آرمانخواهی و ذهن لاهوتی شاعران فارسی‌گوی دارد؛ ولی به هر روی، سوسیالیسم به معنی حزبی آن در ایران به‌طور کل و در میان شاعران و نویسندگان ما به‌طورخاص، با خوش‌بینیِ ساده‌لوحانه‌ای از طرف گروندگان همراه بوده‌است که می‌تواند ناشی از ناآشنایی آنها با مفاهیم سوسالیستیِ برآمده از فلسفه و سیاست و اقتصاد باشد. همچنین باید گفت جز سران حزب توده، در ایران، کمتر کسی با سوسیالیسم علمی مورد نظر مارکس و انگلس آشنا بود و طبیعتاً این ناآشنایی در کار شاعران که بیشتر به تبلیغ مرام و آرمان‌های سوسیالیستی می‌پرداختند، بیشتر بوده‌است. با این‌همه کسانی همچون لاهوتی ابتدا با خوش‌بینی و امید و به گمان ما در اواخر عمر از سر ناچاری شاید به حزب وفادار ماندند و کسانی چون افراشته، ساده‌لوحانه، با خوش‌بینی و صداقت و امید به حزب دل بستند!

۳-۱- ابوالقاسم لاهوتی

۳-۱-۱- لاهوتی و شعر حزبی

ابوالقاسم لاهوتی(۱۲۶۶- ۱۳۳۶) روزنامه‌نگار، نظامی، سیاست‌پیشه، شاعرانقلابی، در کرمانشاه و در خانواده‌ای کم‌درآمد به دنیا آمد. او تا مدتی درکسوت روحانیان روزگار می‌گذراند تا آنکه از این گروه برید و در ژاندارمری استخدام شد. لاهوتی در سال ۱۲۹۳ به خاطر قتلی که مرتکب شده‌بود، به خانقین گریخت و از آنجا به حلب و موصل و استانبول رفت و مدتی بعد از ورود به استانبول با سوسیالیسم آشنا شد (وکیلی، ۱۹۱:۱۳۹۲) و در حوالی سال ۱۳۰۰ به عضویت حزب کمونیست ایران درآمد و با گروهی از همفکرانش در مقابله با استبداد حاکم، شورشی را در تبریز سامان داد که سرکوب شد و تحت تعقیب دولت ایران به قفقاز گریخت. در آنجا بیش از پیش با کمونیسم آشنا گردید و پس از یادگیری زبان روسی در مسکو مقیم شد. لاهوتی سپس به عنوان عضو ارشد حزب کمونیست شوروی به تاجیکستان رفت و در شکل‌گیری این جمهوری مؤثر بود، تا آنجا که در سال ۱۳۱۴ به عنوان نماینده مردم تاجیکستان در هفتمین کنگره بین‌المللی کمونیسم در پاریس شرکت کرد (همان: ۱۹۳-۱۹۶). وی در سال‌های حضور در شوروی به مقام وزارت فرهنگ جمهوری تاجیکستان و معاونت ماکسیم‌گورکی در کانون نویسندگان شوروی نیز نایل آمد و بویژه نزد تاجیکان اعتبار سیاسی و ادبی و فرهنگی بسیار

یافت و در کنار فعالیت‌های انقلابی و اجتماعی کـه تعهـدات حزبـی او بـود، پایه‌گـذار و مـروج اصلاحات تازه در ادبیات تاجیکستان گردید و جانی دوباره به کالبد بی‌رمق زبان و ادب فارسـی در آن سرزمین بخشید. بعد از مرگ استالین، لاهوتی سال‌های آخر عمـر را در فقـر نسـبی بـه سر برد و ناچار شد از تاجیکستان به مسکو نقل مکان کند. او در ۲۶ فروردین۱۳۳۶ درگذشت و در مسکو به خاک سپرده شد. برای لاهوتی دو دوره شـاعری را می‌تـوان در نظـر گرفـت، یـک دوره تا سال ۱۳۰۰ که اشعار او رنگ مذهبی و صـوفیانه دارد و دوره دوم از ۱۳۰۰ بـه بعـد کـه متأثر از گرایش‌های سوسیالیستی، رنگ‌وبوی کاملاً چپ‌گرایانه یافته‌است. وی زیر تـأثیر افکـار سوسیالیستی و تندترین گرایش آن، یعنی بلشویک است، به همـین جهـت در اشـعار او حتـی قبل از فرار به شوروی، دفاع از طبقه رنجبر و سـتایش فعلـه و دهقـان دیـده می‌شـود (سـپانلو، ۱۳۷۶: ۶). لاهوتی را می‌توان واضع گفتمـان مارکسیسـت‌هـای ایرانـی بـویژه در شـعر دانسـت. نمونه‌اش آنکه کلمه «رنجبر» را برای نخستین بار در پارسی به‌جای «پرولتر» به کارگرفـت و از مجرای او بود که این کلمه نوپا رواجی محدود یافت (وکیلی، ۱۳۹۲: ۲۰۹). برای دیـدن نمونـه‌ای از این کاربرد (نک. لاهوتی، ۱۳۵۸: ۱۵۶). لاهوتی بنا به موقعیتی که در حزب کمونیسـت شـوروی داشت، موظف به سرودن شعر حزبـی و تبلیـغ مـرام سوسیالیسـت-کمونیسـت بـود؛ بنـابراین شعرهای مسلکی او در موارد بسیاری، شعاری و گاه سست و ناهموار و در سنجش با شـعرهای مسلکی فرخی یزدی، خلوص و عمق کمتری دارند.

۳-۱-۲- عناصر و درون مایه‌های سوسیالیستی در شعر لاهوتی

تجلیل از دهقان و فعلـه: لاهـوتی پـیش از آشـنایی بـا سوسیالیسـم و پیوسـتن بـه حـزب کمونیست، مدافع تهیدستان است، اما در روزگار حزبی‌شدن نگاهش به حقـوق ایـن طبقـات نیز رنگ‌وبویی حزبی می‌گیرد؛ بدین جهت دهقان و فعله (از مهمترین طبقـات مـورد توجـه سوسیالیست‌ها) و دفاع از حقوق آنـان در شـعر و اندیشـه او حضـوری پررنـگ دارنـد. او در تبیین نقش طبقات اجتماعی معتقد است که تنها فعله و دهقان هسـتند کـه بـه فکـر سـود فردی خود نیستند و به تعبیر سوسیالیست‌ها کارکرد اجتماعی دارند؛ روشن اسـت کـه ایـن برداشتِ اقتصادیِ کار/ فایده از نقش اجتماعی افراد، برآمده از مرام سوسیالیستی اوست:

سال‌ها در جستجوی حق به هر در سرزدم — کس ندیدم، هر قدر این در زدم آن در زدم
دشمنی بُد، هر کسی را من گرفتم جای دوست — رهزنی بُد، دست بـر دامـان هـر رهبـر زدم

هر که را دیدم ، برای نفع شخصی می‌دوید پشت پا جز فعله و دهقان به خشک و تر زدم
(لاهوتی، ۱۳۵۸: ۸۵)

لاهوتی چنانکه نشان خواهیم داد در شعرهای زیادی از «کارگر» یاد می‌کند، اما به نظر می‌رسد مانند فرخی فعله را نیز نه در معنی عَمَله که به معنی کارگر، یعنی کسی که در کارخانه یا کارگاهی برای کارفرما کار می‌کند، به‌کار برده‌است و این معنایی تازه از این کلمه با کارکرد مورد نظر سوسیالیست‌ها همسوست؛ بنابراین برای فعله هم نقشی همسان دهقان متصور است و این دو گروه را که مطالبه‌گران اصلی انقلاب سوسیالیستی ۱۹۱۷روسیه بودند، می‌ستاید و آنان را در جوامع دیگر نیز تشویق به مطالبه‌گری می‌کند (نک. همان: ۵۵ و۵۷).

داس و چکش/ پتک: لاهوتی با ستایش از نشانِ داس و چکش/ پتک، یکی از نمادهای سوسیالیست و کمونیست، که آن را نماد «توده زحمتکش» می‌داند، به گونه‌ای دیگر از دهقانان و کارگران تمجید می‌کند و این دو ابزار را وسیله ساختن «جامعه بی‌طبقه» -و به تعبیر خودش در شعر زیر «عالم بی‌صنف»- می‌شمارد؛ گو اینکه با پیروزی انقلاب سوسالیستی۱۹۱۷، برای روس‌های کمونیست و سپس احزاب کمونیست دیگر نقاط جهان، داس نمادی از طبقه دهقانان/ کشاورزان و چکش/ پتک نماد طبقه کارگران صنعتی محسوب می‌شد و در کنار هم نهادن این دو ابزار تولید، نمادی از اتحاد این دو طبقه در جامعه انقلابی سوسیالیستی به حساب می‌آمد. دهقان و فعله (کارگر) به عنوان ارکان اصلی کار و تولید در یک جامعه سوسیالیستی از چنان اهمیتی برخوردارند که لاهوتی ماندگاری این دنیا و پایداری جامعه را در گروِ وجود آنها می‌بیند و می‌گوید با بودن آنها دیگر نیازی به صنف سرمایه‌دار در جامعه نیست:

از وجود فعله و دهقان چو این دنیا به پاست نیست لازم صنف دارایان بدبنیاد هم
پیش ما چیزی مقدس‌تر ز زحمت نیست لیک باید از روی خرد تشخیص زحمت داد هم
مرده باد این عالم ظلم و خیانت کاندر اوست بینوا هم، اغنیا هم، بنده هم، آزاد هم
زنده بادا پتک و داس توده زحمت که آن سازد از نو عالمی بی‌صنف و بی‌اضداد هم
(همان: ۸۸)

در شعر دیگری «خلق ستمکش دهاتی» را با «فعله شهری» سفارش به اتحاد می‌کند و می‌گوید:

بر ریشه کاخ مفت‌خورها همت کن و داس را درانداز
با یاری پتک کارگرها این کهنه‌اساس را برانداز
(همان: ۵۹۶ و ۵۹۵)

لاهوتی در قصیده‌ای که به وزن «ایوان مداین» خاقانی سروده‌است، به زبان تعریض بر شاهان و فرمانروایانِ مورد نظر خاقانی خرده می‌گیرد چراکه شکوه دارا و آسایش اغنیا در سایه رنج دهقانان و کارگران/ مزدوران فراهم آمده‌است و نه شایستگی شاهان:

از رنج کشاورز است، آسایش هر دارا — از کوشش مزدور است، سرمایه بازرگان
دندانه هر برجی، چشمی است که می‌گرید — بر ماتم مزدوران، بر ذلت دهقانان
(همان: ۲۷۶)

کشف حجاب و حقوق زنان: لاهوتی پس از پیوستن به حزب کمونیست، جهان مدرن و انسان و خواسته‌های او را از چشم حزب کمونیست و مرام سوسیالیستی می‌بیند. او از این منظر به آزادی و تربیت و تساوی حقوق زنان در خانواده و اجتماع می‌نگرد و از آن دفاع می‌کند؛ یکی از مصادیق این دفاع، برداشتن حجاب و آشکارشدن حضور زن در صحنه اجتماع می‌داند:

ننگ باشد که تو در پرده و خلقی آزاد — عیب باشد که تو در خواب و جهانی بیدار
(همان: ۱۳)

روی سخن او در این شعرها عموماً با زنان تاجیک است (نک. لاهوتی، ۱۹۷۵ :۳۶) و به آنها گوشزد می‌کند که این امکان تنها زیر لوای نظام برآمده از انقلاب اکتبر برای‌شان فراهم شده و آزادی و دانش‌اندوزی‌شان ناشی از «قدرت سرپنجه اکتبر» است:

آفرین بر قوه‌ای کز پرده آزادت نمود[...] — «هیچ» را «هرچیز» کردی زنده باش ای انقلاب
قدرت سرپنجه اکتبر را بنگر که چون — داد در دستت کتاب و چادر از رویت گرفت
(همان: ۵۰)

او در راستای برابری حقوق زنان و مردان، از وضعیت زنان در ایران انتقاد می‌کند و معتقد است زنان ایران از حق برابری خود با مردان بی‌خبرند حال آنکه زنان در خاک شورا (اتحاد شوروی) با مردان برابرند:

زن بود در خاک شورا با همه مردان برابر — دختر ایران از این نعمت خبر دارد؟ ندارد
(لاهوتی، ۱۳۵۸: ۴۳)

جامعه‌گرایی لازمه اتحاد، صلح و برابری: اندیشه «اصالت جامعه» در مقابل «اصالت فرد» و تقدم منافع جمعی بر منافع فردی، اساسی‌ترین بن‌مایه دراندیشه‌های سوسیالیستی و کمونیستی است. به گمان سوسیالیست‌ها از دل همین اندیشه است که یکپارچگی میان افراد جامعه ایجاد می‌شود و مالکیت اشتراکی ابزارهای کار و تولید نظیر «کلخوزها» یا مزارع بزرگ اشتراکی مکانیزه و کارگاه‌ها و کارخانه‌های بزرگ صنعتی تحقق می‌یابد و «جامعه بی‌طبقه» محقق می‌گردد؛ درنتیجه، برابری حقوق افراد جامعه فارغ از نژاد و زبان در استفاده یکسان از منابع اقتصادی تضمین می‌شود؛ لاهوتی با دلبستگی به این اندیشه، همگان را به مشارکت جمعی فرا می‌خواند:

دست رفقا بگیر و برخیز امداد بکن برادران را
(همان: ۸۳ و نیز نک. همان: ۵۷)

در جای دیگر می‌گوید:

در صحن حیات اقتصادی آنها که برابرند با هم
بی فرق نژادی و زبانی یک‌صنف و برادرند با هم
(همان: ۱۳۹)

لاهوتی در مستزادی بلند، عوض‌کردن دنیا را درنتیجه متحدشدن آحاد جامعه سوسیالیستی و تبعیت از «راه لنین» یعنی حزب کمونیست، وعده می‌دهد: «توده رنجبرانیم که با راه لنین/ در همه روی زمین/ متحد بهر عوض‌کردن دنیا شده‌ایم/ همه دانا شده‌ایم» (لاهوتی، ۱۹۷۵: ۶-۷). او در جای دیگراز محبوبیت و«دوستی عزیز بین‌المللی» سوسیالیسم و «وحدت خلق جهان» بر سر مرام سوسیالیستی سخن می‌گوید و آن را برآمده از «تعلیم لنین» می‌داند (همان: ۳۵) و در سرودی به نام «انترناسیونال»، که ترجمه شعر گورکی است از آشتی دنیا و «روز قطع جدال» و انترناسیونالیسم جهانی سوسیالیسم حرف می‌زند (همان: ۶۹).

بزرگداشت نظام شورایی و رهبران و شاعران سوسیالیست: لاهوتی در شعرهای بسیاری از انقلاب سوسیالیستی ۱۹۱۷روسیه و برقراری نظام شورایی و تشکیل حکومت اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی تجلیل کرده‌است (نک. لاهوتی، ۱۹۷۵: ۶و۱۲و۱۳). او انقلاب اکتبر را «فتح اکتبر» (همان: ۶) می‌خواند و در دو شعر «کوه و آیینه» (همان: ۱۰-۱۱) و «خر و تراکتور» (همان: ۱۲) از نظام شورایی و ایجاد کلخوزها و مزارع اشتراکی و لنین و حزب او به بزرگی تمام یاد

می‌کند و در شعری به نام «به حزب رهنما» (همان: ۳۰-۳۱) حزب کمونیست را می‌ستاید. او در شعرِ«به یتیمان جنگ جهانی» وضعیت کودکان یتیم و بی‌کس جامعه قبل از استقرار نظام شورایی را با دوران حاکمیت نظام شورایی کمونیست می‌سنجد و حزب «لنین و کار» را کس و کار این یتیمان معرفی می‌کند:

چارده سال گذشته‌است که با پیروزی حاکم یک‌ششم این کره شورا شده‌است
جای اطفال پدرمرده و بی‌خویش و تبار پیش ما نی سر هر کوچه و ویرانه بود
کس این‌گونه کسان حزب لنین باشد و کار جایشان مکتب و فابریک و کتبخانه بود
(همان: ۸)

لاهوتی در شعر «میهن من» که آن را به فرزندانش تقدیم کرده، ضمن تجلیل از شکوه ایران تاریخی، عظمت ایران را نه از تاج شاهان که از رنج مزدک و فرّ درفش کاویانی و جوانمردی رستم می‌داند (همان: ۲۵). او در ادامه مزدک را به خاطر پاسداشت رنج انسان‌ها در شمار سوسیالیست‌ها می‌داند سپس به چهره‌های سوسیالیست معاصر ایران می‌رسد و ارّانی را «شیر خونسرد» و حیدرخان عمواغلی را «پیشوای نامی خلق» و یارمحمد را «حامی خلق» و ستارخان را «مهین هادی مردم» می‌نامد که همگی در راه شادی مردم کشور خود شهید شده‌اند (همان‌جا). علاوه بر اینها، لاهوتی به ترجمه شعرها و سرودهایی از شاعران حزبی و غیرحزبی با مضامین سوسیالیستی و انقلابی پرداخته و ضمن تأثیرپذیری از شعرشان، از آنها نیز تجلیل کرده‌است: از ماکسیم گورکی (همان: ۶۹-۷۱)؛ مایاکوفسکی (همان: ۷۱)؛ پوشکین (همان: ۷۴-۷۵)؛ ر.پاتکانیان (همان: ۷۴)؛ تاراس شوچینکو (همان: ۷۴)؛ ل.آشانین (همان: ۷۲-۷۳). لاهوتی چند سرود مهم جنبش کمونیستی از جمله سرود «انترناسیونال»، نسخه روسی آن سروده گورکی -مهم‌ترین سرود جنبش کمونیستی آن سال‌ها- و سرود «جوانان کمونیست» سروده ل.آشانین و نیز سرود بین‌المللی «دانشجویان کمونیست» سروده ر.پاتکانیان را به فارسی آهنگین برگرداند.

اهمیت کار، انتقاد از کارکودکان و بیکاری: یکی از اساسی‌ترین خواسته‌های انقلاب‌کنندگان در بیشتر جنبش‌های اجتماعی معاصر و بویژه در انقلاب‌های سوسیالیستی، «کار» است و از همین منظر است که تأمین حقوق کارگر وحضور او در جامعه از مهمترین شعارهای نظام‌های سوسیالیستی است که پیوسته از آن سخن به میان می‌آید. در تعریف کار نوشته‌اند «هر تلاشی که مستقیم یا غیرمستقیم برای تولید چیزی انجام گیرد که در زندگی مردمان مستقیم یا غیرمستقیم به کار آید.» (جهانشاه‌لوی افشار، ۱۳۶۷: ۲۰۳)؛ کار در اندیشه‌های سوسیالیستی، کنشی

است توسط انسان در ساعاتی معین، که به تولید کالا یا کسب فایده/ سرمایه بینجامد با این قید که کنشگر به‌تنهایی مالک آن کالا/ سرمایه نیست. لاهوتی نیز با توجه به اندیشه «مشارکت جمعی درکار- تولید- سرمایه» در نزد سوسیالیست‌ها، کار را ستایش می‌کند و بیکاری را مترادف بی‌شرافتی و نوعی ناسزا می‌داند:

باید همه جا قرین شود زن با مرد بیکار درین جهان نماند یک فرد
آن‌سان که به هرکسی بگویی بیکار دعوی شرف کند بگرید از درد
(لاهوتی، ۱۹۷۵: ۳۴)

او همگان را به کارجمعی دعوت می‌کند و معتقد است در جامعه سوسیالیستی هیچکس «بی‌زحمت ورنج» و «به‌رایگان» نام نمی‌خورد (همان‌جا) و اساساً «راه پیروزی بردشمنان» کار است (همان: ۴۹) و کسی حق زندگی دارد که کارکند (لاهوتی، ۱۳۵۸: ۳۵) چراکه ما همواره در جنگ دایمی علیه فقر و بیکاری هستیم (همان: ۱۲۵) و نیز به جهت کارکرد اقتصادی و اجتماعی، بیکار چون نقشی ایفا نمی‌کند، در حکم مرده است:

تودانی که این ملک سرمایه است که بیکار با مرده همپایه است
(همان: ۱۹۷)

لاهوتی براساس اندیشه‌های سوسیالیستی با کار کودکان مخالف است، بویژه کودکانی که در کارگاه‌ها و مزارع دهقانانِ سرمایه‌دار (کولاک) کار می‌کنند:

دخترشش‌ساله‌ای در کارگه از بهر نان چهارده ساعت به زحمت بل فزون‌تر دیده‌ام
(همان: ۵۲)
ای توانگر ازپی نفع تو زحمت می‌کشد کودکان کارگر هم باز راضی نیستی
(همان: ۴۳)

با وجود این انتقاد، در شعری به نام «به یتیمان جنگ جهانی»، «کار و شغل» را برای کودکان یتیم به‌مثابه «پدر و مادر» و جای آنها را مکتب و فابریک -کارخانه- می‌داند (لاهوتی، ۱۹۷۵: ۸).

بزرگداشت کارگران و رنجبران: برای لاهوتی که در شوروی با کارخانه‌ها و کارگاه‌ها و مزارع بزرگ اشتراکی (کلخوز) و اصناف و تشکیلات آنان آشنا بوده‌است، کارگر در مفهوم تازه مورد نظر سوسیالیست‌ها کاربرد داشته‌است و از آن پس اگر او فعله و رنجبر و زحمتکش هم به‌کار می‌برد، در معنای کلی هم به کشاورزان و شاغلان در مزارع اشاره دارد و هم به کارگران و

شاغلان درکارخانه‌ها وکارگاه‌ها؛ به سبب همین آشنایی می‌توان گفت او نخستین شاعری است که کامیابی‌ها و ناکامی‌های کارگران و کشاورزان در شعرش به فراوانی نمود یافته‌است. او در شعرهایش خود را یک کارگر معرفی می‌کند و کارگران را به جنگ سرمایه‌داران برمی‌انگیزد:

من کارگرم، کارگری دین من است دنیا، وطن است و زحمت، آیین من است
گفتم به عروس فتح، کابین تو چیست؟ گفت: آگهی صنف توکابین من است
(لاهوتی،۱۲۹:۱۳۵۸)

وی معتقد است با دست‌های کارگر و رنجبر و اتحاد آنها به هرچیز مطلوب می‌توان رسید (همان: ۵۷) و دشمن هر که باشد در پرتو این اتحاد شکست می‌خورد (همان: ۵۵). او، «آبادی ملک عالم» و«آسایش نوع آدم» را نتیجه تلاش و زحمت رنجبر می‌داند (لاهوتی، ۱۹۷۵: ۳۴). گرچه در دیوان لاهوتی، کاربرد مفاهیم کارگری و ادبیات طبقه رنجبر -به تعبیر خودش- بسامد بالایی دارد و به همین سبب باید او را نخستین و بزرگترین شاعر رئالیستی کارگران/ رنجبران فارسی دانست؛ اما شعرهای کارگری او اوضاع رنجبران و کارگران ایران را نمایندگی نمی‌کند چراکه او سال‌ها در شوروی مقیم بود و همه‌چیز را ازنگاه رئالیسم حزبی حاکمان شوروی می‌دید و چندان از اوضاع درون ایران خبر نداشت. محمدعلی سپانلو می‌نویسد «لاهوتی نخستین شاعر فارسی زبان طبقه کارگر است، اما نه طبقه کارگر ایران، زیرا او اطلاعی از وضع طبقه کارگر ایران، حال و روزش، از مبارزات و دستاوردهایش نداشت» (۱۳۶۹: ۵-۶)؛ با وجود این دوری، شاعر از اوضاع ایران غافل نیست و گه‌گاه آرزو می‌کند کاش جامعه کارگران و رنجبران ایران نیز همچون شوروی از موهبت نظام شورایی برخوردار شوند! (لاهوتی، ۱۳۵۸: ۵۵۵) و در شعری کارگران و دهقانان ایران را به خیزش در مقابل حاکمان فرامی‌خواند:

ای توده نام‌آور ایران نهراسیم از حمله اردوی شریران نهراسیم
ای کارگر نامی و دهقان مبارز یک‌صف بشتابیم به میدان، نهراسیم
مردن به شرف به بود از هستی ننگین از دار نترسیم و ز زندان نهراسیم
(همان: ۱۲۲)

۳-۲- محمد علی افراشته

۳-۲-۱- افراشته و شعر حزبی

محمدعلی راد مشهور به افراشته (۱۲۸۷-۱۳۳۸) داستان‌نویس، شاعرطنزپرداز، روزنامه‌نگار و مبارز انقلابی در بازقلعه رشت به دنیا آمد (نک. نوح، ۱۳۸۷). او شغل‌های گوناگونی چون شاگردعطاری،

تحصیلداری تجارتخانه، معلمی، هنرپیشگی، شوفری، کارمندی شهرداری، روزنامه‌نگاری و غیره را تجربه کرد (اعتمادزاده، ۱۳۲۶). افراشته علاوه بر شعر فارسی که آن را به زبانی بسیارساده و بی‌پیرایه می‌گفت، از پیشگامان شعر گیلکی و از گویندگان معروف طنز اجتماعی نیز به شمار می‌رود. گرچه او از سال‌ها پیش به فارسی و گویش گیلکی شعر می‌گفت اما نامش بعد از شهریور ۱۳۲۰ به عنوان شاعری مردمی، مبارز و انسان‌دوست بر سر زبان‌ها افتاد. برهان، افراشته را از اعضای حزب توده می‌شمارد (برهان، ۱۳۶۸: ۲۱۸) اما سال دقیق ورود او به حزب مشخص نیست؛ می‌توان گفت که افراشته با توجه به انگیزه بالایی که در دفاع از محرومان جامعه و نقد و تخطئه مالکان و سرمایه‌داران داشت، زیرتأثیر تبلیغات و شعارهای آرمانگرایانه و پرجاذبه حزب توده، در همان سال نخست تأسیس حزب به عضویت آن درآمده‌است چراکه آثار شعر و نثر او از سال ایجاد حزب یعنی ۱۳۲۰ تا بهمن ۱۳۲۷ که حزب توده غیرقانونی اعلام شد، در نشریات این حزب چاپ و منتشر شده و پس از آن تا اسفند ۱۳۲۹ در نشریات مخفیانه حزب کم و بیش آثار او دیده می‌شود. در اسفند سال ۱۳۲۹ افراشته روزنامه‌ای چهارصفحه‌ای در قالب طنز و فکاهه به نامِ نامه *چلنگر* راه‌اندازی کرد. نشانِ‌گرافیکی (لوگوی) این نشریه یک ستاره پنج‌پر است که از نشان‌ها و نمادهای سوسالیست/ کمونیست محسوب می‌شد؛ به گفته نصرت‌الله نوح عنوان چلنگر (آهنگر و قفل وکلیدساز) را که از معنای طنز خالی نیست، صادق هدایت به افراشته پیشنهاد کرده‌است (نوح، ۱۳۸۷). بیشتر مطالب و شعرهای این نشریه را خود افراشته می‌نوشت. نگاه و بیان فکاهه و طنز و سادگی مطالب و شعرها، همراه با زمینه انتقاد سیاسی و اجتماعی از مهم‌ترین ویژگی‌های روزنامه *چلنگر* است. گرچه افراشته در مجله *توفیق* سابقه طنزنگاری داشت اما فکاهه‌پردازی و نقد طنزآمیز او در *چلنگر* بیشتر و از دیدگاه حزبی، هدفمندانه‌تر و بی‌باکانه‌تر است. یکی از تفاوت‌های افراشته با دیگر شاعران حزبی چپ‌گرا، توجه بسیار او به عنصر فکاهه و طنز و به‌کارگیری آن به عنوان ابزار مهم رساندن پیام‌حزبی و نقد حاکمیت است. او این عنصر را با زبان ساده همراه کرده‌است و در این راه به نسیم شمال بسیار شبیه‌است؛ نوشتن بیتی ثابت در کنار نشان روزنامه که درواقع شعار روزنامه محسوب می‌شد -«بشکنی ای قلم ای دست اگر/ پیچی از خدمت محرومان سر»-، استفاده از فکاهه و طنز، صداقت در گفتار و سادگی زبان، خواندن شعر خود در جمع‌های مردمی، توجه زیاد به مخاطبان کم‌سواد وگروه‌های فرودست جامعه در شعر، و تهیه بیشتر مطالب و شعرهای روزنامه به قلم خود، از جمله ویژگی‌های مشابه و مشترک شاعری و روزنامه‌نویسی نسیم شمال و افراشته است. افراشته در *چلنگر* صفحه‌ای برای

ادبیات محلی ایران راه‌اندازی کرده‌بود و در هر شماره غیر از شعر گیلکی که سخت به آن علاقه‌مند بود، شعری به یکی از زبان‌ها یا گویش‌های محلی ایران یعنی ترکی، کردی، لری، طبری و غیره چاپ می‌کرد که پس از مدتی شهربانی از چاپ این صفحه جلوگیری کرد. به‌طورکلی، محتوای آثار افراشته، در شعرهای گیلکی و فارسی، بیان آروزها و رنج‌های مردم ستم‌دیده است که باید با توجه به شرایط آن دوره و با در نظر گرفتن اوضاع جامعه آن روزگار تحلیل شوند. *چلنگر* با کودتای مرداد ۱۳۳۲ توقیف و افراشته نیز به دنبال بگیر و ببندهای آن‌روزها مخفی شد و یک سال و چند ماه بعد در سال ۱۳۳۴با همکاری عوامل حزب توده از ایران خارج شد و سرانجام در کشور بلغارستان که از کشورهای کمونیستی هم‌پیمان با شوروی بود اقامت گزید. در آنجا به یادگیری زبان بلغاری پرداخت و با نام مستعار «حسن شریفی» به نوشتن و سرودن و چاپ شعر و داستان انتقادی (مجموعه‌داستانِ *دماغِ شاه*) دست زد و بویژه با هفته‌نامه *استرشل* (زنبورسرخ) که نشریه‌ای طنز و انتقادی بود همکاری کرد. افراشته بالاخره در اردیبهشت ۱۳۳۸ به سبب ایست قلبی در صوفیه بلغارستان درگذشت و همانجا به خاک سپرده‌شد.

شعر افراشته ساده و در قالب‌های سنتی شعر فارسی است و هرچند «آن جلای فریبنده شعر کلاسیک فارسی را ندارد، درعوض ساده‌ترین و حقیقی‌ترین و چه بسا شدیدترین احساسات را بزبان توده مردم بیان کرده‌است» (به‌آذین، ۱۳۲۶). شعر او به همان نسبت که از تغزل خالی است، تصویرگر صحنه‌هایی از درد و رنج مردمی است که به‌خوبی آنها را می‌شناخت؛ هر موضوعی برای او شعر آفرین بود؛ در مقدمه دفتر شعر او آمده‌است: هیچگاه شعری از سر سیری یا برای تفریح نسروده که فریادی در آن نباشد؛ شعار هنر برای هنر هیچگاه افراشته را نفریفت، از نظر او ارزش شعر بر محتوا و مضمون آن بستگی داشت، نه به زیبایی کلام (افراشته، ۱۳۵۷: ۳). افراشته گرچه ساده‌لوحانه دلخوش به شعارهای پرطمطراق سران حزب و در رأس آنها حاکمان شوروی است، اما شعرش شعر واقعیت‌های اجتماعی حاکم بر جامعه ایران آن‌سال‌هاست که گوینده‌اش با سادگی و صداقت بر زبان و قلم جاری می‌کند. او خود را شاعر توده‌های محروم و رنجبر ایران معرفی می‌کند و آن را مقامی افتخارآمیز می‌داند:

شاعر توده ایرانم من — چه مقامی‌ست از این بالاتر؟
شاعر مدح‌کن رنجبرم — بسته‌ام طوق غلامی به کمر
آستان‌بوسی شاهان نکنم — شده‌ام نزد فقیران نوکر

(افراشته، ۱۳۵۷: ۴۷)

افراشته صادقانه به مرام حزب پایبند بود و در نخستین کنگره نویسندگان و شاعران ایران که با همکاری انجمن روابط فرهنگی ایران و اتحاد شوروی در تیرماه ۱۳۲۵ به مدت ده روز در تهران برگزارگردید، شرکت کرد و در حضور برخی مقامات فرهنگی و سیاسی کشور دو شعر خواند؛ در یکی از شعرهایش به نام «شغال محکوم» از زبان برزگر و شغالی دزد و به تله افتاده، با کنایه و تمسخر، نظام ارباب و رعیتی و دزدی‌ها و زد و بندهای مالکان وکارگزاران حکومتی، مورد نقد و انکار شدید قرار گرفته‌است (نک. نخستین کنگره نویسندگان ایران، ۱۳۲۶: ۱۰۷-۱۰۹). افراشته در اردیبهشت ۱۳۳۲ به دعوت دولت شوروی و با هماهنگی سران حزب برای شرکت در جشن روزجهانی کارگر به شوروی سفر کرد و در برگشت مشاهدات سفرخود را با نام «پشت پرده پَرِ قو» (در پاسخ به کسانی که جامعه شوروی را «پشت پرده آهنین» می‌گفتند) در دفاع از حکومت کمونیست شوروی نوشت و در شماره‌های آخر *چلنگر* چاپ و منتشر کرد (نک. نوح، ۱۳۸۷). راست آن است که بگوییم آثار افراشته فارغ از جهت‌گیری‌های سیاسی از ارزش اجتماعی و انسانی برخوردار است. ارزش‌های اخلاقی و حرفه‌ای افراشته در مقاطع مختلف زمانی، به دلیل وابستگی به حزب توده مهجور مانده و وی جایگاه خود را در عرصه ادبیات انتقادی معاصرایران نیافته‌است.

۳-۲-۲- عناصر و درون‌مایه‌های سوسیالیستی در شعر افراشته

انتقاد از فاصله طبقاتی و نظام ارباب و رعیتی: یکی از اساسی‌ترین بن‌مایه‌های شعرسیاسی و حزبی افراشته مبارزه بی‌امان با نظام ارباب و رعیتی حاکم بر جامعه روستایی و کشاورزی ایران است. رشته‌های خویشاوندی او را با طبقات مختلف و حتی متضاد اجتماع پیوند می‌دهد؛ دولت‌سرای مالکین با نفوذ و کلبه گالی‌پوش دهقانان بی‌چیز، این هر دو را افراشته از نزدیک دیده‌است و با هوس‌ها و کینه‌ها و عیش‌ها و ناکامی‌هایی که در این دو صحنه خودنمایی می‌کند، آشنا بوده‌است (اعتمادزاده، ۱۳۲۶).

بر این اساس، در بیشتر شعرهای انتقادی او نشانی از نفی نظام ارباب و رعیتی و فاصله طبقاتی می‌توان یافت (افراشته، ۱۳۵۷: ۴۱-۴۳). خواننده همواره نمکی از فکاهه و طنز در شعرهای انتقادی افراشته احساس می‌کند که هرچند ممکن است بُرنده نباشد ولی تأثیرگذار و برای او دلنشین است. در نمونه زیر شاعر با استعاره تهکّمیه شکاف طبقاتی جامعه و نظام «کارگر/ سرمایه‌دار» و «اعیان/ بی‌سروپا» و «برزگر/ خان» را با استهزاء مورد نقد قرار داده‌است:

حرف‌های شاخداری می‌زنید فعله را با ما برابر می‌کنید

بی‌سر و بی‌پا کجا، اعیان کجا ! برزگر لختی کجا و خان کجا!
آنکه دارد خانه و باغ و چمن فرق با لختی ندارد، مرگ من؟
حرف بی‌منطق نبایستی زدن دشمن عادت نبایستی شدن
گر نباشد مالک و سرمایه دار کارگر بهر که خواهد کرد کار؟
(همان: ۷-۸)

انتقاد از رواج رشوه‌خواری و فساد دستگاه حاکم: انتقاد از بی‌عدالتی و فساد دستگاه اداری و دولتی و زدوبندهای پشت‌پرده میان تاجران و سرمایه‌داران کارخانه‌دار با دولتی‌ها از دیگر موضوعات شعر افراشته است (همان: ۹). او این اعتراض را از منظر مرام سوسیالیستی و با کاربرد واژگان این حوزه نظیر کارگر، کارخانه، ارباب، صاحب‌کار، نفوذی و غیره مطرح می‌کند:

با شما هستم، آهای کارگران بچه‌ها، زن‌ها، مردان، پسران!
کارخانه‌چی و صاحب‌کارم همنشین با خود استاندارم
پدر اندر پدر هستم ارباب جربزه‌دار و مبادی‌آداب
ما در این خاک نفوذی داریم اسم و رسم و پک و پوزی داریم
اگر اخراج نمایم همه را نکند هیچ کسم چون و چرا
(همان: ۱۹-۲۰)

انتقاد از تبعیض و تشویق به اعتراض: رسیدن به حاکمیت طبقه کارگر و در نهایت «جامعه بی‌طبقه» از موضوعات اصلی شاعران سوسیالیست است و افراشته نیز در همین راستا با اعتراض، تبعیض میان خان/ ارباب و دهاتیان (رعایای روستایی) را جایز نمی‌داند و رعیت را به اعتراض و احقاق حق خود در برابر ارباب تشویق می‌کند (همان :۷، ۱۲، ۱۷).

چه توفیر داری تو با خان، دهاتی چه فرق است بین تو و آن، دهاتی؟
چرا او چنان مست عیش است و عشرت چرا تو چنین زار و نالان، دهاتی؟
چرا هرچه رنج است و غم، قسمت تو چرا گنج سهمیه خان، دهاتی؟
(همان: ۱۰)

انتقاد از فقر و گرانی و احتکار: فقر و بیکاری و گرانی نیز موضوع مورد اعتراض انقلابیون سوسیالیست بوده‌است و آنان با زیرکی این آسیب اجتماعی را به نفع پیشبرد اهداف حزبی خود

برای شوراندن توده‌ها شعار خود می‌ساختند. افراشته، خود فقر را چشیده و بیکاری و گرانی را تجربه کرده بود. او در شعر فکاهه «پالتوی چهارده ساله» (همان: ۲۶) که آن را در نخستین کنگره نویسندگان هم خواند، به فقر و تهیدستی خود نیز اشاره می‌کند و در شعر دیگری ضمن اشاره به فقر رنجبران و خودش، یکی از موجبات پیوستنش به حزب توده را، حمایت آن حزب از فقرا و رنجبران ذکر می‌کند:

من بیچاره که در واقع یک رنجبرم با همه جوش و جلا کوفت ندارم بخورم
حزب توده که حمایت کند از کارگران پس صلاح است که وارد بشوم چون دگران
میل دارم بشوم وارد آن حزب شما در صف روشنفکران ولی، اما، اما
(همان: ۱۵)

سال‌های نخست حضور افراشته در حزب توده مصادف با جنگ جهانی دوم و اشغال ایران توسط متفقین بود که از پیامدهای آن گرانی و کمیابی اجناس مورد نیاز مردم و احتکار تاجران و سرمایه‌داران سودجو و تحمیل رنج‌های بسیار بر طبقات فرودست جامعه بود. افراشته در شعر زیر البته فقط به عاملان داخلی این درد و رنج‌ها (تاجران و سرمایه‌داران محتکر) اعتراض می‌کند:

خواست خدا هست که من تاجرم بیل و کوپن، چرم و شکر می‌خرم
هر تومنی چند تومن می‌برم
خانه خریدم ده و باغ قشنگ سفره پهناور من رنگ‌رنگ
(همان : ۴۴-۴۵)

دفاع از محرومان، رنجبران، کارگران و دهقانان: افراشته به خاطر زندگی پرفرازونشیب خود با طبقات مختلف جامعه و شغل‌های گوناگون آشنا بود و در توصیف زندگی مردم خرده‌پا، دهقانان، کارگران و تیپ‌های اداری و بازاری توفیق داشت بنابراین، دردفاع از حقوق کارگران و دهقانان و توصیف وضعیت زندگی آنان کامیاب بود (نک. همان: ۴۶) و نیز:

رنجبرا زحمت و کار از توست مفتخوری می‌بردت مزد دست
ساکت آسوده نباید نشست
رنجبران همه‌جا اتحاد تا که شود کار جهان برمراد
(همان: ۲۷)

بشکنی ای قلم، ای دست اگر پیچی از خدمت محرومان سر
این شعاریست که دادم، هستم روی این قول شرف تا آخر

تا که جان در تـن و خـون در بدنسـت بســـــته‌ام پشـــــت چلنگـــــر ســـــنگر
(همان: ۴۷)

۴- جدول فراوانی واژه‌های پرکاربرد با بار سوسیالیستی در شعر دو شاعر حزبی

	لاهوتی	افراشته
کارگر / کارگران	۱۱۲	۲۴
رنجبر / رنجبران	۷۷	۱۱
فعله	۹۹	۹
دهقان	۷۳	۴
کار	۲۷	۱۴
مردم	۴	-
رنج	۳۸	۱
زحمتکش/ زحمتکشان	۴۲	۲
زارع	۱۰	-
چکش	۱۲	۱
داس	۲۸	-
خلق	۵۴	-
برزگر	۶	۶
رفیق	۲۱	۱
دسترنج	۲	-
ستمکش	۱۴	-
توده	۲۳	۵
ملت	-	۵
عمله	-	۴
محروم	-	۲
مفتخور/ مفتخوران	-	۷

۴-۱- تحلیل داده‌های جدول

از منظر تحلیل سبک‌شناسی، تکرار واژگان در یک متن مهم است. در جدول بالا ۲۱ واژه که در شعر دو شاعر مورد بحث فراوانی کاربرد داشته‌اند، استخراج گردیده‌است. این واژگان در زمینه شعری شاعران یادشده دارای مفهوم و پیامی متناسب با مرام حزبی آنهاست و هریک در حوزه ادبیات سیاسی سوسیالیستی معنایی خاص دارد. برابر این جدول، در شعرلاهوتی ۶۴۲ بار و در شعر افراشته ۹۶ بار این واژگان به کار رفته‌اند. در شعر هر دو شاعر «کارگر/ کارگران» بیشترین کاربرد را داشته (لاهوتی ۱۱۲ و افراشته۲۴ بار این واژه را به‌کار برده‌است) که این فراوانی توجه این شاعران را به یکی از بن‌مایه‌های اندیشه سوسیالیستی یعنی ستایش و حاکمیت طبقه کارگر، نشان می‌دهد. پس از آن دهقان و فعله و رنجبر که هر سه واژه مربوط به حوزه کارگری و دهقانی‌اند، بیشترین کاربرد را دارند که نشانگر جایگاه دهقانان و کارگران (زحمتکشان) در نگاه حزبی این شاعران است. نکته دیگری که از این جدول حاصل می‌شود این است که گوناگونیِ واژگان با بارِ سوسیالیستی، در شعر لاهوتی با ۱۷ مورد از ۲۱ مورد و در شعرافراشته با ۱۵ مورد از ۲۱ مورد، بسیار چشمگیر است. از میان این شاعران، لاهوتی به خاطر حضور در شوروی و عضویت در حزب کمونیست و کانون نویسندگان آن کشور و تجربه زیسته‌ای که از نظام سوسیالیستی دارد، بسیار گسترده‌تر از افراشته از واژگان با بارِ سوسیالیستی در شعر استفاده کرده‌است.

۵- نتیجه‌گیری

همزمان با انقلاب مشروطه و انقلاب ۱۹۱۷در شوروی، احزابی با گرایش‌های سوسیالیستی در ایران شکل گرفت. برخی شاعران و نویسندگان ایرانی همچون ابوالقاسم لاهوتی و محمدعلی افراشته نیز که اهداف و شعارهای سوسیالیسم را موافق مطالبات اجتماعی و فرهنگی و سیاسی خود می‌دیدند، به این احزاب تمایل نشان دادند و بعضاً به عضویت یکی از این احزاب درآمدند؛ این شاعران به تحولات اجتماعی و خواسته‌های مردم که عمدتاً بر احقاق حقوق فرودستان و عدالت اجتماعی و نقد استبداد داخلی و نفی سرمایه‌داری وتحقق جامعه‌گرایی متمرکز بود، توجه نشان داده‌اند. براساس بررسی و تحلیل انجام‌شده در این مقاله، میزان طرح این مضامین و موضوعات در شعر دو شاعر حزبی مورد بحث هرچند یکسان نیست اما قابل‌توجه است. بر این اساس توجه به موضوعاتی مانند دفاع از حقوق کارگر و دهقان در شعر لاهوتی بسامد بسیاری

بالایی دارد و در شعر افراشته نیز انتقاد از اختلاف طبقاتی و نفی نظام ارباب و رعیتی و تبعیض، چشمگیر است. ایجاد حزب توده و نفوذ پنهان و آشکار سران حزب کمونیست شوروی در ارکان و هدایت این حزب در دهه بیست خورشیدی، موجب جدایی برخی از گروندگان به احزاب سوسیالیستی شد و از اواخر دهه چهل تا انقلاب اسلامی، تحت تأثیر انقلاب‌های سوسیالیستی نوظهور در چین، کره و آمریکای لاتین، احزاب سوسیالیستی جدیدی در ایران شکل گرفت که هرچند با نظام شوروی متفاوت بودند ولی تأثیر و نفوذ حزب توده بر آنها غیر قابل انکار است.

منابع

آبراهامیان، ی. ۱۳۸۷. *ایران بین دو انقلاب*؛ از مشروطه تا انقلاب اسلامی، ترجمه ک. فیروزمند و ح. شمس‌آوری. تهران: مرکز.

آدمیت، ف. ۱۳۸۸. *فکر دموکراسی اجتماعی در نهضت مشروطیت ایران*، تهران: گستره.

آشوری، د. ۱۳۶۶. *فرهنگ سیاسی*، تهران: مروارید.

ارباب حسنی، ح. ۱۳۸۷. *بررسی شعر سیاسی معاصر از نیما تا انقلاب*، پایان نامه کارشناسی ارشد. گروه ادبیات فارسی. دانشگاه کاشان.

افراشته، م. ۱۳۵۷. *چلنگر*؛ برگزیده اشعار فراشته، تهران: رفعت.

اعتمادزاده (به‌آذین)، م. ۱۳۲۶. «افراشته شاعر توده». ماهنامه مردم، بازنشر در سایت پیک هفته. به آدرس:
https://web.archive.org/web/20050305085841/http://www.peiknet.com/1383/hafteh/12esfand/hafteh_page/93behazin_afrashteh.htm

برهان، ع. ۱۳۶۸. *بیراهه، پاسخ به کژ راهه احسان طبری*، تهران: رسا.

بهروز، م. ۱۳۸۰. *شورشیان آرمانخواه*، ناکامی چپ در ایران، ترجمه م. پرتوی، تهران: ققنوس.

نخستین کنگره نویسندگان ایران۱۳۲۵. ۱۳۲۶. جمع‌آوری ن. نوری. تهران: اسطوره.

پیشه‌وری، ج. بی‌تا. *تاریخچه حزب عدالت*، [تهران]: علم.

جواهری گیلانی(شمس لنگرودی)، م. ۱۳۸۷. *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ج۳. تهران: نشر مرکز.

جهان‌شاه لوی‌افشار، ن. ۱۳۶۷. *سرگذشت ما و بیگانگان*، بی‌جا: مرد امروز.

رایت میلز، چ. ۱۳۷۹. *مارکس و مارکسیسم*، ترجمه م. رفیعی مهرآبادی. تهران: خجسته.

رزاق‌پور، م. نوش‌آبادی، س. ۱۳۹۲. «بازتاب رئالیسم در اشعار لاهوتی». *فصلنامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی سنندج*، (۱۴): ۶۳-۸۶.

روزبه، م.ر. ۱۳۸۶. *ادبیات معاصر ایران(نظم)*، تهران: روزگار.

زاده‌حسن، ن. ۱۳۸۴. *تحلیل ادبیات منظوم کارگری از سال ۱۳۲۰-۱۳۳۲*، پایان نامه کارشناسی ارشد. گروه زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه پیام نور اصفهان.

سپانلو، م. ۱۳۷۶. *شهر شعر لاهوتی*، تهران: نگاه.

ـــــــــ . ۱۳۶۹. *چهار شاعر آزادی*، تهران: نگاه.

سدی‌یو، ر. ۱۳۸۷. تاریخ سوسیالیسم‌ها، ترجمه ع. هوشنگ مهدوی. تهران: فرهنگ نشر نو.

شفیعی‌کدکنی، م. ۱۳۸۰. *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: سخن.

لاهوتی، ابوالقاسم. ۱۹۷۵. *دیوان اشعار*، نسخه مسکو. چاپ الکترونیکی در سال ۲۰۰۶.

ـــــــــ . ۱۳۵۸. *دیوان اشعار*، با کوشش و مقدمه ا. شبیری. تهران: امیرکبیر.

مارکس، ک. و انگلس، ف. ۱۳۸۵. *مانیفست حزب کمونیست*، ترجمه م. پورهرمزان. ج ۲. تهران: بی‌جا.

مدیر شانه‌چی، م. ۱۳۷۵. *احزاب سیاسی ایران*، تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا.

مهدی‌پور، م. خاکپور، م. ۱۳۸۹. «سرود زندگی، تأملی در محتوا و مبانی جمال‌شناسی ادبیات کارگری». *زبان و ادبیات فارسی (نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز)*، ۵۳(۲۱۵): ۱۰۱- ۱۳۲.

نوح، ن. ۱۳۸۷. *گفتگو با نصرت‌الله نوح درباره زندگی و آثار محمدعلی افراشته*، بازیابی در سایت آذین دادنت به آدرس:
https://web.archive.org/web/20081012205527/http://www.azindad.net/detail.asp?id=1311

وکیلی، ش. ۱۳۹۲. *لاهوتی و شاعران انقلابی*، تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری خورشید راگا.

