بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره پنجاه و ششم، بهار ۱۳۹۹

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی
کارشناس و صفحه‌آرا: مریم بایـه
مترجم: دکتر طاهره ایشانی

هیئت تحریریه

دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهـران
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زینب صابرپور، استادیار دانشگاه تربیت مـدرس

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir

فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۳۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های A4 و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی- پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **بانوگشسب، پهلوان‌بانوی سکایی**.....۱

مرضیه عظیمی/ روزبه زرین‌کوب

✍ **قلب نحوی به راست در ترجمه (از زبان فارسی به انگلیسی)**.....۲۷

محمد دبیرمقدم/ ویدا شقاقی/ مجتبی منشی‌زاده/ سید حسین پیری

✍ **تحلیل تقابل‌ها در اندیشه شمس تبریزی از منظر روان‌شناختی**.....۴۹

مریم عاملی رضایی/ فواد مولودی

✍ **بازنمایی هژمونی و ضد هژمونی در گفتمان شعر جمهوریِ «محمدتقی بهار» بر مبنای آرای «آنتونیو گرامشی»**.....۷۷

رضا قنبری عبدالملکی/ آیلین فیروزیان پوراصفهانی

✍ **خوانش انتقادی مجموعهٔ «بنی‌آدم» بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی «تئو ون‌لیوون»** ۱۰۵

مریم ممی‌زاده/ بیژن ظهیری ناو/ شکرالله پورالخاص/ امین نواختی مقدم

✍ **کنش‌پذیری و کنشگری زنانِ رمان طوبا و معنای شب**.....۱۳۳

زینب صابرپور

داوران این شماره

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سید علی قاسم‌زاده/ استاد دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین
دکتر رحمان مشتاق‌مهر/ استاد دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر اعظم استاجی/ دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر مریم شعبانزاده/ دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر رضا چهرقانی/ استادیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)
دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر زینب صابر/ استادیار دانشگاه اصفهان
دکتر پرند فیاض‌منش/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی کرمانشاه
دکتر فرزاد قائمی/ استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر طاهره کوچکیان/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر الهام ایزدی/ دکتری دانشگاه بوعلی سینا
دکتر لیلا حق‌پرست/ دکتری دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر فائقه عبدالهیان/ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
دکتر مهرداد مشکین‌فام/ دکتری دانشگاه بوعلی سینا

یادنامه

در این مقال، قرار است از کارکرد مدیریت سرمایه‌سازانه مرحوم استاد دکتر علی شیخ‌الاسلامی سخن به میان بیاید.

سرمایه‌سازی، کارکردی است فراهم آمده از اندیشه، حسن نیت، عملگرایی و دانش و تجربه؛ اینها را باید با هم داشت تا بتوان منابعی را که پراکنده‌اند و گاه ناهمساز، به وحدت و فعلیت رساند. سرمایه‌سازی، همچون به هم وصل کردن برکه‌های آب است که سرانجام رودی برکت‌خیز و کارساز را تشکیل می‌دهد.

در طول مدیریت‌های بسیار طولانی مدت ایشان، هستند کسانی که از وی رنجیده‌اند. همچنین در میان استادان و دانشمندان نیز مخالفانی داشته است که همواره در نهایت ادب، مدارا، خردورزی، وقار، وزانت، گشاده‌رویی تعامل می‌کرد یا به قول ابوهلال عسکری «بلاغت سکوت» را در پیش می‌گرفت و مدیریت بسیار عاقلانه داشت و نقش لنگر تعادل‌آفرین خود را ورای دسته‌بندی‌های رایج ادامه می‌داد.

از این روی، استاد شیخ الاسلامی افزون بر آنکه سرمایه‌ای بزرگ برای اعضای هیئت علمی در مسیر رشد سازمانی بود، در ساحت تعالی انسانی نیز صاحب سلوک به شمار می‌آمد و از نظر ارتقای بهره‌وری سازمانی و استحکام نظام کارشناسی و نهادینه‌سازی و تقویت اعتماد کارشناسان استوانه‌ای محسوب می‌شد و موجب افزایش همدلی آنان و عامل اصلی ثبات روال مدیریتی و استحکام ساختار دانشگاه از جمله در خوارزمی (تربیت معلم سابق)، علامه طباطبائی و دانشکده ادبیات دانشگاه تهران و دیگر محیط‌های حوزهٔ مدیریتی بود.

سخن را با نقل خاطره‌ای از رخدادهای پیش از انقلاب دانشکده ادبیات دانشگاه تهران ادامه می‌دهیم که بخشی از تاریخ معاصر علوم‌انسانی ایران تلقی شود. در یکی از شب‌های ماه مبارک رمضان، در یک مجلس معنوی، محضر استاد معظم محمدرضا حکیمی را درک کردیم که خاطره زیر را تعریف کردند:

«دکتر زرین کوب -در دوره‌ای که مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران شده بود- از من خواسته بود درس «نثر عربی» تدریس کنم. من به یک شرط پذیرفتم که متن نهج‌البلاغه را درس بدهم و تجزیه و تحلیل بلاغی، صرفی، نحوی و معنایی کنم. ایشان هم پذیرفت. وقتی تدریس را پی گرفتم کم‌کم مخاطبان از حدّ دانشجویان ادبیات فراتر رفتند و از گروه‌های دیگر و به‌تدریج از دانشکده‌های دیگر هم آمدند و رفتیم سالن بزرگ‌تر. با رونق گرفتن کلاس، با توجه به مباحث نهج‌البلاغه، مسائل گوناگون اجتماعی مطرح شدند و موضوع به شدّت امنیتی تلقی شد و ادامه کلاس به تعلیق درآمد و گارد آماده تعرّض به من شد. رئیس دانشکده در آن زمان، دکتر عزت‌الله نگهبان، استاد رشته باستان‌شناسی بود و خطاب به ماموران گفت: تا زمانی که من اینجا هستم اجازه نمی‌دهم نیروهای امنیتی به استاد دانشکده‌ام تعرض کنند و ایشان باید مصون بماند و حریم ایشان تامین باشد و چنین شد».

این رخداد را شاید بتوان نمود عینی وجوب رعایت حریم علم و دانشی‌مردان و نهادهای دانشی در تاریخ علوم انسانی معاصر دانست و ضرورت حفظ و صیانت از سرمایه‌های انسانی را یادآور شد.

اما درس‌های اصلی و عمده شیخ‌الاسلامی در چهار مبحث دنبال می‌شود:

۱. منش مدیریتی استاد

دکتر شیخ الاسلامی در حوزه مدیریت خود ریاست نمی‌کرد، بلکه به هدایت و رشد سرمایه‌های انسانی می‌اندیشید. او دغدغه‌مند بود، اگر چه چندان آن را بروز نمی‌داد. رویکرد ارعاب و نهیب، تهدید، نگاه تردیدآمیز و شک برانگیز نداشت. از این رو نسل‌های گوناگونی زیر چتر مدیریت آینده‌اندیشانه او رشد کرده‌اند و توسعه یافته‌اند و به سرمایه انسانی قابلی در حوزه علوم انسانی تبدیل شده‌اند.

او می‌فهمید که برای رشد و توسعه علوم انسانی باید انسان‌های فرهیخته، خردمند، توسعه یافته و مهذّب در این حوزه بیشتر شوند و افزونتر به صحنه بیایند. دکتر شیخ‌الاسلامی بال حمایت معنوی خود را می‌گسترانید تا دیگران

در زیر آن اعتماد به نفس پیدا کنند و برای ورود به عرصه اجرایی جرات داشته باشند. او می‌خواست آنان خود را برکشند و در ورای آن پرواز کنند؛ گویی قرآن کریم به استاد آموخته بود که «وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ».

در مؤسسات علمی نیز همه ما، چه کارکنان و اعضای علمی، چه مدیران و مسئولان با خردورزی عمیق‌تر، آینده‌نگری بیشتر، مدارا، رواداری افزونتر، عملگرایی برنامه‌دار و معیارمندی، می‌توانیم به رشد و توسعه علوم انسانی مدد برسانیم و این یکی از راهبردهای اساسی تقویت علوم انسانی در ایران خواهد بود.

۲. رشد و توسعه منابع و سرمایه‌های انسانی

در عرصهٔ پهناور آموزش‌عالی و در میان مدیران عالی و میانی علوم انسانی کشور، اندک کسانی بوده‌اند که مشابه دکتر شیخ‌الاسلامی در عین عملگرایی، این همه حلم، شکیبایی، وسعت نظر و نگاه درازمدت و کلان از خود نشان داده‌اند. این درس بزرگ، بویژه با بازشناسی کارنامه مدیریتی این استاد مرحوم، ارمغانی نفیس و میراثی درخشان برای مدیریت در مؤسسات حوزه علوم انسانی معاصر است.

هوش سرشار، خردورزی، سعه صدر، فروتنی، دلسوزی، گشاده‌رویی، مدارا، آینده‌نگری، لحن آرامش‌آفرین، پرهیز از عصبانیت، میدان دادن به معاونان و فرصت‌آفرینی برای مدیران میانی و به‌ویژه اعتماد به آنان، موجب شد که سرمایه‌های انسانی فراوانی تحت مدیریت هدایتگرانه شیخ الاسلامی پرورش یابند.

مدیر سرمایه‌ساز در حوزه علوم‌انسانی به خوبی می‌داند که چونان درخت مثمری است که حفظ اصالت و ماندگاری‌اش منوط است به امتداد شاخه‌ها و گستراندن آنها در محیط اطراف و امکان دسترسی دادن به طالبان علم و معرفت و صادقان پوینده راه تحقیق؛ و استاد شیخ‌الاسلامی در این جهت سرآمد بود.

۳. مسئولیت‌پذیری در مدیریت

دکتر شیخ الاسلامی در زمانی مسئولیت ریاست دانشگاه خوارزمی (تربیت معلّم سابق) را پذیرفت که رشد و توسعه آن دانشگاه در زیر طوفان منازعات و تلاطم مشاجرات به فراموشی سپرده شده بود. وی، سال‌های سال در سایه مدیریت باثبات خود، زمینه ارتقای همه‌جانبه آن دانشگاه را فراهم ساخت. این مدیر ورزیده، بعدها به ریاست دانشگاه علامه طباطبائی هم منصوب شد و در آنجا نیز همین منش و روش را در پیش گرفت و به انسجام و رشد آن دانشگاه کمک فراوان کرد.

بودند و هستند کسانی که در مدیریت خود، کسی را هدایت و مدیریت نمی‌کنند و در نتیجه کسی زیر سایه آنان رشد نمی‌یابد؛ در حالی که استقرار مدیریت شیخ‌الاسلامی در دانشگاه‌های خوارزمی و علامه طباطبائی و دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران زمینه‌ای مناسب برای رشد و تعالی هر پژوهشگر و استاد عالمی بود که برنامه و نقشه راهی برای پیگیری تعالی و ارتقا علمی خود داشت.

وی تأثیر مثبت فراوانی بر دانشجویان و استادان آن نسل داشت و اعتماد به نفس شگرفی برای جوانان دانشگاهی آن زمان دانشکده بر جای گذاشت.

۴. پرهیز از مطالبات شخصی

دکتر شیخ الاسلامی در کلاس دانشگاه و مجامع علمی که مدیریت کرد، همواره نگاه راهبردی داشت و کلاس و دانشجو و مخاطب را حتی با نگاه و سلوک خود هدایت و مدیریت می‌کرد. از سوی دیگر در طول زمان طولانی مدیریت وی، کسی مصادیق توقع شخصی از استاد سراغ ندارد. وارستگی در مدیریت، پیوستگی در رعایت سلوک و ناگسستگی در بینش و نگاه راهبردی و تعلق خاطر به سرمایه‌سازی، عناصری جدایی ناپذیر در مدیریت شیخ‌الاسلامی بودند.

آموختن از تجربه مدیریتی دکتر شیخ‌الاسلامی در صیانت از منابع انسانی و سرمایه‌سازی انسانی، درسی ماندگار برای علوم انسانی معاصر به شمار می‌آید و این استاد مرحوم با فراروی از جناح‌بندی‌های صنفی، گروهی و اجتماعی متداول و مواجهه با غلبه هژمونی‌های گوناگون علیه علوم انسانی -اعمّ از وارداتی و غیر وارداتی- بسیار موفق عمل کرده است.

روحش شاد و صبر و طول عمر با عزّت نصیب بازماندگانش باد.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و ششم، بهار ۱۳۹۹: ۲۶-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

بانوگشسب، پهلوان‌بانوی سکایی

مرضیه عظیمی*
روزبه زرین‌کوب**

چکیده

بانوگشسب، پهلوان‌بانویی نامدار است که به دلیل شخصیت خاصش همواره مورد توجه بوده است. سؤالی که مطرح است دربارهٔ منشأ و خاستگاه چنین شخصیت و چنین پهلوان‌بانویی است. برای پهلوان‌بانو، منشأ اساطیری، تاریخی وجامعه‌شناختی قائل شده‌اند و یا آن را در ارتباط با ایزدبانوان دانسته‌اند. گروهی نیز آن را برخاسته از فرهنگ مادرسالار یا مردسالار معرفی می‌کنند. در این نوشتار به دنبال یافتن خاستگاه او، این پرسش را مطرح می‌کنیم که آیا بانوگشسب، پهلوان‌بانویی سکایی است؟ برای این منظور به سکایی بودن خاندان رستم اشاره می‌کنیم. سپس ویژگی‌های قوم سکا و سرمت و زنان سکایی را گرد می‌آوریم؛ چراکه بانوگشسب، دختر رستم است و اگر رستم سکایی باشد، دختر او نیز پهلوان‌بانویی سکایی است. شخصیت بانوگشسب را در متون مختلف بررسی می‌کنیم و در آخر ویژگی‌های او را با زنان سکایی می‌سنجیم. سرانجام نتیجه چنین حاصل می‌شود که بسیاری از ویژگی‌های بانوگشسب و زنان سکایی مشترکند و بانوگشسب، پهلوان‌بانویی سکایی است.

واژه‌های کلیدی: بانوگشسب، پهلوان‌بانو، خاندان رستم، سرمت‌ها و سکاها.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران
marzie.azimi633@gmail.com
** استادیار گروه تاریخ، دانشگاه تهران، ایران
zarrinkoobr@ut.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

بانوگشسب، دختر جنگاور رستم، خواهر فرامرز، همسر گیو و مادر بیژن است. به روایتی مادر او، خالهٔ کی‌قباد است (مجمل‌التواریخ و القصص، ۱۳۱۸: ۲۵) و به روایتی دیگر، مادر او گلندام‌بانو نام دارد و خواهر کی‌قباد است (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۱۷۶؛ انجوی شیرازی، ۱۳۶۹الف: ۷۵؛ ۱۳۶۹ب: ۱۷۰؛ ریاحی زمین و جباره ناصرو، ۱۳۹۰: ۱۴۹). در روایات مردمی از بانوگشسب با نام‌های دیگری نیز یاد شده است، همچون بانوگشی (همان)، گل‌نسا، بانو، گشسبانو و گرشصت (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹ب: ۱۶۶ و ۱۶۸ و ۱۷۳ و ۱۷۴). بانوگشسپ (بانو + گُشن + اسپ) را می‌توان «بانوی دارندهٔ اسب نر» تعبیر کرد و یا او را با اعمال پهلوانی و مردانگی‌هایش، زنی چون اسب نر خواند (کراچی، ۱۳۸۲: ۲۵-۲۶).

در بهمن‌نامه، فرامرزنامه، شهریارنامه و هفت‌لشکر به بانوگشسب اشاره شده است، اما بانوگشسب‌نامه تنها اثری است که اختصاصاً به بانوگشسب پرداخته است. بانوگشسب‌نامه، منظومه‌ای کم‌حجم است در قالب مثنوی و در بحر متقارب مثمن که در ۱۰۳۲ بیت سروده شده است. سرایندهٔ آن مشخص نیست، اما با توجه به قراین متن احتمالاً مسلمان بوده (مول، ۱۳۷۰: ۴۶) است. سرایندهٔ بانوگشسب‌نامه و فرامرزنامه را یکی دانسته‌اند (کراچی، ۱۳۸۲: ۱۶). دربارهٔ زمان سرایش این منظومه اختلاف‌نظر هست، اما به طور کلی می‌توان آن را متعلق به قرن پنجم و ششم دانست (مول، ۱۳۷۰: ۴۵؛ صفا، ۱۳۷۱: ۳۶۴؛ کراچی، ۱۳۸۲: ۱۴-۱۷؛ آیدنلو، ۱۳۸۴: ۳۸). این منظومه در سال ۱۳۸۲ به تصحیح روح‌انگیز کراچی منتشر شد.

بانوگشسب‌نامه از روزگار جوانی بانوگشسب شروع می‌شود و با ازدواج او پایان می‌یابد؛ برخلاف دیگر منظومه‌ها که با تولد قهرمان آغاز و با مرگش فرجام می‌یابد. گویی آغاز و فرجام این منظومه افتاده است. به همین دلیل احتمال دارد که بانوگشسب‌نامه بخشی از منظومه‌ای بلندتر باشد (مول، ۱۳۷۰: ۴۶). این احتمال به‌ویژه درباره فرامرزنامه مطرح است (کراچی، ۱۳۸۲: ۲۲؛ آیدنلو، ۱۳۸۴: ۳۸ و ۱۳۸۸: ۱۴). بانوگشسب‌نامه از سلسله قصه‌های رزمی و حماسی عامیانهٔ اواخر عهد ساسانی است (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۷۸). در نظم آن از منابع مکتوب استفاده شده (صفا، ۱۳۵۲: ۱۰۹) و مأخذ آن متعلق به بعد از اسلام است (جیحونی، ۱۳۷۹: ۹۵). این منظومه صرفاً برای نقل داستان

سروده شده و سرایندهٔ آن به دنبال هنرنمایی نبوده است (امیدسالار، ۱۳۷۷الف: ۱۰۲).

پیشینهٔ پژوهش

تا پیش از تصحیح و انتشار بانوگشسب‌نامه از شخصیت بانوگشسب چندان سخن نمی‌رفت و صرفاً به اختصار بانوگشسب‌نامه و نسب بانوگشسب معرفی می‌شد. ژول مول، بانوگشسب را با برونهیلد مقایسه می‌کند و بانوگشسب‌نامه را «اثری بسیار نابسامان و بی‌سر و ابتر» می‌خواند (مول، ۱۳۷۰: ۴۵-۴۶). ذبیح‌الله صفا نیز بعد از اشاره به نظریه‌های ژول مول، بانوگشسب و دو نسخهٔ بانوگشسب‌نامه را معرفی می‌کند (صفا، ۱۳۵۲: ۳۰۰-۳۰۲). حسین رزمجو نیز به هیربد فرامرز اشاره می‌کند که گویا در سال ۱۱۳۲ یزدگردی در هرات این منظومه را تصحیح کرده است (رزمجو، ۱۳۸۱: ج۱: ۱۲۱-۱۲۲). در سایر بررسی‌ها، نکته‌ای فراتر از این موارد ذکر نشده است (ماسه، ۱۳۵۰: ۳۲۰؛ سراج، ۱۳۸۱: ۲۸۹؛ ر.ک: Khaleghi-Motlagh, 2003).

پس از تصحیح و چاپ بانوگشسب‌نامه، پژوهش‌هایی در این‌باره صورت گرفت و به شخصیت خاص بانوگشسب بیشتر توجه شد. دربارهٔ اصل و منشأ او همواره پرسش‌هایی مطرح بوده است. زن جنگنده یا پهلوان‌بانو برگرفته از چه فرهنگی است؟ منشأ آن اساطیر کهن است؟ یا فرهنگ مادرسالار؟ یا اینکه برخاسته از دل تاریخ است؟

برخی پژوهشگران معتقدند که بانوگشسب متعلق به دوران اساطیری است. گویا او الههٔ توانایی و قدرت بوده که به تدریج تقدس ایزدی - اساطیری خود را از دست داده و در حماسه تنها ویژگی‌های جنگاوری‌اش برجای مانده است (کراچی، ۱۳۸۲: ۱۰). در حقیقت او ویژگی‌های فوق بشری ایزدان‌بانوان را داراست (همان، ۱۳۹۲: ۳۷۰). «بانوگشسب در برابر توانایی و تسلط مرد مقاومت می‌کند و فرمانبردار محض حکم‌های مردانه نیست.» او مربوط به دورانی است که زن، نقشی فروتر از مرد نداشته و «محصول استقلال عمل و ذهنیت» است (همان، ۱۳۸۲: ۱۰).

اما با کمی دقت در بانوگشسب‌نامه متوجه می‌شویم که بانوگشسب استقلال چندانی ندارد. او صرفاً مجری اوامر رستم و زال است. در جریان خواستگاری پادشاهان هند، مبارزه با آنها، آزمون رستم از پهلوانان دربار کی‌کاووس و انتخاب گیو، کوچک‌ترین

اشاره‌ای به بانوگشسب نمی‌شود. وی هیچ اقدام خاصی نمی‌کند و در سکوت صرفاً تابع است. گویی ایفاگر نقشی است که برایش در نظر گرفته‌اند، یا برگزارکنندهٔ سنتی است که رایج بوده است. رستم و زال تصمیم می‌گیرند او با پادشاهان هند بجنگد. رستم می‌خواهد برای انتخاب همسرِ دخترش، آزمونی بر پا کند و گیو، برندهٔ آزمون را به دامادی می‌پذیرد. برخلاف ابتدای داستان که بانوگشسب زیر بار نصیحت‌های زال مبنی بر نرفتن به دشت رغو نمی‌رود و سرکشی می‌کند، در این قسمت‌ها بانوگشسب هیچ سخن نمی‌گوید. تنها در انتهای منظومه است که واکنش نشان می‌دهد و گویی خشم خود را ابراز می‌کند؛ اما آن نیز بسیار کوتاه است و خیلی زود تسلیم می‌شود. شب عروسی دست و پای گیو را می‌بندد و او را به گوشه‌ای می‌اندازد، ولی پس از صحبت‌های کوتاه رستم، در سکوت سر تسلیم فرو می‌آورد (بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۱۲۶-۱۲۸).

برخی پژوهشگران بر این باورند که بانوگشسب، زادهٔ فرهنگ مردسالار است. او «زن خوب و فرمانبر و پارسا»ست که پهلوان هم هست و در پهلوانی، دلربایی زنانهٔ او بیداد می‌کند، چنان‌که تصور مردانه از زن می‌پسندد. دختر فقط باید پذیرنده باشد، حتی اگر زنی باشد جنگجو و نیرومند چون بانوگشسب (ر.ک: مزداپور، ۱۳۸۳). برخی دیگر نیز زمینه‌های ظهور مضمون تقریباً جهانی پهلوان‌بانو را تاریخی، جامعه‌شناختی و اساطیری می‌دانند (ر.ک: آیدنلو، ۱۳۸۷).

در این نوشتار درصدد مشخص کردن خاستگاه بانوگشسب هستیم. پرسش اصلی دربارهٔ خاستگاه بانوگشسب است: آیا بانوگشسب اصل سکایی دارد؟ بسیاری از پژوهشگران بر سکایی بودن خاندان رستم صحه گذاشته‌اند. بانوگشسب دختر رستم است و اگر رستم سکایی باشد، دختر او نیز پهلوانی سکایی است. بررسی شخصیت بانوگشسب در متون مختلف نیز این مدعا را ثابت می‌کند، زیرا بسیاری از ویژگی‌های بانوگشسب و زنان سکایی مشترک‌اند.

خاندان سکایی رستم

در شاهنامه بارها به سیستانی بودن رستم و خاندان او اشاره شده است. سیستان در حقیقت سکستان یعنی «سرزمین سکاها»ست و این نام محل، خود اصل سکایی رستم را

ثابت می‌کند (بهار، ۱۳۷۲: ۴۱). در اوستا اشاره‌ای به رستم و یا خاندان او نشده است. در متون پهلوی نیز حضور او بسیار کم‌رنگ است. دلیل یاد نشدن رستم در متن‌های اوستایی، مقدم بودن عصر اوستا بر عصر تدوین داستان‌های زال و رستم است. احتمالاً شکل‌گیری و تلفیق این داستان‌ها با روایات پیشدادی و کیانی همزمان با میلاد مسیح در شرق ایران بوده است (همان: ۳۱)، یعنی درست زمانی که سکاها در شرق ایران ساکن شدند.

از اقوام سکایی، اطلاع چندانی در دست نیست و همین اطلاعات محدود نیز برگرفته از آثار نویسندگان باستان و مطالعات باستان‌شناختی است. آغاز تاریخ سکاها را شاید بتوان حدود ۱۷۰۰ سال پیش از میلاد دانست (Rice, 1957: 37). آنها در سرتاسر دشت پهناوری که از حاشیهٔ غربی روسیهٔ اروپایی تا مرزهای چین ادامه داشت، ساکن بودند (همان: ۳۳). سرمت‌ها همسایهٔ شرقی سکاها بودند که به اراضی آنها دست‌درازی می‌کردند و سرانجام طی سال‌های ۲۰۰پ م-۲۰۰م، سکاها را از سرزمین خود بیرون راندند (همان: ۲۴). در نتیجه حدود قرن اول پ م، سکاها از نواحی شمالی وارد ایران شدند و در این سرزمین جنگ‌های بسیاری راه انداختند. تا اینکه مهرداد دوم (۸۸-۱۲۳پ.م)، آنها را به شرق و جنوب، به طرف زرنگ عقب راند و خراج‌گزار خویش کرد. زرنگ از آن پس «سکستان» نامیده شد که سیستان کنونی، قسمتی از آن است (Yarshater, 1983a: liv؛ کریستن‌سن، ۱۳۷۲: ۵۲-۵۳). سکاها در سال ۵۷ پ‌م در سکستان فرمانروایی هندوسکایی را تأسیس کردند. از سیستان تا قندهار گسترده شدند و از کابل تا پنجاب را فراگرفتند (همان؛ گروسه، ۱۳۵۳: ۷۸؛ Bivar, 1983: 219). سرانجام در سدهٔ دوم میلادی سلسلهٔ سکایی در پنجاب به دست اشکانیان از میان رفت (Bivar, 1983: 219؛ مارکوارت، ۱۳۷۳: ۱۰۲).

سکاها از نخستین اقوام آسیای مرکزی بودند که اسب‌سواری آموختند (Rice, 1957: 69). هرودت در کتاب چهارم تاریخ خود به سکاها می‌پردازد (Herodotus, 1920: 305-306). وی آنها را تیراندازانی سوارکار معرفی می‌کند. خشونت این قوم را از توصیفات او می‌توان دریافت (Rice, 1920: 312).

سرمت‌ها، شاخه‌ای از سکاها هستند (Strabo, 1961: XI, 2, 1؛ مشکور، ۱۳۵۷: ۱۹۹). به عبارتی آن دو یکی بودند و هردو به یک زبان سخن می‌گفتند. سرمت‌ها از لحاظ اصل و نسب و شیوهٔ زندگی بسیار شبیه سکاها بودند (پیرنیا، ۱۳۷۸: ۱۵۲۳؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۱۷؛

Sulimirski, 1970: 22؛ Rice, 1957: 48). آنان نیز به فنون جنگی، اسب‌سواری و تربیت سواران تیرانداز توجه ویژه داشتند (همان: ۲۲ و ۲۶). با توجه به شباهت بسیار این دو قوم، باید این احتمال را در نظر گرفت که به‌مرور سکاها با سرمت‌ها تلفیق شده باشند. سرمت‌ها در اختلاط با سکاها بسیاری از عناصر خود را وارد فرهنگ آنها کردند و میان آنها پیوندهایی حاصل شد (همان: ۵۲؛ Sulimirski, 1985: 195).

برخی محققان افسانه‌های خاندان رستم را متعلق به مردم بومی سیستان می‌دانند و نه سکاها؛ مانند نولدکه (۱۳۲۷)، کریستن‌سن (۱۳۷۰) و ذبیح‌الله صفا (۱۳۵۲). به اعتقاد صفا، «در داستان‌های ملی ایران، رستم از پهلوانان سیستان است. بنابراین ممکن است چنین تصور شود که داستان رستم را سکاهایی که به سیستان تاخته و در آنجا ساکن شده‌اند با خود از سرزمین اصلی خویش آورده باشند. این تصور اگرچه معقول به نظر می‌آید، چندان درست نیست؛ چراکه شکل اصلی نام رستم، یعنی رتستخم یا رئوت‌ستخم، ایرانی است» (همان: ۵۶۴). استدلال دکتر صفا برای اثبات سکایی نبودن رستم اکنون مردود است؛ زیرا ایرانی‌تبار بودن سکاها، یا دست‌کم ایرانی‌زبان بودنشان ثابت شده است. زبان آنها اساساً زبانی ایرانی بوده، ولی احتمالاً بیشتر وابسته به زبان اوستایی بوده تا به فارسی باستان (فرای، ۱۳۶۸: ۲۶۲؛ خانلری، ۱۳۶۵: ۲۳۸؛ Rice, 1957: 39؛ Emmerick, 1989: 204; Bielmeier, 1989: 236؛Sulimirski, 1970: 22).

بسیاری دیگر از محققان معتقدند که روایات خاندان رستم، اصلی سکایی دارند و با استقرار سکاها در ایران وارد ادبیات ایران شده‌اند. از این جمله‌اند: ارنست هرتسفلد (۱۳۰۵)، واسیلی ایوانوویچ آبایف (۱۳۸۰)، مری بویس (۱۹۵۵)، هرولد بیلی (۱۹۸۳)، احسان یارشاطر (۱۹۸۳b)، جلال خالقی مطلق (۱۳۵۶)، بهمن سرکاراتی (۱۳۵۷)، مهرداد بهار (۱۳۷۲ و ۱۳۷۷)، عبدالحسین زرین‌کوب (۱۳۷۵)، احمد تفضلی (۱۳۷۶) و کتایون مزداپور (۱۳۸۴). دلایلی که برای سکایی بودن خاندان رستم آورده‌اند به این شرح است:

سکاها برای خاکسپاری شیوهٔ خاصی داشتند، به‌ویژه اگر فردِ درگذشته از بزرگان می‌بود. هرودت به تفصیل به این مسئله پرداخته است (Herodotus, 1920: 314-316). آنها همراه پادشاه درگذشته، یکی از زن‌ها، ساقی‌ها و پیشخدمت‌هایش را به خاک می‌سپردند. علاوه بر آنها، تعدادی اسب را نیز در کنار پادشاه، به طور ایستاده دفن

می‌کردند و سلاح‌های او را در مقبره‌اش می‌گذاشتند. استخوان‌های اسب و سلاح‌هایی که طی حفریات باستان‌شناختی در بسیاری از قبرهای سکاها پیدا شده، این امر را ثابت می‌کند (Sulimirski, 1970: 48 ؛Bivar, 1983: 195).

هنگام تدفین سهراب و گرشاسب و رستم، شاهد این رسم سکایی هستیم؛ چنان‌که رستم برای به خاک سپردن سهراب درصدد ساختن دخمه‌ای «ز سم ستور» برمی‌آید. خالقی‌مطلق (۱۳۵۶) در توضیح این بیت به رسم تدفین سکاها اشاره می‌کند و نتیجه می‌گیرد که رستم در دخمهٔ پسر برای تبرک فقط به گذاشتن سم اسب که شیء مقدسی بوده که همراه مرده می‌کرده‌اند، بسنده کرده. شیوهٔ تدفین گرشاسب در گرشاسب‌نامه نیز چنین است. گرشاسب را خفتان در بر و با گرز و تیغ و درفش به دخمه می‌برند (ر.ک: آیدنلو، ۱۳۸۳الف). همچنین در شاهنامه هنگامی که رستم را به خاک می‌سپارند، برای او دخمه‌ای می‌سازند و در برابر دخمه، گوری هم برای رخش می‌سازند که ایستاده در گور، منتظر سوار خویش است (بهار، ۱۳۷۲: ۴۱).

احمد تفضلی از منظر لغوی به این مسئله نگریسته و «زال» را واژه‌ای سکایی دانسته که بیانگر سکایی بودن داستان‌های مربوط به اوست (تفضلی، ۱۳۷۶: ۲۷۲).

هرودت به یکی از شیوه‌های جنگی سکاها اشاره می‌کند. سکاها برای نبرد با داریوش تصمیم می‌گیرند هیچ‌گونه جنگ آشکاری نکنند، بلکه با جنگ‌وگریز به تدریج عقب‌نشینی کنند، چاه‌ها و چشمه‌ها را پر کنند و گیاهان را از میان بردارند (Herodotus, 1920: 333). همین روش معروف سکایی را در داستان رستم به زبان سغدی نیز می‌بینیم؛ یعنی گریز از برابر دشمن و سپس بازگشت به سوی وی و نابود کردن او (بهار، ۱۳۷۲: ۴۱). این داستان، قطعه‌ای کوتاه است دربارهٔ جنگ رستم با دیوان، که در سال ۱۹۰۰م، هنگام مرمت یکی از غارهای نزدیک شهر توئن هوانگ کشف شد. این داستان در شاهنامه یا دیگر آثار دیده نمی‌شود، اما ذکر نام رخش و جامهٔ پوست پلنگ تردیدی در هویت داستان باقی نمی‌گذارد (یارشاطر، ۱۳۳۱: ۴۰۸-۴۱۰؛ قریب، ۱۳۸۶: ۱۶۷-۱۶۸).

پیدا شدن متن سغدی داستان رستم این فرضیه را نزدیک به یقین می‌سازد که داستان اصلی رستم، میراث فرهنگ آسیای مرکزی و فرهنگ اقوام ایرانی سکایی است و ریشهٔ آن را باید در گذشتهٔ دور اقوام سکایی ساکن جلگهٔ ماوراءالنهر جست‌وجو کرد. هرچند در ادب

مردم سکایی دوران وسطی که به زبان ختنی متجلی است، نامی از رستم نرفته، همسایهٔ سکاها یعنی سغدی‌ها، یاد آن قهرمان باستانی ایران شرقی را در نوشته‌های خود گرامی داشته‌اند و دلاوری‌های او را در این داستان کوتاه منعکس کرده‌اند (قریب، ۱۳۸۶: ۱۷۳).

در کتاب چهارم تاریخ هرودت از افسانه‌ای سکایی یاد شده است (Herodotus, 1920: 289-291). پهلوانی شکست‌ناپذیر به نام هراکلس (شبیه رستم) ملبس به پوششی از پوست شیر (شبیه ببر بیان) با گله‌ای از اسبان خود (شبیه رخش) در حوالی دریای سیاه می‌تاخت که طوفانی مهیب درگرفت. هراکلس، گلهٔ اسبان خود را گم کرد. به خواب عمیقی فرو رفت. چون از خواب برخاست، در جست‌وجوی اسبان خود برآمد. به بیشه‌زاری رسید و وارد غاری شد که در آن موجودی شگفت‌انگیز، نیمه‌زن - نیمه‌مار (شبیه تهمینه)، خود را فرمانروای آن سرزمین می‌خواند. شرط پس دادن اسب‌ها، همبستری با او بود. هراکلس به این شرط تن درداد و از وی صاحب سه پسر شد. پس از چندی هراکلس قصد عزیمت کرد. کمان و کمربند و جام طلای خود را به وی سپرد و گفت هر کدام از فرزندانم که توانایی زه کردن کمان را داشته باشد، جانشین من می‌شود. کوچک‌ترین پسر، سیتس، از پس این کار برآمد و آن سرزمین را به نام خود سیتیا[1] نامید (ر.ک: خالقی‌مطلق، ۱۳۶۱؛ طاهری، ۱۳۹۱).

از سکاها، افسانهٔ دیگری نیز در دست است: تارگیتاوس، دختر زئوس، سه پسر به دنیا آورد. پسرانش روزی روی زمین، گاوآهن، یوغ، تبر و جامی یافتند، همه از جنس طلا. چون خواستند اینها را از زمین بردارند، تنها کوچک‌ترین پسر موفق به این کار شد. بنابراین بر دو برادرش تفوق یافت و پادشاه آن سرزمین شد. برادرانش نیز هر یک در دو سوی این ناحیه برای خود امارتی تشکیل دادند (Herodotus, 1920: 288-289). تقسیم سرزمین میان سه فرزند پهلوانِ سکایی یادآور فریدون و تقسیم جهان میان سه فرزندش است. به همین ترتیب نامیده شدن سرزمین‌های تحت حکومت فرزندان هراکلس به نام ایشان، یادآور تسمیهٔ ایران و توران به نام تور و ایرج، فرزندان فریدون است (صفا، ۱۳۵۲: ۴۷۱؛ طاهری، ۱۳۹۱: ۱۳۹).

با دقت در شاهنامه متوجه تفاوت زنان خاندان رستم با دیگر زنان شاهنامه می‌شویم.

---

1 . Scythia

«آزادترین و نیرومندترین زنان شاهنامه در افسانه‌های رستم و در ارتباط با خانـدان زال و رستم به نمایش درآمده‌اند. این زنان از دیدگاه‌های گوناگون، به‌ویژه در مقام اجتماعی، با دیگر زنان شاهنامه تفاوت دارند» (کیا، ۱۳۷۱: ۲۷). علت این تفاوت، سکایی بودن آنهاست. در شاهنامه، رودابه، سـیندخت، تهمینـه و گردآفریـد، چهـار زن برجسـتهٔ ایـن خانـدان هستند. «تردیدی نیست که این چهار قهرمان در جامعه‌ای زاده و پرورانده شـده‌انـد کـه زن کم و بیش در آن مختار بوده، در امور سیاسی و رزمی دخالـت داشـته و در گـزینش شوهر آزاد بوده است» (همان: ۳۱-۳۲).

به طور کلی می‌توان مهم‌ترین آداب و رسوم سکایی را که در شاهنامه فردوسی دیـده می‌شود، اینگونه طبقه‌بندی کرد: مال‌دوستی و علاقهٔ مفرط به طـلا و زینـت‌آلات، تنفـر حیرت‌انگیز از دشمنان، عشرت‌طلبی و خوش‌گذرانی، باورهای دینی، جادو و افسونگری و آیین خاکسپاری مردگان (ر.ک: طاهری، ۱۳۹۱). جهانگیر کویاجی به بررسی همانندی‌هـای افسانه‌های سکایی شاهنامه با برخی افسانه‌های چینی می‌پردازد[۱]؛ زیرا سکاها قرن‌ها بـر آسیای مرکزی تسلط داشتند و تأثیر عمیق و وسیعی در شاهنشاهی‌های بـزرگ چـین و ایران و هند برجای گذاشته‌اند. سکاها با موقع جغرافیایی ویژه‌شان کـه در میـان ایـران و چین قرار داشت، هم برای رواج افسانه‌های خـود در ایـن دو کشـور و هـم بـرای نقـل و انتقال افسانه‌های این سرزمین‌ها به یکدیگر، فرصت و امکان مساعدی داشـتند (کویـاجی، ۱۳۷۹: ۲).

منابع چینی از وجود ایرانیان در مغرب چین حکایت می‌کند و نیز آثار ادبـی سـکاها که در ترکستان چین پیدا شده‌اند، این امر را تأیید مـی‌کنـد (فـرای، ۱۳۶۸: ۲۶۷). هـانزن (۱۳۷۴) نیز ایـن مسـئله را برمـی‌رسـد و داسـتان‌هـای سـکایی و نحـوهٔ ورودشـان بـه داستان‌های کیانی را مشخص می‌کند. بنابراین داستان‌های خاندان رستم که در شاهنامه و دیگر متون حماسی دیده می‌شود، از زندگی اقوام سکایی حکایت می‌کند.

منابع سکایی شاهنامه

دربارهٔ منابع شاهنامه همواره میان شاهنامه‌پژوهان اختلاف نظر بوده و هست. به طور کلی می‌توان نظریه‌های آنها را اینگونه طبقه‌بندی کرد: برخی معتقدند که فردوسی صرفاً

از منابع شفاهی منظوم استفاده کرده، نه شاهنامه ابومنصوری و نه دیگر منابع مکتوب (ر.ک: دیویدسن، ۱۳۷۸؛ ۱۳۸۰)[۲] و حتی احتمال می‌دهند شاهنامه ابومنصوری اصلاً وجود نداشته باشد (ر.ک: دیویس، ۱۳۷۷). گروهی معتقدند که فردوسی فقط از شاهنامه ابومنصوری بهره برده است (ر.ک: Omidsalar, 1996؛ خطیبی، ۱۳۸۱؛ امیدسالار، ۱۳۷۷ب) و گروهی دیگر بر این باورند که فردوسی علاوه بر شاهنامه ابومنصوری از منابع دیگری نیز استفاده کرده (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۷۴؛ نولدکه، ۱۳۲۷: ۷۰)، اما هیچ‌یک از آن منابع شفاهی نبوده (ر.ک: خالقی‌مطلق، ۱۳۷۷). و در آخر، برخی معتقدند که فردوسی علاوه بر منابع مکتوب از روایات شفاهی نیز استفاده کرده است (صفا، ۱۳۵۲: ۸۵؛ ماسه، ۱۳۵۰: ۷۰؛ متینی، ۱۳۷۷: ۴۱۴؛ رزمجو، ۱۳۸۱: ۷۱-۷۷). فردوسی و به دنبال او دیگر شاعران، علاوه بر شاهنامه ابومنصوری، به منابع دیگری نیز نظر داشته‌اند که امروز فقط نام آنها را می‌دانیم، مانند روایات آزادسرو و کتاب سکیسران که بسیار حایز اهمیت‌اند (خالقی‌مطلق، ۱۳۶۲: ۱۱۸-۱۱۹).

کتاب آزادسرو: فردوسی اخبار رستم را به فردی به نام آزادسرو نسبت داده است. آزادسرو دعوی داشت که نژادش به سام نریمان می‌رسد. به همین سبب داستان‌های رستم و خاندانش را تدوین کرد. اخبار تدوین‌شدهٔ او بود که به فردوسی رسید و مأخذ بیشتر روایاتی شد که در شاهنامه فردوسی دربارهٔ رستم آمده است. غالب افسانه‌هایی که در آن رستم و خاندان او نقش اساسی دارند، در خدای‌نامه‌ها نبوده و در اصل از روایات همین آزادسرو بوده است؛ زیرا پهلوان اصلی خدای‌نامه، اسفندیار بوده، نه رستم. آزادسرو اولین کسی است که در اواخر سدهٔ سوم هجری، نخستین کتاب پارسی را در ذکر روایات قهرمانی ایران قدیم می‌نویسد (صفا، ۱۳۵۲: ۸۱ و ۲۰۶؛ ۱۳۷۴: ۵۱-۵۲ و ۱۳۷۰: ۲۹۸؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۶۲: ۱۱۸ و ۱۳۷۷: ۵۳۶؛ آیدنلو، ۱۳۸۳ب: ۱۰۶). اما مأخذ روایات آزادسرو چه بوده؟ خالقی‌مطلق معتقد است: «اگرچه ممکن است مأخذ آزادسرو، کتابی به زبان پهلوی بوده [باشد]، ولی من هیچ دور نمی‌دانم که به همان دلیل سکوت اخبار پهلوی و عربی و فارسی راجع به بسیاری از روایات رستم، آزادسرو روایات خود را از زبان سکایی یا سغدی، که در واقع زبان اصلی روایات مربوط به رستم‌اند، گرفته بوده باشد» (خالقی مطلق، ۱۳۶۱: ۱۷۶).

سکیسران: در مروج‌الذهب از کتابی به نام سکیسران یاد می‌شود که حاوی حکایات

رستم است و ابن‌مقفع آن را از فارسی قدیم به عربی ترجمه کرده است. گویا از داستان رستم در خدای‌نامه اثری نبوده و در این باب کتاب جداگانه‌ای به زبان پهلوی وجود داشته است. این کتاب از مهم‌ترین کتاب‌های حماسی و داستانی ایران است که در آن قسمت بسیار بزرگی از روایات کهن متعلق به عهد کیانیان گرد آمده و به رستم و پهلوانان سیستان اختصاص داشته است. سکیسران را «سران سک‌ها» یا «سیستانیان» معنا کرده‌اند (مسعودی، ۱۳۴۴: ج ۱: ۲۲۱؛ صفا، ۱۳۵۲: ۴۵-۴۶؛ کریستن‌سن، ۱۳۷۰: ۴۳۱).

دربارهٔ منابع فردوسی، علاوه بر آثار مکتوب، روایات شفاهی نیز اهمیت دارند. داستان‌های رستم، شهرت بسیاری داشتند، به طوری که می‌توان ردپای آنها را در شهرهای مختلف دنبال کرد. بدرالزمان قریب با ذکر دلایلی ثابت می‌کند که روایت رستم به صورت شفاهی به ادبیات سغدی وارد شده است (قریب، ۱۳۸۶: ۱۸۲). همچنین ذکر نام رستم در دو رسالهٔ پهلوی یادگار زریران و درخت آسوری، ذکر برخی از داستان‌های مربوط به رستم در آثار نویسندگان ارمنی و رواج داستان‌های رستم در اوایل دورهٔ اسلامی در مکه، همه حاکی از رواج گستردهٔ داستان‌های رستم است (تفضلی، ۱۳۷۶: ۲۷۲-۲۷۳).

بنابراین روایات سکایی مربوط به خاندان رستم، جدا از دیگر داستان‌های ایرانی بوده و پس از مهاجرت سکاها به سیستان با داستان‌های کیانی و اشکانی آمیخته است. برخی از عناصر این تلفیق کهن به دورهٔ اشکانیان برمی‌گردد، یعنی حدود قرن اول میلادی، زمانی که اشکانیان با سکاها رابطهٔ نزدیکی داشتند. در شاهنامه نیز رابطهٔ خویشاوندی طایفهٔ گودرز با رستم بر این امر تأکید می‌کند (خالقی‌مطلق، ۱۳۶۱: ۱۸۲ و ۱۳۶۲: ۱۱۷؛ قریب، ۱۳۸۶: ۳۱؛ ارانسکی، ۱۳۷۹: ۲۷۴؛ سرکاراتی، ۱۳۵۵: ۱۸۱؛ تفضلی، ۱۳۷۶: ۲۷۲؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۷۶-۷۷؛ Boyce, 1983: 1157؛ Shahbazi, 1993: 156).

داستان‌ها و افسانه‌های سکایی

علاوه بر دو افسانهٔ هرودت، داستان‌های دیگری نیز به سکاها منسوب است؛ از جمله افسانهٔ «رام و سیتا» و «زریادرس‌شاه و شاهزاده‌خانم اُداتیس» (ارانسکی، ۱۳۷۹: ۲۷۴). همچنین داستان «امپراتور آشوکا و وزیرش یشس»، «آشوکا و پسرش کونالـه»، «امپراتور

کوشانی کنیشکه» و «شاهزادهٔ جوان و عروس پری در متن سودهنه و منوهرا» (Bailey, 1983: 1236 & 1238).

رام و سیتا: در این داستان شاهد آزمون ازدواج و مراسم زه کردن کمان هستیم. پدر سیتا، خواستگاران دخترش را فرامی‌خواند و آزمونی برگزار می‌کند. همه در زه کردن کمان درمی‌مانند، جز رامچدر که به راحتی کمان را خم می‌کند و سیتا حلقهٔ گلی که نشان انتخاب همسر است، به گردن او می‌اندازد (یغمایی، ۱۳۵۵: ۱۴-۱۵).

زریادرس‌شاه و شاهزاده‌خانم اُداتیس: این افسانه را خارس میتیلنی نقل کرده و سپس فردوسی آن را در داستان کتایون و گشتاسب آورده است (ارانسکی، ۱۳۷۹: ۲۷۴؛ مزداپور، ۱۳۶۹: ۶۹؛ Boyce, 1955: 463-464). پادشاه اسکیت (سکایی)، جشن ازدواجی برای دخترش، اداتیس ترتیب می‌دهد و از او می‌خواهد با دادن جامی شراب به مرد دلخواهش، همسر خود را انتخاب کند. زریادرس با تنها همراه خود، یک ارابه‌ران، به سوی مراسم می‌شتابد و ملبس به جامهٔ سکایی وارد تالار می‌شود و اداتیس که او را شناخته بود، جام او را پر می‌کند (Boyce, 1955: 463).

این دو داستان اهمیت ویژه‌ای دارند، به‌ویژه داستان دوم که به وضوح به سکایی بودن پادشاه و دختر اشاره کرده است. طی داستان نیز از ارابهٔ معروف سکاها و لباس خاصشان سخن می‌گوید. در داستان اول نیز موتیف پرتکرار آزمون ازدواج دیده می‌شود. در هر دو داستان شاهد فراخواندن خواستگاران و برگزاری مراسمی هستیم که طی آن به دختر امتیاز خاصی داده شده که از میان خیل خواستگاران، فردی را انتخاب کند.

زنان سکایی

سکاها، حکومتی پدرسالار داشتند. آنها زنان متعدد می‌گرفتند و پسران غالباً همسران پدر خود را به ارث می‌بردند و همچنین یکی از همسران را با او دفن می‌کردند (Rice, 1957: 60). اما زنان سرمتی، وضع دیگری داشتند. هرودت آنها را حاصل پیوند سکاها با زنان آمازون می‌داند و به تفصیل به این مسئله می‌پردازد (Herodotus, 1920: 330-332). از نظر او، زنان سرمتی بر اسب سوار می‌شدند و با همسران خود یا بدون آنها به شکار می‌پرداختند. به جنگ می‌رفتند و همان لباسی را می‌پوشیدند که مردان به تن داشتند. آنها برای ازدواج نیز رسوم خاصی داشتند؛ هیچ دختری تا قبل از کشتن

دشمنی در میدان نبرد نمی‌توانست ازدواج کند (Rice, 1957: 332). زنان سرمتی پس از ازدواج مجبور بودند جنگاوری را کنار بگذارند و خود را وقف امور منزل کنند.

بنابراین زنان سرمتی و سکایی در ابتدا متفاوت از هم بودند. زنان سکایی، زندگی نیمه‌منزوی داشتند و حال آنکه زنان سرمتی وارد صحنهٔ کارزار می‌شدند. اما به مرور سکاها با سرمت‌ها آمیختند و فرهنگ آنها درهم تنیده شد. فرهنگ جدید سکاها حاوی عناصری شد که به فرهنگ سرمتی‌ها مربوط می‌شد (Sulimirski, 1985: 193 & 195). به این ترتیب فرهنگ مادرسالارانهٔ سرمت‌ها بر فرهنگ پدرسالار سکاها تأثیر گذاشت. یافته‌های باستان‌شناختی نیز این امر را تأیید می‌کند. در مقبرهٔ زنان سکایی، استخوان‌های اسب، سرنیزه، تیردان، خنجر و حتی زره پولک‌دار پیدا شده است (همان: ۱۹۵؛ Sulimirski, 1970: 48). تصویر زنان جنگجو در نقاشی‌های پنجیکنت سغد نیز دیده می‌شود (Azarpay, 1981: 116). سکاها قبل از ورود به سیستان، مدتی در ماوراءالنهر، سغد و بلخ اقامت داشتند و علاوه بر تأثیرپذیری از فرهنگ ایرانی- یونانی این مناطق، بر فرهنگ آنان نیز تأثیر گذاشتند.

در برهه‌ای از حکومتِ سکاها، پادشاهی با زنانی بود که شجاعتی بی‌نظیر داشتند؛ زیرا نزد این مردمان، زنان همچون مردان به مرارت‌های جنگ خو گرفته بودند و در شجاعت به مردان پهلو می‌زدند (Diodorus of Sicily, 1967-1970: II, 44). دیودور سیسیلی، اینان را آمازون می‌داند.

آمازون‌ها، قومی بودند که همهٔ افراد آن را زنان تشکیل می‌دادند. کشور آنان در شمال، یعنی در دامنه‌های قفقاز یا در تراکیه و یا سکائیهٔ جنوبی قرار داشت. استرابو، آمازون‌ها را ساکن در کنار سرزمین سکاها می‌داند. هیچ مردی اجازهٔ ورود به سرزمین آنها را نداشت، مگر برای انجام دادن کارهای سخت یا پست. شجاع‌ترین آمازون‌ها اغلب با اسب به شکار می‌رفتند و به تمرین‌های جنگی می‌پرداختند. سپرهای سبک داشتند و از پوست حیوانات وحشی برای خود کلاه‌خود و لباس می‌ساختند. آنان یکی از پستان‌های خود را می‌بریدند تا هنگام استفاده از تیر و کمان به زحمت نیفتند. به همین دلیل آنها را آمازون (کسانی که پستان ندارند) می‌نامیدند. برای حفظ نسل در فصل‌های معینی با مردان آمیزش می‌کردند و فقط نوزادان دختر را نگه می‌داشتند (گریمال، ۱۳۶۷، ج ۱: ۶۳-۶۴؛ Strabo, 1961: XI, 5, 1؛ Diodorus of Sicily, 1967-1970: XVII, 77). یونانیان

منشأ قصه‌های مربوط به آمازون‌ها را سکاها می‌دانستند. اما بیشتر احتمال دارد مقصود آنها سرمتی‌ها بوده باشد (Rice, 1957: 48). دیودور سیسیلی دربارهٔ آمازون‌ها مطلب جذابی نقل می‌کند. ثالستریس[1]، ملکهٔ آمازون‌ها، برای دیدن اسکندر به هیرکانی می‌رود:

> «ثالستریس، بخش اعظم سپاهش را در مرزهای هیرکانی گذارد و به همراه سیصد تن آمازونی، مسلح به جنگ‌افزار، نزد شاه حاضر شد. شاه که از حضور غیر عادی این زنان پرآوازه شگفت‌زده شده بود، از ثالستریس، انگیزهٔ دیدارش را جویا شد. او گفت که برای داشتن فرزندی آمده است. در واقع اسکندر در پرتو کارهای نمایانش از تمامی مردان شجاع‌تر و این زن نیز به واسطهٔ توان و شجاعتش، سرآمد دیگر زنان بود. پس فرزندی که از چنین پدر و مادر ممتازی زاده شود، احتمالاً به واسطهٔ شجاعتش از باقی انسان‌ها برتر خواهد بود. شاه شیفتهٔ وی شد و به گرمی از درخواست او استقبال کرد و سیزده روز را با وی گذراند» (Diodorus of Sicily, 1967-1970: XVII, 77).

