دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ ۲۳۸۲
سال ۱۴ ، شمارهٔ ۲ ، تابستا ن ۱۴۰۴ ، پیاپی ۳۸

عناوین

بررسی تطبیقی مفهوم انسجام در بلاغت عربی و فارسی ۱
هما رحمانی، عبدالله راد مرد و احسان قبول

موتیف (بن‌مایه)در نمایشنامه شب هزار و یکم فارسی ۲۵
عبدالرضا نادری فر و معصومه احمدی

تحلیل هرمنوتیک سیاسی داستان‌های زن زیادی و بچه مردم نوشته جلال احمد بر اساس نظریه فردریک جیمسون ۴۵
فائزه عرب یوسف آبادی

بررسی مقایسه ای الگوی سفر قهرمان در روایت های بیژن نجدی بر اساس الگوی جوزف کمبل(مطالعات موردی گیاهی : در قرنطیه و شب سهراب کشان) /محبوبه مباشری، مجید هوشنگی و فاطمه آموزگار ۶۷

از رؤیای برابری تا باتولید خشونت: تحلیلی جامعه شناختی بر رمان یادداشت‌های یک دیکتاتور ۹۵
حسام خالویی، محمدصادق بصیری و نجمه حسینی سروی

فرقه گرایی به مثابه ساختار ایستا در سه گانه ابوتراب خسروی ۱۲۱
حسین جودی، محمدعلی محمودی و محمدامیر مشهدی

بررسی گفتمان فرهنگی شعر پست مدرن در ایران ۱۴۷
احمد خلیلی

بررسی تناسب وزن شعر با گوشه‌های آواز سنتی ۱۷۵
بیژن ظهری ناو و محمدحسن ارجمندی

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۴، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۴، پیاپی ۳۸

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: جواد اصغری (دانشیار دانشگاه تهران)
سردبیر: محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

امید مجد
استاد دانشگاه تهران

محمدصادق بصیری
استاد دانشگاه کرمان

عبدالرّضا سیف
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی
استاد دانشگاه ارومیه

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

یحیی طالبیان
استاد دانشگاه علّامه طباطبائی

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

مدیر داخلی: محمدجواد عظیمی
مدیر اجرایی: مریم مقدّم

نشانی:
نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir **وبگاه:** http://jlcr.ut.ac.ir

تلفن: ۶۶۹۷۳۶۷۹ ـ ۰۲۱

مجلهٔ **پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت** براساس ابلاغیهٔ شمارهٔ ۵۸۹۸۸۴/ ۳/۱۸ مورّخ ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجهٔ **علمی ـ پژوهشی** دارد.

این مجله در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: www.isc.gov.ir
پایگاه استنادی اولریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:
www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine)

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

فصلنامهٔ «پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت»
شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

فصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت* دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که سالانه چهار شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله

ـ مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده (نویسندگان) باشد و در نشریّهٔ دیگری منتشر نشده باشد و تا اتمام داوری هم به مجلّهٔ دیگری فرستاده نشود.

ـ مقالات ارسالی نباید بیشتر از سه نفر نویسنده داشته باشند.

ـ مقالات دانشجویان ارشد و دکتری تنها در صورتی بررسی می‌شود که یکی از اعضای هیئت علمی نیز در نگارش مقاله مشارکت و نظارت داشته باشد و نام وی نیز جزو اسامی نویسندگان حتماً در سامانه قید شود.

ـ چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریّه است.

ـ پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیئت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

ـ مسئولیّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است؛ البتّه ویراستار مجلّه در ویرایش مقالات آزاد است.

ـ حجم مقاله بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی نباید بیش از هشت‌هزار واژه باشد.

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، گروه، دانشکده و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه، شمارهٔ همراه (این مشخصات در فرم سامانه برای هر نویسنده درج شود و به صورت جداگانه نیز در صفحهٔ وُرد به ترتیبی که مدنظر نویسندگان است، تایپ و بارگذاری شود).

ـ ارسال مقاله فقط از سامانهٔ نشریّات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است.

ـ مقاله باید شامل این اجزای اصلی باشد: عنوان، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدّمه، پیکرهٔ اصلی، نتیجه، منابع و چکیدهٔ انگلیسی.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است و سایر نویسندگان نیز در فرم تعهدنامه به آن اقرار کرده‌اند. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

ـ فرم تعهدنامه پس از تکمیل و امضا همراه با فایل اصلی مقاله، فایل مشابهت‌یابی‌شده و نیز فایل مشخصات نویسندگان پیوست شود.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم (فونت) B Mitra 13 با فاصلهٔ سطر ۱ در محیط واژه‌پرداز ورد نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا ۴.۵ ، پایین ۳.۵ و از راست و چپ هر کدام ۴.۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده انگلیسی: با قلم Times New Roman با اندازهٔ ۹ باید مبسوط باشد (کمتر از ۴۵۰ کلمه و بیشتر از ۷۵۰ کلمه نباشد). همچنین این چکیده باید ساختاریافته باشد و شامل بخش‌های هدف، روش پژوهش، یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد که هرکدام در سطر یا پاراگرافی جداگانه نوشته شوند.

ـ چکیدهٔ فارسی: شرح جامعی از مقاله با واژه‌های محدود (بین ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه) شامل تصویری کلّی از بیان مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها.

ـ چکیده و واژه‌های کلیدی فارسی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

ـ شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید با اندازهٔ ۱۱ و پاورقی‌های ضروری با اندازهٔ ۱۰ نوشته شود.

ـ ابتدای هر بند، با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ سطر نخستِ زیرِ هر عنوان، نیاز به تورفتگی ندارد.

ـ در منابع پایانی، اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطر دوم باید نیم‌سانتی‌متر تورفتگی داشته باشد.

ـ منابع فارسی باید در انتهای مقاله به انگلیسی ترجمه شوند و در انتهای هر مورد قید شود (In Persian)

مثال:

Sarvari, R., & Rezvani, M. (2021). "Internationalization Orientation and Export Performance: Investigating the Mediating

Effects of Export Knowledge and Moderating Environmental Dynamism". *Journal of Entrepreneurship Development*, 14(3), 461-480, doi: 10.22059/jed.2021.318614.653593. (In Persian)

– نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از سه سطر، جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از هر دو طرف با همان قلم ولی با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

شیوهٔ ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

ـ (نام خانوادگی مؤلّف یا نام مشهورتر قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات). نیازی به نوشتن «ص» برای شمارهٔ صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند.

ـ متن ارجاعی باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد. جلدهای مختلف یک اثر، با خطّ مورّب مشخّص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۲/۴۲۶).

ـ اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داده شود، هر کدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر، مشخّص خواهد شد.

ـ درصورتی‌که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلّف در یک سال ارجاع داده شود، لازم است ابتدا در منابع پایانی، با نوشتن «الف» و «ب» در کنار سال چاپ، آنها را از هم متمایز کرد و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلّف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

*** ارجاع پایانی**

ارجاع به کتاب

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهورتر قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، نوبت چاپ، محلّ نشر، نام ناشر.

ـ اسم کتاب یا رسالهٔ دکتری کج (ایرانیک) شده باشد، نه سیاه (بولد).

ارجاع به مقاله

ـ نام مشهور مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجلّه، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.

ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقا کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، امّا نام مجلّه یا فصلنامه کج می‌شود.

ارجاع به نسخهٔ خطّی و اسناد

ـ نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف، نام کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.

ـ در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند و شمارهٔ طبقه‌بندی یا دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصّات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محلّ نگهداری، ضروری است.

ارجاع به وبگاه‌های اینترنتی

ـ نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف، تاریخ درج مطلب در وبگاه، عنوان مقاله یا اثر، نشانی الکترونیکی وبگاه. ارجاع به چنین مطالبی در حدّ ضرورت، و زمانی است که منابع مکتوب از آن موضوع در دست نباشد.

سایر نکات

ـ بخش‌های مستقلّ مقاله با بخش ۱، که به مقدّمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و با فونت B Mitra نوشته می‌شود؛

– زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳-۱-۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حدّاکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۲-۴-۱-۳، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

– اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفّظ آنها دشوار است، در پاورقی آوانگاری شود.

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی هرصفحه می‌آید؛ البتّه تا حدّ امکان باید از نوشتن پاورقی خودداری کرد.

ـ درصورتی‌که نام مؤلّف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.

ـ ابتدا منابع فارسی و عربی می‌آید و سپس منابع انگلیسی و فرانسوی و... جداگانه ذکر می‌شود.

- با توجه به تخصصی شدن مجلات علمی و پژوهشی . این نشریه صرفاً مقالاتی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.

- دریافت شناسهٔ orcid برای تمامی نویسندگان اجباری است؛ لذا ضروری است قبل از ارسال مقاله در سایت https://orcid.org ثبت نام کنند و پس از دریافت کد یادشده برای ارسال مقاله اقدام فرمایند.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
بررسی تطبیقی مفهوم انسجام در بلاغت عربی و فارسی هما رحمانی، عبدالله رادمرد و احسان قبول	۱
موتیف(نقش‌مایه) در نمایش‌نامه شب هزار و یکم فارسی عبدالرضا نادری‌فر و معصومه احمدی	۲۵
تحلیل هرمنوتیک سیاسی داستان‌های زن زیادی و بچه مردم نوشته جلال آل احمد بر اساس نظریه فردریک جیمسون / فائزه عرب یوسف‌آبادی	۴۵
بررسی مقایسه‌ای الگوی سفر قهرمان در روایت‌های بیژن نجدی بر اساس الگوی جوزف کمبل (مورد مطالعاتی: گیاهی در قرنطینه و شب سهراب کشان) / محبوبه مباشری، مجید هوشنگی و فاطمه آموزگار	۶۷
از رؤیای برابری تا بازتولید خشونت: تحلیلی جامعه‌شناختی بر رمان یادداشت‌های یک دیکتاتور / حسام خالویی، محمدصادق بصیری و نجمه حسینی سروری	۹۵
فرقه‌گرایی به‌مثابه ساختار ایستا در سه‌گانه ابوتراب خسروی حسین جودوی، محمدعلی محمودی و محمد امیر مشهدی	۱۲۱
بررسی گفتمان فرهنگی شعر پست مدرن در ایران احمد خلیلی	۱۴۷
بررسی تناسب وزن شعر با گوشه‌های آواز سنتی بیژن ظهیری ناو و محمدحسن ارجمندی‌فر	۱۷۵

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN:2676 -7627
https://jlcr.ut.ac.ir

A Comparative Study of Coherence in Arabic and Persian Rhetoric

Homa Rahmani[1], Abdollah Radmard[2]✉, Ehsan Ghabool[3]

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: h.rahmani64@yahoo.com
2. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: radmard@um.ac.ir
3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: ghabool@um.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
16, October, 2024

In Revised form:
27, July, 2025

Accepted:
17, August, 2025

Published Online:
11, September, 2025

Keywords:
Coherence, Rhetoric, Comparative literature, Improvisation, Consonance, Tafvif.