DOI:10.22124/naqd.2020.13241.1729

نقد و نظریه ادبی

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۹

نوع مقاله: پژوهشی صفحات ۱۲۱-۹۵

هستی‌شناسی مخاطب درون‌متنی در شعر موج نو

دکتر مریم رامین‌نیا [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۲/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۴

چکیده

شعر موج نو به عنوان یکی از جریان‌های شعر معاصر در فضای روشنفکری دهه چهل فارسی پدید آمد که از منظر جهان‌نگری به‌شدت زیر تأثیر مدرنیسم و اگزیستانسیالیسم بود و از این‌رو شعری ذهنیت‌گرا و خوداندیشانه است. در شعر موج نو، شناخت و گفت‌وگوی سوژه از طریق برون‌افکنی و نمایش گفت‌وگو امکان‌پذیر می‌شود که شاعر آن را «تو» خطاب می‌کند. بسامد این طرز خطاب به اندازه‌ای است که برای موج نو نوعی ویژگی محسوب می‌شود. از این رو، پژوهش حاضر به بررسی هستی‌شناسانه ضمیر مخاطب «تو» در شعر موج نو می‌پردازد. این بررسی نشان می‌دهد که دامنه مدلولی و ارجاعی ضمیر «تو» به رغم نمایش بیرونی‌اش، در بیشتر موارد، خودارجاع است. به بیان دیگر، «تو» نوعی خطاب نمایشی است که هویتی روایی برمی‌سازد و به شاعر مجال می‌دهد که در رفت و برگشت به خود و بیرون از خود، زمینه‌های شناخت دقیق‌تری از هویت شخصیِ خود فراهم کند. با وجود این، دامنه مدلولی «تو» به جانب «دیگری» به‌مثابه وجودی بیرونی و مستقل نیز کشیده می‌شود تا شناخت از «خود» و جهان پیرامون خود را غیرشخصی و تکمیل کند. بنابراین، خطاب به «تو» به‌مثابه «خود»، «همان» و «دیگری»، ماهیتی شناختی دارد و آنجا که شاعر به برون از خود نظر بیفکند، مفاهیمی چون عدالت و آزادی و انسانیت در شعر نمود می‌یابند و «تو»، دلالت سیاسی و اجتماعی نیز به خود می‌گیرد.

واژگان کلیدی: هستی‌شناسی، مخاطب، ضمیر «تو»، خود، دیگری، شعر موج نو.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس

* maryam.raminnia@gmail.com

۱- مقدمه

با رواج و اوج شعر نو فارسی، گرایش‌ها و شاخه‌هایی چون موج نو، شعر ناب، شعر حجم در شعر معاصر پدید آمد که به لحاظ شیوه بیان و محتوا دربردارنده آزمایشگری‌های نو و فردی در شیوه بیان، تجربه، تصویرگری و جهان‌بینی ذهن‌گرایانه بوده‌اند. به طور مشخص، دهه چهل عرصه ظهور و بروز چنین جریان‌هایی بود. به سخن شمس لنگرودی شعر معاصر در این دهه تثبیت شد و همزمان نشانه‌های زوالش پدیدار گشت؛ «دهه بیست، دهه شکل‌گیری شعر نو، دهه سی، دهه شکفتگی و دهه چهل، دهه تثبیت و آغاز زوال شعر نو» بوده‌است (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۳/۳). در معرفی، تفسیر و تحلیل شعر معاصر توجه کمتری به جریان‌های شعری دهه چهل: موج نو، ناب و حجم شده‌است؛ برخی از پژوهش‌ها که به جریان‌های شعر معاصر پرداخته‌اند، این شعرها را در شمار جریان‌های فرعی قلمداد کرده‌اند (نک. عالی‌عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۲۷۷)؛ با این‌حال، دفترهای منتشرشده برخی شاعران این دوره چون بیژن الهی، محمدرضا اصلانی، پرویز اسلامپور، شاهرخ صفایی، شهرام شاهرختاش و حسین رسائل، از منظر تصویرگری و طرز نگاه شاعر به اشیا، به خود، به مخاطب شعر و پیرامون خویش، نوآورانه و از این منظر درخور معرفی و بررسی است.

چنانچه آمد، شعرهای موج نو و دیگر جریان‌های مشابه با آن توفیق چندانی در جلب توجه عمومی نیافتند. یکی به این دلیل که این شعرها در سایه و محاق شعر نو نیمایی و شاعران برجسته و طراز اول آن قرار گرفتند که پس از فراز و فرودها در قبولاندن خود توانسته بودند جایگاه شعری بیابند و دیگر آنکه ابهام و افراط‌کاری و خام‌دستی برخی از گرایندگان و گویندگان این شاخه‌ها در بدعت و درانداختن طرحی نو، چهره این جریان‌های شعری را مخدوش و کم‌اعتبار کرد و سبب شد که برخی دفترهای خوب این جریان‌ها آنچنان‌که باید، شناخته نشوند. «شعرهای موج نو از آنجا که بر فضاسازی و تصویرهای انتزاعی استوارند، هیچ تعهدی به دریافت مخاطب و عینیت معنا ندارند» (جعفری، ۱۳۹۴: ۳۸ و ۳۹). صرف‌نظر از زبان پیچیده، موج نو به دلیل قرار گرفتن در فضای روشنفکری دهه چهل، همچنین تأثیرپذیری از مدرنیسم اروپا و اگزیستانسیالیسم، به لحاظ هستی‌شناسی راوی و مخاطب قابل‌تأمل است. چنان‌که در بیشتر شعرهای این جریان، شاعر همواره با «تو»یی سخن می‌گوید که هویت ثابت و مشخصی ندارد. بسامد این طرز خطاب به اندازه‌ای است که برای موج نو نوعی ویژگی محسوب می‌شود. البته، مقصود از «مخاطب» در این نوشتار، خطابِ درون‌شعری شاعر[1] است که به

1. addressee

صورت ضمیر دوم‌شخص مفرد در شعر آمده‌است و مخاطب در معنای خوانندگان عمومی[1] یا فرهیخته که «کیفیت اثر هنری را مشروعیت می‌بخشند» (موشتوری، ۱۳۹۴: ۱۵) یا مخاطب به‌مثابه مجموعه اشخاص علاقه‌مند به حرکتی فکری یا هنری، مدنظر نیست.

۱-۱- پیشینه پژوهش

اسماعیل نوری علا در دو کتاب *صور و اسباب شعر امروز ایران* و *از موج نو تا شعر عشق* به معرفی جریان موج نو می‌پردازد (۱۳۴۸ و ۱۳۷۳). پس از آن، شمس لنگرودی (۱۳۷۰) در جلد سوم *تاریخ تحلیلی شعر نو* در بررسی طیف‌های گوناگون شاعران دهه چهل، مبحثی را به موج نو اختصاص می‌دهد. رضا براهنی (۱۳۸۰) نیز در کتاب سه‌جلدی *طلا در مس*، اشاره‌هایی به موج نو دارد. کتاب *آذرخشی از جنبش های ناگهان* (شریف‌نیا و رئیسی، ۱۳۹۵) که صرفاً گزیده‌ای است از شعر ۵۵ شاعر در دهه‌های چهل و پنجاه، در مقدمه اشاره‌ای به مناسبت شعر معاصر و موج نو داشته‌است. چندین مقاله از جمله «نگاهی به موج نوی شعر امروز ایران» از شهرام شاهرخ‌تاش (۱۳۴۹)، «شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر فارسی» از علی حسین‌پور (۱۳۸۲)، به شعر موج نو پرداخته‌اند که در هیچ‌کدام، به جنبه هستی‌شناسانه مخاطب پرداخته نشده‌است. مطالعه شعر موج نو نشان می‌دهد که بسامد «تو»ی مخاطب در مقایسه با شاخه‌های دیگر بالاست، و افزون بر آن به شاخصی از روایتگری و طرز بیان درخور بررسی درآمده‌است. از این‌رو، پژوهش پیشِ رو در شعرهای موج نو و در شاعرانی چون احمدرضا احمدی، بیژن الهی، حسین رسائل، پرویز اسلامپور، محمدرضا اصلانی، حمید عرفان، هوتن نجات، شهرام شاهرخ‌تاش و شاهرخ صفایی، بهرام اردبیلی و محمود شجاعی(۱) به بررسی جایگاه هستی شناسانه «تو»یی برآمده که خطاب شاعر/ روای در درون و برون شعر به جانب او است.

۱-۲- شکل‌گیری شعر موج نو

در دهه چهل در شعر فارسی به جریان‌ها و شاخه‌های از شعر نو برمی‌خوریم که مشهورترین آنها «موج نو»[2] نام دارد که شعر حجم نیز به نوعی انشعابی از آن است. ظاهراً موج نو با انتشار کتاب *طرح* احمدرضا احمدی در سال ۱۳۴۰ مطرح شد و با انتشار جزوه شعر در ۱۳۴۵رسمیتی خاص یافت. چنین می‌نماید یکی از دلایل بروز جریان موج نو در واکنش به غلبه نمادگرایی و نوعی

1. public

سانتی‌مانتالیسم سایه افکنده بر شعرهای دهه سی به‌ویژه پس از کودتا بوده باشد. «این جریان پس از کودتای ۲۸ مرداد و رخوتی که روشنفکران و ادیبان آن روز بدان دچار شده بودند و پس از سمبولیسم و رمانتیسم و همچنین ادب گل و بلبلی سر برآورد» (شریف‌نیا و رئیسی، ۱۳۹۵: ۶۳).

به لحاظ الگوپذیری، موج نو به‌مانند شعر نیمایی متأثر از شعر مدرن اروپایی و آن‌گونه که نوری اعلا می‌گوید متأثر از شعر سرزمین ویران و به‌ویژه چهار کوارتت تی. اس. الیوت بوده‌است (۱۳۷۳: ۶۵). ادعای شاعران موج نو، ایجاد ظرفیتی جدید در شعر و برگرداندن شعربودگی به شعر است[۳]. اگرچه موج نو «پس از شعر نو به وجود آمده و مختصر پیوندی با آن دارد، به‌طورکلی از فضای آن جداست و می‌کوشد مکمل شعر نو باشد و شعر ایران را هرچه بیشتر از ادبیات دور کرده، به شعر ناب نزدیک سازد» (شاهرخ‌تاش، ۱۳۴۹: ۱۹). با این رویکرد، شاعرانِ مدعی و مدافع شعر برای شعرکه اسماعیل نوری‌علا و احمدرضا احمدی از جمله شاخص‌ترین آنها بودند و البته با تأثیرپذیری از یدالله رؤیایی گروهی به نام «طرفه» تشکیل می‌دهند که کمابیش در طرز نگرش و بیان شعری نزدیکی‌هایی داشتند. چند سال بعد، یعنی در ۱۳۴۵ که حلقه شاعران گروه طرفه با پیوستن بهرام اردبیلی، جواد مجابی، بیژن الهی بزرگتر شده بود، شعرهای موج نویی در جزوه مستقلی به نام «جزوه شعر» به چاپ می‌رسد. احمدرضا احمدی که از سردمداران موج نو است در مقدمه دفتر اول جزوه شعر در تبیین موج نو که حتی از سنت شعر نیمایی فاصله گرفته، می‌نویسد:

> در ازدحام معیارهای کهن و تازه‌ازراه‌رسیده که هنوز گرد و خاک سفر بر لباس دارد نمی‌توان تصمیم گرفت. شعر امروز ایران با معیار و قضاوت قرار و وعده ملاقات قبلی ندارد [...] نیت دیگر ما آن بود که از نام‌های خاص در شعر امروز ایران بپرهیزیم. به دنبال نام‌هایی باشیم که هنوز مجرد و تنها هستند و-معصوم- در اندیشه تحمیل خود به نفسانیات و عادات ما نیستند (صفایی، ۱۳۴۵: ۱).

با «جزوه شعر» است که شعر موج نو رسمیت می‌یابد اما به‌تدریج میان شاعران گروه طرفه بر سر امکان و ضرورت ارتباط خواننده با شاعر و شعر، اختلاف نظر می‌افتد و موج نویی‌هایی چون بیژن الهی و پرویز اسلامپور، بهرام اردبیلی و محمود شجاعی به رهبری یدالله رؤیایی گروه «شعر دیگر» را تشکیل می‌دهند. «شعر دیگر» که در آزمون‌گری و یافتن افقی نو در دیدِ شاعری، پا را فراتر از موج نویی‌ها گذاشته بود به همان میزان در هیاهوی شعر نیمایی غریب مانده بود. فریدون رهنما در دفاع از شعر دیگری‌ها می‌گوید:

> چه می‌خواستید بسرایند؟ غنچه‌ای می‌شکفد/ برگی می‌ریزد [...] غرض آن است که بسرایند. چه باک اگر گلوشان هنوز آماده آواز نباشد. یا آنکه صداشان را خوش نداشته باشیم (رهنما،۱۳۴۷: ۴۰).

اصرار شاعران موج نو در رسیدن به زبان خاص و منحصربه‌فرد که در آن زبان و تصویر به‌تمامی برگرفته از منطق شعری باشد، موجب شده که شعر برخی از آنها زبانی پیچیده، مبهم و دشواریاب داشته باشد. اگر ابهام در این‌گونه شعر از منطق و ذات شعر برخیزد، شعر اصیل و در غیر این‌صورت غیر اصیل تلقی می‌شود (نک. شاهرختاش، ۱۳۴۹: ۴۹ و نوری‌علا، ۱۳۴۸ : ۳۱۸-۳۲۰). البته تقسیم‌بندی شعرهای موج نو به شعر ناب، شعر حجم، اصیل و غیراصیل تا حد زیادی برخورد سلیقه‌ای با شعر است که از سوی شاعران همین شعرها نام‌گذاری شده‌است؛ وگرنه میان شعر موج نو و شعرناب تمایز دقیقی نمی‌توان گذاشت و معیار اصیل بودن و غیراصیل بودن صرفاً درجه دشواری و ابهام شعر نمی‌تواند باشد.

۱-۳- موج نو و تأثیرپذیری از مدرنیسم و اگزیستانسیالیسم

یکی از دلایل فردیت و ذهنی بودن شعر این شاعران، نضج و تأثیرپذیری از فضای روشنفکری و مدرن آن روزگار بود که بر گفتمان ادبی ایران نیز سایه افکنده بود. در آن فضا گفتمان اگزیستانسیالیستی سارتر و دیگر همفکرانش در باب سوژه استعلایی، شعر موج نو را به درون‌گرایی بیشتری سوق می‌داد. درون‌نگری عمیق، آزمایشگری فنی و فرمی، بازی کردن‌های ذهنی، نوآوری‌های زبانی، یأس خودمحورانه و مردم‌گریزانه آغشته به طنز و کنایه، نظریه‌پردازی‌های فلسفی، از دست دادن ایمان و تهی‌شدگی فرهنگی، همه و همه مشغله‌های نگارش مدرنیستی را نشان می‌دهند (چایلدز، ۱۳۸۹: ۱۵). تأکید مدرنیسم بر فرد و خلاقیت فردی، ریشه‌داری سنت در اندیشه شاعر ایرانی نوعی تناقض وجودشناسانه را پیش‌رو می‌کشید. به تعبیر برمن، «مدرن بودن یعنی زیستنِ یک زندگی سرشار از معما و تناقض» (۱۳۸۶: ۱۱). سرچشمه این تناقض، آموزه‌های اجتماع‌محوری و به دیگری اندیشیدن در سنت بود که فرد را از هسته و پوسته خود برون می‌کشید و با دیگران پیوند می‌زد؛ درحالی‌که زیر چتر مدرنیسم، فرد به درون می‌خزید. به گفته برمن، در دوره مدرن با جهانی روبه‌رو می‌شویم که همه‌چیز آبستن ضد خویش است. در چنین شرایطی فرد فرصت و جرأت این را می‌یابد که به خودش فردیت بخشد (نک. همان: ۲۳) و به نیازها و غرایزش مجال تاخت‌وتاز بدهد. از سوی دیگر انسان مدرن همچون اسلاف خویش نیازمند تاریخ و اجتماعی است که در آن ابراز هویت کند. اینچنین است که تناقض‌ها سر می‌گشایند. اکنون و در فرایند تجربه امر مدرن، نه جامه سنت و تاریخ‌مندی و جمع‌گرایی بر تنش استوار می‌آید نه تنهایی و تفرد نوخاسته را تاب می‌آورد. از این

رو به آزمون‌گری و تجربه مجدد چیزها دست می‌زند. در ایران تجربه امر مدرن تناقض بیشتری در پی دارد. چراکه سنت با تار و پود نیرومندتر از جامعه غربی در کشاکش با امر مدرن قرار دارد و این باعث می‌شود که نویسنده، شاعر و هنرمند ایرانی فشار بیشتری را متحمل شود. این فشار بر موج نویی‌ها دوچندان است. شاعران موج نو یکبار در امر تجربه زیبایی‌شناسی زبان ناب و هنری شعر و موج نویی که به تأثیر از مکتب فرانسوی در هنر و نقاشی و شعر و سینما به راه افتاد، دست به آزمون‌گری می‌زنند و باری دیگر، خود را در آزمون زیستن در جهان فردیت یافته مدرن با رنگ اگزیستانسیالیستی‌اش می‌بینند که در آن، آسمانِ رابطه مبهم و تار می‌نماید. تأکید اگزیستانسیالیسم بر ماهیت مستقل و اشتراک‌ناپذیر انسان، ارتباط و پذیرش همسان و سوبژکتیو دیگری را به پرسش می‌کشد و آن را در همان مفهوم «دیگری» باقی می‌گذارد. در این سال‌ها اگزیستانسیالیسم سارتر نفوذ بیشتری دارد و موج نویی‌ها که به گرایش‌های فردگرایانه مدرنیسم تمایل داشتند طبیعی بود که به اگزیستانسیالیسم نیز روی خوش نشان دهند. «شماری از روشنفکران مطرح و نویسندگان پرنفوذ و پرطرفدار ایران در دهه‌های چهل و پنجاه که مشخصاً به انقلابی و ایدوئولوژیک شهرت یافتند، تحت مواضع فکری سارتر بودند» (راسخی لنگرودی، ۱۳۹۷: ۷۵). یکی از مواضع فکری سارتر همین مسأله ارتباط و دیگری بود که با تأکید بر ثبوت و هستی اشتراک‌ناپذیر سوژه، انگیزه فاصله‌گذاری میان«من» و «دیگری» را تقویت می‌کرد: «هستی اثباتیت کامل است. بنابراین با دگربودگی آشنا نیست. هرگز «دیگر»ی جز هستی‌ای دیگر برای خود وضع نمی‌کند» (سارتر، ۱۳۹۴: ۳۸). محمدرضا اصلانی[۴] در تأثیر فضای اگزیستانسیالیستی بر شاعران و به‌ویژه شاعران موج نو می‌گوید:

> در آن سال‌ها هم ما با دیگری مسأله داشتیم. یکی از مسائل اگزیستانسیالیسم، محال بودن ارتباط است. *بیگانه* کامو، مسأله‌اش عدم ارتباط است. ما با جهان بیگانه هستیم و در این بیگانگی است که جهان دوباره برای ما مطرح می‌شود. در مسأله فاصله‌گذاری که برشت مطرح می‌کند هم عدم ارتباط مطرح است. اما او در رابطه با نو کردن ارتباط کار می‌کند. درحالی‌که این در ذات معتقد است که ارتباط امکان ندارد که به وجود بیاید. ما در یک عدم ارتباط مطلق گام می‌زنیم. این یک واقعیت مطلق است که تبدیل به یک منش می شود (اصلانی، ۱۳۹۰).

آنچه اصلانی در مسأله حس بیگانگی، عدم ارتباط و فاصله‌گذاری میان «من» و دیگران و دنیای پیرامون می‌گوید، در شعرهای موج نو مصداق می‌یابد:

> اما من هیچ‌کس را دوست نداشتم- من تنها بودم- [...]

و فکر می‌کند- (باید خودم را کنار بکشم- باید به قطب برسم- و با یخ‌ها که همیشگی‌شان را یافته‌اند بنشینم-) من بیگانگی‌ام را یافته‌ام-(رسائل، ۱۳۴۷: ۵۴).

سفر چرا کنم، چرا/ سفر کنم؟/ من که می‌توانم/ سرگردان باشم/ سال‌ها حوالی‌ی خانه‌ام (الهی، ۱۳۹۳: ۱۹۰).

سرخوردگی از فضای سیاسی حاکم بر آن سال‌ها که خود عاملی مؤثر در انزواطلبی شاعران موج نویی که با داعیه شعر برای شعر به میدان آمده بودند، تب‌وتاب مدرنیسم که جهان را فروگرفته بود و دامنه‌اش به ایران نیز رسیده بود و اندیشه‌های اگزیستانسالیستی، شاعر موج نو را به فضای مه‌آلودِ ارتباطی خود و دیگران سوق داد و برون‌دادِ آن، شعری است که راوی‌اش، روایتگر تنهایی است که آن را به گونه خودارجاع و نمایشی با «تو»یی در میان می‌گذارد که گاه بازتاب و سایه‌ای از «خود» است و گاه وجودی مستقل که شاعر فقط بدان جواز ورود به خلوتش را داده‌است. فراخواندنِ «تو» نباید این گمان را ایجاد کند که شعر موج نو به هم‌گرایی مطلق گرایش پیدا می‌کند؛ هرچند شاعر موج نو را چون هر فرد دیگر، از دیگری گزیری نیست و به سخن سارتر «جهنم، دیگری است» و البته اجتناب‌ناپذیر و به همین دلیل، چنین نیست که شاعر موج نو همواره در موقعیت سوژه استعلایی پایدار باشد. هرگز نمی‌توان در «بودن» متوقف شد. «بودن، باید درک شدن واقعی ما باشد» (Deleuze ,1994: 112). خواست و نیاز به گفت‌وگو، با خویشتن هم که باشد، ناگزیر نوعی «شدن» و سیالیت را به جریان می‌اندازد. «شدن، حرکت دائمی است و منظر جدیدی میان دو حالت و وضع را بازمی‌نمایاند. «شدن، تغییر و پویایی میان وضعیت‌های دیگرگون است» (Parr, 2005: 25). شعر موج نو، بارها حرکت به سوژه دیگر را می‌آزماید و در آستانه بیناسوژه‌ای قرار می‌گیرد. اما هنوز در ابتدای راه است و به مرز جهان دیگری و اشتراک با او نمی‌رسد. سوژه موج نویی هم دلباخته «بودگی» خود است هم نیم‌نگاهی به دیگری دارد و بیشتر دوست دارد دیگری/ تو را وارد جهان خویش کند.

۲- تحلیل و بررسی

۲-۱- هستی‌شناسی مخاطبِ درون‌متنی (تو): هویت شخصی، هویت روایی، دیگری

آشکار است که هر سخنی که از جانب فرد سخنگو گفته می‌شود، رو به افقی دارد و مخاطب می‌یابد. افقی که اثر ادبی در آن جای می‌گیرد «حقیقت انکشافی مشترکی است. به بیان دیگر، جهانی وسعت یافته است که کلید ورود به آن متنی روایی یا شاعرانه است» (تودوروف، ۱۳۹۴: ۷۵). در این متن روایی یا شاعرانه، هویت و هستی سوژه در مقام راوی و هویت مخاطب حتی اگر

خطاب درونی و به سوی سوژه باشد، در دیالکتیک خطاب‌کننده و خطاب‌پذیر تبیین می‌شود. به یک معنا «من» یا همان «سوژه» ممکن است خود یا وجهی از بودگیِ خود یا دیگرانِ برون از خود را خطاب کند و با آن سخن بگوید. خطاب‌پذیری «به این معناست که خود من یک رویدادم، رویداد پاسخگویی مداوم به پاره‌گفتارهای متعلق به جهان‌های متفاوتی که من از آنها می‌گذرم» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۸۷).

به باور پل ریکور، وقتی ما از خودمان صحبت می‌کنیم، حدیث‌نفس می‌گوییم یا خود را مورد خطاب می‌دهیم، برای ما دو مدل وجود دارد که می توان در دو عبارت خلاصه کرد: «یکی شخصیت و دوم، نگه‌داشتن کلمه خود. درحالی‌که وفاداری به خود در نگاه‌داشتِ کلمه خود، شکاف شدیدی بین خود[1] و همان[2] را نشان می‌دهد. (Ricoeur, 1994: 118). «خود» و «همان» که ریکور در شناخت هویت راوی (بخوانید سخنگوی درونِ متن که سوژه شناسا است)، بازمی‌شناساند همواره کاملاً با هم منطبق نیستند و هم‌پوشانی ندارند. بسته به نوع ادراک‌مندی در لحظه تلاقی سوژه با جهان و هستی‌های دیگر برون از خود، و براساس میزان انکشاف یا ترومای سوژه که تا چه پایه خود را در مقامِ خود منقسم‌شونده یا «همان» و «تو» را به‌مثابه هستنده خارج اما مرتبط با هستیِ خود ادراک و تجربه کند، این هم‌پوشانی یا فاصله‌گذاری تبیین می‌شود. این فاصله‌گذاری‌ها، نوعی از تجربه‌ای است که «در حال جدا کردن سوژه از خودش و تضمین این هستند که سوژه دیگر مثل قبل نخواهد بود» (الیری، ۱۳۹۶: ۱۳۹). سوژه‌ای که ادراک و تجربه را با ادراک‌کننده‌ای برون از خود به اشتراک می‌گذارد و آن را مخاطب خود قرار می‌دهد، دیگر سوژه خودبسنده و جدامانده نیست؛ «چنین نیست که هستی ما مانند جوهری در خود فروبسته باشد و خود را تداوم بخشد؛ هستی ما پیوسته خود را از خویش فرا می‌افکند» (لویناس، ۱۳۹۳: ۱۱)؛ چراکه روح جهانی بر اصل یگانگی و یکپارچگی بنا شده و عامل منفی در کار آن، انزوا و ایزوله‌شدن است. به همین منظور به‌هیچ وجه اجازه داده نمی‌شود که ایزوله شدن و جداماندگی در آن مسکن گزیند و ریشه دواند (Hegel, 2001: 162). البته این اشتراک‌گذاری و یکپارچگی، از نوع یگانگی و اتحاد در ذات و جوهر یگانه سوژه نیست، بلکه اشتراک در هستومندی و سهیم‌کردن دیگری در ادراک و تجربه است. «هر کسی در هر رابطه‌ای همه‌چیز را با دیگری سهیم می‌شود، به‌جز واقعیت شخصی وجود خود را» (لویناس، ۱۳۹۲: ۲۹).

---

1. self / ipse
2. sameness / idem

از چشم‌انداز دیگر، «برخورد «خود» و «همان»، در لحظه کنش نمی‌تواند بـه طـور یک‌جانبـه برای «من» یا «دیگری» توزیع شود. ما کنش می‌ورزیم تا بـه یکـدیگر برسـیم. هم‌زمـان «مـن» کنشگرم و «دیگری» کنش‌پذیر و برعکس، «من» کنش‌پذیرم و «دیگری» کنش‌گر. بنـابراین، نـه برای «من» نقطه آغازینی وجود دارد نه برای دیگـری» (Theunissen, 1984: 339). در سـاحت گفتگومندی، «تو»یی را که من ملاقات و تجربه می‌کند، بخشی از شیء و ابژه آگاهی نیسـت کـه بازنمایانده می‌شود بلکه سوژه شناسا و شریک تجربه «من» در این داد و ستد است.

هویت و هستی مخاطب در شعر موج نو چنین وضعی دارد. زمانی کـه راوی درون شـعر (نـه شاعر به‌مثابه سراینده شعر که بیرون از شعر هویت مشخصی دارد)، آغار می‌کنـد کـه از «تـو» یـا با «تو» سخن بگوید، این خطاب و مخاطب هم وجهی از حدیث نفس دارد که نوعی بـرون‌افکنـی یا فرافکنی از خود است یا چیزی فی‌الواقع برون و جدا از «خود» است که هویتی جدا اما ادراکـی اشتراک پذیر با راویِ شعر دارد:

آغاز می‌کنم تا چندانم تو احاطه کنی/ که منجم گلوله‌های پراکنده در تنت باشم (الهی، ۱۳۹۶: ۱۳۲).

گرچه کلیت این شعر، حال‌وهوای اعتراضـی دارد امـا بیـژن الهـی لحظـه نخسـتین را در تـو می‌بیند و می‌آغازد و در ادامه و به گونه ترجیع وار به «تو» برمی‌گردد:

آنجا که پوست مرطوب تو/ جهان را از هیأت و جغرافیا می‌شست (همان‌جا).

در این‌گونه روایت شاعرانه ضمیر «من»، «تو»، در عین حال که مرجعی در خود بـه مثابـه راوی دارند، در بافت برون از خود در مقام روایت‌شنو نیز مرجع می‌یابند. «همان‌طور که هـر ضـمیر «تـو» که به روایت‌شنو اشاره کند بر وجود راوی دلالت می‌کند، هر ضمیر «من» کـه بـه راوی اشـاره کنـد نشانه‌ای بر وجود روایت شنو است (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۴). در رفت و برگشت ارجاع‌های ضـمیر «مـن» و «تو»، ضمن تجربه یک ساحت گفتگومندی بی‌نظیر که در آن خطاب‌کننده و خطـاب‌شـونده رو در رو و در عرض یکدیگر قرار می‌گیرند، که به تعبیـر ای. هـال، «حرکـت تـدریجی از حالـت نـاهمتراز (سلسله‌مراتبی) به یک حالت همتـراز (قابـل‌مـذاکره، کنشـگر)» (نـک. ای. هـال، ۱۳۹۶: ۹و۱۴) را رقـم می‌زند، امکان تجربه و نمود هویتِ منتشر آنان نیز آزموده می‌شود.

بنابراین، «تو»ی مخاطب شعر که گویی شاعر در خلوتِ خودخواسـته‌اش رو بـه جانـب او دارد و همه‌جا آن را با خود حاضر می‌بیند، هویت و هسـتی چندگانـه می‌یابـد. «ضـرورت خطـاب در آغـاز گفتنِ «تو» بر تداوم‌پذیری و ناتمامی دلالت می‌کند» (Theunissen, 1984: 305). در ایـن حالـت، روایت شاعر و اثر شعری «به‌منزله امری ناتمام خود را در معرض نگاه قرار می‌دهـد. همـین بصـیرت

امر ناتمام است که به صورت منطقی نفس حضور تفسیرها را معلق می‌کند» (کمالی، ۱۳۹۴: ۱۵). تعلیقی که نه صرفاً در ناتمامی شعر بلکه بیش‌تر در ناتمامی هستیِ «تو»ی روایت‌شده در شعر ریشه دارد که از بعد هستی‌شناسانه در سیالیت وحدت و کثرت با «من» نمایانده می‌شوند.

چنانکه پیش‌تر گفته شد، شعر موج نو، بیش از آنکه حدیث‌نفس مستقیم راوی شعر برای همه مخاطبانی باشد که شعر را می‌خوانند، به‌شدت رو به مخاطبِ درون‌شعریِ «تو» دارد که در بیشتر مواضع به صورت ضمیر دوم‌شخص مفرد در شعر حضور دارد. «تو» در عین حال که در مفهوم کسی یا چیزی است ولی چیز مشخصی از جنس، صفات و تشخص خود را عرضه نمی‌کند. به همین دلیل، ضمیر «تو» چه به صورت مفرد و مستقل و چه به همراهی با «من»، مرجع‌های گوناگون می‌یابد.

۲-۲- «تو» به‌مثابه هویت شخصی: خود[1]

گاه در شعر موج نو، «تو»ی خطاب‌شده، نمودی از خودِ شاعر است که از منِ او برون شده و در جایگاه مخاطب نشسته‌است. خطاب و گفت‌وگو با «خود» در کسوت دوم شخص، تلاش راوی برای گشودن باب گفت‌وگو و گذر از مرز تنهایی و به اشتراک گذاشتن شناخت و تجربه با دیگری‌ای است که در نبودش، که بیشتر به دلیل انزوای خودخواسته شاعر صورت گرفته، در وجهی از خودبودگی نمایانده می‌شود. به یک معنا ادراک، احساس و تجربه‌های اگزیستی شاعر گرچه به گونه‌ای از بیرونیت بیان می‌شود، به دلیل«صورت ماهوی و تقلیل‌ناپذیر تجربه به‌مثابه برون‌شدن به سوی دیگری، باز هم خودبودگی است» (رشیدیان به نقل از دریدا، ۱۳۹۵: ۳۰). برون‌افکنی و رجعت به خود که یکی از مؤلفه‌های مدرنیستی است، «از طریق نوعی روایت قابل تجدیدنظر یا از طریق نوعی بازنگری ژرف در مفهوم «خودهویتی» قابل درک و دریافت است» (نوذری، ۱۳۹۱: ۱۲). دیدن و به بیان آوردنِ «خود» در نوعی از غیریت در مفهوم چیزی بیرون از سوژه که سرانجام نیز به «خود» راه می‌یابد که به باور لویناس، از ماهیت دوگانه وجود سرچشمه می‌گیرد: «وجود داشتن دوگانگی است. وجود داشتن ذاتاً فاقد بساطت است. من، خودی دارد که نه فقط در آن انعکاس پیدا می‌کند، بلکه با آن همچون همنشین یا شریکی سر و کار دارد» (لویناس، ۱۳۹۳: ۴۲). با چنین دریافتی از وجود است که بخشی از مرجع ضمیر دوم‌شخص در دفترهای موج نو، به «خود» ارجاع می‌دهد:

1. self

و روزهاست،/ روزهای بارانی،/ که تو مرده‌ای و نمی‌دانی (بیژن الهی، ۱۳۹۳: ۳۲).

ستاره‌ها گدازنده‌ی پوستند/ از وحشت جرعه آبی می‌نوشی/ و آینه را می‌نگری (نجات، ۱۳۴۸: ۲۶).

خطاب بیژن الهی و هوتن نجات در شعرهای بالا، خطاب به خود است. خودی که به گفته ریکور به‌آسانی تن به همان‌شدگی نمی‌دهد تا شکاف و حوزه شخصی‌اش را نگاه دارد. گویی شاعر قرار گرفتن در آستانه را نیز تجربه می‌کند. رفت و برگشت از «من» به «خود»، مسأله عینیت و درک و دریافت از طریق سوژه‌ای را مطرح می‌کند که در عین آنکه خود ماست در بیرون از ما ایستاده‌است تا شناخت‌پذیرتر باشد. «رهایی از قید [خود]، راهی برای تفسیر خود است که به‌سختی قابل کشف است» (Taylor, 1989: 160) و به نظر می‌رسد این برون‌افکنی شاعر (سوژه شناسا) را در شناخت و تفسیر لایه‌ها و زوایای گوناگون خود توانمند می‌سازد. این گونه خطاب‌گری معمولاً در حیطه‌های وجودشناختی و شناختی به کار می‌رود:

و سرانجام درخواهی یافت که خود آیینه‌ی سنگی گشته‌ای/ تو که می‌پنداشتی آفتاب از یادت برده است (احمدی، ۱۳۷۱: ۵۸).

در اینجا شاعر به چیزی در خود واقف می‌شود که به او از موجودیت فعلی‌اش آگاهی می‌دهد. چیزی که پیش از این نبود. عبارت « خود آیینه سنگی گشته‌ای»، این تغییر و تبدیل وجودی را تبیین می‌کند. چنان‌که در شعر زیر عبارت «پس من بودم»، شاعر را به وجهی از بودگی‌اش شعور و صرافتی می‌بخشد که تا پیش از آن، چنین تصوری از خویش نداشته‌است:

پس من بودم/ آن‌که می‌مردم و خود/ کمانی از آواز بود/ با رنگ‌های کوهی- کبک/ میان مه و رود (شجاعی، ۱۳۵۹: ۴).

این نوع از خطاب، مواقعی از وجودشناختی به‌سوی شناخت جهانِ پیرامونِ خطاب‌کننده/ شونده حرکت می‌کند. در چنین حالتی، با نفسانیتِ صرفِ سوژه سروکار نداریم بلکه زاویه و بُعدی از چگونگی کارکرد سوژه بر ما نمایان می‌شود. «در گفته‌های کارکردی با محتوای کنشی، ما با دو نوع شناخت مواجه هستیم: یکی شناخت در مورد کنشگر و عملی که به واسطه آن معرفی می‌گردد و دیگری شناخت در مورد خود عمل و محتوای آن» (شعیری، ۱۳۹۲: ۵۶).

و چشم هرگاه که می‌پوشی،/ آسان هرگاه که می‌گیری،/ سخت می‌گیرد/ حقیقت نایافته‌ها؛/ و سر آخر، نفسی که روی می‌گردانی/ خنکا گونه را کبود می‌کند (الهی، ۱۳۹۳: ۲۲).

«چشم‌پوشیدن»، «آسان‌گرفتن»، به معنای چشم‌پوشیدن از چیزی یا کسی و آسان‌گرفتن بر کسی یا چیزی است و به محتوای کنشی دلالت می‌کند که در مواجهه سوژه با جهان پیرامون خویش صورت گرفته نه آنکه بودگی او را بیان کند.

۲-۳- «تو» به‌مثابه هویت روایی: حرکت به سوی همان[1]

گاه زاویه برون‌افکنی بیشتر می‌شود و به نظر می‌رسد که خطاب شاعر بیش از آنکه به «خود» ارجاع دهد که همبستگی بیشتری با «من» دارد، وجهی از دیگریِ اوست که در دایره وجود منقسم شده و چندگانه جای می‌گیرد اما در مقایسه و به نسبت با «خود»، شکاف و غیریت بیشتری با «من» ایجاد می‌کند تا به مورد خطابش گرایش یابد و همان شود. در چنین مواردی هویت روایی شاعر نیز نمود بیشتری می‌یابد تا هویت شخصی‌اش. به نظر ریکور، «هویت روایی در ساختار مفهومیِ هویت شخصی به‌مثابه یک واسطه خاص، مداخله می‌کند. طوری که میان قطب شخصیت، جایی که «خود» و «همان» همچون دو روی یک سکه به یکدیگر گرایش می‌یابند، و قطب خودابقایی که «خود»، خویشتن را از همان‌شدگی می‌رهاند، قرار می‌گیرد» (Ricoeur, 1994: 119). به همین دلیل، در مواجهه با خطابِ شاعر به یقین نمی‌توان حکم کرد که شاعر مستقیم «خود» را نشانه گرفته تا استقلال و هویت شخصی‌اش را با مورد خطابش به شدت حفظ کند، یا همانی که قصد دارد با او یکی تلقی شود. به بیان دیگر، قصدمندی در گزاره‌های شعر و نحوه خطاب، به«تو»ی خطاب‌شده در شعر وجه غیرشخصی‌تری می‌دهد؛ چراکه بخشِ دورتر و جداشونده‌ترِ «من» است که با دیگری (مقصود دیگری عامی است که صرفاً هویت روایی دارد) وجه اشتراک‌پذیرتری می‌یابد و با آن همسو می‌شود؛ تبیین این پیوند و هم‌بستگی چنین صورت‌بندی می‌شود که بخشی از ادراک‌مندی، تجربه و کنشگری با حفظ حالت هم‌ترازی از هویت شخصی به هویت روایی (همان) انتقال می‌یابد. «برخی از فیلسوفان کوشیده‌اند تا هویت شخصی را به مثابه تداوم موقعیت‌های برجسته‌کننده شخص تعریف کنند و تأکید را از هویت‌بخشی به یک شخص از طریق صفات مشخصه‌اش به الگوهایی که کنش‌های ارتکابی و اتفاقات تجربه‌شده آن شخص را با هم حفظ می‌کند، تغییر دهند» (دسیو ریتیوا، ۱۳۹۱: ۲۱۵).

در شعرهای زیر می‌بینیم که دایره خطاب شعر از «من» به «تو»، کشیدگی و گستردگی بیشتری یافته‌است؛ طوری که مرجع ضمیر، وجه بیرونی‌تری می‌یابد و به همین دلیل، گویی گوینده سخن به سوژه‌ای خارج از خود اشاره می‌کند که نه به‌تمامی «خود» اوست و نه قطعیت بیرونی و شخصی دارد که بتوان گفت «تو»ی جدا از وی است:

1. sameness

با تو چه بگویم/ که به دیوارها مانده‌ای/ با خود چه بگویم/ که تنها مانده‌ام/ اما همینقدر می‌دانم/ که این فشار/ این خفقان/ این استبداد/ هرچه غلیظ می‌شود/ آوازدهنده‌ی ماهیت یک بحران است (اصلانی، ۱۳۵۷: ۵).

آنک!/ در احاطه آزاد/ بیا: به وسعت عقده/ بیا و زاری کن/ باید دوست بداری شب را (شاهرختاش، ۱۳۴۶: ۱۲).

دیگر چه بایدم گفت/ دریا نمی‌داند/ کفی آب بردار و/ به چهره بگو/ چهره‌ام/ چه آسان در کفی آب خوانده می‌شود/ اکنون/ دیگر/ دل به آب می‌دهم (اصلانی، ۱۳۵۴ :۵۲).

از پر خفاش حلقه‌یی که برگیری/ اینجا نشسته‌تر از سایه‌تی[...] و تازه‌تر که بگویم/ استخوان یک کولی/ کودکانه در قبری بلرزد [...] او که بلند می‌گویی/ سایه از من دورتر می‌افتد (اسلامپور، بی‌تا، ۱۴).

محمود شجاعی در شعر سه گردانه بومی، شعر را از من شروع می‌کند:

من آنکه می‌مردم/ و دره دره قرنفل/ از نفسم به عطر می‌آمد (۱۳۵۹: ۴).

سپس، «من» به وجه حالت تأکیدی رو به جانب «خود» خطاب می‌کند که هنوز وجه درونی دارد:

پس من بودم/ آن‌که می‌مردم و خود/ کمانی از آواز بود/ با رنگهای کوهی- کبک/ میان مه و رود (همان‌جا).

کمی بعد، خطاب شاعر، از درون به بیرون می‌رود و «تو»یی را ندا می‌دهد که در شکاف میان «خود» و «تو» ایستاده‌است. «عروس بنفش» و تنِ شاعر که بوی مرگ می‌دهد در کبودی و ماتم و سوگ‌واری تداعی‌گر مرگِ درونی راوی شعرند که در نقطه‌ای به اشتراک رسیده‌اند که راوی از خود به‌در آمده ولی با «تو» به این‌همانی کاملی نرسیده‌است. ارجاع به «خود می‌خوانی» و بازگشت به ضمیر اول‌شخص در «تنم بوی مرگ می‌دهد»، شکاف میان «خود» و «من» را تبیین می‌کند.

تویی/ عروس نارنجی!/ که لبی می‌گشایی/ و به خود می‌خوانی/ به یاد آر!/ تو!/ عروس بنفش!/ که تنم بوی مرگ می‌دهد (شجاعی، ۱۳۵۹: ۴و۶).

فراق بالی برای نشستن/اینگونه که تو می‌مردی/کرکسی/ نشسته بر لاشه همزاد (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۷۳).

سیالیتِ نحوه خطاب، انگاره نمود چیزی است که روبه‌روی ما نشسته، ما را می‌شنود و لحظه‌های آگاهی ما از چیزی را کامل می‌کند. فرایند شناخت، مسیری دوجانبه است که آگاهی ما را با انتقال به یک بیرونیت، دوباره به خود ارجاع می‌دهد. در واقع «نظم بخشی ادراکی علت منتهی به معلول، همانقدر می‌تواند واقعیت داشته باشد که معکوسش» (ام. بژه، ۱۳۸۸: ۲۲۸).

کنون تویی/ پاییزی که غروب منست [...] با من بیا به مکاشفه صیادان نور/ من پر از شناختن/ در سراسر این ادامه ابلق/ به تو که اکنون تویی و در هیاهوی عمق خاکستری/ تویی که مرا باز می‌یابی (اصلانی، ۱۳۴۴: ۲۰).

با تو گناهی نمی‌دیدم./ قلب تو را با زغال نیمروز گداخته بودند/ تا دیگر مهر نورزی./ بر در خانه‌ات/ نوشته بودند/ در این خانه/ مرگ می‌زید./ تو متروک افتاده بودی/ و چونان تاریک‌روشن پگاه مردد بودی بیمناک (الهی، ۱۳۹۶: ۴۷).

البته باید توجه داشت که مخاطبی که مورد خطاب سوژه واقع می‌شود تا بخشی از فرایند آگاهی را به دوش گیرد، هم علت است و هم معلول؛ هم شناسنده است هم شناسایی شده. در وهله نخست، توسط «من»، شناسایی شده، سپس به موضوع شناخت رهنمود می‌شود تا در مقام شناسنده قرار گیرد و سرآخر، هر دوی «من» و «تو» دو روی سکه «همان» می‌شوند تا به نقطه متعین آگاهی برسند. در این‌گونه موارد، بسامد فعل دانستن بالاست. «دگردیسی مبتنی بر شناخت به معنی آگاه‌شدن از کنشی است که به وسیله خبری دیگر اعلام شده‌است. افعالی چون مشاهده‌کردن، فهمیدن، حدس‌زدن، دانستن، ندانستن بیانگر سطوح و حالت‌های مختلف آگاهی‌اند» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۷۰). در شعرهای زیر، راوی در مقام شناسنده، مخاطبِ خود را به دانستنِ آن چیزی که خود به وجه پیشینی آگاهی بیشتری از آن دارد، دعوت می‌کند:

و تنها/ اگر بدانی چقدر تاریک شده‌ست/ می‌باید/ تا همه‌ی روشنای از دست رفته شوی/ بی که چیزی از تاریکی بر توانی داشت (الهی، ۱۳۹۳: ۱۷).

بنده این دانش عطاری‌ام که می‌دانی/ کدام علف توی کدام حقه‌ست و حقه‌های علفی می‌دانی (الهی، ۱۳۹۳: ۱۱۶)

تو می‌دانستی درختان بی‌برادر کِی رشد می‌کنند/ می‌دانستی در آخرین مِه/ دست‌های سیاه بر بدن‌های سپید روان است/ تا گیاه آخرین را بجوید (احمدی، ۱۳۷۱: ۱۶۷و۱۶۸).

چه میدانی/ که چگونه دلم با سبدها و گذرندگان بسیط می‌شود [...] بیا و بدان/ که چگونه با سامانی بر دل/ بر پیاده‌روها می‌شوم/ که برگ‌ها بر آن می‌سوزند (اصلانی، ۱۳۵۷: ۳۴و۳۵).

به بنفشی که پلک‌های من نگرانست/ خواهم گفت/ سال‌هاست/ من و این لحظه بهم پیوسته‌ایم/ و تو می‌دانی که چسان روح کبوتری را از یاد برده‌ام (اصلانی، ۱۳۴۴: ۱۰و۱۱).

در خطاب به «تو»، به گونه نمایشی بیرونیتی برای آن ترسیم می‌شود که درک سوژه را از موقعیت بیرونی افزون‌تر کند. تا سوژه از هویت شخصی‌اش فاصله نگیرد، صورت‌بندیِ ادراک ناقص خواهد بود. «تأسیس «من» براساس تأمل «منِ» منفرد بر خودش درک نمی‌شود، بلکه از

طریق طیفی از فرایندهای سازنده روی می‌دهد که در این فرایندها میانجی بیناسوژه‌ای[1] که درون آن خویشتن فردی شکل می‌گیرد، اولویت دارد» (میلر، ۱۳۹۳: ۸۹).

شگفتا انسان با حادثه خویش را می‌کاست/ و هوای تازه، زنجیر را غفلت می‌نامید/ و مرغ خسته که با دستم حرام می‌گشت/ درهای گشوده را به بستن وامی‌داشت/[...]/ و شاید تو غرق تفکر باشی/ و از روزنامه تأسف بیمارت را به زبان می‌آوری (نجات، ۱۳۴۸: ۱۷)

تو اندازه زاویه‌ها را می‌دانی/ اما فیلمسازها را نمی‌شود تبعید کرد (شاهرختاش، ۱۳۴۶: ۲۵).

در این شکل از خطاب‌دهی، «من» در موقعیتی که او را فراگرفته به مرتبه بیناسوژه‌ای حرکت می‌کند. در اینجا آگاهی، آگاهی از چیزی است که جدا از موجودیتِ فی‌نفسه سوژه است و تفاوتش با خطاب به «خود» در همین‌جاست. زمانی که ما خود را خطاب می‌دهیم، این خطاب نفسانیت دارد و وجود ما را احاطه می‌کند؛ از ین رو شخصی و غیرقابل تقسیم است. اما در خطاب به همان، به وجهی روایی نیاز داریم که در قامتِ ما ولی بیرون از ما، به نحو انضمامی، شناختِ پدیده‌ها را ملموس‌تر کند. در شعر زیر، شاعر با «نمی‌دانم»، «می‌دانی»، پرسش را از خود وانهاده، به مخاطبش واگذار می‌کند:

فراوان آستانه‌ها /که بر کلید- خانه- گم- کرده برق می‌زنند [...]/ به پذیرند [...] یا به ریشخند! [...] نمی‌دانم [...]/ می‌دانی؟/مور می‌رمد/ که خیره خفته‌ای؛/ خاک را اما/ به جویدن/ بگذار،/ که از تبار توست (الهی، ۱۳۹۳: ۲۵).

گاه دو سوی این بیناسوژه‌ای میان من و تو به نقطه اوج می‌رسد و همان‌بودگی در شکل نابش محقق می‌شود؛ اینجا دیگر بر سر این که ضمیر مخاطب به کدام‌یک از من و تو ارجاع می‌دهد، بحثی نمی‌ماند؛ چراکه شاعر تصریح می‌کند که من- تویی و تو- منی اتفاق افتاده‌است:

- و تو باید در نوسان باشی- و میزان تو میزان همه‌ی ماست- ما- من و تو و تو و تو- تویی که خود منی- و منی که خود توام-(رسائل، ۱۳۴۷: ۴۷).