ثالستریس، تهمینهٔ شاهنامه و دختر افسانهٔ هرودت را مقابل چشم می‌آورد. اسکندر و اینکه او شجاع‌ترین مردان بوده نیز یادآور رستم و هراکلس است. دختر افسانهٔ هرودت، فرمانروای سرزمین خود است، همان‌طور که ثالستریس، ملکهٔ آمازون‌هاست. هر دو برای همبستری با پهلوان زمان خود پیش‌قدم می‌شوند. تهمینه، دختر پادشاه سمنگان نیز شیفتهٔ دلیری رستم می‌شود و مانند ثالستریس شبانه نزد رستم می‌رود تا از او صاحب پسری شود، شاید که در مردی و زور همچون پدر باشد (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۲۲-۱۲۳).

می‌توان دختر افسانهٔ هرودت و تهمینه را که هر دو اصل سکایی دارند، با ثالستریس و به طور کلی آمازون‌ها مرتبط دانست. بی‌گمان این شباهت‌ها اتفاقی نیست و برخاسته از فرهنگ و رسومی مشترک است؛ یعنی فرهنگ سکایی که به گفتهٔ هرودت، استرابو و دیدیور سیسیلی به مرور با فرهنگ سرمت‌ها و آمازون‌ها آمیخته است. نشانه‌های این رسوم در طول تاریخ در داستان‌ها و افسانه‌ها، به‌ویژه داستان‌های سکایی خاندان رستم حفظ شده است.

با توجه به مطالب تاریخی و باستان‌شناسی و همچنین با توجه به افسانه‌ها و

1. Thallestris

داستان‌های سکایی موجود، می‌توان ویژگی‌های کلی زنان سکایی را اینگونه دسته‌بندی کرد:

- رفتن به شکار
- مهارت در اسب‌سواری
- رفتن به جنگ
- مهارت در استفاده از جنگ‌افزارها
- پوشیدن لباس مردان
- مشروط بودن ازدواج به کشتن فردی در جنگ
- فراخواندن خواستگاران و برگزاری آزمون ازدواج
- ترک جنگاوری پس از ازدواج

در بانوگشسب‌نامه و دیگر متون حماسی و روایات عامیانه، تمام این موارد دربارهٔ بانوگشسب صدق می‌کند. در اینجا به بررسی هر یک می‌پردازیم.

بانوگشسب در متون مختلف

علاوه بر بانوگشسب‌نامه، در دیگر متون نیز از بانوگشسب نام رفته است، همچون بهمن‌نامه، فرامرزنامه، شهریارنامه، شاهنامه[۳]، مجمل‌التواریخ و القصص، هفت‌لشکر و همچنین در روایات مردمی. با توجه به این منابع، ویژگی‌های بانوگشسب را بررسی می‌کنیم و درصدد تشخیص ویژگی‌های زنان سکایی در او برمی‌آییم.

شکارگری

در بانوگشسب‌نامه از ابتدای داستان شاهد علاقهٔ شدید بانوگشسب به شکار هستیم. تاحدی که نصایح زال نیز نمی‌تواند مانع رفتن او به شکار شود.

شب و روز عزم شکارش بُدی همه روز نخچیر کارش بُدی

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۶۰)

که هر روز بودی به عیش و شکار نبودش به غیر از شکار ایچ کار

(همان: ۱۰۶)

در دیگر متون نیز از شکار رفتن بانوگشسب سخن رفته است (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۵۹ و ۳۹۱). وی در این کار تبحر نیز دارد:

اگـــر شـــیر پـــیش آمـــدی یـــا پلنـــگ　　نمـــــی‌داد بـــــانو یکـــــی را درنـــــگ
ســـه شـــیر نـــر افگنـــد در مرغـــزار　　دو شـــیر دگـــر زنـــده بســـت اســـتوار
(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۵۶)

مهارت در سوارکاری و استفاده از جنگ‌افزار

بارها بانوگشسب را سوار بر اسب می‌بینیم (ایرانشاه، ۱۳۷۰: ۵۱۴؛ بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۶۱)؛ اسبی که از نژاد رخش است (همان). مهارت او در سوارکاری و رزم چنان است که رستم مسئولیت نگهداری از فرامرز را به او می‌سپارد و بانوگشسب به او اسب‌سواری و آداب رزم می‌آموزد (همان: ۵۶؛ انجوی شیرازی، ۱۳۶۹ب: ۱۳۰؛ ریاحی زمین و جباره ناصرو، ۱۳۹۰: ۱۵۱). وی در استفاده از جنگ‌افزار نیز مهارت دارد (بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۵۷ و ۶۸).

هـــر آنگـــه کـــه بانوگشســـب از کـــران　　کشـــیدی کمـــان بـــر چنـــان ســـروران
نمانـــدی یکـــی تـــن بـــه جـــای از نهیـــب　　اگـــــر چنـــــد بـــــودی فـــــراز و نشـــــیب
(ایرانشاه، ۱۳۷۰: ۴۰۴)

و سلیح او همه از زر زرد است (همان: ۲۴۵).

قدرت و دلاوری

بنا بر آیین حماسه، دربارهٔ زور بازوی بانوگشسب اغراق شده است، به طوری که هیچ کس نمی‌تواند کمان او را بکشد (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۶۹) و فقط قدرت بدنی رستم با او برابر است (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹ب: ۱۶۷؛ بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۱۱۰)؛ هرچند گاه حتی او توان مچ انداختن با بانوگشسب را ندارد (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹الف: ۷۶). وی بارها زنجیر اسارت خود را پاره می‌کند (بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۸۴؛ هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۱۹۷؛ ایرانشاه، ۱۳۷۰: ۴۴۳). بانوگشسب، بهمن را نیز عاجز کرده، به طوری که وی در وصف دلاوری او چنین اقرار می‌کند:

همـــی‌گفـــت کـــای پـــاک پروردگـــار　　چـــه تخـــم اســـت ایـــن تخمـــهٔ نابکـــار
زنانشـــــان ز مـــــردان بـــــه‌نیروترنـــــد　　بـــــه هنگـــــام کینـــــه دژم‌روترنـــــد
(ایرانشاه، ۱۳۷۰: ۲۴۸)

جنگاوری

بارزترین صفت بانوگشسب، جنگاوری اوست.

سلحشـــور و شـــیرافگن انـــدر نبـــرد　　نبُـد کـس بـه میـدان مـردی‌اش مـرد
اگـــر کـــوه بـــودی همـــاورد اوی　　نمانـــدی بـــه روی زمـــین گـــرد اوی
(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۶۰)

هیچ‌کس ارادهٔ نبرد با او نمی‌کند و کس را توان مقابله با او نیست. بانوگشسب پیوسته در میدان مبارز می‌طلبد و هماوردان خود را یک‌یک تباه می‌سازد (همان: ۲۵۰؛ هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۹۲). در بانوگشسب‌نامه از سه نبرد او یاد می‌شود؛ ابتدا با رستم:

نخســـتین بـــرآورد بـــانو عمـــود　　پـــدر را یکـــی پیشدســـتی نمـــود
بـــه پـــا ایســـتاد انـــدر آن صـــدر زیـــن　　فـــرو کوفـــت بـــر پهلـــوان گـــرزِ کـــین
کـه شـد رخـش تـا سـینه انـدر زمـین　　بخاییـد لـب را بـه خشـم و بـه کـین
(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۷۲)

سپس با تمرتاش:

بـه یـک زخـم شمشـیر بـی‌تـرس و بـیم　　سراســـر تـــنش کـــرد بـــانو دو نـــیم
(همان: ۱۰۳)

در آخر با پادشاهان هند:

بـــه جیپـــور گردیـــد بـــانو دچـــار　　بیامـــد بـــه پیکـــار آن نامـــدار
بـــرو بـــر یکـــی نیـــزه زد پرنهیـــب　　شـدش از بـدن جـان و پـای از رکیـب
بـــه چنگـــال چیپـــال را دســـت بـــرد　　کمربنـــد او را گرفـــت و فشـــرد
ز زیـــن برگـــرفتش بـــه کـــردار مـــرد　　بینـداخت خـوارش بـه دشـت نبـرد
یکـی کشـته گشـت و دگـر را بخسـت　　چو رای آن چنان دیـد، ز آنجـا بجسـت
(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۱۱۳)

در دیگر متون نیز همواره در حال مبارزه است: رزم او با تمور بن برزو، عادی، مرجان جادو (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۸۵ و ۳۹۲ و ۴۴۹)، با سـهراب (انجـوی شـیرازی، ۱۳۶۹الـف: ۷۰-۷۱)، نبرد وی با پیروزِ آرش، فرخ، رهامِ گودرز و فرار مفتضحانهٔ رهام، بـا گنـدآورِ شـیر و پـور پشنگ و... (ایرانشاه، ۱۳۷۰: ۲۴۶ و ۲۴۷ و ۲۴۹-۲۵۰ و ۲۷۱-۲۷۲ و ۳۵۷ و ۳۵۹-۳۶۰ و ۴۰۳). وی همواره قهرمان و پیروز میدان است، اما در کنار این پیـروزی‌هـا، گـاه اسـیر (هفـت‌لشـکر، ۱۳۷۷: ۱۳۴ و ۳۶۰ و ۳۷۱ و ۵۰۸ و ۵۳۵ و ۵۵۰؛ ایرانشـاه، ۱۳۷۰: ۴۰۵) یـا زخمـی (هفـت‌لشـکر،

۱۳۷۷: ۴۵۰ و ۵۶۵؛ فرامرزنامه، ۱۳۲۴: ۴۳۹؛ عثمان مختاری، ۱۳۴۱: ۷۹۹؛ ایرانشاه، ۱۳۷۰: ۲۵۴ و ۳۳۰ و ۳۶۰ و ۴۰۴ و ۵۶۰) می‌شود. فقط دو بار او را در حال فرار می‌بینیم (همان: ۵۶۱؛ عثمان مختاری، ۱۳۴۱: ۷۹۹). با این حال گاه این شکست‌ها و اسارت‌ها اتفاقی است (هفت-لشکر، ۱۳۷۷: ۳۶۰ و ۵۴۷) و نه به دلیل ضعف او:

به سوراخ موشی شدش دست اسپ فرو رفت و افتاد بانوگشسپ

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۸۱)

بانوگشسب علاوه بر اینکه در میدان نبرد چیره‌دست است، خود نیز سپاه فراهم می‌کند و بر لشکر دشمن می‌زند (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۹۴) یا فرماندهی سپاه را به او واگذار می‌کنند (فرامرزنامه، ۱۳۲۴: ۴۱۸؛ ایرانشاه، ۱۳۷۰: ۵۰۷؛ هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۵۴۷). وی شب به تنهایی به طلایهٔ سپاه بهمن می‌زند و آنها را وادار به عقب‌نشینی می‌کند (همان: ۳۵۶-۳۵۷). همین طور به همراه خواهرش زربانو بر سپاهی چیره می‌شود (همان: ۴۰۲-۴۰۳). همواره از او در کنار پهلوانان بزرگی چون فرامرز، سام، برزو، زواره و... یاد می‌شود. گویی اصلاً جنسیت او مطرح نیست و صرفاً پهلوانی دلیر است (همان: ۳۸۱ و ۴۹۵ و ۵۰۳ و ۵۱۵ و ۵۱۹ و ۵۴۸ و ۵۴۹ و ۵۵۶؛ فرامرزنامه، ۱۳۲۴: ۴۱۹؛ ایرانشاه، ۱۳۷۰: ۲۱۰ و ۳۴۸). برای مثال زمانی که بهمن افرادی را به لشکر زال می‌فرستد تا مهتران آن سپاه را شناسایی کند، از بانوگشسب جزء شش مهتر اصلی یاد می‌شود (همان: ۲۷۰).

پوشیدن لباس مردان

وی همواره زره‌پوش است. در شکار و نبرد، پوشش و ظاهرش همچون مردان است و سر و موی خود را در کلاه‌خود پنهان می‌کند (همان: ۱۱۱؛ ریاحی زمین و جباره ناصرو، ۱۳۹۰: ۱۵۲؛ انجوی شیرازی، ۱۳۶۹ب: ۱۶۶).

هر آنگه که شان بود عزم شکار یل پهلوان بانوی نامدار

چو مردان به جوشن شدی در زمان سر و موی در خود کردی نهان

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۵۶)

بسیاری مواقع نیز نقاب بر چهره دارد (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۸۴ و ۳۹۴ و ۴۴۹؛ انجوی شیرازی، ۱۳۶۹الف: ۷۰).

چو آمد به میدان کمان کرده زه به رخ پرده برده به سر بر گره

(عثمان مختاری، ۱۳۴۱: ۷۹۷)

فراخواندن خواستگاران و برگزاری آزمون ازدواج

در بانوگشسب‌نامه دو بار شاهد فراخوانده شدن خواستگاران هستیم. رستم ابتدا پادشاهان هند و سپس پهلوانان دربار کی‌کاووس را جمع می‌کند تا برای انتخاب داماد، آزمونی برگزار کند. برای سنجش پادشاهان هند و دیگر خواستگاران، بانوگشسب شخصاً با آنها مبارزه می‌کند:

ز روم و ز چین و ز ترک و تتار　　هر آن کس که وی را شدی خواستار
چو با وی به کشتی شدی بار کس　　نبد مردِ میدان او هیچ‌کس

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۱۱۳)

اما پهلوانان دربار کی‌کاووس را رستم خود محک می‌زند (همان: ۱۲۲). ماجراهای مربوط به ازدواج بانوگشسب در بانوگشسب‌نامه با تفاوت‌هایی جزئی در هفت‌لشکر نیز تکرار شده است؛ مانند اینکه رستم علاوه بر آزمون قالیچه، آزمون دیگری نیز تعیین می‌کند و آن کشیدن کمان است. در آزمون قالیچه نیز ۱۲۰۰ پهلوان هر یک به تنهایی روی قالیچه می‌نشینند و رستم هر کدام را جداگانه می‌تکاند و برخی تفاوت‌های دیگر (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۲۰۱-۲۰۲).

دربارهٔ ازدواج بانوگشسب، ده روایت مردمی نیز در دست است. آنها نیز تفاوت‌هایی با روایت بانوگشسب‌نامه دارند. بانوگشسب در برخی روایات حاضر نیست ازدواج کند، زیرا کسی را در شأن خود نمی‌بیند. اما در آخر با این شرط تن به ازدواج می‌دهد که داماد بتواند او را در رزم شکست دهد. گاه رستم برای ازدواج بانوگشسب، شروطی تعیین می‌کند و گاه خود او. این شرط‌ها متفاوت است. از جمله نبرد تن‌به‌تن با بانوگشسب؛ کشیدن کمان؛ نشستن روی چهارپایه به طوری که پایه‌های آن بشکند یا در زمین فرو رود؛ پنجه در پنجهٔ بانوگشسب انداختن و سالم پنجه را از دست او درآوردن یا مچ انداختن با او؛ تکاندن قالی، به این ترتیب که گاه روی قالی بانوگشسب می‌نشیند، گاه رستم و گاه داماد (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹الف: ۷۱-۷۸ و ۱۳۶۹ب: ۱۶۶-۱۷۶؛ ریاحی زمین و جباره ناصرو، ۱۳۹۰: ۱۵۵).

ترک جنگاوری پس از ازدواج

بانوگشسب‌نامه با ازدواج بانوگشسب پایان می‌یابد. دیگر از سلحشوری و جنگاوری او سخنی به میان نمی‌آید. گویا بعد از ازدواج، پهلوانی را کنار می‌گذارد. این دقیقاً همان

چیزی است که از زنان سکایی انتظار می‌رود. آنها تا زمانی در میدان جولان می‌دادند که همسری نگزیده بودند و پس از ازدواج مجبور بودند جنگاوری را کنار بگذارند. اما بانوگشسب هرچند در بانوگشسب‌نامه گویی پس از ازدواج، جنگاوری را کنار می‌گذارد، در هفت‌لشکر، بهمن‌نامه و شهریارنامه، زمانی که همسر گیو و مادر بیژن است، همچنان شاهد جنگاوری او هستیم. بنابراین نمی‌توان در این زمینه دربارهٔ او قضاوت کرد.

نتیجه‌گیری

با ورود اقوام سکایی به ایران، فرهنگ و افسانه‌های این قوم نیز وارد ایران شد و با فرهنگ و افسانه‌های این سرزمین درآمیخت. نمونهٔ بارز این آمیختگی را می‌توان در شاهنامه و دیگر متون حماسی دید. داستان‌های مربوط به خاندان رستم، اصلی سکایی دارد، به طوری که بسیاری از رسوم و ویژگی‌های فرهنگ سکایی را می‌توان در این داستان‌ها تشخیص داد؛ همچون تقسیم سرزمین میان سه پسر، شیوهٔ تدفین، جنگاوری زنان و... . در میان سکاها، زنان جایگاه ویژه‌ای داشته و جنگاوری آنان امری رایج بوده است. بنابراین به مرور با تلفیق داستان‌های سکایی با داستان‌های ایرانی، این نقش‌مایه وارد داستان‌های ایرانی نیز می‌شود، به طوری که شاهد پهلوان‌بانوان بسیاری به‌ویژه در آثار حماسی مربوط به خاندان رستم هستیم. در این میان بانوگشسب از نامدارترین و مؤثرترین آنهاست و تنها پهلوان‌بانویی است که منظومه‌ای مختص به خود دارد.

با بررسی شخصیت بانوگشسب در متون فارسی، همچون بانوگشسب‌نامه، بهمن‌نامه، فرامرزنامه، شهریارنامه، هفت‌لشکر و همچنین با بررسی روایات مردمی بانوگشسب، می‌توان ویژگی‌های زنان سکایی را در او یافت؛ همچون شکارگری، جنگاوری، سوارکاری، مهارت در استفاده از جنگ‌افزارها، پوشیدن لباس مردان، مشروط بودن ازدواج به کشتن فردی در میدان نبرد، فراخواندن خواستگاران و برگزاری آزمون ازدواج. بنابراین می‌توان بانوگشسب را پهلوان‌بانویی سکایی دانست؛ زیرا علاوه بر اینکه دختر رستم و از خاندانی سکایی است، ویژگی‌های زنان سکایی نیز در او دیده می‌شود.

پی‌نوشت

۱. هرچند مهرداد بهار، انتقادهایی بر او وارد کرده، با کلیتِ نظر او مخالفتی ندارد (بهار، ۱۳۷۷: ۴۷۰-۴۸۱).

۲. مقالاتی در رد این نظر دیویدسن نوشته شده است (ر.ک: Omidsalar, 1996؛ متینی، ۱۳۷۷؛ خالقی مطلق، ۱۳۷۷).

۳. در شاهنامه چاپ خالقی مطلق، دو بار به بانوگشسب اشاره شده که هر دو در پانوشت است. نخست زمانی است که گیو در برابر پیران ویسه به دامادی رستم می‌بالد. دومین‌بار نیز زمانی است که گیو همراه کیخسرو به ایران برمی‌گردد و رستم، بانوگشسب را همراه با مهتران و با تخت و تاج‌های گران نزد او می‌فرستد (فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۳۷ و ۴۵۱).

منابع

آبایف، واسیلی ایوانوویچ (۱۳۸۰) «زردشت و اسکیتی‌ها، ترجمهٔ حسین مصطفوی»، نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۴۸-۱۵۷.

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۳الف) «از فردوسی تا موراساکی»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۸۰ و ۸۱، صص ۹۸-۱۰۷.

---------- (۱۳۸۳ب) «تأملاتی دربارهٔ منابع و شیوهٔ کار فردوسی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، شمارهٔ ۱۹۲، صص ۸۵-۱۴۷.

----------(۱۳۸۴) «مهین‌دخت، بانوگشسپ سوار»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۹۳، صص۳۴-۴۵.

---------- (۱۳۸۷) «پهلوان‌بانو»، مجلهٔ مطالعات ایرانی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر، شمارهٔ ۱۳، صص ۱۱-۲۴.

---------- (۱۳۸۸) برگزیده منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه، تهران، سمت.

اُرانسکی، یوسیف میخائیلوویچ (۱۳۷۹) مقدمهٔ فقه‌اللغهٔ ایرانی، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، پیام.

امیدسالار، محمود (۱۳۷۷الف) «بیان ادبی و بیان عامیانه در حماسه‌های فارسی»، گلستان، شمارهٔ ۱، صص ۸۵-۱۱۲.

---------- (۱۳۷۷ب) «هفت‌خان رستم، بیژن و منیژه و نکاتی دربارهٔ منابع و شعر فردوسی»، ایران‌شناسی، شمارهٔ ۳، صص ۵۴۰-۵۴۷.

انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۶۹الف) فردوسی‌نامه (مردم و شاهنامه)، تهران، علمی.

---------- (۱۳۶۹ب) فردوسی‌نامه (مردم و فردوسی)، تهران، علمی.

ایرانشاه بن ابی‌الخیر (۱۳۷۰) بهمن‌نامه، ویراستهٔ رحیم عفیفی، تهران، علمی و فرهنگی.

بانوگشسب‌نامه (۱۳۸۲) به تصحیح روح‌انگیز کراچی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی مطالعات فرهنگی.

بهار، مهرداد (۱۳۷۲) سخنی چند دربارهٔ شاهنامه، تهران، سروش.

---------- (۱۳۷۷) از اسطوره تا تاریخ، تهران، چشمه.

پیرنیا، حسن (۱۳۷۸) ایران باستان، تهران، افراسیاب.

تفضلی، احمد (۱۳۷۶) تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، تهران، سخن.

جیحونی، مصطفی (۱۳۷۹) مقدمه بر شاهنامه فردوسی، کتاب صفر، اصفهان، شاهنامه‌پژوهی.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۵۶) «یکی دخمه کردش ز سم ستور»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، شمارهٔ ۱۲۴، صص ۴۶۲-۴۷۰.

---------- (۱۳۶۱) «یکی داستان است پر آب چشم»، ایران‌نامه، شمارهٔ ۲، صص ۱۶۴-۲۰۵.

---------- (۱۳۶۲) «مطالعات حماسی: فرامرزنامه»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی،

شمارهٔ ۱۲۸ و ۱۲۹، صص ۸۵-۱۲۱.
---------- (۱۳۷۷) «در پیرامون منابع فردوسی»، ایران‌شناسی، سال دهم، شمارهٔ ۳، صص ۵۱۲-۵۳۹.
خانلری، پرویز (۱۳۶۵) تاریخ زبان فارسی، جلد ۱، تهران، نشر نو.
خطیبی، ابوالفضل (۱۳۸۱) «یکی نامه بود از گه باستان»، نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۱۹، صص ۵۴-۷۳.
دیویدسن، الگا (۱۳۷۸) شاعر و پهلوان در شاهنامه، ترجمهٔ فرهاد عطایی، تهران، تاریخ ایران.
---------- (۱۳۸۰) ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی، ترجمهٔ فرهاد عطایی، تهران، فرزان روز.
دیویس، دیک (۱۳۷۷) «مسئلهٔ منابع فردوسی»، ترجمهٔ سعید هنرمند، ایران‌شناسی، سال دهم، شمارهٔ ۱، صص ۹۲-۱۱۰ .
رزمجو، حسین (۱۳۸۱) قلمرو ادبیات حماسی ایران، جلد ۱، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ریاحی زمین، زهرا و عظیم جباره ناصرو (۱۳۹۰) «آمیزش اسطوره و حماسه در روایتی دیگر از بانوگشسب‌نامه»، ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۱۸، صص۱۴۵-۱۷۰.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵) از گذشتهٔ ادبی ایران، تهران، الهدی.
---------- (۱۳۷۷) تاریخ مردم ایران، جلد ۱، تهران، امیرکبیر.
سراج، شهین (۱۳۸۱) بانوگشسب‌نامه، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۵) «رستم یک شخصیت تاریخی یا اسطوره‌ای؟»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲، صص ۱۶۱-۱۹۲.
---------- (۱۳۵۷) «بنیان اساطیری حماسهٔ ملی ایران»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، شمارهٔ ۱۲۵، صص ۱-۶۱.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۲) حماسه‌سرایی در ایران، تهران، امیرکبیر.
---------- (۱۳۷۰) سخنی دربارهٔ شاهنامه، فردوسی و شاهنامه، به کوشش علی دهباشی، تهران، مدبر.
---------- (۱۳۷۱) تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۲، تهران، فردوس.
---------- (۱۳۷۴) نظری به مآخذ شاهنامه و دیگر حماسه‌های ملی، نمیرم از این پس که من زنده‌ام، به کوشش غلامرضا ستوده، تهران، دانشگاه تهران.
طاهری، محمد (۱۳۹۱) «جایگاه و تأثیر قوم سکایی در تاریخ و شاهنامه فردوسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دورهٔ جدید، سال چهارم، شمارهٔ ۱، صص ۱۲۵-۱۴۶.

مختاری، ابوعمر بهاءالدین عثمان بن عمر (۱۳۴۱) دیوان عثمان مختاری، به کوشش جلال‌الدین همایی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
فرامرزنامه (۱۳۲۴ق) به کوشش رستم پوربهرام و سروش تفتی، بمبئی.
فرای، ریچارد (۱۳۶۸) میراث باستانی ایران، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، علمی و فرهنگی.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶) شاهنامه، دفتر دوم، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
قریب، بدرالزمان (۱۳۸۶) مطالعات سغدی (مجموعه مقالات)، به کوشش محمد شکری فومشی، تهران، طهوری.
کراچی، روح‌انگیز (۱۳۸۲) مقدمه بر بانوگشسب‌نامه، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
---------- (۱۳۹۲) بانوگشسب، ایزدبانویی اساطیری یا پهلوانی حماسی؟، در: رنج و گنج، به کوشش ویدا ندّاف و دیگران، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
کریستن‌سن، آرتور (۱۳۷۰) فردوسی و حماسهٔ ملی ایران، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، در: فردوسی و شاهنامه (مجموعه ۳۶ گفتار)، به کوشش علی دهباشی، تهران، مدبر.
---------- (۱۳۷۲) ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران، دنیای کتاب.
کویاجی، جهانگیر (۱۳۷۹) آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، تهران، علمی و فرهنگی.
کیا، خجسته (۱۳۷۱) سخنان سزاوار زنان در شاهنامه پهلوانی، تهران، فاخته.
گروسه، رنه (۱۳۵۳) امپراطوری صحرانوردان، ترجمهٔ عبدالحسین میکده، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
گریمال، پیر (۱۳۶۷) فرهنگ اساطیر یونان و رم، جلد ۱، ترجمهٔ احمد بهمنش، تهران، امیرکبیر.
مارکوارت، یوزف (۱۳۷۳) ایرانشهر بر مبنای جغرافیای موسی خورنی، ترجمهٔ مریم میراحمدی، تهران، اطلاعات.
ماسه، هانری (۱۳۵۰) فردوسی و حماسهٔ ملی، ترجمهٔ مهدی روشن‌ضمیر، تبریز، انتشارات کمیتهٔ استادان.
متینی، جلال (۱۳۷۷) «دربارهٔ مسألهٔ منابع فردوسی»، ایران‌شناسی، سال دهم، شمارهٔ ۲، صص ۴۰۱-۴۳۰.
مجمل‌التواریخ و القصص (۱۳۱۸) به تصحیح محمدتقی بهار، تهران، چاپخانهٔ خاور.
مزداپور، کتایون (۱۳۶۹) «شالودهٔ اساطیری شاهنامه»، فرهنگ، شماره ۷، صص ۵۳-۷۸.
---------- (۱۳۸۳) «قدرت بانوگشسب و تیغ عشق»، کتاب فرزان، شمارهٔ ۷، صص ۱۶۸-۱۸۰.
مسعودی، ابوالحسن علی‌بن‌حسین (۱۳۴۴) مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده،

تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
مشکور، محمدجواد (۱۳۵۷) ایران در عهد باستان، تهران، اشرفی.
مول، ژول (۱۳۷۰) دیباچهٔ شاهنامه فردوسی، جلد ۱، ترجمهٔ جهانگیر افکاری، تهران، سخن.
نولدکه، تئودور (۱۳۲۷) حماسهٔ ملی ایران، ترجمهٔ بزرگ علوی، تهران، دانشگاه تهران.
هانزن، کورت هاینریش (۱۳۷۴) شاهنامه فردوسی، ساختار و قالب، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، فرزان.
هرتسفلد، ارنست امیل (۱۳۰۵) شاهنامه و تاریخ، ترجمهٔ متین دفتری، تهران، مطبعهٔ مجلس.
هفت‌لشکر (۱۳۷۷) به اهتمام مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
یارشاطر، احسان (۱۳۳۱) «رستم در زبان سغدی»، مجلهٔ مهر، سال هشتم، شمارهٔ ۷، صص ۴۰۶-۴۱۱.
یغمایی، اقبال (۱۳۵۵) مختصر راماین، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

Azarpay, G (1981) Sogdian Painting, University of California Press.
Bailey, H.W (1983) Khotanese Saka Literature, The Cambridge History of Iran, vol. 3 (2), edited by Ehsan Yarshater, Cambridge University Press.
Bielmeier, Roland (1989) Sarmatisch, Alanisch, Jassisch und Altossetisch, Compendium Linguarum Iranicarum, Wiesbaden.
Bivar, A.D.H (1983) The History of Eastern Iran, The Cambridge History of Iran, vol. 3 (1), edited by Ehsan Yarshater, Cambridge University Press.
Boyce, Mary (1955) Zariadres and Zarēr, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XVII (3)
----------(1983) Parthian Writings and Literature, The Cambridge History of Iran, vol. 3 (2), edited by Ehsan Yarshater, Cambridge University Press.
Diodorus of Sicily (1967-1970) The Library of History, vols. I, II, tr. C.H. Oldfather, vol. VIII, tr. C.B. Welles, Cambridge (Mass) and London.
Emmerick, Ronald E (1989) Khotanese and Tumshuqese, Compendium Linguarum Iranicarum, Wiesbaden.
Herodotus (1920) History of Herodotus, translated by George Rawlinson, edited by E. H. Blakeney, vol. 1, London: J. M. Dent and Sons, LTD, and in New York: E. P. Dutton and Co.
Khaleghi-Motlagh, J (2003) Gošasb Bānu, Encyclopedia Iranica,edited by Ehsan Yarshater, New York, Foundation Encyclopedia Iranica.
Omidsalar, Mahmoud (1996) Unburdening Ferdowsi, Journal of the American Oriental Society, vol. 116 (2)
Rice, Tamara Talbot (1957) The Scythians, London, Thames and Hudson.
Shahbazi, A.Sh (1993) The Parthian Origins of the House of Rustam, Bulletin of the Asia Institute, vol. 7, pp. 155- 163.
Strabo (1961) The Geography, tr. H.L. Jones, Cambridge (Mass) and London.
Sulimirski, Tadeusz (1970) The Sarmatians, London, Thames and Hudson.

----------(1985) The Scyths, The Cambridge History of Iran, vol. 2, edited by Ilya Gershevitch, Cambridge University Press.
Yarshater, Ehsan (1983a) Introduction to The Cambridge History of Iran, vol. 3 (1), edited by Ehsan Yarshater, Cambridge University Press.
----------(1983b) Iranian National History, The Cambridge History of Iran, vol. 3 (1), edited by Ehsan Yarshater, Cambridge University Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و ششم، بهار ۱۳۹۹: ۴۷-۲۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

قلب نحوی به راست در ترجمه (از زبان فارسی به انگلیسی)

محمد دبیرمقدم*
ویدا شقاقی**
مجتبی منشی‌زاده***
سید حسین پیری****

چکیده

قلب نحوی در زبان فارسی، اختیاری و با انگیزهٔ کاربردشناختی همراه است. از آنجایی که قلب نحوی در زبان فارسی، برخلاف زبان انگلیسی، یکی از ویژگی‌های این زبان محسوب می‌شود، تحلیل بندهای مقلوب و ترجمه آنها به منظور افزایش دقت و کیفیت ترجمه این نوع بندها ضروری به نظر می‌آید. بنابراین پژوهش حاضر به روش پیکره‌ای، از نوع توصیفی - تحلیلی و با هدف بررسی تأثیر قلب نحوی به راست بر بندهای ساده فارسی و تحلیل معادل‌های انگلیسی آنهاست. برای این منظور از تعداد کل ۵۲۴۷ بند در پیکره فارسی متشکل از کتاب‌های «مربای شیرین»، «خمره»، «دا» و «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، تعداد ۲۹۷ بند مقلوب به راست جمع‌آوری گردید و همراه با معادل‌های ترجمه‌شده انگلیسی آنها بر اساس چارچوب نظری دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد «هلیدی» تحلیل شد. نتایج نشان

* نویسنده مسئول: استاد گروه زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران mdabirmoghaddam@gmail.com
**استاد گروه زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران vshaghaghi@hotmail.com
*** استاد گروه زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران monshizadeh30@yahoo.com
****دانشجوی دکتری گروه زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران husseinpiri@gmail.com

می‌دهد که قلب نحوی به راست در پیکره فارسی با تغییر در فرانقش‌ها، آغازگر نشان‌دار ایجاد کرده است؛ ولی مترجمان به این نوع بندها توجه چندانی نداشته‌اند. همچنین این دستور در زمینه نقد و صحه‌گذاری ترجمه بندهای مقلوب به راست به زبان انگلیسی می‌تواند کارا باشد.

واژه‌های کلیدی: زبان فارسی، زبان انگلیسی، قلب نحوی به راست، ترجمه و معنای کاربردشناختی.

مقدمه

موضوع این مقاله، بررسی تأثیر قلب نحوی به راست[1] بر بندهای ساده زبان فارسی و تحلیل معادل‌های ترجمه‌شده انگلیسی این نوع بندهاست. از آنجایی که قلب نحوی، یکی از ویژگی‌های زبان فارسی است و زبان انگلیسی فاقد آن است، تحلیل بندهای مقلوب و معادل‌های ترجمه‌شده آنها به منظور بالا بردن دقت و سطح کیفیت ترجمه این نوع بندها لازم به نظر می‌آید. برای این منظور، پژوهش حاضر سعی دارد تا با ایجاد ارتباطی معنادار بین زبان‌شناسی نوین و مطالعات ترجمه، تغییرات کاربردشناختی در بندهای مقلوب به راست در زبان فارسی را مطالعه نماید و تلاشی برای ارتقای دقت و سطح کیفیت ترجمه این نوع بندها به زبان انگلیسی باشد.

قلب نحوی در زبان فارسی از منظر نحوی اختیاری است و به دلایل نحوی خاصی مانند کسب حالت و یا اصل فرافکنی بیشینه[2] رخ نمی‌دهد. از این‌روی برخی از زبان‌شناسان معتقدند که دلایل کاربردشناختی را باید دلیل عملکرد قلب نحوی دانست (راسخ‌مهند، ۱۳۸۲: ۱۱۳). از سویی دیگر ترجمه، بیان مجدد معنای موجود در متن زبان مبدأ به زبان مقصد است. لارسون معتقد است که در ترجمه، این معنا [و نه صورت[3]] است که اهمیت دارد و باید بدون هیچ دخل و تصرفی منتقل گردد (Larson, 1984: 15). ژان دلیل معتقد است که ترجمه به آن فرایند عقلانی و زبانی اطلاق می‌شود که حاصل آن، تبدیل محتوا و مفهوم یک پیام از زبان مبدأ به زبان مقصد است، به گونه‌ای که معنا و مفهوم آن تغییر نکند (دلیل، ۱۳۸۱: الف).

با کاربرد قلب نحوی به راست به عنوان یک انگیزهٔ کاربردشناختی، نویسنده یا گوینده بر آن است تا بخشی از معنا را در مرکز توجه خواننده یا شنونده قرار دهد. تشخیص بندهای مقلوب و انتقال معنای کاربردشناختی حاصل از چینش متفاوت سازه‌های زبانی در ترجمه، اهمیت فراوانی دارد. ناآگاهی مترجم به انواع بندهای مقلوب و نقش آنها در معنا و یا عدم تطابق دو زبان مبدأ و مقصد در این ویژگی، از موانع انتقال این معنا به زبان مقصد است. از این‌روی پژوهش حاضر با بررسی پیکرهٔ فارسی متشکل

1. rightward scrambling
2. maximal projection principle
3. form

از کتاب‌های «مربای شیرین»، «خمره»، «دا»، «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» و ترجمه آنها در پیکره انگلیسی، درصدد پاسخ به این پرسش‌هاست که بر اساس لایه‌های معنایی در نظریه نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی (۲۰۱۴)، چه تغییراتی در لایه معنایی متنی بندهای مقلوب به راست نسبت به بندهای غیر مقلوب در زبان فارسی رخ می‌دهد و آگاهی مترجمان نسبت به بندهای مقلوب به راست و انتقال درست معنای کاربردشناختی حاصل از این قلب نحوی به زبان مقصد به چه میزان است؟

همچنین با توجه به اینکه زبان انگلیسی فاقد قلب نحوی است، مترجمان چه سازوکارهایی را برای انتقال درست معنای کاربردشناختی حاصل از قلب نحوی به راست هنگام ترجمه از زبان فارسی به انگلیسی در پیکره به کار گرفته‌اند؟ در نهایت اینکه آیا آگاهی از سازوکارهای مطرح در دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی (۲۰۱۴) به شناخت تغییرات معنایی در بندهای مقلوب به راست فارسی و افزایش دقت و سطح کیفیت ترجمهٔ این نوع بندها به زبان انگلیسی کمک می‌کند؟

پیشینه پژوهش

از مهم‌ترین پژوهش‌های مرتبط با پژوهش حاضر می‌توان به مواردی اشاره کرد که به موضوع قلب نحوی در زبان فارسی پرداخته‌اند. راسخ مهند (۱۳۸۲) انواع قلب نحوی در زبان فارسی را مورد مطالعه قرار داده و نتیجه گرفته است که قلب نحوی در زبان فارسی به دلایل کلامی انجام می‌گیرد و با دلایل خاص نحوی همراه نیست. کریمی (۱۹۹۰) به قلب نحوی و مسئله اختیاری بودن آن می‌پردازد. او معتقد است که قلب نحوی حداقل برای عنصر تأکیدی اختیاری است. راسخ مهند (۱۳۸۵) با بررسی ارتباط بین قلب نحوی و تأکید در زبان فارسی به این نتیجه رسیده است که میان قلب نحوی و عنصر کلامیِ تأکید ارتباط وجود دارد. بدین ترتیب که عملکرد قلب نحوی نسبت به دو نوع تأکید موجود در زبان فارسی کاملاً متفاوت است. اگر عنصری، تأکید تقابلی باشد، به راحتی مقلوب می‌شود؛ اما درباره تأکید اطلاعی این امر کاملاً برعکس است.

در پژوهشی دیگر، کریمی (۲۰۰۳) در بخشی از مقاله خود به قلب نحوی و جایگاه سوم مفعول می‌پردازد. عدم اعمال قلب نحوی بر مفعول غیر مشخص به ویژگی قلب نحوی و خصایص معنایی مفعول‌های غیر مشخص برمی‌گردد. حرکت مفعول در فارسی

به دلیل [کسب] حالت نیست؛ بلکه حاصل قلب نحوی است که به دلایل کلامی صورت می‌گیرد و محدودیت‌های خاص معنایی، دلیل اعمال یا عدم اعمال قلب نحوی هستند.

براونینگ و کریمی (۱۹۹۴) به قلب نحوی و جایگاه مفعول در زبان فارسی پرداخته‌اند. آنها سه نوع قلب نحوی را با عنوان حرکت مفعول، قلب نحوی به ابتدای جمله و قلب نحوی دوربرد مطرح کرده‌اند. این دو به این نتیجه رسیده‌اند که قلب نحوی در فارسی هم ویژگی حرکت موضوعی و هم حرکت غیر موضوعی را دارد.

بیرنر و ماهوتیان (۱۹۹۶) در پژوهش خود نتیجه گرفته‌اند که گروه‌های حرف اضافه‌ای که به ابتدای جمله پیشایند شده‌اند، به لحاظ گفتمان، کهنه‌تر یا به کهنگی فاعل هستند و موردی یافت نکرده‌اند که گروه حرف اضافه پیشایندشده از فاعل تازه‌تر باشد. دبیرمقدم (۱۳۷۴) در پژوهش خود به این جمع‌بندی رسیده است که دلایل قلب نحوی در زبان فارسی، کاربردشناختی و کلامی است.

نتایج پژوهش رضاپور (۱۳۹۶) که به بررسی قلب نحوی در زبان مازندرانی پرداخته است، نشان می‌دهد که در زبان مازندرانی بر اساس داده‌های استخراج‌شده، رخداد قلب نحوی به جایگاه بعد از فعل زیاد است. میان‌رودی و نورایی (۱۳۹۴) با بررسی قلب نحوی در اشعار سهراب سپهری به این نتیجه رسیده‌اند که قلب نحوی با تکیه جمله در ارتباط است و تغییر در ساخت اطلاع جمله باعث بر هم خوردن تکیه می‌گردد. طبق این پژوهش، بیشترین جابه‌جایی متعلق به فعل و قرارگیری آن در صدر جمله است. مبتدا قرار گرفتن فعل موجب برجستگی و نشانهٔ اهمیت آن برای شاعر است.

درباره ارتباط بین دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد و مطالعات ترجمه و امکان بررسی دقت و صحت متون ترجمه‌شده بر پایه این نظریه می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

امامی (۱۳۸۵) با مبنا قرار دادن دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی به بحث درباره سنجش کیفیت ترجمه پرداخته است. وی با اشاره به اینکه ترجمه‌هایی که در زبان فارسی صورت گرفته‌اند در سطوح فرانقش‌ها دچار تغییرات زیادتری نسبت به زبان انگلیسی شده‌اند، به این نتیجه رسیده است که میزان ترجمه‌پذیری متن به میزان تشابه‌ها و تفاوت‌های مؤلفه‌های گفتمانی در دو زبان مبدأ و مقصد بستگی دارد.

پیری (۱۳۸۸) بر پایه دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی (۲۰۰۴)، ترجمه انگلیسی به فارسی متون اخبار سیاسی را بررسی کرده است. وی به این نتیجه رسیده است که

نقش‌های فرانقش متنی و بینافردی در زبان انگلیسی با همان نقش‌ها در زبان فارسی تناظر ندارند. صادقی (۱۳۹۸) به تحلیل گفتمانی ترجمه‌های داستان «بوف کور» بر اساس دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد پرداخته و به این نتیجه رسیده است که این دستور در رابطه با الگوی فرانقشی و عنصر انسجامی «تکرار» برای تحلیل متون ادبی فارسی راه‌گشاست.

همچنین درباره حرکت سازه‌ها و ترجمهٔ آنها می‌توان به پژوهش‌های کتابی و مصفا و منصوری اشاره نمود. کتابی و مصفا (۱۳۸۵) در پژوهش خود به این نتیجه رسیده‌اند که حرکت در زبان سبک‌ساز است و ساخت نشان‌دار ایجاد می‌کند. مترجم باید در صورت اجازه محدودیت‌ها در زبان مقصد، این سبک‌های زبان مبدأ را حفظ نماید.

منصوری (۱۳۸۹) در پژوهش خود به ساده‌ترین و در عین حال مهم‌ترین گام در برگرداندن آرایش واژگان زبان مبدأ و مقصد به عنوان یکی از اساسی‌ترین تفاوت‌های ساختی پرداخته است. طبق پژوهش وی، در صورت مواجهه با برخی فرایندهای نحوی (مانند قلب نحوی، مبتداسازی و...) می‌توان آرایش واژگانی را در زبان مقصد منطبق بر آرایش واژگانی زبان مبدأ تولید کرد. مترجمان ترجیح می‌دهند در موارد لزوم از الگوی زبان مبدأ پیروی کنند.

چارچوب نظری

یکی از ویژگی‌های نحوی هر زبان، ترتیب واژه‌های[1] آن زبان است. ترتیب واژه‌ها و قلب نحوی، دو موضوع کاملاً مرتبط نسبت به هم هستند. از این‌روی قلب نحوی را باید ویژگی زبان‌هایی دانست که ترتیب واژگانی آزاد[2] یا منعطف[3] دارند. قلب نحوی، سازه‌های جمله را همراه با نقش‌نمای آنها حرکت می‌دهد. این ویژگی، انواع متفاوتی دارد و می‌تواند سازه‌ها را بر اساس جهت نگارش زبان فارسی به سمت راست[4] یا به سمت چپ[5] جمله منتقل کند. قلب نحوی اولین‌بار در سال ۱۹۶۷ در رساله دکتری راس[6] مطرح شد. وی معتقد بود که این پدیده دارای ماهیت سبکی[1] است (راسخ مهند،

1. word order
2. free
3. flexible
4. rightward
5. leftward
6. Ross

۱۳۸۲: ۴۴ و رضاپور، ۱۳۹۶: ۸۱). قلب نحوی را می‌توان از دیدگاه‌های نحوی، کلامی، آوایی و معنایی بررسی کرد. در ادامه، نمونه‌هایی از قلب نحوی در زبان فارسی آورده می‌شود:

الف) من علی را در دانشگاه دیدم.

ب) علی رای من ti در دانشگاه دیدم.

ج) در دانشگاهj علی رای من tj ti دیدم.

د) من علی را ti دیدم در دانشگاهi.

در مثال (۱) فاعل، مفعول مستقیم، گروه حرف اضافه‌ای و فعل می‌توانند نسبت به هم در جایگاه‌های متفاوتی ظاهر شوند. در زبان فارسی حتی فعل نیز می‌تواند در ابتدای جمله واقع گردد. از لحاظ چارچوب نظری، پژوهش حاضر بر پایهٔ نظریه دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی (۲۰۱۴) و ترتیب بی‌نشان واژه در بندهای ساده زبان فارسی طبق پژوهش رابرتز (۲۰۰۹) است.

دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد

نظریهٔ نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی، ادامهٔ سنت نقش‌گرایی اروپایی (مکتب لندن) است و بر پایه نظریهٔ نظام- ساخت[2] جی آر فرث[3]، آرای یلمزلف[4]، بی ال ورف[5] و مکتب پراگ به‌ویژه آرای متسیوس[6] در زمینه بار خبری و اطلاعیِ ساخت جمله‌ها، مفاهیم مبتدا و خبر و ابزار انسجام[7] بنا نهاده شده است (Halliday, 1994: xxvi). از دیدگاه هلیدی، دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد بر اساس نحوهٔ کاربرد طراحی شده است. آرای ارائه‌شده در این دستور، بیشتر به نقش عناصر زبانی متکی است تا صورت آنها (همان: xiii). در این رویکرد، هر عنصری با ارجاع به نقش خود در نظام کلی زبان تعریف می‌شود. در واقع در دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی، اهل زبان به انتخاب‌هایی می‌پردازد که دستور زبان در اختیار او قرار می‌دهد. این انتخاب‌ها، این امکان را به گوینده یا نویسنده می‌دهد که صورت‌های مختلف زبانی را عینیت بخشد (رمضانی و تفرشی، ۱۳۹۴: ۶۰).

---

1. stylistic
2. system - structure
3. J.R. Firth
4. Hjelmslev
5. B.L. Whorf
6. Mathesius
7. cohesive devices

واحد مورد مطالعه در دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی (۲۰۱۴)، بند[1] است. وی در این دستور، بخش‌های سازنده معنا را فرانقش[2] می‌نامد. به اعتقاد وی، معنای هر بند محصول سه فرانقش عمده به نام‌های فرانقش متنی[3]، بینافردی[4] و تجربی[5] است (Kang, 2016: 1053). بنابراین دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی (۲۰۱۴) با قائل شدن به سه فرانقش، سازوکارهایی را ارائه داده است که بر اساس آن مترجم می‌تواند به لایه‌های مختلف معنا در بند دست یابد.

فرانقش متنی[6]

گوینده یا نویسنده از طریق این فرانقش، پیامی را به شکل گفته یا نوشته سازمان می‌دهد و به دیگران منتقل می‌کند (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۵۶). این فرانقش مربوط به ترتیب اطلاعات به منظور ایجاد گفتمانی منسجم است. در این فرانقش، دو بُعد آغازگر - پایان‌بخش[7] و اطلاع نو - مفروض[8] وجود دارد (Kang, 2016: 1053). بنابراین آغازگر- پایان‌بخش، دو نقش متعلق به فرانقش متنی هستند و ممکن است همراه با اطلاع نو یا مفروض باشند. طبق نظر هلیدی، آغازگر نقطه عزیمت پیام است و در ابتدای بند واقع می‌شود. پایان‌بخش نیز پس از آغازگر در بند قرار می‌گیرد. اطلاعی که از قبل در بافت یا گفتمان وجود داشته باشد، اطلاع مفروض و اطلاعی که از قبل در متن یا گفتمان وجود نداشته باشد، اطلاع نو است. همچنین آغازگر ممکن است به صورت نشان‌دار، بی‌نشان، ساده یا چندگانه ظاهر شود (Halliday, 1985: 39).

آغازگر نشان‌دار و بی‌نشان

در بندهای خبری در حالت بی‌نشان، فاعل به عنوان آغازگر انتخاب می‌شود. در این صورت، فاعل و آغازگر هم‌پوشانی دارند. آغازگر بیانگر دیدگاه گوینده/ نویسنده است. انتخاب آغازگر بیانگر این است که از دید گوینده یا نویسنده، چه عنصری در بند دارای اهمیت است. از این لحاظ، اگر غیر از فاعل، سازه دیگری در جایگاه آغازگر قرار گیرد، آن

1. clause
2. metafunction
3. textual
4. interpersonal
5. experiential
6. textual metafunction
7. theme-rheme
8. new-given

آغازگر نشان‌دار می‌شود (Halliday, 1994: 73; Thompson, 2004: 144). لازم است تصریح شود که در بسیاری از بندهای زبان فارسی که فاعل به شکل مستتر وجود دارد، شناسه فعل، نماینده فاعل مستتر در بند است. از این‌روی بندهای دارای فاعل مستتر، بندهایی با آغازگر بی‌نشان در نظر گرفته می‌شوند. همین دیدگاه نیز در پژوهش حاضر اتخاذ شده است. در ادامه، نمونه‌هایی از این نوع آغازگرها در بندهای خبری آورده می‌شود:

۱. الف) روی تخته یادداشت کرد.

Ø	روی تخته یادداشت کرد.
آغازگر بی‌نشان	پایان‌بخش

ب) آن روز صبح دا بچه‌ها را به خانه پاپا برد.

آن روز صبح	دا بچه‌ها را به خانه پاپا برد.
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش

آغازگر ساده و چندگانه

طبق تعریف هلیدی، اگر آغازگر فقط شامل یک عنصر باشد، از نوع ساده است. این نوع آغازگر را نمی‌توان به واحدهای کوچک‌تری تقسیم کرد (Halliday, 1994: 39). علاوه بر این هلیدی، آغازگر چندگانه را آغازگری می‌داند که همراه با عناصر دیگری است (همان: ۵۳). بر این اساس آغازگر چندگانه را می‌توان به واحدهای کوچک‌تری تقسیم کرد. آغازگری که فقط شامل آغازگر تجربی باشد، از نوع ساده است. اگر قبل از آغازگر تجربی، یکی از آغازگرهای متنی یا بینافردی و یا هر دوی آنها (به هر ترتیبی) قرار گیرد، آغازگر چندگانه به وجود می‌آید. برخی از پرکاربردترین آغازگرهای غیر تجربی در زبان فارسی عبارتند از: خب، اما، اگر، در عین حال، در واقع، به طور خلاصه، بنابراین، در نتیجه [متنی] و فرید!، دکتر!، آقا محسن!، گویا، متأسفانه، هیچ‌وقت، حتماً، شاید

[بینافردی] (فهیم‌نیا، ۱۳۸۹: ۴۹). هر یک از آغازگرهای چندگانه می‌تواند به انواع زیر تقسیم گردد (همان: ۵۰-۵۱):

الف) متنی + تجربی:

۳. علاوه بر این، خانم ابراهیمی از بچه‌ها خواست جمع شوند.