Abstract

Coherence is a concept found in the sources of both Arabic and Persian rhetoric. Usama ibn Munqidh first introduced this term in the 6th century, defining it as improvisation and speech that avoids mannerism and complexity. This essay applies the French theory of comparative literature, emphasizing linguistic differences and historical connections, to explore the conceptual process of coherence in Arabic rhetoric. It also investigates the influence of Arabic rhetoric on Persian rhetoric and examines the modern linguistic understanding of coherence in both traditions. The research reveals that the concept of coherence evolved over three main periods in Arabic rhetoric and Persian rhetoric, displayed less innovation in interpreting and utilizing the term i.e. was more under influence. With the introduction of the term coherence in its linguistic concept, the traditional rhetorical sense of coherence became less prevalent in Persian works. However, the modern concept of coherence, synonymous with terms like consonance and Tafvif, has roots in both Arabic and Persian rhetoric.

Cite this The Author: Rahmani, H.; Radmard, A.; Ghabool, E. (2025). "A Comparative Study of Coherence in Arabic and Persian Rhetoric". *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (1-24)
DOI:10.22059/jlcr.2025.377961.2007

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

Coherence is one of the terms mentioned in the sources of Arabic and Persian rhetoric. Usama ibn Munqidh first introduced this term in the 6th century, defining it as improvisation and speech that avoids mannerism and complexity. This essay applies the French theory of comparative literature, emphasizing linguistic differences and historical connections, to explore the conceptual process of coherence in Arabic rhetoric. It also investigates the influence of Arabic rhetoric on Persian rhetoric and examines the modern linguistic understanding of coherence in both traditions.

Consequently, the research method in this study is based on French theory. First, the two clear principles of linguistic difference and the influence of Persian rhetoric from Arabic rhetoric are considered as the basis of the research, and then we examine the historical development of coherence in the important works of Arabic rhetoric and then Persian, and while presenting a new periodization of coherence in Arabic and Persian rhetoric, we will explain the coherence developments in Persian literature. In the meantime, we will compare the modern concept of coherence with its traditional concept.

2. Research findings

The findings of this research indicate that the concepts and definitions related to the term coherence in Arabic and Persian rhetoric can be examined under the French theory of comparative literature; Because the two principles of linguistic difference between Persian and Arabic and the influence of Persian rhetoric from Arabic are obvious. In this regard, we can divide the periods of coherence in Arabic rhetoric into two periods: before and after Usama ibn Munqidh. Before Usama ibn Munqidh, some of the definitions of coherence in the western and modern sense of it can be seen under terms such as consonance and Tafvif and Jurjani's theory of order; But for the first time, Usama ibn Munqidh (1188) introduced this term into the knowledge of Arabic rhetoric and used it in the concept of improvisation. The same concept is used for this term in the later periods of Arabic rhetoric.

Also, terms such as consonance and Tafvif and theory of order entered Persian rhetoric from Arabic rhetoric and were used in Persian rhetorical works in the same sense as Arabic rhetoric; However, Shams Qeis Razi made the definitions of these terms more precise based on examples of Persian poetry. But, with the introduction of the term coherence in the works of Persian rhetoric, especially in the last century, we see the same definition of this term by Usama ibn Munqidh in these works. With the translation and application of the term "Ensejam" equivalent to "coherence" in linguistics, we see that the term "coherence" loses its use in its rhetorical definition and is used in the same linguistic definition.

Another important finding of this research is that there is basically no similarity between the concept of coherence in the tradition of Arabic and Persian rhetoric with its modern and western concept. In the western perspective, *Ensejam* is used as the equivalent of unity in the structure of sentences and meaning, and adherence to it ultimately leads to the formation of a uniform, which is the text. A unity that, by moving each element of the sentence, its continuity and meaning will be lost, and what remains will be nothing but scattered and irrelevant sentences; But in Arabic and later Persian literature and rhetoric, we are faced with a different concept from that of the

western type. In these works, *Ensejam* is used in the concept of improvisation. In the meantime, the concepts related to terms such as consonance and Tafvif and Jurjani's theory of order are close to the concept of *Ensejam* in its western and modern meaning (coherence).

3. Conclusion

The results of the research show that the term *Ensejam* has gone through three main phases based on the periods of Arabic rhetoric, and Persian rhetorical works in this field were more influenced by Arabic, and we see less transformation and creativity in the description and processing of this term. With the introduction of the term *Ensejam* in its linguistic concept (coherence), the term *Ensejam* in its traditional rhetorical sense was less used in Persian rhetorical works; However, the modern concept of coherence can be identified from the very beginning of Arabic and Persian rhetoric under terms such as consonance and Tafvif.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۷۶۲۷
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

بررسی تطبیقی مفهوم انسجام در بلاغت عربی و فارسی

هما رحمانی[۱]، عبدالله رادمرد[۲]✉، احسان قبول[۳]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. رایانامه: h.rahmani64@yahoo.com
۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. رایانامه:radmard@um.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. رایانامه: ghabool@um.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۲۵

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۵/۰۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۵/۲۶

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی: انسجام، بلاغت، ادبیات تطبیقی، بدیهه‌گویی، تلائم، تفویف.

چکیده

انسجام از جمله اصطلاحاتی است که در منابع بلاغت عربی و فارسی مطرح شده است. این اصطلاح را برای نخستین بار اسامهٔ بن منقذ در قرن ششم در معنای بدیهه‌گویی و سخن به دور از تکلّف و پیچیدگی مطرح ساخت. در این جستار برآنیم بر اساس نظریهٔ فرانسوی ادبیات تطبیقی که بر دو اصل اختلاف زبانی و روابط تاریخی استوار است به بررسی جریان مفهومی اصطلاح انسجام در بلاغت عربی و فارسی بپردازیم. در این میان به تعریف انسجام در مفهوم زبان‌شناسی امروزین آن در بلاغت عربی و فارسی و زمینه‌های تاریخی آن توجه خواهیم داشت. روش این پژوهش این‌گونه است که نخست با رویکردی نظری امکان بررسی مسئلهٔ پژوهش بر اساس نظریهٔ فرانسوی تایید شده است؛ سپس با رویکردی تاریخی سیر انسجام در بلاغت عربی و فارسی طبقه‌بندی شده است و سرانجام با رویکردی مقایسه‌ای رابطهٔ انسجام در بلاغت فارسی و عربی و نیز مفهوم امروزین آن تحلیل شده است و در این میان با روش تحلیل محتوا طبقه‌بندی‌ای از تحوّل معنایی انسجام در منابع بلاغی پرداخته‌ایم. نتایج تحقیق بیانگر آن است که اصطلاح انسجام بر اساس ادوار بلاغت عربی سه دورهٔ اصلی را پشت سرگذاشته است و آثار بلاغی فارسی در این زمینه بیشتر تأثیرپذیر بودند. با ورود اصطلاح انسجام در مفهوم زبان‌شناسی آن، انسجام در معنای بلاغت سنّتی آن کمتر در آثار بلاغی فارسی به کار رفت؛ هرچند مفهوم امروزین انسجام از همان آغاز بلاغت عربی و فارسی در ذیل اصطلاحاتی چون تلائم و تفویف قابل شناسایی است.

استناد: رحمانی، هما؛ رادمرد، عبدالله؛ قبول، احسان (۱۴۰۴). «بررسی تطبیقی مفهوم انسجام در بلاغت عربی و فارسی و دانش های وابسته به آن». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۸، (۱-۲۴)
DOI:10.22059/jlcr.2025.377961.2007

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی دانشی است که بر اساس مکاتب و نظریه‌های وابستهٔ به آن، ادبیات یک ملّت و دوره را با ادبیات ملّت و دوره‌ای دیگر و یا سایر دانش‌ها و هنرها مقایسه می‌کند و از این رهگذر به تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های یافته‌شده می‌پردازد. دو مکتب شناخته‌شده‌تر این دانش یکی مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی است و دیگری آمریکایی. در مکتب فرانسوی تأثیر و تأثر تاریخی و اختلاف زبانی در مقایسهٔ میان آثار اصل است و در مکتب آمریکایی بسترهای فرهنگی آفرینش آثار ادبی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای ادبیات و سایر هنرها و دانش‌ها مبنا قرار می‌گیرد.

یکی از حوزه‌های مهم پژوهشی در نظریهٔ فرانسوی ادبیات تطبیقی، بررسی جریان‌های ادبی و فکری است که از ادبیات یک ملّت وارد ادبیات ملّتی دیگر می‌شود. یکی از این جریان‌های ادبی بلاغت است. بلاغت را می‌توان یکی از عوامل اصلی پیدایش متن ادبی دانست. بلاغت است که در سطح فرم و محتوا زبان اثر ادبی را خیال‌انگیز و تأمل‌برانگیز می‌سازد.