۲-۴- «تو» به‌مثابه دیگری[2]

در بازنمایی از گونه‌های مرجع ضمیر «تو» در شعر موج نو، به نمونه دیگری برمی‌خوریم که ضمیرهای دوم‌شخص صرفاً به خود یا همان (من و توی یکی‌شده) ارجاع نمی‌دهند بلکه به وجودی مستقل از سوژه شناسا اشاره می‌کنند که فردیتی جدا از او دارد اما سوژه در فرایند

1. intersubjective
2. other

شناخت نیازمند حضور و همراهی او است که «دیگری» نام دارد. تفاوت این اشتراک‌گذاری و همراهی با آنچه در مبحث پیش اشاره رفت، در این است که در حالت هویت روایی، نمایش بیرونی از «خود» به اجرا گذاشته می‌شود، به‌گونه‌ای که تشخیص موقعیت «من» به دلیل سیالیت و دوگانگی من/ تو که به همان‌شدگی گرایش می‌یابند به‌آسانی امکان‌پذیر نیست. اما در دیگری خواندنِ «تو»، موجودیتی ترسیم می‌شود که بیگانه و یکه است نه آنکه وجه بیرونیِ «من» باشد. در اینجا این تعبیر از «دیگری» مطمح نظر نیست که «دیگران به معنای همه کسان دیگری که «من» خود را از آنها متمایز می‌سازد نیست، بلکه دیگران کسانی هستند که غالبا خود را از آنها تمییز نمی‌دهیم» (هایدگر، ۱۳۹۳: ۱۵۸)؛ بلکه برعکس، «دیگری»، دقیقاً کسی یا موجودیتی است که از «من» متمایز می‌شود:

و تو جدا از من-/ و من- تنها از تو/ به تبریزی‌ها می‌نگریم (رسائل، ۱۳۴۷: ۲۹).

وجود «دیگری» اما از آن رو اهمیت دارد که موقعیت سلطه‌گر «من» را تضعیف کرده، شناخت و آگاهی او را از خود و پیرامون خود، غیرشخصی و تکمیل می‌کند. «انسان فقط در مقام بیگانه می‌تواند به خودش بازگردد و آنچه خاص سوژه است، سلب مالکیت‌اش به واسطه دیگری است (لویناس به نقل ازکریچلی، ۱۳۹۱: ۵۱).

من خودم را با حرف‌های تو تعبیر می‌کنم- و به تو می‌گویم که من چاه را پشت سر گذارده‌ام (رسائل، ۱۳۴۷: ۶۱).

در چنین حالتی، سوژه از طریق و به‌منزله یک حرکت تعریف می‌شود، حرکتِ گشوده شدنِ خودِ سوژه. آنچه گشوده می‌شود سوژه است. سوژه از خود فراتر می‌رود، منعکس می‌شود، دیگری می‌شود، باز می‌شناسد و بازشناسانده می‌شود. به عقیده مرلوپونتی، «دیگری در اعماق جهانی که من بر آن گشوده‌ام قرار دارد. حضور دیگری برای من دقیقاً در لحظه‌ای معین، ناگهان، و به وسیله فوران دیگری در جهان آشکار می‌شود، کجی نگرش من تکذیب می‌شود، من خود را دیده شده حس می‌کنم و دیگری همان X ای است که آنجاست» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۳۱۱).

و تویی که حاملِ گنگِ مسافتِ بعیدِ دلِ منی- از/ ضربه اولین که به سحرگاهی زده شد تا غروبی/ که ضربه تمامش را راهی بامی بی‌خورشید/ خواهد کرد- (رسائل، ۱۳۴۷: ۴۶).

اکنون/ بنشین/ بر طرح یک بگومگوی مفصل/ تا بر وقت‌های سردم/ با تصویر کلمه‌ها/ به راه شوم/ بنشین/ امروز بسیار دلتنگم (اصلانی، ۱۳۵۴: ۴).

در خطاب به تو به‌مثابه «دیگری»، از آن رو که سوژه به وجودی مستقل از خود اشاره می‌کند، نمایشِ اقرار به نفی تمامیت از خود، بارزتر است. « پذیرش خصلت گفتمانی هر موضع

سوژگی با طرد مفهوم سوژه به‌منزله کلیتی بنیان‌گذار پیوند خورده‌است» (لاکلائو و موفه، ۱۳۹۳: ۱۸۸-۱۸۹). وقتی سوژه از جایگاه تمامیت خواهانه‌اش به‌زیر می‌آید تا دیگری را در چیزی شریک گیرد که با او همنوا شود، نقش «دیگری» اهمیت می‌یابد. تبدیل سوژه شناختی از منِ صرف به «ما» در فلسفه گفت‌و گویی بوبر شکل می‌گیرد که زمینه‌هایش از سوی فیلسوفانی چون اچ. ارنبرگ و انبر فراهم شده بود. «در نظریه اچ. ارنبرگ[1] این سوژه شناختی، به «ما» تبدیل می‌شود. در نظرگاه ارنبرگ آگاهی ایده‌آلیستی پذیرفته نیست و ارنبرگ، آگاهی جهان‌شمول را جایگزین آن می‌کند که «ما» جای «من» را می‌گیرد و منظور از شمول و اشتراک، اشتراک «من» و «تو» است (Theunissen, 1984: 258). سوژه شناسا در شعر موج نو نیز گاه به این مشارکت شناختی گرایش می‌یابد و به شکل ضمیر جمع «ما» در شعر نمود می‌یابد.

آری/ ما دو با هم/ در چشم گشوده آهویی که/ به صحرای نمک مرده‌ست/ آسمان را خاهیم یافت (الهی، ۱۳۹۶: ۵۰).

و ما خسته و خاک‌آلود رفتیم/ تا حماسه‌های جنگل‌های پاییز را رسالت کنیم (شاهرختاش، ۱۳۴۶: ۵۳)

ما به یگانه پنجره‌ای که باز بود چشم دوختیم/ شیشه‌ها از تصویرمان خسته شدند/ و نگاهمان را بازگردانیدند (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۷).

در این گوشه تاریکی- من و تو به هم خواهیم پیوست لالِ لال (رسائل، ۱۳۴۷: ۶۰).

گاه در هم‌گرایی «من» و «تو»، موقعیت سلطه‌جویانه سوژه آنچنان تضعیف می‌شود که دیگری جایگاه وسیع‌تری در این ارتباط دوسویه شناختی می‌یابد که تسخیری نیست بلکه به خواست سوژه و برای رسیدن به فراآگاهی و رهایی صورت می‌گیرد:

ما چون دو قطره باران/ یک صدا داریم/ چون دو قطره باران/ به سپیدی می‌انجامیم
تو بر دست‌های من می‌ریزی/ و من از خود رها میشوم (الهی، ۱۳۹۶: ۲۰).

در نمونه بالا، هرقدر که «تو» در «من» جای می‌گیرد، از خود رهاشدگیِ «من» شتاب بیشتری می‌یابد. به بیان دیگر، خطاب‌کننده که همان راویِ شعر است، آنچنان در «تو بسط می‌یابد، تا تمام جهانِ راوی را پر کند چندان که جایی برای منِ او نماند. راوی گاهی در آن دیگری بسط می‌یابد تا تمام جهانِ تو را پُر کند. گاهی راوی کوچک و کوچک‌تر می‌شود ذره‌وار تا بیشترین حجم برای تجلی تو بماند» (پاشایی، ۱۳۸۸: ۲۳۵و۲۳۶). نمونه زیر نیز این گرایش به «توشدگی» یا برتری دادن «تو» به «من» را نشان می‌دهد:

1. H. Ehrenberg

ای تو از من/ همیشه‌تر/ شاید شعرتر/ دایره‌تر (صفایی، ۱۳۴۵: ۴۴).

بیژن الهی در شعر چارم از دفتر دیدن، جمله‌ای از نامه‌های آرتور رمبو را به شعرش پیوند می‌زند: اینجا ستاره‌ای افول می‌کند/ که پنج افق دارد/ و پنجره‌یی/ به تماشای این افول خودی Car je est un autre (الهی، ۱۳۹۳: ۳۱). در زبان فرانسه، فعل est برای سوم‌شخص مفرد به کار می‌رود اما در جمله رمبو برای ضمیر اول‌شخص je به کار رفته‌است که چنین معنی می‌شود: «من، دیگری است!» عدول از قاعده دستوری و جابه‌جایی فعل در شعر رمبو برای نشان‌دادن دگردیسی من به دیگری است. البته این وجه از دیگری‌شدگی یا دگربودگی در شعر موج نو بسامد بالایی ندارد و بیشتر، دیگری به‌مثابه مشارِک فراخوانده می‌شود که در امر تماشا، تجربه، درک و دریافت چیزی، «من» را همراهی کند:

چه می‌گویی/ که شاخه‌ها از عشق هیچ نمی‌دانند/ [...] بیا از آن بگوییم که صبح از خانه برآمد (اصلانی، ۱۳۵۷: ۳۴).

اگر هوای گریستن داری/ با من/ در این بهار/ به بدرقه نیلوفران بیا! (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۱۸).

و یا میل به گفت‌وگو و بازگویی خاطرات گذشته را بیدار می‌کند:

این بال‌های هواپیما/ مرطوب بود/ به من فرصت نداد/ که من به تو از روزهای دبیرستان بگویم (احمدی، ۱۳۷۱ :۳۴۴).

در شعر موج نو، «تو» در مقام «خود»، «همان» و «دیگری» در بیشتر موارد به‌مثابه موجودیتی عام بازنموده می‌شود که جنسیت و صفت شاخصی بر آن مترتب نمی‌توان کرد؛ چراکه هستی مخاطب برای شاعر اهمیت دارد تا چیستیِ او. در نمونه‌های شعری که پیش از این آمد، قرینه و اشاره مشخصی نیست که بتوان تشخیص داد که مخاطب راویِ شعر، زن است یا مرد، معشوق وی است یا دوست و همراز و همرزم؛ منزلتی عاطفی دارد یا سیاسی و یا اجتماعی. صرفاً هست تا «منِ» راوی شعر را در شناخت از هستیِ خود، درک و دریافت و مراتب آگاهی و تجربه‌های زیستی و دیگر جنبه‌های زندگی یاری رساند و او را همراهی کند و به‌مانند آینه خاصیت بازتابندگی دارد. با این‌همه، گاه ارجاع به «تو» در محور همنشینی واژه‌های شعر به طرزی است که صفتی را برای آن تبیین می‌کند که از حیطه هستی‌شناسانه و شناختی عبور می‌کند تا نقش و رسالتی تاریخی و اجتماعی یا عاطفی را بر عهده گیرد. این مخاطب نمودی از فردی است که نسبت به اوضاع زمانه آگاه و معترض است و آرمان‌های اجتماعی شاعر را بازمی‌تاباند و می‌تواند نمودی از «تو» در مقام هویت روایی یا «دیگری» باشد.

۲-۴-۱- تو: اعتراض و مسأله تعهد

ادبیات ایران در دوره‌های گوناگون تاریخی و به شیوه‌های صریح یا پوشیده اعتراض به مسائل اجتماعی و سیاسی و فرهنگی را در خود بازتابانده‌است. به‌ویژه از دوره مشروطه و پس از آن، این اعتراض شکل آشکارتری به خود گرفت. یکی از دوره‌هایی که ادبیات اعتراضی و سیاسی بروز چشمگیری می‌یابد، دهه‌های چهل و پنجاه شمسی است(۵). «تلاطم‌ها و التهابات سیاسی که در تاریخ معاصر ایران فراوان است، باعث ظهور ادبیات اعتراضی شده که رنگ‌وروی سیاسی به خود بگیرد» (اکبریانی، ۱۳۹۶: ۱۵۸). هم‌زمان با اوج فعالیت‌های حزب توده و دیگر جریان‌های اعتراضی که از شعر به‌مثابه تریبون مانیفست‌ها و عقاید خویش بهره می‌برند، شعر موج نو در اساس با دغدغه‌ها و وسواس‌های صرفاً شعری شکل گرفته بود و این خود، مزید بر علت شد تا منتقدان و مخالفان موج نو تیر اعتراضشان را تیزتر کنند. البته لزوم و عدم لزوم اعتنا به مسائل سیاسی و اجتماعی در شعر، چالشی است که همواره پیش‌روی هنر و ادبیات قرار گرفته‌است و هرکدام منادیان و مدافعانی داشته‌است. چه بسا که در دهه‌های موردبحث، مدرنیته نیز جامعه هنری و ادبی را زیر تأثیر خود قرار داده بود و از سوی دیگر سنت نیز همچنان پای می‌فشرد و شعر در میانه این دو و براساس رویکرد غالب به هر یک از آنها داوری می‌شد. در چنین تلاطمی، شعر موج نو براساس انجام وظیفه اجتماعی و هنری محک می‌خورد. «مسأله تعهد نویسنده در میان گروه‌های ضددولتی موضوع بحث بود و شاعران و نویسندگان و آثارشان براساس تعهد یا عدم تعهد نویسنده به نظر آنان ارزیابی می‌شد» (قانون‌پرور، ۱۳۹۵: ۹۶) و شاید یکی از دلایل دیگر کم‌فروغ ماندن شعر موج نو نبودِ آشکار اعتراض سیاسی به وضع موجود بوده باشد. با این‌همه و با آنکه موج نو در اساس به دنبال ظرافت‌های شعری بود و فلسفه وجودی‌اش بر آن مبنا شکل گرفته بود، عنوان‌ها و مضمون‌های شعر برخی شاعران این جریان نشان می‌دهد که آنها به‌تمامی به مضامین سیاسی و اجتماعی بی‌اعتنا نبوده‌اند و بنا به اظهار نوری‌علا، «اغلب موج نویی‌های اصیل در شعر خود به مضامینی همچون عدالت اجتماعی و مبارزه برای آزادی می‌پردازند و برخلاف آنچه دیگران می‌کوشند به موج نویی‌ها نسبت دهند، شاعران این شعر به آرمان‌های بزرگ عدالت و آزادی پای‌بند هستند» (نوری علا، ۱۳۷۳: ۹۳). مطالعه دفترهای شاعران موج نو گفته‌های نوری علا را تأیید می‌کند که شعر آنها یکسر خالی از تعهد و بی‌اعتنا به اوضاع اجتماعی و سیاسی زمانه نبوده‌است. منتها طرز بیان شخصی شاعر که حتی مضمون‌های

سیاسی و اجتماعی را در خطاب بـه «تـو» شـکل می‌دهـد و می‌پرورانـد، موجـب شـده نجواهـا، دردِدل‌کردن‌ها، شکایت‌ها وهشدارهای شاعر از وضع زمانه، آنچنان که باید دیده نشود:

فانوس را/ به ساقه سنجد بسپار/ آرامشـت را بسـتان/ شـب قطبـی بیـدار اسـت/ تـا تـو را بخوابانـد (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۳۴).

من این خرگاه را/ با خشم تو آتش زدم/ ای که هنـوز/ بـه سـنگواره‌ای/ در پیکـر حلزونیـت/ اعتمـاد می‌کنی! (همان: ۲۲).

تو افسون آفتاب باش/ و تو دل زمانه باش/ ای رهگـذر سـایه‌گرفتـه سـربزیر/ از توسـت کـه مالیـات می‌گیرند/ از توست که مجوزی دارند بر حکومت (اصلانی، ۱۳۵۷: ۸۰).

تو خواهر همه قرن‌ها/ به گاه آنتی‌گون/ به گاه زینب/ به گاه شیرین/ گاه فریده [...] از میـان رودهـای به خشکی نشسته/ تو سیلاب گذر خواهی بود (اصلانی، ۱۳۵۷: ۱۸).

من با خون موش و مستشرق، تاریخ ابتلای تو را خاهم نوشت [...] / ای سامعه بـزرگ، کـه برکتـی و بیماری! این نیاکان خاموش/ که شجره‌نامه خیش را پس از برف می‌رفتند،/ به حنجـره مـن خیانـت کرده‌اند (الهی، ۱۳۹۶: ۱۶۴و ۱۶۵).

درست است که شاعر موج نو، شعرش را یکسـر مانیفسـت و تریبـونی بـرای مسـائل اجتمـاعی و سیاسی قرار نمی‌دهد، اما به شیوه گفت‌وگوپردازی ذهنی با «تـو»، بـه اوضـاع زمانـه‌اش واکـنش نشان می‌دهد. در این‌گونه خطاب‌ها، «تو» موجودیتی عام و فراگیر دارد و بـه نـوع انسـان ارجـاع می‌دهد. در این شیوه، بخشی ازخطاب خاصیت بازتابنـدگی دارد و بـه مبـدأ نیـز بـازمی‌گردد تـا «من» نیز در نقش «همان» قرار گیرد و بخش دیگری ازخطـاب رو بـه جانـب «دیگـری» هـایی است که همه انسان‌های دیگر را فارغ از نوع و جنس دربرمی‌گیرد:

و تویی انسان/ چراکه فراموش می‌کنی[...] و تو با من/ قصـه‌یی از چنـار می‌گـویی/ کـه شـباهتی بـه خفتن دارد (الهی، ۱۳۹۳: ۱۵۷).

ای انسان کبود/ مرحمتی نیست/ که بگذارند گذشته خاکی را صیقل دهی (احمدی، ۱۳۷۱: ۷۲).

حلقه خاکستری تب/ دلمان بر دست‌هامان سوخت/ تابستان از مفرغ می‌رهـد/ تـو چشـم بسـته بـر سیماب/ تا انتظار دود و شرجی (اسلامپور، بی‌تا: ۳۹).

نام تو را بر خـون می‌نشـانم و بـر تـاب‌هـای توفـان/ تـا یکبـاره برویـنـد/ از درختـان شـعله/ کـه ساقه‌هاشان را از دست داده‌اند/ از جنگل کوتاهی/ که به نام انسان (الهی، ۱۳۹۶: ۵۲).

شاعر موج نو همچون انسان‌های دیگر که همچون همیشه تاریخ، دغدغه‌منـد آزادی بوده‌انـد، برای معترضان و مبارزان مرثیه می‌سراید:

در انتهای کاروان بوستان/ اوج نفس/ و پله‌های فریاد توست/ و خشم پنهان پشت شیشه عینک باز می‌شود/ بر امضای پرونده، گلی دوخته‌اند و خنده تو/ و گل می‌شکفد (نجات، ۱۳۴۸: ۳۶).

رؤیای خویش را در آینه کاویدی/ و ایمان چشمانت، پنجره را می‌خواند/ و مقیاس آویخته بر چشمانت/ کبوتران را قاصدان شاد کرد/ و در که باز شد/ گیسوی خون پریشان گشت (عرفان، ۱۳۹۵: ۱۸).

از ستاره‌ها، ساعت خواب را بپرس/ جامه از تن به درآور و دو بازو بگشا/ و کبوتر را رها کن (نجات، ۱۳۴۸: ۴۸).

زمان به کبودی می‌گرایید/ دیگر با انگشتانت بشارتی نبود!/ انگشتانت که نردبامی بود/ تا کبوتران پرکنده/ به بام برآیند (الهی، ۱۳۹۶: ۹۸).

در نمونه‌های بالا، «تو» به‌منزله فردی است که در برابر زمانه وجدانی آگاه و بیدار دارد و به آنچه مطلوب نیست، اعتراض می‌کند. گرچه این خطاب، شخصی است اما به شکل موجودیتی فراگیر نمایانده می‌شود. در سرودن از آزادی، گاه خطاب شاعر مستقیم به مفهوم آزادی است که در این‌صورت، مرجع ضمیر «تو»، به یک مفهوم ارجاع می‌دهد:

آزادی: من این عید سروهای ناز را همه روزه تازه‌تر می‌یابم[...] /تا همچنان که هفته در قلب تو/ به پایان می‌رسد[...] (الهی، ۱۳۹۶: ۱۱۲).

۲-۴-۲- معشوق ذهنی

شعر موج نو گاه و به‌ندرت حال و هوای عاشقانه به خود می‌گیرد و واژه‌ها به موجودیتی/ دیگری اشاره می‌کنند که گویا معشوقِ راوی است؛ گرچه وجودش سایه‌وار و به گونه‌ای مبهم در شعر ترسیم می‌شود. بافت غنایی و غزل‌وار شعرهای زیر به مخاطبی ارجاع می‌دهد که گویی راوی با آن سَر و سِرّ عاشقانه دارد:

از چه بترسم/ تو با منی/ با تاری ابریشم/ و نفس‌های عاشقانه‌ام/ غبار هفت فصل را از شانه‌هات درو می‌کند (شجاعی، ۱۳۵۹: ۳۵).

می‌مانی و چرتی کوتاه/ با آبی دخترانه بدقولی‌ها [...] و نور چشم/ که پشت شیشه‌ها را روشن نگاه می‌دارد،-/ که تو نمی‌آید (الهی، ۱۳۹۳: ۵۳).

با همه طرح مشوشی که درباره چشمان تو داشتم/ آن را زیبا یافتم [...]/ از دیوار دود سیگار تا رؤیایم حصاری بود که فقط چشمان تو می‌توانست آن را بردارد (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۹).

دلم هوای تو داشت/ تو آمدی از ضلع شرقی باران/ دلم هوای خالی بستر/ هوای بوسه‌های مست تو داشت (شاهرختاش، ۱۳۴۶: ۱۱)

من/ در امتداد دست تو/ و در مزه شور لبانت می‌چرخم و/ نفس‌هایم را می‌نگرم (شجاعی، ۱۳۵۹: ۲۸).
از چادر سفید قافله زن آمد/ و چای دم کرد/ که تو در برابرم نشستی/ در باز بود و هیچ کس جز من نیامد/ وقتی آن‌دم بهار را گفتی/ و درختان را صدا زدم/ سرود ساده خواندیم و فراموش شدیم/ برای فرزند، بلیطی جدا کنیم/ وزش شب در تکرار است (نجات، ۱۳۴۸: ۵۹)

نبود مدلولی روشن در ارجاع به مخاطب و فضای ابهام‌گونه و ذهنی این شعرها گاه آنچنان شدت می‌یابد که به نظر می‌رسد در برخی نمونه‌های تغزلی شهر موج نو، معشوقِ شعر بیش از آنکه وجودی مستقل -هرچند ذهنی- از منِ راوی داشته باشد، بخشی از اوست یا به تعبیر یونگ، عنصر زنانه نهفته در درون اوست که در قامت معشوق در شعر رخ می‌نماید. «نقش حیاتی‌تر عنصر مادینه این است که به ذهن امکان می‌دهد تا خود را با ارزش‌های واقعی درونی همساز کند و راه به ژرف‌ترین بخش‌های وجود برد. عنصر مادینه با این دریافت ویژه خود نقش راهنما و میانجی را میان من و دنیای درون یعنی «خود» به عهده دارد» (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۷۸). در نمونه‌های زیر به‌یقین نمی‌توان حکم کرد که «تو»ی توصیف‌شده در شعر موجودیتی مستقل از «من»ِ راوی دارد یا بخش درونی و زنانه اوست:

در ماه‌های سخت پنجره/ و شب‌های سردِ درخت/ دیدم تُرا که از توی باغ می‌آیی [...]/ در ماه‌های سخت پنجره/ پیرهنت را- به باد دادم/ و باد-/ بوی پیرهنت را/ -تا کوه برد (رسائل، ۱۳۴۷: ۷۶).
چرا گریه مرا در نمی‌برد/ تویی که مردمکی/ برای پرهیز از عشق/ رنگ‌های هم‌نشین لبانت/ در افسون آخرین اجاق می‌سوزد (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۱۰۴).
پیرامونت/ نفس مس زنگ می‌زند/ بوی دخت/ و تنفس روشنای تو/ که خاک خارا کرد (عرفان، ۱۳۹۵: ۸۲).

البته بسامد شعرهایی که به معشوق ارجاع دهد در موج نو به دلیل ماهیت خلوت‌گزیده‌اش چندان نیست. اصولاً شعر موج نو ماهیت غنایی ندارد و نمونه‌هایی که آمد در شعر شاعران موج نو اندک و انگشت‌شمار است.

۳- نتیجه‌گیری

بررسی شعر موج نو نشان داد مخاطبِ راوی در شکل زبانی به «تو» ارجاع می‌دهد که شاید چنین به نظر آید که شاعر به نوعی بیرونیت، ارتباط‌پذیری و گفتگومندی گرایش دارد، اما شعر موج نو در سطح فکری به دلیل زمینه مدرنیستی و داشتن دغدغه اگزیستی، ذهنی و فردباور است و کمتر ماهیت اشتراک‌پذیری و جمع‌گرایانه دارد. اصولاً شعر موج نو نوعی حدیث‌نفس

است و اگر به‌جای به‌کاربردن ضمیر اول‌شخص به ضمیر «تو» ارجاع می‌دهد مصداق «بهتر آن باشد که سر دلبران گفته آید در حدیث دیگران» را می‌یابد. دامنه مدلولی و ارجاعی ضمیر «تو» به رغم نمایش بیرونیت‌اش، از «خود» گرفته تا «همان»، که میانجی میان «من» و «دیگری» است، تا «دیگری» به مثابه موجودیتی مستقل و بیرونی را در بر می‌گیرد. البته این طیف در شعر موج نو به‌طور عام و در هر یک از شاعران موج نو به‌طور خاص، به شکل خطی نیست که از خود شروع شود و به دیگری پایان یابد بلکه به دلیل خصلت ذهن‌مدارانه، ماهیتی سیال و لحظه‌ای دارد که بنا به گرایش‌های هستی‌شناختی و میل به اشتراک گذاشتن و ازخودبه‌درآمدن و فراخواندن دیگری به عنوان مشارِک آگاهی و تجربه شاعر در لحظه سرودن در شعر یا بخشی از آن تبیین می‌شود و از این روست که میزان خطاب به «تو» به مثابه نمودی از هویت شخصی یا هویت روایی و دیگر نمودهایی که برشمرده شد، در شاعران موج نو متفاوت است. طوری که در شعر برخی از آنها چون بیژن الهی، هویت شخصی یا «خود» است که بیشتر مخاطب قرار می‌گیرد تا «تو» در مقام دیگری و شعر برخی دیگر چون حسین رسائل، احمدی، شاهرخ‌تاش، اصلانی و اسلامپور به «ما» نیز گرایش می‌یابد و حضور دیگری درک می‌شود. در مجموع، فضای کلی شعر موج نو نشان می‌دهد که «تو» نوعی خطاب نمایشی است که هویتی روایی برمی‌سازد و مجالی می‌دهد که شاعر در رفت و برگشت به خود و بیرونیت از خود، زمینه‌های شناخت دقیق‌تری را فراهم کند. به بیان دیگر، ماهیت خودبازتابندگی و از خود به‌درآمدگی به شاعر فرصت گفتگومندی و شناختِ از خود می‌دهد که گویی از طریقِ بیرونی امکان‌پذیر می‌شود. بنابراین شعر موج نو به‌شدت شعر درون‌گرا، اگزیستی است و ماهیتی شناختی دارد. شعر موج نو، زمزمه خود با خود است که گاه نیز «دیگری» را به ساحتِ تنهایی خویش راه می‌دهد که حتی این فراخواندن بیش از آن‌که صبغه ارتباط‌پذیری داشته باشد، از نوع لزوم به شناخت و تأییدِ خود است. با وجود این، آنجا که شاعر به برون از خود نظر بیفکند، مفاهیمی چون عدالت و آزادی و انسانیت در شعر نمود می‌یابند و «تو» مدلول سیاسی و اجتماعی به خود می‌گیرد و به‌ندرت، ته‌رنگ غنایی می‌پذیرد و پای معشوق -هرچند ذهنی- به میان می‌آید که در این موارد نیز «تو» می‌تواند صرفاً یک هویت روایی باشد.

پی‌نوشت

۱- گرچه برخی از این شاعران پس از مدتی گروه شعر دیگر را تشکیل دادند، به دلیل آنکه در ابتدا در زمره شاعران موج نو تلقی می‌شدند و نوری علا نیز نام آنان را در زمره نثرگرایان مشکل‌گوی موج نو می‌آورد به شعر آنان نیز پرداخته شد. به یدالله رؤیایی به دلیل اشتهارش در شعر حجم که درخور بحثی جداگانه است، پرداخته نشده‌است.

۲- اصطلاح شعر موج نو برگرفته از سینمای موج نو فرانسه است که به طور مشخص دهه ۵۰ و ۶۰ را در بر می‌گیرد؛ «در آغاز ارتباط چندانی با سینما نداشت. این عنوان اول بار در تحقیقی جامعه‌شناسانه درباره پدیده نسل نوی پس از جنگ ظاهر شد» (ماری، ۱۳۹۷: ۱۳). در واقع، اول بار اصطلاح موج نو در مجله اکسپرس مطرح شد که برخی منتقدان به دوره خاصی اطلاق می‌کنند و برخی بر کارگردانانی خاص، به‌ویژه آنها که برای کایه دو سینما می‌نوشتند (Wiegand, 2005: 9).

۳- موج نو از ایماژیسم اروپایی نیز تأثیر گرفته‌است. ایماژیسم به جنبش انگلوآمریکایی اطلاق می‌شود که در اوایل قرن بیستم در واکنش به رمانتیسم و شعر ویکتوریایی پدید آمد و بر خلاف آنها، بر سادگی، شفافیتِ بیان و دقت در به کارگیری تصویرهای بصری تأکید می‌کند. اگرچه ازرا پوند را بنیان‌گذار این جنبش خوانده‌اند ولی ایماژیسم در عقاید فیلسوف و شاعر انگلیسی تی. اچ. هولم ریشه دارد. ریشه ایماژیسم را بایست به زمان‌های دورتری در تاریخ ادبیات برد. هاگز رگه‌های ایماژیسم را در کارهای مصریان، چینی‌ها و عبریان نشان می‌دهد (Hughes, 1972: 4).

۴- محمدرضا اصلانی زاده دهه بیست است و اولین دفتر شعری‌اش در دهه چهل با نام *شب‌های نیمکتی روزهای باد* (۱۳۴۴) در فضایی منتشر شد که هنوز جریان موج نو مقبولیت نیافته بود و پس از آن دو مجموعه با نام‌های *بر تفاضل دو مغرب* (۱۳۵۴) و *سوگنامه سال‌های ممنوع* (۱۳۵۷) منتشر کرد. اصلانی با *شب‌های نیمکتی*، *روزهای باد* مطرح شد و در رده شاعران موج نو قرار گرفت. نوری اعلا وی را در زمره نثرگرایان اصیل شاخه موج نو قرار می‌دهد.

۵- نویسنده کتاب ادبیات ستیزنده، این دو دهه را دوره سوم ادبیات سیاسی ایران به شمار می‌آورد و بر این باور است که نگاه جدید به معنای زندگی و حیات سیاسی بر تنوع و حجم ادبیات سیاسی در این دوره تأثیرگذار بوده‌است (نک. احمدی، ۱۳۹۶: ۲۴و۲۵).

منابع

احمدی، ا.ر. ۱۳۴۵. *جزوه‌ی شعر(دفتر اول)*، تهران: طرفه.

ـــــــــ . ۱۳۷۱. *همه آن سالها*، تهران: مرکز.

احمدی، ا. ۱۳۹۶. *ادبیات ستیزنده*، تهران: آگه.
اردبیلی، ب. ۱۳۹۴. *رهگذری در خواب پروانه‌ها*، به کوشش م. ریاحی. مشهد: بوتیمار.
اسلامپور، پ. بی‌تا. *گزیده‌ای از اشعار پرویز اسلامپور*، ناشر الکترونیکی: کتابناک.
اصلانی، م. ر . ۱۳۴۴. *شب‌های نیمکتی روزهای باد*، تهران: بی‌جا.
ـــــــــــ . ۱۳۵۴. *بر تفاضل دو مغرب*، تهران: کتابناک.
ـــــــــــ . ۱۳۵۷. *سوگنامه سالهای ممنوع*، تهران: زردیس.
ـــــــــــ . ۱۳۹۰. در گفت‌وگوی با مریم منصوری، «دیدن جهان مرا منقلب می‌کند». *روزنامه اعتماد*، صفحه ادبیات. (۲۲۶۵) ۲۹شهریور.
اکبریانی، م .ه. ۱۳۹۶. *ایدئولوژی و ادبیات*، تهران: مروارید.
الهی، ب. ۱۳۹۳. *دیدن*، تهران: بیدگل.
ـــــــ . ۱۳۹۶. *جوانی‌ها*، تهران: بیدگل.
الیری، ت. ۱۳۹۶. *فوکو و ادبیات داستانی: کتاب تجربه*، ترجمه ف. اکبرزاده. تهران: بان.
ام. بژه، د. ۱۳۸۸. *تحلیل روایت و پیشاروایت*، ترجمه ح. محدثی. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
ای.هال، د. ۱۳۹۶. *سوژه‌گی*، ترجمه ه. شاهی. تهران: پارسه.
براهنی، ر. ۱۳۸۰. *طلا در مس*، تهران: زریاب.
برمن، م. ۱۳۸۶. *تجربه مدرنیته*، ترجمه م. فرهادپور. تهران: طرح نو.
پاشایی . ع. ۱۳۸۸. *زندگی و شعر شاملو: نام همه شعرهای تو*، ج۱. تهران: ثالث.
پرینس، ج. ۱۳۹۱. *روایت شناسی: شکل و کارکرد روایت*، ترجمه م. شهبا. تهران: مینوی خرد.
تودوروف، ت. . ۱۳۸۸. *بوطیقای نثر*، ترجمه ا. گنجی‌پور. تهران: نی.
ـــــــــــ . ۱۳۹۴. *ادبیات در مخاطره*، تهران: ماه.
جعفری، س. ۱۳۹۴. *شعر نو در ترازوی تأویل*، تهران: مروارید.
چایلدز، پ. ۱۳۸۹. *مدرنیسم*، ترجمه ر. رضایی. تهران: ماهی.
حسین‌پور، ع. ۱۳۸۲. «شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معار فارسی». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، (۱۸۸): ۱۵۷-۱۸۰.
دریدا، ژ. ۱۳۹۵. *نوشتار و تفاوت*، ترجمه ع. رشیدیان. تهران: نی.
دسیوریتیوا، آ. ۱۳۹۱. «هویت و روایت». ترجمه م. فیضی. *دانشنامه روایت‌شناسی*، گردآورنده و ویراستار: م. راغب. تهران: علم. ۲۱۵-۲۲۶.
راسخی لنگرودی، ا. ۱۳۹۷. *سارتر در ایران*، تهران: اختران.
رسائل، ح. ۱۳۴۷. *آوازهای پشت برگها*، تهران: روز.
رشیدیان، ع. ۱۳۹۳. *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نی.

رهنما، ف. ۱۳۴۷. *شعر دیگر (کتاب یکم)*، تهران: اشرفی.
سارتر، ژ. پ. ۱۳۹۴. *هستی و نیستی*، ترجمه م. بحرینی. تهران: نیلوفر.
شاهرختاش، ش. ۱۳۴۶. *خواب‌های فلزی*، تهران: چاپخانه زهره.
ـــــــــــ . ۱۳۴۹. «نگاهی به موج نوی شعر امروز ایران». *مجله نگین*، (۵۹): ۱۹-۲۱و۴۹.
شجاعی، م. ۱۳۵۹. *از آبیِ نفس‌های کوتاه*، تهران: بی‌جا.
شریف‌نیا، ح. و رئیسی، ا. ۱۳۹۵. *آذرخشی از جنبش‌های ناگهان*، مشهد: بوتیمار.
شعیری، ح.ر. ۱۳۹۲. *تجزیه و تحلیل نشانه- معنا شناختی گفتمان*، تهران: سمت.
صفایی، ش. ۱۳۴۵. *جزوه شعر (دفتر دوم)*، تهران: طرفه.
عالی عباس‌آباد، ی.۱۳۹۰. *جریان‌شناسی شعر معاصر*، تهران: سخن.
عرفان، ح. ۱۳۹۵. *آبناز*، مشهد: بوتیمار.
قانون‌پرور، م .ر. ۱۳۹۵. *منادیان قیامت (نقش اجتماعی- سیاسی ادبیات در ایران معاصر)*، ترجمه م. طرزی. تهران: آگه.
کریچلی، س. ۱۳۹۱. *لویناس و سبژکتیویته پساواسازانه*، ترجمه م. پارسا و س. دریاب. تهران: رخداد نو.
کمالی، ا. ۱۳۹۴. *از مصائب معنا؛ جستاری در فیولوژی، زمان و شعر*، تهران: اختران.
لاکلائو، ا؛ موفه، ش. ۱۳۹۳. *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی*، ترجمه م. رضایی، تهران: ثالث.
لنگرودی، ش. ۱۳۷۰. *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ج۳. تهران: مرکز.
لویناس، ا . ۱۳۹۲. *زمان و دیگری*، ترجمه م. حیاط‌شاهی، تهران: افکار.
ـــــــــــ . ۱۳۹۳. *از وجود به موجود*، ترجمه م. علیا. تهران: ققنوس.
ماری، م. ۱۳۹۷. *موج نوی فرانسه: یک مکتب هنری*، ترجمه م. یگانه‌دوست. تهران: بیدگل.
موشتوری، آ. ۱۳۹۴. *جامعه‌شناسی مخاطب در حوزه فرهنگی و هنری*، ترجمه ح. میرزایی. تهران: نی.
میلر، پ. ۱۳۹۳. *سوژه، استیلا و قدرت*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نی.
نجات، ه. ۱۳۴۸. *حواشی مخفی*، تهران: چاپخانه فاروس.
نوذری، ح. ۱۳۹۱. *مدرنیته و مدرنیسم*، تهران: نقش جهان.
نوری‌علا، ا. ۱۳۴۸. *صور و اسباب در شعر امروز ایران*، تهران: بامداد.
ـــــــــــ . ۱۳۷۳. *تئوری شعر: از موج نو تا شعر عشق*، لندن: غزال.
هایدگر، م. ۱۳۹۳. *هستی و زمان*، ترجمه ع. رشیدیان. تهران: نی.
هولکوییست، م. ۱۳۹۵. *مکالمه‌گرایی: میخاییل باختین و جهانش*، ترجمه م. امیرخانلو. تهران: نیلوفر.
یونگ، ک.گ. ۱۳۹۳. *انسان و سمبولهایش*، ترجمه م. سلطانیه. تهران: جامی.
Deleuze, G. 1994. *What Is Philosophy?*, Translated by H. Tomlinson and G. Burchell. New York: Columbia University Press.

Hughes, G. 1972. *Imagism& the Imagists, Bible and Tannen*, New York: Bible and Tannen publishers.

Hegel, G.W.F. 2001. *The Phenomenology of Mind*, Translated by J. Baillie. Blackmask online.

Ricoeur, P. 1994. *Oneself as Another*, Translated by K .Blarney. Chicago : the University of Chicago Press.

Parr, A. 2005. *The Deleuze Dictionary*, Revised Edition . Edinburgh: Edinburgh University Pres.

Taylor, C. 1989. *Sources of The Self*, Massachusetts: Harvard University Press.

Theunissen, M. 1984. *The Other*, translated by C. Macann, Cambridge: The MIT Press.

Wiegand, C. 2005. *French New Wave*, Harpenden: Pocket Essentials press.

DOI:10.22124/naqd.2020.12199.1623

نقد و نظریه ادبی

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۹

نوع مقاله: پژوهشی صفحات ۱۴۲-۱۲۳

نظریه افتراق زنان و تحلیل آن در رمان *هرس* نوشته نسیم مرعشی

تهمینه شجاعت‌زاده[۱]

دکتر نرگس اسکویی[۲*]

دکتر آرش مشفقی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۴

چکیده

فمینیست‌ها تعاریف موجود از «زن» را در سامان‌های اجتماعی بشری، نه بازشناخت واقعی از او، بلکه شناسایی هژمونی فرهنگ مردانه از زن می‌دانند و در مقام راه‌کار، زنان را دعوت به «افتراق و استقلال» می‌نمایند. نظریه افتراق در دیدگاه‌های مختلف فمینیستی، تعاریف مختلفی از جوامع مادرسالار و آرمان‌شهرهای تک‌جنسیتی تا خلوت‌گاه‌های شهودی می‌یابد؛ اما دستاورد منظور و موعود همه نظریه‌های پیرامون افتراق، کمک به پاک کردن انگاره‌ها و باورداشت‌های معهود از زن است، برای آنکه به هستی‌شناختی حقیقی از اصالت و عاملیت خود دست یابد. در این مقاله، به روش تحلیل محتوای قیاسی، دلایل و نیز نتایج حاصل از استقلال زنانه موجود در رمان *هرس* را براساس نگرش‌های فمینیستی ارائه‌شده در باب نظریه افتراق بازجسته‌ایم. آنچه از این جستجو به‌دست آمد اینکه: اگرچه استقلال زنان در رمان *هرس* شباهت به نوعی تنبیه یا تبعید خودخواسته دارد، اما حداقل در مورد شخصیت اصلی داستان، نوال، منجر به رسیدن به خودباوری، استقلال، آرامش، عاملیت و هماهنگی و اتحاد با عناصر هستی گشته‌است که ناشی از نوعی سفر شهودی در خود است، یعنی همان چیزی که نظریه افتراق به آن توجه دارد.

واژگان کلیدی: ادبیات فمینیستی، نظریه افتراق، رمان *هرس*، خودشکوفایی، عاملیت.

---

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

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی بناب

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی بناب

* oskooi.n.1350@gmail.com

۱- مقدمه

روان‌شناسان با گرایش‌های مختلف فردی، اجتماعی، شناختی، انسان‌گرا و ساختگرا در موضوع افتراق و تفرد[1] بحث‌های بسیاری ارائه نموده‌اند. این گروه دانشمندان، در ادامه تحقیقات زیگموند فروید در این مبحث و در طی نظریه‌های شخصیت، بر اصل افتراق به عنوان پایه تکامل و تعالی شخصیت آدمی تأکید نموده‌اند. به عقیده آنان، کودک انسان، در مسیر به‌هنجار کمال و استعلای شخصیتی، از گذار از وابستگی به دیگری و رسیدن به مرحله استقلال من از دیگری ناگزیر است؛ بر این اساس، من تا زمانی که زیر سایه دیگری قرار دارد، هرگز به تعالی، استقلال هویتی و عاملیت نخواهد رسید و گرفتار حقارت[2] و درخودماندگی خواهد بود؛ چنین شخصی، مادام که خود را از تعلق به غیر نرهاند، پیوسته از اختلال روان‌پریشی همزیستی[3] در عذاب خواهد بود (فیست، ۱۳۸۸: ۱۴۳، ۱۷۰، ۱۷۴-۱۷۹، ۱۹۹، ۲۲۶، ۳۱۱).

اصل افتراق یا تفرد، بعدها مورد توجه دانشمندان علوم دیگر نظیر فلسفه، جامعه‌شناسی و سیاست هم قرار گرفت؛ دیدگاه‌های اخلاقی و پدیدارشناختی، نظیر بحث‌های فلسفی هوسرل، فوکو، سارتر و هایدگر در باب من[4] و دیگری، پایه مباحث فرهنگی و انتقادی بسیاری شد که از مهم‌ترین آنها می‌توان به مباحثی چون رادیکالیسم فرهنگی[5]، مطالعات پسااستعماری[6] و برخی جنبش‌های فمینیستی اشاره کرد. مطابق این نظرگاه، من، دیگری را صرفاً به‌مثابه بدل خودم، غیرمستقیم درک نمی‌کنم (هوسرل، ۱۳۸۱: ۱۸۰) و این یعنی نفی غیریت مطلق دیگری و تقلیل آن به یک من دیگر[7] درحالی‌که «دیگری برای خودش یک من است و وحدت آن نه در ادراک من، بلکه در خود اوست؛ به عبارت دیگر، دیگریِ من، منِ محضی است که برای وجود داشتن نیازی به هیچ چیز ندارد، بلکه وجود مطلق و نقطه آغازی ریشه‌ای برای خویش است، همان‌گونه که من برای خود چنین‌ام» (لیوتار، ۱۳۸۴: ۴۱).

فمینیست‌ها هم از این تئوری روان‌شناسی برای بیان مفاهیم مورد نظر خود استفاده کرده‌اند؛ آنان می‌گویند در اغلب جوامع، زن در برابر وجود اصل، یعنی مرد، وجودی غیراصلی و دیگری شمرده می‌شود: «فرودستی زنان از اساس حاصل یک فرق‌گذاری غیرمنطقی برپایه

1. individuation
2. inferiority feeling
3. symbiotic psychosis
4. ego
5. Cultural Radicalism
6. Postcolonialism
7. alreat-ego

جنس افراد نیست، بلکه حاصل سلطه مردانه است که تحت آن تفاوت‌های جنسیتی در توزیع مزایا دخالت داده شده و زنان را به طرز سیستماتیک از آن مزایا محروم می‌گرداند» (منسبریج و دیگران، ۱۳۸۷: ۶۹). پس زن نیاز دارد تا خود اصلی را بیابد، رشد دهد و از موجودیت و عاملیت خود دفاع کند؛ بدین جهت بخش عظیمی از معتقدان فمینیسم، زنان را به افتراق و استقلال برای یافتن فرصتی جهت جهان‌بینی شناختی صحیح از شأن و منزلت طبیعی خود دعوت می‌کنند.

هرس نوشته نسیم مرعشی، از زنی سخن می‌گوید که تحت تأثیر سلطه مردانه و بی‌رحم جنگ، دچار خودباختگی هویتی و فرهنگی شده، تمامی باور خود را به نقش اصیل زن از دست داده‌است. طرح داستان، فرصتی جبری برای استقلال، در شکل زیست در جامعه تک‌جنسیتی در اختیار زن قرار می‌دهد؛ این افتراق، در اصل چالشی هویتی برای این زن است تا دور از تلقین‌ها و انگاره‌سازی‌های فرهنگی قاهر، خود و نیروهایش را بهتر درک کند و به جهان‌بینی کامل‌تری از خود دست یابد.

۱-۱- بیان مسأله

فمینیست‌های موج‌های اول و دوم و سوم، یعنی فمینیست‌های لیبرال و رادیکال، فمینیست‌های رمانتیک، اگزیستانسیالیست‌ها، فمینیست‌های مارکسیست و سوسیالیست و در این اواخر، فمینیست‌های فرهنگی و بین‌المللی (یا جهانی) با گرایش‌های ضداستعماری و همچنین اکوفمینیست‌ها، استقلال زنان را ضروری می‌دانند و هرکدام تعاریف و تئوری‌های ویژه‌ای برای افتراق طرح کرده‌اند. نظریه افتراق در ادبیات فمینیستی جهان، انعکاس خوبی داشته و آثار بسیاری برای بسط و توسعه این نظریه خلق شده‌است؛ در میان آثار معاصر ادب فارسی، این نظریه در رمان *هرس* تجلی یافته‌است. بنابراین مسأله اصلی این تحقیق جستجو در آرای فمینست‌ها در باب نظریه افتراق و بررسی آن به شیوه تحلیل قیاسی در رمان *هرس*، نوشته نسیم مرعشی، به عنوان نمونه‌ای از ادبیات فمینیستی در ادبیات ایران است.

۱-۲- پیشینه و ضرورت تحقیق

رمان *هرس* تاکنون در تحقیقات دانشگاهی و رسمی نقد نشده‌است؛ چند مقاله پیرامون این رمان، در پایگاه‌ها و صفحات اینترنتی دیده شد؛ از آن جمله: فیض‌آبادی (۱۳۹۷) در مقاله «ماتمِ

ناتمام» این داستان را از منظر عوارض روحی- روانی جنگ بر انسان‌ها تحلیل کرده، تمرکز دیگر آن بر نمادهای داستان (رنگ- صدا- نخل) بوده‌است؛ کنعانی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی به رمان *هرس*» بر روی شخصیت مرد داستان (رسول) متمرکز شده‌است و از او مانند قهرمانی یاد می‌کند که در زمانه‌ای بحرانی، تمام تلاش خود را برای حفظ خانواده‌اش انجام می‌دهد؛ امیدی‌سرور (۱۳۹۶) در نوشته‌ای با نام «نگاهی به رمان *هرس*» بار دیگر به تحلیل شخصیت رسول، به‌مثابه قهرمان اصلی داستان پرداخته‌است و داستان را از منظر کهن‌الگوی سفر نقد نموده؛ در این تحلیل‌ها بر روابط بین اعضای خانواده (متأثر از فضای جنگ) هم پرداخته شده‌است. چنان‌که مشخص است هیچ‌یک از این تحلیل‌ها با موضوع این تحلیل هم‌خوانی ندارند. هرچند توجه به عادت‌واره‌های تثبیت‌شده فرهنگیِ متضمنِ فرودستی زنان، به شکل تحقیقات میان‌رشته‌ای و چندرشته‌ای در مطالعه آثار ادبی فارسی، امروزه از کمیت مطلوب برخوردار است، اما در هیچ‌یک از این آثار، توجهی به مسأله افتراق براساس نظریات فمینیستی نشده است و اصولاً، براساس جستجوی حاضر، نظریه افتراق در هیچ‌کدام از تحقیقات پژوهشگران نقد ادبی وارد نشده‌است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- نظریه افتراق (تفرد، استقلال[1])

۲-۱-۱- افتراق و استقلال روان‌شناختی[2]

افتراق، اصلی در روان‌کاوی فرویدی و منبعث از روان‌شناسی رشد است. افتراق جزو بنیادی‌ترین الگوهای روان‌تحلیل‌گری[3] است که از مفهوم سرسپردگی[4] (تعلق-وابستگی) عاطفی و هویتی نشأت یافته‌است و در واقع ناظر بر اصل استقلال و جدایی روان‌شناختی است (Bloom, 1980: 23). زیگموند فروید در تئوری افتراق (با نام‌های دیگری همچون تفرد، فردیت و استقلال) به این مسأله توجه نمود که کودک در ابتدای به دنیا آمدن، پیوندی ناگسستنی و شیفته‌وار با مادر دارد و وجود خود را با مادر یا دایه یکپارچه می‌پندارد؛ اما در ادامه مراحل رشد شخصیتی، به‌گونه ذهنی، بین خود (سوژه) و جهان اشیا

1. Separation
2. psychological Separation
3. psychoanalysis
4. attachment

و دیگری (ابژه) تمایز قائل می‌شود؛ لازمه افتراق، در وهله اول رشد شناختی- فیزیکی و در مرتبه ثانوی بودن در رابطه با مادر یا نگهدارنده کودک است، یعنی پیش‌شرط افتراق، پیوستگی و در رابطه بودن است؛ اگر کودک با نگهدارنده‌اش همزیستی بهنجار و سالم داشته باشد، به دنبال آن، مرحله بعدی رشد، یعنی افتراق نیز به سلامت طی خواهد شد تا کودک به شخصیت مستقل و متعالی با عزت‌نفس و عاملیت کافی دست یابد؛ اما بودن در رابطه ناسالم وابستگی ناایمن، برای کودک به همراه خواهد آورد؛ در چنین حالتی فرد فاقد استقلال، اصالت هویتی، عزت نفس و عاملیت شخصیتی بوده و گرفتار انواع اضطراب‌های بنیادی، کاستی‌های شخصیتی و ارتباطی و نیز انواع روان‌رنجوری‌ها خواهد بود. پس از فروید، روان‌شناسانی -با گرایش‌های مطالعاتی گوناگون- نظیر ملانی کلین[1]، مارگارت ماهلر[2]، اوتو کرنبرگ[3]، هینز کوهات[4]، جان بولبی[5]، (فیست، ۱۳۸۸: ۱۴۳، ۱۷۰، ۱۷۴-۱۷۹، ۱۹۹، ۲۲۶، ۳۱۱)، اریک فروم، کارن هورنای (هورنای، ۱۳۹۴: ۱۱، ۱۴۳، ۱۹۹)؛ ژاک لکان (موللی، ۱۳۹۵: ۲۰۰-۱۷۰) و غیره، مطالعات وی را در زمینه تئوری افتراق گسترش دادند و هر یک از آنان دیدگاه نویی را بر این اصل افزودند.