ب) بینافردی + تجربی:

۴. حتماً پزشک‌ها و معلم‌ها باید به شغلی که دارند، افتخار کنند.

ج) متنی+ بینافردی + تجربی:

۵. ولی بدبختانه باران شدیدی بارید.

د) بینافردی + متنی + تجربی:

۶. بخصوص اگر □ بخواهید آنها را زیبا و موزون بیان کنید.

فرانقش بینافردی[1]

در این فرانقش، تعامل در زبان مدنظر است. در یک ارتباط زبانی، هر فرد، یک نقش ارتباطی نظیر پرسش‌گر، پاسخگو و... برای خود برمی‌گزیند و نقش یا نقش‌های مکملی برای دیگران قائل می‌شود و در چارچوب همین نقش‌ها، دست به کنش می‌زند. این نقش‌ها گاه ثابت است، مثل رابطهٔ شاگرد و معلم و گاه متغیر، مثل رابطهٔ دو دوست (Thompson, 2004: 45؛ مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۴۸). فرانقش بینافردی، دو نقش اصلی به نام‌های وجه[2] و مانده[3] دارد. نقش‌های ارتباطی از طریق ساختار وجهی بند تحقق می‌یابد. به عبارتی دیگر، وجه کلامی از طریق عنصر وجه شکل می‌گیرد. اما بند، عناصر دیگری نیز دارد که در شکل‌گیری وجه دخالتی ندارند و مانده محسوب می‌شوند.

فرانقش تجربی[4]

هر بند، تجربه‌ای را بیان می‌کند؛ یعنی به رویدادی اشاره می‌نماید. هلیدی، این فرانقش را به مثابه نمود واقعیت می‌داند (Halliday, 1985: 101). این نقش متضمن بازنمایی واقعیت و گویای محتوای کلام است (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۲۷). فرایندهای این

1. interpersonal metafunction
2. mood
3. residue
4. **experiential metafunction**

فرانقش عبارتند از: فرایند مادی/ کنشی[1]، فرایند حسی/ ذهنی[2]، فرایند رابطه‌ای[3]، فرایند بیانی[4]، فرایند رفتاری[5] و فرایند وجودی[6].

ترتیب بی‌نشان سازه‌ها

مقاله حاضر، ترتیب بی‌نشان سازه‌ها در بندهای ساده زبان فارسی را همسو با پژوهش رابرتز به شرح زیر در نظر می‌گیرد (رابرتز، ۲۰۰۹: ۹۷):

فاعل - {افزوده} زمانی - مفعول صریح – مبدأ - {افزوده} مکانی - بهره‌ور/ مقصد - {افزوده} وسیله‌ای - فعل.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش پیکره‌ای، از نوع توصیفی – تحلیلی و دارای هدف کاربردی است. واحد مورد مطالعه در این پژوهش، بند ساده است و صرفاً سازه‌هایی در این پژوهش مدنظر قرار گرفته‌اند که به ابتدای بند، قلب به راست شده‌اند. از آنجایی که قلب نحوی در زبان فارسی محاوره‌ای کاربرد بیشتری دارد، برای مطالعهٔ تأثیر قلب نحوی به راست بر بندهای ساده زبان فارسی و معادل‌های ترجمه‌شده انگلیسی آنها، پیکره فارسی در سیاق داستان و شامل تمام متن کتاب‌های «مربای شیرین» و «خمره» و ۱۵۰ صفحه نخست کتاب‌های «دا» و «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» و پیکره انگلیسی شامل ترجمه این کتاب‌هاست. به علاوه مترجمان این داستان‌ها، همگی غیر ایرانی و مشخصاً آمریکایی هستند.

برای انجام پژوهش حاضر در مرحله نخست، کل بندهای ساده موجود در پیکره فارسی بررسی شد و با مبنا قرار دادن ترتیب بی‌نشان سازه‌ها در بندهای ساده زبان فارسی بر اساس پژوهش رابرتز (۲۰۰۹)، بندهای مقلوب به راست مشخص شد. بر این اساس از تعداد کل ۵۲۴۷ بند، تعداد ۲۹۷ بند مقلوب به راست در پیکره زبانی فارسی جمع‌آوری

1. material process
2. mental process
3. relational process
4. verbal process
5. behavioral process
6. existential process

شد. در مرحله دوم با استخراج معادل‌های ترجمه‌شده این نوع بندها در پیکره انگلیسی، در مجموع تعداد ۵۹۱ بند مقلوب فارسی و معادل انگلیسی آنها از پیکره‌ها استخراج و شماره‌گذاری شد. در مرحله سوم با بررسی فرانقش‌های بندهای مقلوب به راست، تغییرات در این نوع بندها در زبان فارسی بررسی شد. در مرحله چهارم با بررسی فرانقش‌های معادل‌های ترجمه‌شده انگلیسی، چگونگی عملکرد مترجمان در انتقال معنای حاصل از قلب نحوی به راست از زبان مبدأ به زبان مقصد تجزیه و تحلیل شد. بنابراین با جمع‌آوری اطلاعات درباره هر یک از بندها، جزئیات تحلیلی هر بند بر اساس دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی (۲۰۱۴) و پرسش‌های پژوهش مشخص گردید.

تحلیل داده‌ها

با توجه به داده‌های موجود در این پژوهش، قلب نحوی به راست در بندهای ساده زبان فارسی و معادل‌های ترجمه‌شده انگلیسی آنها بدین صورت مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند و با استفاده از جدول نمایش داده می‌شوند.

۷. زمستان‌هاi هرکسی ti در خانه خودش بود.

بر اساس توالی سازه‌ای بی‌نشان بند طبق پژوهش رابرتز (۲۰۰۹)، جایگاه بی‌نشان افزوده زمانی «زمستان‌ها» در این بند، بعد از فاعل «هر کسی» است؛ اما این افزوده توسط قلب نحوی به راست به ابتدای این بند صدرنشین شده و قبل از فاعل قرار گرفته است. جدول (۱)، فرانقش‌های بند (۷) را نشان می‌دهد.

جدول ۱- تقطیع فرانقش‌های بند (۷) در پیکره فارسی

	زمستان‌ها	**هر کسی**	**در خانه خودش**	**بود.**
فرانقش متنی	آغازگر ساده نشان‌دار		پایان‌بخش	
فرانقش بینافردی	افزوده زمانی	فاعل	متمم	محمول/ عنصر زمان‌دار
فرانقش تجربی	عنصر حاشیه‌ای	موجود	عنصر حاشیه‌ای	فرایند: وجودی

همان‌طور که مشخص است، در بند (۷)، قلب نحوی به راست موجب تغییر در نقش‌های فرانقش متنی و همین‌طور تغییر در چینش نقش‌ها در فرانقش‌های بینافردی و تجربی شده است. این تغییرات موجب نشان‌داری افزوده زمانی «زمستان‌ها» در بند شده و آغازگر ساده نشان‌دار را به وجود آورده است. معادل ترجمه‌شده این بند در پیکره انگلیسی در جدول (۲) تجزیه و تحلیل می‌شود.

جدول ۲- تقطیع فرانقش‌های معادل ترجمه‌شده بند (۷) در پیکرهٔ انگلیسی

	People	**stayed**	**in their rooms**	**in winter.**
فرانقش متنی	آغازگر ساده بی‌نشان	پایان‌بخش		
فرانقش بینافردی	فاعل	محمول/ عنصر زمان‌داری	افزوده مکانی	افزوده زمانی
فرانقش تجربی	کنشگر	فرایند: مادی	عنصر حاشیه‌ای	عنصر حاشیه‌ای

با قرارگیری افزوده زمانی «in winter» در پایان بخش، معادل ترجمه‌شده بند (۷) در پیکره انگلیسی بی‌نشان محسوب می‌شود.

۸. اما این بار دکتر ti با یک پنس به سراغم آمد.

جدول ۳- تقطیع فرانقش‌های بند (۸) در پیکره فارسی

	اما	**این بار**	**دکتر**	**با یک پنس**	**به سراغم**	**آمد.**
فرانقش متنی	آغازگر چندگانه نشان‌دار			پایان بخش		
	افزوده متنی	افزوده زمانی	افزوده تجربی			
فرانقش بینافردی	عنصر حاشیه‌ای	افزوده زمانی	فاعل	افزوده وسیله‌ای	افزوده مقصد	محمول / عنصر زمان‌دار
فرانقش تجربی	عنصر حاشیه‌ای	عنصر حاشیه‌ای	کنشگر	عنصر حاشیه‌ای	هدف	فرایند: مادی

در بند (۸)، افزوده زمانی «این‌بار»، قبل از افزوده تجربی «دکتر» و بعد از افزوده متنی «اما» قرار گرفته و با تغییر در نقش‌های فرانقش متنی و همین‌طور تغییر در چینش

نقش‌ها در فرانقش‌های بینافردی و تجربی، آغازگر چندگانه نشان‌دار را به وجود آورده است. معادل ترجمه‌شده این بند در پیکره انگلیسی در جدول (۴) آورده می‌شود.

جدول ۴- تقطیع فرانقش‌های معادل ترجمه‌شده بند (۸) در پیکره انگلیسی

	The doctor	**came**	**with tweezers.**
فرانقش متنی	آغازگر ساده بی‌نشان	پایان‌بخش	
فرانقش بینافردی	فاعل	محمول/ عنصر زمان‌داری	افزوده وسیله‌ای
فرانقش تجربی	کنشگر	فرایند: مادی	عنصر حاشیه‌ای

طبق معادل ترجمه‌شده انگلیسی بند (۸) در جدول (۴)، با تبدیل آغازگر چندگانه نشان‌دار «اما این‌بار دکتر» در پیکره فارسی به آغازگر ساده بی‌نشان «the doctor» و حذف افزوده متنی و زمانی در پیکره انگلیسی این معادل ترجمه‌شده بی‌نشان محسوب می‌شود.

۹. از دم در آشپزخانه آرمن گفت.

بر اساس توالی سازه‌ای بی‌نشان بند طبق پژوهش رابرتز (۲۰۰۹)، جایگاه بی‌نشان افزوده مکانی «از دم در آشپزخانه» در این بند، بعد از فاعل «آرمن» است. اما این افزوده توسط قلب نحوی به راست به ابتدای این بند صدرنشین شده و با تغییر در نقش‌های فرانقش متنی و همین‌طور تغییر در چینش نقش‌ها در فرانقش‌های بینافردی و تجربی، آغازگر ساده نشان‌دار را به وجود آورده است. جدول (۵)، فرانقش‌های بند (۹) را نشان می‌دهد.

جدول ۵- تقطیع فرانقش‌های بند (۹) در پیکره فارسی

	از دم در آشپزخانه	**آرمن**	**گفت.**
فرانقش متنی	آغازگر ساده نشان‌دار	پایان‌بخش	
فرانقش بینافردی	افزوده مکانی	فاعل	محمول / عنصر زمان‌دار
فرانقش تجربی	عنصرحاشیه‌ای	گوینده	فرایند: بیانی

معادل ترجمه‌شده این بند در پیکره انگلیسی در جدول (۶) آورده می‌شود.

جدول ۶- تقطیع فرانقش‌های معادل ترجمه‌شده بند (۹) در پیکره انگلیسی

	From the kitchen doorway	Armen	said.
فرانقش متنی	آغازگر ساده نشان‌دار	پایان‌بخش	
فرانقش بینافردی	افزوده مکانی	فاعل	محمول / عنصر زمان‌دار
فرانقش تجربی	عنصر حاشیه‌ای	گوینده	فرایند: بیانی

بر اساس معادل ترجمه‌شده انگلیسی بند (۹) در جدول (۶)، با تبدیل آغازگر ساده نشان‌دار «از دم در آشپزخانه» در پیکره فارسی به آغازگر ساده نشان‌دار « from the kitchen doorway» و قرارگیری آن در ابتدای بند به وسیله پیشایندسازی[1] در پیکره انگلیسی، این آغازگر در زبان مقصد، نشان‌دار ترجمه شده است.

آغازگر ساده نشان‌دار

بررسی عناصر تشکیل‌دهنده آغازگر ساده نشان‌دار در پیکره فارسی نشان می‌دهد که رخداد افزوده زمانی مقلوب در جایگاه آغازگر ساده نشان‌دار با مجموع ۵۶٪، بیشتر از افزوده‌های دیگر است. افزوده مکانی با رخداد ۳۴٪، متمم با رخداد ۴.۵٪، افزوده حاشیه‌ای با رخداد ۴٪، افزوده مبدأ با رخداد ۱٪ و افزوده وسیله‌ای با رخداد ۰.۵٪ به ترتیب در جایگاه‌های بعدی در پیکره فارسی قرار می‌گیرند. درباره ترجمهٔ این نوع بندها در پیکره انگلیسی، جدول (۷)، تغییرات آغازگر ساده نشان‌دار را در فرایند ترجمه به زبان انگلیسی نشان می‌دهد.

جدول ۷- تغییرات آغازگر ساده نشان‌دار در فرایند ترجمه از زبان فارسی به انگلیسی

پیکرهٔ انگلیسی	تبدیل آغازگر ساده نشان‌دار به آغازگر ساده بی‌نشان	تبدیل آغازگر ساده نشان‌دار به آغازگر ساده نشان‌دار	تبدیل آغازگر ساده نشان‌دار به آغازگر ساده نشان‌دار چندگانه بی‌نشان	بند مقلوب بدون ترجمه
مربای شیرین	۶	۸	۲	--
خمره	۲۷	۲۲	--	--
چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم	۲۹	۴۷	--	۲

1. fronting

دا	۸۳	۷۰	۱	۱
مجموع	۱۴۵ (٪۴۹)	۱۴۷ (٪۵۰)	۲ (٪۱)	۳ (٪۱)

طبق داده‌های جدول (۷)، در فرایند ترجمه در مجموع حدود نیمی (٪۵۱) از آغازگرهای ساده نشان‌دار یا به صورت بی‌نشان ترجمه شده‌اند یا اینکه بند مورد نظر ترجمه نشده است.

برای بررسی بیشتر ترجمه آغازگر ساده نشان‌دار، معادل‌های ترجمه‌شده عناصر مقلوب به راست در پیکره انگلیسی از لحاظ نوع افزوده نیز بررسی شد. همان‌طور که جدول (۸) نشان می‌دهد، در این پیکره آغازگر ساده نشان‌دار همراه با افزوده زمانی مقلوب بیشتر (٪۶۹) به صورت نشان‌دار، افزوده مکانی مقلوب بیشتر (٪۶۸) به صورت بی‌نشان، افزوده حاشیه‌ای مقلوب بیشتر (٪۸۵) به صورت بی‌نشان، افزوده مبدأ مقلوب کاملاً به صورت بی‌نشان، افزوده وسیله‌ای مقلوب کاملاً به صورت نشان‌دار و متمم مقلوب بیشتر (٪۹۴) به صورت بی‌نشان ترجمه شده است.

جدول ۸- میانگین تبدیل عناصر مقلوب در پیکره فارسی به آغازگر نشان‌دار در پیکره انگلیسی

نوع افزوده در آغازگر ساده نشان‌دار	افزوده زمانی	افزوده مکانی	افزوده حاشیه‌ای	افزوده مبدأ	افزوده وسیله‌ای	متمم
میانگین تبدیل به آغازگر نشان‌دار	٪۶۹	٪۳۲	٪۱۵	٪۰	٪۱۰۰	٪۶

آغازگر چندگانه نشان‌دار

در پیکره فارسی حدود ۷٪ و در پیکره انگلیسی حدود ۱٪، آغازگر چندگانه نشان‌دار مشاهده شد. عناصر تشکیل‌دهنده آغازگر چندگانه نشان‌دار در پیکره فارسی بیانگر این است که توالی نشان‌دار متنی^ افزوده^ تجربی نسبت به دیگر توالی‌های نشان‌دار دارای بیشترین رخداد (٪۶۷) است. افزوده موجود در آغازگر چندگانه نشان‌دار نیز عمدتاً افزوده زمانی است. در فرایند ترجمه، آغازگر چندگانه نشان‌دار نیز دچار تغییراتی شده است. جدول (۹)، تغییرات این نوع آغازگر را در فرایند ترجمه در پیکره انگلیسی نشان می‌دهد.

جدول ۹- تغییرات آغازگر چندگانه نشان‌دار در فرایند ترجمه از زبان فارسی به انگلیسی

پیکره انگلیسی	توالی آغازگر چندگانه نشان‌دار	تبدیل به آغازگر ساده بی‌نشان	تبدیل به آغازگر ساده نشان‌دار	تبدیل به آغازگر چندگانه نشان‌دار	تبدیل به آغازگر چندگانه بی‌نشان	بند مقلوب بدون ترجمه
مربای شیرین	متنی^ افزوده ^ تجربی	۱	--	--	--	--
	بینافردی^ افزوده^ تجربی	--	--	--	۱	--
خمره	افزوده^ متنی^ تجربی	۱	--	--	--	--
چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم	افزوده^ متنی^ تجربی	۱	۱	--	--	--
دا	متنی^ افزوده ^ تجربی	۶	۲	۱	۲	۲
	افزوده^ متنی^ تجربی	۲	--	--	--	۱
	مجموع	۱۱ (٪۵۲)	۳ (٪۱۴)	۱ (٪۶)	۳ (٪۱۴)	۳ (٪۱۴)

مقایسهٔ آغازگرهای چندگانهٔ نشان‌دار با معادل‌های ترجمه‌شدهٔ آنها در پیکره انگلیسی نشان می‌دهد که در مجموع ۶۶٪ از آغازگرهای چندگانهٔ نشان‌دار به آغازگر بی‌نشان هم از نوع ساده و هم چندگانه ترجمه شده‌اند. در این میان، ۱۴٪ از این آغازگرها، حذف شده‌اند و تنها ۲۰٪ از آغازگرهای چندگانه نشان‌دار دارای معادل ترجمه‌ای نشان‌دار هستند.

به طور کلی با در نظر گرفتن تمام آغازگرهای ساده و چندگانه نشان‌دار در پیکرهٔ فارسی و بررسی تغییرات در فرایند ترجمهٔ آنها در پیکرهٔ انگلیسی، در مجموع تنها ۳۵٪ از آغازگرهای نشان‌دار دارای معادل ترجمه‌ای نشان‌دار هستند و ۶۵٪ آنها یا به صورت بی‌نشان ترجمه یا حذف شده‌اند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با آگاهی بر این مطلب انجام گرفت که بندها، واقعیت‌هایی سه‌بعدی هستند و سه لایه معنایی متنی، بینافردی و تجربی در آنها قابل تفکیک است. در این راستا، بندهای ساده مقلوب به راست در پیکره فارسی و معادل‌های ترجمه‌شده آنها در پیکره انگلیسی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفتند. پس از تجزیه و تحلیل داده‌ها، در بخش حاضر به بررسی و پاسخ به پرسش‌های پژوهش پرداخته می‌شود.

در ارتباط با پرسش نخست، همراه با قلب نحوی به راست، نقش‌های فرانقش متنی دچار تغییر می‌شوند و عنصری که در حالت بی‌نشان در پایان بخش قرار داشته است، به جایگاه آغازگر نشان‌دار منتقل می‌گردد. بنابراین قلب نحوی به راست، عنصری را از جایگاه بی‌نشان خود حرکت می‌دهد و با قرار دادن آن عنصر در ابتدای بند و به دنبال آن تغییر در فرانقش متنی بند، آغازگر نشان‌دار ساده یا چندگانه به وجود می‌آورد. از این طریق، این عنصر در بند مورد تأکید نویسنده یا گوینده قرار می‌گیرد. نکته قابل توجه، این مسئله است که هرچند در لایه‌های بینافردی و تجربی، نقش‌ها دستخوش تغییر نمی‌شوند، در چینش آنها تغییر ایجاد می‌گردد و این لایه‌ها نیز از لحاظ چینش نشان‌دار می‌شوند.

در پاسخ به پرسش دوم باید گفت که حدود نیمی (۴۹٪) از آغازگرهای ساده نشان‌دار و ۲۰٪ از آغازگرهای چندگانه نشان‌دار به آغازگر نشان‌دار ترجمه شده‌اند. توجه مترجمان به ترجمهٔ بندهای مقلوب همراه با افزوده‌های مکانی و حاشیه‌ای کمتر بوده، تمام بندهای مقلوب همراه با افزوده‌های مشارک (متمم) و افزوده‌های وسیله‌ای را به صورت بی‌نشان ترجمه کرده‌اند. علاوه بر این حدود ۱۵٪ حذف آغازگر نشان‌دار نیز در پیکره انگلیسی مشاهده می‌شود. نتایج حاصل نشان می‌دهد که هرچند مترجمان در انتقال درست بندهای ساده مقلوب به راست که همراه با افزوده زمانی بوده‌اند، بهتر عمل کرده‌اند، به طور کلی به این بندها در فارسی و انتقال درست معنای کاربردشناختی حاصل از این نوع قلب به زبان انگلیسی، توجهی چندانی نداشته‌اند. یکی از دلایل این امر می‌تواند غیر ایرانی بودن مترجمان پیکره انگلیسی باشد. از آنجایی که انگلیسی به

عنوان زبان مادری این مترجمان فاقد قلب نحوی است، این موضوع می‌تواند یکی از دلایل بی‌توجهی آنها به بندهای مقلوب به راست در پیکره فارسی قلمداد گردد.

درباره پرسش سوم، مترجمان در مواردی که معادل‌های ترجمه‌شده درست ارائه داده‌اند، از پیشایندسازی بهره برده‌اند. پیشاندسازی معادل ترجمه‌ای مناسبی برای این نوع بندها در پیکره بوده است. بنابراین هرچند زبان انگلیسی دارای قلب نحوی نیست، این زبان سازوکارهای زبانی دیگری مانند پیشایندسازی برای بیان معنای کاربردشناختی بندهای مقلوب به راست در اختیار داشته است.

در ارتباط با پرسش چهارم باید گفت که با توجه به امکانات موجود در دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی (۲۰۱۴) و قائل شدن این دستور به سه فرانقش، روش بهتری برای دستیابی به لایه‌های مختلف معنا در بند، شناخت تغییرات معنایی در بندهای مقلوب زبان فارسی و ترجمه دقیق‌تر آنها به دست می‌آید. بنابراین آگاهی از سازوکارهای دستور نقش‌گرای نظام بنیاد هلیدی (۲۰۱۴) می‌تواند در زمینه کیفیت و دقت ترجمه این نوع بندها کارا باشد.

در تحلیل و بررسی داده‌های این پژوهش، نکات مهمی به چشم می‌خورد که می‌توانند به عنوان ویژگی‌های برجستهٔ بندهای مقلوب به راست در زبان فارسی و ترجمهٔ انگلیسی این نوع بندها در نظر گرفته شود. این نکات عبارتند از:

۱. قلب نحوی به راست با تغییر در لایه‌های معنایی بند، آغازگر نشان‌دار ایجاد می‌کند.
۲. مترجمان به بندهای مقلوب به راست و ترجمهٔ آنها در پیکره انگلیسی توجه کافی نداشته‌اند.
۳. افزوده زمانی مقلوب بیش از دیگر افزوده‌های مقلوب دارای معادل ترجمه‌شده نشان‌دار است.
۴. هرچند قلب نحوی در زبان انگلیسی وجود ندارد، این زبان با استفاده از سازوکارهای زبانی دیگری مانند پیشایندسازی، تغییر معنای کاربردشناختی حاصل از قلب نحوی به راست را در زبان مقصد بازتولید می‌کند.

آگاهی از سازوکارهای مطرح در دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی (۲۰۱۴) برای شناخت تغییرات کاربردشناختی در بندهای مقلوب به راست زبان فارسی و ترجمه دقیق‌تر آنها کارایی دارد.

منابع

امامی، محمد (۱۳۸۵) «بررسی امکان ارزیابی متون ترجمه‌شده بر پایه یک نظریه تحلیل گفتمان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، تهران، پژوهشکده زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پیرزاد، زویا (۱۳۹۴) چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، چاپ پنجاه‌ونهم، تهران، مرکز.

پیری، زینت السادات (۱۳۸۸) «بررسی ترجمه انگلیسی به فارسی متون اخبار سیاسی بر پایه یک نظریه تحلیل گفتمان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، تهران، پژوهشکده زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

حسینی، سیده زهرا (۱۳۹۴) دا، چاپ صد و پنجاه و چهارم، تهران، سوره مهر.

دبیرمقدم، محمد (۱۳۷۴) «فعل مرکب در زبان فارسی»، مجله زبان‌شناسی، سال دوازدهم، شماره ۱ و ۲، صص ۲-۶۴.

دلیل، ژان (۱۳۸۱) تحلیل کلام روشی برای ترجمه: نظریه و کاربرد، ترجمه اسماعیل فقیه، تهران، رهنما.

راسخ‌مهند، محمد (۱۳۸۲) «قلب نحوی در زبان فارسی»، پایان‌نامه دکتری زبان‌شناسی، تهران، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی.

---------- (۱۳۸۵) «ارتباط قلب نحوی و تأکید در زبان فارسی»، مجله دستور ویژه‌نامه فرهنگستان، شماره ۲، صص ۲۰-۳۵.

رضاپور، ابراهیم (۱۳۹۶) «تعامل نحو و زبان‌شناسی اجتماعی: تحلیلی جامعه‌شناختی»، فصلنامه علمی- پژوهشی دانشگاه الزهرا، سال نهم، شماره ۲۲، صص ۷۷-۱۰۴.

رمضانی، احمد و آتوسا تفرشی (۱۳۹۴) «بررسی و نقد کتاب زبان انگلیسی هفتم بر مبنای دستور نقش‌گرا نظام‌بنیاد هلیدی»، ماهنامه پژوهش‌های انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، دوره پانزدهم، شماره ۳۶، صص ۵۳-۶۸.

صادقی، یلدا (۱۳۹۸) «تحلیل گفتمانی ترجمه‌های داستان بوف کور بر اساس دستور نقش‌گرای نظام‌مند»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، تهران، دانشگاه علامه طباطبائی.

فهیم نیا، فرزین (۱۳۸۹) «توصیف و تحلیل نقش‌گرایانهٔ آغازگر از منظر رویکرد هلیدی، در متن کتاب‌های فارسی و انشای دانش‌آموزان دبستان»، مجله علمی - پژوهشی زبان و زبان‌شناسی، دوره ششم، شماره ۱۲، صص ۴۱-۵۹.

کتابی، سعید و ابوالفضل مصفا (۱۳۸۵) «ترجمه و حرکت سازه‌ها»، فصلنامه مطالعات ترجمه، سال چهارم، شماره ۴، صص ۷-۲۲.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۴الف) خمره، چاپ دهم، تهران، معین.
---------- (۱۳۹۴ب) مربای شیرین، چاپ بیستم، تهران، معین.
منصوری، مهرزاد (۱۳۸۹) «بررسی ترجمه‌های قرآن کریم به لحاظ آرایش واژگانی»، فصلنامه مطالعات ترجمه، دوره هشتم، شماره ۳۰، صص ۲۱-۳۶.
مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۷۶) «به سوی زبان‌شناسی شعر: رهیافتی نقش‌گرا»، تهران، مرکز.
میان‌رودی، نوشین و الیاس نورایی (۱۳۹۴) «قلب نحوی در شعر سهراب سپهری»، تهران، همایش بین‌المللی جستارهای ادبی و ارتباطات فرهنگی.
یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳) گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی، تهران، هرمس.

Birner, D., & S. Mahootian (1996) "Functional Construction in Inversion in English And Farsi", Languages Science, 18, 127-136.
Browning, M. & E. Karimi (1994) "Scrambling to Object Position in Persian", N. Cover H. van Riemsdijk (eds), Studies of Scrambling, 61-100.
Halliday, M.A.K. (1985) An Introduction to Functional Grammar, London: Edward Arnold.
---------- (1994) An Introduction to Functional Grammar, London: Edward Arnold.
Halliday, M.A.K. & C. Mathiessen (2014) Halliday's Introduction to Functional Grammar (fourth edition), U.K.: Routledge.
Hosseini, S. (2014) One Woman's War: Da (Sprachman P. Trans.), USA: Mazda Publication.
Kang, J. (2016) A Functional Approach of the Status of Theme and Textual Development. Theory and Practice in Language Studies, Vol. 9 No. 5, 1053-1059.
Karimi, S. (1990) "Obliqueness, Specificity and Discourse Function: Ra in Persian" Linguistic Analysis, 20, 1-191.
Karimi, S. (2003) "Object Positions and Scrambling in Persian", Karimi (ed). Word.
Larson. M. (1984) Meaning-based Translation, U.K.: University Press of America Inc.
MoradiKermani, H. (2016) A sweet jam (Croskery, C. Trans.), USA: Candle & Fog Publishing.
MoradiKermani, H. (2015) The Water Urn (Croskery, C. Trans.), USA: Candle & Fog Publishing. Order and Scrambling, U.K.: Blackwell Publishers, 91-125.
Pirzad, Z. (2002) Things we left Unsaid (Franklin, L. Trans.), U.K.: Oneworld Publication.
Roberts, J. R. (2009) A Study of Persian Discourse Structure (in cooperation With Behrooz Barjesteh and Carina Jahani), USA: Uppsala University Press.
Thompson, G. (2004) Introducing Functional Grammar, 2nd edn, London: Hodder Amold Publication.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و ششم، بهار ۱۳۹۹: ۷۶-۴۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل تقابل‌ها در اندیشه شمس تبریزی از منظر روان‌شناختی

مریم عاملی رضایی *
فواد مولودی **

چکیده

در فرایند رشد روانی هر سوژهٔ انسانی و به منظور اجتماعی شدن او، ذهن، ناگزیر از آموختن مقوله‌بندی‌ها و دسته‌بندی‌هاست. سوژهٔ اجتماعی یاد می‌گیرد که اشیا، پدیدارها و مفاهیم را در قالب تقابل‌ها و جفت‌های مخالف دسته‌بندی کند و این مقوله‌بندی، یکی از شرایط الزامی ورود به حیات اجتماعی و دنیای نشانه‌هاست. وجوب این مقوله‌بندی‌ها ضرورت پذیرش قواعد ساختارمندی را در پی دارد؛ تا جایی که می‌توان گفت: انسان برای مفهوم‌سازی، نخست باید جهان را ساختار ببخشد و ساختاربخشی جز در قالب جفت‌های متقابل ممکن نیست. این نکته، یکی از بنیان‌های اصلی ساختارگرایی و دیگر نحله‌های مشابه آن در حوزهٔ زبان، ذهن و امر اجتماعی است. اما اگر روان را در حالتی اصیل و پیشافرهنگی بررسی کنیم، این تقابل‌ها نشان از تقلیل و ساده‌سازی دارد و فقط به جهت‌دهی نیروی لیبیدو در جریان اجتماعی شدن اشاره می‌کند. به دیگر سخن، نیروی روان در حالت پیشافرهنگی خود، امری همگن و وحدتمند و یکه است که در جریان اجتماعی شدن، شقاق را تجربه می‌کند. این میل بازگشت به جهان وحدت، در تفکر شهودی و در نظام معرفتی عارفان مسلمان ما در قالب اندیشه‌های وحدت وجودی ظهور و بروز داشته است. تصویر این جهان وحدتمند که عمدهٔ تقابل‌های

*نویسنده مسئول: دانشیار پژوهشکده زبان و ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
M_rezaei53@yahoo.com
** استادیار گروه مطالعات ادبی، پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی (سازمان سمت)
F_molowdi@yahoo.com

آن در زیرساختشان رو به وحدت و یگانگی دارند، در قالب زبان که هستی‌یافته از تقابل‌هاست، سبب شده است تا برخی از متون عرفانی، خصلتی پارادوکسیکال یابد و امکانات شگرفی در آنها به وجود آید. از این نظر، مقالات شمس تبریزی، یکی از متون شاذ و برجسته است. در مقالهٔ حاضر، بر پایهٔ مفاهیم روان‌کاوانهٔ یادشده، نشان داده‌ایم که در زیرساخت اندیشهٔ شمس، تقابل‌های موجود در سطح امر خودآگاه و اجتماعی کنار گذاشته می‌شود و شمس در رویکرد معرفتی جدیدی، آنها را به مثابهٔ امورِ ذاتاً هماهنگ می‌نگرد.

واژه‌های کلیدی: شمس تبریزی، تقابل، فروید، لکان و لیبیدو.

مقدمه

مقوله‌بندی و دسته‌بندی اشیا، پدیدارها و حتی مفاهیم ذهنی، یکی از لوازم اجتماعی شدن سوژهٔ انسانی برای ورود او به تمدن و فرهنگ است. فرهنگ یا تمدن یا همان زندگی اجتماعیِ پیوسته مرتبط با دیگری ایجاب می‌کند که سوژه مقوله‌بندی و دسته‌بندی‌های رایج هر اجتماع را بیاموزد و هر چیز را در نسبت با اضداد یا چیزهای نافی آن درک کند. در مراحل رشد روانی سوژه، او باید بیاموزد که جهان را ساختار ببخشد و این ساختاربخشی جز در قالب درک نسبت تضاد و نفی میان تعین‌ها و مفهوم‌ها نیست: از بدیهی‌ترین آنها تا پیچیده‌ترینشان. برای نمونه، سیاهی و تیرگی جز در نسبتش با سفیدی و روشنی، شب جز در نسبتش با روز، بالا جز در نسبتش با پایین، مرگ جز در نسبتش با زندگی، عدم جز در نسبتش با وجود و وحدت جز در نسبتش با کثرت فهم نمی‌گردد.

فهم جهان اجتماعی از رهگذر جفت‌های متقابل را شاید بتوان از بنیان‌های اصلی مکاتبی همچون ساختارگرایی و دیگر نحله‌های مشابه در حوزهٔ زبان، ذهن و امر اجتماعی دانست. اما در روزگار معاصر از دو جهت این بنیان به دیدهٔ شک نگریسته شد. نخست از جانب متفکران پسامارکسیستی که مفهوم دیالکتیک هگلی- مارکسی را به حوزهٔ معنا و امر اجتماعی تعمیم دادند. در این رویکرد، مبنای حرکت درونی تاریخ بشر، دیالکتیک است و دیالکتیک نیز همواره میل دارد از تناسب زیرساختی چیزها که زیر پوستهٔ به ظاهر متباین آنهاست، فهم و تبیینی تازه به دست دهد. این برداشت تازه از دیالکتیک، موضوع تخصصی مقالهٔ حاضر نیست و در اینجا فرصت و مجال آن را نداریم تا به آن بپردازیم[1]. اما رویکرد دومی که موضوع مقاله حاضر است و از منظر آن به تحلیل زیرساختی تقابل‌ها در اندیشهٔ شمس تبریزی پرداخته شده است، رویکرد فرویدی- لکانی است.

در دستگاه فکری فروید، فرایند اجتماعی شدن سوژه به معنای هماهنگ‌سازی او با تمدن و زندگی فرهنگی است و در دل این زندگی فرهنگی است که جهت‌دهی نیروی لیبیدو شکل می‌گیرد و سوژه شقاق را تجربه می‌کند. فرهنگ در تلقی فرویدی از آن، یعنی در اجتماع بودن و مهار رانه‌های روان برای زندگی فرهنگیِ مطابق با هنجارهایی که هر جامعه برای خود تعریف کرده است و تبدیل نیروهای روان به اشکال بهنجار و

کدگـذاری‌شـدهٔ جامعـه؛ وگرنـه نیروگـذاری روان و رانـه‌هـای آن در حالـت اصـلی و پیشافرهنگی خود، امری تمییزنایافته و همگن و یکه است و جنبه‌هـا و اشـکال مختلـف بـروز آن، در زیرساختشـان رو بـه سـوی همـاهنگی و وحـدت دارد. در دیـدگاه فرویـد، برخلاف آنچه تمدن به ما آموخته است، ما نمی‌توانیم میان رانه‌ها و غرایـز، خـط فـارقی ترسیم کنیم و مقوله‌بندی‌های اجتماعی ما از آنها ذاتـی‌شـان نیسـت[۲]. در رویکـرد ژاک لکان نیز با صورت‌بندی جدیدی از ایده‌های فرویدی در بـاب نسـبت «خـود» و «دیگـری» روبه‌رو می‌شویم و درمی‌یابیم که از دل وحدتمندی و همسـانی جهـان سـوژه در «حیـث واقع»، چگونه شقاق میان خود و دیگری در وجود می‌آید و در ساحت نمـادین بـه امـری فرهنگی تبدیل می‌گردد.

ضرورت تحقیق

در اندیشهٔ شمس تبریزی نیز از جهاتی مختلف می‌تـوان واسـازی مقولـه‌بنـدی‌هـای ساحت ناخودآگاه در حوزهٔ فرهنگی و اجتماعی را دریافت و به طریق اولی، حتی می‌توان مشاهده کرد که تقابل‌های تعین‌ها و مفاهیم – چنـان‌کـه در زمانـهٔ او رایـج و بخشـی از نظام تمدنی مردم آن روزگار بوده است - به کناری نهاده می‌شود و از منظر او بـه مثابـهٔ امور ذاتاً هماهنگ نگریسته می‌گردد. به دیگر سخن، تحلیل زیرساختی این تقابل‌ها - در سطوح مختلف - بر ما آشکار می‌سازد که شمس در دسـتگاه شـهودی - وحـدانی خـود، آنها را به مثابهٔ امـورِ مرتبـاً جابـه‌جاشـونده و بـر جـای هـم قرارگیرنـده مـی‌نگـرد و در موقعیت‌ها و زمینه‌های مختلف، نسبت تخـالف میـان آنهـا را بـه نسـبت یکـی‌بـودگی و هماهنگی تغییر می‌دهد.

آشکار است که این مورد را به درجات مختلـف در اندیشـه‌هـای عرفـانی بسـیاری از سخن‌پردازان ادبیات فارسی مـی‌تـوان مشـاهده کـرد و اصـولاً اسـتفاده از زبـان و بیـان پارادوکسیکال برای عرضهٔ مقوله‌های ذهنی درهم تنیده، یکی از وجوه ممتاز نثـر و شـعر عارفانهٔ فارسی است. اما در این مقال مختصر، ما مجال بررسی این مسئله را در دیگر آثار نداریم و می‌کوشیم بر مقالات شمس متمرکز شـویم کـه از ایـن حیـث، یکـی از متـون پرامکان فارسی است.

نویسندگان مقالهٔ حاضر از تحلیل‌ها و یافته‌های پژوهشگران پیشین که عمدتاً با رویکردی سنتی و با بهره‌گیری از مصطلحات عرفان نظری، متمرکز بر چهارچوب وحدت هستی در اندیشهٔ عارفانه بوده است، آگاهند و می‌دانند که در تبیین‌های پیشین، این مسئله به طرق مختلف و در قالب مصطلحات رایجی همچون وحدت و کثرت، وحدت وجودی، گذار از وحدت وجودشناختی عالم معنا به کثرت تعینات عالم ماده، واحد بودن مبدأ هستی، غایتمندی وحدانی آن و امثالهم اندیشیده و تفسیر شده است. اما در مقالهٔ حاضر در نظر است تا از مبنایی روان‌کاوانه و با بنیانی جدیدتر به آن نگریسته شود و صورت‌بندی تازه‌ای از آن عرضه گردد.

همچنین از این امر آگاهیم که نظام فکری اندیشمندانی چون شمس در زمینهٔ گفتمانی متفاوتی از نظریهٔ روان‌کاوی معاصر شکل گرفته است و حرکت تاریخیِ امرِ فرهنگی و تمدنی را در ادوار مختلف باید پیش چشم داشت. اما در پاسخ به این شبهه متذکر می‌شویم که هر آنچه در نسبت میان اندیشهٔ شمس و یافته‌های روان‌کاوانه در این مقاله می‌آید، فارغ از حرکت سوژهٔ انسانی در بستر تاریخ است. به دیگر سخن، ما ساختار روان سوژه را حداقل از دورهٔ فرهنگی‌اش و پس از شکل‌گیری مبانی تمدنی‌اش در یونان باستان در نظر داریم و معتقدیم که پس از ورود انسان به نظام تعقلی - استدلالی از دورهٔ سه فیلسوف یونانی تاکنون، ساختار روان، ماهیت خود را یافته است و فقط نظام‌های نشانه‌شناختی مختلفی را از سرگذارنده است و تفاوت‌های شیوه‌های اجتماعی شدن بشر در جوامع و ادوار مختلف تاریخی، در این شیوهٔ تحلیل مورد نظر نیست. چنان‌که می‌دانیم فروید نیز در مکتوبات مربوط به سوژه‌های تاریخی، هر جا که بحث بر سر تحلیل ساختار روان بود، این زمینه‌های تاریخی را چندان در نظر نداشت و بهترین گواه این مطلب، مکتوبات او دربارهٔ لئوناردو داوینچی و به‌ویژه حضرت موسی(ع) است(۳).

با توجه به این رویکرد، در چهارچوب نظری مقاله در قالب سه مسئلهٔ «ابژهٔ نخستین عشق/ دیگر ابژه‌ها»، «خودخواستن/ دیگرخواهی» و «زندگی/ مرگ»، رئوس اندیشهٔ فروید در شکستن تقابل‌ها و میل آنها به وحدتمندی بیان می‌شود و در قالب دو بحث «خود/ دیگری» و «حیث واقع» آرای لکان دربارهٔ شیوه‌های پیدایش شقاق در روان سوژه و هستی دوسویهٔ روان در اعماقی تاریک بررسی شده است. سپس در بخش نقد عملی، با

شاهدمثال‌هایی از متن مقالات شمس و تحلیل آنها، نسبت اندیشهٔ شمس با این بنیان نظری سنجیده می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

نزدیک به سه دهه است که نقد روان‌کاوانهٔ متون ادبی فارسی در قالب کتاب و مقالات پژوهشی در ایران رایج شده است. این آثار را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد: نقد روان-کاوانهٔ متون قدیم و متون معاصر. در این مقالات، معمولاً با تکیه بر یک یا چند مفهوم فرویدی، یونگی، لکانی و آدلری، تمام یا بخشی از یک متن ادبی تحلیل شده است. هر یک از این مقالات - که فهرست و مشخصات آنها به صورت کامل در زیر آمده است- قوت‌ها و ضعف‌هایی دارند. در میان این مقالات فقط یک مقاله (مولودی و عاملی رضایی، ۱۳۹۶) دربارهٔ مقالات شمس بوده است و دیگر مقالات یا از حیث نظری، موضوع و دیدگاهی متفاوت داشته‌اند یا دربارهٔ مقالات شمس نبوده‌اند. اما در هیچ‌یک از این مقالات دربارهٔ تحلیل روان‌کاونهٔ تقابل‌ها در اندیشهٔ شمس تبریزی چیزی گفته نشده است:

- طغیانی، اسحاق و اشرف خسروی (۱۳۸۹) «تحلیل روانکاونهٔ شخصیت رودابه و سودابه»، کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۱، پاییز و زمستان، صص ۹-۳۸.

- فرضی، سارا و سید مهدی زرقانی (۱۳۸۸) «تحلیل انقلاب روحی سنایی بر اساس نظریهٔ ژک لکان»، جستارهای ادبی، دورهٔ چهل‌ودوم، شمارهٔ ۳ (مسلسل ۱۶۶)، صص ۸۷-۱۰۹.

- فرضی، سارا و مه‌دخت پورخالقی مطلق (۱۳۸۸) «تأویل حکایت دو زاهد از تاریخ بیهقی بر اساس نظریهٔ ژک لکان»، جستارهای ادبی، دورهٔ چهل‌ودوم، شمارهٔ ۱ (مسلسل

۱۶۴)، صص ۱۱۵-۱۴۲.

- قاسمی، عبدالله و مهدی رضا کمالی بانیانی (۱۳۹۱) «بررسی روان‌شناختی یک غزل از مولانا با تکیه بر آرای یونگ و فروید»، بهارستان سخن، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان، صص ۲۰۳-۲۱۸.

- قبادی، حسینعلی و مجید هوشنگی (۱۳۸۸) «نقد و بررسی شخصیت زال از نگاه آلفرد آدلر»، نقد ادبی، سال دوم، شمارهٔ ۷، صص۹۱-۱۱۹.

- قربانی‌پور، زهرا (۱۳۹۲) «نقد و بررسی روان‌کاونهٔ شخصیت رستم و سهراب (بر اساس داستان رستم و سهراب)»، مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)، شمارهٔ ۳۲، پاییز، صص۱-۱۹.

- مرادی، مهران و احمد امین (۱۳۸۵) «تحلیل روان‌شناسی شخصیت و زندگی فریدون در شاهنامهٔ فردوسی بر پایهٔ مکتب روان‌کاوی زیگموند فروید»، زبان و ادب (دانشگاه علامه)، سال دهم، شمارهٔ ۲۷، بهار، صص ۹۲-۱۱۳.

- محمدی، علی و مریم اسماعیلی‌پور (۱۳۹۱) «بررسی تطبیقی کهن‌الگوی نقاب در آرای یونگ و ردّپای آن در غزل‌های مولانا»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۲۶، بهار، صص ۱۵۱-۱۸۳.

- میرباقری‌فرد، سید علی‌اصغر و طیبه جعفری (۱۳۸۹) «مقایسهٔ سیر کمال‌جویی در عرفان و روان‌شناسی یونگ»، ادبیات عرفانی، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۴، پاییز و زمستان، صص ۱۶۳-۱۹۵.

تحلیل فروید از سه تقابل بنیادین

الف) ابژهٔ نخستین عشق/ دیگر ابژه‌ها

سوژهٔ بزرگسالی که اجتماعی شده است، در حوزهٔ عشق ابژه‌گزینی می‌کند. هر انسانی به شخص یا اشخاص دیگر تمایل پیدا می‌کند و در پی کامیابی از آنهاست. تا اینجا قضیه ساده است و در تمام اجتماعات بشری، حداقل در تمام ادوار متأخر تاریخی، اشکال مختلفی را برای این ابژه‌گزینی مشخص کرده‌اند. این اشکال مختلف بر دوگانهٔ محرم/ نامحرم استوار است و این تقابل، مبنای بسیاری از کنش‌های فردی و اجتماعی ماست و هر جامعه‌ای به شیوهٔ خاص خود، «کودک چندسو منحرف» را اجتماعی می‌کند.

فرهنگ یا تمدن در این زمینه، دوگانه‌ای بنیادی وضع کرده است: عشق در حالت ناب و غیر جسمانی آن که متعالی‌ترین وجهش، عشق مادر و کودک به همدیگر است؛ و عشق در حالت معمولی که ابژهٔ آن می‌تواند دیگر افراد جامعه باشد. فروید اما این دوگانه را - که در نهایت تقابل اجتماعی است - در بررسی پیشافرهنگی روان به هم مربوط می‌سازد و تبیین دیگری پیش پای ما می‌نهد: در حیات اجتماعی ما، هر ابژهٔ عشقی، تکرار ابژهٔ نخستین عشق (مادر) است. به تعبیر فروید، در یکی از مهم‌ترین گزاره‌های زندگی‌اش، یافتن هر ابژهٔ [عشق] در حقیقت بازیافتن آن است. فروید در چند گفتار خود و به‌ویژه در مقالهٔ «سه گفتار در باب نظریهٔ جنسیت»، چگونگی نسبت میان ابژهٔ نخستین و دیگر ابژه‌ها را تبیین می‌کند (نسبتی که تمدن به ما آموخته است که در نهایت تقابل و تخالف است و فروید، مرز میان آن را تا «یافتن» و «بازیافتن» برمی‌دارد): در دورهٔ کمون، کودک از مادر عشق می‌بیند و مهرورزی مادر در حیات جسمانی و ذهنی کودک، نقشی بی‌بدیل دارد. کودک هنوز در کلیتی به سر می‌برد که در آن، حیات ذهنی از حیات جسمانی تفکیک نشده است. مهرورزی مادر، رانه‌ای جنسی در او فعال می‌کند که ذهن و تن را به یک اندازه متأثر می‌سازد. هرچند از منظر تمدن، این عشق، قدسی‌ترین و ناب‌ترین حالت مهرورزی است (و خود فروید نیز در مقام سوژه‌ای اجتماعی کاملاً این را می‌پذیرد و به نظام اخلاقی جامعهٔ خود از هر حیث وفادار است)، بر حیات ذهنی و جسمانی کودکی که هنوز در نظام امر و نهی فرهنگی قرار نگرفته است، تأثیر می‌گذارد (Freud, 1953: 2134-2145).

به تعبیر جاش کوهن، برای کودک، تقابلی که روند استدلال و تعقل بزرگسالان را «خط و ربط» می‌بخشد، هنوز شکل و قوام نگرفته است و عشق مادر به کودک در ناحیه‌ای از حیات ذهنی سکنی دارد که در آن « آری و نه» هنوز از هم جدا نشده است و به بیان دیگر، «نشکافته» مانده است و امر «قریب» هنوز آن بیگانگی را از سر نگذرانده است که امر «غریب» را به وجود آورد (کوهن، ۱۳۹۷: ۱۱۸).

اما کودک در فرایند رشد روانی و اجتماعی خود باید یاد بگیرد که عشق مادر را از عشق جنسی متمایز کند و باید بتواند هر اندازه که حیات ذهنی‌اش در قالب مهر ناب به جانب مادر بازمی‌گرداند، حیات جنسی‌اش را نیز به جانب فرد یا افراد دیگر اجتماع

هدایت کند (Freud, 1953: 2147). عشق مادر به فرزند، رانه[1] یا غریزه‌ای[2] مبهم، متمایل به انحراف، گریزان از مسیر صاف، سیال و سیار، دارای گسترهٔ بالقوه بی‌نهایتی از ابژه‌ها، شکل‌دهندهٔ حیات ذهنی، بخشی ذهنی و بخشی متصل به جهان خارج، در مرز میان ساحت ذهن و ساحت جسم، شکل‌دهندهٔ میل جنسی در حالت بهنجار و به حکم ماهیت منحرف، هم مخرب هم مغذی، مرتباً انتقال یابنده از بستری به بستر دیگر، تلاقی‌گاه خواهش تن و تمنای ذهن، سیراب ناشدنی و هیچ‌گاه نرسنده به ارضای کامل را موجد می‌شود (کوهن، ۱۳۹۷: ۱۱۸- ۱۲۲). این رانه، هرچند تا آخر عمر به حکم ماهیت منحرف است، شکل ظاهری منظم و منضبطی به خود می‌گیرد و در قالب کامیابی مشروع از دیگر ابژه‌ها ظهور و بروز می‌یابد.

بدین ترتیب فروید تقابل مادر/ معشوق، عشق ناب/ عشق جسمانی و انحراف/ انضباط را به شیوهٔ خاص خود به هم پیوند می‌دهد و نشان می‌دهد که این رانه در ذات خود، نیرویی تفکیک‌ناپذیر است. به دیگر سخن، طبیعت این رانه، آن را از ارضای کامل بازمی‌دارد. رانه‌ای که از مادر ساطع می‌شود، به ابژه‌های دیگر تسری می‌یابد و سبب می‌شود هرگونه نسبت سوژه با دیگر ابژه‌ها، تابعی از همان ابژهٔ نخستین باشد(۴).

ب) خودخواستن/ دیگرخواهی

رانهٔ جنسی، هر ابژهٔ عشقی را به ابژهٔ نخستین (مادر) بازمی‌گرداند و یافتن ابژهٔ عشق جز بازیافتن آن نیست. هرچند ایگو[3] با تمسک به مکانیزم‌های دفاعی خاص خود (همچون ادغام، انکار، جابه‌جایی، سرکوب و واپس‌رانی) بخواهد این تمایل ناخودآگانهٔ الصاق ابژه‌های عشق به مادر را سرپوش بگذارد، باز در اصل قضیه نمی‌توان شک کرد.

اما فروید در مقالهٔ دیگری با عنوان «در باب نارسی‌سیزم: یک مقدمه»، گامی فراتر می‌نهد و نشان می‌دهد که این ابژه‌ها و به‌ویژه ابژهٔ نخستین نیز به ابژه‌ای اصلی‌تر و قدیم‌تر الصاق می‌شوند و آن، چیزی جز «خود» شخص نیست. هرچند این مسئله در افراد نارسیست یا خودشیفته به صورت اختلال خود را نشان می‌دهد و آنها، خودشان را به مثابهٔ ابژهٔ عشق خود می‌نگرند و شیفته‌وار خود را می‌پرستند، به طور عام مسئلهٔ تمام افراد نیز هست و دلیل را باید در آنجا جست که رانهٔ جنسی و نیروگذاری آن[4] پیش از

1. Drive
2. Instinct
3. Ego
4. Cathexis

آنکه به هر ابژه‌ای و حتی ابژهٔ نخستین الحاق یابد، به خود «ایگو» الصاق شده است و از خود به جانب دیگر ابژه‌ها تسری یافته است. بدین صورت است که سوژه نخستین، حالت‌های خودشیفتگی را تجربه می‌کند. در اندیشهٔ فروید، این خودشیفتگی آغازین به رانهٔ صیانت از نفس مربوط است و شاید بتوان آن را یکی از کهن‌ترین اشکال غریزه دانست (Freud, 1957B: 3752-3763)[۵].