در میان ادبیات ملل جهان، هنگامی که سخن از ادبیات عربی و فارسی به میان می‌آید، درهم‌تنیدگی این دو ادبیات تا حدّی است که گاه در قالب شعری ملّمع در ادبیات فارسی شاهد بروز گزاره‌های مستقیم ادبی عربی هستیم و یا کاربست آیات و احادیث و امثال و ابیات عربی در آثار فارسی، سنّت و سبکی شناخته شده است که از آغاز ادب فارسی پس از اسلام تاکنون استمرار یافته است. از جمله حوزه‌های مشترک میان ادبیات عربی و فارسی حوزه بلاغت است؛ گستردگی و ژرفای روابط میان بلاغت عربی و فارسی به گونه‌ای است که شاهد اصطلاحات و رویکردهای مشابه در بلاغت فارسی برگرفته از بلاغت عربی هستیم و البته در بخش‌هایی نیز نوآوری‌ها و نگاه‌های متفاوتی از سوی نظریه‌پردازان بلاغت فارسی طرح شده است.

یکی از موضوعات مهمی که در بلاغت عربی و تبع آن در بلاغت فارسی مطرح شده است، موضوع انسجام متن است که به دلیل اهمیت این موضوع در تحلیل قرآن مجید در جایگاه منبع الهام‌آفرین بلاغت عربی، از همان سده‌های نخستین مورد توجه و قلم‌فرسایی نظریه‌پردازان بوده است. نظریهٔ انسجام در آثار بلاغی عرب پس از طیّ جریانی وارد آثار نظری بلاغت فارسی شده است و ضمن تأثیرگذاری بر آن، بر اساس آثار شعری ادبیات فارسی تحولات و دگرگونی‌هایی داشته است که در این جستار به آن خواهیم پرداخت. هم‌چنین در حال حاضر در دانش زبان‌شناسی شاهد کاربرد اصطلاح انسجام هستیم و گذری به این مسأله نیز خواهیم داشت که مفهوم جدید انسجام تا چه میزان به مفهوم آن در سنت بلاغت عربی و فارسی نزدیک است. از این رو سه پرسش اصلی این پژوهش عبارت است از:

۱- ادوار مفهوم انسجام در بلاغت عربی و فارسی را به چند مرحله می‌توان تقسیم کرد؟
۲- مفهوم انسجام در بلاغت فارسی چه تحولات و دگرگونی‌هایی نسبت به بلاغت عربی داشته است؟
۳- انسجام در مفهوم امروزین آن چه شباهت‌هایی با مفهوم آن در سنت بلاغت عربی و فارسی دارد؟

بر این اساس روش تحقیق در این پژوهش بر پایهٔ مبانی نظریهٔ فرانسوی است. نخست دو اصل روشن تفاوت زبانی و تأثیرپذیری بلاغت فارسی از بلاغت عربی به عنوان پایه تحقیق لحاظ می‌شود و سپس سیر تاریخی انسجام را در آثار مهم بلاغت عربی و پس از آن فارسی بررسی می‌کنیم و ضمن ارائهٔ دوره‌بندی‌ای نو از انسجام در بلاغت عربی و فارسی، تحولاتی را که در ادبیات فارسی با آن روبه‌رو گشته است، تبیین خواهیم کرد و در این میان به مقایسهٔ مفهوم امروزین انسجام با مفهوم سنتی آن خواهیم پرداخت.

پیرامون پیشینهٔ این تحقیق تاکنون پژوهش‌های متعددی در قالب کتاب؛ همچون *زبان، بافت و متن* اثر هالیدی و حسن، *مبانی زبان‌شناسی متن* به قلم پرویز البرزی و مقالاتی مانند «انسجام متنی مقالات شمس تبریزی» (مدرسی و مخبر، ۱۳۹۱، ش۱: ۴۵-۷۲)، «نقش عوامل ربط زمانی در انسجام متن» (غلامحسین‌زاده و نوروزی، ۱۳۸۸، ش ۱۹: ۹۷-۱۲۱)، «انسجام متنی ابزاری برای شناخت سبک‌های ادبیات فارسی» (احمدی و استواری،۱۳۹۰، ش۳: ۷-۲۰)، «نظریه انسجام و هماهنگی انسجامی و کاربست آن در یک داستان کمینه فارسی» (سارلی و ایشانی،۱۳۹۰، ش۲: ۵۱-۷۷)، «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ» (پورنامداریان و ایشانی، ۱۳۸۹، ش۶۷: ۳۳-۴۷) و پایان‌نامه‌ای مانند *مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی متن* (ترجمه حبیب‌الله سعیدی،۱۳۹۰، دانشگاه فردوسی مشهد) درباره انسجام به نگارش در آمده است، اما در تمامی آنها انسجام مدنظر و انواع آن، همان مفهوم انسجام در کتب زبان‌شناسی غربی و تقسیم‌بندی کولریج (Coleridge) است که بر اساس آن به بررسی و کاوش در متون مختلف روی آورده‌اند و اصولا نوآوری و خلاقیتی در این آثار به چشم نمی‌خورد. در این میان شاید تنها مقالهٔ «زبانشناسی متن و الگوی انسجام در آرای نحوی، بلاغی و نقدی عربی قدیم» (نظری و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۳-۱۱۲) باشد که تا حدود زیادی سعی در اثبات ریشه برخی مباحث نوین زبان‌شناسی در کتب بلاغی قدیم عرب دارد و سخن را بدانجا می‌رساند که «شاید از انصاف به دور نباشد که از بلاغت به عنوان خاستگاه زبانشناسی نام برده شود.» (همان: ۸۴) خوانش این مقاله و دیدگاه انتقادی آن، نویسندگان این نوشتار را به مطالعهٔ تطبیقی و تحقیق و تفحص بیشتر در این زمینه ترغیب نمود، زیرا در مقاله فوق اگرچه با نگاهی تازه و تفکری انتقادی روبه رو هستیم، اما در بررسی سیر تاریخی این مفهوم –انسجام– موشکافی و دقت چندانی مشهود نیست. به

گونه‌ای که توجه نویسندگان غالباً به بررسی انسجام در نحو و دستور عربی معطوف بوده و از کتب بلاغی فارسی که بعضاً دارای مطالب بدیع و جالب توجهی در این زمینه می‌باشند، غفلت شده است.

همچنین اخیراً سیدی با انتشار کتاب *نظریهٔ متن در تمدّن اسلامی (ادای سهم مسلمانان)* فصلی از کتاب خود را به مفهوم انسجام در بلاغت عربی و پس از آن قرآن اختصاص داده است. از برخی مطالب و نقل قول‌های این کتاب نیز در این جستار بهره برده‌ایم و در این میان برخی از منابع تاریخی این کتاب مورد استناد ما در این پژوهش بوده است؛ هرچند مسأله و رویکرد پژوهشی این مقاله با اهداف کتاب مذکور متفاوت است؛ بنابراین، می‌توان گفت در این پژوهش برای نخستین بار از منظر نظریهٔ فرانسوی ادبیات تطبیقی به جریان انتقال مفهوم انسجام از بلاغت عربی به فارسی خواهیم پرداخت و در این راستا به جریان ورود مفهوم انسجام در مفهوم امروزین آن در حوزهٔ دانش بلاغت نوین اشاره خواهد شد.

۲. نظریهٔ فرانسوی ادبیات تطبیقی و انسجام

نظریهٔ فرانسوی ادبیات تطبیقی، نخستین نظریهٔ مدوّن ادبیات تطبیقی است که بر پایهٔ تأثیر و تأثر تاریخی و اختلاف زبانی شکل گرفته است. برای این نظریه، حوزه‌های پژوهشی متنوعی قابل تعریف است که یکی از آن‌ها تأثیر جریان‌ها و عناصر بلاغی یک ادبیات بر ادبیات ملّتی دیگر است.

در میان ادبیات ملل گوناگون رابطهٔ ادبیات عربی و فارسی به گونه‌ای است که امکان گسست آن دو از یک‌دیگر نیست و نادیده انگاشتن هر یک به نوعی نقص و یا خطای در فهم متن ادبی منجر خواهد شد. انبوه معرّبات در زبان شعری عربی و مفاهیم و تصاویر از دربار ایران پیش از اسلام در آثار ادبیات عربی و قالب‌های ادبی همچون ملّمع و یا آرایه‌هایی چون اقتباس و حل و نقل قول‌های مستقیم فراوان از آثار ادبیات عرب در ادبیات فارسی مؤید این سخن است و البته تأثیرپذیری ادبیات فارسی از زبان و ادبیات عربی به مراتب گسترده‌تر و ژرف‌تر بوده است که دلیل اصلی آن به زبان عربی قرآن و تأثیرگذاری بی‌مانند این کتاب بر ادب فارسی بازمی‌گردد.

در این راستا حوزهٔ بلاغت عربی نیز تأثیرگذاری تکوینی و بنیادین بر بلاغت فارسی داشته است. به گونه‌ای که آثار نخستین بلاغت فارسی همچون ترجمان البلاغه اثر محمدبن عمر رادویانی (قرن پنجم)، حدائق السحر فی دقائق الشعر اثر رشیدالدین وطواط (قرن ششم) و المعجم فی معاییر اشعار العجم اثر شمس قیس رازی (قرن هفتم) در ادامهٔ بلاغت عربی شکل گرفت؛ هرچند با مرور زمان بلاغت فارسی از رویکرد ترجمه‌محور از بلاغت عربی به رویکرد تألیف‌محور تکامل یافت.

از جمله اصطلاحات و مفاهیمی که در بلاغت عربی شکل گرفت انسجام است که آن به دلیل جایگاه بنیادین آن در قرآن و خوانش آن بوده است. بررسی سیر تاریخی انسجام در بلاغت عربی

و استمرار و تحوّل آن در بلاغت فارسی در حوزهٔ نظریهٔ فرانسوی ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد؛ چراکه دو اصل تأثیرپذیری تاریخی بلاغت فارسی از عربی و تفاوت زبانی میان دو ادبیات از بدیهیات به شمار می‌آید.