۲-۱-۲- نظریه افتراق فمینیستی

فمینیست‌ها با الهام گرفتن از نظریه افتراق فرویدی، نظریه افتراق فمینیستی را مطرح کردند. این نظریه، نخست بر لزوم تکمیل هستی‌شناختی زن از خودش اشاره دارد و سپس از ضرورت تغییر انگاره‌های فرهنگ جنسیتی- هویتی در موضوع زن سخن می‌گوید؛ «زن می‌خواهد طبیعی و آزادنه رشد کند و ذهنیت خود را بارور کند، روحش بدون مانع باشد و در مسیر شکوفایی توانایی‌های ذاتیش مانعی نباشد» (Fuller, 1971: 34) و از آنجا که جامعه مردانه در رشد و تکامل هویتی خود نه بر افتراق بلکه بر تفاوت پای می‌فشرد، فمینیست‌ها هم که از قرن نوزدهم، به دنبال تغییرات فرهنگی وسیع‌تری بوده‌اند، به‌جای ایستادگی بر روند اولیه و اصرار بر تکیه‌گاه‌های مشابهتی میان زنان و مردان، اغلب بر تفاوت‌های دو جنس تأکید می‌نمایند؛ «الیزابت گراس در کتاب *زورآزمایی‌های فمینیستی* می‌گوید که از آنجا که زنان

1. melani klein
2. Margaret Mahler
3. Otto Kernberg
4. Heinz Kohut
5. John Bowlby

باید برای بازتعریف نقش‌های اجتماعی آزاد باشند، لازم است تفسیر عدالت به‌مثابه برابری را کنار بگذارند؛ هدف آنها بهتر است به عنوان سیاست استقلال از مرد فهمیده شود تا سیاست برابری با مرد؛ از نظر او استقلال یا خودمختاری متضمن این حق است که هرکسی خود را در قالب مفاهیمی که دوست دارد تعریف کند» (پاک‌نیا و مردیها، ۱۳۹۴: ۷۸)؛ بدین ترتیب اغلب فمینیست‌ها، در عین اهمیت دادن به اندیشه‌های انتقادی و خودتکاملی، بر جنبه غیرعقلانی و شهودی رشد هویتی اشاره کرده‌اند و معتقدند که کیفیت‌های زنانه (توانایی‌های طبیعی مختص زنان) می‌تواند منبعی برای قدرت شخصی، غرور و منشأ نوزایی عمومی باشد.

۲-۱-۲-۱-پیوند با طبیعت برای درک عاملیت و استعلای زنانه

برخی از روان‌شناسان نظیر فروم و کارنای، در مقام راهکار برای نجات بشر از اضطراب‌ها و تنش‌های زندگی پیشرفته و صنعتی امروز، از لزوم بازگشت انسان به خود طبیعی و زندگی طبیعی برای درک بهتر از قابلیت خود سخن گفته‌اند؛ فمینیست‌های بسیاری بر همین اساس، مسیر خودشکوفایی و تعالی زن را در بازگشت و پیوند وی به زندگی طبیعی عنوان نموده‌اند. آغازگر این تفکر، مارگارت فولر[1] با مقاله «زنان در قرن نوزدهم» (۱۸۴۵) بود که سنت فمینیسم فرهنگی را براساس متافیزیک آمریکایی بنا نهاد و زنان را بر سویه عاطفی و شهودی شناخت و تکامل استعلایی دلالت نمود؛ فولر که هم‌زمان در زمینه احقاق حقوق بومیان رنگین‌پوست و استعمارزده آمریکایی تلاش می‌کرد، معتقد بود که زنان باید قواعد حقوقی و فرهنگی را از درون خود کشف کنند نه اینکه از بیرون بیاموزند (Fuller, 1971: 34). وی شرح می‌دهد که نظریه افتراقِ خود را از یک سنت بومی آمریکایی به وام گرفته‌است: زن سرخ‌پوستی باور می‌آورد به اینکه با خورشید ازدواج کرده‌است؛ بنابراین از چادر اجتماعی خود جدا می‌شود، کلبه‌ای برای خود می‌سازد و در آنجا در پیوستگی کامل با طبیعت روزگار می‌گذراند (Ibid: 101)؛ فولر معتقد است این سنت می‌تواند نمادی باشد از راهی که زنان برای خودبرانگیختگی و تغییرات فرهنگی باید طی کنند، جدا از تعاریف و تفاوت‌های فرهنگی دنیای مردانه‌ساز و در پیوند با خورشید نامیرای حقیقت درونشان (Ibid: 119-120).

1. Margaret Fuller

۲-۱-۲-۲- نظریه افتراق و تئوری آرمانشهر تک‌جنسیتی یا مادرسالار

راه‌کار دیگری کـه اغلـب فمینیسـت‌ها بـرای افتـراق و تفـرد زنـان و دریافت‌هـای حقیقـی از قابلیت‌های زنانه مطرح نموده‌اند، بهره‌مندی از آرمان‌شهرهای تک‌جنسیتی بـا محوریـت زنـان است؛ مری ولستون‌کرافت[1] بر فردیت و استقلال زنان پای می‌فشرد و معتقد بود که خودبـاوری زنانه در افتراق میسر خواهد شد؛ افتراقی که موجب تقویت هویـت و ذهنیـت زنـان از خـود و حصول پیشرفت‌های مـؤثر در زنـدگی خصوصـی و عمـومی خواهـد شـد (Wollstonecraft, 1975: 149)؛ شارلوت پرکینز گیلمن[2]، از دیگر تئوریسین‌های نظریه افتـراق و خـودانگیختگی زنان و طرفدار تشکیل جامعه مادرسـالار اسـت؛ وی در آثـار مهمـی نظیـر «زنـان و اقتصـاد»[3] (۱۸۹۸)، «دنیای مردساخته یـا فرهنـگ مردمحـور»[4] (۱۹۱۱) و «در خانـه»[5] (۱۹۰۳)، از نظریـه افتراق زنان دفاع می‌کند (Gilman, 1979: 133) و تز اصـلیش روی کـار آمـدن نظـام ارزشـی مادرسالار است (Ibid: 251). به باور گیلمن، فرهنـگ زن‌محـور، اصـول عشـق‌ورزی را متحـول نموده و امر حکمرانی را در معنای مادری یعنی «مراقبت، پـرورش، تـأمین و آمـوزش» تغییـر خواهد داد (Ibid: 190)؛ گیلمن در رمان *سرزمین/و* (۱۹۱۵)، که یکـی از مهم‌تـرین کتاب‌هـای فمینیستی نوشته شده براساس نظریه افتراق فمینیستی اسـت، اتوپیـای مادرسـالارانه خـود را ترسیم کرده‌است؛ ساکنان این سرزمین، زنانی هستند که در صلح و آرامـش کامـل بـا خـود و طبیعت می‌زیند؛ گیاه‌خوارند، زباله‌ها را بازیافت می‌کنند، از طریق بکرزایی ادامه نسل می‌دهنـد و رب‌النوع مادری، الهه واحد آنان است (Gilman, 1970: 28). سارا گریمکـی[6]، الیزابـت کـدی استانتون[7]، ماتیلدا جاسلین گیج[8]، فمینیست‌های موج اولی‌ای بودند که ایده‌هایی برای تشـکیل جوامع مادرسالار یا مادرشاهی داشتند؛ آمار اتوپیاهـای فمینیسـتی مبتنـی بـر اسـتقلال زنـان بسیار بیشتر از مجال این تحقیق است.

1. Mary Wollstonecraft
2. Charlotte Perkins Gilman
3. Women and Economic
4. The Man-Made Word
5. The Home
6. sarah grimke
7. Elizabeth Cady Stanton
8. Matilda Joslyn Gage

۲-۲- تصویری از عدم استقلال و فقدان عاملیت زنان در رمان هرس

ویژگی اصلی رمان *هرس*، دوپاره شدن ذهنیت جاری در آن براساس عنصر جنسیت و مرزبندی اغلب عناصر آن در تقابلی دوگانه، به دو بخش زنانه و مردانه است؛ این ویژگی از همان آغاز در اجزاءِ روایت از شخصیت‌ها، تا طرح، پیرنگ و حتی گره‌افکنی داستان احساس می‌شود. رمان در هجده فصل، بدون رعایت توالی زمانی، تنظیم شده‌است. داستان از زوایه دید راوی دانای نیمه‌کل و با بهره‌گیری از شیوه‌هایی نظیر توصیف، انواع گفتگو و تداعی‌های ذهنی روایت می‌شود. تعلیق‌های موجود در شیوه روایت و فصل‌بندی بدون نظم کتاب، ذهن مخاطب را به کشف مناسبات داستان و پیگیری روایت آن برمی‌انگیزد. عناصر دیگر داستان، نظیر شخصیت‌پردازی و فضاسازی از کمک به طرح اصلی روایت فراتر نمی‌رود. دیگر ویژگی اصلی رمان، رنگ و بوی اقلیمی آن (جنوب ایران) است که در اسامی اشخاص، عناصر و اماکن، گویش شخصیت‌ها و توصیفات و فضاسازی داستان وجود دارد؛ جز نمادهای بومی نظیر نخل‌ها و خوراکی‌ها، نویسنده از عناصر بلاغی دیگری هم‌چون تشبیهات و استعارات در زبان روایت بهره گرفته‌است.

ارائه تحلیل از تصویر زن را در این رمان به دو بخش اصلی تقسیم نموده‌ایم: بخش اول به بررسی وضعیت شخصیت اصلی زن، نوال، در زندگی خانوادگی و پیش از افتراق می‌پردازد و از اضطراب‌ها، تنش‌ها، نیازها، روان‌رنجوری‌ها و فشارهای محیطی بر موجودیت او بحث خواهد شد تا دلایل انگیزش او برای افتراق، تجزیه و تحلیل شود؛ سپس در بخش دوم، از افتراق زن و سعی او در بازیابی خویشتن و استقلال هویتی او سخن خواهد رفت.

لازم به یادآوری است که متن رمان *هرس* از خلال بخش‌بندی‌های منظم و متوالی تحقیق، قابل دریافت است.

۲-۲-۱- اضطراب بنیادی و اختلال هراس زن

شخصیت اصلی زن داستان، نوال، در خانواده تک‌والد به سرپرستی پدر، بزرگ شده‌است؛ در تمام سال‌های زندگی و قبل از آغاز جنگ، پدر، عموها، و پسرعموها حامیان اصلی او بوده‌اند؛ پس از ازدواج وابستگی عاطفی شدید نوال به مردان، به پسرش شرهان منتقل می‌شود اما خشونت جنگ همه این مردان را از او می‌گیرد و از آن پس، نوال را اختلال

هراسِ[1] «بی‌مردی» فرامی‌گیرد. از دست دادن حمایت مردانه، به‌شدت نوال را مضطرب و افسرده ساخته‌است؛ این اضطراب از دلبستگی ناایمن زن به مردان زندگیش (نگهدارنده) و عدم استقلال شخصیتی وی ناشی می‌شود؛ اختلال هراس بی‌مردی، همچنین باعث توهم[2] و پریشانی ذهنی نوال شده‌است و در این حالت او از دیدن و درک تصاویر واقعی ناتوان مانده: «نوال هرچه نگاه می‌کرد مرد نمی‌دید توی خیابان. فقط زن می‌دید [...] ده سال بود که نوال توی خیابان‌های اهواز مرد نمی‌دید» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۲۸).

این توهم و اضطراب بنیادی، باعث پریشانی و بی‌پناهی زن شده‌است، تا جایی که وی با اصرار تمام از همسرش رسول می‌خواهد: «بروند شیراز، اصفهان، تهران، هر شهر دیگری که مرد داشته باشد» (همان: ۲۹)؛ نکته‌ای که باید به آن توجه نمود این است که این احساس بی‌پشتوانگی، تنهایی و بی‌مردی زن در عین بودن رسول، شوهرش، در او وجود دارد و هر روز بیشتر رشد می‌کند. این امر با توجه به لایه ظاهری داستان، که رسول تمام توانش را برای حفظ زندگی و حمایت از همسر به کار بسته‌است، در وهله اول، غیرمنصفانه و قدرنشناسانه (از جانب زن) به نظر می‌رسد؛ زیرا در برداشت نخست، این‌گونه به نظر می‌رسد که گویا تمام ایثار و ازخودگذشتگی در این زندگی از جانب مرد است و زن سپاسگزار تلاش و محبت او نیست، اما در لایه‌های زیرین داستان به گوشه‌هایی عمیق‌تر از روابط این زن و مرد اشاره می‌شود که درک تنهایی و فوبیای بی‌مردی زن در عین بودن مرد را ممکن ساخته‌است. این دلایل از خلال گفتگوهای ذهنی و تداعی خاطرات شخصیت زن و مرد داستان در روایت وارد شده‌است و در ادامه تحلیل به آنها اشاره خواهد شد.

۲-۲-۲- خودباختگی و ایستایی شخصیت زن

در زندگی پس از جنگ نوال و رسول، فقط مرد است که امید و ایده ساخت دارد و پیشرفت می‌کند؛ زن فرورفته در لاک افسردگی خود، هرگونه اختیار و تصمیم‌گیری برای زندگی خانوادگی را به رسول واگذار کرده‌است و خود گرفتار روزمرگی و غرق در خاطرات سال‌های پیش از جنگ، روزگار می‌گذراند. در این زندگی، اصل رسول است و زنان (نوال و دو دخترش) دیگرانی هستند که وجودشان تابعی از وجود مرد است؛ از این روی بیشتر انرژی

1. phobic discorder
2. hallucination

مرد صرف رشد خود می‌شود، زیرا «این ذهنیت همه‌گیر که مرد کسی است که به شکار می‌رود، می‌جنگد و پول و افتخار می‌آورد باعث شده‌است که مرد موجودی برای خود و روبه رشد باشد و زن موجودی درخود یعنی دیگری، ساکن و وابسته» (Jaggar, 1983: 199)؛ همچنان که فشار روانی، اضطراب دائمی، نومیدی و افسردگی، بی‌قراری و ناتوانی از سازگاری با جهان شخصیت نوال را به سکونت و درخودماندگی گرفتار کرده‌است، رسول با کار و ادامه تحصیل راه‌های رشد خود را هموارتر می‌کند: «فقط رسول بود که از زندگی این‌قدر زیاد می‌خواست» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۴۹). چنان‌که ذکر شد در این زندگی اصل مرد است و زنان در حاشیه قرار دارند، از این روی اهمیت امور مربوط به مرد و زندگیش بر تمام مسائل دیگر زندگی تقدم دارد: «به خاطر هیچ‌چیز از کارش نمی‌زد حتی به‌خاطر مریضی و مدرسه دخترها. زندگی نوال و دخترهایش با رسول بعد از تیم اداره شروع می‌شد» (همان: ۵۰). نویسنده نشانه‌های روشنی از تعارض زندگی «درخود» نوال با زندگی «برای خود» رسول در اختیار قرار می‌دهد تا علت انزوا و هراس بی‌مردی زن، علی‌رغم حضور شوهر، برای مخاطب روشن‌تر شود؛ زن اگرچه از بی‌مردی به رنج است، اما نمی‌تواند بهره‌ای از وجود مرد ببرد زیرا برای مرد، خودش و کارش بر دیگری، یعنی زن و نیازهای او اولویت دارد «خوشحالیش برای افتخار بود. برای کارش» (همان: ۵۵). زن با درک درست از این واقعیت و پذیرش آن، از متن زندگی به حاشیه روان‌رنجورانه خود خزیده‌است.

۲-۲-۳- نابرابری جنسیتی و کینه‌توزی فرودستانه زنان

اصالت‌بخشی به مرد و غیرخودی پنداشتن زن، در رفتار رسول با خانواده‌اش آشکار است. دلخوشی او به فرزند پسر و عدم توجه چندانش به دختران، دلیل دیگری برای دوری نوال از مرد است؛ سرد شدن عواطف رسول در غیاب فرزند پسر، احساسات منفی نظیر حقارت[1] و خودانتقادی[2] را در زن تشدید نموده‌است؛ نویسنده جای‌جای داستان به دوگانگی کنش مرد در رفتار با فرزندان ذکور و اناثش اشاره می‌کند (همان: ۳۱) این مسأله جز آنکه موجب سرخوردگی بیشتر نوال و سرزنش درونی در او می‌شود که چرا نتوانسته‌است پسری به مرد

1 . inferiority feeling

2 . self- criticism

بدهد، در دختر دوم خانواده، امل، که بسیار وابسته به نوال است، حس شدیدی از نفرت و کینه‌توزی نسبت به پدر و برادرش ایجاد کرده‌است.

مقوله کینه‌توزی را نخستین بار فردریش نیچه برای توصیف نوعی واکنش احساسی به شرایط محدودکننده اجتماعی و فرهنگی به کار برد؛ نیچه کینه‌توزی را به عنوان اخلاق اکتسابی فرودستان در برابر منش زبردستان قرار داد؛ از این دیدگاه اخلاق فرادستی، کنش و اخلاق کینه‌توزانه فرودستی، واکنش است (لاجوردی، ۱۳۸۶: ۹۵)؛ شخصیت امل در داستان نمونه‌ای از یک زیردستِ کینه‌توز و خودویرانگر است: «از چشم‌هایش زهر می‌پاشید. می‌توانست با همان چشم‌ها رسول را بکشد» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۴۴)؛ امل میراث‌دار کینه فرودستانه-زنانه در این داستان است. عصیانی که در روح او وجود دارد و به شکل پرخاش‌گری بروز می‌کند، نتیجه نگرش یک زن به «خود» و مقایسه آن با مرد زَبردست است. این عصیان در سه نسل از زنان داستان، هر یک به‌گونه‌ای بروز نموده‌است؛ مادربزرگ امل (مادر نوال) از خانه شوهر فرار کرده و دیگر هیچ خبری از او در دست نیست (همان: ۵۳)؛ مادر امل، نوال، با بی‌تفاوتی اعتراض خود را بروز می‌دهد و سرانجام او نیز به شیوه دیگری از زندگی مرد خارج می‌شود؛ امل، نماینده نسل سوم، شیوه اعتراضی خشونت‌آمیز را در پیش گرفته‌است؛ جنسیت‌گرایی مشهود در عملکرد پدر، نظیر غصب اتاق امل و اختصاص دادن آن به پسری که در راه است -«کم‌کم چیزاته جمع کن ببر تو اتاق انیس. برادرتون خو بالاخره پسره. اتاق می‌خواد برا خودش» (همان: ۳۷)- موجب بروز و پرورش چنین شخصیت کینه‌جو و عصبی در وجود دخترک گشته‌است. کینه‌توزی و خشم امل، به نابودی یکی از فرزندان خانواده –تهانی- هم منجر می‌شود.

۲-۲-۴- مهرطلبی زنانه و پذیرش فرادستی مردان

سلطه‌پذیری[1] و مهرطلبی هر دو واکنش‌های تدافعی ناشی از عدم استقلال شخصیتی، روان‌رنجوری و اضطراب دائمی است (هورنای، ۱۳۹۴: ۹۸-۱۳۴)؛ نوال به قصد جلب رضایت و محبت همسر در رویای آوردن پسری باردار می‌شود: «لابد رسول هم این‌طوری دیگر تا شب بیرون از خانه نمی‌ماند. روزها به عشق پسرش ول می‌کند و وسط کار می‌آید» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۳۱)؛ نتیجه سونوگرافی در ماه‌های نخست، او را امیدوار به داشتن پسری می‌کند؛

1. submissiveness

نویسنده در شادمانی و اشتیاق زایدالوصف زن برای پسردار شدن، لایه‌های معنایی بسیاری از فرودستی زنانه را نظیر نیازمندی زن به حمایت دائمی یک مرد و نیز برتری و تفوق جسمانی مرد در داستان گنجانده‌است: «چه‌قدر خوب می‌شود پسری داشته باشد برای خود خودش، پسری که از همه بلندتر باشد و نوال وقتی می‌خواهد چیزی از کابینت بالایی بردارد صدایش کند. قدش مثل رسول شود، شانه‌ها و بازوهایش مثل آقای نوال؛ پهن و قوی. بتواند نوال را وقتی پیر شد بردارد و روی دست ببرد به هر کجا که می‌خواهد. نوال بگذاردش جلوش و هی قربان صدقه‌اش برود تا بزرگ شود [...] می‌دانست وقتی پسرش را بگذارند توی بغلش دیگر از هیچ چیز نخواهد ترسید. چرا بترسد؟ یک مرد داشت می‌آمد به خانه‌اش. مردی که مال خودِ خودش بود» (همان: ۷۰). این بیانات شرح حال شخصیت ایستا و دلبسته، متوحش و مضطرب است که یکسره وابسته به غیر است و عاملیت و استقلالی برای خود مفروض نیست؛ به همین سبب است که زن «با عشق تقریبا برده‌وار به پدر، شوهر، با علاقه به فرزند پسر، با دست‌یابی به ارزش‌های فرهنگی که اصولاً به مردان اختصاص دارد، در پی جبران نقص خود برمی‌آید» (ایریگاری، ۱۳۸۱: ۴۸۲).

همان‌گونه که نوال انتظار داشت، در سایه پسری که احتمال آمدنش می‌رود، رسول رفتار مهرآمیز و پرتوجهی را در پیش گرفته‌است؛ «حالا همه‌چیز عوض شده بود. رسول برای رفتن‌ها و آمدن‌هایش نظر نوال را می‌خواست. برای گرفتن کارهای جدید. برای چیدن خانه. از نوال خواسته بود باز برای اتاق پسرشان گلدوزی کند. از روزهای خوب حرف می‌زد. از خوب شدن حال نوال» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۵۰) و این امر برای نوال بسیار خوش‌آیند است «ته دلش ذوق کرده بود از این که بعد از یازده سال دوباره می‌تواند آدم مهم زندگی‌شان باشد» (همان‌جا). تولد یک پسر، برگشت خوشی و بهبود رابطه زن و مرد را میسر جلوه می‌دهد و زن می‌اندیشد که با داشتن پسری، با رسول «هم‌اندازه» خواهد شد: «پسر توی شکم نوال می‌توانست روزهای از دست رفته را به او برگرداند. می‌توانست او و رسول را دوباره اندازه هم کند» (همان: ۵۳).

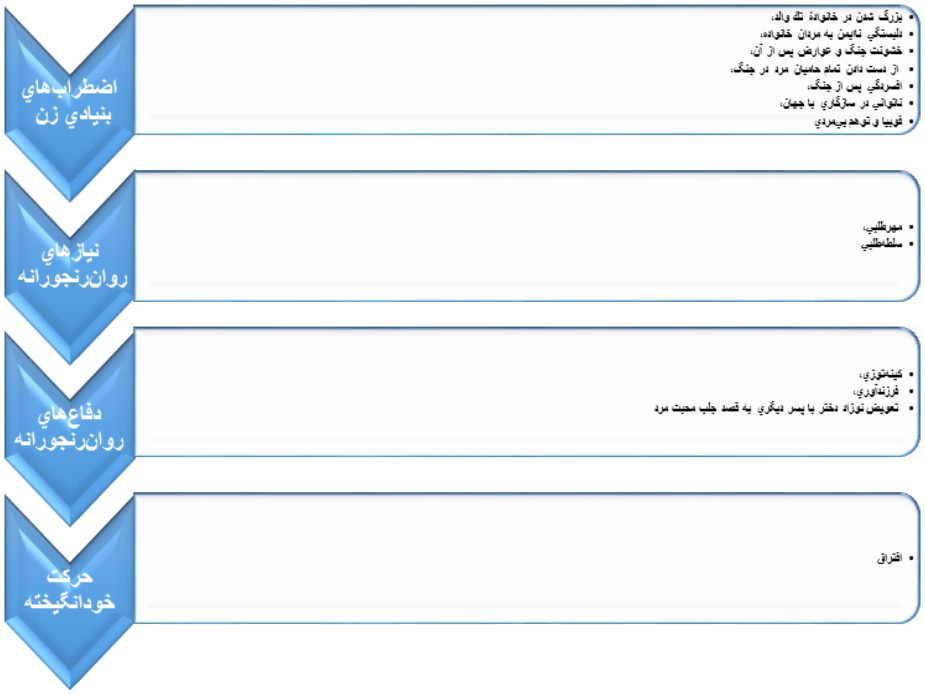
هرچند امید پرشور زن، با شنیدن خبر جنسیت جنین، که دختر است در سونوگرافی دوم بر باد می‌رود، اما در این مدت محبت و عنایت ویژه و دیریافته مرد و احترام اطرافیانش چنان بر مذاق دردکشیده زن خوش آمده‌است که تصمیم می‌گیرد این موقعیت را از دست ندهد «او نمی‌گذاشت همه چیز خراب شود. او یک پسر از دنیا می‌گرفت. چیز زیادی نمی‌خواست. فقط

یک پسر به‌جای همانی که مرده بود. به‌جای همه مردهایی که جنگ از او گرفته بود. در دنیای به این بزرگی یعنی فقط یک پسر سهم او نبود؟» (همان: ۵۷). شاید بتوان این تصمیم را نقطه عطف این داستان به‌شمار آورد. این تصمیم نشان می‌دهد که چگونه زن در مقام فرودستی برای جلب توجه و محبت مرد ممکن است تن به هر کاری بسپارد «زن حق مسلمی در التذاذ ندارد مگر از سر تصادف، به‌طور ثانوی؛ اصل این است که مرد او را به عنوان ابژه به‌رسمیت بشناسد و او را به حساب آورد» (پاک‌نیا و مردیها، ۱۳۹۴: ۱۶۷).

یکی از نکات بغرنجی که داستان در پی ایضاح آن است، آنجاست که زنان این موقعیت فرودستی را می‌پذیرند و آن را درونی می‌کنند. از نظر آنان چنین چیزی طبیعی است و باید در مقابل آن تسلیم بود. سلطه پذیرفته شده درونی در زندگی زن است که نوال را به چنین تصمیمی وامی‌دارد. بدین جهت، نوال پس از وضع حمل، با نقشه قبلی و با همدستی یک پرستار، دخترش را با نوزاد پسری در بیمارستان تعویض می‌کند «نوال وزن [پسر] بچه را روی بازویش احساس کرد و برای یک لحظه دنیایش امن شد» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۷۲). در این میان، دختر سوم، تهانی، به‌سادگی قربانی فرهنگ تبعیض‌آمیزی می‌شود که بر رجحان پسر بر دختر رای می‌دهد: «بعدِ آن، دیگر تهانی در دل نوال تکان نخورد. دیگر به دیواره‌های شکمش چنگ نکشید. آرام شد. تسلیم و آرام» (همان: ۷۵).

مهزیار، پسرکی که جایگزین دختر اصلی خانواده یعنی تهانی شده‌است، از همان ابتدا با درشتی جثه و قدرت بدنی، و بیش از همه با جنسیتش، خود را در دل رسول جا می‌کند؛ اما نوال قادر به پذیرش او نیست؛ اندیشه اینکه چگونه برای رضایت و شادی مرد تن به مذلت داده‌است، نوال را بسیار رنج می‌دهد؛ سرانجام عصیان می‌کند و کینه‌جویانه رو در روی شعف مرد از داشتن فرزند نرینه قد علم می‌کند: «ئی بچه‌یه خریدمش. با پولای تو کیف سیاه» (همان: ۱۶۳)؛ مرد با تحمل مرارت‌های بسیار، دخترکش، تهانی را از مادر بدلی پس می‌گیرد؛ اکنون او صاحب سه دختر تنی و یک پسر ناتنی است؛ اما اشتیاق و حظی که به آن پسر ناتنی دارد، بیشتر از دختران خودش است؛ نوال پس از این واقعه، دیگر مطمئن می‌شود که قادر به ادامه این زندگی نیست «بذار برم، دخترایه هم ببرم با خودم. تو بمون با ئی پسر» (همان: ۱۶۴). رسول هم بعد از چند روز کلنجار رفتن با خود بالاخره این جدایی را می‌پذیرد: «برو نوال. برا همیشه. تا عصری می‌مونم پیش یومّام. وقتی اومدم خونه نباش» (همان: ۱۷۱). شش سال بعد، مرد خسته از مسئولیت فرزندان و سوگوار دخترک سومش،

تهانی، همراه مهزیار، در جستجوی نوال برمی‌آید و او را در جزیره دارالطلعه، کـه سـاکنانش فقط زنان هستند می‌یابد.



نمودار شماره (۱) مسیر حرکتی نوال به سمت انگیزش افتراق

۲-۳- افتراق زنان در رمان هرس

۲-۳-۱- عوارض جنگ

در رمان هرس، زنان بیش از هر چیز، از خشونت مذکر جنگ آسیب دیده‌اند. جنگ ماهیـت زندگی را هرچه بیشتر مردانه‌تر و خشن‌تر ساخته‌است؛ هراس توهم‌آمیز نوال و مهرطلبـی و وابستگی بیمارگونه وی به مردان، از اضطراب توان‌فرسای زنانه در ویرانگـری و مرگ‌آفرینـی جنگ و افسردگی و درخودماندگی پس از آن دوران سخن می‌گوید. نوال و زنان رنج‌دیـده از جنگ که اکنون به تنهایی زندگی می‌کنند، به‌تدریج در روستای متروکه دارالطلعه گـرد هـم آمده‌اند. در این فضای تک‌جنسیتی، همه چیز از آثار جنگ زخم برداشته‌است: زنان، شوی و فرزند و خانواده و خان‌ومان از دست داده‌اند؛ برخی جراحت‌هـایی از جنـگ بـر بـدن دارنـد؛ نخل‌ها کـه شاخصـه اصـلی طبیعـت ایـن دیـار هسـتند، بی‌سـر افتاده‌انـد و جانـداران نیـز

آسیب‌دیده از جنگ‌اند. «ئی‌جا همه مثل همیم، گاومیشا، زنا، نخلا، همه عقیم، تنها، بی‌دنباله» (همان: ۲۴). به‌واقع انگیزش[1] یا محرکه اصلی نوال در گزینش افتراق از خانه را باید در سلطه فراگیر جنگ و عوارض آن جست.

۲-۳-۲- تجربه فرهنگ مادرمحوری در زنستان دارالطلعه

پس از فروکش کردن خشونت جنگ، زنان در فضای تک‌جنسیتی دارالطلعه، جدای از مردان، با آرامش و قناعت زندگی می‌کنند «ئی جا خوبه برامون یومّا. کسی کاری به کارمون نداره. چند تا گاومیش داریم. اگه سعفی پیدا کنیم حصیر می‌بافیم. شایدم یه روزی باز خرما داشته باشیم. خرج خودمونه درمی‌آریم هر طور هست. همه کس همیم» (همان‌جا). در این زنستان، زنان از باقی‌مانده طبیعت برای امرار معاش خود استفاده می‌کنند و در عین حال با قابلیت مراقبت و پرورش خود به بازگشت زندگی به طبیعت و جانداران کمک می‌کنند «ولی حالا انگار نخلا قراره بزان به امید خدا. زندگی‌مون داره عوض میشه یومّا» (همان: ۴۰). این مفاهیم نمادین، یادآور فرهنگ مادری یا مادرمحور است که فمینیست‌ها آن را برای احیا و آبادی جهان و علی‌الخصوص طبیعت لازم می‌شمرند و معنای آن را در مراقبت، تربیت و پرورش می‌دانند. «زنان فطرتاً میل به محافظت و پرورش دارند» (Gilman, 1970: 380)؛ زنان، فرهنگ مادرمحور را در دارالطلعه تجربه می‌کنند: «تا عمر دارن نگه‌شون می‌دارم [گاومیش‌ها را]» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۴۰). در این فضای بدون مرد و بدون جنگ، در سایه مراقبت مادرانه زنان، اندک اندک زخم‌های طبیعت التیام می‌پذیرد.

۲-۳-۳- پیوند با طبیعت عاملی برای کشف اصالت خود

اغلب دانشمندانی که از تئوری افتراق به عنوان راه حلی برای درک و دریافت قابلیت‌های من و بازیابی عزت نفس و عاملیت «خود» سخن گفته‌اند، ارتباط فعالانه و خلاق با جهان طبیعی را یکی از راهبردهای ثمربخش در جهت بازسازی اصالت خود و تعالی هویت فرد دانسته‌اند. همزیستی سالم با جهان طبیعی فارغ از نظام‌های ساخت بشر، نیازهای فرد به امنیت، تعلق‌پذیری و ریشه‌دار بودن را برآورده می‌سازد. پیوند نوال با طبیعت در رمان *هرس*، بازتعریفی نمادین از پیوندی است که مارگارت فولر در میان افسانه‌های بومیان

1. Motivation

آمریکا، از پیوند زن و خورشید نقل می‌کند. «نخل‌ها با نوال کاری کرده بودند که رسول هیچ‌وقت نتوانسته بود بکند. نوال مال نخل‌ها شده بود. مال این مردهای مرده دشداشه‌پوش. پیش آنها آرام بود» (همان: ۱۸۲).

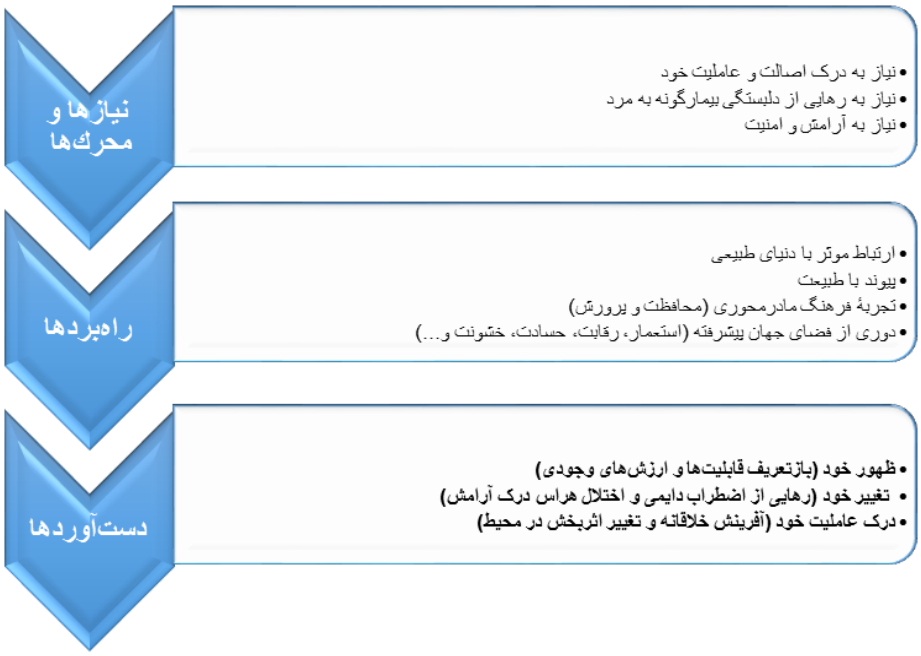
به اعتقاد اریک فروم، تعالی «خود» فرد در ارتباط با جهان طبیعی در چند مرحله شکل می‌گیرد: خود را به ظهور می‌رساند، خود را تغییر می‌دهد، قوای خود را به فعلیت درمی‌آورد یعنی قدرت خود را در آفرینندگی نشان می‌دهد (فروم، ۱۳۵۷: ۳۴)؛ این مسیر استعلایی را نوال در زنستان دارالطلعه مرحله به مرحله تا رسیدن به عاملیت و خود آرام و اصیل طی می‌کند. نوال می‌آموزد که آنچه به او هویت و اصالت می‌بخشد، نه حمایت یک حمایت‌کننده، بلکه قدرت درونی و استقلال شخصیت اوست. در طریق کشف خود، نوال می‌آموزد، مادام که وابسته به قدرت و حمایت غیر (مرد) است هرگز به شکوفایی شخصیتی و آرامش درون دست نخواهد یافت و این درک او را به این راه‌کار عمیق و معرفت‌شناختی می‌رساند که «از خود بطلب هر آن‌چه خواهی، که تویی»؛ قطع وابستگی به غیر، و استقلال یا اتکای به نفس، مرحله دوم از مراحل تکامل خود را سبب می‌شود که تغییر و نوزایی خود در نوال است؛ او اکنون دیگر دنبال مرد نمی‌گردد و هر آنچه را که از دنیای بیرون طلب دارد در درون خود بدان دست یافته‌است و با آن به اتحاد رسیده‌است: «نوال آدم نبود که راه می‌رفت، روح بود، کند و آرام. راه نمی‌رفت، نزدیک زمین پرواز می‌کرد [...] تنش از تن تمام مرده‌هایش ساخته شده بود. از آقاش، از شرهان و بیشتر از همه از تهانی. منگی‌اش منگیِ تهانی بود. سفیدی صورتش هم [...] صدایش هم صدای نوال نبود. کلفت بود و خش‌دار. صدای آقاش بود که از گلوی نوال می‌آمد» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۷۹). این نوزایی، نتیجه سفر درونی زن و ادراک قدرت عاملیت و اصالت خویش است که در سایه استقلال فکری و ذهنی و اندیشه‌ورزی انتقادی به هویت و موجودیت خود بدان دست یافته‌است. اتحاد زن با طبیعت، او را از حاشیه به مرکز می‌آورد و عاملی می‌شود برای بازیابی خود. اکنون زن نه دیگری یا سوژه، بلکه یک من تمام‌عیار است. طبیعت به او آرامش و منزلتی را عطا نموده‌است که رسول با راندن زن به حاشیه، علی‌رغم تمام تلاش‌ها نتوانسته بود به او بدهد.

۲-۳-۴- نوزایی هویتی و درک عاملیت زنانه

بازاندیشی در تئوری افتراق، بیانگر این نکته است که درک خویشتن راستین و اصیل تنها از طریق حذف مداخلات یا آگاهی‌های کاذبی اتفاق می‌افتد که دانش، فرهنگ یا ایدئولوژی بر «خود» فرد تحمیل می‌کند؛ «استقلال باید به فعلیت درآوردن توانمندی‌ها باشد؛ گنجینه‌ای از مهارت‌های هم‌سنگ که امکان انسجام شخصیتی را فراهم بیاورد، در بافتی از سطوح و انواع گوناگون قدرت مورد آزمایش قرار بگیرد و به نوبه خود امکاناتی را که دیگران به آن رسیده‌اند یا می‌گویند که دست‌یافتنی است، از امتحان بگذارند» (منسبریج و دیگران، ۱۳۸۷: ۳۰). نوال، به عنوان زنی که جنگ، شور و امید زندگی را از او به‌تمامی گرفته‌است، پای در مکان بی‌مرد می‌گذارد و اکنون در دارالطلعه در پیوند با طبیعت و با درک اصالت مادرانگی خود آرام گرفته‌است «این نخل‌ها مانده بودند جایی که هیچ مردی زنده نمانده بود. سوخته، مرده، اما سر پا. نخل‌ها نگهبان روستا بودند. لشکری همیشگی. همان مردهایی که نوال دنبالشان می‌گشت. مردهایی که در شهر نمی‌دید» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۸۱).

از منظر روان‌شناسی اجتماعی-شناختی، عامل بودن انسان عبارت است از فرایند فعال کاوش کردن، دست‌کاری کردن و تأثیرگذاشتن بر محیط برای رسیدن به نتایج مطلوب (فیست، ۱۳۸۸: ۴۶۵) با توجه به این تعریف، به نظر می‌رسد که زنان و بیش از همه، شخصیت اصلی رمان *هرس* یعنی نوال، با بودن و همزیستی در شرایط خاص دارالطلعه، عاملیت خود را با تأثیرگذاری خلاق و نتیجه‌بخش بر محیط به ثبوت رسانده‌اند. رابطه معنوی و در عین حال استثنایی نوال با طبیعتِ زخمی -و به‌گونه ویژه با نخل‌ها- علاوه بر دستاوردهای زیست‌محیطی، در بازسازی نگرش زن به خود و کمک به وی در درک ماهیت مستقلش، نقش کلیدی ایفا می‌کند؛ همچنان‌که طبیعت به نوال پناه داده‌است و با فراهم آوردن زمینه اتصال او با خویشتن خویش، به موجودیت او سیر تکاملی بخشیده‌است، نوال نیز با قدرت مادرانگی خود در حال حیات دوباره بخشیدن به طبیعت است: «زنا می‌گن نخلای مرده‌یه زنده کردی. چی می‌گن؟» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۷۹). در این مرحله است که سومین بخش از مراحل سه‌گانه تعالی فرد، پس از دو مرحله کشف خود و تغییر خود برای نوال اتفاق می‌افتد و آن عبارت است از بازشناسی قدرت عاملیت خود از طریق ایجاد تغییر در محیط (فروم، ۱۳۵۷: ۳۴)؛ پیشتر، انگاره‌های فرهنگی و اجتماعی، و نیز وابستگی شخصیتی و عدم استقلال هویتی، این ذهنیت را در او ایجاد نموده بود که سیر تکاملیش بدون داشتن سایه‌بانی از

قدرت و پشتوانه مردانه (پدر، شوهر یا پسر) ممکن نخواهد شد؛ جز این، تفکر بالادستی مردان و پذیرش و درونی شدن این اندیشه در نوال، اهمیت وجودی و جایگاه پدیدارشناختی زن و خود را در دیدگاهش تنزل داده بود (که به شکل افسردگی و بی‌تفاوتی نسبت به زندگی، فوبیای بی‌مردی و جست‌وجوی مرد و اشتیاق بی‌پایانش برای پسردار شدن در داستان نمود یافته‌است)؛ اما اکنون اوضاع فرق کرده‌است؛ نوال با کمک به طبیعت و حمایت مادرانه از نخل‌ها -که با رشد مجدد می‌تواند نویدآور امید، زندگی دوباره و اقتصاد بارور برای حیات زنان و کل منطقه باشد- دریافته‌است که جایگاه اصیل او در زندگی طبیعی تا چه حد مهم و تأثیرگذار است و این یعنی احراز شرط عاملیت برای دست‌یابی به خود اصیل و بازیابی شده.



نمودار شماره ۲- نمودار حرکتی نوال پس از افتراق تا درک اصالت خود

۳- نتیجه‌گیری

این تحقیق در پی آن بود که ضمن ارائه تعاریف و نظریات مختلف فمینیست‌هایی با گرایش‌های متفاوت در زمینه تئوری افتراق یا استقلال زنان، فضای مستقل و تک‌جنسیتی ترسیم‌شده در رمان *هرس* را تحلیل نماید. جستجو در این رمان، نشانه‌های بسیاری از درونی‌شدن هویت فرودستی در زنان را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد؛ از میان این عوامل می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- خودباختگی هویتی زن و تسلیم‌شدگی بی‌قید و شرط او به اندیشه بالادستی مرد.

- نیاز بیمارگونه زن به مرد به‌عنوان شخصیت عامل و قاهر.

- ترجیح مرد بر خود (زن) که در باور و عملکرد شخصیت‌های زن به‌گونه‌ای بارز تظاهر می‌کند و برخی از ارکان اصلی داستان (نظیر معاوضه دختر با پسر) بر این اساس شکل یافته‌است.

- نمایش شخصیت ایستا و «درخودمانده» از طرف زن در مقابل عاملیت و پویایی شخصیت «برای‌خود» مرد.

-کینه‌توزی زنانه به عنوان یکی از واکنش‌های فرودستانه.

- مسأله اصلی این تحقیق، یعنی نمود افتراق زنانه در رمان *هرس*، پس از پیوستن شخصیت اصلی زن داستان به مکان خالی از مرد دارالطلعه، حاصل می‌شود. در این مکان که فرهنگ زنانه و مادرمحور، به دور از مداخلات مردانه و در سکون و آرامش پس از جنگ، مجال ظهور یافته‌است، زن فرصت می‌یابد تا در آرامش طبیعت و از طریق سفر درونی و شهود باطنی، به درک حقیقی از خود اصیل و دارای اعتبار دست یابد. و ذهنیتش از خود و جنسیتش را تکامل بخشد. پیوند زن با طبیعت، از طریق بازیابی استقلال خود، اهمیت باروری و پرورندگی «خود» را به‌تمامی به زن نشان می‌دهد. در این زنستان، زنان، طبیعت و زمین، خود را بازسازی می‌کنند یعنی همان اصلی که فمینیست‌ها باور دارند که زنان در سایه افتراق و تحصیل هستی‌شناسی خودباورانه بدان دست خواهند یافت. نکته اساسی که باید به آن توجه نمود این است که در هستی‌شناختی زن، دو مفهوم زایش و تربیت از عناصر اصلی هویت اوست و زن از ایفای این نقش ابایی ندارد، به شرط آنکه این نقش او را به حاشیه دیگری بودن نراند. پذیرش زن از جانب مرد نه به شکل دیگری، بلکه در قامت «من» آن چیزی است که در رابطه با پیوند زن و نخل در این داستان می‌بینیم؛ این پیوند طبیعی، عاملی می‌شود برای آرامش و بازیابی قدرت عاملیت در

زن؛ و زن از شخصیت ایستا به پویایی می‌رسد. در این نوع رابطه دیگر مفهوم فرادستی و فرودستی یا مالک و مملوکی از میان برمیخیزد و همان‌گونه که در داستان و تحلیل آن اشاره شده‌است، اتحاد حاصل می‌شود.

منابع

امیدی‌سرور، ح. ۱۳۹۶. «نگاهی به رمان *هرس؛ نخلهای بی‌سر*». *پایگاه نقد و تحلیل مد و مه*، قابل دسترسی از تاریخ ۲۰ مهر ۱۳۹۶ www.madomeh.com/site/tag/tag/24583.htm

ایریگاری، ل. ۱۳۸۱. «آن اندام جنسی که یک اندام نیست». *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، در ل. کهون. ترجمه ن. سرخوش، تهران: نی. ۴۸۱-۴۸۹.

پاک‌نیا، م. و مردیها، م. ۱۳۹۴. *سیطره جنس*، تهران: نی.

فروم، ا. ۱۳۵۷. *انسان راستین*، ترجمه م. کشاورز. تهران: طوفان.

فیست، ج. و گری‌گوری. ج. ۱۳۸۸. *نظریه‌های شخصیت*، ترجمه ی. سیدمحمدی. تهران: روان.

فیض‌آبادی، ر. ۱۳۹۷. «ماتمِ ناتمام» منتشر شده در *پایگاه خبری_تحلیلی لیزنا* https://www.lisna.ir قابل دسترسی از تاریخ ۱ مرداد ۱۳۹۷.

کنعانی، س. ۱۳۹۶. «نگاهی به رمان هرس». *پایگاه ایبنا*، www.ibna.ir/fa/doc/note/25331 قابل دسترسی از تاریخ ۴ آبان ۱۳۹۶.

لاجوردی، ه. ۱۳۸۶. «فمینیسم مثبت- فمینیسم منفی». *پژوهش زنان*، ۳(۵): ۸۳-۱۰۷.

لیوتار، ژ.ف. ۱۳۸۴. *پدیده‌شناسی*، ترجمه ع. رشیدیان. تهران: نی.

مرعشی، ن. ۱۳۹۶. *هرس*، تهران: چشمه.

منسبریج، ج. و دیگران. ۱۳۸۷. *دو جستار درباره فلسفه سیاسی فمینیسم*، ترجمه ن. مهدویان. تهران: نی.

موللی، ه. ۱۳۹۵. *مبانی روان‌کاوی فروید-لکان*، تهران: نی.

هورنای، ک. ۱۳۹۴. *عصبیت و رشد آدمی*، ترجمه م. ج. مصفا. تهران: بهجت.

هوسرل، ا. ۱۳۸۱. *تأملات دکارتی: مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسی*، ترجمه ع. رشیدیان. تهران: نی.

Bloom, M. V. 1980. *Adollescent Parental Separation*, New York: Gardner Press.

Gilman, C. P. 1970. *The Home*, Oriana: Illinois University Press.

_____.1979. *Her Land*, New York: Pantheon.

Fuller, M. 1971. *Woman in the Nineteenth century*, New York: Norton.

Jaggar, A. 1983. "Feminism and the Objectes Justice", In James P. S. (ed.), *Social and Political Philosophy: Contemporary Perspectives*. London, UK: Routledge: 132-141.

Wollstonecraft, M. 1975. *A Vindication of Rights of Woman*, Baltimour: Penguin.