ج) زندگی/ مرگ

تلاش فروید برای برداشتن دو تقابل یادشده، او را به سوی نظریه‌ای سوق داد که بی‌گمان می‌توان گفت نوآورانه‌ترین و فلسفی‌ترین تلاش فروید در تمام زندگی علمی‌اش بود: برداشتن تقابل میان رانهٔ زندگی و مرگ در مقالهٔ «ورای اصل لذت»؛ تقابلی که بی‌شک از بنیادی‌ترین تقابل‌هایی است که زندگی نوع بشر را بر خود استوار ساخته است. پیشتر اشاره شد که لیبیدو می‌تواند جذب یا صرف یک ابژه شود و نیروگذاری روانی کند (شولتز و شولتز، ۱۳۷۸: ۵۸). رانهٔ زندگی در دو شکل تجربه می‌شود: خودشیفتگی به غریزهٔ صیانت از نفس مربوط است و میل جنسی [به دیگرخواهی] به منظور توالد و تناسل (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۱۲).

تا پیش از این مقاله، فروید می‌کوشید تا روان و رفتار انسان را بر مبنای رانهٔ زندگی، کسب لذت و صیانت از نفس، تحلیل و تفسیر کند؛ اما در اینجا گامی فراتر نهاد و اعلام کرد: اگر برخلاف سرشت محافظه‌کارانهٔ رانهٔ زندگی در جهت صیانت از ارگانیسم موجود زنده، رانهٔ دیگر موجود زنده را به حالت قدیمی‌اش بازگرداند [یعنی آنگاه که چیزی غیر ارگانیک و بی‌حرکت بوده است] و اگر این حقیقت را بپذیریم که هر چیز زنده‌ای به عوامل درونی می‌میرد و یک‌بار دیگر به چیزی غیر ارگانیک تبدیل می‌شود، آنگاه ناگزیر باید گفت که هدف زندگی، مرگ است و چیزهای بی‌جان پیش از چیزهای زنده وجود داشته‌اند (فروید، ۱۳۸۲: ۵۶). بنابراین مرگ، ابتدایی‌تر و کهن‌تر از زندگی است و بی‌حرکتی و نیستی، پیش از حرکت و هستی و هست‌شدن فقط وقفه و تعلیقی است که رانهٔ زندگی بر سر راه ارضای رانهٔ مرگ قرار می‌دهد (همان: ۸۰).

شکست در نیروگذاری لیبیدو، زخم‌هایی دائمی را در قالب داغِ خودشیفتگی بر حرمت نفس می‌گذارد. بخشی از لیبیدوی مستقر در ایگو، نافرجام باقی می‌ماند؛ اما

هیچ‌گاه از بین نمی‌رود و پیوسته از طریق واپس‌رانی[1] به جانب ناخودآگاه می‌رود و تغییر شکل می‌دهد و دوباره در صورت‌بندی جدیدی جاری می‌گردد. این فرایند، تکرار را شکل می‌دهد و تکرار در گذر زمان فرساینده می‌شود و این فرایند جبری را پایانی نیست (همان: ۳۸-۶۰)[۶] و به تعبیر کرامت موللی، این تکرار به مرور سبب فرسایش ارگانیسم، تخریب، ویرانی و مرگ می‌شود (موللی، ۱۳۹۶: ۴۳).

نکته مهم اینجاست که فروید، مرگ را نتیجهٔ شکست در ارضای رانهٔ زندگی و برآمده از تبدیل لذت به عدم لذت نمی‌داند. مسئله برای فروید، فلسفی‌تر و ریشه‌ای‌تر است: رانهٔ مرگ، کهن‌ترین است و میل به حالت بی‌جانی و انجماد دارد. به نظر می‌رسد که شرح کوهن بر این مقاله از هر نوشتهٔ دیگری راه‌گشاتر باشد: «دو حدّ بنیادینی که این هستی دوگانه را شکل می‌دهد، نه فرد و نوع، بلکه زندگی و مرگ است. پشت رانهٔ مشهودی که برای زیستن در ما هست، رانهٔ نامحسوسی در کار است که ما را به سوی مردن سوق می‌دهد. آرزوی به حداقل رساندن تنش از آرزوی نابود کردن آن سرچشمه می‌گیرد. از آرزوی بازگشتن به سکون مادهٔ غیر آلی یا غیر زنده‌ای که از دل آن زاییده‌ایم و بدان بازخواهیم گشت. همهٔ رانه‌های اندام آدمی، محافظه‌کارند، در روند تاریخ کسب می‌شوند و به بازگرداندن وضعیتی متعلق به گذشته تمایل دارند. موجود زندهٔ ابتدایی از همان آغاز میلی به تغییر نداشته است و مجبور شده است به دگرگونی‌های ژرف تطوری - تکاملی تن بدهد. زندگی وانمود می‌کند که تابع فرمان تغییر است و این شاید در میان جامه‌های مبدلی که موجود زنده بر تن می‌کند، از همه بنیادی‌تر و فریبنده‌تر باشد. زیر این جامهٔ مرموز، اجباری به رسیدن به هدف دیرین پنهان شده است: هدف تمام زندگی مرگ است. انسانِ تابع اصل لذت صرفاً تازه‌ترین جامهٔ مبدلی است که موجود زنده برای پوشاندن آرزو یا تکانهٔ مردن، آن هم فقط به شیوهٔ خود، بر تن کرده است» (کوهن، ۱۳۹۷: ۱۴۵-۱۴۸).

لکان و بحث تقابل

ژاک لکان نیز -که از منظری پساختارگرایانه و زبان‌شناختی در کار بازنویسی فرویدیسم از همهٔ جهات بود- از دو منظر به تقابل‌های بنیادین پرداخت:

1. Repression

الف) خود/ دیگری

دیالکتیک «خود/ دیگری» در «مرحلهٔ آینه‌ای» بر کودک عارض می‌شود. پس از شکل‌گیری مفهوم گشتالت در کودک، او با دیدن تصویر خود در آینه، این دیگری را برای همیشه به مثابهٔ خود در نظر می‌آورد و برای همیشه در تعلیق میان این دو گرفتار می‌شود. در حالی که خود و دیگری دائماً به مثابهٔ همدیگر و در دل همدیگر قرار می‌گیرند، سوژه می‌پندارد که از هم تفکیک شده‌اند و هر یک در جای خود قرار دارد. علاوه بر این وجه خیالی و تصویری، بعدها در ساحت نمادین نیز سوژه، این توهم را به ابژه‌های دیگر نیز تعمیم می‌دهد و می‌پندارد که همهٔ آنها بیرون از او قرار دارند و او در کانون ایستاده است؛ غافل از اینکه تمام این ابژه‌ها، فرایند درونی‌سازی را از سر گذرانده‌اند و به مثابهٔ آن چیزی درک شده‌اند که سوژه می‌توانسته و می‌خواسته است. آشکار است که درونی‌سازی دیگری‌ها و الحاق و الصاق آنها به مثابهٔ ابژه‌های ذهنی به آن چیزی که نتیجهٔ سوءبرداشت سوژه از خودش بوده است، ادامهٔ کار فروید در زمینه‌های ذکرشده است و البته این یافتهٔ لکان را می‌توان چرخشی معرفتی و شناختی در حوزهٔ مطالعات انسانی به حساب آورد(۷).

ب) حیث واقع (آمیزه‌ای از تقابل‌ها)

سهم اصلی لکان در ادامهٔ کار فروید در حوزهٔ «رانهٔ مرگ» را باید در آن چیزی جست که او «حیث واقع» می‌نامید. چنان‌که ذکر شد، فروید در توضیح رانهٔ مرگ نشان داد که غایت و گرایش اصلی ارگانیسم، امحای کامل و میل به بازگشت پیشاحیاتی در ذات خودش است. او گفت که لذت جز اجتناب از درد نیست و از این منظر، رانهٔ مرگ با رانهٔ زندگی در تلفیق کامل است و «اصل نیروانا» را حاکم می‌کند - فروید نیروانا را از شوپنهاور وام گرفت - که به معنای «خاموشی مطلق تمنا»ست. یاد حسرت‌آمیز مطلوب گمشده همواره با ایگو هست و ارگانیسم در تکراری پایان‌ناپذیر به امید بازیافتن امر مطلوب، فرسوده می‌گردد (ر.ک: Freud, 1955).

اما برداشت لکان از «حیث واقع» کاملاً فراتر است از آن چیزی که فروید «اصل واقعیت» می‌نامید و آن را در تقابل با «اصل لذت» قرار می‌داد. حیث واقع، مقوله‌ای تغییرناپذیر است که حالتی متناوب دارد و هر بار غیر منتظره آشکار می‌گردد. فرد را در

حالت ماتزدگی نگاه می‌دارد و موجب دهشت است. این حیث با ساحت نمادین (زبان) بیگانه است و وحشت آدمی از آن، از همین بیگانگی ناشی می‌شود. در حیطهٔ شناخت و زبان قرار نمی‌گیرد و با آن غرابت دارد، اما می‌شود در فاصله‌های لابه‌لای کلام و در سکوت‌های میان واژگان، گاه به آن نزدیک شد. وجودش خارج از حوزهٔ نفسانیات است و چیزی است شبیه به مرگ در تلقی فرویدی: مرگی که همیشه پنهان می‌ماند. حیث واقع، خود امری محال و ممتنع است، اما ساحت خیالی و ساحت نمادین بر آن استوارند. مطلوبی گمشده را در خود دارد که قابل نام‌گذاری نیست؛ مطلوبی که صامت است و خارج از مدلول و فاقد اسم دلالتی است که قادر به نامیدن آن باشد. حیثی است که «ژویی‌سانس» را در بردارد؛ ژویی‌سانسی که هم با لذت نسبت دارد، هم با درد. ژویی‌سانس حول مطلوب گمشده‌ای می‌گردد که توخالی و معدوم است؛ توهمی است متکی بر خلأ و فقدان ماهیت، همان ماهیتش است (موللی، ۱۳۹۶: ۲۶۵-۲۷۵).

ژویی‌سانس را - همچون خود «حیث واقع» - نمی‌شود تعریف کرد و حتی معادل انگلیسی Bliss یا کیف و تمتع در فارسی نیز برای ترجمهٔ آن مناسب نیست(۸) و بیانگر دیالکتیک غریزهٔ پرخاشگری و جنسی است. لذت حادّی است که «ایگو» را فرومی‌پاشاند و متضمن نوعی لذت توأمان با گسیختگی آزاردهنده است (زیچی، ۱۳۸۵: ۲۶۳). جست‌وجوی ژویی‌سانس، بازدهی جز تألم و درد ندارد. ژویی‌سانس، چیزی جز تألم نیست و در عین حال به سوژه، کیف و سرخوشی می‌دهد. همچون وصالی است که در تک‌تک لحظاتش، اندوه فراق را در خود دارد. مرگی است که در لحظه‌لحظهٔ زندگی تنیده شده است و «عسر و یسری» است در دل هم قرارگیرنده، برآمده از ذات خسران‌جوی آدمی است. از منظر لکان، غایت روان‌کاوی، تزلزل بخشیدن به ژویی‌سانس است تا به عوارض نوروتیک خود پایان دهد؛ چرا که محور اصلی نوروز، جست‌وجوی مطلوب گمشده یا همان سرابی است که در بالا توصیف شد. حالت تعالی‌یافتهٔ آن را مطلوب مطلق[1] می‌دانند که ورای خیر و شر یا خوبی و بدی است. هنر تنها تجلی‌گاه این مطلوب مطلق است. در عالم هنر است که تأثر و شوق، حسرت و فراغبالی و تمتع و تألم تلفیق می‌یابند. در کنه هر شعفی، غمی پدیدار می‌گردد و در هر غمی، ترنمی از شعف می‌جنبد. مطلوب مطلقِ جاگرفته در حیث واقع، انسان را بدین امید زنده می‌دارد که

1. Das Ding

وصال، امری است ممکن؛ اما نیل بدان چیزی جز توهم نیست. و به برکت همین آرزو یا توهم است که آدمی، انگیزهٔ لازم را برای فعالیت آفاقی و انفسی پیدا می‌کند و بدین جهت است که لکان آن را مایهٔ اصلی حیات موجود زنده می‌نامد (زیچی، ۱۳۸۵: ۲۶۶-۲۷۰).

بدین‌سان است که حیث واقع لکانی به رانهٔ مرگ فرویدی پیوند می‌خورد و غایت اندیشهٔ این دو روانکاو، وجهی عمیقاً فلسفی - هنری می‌یابد (و می‌دانیم که هر دو نفر، شیفتهٔ هنر و ادبیات بودند). اگر فروید می‌گفت که زندگی جز تلفیقی دریغ‌آمیز با مرگ نیست و مرگ همان روی پنهان زندگی است، لکان با تمرکز بر حیث واقع، عملاً بستری را نشان می‌دهد که زندگی و مرگ و رانه‌ها و غرایز برآمده از آنها در کنار هم می‌نشینند.

شمس تبریزی و ساخت‌شکنی تقابل‌ها

یکی از وجوه بارز نظام اندیشگانی شمس که از دیرباز تاکنون مورد توجه و بحث بوده است، ساختارشکنی‌های زبانی اوست که مبنایی فکری و فلسفی دارد. مفاهیم وجودی مثل مرگ و زندگی، عشق و نفرت (دوستی و دشمنی)، کفر و ایمان، ظاهر و باطن، در زبان شمس دائم به ساحت‌های یکدیگر می‌لغزند. گاه نیز مفاهیم متقابل و متضاد به یکدیگر تبدیل می‌شوند. شادی و غم، ترشی و شیرینی، درشتی و نرمی، لطف و قهر در زبان و اندیشهٔ شمس یکی می‌شوند، به گونه‌ای که مفاهیم پارادوکسیکال شناخته‌شده، ماهیت تضادوارهٔ خود را از دست می‌دهند. می‌توان گفت که واسازی تقابل‌های وجودی و ماهیتی، از تشخص‌ها و تمایزهای سبکی مقالات شمس است. ارزش هنری و ادبی مقالات تنها در زبان و روساخت نیست، بلکه عمدتاً در ژرف‌ساخت اندیشه‌ای است که این زبان از آن نشأت گرفته است. شمس در جایی با ظرافت به این معکوس‌وارگی اشاره می‌کند:

«آری، کار ما به عکس همه خلق باشد؛ هرچه ایشان قبول کنند، ما رد کنیم و هرچه ایشان رد کنند، ما قبول کنیم» (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۲۸۸).

از وجوه برجستهٔ تمایز شمس با دیگر عارفان، همین شکستن تقابل‌ها به گونه‌ای است که یکی در دیگری حل یا ادغام شود. شمس، پا را از نظام گفتمانی عرفا در اعتباربخشی به جهانی دیگر فراتر می‌گذارد و سعی در تلفیق مفاهیم بنیادین دارد. مفهوم لیبیدو و

اصل لذت و رانهٔ زندگی که در نظام فکری عارفان، مفاهیمی چون عشق، شادی، ایمان، زیبایی، شیرینی، فراخی و... را در برمی‌گیرد، نزد شمس به راحتی با مفاهیم مقابل آن که تداعی‌گر رانهٔ مرگ هستند (مثل تنهایی، غم، کفر، زشتی، ترشی و تنگی) جابه‌جا می‌شود. توضیح این غرابت‌ها برای خود او نیز سخت دشوار است و همان‌جایی است که عرصهٔ سخن بر او بس تنگ می‌شود و دعوت به ورود به عرصهٔ معنا می‌کند.

یکی از چالش‌برانگیزترین این مفاهیم، مفهوم کفر و ایمان است. شمس در مواردی آشکارا از الحاد و کفر تمجید می‌کند:

«خوشی در الحاد من است، در زندقهٔ من. در اسلام من چندان خوشی نیست» (همان: ۱۱۴).

«گفت من کافرم و تو مسلمان. مسلمان در کافر درج است، در عالم کافر کو تا مهجورش کنم و صد بوسه‌اش دهم. تو بگو که من کافرم تا تو را بوسه دهم» (همان: ۱۴۳).

آنچه به تکفیر شمس انجامید، با درک مفهوم ژویی‌سانس قابل توجیه است. شمس، تقابلی میان این دو قطب متضاد نمی‌بیند. درک عمیق او از درهم تنیدگی کفر و ایمان -دو حد بنیادینی که این تقابل وجودی را شکل می‌دهد- ذات این تقابل را درهم می‌شکند. از دل کفر، ایمان می‌جوشد و از دل ایمان، کفر؛ تا بدری شود کامل. کمال از دیدگاه شمس در دیالکتیک عمیق دوگانهٔ این مفاهیم شکل می‌گیرد که همچون ژویی‌سانس، نه توقفی دارد و نه انتهایی:

«پیش ما کسی یک‌بار مسلمان نتواند شدن. مسلمان می‌شود و کافر می‌شود و باز مسلمان می‌شود و هر باری از او چیزی بیرون می‌آید تا آن وقت که کامل شود» (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۲۲۶).

«هر مسلمان را ملحدی دربایست است، هر ملحدی را مسلمانی. در مسلمانی چه مزّه باشد؟ در کفر مزّه باشد. از مسلمان، هیچ نشان و راه مسلمانی نیابی. از ملحد راه مسلمانی یابی. آنچه گفتن نهایت مطلوب طالب است، از آن عالی‌تر می‌بایست گفتن، الا بر نمط سخن ما واقف نیستند، سرگشته شوند» (همان: ۱۴۴).

«آن شهاب را آشکارا کافر می‌گفتند آن سگان. گفتم: حاشا شهاب کافر چون باشد؟ چون نورانی است. آری پیش شمس شهاب کافر باشد. چون درآید به خدمت شمس، بدر شود، کامل گردد» (همان: ۲۷۵).

پیشتر بیان شد که فروید در آغاز از تقابل لیبدو به عنوان رانهٔ زندگی با رانهٔ مرگ سخن می‌گفت؛ اما در «ورای اصل لذت»، این دوگانگی جای خود را به تضادی تلفیقی میان رانهٔ زندگی/ رانهٔ مرگ داد. فروید به رغم انتقادها و حملات متعدد، تا پایان حیات خود این نظریه را رها نکرد، بلکه بیش از پیش به حقانیت آن اعتقاد یافت. برای او رانهٔ مرگ در واقع روی پنهان رانهٔ زندگی و در تلفیقی عمیق با آن است و «مطلوب مطلق» - همچنان که لکان نیز معتقد بود- وعده‌ای است که همواره این امید را در آدمی زنده نگاه می‌دارد که وصال امری است ممکن، حال آنکه ماهیت آن در عدم امکان آن است و نیل بدان جز توهمی محض نیست (موللی، ۱۳۹۶: ۲۶۸-۲۷۰). آنچه برای شمس نیز در حد فاصل کفر و ایمان آشکار می‌شود، همین نکته است که فاصله‌ای بین این دو نیست. مرزها نامشخص و بی‌اعتبارند و آنچه حقیقت است این است که این هر دو، پوششی است برای یک حقیقت:

«ایشان گویند که کفر و اسلام بر ما یکی است، دو کسوت است. با این همه قوت‌ها، گفت که با تو هیچ نتوان گفتن، انگشت‌نمای جهان شدی و رسوای جهان» (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۷۲).

ساخت‌شکنی‌های معنایی شمس با درک یکسان‌انگاری او از کفر و ایمان در وصال با مطلوب مطلق، قابل فهم است:

«من غریبم و غریب را کاروان‌سرا لایق است. کلید می‌خواهی که در بگشایی؟ کلید را به دزد باید دادن. تو امینی، محبت با دزدان خوش است. این خانه را باد دهد. دزد مردانه و زیرک باشد، خانه را نگاه دارد. صحبت با ملحدان خوش است که بدانند ملحدم» (همان: ۱۴۱).

همچنین شمس از مفهومی نام می‌برد به اسم «اعتقاد اولین» که آن را ورای کفر و ایمان می‌داند:

«آن یکی می‌گفت به خدمت شیخ که نه کفرم ماند و نه ایمان تا به خدمت تو آمده‌ام، نه جهودی نه ترسایی، نه عقیدهٔ پدر و مادر... اندک اندک به آن اعتقاد اولین بازگردم که این راه سخت مشکل است، بی‌سران و بی‌پایان است، البته میسر نشود و هیچ آن اعتقاد اولش یاد نیاید و بدان راه نیابد» (همان، ج۲: ۱۴).

«اعتقاد اولینی» که شمس از آن نام می‌برد، همان است که لاکان در مرحلهٔ پیشاآینگی آن را توصیف می‌کند. از منظر لکان، کودک از سه مرحلهٔ پیشاآینه‌ای، مرحلهٔ آینه‌ای و مرحلهٔ پساآینه‌ای می‌گذرد. در مرحلهٔ پیشاآینه‌ای، کودک درکی از مفهوم «خود» ندارد و هویت خود برایش قابل تعریف و دسترسی نیست. هویت خود در تصور کودک، بخشی از هویت مادر است و استقلالی ندارد. کمی پیش یا مقارن هجده‌ماهگی، کودک تصویر خود را در آینه بازمی‌شناسد: «این من هستم». کودک هویت خود را در عمل لیبدویی و خودشیفتگانهٔ تخیل کشف می‌کند؛ هویتی که از آن پس بر پایهٔ فقدانی ازلی و ابدی شکل می‌گیرد. به طور کلی آنچه کودک می‌بیند، هیئت یک تن است که درون جهان است، اما از آن جداست. تصویر تنی که مفهوم «من» به آن وحدت بخشیده و آن را مجزا ساخته است. خبر از لحظه‌ای می‌دهد که «خود»، خود را می‌آفریند (کمپل و اسلیتاوگ، ۱۳۸۵: ۲۸۲-۲۸۳).

این مرحله که بر تنش‌ها و اضطراب‌های وجودی کودک در شناسایی هویت خود فائق می‌شود، از دیدگاه لکان تدبیری فریبکارانه است که بنا بر آن، کودک بدین دلخوش می‌کند که بر کالبد خود تسلط دارد. در اینجاست که رابطهٔ سوژه - کودک با ابژه‌های اطرافش شکل می‌گیرد و من/ دیگری خلق می‌شود. اما این هویت که بر پایهٔ فقدان و جدایی بنا شده است، در تمام طول زندگی، میل به بازگشت و وصال دارد و خواهان وحدت آرمانی است. اینجاست که سراب تمتع شکل می‌گیرد. بازگشت به اعتقاد اولین، جایگاه امنِ اولین یا همان مطلوب مطلق، چیزی جز بازگشت به مرگ و یکسانی و یکدستی اولین نیست. بنابراین زندگی در دل مرگ و مرگ در دل زندگی شکل می‌گیرد و عارفی چون شمس که بیش از همه به دشواری این مفاهیم و فهم آنها آگاه است، شکافتن این پوسته و رسیدن به ورای دوگانگی‌ها و تقابل‌ها را می‌طلبد:

«دنیا بد است، اما در حق آن کس که نداند که دنیا چیست. چون دانست که دنیا چیست، او را دنیا نباشد. می‌پرسد: دنیا چه باشد؟ می‌گوید غیر آخرت. می‌گوید آخرت چه باشد؟ می‌گوید فردا. می‌گوید فردا چه باشد؟ عبارت سخت تنگ است. زبان تنگ است. این همه مجاهده‌ها از بهر آن است که تا از زبان برهند که تنگ است. در عالم صفات روند، صفات پاک حق. عجب چه می‌گویند متکلمان؟ صفات عین ذات است یا غیر ذات است. برین اتفاق هستند. نی نیستند، زیرا عالم متلون است. سخن یک‌رنگ برون نمی‌آید» (شمس، ۱۳۶۹: ۱۲۶).

یکی از دلایلی که شمس، خودِ حقیقی و اصلی‌اش را از دیگران پنهان می‌کند و معتقد می‌شود که هیچ‌کس، حتی پدر و مادر و دوست و استاد - البته به جز مولانا و به همین سبب است که او سخت شیفتهٔ مولانا می‌گردد - خود واقعی او را ندیده و درک نکرده است. همین نگاه فارغ از تقابل او به هستی است. شمس نمی‌توانست خود را بر کسی آشکار و عریان سازد:

«یکی هزار جهد می‌کند که از خود چیزی بنماید و یکی به صد حیلت خود را پنهان می‌کند. هرچند خود را بیش پیدا می‌کنم، زحمتم بیش شود. محرم و نامحرم گرد شود، نتوانم چنان‌که مرا باید زیستن» (شمس، ۱۳۶۹: ۳۰۵).

تلفیق کامل رانه‌های اصلی زندگی و مرگ در وجود شمس به وی آرامشی داده بود که دیگران آن را درک نمی‌کردند و در نظام عالم نمی‌گنجید:

«مرد آن است که چنان‌که باطنش بود، ظاهر چنان نماید. باطن من همه یک‌رنگی است، اگر ظاهر شود و مرا ولایتی باشد و حکمی، همه عالم یک‌رنگ شدی، شمشیر نماندی، قهر نماندی. و این سنت الله نیست که این عالم چنین باشد» (همان: ۱۰۶).

آن وصالی که در رابطهٔ شمس با مولانا به شمس دست داد و سرانجام به فراغ انجامید، بدان سبب بود که مولانا، شمس و جهان غریب و پیچیدهٔ او را فهمید و همین

امر موجب نوعی پرده‌اندازی از خودِ وجودی شمس در دیگری مولانا شد؛ نوعی یکی شدن خود در دیگری که می‌توان گفت همان «بازیافتن» ابژهٔ نخستین یا خودِ واقعی بود:

«ما دو کس عجب افتاده‌ایم. دیر و دور تا چو ما دو کس بهم افتد. سخت آشکار آشکاریم. اولیا آشکارا نبوده‌اند و سخت نهان نهانیم. این بود معنی الظاهر الباطن. هو الاول و الآخر و الظاهر و الباطن» (همان: ۹۳-۹۴).

بر همین اساس هم هست که طالب و مطلوب و عاشق و معشوق از نظر او دو سر طیف نیستند، بلکه از اصل و اساس یکی هستند. به گونه‌ای حتی خواستن خود، همان خواستن دیگری است و درهم تنیدگی سوژه و ابژه، تفکیک‌پذیر نیست:

«آدمی را دو صفت است: یکی نیاز، از آن صفت امید دار و چشم بند، که مقصود درآید. صفت دیگر، بی‌نیازی. از بی‌نیازی چه امید داری؟ نهایت نیاز چیست؟ یافتن بی‌نیاز. نهایت طلب چیست؟ دریافتن مطلوب.

نهایت مطلوب چیست؟ دریافتن طالب» (شمس، ۱۳۶۹: ۱۴۲).

«اگر از من پرسند که رسول علیه‌السلام عاشق بود؟ گویم که عاشق نبود، معشوق و محبوب بود. اما عقل در میان محبوب سرگشته می‌شود. پس او را عاشق گوییم به معنی معشوق» (همان: ۱۳۴).

«و برای این مشایخ ظاهر که میان خلق مشهورند و بر منبرها و محفل‌ها ذکر ایشان می‌رود، بندگانند پنهانی، از مشهوران تمام‌تر. و مطلوبی هست، بعضی از اینها او را دریابند. گمان مولانا آن است که آن منم. اما اعتقاد من، این نیست. اگر مطلوب نیم، طالب هستم و غایت طالب از میان مطلوب سر برآرد» (همان: ۱۲۷).

یکی بودن عاشق و معشوق در جایی دیگر به یکی بودن کفر و ایمان تشبیه شده است و نشان‌دهنده آن است که این تناقض‌ها در همه حال از دیدگاه شمس، اعتباری و بی‌اساس است:

«این نیز همان روی‌پوش است که گفت: کفر، پوشش ایمان است. آری، چون کسی نیست که با او نفسی بی روی‌پوش توان زد. اندرون محمود همه ایاز است، اندرون ایاز همه محمود. نامی است که دو افتاده است» (همان: ۲۷۴).

این مرحله‌ای از بازیابیِ یگانگیِ میان ابژه و سوژه است که همچون حیث خیالی لکان و مرحلهٔ پیشازبانی، کلام و سخن را نیز بدان راهی نیست:

«سخن از برای غیر است و اگر از برای غیر نیست، سخن به چه کار است؟ آنجا که اتحاد معین است و حضور، چه گفت‌وگوی بینی؟ آری گفتی هست، اما بی‌حرف و صوت و آن لحظه که آن گفت است، فراق است، وصال نیست، زیرا که در وصال، گفت نگنجد، نه بی‌حرف و صوت، نه با حرف و صوت» (همان، ج۲: ۱۷۲).

علاوه بر یگانگی در ساحت‌های اعتقادی و وجودی، عواطف شمس نیز در مقالات

به‌کرات در یکدیگر می‌لغزند و اغلب شاهد تلفیق مهر و کین یا یکسان‌انگاری قهر و لطف - و گاه ترجیح قهر به لطف - هستیم:

«گفتم آری مرا قاعده این است که هر که را دوست دارم، از آغاز با او همه قهر کنم، تا به همگی از آن او باشم، پوست و گوشت و قهر و لطف. زیرا که لطف را خاصیت این است که اگر با این کودک پنج‌ساله بکنی، از آنِ تو شود» (شمس، ۱۳۶۹: ۲۷۹).

«هر که را دوست دارم، جفا پیش آرم، اگر آن را قبول کرد، من خود همچنین گلوله از آنِ او باشم. وفا خود چیزی است که آن را با بچهٔ پنج‌ساله بکنی، معتقد شود و دوست‌دار شود، الّا کار جفا دارد» (همان: ۲۱۹).

تغلیب ترشی و شیرینی و مهر و لطف به یکدیگر و ترجیح قهر به لطف، اوج پذیرش و خواهندگی سوژه است. اینکه ابژهٔ میل و طلب را نه به بهای لطف و رفق وی، که برای نفس وجود وی و یگانگی در او بخواهی، از دیدگاه شمس، رمز یکی‌بودگی است:

«اینکه به وقت محنت از حق رو گرداند و به وقت نعمت خدمت کند، معشوق گوید که من خوش درمی‌آیم، تو خوش درمی‌آیی. من ترش می‌شوم، تو ترش می‌شوی. این چندان نیست، آنچه خلاصه است در آن ترشی است. این ترشی، شیرینی است. باژگونه شد این راه، اینکه گفتم این غضب حلم است» (همان: ۱۱۴).

گاه سوژه چنان با ابژه درمی‌آمیزد که بخشی از وجود او را می‌خلد و می‌رنجاند تا بخش اصلی و بارور وجودش را برویاند و شکوفا کند:

«تو اینی که نیاز می‌نمایی، آن تو نبودی که بی‌نیازی و بیگانگی می‌نمودی. آن دشمن تو بود، از بهر آنش می‌رنجانیدم که تو نبودی. آخر من تو را چگونه رنجانم که اگر بر پای تو بوسه دهم، ترسم که مژهٔ من در خلد، پای تو را خسته کند» (همان: ۱۰۰).

«وقت‌ها باشد که بگذرم، یاران را سلام نکنم، نه از آزار. تا این نیز گفته باشم: ایشان نمی‌دانند که ما در حق ایشان چه می‌اندیشیم. اگر

دانستندی که ایشان را چه صفا و پاکدلی و دوست می‌جوییم، پیش ما جان بدادندی» (شمس، ۱۳۶۹: ۲۱۱).

«بسیار بزرگان را در اندرون دوست می‌دارم و مهری هست الّا ظاهر نکنم که یکی، در ظاهر کردم و هم از من در معاشرت چیزی آمد، حق آن صحبت ندانستند و نشناختند. بر خود گیرم که آن مهر نیز که بود سرد نشود. راست نتوانم گفتن که من راستی آغاز کردم، مرا بیرون کردند» (همان: ۱۲۱).

شاید بتوان گفت: درک رموز زیبایی‌شناختی، معرفت‌شناختی و هستی‌شناسانهٔ مقالات شمس، در گرو درک این تناقضات اعتقادی، وجودی و عاطفی شمس است که وی با هنرمندی تمام آنها را در قالب تقابل‌هایی آشتی‌یابنده در کنار هم نشانده است. شمس در زبان و بیانی پارادوکسیکال توانسته است تصویری کامل، چندوجهی، منشوری و عمیق از انسان و روان او عرضه کند؛ تصویری که از بسیاری جهات با بنیان‌ها، دیدگاه‌ها و نظریه‌های نوین انسان معاصر نیز هماهنگ است و به عبارت بهتر و درست‌تر باید گفت که ریشه و نسب برخی از این بنیان‌ها را در اندیشهٔ کسانی همچون شمس می‌توان یافت.

یکه دیدن مقوله‌های متضاد در جهان، نیروهایی که به ظاهر مخالف یکدیگر عمل می‌کنند اما در باطن و در دیدگاهی عمیق‌تر و ژرف‌تر از یک مقوله نشأت می‌گیرند و به یک منشأ بازمی‌گردند، دیدگاهی است که عرفا، کاشفان آن بودند. وضعیت اولیه‌ای که گوهر حیات از آن نشأت گرفته و نیروهای حیاتی نه در تخالف با یکدیگر که در وحدت و هماهنگی اصیل با هم حرکت می‌کنند. در چنین وحدتی، تعرض، رقابت، تخالف و تنش‌های ناشی از آن ناپدید می‌شود و در یک هماهنگی وجودی، همه‌چیز به یک سمت و در خدمت یک هدف پیش می‌رود.

چنان‌که از مقالات برمی‌آید، کفر و ایمان، طالب و مطلوب، قهر و آشتی، مرگ و زندگی و شادی و غم، همه در دیدگاهی وسیع‌تر رو به یکسو دارند و درک این «یکرنگی» و «یکسویی»، هدف نهایی عارف است. البته که راه بسیار دشوار است و سالک باید مسیر را طی کند تا به آن اعتقاد اولین که سرچشمهٔ وجود است، دست یابد و به درک راز خلقت و تمامیت آن نایل شود.

نتیجه گیری

تقابل‌های زیرساختی روان (ابژهٔ نخستین عشق/ دیگر ابژه‌ها، خودخواستن/ دیگرخواهی، زندگی/ مرگ و خود/ دیگری) در دیدگاه فروید و لکان به طرق مختلف واسازی می‌گردد. این روانکاوان در واسازی خود از مقوله‌های روان نشان دادند که روان انسان در اصل پیشازبانی و پیشافرهنگی خود، یکسان و همگن است و سوژهٔ انسانی در فرایند اجتماعی شدن خود، این تقابل‌ها را برمی‌سازد. فروید، به‌ویژه در تلفیق رانهٔ زندگی با رانهٔ مرگ (تلفیقی که او در ابتدا تقابلش می‌دانست، اما در پایان عمر به این نتیجه رسید که تلفیق است)، مهم‌ترین گام را در این زمینه برداشت و فهم بشر را از امر فرهنگی و اصل لذت به طور کلی دگرگون کرد. لکان نیز با تحقیق دربارهٔ چگونگی رابطهٔ دیالکتیکی خود/ دیگری و پیدایش توهم «خود» و به‌ویژه با بحث دربارهٔ حیث واقع که آمیزهٔ عجیب تمام غرایز متناقض و در بردارندهٔ ژویی‌سانس است، گام نهایی را در حوزهٔ واسازی یا یکه بودن ماهیت نیروهای روان برداشت.

عارفان نیز بر مبنای فهم کیهانی و وحدتمندی که از عالم داشتند، با دیدگاهی واسازانه به این تقابل‌ها نگریسته‌اند. هرچند آنها یافته‌های خود را در این حوزه هیچ‌گاه در قالب دستگاه فکریِ نظری و سیستماتیکی عرضه نکردند، زبان و بیان پارادوکسیکال آنها که در قالب شعر و نثر هنری‌شان به دست ما رسیده است، واسازی‌های ویژه‌ای را بر ما آشکار می‌کند که نشان از نحوهٔ مواجههٔ ویژهٔ آنها با هستی و انسان دارد.

شمس از عارفانی است که این نگاه را در سخنان خویش در سه سطح اعتقادی (کفر و ایمان)، وجودی (مرگ و زندگی) و عاطفی (شادی و غم، قهر و مهر و...) بازتاب داده است و رمز زبان پارادوکسیکال وی نیز در واسازی تعابیر اوست. هنر وی (عمدتاً نخودآگاه شهودی) در درکنار هم نهادن تعارضاتی است که در دنیای واقع یا در ساحت نمادین زبان، باهم نمی‌گنجند. شمس با درکی عمیق و شهودی از رانهٔ مرگ و زندگی، حیث واقع و ژویی‌سانس و مطلوب مطلق جا گرفته در این حیث، احوال متضاد را به نحوی هنری با یکدیگر تلفیق کرده است، بدون آنکه یکی، دیگری را منع یا دفع کند. ایمان در ساحتی دیگرگون تعالی می‌یابد، معشوق و مطلوب در عاشق و شادی و لذت در غم و قهر. نتیجهٔ این دیدگاه، تلفیقی هنرمندانه از مرگ و زندگی است که تسلیم و

عصیان، خدایی و بندگی و هستی و نیستی را کنار هم می‌نشاند تا دریچه‌ای از درکی عمیق‌تر نسبت به هستی و روان شگفت‌انگیز انسانی بر انسان همهٔ اعصار بگشاید.

پی‌نوشت

۱. برای بحث تفصیلی در این‌باره ر.ک: شرَت، ۱۳۹۳: ۲۷۵-۳۰۰.

۲. برای بحث تفصیلی دربارهٔ این جهت‌دهی و مهار کنترل نیروهای روان برای امر اجتماعی، ر.ک: Freud, 1961: 4463-4481.

۳. فروید در مقالهٔ «لئوناردو داوینچی» که یکی از بهترین نمونه‌های پژوهش در حوزهٔ روان‌کاوی تاریخی است، گرایش‌های خودشیفتگی و همنجس‌خواهی داوینچی را از رهگذر اطلاعات تاریخی و در زمینهٔ آثارش نشان می‌دهد. موضوع این گفتار فروید در راستای بحث «خودخواستن - دیگرخواهی» در این مقاله است و چنان‌که خواهیم دید، یکی از نمونه‌هایی است که نشان می‌دهد تمام ابژه‌های عشق و حتی ابژهٔ نخستین نیز در نهایت به جانب «خود» بازمی‌گردند. کودک در مرحلهٔ نخست با ابژهٔ نخستین عشق (مادر) همذات‌پنداری می‌کند و خود را جای او می‌گذارد و الگوی عشق خود می‌گردد. در مرحلهٔ دوم، به جانب همجنس‌هایی گرایش می‌یابد که آینه‌دار سیمای خودش هستند. بدین ترتیب نشانه‌های خودشیفتگی و همجنس‌خواهی در فرد هویدا می‌گردد (Freud, 1957a: 2351-2379). اما در مکتوب متأخرتر فروید با عنوان «موسی و یکتاپرستی» (به‌ویژه در بخش پایانی آن، در بخش دوم فصل سوم)، فروید در حوزهٔ امر تاریخی گامی فراتر نیز می‌نهد و بنی‌اسراییل و مناسک دینی و اعمال اجتماعی آنها را از منظری روان‌کاوانه تحلیل می‌کند (برای بحث تفصیلی در این‌باره ر.ک: Freud, 1964: 4837-4922 و نیز بنگرید به ترجمهٔ خوب این مکتوب از صالح نجفی: فروید، ۱۳۹۷الف).

۴. فروید دربارهٔ وجوه مختلف این ابژه‌گزینی و نسبت آنها با ابژهٔ نخستین عشق (مادر)، دو مقالهٔ خواندنی دارد که ترجمه‌ای خوب از آنها به قلم مهدی حبیب‌زاده در دست است (ر.ک: فروید، ۱۳۹۷ب و فروید ۱۳۹۷ج).

۵. ترجمه‌ای خوب از این مقاله به قلم حسین پاینده و با عنوان «پیش‌درآمدی بر خودشیفتگی» (فصلنامهٔ ارغنون، شمارهٔ ۲۱، بهار ۱۳۸۲) در دست است که ما به دلیل ترجمهٔ اصطلاح Object به «مصداق میل» و نیز به سبب برخی دیگر از معادل‌گزینی‌ها، آن را ملاک بحث خود قرار نداده‌ایم. همچنین بخش کوتاهی از این مقاله، در کتاب «چگونه

فروید بخوانیم» جاش کوهن آمده است و لازم است بگوییم که شرح کوهن بر این نمونهٔ کوتاه، یکی از شرح‌های عالمانه و جذاب بر نوشته‌های فروید است که با ترجمهٔ دقیق و فنی صالح نجفی، خواندنی‌تر نیز شده است (ر.ک: کوهن، ۱۳۹۷).

۶. مبنای ما در استفاده از مقالهٔ «ورای اصل لذت»، ترجمهٔ خوب و قابل اعتماد یوسف اباذری از این مقاله بوده است؛ با این تفاوت که در معادل‌گذاری‌ها (مثلاً به پیروی از صالح نجفی، معادل Trieb آلمانی را در بیشتر جاها رانه Drive گذاشته‌ایم و نه غریزه Instinct. هرچند منبع انگلیسی ما نیز نسخهٔ استاندارد انگلیسی به ترجمهٔ استرایچی بوده است و البته با توجه به توضیحات خود استرایچی دربارهٔ معادل‌گذاری انگلیسی‌اش، نمی‌توان گفت که غریزه یا Instinct هم کاملاً معادل اشتباهی است)، نظر مترجم را در مواردی رعایت نکرده‌ایم و در صرف و نحو او اندکی دخل و تصرف نموده‌ایم (برای مشخصات انگلیسی مقاله هم ر.ک: Freud, 1955).

۷. برای بحث تفصیلی دربارهٔ چگونگی و چرایی پیدایش دیالکتیک خود/ دیگری، خوانندگان محترم می‌توانند رجوع کنند به: مولودی و عاملی رضایی، ۱۳۹۶.

۸. کرامت موللی در کتاب ارزشمند خود، مبانی روان‌کاوی فروید و لکان، معادل ژویی‌سانس[1] را «تمتع» آورده است که به اعتقاد ما هرچند اشتباه نیست، کامل هم نیست و تمام آن را در برنمی‌گیرد و ممکن است سبب سوءبرداشت از این اصطلاح پیچیده شود. بدین سبب همه‌جا خود ژویی‌سانس را آورده‌ایم.

۹. در پایان، ذکر نکته‌ای اساسی در باب منبع انگلیسی آثار فروید که در این مقاله از آن استفاده شده است، ضروری است: نسخه‌ای که نویسندگان در اختیار داشته‌اند، نسخهٔ Pdf کلیات آثار فروید است. این نسخه دقیقاً همان ترجمهٔ انگلیسی جیمز استراچی از آثار فروید است که در ۲۴ مجلّد تاکنون بارها چاپ شده است (یکی از اساتید همکار در دانشگاه مریلند آمریکا که به اصل مجلّدات ترجمهٔ استراچی دسترسی داشتند، این نسخه را دقیقاً و جستار به جستار با تمام مجلدات ترجمهٔ انگلیسی استراچی مطابقت دادند و صحت آن را تأیید نمودند). اما متأسفانه نسخهٔ الکترونیکی ما به اصطلاح پوشش یا کاور شماره صفحات نداشت (شماره صفحات در آن درج نشده است) و ناچار بودیم ملاک ارجاع به صفحات را بر مبنای صفحه‌بندی‌ای قرار دهیم که رایانه از نسخهٔ الترونیکی نشان می‌داد. همچنین این نسخه از نظر صفحات مطابقت با اصل مجلّدات ندارد (از مجلّد دوم به بعد بخش‌های مقدم و مؤخّری همچون مقدمه و نمایهٔ هر مجلّد

1. Jouissance

در نسخهٔ الکترونیکی نیامده است و همین سبب ناهماهنگی در شمارش صفحه شده است). این است که نویسندگان، مسئولیت علمی و محتوایی این نسخهٔ الکترونیکی را کاملاً برعهده می‌گیرند. این نکته از آن‌رو ذکر شد تا خوانندگانی که به اصل مجلدات ترجمهٔ انگلیسی فروید دسترسی دارند، اگر در مواردی شماره صفحات اینجا را مغایر با شمارهٔ صفحهٔ نسخهٔ فیزیکی یافتند، بدانند دلیل چه بوده است.

منابع

ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۲) ناخودآگاه، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران، مرکز.

زیچی، فرانسیس (۱۳۸۵) «لذت/ کیف»، در: دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ویراستار: ایرنا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگه.

شرَت، ایون (۱۳۹۳) فلسفهٔ علوم اجتماعی قاره‌ای (هرمنوتیک، تبارشناسی و نظریهٔ انتقادی)، ترجمهٔ هادی جلیلی، چاپ چهارم، تهران، نی.

شمس الدین محمد تبریزی (۱۳۶۹) مقالات شمس تبریزی، تصحیح و تعلیق محمد علی موحد، تهران، خوارزمی.

شولتز، دوان پی و سیدنی الن شولتز (۱۳۷۸) نظریه‌های شخصیت، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، چاپ ششم، تهران، هما.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲) «ورای اصل لذت»، فصلنامهٔ ارغنون، ترجمه یوسف اباذری، شمارهٔ ۲۱، صص ۲۵-۸۱.

---------- (۱۳۹۷الف) موسی و یکتاپرستی، ترجمهٔ صالح نجفی، تهران، نی.

---------- (۱۳۹۷ب) «گونه‌ای خاص از انتخاب ابژه در مردان (مباحثی در باب روان‌شناسی عشق ۱)»، در: کودکی را می‌زنند، ترجمهٔ مهدی حبیب‌زاده، تهران، نی، صص ۹۵-۱۱۰.

---------- (۱۳۹۷ج) «در باب گرایش فراگیر به تحقیر در عرصهٔ عشق (مباحثی در باب روان‌شناسی عشق۲)»، در: کودکی را می‌زنند، ترجمهٔ مهدی حبیب‌زاده، تهران، نی، صص۱۱۱-۱۲۸.

کمپل، جورج و گوردون اسلیتاوگ (۱۳۸۵) «مرحلهٔ آینه‌ای»، در: دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ویراستار: ایرنا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگه.

کوهن، جاش (۱۳۹۷) چگونه فروید بخوانیم، ترجمهٔ صالح نجفی، چاپ سوم، تهران، نی.

موللی، کرامت (۱۳۹۶) مبانی روان‌کاوی فروید - لکان، چاپ دوازدهم، تهران، نی.

مولودی، فواد و مریم عاملی رضایی (۱۳۹۶) «دیگری به مثابهٔ خود (ارتباط شمس و مولانا از دیدگاه ژاک لکان)»، دوفصلنامهٔ علمی - پژوهشی ادبیات عرفانی، دانشگاه الزهرا، سال نهم، شمارهٔ ۱۷، پاییز و زمستان، صص ۹۵-۱۱۴.

Freud, Sigmund (1953) “Three essays on the Theory of Sexuality”, In the standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Vol 7, Edited by james Strachey, London, Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.

---------- (1955) “Beyond the Pleasure Principle”, In the standard edition, Vol 18.

---------- (1957 A) “Leonardo da Vinci, A Memory of His Childhood”, In

the standard edition, Vol 11.
---------- (1957 B) "On Narcissism, An Introduction", In the standard edition, Vol 14.
---------- (1961) "Civilization and its Discontents", In the standard edition, Vol 21.
---------- (1964) "Moses and Monotheism", In the standard edition, Vol 23.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و ششم، بهار ۱۳۹۹: ۱۰۴-۷۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

بازنمایی هژمونی و ضد هژمونی در گفتمان شعر جمهوریِ «محمدتقی بهار» بر مبنای آرای «آنتونیو گرامشی»

رضا قنبری عبدالملکی *
آیلین فیروزیان پوراصفهانی **

چکیده

مقالهٔ حاضر بر مبنای نظریهٔ «گرامشی» و به شیوهٔ تحلیل محتوا نوشته شده است و هدف آن، تحلیل گفتمانِ «بهار» در جمهوری‌نامهٔ اوست که توأمان هم هژمونی و هم ضد هژمونی را تولید می‌کند. بهار به عنوان یکی از روشن‌فکران حقیقی در مرکز تقابل گفتمان‌های جمهوریت و ضد جمهوریت قرار دارد که شدیداً یک تقابل گفتمانیِ ایدئولوژیک است. ایدئولوژی، زبان را به شیوه‌های مختلف و در سطوحی متفاوت پنهان می‌سازد. نویسندگان در این جستار نشان خواهند داد که زبان ایدئولوژیک بهار، چگونه در پسِ ساختار بیرونی شعرش پنهان شده است. هژمونی، نوعی از رهبری فکری و فرهنگی است که طبقهٔ حاکم آن را بر اکثریت جامعه اعمال می‌کنند. در این میان، گروه‌های ضد هژمونیک نیز از گفتمانی برخوردارند که با ارزش‌های عموماً پذیرفته‌شدهٔ حکومت در تعارض قرار می‌گیرد. گفتمان حاکم برای پیشبرد پروژه‌های خود به دنبال کسب هژمونی است و گروه‌های حاشیه‌ای نیز راهبردهایی را برای هژمونیک کردن گفتمان خود طراحی می‌کنند. بهار در این شعر که در بردارندهٔ دو معنای کاملاً متضاد است، در ظاهر با گفتمانِ جمهوریت رضاخان موافقت دارد؛ اما در باطن با کمک شگردهای زبانی، نظم

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه دامغان، ایران abdolmaleki@du.ac.ir
** استادیار گروه زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه دامغان، ایران a.firoozian@du.ac.ir

سیاسیِ جدید او را به چالش کشیده است. آیرونیک بودن ساختار معنا در شعر مورد مطالعه، به مسئلهٔ «تناقض متنی» انجامیده که مورد توجه نویسندگان این جستار قرار گرفته است.

واژه‌های کلیدی: گفتمان، قدرت، ایدئولوژی، هژمونی، محمدتقی بهار، گرامشی.

مقدمه

پیشبرد سیاست‌های حکومتگران از طریق زبان و نفوذ در ذهن طبقات پایین جامعه از راه فرهنگ‌سازی به منظور عادی‌سازی ایدئولوژی‌های خود، همواره در تاریخ ایران وجود داشته است. با توجه به این موضوع، ادبیات نیز به عنوان یک نهاد اجتماعی، کارکردهایی داشته که از نگاه حاکمان، دور نبوده است. از این نظر، برخی از گفتمان[1]ها در شعر می‌توانست ابزاری باشد در خدمت قدرت و یا برعکس، وسیله‌ای باشد برای برملا کردن ضعف‌های آن.

در دورهٔ مورد بررسی این جستار، رضاخانِ رئیس‌الوزرا شدیداً در پیِ افزایش قدرت خویش بود و چون قدرت ذاتاً میل به گسترش دارد، وی تلاش می‌کرد تا بالاترین مرحلهٔ گسترش قدرت را به دست آورد. به همین منظور، به عنوان «هژمون[2]» می‌کوشید تا از گفتمان اقناع به منظور ایجاد صورت‌بندیِ هژمونیک برای پیشبرد طرح جمهوریت بهره گیرد. به عبارت دیگر، رضاخان به دنبالِ آن بود تا از ابزار هژمونیکِ مدنی برای مشروعیت‌بخشی به قدرت و تولید اجماع عمومی استفاده نماید. در همین جهت، ابزار هژمونیک سیاسی و مدنی که رضاخان با بهره‌گیری از آنها در پیِ مشروعیت بخشیدن به گفتمان خود بود، احزاب سیاسی، مطبوعات، روشن‌فکران و نیز شاعران و نویسندگانِ خوش‌نام کشور را در برمی‌گرفت. سردار سپه با کمک این ابزار، گفتمانِ جمهوری را به یک گفتمانِ مسلط مبدّل ساخت تا به وسیلهٔ آن، موج جمهوری‌خواهی فضای کشور را در برگیرد و زمزمهٔ آن در سطوح مختلف جامعه رسوخ کند. البته اتخاذ چنین راهبردهایی، نتیجهٔ بررسی و اندیشهٔ اشخاصی چون محمدعلی فروغی، یحیی دولت‌آبادی، مخبرالدوله هدایت و سید حسن تقی‌زاده بود که به عنوان هیئت مشاوران رضاخان پیش از رسیدن وی به سلطنت در کنار او بودند.