۳. سیر تاریخی انسجام در بلاغت عربی

ادوار تاریخی بلاغت عربی را می‌توانیم به ۳ دوره تقسیم‌بندی کنیم: ۱- قرن اول تا سوم هجری، دورهٔ پیدایش؛ ۲- قرن پنج و ششم هجری، دورهٔ شکوفایی؛ ۳- قرن ششم به بعد، دورهٔ افول.[۱]

در دورهٔ نخست نشانی از لفظ انسجام به چشم نمی‌خورد. در قرن سوم هجری نیز علی‌رغم پیدایش موج نوی از تحقیقات گسترده پیرامون اثبات اعجاز کلام الهی در آثاری؛ همچون *مجازالقرآن*، *معانی‌القرآن*، *الکامل* و *تأویل مشکل‌القرآن*، جستجو جهت یافتن ردپایی از انسجام بی‌سرانجام خواهد بود. در مهمترین کتاب بلاغی این دوره، یعنی *البدیع* ابن معتز نیز نشانی از انسجام نیست، اما این به معنای بی‌توجهی عالمان بلاغت به مفهوم انسجام نمی‌باشد. در آثاری همچون *رساله النکت فی اعجازالقرآن* رمانی در بخش آخر از تقسیمات دهگانه بلاغت، ذیل مفهوم «حسن بیان» مطالبی بیان گردیده که بی‌شباهت به بحث «تلایم» در باب چهارم کتاب او نیست. تلایم از نظر او ویژگی‌های سخنی است که در اسلوب خویش دارای تألیف زیبا و تعبیر استوار و نیکویی و صفای لفظ و حسن تقسیم باشد. (۱۹۷۶: ۳۵۱) باقلانی نیز در *اعجازالقرآن* در بخش سوم نظریه خود جهت بیان وجوه اعجاز کلام الهی و اثبات آن، نظم قرآن را توضیح می‌دهد که در حقیقت شرح و تفسیر سخنان جاحظ و رمانی است. (۱۹۵۴: ۳۸۳) اما اهمیت کار باقلانی در این است که «او نخستین کسی است که به شدت بر نظریهٔ شناخت اعجاز قرآن از رهگذر وجوه بدیعی یا بلاغی تاخته است و زمینه را برای بررسی اسرار موجود در نظم قرآن فراهم کرده است.» (ضیف،۱۳۸۳: ۱۵۱) پس از آنها قاضی عبدالجبار در *اعجازالقرآن* با تفسیری که از فصاحت ارایه می‌دهد، به معنای خاص نظم که در دورهٔ بعد توسط جرجانی مطرح می‌شود، دست می‌یابد: «برتری کلام به واسطهٔ انتخاب واژه‌ها و تقدم و تأخر جایگاه و نیز حرکات و اعراب آنها است و به واسطهٔ همین ویژگی‌ها است که گوناگونی و تفاوت در سخنان پدید می‌آید. (۱۳۸۰ه : ۱۹۸) (۱) «بلاغت‌دانان مسلمان از اصطلاح انسجام استفاده نکرده‌اند؛ بلکه از اصطلاحاتی چون تناسب، ائتلاف، تألیف و غیره برای انسجام متن بهره می‌بردند. (سیدی، ۱۴۰۱: ۱۵۳)

---

۱. شوقی ضیف در کتاب تاریخ و تطور علوم بلاغی ۴ فصل اصلی کتاب خود را این گونه تقسیم‌بندی کرده است: ۱- پیدایش علوم بلاغت ۲- بررسی‌های روشمند ۳- درخشش تحقیقات بلاغی ۴- تعقید و جمود (ضیف، ۱۳۹۸).

اما برای نخستین‌بار محمدبن طباطبا (۳۲۲ ق) در *عیارالشعر* مباحثی نویی را دربارهٔ انسجام مطرح کرد. از همان بخش‌های آغازین کتاب، دیدگاه نویسنده مبنی بر لزوم ذکر کلامی استوار و دارای سبک و سیاقی یکپارچه خودنمایی می‌کند. او در بحث از بایستگی‌های شعر، لفظ «محکم النسج» را برای آن به کار می‌برد و می‌نویسد: «فمن الاشعار المحکمه المتقنه المستوفاه المعانی، الحسنه الرصف، السلسله الالفاظ التی قد خرجت خروج النثر سهوله و انتظاماً، فلا استکراه فی قوافیها و لا تکلف فی معانیها.» (۱۹۸۲: ۵۴) ابن طباطبا در این تعریف به ویژگی‌های لفظی و معنوی برای سرایش شعر محکم اشاره دارد و بر این باور است که «نیکوترین شعر، آن است که در آن از چنان انسجامی برخوردار باشد که آغاز و فرجام سخن، به شیوه‌ای که خواست شاعر بود، انتظام یافته باشد، آنگونه که اگر بیتی را مقدم بدارد، به مانند آن باشد که تألیف و انسجام رساله یا خطبه‌ای بهم بخورد و در آن خلل حاصل شود.» (ضیف، ۱۳۸۳: ۱۶۷) این دیدگاه ابن طباطبا از سوی معاصران و منتقدان پس از وی چندان مورد توجه قرار نگرفت، به گونه‌ای که در آثار مهم و ارزشمندی همچون *نقدالشعر* قدامه‌بن جعفر، *الصناعتین* ابوهلال عسگری، *العمده* ابن رشیق و *سرّالفصاحه* ابن سنان خفاجی ردّپایی از این دیدگاه صاحب *عیارالشعر* به چشم نمی‌خورد:

> «شگفتا که اصحاب نقد و بلاغت پس از ابن طباطبا دنبالهٔ این موضوع را نگرفتند و بلکه در این باب اتفاق نظر پیدا کردند که پیوستگی معنوی ابیات با یکدیگر عیب شمرده می‌شود. بدینگونه نظریه استقلال بیت عمومیت یافت و قصیده، ترکیبی شد از واحدهای مستقل و جدا از یکدیگر.» (همان: ۱۶۸)

با گام نهادن در دورهٔ دوم بلاغت عرب، یعنی قرن پنجم و ششم هجری که اوج شکوفایی علوم بلاغی به شمار می‌رود، می‌توان به تعریف دقیق‌تر و مناسب‌تری از مفهوم انسجام دست یافت. یکی از مهمترین نظریه‌پردازان عرب در حوزهٔ بلاغت در این دوره عبدالقاهر جرجانی است که اگرچه بیشتر آثار خود را در جهت اثبات جنبه‌های زیبایی‌شناختی کلام خداوند به نگارش در آورده، اما «می‌توان الگوی نقد ادبی شرق همراه با اصول زیبایی‌شناسی ادب عرب و به تبع آن ادب فارسی را از مکتوبات او استخراج کرد.» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۷۰) کسی که تمامی بلاغیون و نظریه‌پردازان دوره‌های بعد تحت تأثیر آثار و اندیشه‌های او بوده و آنها را بدون تغییر یا با اندکی جرح و تعدیل وارد کتاب‌های خود کرده‌اند.

یکی از نظریات ارزشمند جرجانی در کتاب *دلایل‌الاعجاز* که پایه‌گذار بسیاری از مباحث نوین زبان‌شناسی هم می‌باشد (رک: محمد عباس،۱۳۸۷: ۱۵-۳۳ و محمد مندور: ۱۹۷۲: ۳۳۴-۳۳۶)، دیدگاه او

پیرامون تناسب لفظ و معنی است. جدالی که پیوسته از روزگار جاحظ[۱] میان لفظ و معنی و برتری یکی بر دیگری برقرار بوده و صفحات بسیاری از آثار نویسندگان دوره‌های مختلف را به خود اختصاص داده است. تا پیش از روزگار عبدالقاهر جرجانی توجه بیشتر اندیشمندان عرب به سوی لفظ و اهمیت آن معطوف بود تا اینکه جرجانی در قرن پنجم بنیان این نظریه را در هم شکست[۲] و اعجاز قرآن را حاصل اسلوب و ساخت نحوی و چگونگی ترکیب آنها دانست و نام «نظم»[۳] را بر روی نظریه خود گذاشت: «آگاه باش که نظم چیری نیست جز آنکه کلام خویش را به گونه‌ای بیاوری که مطابق با مقتضای دانش نحو باشد و در تألیف سخن به قوانین و اصول این دانش گردن نهی و شیوه‌های آن را بشناسی و از آنها تجاوز نکنی...» (دلایل‌الاعجاز: ۶۳). او بر این باور بود که واژه‌ها به خودی خود دارای ارزش نیستند بلکه «به واسطهٔ تناسب و ملایمات معنای لفظ با معانی واژه‌های همجوار و امثال آن حاصل می‌آید.» (همان: ۳۸) این نظریه اگرچه بعدها تکامل بیشتری یافت اما منحصر کردن مفهوم نظم در اغراض نحوی تا مدت‌های مدیدی، پیامدهایی را برای بلاغت اسلامی در برداشت که «مهمترین این پیامدها متنی شدن بلاغت و نادیده گرفتن تأثیر موسیقایی یک سخن است. عملی که با شخصی‌سازی ادراک نظم و انتقال فرآیند نظم از سطح آوایی به سطح نحوی و معناشناختی زبان به از میان رفتن گستردگی بیش از حد آن انجامید.» (عمارتی‌مقدم، ۱۳۹۱: ۱۵۴)

یکی از بزرگترین میراث‌داران جرجانی، جارالله زمخشری صاحب تفسیر *الکشاف* است. او به واسطهٔ زبردستی در فن شعر و توانمندی و دقت‌نظر خویش توانست با خوانش آثار جرجانی تبحّر و استادی بی‌نظیری بیابد و از آنها در تأیید اعجاز بلاغی قرآن و کشف اسرار و معانی نهفته در آن بهره فراوان ببرد. او در تفسیر آیات قرآن بیش از هر چیز به بیان نظم و اسلوب آنها توجه داشت. اسلوبی که سبب پیوند و خویشاوندی عباراتی می‌شود که گویی هر یک بر دیگری تأکید دارد و بدون حرف عطف دست در گردن یکدیگر دارند. (برای نمونه رک ج۱: ۹۲)