DOI:10.22124/naqd.2020.13912.1788

نقد و نظریه ادبی

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۹

نوع مقاله: پژوهشی صفحات ۱۶۷-۱۴۳

تحلیل جامعه‌شناسی بدن در *شاهنامه* با تکیه بر پیکرینگی خاندان سام

علی ضیاءالدینی دشت‌خاکی [1*]

دکتر مهدخت پورخالقی چترودی [2]

دکتر علی یوسفی [3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۴/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۴

چکیده

بدن دارای ابعاد اجتماعی و فرهنگی است و ساختارهای اجتماعی در آن تجسد یافته‌است. پیکرینگی قهرمانان اسطوره در تاریخ اساطیری، نمایانگر جنبه‌های اجتماعی و طبقاتی بدن در دوره پیشاتاریخی است. در این جستار بنیادی- نظری، با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوا و با استفاده از شیوه سندکاوی و منابع کتابخانه‌ای، بدن اسطوره‌ای در *شاهنامه*، با مطالعه موردی بدن خاندان سام، از منظر جامعه‌شناسی تحلیل شده و این نتایج به دست آمده‌است: ۱- طبقه ارتشتاران، عمدتاً دارای بدن غیرآیینی هستند و بدن اجتماعی آنان در قالب بدن فرزندانشان تداوم می‌یابد. ۲- بدن در خاندان سام، جنبه طبقاتی دارد و از دو مسیر عرفان‌گرایی و ظهور بدن بیرونی، به امورِ جامعه و جمعیت‌ها می‌پردازد. جلوه بیرونی و مادی بدن اجتماعی این خاندان، با مشارکت سام در مناسبات قدرت در پایان دوره فریدون آغاز می‌شود و ۳- سه‌گانه سام، زال و رستم نمود برجسته‌ای در مناسبات اجتماعی و فرهنگی ایرانیان داشته‌اند و براساس سلوک بدنی آنان می‌توان آنان را در زمره اسطوره‌قهرمانان رستگاری دسته‌بندی کرد.

واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی بدن، *شاهنامه*، اسطوره، خاندان سام.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

۳. دانشیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد

* aliziairan@yahoo.com

۱- مقدمه

بدن در یک بافت تاریخی و اجتماعی، به عنوان یک کل به‌هم‌پیوسته، مجموعه‌ای از رازها را در بر گرفته‌است. «جامعه‌شناسی بدن، به‌طورخاص به مفهوم بدنمندی، به‌مثابه پدیده‌ای اجتماعی، موضوعی و نمادین یا یک بازنمود و عاملی برای تخیل می‌پردازد» (لوبروتون، ۱۳۹۲: ۱۳). این شاخه مطالعاتی، مدیون برایان ترنر[1] و کتاب *بدن و جامعه* او در سال ۱۹۸۴ و وام‌دار *بدن: فرآیند اجتماعی و نظریه فرهنگی* اثر مشترک مایک فدرستون[2] و مایک هیپورت[3] و برایان ترنر بوده‌است. در تعریفِ ترنر «جامعه‌شناسی بدن، ماهیت جسمانیتِ[4] انسان، تولید اجتماعی بدن، نمایش اجتماعی بدن، گفتمان‌های حاکم بر بدن، تاریخ اجتماعی بدن و تعامل پیچیده میان بدن، جامعه و فرهنگ را بررسی می‌کند» (36 :1994). جامعه‌شناسی بدن به دلیل مطالعه خصایص فیزیکی و هویتیِ انسان بدنمند، ذیل مطالعات انسان‌شناسی جای می‌گیرد. در اواخر دهه ۱۹۶۰، به روابط فیزیکی میان کنشگر و محیط اجتماعی او توجه شد و جامعه‌شناسی بدن، شیوه نظام‌مندتری گرفت و موضوع بدن در پرسمانی جدید، وارد علوم اجتماعی شد. از سال ۱۹۸۲ تا کنون نشریه *نظریه، فرهنگ و جامعه*[5] و پس از آن نشریه *بدن و جامعه*[6] (۱۹۹۵به بعد)، در ترویج نظریات جامعه‌شناسی بدن، نقش اساسی داشته‌اند. البته مقالات «فنون بدن» از مارسل موس[7] و «بیگانه» اثر گئورگ زیمل[8] به مفهوم جامعه‌شناسی بدن اشاره‌هایی داشته‌اند. از این منظر «همان‌طور که زبان شفاهی و نوشتاری، اندیشه‌ها، افکار و احساسات را بیان می‌کند، بدن ما نیز قادر است که پیام‌های ناگفته ما را منتقل کند» (Gordon, 1990: 32).

در دوره معاصر بودریار، فوکو، نوربرت الیاس، بوردیو، گافمن، داگلاس، بردوستیل، ترنر و هال به مسأله روابط فیزیکی بدن، صحنه‌پردازی‌ها و نشانه‌های بدنی پرداختند. در منطق جامعه‌شناسی بدن، نمی‌توان بدن را فارغ از جامعه دید زیرا «الزامات جامعه‌شناسی بدن، به اندازه‌ای است که نمی‌توان آن را یک ماهیت صرفاً زیستی و جسمی محسوب کرد» (جواهری، ۱۳۸۷: ۳۷)؛ بلکه بدن دارای بُعد اجتماعی هم هست. بر این اساس جامعه‌شناسی بدن، تلاشی است برای بازنمایی

1. Bryan Turner
2. Mike Featherstone
3. Mike Hepworth
4. Embodiment
5. Theory, Culture and society
6. Body and society
7. Marcel Mauss
8. Georg Simmel

مشخصه‌های رابطه‌ای و نهادیِ ساختارهای اجتماعی در کنش‌های جسمیت‌یافته. نگاه بوردیو به بدن، در فضای اجتماعی نگاهی متفاوت است. او نوعی رابطه مستقیم بین بدن اجتماعی و طبقه قائل است و بدن را واسطه بین جامعه و هویت اجتماعی و قابلیت‌های جسمانی انسان را یکی از عوامل تعیین‌کننده جایگاه او در جامعه می‌داند. بنابراین انسان، صاحب یک سرمایه نمادین جسمانی است که با مفهوم طبقه اجتماعی تغییر می‌کند. در دنیای اساطیر هم، موقعیت انسان بدنی است و بدن ماده‌ای است هویت‌ساز برای عمل‌کردهای اجتماعی و ابزاری است عام برای درک جهان» (لوبروتون، ۱۳۹۲: ۷). با پذیرش این تعریف، بدن اسطوره‌ای، راه انسان را برای حضور در جهان اسطوره‌ای هموار می‌کند و جهان اسطوره‌ای، که جهانی معناگرا و سرشار از مناسبات انسانی است، پذیرای انسان اسطوره‌ای می‌شود و با ایجاد رابطه بین سه عنصر ذهن، بدن و معنا، شمایل اسطوره‌ای را ترسیم نموده و تصور ما را از بدن اجتماعی و فرهنگی شکل می‌دهد.

طبقه ارتشتاران در ایران اساطیری را می‌توان از تغذیه کردن، ویژگی‌ها، تمایلات آنها، برتری جسمانی، حرکات و عادت‌هایشان در رزم و بزم بازشناخت. در شاهنامه، نوعی از دوآلیسم ذهن و بدن، بدن‌آگاهی و ارزش‌دادن به جسمانیت، وجود دارد. از جمله بدن خاندان سام، از این منظر که دربرگیرنده ساختاری قومی، هویتی و دینی است؛ دربرگیرنده نمونه‌ای از گفتمان بدن اسطوره‌ای است که بدن فرهنگی ایرانیان و تقابل بدنمندی ایرانی و دیگری را به ما نشان می‌دهد.

۱-۱- طرح مسأله

هدف اصلی این پژوهش، تبیین تجربه تاریخی- اسطوره‌ای بدن در ایران، در آینه شرایط اجتماعی و قومی است. در این راستا باید به اهدافی جزئی نظر داشت که مهم‌ترین آن عبارت است از: بازخوانی روابط میان بدن، طبقه و قدرت در تاریخ اساطیری ایران؛ و پردازش منطق اجتماعی و فرهنگی بدن و نیز تخیل اسطوره‌ای بدن. پرسش اساسی این است که پیکرینگی اساطیر، چه رابطه‌ای با کنش اجتماعی دارد؟ پاسخ به این پرسش نیازمند تحقیق در نحوه انطباق بدن با معانی فرهنگی و چگونگی مرزبندی بدن در میدان اجتماعی است.

۱-۲- پیشینه پژوهش

پژوهش در زمینه بدن در ایران نوپاست. مهم‌ترین اثر در این حوزه، کتاب *تاریخ بدن در ادبیات* از سیدمهدی زرقانی و دیگران (۱۳۹۸) است که تاریخ بدن را در ژانرهای مختلف ادبی تحلیل و

تشریح کرده‌است. در پژوهشی دیگر کامیاب و یعقوبی جنبه‌سرایی (۱۳۹۷) درباره هویت، فردیت و نمایش امر بدنی، در داستان‌های یکی بود، یکی نبود جمال‌زاده تحقیق کرده‌اند. بهمدی مقدس و دیگران (۱۳۹۵) به بررسی مفهوم جنسیت در شعر کودک و نوجوان از منظر جامعه‌شناسی بدن پرداخته‌اند. احمد اخوت (۱۳۸۸) در کتاب *دو بدن شاه: تأمّلاتی درباره نشانه‌شناسی بدن و قدرت*، ضمن تفکیک بدن زیستی از بدن اجتماعی، به تبیین مناسبات بدن و قدرت پرداخته‌است.

این جستار در تلاش برای مفهوم‌سازی و نظریه‌پردازی در مطالعات اسطوره‌ای از منظر جامعه‌شناسی بدن است که تا کنون در هیچ پژوهشی به آن پرداخته نشده‌است.

۲- تحلیل و بررسی: بازنمایی بدن

۲-۱- خاندان سام

خاندان سام، از اقوام سکایی ایران بودند. اینکه چرا به خاندان سام به جای گرشاسپیان اشاره می‌کنیم دو دلیل دارد: نخست اینکه فردوسی در *شاهنامه* به روایت اسطوره‌ای گرشاسپ نپرداخته‌است. دیگر اینکه «تثلیث حماسی گرشاسپ، نریمان و سام از اصل واحدی به وجود آمده‌است. به این معنی که نام خاندان گرشاسپ در اوستا، خاندان سام (Sā̆ ma) ذکر شده و لقب او نرمنش (Naīra mana) است» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۵۶).

در دوره اسلامی، برای خاندان سام نسب‌نامه‌هایی تنظیم شده‌است. براساس نوشته‌های بلعمی (۱۳۵۳: ۱۳۲/۱) و (دینوری، ۱۳۶۵: ۲۶) نسب‌نامه خاندان سام به شکل زیر است:

جمشید ⟵ دختر کورنگ، شاه زابل
|
تور
|
شیداسپ
|
تورک
|
گرشاسپ (ازدواج با دختر شاه روم)
|
نریمان
|
سام
|
زال (ازدواج با دختر مهراب فرمانروای کابل) (نک: خالقی مطلق،۱۳۹۰: ۵۱۵؛ تقی‌زاده، ۱۳۸۹: ۷۹)

جلال خالقی مطلق (۱۳۹۰: ۵۰۰)، این نسب‌نامه‌ها را ساختگی می‌داند. براساس نظر آموزگار جابه‌جایی فره از جمشید به گرشاسپ باعث جابه‌جایی طبقاتی می‌شود (۱۳۹۰: ۳۶۳؛ ۳۶۶). ولی بنا به روایات اساطیری، کارکرد طبقاتی خاندان سام، مربوط به طبقه اجتماعی ارتشتاران ایران است. از گرشاسپ است که:

مرا ایزد از بهر جنگ آفرید چه یابم که جنگ آمد اکنون پدید
(اسدی طوسی،۱۳۵۴: ۲۳۷)

این خاندان دارای سرمایه پیکرینه هستند. سرمایه‌ای که «اصول میدان فرهنگی، با جسم و بدن شخص به صورت میل، جنبه‌های فیزیکی (لحن، بیان یا حرکات بدن)، طرز برخورد و سبک زندگی در آن درآمیخته‌است» (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۷۴). بنابراین بدن قهرمان اسطوره، دارای نظام و کارکرد اجتماعی است. بدن اجتماعی خاندان سام، چند کارکرد عمده دارد:

- بازتولید قدرت نظامی با حفظ پایگاه پهلوانی و دوری از قدرت
- تنظیم معادلات قدرت سیاسی و مقاومت در برابر خودکامگی شاهان (نظیر داستان کاووس)
- مهار هیجانات، امیال و التهاب‌های اجتماعی
- دفاع از کشور در برابر اهریمنان و متجاوزان
- بروز جلوه‌های آیینی

۲-۲- بدن اسطوره‌ای در آینه امر اجتماعی

در گفتمان فردوسی، بدن در مفصل‌بندی گفتمان اجتماعی و در ارتباط با میدان قدرت نقطه‌ای کانونی[1] است. مهم‌ترین مفهوم اجتماعی مرتبط با آن، هویت است. مثلاً بدن رستم، مسائل قومی، هویتی و مفهوم تقابلِ با دیگری را، در قالب عادت‌واره‌ها، عرضه می‌کند. بدن سیاسی قهرمانان *شاهنامه*، با ایجاد یک برساخت گفتمانی در برابر دیگری، تدبیر ایرانی، نجابت قومی، استراتژی نظامی، عادت‌واره‌های فرهنگی- اجتماعی و به‌طورکلی هویت ملی را به رخ می‌کشد. تقابل بدن‌های حماسی با دیگری، متناظر با تقابل ایرانیان با اقوام دیگر در دوره فردوسی است. ایرانیان، من خود را در برابر دیگرِ دنیای اساطیری به پیروزی رسانده‌اند تا این پیروزی روایی- تاریخی، دست‌مایه خودباوری و هویت قومی آنان شود. بنابراین کارکرد بدن در *شاهنامه*، یک نوع لوگوتراپی حماسی[2] در بخش هویت است که با آن می‌شود همه شکست‌ها و تحقیرها را، در ظفرمندی بدن‌های سیاسی قهرمانان، به فراموشی سپرد. پهلوانان *شاهنامه*، عمدتاً در خدمت قدرت سیاسی است و به بازتولید گفتمان قدرت کمک می‌کند حال آنکه در دوران پسااسطوره‌ای، اسطوره‌ها پنداره‌هایی هستند که در بینش اجتماعی اثرات وسیعی دارند. نزد فردوسی و طبقه دهقانان، بدنمندی ارزشمند است؛ یعنی ساخت ذهنی و طبقاتی دهقان‌زاده توس، در وصف بدن قهرمانان اثرگذار بوده‌است. در *شاهنامه* بدن قهرمان است که با آن گفتمان اسطوره‌ای خلق می‌شود و رجزها، ژشت‌های قدرت‌مدار و اعمالِ جنگاوران را، در قالب گفتمان جنسیت، گفتمان تغییرات بیولوژیک بدن، نظیر ترس از پیری[3]، وصف بدن‌های زیبا و قوی و گفتمان دینی بروز می‌دهد.

۲-۳- بدن طبقاتی

از نگاه بوردیو (۱۳۹۰: ۲۶۳؛۲۶۵-۲۶۷)، بدن آشکارترین شکل عینیت‌یافته سلیقه طبقاتی، تجلی‌گاه تمایز و طبیعی‌ترین جلوه سرشت باطنی است. او می‌کوشد تا عادت‌واره‌های بدنی خاص طبقات اجتماعی و فعالیت انسان اجتماعی، بر بدن و از جمله بر روش اندیشیدن، احساس و رفتار او را توضیح دهد. در ادبیات اسطوره‌ای، پیکرمندی و تدبیر در قالب گزاره‌های وصفی، عامل ایجاد انضباط اجتماعی، فخر قومی، تشخص و تفوّق است:

سپهبد یکی مرد پیش اندرون که سالش دو هفته نباشد فزون

1. Nodal point
2. Epic Logotherapy
3. Gerontophobia

به بالا ز سرو سهی برتر است چو خورشید تابان به دوپیکر است
برش چون بر پیل با فرّ و برز ندیدیم هرگز چُنان دست و گرز
(فردوسی، ۱۳۹۶: ۱۳۸/۲)

در تحلیل بدن طبقاتی خاندان سام، با سلایق مربوط به فرهنگ طبقاتی ارتشتاران اسطوره‌ای مواجهیم. «سلیقه، یعنی فرهنگ طبقاتی که به سرشت اجتماعی مبدل شده؛ یعنی جسمیت یافته‌است و به شکل‌گیری بدن طبقاتی کمک می‌کند» (بوردیو، ۱۳۹۰: ۲۶۳). در داستان زال، بدن کودک در شکلی خاص و پس از عبور از آزمون آیینیِ تشرف، به جامعه ملحق می‌شود. در این روایت، سرمایه بدنی کنشگران، بخشی از سرمایه فرهنگی آنان است و در کسب جایگاه و منزلت اجتماعی آنان نقش مستقیم دارد. در *شاهنامه*، نقش بدن قهرمان در بروز عشق، در مناسبات نهادهای اجتماعی، در ایجاد انتظارات اجتماعی و قومی قهرمان و در بیان ارزش‌ها و عادت‌واره‌های ایرانی، در قالب آرمان‌ها، فضایل ملی و قومی انکارناپذیر است. در رابطه دوسویه پهلوان- جامعه، جامعه همه آرمان‌ها، خواسته‌ها و ارزش‌هایش را در وجود اجتماعی پهلوانانش جست‌وجو می‌کند و پهلوان نیز می‌کوشد تا نیازهای جامعه را پیش ببرد، از خود عبور دهد و به فراتر برساند. جایگاه اجتماعی قهرمان، پاسداری از کیان کشور و نظام سیاسی و اجتماعی آن است.

خاندان سام، در *شاهنامه* چهار عضو برجسته دارد: سام، زال، رستم و سهراب پدرتبار. این خاندان، ترجمان جهان پهلوانی و نمود قدرت نظامی و تدبیر ایرانی هستند. سام، یک اسطوره صِرف، زال، پهلوانی با هویت ارتشتاری، خردورز و دانای کل و رستم، اوج اجتماعی این خاندان است؛ نیرویی فراتصور که نقشی اساسی در معادلات قدرت سیاسی دارد. نام سام در روایت نبرد منوچهر با سلم و تور مطرح می‌شود و مرز بین شهریاری و پهلوانی را تعریف می‌کند:

از این پس همه نوبت ماست رزم تو را جای تخت است و بِگماز و بزم
(فردوسی، ۱۳۹۶: ۱۶۳/۱)

زال، آمیزش اسطوره، آیین و خرد و بازتولید این باور است که خداوند به پهلوانان توجه دارد. نقش بدن در سیر تکوینی زندگی او، در روساخت روایت کاملاً پیداست همچنان که رستم، از زمان بارداری رودابه تا بالندگی، بیانگر رابطه بدن و جامعه است. فصل جدیدی که زال، در خلأ قدرت، در ایران پس از حمله افراسیاب، با جلوگیری از به قدرت رسیدن نوذر ایجاد می‌کند، نشان از اقتدار ارتشتاران دارد و سرآغاز سیری است که بعدها با رستم و حمایت او از پادشاهی کی‌قباد، به تکامل می‌رسد.

با بررسی بدن خاندان سام می‌توان دریافت که بدن پهلوان، با جدا شدن از فردیت و قرار گرفتن در یک سیر تکوین اجتماعی، با تمایل بسیار در خدمت جامعه قرار می‌گیرد. از جمله نتایج این تمایل، ارتباط قدرت و طبقه ارتشتاران، تمایل به برون‌همسری و گسستِ از خود است. در نگرشی دورکیمی (نک. لوبروتون،۱۳۹۲: ۴۳)، برای پی‌بردن به تمایز اجتماعی قهرمان اساطیری، توجه به نقش بدن، عوامل فردی و طبقاتی آن ضروری می‌نماید. بنابراین در نظام اسطوره‌ای، بدن، متغیری است که از طریق تصاویر، نظام شناختی، جامعه و طبیعت، مناسک و نشانه‌های اجتماعی، قابلیت‌های فردی و مقاومت قهرمان در برابر عناصر ضد قهرمان، هویت خود را معنا می‌کند. در این نظام، بدن ساختاری نمادی دارد که اشکال مختلف فرهنگی را در پیوند با یکدیگر مطرح می‌کند. در دنیای اساطیری بدن اغلب جنبه طبقاتی دارد و از عناصر اجتماعی تبعیت می‌کند و کمتر گرفتار گسست از میدان‌های اجتماعی می‌شود. از این روی بدن می‌تواند عامل پذیرش فرد در طبقه و باعث پیوند عناصر اجتماعی باشد.

۲-۳-۱- سلوک[1] بدنی: سلوک اشاره به طرز حرکت، سبک و سیاق، طرز ایستادن، راه رفتن، اداها و اطوارها و غیره دارد. «در سلوک بدنی، امور شخصی با امور اجتماعی ترکیب می‌شود و تبدیل به گرایش همیشگی و شیوه پایدار ایستادن، سخن گفتن، حس‌کردن و اندیشیدن می‌شود (see. Bourdieu, 1977: 87).

در روایت زال، قهرمان در دوران آزمون، شرایط عینی و اجتماعی یک بستر اجتماعی- آیینی را ایجاد می‌کند. ریختاری که در بازگشت زال، در رابطه‌ای دوسویه، با شرایط عینی جامعه هم سازگار می‌شود. در این وضع، ریختار در وجود زال جسمیت می‌یابد و همچون پدیده‌ای جمعی و متجانس، توسط خاندان سام و خاندان شاهی تنظیم و سرفصلی برای تحولات بعدی می‌شود. در دو اسطوره زال و رستم می‌بینیم که بدن و اخلاق رابطه‌ای تنگاتنگ دارند. بدن، دارای سازه اخلاقی و حاصل قواعد اخلاقی و آیینی جامعه است و قهرمان، ادب، تواضع، بردباری، پاکدامنی، شوخ‌طبعی، میانه‌روی، وفاداری و سایر فضایل اخلاقی را در قالب بدن می‌ریزد. از آنجا که در مسائل آیینی با چیرگی باورهای قدسی مواجهیم، در آیین تشرف قهرمانان، اخلاق دینی، جسم و بدن را سرکوب و روح را تجلیل می‌کند. این امر در اخلاق مسیحیت نیز رواج دارد (Featherstone, 2001: 23). مردم در عصر فردوسی و در برابر فرهنگ مسلط، با دورشدن

1. Hexis

جامعه از فرهنگ خودی، سعی در حفظ صورت‌های اولیه فرهنگی داشته‌اند. این تلاش‌ها، به خلق *شاهنامه* و اساطیر پیکرینه آن می‌انجامد. بدن‌های اساطیری *شاهنامه* دارای سلوک بدنی و روح فرهنگی و مشتمل بر شکل فیزیکی بدن، نحوه رفتار، حالت‌ها و نشانه‌های بدنی و بیانگر بخشی از عادت‌واره‌های اساطیری و تجربه‌های جسمانی است.

۲-۴- بدن قهرمان و قدرت شاه

درجوامع سنتی، بخشی از اعمال قدرت بر جامعه، برای تأمین سود اقتصادی و سیاسی، از طریق بدنِ اجتماعی انجام می‌شده‌است. در دنیای اساطیری، رابطه میان بدن و قدرت، رابطه‌ای دوسویه است. «قدرت ضمن سرمایه‌گذاری در بدن، به نشانه‌گذاری و تربیت آن مبادرت می‌کند» (یزدخواستی، ۱۳۸۷: ۱۳۳). به عنوان مثال پرورش سیاوش به دست رستم، نمونه‌ای از دخالت قدرت در تکثیر بدن اجتماعی- اساطیری است. کارکرد اجتماعی این رابطه، توسعه زمینه تاریخی سلطه قدرت، از طریق تسخیر بدن یا تعریف نوعی انضباط بدنی در لایه‌های مختلف است. از خلال همین رابطه، بدن هنجارها، عرف‌ها و راهبردهایی را در ساختارهای اجتماعی تعریف می‌کند و زمینه را برای بروز تعامل و رابطه میان کنشگران ایجاد می‌کند. بدین ترتیب مفاهیم حماسی، تولید شده و در میدان قدرت ادراک می‌شوند و عینیت می‌یابند. بنابراین رابطه فضا و قدرت عمدتاً بر پایه بدن شکل می‌گیرد. در این تعامل قدرت شاهی، فضایی را در اختیار اسطوره- قهرمان می‌گذارد و خود نیز برای حفظ، توسعه و بازتولید خود، بر توان بدنی و رزمی او تکیه می‌زند.

در دنیای اساطیری، شاه همواره برای تسلط بر محیط، خواسته‌هایی دارد که عمدتاً از طریق قهرمان انجام می‌شود. در اسطوره‌های *شاهنامه*، کنترل سیاسی بدنمندی، باعث شکل‌گیری یک اطاعت خودخواسته از شاه می‌شود. این امر، به تقدس نژادی شاه و مقام نیمه‌خدایی او برمی‌گردد. با این راهبرد، نظم اجتماعی بر کنترل اجتماعی ارجحیت دارد. این نظم، همان اطاعت خودخواسته از قدرت است. به همین دلیل در سراسر داستان‌های اساطیری، به‌جز داستان ضحاک، دستگاه قدرت، سرکوبگر نیست ولی ناظر است و بر بدن قهرمان، کنترل سیاسی دارد. مثلاً خاندان سام، قدرت قهرمانی را، در خود درونی می‌کند و در رابطه‌اش با قدرت سیاسی، به یک سلطه مجهول تن می‌دهد. این سلطه‌پذیری مفهوم طبقاتی دارد. ارتشتاران، همواره تحت لوای یک بیرق زیسته و به سلطه قدرت حاکم، تن‌داده‌اند. نسبت زندگی آنها با بدن عمیق‌تر است. آنان به مفهوم بدن

اجتماعی اهمیت زیادی می‌دهند. پهلوانانی چون سام، زال و رستم، با توانش بدنی، می‌توانند به یک ضرب دشمن را از پای درآورند.

در *شاهنامه* بدن آیینی و اسطوره‌ای، هر یک با لایه‌ای از فرهنگ یا قدرت مرتبط است. در جهان اجتماعی هم رابطه بدن، پایگاه اجتماعی و قدرت انکارناپذیر است. قهرمانان اسطوره‌ای، ضمن خودآگاهی نسبت به بدن، در تقابل با دیگری نیز دیدی وسیع و ویژه دارند. این درک از بدن، پایه هویت فردی و اجتماعی است و در قالب سیاست کالبدی[1] جامعه ایران باستان جای می‌گیرد (نک: فکوهی، ۱۳۹۱: ۱۹۱). در اساطیر *شاهنامه* قدرت، موجودیتش را در کالبدها جست‌وجو می‌کند از این رو بدن به محور اصلی اعمال، گسترش و بازتولید قدرت بدل می‌شود. بنابراین قدرت بر بدن قهرمان، به هدف کسب اعتبار و رسیدن به اهداف سیاسی تأثیر می‌گذارد. اقتدار پهلوانان، شکست‌ها و پیروزی‌های آنان و نظم اجتماعی در سایه پیکرینگی آنان رقم می‌خورد. بنابراین بدن قهرمان بدن طلایی است زیرا بعد از بدن شاه، در رأس جای می‌گیرد. بر این اساس، قدرت گشتاسب در برابر رستم، با بدن اسفندیار بیان می‌شود و به رستم می‌گوید: کالبد تو را از بین نمی‌برم اگر به بدن خودی تبدیل شود (نک: فردوسی، ۱۳۹۶: ۳۳۴/۵)؛ یعنی او قدرت آیینیِ نودینان را بپذیرد و به بازتولید آن کمک کند. این نگره نشان می‌دهد من فاعلیِ قهرمان در تعاملِ با قدرت خودی، بخشی از من اجتماعی است ولی در نبرد با دیگری می‌کوشد تا عاملیت این قدرت را به او نسپارد. اینجاست که در نبردهای بدنیِ قهرمانان، سیاست قدرت، تخریب کالبد دیگری است. تخریب کالبدی، جلوگیری از توسعه بدن قهرمان، زیر فشار قراردادن یا تخریب کلی آن است. بارزترین نمونه آن، سیاست تخریب کالبدی افراسیاب در مواجهه با رستم و سهراب است.

وصف جنبه‌های فیزیکی اساطیر، بیانگر رابطه بدن فردی و بدن اجتماعی است و ذیلِ رابطه با قدرت بروز می‌کند. وصف برازندگی بدن قهرمانان ایرانی، بیان تفوّق بدنمندی ایرانی بر اَنیرانی است. نقش‌های اجتماعی بدن قهرمان، ساختار تعاملی قدرت و بدن را برجسته‌تر می‌کند. فردوسی در وصف پیکر قهرمانان، در رویکردی متمایز از اساطیر یونانی، بر اخلاق زیباشناختی خاص اجتماعی تکیه می‌کند. «جهت متفاوت وصف‌های بدنی ایران، نسبت به هند و یونان، به این دلیل است که فرهنگ پیش و پس از اسلامِ ما فرهنگی بوده‌است که در آن باورها و به‌ویژه باورهای دینی، بر پایه انسان‌شکل‌انگاری[2] نبوده‌است» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱: ۲۰۷).

1. Body Politic
2. Anthropomorphism

قدرت شاهان اسطوره، در پیوند با بدن قهرمان، تجربه می‌شود. در جهان اسطوره «این بدن است که تعیین‌کننده است و از سیستمی خودبسنده و تکاملی برخوردار است که داده‌های زیستی، بر مبنای تحولات آن سازمان یافته‌اند» (وکیلی، ۱۳۸۹: ۴۶). در خاندان سام ما با دو نوع بدن مصرفی و بدن فرامادّی مواجهیم. هر دو نوع، چه بدن سهراب، که یک بدن اجتماعیِ مصرفیِ به نفع قدرت است و چه بدن زال که جنبه‌های فراتصور دارد، در خدمت قدرت شاهی هستند. این بدان معناست که «رابطه بدن فردی و بدن اجتماعی، بدون ملاحظه روابط قدرت امکان‌پذیر نیست. بدین ترتیب بدن به‌مثابه متنی اجتماعی، منعکس‌کننده روابط قدرت است. بنابراین می توان رابطه آشکاری میان آناتومی بدن و نقش‌های اجتماعی برقرار ساخت که بر تعامل عاملیت و قدرت در فهم تجارب بدنی دلالت دارد» (ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۳: ۱۶۲).

۲-۵- بیگانه‌ترسی یا ترس کالبدی

باورهای آیینی سبب می‌شود که کالبد قهرمان در برابر قدرت تسلیم و مهار باشد. این امر به مفهوم کنترل کالبدی یا نادیده‌انگاشتن بدن در معادلات و مناسبات اجتماعی- اساطیری نیست زیرا اساس نبردهای اساطیری، کالبدی است. تحقیر قدرت کالبدی و مردانگی، تاختن بر بدن و بر زمین کوبیدن دیگری در ساخت اجتماعیِ بدن در دنیای اساطیری مؤثر است. در این نبردها، بدن پیروز یک نظام نمادین قدرتِ معین را تقویت و بازتولید می‌کند. این نظام نمادین بدن را با گفتمان قدرت در یک هم‌سویی معنادار قرار می‌دهد. در نبردهای قهرمان با دیگری، ترس از بیگانه[1]، نه ترسی ذهنی، بلکه ترسی کالبدی است. ضحاک پس از رؤیای خود، همواره با ترس کالبدی روبه‌روست و بدن خود او نیز، موجد این نوع از ترس است. وصف برز و بالای قهرمانان نیز چنین کارکردی دارد. در نبرد کاموس کشانی و رستم، و در جنگ رستم و سهراب نیز با این مفهوم روبه‌رو هستیم. در اساطیر *شاهنامه*، بدن‌های اهریمنی همواره باعث ایجاد ترس کالبدی بوده‌است. نبرد رستم با دیوهایِ مختلف، برای بیان عظمت پیروزی‌های رستم نیز همواره با ترسی کالبدی همراه است. در رجزخوانی پهلوانان اسطوره‌ای، عمدتاً فهم پهلوان از دیگری واقعی نیست و کالبد دیگری، گاه غیرانسانی و تحقیرشده تلقی می‌شود. این امر نوعی سنت رزمی برای حذف کالبد قهرمان مخالف است.

1. Xenophobia

۳- اسطوره و تخیل اجتماعی بدن

بدن اساطیری، همواره در پیوند با جهان است. بدن اسطوره‌ای کیومرث دارای عصاره کیهانی است (نک. زرقانی و دیگران، ۱۳۹۸: ۵۹-۶۴) و در مواردی نظیر داستان سیاوش، با طبیعت به یگانگی می‌رسد. تحلیل جامعه‌شناختی بدن، رهیافتی به فرهنگ جسمیِ اسطوره‌هایی است که از خلال آن یک گفتمان تاریخی در سه دوره اساطیری، تاریخی و مدرن، شکل گرفته و تکوین یافته‌است. در ادب حماسی، بوطیقای بدن تحتِ تأثیر فضای پهلوانی و اسطوره‌ای است. فردوسی بدن اسطوره‌ای را، براساس فضای گفتمان اجتماعی خلق می‌کند. بنابراین در انواع دیگر ادبی، این نوع گفتمان را کمتر می‌توان پی‌گرفت. قهرمان اساطیری، قدرتی خارق‌العاده دارد و کارکردهای او در ارتباط با قدرت، از مسیر رسیدن به وحدت و توجه به مسائل آیینی می‌گذرد. جهان اسطوره، عرصه نبرد نیروهای اهریمنی و اهورایی است و شاهان فره‌مند برای غلبه بر شر، باید جهان را از نشانه‌های اهریمنی پاک کنند. جنبه آیینیِ (فره‌مندی) شاه و بدنمندیِ اسطوره‌ها با یکدیگر، فضای تقابل دوگانه اهریمنی- اهورایی را، به نفع نیروهای اهورایی تغییر می‌دهند. از نظر مکانی هم حرکت کردن نظام اجتماعی از بدویت به مدنیت، عامل پیروزی خیر است زیرا که در بسیاری از متون پهلوی، شهر، قلمرو اورمزد و مرکز قدرت سیاسی و دینی است. در وفق بوطیقای حاکم بر فضای اسطوره‌ای، بدن اسطوره‌ای بخشی از تخیل اجتماعی و آرمانگرایانه انسان پیشاتاریخی و دارای کارکردهای فرهنگی برجسته و هویت اجتماعی است.

در نگرش هستی‌شناسانه، دو عامل مهم در شکل‌گیری مفهوم بدن اساطیری نقش داشته‌است: «نگرش دینی -اساطیری به مفهوم بدن» و «عوامل اجتماعی». در دنیای اسطوره، خیر و شر در نیروهای ماورای طبیعی متجلی می‌شود و انسان در تقابل یا همراهی با این نیروها و بدن در موضع جلب یا دفع نیروهای ماورایی، قرار می‌گیرد. در این سیر، زیبایی، نیروی بدنی، هوش، تندرستی و دانایی اهمیت دارد. بدنِ دارای این موارد، اهورایی است و قدرتش گاه در پیوند با نیروهای متافیزیکی تعریف می‌شود. اسطوره‌شناسان گاه این پیوند را به جادو تعبیر می‌کنند. در *شاهنامه*، تولد زال و ارتباطش با سیمرغ، از او یک بشر- ایزد می‌سازد که این پیوند را تقویت می‌کند. بازخوانی داستان قهرمانان خاندان سام، این کارکرد بدن را تبیین می‌کند. به عنوان نمونه سه ماجرای پرورش زال، زایش رستم و شکست اسفندیار از او، تخیل اجتماعی بدن و ارتباط بدن با متافیزیک را نشان می‌دهد.

در *شاهنامه*، بدن کیومرث و زال، دارای جنبه‌های قوی از تخیل اجتماعی بدن هستند. کیومرث، الگوی کیهانی بدن اساطیری است. زال هم بدنی رازآمیز دارد که نحوه ورود آن به جامعه، صحنه دنیای اساطیری را زیر و زبر می‌کند. در داستان زال، بدن مناسکی از دهلیز آیین تشرف، به بدن اجتماعی بدل شده و به عنوان عامل عمده گفتمان استعلایی و اجتماعی مطرح می‌شود. گویا با زال، تخیل بدن در *شاهنامه* دگرگون شده و در مسیری نو قرار می‌گیرد. او دنیای اجتماعی را، از طریق پیکر اسطوره‌ای تجربه می‌کند. تجربه اجتماعیِ او، دربرگیرنده سلوک بدنی و پیکرینگی اوست که در قامت امر متافیزیک، امر سیاسی و فرامین نظامی خود را نشان می‌دهد.

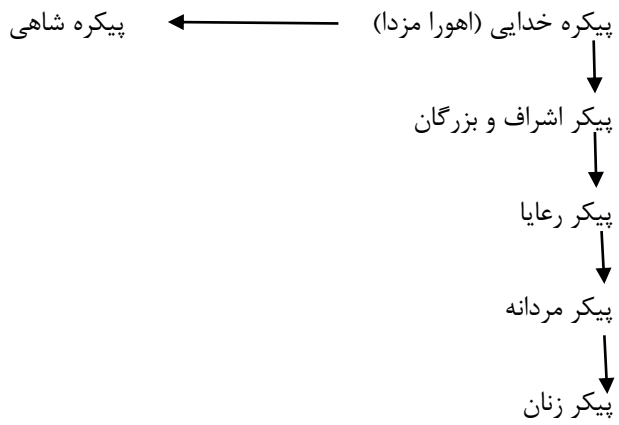
۳-۱- بدنِ شاهان

در اساطیر، بدن شاه فراتر از بدن‌های دیگر است. «شاه دو بدن دارد: بدن زیست‌شناختی و فانی او که دچار همه کژی‌ها، کاستی‌ها، شهوت‌ها و سوداهای زیست‌شناسانه و بلاهت و جنون آدمیان است و بدن سیاسی او، که نامیرا، غیرمادی، عاری از هر ضعف است و از طریق آن، او می‌تواند حضور فراگیر و همه‌جایی گروه را، با واگذاری اقتدار خود به دیگران تأمین و تضمین کند» (کوتارووِیچ به نقل از بوردیو ۱۳۹۱: ۱۱۴). بنابراین بدن شاه یک وجه برساخته هم دارد که به قول زرقانی، مشکل می‌توان آن را امری غیرآگاهانه قلمداد کرد (۱۳۹۸: ۲۱۰). واگذاری قدرت شاهی به قهرمانان خاندان سام، بخشی از کارکرد بدن غیرمادی و برتر شاهان است. برتری بدن شاهی در آیین باردادن شاهان هم دیده می‌شود. اینکه تقاضای دیدن شاه، به پُشتیگ‌سالار، یکی از نگهبانان، داده می‌شد و متقاضی باید بعد از ورود، پذام (دستمالی سفید و پاک) بر دهان می‌گرفت، نشانه تقدس شاه است زیرا پذام را، در برابر عناصر اهورایی استفاده می‌کردند تا آن عنصر آلوده نشود. این است که در سراسر دنیای اساطیری و پهلوانی *شاهنامه*، عمده مفاهیم هویتی و اجتماعی به یک نقطه کانونی ختم می‌شود: پادشاه (کی). شاه، عامل اتحاد و به تعبیر گیرشمن مظهر خداوند بر روی زمین است (۱۳۸۲: ۴۴).

بدن شاه در اساطیر بیشتر جنبه آیینی دارد. شاه نمود وحدت همه گوناگونی‌ها و جلوه‌ای از خداست. او از اصل معنویِ فره ایزدی قوام می‌گیرد و نماد حالات برتر و کیهانی است. این قرائت، در شباهت پیکر شاهان به اهورامزدا در نقش رستم و طاق بُستان هم دیده می‌شود (نک. کریستن‌سن، ۱۳۷۲: ۱۴۰-۱۴۱؛ ۵۹۸). بنابراین بدن شاهان، برتر از همه بدن‌هاست. در نگرشی کلی

بدن‌ها دو نوعند: ۱- بدن آیینی با کارکردی عمدتاً روحانی و معنوی. مانند بدن شاهان و معدودی از پهلوانان نظیر زال و ۲- بدن غیرآیینی (بدن جنگی). مثل بدن رستم و گودرز یا بدن رعایا، که زیر سلطه قدرت جنگاوران است.

در *شاهنامه* وحدت این دو، محرک و عامل غلبه بر دیگری (گونه‌ای از نمودهای اهریمنی) است. با این نگره، بدن شاه، بدنی دارای نیروی جاذب مرکز و عامل انسجام است اما بدن رعایا، دارای نیروی گریز از مرکز و عامل بروز تفاوت‌های اقلیمی و قومی بدن اجتماعی است. به همین دلیل در اندیشه ایران‌شهری، شاه قبله عالم خطاب می‌شود و بدنش در جایگاهی فرانسانی و عاملی ساختاردهنده و برتر است. شاه در حکم پدر قوم هم هست و بدن فرزندانش، میراث از پیکر پدر دارد. *شاهنامه* تعریف جایگاه بدن اجتماعی افراد را، با وصف‌هایی از پیکرینگی شاهان و پهلوانان، پوشش، آراستگی و آداب آنان به دست می‌دهد. این امر از عوامل نفوذ فرهنگ ایرانی در قلمرو حکومت عربی و ترکی و از عوامل اثرگذاری آنان در این دربارهاست. ترسیم فردوسی از مراتب بدن اجتماعی، آینه تمام‌نمای فضای قدرت و بیانگر نقش بدن اجتماعی در تمایز طبقاتی است:



۴- خوراک و پوشاک

در جهان اجتماعی- اساطیری، سرمایه‌ها می‌تواند شکلی کالبدی‌شده[1] داشته باشد. طبقه ارتشتاران و از جمله خاندان سام، ویژگی‌های کالبدی خاص خود را دارند که در احترام، کلام، نوع

1. Intercorporal

غذا خوردن و بدن آنها متبلور می‌شود. از همان روایت نخست، با پیدایی لباس در داستان کیومرث، آغاز نوعی جامعه‌پذیری بدویِ مرتبط با بدن را داریم:

سر تخت و بختش برآمد به کوه پلنگینه پوشید خود با گروه
(فردوسی، ۱۳۹۶: ۲۱/۱)

پس از آن در داستان هوشنگ هم سیر اجتماعی، رابطه بدن اجتماعی و پوشش را، با استفاده از پوست حیوانات، به ما نشان می‌دهد:

چو روباه و قاقم، چو سنجاب نرم چهارم سمورست کش موی نرم
برین گونه از چرمِ پویندگان بپوشید بالایِ گویندگان
(همان: ۳۱/۱)

این جریان در داستان جمشید هم، با ابداع پارچه و رسیدن به جامه‌ای برای نبرد تداوم می‌یابد:

دگر پنجه اندیشه جامه کرد که پوشند هنگام ننگ و نبرد
ز کتّان و ابریشم و موی قَز قصب کرد پرمایه دیبا و خز
بیاموختشان رشتن و تافتن به تار اندرون پود را بافتن
چو شد بافته شستن و دوختن گرفتند از او یکسر آموختن
(همان: ۴۲/۱)

بعد از این و با تعریف طبقات اجتماعی، ارتشتاران و از جمله خاندان سام، با جامه‌های طبقاتی، نظیر ببر بیان –جامه یا زرهی متعلق به رستم– (نک. اُمیدسالار، ۱۳۸۱: ۳۱-۴۳)، خفتان و زره، کنش‌های رزمی را بروز می‌دهند. موقعیت خاندان سام، بر حسب نزدیکی آنان به میدان قدرت تعریف می‌شود. نوع پوششِ آنان نیز در صحنه‌های مرتبط با قدرت، از جمله رزم یا بزم متفاوت است و با پایگاه طبقاتی آنان رابطه مستقیم دارد. آنها بدن‌هایی دارند دُروَتات (Durvatāt)، که نمونه اعلای تندرستی و نیرومندی است:

بَرَش چون بر پیل با فرّ و بُرز ندیدیم هرگز چنان دست و گرز
(همان: ۱۳۸/۲)

اینکه شاه ایران از شراب سرزمین خالیبُن و آب جوشانده رودخانه خواسپ یا از روغن بوته آکانثُسِ کرمان استفاده می‌کند (نک. آثنائِس، ۱۳۸۶: ۹-۱۹)، بیانگر وجود نوعی فئودالیته ایرانی و نشانه تمایز طبقاتی است. این تمایز طبقاتی در جشن تولد ایرانیان هم بروز می‌کند (همان: ۱۹). در مورد پهلوانان و اساطیر مربوط به آنان، خوراک و مصرف یک شاخص جامعه‌شناختی است.

آنان خوراک زیاد می‌خوردند و از قدرت بدنی بالایی بهره می‌برند. در نبرد بیژن و بلاشان، بلاشان آهویی را شکار می‌کند و می‌خورد:

بلاشان یکی آهو افکنده بود کبابش بر آتش پراگنده بود
همی خورد و اسبش چمان و چران بلاشان نشسته به بازوی کمان
(فردوسی، ۱۳۹۶: ۶۱/۳)

گویا این بخشی از عادت‌واره طبقاتی قهرمانان است. در جای دیگری نیز، رستم گوری را یکجا بریان می‌کند و می‌خورد. او در داستان رستم و اسفندیار، خطاب به بهمن، فرستاده اسفندیار، که کم‌خوراک است، به طعنه می‌گوید اگر از خورش بهره‌ای گرفته نشود چه خاصیتی دارد؟

بخندید رستم بدو گفت: شاه ز بهر خورش دارد آن پیشگاه
خورش چون بدین گونه داری به خوان چرا رفتی اندر دم هفت‌خوان
(فردوسی، ۱۳۹۶: ۳۲۲/۵)

۵- بدن قهرمانان

در *شاهنامه* روابط خویشاوندی، موروثی یا طبقاتی بدن قهرمانان برجسته و روابط خاندان‌ها با قدرت شاهی، روابطی بورکراتیک یا نیمه بوروکراتیک است و تغییرات حوزه بدن، آن را با بافتار اجتماعی همسازتر کرده‌است. تداوم بدن در قالب فرزند، نوعی مبادله میان طبقات، از جمله طبقه ارتشتاران و خاندان سام است. زرقانی، بدن پهلوان را حد فاصل بدن شاهان و بدن توده مردم می‌داند (۱۳۹۸: ۲۱۹). این امر به معنای انتقال بدن اجتماعی بین افراد و گروه‌هاست. سه‌گانه سام، زال و رستم، نمودهای برجسته انتقال بدن و تمایز اجتماعی و فرهنگی ایرانیان هستند. آنان جزءِ اسطوره- قهرمانان رستگاری دسته‌بندی می‌شوند. «این نوع اساطیر، مربوط به قهرمانانی است که به انسان کمک می‌کنند» (واحددوست، ۱۳۸۱: ۱۰۸).

۵-۱- بدن سام

فراخواندن سام از هند، در دوره فریدون، آغاز مشارکت ارتشتاران در معادلات سیاسی و تکیه‌کردن قدرت بر عنصر پهلوانی است:

که تا شاه مژگان به هم برنهاد ز سام نریمان بسی کرد یاد
همی دون مرا پشت گرمی بدوست که هم پهلوان است و هم شاه‌دوست
نگهبان کشور به هنگام شاه از اوی است رخشنده فرّخ کلاه
(فردوسی، ۱۳۹۶: ۲۸۶/۱)

مشارکت در جنگ منوچهر با سلم و تور، آغـاز حضـور خانـدان سـام در متـوازن کـردن قـدرت خاندان شاهی است. سام در آغاز ورودش به بارگاه شاهی، رزم را کار پهلوانان و بـزم را از آن شـاهان و بزرگان می‌داند و این‌گونه کارکرد بدنی و طبقاتی ارتشتاران را تبیین می‌کند:

جهان پهلوان سام بر پای خواسـت — چنین گفت کای خسـرو داد راسـت
زمـین و زمـان خاک پای تـو بـاد — همان تخت پیروزه جـای تـو بـاد[...]
از این پس همه نوبـت ماسـت رزم — تو را جای تخت است و شادی و بزم
شوم گرد گیتی برآیـــم یـــکی — ز دشـــمن بـــه بنـــد آورم انـــدکی
مـــرا پهـــلـوانی نـــیـای تـو داد — دلـم را خـرد مهـر و رای تـو داد
بـر او آفـرین کـرد بـس شهریـار — بســـی دادش از گـــوهر شـــاهوار
(همان: ۱۶۴/۱)

حضور سام در مناسبات قدرت، آغازگر راه انتقال پهلوانی از عصر اسـاطیری بـه دوره حماسـی است. «سام بزرگ‌ترین سالار و سرکرده منوچهر است. او بخشی از شخصیت گرشاسپ را بـه ارث برده‌است. او با نقل داستان اژدهایی که با گـرز، آن را هـلاک کـرده بـود، پـرده از دودمـان خـود برمی‌دارد» (کارنوی، ۱۳۸۳: ۹۰).