در این میان، ملک‌الشعرای بهار، شعر جمهوری را می‌سراید؛ یعنی در دوره‌ای که گفتمانِ مشروطه در حال فروپاشی است و درباره گفتمانِ آینده، یعنی جمهوریت و آنچه در حال رخ دادن است، هنوز ابهام‌های فراوانی وجود دارد. با توجه به دو پهلو بودن این وضعیت، مقالهٔ حاضر با تحلیل گفتمانِ شعر جمهوری، درصدد کشف این موضوع است

1. discourse
2. hegemon

که زبان شعر بهار چگونه هم برای ایجاد و حفظ قدرت رضاخان به کار گرفته شد و هم آن را به چالش کشید! برای انجام این مهم، پرسش‌های زیر مطرح شده است:

- جمهوری‌خواهی در گفتمانِ ملک‌الشعرای بهار چگونه بازنمایی می‌شود؟
- بازتاب هژمونی[1] و ضد هژمونی[2] در ارتباط با مسئلهٔ جمهوری در شعر بهار به چه نحو است؟

ساختاربندیِ شعر که دو معنای کاملاً متضاد را شامل می‌شود، از یک‌طرف همسو با برنامه‌های تبلیغاتی رضاخان به منظور مسلط کردنِ گفتمان جمهوریِ اوست و از طرف دیگر، خود گفتمانی جدید در ضدیت با آن است. نویسندگان با توجه به این مسئله در شعر بهار، روند چیره شدنِ گفتمان جمهوری‌خواهی در ایران را مطالعه کرده‌اند و سپس به بررسی رفتارهای رضاخان در فرایندهای هژمونیک سیاسی و فرهنگی برای ایجاد یک نظم جدید، یعنی جمهوریت پرداخته‌اند. اینکه در جامعه پیوسته نزاع گفتمانی برقرار است و هم اینکه پایهٔ گفتمان بهار، نه ضدیت با مظاهر تجددخواهانهٔ جمهوریت، بلکه با گفتمان تمامیت‌خواهانهٔ رضاخان بوده است نیز در این مقاله مورد تأکید قرار گرفته است.

شالودهٔ نظری نویسندگان برای ورود به مجرای بحث، نظریهٔ هژمونی آنتونیو گرامشی[3] است، زیرا آرای او به خوبی می‌تواند مسئولیت پشتیبانیِ تئوریک از تحلیل‌های مقالهٔ حاضر را برعهده گیرد.

پیشینهٔ تحقیق

از گذشته تاکنون، پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ اندیشه و شعر بهار انجام شده است. برای آگاهی از بهترین نمونه‌های آن می‌توان به کتاب «بهار، پنجاه سال بعد» (میرانصاری، ۱۳۸۶) مراجعه کرد که در بردارندهٔ مقالات بزرگداشت پنجاهمین سالگرد بهار در دانشگاه سوربنِ پاریس (۲۰ و ۲۱ آوریل ۲۰۰۱) است. دربارهٔ اندیشهٔ گرامشی نیز تحقیقات متعددی در قلمرو رشته‌های جامعه‌شناسی و علوم سیاسی به چشم می‌خورد. اما تاکنون پژوهشی بر مبنای این نظریه دربارهٔ شعر بهار به رشتهٔ تحریر درنیامده است. به طور کلی

1. hegemony
2. counter-hegemony
3. Antonio Gramsci

در حیطهٔ ادبیات، این نظریه تاکنون فقط روی چند اثر غیر ایرانی اجـرا شـده اسـت کـه از این نظر، نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به تحقیق حاضر به شمار می‌آیند:

هوروش و رضوان‌جو (۱۳۹۶) در پژوهش خود از نظریه‌هـای گرامشـی دربـاره نقـش هژمونی و فرهنگ در کشمکش میـان طبقـات اجتمـاعی، اجبـار و رضـایت و همچنـین مفهوم روشن‌فکر رسمی[1] استفاده کرده‌اند. این مقاله از طریـق تحلیـل نمودهـای تقابـل طبقات اجتماعی و سلطهٔ طبقهٔ غالب، به بررسی رمان «جزیرهٔ گـنج» اثـر رابـرت لـوئیس استیونسن پرداخته است.

جاویدشاد و نعمتی (۱۳۹۸) در مطالعهٔ خود، دو گروه از شـاعران جنـگ جهـانی اول ادبیات انگلیسی را بر اساس نظریه‌های گرامشی مورد مطالعهٔ تطبیقـی قـرار داده‌انـد. در این پژوهش، درون‌مایه‌های وطن، مذهب و مرگ در اشـعار شـاعران اوایـل قـرن بیسـتم ادبیات انگلیسی با توجه به مفاهیم هژمونی و ضد هژمونی بررسی شده است.

جهان‌بخت و پرماس (۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ خود، داسـتان «خلیـل کـافر» اثـر جبـران خلیل جبران را بر مبنای نظریهٔ هژمونی آنتونیو گرامشی مـورد تحلیـل جامعـه‌شـناختی قرار داده‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که جبران، علاوه بر توجـه بـه اقتصـاد، بـر نقش موثر استیلای فرهنگی در تعیین ساختارهای اجتماعی تأکید دارد.

با توجه به آنچه گفته شد، جستار حاضر، نخستین مقالـه‌ای اسـت کـه در چـارچوب ادبیات ایران، شعر یکی از سیاسی‌ترین شعرای معاصـر یعنـی بهـار را بـا تکیـه بـر آرای گرامشی تحلیل و بررسی کرده است.

چارچوب نظری

مفهوم هژمونی در نظریهٔ گرامشی

مفهـوم هژمـونی ریشـه در تمـایز گرامشـی میـان «اجبـار» و «رضـایت» بـه مثابـهٔ مکانیسم‌های جایگزین قدرت اجتماعی دارد. «اجبـار بـر توانـایی دولـت‌هـا بـرای اعمـال خشونت اشاره دارد؛ امـا قـدرت هژمونیـک بـرای متقاعـد نمـودن افـراد بـرای پـذیرش ارزش‌های یک نظام عمل می‌کند. این شکلی از قدرت اجتماعی است که به جای تهدیـد

1. Organic intellectual

به تنبیه و توبیخ، بر مشارکت داوطلبانه و همراه با رضایت مبتنی است» (Gramsci, 1971: 333). بنابراین بهترین فهم از هژمونی، سازمان‌دهی رضایت بدون خشونت و رویکردهای سخت‌افزاری است.

چنان‌که پیداست، در تفکر گرامشی، هژمونی به نوعی از رهبری فکری و فرهنگی اطلاق می‌شود که طبقهٔ حاکم آن را اعمال می‌کنند. بدین ترتیب هژمونی از اجبار که قدرت‌های اجرایی یا قانونی و نیروهای سرکوبگر فیزیکی را برای حفظ سلطهٔ نخبگان حاکم به کار می‌گیرد، متفاوت است. از دیدگاه گرامشی، روشن‌فکران نظم حاکم را با تولید و اشاعهٔ جهان‌بینی‌ای حفظ می‌کنند که سرکوب‌شدگان را به پذیرش این امر متقاعد می‌سازد که انقیاد آنها مناسب، اجتناب‌ناپذیر و عادلانه است. در این حالت، توده‌ها این‌گونه جامعه‌پذیر می‌شوند و باور می‌کنند که وضعیت سیاسی آنها قابل تغییر نیست و نباید با آن مخالفت کرد (Boggs, 1984: 161). از این نظر، هژمونی صرفاً شامل متحد کردن گروه‌های گوناگون از طریق مفصل‌بندی نیست، بلکه ساخت رهبری سیاسی است که خودش را در ظاهر به عنوان یک فضای بی‌طرف برای ثبت خواسته‌های سیاسی مختلف نشان می‌دهد (Smith, 1998: 166).

در جامعه‌شناسی گرامشیستی، هر فردی اساساً تحت تأثیر ایده‌های مسلط حاکم است و این تأثیر غالباً به طور ناخودآگاه از طریق فرافکنی احساس مشترک از سوی هژمونی نمود پیدا می‌کند. بنابراین هژمونی از طریق اشاعهٔ درک احساس مشترک، توده‌ها را از شناخت آگاهی واقعی و منافع بنیادی‌شان بازمی‌دارد. بدین جهت ایدهٔ احساس مشترک هژمونی - که جهت کسب رضایت توده‌ها نسبت به قدرت خود از آن بهره می‌جوید - چیزی نیست مگر منافع خودخواهانهٔ نخبگان که با منافع عمومی مردم تلفیق می‌شود (بوتکو، ۱۳۸۵: ۳۱).

مفهوم ضد هژمونی در نظریهٔ گرامشی

به ندرت اتفاق می‌افتد که گروه‌های زیر سلطه کلاً بدون قدرت باشند. چنین گروه‌هایی در وضعیت خاص سیاسی- اجتماعی ممکن است درگیر اشکال مختلفی از مقاومت شوند. بنابراین گفتمان می‌تواند مکانی هم برای قدرت و هم مقاومت باشد (Gaventa, 2003: 3). به عبارتی گفتمان‌ها فقط در انحصار قدرت‌های رسمی جامعه

نیستند. گروه‌های بی‌قدرت جامعه نیز در مواقع لزوم از این ابزار پرقدرت، برای نامشروع جلوه دادن قدرت نخبگان و قدرت‌های رسمی استفاده می‌کنند (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۶۷). بنابراین می‌توان گفت هژمونی و ضد هژمونی همواره در حال تنازع با یکدیگر هستند و یکدیگر را شکل می‌دهند (Gramsci, 1971: 328).

کنش‌های ضد هژمونیک به لحاظ ماهوی به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱- کنش‌هایی که ماهیت نظام هژمونیک را مورد تشکیک قرار می‌دهند و الگوی متفاوتی را مطرح می‌کنند. ۲- کنش‌هایی که با عناصری از نظام هژمونیک دچار مشکل هستند و الزاماً با کلیت نظام در تعارض نیستند (شوری، ۱۳۸۲: ۱۶۳).

گرامشی، مفهوم ضد هژمونی را به عنوان یک ایدئولوژی انقلابی و روانی - فرهنگی مطرح می‌سازد که روشن‌فکران طبقهٔ تحت استثمار آن را برای سرنگونی نظم حاکم تولید می‌کنند. او استدلال می‌کند که این ایدئولوژی‌ها باید دیدگاهی ضد هژمونیک را در نهادهای ضد سلطهٔ طبقهٔ حاکم ایجاد نمایند و توده‌ها را در آغاز یک انقلاب از طریق سرنگونی فرهنگی بدون استفاده از خشونت رهبری کنند (Boggs, 1984: 164).

رابطهٔ هژمونی و فرهنگ

در کنار توجه به ابعاد نظامی و اقتصادیِ قدرت و هژمونی، باید بُعد فرهنگی آن نیز مورد توجه قرار گیرد. از آنجا که هژمونی نه به مفهوم سلطهٔ اجبارآمیز، بلکه نوعی اعمال سلطهٔ آمیخته با رضایت و مبتنی بر توان راهبریِ فرهنگی جامعه است، میان دو مقولهٔ «فرهنگ» و «هژمونی»، رابطه‌ای مستقیم وجود دارد، چنان‌که می‌توان گفت مؤلفهٔ فرهنگ، واسطهٔ تحقق هژمونی و شرط لازم آن است.

البته از میان تعاریف متفاوتی که از قدرت و هژمونی ارائه شده، تنها تعریف گرامشی نیست که قابلیت انطباق با بحث فرهنگ را دارد، بلکه آرای فوکو[1] و برخی دیگر از نظریه‌پردازان گفتمان انتقادی هم می‌تواند با فرهنگ قابل انطباق باشد. به طور مثال در اندیشهٔ فوکو، قدرت، مفهومی چنان فراگیر و گسترده فرض می‌شود که فرهنگ و به طور کلی علوم انسانی را در برمی‌گیرد. در واقع بر مبنای اندیشهٔ او، فرهنگ در عین اینکه درون شبکهٔ روابط قدرت شکل می‌گیرد، خود به پیشبرد اهداف قدرت نیز یاری

1. Michel Foucault

می‌رساند. در این میان، گرامشی فرهنگ را به عنوان ابزار طبقهٔ حاکم برای حفظ هژمونی خود - یعنی قدرتی که مبتنی بر رضایت بوده و از زور، تنها در حاشیه استفاده می‌نماید - تعریف می‌کند (پوراحمدی و سعیدی، ۱۳۹۰: ۱۴۸ و ۱۵۵). اگر هژمونی را به معنای راهبریِ فرهنگی و ایدئولوژیک جوامع بدانیم، آنگاه این فرض مطرح خواهد شد که مؤلفهٔ «فرهنگ» برای بسط هژمونی یک فرد به منظور جلب رضایت سایر اعضای یک جامعه، منشأ اثر است (همان: ۱۴۸).

در تعریف گرامشی از هژمونی، تفسیری تازه از قدرت برحسب سلطه و استیلای فرهنگی داده شده است. هژمونی در این معنا، به اعمال غیر مستقیم قدرت از طریق نهادهای مدنی مانند مدارس، اتحادیه‌های تجاری، کلیساها و غیره اشاره دارد. «توده‌ها با بهره‌گیری از وسایل سلطهٔ فکری به سازش کشانده می‌شوند و یا سرکوب می‌گردند. ایدئولوژی از طریق ابزاری چون اخلاق، زبان و جز آن درون ذهن توده‌ها رسوخ می‌کند و مآلاً موجب جلب رضایت آنها و مشروعیت دولت می‌گردد. بنابراین دولت صرفاً دستگاه سیاسیِ اعمال سلطهٔ اجبارآمیز بر یک طبقه نیست، بلکه مجرای سلطهٔ فکری است و واکنش مساعدی در بین توده‌ها ایجاد می‌کند» (وینسنت، ۱۳۸۳: ۲۴۶).

گرامشی معتقد است که فرهنگ عامه مجرای ایجاد اجماع میان گروه‌های مختلف اجتماعی تحت لوای طبقهٔ حاکم است. از همین‌روی تمایل به خلق فرهنگ عامه، ویژگیِ مرام‌های سیاسی قرن بیستم به شمار می‌آید. وی در این‌باره به قدرت ادبیات در تولید اجماع و هژمونی اشاره دارد (Landy, 1986: 50-52). با این حساب گرامشی را باید اولین تئوریسین مارکسیست قلمداد کرد که نظریهٔ سیاسی و فرهنگی را درهم آمیخته و با ایجاد پل ارتباطی میان آنها، پدیدهٔ روبنایی فرهنگ را در بازتولید روابط زیربنا و نیز در استمرار حاکمیت طبقهٔ مسلط، منشأ اثر دانسته است (پوراحمدی و سعیدی، ۱۳۹۰: ۱۵۶).

ابزار فرهنگی، هژمونیِ یک فرد سیطره‌جو را بسط داده، تفوق ایدئولوژیک او را به گونه‌ای نرم و غیر مستقیم به جامعه تحمیل می‌کند. این ابزار (از جمله شعر)، رادیو و تلویزیون، مطبوعات، سینما و دیگر رسانه‌های ارتباط جمعی که در حقیقت دلال معنا و واسطهٔ انتقال فرهنگ و ایدئولوژی هستند، شاهراه‌های ارتباطی ایجاد می‌کنند که بسته‌های فرهنگی را در چارسوی جامعه می‌پراکنند.

بحث و بررسی

جمهوریت رضاخان به مثابهٔ یک گفتمان

به گفتهٔ تئون ون‌دایک[1]، مفهوم گفتمان اساساً مبهم است و در گرایش‌های مختلف علوم انسانی، معانی گوناگونی از آن وجود دارد (ون‌دایک، ۱۳۸۲: ۱۵). لاکلائو[2]، «گفتمان» را مجموعه‌ای معنادار از نشانه‌های زبان‌شناختی و فرازبان‌شناختی تعریف می‌کند که صرفاً ترکیبی از گفتار و نوشتار نبوده، بلکه این دو خود اجزای درونی کلیت گفتمان فرض می‌شوند (تاجیک، ۱۳۸۳: ۲۱). فرکلاف[3] نیز معتقد است که گفتمان فقط از طریق تحلیل ساختارهای یک متن قابل تحقیق نیست، بلکه در رابطه با شرایط اجتماعی و سیاسی قابل فهم و تحلیل است (همان: ۱۴).

در بررسی نویسندگان این جستار، مفهوم گفتمان ناظر به تعریف لاکلائو است و اگر با توجه به دیدگاه او، گفتمان را مجموعه‌ای از نشانه‌ها و منظومه‌ای از مفاهیم در نظر بگیریم که از یک انسجام درونی برخوردار باشد، در آن صورت، جمهوریت رضاخان را که حاوی دال‌هایی به هم مرتبط است، می‌توان یک «گفتمان» دانست که معنای خود را در تمایز با گفتمان‌های مخالف به دست می‌آورد. نوسازی سیاسی، برقراری تمرکز و ایجاد حاکمیتی مقتدر و مدرن، از مهم‌ترین دال‌های تشکیل‌دهندهٔ این گفتمان هستند که به منظور چیره شدن می‌کوشد تا شکل‌های مسلط چنین معانی و دال‌هایی را تعیین کند.

شاید بتوان گفت رویکردِ فوکویی به گفتمان نیز در بررسی حاضر مورد توجه بوده است؛ چنان‌که وی معتقد است هر دوران، گفتمان خاص خود را دارد و هر حادثه‌ای درون گفتمان خودش قابل تحلیل است (بشیر، ۱۳۸۴: ۱۴). ناظر به رویکرد فوکو، درون گفتمان جمهوری رضاخان، پیکره‌های نظام‌مند عقاید و حوادث سیاسی - فرهنگیِ مربوط به آن دوران مورد تحلیل قرار گرفته است.

ابزار هژمونیک‌سازیِ گفتمان جمهوری

برای گره‌گشایی از گفتمان بهار درباره موضوع جمهوریت، ناچار از تحلیل اقداماتی هستیم که رضاخان برای مسلط کردن گفتمان خود در این‌باره انجام داد. او به خوبی

1. Teun A. van Dijk
2. Laclau
3. Fairclough

می‌دانست که با نفوذ جهان‌بینی و گفتمانش در سرتاسر جامعه، هژمونی کسب می‌کند و این نفوذ جز با ابزار فکری، فرهنگی و ایدئولوژیک به دست نمی‌آمد.

در تفکر گرامشی، هژمونی به دو بخشِ «سیاسی[1]» و «مدنی[2]» تقسیم می‌شود. وی از قوای مجریه، مقننه و قضاییه به عنوان «نهادهای هژمونی سیاسی» و از اتحادیه‌ها، احزاب، مدارس، رسانه‌ها، کلیساها و مطبوعات به عنوان «نهادهای هژمونی مدنی» یاد می‌کند (کرمانی و دلاوری، ۱۳۹۵: ۱۲۵). نهادهای مدنی یا همان «جامعهٔ مدنی[3]» در نزد گرامشی با «فرهنگ» مترادف است.

دولت رضاخان برای پیشبرد گفتمان جمهوریت، فعالیت‌های سیاسی و فرهنگی خاصی را برای اِعمال سلطهٔ خود تدارک دید که آنها را با توجه به نظریهٔ گرامشی می‌توان در دو گروه «اقدامات سیاسی» و «اقدامات مدنی» دسته‌بندی کرد. اقدامات سیاسی در بردارندهٔ پروژه‌هایی است که از درون مجلس و دولت در حال پیگیری بود و اقدامات مدنی شامل برنامه‌هایی می‌شد که روشن‌فکران و نخبگان سیاسی، روزنامه‌نگاران و اهالی مطبوعات و همچنین شعرا و نویسندگانِ حامی دولت برای فراهم کردن زمینه‌های اجتماعیِ طرح به پیش می‌بردند. مجموعهٔ این کنشگران را با توجه به آرای گرامشی، می‌توان به دو دستهٔ «کنشگران سیاسی» و «کنشگران مدنی» تقسیم کرد که در مسلط کردن گفتمان جمهوریت، نقش مهمی ایفا نمودند.

اقدامات هژمونیک سیاسی

ارائهٔ طرح سه‌ماده‌ای «تغییر سلطنت» توسط حزب تجدد

الغای سلطنت قاجار و استقرار رژیم جمهوری فقط از طریق قانون و با تصویب نمایندگان مجلس امکان‌پذیر بود. از این‌رو رضاخان نمی‌توانست تنها با استفاده از اهرم‌های سخت قدرت، به این هدف دست یابد. او بعد از انتصاب به مقام نخست‌وزیری، با کمک نظامیان تحتِ امر خود، زمینهٔ راهیابی طرفدارانش به مجلس پنجم را فراهم کرد (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۱۶۴). بدین ترتیب در انتخابات این دوره، نمایندگان حزب تجدد که حامی سیاست‌های رضاخان بودند، همراه با سوسیالیست‌ها فراکسیون، اکثریت

1. Political hegemony
2. Civil hegemony
3. Civil Society

پارلمان را تشکیل دادند. در اوایل گشایش مجلس، پس از وصول تلگراف‌های بسیاری از سراسر مملکت در حمایت از استقرار جمهوری، حزب تجدد به شدت بر تغییر رژیم پافشاری کرد و در راستای چنین سیاستی، طرحی سه‌ماده‌ای برای تغییر نظام سلطنتی و تبدیل آن به جمهوری به مجلس ارائه داد.

اقدامات هژمونیک مدنی

توجه به شرایط خاص دورهٔ پس از مشروطه که افزایش آگاهی‌های عمومی را به دنبال داشت، اهمیت رابطهٔ «فرهنگ و قدرت» به طور عام و «فرهنگ و هژمونی» به طور خاص را بیشتر آشکار خواهد کرد. بی‌تردید سرکردگی در این محیط دگرگون‌شده، اختلافات ذاتیِ فراوانی با گذشته داشت. دیگر حکومت به شیوهٔ دهه‌های قبل امکان‌پذیر نبود و از این‌رو اگر کسی سودای قدرت‌طلبی در سر می‌داشت، باید می‌دانست که نمی‌تواند این هدف را فقط به زور اسلحه محقق سازد؛ زیرا عصر سیادت با قهر و غلبهٔ مطلق پایان یافته بود و مدعیان جدید قدرت ناگزیر بودند خود را با اقتضائات جدید جامعه سازگار کنند. با توجه به این شرایط، رضاخان هرچند سرچشمهٔ قدرتش اساساً ارتش بود، بدون پشتیبانی چشمگیر مردمی نمی‌توانست به صورت صلح‌آمیز و قانونی بر تخت سلطنت بنشیند. او بدون حمایت مردم، شاید می‌توانست کودتای نظامی دیگری انجام دهد، ولی نمی‌توانست سلطنت را از طریق قانونی تغییر دهد (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۱۵۰). در این میان، روزنامه‌نگاران، روشن‌فکران، نویسندگان و به طور کلی «ملیّون خوش‌نام»، کنشگرانی بودند که رضاخان ایشان را واداشت تا «با قلم و زبان به تشویق خلق برای قبول جمهوریت بپردازند» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۲: ۳۴۶). بدیهی است که رضاخان با این اقدام، نه با زور و اجبار، بلکه به تعبیر گرامشی با «اقدامات مدنی» در پیِ دستیابی به قدرت بود.

کنشگران اقدامات هژمونیک مدنی

۱- روزنامه‌نگاران و اهالی مطبوعات

شکل‌گیری نظام جمهوری به عنوان یک پروژهٔ گفتمانی به اشکال مختلف در مطبوعات دورهٔ نخست‌وزیریِ رضاخان جلوه‌گر بود. روزنامه‌های ایران، ستارهٔ ایران، شفق سرخ، کوشش، میهن، حبل‌المتین، ایران‌شهر (در برلین) و سایر نشریه‌های فارسی‌زبان

داخل و خارج از کشور تقریباً همزمان و به طور هماهنگ از جمهوری‌خواهی که رضاخان مظهر آن بود، حمایت می‌کردند. در این میان، روزنامهٔ شفق سرخ به مدیریت علی دشتی، ارگان رسمی جنبش جمهوری‌خواهی محسوب می‌شد.

بهار که خود یکی از روزنامه‌نگاران آن عصر بود، دربارهٔ حال و هوای مطبوعاتِ ایران در بحبوحهٔ جمهوری‌خواهی چنین می‌نویسد: «جراید بر ضد شاه مشروطه مقالات می‌نوشتند و از حکومت انتخابی تعریف می‌کردند. البته اسمی از نامزد حکومت انتخابی، یعنی رئیس‌جمهوری آینده برده نمی‌شد، اما از سردار سپه در همان جراید تمجید می‌شد» (بهار، ۱۳۵۷، ج۲: ۲۸).

بدون شک سردبیران و مدیران مسئولِ این روزنامه‌ها از طرف دولتِ رضاخان پشتیبانی می‌شدند، وگرنه امکان فعالیت در چنین سطح گسترده‌ای را نداشتند. این رسانه‌ها در شکل‌دهی افکار عمومیِ جامعه برای مسلط کردن گفتمان جمهوریت، نقش مهمی داشتند. برای نمونه به نقل مطلبی از ایران‌شهر بسنده می‌کنیم: «تردیدی نیست که در این دوران جدید، شکل جمهوریِ حکومت، بهترین نظام حکومتی می‌باشد» (ایرانشهر، ۱۳۰۲: ۲۵۸).

۲- روشن‌فکران و نخبگان سیاسی

با توجه به اینکه هژمونی، «رضایت ساختگی» است (Hunt, 2002: 460)، گرامشی آن را نتیجهٔ تفکرات نخبگان در عرصه‌های عمومی می‌داند و از این نظر، برای روشن‌فکران به عنوان عوامل تغییر اجتماعی، اهمیت بسیار قائل است. وی روشن‌فکران را کسانی معرفی می‌کند که نقش راهنما و سازمان‌دهنده دارند (مکاریک، ۱۳۹۴: ۴۶۷). از دیدگاه این متفکر، روشن‌فکرها نظم حاکم را با تولید و اشاعهٔ جهان‌بینی‌ای حفظ می‌کنند که سرکوب‌شدگان را به پذیرش این امر متقاعد می‌سازد که انقیاد آنها مناسب، اجتناب‌ناپذیر و عادلانه است (Boggs, 1984: 161).

گرامشی، روشن‌فکران طبقهٔ حاکم را به دو گروه «سنتی[1]» و «رسمی[2]» تقسیم‌بندی می‌کند. روشن‌فکران رسمی، برخلاف روشن‌فکران سنتی، دانش‌آموختهٔ بورژوا[3] هستند

1. Traditional intellectuals
2. Organic intellectuals
3. Bourgeoisie

که ریشه‌های عمیقی در اجتماع خود دارند. این نوع روشن‌فکران عمیقاً با ایدئولوژیِ طبقهٔ حاکم در ائتلافند؛ در حالی که روشن‌فکران سنتی، خود را تافته‌ای جدابافته و مستقل از جامعه می‌دانند و ادعا می‌کنند که از گروهی مستقل با حضور تاریخی مافوق و جدا از مبارزهٔ سیاسی طبقاتی هستند (Simon, 2005: 103).

از نظر گرامشی، روشن‌فکران از طریق نفوذ خود در نهادهای مدنی، هژمونی را تولید می‌کنند و اشاعه می‌دهند. آنها فرهنگ عامیانه را شکل می‌دهند که نظم سیاسی حاکم را اعتبار می‌بخشد. به این ترتیب روشن‌فکران طبقهٔ حاکم، ایده‌هایی هژمونیک تولید می‌کنند که توده‌ها را وادار می‌سازد به نظم سیاسی موجود و در نتیجه به سرکوب خود رضایت دهند (کریمی، ۱۳۹۱: ۱۸۰). از این جنس روشن‌فکران که در اصطلاح گرامشی، «روشن‌فکران رسمی» هستند، می‌توان به کسانی چون عبدالحسین تیمورتاش و علی‌اکبرخان داور اشاره کرد. به گفتهٔ بهار در واقع فکر جمهوریت از سوی این روشن‌فکران بروز کرد و در جراید انتشار یافت (بهار، ۱۳۵۷، ج۲: ۳۰). به زعم این اشخاص، نظام جمهوری، منابع قدرت را در شخص رئیس‌جمهور متمرکز می‌کرد و مانع از تشتت بیش از حدِ آن می‌شد. اینگونه بود که به دنبال آن، بسترهای اجتماعی - اقتصادی متناسب شکل می‌گرفت و نهادهای مردم‌سالار بر بنیانی استوار بنا می‌شد.

۳- شعرا و نویسندگان

شبکهٔ اجتماعی قدرت، نتیجهٔ منازعه میان نخبگان حاکم و گروه‌های تابع است (Gramsci, 1996: 21). این منازعه در دورهٔ نخست‌وزیری رضاخان، هنگام طرح موضوع جمهوری، بین او و گروه‌های مخالفِ سیاسی‌اش درگرفت و پایش به ادبیات نیز کشیده شد، چنان‌که صف‌بندی‌هایی را هم در این زمینه ایجاد کرد. از یک طرف، عارف قزوینی به حمایت از جمهوری، نمایش‌های مهمی در محل گراند هتل و غیره ترتیب می‌داد که جمعیت زیادی در آن شرکت می‌کردند (دولت‌آبادی، ۱۳۶۲: ۳۵۱)؛ از سوی دیگر میرزادهٔ عشقی بر این عقیده بود که بسیاری از جمهوری‌خواهان با فریب و تحریک سردار سپه به خیابان‌ها آمده‌اند، در حالی که اصلاً نمی‌دانند که جمهوری چیست! (عشقی، ۱۳۴۴: ۱۴۱). در میانهٔ این دو طیف، کسانی چون ملک‌الشعرای بهار بودند که هرچند اساساً جزء مخالفان به حساب می‌آمدند، موضع دوگانهٔ خود را نسبت به قدرت حفظ می‌کردند! (دست‌کم بهار در شعر جمهوری این موضع را به وضوح نشان می‌دهد).

چنان‌که گفته شد، با بهره‌گیری از تعریف گرامشی از مفهوم هژمونی می‌توان گفت که این مفهوم «در سطوح فرهنگی و ایدئولوژیک برقرار می‌شود» (مکاریک، ۱۳۹۴: ۴۶۷). سلطهٔ هژمونیک که در آرای این متفکر بر آن تأکید شده است، تقریباً چیزی بود که رضاخان با استفاده از پشتیبانیِ برخی شعرای حامی جمهوریت، سعی در به دست آوردن آن داشت (دولت‌آبادی، ۱۳۶۲: ۳۴۶). اساساً اِعمال قدرتِ هژمونیک رضاخان در عرصهٔ فرهنگی جامعه جز با کمک شاعران و نویسندگانِ طرفدار او حاصل نمی‌گردید. این کنشگران به عنوان کارگزاران فرهنگی، در چارچوب اقدامات مدنی برای پیشبردِ گفتمان جمهوریت، نقش مهمی ایفا کردند؛ چنان‌که بهار، طرح نقشهٔ جمهوری در قصر سردار سپه را نتیجهٔ رفت-وآمد نویسندگان و سیاسیون در آنجا می‌دانست (بهار، ۱۳۵۷، ج۲: ۳۰).

۴- عموم مردم جامعه

هدفِ اصلی از انجامِ اقدامات هژمونیک مدنی، این بود که موج جمهوری‌خواهی، فضای کشور را در برگیرد و زمزمهٔ آن در سطوح مختلف جامعه نفوذ کند. به همین منظور، تبلیغات دولتی و غیر دولتی یا به تعبیر گرامشی، «اقدامات هژمونیک سیاسی و مدنی» به سود جمهوریت در جریان بود؛ چنان‌که در اماکن عمومی، گردهمایی‌هایی تشکیل می‌شد و کنسرت‌ها و نمایشنامه‌هایی در ستایش جمهوریت همه‌روزه در مکان‌های ویژه به اجرا درمی‌آمد (دولت‌آبادی، ۱۳۶۲: ۳۴۸). در پیِ این اقدامات، به گفتهٔ بهار، «تظاهرات جمهوری‌طلبی قوت گرفت و مردم، جمهوری می‌خواستند. از ایالات و ولایات، تلگراف‌هایی می‌رسید و همهٔ خلق، عاشق بی‌قرار جمهوری بودند» (بهار، ۱۳۵۷، ج۲: ۲۸، ۳۰ و ۳۹). بدین ترتیب اقدامات رضاخان، موجِ گستردهٔ لازم را برای تهییج افکار عمومی فراهم کرد و در نتیجه بدون استفاده از ابزار زور و اجبار، «جمهوری‌خواهی» تبدیل به یک مطالبهٔ عمومی شد.

تحلیلِ گفتمان شعر جمهوری

تبیین ساختار چندمعناییِ شعر جمهوری

فرکلاف، گفتمان را مجموعه‌ای به‌هم‌تافته از سه عنصر «عمل اجتماعی»، «عمل گفتمانی» و «متن» می‌داند و معتقد است که تحلیل یک گفتمان خاص، تحلیل هر یک

از این سه بعد و روابط میان آنها را طلب می‌کند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۷). تحلیل گفتمان انتقادی بر این امر تأکید دارد که گفتمان، ابزاری در خدمت قدرت است که معمولاً درک نحوهٔ کارکرد آن دشوار است. آشکار ساختن و برملا کردن این نحوهٔ کارکرد، هدف تحلیل گفتمان انتقادی است (Blommaert, 2005: 24- 25). در حقیقت تحلیل گفتمان انتقادی درصدد کشف این موضوع است که زبان چگونه برای ایجاد و حفظ روابط قدرت و ایدئولوژی‌ها به کار گرفته می‌شود و چگونه آنان را به چالش می‌کشد (Baker & Ellece, 2011: 167).

در گرماگرمِ غوغای جمهوری‌خواهی در ایران، در روزنامهٔ «ناهید»، شعری از ملک‌الشعرای بهار در ستایش جمهوریِ سردار سپه منتشر شد. هرچند ظاهر شعر در دفاع از طرح جمهوریت بود و در روزنامهٔ ناهید -ارگان طرفدار دولت رضاخان- به چاپ رسید، اگر کلمات آغازین مصراع‌هایِ این شعر را جداگانه مورد توجه قرار دهیم، از درون آن، غزلی با مطلعِ ذیل در نکوهش جمهوری پدید خواهد آمد:

جمهوریِ ایران چو بود عزت احرار — سردار سپه مایهٔ حیثیت احرار
ننگ است که ننگین شود این نیت احرار — این صحبت اصلاح وطن نیست که جنگ است

(بهار، ۱۳۸۰: ۳۷۴)

همان‌طور که می‌بینیم، ساختار چندخوانشیِ شعر مشتمل بر دو معنای کاملاً متضاد است. از یکسو در راستای برنامه‌های تبلیغاتی رضاخان به منظور مسلط کردنِ گفتمان جمهوریت او قرار دارد و از سوی دیگر، خود گفتمانی جدید در ضدیت با آن است. این گفتمان آیرونیک یعنی بازنماییِ هژمونی و ضد هژمونی را به طور همزمان در ساختار شعر بهار، بدین‌گونه می‌توان نشان داد:

جدول ۱- بازنمایی گفتمان جمهوری و ضدجمهوری

	شمارهٔ بیت	بازنمایی هژمونی (گفتمان جمهوری)	بازنمایی ضدهژمونی (گفتمان ضدجمهوری)
جمهوری	۱ و ۲	جمهوریِ سردار سپه، موجب عزّت و حیثیت احرار است.	جمهوری سردارسپه مایهٔ ننگ است و نه‌تنها موجب اصلاح کشور نیست، بلکه اعلام جنگ علیه آن است.

	۳ و ۴	از اقدامات قشون رضاخان، کشور ایران گلستان شده است. (فرماندهان قشون رضاخان، عوامل اجرایی او در کشور برای پیشبرد پروژهٔ جمهوری بودند.)	قشون رضاخان که منادی جمهوریت است، پلنگ درنده در پوستین شبان است.
	۵ و ۶	نه‌تنها دین و جمهوریت، منافاتی با هم ندارند، بلکه جمهوری‌خواهی موافق اصول شریعت است.	طرح مقولهٔ جمهوریت در جامعهٔ فقیر و کم‌سواد ایران، حرفی پوچ و بی‌معناست.
	۷ و ۸	درباریان قاجار، بیت‌المال را به یغما برده‌اند، اما رضاخان اکنون با قدرت از سرمایه‌های ملی ایران دفاع می‌کند.	کسی که برای حفاظت از سرمایه‌های ملت، تفنگ به دست گرفته، امروز به بهانهٔ جمهوریت، خواهان سلطنت است.
	۹ و ۱۰	مشروطیت قادر به دفع عیب از ما نیست و جای خود را باید به یک نظام جمهوری بدهد.	رضاخان با طرح جمهوریت، اصول مشروطیت را به خطر انداخته است.
	۱۱ و ۱۲	نظام جمهوری، کشور را از رخوت و رکود دور می‌کند و موجب پیشرفت و نشاط ملی می‌شود.	رضاخان زیر لوای جمهوری‌خواهی به دنبال کنار گذاشتن رژیم قاجار و برپایی سلطنت خویش است.
	۱۳ و ۱۴	تا وقتی نظام قاجار بر کشور حاکم باشد، همیشه بین نوخواهی و واپس‌گرایی در نوسان خواهیم بود.	تا وقتی رضاخانِ فریب‌کار و خدانشناس، تعزیه‌گردانِ جمهوری‌خواهی باشد، کشور پیشرفت نخواهد کرد.
	۱۵ و ۱۶	استقرار جمهوری در ایران با بازی‌های بچه‌گانهٔ برخی از رجال سیاسی به تأخیر افتاده است.	در گوش ملت ایران، «افسانهٔ جمهوری» می‌خوانند، در حالی که حقیقتاً چیزی جز سرگرمی کودکانهٔ «شهر فرنگ» نیست!

چنان‌که از محتوای جدول بالا برمی‌آید، شعر بهار در مرکز تقابل ایدئولوژیک گفتمان‌های جمهوریت و ضد جمهوریت قرار دارد. در واقع زبان ایدئولوژیک بهار در پسِ ساختار بیرونی شعرش پنهان است؛ چنان‌که فرکلاف در این‌باره می‌گوید که ایدئولوژی، زبان را به شیوه‌های مختلف و در سطوحی متفاوت، پنهان می‌سازد (Fairclough, 2010:

57). او در اینجا متأثر از لوئی آلتوسر[1] و تعریفی است که وی از ایدئولوژی ارائه می‌دهد: «در ایدئولوژی، رابطهٔ واقعی به گونه‌ای گریزناپذیر در رابطهٔ خیالی پنهان گشته است؛ رابطه‌ای که بیانگر یک میل، آرزو یا نوستالژی است، تا اینکه توصیف‌کنندهٔ یک واقعیت باشد» (Althusser, 1969: 234).

بهار، شعر را مطابق عقاید خود با همین گفتمان دوگانه و ساختار معناییِ متضاد به پیش می‌برد و در اصطلاح عامه، «یکی به نعل می‌زند، یکی به میخ». وی بدون آنکه موضع و خط‌مشی روشن و شفافی داشته باشد، در ابیات ذیل، با لحنی جانبدارانه از جمهوریت، آن را کارگشا و دافعِ توسعه‌نیافتگیِ ایران می‌داند:

در پردهٔ شور است سرود جلی ما جمهوری ما دفع کند تنبلی ما
کوبد در شاهی قجر از مهملی ما ما بی‌خبر و دشمن طماع و زرنگ است

(بهار، ۱۳۸۰: ۳۷۴)

اما اگر همین ابیات را به گونه‌ای دیگر بخوانیم، یعنی کلمات اول سه مصراع اول را با مصراع چهارم کنار هم قرار دهیم، این بیت به دست می‌آید:

در پردهٔ جمهوری، کوبد در شاهی ما بی‌خبر و دشمن، طمّاعِ زرنگ است

(همان)

چنان‌که پیداست، بهار در بیت یادشده با قرائن درون‌متنی، موضع ضد جمهوریِ خویش را نشان می‌دهد و طرح شعار جمهوری را بهانهٔ رضاخان برای کنار گذاشتن نظام قاجار و روی کار آوردن سلطنت خود می‌داند.

اگر این دیدگاه گرامشی را که می‌گوید روشن‌فکران هم هژمونی و هم ضد هژمونی را تولید می‌کنند (Simon, 2005: 103) بپذیریم، باید گفت که بهار به عنوان یک روشن‌فکر سنتی - رسمی به خوبی توانسته است تا همزمان به بازنمایی هژمونی و ضد هژمونی بپردازد. او قادر شد که به عنوان یک روشن‌فکر سنتی، در قالب گفتمان حاکم، شعر موافق جمهوری بگوید و تصاویر رومانتیک و قهرمان‌پرورانه از رضاخان ارائه دهد. همچنین توانست به عنوان یک روشن‌فکر رسمی، در تقابل با گفتمان مسلط دورهٔ خود، چالشی برای ساختار حاکم به وجود آورد و تصاویر واقع‌گرایانه از جمهوری مدنظر

1. Louis Althusser

رضاخان را در لایه‌ای دیگر از شعر خود مطرح سازد. بنابراین تولید ادبی بهار را که به جمهوری‌نامه معروف است، می‌توان هم در جهت سلطهٔ نظام حاکم قلمداد نمود و هم آن را یک تولید ضد سلطه خواند.

این شعر که در بحبوحهٔ تحولات سیاسی ایران در پایان دورهٔ قاجار سروده شد، اوج موضع‌گیری متناقض ملک‌الشعرا نسبت به طرح جمهوری را بازمی‌نمایاند. آیرونیک بودنِ زبان و ساختار معنا در این شعر، مخاطبِ سردرگم را در برابر چند پرسش مهم قرار می‌دهد:

۱. بالاخره موضع بهار در این شعر، جمهوری‌خواهانه است یا ضد جمهوری‌خواهانه؟
۲. آیا لحن دوگانهٔ شعر بیانگر بی‌ثباتی بهار در رویکرد سیاسی‌اش نسبت به طرح جمهوری است؟
۳. آیا بهار زیرکانه هم در حال مدارا با گفتمانِ حاکم و هم در حالِ صورت‌بندی یک گفتمان جدید است؟
۴. آیا وجود تضاد معنایی در شعر، ناشی از ناچاری و حفظ و صیانت ذات شاعر در برابر تهدیدات رضاخان است؟

در یک نمای کلی‌تر، اصولاً بررسی رابطهٔ بهار و رضاخان و تأثیر این رابطه بر ذهن و زبانِ شاعر، از بخش‌های مهم زندگی اوست. جست‌وجو در انگیزه‌ها و چگونگی شکل‌گیری «مهر و کین»، «ستیزه و سازش» و «نکوهش و ستایش» میان این دو چهره، خود جستاری جداگانه را می‌طلبد که از موضوع تحقیق ما خارج است.

محمدعلی سپانلو معتقد است که در اشعارِ دوپهلوی بهار (همچون شعر مورد بررسی ما)، روحیهٔ واقعی شاعر یعنی شیوهٔ زندگانی او کشف می‌شود:

> «شیوه‌ای که می‌توان گفت نوعی شگرد زیستن به سبک شرقی است که ریشه در فرهنگ حاکم و محکوم و یادها و آزموده‌های تاریخی مردم ایران دارد. بین صراحت لهجه، یعنی زبانِ سرخی که سرِ سبز به باد می‌داد و چاپلوسی و مزاج‌گویی که آیینهٔ وجدان را سیاه می‌کرد، راه سومی بوده است که برخی از بزرگ‌ترین ادبا و هنرمندان ایران بر آن گام زده‌اند. نوسان بین بیم و امید، بین جبن و شجاعت، بین خودداری و مهار نشدن. در این گروه، آثار بهار شگفت‌انگیز و شایان تأمل است. اینها

> پرتوهای واقعی روح مردی فرهیخته، با فرهنگ و صاحب‌نظر است که هرچند می‌هراسد و هرچند برای زنده ماندن تملق می‌گوید، ولی چون بسیاری از اسلاف خود نمی‌تواند در لحظهٔ تعیین‌کننده، مهار زبانش را داشته باشد» (سپانلو، ۱۳۸۲: ۷۸).

متغیر «قدرت» در شعر جمهوری

اگر در بررسی خود، توجه را به متغیّر «قدرت» در شعر بهار معطوف کنیم، نفوذ قدرت در سخن او، در تنوع گفتمانیِ موضوعات کلامش مشهود است. فوکو دربارهٔ این موضوع که دانش و ارکان گوناگون جامعه تا چه اندازه تحت نفوذ و سیطرهٔ قدرت قرار دارد و بر اساس گفتمان حاکم، موجودیت کسب می‌کند، برای نمونه می‌گوید که «در دههٔ ۱۸۶۰، برای نظریه‌های ژنتیکی مندل، گوش شنوایی وجود نداشت. این نظریه‌ها در خلأ اعلام می‌شد و برای آنکه پذیرفته شود، به ناگزیر تا قرن بیستم در انتظار ماند» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۹۳). بهار نیز در دوران چندین سالهٔ شاعری خود، با توجه به گفتمان‌های حاکم به میزان متفاوتی تحت نفوذ قدرت، شعر گفته است. به طور مثال همین شعر مورد بحث، نفوذ و تسلط قدرت را به روشنی بازنمایی می‌کند. با این همه، شمارِ سروده‌های معطوف به قدرت، بسامد چندان بالایی در دیوان او ندارد.

بهار برخلاف سید حسن مدرس که هیچ‌گاه مخالفتش را با طرح جمهوری در مجلسِ پنجم تخفیف نداد، درباره این طرح و ضروری یا غیر ضروری بودن استقرار جمهوری در کشور، مواضع و رویکردهای متناقض داشت که در شعر جمهوری نیز نمود یافته است. بنا به روایت دولت‌آبادی، در همان روزهای نخست طرحِ جمهوریت، بهار جزء امضاکنندگانِ نامه‌ای بود که طی آن از وی تقاضا کردند تا در «ترویج فکر جمهوریت» برای مردم در مدرسهٔ ناصری سخنرانی کند (دولت‌آبادی، ۱۳۶۲: ۳۴۸). هدایت نیز وقتی از «وجوه وکلا»ی مجلس پنجم که مخالف طرح جمهوری بودند نام می‌برد، از بهار ذکری به میان نمی‌آورد، در حالی که اشخاصی چون مدرس، دولت‌آبادی، مصدق، مشیرالدوله، مستوفی، مؤتمن‌الملک، حائری‌زاده، کازرونی، زعیم و علائی در فهرست او دیده می‌شود (هدایت، ۱۳۷۵: ۳۶۶).

از گفته‌های یحیی دولت‌آبادی و مخبرالسلطنهٔ هدایت می‌توان فهمید که در این ایام، بهار توأمان هم در مقام سخنگوی اصلی اقلیت مجلس پنجم وارد گود می‌شود و هم تلاش می‌کند که روابط دوستانه با قدرت، یعنی رضاخان را همچنان حفظ نماید. فوکو بنا بر بُعد تاریخی و نقش گفتمان قدرت در تغییر سخن، به این نکته اشاره می‌کند: «آنچه امکان گفتنش باشد، از عصری به عصر دیگر فرق خواهد کرد» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۹۳).

تحلیل گرامشیستی شعر جمهوری

به طور کلی بهار با اصلِ جمهوریت موافق بود و حتی سابقهٔ جمهوری‌خواهی در تفکر او به چند سال پیش از طرح این موضوع در مجلس پنجم بازمی‌گشت؛ چنان‌که در اسفند ۱۲۹۹ و در ایام حبس در زندان رژیم کودتا، در قصیدهٔ «هیجان روح» که خطاب به احمدشاه سرود، نظام «پادشاهی» را افسانه دانست و ضرورت برپایی حکومت «جمهوری» را به او یادآور شد:

ای شاه دگر فسانه شد شاهی — خاصه چو تو شاهِ شومِ بداختر
خاصه تو که تخم فتنه را در مُلک — آوردی و کاشتی به هر معبر
برکن ز بُن این گیاه فاسد را — ویـن تخمِ پلید را برون آور
تا تخمِ بزرگوار جمهوری — زین خاک بروید و بر آرد بر

(بهار، ۱۳۸۰: ۳۴۵-۳۴۸)

در قضیهٔ جمهوری‌خواهیِ رضاخان نیز بهار به اعتراف خودش «در بادی امر چون دیگران مفتون جمال جمهوری شد»، اما چون «سر و کلهٔ دیکتاتوری عظیمی را از پشت پرده دید»، صف خود را از جمهوری‌خواهان جدا کرد و به جرگهٔ مخالفانِ آن پیوست (بهار، ۱۳۵۷، ج ۱: ی). به عبارت دیگر بهار، سیستم جمهوری را به عنوان یک تفکر مدرن سیاسی می‌پذیرد، اما با جمهوریتی که رضاخان در رأس آن قرار داشته باشد، مخالف است:

> «طبیعی است هر وطن‌خواهی از چنین رئیس‌جمهوری می‌ترسد. او می‌خواست رئیس‌جمهور بشود برای اینکه جمعی را بکشد؛ ایران را از متفکران و مردم شجاع و رشید خالی نماید و هرچه ثروت هست، به جیب

خود بریزد. چه کسی با این اعمال موافق است؟ پس خلاف جمهوری، خلاف سردار سپه بود، نه خلاف یک فکر اجتماعی» (بهار، ۱۳۵۷، ج ۲: ۷۰).

این دیدگاهِ اصلاح‌طلبانهٔ بهار، او را همسو با نظرهای گرامشی نشان می‌دهد که صریحاً اعلام می‌کند اصلاح فکری، منوط به زدودن کامل جهان‌بینی موجود و جایگزینی آن با جهان‌بینی‌ای کاملاً جدید نیست، بلکه منوط به فرایند دگردیسی عناصر ایدئولوژیک موجود است. طبق دیدگاه گرامشی، آنچه این کشاکش ایدئولوژیکی دنبال می‌کند، نه نفیِ نظام و تمام عناصر آن، بلکه بازمفصل‌بندیِ آن و گزینش از میان مفاهیم پیشین برای ادراک این امر است که کدامین آنان را با اعمال تغییراتی در فحوایشان، می‌توان برای مشخص ساختن شرایط جدید به خدمت گرفت (Mouffe, 1979: 191- 192).

بهار در شعر جمهوری، از یکسو با حمایت از ایدهٔ جمهوریت تلاش می‌کند تا ارتباط خود را با مرکز قدرت به نحوی حفظ نماید (بازنمایی هژمونی) و از سوی دیگر به صورت‌بندیِ گفتمانی جدید علیه جمهوریت (بازنمایی ضدهژمونی) بپردازد. او در این شعر وقتی می‌خواهد جمهوریِ رضاخان را ستایش کند، از چنین عباراتی استفاده می‌کند:

۱. جمهوری به احرار ایران عزت می‌بخشد و با مبانی اسلام مخالفت ندارد (سرِ دین را نتراشد).

۲. نظام مشروطه که «معایب» را از ما دفع نمی‌کند، باید جای خود را به جمهوری بدهد.

۳. فقط جمهوری خواهد توانست کشور را از توسعه‌نیافتگی و «تنبلی» نجات دهد.

۴. جمهوری ایران با بچه‌بازی‌های سیاسی، «عقب افتاده است» و باید زمان ازدست‌رفته را به سرعت جبران کرد!

بدیهی است که بهار در اینجا، تلاش‌های مدرس و اقلیت مجلس پنجم برای به تأخیر انداختن تصویب طرح جمهوری را «بچه‌بازی» قلمداد می‌کند! کاملاً پیداست که لحن شاعر در سطور یادشده، بیانگر همراهی او با گفتمانِ جمهوری رضاخان و تلاش وی برای مسلط کردن آن است. اما ببینیم در موضع ضد سلطهٔ خود، در لایهٔ پنهانِ شعر جمهوری، دربارهٔ این حرکت سیاسی چه سخنان متضادی گفته است:

جمهوری سردار سپه مایهٔ ننگ است — این صحبت اصلاح وطن نیست که جنگ است

بی‌علمی و آوازهٔ جمهوری ایران — این حرف در این مملکت امروز جفنگ است

افسانهٔ جمهوریِ ما ملت کودک عیناً مَثَل ملعبهٔ شهر فرنگ است
(بهار، ۱۳۸۰: ۳۷۴)

بدیهی است که واژگان دارای بار ارزشی منفی یا مثبت هستند. در تحلیل گفتمان می‌توان معانی مشابه را با توجه به نقش، اهداف و دیدگاه گویندگان و یا نویسندگان، به شیوه‌ای متفاوت بیان کرد (Van Dijk, 2003: 77). به عبارت دیگر، نوع ایدئولوژی گوینده باعث می‌شود که معانی مشابه با واژگان متفاوت بیان شود (Van Dijk, 2000: 61)؛ چنان‌که در گفتمان بهار در رابطه با جمهوریِ رضاخان اتفاق افتاده است.