---

۱. در بیان اهمیت لفظ و بی‌ارزشی معنا از دید جاحظ همین بس که در *الحیوان* می‌نویسد: «معانی در میان راه ریخته‌اند و عرب و عجم و روستایی و بدوی آنها را می‌شناسند. مهم استواری وزن و برگزیدگی و سهولت ادا و طراوت، در عین سلامت و نیکویی سبک است و شعر تنها نوعی ریخته‌گری و گونه‌ای نقاشی است.» (الحیوان،ج۳: ۱۳۱)

۲. همان‌طور که در متن مقاله گفته شد، پیش از جرجانی، قاضی عبدالجبار تعریف دقیقی از مفهوم «نظم» ارایه می‌دهد و عبدالقاهر در این زمینه وامدار او است. هرچند در *دلایل‌الاعجاز* اشاره‌ای به این مسأله نشده است. (ضیف،۱۳۸۳: ۲۱۴-۲۱۵)

۳. واضع اصطلاح نظم، جاحظ می‌باشد که معتقد است «آنچه ما را به صدق و حقانیت قرآن کریم هدایت می‌کند، نظم بدیع آنست؛ یعنی آن چیزی که بندگان از آوردن همانند آن ناتوانند.» (الحیوان،ج۴: ۹۰) اما مفهومی که او از نظم در ذهن دارد با آنچه بعدها عبدالجبار ذیل مفهوم فصاحت و جرجانی با عنوان نظم مطرح می‌سازند، متفاوت است.

دورهٔ سوم بلاغت عرب، عصر تقلید، تکرار و حاشیه‌نویسی است. هرچند در آثار این دوره بیشتر اصطلاحات علوم بلاغی با نوعی تکرار و بازگویی مطالب دورهٔ پیشین همراه است؛ اما در زمینهٔ انسجام شاهد نوآوری‌هایی در تعریف و تقسیم‌بندی آن هستیم.

در آثار نامدار این دوره همانند *نهایه‌الایجاز* فخر رازی، *مفتاح‌العلوم* سکاکی، *مثل‌السایر* ابن اثیر، *الطراز* یحیی‌بن حمزه علوی و *الایضاح* خطیب قزوینی به شیوهٔ رایج قرن هفتم با تکرار، تقلید و شرح اندیشه‌ها و دیدگاه‌های عالمان دهه‌های پیشین رو به رو هستیم. اما برای نخستین بار می‌توان اصطلاح «انسجام» را با مفهومی متفاوت از دوره‌های قبل در کتاب *نقدالشعر* اسامه‌بن منقذ (۵۸۴هـ) مشاهده کرد. او با ذکر نام انسجام در تعریف آن می‌نویسد: «اعلم ان الانسجام ان یأتی کلام المتکلم شعراً من غیر ان یقصد الیه و هو یدل علی فور الطبع و الغریزه» و سپس بیتی از ابن هرمه را به عنوان شاهد ذکر می‌کند:

بالله ربک، ان دخلت فقل له هذا ابن هرمه واقف بالباب

او با بیان این تعریف، انسجام را همان بدیهه‌گویی می‌داند، بدان معنا که سخنور بدون قصد قبلی سخنی بر زبان جاری کند که موزون باشد و این عمل نشان از جوشش طبع و غریزهٔ بالای او در شاعری دارد. (بی‌تا: ۱۳۱)

ابن‌ابی اصبع مصری در دو کتاب خویش؛ *تحریرالتحبیر* و *بدیع‌القرآن* لفظ انسجام را به معنای سخنی آورده است که روان، بی‌تکلف و عاری از صنایع بدیعی و تصنع باشد، به گونه‌ای که در دل‌ها و جان‌ها نفوذ کند و غالباً خود به خود و بدون تعمد در کلام تحقق یابد. از این رو در *بدیع‌القرآن* برای انسجام دو گونه قائل است: ۱- آنکه بدون قصد صنعتگری همراه با صنایع بدیعی بیاید. ۲- آنکه عاری از صنایع بدیعی باشد. وی برای هر دو قسم، نمونه‌هایی از قرآن کریم شاهد می‌آورد و می‌گوید بیشتر آیات قرآن از نوع دوم می‌باشند. (۱۳۶۸: ۲۴۷) در *معجم المصطلاحات بلاغیهٔ و تطورها* به نقل از ابن ابی اصبع می‌گوید: انسجام دارای دو ویژگی سادگی در سبک و جذابیت در لفظ نیز هست به گونه‌ای که چه‌گونهٔ منثور آن و چه موزون آن چنان در مخاطبان تأثیرگذار است که کلامی جایگزین برای آن متصوّر نیست. (مطلوب، ۱۲۰۰۶: ۳۳۰) به این ترتیب آنچه از دیدگاه ابن ابی اصبع برای شکل‌گیری انسجام ضروری به نظر می‌رسد، کلامی فاقد صنایع بدیعی و غالباً غیرعامدانه است که بی‌شباهت به تعریف ابن منقذ در باب انسجام - من غیر ان یقصد الیه- نمی‌باشد. این تعریف ابن ابی اصبع مورد توجه بلاغیون دیگر قرار گرفت و در بلاغت فارسی- که بعداً به آن اشاره خواهد شد - نیز طرفدارانی پیدا کرد.

یکی از مقلدان ابن ابی اصبع، ابن حجه حموی است که در کتاب *خزانه‌الادب و غایه‌الارب* به بیان مفهوم انسجام پرداخته است. او نیز خالی بودن کلام از تعقید، سهولت ترکیب و شیرینی الفاظ را که به آسانی آب جریان می‌یابد، به عنوان مفهوم انسجام ارایه می‌دهد و بر این باور است که

قلب تمامی انسان‌ها به این شیوه آگاهی دارد- اشاره به کاربرد غیرعمدی انسجام- و در پایان نوشتار خود، به تعریف ابن منقذ و ابن ابی اصبع مبنی بر خالی بودن کلام از تصنع و انواع صنایع بدیعی و کاربرد آن بدون قصد قبلی اشاره دارد. (حموی،۱۹۹۱: ۴۱۷)

او انسجام را به دو نوع انسجام در نثر و شعر تقسیم‌بندی می‌کند. انسجام در نثر شامل همان تعریف کلی انسجام می‌شود که به باور او بهترین و بیشترین نمونه‌های آن در قرآن کریم قابل مشاهده است. در تعریف انسجام در شعر نیز تنها به سهولت و روانی کلام اشاره دارد و سخن‌سرایان عرب را پادشاه این شیوه برمی‌شمارد. (همان: ۴۲۱)

یکی دیگر از آثار این دوره *انوارالربیع فی انواع البدیع* نوشتهٔ سید علی‌بن معصوم المدنی است که بحث او پیرامون انسجام تنها گردآوری تمام نظریات پیشینیان از دوره‌های قبل تا روزگار خویش است: «الانسجام فی اللغه: الانصباب و فی اصطلاح ان یکون الکلام عذب الالفاظ، سهل الترکیب، حسن السبک، خالیاً من التکلف و العقاده، یکاد یسیل من رقته و ینحدر انحدار الماء فی انسجامه. لایتکلف فیه بشیء من انواع البدیع الا ما جاء عفوا من غیر قصد.» (۱۳۸۹هـ: ۵) او حتی انواع انسجام در نثر و شعر ابن ابی اصبع را نیز در تعریف خود گنجانده و همانند او انسجام در شعر را ویژه کلام عرب می‌داند که از عصر جاهلیت پدید آمده و تا کنون ادامه دارد و برای آن نمونه‌های فراوانی را ذکر می‌کند. هر چند مطلوب همین دیدگاه را به ابن الجوزی و حموی و سیوطی نیز نسبت می دهد و از ابن ابی اصبع شعری از ابی تمام می‌آورد:

إن شئت ألّا تری صبراً لمصطبر فانظر علی أیّ حال أصبح الطّلّلُ

و نیز:

نقّل فؤادَک حیثُ شئتَ من الهوی ما الحبُّ إلّا للحبیب الأوّل

(مطلوب، ۲۰۰۶: ۳۳۰)

در کتاب‌های متأخرتر بلاغت عربی از جمله *جواهرالبلاغه* لفظ انسجام با سهولت برابر دانسته شده و در تعریف آن آمده است: «هو سلامه الالفاظ و سهوله المعانی مع جذالتها و تناسبهما» (الهاشمی، بی‌تا : ۳۶۰) این مفهوم انسجام از دید الهاشمی بر خلاف بسیاری از نظریه‌پردازان این دوره که تنها به لفظ و تناسب نحوی آنها می‌پردازند، به نظریهٔ ابن طباطبا که پیشتر به آن اشاره شد، شباهت دارد. هرچند که تعریف ابن طباطبا دقیق‌تر و با شاخص‌ها و ویژگی‌های بیشتری همراه است.

بنابراین همانگونه که مشاهده می‌شود در بلاغت عربی در دورهٔ نخست افرادی چون ابن طباطبا از در ذیل اصطلاحاتی چون تلایم و تفویف مفاهیمی چون سبک و سیاق یک‌پارچه و منسجم کلام سخن می‌گویند اما شاهد وضع اصطلاحی با نام انسجام نیستیم. در دورهٔ دوم نیز جرجانی اصطلاحی با نام نظم را به کار می‌برد و اهمیت ساخت نحوی و اسلوب و ترکیب سخن را در

یک‌پارچگی متن تبیین می‌سازد. در دورهٔ سوم برای نخستین بار ابن منقذ اصطلاح انسجام را وارد دانش بلاغت عرب می‌کند اما آن را در مفهوم بدیهه‌گویی و سخن روان و به دور از تکلّف و پیچیدگی به کار می‌بندد همین مفهوم انسجام در آثار پس از ابن منقد در بلاغت عربی تکرار می‌شود.