چنـــان آمـــدم شـــهریارا گمـــان — کـــزو کـــوه زنهـــار خواهـــد بـــه جـــان
وی اندر شتاب و مـن انـدر درنـگ — همی جُستمش تا کی آید به چنگ[...]
زدم بر زمـین بـر چـو پیـل ژیـان — بـدین آهنـین دسـت و گُـردی میـان
(فردوسی، ۱۳۹۶: ۲۵۵/۱)

اژدهای کَشَف رود نیز به دست سام کشته می‌شود و این وجه دیگری از پیکرینگی سام است:

هوا پـــاک دیـــدم ز پـــرندگـــان — همـــان روی گیتـــی ز درنـــدگان
ز تفش هـمی پر کرکـس بـسوخت — زمین زیر زهرش همـی برفروخـت[...]
چو دیدم که انـدر جـهان کس نبـود — که با او همی دسـت یارسـت سـود[...]
بـــرفـــتم بســـان نهـــنـگ دژم — مـــرا تیـــز چنـــگ و ورا تیـــز دم[...]
شکـستم سرش چون تنِ زنـده پیل — فـرو ریخـت زو زهـر چـون رود نیـل
به زخمی چنان شد که دیگر نخاست — ز مغزش زمین گشـت بـا کـوه راسـت
(همان: ۲۳۲/۱)

۵-۲- بدن زال

زال پسر سام و از خاندان گرشاسپ است. در اعقابِ گرشاسپ، نامی از رستم و زال نیست و این جامعه اسطوره‌ساز ایران است که زال را پدید آورده‌است. «جامعه‌ای که زال را پدید آورده، به منظور مسلط‌ساختن او بر جریان پهلوانی ایران، عواملی را به هم آمیخته‌است، تا هویت و نسب زال، در جامعه متکی بر دین و نژاد و خاندان، مشخص و پذیرفتنی گردد» (مختاری، ۱۳۹۳: ۱۰۹). در حکم کیقباد، گستره سرزمینیِ زال در *شاهنامه* چنین ذکر شده‌است:

ز زابلستان تا به دریایِ سند نبشتیم عهد تو را بر پرند
تو شو تخت با افسر نیمروز بدار و همی باش گیتی‌فروز
(فردوسی، ۱۳۹۶: ۳۵۵/۱)

نگاهی به موقعیت بدن اجتماعی زال، نحوه برخورد او با رنج تحمیل‌شده بر وجودش و سایر ابعاد اسطوره‌ای آن نشان می‌دهد که هستی اسطوره‌ای زال، یک هستی بدنی است. با زایش زال نخستین نشانه‌های تمایز بدنی او، در قامت آلیبنسیسم[1] بروز می‌کند (نک. شاردن، ۱۳۳۶: ۲۲۰/۴) و به طرد آیینیِ او از جامعه قهرمانی می‌انجامد. بعدها بدن او محور رابطه دو جهان مادی و فرامادی می‌شود و مثلث قهرمان- بدن- متافیزیک شکل می‌گیرد. با قرارگرفتن بدن قهرمان در موقعیت‌های مختلف، زال ذات حیاتش را از طریق نظمی نمادین به دست می‌آورد، با جامعه به اشتراک می‌گذارد و به بخش عمده‌ای از سرگذشت قومی ایرانیان بدل می‌شود. کویاجی، زال را نام یک دودمان می‌داند و معتقد است «این شیوه معمول حماسه‌سرایان است که سرگذشت تمامیِ قوم را در وجود یک تن تجسم بخشند. برای این شیوه، مثالی بهتر از زال وجود ندارد. زال نام یکی از دودمان‌های سکایی بوده‌است که رستم به آن انتساب داشته‌است» (۱۳۸۸: ۱۶۷).

رابطه زال و زندگی، رابطه‌ای است غیرتاریخی. زال از تاریخ پدید نیامده‌است و با تاریخ هم از بین نمی‌رود. او نمودی از تخیل اجتماعی یک بدن پایدارِ اسطوره‌ای است. بدن زال، نمونه‌ای از بدن رهاشده از خویش است. رهاشدن بدن از خود، در اثر گناه نخستین، بن‌مایه نوعی عرفان است. در اسطوره زال فرابدن، عامل ایجاد رابطه انسان با عالمی فرامادی است. فرابدن، نقطه پایانی شکل‌گیری بدن خود است که انسان اسطوره‌ای را به سیمرغ، به رویین‌تنی و ترمیم یک شبه همه زخم‌هایش می‌رساند یا او را نظیر کی‌خسرو به جهان فرامادی پیوند می‌دهد. وجود این واقعیت که انسان میراست، خود تصویری فرجام‌شناخت از فرابدن یا بدن فراتر از خود به ما می‌دهد (نک. ضیاءالدینی دشتخاکی، ۱۳۹۵).

1. Albinocism

بدن زال نمونه‌ای از الگوی امر جامعه‌ای است که از دو مسیر عرفان‌گرایی و ظهور بدن بیرونی در فضای اجتماعی، به امور جامعه می‌پردازد. در وجه دوم، از زال دو نمود اهورایی (رستم) و اهریمنی (شغاد) پدید می‌آید.

بـــــــدن‌هـــــا		جمـــــعیت‌هـــــا	
بدن درونی	مهـــــار (عرفان‌گرایی)	بازتولید (پـــــــدرسالاری)	زمـــان
بدن بیرونی	نمایش‌دادن (شیءشدگی)	تنظیم (تأثیر یا تغییر در فضا)	فـــضا

مدل ترنر: الگوی امر جامعه‌ای (Turner, 1994: 59)

مفهوم پیری در در مورد زال، جنبه تقدس هم دارد. «در بسیاری از فرهنگ‌های شرقی، سالمندی همچون نمادی از اعتبار، احترام، تجربه و گاه تقدس به شمار آمده‌است» (ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۳: ۷۹-۷۸). جنبه روساختیِ این تقدس تأکید بر نقش و حرمت سالمندان در خانواده و جامعه است. زال تقدس را از گرشاسپ به ارث برده‌است و نیاز جامعه ایرانی را به تداوم حضور پهلوانان آیینی برآورده می‌سازد. بدن زال، بدنی اُبژه[1] است زیرا برای انطباق با رژیم‌ها و قواعد بیرونی شکل می‌گیرد. بدن او در خوانش اجتماعی دارای دو وجه مقدس و نامقدس است و از چارچوب‌های بدن فردی فراتر است و جنبه‌های قومی دارد درحالی‌که بدن کاووس، بدنی سوژه[2] است چراکه در محاصره مسائل و تجربه‌های فردی است، اگرچه چارچوب و پایگاه اجتماعی دارد.

۵-۳- بدن رستم

در *گرشاسپ‌نامه*، پیکر سام نوزاد را از پرند می‌سازند و نزد نریمان می‌فرستند:

پرندین چنان کودکی ساختند — چو گردانش بر اسب بنشاختند[...]
یکی نیزه بردست و خنجر به چنگ — سپر باز پشت و کمر بسته تنگ
فرستاد با نامه‌ای با حریر — به گرشاسپ گردن‌کش گُردگیر
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۴۳۱)

در *شاهنامه* نیز رستم پیکرینه و تنومند است و پس از زادنش، پیکره حریری او را برای نیایَش، سام، می‌فرستند:

یکی کودکی دوختند از حریر — به بالای آن شیرِ ناخورده شیر

1. Object
2. Subject

درون وی آگـــنده مـــوی ســـمور به رخ برنگـــاریده ناهیـد و هـور[...]
نشاندنش آن گه بـر اسـپ سـمند به گرد اندرش چاکران نیـز چنـد[...]
پی آن صـورتِ رســـتم گـــرزدار بـــبردند نزدیـک ســـــام سـوار
(فردوسی، ۱۳۹۶: ۲۶۸/۱)

این شباهت سبب شده، گرشاسپ و رستم را یکی بدانند. «نخستین بار مـارکوارت، رسـتم را بـا گرشاسپ یکی گرفت. از طرفی او معتقد بود رستم، با گندفر، فرمانروای یکی از سلسله‌هـای اشـکانی در سیستان نیز یکی است» (خالقی مطلق،۱۳۹۰: ۴۸۸؛ واحددوست، ۱۳۸۷: ۲۶۱؛ سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۸-۲۹).

رستم دارای کارکردهایی فراتر از خویشکاری یـک ارتشـتار پیروزمنـد اسـت. از نظـر کـارکردی، اسطوره رستم در دسته‌بندی اساطیر اعتبار و شخصیت[1] جای مـی‌گیـرد (نـک. بـاجلان فرّخـی، ۱۳۸۸: ۷۹-۸۱) زیرا به اساطیر دیگـر و جغرافیـای اسـطوره‌ای اعتبـار و شخصـیت مـی‌دهـد و خـود وجـه اجتماعی بارزتری می‌گیرد. رستم یک جریان ملی، تجلیگـاه آرمـان‌هـای ایرانیـان، محـافظ مـردم و قدرت کشور و تجسم روشن اندیشه‌های ملت و معادل آزادگـی و انسـانیت اسـت. «رسـتم در برابـر تاریخ و واقعیت می‌ایستد و به چهره حقیقت می‌خندد. او نمونه انسان کامـل و قهرمـان بـی‌همتـای *شاهنامه* است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۳۸). او اسطوره- قهرمانی اسـت کـه عامـل نـوعی زایـش تمـدنی است و بر سر حفظ اقتدار ایران هیچ نردی نمی‌بازد:

همی از پـی شـــاه فـــرزنـــد را بکشـــتم دلیـــر و خردمنـــد را
که گُردی چو سهراب هرگـز نبـود بـــه زور و بـــه مـــردی و رزم آزمـود
(فردوسی، ۱۳۹۶: ۳۴۸/۵)

بدن رستم، بدنی خارق‌العاده اسـت. ایـن بدنمنـدیِ غیرطبیعـی، دارای اهمیـت اسـاطیری و جامعه‌شناختی است چراکه بدن اجتماعی او، در حل معادلات اجتماعی، پایداری قدرت شـاهی و مبارزه با نیروهای اهریمنی اثرگذار و محوری است. در جهان اسطوره، ظهور رسـتم، چـه متـأثر از داستان هرکول یونانی، چه تأثیر پذیرفته از *ایلیاد و اُدیسه* هومر و چه برآمـده از ادبیـات محلـی و قومی باشد؛ باعث تغییر الگوی اساطیری *شاهنامه* از شاه‌محوری به پهلـوان‌محـوری مـی‌شـود. در این تغییر، پیوند شاه-موبد، به پیوند شـاه-پهلـوان در میـدان قـدرت تبـدیل مـی‌شـود. نظـر بـه فئودالیسم ایران و موضوع تیولداری، شاه در جایگاه برتر قرار مـی‌گیـرد و پهلـوان، محـافظ تخـت

1. Prestige myth

شاهی و گاهی تیولدار سلطنت می‌شود. برخی از پژوهش‌ها با تکیه بر بندهش، برای قدرت فوق تصور رستم، وجه انتساب او از طرف رودابه، به ضحاک را مطرح می‌کنند (دادگی، ۱۳۹۰: ۱۴۹).

از منظر جامعه‌شناسی بدن، زیور مردانه و موروثی خاندان سام، یک سلاح موروثی و طبقاتی است: «گُرز سام سوار». این گرز از گرشاسپ به نریمان، از نریمان به سام، از سام به زال و از زال به رستم می‌رسد:

بفرمود کان گرزِ سامِ سوار — که کردی به مازندران کارزار
بیارند زی پهلَوِ نامدار — بدان تا ز دشمن برآرد دمار
ز گرشاسپ یل مانده بُد یادگار — پدر بر پسر تا به سام سوار
(نک. سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۳۲۳-۳۳۸)

بنابراین رستم نیز شباهت عمیقی با سام دارد. او نیز با تکیه بر بدن طبقاتی، گردن پیلی را با گرز خُرد می‌کند و دژ کوه سپید را تصرف می‌کند. او وسعت دنیای اجتماعی ایرانیان را در جنبه‌های اساطیری، پهلوانی، عاشقی و در عادت‌واره‌های شاخصش نشان می‌دهد. کارنوی، رستم را «رولان فردوسی» لقب می‌دهد (۱۳۸۳: ۹۳). کارکردهای بدنی رستم، دو وجه دارد: نخست اینکه او آنچنان قدرت و توان بدنی دارد که می‌تواند به یک زخم گرز، اژدهایی را بکُشد:

بر اژدها رفت و بفراخت دست — خدنگی بپیوست و بگشود دست
زدش بر گلو کام و مغزش بدوخت — ز پیکان به زخم آتش اندر فروخت
زدش پهلوان نیزه‌ای برز فر — سنانش از قفا رفت یک رش به در
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۵۱-۶۳)

این توانش، جنبه طبقاتی و اجتماعی دارد. دیگر اینکه همیشه این پیکرینگی نیست که راه‌گشایی می‌کند بلکه در مواردی نظیر عبور اساطیریِ رستم از خوان‌های هفت‌گانه و نبرد رستم و اکوان دیو، خردورزی، به‌مثابه یک عادت‌واره و جهان‌بینی اجتماعی، به فریاد قهرمان و جامعه می‌رسد. داستان خاندان سام و به‌ویژه رستم، «روایت ملتی است که پا به پای دستگاه شهریاری زاییده می‌شود و می‌بالد، با انحطاط آن رو به انحطاط می‌رود و با مرگ آن، روح ملی‌اش فروکش می‌کند تا مگر در دورانی دیگر سربرگیرد» (پرهام، ۱۳۸۱: ۱۳۵).

۶- اسطوره و منطق اجتماعی و فرهنگی بدن

منطق اجتماعی و فرهنگی بدن، در دوره مدرن، با منطق بدن تاریخی یا اسطوره‌ای تفاوت دارد. از این رو «بازنمود اجتماعی بدن هر فرد از همان آغاز با کاربرد نظام اجتماعیِ طبقه‌بندی، مقدر

می‌شود» (بوردیو، ۱۳۹۰: ۲۶۷). منطق بدن اسطوره‌ای در پیوند انسان با طبیعت تعریف می‌شود و سیر تکوین زندگی اجتماعی او و مسائل دیرینه‌شناختی را به ما نشان می‌دهد. در این سیر پیکرینگی قهرمانان، ظرفی استعاری برای بروز احساسات آدمی می‌شود آن‌سان که قهرمان، گاه «زبان تیز و رخساره چون بادرنگ» می‌شود. می‌توان در وصف حالات بدن قهرمانان و نبرد آنان با نیروهای اهریمنی، در ژانر حماسه این منطق را یافت. این وصف‌ها در مواردی بیان سلیقه کالبدی قهرمانان است. سلیقه‌ای که به قول بوردیو، «به طبع و سرشت مبدل شده و جسمیت یافته‌است و به شکل‌گیری بدن طبقاتی کمک می‌کند و در نتیجه آن بدن، قطعی‌ترین تحقق مادی سلیقه طبقاتی می‌شود» (همان: ۲۶۳). به عنوان مثال در *شاهنامه* فردوسی، شکل رؤیت‌پذیر بدن، روش‌های رفتار بدنی نظیر تغذیه و مراقبت از بدن و نیز توزیع ویژگی‌های جسمانی خاندانِ سام، نشان از این دارد که این خاندان از طبقه ارتشتاران ایران هستند. یعنی بدن در خاندان سام، بدن طبقاتی است و بنا به منطق اجتماعی خاص خود، جهان اجتماعی را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

در *شاهنامه* با برجسته‌سازی بدنِ اسطوره، الگوهای بدنیِ دیگری، تبدیل به الگوهای مضر اجتماعی می‌شود. این امر باعث بروز منطق مقاومت فرهنگی، در برابر الگوهای غیر می‌شود و معادلات فرهنگی و اجتماعی را در فضای منازعه تغییر می‌دهد. دال محوری بدن قهرمان، ماحصل تنازع دائمیِ گفتمان‌های رقیب در جامعه عصر فردوسی است و باعث شکل‌گیری معانی و مفاهیم هویتی در متن هم می‌شود. به علاوه، کارکردهای بدنی طبقه جنگجویان، عاملی است که در دنیای اسطوره، فرم و شکل بدن قهرمان در اولویت باشد. به عنوان مثال موی سپید زال باعث طرد او می‌شود و تنومندی و بُرز و بازوی او برای سام و همراهانش ارزش به شمار می‌رود. در این خاندان، بدن دارای تفاوت‌های زیستی است و در تمایزی معنادار، به‌مثابه نوعی قدرت بازدارنده اجتماعی، در خدمت قدرت شاهی است. این ویژگی‌ها در واقع بازنماییِ نمادین قدرت ایرانی، در برابر سرخوردگی و تحقیر انسان زمانه فردوسی هم هست.

در منطق اجتماعیِ بدن خاندان سام، خواننده *شاهنامه* با شرافت اخلاقی، شجاعت در رویارویی با مشکلات، تدبیر ذهنی، استفاده مشروع از قدرت بدنی و دوری از تن‌آسانی و ولنگاری روبه‌رو است. خویشکاری این بدن در حوزه سیاست، با حمایت از به‌دینی، پاسداری از سرزمین ایران و حمایت از نهاد شاهی به‌مثابه امر قدسی، تعریف می‌شود. در منطق فرهنگی ایران دوره فردوسی و قبل از آن، نمونه غالب جسمیت‌یافتگیِ بدن در ارتباط با قدرت، نمونه‌ای مردانه است. این نمونه «خصلت‌های بدنی را به موقعیت‌هایی که افراد در فضای اجتماعی اشغال می‌کنند، پیوند می‌زند» (لوپز و اسکات، ۱۳۹۱: ۱۴۷). بازنمایی هویت بدن در خاندان اساطیری سام هم،

مردانه است و با توجه با تعلق این خاندان به طبقه ارتشتاران ایران، حکایت‌گر برخی آداب فرهنگی است و نیز عرصه‌ای برای بازتولید ارزش‌های اجتماعی هم به شمار می‌رود.

۷- نتیجه‌گیری

بدن در جهان اساطیری، دارای مراتب اجتماعی است. بررسی پیکرینگی خاندان سام نشان می‌دهد که این خاندان دارای سرمایه پیکرینه و بدنی هویت‌ساز هستند که رابطه مستقیمی با مفهوم بدن طبقاتی دارد و در مفصل‌بندی اجتماعی *شاهنامه*، نقطه‌ای کانونی است، که مفهوم اجتماعیِ مرتبط با آن هویت است. بازتولید قدرت نظامی، حفظ موقعیت پهلوانی، دوری از قدرت سیاسی، ایجاد توازن در قدرت، مقاومت در برابر خودکامگی، مهار التهاب‌های اجتماعی، دفاع از کشور و بروز جلوه‌های آیینی، مهم‌ترین کارکردهای اجتماعی- بدنی این خاندان هستند. تقابل بدن‌های حماسی در *شاهنامه*، متناظر با تقابل ایرانیان با اقوام دیگر در دوره فردوسی است. از این جهت در پیروزمندی بدن‌های سیاسی قهرمانان، می‌شود شکست‌های قومی را به فراموشی سپرد.

بدن خاندان سام، جلوه‌گاه سرشت اجتماعی طبقه ارتشتاران ایران اسطوره‌ای است و با جداشدن از فردیت خود، با تکیه بر دو نیروی بدن و خرد، به بازتولید و توسعه فرهنگ و قدرت شاهی کمک می‌کند. قهرمانان اگرچه در مواجهه با دیگری همواره با مسأله تخریب کالبدی روبه‌رو هستند، در تعامل با قدرت شاهی همواره در خدمت قدرت بوده و الگوی اساطیری را از شاه-موبد به شاه- قهرمان تغییر می‌دهند. در این سیر، بدن قهرمان همواره با یک بیگانه‌ترسی همراه است که این امر بخشی از سنت رزمی، برای حذف کالبدِ قهرمانِ مخالف است. براساس بوطیقای حاکم بر جهان اسطوره، بدن اسطوره‌ای بخشی از تخیل اجتماعیِ آرمان‌گرای انسان پیشاتاریخی قلمداد می‌شود.

منابع

آتنایس، ن. ۱۳۸۶. *ایرانیّات در کتاب بزم فرزانگان*. برگردان و یادداشت‌ها ج. خالقی‌مطلق، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی و کانون فردوسی.

آموزگار، ژ. ۱۳۹۰. *زبان، فرهنگ و اسطوره*، تهران: معین.

اخوّت، ا. ۱۳۸۸. *دو بدنِ شاه: تأمّلاتی درباره نشانه‌شناسی بدن و قدرت*، تهران: خجسته.

اسدی‌طوسی، ع. ۱۳۵۴. *گرشاسب‌نامه*، به اهتمام ح. یغمایی. تهران: طهوری.

امیدسالار، م. ۱۳۸۱. «*شاهنامه* فردوسی و هویت فرهنگی محمود غزنوی». *جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث ادبی*، تهران: بنیاد موقوفه م. افشار یزدی. ۲۴۳-۲۶۰.

باجلان فرّخی، م. ۱۳۸۸. *در قلمرو انسان‌شناسی؛ اسطوره و آیین*، تهران: افکار.
بلعمی، ا. ۱۳۵۳. *تاریخ بلعمی*، به تصحیح م. بهار و م. پروین‌گنابادی. ج۱. تهران: زوار.
بوردیو، پ. ۱۳۹۰. *تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، ترجمه ح. چاوشیان. تهران: نی.
بهمدی مقدس، ن. و زرقانی،م. و یعقوبی، پ. ۱۳۹۵. «بررسی جنسیت در شعر کودک و نوجوان از منظر جامعه‌شناسی بدن»، در *نقد و نظریه ادبی*، ۱(۲): ۱۰۵-۱۲۳.
پرهام، ب. ۱۳۸۱. «مبانی و کارکردهای شهریاری در *شاهنامه* و اهمیت آنها در سنجش فرد سیاسی در ایران». *تن پهلوان و روان خردمند*، ش. مسکوب. تهران: طرح نو. ۱۲۰-۱۴۸.
تقی‌زاده، ح. ۱۳۸۹. «فردوسی و *شاهنامه*». *هزاره فردوسی*، زیر نظر م. محقق. تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران-دانشگاه مک‌گیل.
جواهری، ف. ۱۳۸۷. «بدن و دلالت‌های فرهنگی و اجتماعی آن». *نامه پژوهش فرهنگی*، ۱(۹): ۳۷-۸۰.
حسن‌زاده، ع. ۱۳۹۱. «بدن و قدرت». *گفتمان‌های انسان‌شناختی؛ از نظریه تا میدان*، ن. فکوهی. تهران: علم. ۱۸۸-۲۰۸.
خالقی‌مطلق، ج. ۱۳۹۰. «رستم». *فردوسی و شاهنامه‌سرایی: برگزیده مقالات دانشنامه زبان و ادب فارسی*، به سرپرستی ا. سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی: ۴۸۷-۵۱۵.
دادگی، ف. ۱۳۹۰. *بندهش*، گزارنده: م. بهار. تهران: توس.
دینوری، ا. ۱۳۶۵. *اخبارالطّوال*، ترجمه م. مهدوی‌دامغانی. تهران: نی.
ذکایی، س و امن‌پور، م. ۱۳۹۳. *درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران*، تهران: تیسا.
زرقانی، م. و دیگران. ۱۳۹۸. *تاریخ بدن در ادبیات*، تهران: سخن.
زرین‌کوب، ع. ۱۳۸۲. *با کاروان حله*، تهران: علمی.
سرکاراتی، ب. ۱۳۹۳. *سایه‌های شکارشده*، تهران: طهوری.
شاردن، ژ. ۱۳۶۶. *سیاحت‌نامه شاردن*، ترجمه م. عباسی. ج ۴. تهران: امیرکبیر.
ضیاءالدینی دشتخاکی، ع. ۱۳۹۵. «مردم‌شناسی *شاهنامه*: پیوندهای برون‌متنی *شاهنامه* فردوسی با مفهوم مرگ و آیین تدفین در فرهنگِ ایرانی». *مردم و فرهنگ؛ فصلنامه تخصصی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری*، ۴(۱): ۱۱۵-۱۳۱.
فردوسی، ا. ۱۳۹۶. *شاهنامه*، به کوشش ج. خالقی‌مطلق. با مقدمه ا. یارشاطر. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
فکوهی، ن. ۱۳۹۱. *گفتمان‌های انسان‌شناختی؛ از نظریه تا میدان*، تهران: علم.
کارنوی، آ. ۱۳۸۳. *اساطیر ایرانی*، ترجمه ا. طباطبایی، تهران: علمی و فرهنگی.
کامیاب، م. و یعقوبی جنبه‌سرایی، پ. ۱۳۹۷. «هویت، فردیت و نمایش امر بدنی در داستان‌های یکی بود و یکی نبود جمالزاده». *جستارهای زبانی*، (۴۶): ۱-۳۲.

کریستن‌سن، آ. ۱۳۷۲. *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمه ر. یاسمی. تهران: دنیای کتاب.
کویاجی، ج. ۱۳۸۸. *بنیادهای اسطوره و حماسه ایران: شانزده گفتار در اسطوره-شناسی و حماسه پژوهیِ سنجشی*، گزارش و ویرایش ج. دوستخواه. تهران: آگه.
گرنفل، م. ۱۳۹۳. *مفاهیم کلیدی پیر بوردیو*، ترجمه م.م. لبیبی. تهران: افکار.
گیرشمن، ر. ۱۳۸۲. *تاریخ ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمه م. بهفروزی. تهران: جامی.
لوبروتون، د. ۱۳۹۲. *جامعه‌شناسی بدن*، ترجمه ن. فکوهی. تهران: ثالث.
لوپز، خ. و اسکات، ج. ۱۳۹۱. *ساختار اجتماعی*، ترجمه ی. صفاری. تهران: آشیان.
مختاری، م. ۱۳۹۳. *اسطوره زال: تبلور تضاد و وحدت در اسطوره ملی*، تهران: توس.
واحددوست، م. ۱۳۸۱. *رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی*، تهران: سروش.
ـــــــــــ . ۱۳۸۷. *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی*، تهران: سروش.
وکیلی، ش. ۱۳۸۹. *نظریه قدرت*، تهران: شورآفرین.
یزدخواستی، ب ۱۳۸۷. «مفهوم بدن در اندیشه فلسفی مرلوپنتی و چالش‌های نظری در قرائت جامعه‌شناسی بدن». نشریه *معرفت*، (۱۲۶): ۱۲۹-۱۴۰.
Bourdieu, P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge university press.
Featherstone, M. 2001. "The Body in Consumer Society". *Sociology and Politics of Health: A Reader*, by M. Purdy & D. Banks. New York: Rutledge.
Gordon, M. 1990. *Oxford Concise Dictionary of Sociology*, Oxford: oxford university press.
Turner, B. 1994. *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*, London: Rutledge.

DOI:10.22124/naqd.2020.13215.1726

نقد و نظریه ادبی

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۹

نوع مقاله: پژوهشی صفحات ۱۹۴-۱۶۹

سازوکار ترجمه‌ها در غرابت‌زدایی از گفتمان نقد و نظریه ادبی
با تمرکز بر ارتباط «لحن»، «صدا» و «قدرت»

دکتر شایسته‌سادات موسوی [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۲/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۲/۲۷

چکیده

مقاله پیش‌رو قصد دارد به بررسی میزان تأثیرگذاری ترجمه‌ها در بیگانه‌نمایی گفتمان نقد و نظریه ادبی در ایران بپردازد. نظریه‌های جدید ادبی در ایران گاه با مخالفت‌هایی روبه‌رو بوده‌اند. این نظریه‌ها گاه به بیگانگی با سنت نقد ادبی ما و گاهی به نامفهومی و پیچیدگی متهم شده‌اند. جدا از دشواریِ بنیادین نظریه‌های ادبی و پیش‌زمینه‌هایی که دانستن‌شان باز هم فهم نظریه‌ها را دشوارتر می‌کند، به نظر می‌رسد گاهی ترجمه‌ها در دامن‌زدن به پیچیدگی و دشواری این نظریه‌ها سهیم بوده‌اند. «لحنِ ترجمه» به عنوان یکی از عناصر اساسی ترجمه، همواره برای نظریه‌پردازان و منتقدان این حوزه اهمیت داشته‌است. این گروه برآنند که مترجمان گاه با انحراف از لحنِ متن مبدأ و فراتر بردن سطح آن از سطح فهم عموم مخاطبان، می‌توانند در انحصاری کردن و خصوصی-سازیِ یک حوزه دانشی نقش مهمی ایفا کنند و بدین طریق بر اقتدار گفتمان آن حوزه بیفزایند. در این مقاله با ارائه نمونه‌هایی از ترجمه‌های مربوط به نظریه‌های ادبی کوشیده‌ایم نشان‌دهیم که انحراف از لحنِ متنِ مبدأ (از طریق افراط در سره‌گرایی، کهن‌گرایی یا عربی‌گرایی) چگونه می‌تواند به ابزار تفوّق گفتمانی، اعمال قدرت بر مخاطبان و مقهورسازی ایشان تبدیل شود.

واژگان کلیدی: نظریه‌های ادبی، ترجمه، لحن، قدرت، گفتمان.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

* shayesteh_mousavi@yahoo.com

۱- مقدمه

در دهه‌های اخیر ورود جریان‌های نوین نظری، دریچه‌های جدیدی را بر فضای نقد ادبی ایران گشوده‌است اما مخالفت‌هایی را نیز به همراه داشته‌است. مخالفان، نظریه‌های نوین ادبی را با صفت‌هایی چون «غربی»، «بیگانه با ادبیات فارسی» و «وارداتی» توصیف کرده‌اند و این نظریه‌ها را نیازمند «بومی‌سازی» دانسته و «تقلید کورکورانه» و استفاده «شتابزده» از آنها را نادرست قلمداد کرده‌اند (نک. قبادی، ۱۳۹۱: ۱۱۱؛ حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۱۱۳؛ خاتمی، ۱۹۳۷ و غلامحسین‌زاده، ۱۳۹۱: ۳).

برخی نیز برآنند که انباشتن کتاب‌ها و مقالات از نام نظریه‌ها و اصطلاحات جدید، با مرعوب‌ساختن خوانندگان، استفاده‌های نابجا و سطحی از نظریه‌ها را پنهان‌می‌سازد (نک. امن‌خانی، ۱۳۹۱؛ عمارتی‌مقدم، ۱۳۹۶). این نگرانی‌ها همچنین موجب برگزاری نشست‌ها و همایش‌هایی با محوریت «بومی‌سازی» نظریه‌های ادبی شده‌است (نک. ایرنا، ۱۳۹۷).

مخالفت با ورود نظریه‌های جدید، در غرب نیز بی‌سابقه نیست (نک. اشمیتس، ۱۳۸۹: ۱۹- ۲۴). در ایران هم به ایده ناسازگاری نظریه‌ها با ادب فارسی و لزوم بومی‌سازی آنها پاسخ‌هایی داده‌شده‌است (نک. فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۳-۱۷)؛ اما اینکه «بومی‌سازی» نظریه‌های ادبی چیست، آیا از شائبه انجماد فرهنگی خالی است، آیا هیچ کشوری تابه‌حال به شیوه تجویزی موفق به بومی‌سازی نظریه‌ای شده‌است یا خیر؟! بحثی است که در حوزه و حوصله این مقاله نیست؛ نکته‌ای که در این میان نباید از آن غافل شد این است که آیا بیگانه‌نمایی گفتمانِ نظریه‌های ادبی تماماً محصول غرابت ذاتی این گفتمان است؟ صحیح است که نظریه ادبی به دلیل ماهیت بین‌رشته‌ای و به دلیل ارتباطش با حوزه‌هایی همچون تاریخ، فلسفه، جنسیت، قدرت، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و غیره حوزه‌ای پیچیده و دیریاب است، اما آیا ترجمه‌ها با روش‌های خاصی که در پیش می‌گیرند، در دامن‌زدن به این کیفیات نقشی ندارند؟

«لحن»[1] یکی از ویژگی‌های کلام است که هم در تألیف و هم ترجمه نمود دارد. منظور از لحن، تأثیر یا فضایی است که مترجم/ مؤلف به‌واسطه به‌کارگیری عناصر خاصی و به‌ویژه با انتخاب لغات و عبارات، در کلام خود ایجاد می‌کند. لحن را بیش از هر چیز می‌توان در قالب «رویکرد مؤلف/ مترجم نسبت به خواننده» تعیین کرد. انواع لحن از قبیل رسمی، دوستانه، جدی، طنز، علمی، عامیانه، آکادمیک، مقتدرانه و غیره گویای حالتی هستند که نویسنده نسبت به مخاطب خود اتخاذ می‌کند (نک. Baldick, 2001: 259؛ Holman, 1985: 444). عنصر لحن با یکی دیگر از

1. tone

عناصر مهم در کلام یعنی «صدا»[1] پیوند تنگاتنگ دارد، تا آنجا که غالباً هنگام تعریف «لحن» از «صدا» نیز سخن گفته‌اند (نک. Baldick, 2001: 259; Hacker & Sommers, 2014: IDX. 47, 27, 562-563). «صدا» در مطالعات ترجمه اولین بار توسط لارنس ونوتی[2] (۱۹۹۵) به اصطلاحی ویژه تبدیل شد که گویای ردپا یا اثری است که مترجم از حضور و وجود خود در متن به جا می‌گذارد (نک. Venuti, 1995: 238; Hermans, 1996: 23-48). صدا عنصری است که اظهار و آشکارسازی وجودِ مترجم را در پی دارد (Venuti, 1995: 7-12). در ادامه این پژوهش خواهیم دید که مترجم چگونه می‌تواند با تغییرِ لحنِ متنِ مبدأ صدای خود را از صدای مؤلف متمایز و گاهی بلندتر کند (نک. Barnstone, 1993, 28-29) و ترجمه را به سوی اظهار وجود خویش پیش برد.

همچنین لحن و صدا در ترجمه با عنصر «قدرت» پیوستگی ظریفی دارند. در ادامه با مددگیری از آرای نظریه‌پردازانی که ارتباط میان این عناصر را کاویده‌اند و همچنین با ارائه نمونه‌هایی از ترجمه‌های فارسی، نشان داده‌ایم که بیگانه‌سازی در لحن ترجمه می‌تواند به ابزار «قدرت» تبدیل شده، منجر به حذف گفتمان‌های رقیب شود.

سؤالات اصلی این مقاله این است که آیا پیچیدگی زبانی که در برخی منابع نظریه ادبی به نظر می‌رسد، تماماً بازتاب متن اصلی است یا سازوکارهای خاصی در ترجمه در پیچیده‌تر ساختن آنها و غرابت این گفتمان در ایران نقش داشته‌است؟ آیا لحن انتخابی مترجمان می‌تواند به ابزار قدرت و وسیله‌ای برای حذف گروهی از مخاطبان یا حذف گفتمان‌های رقیب (مثلاً گفتمان نقد ادبی سنتی) تبدیل شود؟ و آیا حفظ عنصر «لحن» و «تأثیر» در ترجمه متون مرتبط با نظریه ادبی می‌تواند به غرابت‌زدایی از گفتمان نقد و نظریه ادبی کمک کند؟

۱-۱- پیشینه تحقیق

تحقیقات متعددی به عنصر «قدرت» در ترجمه توجه داشته‌اند اما غالباً تمرکز خود را بر الگوهای بروز قدرت از منظر سیاسی یا ایدئولوژیک نهاده‌اند. از این میان می‌توان به مقالاتی همچون «بررسی بازنمایی ایدئولوژی در متون ترجمه‌شده سیاسی» (آقاگل‌زاده و فیروزیان، ۱۳۹۵)؛ «بررسی ترجمه اخبار سیاسی با رویکرد تحلیل گفتمان» (اریس و هاشمی، ۱۳۹۳)؛ یا «تغییر ایدئولوژی در ترجمه (براساس رمان *پیرمرد و دریا*)» (امیرشجاعی و قریشی، ۱۳۹۵) اشاره‌کرد. خانجان و میرزا (۱۳۸۶) نیز بازنمود قدرت در ترجمه و ظرفیت قدرت‌نمایی در الگوهای ترجمه را

1 . voice
2. Lawrence Venuti

بررسی کرده‌اند، اما این تحقیق نیز همچنان به جنبه اقتدارگرایی ایدئولوژیک ترجمه‌ها وفادار مانده‌است. یکی از تحقیقاتی که مفصل‌تر به ارتباط قدرت و ترجمه پرداخته کتاب *سنت ترجمه در عصر ایلخانان و تیموریان* (سعیدی و معاذاللهی، ۱۳۹۶) است. بررسی رابطه میدان‌های قدرت و عادت‌وارگی (عادی‌سازی الگوها) در ترجمه، این کتاب را به مقاله حاضر مرتبط می‌کند. نظرگاه کتاب *سنت ترجمه* از آن جهت که به مترجمان در نقش کنشگران اجتماعی می‌نگرد، با نظرگاه مقاله حاضر اشتراک دارد.

عنصر «لحن» در ترجمه نیز هرچند در تحقیقات فارسی متعددی وارد شده‌است، اما این تحقیقات عموماً بر روی لحنِ ترجمه‌های ادبی تمرکز کرده‌اند (نک. احمدی و حقیقت‌منش، ۱۳۹۲؛ فولادوند، ۱۳۸۹؛ امامی، ۱۳۴۶). امامی در مقاله‌ای خواندنی با عنوان « مسأله لحن در ترجمه؛ از کلاغ فرنگی بلبل فارسی‌گو نسازید» به ستایش کلمات عادی و عامی می‌پردازد و از غرابت در لحن انتقاد می‌کند (۱۳۴۶: ۱۵۳۰- ۱۵۳۱). حفظ لحن در ترجمه شعر و داستان، البته از اهمیتی دوچندان برخوردار است، اما این بدان معنی نیست که بلاغت یا حفظ لحن در ترجمه‌های متون علمی بی‌اهمیت است. متأسفانه ترجمه این متون اغلب از نظر فصاحت و دقت ترجمه ارزیابی شده‌اند و در نقد آنها از مسأله لحن که با بلاغت سروکار دارد غفلت شده‌است (نک. صلحجو، ۱۳۸۳: ۴).

۱-۲- روش کار

«نقد ترجمه» و «ارزیابی کیفیت ترجمه» دو حوزه مرتبط‌اند و پیوستگی‌های ریشه‌ای دارند اما درک تمایز ظریف میان این دو نیز امری واجب است. ارزیابی کیفیت ترجمه با مقابله زبان مبدأ و مقصد و بررسی روابط تعادلی میان دو متن سروکار دارد، به این معنی که می‌سنجد معادل‌های واژگانی، نحوی و ساختاری متن مقصد نسبت به متن مبدأ، خوب/ بد یا غلط/ صحیح است. ولی نقد ترجمه، بیشتر به حوزه نقد ادبی شباهت دارد و به ارزیابی کارکردها و تأثیرات ترجمه بر فرهنگ مقصد می‌پردازد (نک. فرحزاد، ۱۳۸۶: ۴۲۰؛ خانجان، ۱۳۹۰: ۱۰۶- ۱۰۷). مقاله حاضر نیز، هرچند با ارزیابی ترجمه در ارتباط است اما هدف نهایی و اصلی آن، نقد ترجمه و بررسی تأثیری است که در زبان مقصد می‌گذارد.

در این نوشتار، بیشتر بر روی واحدهای کوچک‌تر زبانی یعنی معادل‌ها و عبارات کوچک تمرکز داشته‌ایم هرچند سازوکار به‌کاررفته در این واژه‌ها و معادل‌گذاری‌ها را باید به‌مثابه مشت نمونه خروار، مثالی دانست که در واحدهای بزرگتر زبان و نیز در ساختارهای نحوی صدق می‌کند. ما

برای اثبات تأثیر واحدهای کوچک بر واحدهای بزرگتر زبان، نمونه‌هایی از جملات یا بندها نیز ارائه داده‌ایم، اما تمرکز اصلی در این نوشتار بر روی واژگان و اصطلاحات است. با این حال و با توجه به اهمیت ساختارهای نحوی در تولید لحن، خوانندگان محترم می‌توانند برای دیدن نمونه‌هایی از ساختارهای نحوی که لحنی ترجمه‌زده به کلام می‌دهند، به مقاله «چهار نوع ترجمه» (خزاعی‌فر، ۱۳۹۶: ۸-۱۱) مراجعه کنند.

۲- پیش‌زمینه‌های نظری

۲-۱- روش‌های ترجمه: غرابت‌زدایی یا غرابت‌افزایی؟

نظریه‌های کلاسیک ترجمه همواره میان دو قطب مقصدگرایی و مبدأگرایی در آمدوشد بوده‌اند. شاید بتوان گفت انواع متعدد نظریه‌های ترجمه که بعدها شکوفا شدند نیز نهایتاً به یکی از این دو جانب تمایل دارند.

رویکردهای مقصدگرا، معمولاً به تأثیرگذاری متن و حفظ حال‌وهوای زبان مقصد و در نتیجه به «غرابت‌زدایی» از ترجمه تمایل دارند. سابقه این رویکرد به سیسرو[1]، شاعر روم باستان می‌رسد. وی معتقد بود ترجمه باید در درجه اول تأثیرگذار باشد، بنابراین برای تحقق این تأثیرگذاری، مفاهیم را در قالبی که با زبان «خودشان» سازگاری داشت، می‌ریخت (Munday, 2001: 19). سنت جروم[2] نیز در سده پنج میلادی در *ولگات*[3] (ترجمه کتاب مقدس از عبری به لاتین)، از همین روش سود می‌برد. جان درایدن[4] شاعر انگلیسی قرن هفدهم نیز معتقد است در هر زبانی آن مایه از توانمندی وجود دارد که بتواند انواع و اقسام معانی یا فرم‌های زبانی را بازگوید، بنابراین لازم نیست مترجم را تحت فشار قراردهیم و مجبورش کنیم که کاملاً پایبند ساختار متن اصلی باشد (Dryden, 1987: 5/529 و نیز نک. Dryden, 2015).

از دیگر نظریه‌پردازانی که بر همسانی تأثیر ترجمه با تأثیر متن مبدأ توجه بسیار دارد، یوجین نایدا[5] است. روش ترجمه نایدا که خود آن را «ترجمه پویا»[6] می‌نامد، به خاطر اهداف مذهبی او پی‌ریزی شد (نک. Nida & Taber, 1969). او در ترجمه کتاب مقدس، به‌دنبال ایجاد تأثیری

1 . Cicero (۱۰۶- ۴۳ ق.م)
2 . Saint Jerome
3. Vulgate
4 . Dryden
5 . Eugene Nida
6 . Dynamic equivalence

مذهبی برابر با متن اصلی است. برای مثال در برابر عبارت «برّه خداوند» در کتاب مقدس، عبارت «سگ آبی خداوند» را قرار می‌دهد، چراکه در فرهنگ اسکیموها برّه وجود ندارد و ترجمه لفظ به لفظ کنش و پویایی‌ای در مخاطب ایجاد نخواهدکرد (خزاعی‌فر، ۱۳۸۴: ۷۲). نظریه نایدا بعدها از حوزه ترجمه متون مذهبی فراتر رفت و در انواع متون کاربرد یافت.

رویکردهای متعدد دیگری در مطالعات ترجمه وجود دارند که کفه ترازو را به نفع غرابت‌زدایی سنگین می‌کنند، ازجمله نظریه ترجمه به روش ارتباطی[1] که ارتباط با خواننده را اعتبار می‌بخشد (نک. Newmark, 1981)؛ روش ترجمه پنهان[2] که می‌کوشد ترجمه‌ای روان و طبیعی بسازد به‌طوری که خواننده تشخیص ندهد در حال خواندن متنی ترجمه‌شده است (نک. House, 1989)، روش‌های کارکردگرا[3] که به کارکرد ترجمه در زندگی مخاطب می‌اندیشد (نک. Reiss, 2000) و مواردی دیگر.

در برابرِ گروهِ طرفدار غرابت‌زدایی یا «بومی‌سازی[4]»(۱)، گروهی از مترجمان نیز همواره طرفدار «بیگانه‌سازی» در ترجمه بوده‌اند. ترجمه‌های عربی در مکتب بغداد از این روش سود بردند. گوته، ترجمه را ابزاری برای قدرت گرفتن زبان و در نتیجه افزایش توانِ ایستایی در برابر گفتمان‌های سلطه‌جو (برای مثال گفتمان فرانسه در آن زمان) می‌دانست(۲). او در بخشی از *دیوان غربی- شرقی* (۱۸۱۹) نظریه ترجمه خود را شرح می‌دهد و آنچه او در این بخش می‌گوید بعدها نظریات مهمی را پایه‌ریزی می‌کند. شلایر ماخر (۱۷۶۸- ۱۸۳۴)، یکی از هم‌نظران گوته، خود مترجمی قویدست بود و ترجمه هرمنوتیکی او از آثار افلاطون به شهرت فراوان رسید؛ وی در گفتاری با عنوان «در باب شیوه‌های مختلف ترجمه»(۳) برای مترجم تنها دو راه را محتمل می‌داند، مترجم یا باید آرامش خواننده را لحاظ کند و نویسنده را به سوی او ببرد (اعتبار بخشیدن به زبان مقصد)، یا باید نویسنده را به حال خود رها کند و خواننده را به سوی او ببرد (اعتبار بخشیدن به زبان مبدأ) و خود از میان این دو، راه دوم را می‌پسندد و ترجمه ثمربخش را ترجمه‌ای می‌داند که از طریق «بیگانه‌سازی»[5]، زبان مقصد را با زبان و فرهنگی تازه آشنا سازد (Munday, 2016: 47-48؛ Szymanska, 1916؛ و نک. متن آلمانی Schleiermacher, 2006). بنیامین در اثر تأثیرگذار خود *وظیفه مترجم*[6]، گفته‌های گوته را بهترین یادداشتی می‌داند که در

1 . communicative method
2 . covert translation
3 . Operative
4. Domestication
5 . alienation/ foreignization
6 . The Task of the Translator

کل تاریخ زبان آلمانی در باب ترجمه به چاپ رسیده‌است (Benjamin, 2002: 261). ریکور نیز برای ورود عناصر زبانی جدید به زبان مقصد ترسی به خود راه نمی‌دهد و این امر را «مهمان‌نوازی زبانی» می‌داند (Ricoeur, 2006: 24). او می‌گوید باید مراقب بود تا ادعای بومی‌گرایان، مبنی بر بسنده بودنِ زبانِ خودی، به ترجمه راه نیابد، چراکه شیوه‌ای است غیردموکراتیک و می‌تواند به ناسیونالیسم افراطی و شوونیسم منجر شود (ریکور، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۲). برخی از ترجمه‌ها ادوار تاریخی مهمی را رقم زده‌اند، مانند ترجمه آلمانی لوتر از *انجیل*، یا تأثیر ترجمه‌های متون کلاسیک در شکل‌گیری دوره رنسانس، روشنگری یا رومانیسیم. بنا به گفته ریچارد کرنی «در همه این مثال-ها حلول قاموسی از لغات یک زبان به زبان دیگر با ایده‌های مدرنِ رهایی و تحول انسان ارتباط داشت [...] پس ترجمه همواره وجود داشته‌است و به گفته آنتوان برمن ترجمه، تجربه بیگانگان است» (همان: ۱۰).

با پیشرفت زمان و غنی‌شدن نظریات زبانشناسانه-ساختارگرایانه، نظریات ترجمه روزبه‌روز به سمت بومی‌زدایی پیش رفت، چراکه ترجمه به‌مثابه چهارراه تلاقی‌های فرهنگی قلمداد شد و هرگونه تلاش برای بومی‌کردن ترجمه، خیانت به پویایی فرهنگی و سد راه ورود آواهای تازه تلقی می‌شد[۴] (برمان، ۱۳۹۱: ۵۱- ۵۲).

اما این‌گونه از ترجمه، اکنون مجدداً مخالفت‌ها را برانگیخته‌است. آیا پذیرایی بی‌محابا از ورود عناصر جدید زبانی در انسجام و تاریخ‌مندی فرهنگِ مقصد گسست ایجاد نمی‌کند؟ حتی ونوتی که خود از طرفداران شکوفایی فرهنگی از طریق ترجمه است، این امر را تنها در سایه انسجام و یکپارچگی فرهنگی میسر می‌داند (Venuti, 1998: 68). رایج‌شدن مفاهیمی متضاد همچون «جهانی‌شدن» و «بومی‌شدن»، تعارضات میان این دو جریان را بیش‌ازپیش روشن ساخت. اگر ممانعت از ورود عناصر بیگانه می‌تواند فرهنگ را از پویایی بیندازد و آن را همچون باتلاقی در خود مانده، بخشکاند بازگذاشتن راه بر هر عنصر بیگانه نیز می‌تواند پیوستگی‌های تاریخی را بگسلد. نظریه‌پردازانی که به همسویی واردات فرهنگی با بافت قایل‌اند، برآنند که «هیچ جامعه‌ای نمی‌تواند بدون ملاحظات هویت فرهنگی به دنبال ثبت و تحکیم ویژگی‌های خود باشد [...] نه تنها تحولات سیاسی و اجتماعی معاصر بلکه پیشرفت‌های اقتصادی و فناوری نیز [...] فقط از طریق مفهوم هویت فرهنگی دریافت می‌شوند» (Segers, 2000: 384-385؛ به نقل از توروپ، ۱۳۹۰: ۲۰۳). از طرف دیگر اگر ترجمه آنقدر از بافت مقصد دور شود که مخاطبان نتوانند با آن

ارتباط برقرار کنند، اساساً ترجمه چه فایده‌ای خواهدداشت؟ آنچنان که یوری لوتمان[1] در باب «سپهر نشانه‌ای»[2] می‌گوید: «هر زبان منفرد به واسطه اینکه در یک سپهر نشانه‌ای نمودپیداکرده، توانسته‌است به یک زبان منفرد تبدیل شود. عناصری که در این سپهر نشانه‌ای قرار نداشته‌باشند، برای کسانی که در این سپهر زیست‌می‌کنند، بی‌معنا خواهند شد» (۱۳۹۰: ۲۲۱-۲۲۲). هورنبی نیز می‌گوید: «در دوران کلاسیک، روش بررسی ترجمه چنین بود که جملات و بخصوص کلمات را از بافت جدا و به‌تفصیل بررسی می‌کردند. در دوره جدید مطالعات ترجمه، محقق به شبکه‌ای از روابط علاقه‌مند است و اهمیت تک‌تک کلمات را، با توجه به اینکه تا چه حد با کل متن، موقعیت و فرهنگ ربط دارد، می‌سنجد» (Snell- Hornby, 1988: 36 به نقل از خزاعی‌فر، ۱۳۸۴: ۷۱).

بنابراین فراتر رفتن از بررسی دو عنصر زبان مبدأ یا مقصد و توجه به عوامل متکثر دخیل در ترجمه از قبیل هدف، مخاطب، کارکرد ترجمه، تأثیر و تأثر ترجمه در بافت، لحن، سازوکارهای ایدئولوژی و قدرت و غیره امروزه برای منتقدان ترجمه امری واجب است.

۲-۲- لحن در ترجمه و ارتباط آن با صدا و قدرت

ساختارشکنان به مطالعات ترجمه بسیار علاقه‌مندند، چراکه ترجمه از جایگاه‌هایی است که می‌تواند اعتبار مقوله‌ای به نام «متن اصلی» را به چالش بکشد. مقالاتی چون «مرگ مؤلف» از رولان بارت (۱۹۶۷) و «نویسنده چیست؟» از فوکو (۱۹۶۹)، از چهره مؤلف و به‌تبع آن از چهره «متن اصلی» تقدس‌زدایی کردند.