واکاوی چگونگی انتخاب هر واژه در مقابل واژگان فرضی که می‌تواند همان معنا را برساند، محقق را به ارزش‌ها و باورهای شاعر رهنمون می‌کند. بهار در شعر خود با استفاده از واژگان و الگوهای منظم کلامی، به بیان ایدهٔ سوگیرانهٔ خود به سود و به زیان جمهوریت پرداخته است. او با استفاده از کلماتی نظیر «مایهٔ ننگ»، «افسانه» و «حرف جفنگ»، تصویری منفی از جمهوری ارائه داده و این اندیشه را به مخاطب القا کرده است که رضاخان «در پردهٔ جمهوری» بر «درِ شاهی» می‌کوبد، در حالی که ملت ایران از آن بی‌اطلاع‌اند! بهار در عین حال با رویکرد و زبانی متفاوت، سردار سپه را مایهٔ آبروی «احرار» ایران می‌داند که می‌خواهد جمهوریت را نه برای کسب قدرت، بلکه برای «اصلاح وطن» در ایران مستقر نماید!

هرچند گفتمان بهار در لایهٔ دوم شعر، به عنوان یک گفتمان آلترناتیو و ضد هژمونیک مطرح است، آیا گروه‌های ضد سلطه می‌توانستند گفتمان خود را از حاشیه به متن منتقل کنند و سوژه‌های مورد نظر خود را بسازند؟ آیا این امکان وجود داشت که گروه‌های حاشیه‌ای با سلطهٔ طبقهٔ حاکم مقابله کنند؟ پاسخگویی به این پرسش‌ها مستلزم روشن شدن رابطهٔ ضد هژمونی و استراتژی است. پیشبرد هر نوع استراتژی‌ای نیاز مبرمی به رسانه دارد. آیا گروه‌های حاشیه‌ای می‌توانستند در دوره‌ای که توسط رسانه‌های جریان اصلی (گفتمان رضاخان) قبضه شده بودند، به مطرح شدن گفتمان ضد سلطهٔ خود امیدوار باشند؟ مسلماً راهبردهای کلاسیک که مبتنی بر تبلیغات سیاسی بود، نمی‌توانست در آن محیط به سرانجام برسد. بنابراین باید گروه‌های

حاشیه‌ای به استراتژی‌های جدید می‌اندیشیدند. یکی از این استراتژی‌ها، ارائهٔ گفتمان ضد هژمونیک در فُرم پذیرفته‌شدهٔ شعر بود.

بهار از ظرفیت بسیار شعر به عنوان یکی از منابع مولّد قدرت نرم و ابزاری برای اعمال نفوذ و تحمیل ارادهٔ خود غافل نبود و می‌کوشید از این طریق، مشروعیت هژمونیِ رضاخان را حتی‌الامکان کمرنگ نماید. در واقع بهار به یُمن برخورداری از ایدئولوژی مستقل و گفتمان منحصربه‌فرد، در شعر خود یک بلوک ضد هژمون ایجاد کرد و به جای مواجههٔ نظامی یا اقتصادی، به رویارویی فرهنگی و گفتمانی با نظام مطلوبِ رضاخان پرداخت.

بازنمایی آثار بیرونی و اجتماعیِ شعر جمهوری

در ارتباط با شعر جمهوری، چگونگی نقش‌آفرینی بهار در جهت‌دهی به افکار جامعه به منظور مخالفت با طرح جمهوریت رضاخان را نمی‌توان نادیده گرفت. از نظر گرامشی، نخبگان در تولید و بازتولید آنچه او «ائتلاف تاریخی[1]» می‌نامد، نقش اساسی دارند. بدین وسیله گرامشی اعلام می‌دارد که گروه‌های اجتماعی در برهه‌های تاریخی خاص یا اصطلاحاً «تقاطع تاریخی» به وجود می‌آیند و توانمندی هر یک از ائتلاف‌ها در مداخلهٔ مؤثر در سازوکارهای اجتماعی، بستگی به قدرت نسبی دیگر ائتلاف‌ها در عرصه‌های اجتماعی دارد (جاویدشاد و نعمتی زیارتی، ۱۳۹۸: ۲۷۸). با توجه به اینکه مناقشه و رقابت، بخش‌های جدایی‌ناپذیر این عرصه‌ها هستند، «ائتلاف تاریخی» ممکن است به دو شکل محافظه‌کار و انقلابی پدیدار شود (Rupert, 1993: 81).

با توجه به آنچه گفته شد، ائتلافی که در جریان اعلام جمهوری رضاخان بر ضد آن پدید آمد، یک ائتلاف تاریخی بود که بهار به شکل محافظه‌کارانه و نه انقلابی، به آن پیوست تا از درون گفتمان ضد جمهوری به سازمان‌دهی نیروهای اجتماعی علیه جهوریت بپردازد. بدیهی است که مخالفت بهار با این گفتمان، چنان‌که خود صراحتاً در نوشته‌هایش بدان اشاره کرده است، «ضدیت با سردار سپه بود، نه مخالفت با یک فکر اجتماعی» (بهار، ۱۳۵۷، ج ۲: ۷۰). در این میان نفوذ گفتمان روحانیت بر ضد جمهوریت که بلندترین صدای آن، سید حسن مدرس بود، در همراهی بهار با این گروه سیاسی بی‌تأثیر نبوده است.

1. historic bloc

در نهایت تلاش‌های بهار و «ائتلاف تاریخیِ» ضد جمهوری بـه نتیجـهٔ مطلـوب خـود رسید و علاوه بر اغلب نخبگان، عموم جامعه نیز با طرح جمهوریت به ضـدیت برخاسـت. به دنبال این مخالفت عمومی، رضاخان با صـدور بیانیـه‌ای در ۱۲ فـروردین ۱۳۰۳، لغـو جمهوریت را اعلام کرد. بدین ترتیب عقاید بهار، دیدگاهی ضد هژمونیک را در نهادهـای ضد سلطهٔ طبقهٔ حاکم ایجاد نمود و ضد هژمونی به عنوان یـک ایـدهٔ انقلابـی و روانـی-فرهنگی توانست نظم حاکم را تغییر دهـد و تـوده‌هـا را در آغـاز یـک انقـلاب از طریـق سرنگونی فرهنگی بدون اسـتفاده از خشـونت رهبـری کنـد. بـه عبـارت دیگـر «ائـتلاف تاریخی» در شکل انقلابی خود توانست با تولید «ضد هژمونی»، ایدئولوژی طبقهٔ حـاکم را به چالش بکشد.

آیرونی در شعر جمهوری

بر سر چیستی مفهوم «آیرونی[1]»، گرایش‌های متفاوتی وجود دارد. از دیـدگاه کلینـث بروکس[2] که آن را بسیار فراگیر می‌داند، تا عقیدهٔ اندرو رایت[3] که مفهوم آیرونی را بسـیار محدود کرده است (موکه، ۱۳۸۹: ۱۹-۲۰)، رویکردهایی هسـتند کـه در ایـن زمینـه پـیش روی ما قرار دارد. بدیهی است که با چنین رویکردهای متفاوتی، به دسـت دادن تعریفـی مورد توافق از آیرونی بسیار دشوار باشد. اما اگر ما در این جسـتار، مفهـوم آیرونـی را بـه حدی گسترش دهیم کـه آن را هرگونـه دوپهلـویی در گفتمـان یـا کـلام بنـامیم، بایـد جمهوری‌نامهٔ بهار را گفتمانی با ساختار آیرونیک دانست.

بهار به عنوان یک آیرونیست، با کاربست تمهیداتی در گفتمان خود و با ایجاد تقابل میـان ظاهر و واقعیت امور، معنایی ضمنی را به مخاطب منتقل می‌کند کـه در ضـدیت بـا گفتمـان جمهوریت رضاخان قرار دارد. این نوع از موقعیـت آیرونیـک برخاسـته از نـوع نگـاه و نگـرش خاص به وضع یا حادثه‌ای است که محصول «آیرونیـک دیـدن» اسـت. از ایـن‌رو بایـد «تضـاد ظاهر با واقعیت» را یکی از ویژگی‌های مهم آیرونی در گفتمان شعر جمهوری دانست.

در پیوند با راهبرد «تضاد ظاهر با واقعیـت»، کلبـروک آیرونـی را «گفـتن چیـزی و ارادهٔ معنای متضاد آن» می‌داند (colebrook, 2006: 1). بر این اساس اگـر آیرونـی را تضـاد میـان

1. Irony
2. Clint Brooks
3. Andrew Wright

«بود» و «نمود» بدانیم، وجود آن در گفتمان، مستلزم تقابل یا بی‌تناسبیِ آنهاست. هرچه این تقابل بیشتر باشد، آیرونی برجسته‌تر خواهد شد. طبق نظر کلبروک و با توجه به اهمیت تضاد در تعریفی که او از آیرونی ارائه می‌دهد، ساختار چندخوانشیِ جمهوری‌نامه که بر دو معنای کاملاً متضاد استوار شده است، مصداق بارز یک گفتمان آیرونیک است. شایان ذکر است که بهار این گفتمان را بر اساس مغایرت و مخالفت بین آنچه بر زبان او جاری می‌شود، استوار کرده است؛ هرچند در این نوع وارونه‌سازی، خواننده از منظور واقعی او آگاهی کامل دارد. درک این جنبهٔ آیرونیکِ کلامِ بهار که القائات معنایی را چندوجهی می‌کند، به زمینه و موقعیتی وابسته است که گفتمان آیرونیک در آن رخ می‌دهد.

نتیجه‌گیری

تحلیل داده‌های این پژوهش نشان داد که بر اساس دیدگاه گرامشی، رضاخان در ماجرای جمهوری‌خواهی کوشید تا با تکیه بر هژمونی، به تولید و بازتولید رضایت عمومی بپردازد و به همین منظور کنشگران سیاسی و مدنیِ کشور را برای اِعمال اقدامات هژمونیک خود به خدمت گرفت. طرح جمهوری او، روشن‌فکرانِ موافق و مخالف از جمله ملک‌الشعرای بهار را درگیر مجادلهٔ جدید صورت‌بندیِ قدرت کرد. همزمان با تثبیت وضعیت هژمونیک، کنش‌های ضد هژمونیک نیز در قالب‌های مختلف (از جمله شعر) خود را بروز دادند و ادبیات ایران در موضوع جمهوری‌خواهی، صحنهٔ مقابلهٔ رویکردهای مختلفِ شعرا و نویسندگان شد. در این میان، بهار در شعر «جمهوری» با بازنمایی هژمونی، در جهتِ اقدامات تبلیغاتی رضاخان گام برداشت و همزمان با بازنمایی ضد هژمونی، گفتمانی جدید در ضدیت با آن تولید کرد.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۴) ایران بین دو انقلاب، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، چاپ یازدهم، تهران، نی.

ایرانشهر کاظم‌زاده، حسین (۱۳۰۲) «جمهوریت و انقلاب اجتماعی»، مجلهٔ ایرانشهر، شماره۵ و ۶، بهمن، صص ۲۵۷-۲۵۸.

بشیر، حسن (۱۳۸۴) تحلیل گفتمان، دریچه‌ای برای کشف ناگفته‌ها، تهران، دانشگاه امام صادق.

بوتکو، توماس. ج. (۱۳۸۵) «وحی یا انقلاب (رویکردی به ظهور بنیادگرایی در چارچوب نظری گرامشی)»، ترجمه مسعود بیننده و سعید ریزوندی، زریبار، شمارهٔ ۶۱ و ۶۲، صص ۲۹- ۴۷ .

بهار، محمدتقی (۱۳۵۷) تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران، جلد ۱ و ۲، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

---------- (۱۳۸۰) دیوان اشعار بهار، ۲ جلد، به اهتمام چهرزاد بهار، تهران، توس.

پوراحمدی، حسین و روح‌الامین سعیدی (۱۳۹۰) رابطهٔ فرهنگ و هژمونی در عرصهٔ جهانی: رویکرد گرامشینیستی، رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی، شمارهٔ ۲۸، زمستان، صص ۱۴۳-۱۷۹.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۳) گفتمان، پادگفتمان و سیاست، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.

جاویدشاد، مهدی و امیرحسین نعمتی زیارتی (۱۳۹۸) «بررسی تطبیقی اشعار انگلیسی آغازین و پایانی جنگ جهانی اول بر اساس مفهوم هژمونی و ضد هژمونی»، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال سیزدهم، شمارهٔ ۵۲، زمستان، صص ۲۷۵-۲۹۶.

جهان‌بخت لیلی، امید و سمیه پرماس (۱۳۹۸) «بازنمود هژمونی و اندیشه‌های ضد هژمونیک در داستان خلیل کافر (بر مبنای نظریهٔ آنتونیو گرامشی)»، مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۵۰، بهار، صص ۸۱-۱۰۰.

دولت‌آبادی، یحیی (۱۳۶۲) حیات یحیی، جلد ۴، چاپ چهارم، تهران، فردوسی.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۸۲) ملک‌الشعرا بهار، تهران، طرح نو.

سلدن، رامان (۱۳۷۲) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران، هما.

شوری، محمود (۱۳۸۲) «هژمونی و ضد هژمونی»، راهبرد، شمارهٔ ۲۷، بهار، صص ۱۴۵-۱۶۷.

عشقی، میرزاده (۱۳۴۴) کلیات عشقی، به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی، تهران، امیرکبیر.

عضدانلو، حمید (۱۳۸۰) گفتمان و جامعه، تهران، نی.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه فاطمهٔ شایسته‌پیران و دیگران، تهران، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

کرمانی، محسن و ابوالفضل دلاوری (۱۳۹۵) «از ایدئولوژی تا گفتمان: سوژه، قدرت و حقیقت»،

فصلنامهٔ علوم اجتماعی، سال بیست‌وششم، شمارهٔ ۷۴، پاییز، صص ۱۱۱-۱۴۸.
کریمی، ایوب (۱۳۹۱) «مفهوم هژمونی و امکان قدرت‌یابی گفتمان‌های حاشیه‌ای»، فصلنامهٔ رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی، شمارهٔ ۲۹، بهار، صص ۱۷۵-۱۹۱.
مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۴) دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
موکه، داگلاس کالین (۱۳۸۹) آیرونی، ترجمهٔ حسن افشار، تهران، مرکز.
میرانصاری، علی (۱۳۸۶) بهار، پنجاه سال بعد، تهران، موسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.
ون‌دایک، تئون (۱۳۸۲) مطالعاتی در تحلیل گفتمان، تهران، دفتر مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
وینسنت، اندرو (۱۳۸۳) نظریه‌های دولت، ترجمه حسین بشیریه، تهران، نی.
هدایت، مهدی‌قلی‌خان (۱۳۷۵) خاطرات و خطرات، تهران، زوار.
هوروش، هما و سلما رضوان‌جو (۱۳۹۶) «جزیرهٔ گنج و نظام مبارزه هژمونیک»، مجلهٔ افق‌های زبان، سال یکم، شمارهٔ ۲، پاییز، صص ۸۹-۱۰۵.

Althusser, Louis (1969). For Marx. Translated by Ben Brewster. London: The Penguin Press.
Baker, Paul & Ellece, Sibonile (2011). Key Terms in Discourse Analysis. London: Continuum.
Blommaert, Jan (2005). Discourse: A Critical Introduction. Cambridge and NewYork: Cambridge University Press.
Boggs, Carl (1984), The Two Revolutions: Gramsci and the Dilemmas of Western Marxism, Boston: South End Press, 1984.
Colebrook, Claire. (2006). Irony. The New Critical Idiom. London and New York: Rutledge
Fairclough, Norman (2010). Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language. London: Longman.
Gaventa, John. (2003). Power after Lukes: a review of the literature, Brighton: Institute of Development Studies
Gramsci, Antonio. (1971). Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci. Translated by Q. Hoare & G. N. Smith. New York: International Publishers.
----------. (1996). Prison Notebooks: Volume II. Translated by J. A. Buttigieg. New York: Columbia University Press.
Hunt, G., (2002). Gramsci, Civil Society, and Bureaucracy. Antonio Gramsci: Marxism, philosophy and politics, Volume 2, Ed. James Martin. London and New York: Routledge. pp. 450-465.
Landy, Marcia. (1986).Culture and Politics in the Work of Antonio Gramsci. Boundary 2, Vol. 14, No. 3, (Spring).
Mouffe, Chantal (1979). Hegemony and Ideology in Gramsci. In Chantal Mouffe (ed). Gramsci and Marxist Theory. London and Boston: Routledge & Kegan

Paul Ltd.
Simon, Roger (2005), Gramsci's Political Thought: an introduction, London: Lawrence and Wishart.
Rupert, M., (1993). Alienation, capitalism and the inter-state system: toward a Marxian/Gramscian critique. Gramsci, Historical Materialism and International Relations, Ed. Stephen Gill. Cambridge: Cambridge University Press. 1993. 67-93.
Smith, A. M. (1998). Laclau and Mouffe, the radical democratic imaginary, London: Routldge press.
Van Dijk, Teun A. (2003). Ideology and discourse. Internet course For the Oberta de Catalvyna (VOC), Retrieved April 24, 2013, from http: //www.discourse-in-society.org/tenu.html
----------. (2000), Ethnic Minorities and the Media, News Racism: A Discourse Analytical Approach, P.33-49, Buckingham, UK. Open University Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و ششم، بهار ۱۳۹۹: ۱۳۲-۱۰۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۶
نوع مقاله: پژوهشی

خوانش انتقادی مجموعهٔ «بنی‌آدم» بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی «تئو ون‌لیوون»

مریم ممی‌زاده*
بیژن ظهیری ناو**
شکرالله پورالخاص***
امین نواختی مقدم****

چکیده

مجموعهٔ «بنی‌آدم»، شامل شش داستان از زندگی انسان‌های معاصر است. کنش‌های شخصیت‌ها، بازتابی از فضای اجتماعی و سیاسی نویسنده است. در مقالهٔ حاضر، این مجموعه داستان از منظر اصول نشانه‌شناسی اجتماعی «ون‌لیوون» بررسی شده است تا مشخص شود که دولت‌آبادی با استفاده از چه شگردهایی در کنشِ کنشگران، آسیب‌های اجتماعی و سیاسی موجود در جامعه را بازنمایی می‌کند؟ برای نیل به این هدف، داستان‌ها به روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس اصول نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون بررسی شد. یافته‌ها نشان می‌دهد که صورت روایی داستان، در فضای تخیلی و سوررئال در برگیرندهٔ آسیب‌های اجتماعی و سیاسی است. تفکیکِ قاب‌بندی داستان‌ها در زیرساخت از تقابل سنت

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ایران fly.yourlove1@gmail.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ایران
Bijanzahirinav@yahoo.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ایران pouralkhas@uma.ac.ir
**** دانشیار گروه علوم سیاسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ایران navakhti@yahoo.com

و مدرنیته، حق و ناحق، خوددوستی و دیگردوستی پرده برمی‌دارد. اقتدار شخصی و غیر شخصی موجود در داستان‌ها در لایه‌های زیرین از سلطهٔ فرد بر فرد و دولت بر مردم سخن می‌گوید. غیاب جنس زن و عدم نام‌گذاری و انکار او، از امحای وجود زنان در جامعهٔ مردسالار ایران خبر می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: نشانه شناسی اجتماعی، ون‌لیوون، دولت‌آبادی، مجموعهٔ بنی‌آدم.

مقدمه

در نشانه‌شناسی اجتماعی، «معنا» پیش از تولید متن حضور دارد؛ اما در ساختارگرایی، «معنی» پس از تولید متن خلق می‌شود. در نشانه‌شناسی اجتماعی برخلاف ساختارگرایی، معنا «غایب» است و در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. کشف معنا در گرو حضور معناساز انسانی است که با خوانش فعالانه، عملیات و سازوکار معناپردازی را کشف می‌کند و معناهای فراتر از معنای متن به دست می‌دهد. در واقع خوانشگر در مفصل‌بندی و معناسازی، نقشی فعال و مشارکتی دارد و مبدع معانی بکر می‌شود؛ پس معنا همواره ناپایدار است. البته ناپایداری معنا بدین مفهوم نیست که فرایند دریافت معنا از یک بازنمایی، نامحدود باشد؛ بلکه این دریافت به وسیلهٔ قراردادهای اجتماعی، تجربه‌های جمعی و عوامل بافتی محدود می‌شود. در تعامل گفته و گفته‌خوان، شرایط گفته‌خوان نیز در درک معنا دخیل می‌گردد. حتی ممکن است گفته‌خوان در زمان‌های متفاوت از خوانش یک گفتهٔ یکسان، معناهای متفاوت و گاه متناقض دریافت کند؛ زیرا فهم و نیازهای اطلاعاتی از ویژگی تاریخمندی برخوردارند و متن هر زمان، لباس معنایی جدیدی به تن می‌کند. «سویهٔ کاربردی فهم و آگاهی مستلزم آن است که دعاوی یک متن یا اثر در هر لحظه و در هر موقعیت به گونه‌ای نو و متفاوت، معنای آن فهمیده می‌شود؛ زیرا فهم، چیزی نیست جز کاربرد و این امر با توجه به وضعیت و موقعیت کاربر تغییر می‌کند» (نشاط، ۱۳۹۰: ۱۱۱). پس متن، معنای یگانه و یکتای گفته‌پرداز را ندارد، بلکه اثری چندساحتی و چندبُعدی است که هیچ‌یک از معانی خلق‌شده توسط گفته‌یاب، معنای اصیل و نهایی اثر نیست (احمدی، ۱۳۷۰، ج۱: ۲۰۱). به عبارتی در این نوع نشانه‌شناسی با «مرگ مؤلف» روبه‌رو هستیم.

ون‌لیوون[1]، معنا را حاصل مبادلات پیچیدهٔ تأثیر و تأثر متن و بافت موقعیتی، اجتماعی و سیاسی بیرون متن می‌داند که از این طریق می‌توان بسیاری از مفاهیم و پیام‌های پنهان متون را دریافت. بنابراین با بررسی عوامل برون‌متنی و لایه‌ها و سطوح زبانی متون می‌توان به کشف ایدئولوژی حاکم بر نویسنده پی برد. ون‌لیوون در مقالهٔ

1. Theo Van Leeuwen

«بازنمایی کنشگران اجتماعی» (۱۹۹۶) معتقد است که مؤلفه‌های جامعه‌شناختی معنایی به جای مؤلفه‌های زبان‌شناختی، نقش عمده‌ای در فهم لایه‌های عمیق‌تر متن ایفا می‌کنند. در رویکرد ون‌لیوون، تحلیل متون از سطح توصیفی به سطح تبیینی ارتقا می‌یابد و رابطهٔ میان زبان، جامعه، فرهنگ، قدرت و ایدئولوژی بازنمایی می‌شود.

دولت‌آبادی نیز نویسنده‌ای است که همواره در کسوت جمله‌ها و عبارات، مفاهیم اجتماعی و سیاسی را مطرح می‌کند که با واکاوی لایهٔ توصیفی آثار او می‌توان به لایه‌های زیرین نفوذ کرد و از رهگذر خوانشی پویا، نقاب از چهرهٔ معانی مکنونی که در بطن ساختار روایت در خاموشی و غیاب به صورت اندام‌وار بالیده‌اند، فروکشید و «نبود»ها را به «بود» و «غیاب»ها را به «حضور» بدل کرد. از این‌رو الگوی کار خود را نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون قرار داده‌ایم. از سوی دیگر برآنیم تا کارآمدی الگوی ون‌لیوون را علاوه بر نشانه‌شناسی تصویر، در تحلیل متون روایی تثبیت کنیم. از این‌رو در این پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود:

- نقش قاب‌بندی داستان‌ها در بیان ایدئولوژی‌های نویسنده چگونه است؟
- کارایی اصول نوآوری نشانه‌شناختی برای خلق معانی ثانوی چگونه است؟
- نقش قواعد نشانه‌شناختی در خلق مضامین مکنون چگونه است؟
- نمایش قدرت در این مجموعه داستان چگونه است؟
- دولت‌آبادی چه استراتژی‌هایی بر ذهن و زبان شخصیت‌های داستانی خود نهاده است تا آنها را در افادهٔ مقصود یاری کند؟

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی درباره مجموعهٔ «بنی‌آدم» انجام نگرفته است. همچنین بیشتر آثار انجام‌شده به شیوهٔ ون‌لیوون، مربوط به الگوی کنشگران اجتماعی است که بخشی از نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون است. یعنی ما در این مقاله کنشِ کنشگران را بر اساس اصول و قواعدی که ون‌لیوون برای نشانه‌شناسی اجتماعی بیان کرده، مثل: قاب‌بندی (تفریق، تفکیک و...) قواعد نشانه‌شناختی (اقتدار شخصی و غیر شخصی و...) و جنبه‌های نوآوری (استعارهٔ تجربی و معنای ضمنی) بررسی و تحلیل کرده‌ایم؛ شیوه‌ای که بیشتر

در تحلیل تصاویر از آن بهره برده می‌شود. از این‌رو به کارگیری این اصول در این مقاله، امری بدیع است. در ذیل به چند مورد از مقالات انجام‌شده بر اساس الگوی کنشگران اجتماعی اشاره می‌شود:

- علامی، ذوالفقار و مائده اسداللهی (۱۳۹۶) «تحلیل روایی داستان سیاوش بر اساس الگوی کنشگران اجتماعی ون‌لیوون»، دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۵، شمارهٔ ۸۳، صص ۲۰۸-۱۷۸
- حق‌پرست، لیلا (۱۳۹۱) «شیوه‌های تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در داستان بهمن از شاهنامه و بهمن‌نامه»، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲ (پیاپی)، صص ۶۲-۴۵
- غلامعلی‌زاده، خسرو و دیگران (۱۳۹۶) «نام‌دهی و طبقه‌بندی کنشگران اجتماعی در داستان آل بر اساس الگوی ون‌لیوون»، جستارهای زبانی، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۷ (پیاپی ۴۲)، صص ۸۹-۷۱
- جنیدی جعفری، محمود و طوبی خاقانی (۱۳۹۴) «بررسی بازنمایی کنش‌های اجتماعی در داستان زن زیادی از جلال آل‌احمد بر اساس الگوی ون‌لیوون»، زبان شناخت، سال ششم، شمارهٔ دوم، صص ۷۷-۹۷

آثار یادشده، تأثیر بافت اجتماعی و کنش و کردار کارگزاران را در خلق معانی ثانوی بررسی کرده‌اند و معانی فراتر از متن را آشکار ساخته‌اند.

نشانه‌شناسی اجتماعی از دیدگاه تئو ون‌لیوون

ون‌لیوون معتقد است همان‌گونه که زبان‌شناسان از جمله و دستور گذر کرده و به متن و گفتمان رسیده‌اند، نشانه‌شناسی اجتماعی هم از نشانه به نشانه‌پردازی یعنی ساخت نشانه رسیده است. از دیدگاه وی، محور و کانون نشانه‌شناسی اجتماعی، «ارتباط» است. کنش‌های قابل مشاهده و اشیا به مثابهٔ منابع نشانه‌شناختی در حوزهٔ ارتباط اجتماعی کاربرد دارد (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۲۰-۱۷). در واقع ون‌لیوون همسو با رولان بارت[1] و

1. Roland Barthes

امبرتو اکو[1] به کارکرد نمادین اشیاء اعتقاد دارد.

نشانه‌ها در تعاملات اجتماعی ساخته می‌شوند. تعامل بین گروه‌های هم‌گرا و واگرا درون موقعیت یا بافتی متنی که خود وابسته به گفتمان‌های اجتماعی، تاریخی و چندلایه است، شکل می‌گیرد. بنابراین نشانهٔ حاصل از چنین تعاملی، سیال، متکثر، پویا، تغییرپذیر و چندبُعدی خواهد بود. نشانه‌ها تابع نظامی فرایندی هستند که مفصل‌بندی معنا تحت تأثیر عواملی چون کنش، کنشگر، بافت و موقعیت، ویژگی‌های فرهنگی، رابطهٔ درونه و برونه، حضور جسمانه، فعالیت حسی و ادراکی بسیار متنوع و چندوجهی می‌گردد. بنابراین در این نوع نشانه‌شناسی دیگر رابطهٔ بین نشانه‌ها به رابطهٔ تقابل تقلیل نمی‌یابد.

در نشانه‌شناسی اجتماعی، معنا در رفتارهای انسان و تعاملات او جست‌وجو می‌شود و فرایند معناپردازی حول محور جامعه و فرهنگ بررسی می‌شود. بنابراین باید گفت که نشانه‌شناسی اجتماعی به زیربنای انسانی و زیستی برای مطالعات حوزهٔ نشانه و معنا اهمیت می‌دهد. نشانه‌ها، جدا از انسان و جامعه و به عنوان ساختاری ذات‌محور و خودبسنده، ارزشی کاربردی ندارند. پس سه عامل در این نوع نشانه‌شناسی مهم است که عبارتند از: کنشگر اجتماعی (انسان)، بافت اجتماعی (موقعیتی که انسان در آن قرار می‌گیرد) و نشانه‌هایی که در بافت، انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهند (تأثیرات متقابل نشانه و انسان). نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون شامل: قاب‌بندی، اصول نوآوری نشانه‌شناختی و قواعد نشانه‌شناختی است که در ذیل بدان‌ها پرداخته می‌شود.

الف) قاب‌بندی

مراد ون‌لیوون از «قاب‌بندی»، تفکیک عناصر ترکیب است. قاب‌بندی در متن نوشتاری یا تصاویر سبب گسست فضاهای موجود و مرزبندی می‌شود. قاب‌بندی انواع مختلفی دارد که گفته‌پرداز با استفاده از هر یک از آنها، مفاهیم مختلفی چون وصل یا فصل، تشابه یا تفاوت، همگرایی و واگرایی و... را به گفته‌خوان انتقال می‌دهد. انواع مختلف قاب‌بندی در بافت‌های مختلف اجتماعی و در دوره‌های متفاوت استفاده می‌شود که متناسب با فرهنگ آن دوره و آن بافت می‌تواند قابل تغییر و گاه متناقض با بافت اجتماعی دیگر باشد که در قالب تفاوت‌های فرهنگی جلوه‌گر می‌شود. برای مثال تفکیک

1. Umberto Eco

در زیرساخت، چندین معنا را به گفته‌خوان انتقال می‌دهد. گفته‌پرداز گاه دو عنصر ضد هم را پررنگ می‌کند که بر اساس آنچه می‌گوید، گفته‌خوان جبهه‌گیری او را نسبت به یکی از آنها دریافت می‌کند و در واقع به جهان‌بینی پنهان در پشت کلمات پی می‌برد.

استفاده از عنصر تفکیک در یک مکان، معانی متفاوتی را از دیدگاه اشخاص مختلف انتقال می‌دهد. مثلاً تفکیک از نظر کارمندان اداره به معنای خلوت شخصی و حریم و امنیت است؛ اما از دیدگاه مدیران به معنای از دست دادن کنترل و ارادهٔ جمعی است. تفکیک از نظر کارمندان، روح درون‌گرایانه و فعالیت خودبنیاد و فردی یا به عبارتی جامع‌تر، تفاوت‌های فردی را تقویت می‌کند و در مقابل از نظر مدیران، روح برون‌گرایانه و فعالیت‌های گروهی و جمعی را از بین می‌برد.

قاب‌بندی انواع مختلفی دارد:

- تفکیک: در تفکیک، عناصر منبع به دو حوزه تقسیم می‌شود. بافت، این حوزهٔ دوگانی را مشخص می‌کند. مثلاً در تبلیغات، با تفکیک دنیای خیالی و واقعی مواجه‌ایم.
- تفریق: در تفریق، با دو فضای جداشده از یکدیگر که توسط فضای خالی‌ای به نام منطقهٔ بی‌طرف یا خنثی به یکدیگر مربوط می‌شوند، مواجهیم. در تفریق، عناصر از جهاتی همگون و از جهاتی ناهمگون‌اند.
- تلفیق: در تلفیق، دو عنصر (مثلاً تصویر و متن) با اشغال کردن فضای مشابه به یکدیگر می‌پیوندند.
- هم‌پوشی: در اثر نفوذپذیری قاب‌ها، دو عنصر وارد بخش‌هایی از مرزهای یکدیگر می‌شوند.
- توازن: در توازن، دو عنصر در عین جدایی از هم، ویژگی مشترکی دارند. این ویژگی مشترک را می‌توان در ساختار ظاهری جست‌وجو کرد.
- تقابل: در تقابل، دو عنصر با یکدیگر از لحاظ رنگ و یا سایر ویژگی‌ها تفاوت دارند (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۴۲-۳۱).

ب) اصول نوآوری نشانه‌شناختی

ون‌لیوون معتقد است که با استفاده از دو اصل استعارهٔ تجربی و معنای ضمنی

می‌توان منبع نشانه‌شناختی را مورد تفسیر و تأویل قرار داد و با استفاده از این دو عنصر به نوآوری نشانه‌شناختی دست یافت و سبب تغییر در نشانه‌شناسی کلاسیک شد.

استعارهٔ تجربی

استعاره‌ها به مثابهٔ ترفندهای زبانی و عبارت‌های زبانی، زمینهٔ اصلی ارتباط هستند که انسان را از فضای صریحِ دلالت به سوی دلالت‌های تلویحی و کنایی سوق می‌دهند. به باور ون‌لیوون، استعاره، سازوکاری برای خلق معانی جدید است. استعاره، یک فرایند شناختی از تجربه‌های محسوس برای ساختار بخشیدن به تجربه‌های عینی است. استعارهٔ تجربی به قول ون‌لیوون، همان استعارهٔ مفهومیِ لیکاف و جانسون است که در آن، «آدمی میان حوزه‌های مختلف، نگاشت‌های معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی می‌یابد» (قائمی‌نیا، ۱۳۹۱: ۳۱).

در استعارهٔ تجربی، اصطلاحات مربوط به یک قلمرو (بیشتر قلمرو محسوس) به قلمرو دیگری نگاشت می‌یابد. دلیل نگاشت تشابه نیست، بلکه زمینه‌های تجربی محیطی مابین دو حوزهٔ متفاوت است. نگاشت‌های بین قلمرویی، شاکلهٔ ظهور مفاهیم تلویحی می‌گردد. البته درک این مفاهیم مستلزم آشنایی با بافتی است که استعاره در آن به کار می‌رود. هر استعارهٔ مفهومی، پیش‌انگارهٔ فرهنگ را در خود نهفته دارد. فرهنگ موجودِ زیست‌جهان، تجربه‌ها را شکل می‌دهد. پس «می‌توانیم استعاره را بر اساس تعامل با انسان‌های حاضر در فرهنگمان، بر اساس سازمان‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و مذهبی درک کنیم» (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۸۲). تجربهٔ متفاوت منجر به درک متفاوت افراد از یک استعارهٔ واحد می‌گردد. تفاوت در بافتِ فرهنگی - اجتماعی، تاریخ فردی و اجتماعی، دغدغه‌های شخصی و اجتماعی و عملیات شناختی مختلف، معانی متفاوتی به یک استعاره می‌دهد.

معنای ضمنی

معنای صریح، همان معنای رایجی است که برای همگان به آسانی قابل دریافت است. معنای ضمنی به صورت غیر مستقیم دریافت می‌شود. درک اینگونه معناها نیازمند تأمل و استدلال است. اینگونه معناها بر جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی مدلول تکیه دارند و سن، طبقه، جنسیت، پایگاه فرهنگیِ گفته‌یاب در فهم اینگونه معناها، نقشی اساسی دارد (اسداللهی تجرق، ۱۳۸۸: ۱۷-۱۴).

معنای ضمنی، معناهای تغییرپذیر و متداعی را که در بافت‌های مختلف و گفته‌یاب‌های مختلف تغییر می‌کند، در برمی‌گیرد. معنا، چندبُعدی است و گفته‌یاب بر اساس فرهنگ و کارکرد عقیدتی خود، معنای اجتماعی و روابط فرادستی و فرودستی یا معنای عاطفی و احساسی دریافت می‌کند. هرچه تفاوت تجربه‌های اجتماعی، سیاسی، دینی و روانی افراد زیاد باشد، تفاوت معناهای دریافتی نیز زیاد خواهد بود. مثلاً در نظام پوشاک در سطح گفتمانی و فرهنگی نشان‌داری نسبی مشهود است. برای نمونه می‌توان گفت پوشیدن کت و شلوار و پیراهن مردانه برای کارمندان در ادارات، پوشاکی بی‌نشان محسوب می‌شود، اما اگر کسی در یک روز آفتابی در تعطیلات در کنار دریا چنین پوشاکی به تن داشته باشد، این پوشاک در آن بافت، نشان‌دار تلقی می‌شود و دامنهٔ دلالت‌های ضمنی گسترده‌تری را برمی‌انگیزد. حال اگر در همان بافت اداره در فضای کنونی ایران، شخصی ضمن پوشیدن همان لباس بی‌نشان، کراوات هم بزند، نشان‌دار خواهد شد و دلالت‌های ضمنی در پی خواهد داشت. در حالی که همین کراوات در بسیاری از مجالس عروسی و یا در ایام نوروز، در طیف وسیعی از طبقهٔ متوسط شهری بی‌نشان است (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۴).

ج) قواعد نشانه‌شناختی

ون‌لیوون، پنج قاعده برای نشانه‌شناختی اجتماعی برمی‌شمارد:

۱. اقتدار شخصی: این قاعده توسط کسانی که در جایگاه قدرت هستند و نیازی برای توجیه اعمالشان نیست، اعمال می‌شود.
۲. اقتدار غیر شخصی: اینگونه اقتدار، ماهیت انسانی ندارد و اعتبار خود را از سنت‌ها، قوانین، عرف و باورهای نظام اجتماعی کسب می‌کند.
۳. انطباق: در انطباق، افراد بر مبنای مشاهدهٔ رفتار دیگران، رفتار می‌کنند. بنابراین رفتارها تقلیدی و تکراری خواهد بود و چون همسانی در رفتار مشهود است، تفاوت‌ها بسیار اندک است.
۴. سرمشق: در این قاعده، فرد شخصی را که بهترین عمل را دارد، به عنوان سرمشق انتخاب می‌کند.
۵. تخصص: در قاعدهٔ تخصص، راهبردهای منطقی برای دستیابی به اهداف خاص، توسط متخصصان حوزهٔ متناسب با آن اهداف ارائه می‌شود. فرد در پذیرفتن و

به کارگیری آن پیشنهادها مختار است که پیامد عدم انجام توصیه‌های متخصصان حرفه‌ای، با خودِ فرد است (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۱۲۶-۱۱۹).

تحلیل مجموعهٔ «بنی‌آدم» بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون

مجموعهٔ «بنی‌آدم» متشکل ازشش داستانِ «مولی و شازده»، «اسم نیست»، «یک شبِ دیگر»، «امیلیانو حسن»، «چوب خشکِ بلوط» و «اتفاقی نمی‌افتد» است. داستان‌های این مجموعه حول «انسان معاصر» شکل گرفته است و در هر یک از آنها، دولت‌آبادی یک یا چند آسیب اجتماعی و سیاسی را در لفافه بیان کرده است. دولت‌آبادی در این مجموعه داستان از ساختار منطقی زبان (نظم و ترتیب اجزای جمله رعایت نشده و داستان، زبانی شعرگونه دارد) دور می‌شود. آوردن جمله‌های کوتاه و پشت سرهم به سرعت روایت افزوده که همین امر ناشی از اضطراب نویسنده است که در زیرساخت از اوضاع پریشان جامعه و مردم جامعه پرده برمی‌دارد. فضای ابهام‌آلود در سراسر داستان‌ها موج می‌زند و همین امر عامل پیوستاری داستان‌هاست. داستان‌ها، پایانی باز دارند و نتیجه‌گیری را به عهدهٔ خوانشگر گذاشته است.

در این بخش از مقاله برآنیم تا به کمک اصول نشانه‌شناسیِ ون‌لیوون، لایه‌های کلام را واکاوی کرده، به مقاصد پنهان آن دست یابیم و پیوند عوامل برون‌متنی را با متن شناسایی کنیم و بیان کنیم که گفته‌پرداز چگونه با مؤلفه‌های زبانی، درونه و محتوای داستان‌ها را بیان کرده و رابطهٔ زبان را با فرهنگ، جامعه، قدرت و ایدئولوژی بازنمایی کرده است.

داستان اول: مولی و شازده

خلاصهٔ داستان

داستان مولی و شازده، روایت «سه مرگ» است: مرگ قوزی، جوان اعدامی و شازده. قوزی در داستان به دنبال بالا رفتن از ستون پرچم و کشیدن آن به پایین است که در نهایت قوزی و پرچم همزمان کنده می‌شوند و در هوا به پرواز درمی‌آیند و در نهایت پیکر قوزی به کوچه‌ای انداخته می‌شود. جسم جوان اعدامی بعد از اعدام در فضا معلق می‌ماند. شازده نیز در یک فضای تخیلی، هنگامی که پا را از در بیرون می‌گذارد، به ناگاه

از زمین کنده می‌شود و بالا و بالاتر می‌رود و همزمان وسایل مربوط به او در هوا می‌شود و استخوان‌های شازده در هوا پودر شده، ذرات معلق آن را باد با خود می‌برد.

قاب‌بندی (تفکیک)

قاب‌بندی داستان از نوع تفکیک است. تفکیک دنیای بیرونی و اندرونی که پنجره، واسطهٔ اندک اتصالی است که برقرار می‌شود. این تفکیک در سطح زیرین از تفکیک ازدحام و تنهایی، اعتنا و بی‌اعتنایی، جوان و پیر، گذشته و حال خبر می‌دهد.

جنبهٔ نوآوری (معنای ضمنی)

کوتولهٔ قوزی در این داستان، نمادی از گذشته است. این نماد زمانی پررنگ می‌شود که نویسنده او را به میمون تشبیه می‌کند و با این‌همانی به سیر نزولی تکامل انسان رجعت می‌کند. همچنین کنش‌های او در داستان با کنش‌های قهرمان‌های قصه‌های هزارویک‌شب پهلو می‌زند که پیوند او را با گذشته تثبیت می‌کند. صفت کوتوله و قوزی که نویسنده به او داده است، این امر را آشکار می‌کند که او از مردان حاشیه‌ای است. از سوی دیگر پوشش او به‌ویژه کمربندی که به کمر دارد، نشان از اوضاع بد اقتصادی اوست و گفته‌پرداز آشکارا در جمله‌ای بیان می‌کند: «به همچو موجودی نمی‌آمد که رشته‌ای از ابریشم دور کمر بسته باشد. پس می‌توانست بافته از موی بُز باشد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۳). این امر نیز او را در طبقهٔ مردان حاشیه‌ای قرار می‌دهد. تلاشی که کوتولهٔ قوزی برای بالا رفتن از ستون دارد، بیانگر تلاش مرد حاشیه‌ای برای دست یافتن به موقعیتی برتر است.

شازده همسو با قوزی، نمادی از گذشته است؛ اما برخلاف قوزی، او جزء مردان هژمونیک است. ابژه‌های متعلق به او مانند عمارت قدیمی، قوطی سیگار نقره‌ای، مبل مخمل بیانگر موقعیت اقتصادی برتر است. وضعیت برتر اقتصادی او موجب بی‌اعتنایی او به دنیای بیرون شده است. او انزوا و تنهایی را برگزیده است و چنان در پوستهٔ خود فرو رفته که «دیگری» برای او اهمیتی ندارد. عینک ذره‌بینی نزدیک‌بین شازده این خودخواهی و اسارت در محور خوددوستی و گریز از دیگری را بازنمایی می‌کند. در تقابل قرار گرفتن میدان و اتاق شازده حاکی از تقابل وسعت و تنگی است و در لایه‌های زیرین، بی‌اهمیتی وجود شازده در میان خیل انسان‌هاست.

جملهٔ «ایستاد به تماشای سکوت خالی میدان بـه عـادت هـر آن شـب‌هـایی کـه از خوردن قرص خواب خودداری می‌کرد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۶)، نشان می‌دهد کـه شـازده چنان پریشان‌خاطر بوده که به حالت طبیعی به خواب نمی‌رفته و عبارت «به عـادت هـر آن شب‌ها»، مدالیتهٔ بالای این امر را نشان می‌دهد. ذهن پریشان انسانی منزوی و تنها بـا سکوت خالی میدانی وسیع، رابطهٔ پارادوکسیکالی را خلق می‌کنـد. گـویی کـه هـر یـک، ذات و ماهیت واقعی خود را به دیگری وام داده است کـه ایـن امـر نیـز از خودبیگـانگی شازده را نشان می‌دهد.

کندی حرکات شـازده و توجـه او بـه جزئیـات، او را در تقابـل بـا سـرعت و شـتاب جهان‌شمول جهان امروزی قرار می‌دهد که این سکون و تأمل نیز نماد سنت بـودن او را تثبیت می‌کند. دو حرف اول اسم و فامیل شازده که از زنجیر ریز گردن‌بنـد پـاک شـده، نشانهٔ بی‌هویتی شازده از یکسو و مرگ سنت از سوی دیگر است. سـبک زنـدگی شـازده نشان می‌دهد که عقاید و باورهای او در تضاد با دنیای جهان مدرن اسـت. بنـابراین بایـد فاصلهٔ موجود میان او و جهان مدرن با مرگ او از بین برود؛ مرگی غیر متعارف که حتـی دانسته‌های شازده را زیر سؤال می‌برد تا تناقض کامل او را با دنیای جدید نشان دهد.

«این عبـارت از صـدای عالمانـهٔ او شـنیده شـد کـه زمـین هـم قـدرت جاذبه‌اش را از دست داده است» (همان: ۲۲).

گویی دولت‌آبادی تضاد سنت و مدرنیته را اینگونه بیان کرده و گفته اسـت کـه در جهـان مدرن، جایی برای سنت وجود ندارد. گفتنی است همین جمله از زبان شـازده مـی‌توانـد بـار منفی داشته باشد و منظور شازده این باشد که جهان مدرن با پیشرفت‌های علمـی و صـنعتی و روی آوردن به زندگی ماشینی و از بین رفتن تماس‌های حسی و لمسی که بـار عـاطفی بـه همراه دارد، دیگر جذبه‌ای برای زندگی ندارد و مرگ بهتر از این سبکِ زندگی است. از سـوی دیگر مرگ نامتعارف شازده در سطح درونی از مرگ تمام انسان‌ها حکایت می‌کند. این امـر از مکانی که در آن این اتفاق می‌افتد، دریافـت مـی‌شـود. کـارکرد نمـادین میـدان، همگـانی و عمومی بودن آن است. پس وقتی چنین اتفاقی در میدان می‌افتد، این حادثه بـه همـهٔ مـردم تعمیم داده می‌شود. از سوی دیگر میدان که در ابتدا محل تجمع مردم است و سوژه‌ها بـر آن تسلط دارند، در انتهای داستان با قرار گرفتن شازده در فضـا، میـدان از مکـان‌بـودگی رهـایی می‌یابد و آن بر سوژه تسلط پیدا می‌کند و تبدیل به مکان اسـتعلایی مـی‌شـود. مکـان دارای

عینیت است و در مقابل فضای انتزاعی است.

مکان استعلایی دیگر در قید و بند تثبیت مادی و ایستایی و ثبات نیست. استعلای مکان سبب پویایی آن و حذف جنبه‌های مادی آن می‌گردد (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۳۰). این امر با بالا رفتن شازده بازنمایی می‌شود. بالا رفتن انسان از عروج روح و نابودی تن سخن می‌گوید. شازده از بین می‌رود، اما متعلقات او می‌ماند. این امر نشان می‌دهد که انسان به هنگام مرگ، چیزی از دنیای مادی به همراه نخواهد داشت. همچنین پایین افتادن وسایل شازده از بالا نشان می‌دهد که وابستگی به مادیات سبب نزول انسان از بالا به پایین می‌شود. پس استعارهٔ جهتی در این مورد محقق می‌شود.

ذکر زن به صورت عام نشان از همان زن‌ستیزی سابق گفته‌پرداز دارد. دولت‌آبادی در جهان مدرن همچنان اسیر باور کهن خود مانده و با کمرنگ کردن حضور زن به طور نمادین به امحای وجود زن پرداخته است.

شخصیت قوزی در داستان به دنبال پایین کشیدن پرچم از بلندی است. پرچم، نمادی از وطن است و کسی که به دنبال اهانت به پرچم کشور باشد، در تضاد با آن کشور قرار می‌گیرد. معنای ضمنی کنش یادشده، نقد دستگاه حکومتی است که با ایجاد نکردن شرایط یکسان در جامعه، سبب شکل‌گیری تضاد طبقاتی می‌گردد که این تضاد در تقابل مرد قوزی و شازده بازنمایی می‌شود. زندگی در طبقهٔ سوم و از بالا به مرد قوزی نگاه کردن، تضاد طبقاتی را پررنگ‌تر می‌کند. در تضاد قرار دادن نمادهای سنت در جهان کنونی در لایهٔ زیرین، اشاره به بی‌زمانی تضاد طبقاتی دارد؛ یعنی تضاد طبقاتی از گذشته تا به امروز و حتی آینده در جامعه ایرانی مشهود بوده و است و خواهد بود و این تضاد نه تنها سیر نزولی، بلکه سیر صعودی دارد.

قواعد (اقتدار شخصی و غیر شخصی)

اقتدار در این داستان به دو شکل شخصی و غیر شخصی به کار رفته است. اقتدار شخصی درون خانهٔ شازده در قالب ارباب محقق می‌شود. اقتدار ارباب‌مآبانهٔ شازده در جهان مدرن که حکایت ارباب و رعیتی برچیده شده، در زبان او و در قالب فعل‌های امری و بریدن سخنان خدمتکار تجلی می‌یابد. سبک زندگی برنامه‌مدار شازده و توجهی که به برپایی آیین هر روزهٔ صبحانه‌خواری دارد، نشان می‌دهد که او هنوز دل در دوران کهن ارباب و رعیتی دارد.

اقتدار غیر شخصی در قالب اعدام جوان توسط نیروی دولتی به منصهٔ ظهور می‌رسد. چهار مرد نیرومند «با سر و چهره‌های پوشیده در کلاه‌های سیاه و لباس‌های نسبتاً چسبان که البته رنگشان به سیاهی کلاه‌ها نبود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۲۰)، مأموران اجرای اعدام هستند. سر و چهره‌های پوشیده در کلاه‌های سیاه، نشانهٔ ناشناخته بودن آنهاست. افرادی که راوی در حق یا ناحق بودن آنها تردید دارد، اما سیاه بودن لباس و کلاه، ناحق بودن آنها را نشان می‌دهد. از سوی دیگر در توصیف چهار مرد می‌خوانیم: «آن چهار مرد کلاهی لابد نباید صدایشان شنیده می‌شد، چون ممکن بود صدایشان به گوش‌هایی آشنا بیاید» (همان: ۲۰). آشنا آمدن صدا بیانگر فاش شدن هویت آنهاست. اگر هویت آنها منفی باشد، اعدام و دستگاه حکومتی زیر سؤال می‌رود. تنگ بودن لباس آنها نیز نمادی از فرمانبر بودن آنهاست که همین امر بیانگر این است که آنها از مردان متباین هستند که مردان هژمونیک را در راه رسیدن به هدف و مقصود یاری می‌رسانند.

جوانی که قرار است اعدام شود، با دست‌های بسته توصیف می‌شود که نشانهٔ این است که قدرت او را سلب کرده‌اند و این اقتدار جامعهٔ حاکم را می‌رساند. در ادامهٔ داستان می‌خوانیم: «عجیب آنکه چهره‌ای رنگ‌پریده نداشت» (همان: ۲۰). عدم رنگ‌پریدگی و ترس جوان، نشان از ثبات و استقامت او بر باور و اعتقادش است. همین جمله نشان می‌دهد که نویسنده او را بی‌گناه قلمداد می‌کند. جملهٔ دیگری که بی‌گناهی جوان را تثبیت می‌کند، این است: «آن زن... آمد طرف ستون، به جای خالی مرگ نگاه کرد» (همان: ۲۱). دریافت نویسندگان از جملهٔ یادشده این است که جوان چون بی‌گناه به دار آویخته شده، پس در زمرهٔ شهدا قرار گرفته است. آونگ ماندن جوان نسبت به دو مرگ دیگر که بدن یکی به کوچه‌ای پرتاب می‌شود و دیگری پودر می‌شود، نشان می‌دهد که جسم جوان همسو با روحش دارای ارج و قرب است.

داستان دوم: اسم نیست

خلاصهٔ داستان

این داستان روایت فرار چهار زندانی است. چهار زندانی با برنامه‌ریزی قبلی با ماشینی به سوی مرز حرکت می‌کنند. هنگام رسیدن به مرز، دو شخصیت برجستهٔ

داستان یعنی مرد عینکی و سراج با هم همراه می‌شوند. سراج به مرور درمی‌یابد که مرد عینکی تبدیل به چهارپای (حیوان) می‌شود. مرد عینکی چون انسانیت را در وجود سراج می‌بیند، او را برای کشتن خود برمی‌گزیند و به سراج می‌گوید که اگر او را نکشد، او نیز مسخ می‌شود. سراج برحسب انسانیتی که در وجودش موج می‌زد، از کشتن مرد عینکی سر باز می‌زند و در نهایت خود نیز همسو با مرد عینکی مسخ می‌شود.