۴. سیر تاریخی انسجام در بلاغت فارسی

همان‌طور که ذکر شد بلاغت فارسی در ادامهٔ بلاغت عربی تعریف و گسترش یافته است و شواهد تاریخی و متنی زیادی دربارهٔ این تأثیرپذیری در آثار بلاغیون فارسی مشاهده می‌شود؛ به عنوان مثال محمدبن عمر رادویانی، صاحب نخستین کتاب بلاغی برجای مانده به زبان پارسی در قرن پنجم هجری آشکارا این موضوع را مطرح می‌کند و خود را وامدار «اجناس بلاغت تازی» می‌داند و به کتاب *محاسن‌الکلام* به عنوان منبع اصلی نگارش *ترجمان‌البلاغهٔ* خود اشاره دارد. (رک: رادویانی، ۱۳۶۲: ۴). بنابراین تأثیرپذیری بلاغت فارسی از عربی به صورت دقیق و کامل در ذیل نظریهٔ فرانسوی ادبیات تطبیقی جای می‌گیرد و در این بخش جریان پیدایش و گسترش اصطلاح انسجام در بلاغت فارسی را تحت تأثیر بلاغت عربی بر اساس نظریهٔ فرانسوی ادبیات تطبیقی پی‌می‌گیریم.

در نخستین دوره از بلاغت فارسی که بیشتر جنبهٔ تقلید و آمیختگی صنایع با یکدیگر به چشم می‌خورد و حدود چهار قرن به طول می‌انجامد، می‌توان نشانه‌هایی از اهمیت انسجام را در میان برخی از آثار بلاغیون پیدا نمود. در کتاب *ترجمان‌البلاغه* نامی از انسجام برده نشده است، اما نویسنده در فصل ۷۱ ذیل عنوان «تلاءُم» مباحثی را مطرح نموده است که بسیار به نظریهٔ ابن طباطبا شباهت دارد: «و یکی از جملهٔ بلاغت آن است کی شاعر بیت‌های قصیده متلایم گوید، یعنی کی یک دسته و هموار گوید و چنان کند کی میان بیت و بیت تفاوت بسیار نبود به عذوبت و صفت.» و سپس شعر عنصری را به عنوان بهترین نمونهٔ «شعر پاک بی‌تفاوت» معرفی می‌کند. (۱۳۶۲: ۱۳۳) بنابراین اولین نشانه‌ها از مفهوم انسجام در بلاغت فارسی در ذیل اصطلاح تلاءم تعریف می‌شود که آن نیز تحت تأثیر تعریف ابن طباطبا بوده است.

صاحب *حدایق‌السحر* نیز نامی از انسجام به میان نیاورده و در تعریف شعر متلایم تنها به روانی و آسانی بیان شعر اشاره کرده است. (وطواط، بی‌تا: ۸۷) همان تعریفی که بلاغیون عرب در دورهٔ اول آن را در ذیل همان اصطلاح تلایم تعریف کرده‌اند. شمس قیس رازی در باب ششم *المعجم فی معاییر اشعار العجم* در ذکر محاسن شعر ذیل عنوانی جدید – تفویف– که تاکنون تنها بلاغیون عرب به آن اشاره داشته‌اند، به بیان دیدگاه‌های خود می‌پردازد که بی‌شباهت به مبحث مدّ نظر ما نیست. تعریفی که او از «تفویف» ارایه می‌دهد، در حقیقت برگردان عربی آن است. اما نکتهٔ مهم ادامهٔ سخن اوست که رنگ و بوی مفهوم انسجام را به خود گرفته است: «... جملهٔ قصیده یک

طرز و یک شیوه بوذ و عبارت کاه بلند و کاه پست نشود و معانی کاه متسق و کاه مضطرب نکردد و مجاورت الفاظ و لیاقت آن به یکدیکر مرّعی باشد...» (قیس رازی، ۱۳۲۷: ۲۲۹) او در این چند سطر به انسجام لفظی ابیات قصیده اشاره دارد و انسجام معنایی را که بعدها در مباحث ادبی نام «محور عمودی» به خود گرفت، همانند بسیاری از بلاغیون عرب و فارسی رد می‌کند و می‌نویسد: «هر بیت در لفظ و معنی به نفس خود قایم بود و جز از روی معانی و تنسیق کلام به دیگری محتاج و بر آن موقوف نباشد.» (همان)

تاج‌الحلاوی صاحب *دقایق‌الشعر* نیز از انسجام سخنی به میان نیاورده اما ذیل مبحث تفویف سخنان قیس رازی را بدون هیچ کم و کاستی تکرار کرده است. (رک ۱۳۴۱: ۲)

در باب نخست بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار نیز تنها به نقل سخنان نویسندگان این دوره و تکرار آنها اکتفا گردیده است و نویسنده تفویف را «صنایع مرغوب و بدایع مطلوب» می‌داند که سخن بلیغان و فصیحان نباید از آن عاری باشد. (واعظ کاشفی،۱۳۶۹: ۸۴) در سدهٔ اخیر شمس‌العلما در کتاب *ابدع‌البدایع* که برخی آن را مفصل‌ترین کتاب بدیعی دانسته‌اند و یکی از شاخصه‌های بارز آن کثرت صنایع و اصطلاحات بدیعی است، شاهد کاربرد لفظ انسجام را هستیم؛ اما او در تعریف راه بلاغیون عرب خصوصاً ابن منقذ را در پیش گرفته و تمامی نمونه‌های خود را از دواوین شعرای عرب برگزیده است. (۱۳۲۸: ۸۱) او انسجام را در شعر به ویژه غزل سرآمد همهٔ صنایع می‌داند و می‌نویسد: «گفته‌اند از علامات انسجام در شعر آن است که تمام کلمات لازم و در موقع خویش باشند که اگر ادای مراد را به کلام منثور نمایند همان عده کلمات لازم و همان ترتیب مرعی باشد.»

آخر نگهی به سوی ما کن، دردی به تفقدی دوا کن
بسیار خلاف وعده کردی، آخر به غلط یکی وفا کن
(سعدی) (همان: ۸۳)

این باور شمس‌العلما که البته آن را از دیگران نقل قول کرده است، تاحدودی به مفهوم انسجام واژگانی نزدیکی دارد. در دیگر کتاب‌های متأخر حوزهٔ بلاغت فارسی نیز هر گاه سخن از انسجام در کلام و سخن منسجم در میان می‌آید همان راه سنت بلاغت عربی را در پیش می‌گیرند و شاهد نوآوری در تعریف و مثال نیستیم. هر چند در همین آثار هم هر گاه سخن از صنایع بلاغی چون تفویف به میان می‌آید در همان مفهوم عربی معنای انسجام در معنای امروزین را به ذهن متبادر می‌سازد. از جمله در کتاب *معانی بیان* غلامحسین آهنی نیز در ذیل اصطلاح تفویف بیان کرده است: «در کلام معانی متلایم و جمل مستوی المقادیر یا متقارب المقادیر آورده شود.» (۱۳۶۰: ۱۸۷) محمودرضا دایی جواد نیز در *علم بدیع در زبان فارسی*، انسجام را صنعتی بدیعی می‌داند و از آن به «روانی و لطافت کلام» یاد می‌کند. (۱۳۳۵: ۲۴) صاحب *زیب سخن* نیز نامی از انسجام در کتاب خود نیاورده اما در بخش محسنات بدیعی ذیل عنوان «ابداع» همان مفهوم انسجام مطرح در آثار

ابن ابی اصبع را تکرار می‌کند و «سلامت اختراع» یا «حسن اختراع» را نام دیگر این صنعت می‌داند؛ زیرا شاعر باید معانی تازه بسازد که نزد ذوق سلیم مطبوع آید. (نشاط،۱۳۴۲: ۲۵۳-۲۵۴)

جلال‌الدین همایی در *صناعات ادبی* ذیل مبحث «شیوایی سخن» و همچنین در بخش «مصطلحات ادبی» کلامی را که روان و مطبوع و به دور از پیچیدگی باشد، منسجم می‌خواند و آفت سخن منسجم را تعسف و دشواری می‌داند. (۱۳۶۱: ۴۰۴ و ۳۶) به بیان دیگر سلاست و انسجام از دیدگاه همایی مرادف یکدیگرند.

محمد فشارکی نیز در *نقد بدیع* نامی از انسجام به میان نیاورده، بلکه ذیل عنوان تفویف مطالبی را بازگو کرده و همانند بسیاری از عالمان بلاغت بر این باور است که «تفویف صنعتی مستقل به شمار نمی‌رود بلکه حاصل فصاحت و بلاغت و نتیجه رعایت اصول و موازین ادبی است.» (۱۳۸۵: ۱۴۹) در *هنجار گفتار* نیز اگرچه نام انسجام ذیل صنایع بدیعی آورده شده، اما مطلب تازه و قابل توجهی دیده نمی‌شود. (تقوی،۱۳۶۳: ۳۰۸) *عروسان سخن* نیز در بخش «اصطلاحات نقد ادبی مطرح در بدیع» حسن بیان را که نخستین‌بار جاحظ در کتاب *البیان و التبیین* با نام «بیان» ذکر کرد، همان مفهوم تفویف در دوره‌های بعد می‌داند. (اسفندیارپور،۱۳۸۸: ۲۹۶)

به این ترتیب همانگونه که مشاهده می‌شود در کتاب‌های بلاغی فارسی تحت تأثیر دورهٔ اول و دوم بلاغت عربی اصطلاحاتی چون تلایم و تفویف وارد دانش بلاغت فارسی می‌شود اما با رویکردی ترجمه محور مباحث مرتبط به سیاق و اسلوب کلام تحت تعاریف این دو اصطلاح به فارسی ترجمه می‌شود و در این میان شاهد مثال‌های از شعر فارسی هستیم اما با ورود اصطلاح انسجام در دورهٔ سوم بلاغت عربی این اصطلاح نیز در همان مفهوم مورد ابن منقذ وارد آثار بلاغت فارسی می‌شود و نمونه‌های از شعر فارسی همراه می‌شود.