منتقدان سنتی ترجمه تمام هم‌وغم خود را بر هماهنگی میان متن اصلی و متن مبدأ یا «دقت در ترجمه» نهاده بودند، چراکه ایشان سنّتاً قایل به وجود «اندیشه‌ای اصلی» در «متن اصلی» بودند و می‌کوشیدند این اندیشه به دست‌نخورده‌ترین حالت ممکن از زبانی به زبان دیگر منتقل شود. این همان چیزی است که فوکو آن را «شیوه کلاسیک بازنمایی» می‌نامد (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۹۲- ۱۹۳).

اما منتقدان پساساختارگرا، با درنگ بر قدرت مهارناشدنی زبان، محتاطانه‌تر به امکان ترجمه دقیق متن اصلی می‌نگرند. نظرگاه‌های جدید ترجمه، به ارتباطات ترجمه با بافت، بسیار علاقه‌مندند و می‌توان گفت غالباً در بستر «تحلیل گفتمان» زاده می‌شوند (برای نمونه نک. Hatim & Mason, 1993; Hatim & Mason, 1997؛ Hatim & Munday, 2004). گنتزلر

1 . Juri Lotman
2 . Semiosphere

و تیموکزکو (۱۳۹۴) به شکل‌گیری مترجم در بستر گفتمان و شکل‌دهی مترجم به گفتمان فرهنگی نظر داشته‌اند و به‌تفصیل بازی‌های قدرت، ترجمه و گفتمان را بررسیده‌اند.

این نظرگاه‌های جدید، ترجمه را هم تأثیرپذیر از عوامل گفتمانی (از جمله بافت فرهنگی- تاریخی) و هم تأثیرگذار بر آنها، در نظر می‌گیرند. فوکو می‌گوید: «این‌گونه نیست که نویسنده [/ مترجم] زبان را به کار گیرد و خود بیرون از آن بایستد، بلکه زبان خود جزئی از خلق موضوع و دارای تأثیر تولیدی خویش است» (گنتزلر،۱۳۸۰: ۱۹۴). به بیان دیگر، امروزه زبان، به‌خودی‌خود، دارای قدرت تأثیر پنداشته می‌شود به‌گونه‌ای که حتی خودِ نویسنده/ مترجم در خدمت گفتمان درآمده و به یکی از ابزار/ کارکردهای گفتمانی تبدیل می‌شود.

بنابراین بیگانه‌سازی یا غرابت‌زدایی را نمی‌توان سازوکاری ساده و تماماً در دست مترجم پنداشت. مترجم در روند ترجمه هم خود تحت سلطه الزامات گفتمانی پیشین دست به انتخاب می‌زند و هم انتخاب او خود به الزام گفتمانیِ دیگری برای مترجمان بعدی بدل می‌شود. ونوتی، بیگانه‌سازی یا بومی‌سازی را در هر صورت امری ایدئولوژیک تلقی می‌کند و بر آن است که در هر دوی این روش‌ها مترجم تحت تأثیر فشارهای گفتمانی یا ایدئولوژیک، کدهای زبانی را در متن مقصد دستکاری و تحریف می‌کند (2001: 240).

لحن در ترجمه، با مسأله انتخاب، دستکاری و تحریف پیوند تنگاتنگ دارد. از سوی دیگر دستکاری در لحن، با دستکاری در جامعه مخاطبان همراه است. برای مثال کلمه Fear را می‌توان به واژه‌های «ترس، وحشت، هراس و غیره» ترجمه کرد. اما ممکن است مترجم با برگزیدن واژه «دهشت»، مخاطبان زیادی را حذف کند، چراکه این معادل مخصوص طبقات فرهیخته‌تر است. احتمالاً تمام انگلیسی‌زبانان معنای واژه fear را درک‌می‌کنند، اما تمام فارسی‌زبانان معنای «دهشت» را نمی‌دانند. این‌گونه است که مترجم می‌تواند با ابزار لحن، دست به حذف بخشی از مخاطبان یا در ابعاد بزرگتر دست به حذف گفتمان آنها بزند.

ارتباط عوامل قدرت با ترجمه مورد توجه برخی از پژوهشگران پساساختارگرا قرار گرفته اما فضل تقدم در این موضوع از آنِ تئو هرمنز است. هرمنز با توجه به عنصر «صدا»، جایگاه مترجم در ترجمه را می‌سنجد. به نظر هرمنز، مترجم همیشه و حتماً، حتی اگر خود نخواهد یا نداند، در متن «حضور گفتمانی» دارد (Hermans, 1996: 27). صدایی که مترجم در ترجمه از خود به‌جا می‌گذارد، گویای حضور گفتمانی اوست و این حضور گفتمانی به دلیل فاصله زمانی یا جغرافیایی مترجم با متن اصلی ناگزیر اتفاق می‌افتد و در چند شکل خود را نشان خواهد داد،

یکی از رایج‌ترین نمودهای حضور گفتمانی مترجمان، در حذف و اضافاتی بروز می‌یابد که در متن وارد می‌کنند، از جمله در پانویس‌ها و توضیحات (Ibid: 40). اما وقتی که مترجم احساس کند، بیش از اینها در تغییر متن قدرت دارد، صدای او در متن ترجمه‌شده بلندتر به گوش خواهد رسید.

بازیل هتیم و جرومی ماندی، از دیگر نظریه‌پردازانی هستند که به نقش عوامل قدرت در ترجمه توجه داشته‌اند. بنابر نظر ایشان مترجم می‌تواند به بهانه‌هایی ظاهراً بی‌خطر و حتی ستودنی همچون «روان شدن ترجمه»، «جذاب کردن متن» و «دقت در ترجمه» دست به اعمال قدرت بزند و حضور گفتمانی خود را در متن پررنگ کند و بدین طریق زبان را به نفع «خاص بودن» و «تافته جدا بافته بودن» خود «غصب» کند (Hatim & Munday, 2004: 93- 96).

براساس نظر هتیم و ماندی قدرت در ترجمه به معنی «استفاده از زبان به عنوان ابزاری برای «وارد میدان کردن» یا «از میدان به‌در کردن» گروهی از مخاطبان، نظامی از ارزش‌ها و عقاید یا حتی کلیت یک فرهنگ» است (Ibid: 93). دستکاری لحن در ترجمه، حتی می‌تواند به متن کارکردی ببخشد که متن مقصد از آن کارکرد عاری بوده‌است. این یکی از مواضعی است که مترجم با انحراف از لحن متن اصلی، می‌تواند صدا و حضور خود را به‌جا بگذارد. هتیم و ماندی نمونه‌هایی از ترجمه‌های عربی به انگلیسی را نشان می‌دهند که با لایه ظریفی از لحن آکادمیک روکش‌کاری شده‌اند، همین‌طور نقد ایشان بر ترجمه ناباکوف از آثار پوشکین نشان می‌دهد که وی چگونه لحنی نخبه‌گرایانه و پر از ارجاعات علمی به ترجمه آثار پوشکین بخشیده‌است (Ibid: 94, 96).

با این تفاصیل آیا می‌توان گفت زبان و لحن به‌کاررفته در ترجمه‌های متون نظریه ادبی، زبان و لحنی اصیل (برابر با متن اصلی) است؟ یا اینکه می‌توان این امر را، دست‌کم تا حدی و در مواردی، محصول سائق‌های گفتمانی و راهکاری برای اعمال قدرت، ابراز تفوق، خصوصی‌سازی، انحصاری‌کردن حوزه نقد و در نهایت آن را گونه‌ای از «غصب زبان» و «مصادره زبان» دانست؟ در بخش بعدی می‌کوشیم به پاسخ سؤالات بالا نزدیک شویم اما پیش از آن چند نکته را یادآور می‌شویم:

۱- سازوکارهای بیگانه‌سازی یا غرابت‌زدایی و غیره منحصراً مربوط به ترجمه‌های نظریه ادبی نیست و در ترجمه انواع موضوعات مختلف دیده می‌شوند اما حوزه بررسی این مقاله نظریه ادبی است.

۲- شاید کمتر نظریه‌ای را بتوان منحصراً «نظریه ادبی» نامید. بسیاری از نظریات زبانشناسانه، روانکاوانه، جامعه‌شناسانه و غیره هیچ‌یک انحصاراً برای مطالعه ادبی ایجاد نشده‌اند. بنابراین دقیق‌تر آن است که به‌جای «متون نظریه ادبی» بگوییم ما «متونِ نظری مرتبط با مطالعات ادبی» را در نظر گرفته‌ایم اما مسامحتاً و برای اختصار، همان گونه کوتاه را به کار می‌بریم.

۳- وضعیت لحن در ترجمه‌های فارسی متون نظریه ادبی

۳-۱- پیروی از لحن ترجمه‌های شهرت‌یافته

«دقت در ترجمه» یکی از دلایل ظاهراً موجهی است که می‌تواند ترجمه را پیچیده کند. از معروف‌ترین نمونه‌های چنین ترجمه‌ای در زبان فارسی، ترجمه‌های فلسفی ادیب‌سلطانی است که به دشوارخوانی معروف‌اند. نقدهای متعددی نیز بر این ترجمه شده‌است[۵]. در اینجا قصد پرداختن به ترجمه وی را نداریم اما گاه سنگ‌بنایی که مترجمی می‌نهد، خود به الگوی زبانی یک گفتمان تبدیل می‌شود و مترجمان بعدی را به انتخاب‌های مشخصی سوق می‌دهد. به معادل زیر که از ترجمه‌های ادیب‌سلطانی به متنی درباره آثار جویس راه یافته توجه کنید:

- **هایش/ هاینده** (حقیقی، ۱۳۹۶الف: ۱۳۸؛ حقیقی، ۱۳۹۶ب: ۷۴).[۶]
- حرف بزرگ *شب‌زنده‌داری فینه‌گان‌ها*، آشوبی است خاص: این آشوب، قدرتِ **هایش** است، قدرت **هایش** رشته‌های ناهمگن [...] را درون خود پیچیده می‌کند (حقیقی، ۱۳۹۶ب: ۷۴).

به نظر نمی‌رسد جمع کثیری از فارسی‌زبانان یا حتی متخصصان معنای واژه «هایش» را بدانند. این دو واژه معادل‌هایی هستند برای affirmation و affirmative در زبان انگلیسی، به معنای تصدیق، تأیید و ایجاب. با یک جستجوی ساده می‌توان دید که این واژه در فرهنگ‌های لغت انگلیسی که برای نوآموزان و دانش‌آموزان نوشته شده، وجود دارد از جمله در Urbom, 2005: 12 که فرهنگ لغت نوآموزان است و همچنین در Manse, 1996: 9 که فرهنگ لغتی است برای نوآموزان انگلیسی و دانش‌آموزان متوسطه (Ibid: iii) این دو مدخل به چشم می‌خورد. از این طریق روشن می‌شود که کلمه affirmation برای جمع کثیری از مخاطبانِ انگلیسی‌زبان آشناست، اما کلمه «هایش» حتی در بزرگ‌ترین فرهنگ‌های جامع زبان فارسی از قبیل *لغتنامه دهخدا*، *فرهنگ معین* و *سخن* وجود ندارد. حال باید پرسید که جامعه مخاطبانِ «هایش» تا چه اندازه محدودتر از مخاطبان «affirmation» است؟ تعدادِ مخاطبانی که با این انتخابِ واژگانی از امکان فهم معنا محروم می‌شوند

چقدر است؟ آیا آزادی عمل در انتخاب معادل‌ها به مترجم نوعی قدرت در بازی با امکانات متن را نمی‌دهد و آیا مترجم از طریق این آزادی و قدرت، لحنی را به گفته خود نمی‌دهد که با لحن جمله اصلی تفاوت دارد و می‌توان دعوی خاص بودن و متفاوت بودن را در آن دید؟

- **هم‌بوم‌پنداری** (صافی، ۱۳۹۳: ۹ و ۳۳)

این ترکیب نیز برای شمار زیادی از فارسی‌زبانان آشنا نیست. این معادل که حتی برای متخصصان نسبتاً ناآشناست، ترجمه ساده‌ترین کلمات انگلیسی است: «what it is like». هرمن برای هر روایت چهار شاخصه معرفی می‌کند، یکی از آن چهار این است که روایت حسِ چگونه‌بودنِ یک تجربه را منتقل کند. هرمن برای این شاخصه عبارت بسیار ساده «sense of what it is like» را به کار می‌برد (Herman, 2009: XVI). آیا لحن و تأثیر این دو عبارت برای مخاطبان هر دو جامعه زبانی برابر است؟

- **نابچاری تکرار** (بهروزی، ۱۳۸۹: ۲۳۵ و ۴۲۰)

یک فارسی‌زبان بعد از کمی کلنجار رفتن با این لفظ غریب، ممکن است معنای آن را دریابد. اما این لفظ برای فارسی‌زبانان، به همان اندازه آشنا است که واژه سرراست و بسیار پرتکرار «Compulsion» برای انگلیسی‌زبانان؟ اصطلاح «compulsion to repeat» در اصل یک اصطلاح فرویدی است و به حالتی اشاره دارد که آدمی مجبور به تکرار یک عمل است، حال آنکه از آن لذتی نمی‌برد (وسواس) (نک. اسون، ۱۳۸۶ ذیلِ Répétition compulsion de). این اصطلاح در اصل آلمانی «Wiederholungszwang» است. هر دو قسمت این اصطلاح یعنی «wiederholung» (به معنی تکرار) و «zwang» (به معنی نیرو، قدرت و اجبار) از کلمات بسیار پرتکرار آلمانی‌اند. در زبان آلمانی بیش از سیصد کلمه در ترکیب با zwang ساخته می‌شود [۷]. اکنون میزان آشنایی «نابچاری» برای فارسی‌زبان با دو معادل پیش‌گفته قابل بررسی است. چرا مترجم به کلمه سرراست و معناداری مثل «ناچاری» تن‌نمی‌دهد و حتماً آن را، حتی اگر شده با افزودن بی‌دلیل یک «ب» در میانه، به شکلی غریب و بعید ارائه می‌کند؟ ظاهراً چون «نابچاری»، خواننده را بیشتر به این باور می‌رساند که سخن از امری است تازه و ورای سطح فکر عموم.

دلیل به‌ظاهر قانع‌کننده‌ای که می‌توان برای این انتخاب‌ها تراشید این است که شکل متفاوت یا به‌اصطلاح «نشاندار» کردن عبارت می‌تواند گویای آن باشد که این عبارت یک اصطلاح است و کاربردی تخصصی دارد. صحت چنین گزاره‌ای را در ادامه خواهیم سنجید.

- **پسینه متن** (تاجیک، ۱۳۸۲: ۱۲)

انتخاب «پسینه» به جای «پس» یا «پشت» این اصطلاح را از دو واژه دیگر تخصصی‌تر نشان‌می‌دهد. بنابراین عبارت همه‌فهمِ «behind of the text» با یک معادل کهن فارسی جایگزین می‌شود. شاید بگویند که این عبارت ترجمه اصطلاح فرانسوی «arriere-texte» است، پس باید ضرورتاً به شکلی «نشاندار» ترجمه شود تا بار اصطلاحیِ عبارت را نشان دهد. سؤالی که در اینجا پیش می‌آید این است که آیا این اصطلاح در اصلِ فرانسوی «نشاندار» است؟ یعنی arrière در فرانسوی کلمه‌ای کهنه‌تر از زبان روز فرانسویان است؟ پاسخ این سؤال منفی است. arrière واژه‌ای پرکاربرد است و در زبان روزمره ازجمله در عباراتی ساده مثل Faire un bond en arrière و jeter un regard en arrière به معنی «به عقب پریدن» و «به عقب نگاه‌کردن» استفاده می‌شود. سؤال بعدی این است که آیا در ترجمه انگلیسی این واژه «نشاندار» ترجمه شده تا ماهیت اصطلاحی اصل فرانسوی آن را برساند؟ باز هم پاسخ منفی است. جالب اینجاست که arrière یک گونه بسیار نزدیک به خود در انگلیسیِ کهن دارد: واژه rear که به قسمت انتهایی هر شیء اطلاق می‌شود و با واژه‌های rere و arere در فرانسوی کهن هم‌ریشه است(۸). بااین‌حال چه در انگلیسی و چه در فرانسه از امکانات کهن زبان برای نشاندار کردن این اصطلاح استفاده نشده‌است.

اما مهم‌تر از همه اینکه اگر بپذیریم که ارتباط میان دال و مدلول ارتباطی ذاتی و طبیعی نیست، بلکه دال‌ها قراردادهایی وضعی برای معنا هستند، آیا نمی‌توان به همین اعتماد کرد که با کاربرد یک واژه در معنای جدید و در بافت جدید خودبخود معنای اصطلاحی در ظرف آن گنجانده شده و به‌تدریج بسط معنایی پیدا می‌کند؟ آیا قدیم‌ترین و پرکاربردترین واژه‌هایی که در حوزه دانش ادبی کاربرد دارند –برای مثال واژه‌هایی مثل شعر، بیت، بحر، داستان، روایت و غیره- از نخست برای همان معانی تخصصی وضع شده‌اند یا با توسعه معنایی -که از قابلیت‌های طبیعی همه زبان‌هاست- معنای جدید به خود گرفته‌اند؟ مثال بعدی این بحث را روشن‌تر می‌سازد.

۳-۲- نشاندار کردن کلمه

- **فرادهش** (نک. فردید، ۱۳۸۷)

واژه «فرادهش» که به‌عنوان معادل واژه انگلیسی «Tradition» و آلمانی «überlieferung» پیشنهاد شده، واژه «سنت» را پس می‌زند. کاربران «فرادهش» معتقدند معنای انتقالی و جریان‌مندِ موجود در دو واژه انگلیسی و آلمانی، به واسطه پیشوند «Tra» و «über» به وجود آمده و این جزءِ معنایی در

واژه «سنت» وجود ندارد. حتی اگر معنای انتقال و جریان در لفظ واژه سنت نباشد -که هست- آیا فارسی‌زبانان سنت را در معنای «میراثی که از نسلی به نسل بعد می‌رسد»، به کار نمی‌برند؟ اگر جواب این سؤال مثبت باشد، باید گفت که سنت به‌راحتی می‌تواند هم‌معنی با überlieferung باشد، چراکه در معنای قاموسی überlieferung آمده: «میراثی که از نسلی به نسل بعد می‌رسد». از اینها گذشته واضعان این معادل توجه نداشته‌اند که یکی از معانی ریشه‌ای لغت سنت «دوام و استمرار» است؛ چنانکه احمدبن فارس به‌روشنی می‌گوید: «سنّ: و هو جریانُ الشَیء و إطراده فی سهوله» (۱۴۰۴: ۶۱) عرب می‌گوید: «سنَنتُ الماءَ علی وجهی»، سنت اینجا به ریزش پیوسته و مداوم آب اشاره‌دارد (همان‌جا). شاید پنداشته شود که ارتباط طولانی واژه سنت با امور دینی در تاریخ کشورهای اسلامی، بار دینی خود را در کلمه حفظ می‌کند، حال آنکه überlieferung لزوماً بار دینی ندارد. اما حضور روان و فهمیدنی سنت در ترکیباتی مثل «سنت ادبی» یا «سنت شعری» و غیره نشان می‌دهد که کلمات ظرفیت ایفای نقش در کارکردهای مختلف را دارند.

نمونه زیر بهتر نشان‌می‌دهد که گاهی مترجم با محروم‌کردن زبان از امکانات طبیعی خودش -و به‌تبع آن محروم‌کردن گروهی از مخاطبان- واژه‌ای زنده و کارآمد را از حیات ساقط می‌کند تا مگر معادلی «نشاندار» بسازد:

- **بداشتکرد/ بداشته‌گیریِ پیش‌پنداشته‌ها** (بهروزی، ۱۳۸۹: ۳۸۳)
- **پیش‌پنداشته‌گیریِ بداشتکرد** (همان‌جا)

این دو معادل به ترتیب برای «positing the pre-suppositions» و « pre-supposing the positing» آمده‌است. توضیحاتی که مترجم برای انتخاب این معادل‌ها آورده، چنین است: «فعل پوزیت یعنی «موجودیت/ صحت چیزی را مفروض و متحصل گرفتن». فعل «داشتن» در فارسی واجد کلیه آرِش‌های[۹] لازم برای معادل‌قرارگرفتن با این کلمه می‌باشد [...] اما اشکال در اینجاست که «داشتن» یک کلمه معمولی و «بی‌نشان» است و بنابراین نمی‌تواند در نقش یک اصطلاح ظاهر شود. برای غلبه بر این دشواری، ما یک پیشوند خنثی از نظر معنایی را (در واقع، بای تزیین افعال را) به آن افزوده و فعل «بداشتن» و از آنجا «بداشت کردن» را ساخته‌ایم [...] برای ترجمه صفت پوزیتیو هم از صفات «بداشته»، «بداشتی» و یا «بداشتگر» استفاده کرده‌ایم» (همان‌جا).

حتی با وجود این توضیح دقیقاً مشخص نمی‌شود «بداشتکردِ پیش‌پنداشته‌ها» چه معنایی دارد. در یک توضیح ساده باید گفت منظور از positing the pre-supposition «مسلم فرض‌کردن پیش‌فرض‌ها» یا «برخودگرفتنِ پیش‌فرض‌ها»ست. این اصطلاح درباره سوژه‌ای که

نقشی پیش‌فرضی را برای خود مسلم‌می‌گیرد، به‌کار می‌رود. برای مثال مادر فداکاری که خود را قربانی‌شده تصورمی‌کند، حتی با وجود شکایت مادام از اوضاع، چون جز این، تعریف و فایده دیگری برای وجود خود نمی‌شناسد، در این نقش و در این فعالیت باقی می‌ماند (نک. Žižek, 2008: 245- 246). اما مترجم برای «نشاندار» کردن اصطلاح، از سادگیِ لحنِ کلمه در زبان اصلی دور می‌شود تا ترجمه را «دقیق‌تر» کند.

اکنون ببینیم این‌مایه از تلاش مترجم برای «دقیق کردن» ترجمه در واحدهای بزرگتر زبان چه حاصلی به بار می‌آورد.

۳-۳- انباشتِ کلماتِ نشاندار

در بند زیر علاوه بر معادل‌های بالا، معادل‌های دیگری نیز که زیر آنها خط کشیده‌شده، به همان شیوه نشاندارسازی و به همان نیت ساخته شده‌اند:

«در اینجاست که سرانجام با مسأله پیشپنداشته‌های بداشت‌شده روبرو می‌گردیم: طبعاً سوژه در حین فعالیت محاطی- اختباری‌اش[۱۰]، «جهان»، یعنی عینیت[۱۱] زمینه‌گاهِ انجام فعالیت‌هایش را به‌مثابه چیزی ازپیش‌فرادادهشده، به‌مثابه شرطِ بداشتگرِ فعالیتش، پیشپنداشته می‌گیرد؛ اما فعالیت بداشتی- اختباری او تنها در صورتی ممکن می‌شود که او ادراکات خود از جهان را به گونه‌ای ساخت دهد که جایی برای مداخله او باز کند –به عبارت دیگر، تنها در صورتی که او پساکنشگرانه همان پیشپنداشته‌های فعالیت خود، پیشپنداشته‌های «بداشتکرد» خود، را بداشته کند» (ژیژک، ۱۳۸۹: ۳۴۴).

در کمال تعجب در متن انگلیسی می‌خوانیم:

«Here we finally encounter the problem of posited presuppositions: in his particular empirical activity, the subject of course presupposes the 'world', the objectivity on which he performs his activity, as something given in advance, as a positive condition of his activity; but his positive- empirical activity is possible only if he structures his perception of the world in advance in a way that opens the space for his intervention – in other words, only if he retroactively posits the very presuppositions of his activity, of his 'positing'» (Žižek, 2008: 247).

بر کسی که با زبان انگلیسی آشنایی دارد، دشوار نیست که تفاوت لحن میان این دو بند را دریابد. جدا از معادل مورد بحث معادل‌های دیگری هم که در متن آمده، انحراف از لحن متن اصلی را نشان می‌دهند:

- **آرِش** برای sense
- **اختباری** برای empirical
- **زمینه‌گاه** برای on which
- **از پیش فرادادهشده** برای given in advance
- **بداشتی** برای positive
- **پساکنشگرانه** برای retroactively

این معادل‌ها نه‌تنها هم‌ارز با کلمه مبدأ نیستند، بلکه بعضاً دقیق هم نیستند و حتی کاملاً اشتباه‌اند. برای مثال معادل «اختبار» برای empirical صحیح نیست. اختبار هم‌ریشه خبر و به معنای تجربت و آزمودن کسی یا چیزیست «به نیتِ خبر یافتن و آگاهی یافتن» از کیفیت کار یا شایستگی وی. برای مثال در *کلیله و دمنه* آمده‌است: «هرکه بر درگاه ملوک بی‌جرمی جفا دیده باشد [...] پیش از امتحان و اختبار، تعجیل نشاید فرمود پادشاه را در فرستادن او بجانب خصم» (نصرالله منشی، ۱۳۸۲: ۷۱-۷۲) یا در *کشف‌المحجوب* می‌خوانیم: «به اختبار، امتحان دل اولیا خواهند به گونه‌گونه بلاها» (هجویری، ۱۳۸۷: ۵۶۴) و این نوع از تجربه و آزمون با آن تجربه و آزمونی که در معنای واژه empirical است، تفاوت فاحش دارد. واژه empirical از ریشه یونانی empeiria مشتق و به حوزه پزشکی مربوط می‌شود و به معنی کار آزمایشی و تجربی دربرابر کار نظری و تئوری است (نک. Wedgwood, 1872: 238) و در این معنی به‌هیچ‌وجه با «اختبار» یکی نیست. همچنین معادل «پساکنشگرانه» برای retroactively صحیح نیست، چراکه پیشوند retro به عملی مرتبط با گذشته دلالت دارد و retroactively قیدی است برای هرآنچه که عطف‌به‌ماسبق باشد (حق‌شناس و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۴۱۸)، حال آنکه پیشوند «پسا» برای فارسی‌زبانان بیشتر گویای مرحله‌ای پسینی و آتی است؛ بدین دلیل معادل «پساکنشگرانه» بیش از آنکه به مرحله پیش از کنش و عمل دلالت کند، کاملاً برعکس، به مرحله پس از عمل دلالت دارد. این نمونه‌ها خواننده را درباره دقت ترجمه به تردید می‌اندازد و به این احتمال دامن می‌زند که معادل‌های این‌چنینی بیش از آنکه به نیت دقت در ترجمه انتخاب شده باشند، ابزار ترفیع صدای مترجم‌اند. مترجم قصد دارد نشان دهد بنای گفتمان وی در نقطه‌ای است که تنها دست برگزیدگان و فره‌مندان به آن می‌رسد.

کم نیست شمار نمونه‌هایی که بتواند عدم توازن میان لحن متن مبدأ و مقصد را نشان دهد. با این حال برای اختصار فهرست‌وار به چند نمونه دیگر اشاره می‌کنیم تا پس از آن به موضوع

مهم‌تری بپردازیم. در نمونه‌های زیر تفاوت میان میزان غرابت لفظ مبدأ برای اهالی آن زبان و غرابت لفظ فارسی برای فارسی‌زبانان مدنظر است. پیشنهاد می‌شود برای اینکه میزان این غرابت به بهترین وجه روشن شود، ابتدا کلمات فارسی را بدون مراجعه به واژه مبدأ بخوانید و معنایی را که در ذهن می‌سازد بسنجید، سپس به واژه مبدأ رجوع کنید، چراکه خواندن همزمانِ دو واژه، ناخودآگاه بر تصور هم‌ارزی آنها تأثیر می‌گذارد:

• **استانده**	• Standard	• **(یزدانجو، ۱۳۹۷: ۳۰۸)**
• **ترابُطی**	• Connectionist	• **(خندان، ۱۳۹۸: ۱۳۸)**
• **تعاطیِ همراه با مبالات**	• Concernful dealing	• **(همان‌جا)**
• **خفض جناح**	• Understatement	• **(مهاجر و نبوی، ۱۳۸۳: ۵۳۸)**
• **راویانگی**	• Narrativité	• **(نونهالی، ۱۳۷۸: ۳۶۳)**
• **زنایش**	• Womanhood	• **(مهاجر و نبوی، ۱۳۸۳: ۵۳۹)**
• **مثالْمتنی**	• Architextualité	• **(نونهالی، ۱۳۷۸: ۳۶۷)**
• **مکانِ شِوِشی**	• Espace en devenir (= become/get/ make)	• **(شعیری، ۱۳۹۷: ۳۳۴)**
• **نامادیگی**	• Immateriality	• **(حقیقی، ۱۳۹۶الف وب: ۳۶۶)**
• **یادآیند**	• Script[۱۲]	• **(صافی، ۱۳۹۱: ۷۴)**

شواهد بالا نشان می‌دهد برخی معادل‌ها از این‌سوی بامِ سره‌گرایی افتاده‌اند و برخی از آن‌سوی بامِ عربی‌گرایی و کلمات مهجور، زبان را به سوی غرابت کلام پیش برده‌است. برخی از اصطلاحاتِ بالا در زبانِ اصلی، با وجود بارِ اصطلاحی، از کلمات بسیار آشنا و معمول زبان مبدأ به شمار می‌روند. برای این دسته از مفاهیم در زبان اصلی واژه‌ای وضع نشده‌است بلکه این واژه‌ها از ذخیره واژگان معمول زبان، وام گرفته شده و با معانی جدید، ظرفیت‌های کاربردی جدیدی پیدا کرده‌اند (برای مثال به اصطلاح script در پی‌نوشت ۱۲توجه کنید).

به نظر می‌رسد در زبان فارسی نیز لزومی نیست که برای تمام واژه‌های جدید، واژه تازه‌ای وضع شود یا از ته‌مانده انبان پهلوی یا عربی معادلی انتخاب شود. در بسیاری از این موارد می‌توان با وام‌گیری از واژگان معمول و به‌کارگیری آنها در زمینه جدید، بار اصطلاحی را به آنها افزود و بدین طریق هم زبان را از غرابت غیرضرور دور کرد و هم به واژه‌ها حیاتی نو بخشید. برخلاف تصور

برخی، تنها راه پویا کردن و افزودن بر غنای زبان، وضع واژگان تازه یا بیدار کردن واژگان به‌خواب رفته و پسوند و پیشوندهای فراموش‌شده نیست بلکه پر کردنِ ظرف واژگان معمول از معانی تازه خود می‌تواند موجب پویایی و انبساط زبان باشد. تردیدی نیست که گاهی مترجم چاره‌ای جز معادل‌گذاری ندارد، اما آنگاه که مترجم برای حضور گفتمانی خود قدرتی بی‌مرز متصور است، دست خود را در انتخاب‌های آزادانه و دلبخواهی باز می‌گذارد و نیاز به مراجعه به هیچ مرجعی را برای یکسان‌سازی ترجمه‌اش با ترجمه‌های پیشین یا سبک‌وسنگین کردن انتخاب‌هایش لازم نمی‌بیند. برای مثال، در منابع همین تحقیق در یک شمارش سردستی واژه «انگاره» و مشتقات آن معادل دست‌کم هفت واژه است:

انگاره برای concept (طاهایی، ۱۳۸۵: ۳۴۶)

انگاره برای idea (طاهری، ۱۳۸۳: ۲۹۵؛ نجومیان، ۱۳۹۶: ۴۷۳)

انگاره برای image (مهاجر و نبوی، ۱۳۸۳: ۱۷۲)

انگاره برای script (صادقی، ۱۳۹۳: ۳۵۶)

انگاره برای model (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۷۲)

بن‌انگاره برای postulate (حقیقی، ۱۳۹۶الف و ب: ۳۶۵)

پیش‌انگاره برای presupposition (نونهالی، ۱۳۸۳: ۳۸۰)

۳-۴- اعتبارگیریِ ترجمه‌های نادرست

اقدام دلبخواهی و تهور در ترجمه می‌تواند در مدت کوتاهی زبان را از خیل واژگان ناآشنا پُرکند. بااین‌حال این تازه آغاز ماجراست. تا اینجا با مترجمانی مواجه بودیم که دقت و حساسیت در امر ترجمه برایشان اهمیت دارد. اما متأسفانه فراگیر شدن این روش، الگوی زبانی جدیدی را باب می‌کند که می‌تواند در ترجمه‌های دیگر مورد سوءاستفاده قرارگیرد، به این معنی که از آن پس مترجمان ممکن است خطاهای ترجمه را در پسِ ادعای دشواریِ مطلب پنهان کنند ولی به اعتبار ترجمه‌های نامفهوم، اما دقیق قبلی، ترجمه خود را موجه جلوه دهند. تفاوت‌گذاری میان ترجمه سره و ناسره، وقتی هر دو در نامفهومی اشتراک داشته باشند، ممکن نخواهد بود. نجفی (۱۳۹۸) به‌خوبی نمونه‌هایی از این خطاها را نشان می‌دهد که به بهانه دشواریابی موضوع، طبیعی و عادی جلوه داده شده‌اند. در اینجا تنها اولین نمونه مورد نقد در این مقاله را ذکر می‌کنیم و خوانندگان را به خواندن اصل مقاله دعوت می‌کنیم.

در مقدمه ترجمه مورد بحث چنین آمده: «در این ترجمه سعی شده سختی متن، آنچنان که هست به فارسی منتقل شود [...] این فیلسوف و ادیب چیره‌دست [منظور آلن بدیو است] هم‌زمان که می‌نویسد، امواج متنوعی از تلمیحات را در ذهن و زبان خود حمل می‌کند که رساندن این بارهای ثقیل و وزین به مقصدِ زبانِ دیگر، اگر غیرممکن نباشد، دست‌کم بسیار دشوار است» (بدیو، ۱۳۹۴: ۱۲-۱۳). دشواری فلسفه بدیو ابزار ارعابی برای مترجم می‌سازد تا خواننده را در برابر جملاتی این‌چنینی به تسلیم و پذیرش وادارد:

«در میانه دهه پنجاه بود که آثار بکت را کشف کردم؛ این مواجهه‌ای بود واقعی؛ انفجاری سوبژکتیو از گونه‌ها که اثری به‌یادماندنی به‌جا گذاشت» (همان: ۹۱).

تخصصی‌شدنِ لحن در قسمت مشخص‌شده، خواننده را به این باور وامی‌دارد که اگر از این عبارت چیزی نمی‌فهمد لابد به دلیل فراتر بودن مطلب از سطح درک اوست، اما متن انگلیسی را بخوانیم:

«I discovered the work of Beckett in the mid- fifties. It was a real encounter, a subjective blow of sorts that left on indelible mark» (به نقل از نجفی، ۱۳۹۸: ۲).

توضیح نجفی نشان می‌دهد که عبارتِ of sorts که به معنی «یک جوری» است اینجا چطور به‌اشتباه «از گونه‌ها» معنی‌شده است (همان‌جا). درواقع این جمله به‌سادگی گویای آن است که مواجهه بدیو با آثار بکت در میانه دهه پنجاه تلنگری بوده‌است بر ذهن/ روح او که اثر آن هیچ‌گاه محو نشده‌است.

مخاطبان تحت‌تأثیر قدرت تخصصی‌نمایی متن، خود را به آن تسلیم می‌کنند. این امر بر تهور مترجمان در ترجمه دامن می‌زند آنچنان که از نشر ترجمه‌هایی همچون نمونه زیر ابایی نیست:

> نثر در اصل، بخشی «پر فراز و نشیب» را، حتی فرای پدیده شاخ و برگ نحوی در بر دارد. هر زیاده‌روی در فرم، نثر تتبع یا رمان را منجمد می‌سازد، و این نقص شرط ممکن را به وجود می‌آورد. درهم‌ریختگی معنادار نشان از آن دارد که نثر در ژرفناهای چندشناختی زبان پیش می‌رود و همه اینها را به «بهانه ناممکن بودن» از بین می‌برد. خردپروری همچنین شاخصه دیگری از نثر، به نام «هدف ملموس‌شدگی» را ویران می‌کند. کسی که می‌گوید، خردپروری می‌گوید ابهام‌سازی و کلیت بخشی، در صورتی که نثر بر محور شفافیت می‌چرخد؛ نثر حتی موفق می‌شود تعداد زیادی از عناصر الهام‌آمیز یا تفکربرانگیز را که در مسیرش قرار می‌گیرد عینیت بخشد *(پروست و مؤنثنی)* [...] (برمان، ۱۳۹۱: ۵۹).

در نهایت اینچنین جملاتی به کتاب‌ها و مقالات تألیفی نیز راه پیدا می‌کنند و گفتمانی را در حوزه نقد ادبی پدید می‌آورند که به‌شدت بیگانه می‌نماید. دانشجویان و دانشگاهیان ناچار از این منابع استفاده می‌کنند و موجب بازنشر این زبان می‌شوند. نمای غریب این گفتمان برخی از خوانندگان را از گردونه مخاطبان حذف می‌کند از طرف دیگر نمای تخصصی آن با اعمال قدرت بر مخاطبان عده‌ای از آنان را مقهور می‌کند تا ایشان آن را همچون لباس نداشته پادشاه برای خود باورپذیر کنند. ضمناً این گفتمان با رنگ‌وبوی تفرعن و تحکمش، از گفت‌وگو با سنت پیشین نقد ادبی در ایران دور می‌ماند. به گفته باختین، گفتمان تحکم‌آمیز اجازه نمی‌دهد که ما آن را با سایر گفتمان‌ها ادغام یا در صحت یا سقمش تردید کنیم، گفتمان تحکم‌آمیز حتی اگر ذاتاً باورپذیر نباشد، می‌کوشد ما را به پذیرش وادارد (نک. Bakhtin, 1996: 342).

۴- نتیجه‌گیری

در ترجمه‌های متون نظریه ادبی با در نظر گرفتن لحن کلمات و عبارات در زبان مبدأ و مقایسه آنها با لحنِ متنِ ترجمه‌شده، می‌توان دریافت که در مواردی مترجمان معادل‌هایی را انتخاب کرده‌اند که برای مخاطبان فارسی‌زبان، به‌مراتب غریب‌تر است (به نسبت اصل آن در زبان مبدأ). این استراتژی در ترجمه در واحدهای بزرگتر زبان یعنی عبارات و ساختار جملات نیز وارد می‌شود، به‌نحوی که نتیجتاً فرم و قالب نظریه در زبان فارسی، پیچیده‌تر از اصل آن به نظر می‌رسد. می‌توان احتمال داد که هدف از این انتخاب‌ها -خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه و تحت‌تأثیر سایق‌های گفتمانی- فراتر نشان دادن سطح کلام و تبدیل کردن گفتمان نظریه ادبی به گفتمانی استعلایی و «تنها در انحصار طبقه‌ای خاص از مخاطبان» باشد.

در این روند عنصر لحن با روابط قدرت ارتباط چندگانه‌ای برقرار می‌کند. هم قدرت حاصل از ترجمه‌های مترجمان و آثار بزرگ، مترجمان بعدی را به جانب چنین زبان بیگانه‌نمایی سوق می‌دهد و هم قدرت حاصل از بیگانه‌نمایی، همراه با واداشتن مخاطبان به اعجاب و ارعاب، آنها را به پذیرش این گفتمان و تصور مواجهه با امری شگرف وامی‌دارد. بدین ترتیب غرابت لحن با اقتدار گره می‌خورد و همین امر در ترجمه‌های ضعیف، اسباب توجیه و حتی اعتبار لحن پیچیده و نامفهوم ترجمه می‌شود. همین زبان از طریق راه پیدا کردن به مقالات، کتاب‌ها و پایان‌نامه‌های تألیفی، به گفتمان مسلط نظریه‌های ادبی تبدیل می‌شود. به نظر می‌رسد با اصلاح وضعیت ترجمه‌ها، که اولین دریچه‌های ورود نظریه‌های نوین ادبی به کشور ما هستند، بتوان تا

اندازه‌ای از بیگانه‌نمایی این گفتمان کاست و امکان گفت‌وگوی آن را با گفتمان‌های پیشین نقد ادبی در ایران فراهم کرد.

پی‌نوشت

۱- این اصطلاح از لارنس ونوتی است که بحث‌های پیشینه‌دار ترجمه آزاد یا دقیق را با دیدگاه-های جدید و امروزی در کتاب *ناپیدایی مترجم* (۱۹۹۵) و *رسوایی‌های ترجمه* (۱۹۹۸) تحت عنوان «اهلی‌سازی و بیگانه‌سازی» مطرح می‌کند (Venuti, 1995; 1998).

۲- افکار هردر (Herder) فیلسوف قرن نوزدهم، بر آرای رمانتیک‌ها (از جمله گوته) درباره زبان و ترجمه بسیار تأثیرگذار بوده‌است (Munday, 2016: 47).

۳- "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens"، این مقاله، متن سخنرانی شلایر ماخر در سال ۱۸۱۳در آکادمی سلطنتی علوم در برلین است. بعد از گذشت سال‌ها این متن همچنان یکی از تأثیرگذارترین متونی است که به زبان آلمانی در باب ترجمه نوشته شده و چنان بر اندیشمندان بعدی تأثیرگذار بوده‌است که از شلایر ماخر نقطه‌عطفی ساخته‌اند و ترجمه را به دو دوره قبل و بعد از وی قابل تقسیم دانسته‌اند.

۴- کوروش صفوی نیز با بهره‌گیری از مفاهیم سوسوریِ «ارزش، قیاس و تبادل» در دیدگاه سوسوری روش ترجمه بومی‌زدا را پیشنهاد می‌دهد (۱۳۸۰: ۵۲).

۵- برای نمونه نک. پرهام، ۱۳۷۸: ۴۰۷؛ بوشهری‌پور، ۱۳۶۳: ۵۰- ۵۲.

۶- از آنجا که در این بخش معادل‌های ارائه شده، گزینشی بر مبنای کار مترجمان است و نه از آن مؤلفان اصلی، ارجاعات درونِ متن به نام مترجمان خواهد بود، در کتابنامه نام مؤلف و همچنین سایر اطلاعات کتابشناختی آمده‌است.

۷-نک. https://www.aberto.de/de/ZWANG-enthalten.html

۸- برای دیدن تمام واژگان هم‌ریشه با arriere در فرانسه کهن
نک. http://www.anglo-norman.net/gate

۹- در معنای sense بکاررفته‌است.

۱۰- در متن کتاب به اشتباه «اختیاری» حروف‌چینی شده‌است.

۱۱- در متن کتاب به اشتباه «عینین» حروف‌چینی شده‌است.

۱۲- اسکریپت در اینجا یک اصطلاح شناختی است. ذهن ما ترتیب اتفاقاتِ محتمل در یک موقعیت را به عنوان ذخیره‌ای اطلاعاتی در خود دارد. برای مثال ذهن به‌طور پیش‌فرض می‌داند که ترتیب اتفاقات در یک مهمانی چگونه خواهد بود (برای اطلاعات بیشتر درباره اسکریپت نک. Tomkins,

1987). اصطلاحscript که در زبان انگلیسی معنای سناریو و نمایش‌نامه را نیز در خود دارد، کاملاً با این معنای تخصصی هماهنگ و کاملاً آشنابه‌ذهن است.

منابع

آقاگل‌زاده، ف. و فیروزیان، آ. ۱۳۹۵. «بررسی بازنمایی ایدئولوژی در متون ترجمه‌شده سیاسی در چارچوب تحلیل گفتمان». *مجله زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان*، (۱۴): ۲۵- ۴۹.

آلن، گ. ۱۳۹۷. *بینامتنیت*، ترجمه پ. یزدانجو. تهران: مرکز.

احمدبن‌فارس، ا. ۱۴۰۴. *معجم مقاییس اللغه*، المجلد الثالث. قم: مکتب الاعلام الاسلامی.

احمدی، م.ر. و حقیقت‌منش، ح. ۱۳۹۲. «رعایت لحن در ترجمه فارسی اشعار ژاک پرور». *بوطیقا*، (۱)۳: ۴۳- ۵۶.

اریس، آ. و هاشمی، م.ر. ۱۳۹۳. «بررسی ترجمه اخبار سیاسی با رویکرد تحلیل گفتمان». *مجموعه مقالات سومین همایش ملی تحلیل گفتمان*، تهران: نویسه پارسی. ۶۵-۷۸.

استاک‌ول، پ. ۱۳۹۳. *درآمدی بر شعرشناسی شناختی*، ترجمه ل. صادقی. تهران: مروارید.

اسکولز، ر. ۱۳۸۳. *ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه ف. طاهری. تهران: آگه.

اسون، پ. ۱۳۸۶. *واژگان فروید*، ترجمه ک. موللی. تهران: نی.

اشمیتس، ت. ۱۳۸۹. *نظریه ادبی جدید و ادبیات کلاسیک*، ترجمه ح. صبوری و ص. علیون خواجه‌دیزج. تبریز: دانشگاه تبریز.

امامی، ک. ۱۳۴۶. «مسئله لحن در ترجمه (از زاغ فرنگی بلبل پارسی‌گو نسازید)»، *اندیشه و هنر*، ۵(۱۰): ۱۵۲۸- ۱۵۳۴.

امن‌خانی، ع. ۱۳۹۱. «آسیب‌شناسی کاربرد نظریه‌های ادبی در تحقیقات معاصر». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، ۳۶(۹): ۵۱- ۷۵.

امیرشجاعی، آ. و قریشی، م.ح. ۱۳۹۵. «بررسی تغییر ایدئولوژی در ترجمه براساس تحلیل گفتمان». *زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا*، ۱۹(۸): ۷- ۲۳.

ایوتادیه، ژ. ۱۳۷۸. *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمه م. نونهالی. تهران: نیلوفر.

ایرنا. ۱۳۹۷. «هفتمین همایش ملی نقد و نظریه‌ادبی در دانشگاه امام (ره) برگزار شد»، بازیابی در آدرس: www.irna.ir/news/8312407/.

بدیو، آ. ۱۳۹۴. *در باب بکت*، ترجمه ا. حسینی. تهران: بوتیمار.

برمان، آ. ۱۳۹۱. *ترجمه و جزءِ کلمه (یا بیتوته در دوردست)*. ترجمه ف. عشقی. تهران: قطره.

بوشهری‌پور، ه. ۱۳۶۳. «ترجمه‌ای نامفهوم از کتاب کانت». *نشر دانش*، ۶(۴): ۵۰- ۵۲.

بهروزی ۱۳۸۹. نک. ژیژک (۱۳۸۹).

پرهام، ب. ۱۳۷۸. *باهم‌نگری و یکتانگری*، تهران: آگاه.
تاجیک ۱۳۸۲. نک. ساراپ (۱۳۸۲).
تودوروف، ت. ۱۳۸۵. *نظریه ادبیات*، ترجمه ع. طاهایی. تهران: اختران.
توروپ، پ. ۱۳۹۰. «ترجمه کردن و ترجمه به مثابه فرهنگ»، ترجمه گ. سعیدنیا. *نشانه‌شناسی فرهنگی*، به کوشش ف. سجودی. تهران: علم. ۲۰۱-۲۲۰.
حسن‌لی، ک. ۱۳۹۱. «گزارش نشست تخصصی ادبیات فارسی و میراث‌های تمدنی». *کتاب‌ماه ادبیات*، سال ششم(۶۱): ۱۰۹- ۱۱۳.
حق‌شناس، ع.م. و دیگران. ۱۳۸۳. *فرهنگ معاصر هزاره*، تهران: فرهنگ معاصر.
حقیقی. ۱۳۹۶الف. نک. هارت و نگری (۱۳۹۶).
ـــــــ . ۱۳۹۶ب. نک. دلوز (۱۳۹۶).
خانجان، ع. و میرزا، ز. ۱۳۸۶. «بازنمود ایدئولوژی و قدرت در ترجمه»، *مطالعات ترجمه*، ۱۲(۳): ۷-۲۸.
خانجان، ع.ر. ۱۳۹۰. «پیشنهاد الگویی برای تحلیل انتقادی ترجمه». *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه*، (۲): ۹۳- ۱۲۹.
خاتمی، ا. ۱۳۹۷. «جریان ادبیات امروز راه به جایی نمی‌برد». برگرفته از ایبنا https://bit.ly/32eZcMq.
خزاعی‌فر، ع. ۱۳۹۶. «چهار نوع ترجمه». *فصلنامه مترجم*، (۶۱): ۳- ۱۱.
ـــــــــ . ۱۳۸۴. «نظریه ترجمه، دیروز و امروز». *نامه فرهنگستان*، (۲۸): ۶۹-۷۹.
خندان. ۱۳۹۸. نک. هالینگزورث (۱۳۹۸).
دلوز، ژ. ۱۳۹۶. «افلاتون و وانموده». ترجمه م. حقیقی. *سرگشتگی نشانه‌ها*، تهران: مرکز.
ریکور، پ. ۱۳۸۶. *درباره ترجمه*، ترجمه م. بحرانی. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
ـــــــــ . ۱۳۸۳. *زمان و حکایت*، ترجمه م. نونهالی، تهران: گام نو.
ژیژک، ا. ۱۳۸۹. *عینیت ایدئولوژی*، ترجمه ع. بهروزی. تهران: طرح نو.
ساراپ، م. ۱۳۸۲. *پساساختارگرایی و پسامدرنیسم*، ترجمه م.ر. تاجیک. تهران: نی.
سعیدی، م. و معاذاللهی، پ. ۱۳۹۶. *سنت ترجمه در عصر ایلخانان و تیموریان*، تهران: قطره.
شعیری، ح.ر. ۱۳۹۷. *نشانه‌معناشناسی دیداری*، تهران: سخن.
صادقی. ۱۳۹۳. نک. استاک‌ول (۱۳۹۳).
صافی. ۱۳۹۱. نک. یان (۱۳۹۱).
ـــــــ . ۱۳۹۳. نک. هرمن (۱۳۹۳).
صفوی، ک. ۱۳۸۰. *هفت گفتار درباره ترجمه*، تهران: مرکز.
صلح‌جو، ع. ۱۳۸۳. *گفتمان و ترجمه*، تهران: مرکز.