قاب‌بندی (تفکیک)

قاب‌بندی داستان از نوع تفکیک است. تفکیک دنیای بیرون و درون. سکوت ظاهری شخصیت‌ها و درون پرتلاطم آنها در تناقض با یکدیگر قرار دارد. تناقض یادشده بیش از همه در سخنان مرد چهارم که جوان‌ترین مرد است، مشهود است. سکوت‌های پی‌درپی او و ضرب‌آهنگ بالای جمله‌ها، نشانهٔ پریشانی خاطر و عذاب وجدان او از کشتن ناپدری است.

«گفته بودم بابا، بابام که نبود، شوهر ننه... این دو تا کار را مکن! آن بابام که مرده بود! م م م مکن... دیگر... م م م...ن... چه‌چه... بچه... حی...وونیم... می‌شیم... حیواان... حیف... حیف... حیو... حیو... حیوان. ح... اا... ن... نم... گم‌م‌م‌م... شو... از... گم... از. خودم... کجا... کجا... م... ن... نم... گم‌م‌م‌م... شو... از... گم از... خودم... کجا...کجا... م... نه‌خون، نه‌خون، نه!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۴۳).

سکوت در برابر آن کار، به خاطر تابو بودن آن است که همان هم‌آغوشی پدر و مادر است. «باز هم آن کار...» (همان: ۴۲). اینکه تناقض یادشده در جوان‌ترین فرد به صورت پررنگ جلوه می‌نماید، در لایه‌های زیرین بیانگر اعتقاد گفته‌پرداز نسبت به مدرنیته است. در داستان، فرد جوان نماد مدرنیته و سه فرد دیگر، نمادهایی از سنت هستند که پریشانی در مدرنیته نسبت به سنت بسی افزون‌تر است. در انتهای داستان، همین فرد پشت قدم‌های نعمت عمو (نماد سنت) حرکت می‌کند تا نشان داده شود که مدرنیته همواره نیازمند پشتیبانی سنت است.

جنبهٔ نوآوری (معنای ضمنی)

داستان از دخمه یا زیرزمینی شروع می‌شود. زیرزمین، مکانی برای جمع کردن وسایل کهنه و ناکارآمد و به دردنخور است. پس افرادی که در آنجا جمع شده‌اند، افرادی

به درد نخور هستند که سرنوشت شومی برای آنها مقدر شده است. از همین‌جا سفر زندانیان فراری آغاز می‌شود. سفر با ماشین که خود استعارهٔ مفهومی از زندان است، اما زندانی متحرک که در مسیری ناشناخته، شخصیت‌ها را به سوی آینده‌ای نامعلوم به پیش می‌برد. سفر، خود عنصری معناساز است و حکایت از تغییری در آینده دارد. «سفر ترسیم‌کنندهٔ تغییر وضع فاعل از حالت قبلی به حالت جدید است و معمولاً برای به دست آوردن چیزی. بنابراین از همان ابتدا با گفتمانی پویا سروکار داریم؛ گفتمان پویایی که با گذار از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر انجام می‌شود و بحث «شدن» را به میان می‌آورد» (اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۱: ۴۲۹).

«شدن» در این داستان در قالب «مسخ» نمودار می‌شود. پس داستان از «مسخ» انسان‌ها سخن می‌گوید. انسان‌هایی که به خاطر مقام و موقعیت برتر به هر عمل ناشایستی تن در می‌دهند و موجب نابودی انسان‌های زیادی می‌شوند. آنها چنان از انسانیت دور می‌شوند که باطن ناپاک آنها به تدریج در ظاهرشان نمودار می‌شود و سبعیت درونی آنها در ظاهر در قالب چهارپا نمود می‌یابد. مرد عینکی، نمونهٔ اینگونه انسان‌هاست. بر اساس آنچه از داستان برمی‌آید، مرد عینکی خود دست‌نشاندهٔ سران حکومتی است و خود او طراح نقشهٔ فرار از زندان است. در توصیفی از او می‌خوانیم: «دست‌هایش را هم طوری میان پاها جفت کرده بود که گویی دست‌بند به مچ‌هایش بسته است» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۳۲). دست‌بند به مچ داشتن، تعبیری از تحت سلطهٔ دیگری بودن است.

در همان ابتدای داستان در میان چهار شخصیت داستان، دو شخصیت متفاوت است. یکی مرد عینکی و دیگری سراج، رانندهٔ ماشین. مرد عینکی، شخصیت سیاه داستان و سراج، شخصیت سفید و دو مرد دیگر، شخصیت‌های خاکستری داستان هستند و نسبت به دو نفر اول، اهمیت کمتری دارند و به همین جهت، سرنوشت آنان در انتهای داستان نامعلوم می‌ماند. تفاوت مرد عینکی و سراج در تضاد میان این دو متبلور می‌شود؛ تفاوت حیوانیت و انسانیت. جسمانهٔ مرد عینکی و حالات و رفتار او نشان از وجود حیوانی اوست. در مقابل حالات و رفتار سراج، نشانهٔ انسانیت اوست. نوع نشستن مرد عینکی در ماشین و توصیفاتی که سراج از او به دست می‌دهد، از تفاوت او نسبت به بقیه حکایت می‌کند. در جایی از داستان درباره سکوت او می‌خوانیم:

«ساکت بود، ساکت و خیره به جاده. سکوت او انگار بیش از یک سکوت عادی بود که هرکس می‌تواند بدان دچار شده باشد. او هم حرف نمی‌زد، دیگران هم مثل او بی‌سخن بودند، اما سکوت دیگران گویی هیچ حرف خاصی در خودش نداشت» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷:: ۳۲).

در جای دیگر داستان شاهد آن هستیم که آقای عینکی به دنبال «قایم کردن دستانش» است که این امر معنای ضمنی ابهام را به همراه دارد. ابهامی که با عبارت «او یک طور دیگری بود» تکمیل می‌شود. ابهامی که با اسم بی‌معنای «چمسک» به اوج می‌رسد. تفاوت میان مرد عینکی با دیگران در جایی از داستان که مرد جوان دچار پریشان‌گویی است، پررنگ‌تر می‌شود. در این قسمت داستان، سراج به نعمت عمو درباره مرد جوان می‌گوید: «از خودمان است انگاری؛ جنس‌مان جور است!» (همان: ۴۳).

ذکر مادر در انتهای داستان و ذکر زن مرد عینکی به صورت عام، بار دیگر گفته‌خوان را با زن‌ستیزی دولت‌آبادی مواجه می‌کند. غیاب زن در داستان در لایه‌های زیرین به بی‌ارزش قلمداد کردن جنس مذکور نزد گفته‌پرداز اشاره می‌کند.

قواعد (اقتدار غیر شخصی، انطباق)

اقتدار در این داستان از نوع اقتدار غیر شخصی است. هر چهار شخصیت به واسطهٔ عملی که برخلاف قوانین مکتوب مرتکب شده‌اند، دستگیر و زندانی شده‌اند. قدرت در این داستان به مثابهٔ مفهومی ابزاری- انباشتی به کار رفته است. کنترل، نظارت، سرکوب و سلطهٔ فاعلان قدرت آشکارا رخ می‌نماید. سخن نگفتن از آنچه در دل است، در تمام طول داستان مشهود است. شخصیت‌ها، حرف‌های خودشان را می‌خورند و به زبان نمی‌آورند و ما به کمک راوی دانای کل است که از درونیات نهفتهٔ شخصیت‌ها آگاه می‌شویم. از همین‌رو سکوت آنها نشانهٔ ترس از یک قدرت مافوق و فرمانبری از اوست. در لایه‌های زیرین، این امر نقد دستگاه حکومتی است که اجازهٔ سخن گفتن به شهروندان نمی‌دهد.

«در چنین احوالی اگر آدم‌ها به یکدیگر نگاه هم بکنند، سعی می‌کنند توی چشم‌هایشان حرفی خوانده نشود» (همان: ۲۸).

چشم‌ها، حقایق را بی‌پرده آشکار می‌کنند و عضوی از جسمانه است که شخص روی آن کم‌ترین تسلط را دارد. اینکه راوی می‌گوید شخصیت‌ها تلاش می‌کنند توی چشم‌هایشان حرفی خوانده نشود، نشانهٔ ترس حاکم بر محیط از یکسو و ترس از قدرت مافوق از سوی دیگر است. گویی کوچک‌ترین حرکات آنها تحت کنترل است.

در چند جای داستان از ساعتی که عقربه‌هایش تکان نمی‌خورد، سخن گفته شده که به اعتقاد نویسندگان، انجماد زمان، نشانهٔ بی‌زمانی وقایع یادشده است. وقایعی که تاریخ ندارند و هر زمان و دوره‌ای را از گذشته و حال و آینده در برمی‌گیرند.

انطباق در داستان در میان چهار فراری که گروه فراریان را تشکیل داده‌اند، مشهود است؛ انطباقی از سر اجبار و در قالب سکوت و با هدف فرار از زندان و عبور از مرز به صورت قاچاقی.

داستان سوم: یک شب دیگر

خلاصهٔ داستان

این داستان، نمایش بازیِ خشنِ نبردِ غول‌ها در صفحهٔ تلویزیون است. فردی که روبه‌روی تلویزیون نشسته، قابل مشاهده نیست. بازی خشن همواره نمایش داده می‌شود، هرچند شخصیت ناشناس به رختخواب می‌رود.

قاب‌بندی (هم‌پوشی)

این داستان، نقد جهان امروزی است. جهان صنعتی‌شده که چنان جهان‌شمول شده که با واقعیت زندگی انسان‌ها عجین شده است. درهم تنیدگی و به‌هم آمیختگی صنعت و زندگی روزمره با قاب‌بندی هم‌پوشانی با ورود گربه از جهان بازی‌های تلویزیونی به زندگی حقیقی انسان بازنمایی می‌شود.

جنبهٔ نوآوری (استعارهٔ مفهومی)

غول در داستان، استعاره‌ای مفهومی از تمام کشورهای طالب جنگ است که به دلیل حرص و طمع و به دست آوردن آنچه حق آنها نیست، آتش جنگ برمی‌افروزند و انسان‌ها و طبیعت و زندگی را نابود می‌کنند.

قواعد (اقتدار شخصی)

خوابیدن طراح بازی در حالی که صفحهٔ تلویزیون روشن است و بکُش بکُش ادامه

دارد، نشان می‌دهد که طراحان بازی در پی رواج خشونت در جامعه هستند. آنها خود در آرامش به سر می‌برند، اما مصرف‌کنندگان بازی‌ها را با ناآرامی روانی روبه‌رو می‌کنند. پس اقتدار در این داستان از نوع اقتدار شخصی است. به کار بردن لغات غیر فارسی در این داستان نیز بیانگر این است که گفته‌پرداز، کشورهای دیگر را مسبب صنعت‌زدگی می‌داند. کشورهای خارجی که داستان‌های قدیمی را دستمایهٔ اهداف خویش نموده‌اند و با درهم آمیختن سنت و مدرنیته (غول‌ها (نمایندهٔ سنت)ی مجهز به سلاح‌های گرم و سرد عجیب و غریب (نمایندهٔ مدرنیته)، در پی آن هستند که بی‌زمان و بی‌مکان باشند و بر همه چیز و کس سلطه داشته باشند. طراح بازی که در داستان «چهره‌اش دیده نمی‌شد. هیچ‌وقت چهره‌اش دیده نشده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۶۱)، چون نمایندهٔ کشورهای خارجی و باعث رواج خشونت و ناآرامی در جامعه است، مورد انزجار نویسنده است و بنابراین در هاله‌ای از ابهام ذکر می‌شود. از سوی دیگر طراح بازی به صورت بی‌نام و مرموز ذکر شده تا نفرت نویسنده را از صنعت‌زدگی نشان دهد.

داستان چهارم: امیلیانو حسن

خلاصهٔ داستان

این داستان روایت نویسنده‌ای است که در دنیای واقع، سرگذشت خویش را با استمداد از قوهٔ تخیل، از قدیم تا آیندهٔ نامعلوم به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد. این شخصیت تروریستی است که از کشور خود روسیه، به کشور دیگر مهاجرت کرده است. ننگ گذشته و اعمالی که انجام داده، او را دچار عذاب وجدان کرده است؛ عذاب وجدانی که باعث دو خودکشی ناموفق شده است. رؤیای مرگی که در عالم خیال توسط دو نفر برای خود متصور می‌شود، خواننده را از خودکشی سوم شخصیت می‌آگاهاند؛ خودکشی‌ای که شخص در موفقیت‌آمیز بودن آن شک دارد. «این بار... شاید بشنود هیچ!» (همان: ۷۵).

قاب‌بندی (هم‌پوشی)

در این داستان، مرز میان دنیای واقع و دنیای تخیل فرو ریخته و هم‌پوشانی میان این دو دنیا برقرار است. در این داستان، یک شخصیت واحد، چندین اسم دارد: امیلیانو حسن، موسیو ژامپوند، میستر هیرنسکی لودکایوویچ، یک شخصیت واحد با نام‌های

متفاوت است که این از یک‌طرف تخیلی بودن داستان و از سوی دیگر پریشانی خاطر شخصیت داستان را نشان می‌دهد. سیال بودن نام شخصیت، نشانهٔ بحران هویتی و اختلال روانی شخصیت داستان است. سیال بودن مکان (جایگزین کردن روسیه با فرانسه) نیز بیانگر تخیلی بودن داستان و اسرار آمیز بودن آن است.

قواعد (اقتدار شخصی و غیرشخصی)

اقتدار در داستان از نوع اقتدار شخصی است که در قالب «آدمکش» نمودار می‌شود. از سوی دیگر تجربهٔ خودکشی‌های ناموفق، نشان از اقتدار غیر شخصی است؛ یعنی نیرویی مافوق نیروی انسانی بر جهان حکمفرماست.

داستان پنجم: چوب خشک بلوط

خلاصهٔ داستان

این داستان روایت چند برادر است که همراه پدر پیر خود که در آستانهٔ مرگ قرار دارد، کوچ را آغاز کرده‌اند. برادر بزرگ‌تر، پدر را باری برای خود می‌داند و در پی آن است که پدر را در جایی رها کند تا بمیرد و حال آنکه پدر همواره چشم به چکاد برفو که یادآور جدال او با گرگ‌هاست، دارد و با زبان بی‌زبانی خواهان رفتن به آنجاست. برادران دیگر چون تحت سلطهٔ برادر بزرگ‌تر قرار دارند، پدر را در میانهٔ راه رها می‌کنند؛ اما نوهٔ پیرمرد (پسر برادر بزرگ) که نامش تکه است، با این تصمیم آنها همراهی نمی‌کند و پیرمرد را با خود به چکاد برفو می‌برد.

قاب‌بندی (تفکیک)

قاب‌بندی این داستان از نوع تفکیک است: تفکیک تکه، نوهٔ پیرمرد، از فرزندان پیرمرد و در لایهٔ زیرین، تفکیک مدرنیته از سنت. این داستان در نقد رفتار فرزندان با والدین سالخورده است. رها کردن پیر سالخورده روی تخته سنگ، بازنمایی‌ای از رها کردن پیران در خانهٔ سالمندان است. شکاف نسل‌ها در این داستان مشهود است.

پدر پیر، نمادی از سنت است. فرزندان و به‌ویژه پسر بزرگ‌تر - پدر تکه - وام‌دار سنت و نمونه‌هایی از درجات مختلف سنت هستند. در این داستان شاهد جدال دولت‌آبادی با سنت هستیم. دولت‌آبادی‌ای که همواره جانبدار سنت بوده است، سنت را در این داستان تخطئه می‌کند و رتبهٔ او را پایین‌تر از سگ قرار می‌دهد؛ انسانی که بویی

از وفاداری و مهربانی نبرده است. چهار برادر دیگر که نمایندگان دیگر سنت هستند، خود را ملزم به اطاعت از دستورات برادر بزرگ‌تر می‌دانند، با وجود این عطوفت و انسانیت آنها هنوز سوسویی می‌زند.

جنبهٔ نوآوری (معنای ضمنی)

آنچه در این داستان برجسته است، مسئلهٔ «اتیک» است که در قالب «تکه» تجسم می‌یابد. اتیک که از آن با عنوان اخلاق معرفتی و مرامی در تقابل با اخلاق تکلیفی و ایجابی یاد می‌شود، با دو عنصر «ایده‌آل‌گرایی» و «دیگری‌گرایی» شناخته می‌شود. رویکرد لویناسی نسبت به اتیک در داستان مشهود است. در این نوع رویکرد، دیگری از جایگاه برتری برخوردار است. «در اینجا قبل از هر اتفاق یا کنشی، دیگری را مرجعی می‌دانیم که باید با توجه به حضور او، خود را تعریف کنیم. به همین دلیل در این تعریف، اتیک استعلایی است. در نگرش لویناسی، اتیک نمی‌تواند وجود داشته باشد مگر اینکه فقط مبتنی بر دیگری باشد و دیگری در این حالت بر عقلانیت غلبه دارد و با راهبردهای هدف‌مدار کنشگر در تناقض است. به همین دلیل است که لویناس، اتیک خود را در تضاد با فلسفهٔ «خودمحور» یا «من‌گرا» قرار می‌دهد» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۵۴).

تکه در این داستان، «دیگری» را که همان «پدربزرگ» است، بر خود ترجیح می‌دهد. او برخلاف نظر پدر عمل می‌کند، هرچند عقل حکم می‌کند که اگر چنین کند، تنبیه خواهد شد، اما او به خواست و ارادهٔ خود عمل می‌کند و از هدف خود که همراهی پدر و عموها بود، سرباز می‌زند و پدربزرگ را که نمونهٔ بزرگی و عظمت از دیدگاه خود اوست، با خود به چکاد برفی می‌برد.

قواعد (شخصی، غیر شخصی، تطبیق)

اقتدار در این داستان از نوع شخصی و در افقی برتر از نوع غیر شخصی است. شخصی است، زیرا برادر بزرگ‌تر بر دیگران سلطه دارد. اقتدار غیر شخصی در قالب اقتدار سنت متجلی می‌شود. برادران در تطبیق با برادر بزرگ‌تر قرار دارند. آنان از ترس طرد شدن، توان مخالفت با برادر بزرگ‌تر را ندارند؛ بنابراین تفاوت میان آنها بسیار اندک است. تکه - پسر برادر بزرگ‌تر و نوهٔ پیر - نمادی از مدرنیته است. او نمونهٔ انسانیت و عطوفت در این داستان است. او هرچند نمادی از مدرنیته است، معنای احترام به سنت

را از نمایندگان سنت بهتر درمی‌یابد. او پدر را سلطه‌جویی می‌بیند که «خود بودن» را از دیگران ربوده و منِ واقعی آنها را سرکوب کرده است.

«پسرک خاموش تصور کرد پدرش به جای همه، از پیربابا خداحافظی کرده که چهار برادر دیگر او صدایشان شنیده نشد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۸۳).

تکه به عنوان مدرنیته علیه پدر می‌شورد و برخلاف میل او عمل می‌کند و پدربزرگ را با خود به چکاد برفی می‌برد. او با شورش علیه پدر، تمایز و تفاوت خود را با پدر و دیگران به منصهٔ ظهور می‌رساند. به عبارتی باید گفت تکه سنت‌های اصیل را ارج می‌دهد و با سنت‌هایی که سلطه و زور و جبر به همراه دارد، در تناقض قرار می‌گیرد.

داستان ششم: اتفاقی نمی‌افتد

خلاصهٔ داستان

این داستان، روایت یک پناهندهٔ سیاسی در کشور آلمان است. پناهنده‌ای که تحت شکنجه‌های بازپرسی با اسم مستعار ساداس به خرچنگ مسخ شده است. او اینک پس از گذشت سال‌ها و در کشور دیگر بنا به عادت، همانند خرچنگ، چهار دست و پا به دستشویی می‌رود. خرچنگ در طول دوران زندان یک بار با تکه تیغی اقدام به خودکشی می‌کند که با آگاهی یافتن سربازِ نگهبان، این خودکشی بی‌سرانجام می‌ماند. از این به بعد ساداس به دنبال این است که خرچنگ، آن تکه تیغ را از کجا آورده است؟ ساداس پس از سال‌ها، در کشور آلمان خرچنگ را می‌یابد و باز همچنان به دنبال یافتن جواب سؤال خود است.

قاب‌بندی (تفکیک، هم‌پوشی)

قاب‌بندی داستان از نوع تفکیک است. عنصری که این تفکیک را بازنمایی می‌کند، پنجرهٔ اتاق است. تفکیکی که گذشته و حال، انقلابی و ضد انقلابی را در تقابل هم قرار می‌دهد. تفکیک در این داستان، رهایی از کلیشه‌ها را برجسته می‌کند. در بیشتر داستان‌هایی که درباره فرد انقلابی و ضد انقلابی نوشته می‌شود: انقلابی، شخصیتی سفید و ضد انقلابی، شخصیتی سیاه تصویر می‌شود، حال اینکه در این داستان موضوع برعکس می‌شود.

آنچه این دو شخصیت را در هم‌پوشانی قرار می‌دهد، عنصر «وطن‌دوستی» است. این

وطن‌دوستی درباره شخصیت انقلابی با واژهٔ «گربه» بازنمایی می‌شود. گربه در داستان، نمادی از کشور ایران و دنبال گربه گشتن، بازنمایی‌ای از بازگشت به ایران و در افقی برتر اصالت است. عنصر یادشده درباره شخصیت ضد انقلابی با واژهٔ «مادر» بازنمایی می‌شود. مادر نمادی از کشور ایران است. بازگشت انقلابی به ایران و بی‌خبری ضد انقلابی از مادر (ایران)، دولت‌آبادی را همسو با انقلابی و در تقابل با ضد انقلابی قرار می‌دهد.

از سوی دیگر در این داستان با هم‌پوشانی شخصیت‌های داستانی مواجهیم. این هم‌پوشانی در طول داستان، توجه گفته‌خوان را جلب می‌کند. پوشش ساداس با بارانی‌ای که به تن دارد و کلاه شاپویی که به سر دارد، یادآور پوشش شخصیت اول داستان (خرچنگ) است. شخصیت دکتر ساداس در ابتدای داستان، کلاه شاپو دارد، اما بار آخری که راوی از او سخن می‌گوید، کلاه کپی، مثل کلاه کارگران معدن به سر دارد. این تغییر در پوشش و از اوج به حضیض آمدن، در زندگی خرچنگ نیز مشهود است: تبدیل شدن از یک ضد انقلابی به یک پناهنده و اوضاع نامناسب زندگی در یک اتاق. شخصیت اول داستان، بی‌نام ذکر شده و از سوی دیگر، دیگری با اسم مستعار ساداس شناخته می‌شود که هر دو نشان از بی‌هویتی است. در پایان داستان، کلمات و جمله‌های دکتر ساداس در دهان شخصیت اول داستان گذاشته می‌شود: «آب هم معجزه‌ای است» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۰۷). همچنین راوی داستان به یک‌باره از راوی اول شخص تبدیل به راوی سوم شخص و بالعکس می‌شود که تمامی موارد بالا بیانگر هم‌پوشانی شخصیت‌های داستان است.

دیگری در این داستان، «خود» شخصیت داستان است. به اعتقاد نویسندگان، دولت‌آبادی با استفاده از این شگرد، هر دو شخصیت داستان را به خاطر اعمالشان تخطئه می‌کند. در واقع شخصیت‌های داستانی در این داستان، نمایندهٔ گروه انقلابی و ضد انقلابی است که هر یک بر اساس باورها و اعتقادات، خود را برتر از دیگری دانسته، درصدد سلطه بر دیگری درآمده است که سلطهٔ هر دو را که در قالب شکنجه بر جسمانهٔ اشخاص است، مورد نکوهش قرار می‌دهد. در واقع دولت‌آبادی با این هم‌پوشانی، «خشونت» را نفی می‌کند. از سوی دیگر در جملهٔ «راستی چه‌قدر به این آب نگاه کردم و تو به من نگاه نکردی از پشت شیشهٔ یکی از آن پنجره‌ها. روبه‌رویشان می‌ایستادم به

قصد. اما... به جای تو آب روان، آب را دیدم. آب هم واقعاً معجزه‌ای است» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۰۷)، کارکرد آب، انعکاس تصویر است. انعکاس تصویری که خودشیفتگی را به همراه دارد. گویی که هر دو گروه انقلابی و ضد انقلابی با توجه زیاد به خود، شیفتهٔ باورهای خود گشته‌اند. به همین جهت است که دولت‌آبادی این جمله‌ها را در دهان هر دو شخصیت داستان قرار داده است تا مخالفت خود را با خودشیفتگی هر دو گروه نشان دهد. همچنین آب با وجود انعکاس تصویر قادر به حفظ و نگهداری از آن نیست که این امر نیز نمادی از «تهی و پوچ بودن» است. پس از دیدگاه گفته‌پرداز، مسیری که هر دو گروه پیش گرفته‌اند، چیزی جز پوچی برایشان به ارمغان نخواهد آورد.

جنبهٔ نوآوری (معنای ضمنی)

شخصیت ضد انقلاب در داستان از مردان حاشیه‌ای است، زیرا هم تحت سلطه است و هم وضعیت اقتصادی بدی دارد و هم اینکه او تحت حمایت یک زن قرار می‌گیرد. هرچند دادن قدرت به زن از سوی نویسندهٔ زن‌ستیزی چون دولت‌آبادی، گفته‌خوان را مجاب می‌کند که دولت‌آبادی از موضع زن‌ستیزی خود کناره گرفته است، باز دولت‌آبادی شگردی را به کار می‌گیرد که به صورت ضمنی همان ویژگی زن‌ستیزی او را نشان می‌دهد و آن شگرد این است که اسم شخصیت زن را با تلفظ نادرست در دهان شخصیت ضد انقلاب قرار می‌دهد، تا بیان کند که حتی حاشیه‌ای‌ترین مردان نیز زنان را تحت سلطه دارند. از سوی دیگر شخصیت انقلابی از مردان هژمونیک است و همان سلطهٔ او بر خرچنگ و یافتن محل زندگی او بعد از سال‌ها، قدرت او را نمایان می‌کند.

توصیف لباس ساداس حتی بعد از سال‌ها به گونه‌ای است که هویت او را مجهول نگه می‌دارد.

> «جز پشت، سرشانه‌ها که حالا شیب پیدا می‌کرد و یقهٔ بالاکشیدهٔ بارانی‌اش، چیز دیگری از وی دیده نمی‌شود. اینکه موهایش سفید شده یا نشده باشد، اینکه موهایش کم‌پشت، پُر یا خاکستری باشد هم قابل تشخیص نبود. چون یک کلاه شاپو سرش بود که لبه‌اش مماس می‌شد با لبهٔ برگردان شده و بالاکشیدهٔ بارانی‌اش» (همان: ۸۷).

هویتی که در میانه‌های داستان در قالب اسم مستعار «ساداس» دوباره به صورت

ناشناخته رخ می‌نماید. اعمالی که در داستان از دکتر ساداس گفته می‌شود، بیانگر مرموز بودن شخصیت و ابهام‌آلود بودن اوست.

«به نشان عقربهٔ ساعتش از جایی که پیدا نبود کجاست، بیرون می‌آمد و راه می‌افتاد طرف مقصدی که برای خود منظور کرده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۸۸).

پیدا نبودن محل آمدن ساداس به طور ضمنی بار دیگر بی‌هویتی او را برجسته می‌کند.

اسم مستعار «خرچنگ» نیز بیانگر بی‌هویتی شخصیت اول داستان است. این امر در ابهام سرگذشت پدر وی پررنگ‌ترمی‌شود. از زبان وی در داستان چنین می‌خوانیم:

«زنی که همسر یک پاسبان بود و چه‌بسا توی یک درگیری خیابانی از بین رفته بود. آن پاسبان، یا چه می‌دانم... اعدام‌شده بابت قاچاق، چه می‌دانم؟ من خردسال بوده‌ام آن روزگار» (همان: ۹۵).

کنش‌هایی که در داستان از این شخصیت بروز می‌کند، بیانگر ناآرامی و پریشانی خاطر اوست. پریشان خاطری او با اتاق تیره و تار او بازنمایی می‌شود. علاوه بر این واگویه‌های درونی او نیز از پریشان‌حالی او خبر می‌دهد. مسخ شخصیت ضد انقلابی در لایه‌های زیرین بیانگر جانبداری گفته‌پرداز از شخصیت انقلابی (ساداس) علی‌رغم سبعیت اوست.

گفتنی است که در لایه‌های زیرین متن از مهاجرت مردم انتقاد می‌کند. شخصیت اول داستان (خرچنگ)، نمونهٔ این انسان‌هاست که توصیف اوضاع بد زندگی وی در آلمان از تعمیم این اوضاع به تمام مهاجران خبر می‌دهد.

قواعد (اقتدار شخصی و غیر شخصی)

دکتر ساداس که نمونهٔ مردان انقلابی است، در این داستان در قالب مرد شکنجه‌گر نمودار می‌شود. ایستاده بودن فرد و عدم رغبت او بر نشستن روی نیمکت، تلویحاً نشان از شکنجه‌گر بودن فرد است که در حالت ایستاده بر شکنجه‌شوندگان، برتری و تسلط داشته است؛ امری که دولت‌آبادی در لفافه با عبارت «شاید در نشستن نمی‌شد به آب فایق بود» (همان: ۸۸) بیان می‌کند.

اقتدار غیر شخصی نیز در قالب قدرت دولت‌مردان و با توصیف زندان و شکنجه‌های موجود در آن، که به قول فوکو «عنان گسیخته‌ترین تجلی قدرت» است، بازنمایی

می‌شود. «زندان تنها جایی است که در آن قدرت می‌تواند در برهنه‌ترین ابعاد و شدیدترین شکلش تجلی یابد و به عنوان نیرویی اخلاقی توجیه شود: «تنبیه کردن حق من است، چون تو خوب می‌دانی که دزدی و قتل، غیر قانونی است...». آنچه ما را مسحور زندان می‌کند این است که قدرت تنها در آنجاست که خود را مخفی نمی‌کند، به چهرهٔ خود نقاب نمی‌زند و تنها در آنجاست که قدرت خود را به عنوان استبدادی که در نهایت بدبینی به کوچک‌ترین مخرج مشترکش فروکاسته شده، آشکار می‌کند. در زندان قدرت به گونه‌ای همزمان هم بدبین و هم ناب و یکسر موجه می‌نماید؛ چراکه اعمالش را می‌توان یکسر در زمینهٔ اخلاقیات طبقه‌بندی کرد و به این ترتیب استبداد وحشیانه‌اش به مثابهٔ استیلای خوبی بر شرّ، یا نظم بر اغتشاش بازنموده می‌شود» (فوکو، ۱۳۸۷: ۳۰۳-۳۰۴).

نتیجه‌گیری

تحلیل مجموعهٔ «بنی‌آدم» بر اساس مؤلفه‌های الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون، معانی فراتر متن را به دست می‌دهد. صورت روایی مجموعهٔ «بنی‌آدم»، متضمن جهان‌بینی دولت‌آبادی در باب مسائل اجتماعی و سیاسی است. داستان‌ها، بار ایدئولوژیک و گاه عاطفی دارند که دولت‌آبادی با استفاده از شگرد معنای ضمنی، استعارهٔ تجربی و پوشیده‌گویی و انکار وجود دیگری، آنها را آشکار سازد. او واقعیت‌های جهان‌شمولی مثل صنعتی شدن که خود مولد خشونت است و همچنین استفادهٔ ابزاری از وجود انسان‌ها را نقد می‌کند. او انسان‌هایی که به دلیل منافع مادی، انسانیت را فراموش می‌کنند، به صورت انسان‌های مسخ‌شده به تصویر می‌کشد، تا زشتی این عمل را برای گفته‌خوان ترسیم کند.

دولت‌آبادی با استفاده از شگردِ قاب‌بندیِ تفکیک، تضادها را پررنگ می‌کند و تقابل سنت و مدرنیته، تضاد طبقاتی، فقر و ثروت، حق و ناحق، خوددوستی و دیگردوستی را در ایران حال حاضر بیان می‌کند. در قالب قاب‌بندیِ هم‌پوشی، ویژگی‌های مشترک شخصیت‌های داستانی خود در جبههٔ حق و ناحق را بیان می‌کند. قدرت‌طلبی، سلطه و خودشیفتگی هر دو گروه مذکور و خشونت خفته در بطن باورهای آنها را نکوهش می‌کند.

بافت‌زدایی زمانی و مکانی از سلطه را در قالب اقتدار شخصی و غیرشخصی در داستان‌ها، نشان می‌دهد؛ سلطه‌ای که به اشکال مختلف و در مکان‌های گوناگون به منصهٔ ظهور می‌رسد: سلطهٔ ارباب بر رعیت، دولت بر مردم، مرد بر زن، جامعه بر زن. قدرت در تمام داستان‌ها به مثابهٔ مفهومی ابزاری- انباشتی به کار رفته است که وارسی، نظارت، سرکوب و سلطهٔ فاعلان قدرت را نشان می‌دهد. دولت‌آبادی با استفاده از قاعدهٔ نشانه‌شناختی انطباق، انطباق در گروه‌هایِ برابرطلب را نقد می‌کند. انطباقی ناشی از اجبار بوده و انسجام ضعیف دارند و سنت و باور مشترکی ندارند، نقد می‌کند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)، جلد اول، تهران، مرکز.

اسداللهی تجرق، الله‌شکر (۱۳۸۸) معناشناسی از دیدگاه کاترین کربرات - اورکیونی، تهران، علمی و فرهنگی.

اطهاری نیک‌عزم، مرضیه (۱۳۹۱) «نظام روایی و نشانه‌های متعالی از دیدگاه نشانه - معناشناسی سیال در داستان طوطی و بازرگان مثنوی»، نامهٔ نقد (مجموعه مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات)، دفتر دوم، به کوشش حمیدرضا شعیری، ویراستار اعظم فتحی هل‌آباد، تهران، خانهٔ کتاب.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۷) بنی‌آدم، چاپ هفتم، تهران، چشمه.

سجودی، فرزان (۱۳۹۳) بازنمایی پوشاک زنان در مجموعه‌های تلویزیونی (رویکرد نشانه‌شناسی گفتمانی)، تهران، انتشارات و اطلاع‌رسانی مرکز تحقیقات.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲) نشانه- معناشناسی دیداری، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۵) نشانه- معناشناسی ادبیات، نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی، تهران، دانشگاه تربیت مدرس، مرکز نشر آثار علمی.

فوکو، میشل (۱۳۸۷) «روشن‌فکرها و قدرت، گفت‌وگوی ژیل دلوز با میشل فوکو»، سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، چاپ پنجم، تهران، مرکز.

قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۱) «استعاره‌های مفهومی در آیات قرآنی»، زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی (مجموعه مقالات) رضا داوری اردکانی و دیگران، تهران، هرمس.

نشاط، نرگس (۱۳۹۰) در جست‌وجوی معنا، رهیافتی معناشناختی در علم اطلاعات، تهران، کتاب‌دارو.

ون‌لیوون، تئو (۱۳۹۵) آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران، علمی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و ششم، بهار ۱۳۹۹: ۱۵۷-۱۳۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

کنش‌پذیری و کنشگری زنانِ رمان طوبا و معنای شب

زینب صابرپور*

چکیده

در رمان طوبا و معنای شب، رویارویی سنت و تجدد در تاریخ معاصر ایران در نسبت با وضعیت و موقعیت زنان، مرکز توجه قرار گرفته است. در این مقاله، شخصیت‌های زن این رمان و به خصوص شخصیت اصلی آن یعنی طوبا از منظر عاملیت و کنشگری یا انفعال و کنش‌پذیری در تعامل با سنت تحلیل شده‌اند و نشان داده‌ایم که در جریان رشد زن، میل به خودمختاری سوژه و کنشگری در وجود او از طریق فرایندهای آموزش و تنبیه سرکوب می‌شود. این مقاله به حوزه تحلیل انتقادی گفتمان تعلق دارد. در اینجا آراء سیمون دوبووار در کتاب جنس دوم، مبنای نظری قرار گرفته و تحلیل‌های متنی به روش زبان‌شناسی نقش‌گرا انجام شده است. یافته‌های مقاله نشان می‌دهد در این رمان جفت تقابلی کنشگری (عاملیت) و کنش‌پذیری (انفعال)، در تناظر با دوگانه سنت و تجدد بازنموده شده و فرایندی که بووار آن را «انفعالِ آموخته» می‌نامد، توسط عاملان سنت، در نهادهای اجتماعی مختلف که مهم‌ترین آنها خانواده است، در وجود زن از کودکی نهادینه می‌شود. همچنین، تحلیل‌های متنی گویای آن است که این انفعال به بهترین وجه در سطح زبان متن نیز تجلی یافته است.

واژه‌های کلیدی: طوبا و معنای شب، تحلیل گفتمان انتقادی، تجدد، کنش‌پذیری، کنشگری.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران z.saberpour@modares.ac.ir

مقدمه

در دهه شصت، زمینه‌های فرهنگی شکل‌گیری آنچه بعدها «آوای زنانه» در ادبیات داستانی خوانده شد فراهم گشت. در این دهه تعداد نویسندگان زن به شکل چشم‌گیری افزایش پیدا کرد (زواریان، ۱۳۷۰)؛ به طوری که در مقابل هر نویسنده زن، پنج نویسنده مرد، داستان نوشته‌اند که با توجه به وضعیت بحران‌زده جامعه، رشد مناسبی نسبت به دهه قبل از آن (۱ به ۷) داشته است (ر.ک: فیاض و رهبری، ۱۳۸۵). آثار زنان علی رغم تفاوت از نظر ارزش‌های ادبی، عموماً از دغدغه مشترک نویسندگان در باب مسائل زنان، سلسله‌مراتب جنسیت و رنج‌های زنان خبر می‌دهد. در این دهه، برخی از زنان داستان‌نویس، رمان و داستان کوتاه را به‌مثابه ابزاری برای بیان زندگی و افکار زنان، که از فرهنگ رسمی مردسالار حذف شده بود به کار گرفتند. این مجموعه آثار «تفاوت چشم‌گیری با آثار زنان در دهه‌های پیش از انقلاب دارند. پارادایم‌های ادبی زنان، پیش و پس از انقلاب، نماینده دوره‌های ادبی متمایزی هستند و انقلاب، رخداد تاریخی‌ای است که این انفصال را رقم زده است» (Talattof, 2000: 139). طوبا و معنای شب (۱۳۶۷) یکی از آثار شاخص و اثرگذار در این حوزه است. نویسنده این رمان، شهرنوش پارسی‌پور با خلق آثار داستانی سنت‌شکن و با تشکیک در هنجارهای پذیرفته‌شده سنت، نام خود را به عنوان داستان‌نویسی فمینیست ثبت کرده است.

یکی از ممیزه‌های آثار ادبی زنان پس از انقلاب، اهمیت یافتن هویت زنانه و مسائل مرتبط با جنسیت است. درون‌مایه‌های این آثار نشان می‌دهد که زنان به همه جنبه‌های زندگی عمومی و خصوصی‌شان، از جمله فقر، پدرسالاری، ازدواج سنتی، تاریخ و سیاست توجه یافته‌اند و به این مسائل از دریچه جنسیت و در رابطه با اثری که بر زندگی خودشان می‌گذارد می‌نگرند. این اهمیت روزافزون را باید در ارتباط با دگرگونی فوری و بنیادینی دید که بلافاصله پس از انقلاب در قوانین مرتبط با زنان پدید آمد[1] و آنها را متوجه نقش جنسیت در مسائل و مصائب مبتلا به خودشان کرد. از دیگر تفاوت‌های مهم ادبیات زنان در این دوره، انفصال آن از رئالیسم سوسیالیستی دهه‌های منتهی به انقلاب است. در بسیاری از آثار زنان پس از انقلاب، مسئله فرهنگ و ساخت فرهنگی جامعه، جانشین اهمیت پیشین اقتصاد و ساختار طبقاتی اجتماع شد. در این آثار،

طبقات اجتماعی، اشراف، کارگران، بورژواها و خرده‌بورژواها، نه از منظر تضاد طبقاتی، که از زاویه مسئله مشترک سرکوب زنان تصویر می‌شوند. به این ترتیب، یکی از جنبه‌های مهم مسئله زنان در این آثار، پاسخ شخصیت‌های زن به فرهنگ پدرسالار، نقش آنها در تثبیت این گفتمان و یا مقابله‌شان با آن است. از این طریق، موضوع کنشگری اهمیت بیش از پیش می‌یابد و در مقابل انفعالی که با فرهنگ پدرسالار در آنان نهادینه شده، در قالب پرسش تاریخی و نیز پیام و رسالت اجتماعی در ادبیات زنان حضور می‌یابد. بر این اساس و با در نظر گرفتن اهمیت رمان طوبا و معنای شب به عنوان اثری کانونی در مجموعه رمان‌های فارسی پس از انقلاب و نیز یکی از آثار شاخص داستان‌نویسی زنان در ایران، این مقاله تلاش می‌کند تصویر این رمان را از این تقابل دوگانه، یعنی انفعال و کنشگری تحلیل نماید.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به جریان «نقد زن‌محور»[1] تعلق دارد (Showalter, 1988: 311)؛ حرکتی که در انتهای دهه هفتاد میلادی، در جهت بازیابی سنت ادبی زنان آغاز شد و هدف آن مطالعه زنان در مقام نویسنده و موضوع آن تاریخ، سبک‌ها، درون‌مایه‌ها، ژانرها و ساختارهای آثارِ زنان بود. منتقدان مشهور این جریان تلاش کرده‌اند عناصر مختلف اثر ادبی، از جمله تصاویر، درون‌مایه‌ها، واژه‌گزینی، نوع شخصیت‌پردازی و جایگاه روایی نویسنده را در ادبیات زنان و در ارتباط با جنسیت نویسنده بررسی نمایند.

در اینجا برای دست‌یابی به چارچوبی مفهومی از کنشگری یا انفعال زنان در مقام سوژه، به سراغ جنس دوم سیمون دوبووار (۱۳۸۰) رفته‌ایم. بووار تلاش می‌کند سرچشمه‌های اجتماعی و نهادی شکل‌گیری زن و نهادینه شدن کنش‌پذیری (انفعال) در وجود وی، کناره‌گیری او از کنشگری در زندگی فردی و اجتماعی و پذیرش جایگاه «دوم» و نقش «دیگری» از طرف زن را ترسیم کند. او با رد هرگونه غریزه زنانه، این ویژگی‌های فردی را محصولی اجتماعی و متأثر از تقسیم‌بندی جنسی ناشی از ایدئولوژی پدرسالاری می‌داند. بووار معتقد است پذیرش وضعیت کلیشه‌ایِ زنانه از کودکی به زن

1. gynocriticism

آموزش داده می‌شود و توسط ساختارهای قدرت در سراسر زندگی در وجود او تثبیت می‌گردد. او این ویژگی‌های اجتماعی را، نه منبعث از صفات زیست‌شناختی بدن زن، بلکه ناشی از فرایند دیگری‌سازی می‌داند و نهایت تربیت زنانه را جای‌گیر ساختن داوطلبانه و همراه با خرسندیِ انفعال در ضمیر دختربچه و ساختن «زنی زنانه» می‌بیند (بووار، ۱۳۸۰، ج۲: ۴۹).

سازش‌پذیری بنیادهای پارادایمی خوانش بووار از جنسیت با تبیین گفتمانی شکل‌گیری سوژه در مقاله‌ای دیگر بررسی شده است (ر.ک: صابرپور، ۱۳۹۳) و در اینجا هم تبیین او از تعاملات قدرت و ساختار نهادهای اجتماعی و نقش آنها در برساخت هویت زنانه زیربنای نظری تحلیل قرار گرفته است. به این ترتیب، در مقاله حاضر، در جست‌وجوی سازوکارهای قدرت منبعث از ایدئولوژی در شکل دادن به هویت زنان، متن رمان به روش تحلیل انتقادی گفتمان بررسی شده است.

رویکردهای مختلف تحلیل گفتمان و به خصوص رویکرد انتقادی آن که بیش از همه با نام نورمن فرکلاف، زبان‌شناس انگلیسی شناخته می‌شود، زبان‌شناسی نقش‌گرا را به دلیل تأکید آن بر نقش مناسبات بافتی در شکل‌گیری متن، کارآمدترین روش برای تحلیل گفتمانی متن می‌دانند. رویکردی که زبان‌شناسان نقش‌گرا و به خصوص مایکل هلیدی نسبت به متن دارند، منظری نشانه‌شناختی- اجتماعی است؛ یعنی متن را از جنبهٔ فرایندی آن، به‌مثابه رخداد تعاملی و تبادل اجتماعی معانی در نظر می‌گیرند. هلیدی برای بافت موقعیت سه ویژگی قائل است که عبارتند از: زمینهٔ گفتمان؛ فحوا یا عاملان گفتمان؛ شیوهٔ گفتمان. زمینهٔ گفتمان به اینکه چه چیزی در حال رخ دادن است، می‌پردازد؛ فحوا و عاملان گفتمان، شرکت‌کنندگان در گفتمان و نقش و جایگاه اجتماعی و نوع ارتباط نقشی میان آنها را در بر می‌گیرد. شیوهٔ گفتمان هم به نقش زبان و انتظار شرکت‌کنندگان در آن موقعیت از زبان، نظر دارد. علاوه بر این، در زبان‌شناسی‌نظام‌مند نقش‌گرا، کارکردهایی نیز برای زبان در نظر گرفته می‌شود. کارکرد در نظر هلیدی، ویژگی بنیادین زبان و اساس و مبنای تحول نظام معنایی است. چهار کارکرد بنیادین زبان عبارتند از: اندیشگانی (تجربی و منطقی)، بینافردی، و متنی. در کارکرد تجربی، زبان، شیوه‌ای از بازنمایی جهان عین مطابق ادراک انسان است.

کارکردهای منطقی صورت‌های گوناگون همپایگی و ناهمپایگی هستند که در دستور زبان تشریح می‌شوند. در معنای بینافردی، زبان شکلی از کنش است. معنای متنی نیز چیزی است که متن را متن می‌کند و آن را از نمونه‌های ناکارآمد جمله‌پردازی جدا می‌سازد (ر.ک: هلیدی و حسن، ۱۳۹۵).

پیشینه

رمان «طوبا و معنای شب» از زمان انتشار مورد توجه منتقدان ادبی و پژوهشگران بوده است (از جمله یاوری، ۱۳۶۸ و علایی، ۱۳۶۹). پژوهش‌هایی که در سی سال گذشته درباره این رمان انجام گرفته، ابعاد مختلف آن را بررسی کرده است. از آن میان، بسیاری منتقدان به تلاش پارسی‌پور برای آفرینش نوعی رئالیسم جادویی متأثر از رمان صد سال تنهایی مارکز اشاره کرده‌اند (از جمله گلشیری، ۱۳۷۸؛ میرعابدینی، ۱۳۷۷؛ صابر و شایگان‌فر، ۱۳۹۴). برخی منتقدان هم گرته‌برداری شخصیت شاهزاده گیل از «فوسکا» در رمان «همه می‌میرند» سیمون دو بووار را نشان داده‌اند (گوهرین، ۱۳۶۹: ۵۱). اما نقش پررنگ جنسیت و مناسبات مرتبط با آن در این رمان، نیز انگیزه پژوهش‌های متعددی شده است. از آن جمله، پناهی‌فرد و همکاران (۱۳۹۷) رمان را با توجه به مسائل زنان از قبیل خشونت و چندهمسری مردان تحلیل کرده‌اند. کاظمی نوایی و همکاران (۱۳۹۵) نیز از منظری گفتمانی و با تحلیل مناسبات مکان در این رمان و پیوند آن با گفتمان سلطه، تقابل زن/ مرد را معادل تقابل درون/ بیرون دانسته‌اند و به پیامدهای خشونت‌بار برهم‌خوردن این نظم جنسیتی در رمان هم اشاره کرده‌اند. همچنین، کاظمی نوایی و همکاران (۱۳۹۴) با بررسی وجه‌نمایی و تحلیل نقش آن در بازتولید مناسبات قدرت و سلسله‌مراتب جنسیت، تحول وجه‌نماها در بازنمایی گفتار و اندیشه طوبا در رمان را بررسی کرده و آن را حرکتی از قطعیت به تردید دانسته‌اند.

گفتمان‌های سازنده رمان طوبا و معنای شب

«طوبا و معنای شب» دوره حدوداً صدساله‌ای از زندگی یک خانواده را مرور می‌کند که مراحل مختلف زندگی‌شان در تناظر با تاریخ تحولات پیش از مشروطه تا انقلاب

اسلامی پیش می‌رود. رمان در چهار فصل تنظیم شده، شخصیت محوری در این چهار فصل طوباست و هر فصل دوره‌ای از زندگی او و بخشی از سرگذشت خانه‌اش را نشان می‌دهد. درون‌مایه اصلی رمان مسئله زن در رویارویی سنت و تجدد است. رمان به این موضوع، از منظری فمینیستی نگریسته است. نویسنده رمان تلاش کرده تصویری از تحولات جنسیت و ستم‌های روا داشته شده به زنان را در تاریخ معاصر ایران ترسیم کند و این تصویرسازی را هم با تبیین جایگاه تاریخی و اجتماعی زن در فرهنگ ایران و آنچه «زن‌کشی» فرهنگی و تاریخی دانسته به پایان می‌رساند. در این رمان، فرایند شکل‌گیری شخصیت طوبا در روند رخدادها، او را در نهایت بدل به نمونه کاملی از آن چیزی می‌کند که بووار در جنس دوم «زن عارف» (بووار، ۱۳۸۰، ج۲: فصل ۶۰۵- ۶۱۹) خوانده است.

علاوه بر این، رمان سرشار است از مفاهیم، مضامین و عناصر مرتبط با عرفان، درویشی و سلوک مرید و مرادی. طوبا که در جوانی می‌خواهد به دنبال خدا برود به آیین درویشی می‌گرود. او و مونس مرید «حضرت گداعلیشاه» هستند که «هربار که نفس می‌کشید، دم و بازدمش با دم و بازدم آسمانیکی بود» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۳۴۰). در رمان چند نمونه از کرامت‌های او (مثل نشسته بالا رفتن تا سقف و نیمه‌شب بر بالین پیرزن ظاهر شدن (همان: ۲۶۳)) آمده است. جدا از کنش‌های داستانی متعددی که اشاره به سلوک صوفیانه دارد (برای نمونه، همان: ۸۱؛ ۹۰؛ ۹۹)، مفاهیم عرفانی بارها در رمان توسط شخصیت‌ها توضیح داده می‌شود. همچنین، تلقی راوی و برخی شخصیت‌های دیگر رمان از مفاهیمی چون وحدت و کثرت، عشق، تعالی، طبیعت و... عرفانی و رازواره است. فرهادی و همکاران (۱۳۹۸) «سرسپردگی به پیر» را در آثار پارسی‌پور تحلیل کرده و آن را نوعی گریز ذهنی از شرایط نامساعد اجتماعی دانسته‌اند.

«رازوارگی حاکم بر فکر پارسی‌پور آمیزه نامتجانسی است از کرامت‌جویی و سیر و سلوک درویشی و خانقاه‌نشینی عرفان فارسی، دائوئیسم لائوتزه، گمانه‌پردازی‌های پیراروان‌شناسی (روان‌شناسی فوق ادراکات حسی)، همراه با باورهای اساطیری سرخپوستان و مشرب هندوئیسم و تمایزی که این مکتب میان «بود و نمود»، یا به تعبیر متفکران مسلمان، عوالم غیب و شهادت قائل است» (علایی، ۱۳۶۹: ۶۵). به زعم لائوتزه، دائو نظم کلی طبیعت است که از طریق قوانین جهان‌شمول و یک‌سانیِ تکرار و حدوث و

توالی نظام‌مند، خود را به انسان می‌نمایاند. دائو، زاینده قدرتی است که مشخصه آن «ضعف» و «سادگی» است (علایی، ۱۳۶۹: ۶۵). از این منظر، بالاترین فضایل ضعف است که در وجود زن، طفل و آب متجلی است: «ضعف تو، تو را نجات خواهد داد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۴۱۲). ارتباط زن با آب و باران در رمان بسیار تکرار شده است (همان: ۴؛ ۲۳؛ ۵۰). در رمان، کودکان نیز در این ویژگی‌ها شریک زنان هستند؛ نویسنده، به خصوص برای تصویر ستم جامعه پدرسالار بر زنان، غالباً زنانی باردار را به تصویر کشیده است که به قتل می‌رسند. همچنین تجلی این کنار هم قرار گرفتن را می‌توان در حضور زنان دیوانه پرشمار در رمان دید که در حکم پیوند این دو و نوعی زن- کودک هستند.