۵. تحول معنایی انسجام و انواع آن در کتب بلاغی

بر اساس سیر تحول انسجام در آثار بلاغت عربی و به تبع فارسی می‌توان حوزه‌های معنایی ذیل را برای انسجام برشمرد:

۵-۱. دستور زبان (انسجام دستوری)

این نوع از انسجام در بلاغت عرب با نظریه قاضی عبدالجبار به قرن سوم هجری باز می‌گردد، با عناوینی همچون «نظم» و «ترکیب اجزای کلام» خودنمایی می‌کند. در این مسیر سخنان قاضی عبدالجبار[1] در تعریف فصاحت و نظریه نظم جرجانی انسجام را به معنای حقیقی خود نزدیکتر می‌کند.

۵-۲. علم معانی (انسجام= فصاحت: انسجام بلاغی)

فصاحت در لغت به معنای گشاده‌زبانی و روشن‌گویی و در اصطلاح علم بلاغت، شیوایی بیان و پاکیزگی سخن از پیچیدگی و دشواری لفظی است. (میرصادقی،۱۳۷۶: ۱۹۳) نگاهی دوباره به بخش سیر تاریخی انسجام آشکار می‌سازد که جدا از دیدگاه‌های برخی بلاغیون که انسجام را نزدیک به

معنای امروزی آن مطرح ساخته‌اند، بیشتر بلاغیون تعریفی از انسجام ارائه داده‌اند که دقیقا هم‌معنای فصاحت در علم معانی است.

مبحث «حسن بیان» در کتاب *البیان و التبیین* جاحظ و سپس در *النکت فی اعجاز القرآن* رمانی نخستین ردپای هم‌معنایی انسجام با فصاحت است که در دوره‌های بعد آشکارا توسط بلاغیونی چون ابن ابی اصبع مطرح گردید و مورد توجه برخی از عالمان بلاغت از جمله ابن حجه حموی و صاحب *جواهرالبلاغه* قرار گرفت. از دیدگاه این بلاغیون، راز نفوذ سخن در دل و جان مخاطب، روانی و شیوایی سخن و دوری آن از هرگونه پیچیدگی و تعقید است. بر خلاف کتاب‌های بلاغی عربی، برخی بلاغیون فارسی در تعریف انسجام- که گاه با نام‌های دیگری چون تلائم بیان شده- به این دیدگاه توجه و علاقه بیشتری نشان داده‌اند. نخستین‌بار رشید وطواط و سپس تهانوی تلائم را همان روانی و سهولت کلام معرفی نمودند و در دوره‌های بعد دائی جواد و همایی آشکارا با ذکر نام انسجام و ارائه تعریفی از آن، انسجام را با فصاحت برابر دانستند. خسرو فرشیدورد در کتاب *درباره ادبیات و نقد ادبی* با انتقاد از عدم توجه پژوهشگران و منتقدان به بیان مشابهت‌های انسجام و فصاحت می‌نویسد: «درباره انسجام که تعبیر دیگری است از فصاحت و مهمترین عامل زیبایی و آرایش سخن است به اندازه کافی بحث نشده و اصولا از مشابهت و عینیت این دو سخنی نگفته‌اند.» (۱۳۶۳،ج۲: ۳۸۹) این دیدگاه، بیانگر اعتقاد نویسنده مبنی بر یکسانی مفهوم انسجام و فصاحت است، اما نکته قابل تامل چگونگی ایجاد زیبایی و آرایش سخن توسط این دو مفهوم است. عوامل آرایش و زیبایی کلام که همگان آن را با عنوان آرایه‌های ادبی می‌شناسند در علمی جداگانه-بدیع- مورد بحث قرار می‌گیرد که ما در بخش بعد به آن خواهیم پرداخت.

۵-۳. علم بدیع

انسجام در این بخش، چهره‌ای دوگانه دارد. گروهی انسجام را- البته گاه با نام‌های متعدد دیگر- صنعتی بدیعی دانسته و حتی نوع لفظی یا معنوی آن را نیز گوشزد نموده[۲] و آن را سرآمد همه صنایع دانسته‌اند.[۳] در مقابل گروهی دیگر نه تنها انسجام را صنعتی بدیعی نمی‌دانند بلکه بر این باورند که «رتبه بدیع و صنایع بدیعی بعد از احراز فصاحت و بلاغت است. آوردن صنعت بدیعی در سخنی که دارای فصاحت و بلاغت نباشد همچون آویختن قلاده دُر و گوهر بر گردن سگان بازاری و نقاشی کردن و به زیور آراستن عمارتی است که از پای‌بست ویران باشد.» (همایی،۱۳۶۱،ج۲: ۴۰۵) بر این اساس مفهوم انسجام مطرح شده در کتب بلاغی در حقیقت تعریف بلاغت است نه آرایه‌ای ادبی.[۴]

از میان نام‌هایی که در کتب بلاغی به جای لفظ انسجام مطرح شده و در حقیقت برگرفته از همان مفهوم «تفویف» در بلاغت عربی است می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۵-۳-۱. تلائم

تلائم در لغت به معنای سازگاری و در اصطلاح، ذکر سخنان شیوا و روان به دور از هرگونه تنافر، تعقید و پیچیدگی است. این تعریف در بسیاری از کتب بلاغی ذیل مبحث «محسنات کلام» و با عنوان «سلاست» دیده می‌شود که در بخش سیر انسجام در بلاغت فارسی به آن اشاره شد.

۵-۳-۲. ابداع

ابداع یا «اختراع و سلامه الاختراع» از جمله صنایعی است که پیرامون مفهوم آن اختلاف نظر وجود دارد. نگاهی به کتب بلاغی آشکار می‌سازد که ابداع در این آثار یا به معنای ذکر چندین صنعت بدیعی در کلام[۵] یا مدح ممدوح با صفت مشترک و هم‌نام او[۶] و یا خلق معنای نو به همراه الفاظ خوب و به دور از تکلف است. از میان این مفاهیم سه‌گانه، تعریف سوم که از *حدائق‌السحر* وطواط سرچشمه گرفته و در *دقائق‌الشعر*، *بدایع‌الصنایع* و *مدارج‌البلاغه* تکرار گردیده به مفهوم تلائم در قسمت قبل نزدیکی بیشتری دارد. حتی برخی بلاغیون همچون؛ هوشمند اسفندیارپور (ص۲۹۶) یحیی کاردگر (ص۲۹۳) و نصرالله تقوی (ص۲۱۵)، اصطلاح «حسن بیان» را نیز- که بیان معانی مقصود به عبارتی بلیغ و به دور از ابهام و اشتباه است- تعریف ابداع و تفویف دانسته‌اند.

همانگونه که مشاهده می‌شود بیشتر این اسامی در برگیرنده یک مفهوم - سهولت و روانی کلام- می‌باشند و علت این امر، تمرکز بر یکی از مصادیق «انسجام » و غفلت از جنبه‌های دیگر آن است. این امر تا به حدی است که برخی از بلاغیون بدیهه‌گویی و آوردن کلام بدون قصد قبلی و برخی دیگر هم‌وزنی و ذکر جملات قریب‌الوزن را در تعریف انسجام جای داده و آن را شرط اساسی انسجام سخن دانسته‌اند. این امر نه تنها سبب اختلاط انسجام با سایر آرایه‌های ادبی می‌گردد بلکه دامنه بررسی آن را به حوزه‌های مختلف ادبی همچون عروض و قافیه، علم معانی، بدیع و نقد ادبی می‌کشاند که حاصل آن، ناتوانی در درک درست مفهوم انسجام و عدم ارائه تعریفی دقیق از آن می‌شود.

۶. انسجام در مفهوم غربی آن

هر چند مفهوم انسجام را در آثار بلاغی دورهٔ یونان می‌توان بازجست؛[۷] اما انسجام (Coherence) در مفهوم امروزین آن یکی از مفاهیم پر کاربرد در محافل زبان‌شناسی و ادبی است که ذهن را به سوی زبانشناسی نوین و نظریهٔ هالیدی و حسن (Halliday& Hasan) سوق می‌دهد که به یاری عواملی؛ همچون ارجاع، حذف، جانشینی، ادات ربط و در سطوح مختلف آواشناسی، واژگانی،

دستوری و معناشناسی سبب ایجاد وحدت و ارتباط منطقی میان عناصر نوشتار می‌شود و در نهایت «متن» را می‌سازد.