ضیمران، م. ۱۳۸۲. *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: قصه.
طاهایی. ۱۳۸۵. نک. تودوروف (۱۳۸۵).
طاهری. ۱۳۸۳. نک. اسکولز (۱۳۸۳).
عمارتی‌مقدم، د. ۱۳۹۶. «از اپوخه تا نوآوری‌های شاعرانه». *نقد ادبی*، ۳۸(۱۰): ۱۷۱- ۲۱۲.
فتوحی، م. ۱۳۹۵. «متون کهن و نظریه ادبی مدرن». *نقد ادبی*، ۳۳(۹): ۷-۱۹.
فرحزاد، ف. ۱۳۸۶. «نقد ترجمه». *مجله بخارا*، (۶۲): ۴۲۰ - ۴۲۴.
فردید، ا. ۱۳۸۷. *دیدار فرهی و فتوحات آخرالزمان*، گردآوری م. مددپور. مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
فولادوند، ع. ۱۳۸۹. «اهمیت لحن در ترجمه-گفتگو با عزت اله فولادوند»، برگرفته از http://translatology.mihanblog.com/post/75
قبادی، ح. ع. ۱۳۹۱.«گزارش نشست تخصصی ادبیات فارسی و میراث‌های تمدنی». *کتاب ماه ادبیات*، سال ششم(۶۱): ۱۰۹- ۱۱۳.
غلامحسین‌زاده، غ.ح. ۱۳۹۱. «گزارش ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی» برگرفته از https://bit.ly/342XcIN.pdf: ۱-۸.
گنتزلر، ا. ۱۳۸۰. *نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر*، ترجمه ع. صلح‌جو، تهران: هرمس.
گنتزلر، ا و تیموکزکو، م. ۱۳۹۴. *ترجمه و قدرت*، ترجمه م. کریمی بهبهانی. تهران: قطره.
گیرو، پ. ۱۳۸۳. نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.
لوتمان، ی. ۱۳۹۰. «درباره سپهر نشانه‌ای». ترجمه ف. کاکه‌خانی. *نشانه‌شناسی فرهنگی*، به کوشش ف. سجودی. تهران: علم. ۲۲۱-۲۵۷.
مکاریک، ای. ۱۳۸۳. *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.
مهاجر و نبوی. ۱۳۸۳. نک. مکاریک (۱۳۸۳).
نبوی. ۱۳۸۳. نک. گیرو (۱۳۸۳).
نجفی، ص. ۱۳۹۸. «در باب کدام بکت؟ به روایت کدام بدیو؟». *روزنامه شرق*، (۳۴۴۱). انتشار برخط برگرفته از https://bit.ly/348gufE.
نجومیان، ا.ع. ۱۳۹۶. *نشانه‌شناسی (مقالات کلیدی)*، تهران: مروارید.
نصرالله منشی. ۱۳۸۲. *کلیله و دمنه*، تصحیح م. مینوی. تهران: امیرکبیر.
نونهالی ۱۳۷۸. نک. ایوتادیه (۱۳۷۸).
ـــــــــ . ۱۳۸۳. نک. ریکور (۱۳۸۳).
هارت، م. و نگری، آ. ۱۳۹۶. «کار دیونوسوس». ترجمه م. حقیقی. *سرگشتگی نشانه‌ها*، تهران: مرکز.
هالینگزورث، چ. ۱۳۹۸. *پدیدارشناسی مارتین هیدگر و علوم شناختی*، ترجمه ر. خندان. آبادان: پرسش.

هجویری، ا. ۱۳۸۷. *کشف‌المحجوب*، تصحیح م. عابدی. تهران: سروش.

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

یزدانجو. ۱۳۹۷. نک. آلن (۱۳۹۷).

یان، م. ۱۳۹۱. «روایت‌شناسی شناختی». *دانشنامه روایت‌شناسی*، ترجمه ح. صافی. تهران: علم.

Bakhtin, M. 1996. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, M. Holquist (ed.). Austin: University of Texas Press.

Baldick, C. 2001. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press.

Barnstone, W. 1993. *The poetics of translation: history, theory, practice*, New Haven: Yale University Press.

Benjamin, W. 2002. "The Task of the Translator". *Walter Benjamin* (*Selected Writings),* Vol.1. M. Bullock and M. W. Jennings (eds.). Cambridge: Harvard University Press.

Dryden, J. 1987. *The Works of Virgil in English*. Vol.5. W. Frost & V. A Dearing (eds.). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

_____ .2015. *Preface to Sylvae*. retrieved from https://www.bartleby.com/204/180.html

Hacker D. & Sommers N. 2014. *The Bedford Handbook*. NewYork, Boston: Bedford/St. Martin's.

Hatim, B & I. Mason. 1993. *Discourse and the Translator*, New York: Longman.

_____ . 1997. *The Translator as Communicator*, London: Routledge.

Hatim, B. & Munday, J. 2004. *Translation: An advanced resource book*, Abingdon: Routledge.

Herman, D. 2009. *Basic Elements of Narrative.* Sussex: Wiley.

Hermans, T. 1996. "The translator's voice in translated narrative". *International Journal of Translation Studies*. 8(1): 23-48.

Holman, C. H. 1985. *A Handbook to Literature*, Indianapolice: Bobbs_Merill Education Pub.

House, J 1989. "Translation Quality Assessment". *Reading in Translation Theory*. A. Chesterman (ed.). Helsinki: Oy Finn Lectura Ab: 157-161.

Manser M. H. (ed.). 1996. *Macmillan Student's Dictionary*. London: Macmillan.

Munday, J. 2001. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications.* New York: Routledge.

Newmark, P. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford, New York: Pergam.

Nida, E & C. R. Taber. 1969. *The Theory and Practice of Translation.* Leiden: Brill.

Reiss, K. 2000. *Translation Criticism, the Potential and Limitations*, Trans. By E. F. Rhodes. New York: American Bible Society.

Ricoeur, P. 2006. *On Translation*, Trans. by E. Brennan. London & New York: Routledge.

Schleiermacher, F. 2006. retrieved from http://users.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2006-07/Schleiermacher.pdf.

Segers, RT. 2000. "The Cultural Turn: The Importance of the Concept "Cultural Identity"". In *Under Construction: Links for the Site of Literary Theory (Essays in Honour of Hendrik van Gorp)*, Leuven: Leuven University Press.

Snell-Hornby, M. 1988. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam- Philadelphia: J. Benjamins.

Szymańska, K. 1916. "How Translations Function: Illusion and Disillusion". *Rereading Schleiermacher: Translation, Cognition and Culture*, Seruya & Teresa & Justo & José Miranda (eds.). London: Springer.

Tomkins, S. 1987. "Script Theory". *The Emergence of Personality*, J. Arnoff & A. I. Rabin, and R. A. Zucker (eds.). New York: Springer Publishing Company: 147–216.

Urbom. R. (Ed.) 2005. *Oxford American Wordpower Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.

Venuti, L. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London & New York: Routledge.

_____ . 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London & New York: Routledge.

_____ . 2001. "Strategies of Translation". *In Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, M. Baker & G. Saldanha (eds.). 2nd ed. London and New York: Routledge: 240-244.

Wedgwood, H. 1872. A Dictionary of English Etymology. London: Trübner.

Žižek, S. 2008. *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso.

Gentzler, E. & Tymoczko, M. 1394 [2005]. *Tarjomeh va Qodrat*. M. Karimi Behbahani (trans). Tehran: Qatreh.

Gentzler, E. 1380 [2001]. *Nazaryeh-ha-ye Tarjomeh dar Asr-e Hazer*. A. Solhju (trans.). Tehran: Hermes.

Hatim, B & Mason, I. 1993. *Discourse and the Translator.* New York: Longman.

_____.1997. *The Translator as Communicator*. London: Routledge.

Herman, D. 2009. *Basic Elements of Narrative***.** Sussex: Wiley.

Hermans, T. 1996. "The Translator's Voice in Translated Narrative." *International Journal of Translation Studies* 8/1: 23-48.

Thorpe, P. 1390 [2011]. "Tarjomeh Kardan va Tarjomeh beh Masabeh-ye Farhang." G. Saeednia (trans.). *Neshaneh-shenasi-ye Farhangi*. Tehran: Elm.

Venuti, L.1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge.

4. Findings

The present study demonstrates that a specific discursive space is created by those translations that, in their aspiration for correctness, employ strange and unfamiliar equivalents. This discursive space affects subsequent translations. Moreover, the translations in which the tone is more technical and complicated than the original text are a means for displaying the translators' power. The case studies in the present article show that at points some equivalents are either too much Persianized or too much Arabicized. Despite their technical use and meaning, some of the terms in the original language are among its ordinary words; nonetheless, some translators opt for alienating equivalents. This usually happens whenever the translators consider no boundaries for their discursive presence. Thus, the translations' faults and inaccuracies tend to be justified by claims about the complexities of the original text and this is, in turn, used to procure credit and authority for otherwise bombastic translations.

5. Conclusion

At times translators opt for equivalents that look strange or even incomprehensible to the speakers of the target language, while the original words in the source text are more readily understood by the readers in the source language. Thus, the voice in translation has a multifaceted connection with power relations. The power resulting from the translations of great works by great translators encourages other less-competent translators to use the same type of alienating language, making the audiences accept the discourse that they are involved in and think that they are experiencing an extraordinary phenomenon. The strangeness of the voice is thus connected with authority, which is used sometimes to justify the complicated and at times incomprehensible language in some Persian translations.

Select Bibliography

Bejamin, W. 2002. "The Task of the Translator." In: *Selected Writings.* Harvard University Press.

Emami, K. 1346 [1976]. "Mas'aleh-ye Lahn dar Tarjomeh." *Andisheh va Honar*: 1528-1534.

Extended Abstract

1. Introduction

New literary theories have been regarded as irreconcilable with the tradition literary criticism in Iran and at times are considered highly complicated and ambiguous. While literary theories by nature might, to a degree, be difficult to understand, it seems that translations of works of literary theory have added to their complexity. 'Voice' in translation, as one of the most fundamental components, has been of great importance to theorists and critics. By changing the voice, or sometimes elevating it, the translator can make a text more difficult to understand for the general audience and thus make it more exclusive and add to the authority of the discourse in a specific field.

2. Theoretical Framework

Of different theories analyzing the relation between voice in translation and power, the theory of discursive presence offers great applicability. One of the greatest instances of the discursive presence of the translator can be identified in the omissions and additions they make. The main ideas in this theory have been used in the present article to analyze some important works of translation into Farsi.

3. Methodology

Though interconnected, "translation criticism" and the "appraisal of the quality of translation" are different in significant ways and it is necessary to consider the distinction between the two in translation studies. While the "appraisal of the quality of translation" compares and contrasts the source language and the target language, "translation criticism" falls more within the field of literary criticism and evaluates the functions and impact of translation on the target culture. The overarching aim of the present study is to critically examine translation and discuss the influence it has in both the target language and target culture. Appraisal of translation lies more in the field of linguistics whereas translation criticism belongs to the field of literary criticism and cultural studies.

Research Article

The Function of Translation in Domesticating the Discourse of Literary Theory and Criticism based on the Connections between Tone, Voice and Power

Dr. Shayesteh Sadat Mousavi[1]*

Received: 07/05/2019 **Accepted: 16/05/2020**

Abstract

This paper discusses the role of translated works in the foreignization of the discourse of literary theory in Iran. New literary theories have encountered occasional objections. These theories have sometimes been accused of being alien to our tradition of literary criticism and sometimes of being meaningless ambiguity and complication. In addition to the natural complication of literary theories and the prerequisite knowledge of other fields – which makes their understanding even more difficult – translations have occasionally contributed to this difficulty. The 'voice of translation', as one the basic components, has always been a matter of importance to theorists and critics, some of whom believe that the translator can exclusivize and specialize a discipline of knowledge by deviating from the voice of the source text and by elevating the level of translation higher than the level of the general audiences' understanding. In this way, translators can increase the discursive authority of that discipline. By presenting some examples of Persian translations of literary theory, we will show how elevating the target voice above the source voice can result in discursive dominance and wielding power over the audiences and, eventually, their subjugation to the discourse.

Keywords: Literary Theory, Translation, Voice, Power, Discourse

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan
*E-mail: shayesteh_mousavi@yahoo.com

DOI:10.22124/naqd.2020.13215.1726

Zarqani, M. et al. 1398 [2019]. *Tarikh-e Badan dar Adabyat*. Tehran: Sokhan.

Zokayi, S. and Amanpour, M. 1393 [2014]. *Daramadi bar Tarikh-e Farhangi-ye Badan dar Iran*. Tehran: Tisa.

Kings displays a national identity by creating a discursive construct and providing a meaning for its identity through images, the cognitive system, society, social signs and rituals and the protagonists' opposition to the antagonists.

5. Conclusion

A study of the corporeality of the Household of Sam shows that the body in this household is closely related to the concept of the class-based body. The reproduction of military power, protecting the status of *pahlevan*, keeping aloof from political power, resisting despotism, controlling social tensions and defending the country are among the main social and physical functions of this household. Their body represents the social nature of Iranian *arteshtars* and contributes to the reproduction and development of culture and the king's power. The heroes interact with the king's power and serve it and change the mythological king-*mobed* pattern to a king-hero one.

Select Bibliography

Bourdieu, P. 1390 [2011]. *Tamayoz: Naqd-e Ejtema'i-ye Qezavatha-ye Zoqi*. H. Chavoshian (trans.). Tehran: Nay.

_____. 1977. *Outline of a Theory of Practice.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ferdowsi, A. *The Shanameh*. J. Khaleqi-Motlaq (ed.). Tehran: Markaz.

Kamyab, M. & P. Ya'qubi. 1397 [2018]. "Hoviyat, Fardiayat va Namayesh-e Amr-e Badani dar Dastanha-ye *Yeki Bud va Yeki Nabud*-e Jamalzadeh." *Jostarha-ye Zabani* 47: 1-33.

Khaleqi-Motlaq, J. 1390 [2011]. "Rostam." in *Ferdowsi va Shahnameh-Sarayi: Bargozideh-ye Maqalat-e Daneshanmeh-ye Zaban va Adab-e Farsi*. 487-515. Tehran: Farhangestan-e Zaban va Adab-e Farsi.

Le Breton, D. 1392 [2013]. *Jame'eh-shenasi-e Badan*. N. Fakuhi (trans.). Tehran: Sales

Okhovat, A. 1388 [2009]. *Do Badan-e Shah: Ta'amolati Darbayeh-ye Neshanehshenasi-e Badan va Qodrat*. Tehran: Khojasteh.

Turner, B. 1994. *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*. London: Rutledge.

Extended Abstract

1. Introduction

According to the findings from the sociology of the body, the body of *arteshtars* in Iranian mythology is a class-based body, meaning that the mythological *arteshtars* can be recognized through their nutrition, characteristics, inclinations, physical superiority and habits. *The Book of Kings* includes an example of the mythological body discourse, which displays the cultural body of Iranians and the Iranian corporeality in contrast with that of the other. The Household of Sam is a corporeal household and represents different aspects of the class-based body. The body of the hero has a social function and system. Their social body has some major functions: reproduction of the military power while maintaining the status of the *pahlevan*, maintaining the power equilibrium and resisting kings' despotism (in the story of Kavus), controlling social emotions, desires and tumults, and defending the country against invaders.

2. Theoretical Framework

The sociology of the body deals with the concept of corporeality as a social, symbolic phenomenon. Bourdieu finds a direct relationship between the social body and class and considers the body an intermediary between the society and social identity, with the physical capabilities of human beings playing a vital role in their status in society. These ideas are drawn upon in the present article to examine corporeality in the Household of Sam in *The Book of Kings*.

3. Methodology

The present article relies on the content analysis. It uses library resources to answer the main questions raised in this study and examines the relationship between corporeality in mythologies and social action.

4. Findings

In Ferdowsi's discourse, the body is in a social discourse and is related to the nodal point of power. The political body of the heroes in *The Book of*

Research Article

A Sociological Analysis of the Body in *Shahnameh* (*The Book of Kings*) with an Emphasis on the Corporality of the Household of Sam

Ali Ziaodini Dashtkhani[1]*
Dr. Mahdokht Pourkhaleqi Chatroudi[2]
Dr. Ali Yousefi[3]

Received: 20/07/2019 **Accepted: 25/12/2019**

Abstract

Bodies are socially constructed in material and cultural worlds. In ancient Persian mythology, heroes had material bodies, which shows that even in the pre-historical era the body was closely related to social class. The present study utilizes the content analysis method, documentation, and library resources to analyze the mythical bodies of Sam, his son Zal, and his grandson Rostam in *Shahnameh*. The following results were obtained: Warriors do not have ritual bodies but continue to live in the bodies of their children. Moreover, the body in the household of Sam has natural and supernatural manifestations in addressing the demands of the society. The display of the social body in this household begins with the participation of Sam in power relations at the end of the Fereydoon Era. Last, but not least, the triad of Sam, Zal and Rostam is greatly influential in the social and cultural relationships of Iranians. Based on the function of their bodies, they could be classified as redemption warriors in Persian mythology.

Keywords: Sociology of the Body, *Shahnameh*, Myth, Household of Sam

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad
*E-mail: aliziairan@yahoo.com
2. Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad

DOI:10.22124/naqd.2020.13912.1788

5. Conclusion

Female self-differentiation occurs in this novel when the main character moves into a place exclusively populated by women. In this place, which is a matriarchic society dominated by feminine culture without the intervention of men in the years following the war, the main character of the novel is able to take a spiritual journey and attain a true understanding of herself. From a passive individual, she turns into a dynamic character and gains her agency by positively affecting the environment.

Select Bibliography

Feist, J. and Feist. G. 1388 [2009]. *Nazaryeh-ha-ye Shakhsiat*. Y. Seyyedmohammadi (trans.) Tehran: Ravan.

Fromm, E. 1357 [1978]. *Ensan-e Rastin*. M. Keshavarz (trans.) Tehran: Tufan.

Horney, K. 1394 [2015]. *Asabiyat va Roshd-e Adami*. M. J. Mosafa (trans.) Tehran: Bahdjat.

Husserl, E. 1381 [2002]. *Ta'amolat-e Dekarti: Moqadameh'i bar Padidarshenasi*. A. Rashidian (trans.) Tehran: Ney.

Ladjvardi, H. 1386 [2007]. "Feminism-e Mosbat – Feminism-e Manfi." *Pazhuhesh-e Zanan* 5/3: 83-107.

Lyotard, J. 1384 [2005]. *Padidehshenasi*. A. Rashidian (trans.) Tehran: Ney.

Mansbridge, J. et al. 1387 [2008]. *Do Jostar darbareh-ye Falsafeh-ye Siasi-e Feminism*. N. Mahdavian (trans.) Tehran: Ney.

Mar'ashi, N. 1396 [2017]. *Haras*. Tehran: Cheshmeh.

Movalleli, H. 1395 [2016]. *Mabani-e Ravankavi-e Freud-Lacan*. Tehran: Ney.

Paknia, M. and Mardiha, M. 1394 [2015]. *Saytareh-ye Jens*. Tehran: Ney.

Extended Abstract

1. Introduction

Freud believes that a person can develop a healthy personality if they have successfully overcome their dependence on the "other" when growing to adulthood. Otherwise, unhealthy dependence and other types of personality flaws can be detected in individuals. Feminists have applied the same attitude to women's independence from men and believe that for women to prosper and attain self-actualization, they need to be independent from men. Mar'ashi's novel *Haras* (*Pruning*) is an account of women's excessive dependence on men and their forced differentiation from them following the eruption of the war, which results in their independence and actualization of their agency. In this article the stages of women's independence is analyzed based on this feminist view.

2. Theoretical Framework

The feminist theory of self-differentiation, mostly based on psychological and existential ideas, emphasizes the necessity of bringing about changes in the presumptions of the gender-based culture. In the present article, Mar'ashi's *Haras* is analyzed based on the main components of the feminist self-differentiation.

3. Methodology

The present article uses the content analysis method to analyze the reasons for and results of women's independence in *Haras*. For this purpose, feminist ideas from the theory of differentiation have been drawn upon.

4. Findings

Losing all the men who supported her in the eight-year war, the main character of the story feels depressed and desperate. She tries to find a 'man' to provide her with support and care. She exchanges her daughter with a boy; a decision that makes her leave her family and move to a new neighborhood, which is a community of women without men where she attains happiness, independence and self-confidence.

Research Article

Women's Self-Differentiation in Nasim Mar'ashi's *Haras* (*Pruning*): A Feminist Study

Tahmineh Shoja'atzadeh[1]
Dr. Narges Oskuyi[2]*
Dr. Arash Moshfeghi[3]

Received: 09/01/2019 **Accepted: 25/12/2019**

Abstract

Feminists consider the definition of 'woman' in the social systems not as her real recognition but as the imposed identification of patriarchal hegemonic culture. To find a way out, feminists invite women to seek 'self-differentiation' and 'independence'. From different feministic perspectives, the 'self-differentiation' theory takes different definitions ranging from matriarchy and the single-gender utopia to intuitive isolation; however, the goal and meaning of all 'self-differentiation' theories is to help remove the images and perceived conceptions of women, in order for them to achieve the true ontology of their agency. Adopting an analytical-descriptive method, this paper examines the reasons and results of feminine independence in Mar'ashi's novel based on feminist attitudes. It argues that although the isolation of the women in this novel is like an arbitrary punishment or exile, but, at least for the main character, Naval, it leads to peace of mind, agency, harmony and unity with the universal elements which result from an intuitive journey, i.e., the point which is central to self-differentiation theory.

Keywords: Feminist Literature, Theory of Self-Differentiation, *Haras*, Self-Actualization, Agency

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bonab Branch
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bonab Branch
*E-mail: noskooi@yahoo.com
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bonab Branch

DOI:10.22124/naqd.2020.12199.1623

5. Conclusion

In New Wave poetry the poets use the pronoun 'you' even when trying to express their inner feelings and concerns. This might be interpreted as an inclination on the part of the poets toward communication and dialogue with the outside world. However, this kind of poetry is introverted and existential and has a cognitive nature. In this poetry the poets are usually addressing themselves, and when the 'other' is allowed to enter their solitude it is mostly to make the 'self' better understood. In rare cases when the poet moves beyond the 'self', they mostly deal with concepts of freedom, justice and humanity in their poetry and 'you' has a social and political significance.

Select Bibliography

Childs, P. 1389 [2010]. *Modernism*. R. Rezai (trans.). Tehran: Mahi.

Levinas, E. 1392 [2013]. *Zaman va Digari*. M. Hayat-Shahi (trans.). Tehran: Afkar.

_____.1393 [2014]. *Az Vojud be Vojud*. M. Olya (trans.). Tehran: Qoqnus.

Miller, P. 1393 [2014]. *Sujeh, Estila va Qodrat*. N. Sarkhosh and A. Jahandideh (trans.). Tehran: Nay.

Nuri-Ala, E. 1348 [1969]. *Sovar va Asbab da rShe'r-e Emruz-e Iran*. Tehran: Bamdad.

_____. 1373 [1994].*Teori-ye She'r: Az Moj-e No ta She'r-e Eshq*. London: Ghazal.

Ricoeur, P. 1994. *Oneself as Another*. K. Blarney (trans.). Chicago: University of Chicago Press.

Sartre, J. P. 1394 [2015]. *Hasti va Nisti*. M. Bahrayni (trans.). Tehran: Nilufar.

Taylor, Ch. 1989. *Sources of The Self*. Cambridge: Harvard University Press.

Theunissen, M. 1984. *The Other*. Christopher Macann (trans.). Cambridge: The MIT Press.

Extended Abstract

1. Introduction

The New Wave poets claim to have created a new capacity in modern Persian poetry. Influenced by European modernism and the intellectual atmosphere of the 1960s in Iran, New Wave poetry is open to ontological interpretations. In the majority of these poems, the poet addresses a 'you' that lacks any distinctive identity. In the present article, the ontological status of 'you', addressed by the poet/speaker in New Wave poems by poets such as Ahmadreza Ahmadi, Bijan Elahi, Hossein Rasael, Parviz Eslampour and Mahmoud Shoja'ee, among others, will be studied.

2. Theoretical Framework

The ideas of existentialist philosophers such as Sartre and thinkers such as Levinas and Ricoeur form the theoretical framework of the present article. Levinas' ideas concerning understanding the 'other' and its relation with 'I' as well as Ricoeur's ideas about the cognitive aspects of the 'self' are the focus of attention in this study.

3. Methodology

Adopting a descriptive-analytic approach, this article explores all the poetry collections by the most representative New Wave poets (eleven pots) to identify all instances of the poets' use of the second person pronoun 'you'. This 'you' has been studied based on textual signification, utterances and verbs of motion and cognition so as to show the relations between 'you', 'I', the self and the other through the interpretation of cognitive and functional statements.

4. Findings

The findings of the present study indicate that New Wave poetry is mostly about 'self'. In this poetry 'you' constructs a kind of narrative identity and enables the poet to achieve a better understanding by moving from the 'self' to an entity beyond 'self'.

Research Article

The Ontology of the In-text Addressee in New Wave Poetry

Dr. Maryam Raminnia[1]*

Received: 16/05/2019 **Accepted: 25/12/2019**

Abstract

New Wave poetry emerged as one of the trends in contemporary Persian poetry in the intellectual atmosphere of the 1960's. It was influenced by modernism and existentialism; therefore, it can be classified as self-reflective and subjective. In a world where 'I' is placed at the center, events and its surroundings, and even the 'self' are being identified based on subjectivity. Such identification is manifested merely through an exterior and dialogic interaction with an 'other' who the poet addresses as 'you'. An in-depth ontological analysis of this 'you' in New Wave poetry indicates that the signifying and referential scope of 'you' as a pronoun is self-referential in most cases, despite its manifestations. In other words, 'you' has a superficial reference which constructs a narrative identity. This enables the poet to provide better and more precise conditions to understand his/her personal identity within an interior and exterior back and forth movement. However, the signifying scope of 'you' has been expanded to the 'other' as an exterior and independent being to complement and make the 'self' and its surrounding world impersonal. Therefore, addressing 'you' as the 'self', 'sameness' and 'other' has a cognitive nature, and when the poet begins to look beyond himself/herself, concepts such as justice, freedom and humanity appear in the poems and 'you' also signifies politically and socially.

Keywords: Ontology, Addressee, 'You', Self, Other, New Wave Poetry

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Gonbad Kavus University
*E-mail: maryam.raminnia@gmail.com

DOI:10.22124/naqd.2020.13241.1729

which might be due to his long stay in the Soviet Union and membership of the Communist Party of that country. He openly criticizes capitalism and inequality in his poetry. The poetry of Mohammad Ali Afrashteh is also politically loaded. He supports the working class and denounces the capitalist system.

5. Conclusion

Socialism, which is a philosophical school of thought serving as the basis of some political systems, has attracted numerous followers, among which the Tudeh Party of Iran was quite popular with Iranian intellectuals in the mid-20th century. Many Iranian poets followed this school and relied on its main components to express their ideas. Lahuti and Afrashteh were among the most prominent figures of this leftist movement who tried to serve this cause in their poetry.

Select Bibliography

Abrahamian, E. 1387 [2008]. *Iran Bayn-e Do Enqelab*. K. Firuzmand and H. Shamsavari (trans.) Tehran: Markaz.

Adamiyat, F. 1388 [2009]. *Fekr-e Demokrasi-ye Ejtema'i dar Nehzat-e Mashrutiateh-ye Iran*. Tehran: Gostareh.

Afrashteh, M. A. 1357 [1978]. *Chalangar*. Tehran: Raf'at.

Behruz, M. 1380 [2011]. *Shureshyan-e Armankhah*. M. Partovi (trans.) Tehran: Qoqnus.

Etemadzadeh, M. 1326 [1937]. "Behazin, Afrashteh Sha'er-e Tudeh". Ruznet.ir.

Lahuti, A. 1358 [1979]. *Divan-e Ash'ar*. Tehran: Amirkabir.

Modir-Shanehchi, M. 1375 [1996] *Ahzab-e Siasi-ye Iran*. Tehran: Khadamat-e Farhangi-e Rasa.

Sédillot, R. 1387 [2008]. *Tarikh-e Susializm-ha*. A. Hushang-Mahdavi (trans.) Tehran: Nashr-e No.

Sepanlu, M.A. 1376 [1997]. *Shahr-e She'r-e Lahuti*. Tehran: Negah.

Vakili, Sh. 1392 [2013]. *Lahuti va Sha'eran-e Enqelabi*. Tehran: Khorshid-Raga.

Keywords: Socialism, Iranian Party Poets, Lahuti, Afrashteh

Extended Abstract

1. Introduction

Persian poetry has served as the most popular tool for Iranians to express their feelings and ideas about important issues of their lives and even the afterlife. No comprehensive research on Iranian art, science and culture can be conducted without studying Persian poetry in different eras. It should be noted that in Iranian poetry the extent to which different issues are dealt with depends on the social, religious and political conditions of each era. That is why most Iranian poets in the past refuse to directly refer to political and social issues – as compared with other common topics – of their time.

2. Theoretical Framework

The Constitutional Revolution (1906), as the most significant political, social and cultural event in the early twentieth-century Iran, became the point of departure for many movements and approaches in the above-mentioned areas while, at the same time, introduced new concepts and ideas such as liberty, the parliament, the law, the nation, and the franchise to Persian poetry. Moreover, following the 1917 Revolution in Russia, some socialist parties were formed in Iran, which greatly influenced Iranian literature. In the present article the main ideas promoted in the poetry of two proponents of this movement have been analyzed.

3. Methodology

The present study adopts the descriptive-analytic approach to discuss when and how socialism entered Iran. Using a library-based method, socialist concepts that have found their way into the poetry of Abolqasem Lahuti and Mohammad Ali Afrashteh have been studied.

4. Findings

The present study shows that socialist ideas can be seen in the poetry of Abolqasem Lahuti more than that of his other contemporary poets,

Research Article

A Study of Socialist Ideas in the Poetry of Two Iranian Party Poets

Dr. Manuchehr Jokar[1]*
Dr. Parvin Golizadeh[2]
Fatemeh Ravan[3]

Received: 05/05/2019 **Accepted: 25/12/2019**

Abstract

The Iranian Constitutional Revolution (1906) and its outcomes opened new doors to the public, and made poets, in particular, address new social and cultural themes that were not previously considered to have any priority. After the Revolution, the formation of leftist parties as well as movements and socialist revolutions, and the emergence of political regimes out of these revolutions, which occurred first in Tsarist Russia and then elsewhere in the world, influenced Persian literature. In addition, socialist slogans were in line with the ideals and needs of some of Iranian intellectuals and social and cultural activists, including writers and poets. Accordingly, from the Constitutional era onwards, a group of poets with inclinations towards, and membership in, left-wing socialist parties, began to criticize the status quo with a socialist approach and struggled against what was called the manifestations of the Capitalist system. These efforts were reflected in their poetry to a remarkable extent. In this paper, we, first, study Socialist ideas, principles and concepts, and the conditions for their introduction to Iran; then, we discuss the reflections of these ideas and concepts in the poetry of Lahuti and Afrashteh, two poets who were officially members of a Socialist party. Objections to class and wealth gap, equal rights, and the defense of the rights of workers and peasants are among the most important issues that these poets, using the Socialist terminology, have dealt with in their poems.

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University
*E-mail: gol.joukar@gmail.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University
3. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Shahid Chamran University

DOI:10.22124/naqd.2020.13178.1723

Meqdadi, B. 1393 [2014]. *Daneshnameh-ye Naqd-e Adabi az Aflatun ta beh Emruz*. Tehran: Cheshmeh.

Popovič, A. 1976. "Aspect of Metatext." *Canadian Review of Comparative Literature* 4: 225-235.

Selden, R. and Widdowson, P. 1387 [2008]. *Rahnama-ye Nazaryeh-ye Adabi-e Mo'aser*. A. Mokhber (trans.). Tehran: Tarh-e No.

Tyson, L. 1387 [2008]. *Nazaryeh-ha-ye Naqd-e Adabi-ye Mo'aser*. M. Hosseinzadeh and F. Hosseini (trans.). Tehran: Negah-e Emruz.

4. Findings

This approach is clearly different from the Russian formalist approach to intertexuality. In the formalist approach the self-sufficiency of the text is of great importance, while in the Nitra School the text is the product of an interaction between the 'source text' and the 'target text'. Therefore, any text carries the discursive and ideological load of the source. Popovič finds this process to be more prominent in translation.

5. Conclusion

Understanding the main concepts of the Nitra School is of great importance in understanding formalist approaches to reading texts. The ideas of the main theorists of this school were later incorporated into the reader-response criticism and textual criticism. These ideas are in many ways similar; yet, they have differences. The Nitra School theorists developed concepts such as meta-communication, the primary text and the secondary text, thus entering into poststructuralist discussions. They introduced the concepts of literary education and theory of meta-communications and paved the way for a different typology of literary and artistic texts, which eventually led to the sociology of literary life.

Select Bibliography

Bertens, J. H. 1387 [2008]. *Mabani-ye Nazaryeh-ye Adabi*. M. R. Abolqasemi (trans.). Tehran: Ameh.

Culler, J. 1385 [2006]. *Nazaryeh-ye Adabi*. F. Taheri (trans.). Tehran: Markaz.

Eagleton, T. 1386 [2007]. *Pishdaramadi bar Nazaryeh-ye Adabi*. A. Mokhber (trans.). Tehran: Markaz.

Makaryk, I. 1388 [2009]. *Daneshnameh-ye Nazaryeh-ha-ye Adabi-ye Mo'aser.* M. Mohajer and M. Nabavi (trans.). Tehran: Agah.

Mazejko, E. 1979. "Slovak Theory of Literary Communication: Notes on the Nitra School of Literary Criticism." *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 4: 371-384.

_____. 1993. "Nitra School." In I. Makaryk (ed.). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: University of Toronto, 130-133.

system, has had a prominent but largely ignored role among other schools.

Keywords: The Nitra School, Cognitive Levels, Literary Communication, Reader-Response Criticism, Structuralism

Extended Abstract

1. Introduction

By relying on linguistic assumptions and semantic theories, structuralists have identified important points concerning perceptions in the conceptual domains of texts. The semiotics of literary communication, the discursive structure of the text and mental activities and the development of meaning by the reader have been discussed in the Nitra School, especially by Anton Popovič, as one of its most important theorists. The ideas of the Nitra School theorists are mostly studied in stylistics, which mainly deals with the cognitive analysis of communication in a single text, and in literature, as a comprehensive system of communication in semantics.

2. Theoretical Framework

Discussions opened up by the Nitra School mostly revolve around the issues categorized by formalists in 1914. The cognitive levels of communication are of great importance to them in understanding literary texts. Popovič put forward the concepts of meta-communication and inter-textual continuity and contributed to the interpretative-analytical identity of texts in the Nitra School. In the present article the cognitive levels in this school are studied.

3. Methodology

Adopting the descriptive-analytic method, the present paper studies the history of the Nitra School. The fundamental concepts of this school are compared with those of other structuralist schools.

Review Article

A Study of Cognitive Levels in the Nitra School

Fatemeh Taqinezhad[1]*
Dr. Firouz Fazeli[2]
Dr. Mahmoud Ranjbar[3]

Received: 16/07/2019 **Accepted: 18/12/2019**

Abstract

One of the major topics in the scope of interaction between the reader and the text is the level of perception as well as the cognitive, social and cultural presuppositions of the author, the text and the audience. Based on semantic theory, and relying on the level of focal and language prescripts in utterances, structuralists obtained valuable insights in the recognition of perception in the conceptual realm of the text. The Nitra school and, specifically one of its prominent theorists, Anton Popovič, for the first time discussed the semiotics of literary communication, text discourse structure, mental activity and meaning processing by the reader. The ideas of the Nitra school critics and theorists remained ignored in the turmoil of World War I until in the linguistic circles of Moscow, Prague and later in France, Germany and the United States it emerged in linguistic criticism and reader-response criticism. In the first section, this paper introduces the Nitra school and its most important concepts in the scope of the text and the reader communication. The second section considers the work of some recent theorists who, borrowing from this school, have focused on cognitive levels including communication, text discourse structure, mental activity processing, and saving and recovering data. This study shows that the Nitra school is one of the most important schools in the field of stylistics and text analysis that with two communication quality analysis approaches in a single text, and focusing on literature as a comprehensive communication

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Guilan
*E-mail: fatemehtaghinezhad@yahoo.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan

DOI:10.22124/naqd.2020.13868.1785

5. Conclusion

"Pir-e Changi" and "The Juggler of Notre Dame" are similar in terms of elements such as theme, characterization and plot. The main characters in both stories go through a lot of hardship and finally turn to God and spirituality. Thus, both characters fit Maslow's concept of the self-actualized peson. The Jungian archetypes make this transition more prominent. Pir-e Changi symbolizes the spiritual aspect of the human unconscious. And in Anatole France's story, it is the head of the monastery that provides the juggler with the opportunity to move toward perfection.

Select Bibliography

Abrahams, M. H. 1384 [2005]. *Farhang-e Tosifi-ye Estelahat-e Adabi*. S. Sabzyan (trans.). Tehran: Rahnma.

Bruno, F. 1370 [1991]. *Farhang-e Tosifi-ye Ravanshenasi*. F. Taheri & M. Yasayi (trans.). Tehran: Tarh-e No.

Jung, C. G. 1378 [1999]. *Ensan va Sambol-hayash*. M. Soltaniyeh. Tehran: Jami.

Maslow, A. H. 1372 [1993]. *Angizesh va Shakhsiyat*. A. Rezvani (trans.). Tehran: Astan-e

Qods-e Razavi.

Molawi, J. M. 1380 [2001] *Masnawi-ye Ma'navi*. Tehran: Jami.

Schultz, D. 1385 [2006]. *Ravanshenasi-ye Kamal*. G. Khoshdel (trans.). Tehran: Paykan.

Schultz, D. and Shultz, S. A. 1385 [2006]. *Nazaryeh-ha-ye Shakhsiyat*. Y. Seyyed Mohammadi (trans.) Tehran: Virayesh.

Sepahbodi, I. 1329 [1940]. *Tarikh-e Adabyat-e Faranseh*. 1st Vol. Tehran: University of Tehran.

Shariatbaqeri, M. & Abdolmaleki, S. 1387 [2008]. *Tahlil-e Ravanshenakhti-ye Khodshokufai az Didgah-e Molana va Rogers*. Tehran: Danzheh.

Zahirinav, B. et al. 1387 [2008]. "Barresi-e Tatbiqi-e Nomud-ha-ye Khodshokufai dar *Masnawi* ba Ravanshenasi-ye Ensangerayaneh-ye Abraham Maslow." *Nashriyeh-yeh Elmi Pazhuheshi-ye Gohar-e Guya* 2/7: 91-124.

satisfaction of God through overcoming his passions and asks whether the juggler has been able to attain spiritual excellence.

Keywords: Pir-e Changi, The Juggler of Notre-Dame, Maslow, Self-actualized Individual, Archetype, Jung

Extended Abstract

1. Introduction

"Pir-e Changi" ("The Old Harpist"), one of the best-known stories of Rumi's *Masnavi*, is similar both in structure and content to France's "The Juggler of Notre Dame". The present article compares these two works based on Abraham Maslow's humanistic psychology. In both stories, the main characters go through crucial stages as a result of events occurring throughout their lives, which affect their existential self and make them mock the rules and regulations of society.

2. Theoretical Framework

Mythological criticism, also known as archetypal criticism, relies on the ideas of Carl Yung and emphasizes the recurrent universal patterns commonly found in most literary works. These patterns have affected human thinking and created patterns that symbolize manifestations of humanism. Relying on humanistic psychology, the present article offers a comparative analysis of "Pir-e Changi" and "The Juggler of Notre Dame".

3. Methodology

The methodology in this study is library-based and draws on content analysis. Jungian archetypes have been used to compare and analyze the two main characters of these two stories in order to offer a model of the self-actualized human based on Abraham Maslow's ideas.

4. Findings

The main characters in these two stories decide to retire into solitude in order to think and pray, an experience that is common among most self-actualized people. They also both succeed in developing their inner self to its full potential and achieve a profound understanding of God.

Research Article

The Self-actualized Individual: A Comparative Study of the Characters in Rumi's "Pir-e Changi" and Anatole France's "The Juggler of Notre-Dame" based on Jungian Archetypes and Maslow's Psychological Theory

Dr. Safura Tork Ladani[1]*
Dr. Maryam Haqqi[2]

Received: 09/09/2018 **Accepted: 25/12/2019**

Abstract

The story of "Pir-e Changi" ("The Old Harpist") is an tale with a mystical theme in the first book of Rumi's *Masnavi*. There are a number of similarities in terms of form and content between this story and the story of "Le Jongleur de Notre-Dame" ("The Juggler of Notre-Dame") written by the great French writer Anatole France. The tale of "Le Jongleur de Notre-Dame" was adapted from a medieval legend by Gautier de Coincy, a French poet who lived in the Middle Ages. The main character of France's story is a juggler named Barnabé who in many ways resembles the old harpist, the main character of Rumi's "Pir-e Changi". The present article, which has been conducted through content analysis, employs Jungian archetypes as unconscious motifs to examine and compare these two characters to provide a model for the self-actualized individual based on the humanistic psychological principles proposed by Abraham Maslow. This study also investigates the extent to which the protagonists of the two stories comply with the characteristics of the self-actualized individual offered by Maslow. Moreover, the paper addresses the extent to which the role of society and its governing worldview as an effective factor in the psychological development of individuals applies to the protagonists of the two stories. Furthermore, the article attempts to show the degree to which the old harpist has been able to gain the

1. Assistant Professor of French Language and Literature, University of Isfahan
*E-mail: safouraladani@yahoo.com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payam Noor University of Isfahan

DOI:10.22124/naqd.2020.11253.1545

_____. 1396 [2017]. *Ravandarmani-ye Goruhi*. M. Yasayi (trans.). Tehran: Danjeh.
_____. 1397 [2018]. *Dorughgu-i Ruy-e Mobl*. B. Nobahar (trans.). Tehran: Qatreh.

4. Findings

In this novel death and solitude are among the common features associated with the main characters. The characters' solitude is highlighted by the monologues used in the novel, and, by the end the novel, most characters are either dead or expecting death. Freedom of choice and meaninglessness of life are also recurrent themes in the internal monologues of the main characters of the novel.

5. Conclusion

Libido and natural instincts are not the main psychological tensions and motivations in this novel; however, what Yalom calls the ultimate human concerns have been recurrently alluded to throughout the novel. The main features of naturalism, such as determinism and positivist philosophical viewpoints, cannot be found in this novel. Several components of the schools of thought developing after modernism, such as postmodernist elements, which are absent in naturalism, can be found in Chubak's *Sang-e Sabur*.

Select Bibliography

Chubak, S. 1345 [1966]. *Sang-e Sabur*. Tehran: Javidan.

Colman, A.M. 2003. *A Dictionary of Psychology.* New York: Oxford University Press.

Josselson, R. 1393 [2014]. *Ervin Yalom: Ravandarmangar-e Qessehgu, Ravandarmani va Moqe'yat-e Ensani*. S. Habib (trans.) Tehran: Danzheh.

Yalom, I. 1394 [2015]. *Khireh beh Khorshid: Ghalabeh bar Haras az Marg*. M. Ghabrayi (trans.) Tehran: Nikoo.

_____. 1395 [2016]. *Darman-e Schopenhauer*. K. Parsai (trans.). Tehran: Mossadeq.

_____. 1396 [2017]. *Maman va Ma'nay-e Zendegi*. S. Nikmanesh (trans.). Tehran: Mossadeq.

_____. 1396 [2017]. *Mohebat-e Ravandarmangari*. M. Yasayi (trans.). Tehran: Qoqnus.

_____. 1396 [2017]. *Ravandarmani-ye Egistansial*. S. Habib (trans.). Tehran: Ney.

Extended Abstract

1. Introduction

As one of the most recent post-Freudian approaches, existential psychotherapy, while relying on Freud's emphasis on the role of inner tensions in human ideas and practices, takes a different look at these tensions. Freud believes that an individual's thoughts and actions result from their inner contradictory forces, which exist at different levels of consciousness, some of which being completely unconscious. In existential psychotherapy, understanding the nature of the inner contradictions of human beings is never easy. Human concerns are not readily available to the psychoanalyst but are rather concealed by defense mechanisms such as repression, denial and displacement. Existential psychoanalysis assumes these contradictions to be the result of the struggle between repressed desires and forgotten traumatic memories and our encounter with four ultimate concerns of human beings, namely death, freedom, isolation and meaninglessness. In the present article, Chubak's *Sang-e Sabour* is studied in the light of this new approach.

2. Theoretical Framework

In existential psychoanalysis four main human concerns, i.e., death, freedom, existential isolation and meaninglessness, which, unlike in the Freudian approach, are not related to the childhood of the individual, are the focus of attention. In the present article, the underlying concepts of existential psychoanalysis are adopted to analyze the main themes in Chubak's *Sang-e Sabour*.

3. Methodology

The present study conducts textual analysis. The recurrent themes of death, freedom, solitude and the search for the meaning of life were identified in the novel and existential psychoanalysis was applied to analyze them.

Research Article

Sadeq Chubak and Existential Anxieties: An Existential Psychoanalytic Reading of *Sang-e Sabour* (*The Patience Stone*)

Dr. Mansureh Tadayoni[1]*

Received: 04/09/2019 **Accepted: 25/12/2019**

Abstract

Existential psychotherapy theory, founded by Irvin Yalom, is one of the most recent post-Freudian approaches in psychoanalysis. This theory detects the root of all human conflicts in four final anxieties, namely, facing death as an inevitable fact, recognizing the loneliness of human beings, free will and its responsibilities, and noting the absurdity of life. Existential psychotherapy adopts Freud's theory connecting the origin of all human thoughts and activities to their inner tensions but provides a different perspective on these inner tensions. In this paper, we, first, briefly introduce existential psychotherapy theory and describe its differences from Freud's theory of psychoanalysis. Then, using the existential psychotherapy theory, and addressing relevant research questions, we read *Sang-e Sabour* (*The Patience Stone*), a novel by Sadeq Chubak that has primary philosophical and psychological topics. Further, we propose existential psychotherapy as the primary literary school relevant to this novel instead of naturalism that other critics have so far associated with this work. In our reading of *Sang-e Sabour*, we show that the novel's story is formed around these basic human conflicts and anxieties. Moreover, we argue that ascribing naturalism to this novel is wrong since the novel's content is in conflict with naturalistic determinism and describes the anxieties of free will and its responsibilities.

Keywords: Sadeq Chubak, *Sang-e Sabour*, Existential Psychotherapy, Ultimate Concerns, Naturalism

---

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Ramhormoz Branch
*E-mail: ms.tadayoni@gmail.com

DOI:10.22124/naqd.2020.11227.1540

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 5, Vol. 1, No.9
Spring & Summer 2020
(Published Semiannually)

English Abstracts

Sadeq Chubak and Existential Anxieties: An Existential Psychoanalytic Reading of *Sang-e Sabour* (*The Patience Stone*)
M. Tadayoni 2-5

The Self-actualized Individual: A Comparative Study of the Characters in Rumi's "Pir-e Changi" and Anatole France's "The Juggler of Notre-Dame" based on Jungian Archetypes and Maslow's Psychological Theory
S. Tork Ladani, M. Haqqi 6-8

A Study of Cognitive Levels in the Nitra School
F. Taqinezhad, F. Fazeli, M. Ranjbar 9-12

A Study of Socialist Ideas in the Poetry of Two Iranian Party Poets
M. Jokar, P. Golizadeh, F. Ravan 13-15

The Ontology of the In-text Addressee in New Wave Poetry
M. Raminnia 16-18

Women's Self-Differentiation in Nasim Mar'ashi's *Haras* (*Pruning*): A Feminist Study
T. Shoja'atzadeh, N. Oskuyi, A. Moshfeghi 19-21

A Sociological Analysis of the Body in *Shahnameh* (*The Book of Kings*) with an Emphasis on the Corporality of the Household of Sam
A. Ziaodini Dashtkhani, M. Pourkhaleqi Chatroudi, A. Yousefi 22-25

The Function of Translation in Domesticating the Discourse of Literary Theory and Criticism based on the Connections between Tone, Voice and Power
Sh. Sadat Mousavi 26-29

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 5, Vol. 1, No.9
Spring & Summer 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

9

ISSN: 2476 7387

- Sadeq Chubak and Existential Anxieties: An Existential Psychoanalytic Reading of *Sang-e Sabour* (*The Patience Stone*)
  M. Tadayoni 2-5
- The Self-actualized Individual: A Comparative Study of the Characters in Rumi's "Pir-e Changi" and Anatole France's "The Juggler of Notre-Dame" based on Jungian Archetypes and Maslow's Psychological Theory
  S. Tork Ladani, M. Haqqi 6-8
- A Study of Cognitive Levels in the Nitra School
  F. Taqinezhad, F. Fazeli, M. Ranjbar 9-12
- A Study of Socialist Ideas in the Poetry of Two Iranian Party Poets
  M. Jokar, P. Golizadeh, F. Ravan 13-15
- The Ontology of the In-text Addressee in New Wave Poetry
  M. Raminnia 16-18
- Women's Self-Differentiation in Nasim Mar'ashi's *Haras (Pruning)*: A Feminist Study
  T. Shoja'atzadeh, N. Oskuyi, A. Moshfeghi 19-21
- A Sociological Analysis of the Body in *Shahnameh* (*The Book of Kings*) with an Emphasis on the Corporality of the Household of Sam
  A. Ziaodini Dashtkhani, M. Pourkhaleqi Chatroudi, A. Yousefi 22-25
- The Function of Translation in Domesticating the Discourse of Literary Theory and Criticism based on the Connections between Tone, Voice and Power
  Sh. Sadat Mousavi 26-29

Website: www.naqd.guilan.ac.ir