در این‌جا متن، محل برخورد ایدئولوژی‌ها، متون و گفتمان‌های مختلف است و این رویارویی در نهایت به مفصل‌بندی جدید این گفتمان‌ها در جهت تبیین هویت زنانه و یافتن جایگاه تاریخی و موقعیت آینده زن می‌انجامد. بینامتنیت و بیناگفتمانیت، از حیث رابطه آن با هژمونی قابل توجه است. بینامتنیت با تولید متون در ارتباط است: این که هر متن چگونه می‌تواند متن‌های پیش از خود را دگرگون ساخته و گفتمان‌های حاضر را برای تولید متون جدید ساختاربندیِ دوباره نماید (Fairclough, 1992: 103) و بیناگفتمانیت هنگامی رخ می‌دهد که گفتمان‌های مختلف در یک رخداد ارتباطی واحد با یک‌دیگر مفصل‌بندی شوند (Fairclough, 1992: 104؛ یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۲۸). فرکلاف بیناگفتمانیت را نشانه ضعف گفتمان هژمونیک و قوت یافتن گفتمان‌های حاشیه‌ای می‌داند. در این رمان (و نیز در اکثر رمان‌های زنان در این دهه) مسئله هویت‌یابی به جست‌وجوی منبعی برای تعریف هویت می‌انجامد. بیناگفتمانیت در حوزه هویت‌یابی زنان نشان دهنده آن است که نویسندگان زن گفتمان‌های مسلط پیشین را، که تعیین‌کننده نقش‌ها، هویت و جایگاه زنان بوده است، به چالش کشیده‌اند؛ چنان که در بیشتر آثار آنان، خانواده که عنصر اصلی هویت زن در جامعه سنتی است، محل درگیری، خشونت و خیانت است (ر.ک: زواریان، ۱۳۷۰).

جنسیت، کنش‌پذیری (انفعال) و کنشگری

طوبا و معنای شب، چنان که گفته شد، روایت رویارویی سنت و تجدد در جامعه ایرانی و اثر آن بر زنان است. در این روایت، طوبای خردسال که شور دریافتن حقیقت و

نوجویی او را دارای نوعی استقلال نسبی در رأی و عمل کرده است، با فرسایشی تدریجی بدل به زنی محافظه‌کار و منزوی می‌شود که «نگهبان خانه سنت» است. سیمون دو بووار، در توصیف و تبیین آنچه ویژگی‌های زنان خوانده شده به اثر تاریخی نهادهای اجتماعی از جمله خانواده بر زنان توجه کرده است. از منظر او، جامعه پدرسالار قدرت و خودمختاری را که لازمه کنشگری است از زن سلب می‌کند و به جای آن، انفعال و «حالیت» را به‌مثابه ویژگی‌های برتر زنانه می‌ستاید. این تشویق و تنبیه‌های دوسویه و پیوسته، پدیدآورنده روند پذیرش انفعال در ضمیرزن بر اثر آگاهی از دیگری‌بودگی در مراحل مختلف زندگی او است (ن.ک: بووار، ۱۳۸۰، ج۲). در این‌جا نیز، روندی که رمان آن را به تصویر می‌کشد، تفوق تربیت زنانه بر کنش‌مندی و خودمختاری سوژه در طوبا است. بازه زمانی‌ای که رمان آن را روایت می‌کند، محوریت «خانه» و دلالت‌های اسطوره‌ای ـ روان‌شناختی آن، شخصیت‌های گیل و لیلا که از حقیقت‌های سرمدی سخن می‌گویند، همه به طوبا وجهی نمادین بخشیده است؛ یعنی او در رمان نه کارکرد زنی پریشان‌احوال، مالیخولیایی و غرق در توهم‌های خویش، بلکه نقش زن ایرانی در هنگامه رویارویی سنت و تجدد را دارد که با گذشت سالیان، سنت پدرسالار او را می‌فرساید و در نهایت، به صورت کامل، کنترل می‌کند. از آغاز رمان، چهره‌های مختلفی از زن می‌بینیم، اما آنچه در میان آنها مشترک است، همین فرسایش تدریجی‌ای است که سنت و نظام سنتی زیست خانواده پدرسالار به آنها تحمیل می‌کند. به این ترتیب، زنی مثل طوبا که در آغاز، جسور، سنت‌شکن، آزاداندیش و در پی کشف حقیقت زندگی است، در نهایت بدل به شخصیتی کوته‌بین، انحصارطلب و آزاردهنده می‌شود که «از حد پایین‌تنه چیزی را بیشتر حدس نمی‌زد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۳۸۴). رمان این تغییر را در روندی تدریجی به خواننده نشان می‌دهد.

در طوبا و معنای شب، کندوکاو نویسنده در هویت زنانه، به جست‌وجوی ریشه‌های تاریخی شکل‌گیری این هویت می‌انجامد. کار دو شخصیت شاهزاده گیل و لیلا در داستان تشریح همین هویت تاریخی است که جلوه‌هایی اسطوره‌ای نیزیافته است. نویسنده از خلال این دو شخصیت، خوانش خود را از تاریخ زن و راز «لال‌ماندگی»او (همان: ۴۱۲) بیان می‌کند. روایتی که رمان ارائه می‌دهد، داستان مخدوش شدن زن

به‌مثابه سوژه خودآگاه و اندیشه‌ورز و بدل شدن او به خانه، به موقعیت، به بخشی از «ما» است: «در تمام تاریخ فرصت اندیشیدن را از زن گرفته بودند. او فاقد من بود، جزئی از ما بود و تحلیل رفته در مجموعه» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۳۰۵). می‌بینیم که جمله اول مجهول و جمله دوم در قالب فرایند ربطی که کنش‌گر خاصی را معرفی نمی‌کند بیان شده است. در تحلیل کلیِ پارسی‌پور، همچنان که در این بند، «عامل» نامشخص است. چنان که در روایت نهایی، لیلا دوپاره شدن زن میان مادری و معشوقی در آغاز پیدایش تمدن پدرسالار را امری ناگزیر و در جهت آن می‌داند که «امر اداره جهان میسر بشود» (همان: ۴۰۸).

در این رمان، جنسیت به عنوان یک ارزش (و نه صرفا یک ویژگی) حضور دارد. به این معنا که هنوز در ارزش‌داوری‌های حاضر در رمان، جنسیت و حتی جنس مبنای قضاوت، هرچند در جهت عکس، قرار می‌گیرند. به عنوان نمونه، یکی از اندیشه‌های مسلط بر رمان، که از زبان گداعلیشاه، صوفی صاحب‌کرامت و مراد طوبا و به شیوه بازنمایی غیرمستقیم آزاد بیان می‌شود، این است که:

زنان و کودکان بالطبع معصومند، معصوم ابدی (۱). این مردان بودند که این آینه‌های معصومیت را با گل و لای لجن می‌آغشتند (۲). زن بالطبع مقدس به دنیا می‌آمد، (۳). آینه‌ای برای انعکاس ژرفا بود (۴). اگر در ژرفای کسی خلأ وجود داشت، زن تجسم خلأ می‌شد (۵) و اگر از نور سرشته بود، زن نورانی می‌شد[1] (همان: ۱۲۸).

این جملات، با اسم جنس‌ها و زمان حال روایت (که در قالب نقل قول غیر مستقیم، بدل به گذشته استمراری شده)، تداعی‌کننده حقایق سرمدی هستند. در این بند طرح طبقه‌بندی اصلی‌ای که به کار رفته، مردان در مقابل زنان است. ویژگی‌های هر گروه، قابل توجه است: مردان با «گل‌ولای»، «لجن» و «آغشتن» در مقابل زنان با «کودکان»، «بالطبع معصوم»، «معصوم ابدی»، «آینه‌های معصومیت»، «بالطبع مقدس» و «آینه ژرفا» در یک گروه جای گرفته‌اند. تأکید بر «طبع» و صفاتی که فرد با آنها متولد می‌شود و اختصاص ویژگی‌های پیش‌گفته به این تقسیم‌بندی، مفهوم زیست‌شناختی زن/ مرد بودن را بدل به نوعی فطرت می‌سازد که برای زن حامل ارزش معصوم و مقدس بودن، و

۱. شماره‌گذاری به هدف تحلیل و توسط نویسنده مقاله انجام گرفته است.

برای مرد به معنای آلاینده بودن است. تمثیل آینه، زنان را منفعل و فاقد هر نوع ویژگی خلقی یا شخصیتی بازنمایی می‌کند و این امر را هم برخاسته از ذات آنها می‌داند. در مقابل، مردان به‌مثابه مهاجمانی که در برابر این آینه ظاهر می‌شوند و به آن معنا می‌دهند، فعال و اثرگذار تصویر شده‌اند. این مفهوم به طرق مختلف در ساختار جمله نیز منعکس شده است: در بند ۲ بر عاملیت «مردان» با قرار گرفتن در ترکیب «این مردان بودند» تأکید شده است. مبتدای موضوعی با قرار گرفتن در قالب گزاره‌ای (سازه مؤکد + فعل ربطی + ضمیر موصولی) ساخت تأکیدی یافته است. از نظر تعدی نیز در هیچ کدام از فرایندها، زنان کنش‌گر نیستند؛ فرایندهای ۱ و ۴ رابطه‌ای هستند و کنش‌گر ندارند. فرایندهای ۲ و ۳ مادی هستند، اما در فرایند ۲ که کنشی است زنان در قالب «آینه‌های معصومیت» هدف فرایند هستند و فرایند ۳ نیز از نوع مادی رخدادی و فاقد کنش‌گر است. ۵ و ۶ ساختار شرطی دارند و در هر دو، زنان در بخش تالی شرط و در فرایندهای رابطه‌ای حضور دارند. همچنین کاربرد زبان مردمحور در این‌جا آشکار است: «اگر در ژرفای کسی خلأ وجود داشت، زن تجسم خلأ می‌شد». «کسی» ضمیر مبهم است و می‌تواند دلالت بر عامه افراد انسانی داشته باشد، اما در این‌جا زنان اخص از کسان هستند و افراد انسانی با مردان یکی گرفته شده‌اند.

این نگاه حاصل در هم آمیختن دو گفتمان غالب در رمان است: در این‌جا، فمینیسم با عرفان طبیعت‌گرای مورد نظر نویسنده تلاقی می‌کند و به این ترتیب، از یک سو، زنان در مقابل مردان می‌ایستند و داعیه آن را دارند که مردان در طول تاریخ حقوق آنها را پایمال کرده و وضعیت و موقعیتِ زن را «به گل و لای لجن» آغشته‌اند و از سوی دیگر، خود در کنار کودکان قرار گفته و تداعی‌کننده ضعف، انفعال و فقدان هویت می‌شوند. این سرگردانی ایدئولوژیک در سراسر رمان، انگاره‌ای مبهم از وضع زن به دست می‌دهد که به خصوص در موضوع بارداری نمایان است. نویسنده تأکید ویژه‌ای بر بارداری به عنوان راه رستگاری غایی زن دارد. عرفان دائوئیستی او عشق را نه رسیدن به وحدت، که تکثیر و جاری شدن در تمام طبیعت می‌بیند و تجلی روشن و مشخص این تکثیر را در مادری و زایش می‌داند؛ اما از سوی دیگر، در تصویر نحوه رفتار طوبا با فرزندانش و خشم او نسبت به آنها، هر نوع عشق مادری به تمسخر گرفته می‌شود و نفی می‌گردد.

سنت و تجدد در برابر کنشگری و انفعال

سنت، و در این‌جا تجسم عینی آن، خانه، طوبا را از فراتر رفتن از خود، کشف جهان بیرون از خود و تحقق خویشتن به‌مثابه آگاهی و آزادی باز می‌دارد. در این رمان، سنت به طور عمده از طریق مرد سنتی که ذی‌نفع آن نیز هست، اعمال و تثبیت می‌شود و مرد سنتی نگاهی انحصارطلب، شیءانگار و تحقیرآمیز به زن دارد. در بافت اجتماعی خلق رمان، بازگشت به سنت تبلیغ می‌شود؛ اما تصویر پارسی‌پور از سنت مجموعه‌ای از روندهای ویران‌کننده زنان است. او خانواده سنتی را نهادی می‌بیند که زنانی را که با آن هم‌ساز نیستند حذف می‌کند.

همچنان که گفته شد، درون‌مایه رمان برخورد میان سنت و تجدد است. جدال و چالش میان این دو، به عنوان سرچشمه‌های هویت‌یابی فردی، گفتمان‌های ناظر بر جنسیت را در رمان شکل می‌دهد. در این‌جا دوگانه‌سازی خیر و شر، دربرگیرنده ارتباط جنسیت و سنت است و جفت تقابلی اصلی در رمان، آن است که از تلفیق سنت به‌مثابه نهاد و مرد به عنوان عامل آن برمی‌خیزد.به این ترتیب، در این رمان از آن اثیری و لکاته، یا زن آرمانی و فتانه کلاسیک خبری نیست. به عکس، در شخصیت لیلا تلفیقی از این دو را می‌بینیم. لیلا، این تقسیم‌بندی را، که میان او و طوبا جدایی افکنده، ناشی از پیدایش تمدن مردسالار می‌بیند و دوران آن را تمام‌شده می‌داند: «عصر ما به پایان می‌رسد» (همان: ۴۱۲). زنان هم به درجات مختلف بخش‌هایی از سنت را درونی کرده‌اند و به نسبت میزان این درونی‌شدگی، در کنترلی که سنت پدرسالار اعمال می‌کند سهیم می‌شوند.

این سنت، تنها مجموعه‌ای از قوانین نیست که بتوان آن را به یک‌باره دگرگون کرد. در رمان، دگرگونی در عرصه عمومی و مدرن شدن ابزارها، مسئله طوبا و مسئله زن را حل نمی‌کند. چنان که در رمان می‌بینیم، برخورد طوبا با مظاهر تکنولوژی برخوردی ناشی از جهل مطلق و همراه با فاصله‌گیری است. او هیچ‌گاه جهان خارج از خودش را (در قالب کره جغرافی کوچکی که پدرش به او می‌دهد) به صورت محیطی قابل فتح، چیزی که بتوان آن را در دست گرفت و شناخت، نمی‌پذیرد. پدیده‌هایی نظیر سینما و آسفالت برای او بدل به جلوه‌هاییدرک‌نشدنی از قدرت خداوند می‌شوند (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۲۱۳، ۲۲۹). تغییرات اجتماعی در زندگی او اثری ندارند. اجباری شدن کشف حجاب در

جهان ذهنی و عینی طوبا اساساً بی‌معنا و بی‌اثر است (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۲۳۸). درگیری اصلی طوبا از آغاز، ساختارها و ذهنیتی است که رفته‌رفته توان اندیشیدن و آزادی را از او سلب می‌کند و او را در انفعال کامل فرو می‌برد. کنشگری و گسست از این سنت که در شخصیت مریم (دخترخوانده مونس و اسماعیل) مجسم شده است، زمانی فرا می‌رسد که امکان آموزش واقعی و حضور اجتماعی زنان فراهم شده است.

در مورد مریم، طوبا، که دیگر خود نماد و مظهر سنت شده است، تلاش می‌کند در فرایند هویت‌یابی و شناخت او از جهان اثرگذار باشد، اما حضور اسماعیل و نیزبرادر مریم یعنی کمال، القائات او را خنثی می‌کند؛ مریم را، نه مونس و طوبا، که با اجبارهای اجتماعی سنت فرسوده شده‌اند، بلکه مردانی متجدد تربیت می‌کنند که تلقی‌ای مغایر تعریف سنت از زن دارند. همچنین بخشی از فرایند رشد او محصول اثربخشی تکنولوژی در ساحت فرهنگ است: مریم جهان را از دریچه ذهن قهرمانان فیلم‌های سینمایی می‌شناسد (همان: ۳۵۶)؛ از طریق نشریات روشنفکرانه اسماعیل است که با جمیله بوپاشا آشنا می‌شود (همان: ۳۵۸) و او را بدل به اسطوره و الگوی خود می‌سازد. چنان که مشخص است، نقش اسماعیل در این میانه بسیار پررنگ است. مطابق خوانش رمان، راه رهایی زنان را که «مرد سنتی» سد کرده است، «مرد متجدد» باز خواهد کرد؛ همچنان که می‌بینیم، در تخصیص نقش‌ها هم زنان موضعی انفعالی و اثری تبعی دارند.

در رمان آنچه باعث اهمیت یافتن جنسیت به عنوان عاملی هویت‌ساز می‌شود، مواجهه ایرانیان با تجدد است. رویارویی ادیب با تجدد، در دریافت او مبنی بر گرد بودن زمین منعکس می‌شود. مهم‌ترین عنصر «علوم جدید» از نظر او، کره جغرافیاست که تصور او را از صاف و چهارگوش بودن زمین مخدوش و مشوش می‌کند:

حاجی از نفرت لب‌هایش را به هم فشرد. با قاطعیت تصمیم گرفت: «بله، زمین گرد است، زنان می‌اندیشند و به زودی بی‌حیا خواهند شد»... ناگهان برایش روشن شد که چرا زمین مجبور بود چهارگوش باشد (۱). چرا بی‌حرکت تلقی شده بود (۲) و چرا هر مرد حق داشت بر گرد زمین خود حصاری بکشد (۳). هر جایی را اگر به حال خود می‌گذاشتند (۴)، یکسره به دور خود می‌چرخید (۵) و همه را مبهوت می‌کرد (۶). همه‌چیز را به هم می‌ریخت (۷). حاجی با خشونت به طرف زیرزمین برگشت، همهمه

زن‌ها متوقف شد. صدای پاهایشان را شنید که با عجله به طرف دار قالی برمی‌گشتند. ابر از روی خورشید کنار رفته بود. حاجی احساس حقارت و خشم داشت. از همه مهم‌تر، وحشت. قطعا روزی همه این‌ها را انگلیسی برای آنها می‌گفت. (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۱۷)

در این رمان، تجدد مهم‌ترین مصداق و معنای خود را در زندگی زنان می‌یابد؛ یعنی عرصه اصلی جدال سنت و تجدد در انقیاد و رهایی زنان نمود می‌یابد. در این‌جا، این تقابل آزادی و کنش‌گری با انفعال و اجبار به بهترین شکل در وجهیت و تعدی جملات آشکار است: زمین که در این‌جا معادل و نماد زن است (زمین در ذهن حاجی «بانوی پاکیزه و آرام و ساکن» (همان: ۱۱) لقب گرفته است)، در ۱ و ۲ و ۳ که بیان‌گر ذهنیت پیشین حاجی و نگاه سنتی اوست، مفعول و هدف فرآیندهاست. وجهیت نیز از نوع امری و بیان‌کننده اجبار و الزام است؛ حال آن که در ۵ و ۶ و ۷ که بیان‌کننده وضعیت بعدی اوست، در جایگاه کنش‌گر فرایندها واقع شده است. در این‌جا، نتیجه مستقیم برخورد سنت و تجدد، تغییر چشم‌انداز وضعیت زنان، و نخستین واکنش به آن از سوی سنت، اعمال خشونت است. به این ترتیب، در تقابل دوگانه «سنت در برابر تجدد»، خشونت، محدودیت و ناآگاهی در کنار سنت؛ و آزادی زنان، استقلال اندیشه آنان وکنشگری در قالب خروج از خانه که محل اعمال کنترل بر آنان است، در کنار تجدد قرار گرفته‌اند.

در این رمان، یکی از آموزه‌های اصلی سنت به زن همین انفعال است؛ این امر به دو طریق در وی نهادینه می‌شود: نخست از طریق آموزش مستقیم و دیگر، با عقوبت کنش فعالانه از جانب او. یکی از نقاط عطف داستان در این مورد، منش پدر طوبا در آموزش به اوست: پدر طوبا انفعال و فرمان‌برداری زنانه را با خوانش خود از داستان حضرت مریم به او القاء می‌کند: «در دنیا مردانی بودند که به آنها الهام می‌شد. اینان در شکم زنانی رشد می‌کردند که پاکیزه‌خو و نجیب بودند، مثل مریم عذرا... فرشته در قالب مردی بر او ظاهر شد. دختر که همیشه مسجد خدا را جارو می‌کرد و باغچه‌ها را آب می‌داد و فرمان‌بردار بود، وحشت‌زده در برابر بیگانه برهنگی خود را پوشانده بود» (همان: ۱۸-۱۹).

در بخش نخست متن، ساخت اطلاعی بند به گونه‌ای‌ست که وجود زنان را به صورت تبعی و برای پرورش مردان معرفی می‌کند. صفاتی که از میان مؤلفه‌های مختلف شخصیت مریم برگزیده شده نیز قابل توجه است: نقش‌ویژه‌های مریم آن است که «مسجد

خدا را جارو می‌کرد و باغچه‌ها را آب می‌داد» که در قالب وظایف خانگی زنانه جای می‌گیرد و دیگر این که «فرمان‌بردار» بود. این نقش‌ها در بند، تفصیل ویژگی‌های پاکیزه‌خویی و نجابت است که پیش از آن به صورت مجمل آمده بود و در همه آنها، تأکید بر پذیرش بی‌چون‌وچرای خصیصه‌هایی‌ست که سنت، زن را به آنها ملزم کرده است.

چنان که گفته شد، راه دیگر درونی‌سازی انفعال در زنان، عقوبت کنش‌های فعالانه آنهاست. مثال روشنی از این مورد، ازدواج خودخواسته و خودسرانه مونس با اسماعیل است. در پی دستگیری اسماعیل، مونس سقط جنین می‌کند و زهدانش را از دست می‌دهد. این رخداد، بارها از جانب طوبا که حالا به صورت کامل نماینده سنت شده است، تعبیر به مجازات می‌شود: «خوب تقاص خودسری‌اش را پس داده بود. حقش بود» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۲۶۶). اسماعیل در مورد او می‌اندیشد: «می‌دانست زنش شهامت اندیشیدن ندارد. یک بار اندیشیده بود و سترون شده بود. یک بار اراده مستقل به خرج دادن، او را به خمیری بی‌شکل تبدیل کرده بود» (همان: ۳۰۵). طوبا خود در نوجوانی، با خودمختاری‌ای که در نتیجه باسواد بودن و غیاب پدر به دست آورده است، برای نخستین ازدواج، پیش‌قدم می‌شود. اما در این مدت، همسرش به او، که از زندگی اجتماعی محروم شده است، می‌باوراند که خشک‌سالی و قحطی نتیجه خودسری او بوده است. بنابراین، زن جوان با خود می‌اندیشد: «آیا او نمی‌بایست صبر می‌کرد تا رب قادر اعلی شوهرش را تعیین کند؟ آیا او گناه نکرده بود که خود را به حاجی تفویض کرده بود؟» (همان: ۳۵). سنت از اشخاص می‌خواهد که جایگاه تثبیت‌شده خود را در سلسله‌مراتب قدرت بپذیرند. صفاتی که طوبا در مورد خداوند به کار می‌برد،یعنی «قادر» و «اعلی»، نشان‌دهندهٔ همین موضوع هستند. برای زنان رمان، تنها راه امن زیستن در ساختار سنت، انفعال و پذیرش تقدیر مشخص خودشان است.

با این حال، زنان رمان در مقابل پذیرش کامل اقتدار مردان و سنت سر بر می‌آورند و فضاهایی شخصی برای محافظت از اعمال نفوذ و قدرت مرد می‌یابند. این فضای شخصی همان افکار، عقاید و باورهای آنان است: «شوهر عقیده سیاسی خود را به زن می‌قبولاند اما اعتقادهای مذهبی او را تغییر نمی‌دهد» (بووار، ۱۳۸۰، ج۲: ۳۱۰). بووار عقاید خرافی،

گذشته‌نگر و غیرعقلانی زنان را از یک‌سو ناشی از تأثیرات عمیق دوران کودکی و نوجوانی و درخودفرورفتگی پایدار دختر جوان در این مراحل می‌داند و از سوی دیگر آن را در جهت جدال دائمی و تلاش ناامیدانه زن برای کسب قدرت در کانون خانواده تحلیل می‌نماید (بووار، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۱۰). در این‌جا نیز، هر دو همسر طوبا تلاش می‌کنند به او بقبولانند که شیخ محمد خیابانی از نظر سیاسی وابسته به بیگانگان و خائن است (همان: ۳۴؛ ۹۳)، اما او با بدل کردن تصویر خیابانی به موجودی مقدس و سرشته از نور، در مقابل عقیده آنان مقاومت می‌کند. بدین ترتیب، خرافاتی و غیر عقلانی بودن عقاید طوبا، بدل به نوعی مقاومت در برابر مردان و پدید آوردن فضایی شخصی می‌شود.

گرایش‌های عرفانی طوبا دست‌آویزی برای کسب قدرت در مقابل همسرانش و نیز در مقابل محدودیت‌های اجتماعی است: اشتیاق عجیب طوبا به مراد خود، گداعلیشاه حربه کسب استقلال او در مقابل همسر دومش، فریدون میرزاست. این معنا را می‌توان در تصمیم طوبا برای سفر به کرمانشاه و سر سپردن به گداعلیشاه دید. در یکی از دیدارهای درویش حسن با همسر طوبا، فریدون میرزا که از نافرمانی زن به تنگ آمده به درویش می‌گوید: «درویش! واقعا زن جماعت خلاست» (همان: ۱۲۷)، طوبا که از پشت پرده مباحثات عرفانی را دنبال می‌کند با شنیدن این سخن برمی‌آشوبد و «در همان لحظه تصمیم گرفت به کرمانشاه برود» (همان: ۱۲۸). در این‌جا تصمیم دفعی طوبا به کنشگری، بر ماهیت واکنشیِ باورهای عرفانی وی صحه می‌گذارد. این امر در ساخت جمله، بیش از هر چیز در عنصر موقعیتی «در همان لحظه» و فرایند ذهنی قصدی «تصمیم گرفت» انعکاس یافته است. «جادو»یی که طوبا در عرفان می‌یابد، تصویر زنده‌ای که از روح ستاره برای خود می‌سازد، تصور «نوروارە»ای که از خیابانی دارد، همگی جلوه‌هایی از تلاش او برای دست‌یابی به قدرتی است که در مناسبات درون خانواده و در زندگی فردی‌اش به او تعلق نگرفته است: «فکر جادو، فکر نیرویی انفعالی‌ست؛ دختر جوان به علت این که وقف انفعال شده است ولی خواهان قدرت است، باید به جادو اعتقاد داشته باشد» (همان، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۱۰).

در رمان، ناتوانی شدید زنان در اندیشیدن و نداشتن تربیت و آموزش لازم برای اندیشه‌ورزیشاخصه وضعیت زنان در ساختارهای سنتی است. این ضعف قوای ذهنی در

انفعال زن، باورهای کودکانه و خرافی وی و نیز شمار زیاد زنان دیوانه و مالیخولیاییِ حاضر در این داستان بازتابیافته است. بووار رشدنیافتگی ذهنی زنان را ناشی از کنار گذاشته شدنشان در سنین نوجوانی و جوانی از عرصه کنش و عمل می‌داند. از نظر او زن جوان «به سبب آن که از دنیا نصیبی ندارد غالباً در عوالم پوچ و ابلهانه‌ای غرق می‌شود؛ اگر لازم بود که عمل کند ناگزیر بود روشن‌بینی داشته باشد، در حالی که وی می‌تواند در میان مه انتظار بکشد» (بووار، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۱۰).

منتج شدن بی‌عملی به توهم را به بهترین وجه در زندگی زناشویی نخست طوبا می‌بینیم. او که حتی از کار خانگی هم کنار گذاشته شده است «روزهای متوالی، دو زانو در گوشه اتاقی که به او اختصاص داشت می‌نشست و به روبه‌رویش خیره می‌شد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۲۳). و سپس «در نشست‌های طولانی‌اش در گوشه اتاق و دوزانو، اندک اندک به حالتی از مالیخولیا مبتلا می‌شد» (همان: ۲۵). تصور دائمی طوبا از حضور و دخالت نیروهای غیبی در پدیده‌های طبیعی زندگی‌اش محصول همین ذهن متوهم اوست. طوبا از طریق میرزا کاظم به روزنامه و وقایع سیاسی خارج از خانه دسترسی پیدا می‌کند. وقتی به خواستگاری شاهزاده پاسخ مثبت می‌دهد، میرزا روزنامه بردن برای او را متوقف می‌کند. این موضوع «ذهن مالیخولیایی او را دچار یک سلسله اوهام کرد. این طور به نظر طوبا می‌رسید که نیروهایی ماورایی او را از خواندن روزنامه منع می‌کنند» (همان: ۷۴). نمونه دیگری از این دست توهمات، برخورد او با شیخ محمد خیابانی است. طوبا خیابانی را تجلی خدا بر روی زمین می‌داند و گمان می‌کند که «وجود او یک‌سر از نور سرشته است». وقتی به صورتی اتفاقی این مرد را در خیابان می‌بیند، با هول و هراس به خانه بازمی‌گردد: «در را که گشود، موج هوا در اتاق نفوذ کرد و استکان‌های باژگونه روی نعلبکی‌ها در سینی روی طاقچه لرزیدند. از قلب طوبا گذشت که این علامت است. نیروهایی می‌خواستند با او تماس بگیرند» (همان: ۵۴). در ذهن پریشان طوبا، لرزش طبیعی استکان‌ها بدل به تلاش نیرویی ماوراء طبیعی برای برقراری ارتباط با او می‌شود که آن را می‌توان در پیوند با توصیف «نارسیسیم» از منظر بووار و تمایل به متمایز دانستن خود به دلیل عدم امکان تبدیل به وجود لنفسه (در مقابل وجود فی‌نفسه) دید.

رشد نیافتگی ذهنی طوبا از یک‌سو و روحیه کنجکاو و جست‌وجوگرش از سوی دیگر، او را بر آن می‌دارد که نظم حاکم بر جهان را با تخیلات پریشان خویش تبیین کند. او می‌خواهد جهان را بشناسد، اما دایره مقدوراتش وی را در خود بسته نگاه می‌دارد:

«زمان درازی هنگامی که شاهزاده در رؤیای ویلهلم آلمانی به سر می‌برد طوبا را هم دچار ویلهلم کرده بود. زن دائم نگران ویلهلم و فتوحات او بود. می‌اندیشید اگر به ویلهلم فکر کند کمکی می‌شود برای این منجی زمان تا بیاید و دشمنان ایران را به خاک و خون بکشد. وقتی کشف کرد دشمن ویلهلم، اروس و انگلستان هستند و به گوشش رساندند که آقای خیابانی از دشمنان ویلهلم است، تمام کاخ‌های امیدش روی هم واژگون شد. خودش نیز نمی‌دانست چرا به این مسائل فکر می‌کند. هرگز با زن‌های دیگر در این باب حرف نمی‌زد و با مردان نیز هرگز فرصت گفت‌وگو پیدا نمی‌شد. آنچه بود در ذهن او بود. ذهنی که فعالانه در امور دنیا مشارکت می‌کرد و بالا و پایین مسائل را بررسی می‌کرد و بسیار کم به مرحله‌ای می‌رسید که از طریق زبان به بیان آید و اما اگر فرصتی پیش می‌آمد که اظهار نظری بکند چنان به لکنت زبان دچار می‌شد که در شنوندگان مرد حالتی از دلسوزی و عطوفتی که بزرگان نسبت به بچه‌ها پیدا می‌کنند پیدا می‌شد. از این قرار ترجیح می‌دهد حرف نزند و ساکت بماند» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۱۶۹).

در این بند، چرخه معیوبی که موجب عقب‌ماندگی و رشدنیافتگی ذهن زن می‌شود، توصیف شده است. طوبا از آنجا که فرصت بیان افکارش را نمی‌یابد و نمی‌تواند آنها را ارزیابی انتقادی کند، ذهنی کودکانه و متوهم دارد و به دلیل همین رشدنیافتگی ذهنش، امکان اظهار نظر نیز از او دریغ می‌شود. یکی از پیش‌فرض‌هایی که بند متضمن آن است در همین‌جا خود را نمایان می‌کند: «هرگز با زن‌های دیگر در این باب حرف نمی‌زد و با مردان نیز هرگز فرصت گفت‌وگو پیدا نمی‌شد». جمله اول کنش‌محور و منفی است: طوبا خود از سخن گفتن با زنان دیگر پرهیز دارد. اما فرایند در جمله دوم، رخدادمحور است و در آن طوبا از عناصر موقعیتی و قابل حذف است. طوبا در مقابل گروه زنان کنش‌گر است، اما وضعیتش او را در مقابل مردان بدل به کنش‌پذیر می‌شود. همچنین، عدم رشد ذهنی طوبا «در شنوندگان مرد» تأثر برمی‌انگیزد. ایدئولوژی حاکم بر متن، مردان را گروه همگن و اندیشه‌ورزی تصویر می‌کند که در مقابل طوبا قابل قیاس

با بزرگان در مقابل بچه‌ها هستند. در این‌جا می‌توان پرسید کـه آیـا رشـد ذهنـی میـرزا ابوذر که شیخ محمد خیابانی را مراد خود تصور می‌کند و می‌خواهد به وی سر بسـپرد و ستاره را به خاطر این که مورد تجاوز قرار گرفته به قتل می‌رساند بیش از طوباست؟

بسامد بالایفرایندهای ذهنی در این بند، تصویری از در خود فرورفتگی طوبا و ذهنـی بودن جهان اوست. در پاره اول این بند، کنش‌گر شاهزاده است و طوبا تنهـا در موقعیـت هدف در فرایند اول قرار گرفته است؛یعنی طوبا حتی در پدیدار شدن اندیشـه‌هـایی کـه ذهن و جهان او را می‌سازند نیز وجه عاملی و کنش‌گری ندارد و در موضع انفعال، تنها از اندیشه‌های شاهزاده تأثیر می‌پذیرد.

در این رمان، سنت از طریق حربه‌های خویش بـرای کنتـرل زنان،مـدافع ناآگـاهی و مانع رشد و ادراک آنان است؛ این کنترل در سطح اول، از طریـق مـردان سـنتی اعمـال می‌شود. عمده‌ترین چهره‌های نماینده «مرد سنتی» پدر طوبا، همسـران او یعنـی حـاجی محمود و فریدون میرزا و پسرخوانده او (کریم) هستند؛ سنت در قالب نهاد کنترل‌کننـده زن، چهره‌ای بسیار پررنگ و فراتر از این چند شخصیت دارد. سلطه سـنت را مـی‌تـوانیم در نهادهای اجتماعی، در محیط‌های عمومی، در زنان و مردان، چه سنتی و چه متجـدد، و نیز در کنش‌ها و گفت‌وگوهایشان ببینیم. همین سنت است که در نهایت، طوبـا را نیـز بدل به عامل خود می‌سازد. سنت در این‌جا در معنای نوعی نظم معهود اسـت کـه افـراد انسانی را طبقه‌بندی می‌کند و بر اساس این طبقه‌بندی‌ها محدوده مجاز ویژگی‌ها، روابط و کنش‌های آنان را تعیین می‌نماید. یکی از عمده‌ترین دل‌مشـغولی‌هـای مـردان سـنتی رمان، بر هم خوردن همین نظم معهود در حیطه جنسیت است؛ پدر طوبا می‌اندیشد کـه زنان را «اگر به حال خود می‌گذاشتند... همه چیز به هم می‌ریخت» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۱۷). همچنین، فریدون میرزا «سر در آوردن زن‌ها از اسـرار حـق را درسـت نمـی‌دانسـت. زن وظایف مشخصی داشت. اگر از حدود آن وظایف تخطی می‌کردیا تجاوز می‌کرد نظم دنیا بر هم می‌ریخـت» (همـان: ۱۲۵). در نمونـه‌ای دیگـر، راوی دانـای کـل رویـارویی حـاجی محمود، همسر نخست طوبا، بازاری سنتی و مخالف مشروطه با شیخ محمـد خیابـانی را روایت می‌کند: «آنچه که حاجی می‌خواست نظم و تمشیت جامعه از هم گسیخته‌ای بـود که می‌رفـت تـا سـنگی بـر سـنگی در آن قـرار نداشـته باشـد. و آنچـه آخونـد انقلابـی

می‌خواست آزادی بود و تجدد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۳۴). در این‌جا طرح طبقه‌بندی به کار گرفته شده چشم‌گیر است: سنت در کنار «نظم و تمشیت» و تجدد هم‌ردیف «آزادی و انقلاب» به کار رفته است. در هر سه نقل، ترس و تهدید عمده از نگاه مرد سنتی «برهم‌ریختگی» و از میان رفتن «نظم» امور، یعنی همان سلسله مراتب سنت است؛ برای هر سه نفر، از میان رفتن سلسله مراتب و نظم امور، به معنای از دست دادن حقوق و امتیازاتی است که در اختیار دارند.

تصویری که رمان از قوانین سنت در مقوله جنسیت نشان می‌دهد چنان است که فضیلت و گناه در سنت، در مورد زنان، از مقوله نیک و بد و شایست و ناشایست اخلاقی نیست؛ بلکه تنها از مقوله کنترل و مهار زنان است؛ بدین ترتیب، نهادهای جامعه پدرسالار از طریق قیمومیت بر پیکر و اِعمال کنترل بر بدن زن، ابتکار عمل، استقلال و آگاهی وی را مقید و محدود می‌سازند. طوبای جوان که در غیاب شوهر متولی اداره امور خانواده و فرزندان است، در جست‌وجوی گناهانش می‌اندیشد:

«تا چهارده سالگی به یاد نمی‌آورد کار زشتی از او سر زده باشد. اما آن موقع با خواستگاری از حاج محمود نخستین گناه را مرتکب شده بود. دوباره به عقب باز می‌گشت. گناهان دیگری هم کرده بود. از پنجره یواشکی به بدن لخت پدرش نگاه کرده بود که در پاشیر آب‌تنی می‌کرد. یادش آمد چندین بار به تن لخت خودش هم نگاه کرده بوده است. بازی‌های بچگانه را به یاد می‌آورد با دخترها و گاهی با پسرها. همیشه سعی کرده بود بدن لخت آنها را یک‌طوری، هرطوری شده، ببیند. اندیشید اساس عالم بر گناه استوار شده است» (همان: ۱۱۶).

به خصوص، آموزش‌های نهادی موظفند این کنترل را در زنان درونی سازند؛ به شکلی که آنها خود بدل به عاملان آن شوند. نخستین دریافت ادیب از تجدد نیز ناظر به همین کارکرد و محتوای سنت است. ثمره برخورد او با مرد انگلیسی درک این نکته است که: «بله، زمین گرد است. زنان می‌اندیشند و به زودی بی‌حیا خواهند شد» (همان: ۱۷). دریافت جدید ادیب مبنی بر گرد بودن زمین، بدل به درک تفاوت زن و طبیعت می‌شود: «اندیشید: «می‌اندیشند». بدبختانه می‌اندیشند، نه مثل مورچگان، نه مثل ذرات درخت، نه مثل خاک، کم‌وبیش همانند خود او می‌اندیشند» (همان: ۱۶). اندیشیدن زن‌ها،

جایگاه ابژه و سوژه را که در نظر ادیب ازلی و ابدی بوده، واژگون می‌کند و او را مضطرب و خشمگین می‌سازد: «زنان پشت پنجره معجردار زیرزمین جمع شده بودند و پچپچه می‌کردند. حسی به حاجی می‌گفت دارند درباره او حرف می‌زنند. یادش آمد که خندیده بود، بلند و بی‌پروا خندیده بود، طوری که شایسته شأنش نبود و زنان تا به‌حال چنین حرکتی از او ندیده بودند. آرام‌آرام پای راستش را بر زمین می‌کوبید» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۱۶). ترکیب دانسته سابق با این یافته جدید، که زن‌ها نفوس و ضمایری منفک از مرد و به خودی خود صاحب اندیشه و وجود هستند، نخست به «بی‌حیایی» قریب‌الوقوع زنان تعبیر می‌شود و سپس توجیه حق مرد برای کنترل زن را به دست می‌دهد. او به این ترتیب، درک می‌کند که «چرا هر مرد حق داشت بر گرد زمین خود حصاری بکشد» (همان: ۱۷).

اگر زنان اراده‌ای مستقل از مردان داشته باشند، قیمومیت آنها را به چالش خواهند کشید؛ این همان ره‌آورد تجدد، همان آموزه‌ای است که «قطعاً روزی... انگلیسی برای آنها می‌گفت» (همان). از این رو، ادیب لازم می‌بیند پیش از آنکه انگلیسی اقدام کند، خود به دخترش آگاهی بدهد. اما آگاهی او آشکارکننده نیست، بلکه پوشاننده است. هدف آگاهی دادن او جلوگیری از «صاحب فکر» شدن (همان) و آگاه شدن دختر است. این همان محدودیتی است که بر آموزش نهاد سنت به زنان اعمال می‌شود: هدف این آموزش نه معرفت، که درونی ساختن کنترل، پذیرش فرمان‌برداری از سنت، و از مرد به‌مثابه کارگزار آن و به صورت خلاصه، انفعال است. رمان، این آموزش را در مقابل ره‌آوردی قرار می‌دهد که بناست از طریق انگلیسی به زنان برسد؛ یعنی آموزه‌های تجدد. در این‌جا، به تدریج تجدد از طریق رسانه‌ها و نیز تغییرات سبک زندگی به فرهنگ وارد می‌شود و از همین رهگذر، زن مستقل، آگاه و کنش‌گر (مریم) پدید می‌آید.

تجدد و کنشگری

در طوبا و معنای شب، استقلال عملی که مریم و تا حدی مونس به آن دست می‌یابند، به روشنی محصول تجدد به عنوان بستری فرهنگی و تکنولوژی در قالب ابزارها

و روش‌هاست. این موضوع به خصوص در برخورد مونس با ماشین تایپ، که با استقلال اقتصادی او گره خورده، دیده می‌شود:

رمز دستگاه ساده بود، با این حال در مونس ایجاد قدرت می‌کرد. چقدر روز گذشته خواهرش منظرالسلطنه در گوشش خوانده بودکه کار در اداره برای زن‌ها توأم با بدنامی است. در تمام شهر فقط چند زن به این کار اشتغال داشتند و اغلب از دختران خانواده‌های مسیحی بودند. حتی یهودی‌ها دخترشان را پی کار به اداره نمی‌فرستادند، چه برسد به دختر شاهزاده فریدون میرزا، از خاندان سلطنتی و مونس در ذهنش شانه بالا انداخته بود. حتماً می‌خواست کار کند (۱)، حتماً می‌خواست زن اسماعیل بشود (۲). حتماً می‌خواست بچه‌های اسماعیل را به دنیا بیاورد (۳) و همه این کارها را می‌کرد (۴). اینک که پشت دستگاه سیاه‌رنگ نشسته بود و کلمات را به هر صورت که می‌خواست خلق می‌کرد قدرت غیر منتظره‌ای در او پیدا شده بود (۵). مشکلات بی‌اهمیت بودند. او قادر بود اگر لازم باشد کوه را هم از جا بکند... منظر السلطنه ارزش مسئله‌ای را درک نمی‌کرد: روی پای خود ایستادن و به خود متکی بودن (همان: ۲۴۸).

در این قسمت، ساخت روایی متن، مبتنی است بر الگوی هدف ـ مانع ـ غلبه (ریمون کنان، ۱۳۸۷). الگو در زیرساخت متن به صورت موازی دو مصداق یافته است. هدف نخست مونس «روی پای خود ایستادن» است و مانع او، تلقی جامعه سنتی از کار کردن زن. هدف دیگر، ازدواج با اسماعیل است و مانع، تلقی خانواده مونس از او به عنوان «دختر شاهزاده فریدون میرزا، از خاندان سلطنتی»است. زمان روایت، نسبت به پیرنگ، پسینی است: مونس «پشت دستگاه سیاه رنگ» نشسته و بر مانع اول غلبه کرده و آن را معادل توانایی خود برای رسیدن به هدف دوم می‌بیند. از منظر فرانقش متنی، مبتداسازی در سه بند متوالی با «حتما می‌خواست» در اثر ساخت اطلاعی جمله‌است: در این‌جا اطلاع نو، قصد ویژه و تأکید بر خواست مصرّانه مونس است. اما این خواستِ غلبه بر مانع توسط «ابزار» در او تشدید شده است؛ قدرتی که ماشین تایپ به او می‌بخشد او را در مقام فاعل، توانا می‌سازد. ابزار است که انسان را قادر می‌سازد از حالیت روزمرگی و حفظ حیات، به تعالی طرح‌افکنی و فعالیت فرا رود (بووار، ۱۳۸۰، ج۱: ۱۱۷).

همچنین، تجدد به مونس و اسماعیل اجازه می‌دهد که عشق خود را، که ساختارهای

اجتماعی و خانوادگی آن را نمی‌پذیرد، ابراز کنند. پیشرفت تکنولوژیک پیش‌شرط غلبه آنها بر سنت است: آنها با ماشین دوست اسماعیل به شهر ری می‌روند و در آن‌جا مخفیانه ازدواج می‌کنند: «وجود ماشین در آنها احساس اعتماد بیشتری ایجاد کرده بود. اسماعیل می‌اندیشید اگر در عصر الاغ و قاطر زندگی می‌کردند او هرگز نمی‌توانست با مونس ازدواج کند» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۲۵۱).

یکی از چهره‌های کلیدی طوبا و معنای شب، مریم است. مریم، دخترخوانده مونس و اسماعیل، تجسم زن نوین است: زنی کنشگر که در مقابل سنت می‌ایستد و در نهایت جان در این راه می‌گذارد. در وجود مریم است که اولین نشانه‌های استقلال و کنشگری را در زنان می‌بینیم. مریم چاره را نه در فرار فردی، بلکه در مبارزه جمعی می‌بیند. آگاهی و رشد فکری او باعث می‌شود برای دگرگون کردن عالم عین «از حدود ذهنی خانه فراتر برود» (همان: ۳۶۵). طوبا می‌اندیشد که این زن می‌تواند چرخه معیوب زندگی زنانه را پایان دهد:

در بیابان میان آن دو زن [طوبا و لیلا] زن سومی نشسته بود. با دستی اسلحه و در دست دیگرش مشتی خاک مرطوب را می‌فشرد... اخمی به اندازه یک اقیانوس در صورتش بود. طوبا گفت: «پس این است؟» دختر را با سر نشان می‌داد. لیلا گفت: «بله و نه. او یک بار زاییده شده، یک بار در عشق محض باردار شده و یک بار همه را خواهد زایید. اما عصر ما به پایان می‌رسد. یک تلاش هفت هزار ساله، طوبا، چیز دیگری می‌آغازد» (همان: ۴۱۲).

در این‌جا و از زبان لیلا، مریم در سه عبارت معرفی شده و هر سه متضمن مفهوم زایش هستند. در توصیف راوی دانای کل خشم ویژگی بارز مریم است: اسلحه، فشردن خاک در مشت و اخمی به اندازه اقیانوس. به این ترتیب، تلاش هفت‌هزارساله‌ای که لیلا از آن سخن می‌گوید، مبارزه‌ای است برای احقاق حقوق زنان. در طوبا و معنای شب، حضور گفتمان‌های مختلف برای هویت‌یابی زنان و تضعیف و به چالش کشیدن گفتمان مسلط در این زمینه، نشان از شکل‌گیری تصویر جدیدی از زن است که استقلال زن و کنشگری او را راه دگرگونی وضعیت زنان و پایان وضعیت تاریخی «دیگری بودگی» آنان می‌داند.

نتیجه‌گیری

رمان طوبا و معنای شب، مواجهه جامعه سنتی ایران با تجدد در اواخر سلطنت قاجار را از منظر تأثیر آن بر زندگی زنان تصویر می‌کند. در این رمان نسل‌های پیاپی زنان را می‌بینیم که به انحای گوناگون قربانی سلسله‌مراتب قدرت و جنسیت در نظام سنت می‌شوند؛ بیش از همه، در وجود طوبا تصویر مقاومت فرساینده زنان در برابر اعمال قدرت سنت پدرسالار تجلی یافته است. طوبا که در آغاز خود را به‌مثابه سوژه‌ای کنشگر و واجد اراده مستقل می‌بیند به تدریج از طریق مکانیسم‌های آموزش و عقوبت در سنت پدرسالار، جایگاه انفعالی خود را می‌پذیرد.

رمان توجه به زن به‌مثابه فرد، به‌مثابه سوژه، را امری مدرن و در نتیجه ارتباط جامعه سنتی ایران با غرب متجدد می‌داند. از طرف دیگر، مهم‌ترین مصداق تجدد نیز تغییر وضعیت زنان است. اما این تغییر که نخستین بارقه‌های ظهور آن را در بخش پایانی رمان در وجود شخصیت داستانی مریم می‌بینیم، از طریق تجدد سخت‌افزاری و دگرگونی شیوه زیست جامعه در پی ورود تکنولوژی رخ می‌دهد. به این ترتیب، ابزار است که فرصت کنشگری را برای زنی که زندانی خانه سنت است فراهم می‌آورد.

در تحلیل متن رمان نشان دادیم که کنش‌پذیری جای‌گیر شده در وجود طوبا در بافتار زبانی نیز منعکس است و این، با توجه به منظر روایی داستان، که غالبا گفتار غیر مستقیم آزاد، و حاصل پیوند صدای راوی و ذهنیت و گفتار شخصیت‌های رمان است، نگرش پارسی‌پور را نیز نشان می‌دهد. چنان که در مقاله اشاره شد، تلفیق گفتمان‌های متباین عرفانی (غالباً دائوئیسم) و فمینیسم، نوعی سرگردانی را در انگاره‌های تقابلی انفعال و کنشگری پدید آورده است. اما به هر رو، در فضای گفتمانی فراگیر اثر، این دوگانه تقابلی عمیقا با دوگانه محوری و مرکزی جهان متن، یعنی سنت/ تجدد پیوند یافته و در تناظر با آن است.

پی‌نوشت

۱. آفاری (۲۰۰۹: ۲۷۸) فهرستی را از تغییرات احکام حقوقی مرتبط با زنان، در مواردی مانند طلاق، حضانت، چندهمسری، اشتغال و... فراهم کرده است.

منابع

آفاری، ژانت (۱۳۷۷) انجمن‌های نیمه سری زنان در نهضت مشروطه، ترجمه جواد یوسفیان، تهران: نشر بانو.

بووار، سیمون دو (۱۳۸۰) جنس دوم، ترجمه قاسم صنعوی، ویرایش دوم، تهران: توس.

پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۶۷) طوبا و معنای شب، تهران: اسپرک.

ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستان: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

زواریان، زهرا (۱۳۷۰) تصویر زنان در ده سال داستان‌نویسی انقلاب اسلامی، تهران: امیرکبیر.

صابر، زینب و نادر شایگان‌فر (۱۳۹۴) «بررسی تطبیقی تأثیرپذیری رمان طوبا و معنای شب از رمان صدسال تنهایی با تأکید بر درونمایه جدال سنت و مدرنیته»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۹، ۱۵۳-۱۸۲.

صابرپور، زینب (۱۳۹۳) «جنس دوم به عنوان مبنایی نظری برای تحلیل فمینیستی ـ انتقادی گفتمان»، جستارهای نوین ادبی، دوره ۴۷، شماره ۱، ۲۷-۵۰.

علایی، مشیت (۱۳۶۹) «اسطوره زن، تحلیل فلسفی طوبا و معنای شب از شهرنوش پارسی‌پور»، کلک، شماره ۱.

فیاض، ابراهیم و رهبری، زهره (۱۳۸۵) «صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران»، زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)، سال ۴، شماره ۴.

کاظمی نوایی، ندا و فرزان سجودی و مهبود فاضلی و فرهاد ساسانی (۱۳۹۴) «از یقین به تردید: تحول وجه‌نمایی قهرمان رمان طوبی و معنای شب از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی»، نقد ادبی، سال هشتم، شماره سی و دو، ۱۳۳-۱۵۴.

کاظمی نوایی، ندا و مهبود فاضلی و فرزان سجودی (۱۳۹۵) «مناسبات مکانی و بازتولید کلیشه‌های جنسیتی: تناظر دنیای ذهنی و دنیای عینی در رمان طوبی و معنای شب»، پژوهش‌نامه زنان، سال هفتم، شماره چهار، ۴۷-۶۵.

گلشیری، هوشنگ، (۱۳۷۸) باغ در باغ، تهران: نیلوفر.

گوهرین، کاوه (۱۳۶۹) «نگاهی به طوبا و معنای شب»، ادبستان، شماره ۶.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) صدسال داستان نویسی در ایران، تهران: چشمه (دوره چهارجلدی).

هلیدی، مایکل و رقیه حسن (۱۳۹۵) زبان، بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی ـ نشانه‌شناختی، تهران: علمی.

یاوری، حورا (۱۳۸۴) «ناهمزمانی داستان و انسان»، آزما، شماره ۳۱.

--------- (۱۳۸۸) داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران، تهران: سخن.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹) نظریه و روش در تحلیل گفتمان، تهران: نی.

Afary, Janet (2009) Sexual Politics In Modern Iran, Cambridge: Cambridge University Press.
Fairclough, N. (1992) Discourse and Social Change, London: Polity Press.
Talattof, Kamran (2000) The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature, Syracuse, New York: Syracuse University Press.