زبان‌شناسی جدید به دو شاخه زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسوری و نقش‌گرای هالیدی و حسن تقسیم می‌شود. زبان‌شناسی ساختگرا بیشتر توجه خود را بر تحلیل ساختار جمله متمرکز می‌کند و بر این باور است که عناصر به ظاهر جدای زبان از طریق یک ساختار وحدت‌بخش انسجام می‌یابند، از این رو این عناصر معنادارند. (دوسوسور،۱۳۸۹: ۷۰) اما در زبان‌شناسی نقش‌گرا علاوه بر قبول اصول ساخت‌گرایی، بر نقش زبان و واحدهای ساختاری آن تاکید کرده و به وجود ساختی بزرگتر از ساخت جمله؛ یعنی «متن» نیز توجه دارد. (ساسانی،۱۳۸۹: ۱۲۴) هالیدی بر این باور است که انسجام متن شامل تمام روابط معنایی است که به واسطه آن، هر قطعه از گفتار یا نوشتار می‌تواند به عنوان متن انجام وظیفه کند. از این رو، انسجام به کلیه روابطی اطلاق می‌شود که عناصری از یک جمله را به عناصری دیگر مرتبط می‌کند. (لطفی‌پور ساعدی،۱۳۷۱:۱۱۰) بر مبنای چنین طرحی، ابزارهای آفریننده انسجام متنی به سه[۸] دسته ابزارهای دستوری (ارجاع، جایگزینی و حذف)، ابزارهای پیوندی (حروف ربط) و ابزارهای واژگانی (تکرار و هم‌آیی) تقسیم می‌گردند. (رک هالیدی،۲۰۰۲: ۶-۷)

از انسجام دستوری و مباحث مطرح شده در آن همچون؛ ضمیر و مرجع آن و حذف به قرینه لفظی[۹] که بگذریم، بی‌شک به ارتباط انسجام واژگانی و برخی آرایه‌های ادبی پی خواهیم برد. مبحث تکرار واژه، صنایع؛ واج‌آرایی، تکرارکامل، جناس تام، تشابه‌الاطراف و ردالعجز الی الصدر را به خاطر می‌آورد و بخش هم‌آیی آرایه هایی چون؛ مراعات‌النظیر و لف و نشر را تداعی می‌کند. البته باید توجه نمود، صنایع مذکور در صورتی سبب انسجام می‌گردند که در محور عمودی و هم‌نشینی سخن بکار برده شوند تا کلام بیش از پیش رنگ و بوی پیوستگی به خود گیرد. در علم عروض و قافیه نیز بکارگیری ردیف در پایان ابیات، صنعت ردالقافیه و کاربرد ابیات موقوف‌المعانی خود دلیل و نشانه‌ای بر انسجام و پیوستگی کلام و محتوای آن است. چنان که ملاحظه می‌شود، انسجام در مفهوم غربی آن نزدیک است به تعاریفی که در ذیل اصطلاحاتی چون تلایم و تفویف و نظریهٔ نظم جرجانی در بلاغت عربی و تبع فارسی به کار رفته است.

اما از زمانی که اصطلاح انسجام در مفهوم غربی آن وارد دانش بلاغت نو و زبان‌شناسی فارسی شد، شاهد آن هستیم که مؤلفان کتاب‌های بلاغی اصطلاح انسجام را در معنای سنت بلاغت عربی در آثار خود به کار نبستند چراکه اصلاح انسجام در ذهن و آثار منقدان ادبی و بلاغی در همان مفهوم غربی آن نقش بسته بود و ظاهراً برای عدم تداخل مفهومی، انسجام در همان معنای غربی‌اش به کار می‌رود.

۷. نتیجه

با بررسی اصطلاح انسجام در بلاغت عربی و فارسی می‌توان گفت که مفاهیم و تعاریف مرتبط با این اصطلاح از بلاغت عربی به فارسی در ذیل نظریهٔ فرانسوی ادبیات تطبیقی قابل بررسی است؛ چراکه دو اصل تفاوت زبانی میان فارسی و عربی و تأثیرپذیری بلاغت فارسی از عربی آشکار و بدیهی به شمار می‌آید. بر این اساس در راستای پاسخ به پرسش نخست این پژوهش می‌توانیم

ادوار انسجام در بلاغت عربی را به دو دوره تقسیم کنیم: پیش و پس از اسامهٔ بن منقذ. پیش از اسامهٔ بن منقذ پاره‌ای از تعاریف انسجام در مفهوم غربی و امروزین آن در ذیل اصطلاحاتی چون تلائم و تفویف و نظریهٔ نظم جرجانی مشاهده می‌شود؛ اما برای نخستین بار اسامهٔ بن منقذ (۵۸۴ هـ) این اصطلاح را وارد دانش بلاغت عربی کرد و آن را در مفهوم بدیهه‌گویی به کار بست. همین مفهوم در ادوار بعدی بلاغت عربی برای این اصطلاح به کار می‌رود.

در راستای پاسخ به پرسش دوم نیز باید گفت اصطلاحاتی چون تلائم و تفویف و نظریهٔ نظم از بلاغت عربی وارد بلاغت فارسی شد و در آثار بلاغی فارسی در همان معنای بلاغت عربی به کار رفت؛ هرچند شمس قیس رازی تا حدّی تعاریف این اصطلاحات را بر اساس نمونه‌های شعر فارسی دقیق‌تر ساخت. اما با ورود اصطلاح انسجام در آثار بلاغت فارسی خصوصاً در سدهٔ اخیر شاهد همان تعریف اسامهٔ بن منقذ از این اصطلاح در این دست آثار هستیم. با ترجمه و کاربست اصطلاح انسجام معادل Coherence انگلیسی در دانش زبان‌شناسی شاهد این هستیم که اصطلاح انسجام در تعریف بلاغی آن کاربردش را از دست می‌دهد و در همان تعریف زبان‌شناسی آن به کار می‌رود.

پاسخ به پرسش به سوم نیز این گونه خواهد بود که اساساً میان مفهوم انسجام در سنت بلاغت عربی و فارسی با مفهوم امروزین و غربی آن شباهتی مشاهده نمی‌شود. در دیدگاه غربی انسجام معادل همان وحدت در ساختار جملات و معنا به کار می‌رود که پایبندی به آن در نهایت به شکل‌گیری یک اسلوب واحد، یعنی متن می‌انجامد. وحدتی که با جابجایی هر یک از عناصر جمله، پیوستگی و معناداری آن از بین می‌رود و آنچه باقی می‌ماند چیزی جز جملات پراکنده و بی‌ربط نخواهد بود؛ اما در ادبیات و بلاغت عربی و پسین‌تر فارسی با مفهومی متفاوت از نوع غربی مواجه هستیم. در این آثار، انسجام در مفهوم بدیهه‌گویی به کار می‌رود. در این میان مفاهیم مرتبط به اصطلاحاتی هم‌چون تلائم، تفویف و نظریهٔ نظم جرجانی به مفهوم انسجام در معنای غربی و امروزین آن نزدیک است.

پی‌نوشت

۱. قاضی عبدالجبار در اعجازالقران بر دیدگاه استاد خود ابوهاشم جبایی خرده می‌گیرد و می‌نویسد: «ابوالهاشم صورت ترکیبی کلام را در نظر نگرفته و حال آنکه این موضوع خود از مسائل اساسی بلاغت است و فصاحت تنها به لفظ و معنی ارتباط ندارد.» (۱۳۸۰ه : ۱۹۹)

۲. رک: الهاشمی،بی‌تا،ج۲: ۳۶۰، المراغی،۱۹۹۹م: ۷۴)

۳. شمس‌العلما،۱۳۲۸: ۸۱/ دایی جواد، ۱۳۳۵: ۲۴/ تقوی، ۱۳۶۳: ۳۰۸

۴. کاردگر،۱۳۸۸: ۲۸۸

۵. رک: ابدع البدایع، دره نجفی، فنون بلاغت، نگاهی تازه به بدیع
۶. رک: حقایق الحدائق، ۱۳۴۱: ۱۲۵، بدایع‌الافکار،۱۳۶۹:
۷. تلاش برای یافتن نشانه‌هایی از حضور مفهوم انسجام در ادبیات غرب، نیازمند دقت و بازنگری در متون باستانی یونان و رم است. لفظ (composition) که در آثار منتقدان دورهٔ کلاسیک به چشم می‌خورد و به «نظم» یا «تألیف و ترکیب اجزای کلام» بازگردان شده، نمودی از مفهوم انسجام در این متون می‌باشد. (رک کویین–تیلیان،۱۹۲۰،فصل۴،بخش۲۲)
۸. البته هالیدی و حسن در سال ۱۹۸۵م در اثر مشترک دیگر خود به نام *درآمدی بر دستور نقشی* عوامل انسجام‌بخش را به پنج دسته تقسیم نمودند و مبحث «ارتباط منطقی جملات» را به موارد قبل افزودند. (ذوقی، ۱۳۹۲ :۱۶۰)
۹. حذف یک پیوند درون‌متنی است و زمانی انسجام‌بخش است که عنصر پیش انگاشته در متن وجود داشته باشد و مرجع حذف پیش از خود آن، در متن ذکر شده باشد. (شعبانلو و همکاران،۱۳۸۷: ۱۷۱)

منابع:

آهنی، غلامحسین (۱۳۶۰)، *معانی بیان*، چاپ دوم، تهران، بنیاد قرآن.
ابن ابی اصبع (۱۳۶۸)، *بدیع‌القرآن*، ترجمه سید علی میرلوحی، مشهد، آستان قدس.
ابن منقذ، اسامه (۱۹۸۷م)، *البدیع فی نقدالشعر*، تحقیق احمد احمد بدوی و حامد عبدالمجید، مصر: مطبعه مصطفی البابی الحلبی و اولاده.
اسفندیارپور، هوشمند (۱۳۸۸)، *عروسان سخن*، چاپ سوم، تهران، فردوس.
احمدی، علیرضا و اصلان استواری (۱۳۹۰)، «انسجام متنی ابزاری زبان‌شناسی برای شناخت سبک‌های ادبیات فارسی»، *مطالعات زبانی و بلاغی*، شماره ۳، ص۷–۲۰.
باقلانی، محمدبن طیب (۱۹۵۴)، *اعجاز القرآن*، تحقیق احمد صقر، قاهره، دارالمعارف.
تاج‌الحلاوی، علی‌بن محمد (۱۳۴۱)، *دقایق‌الشعر*، تصحیح محمدکاظم امام،تهران، دانشگاه تهران.
تقوی، نصرالله (۱۳۶۳)، *هنجار گفتار*، چاپ دوم، فرهنگسرای اصفهان.
الحموی، ابن‌حجه (۱۹۹۱م)، *خزانه‌الادب و غایه‌الارب*، شرح عصام شعیتو، چاپ دوم، بیروت، دارالمکتبه الهلال.
داد، سیما (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ سوم (ویرایش جدید)، تهران، مروارید.
دایی جواد، محمدرضا (۱۳۳۵)، *علم بدیع در زبان فارسی*، اصفهان، کتابفروشی تایید.
رمانی، علی‌بن عیسی (۱۹۷۶)، *النکت فی اعجاز القرآن*، به سعی محمد خلف الله احمد و محمد زغلول سلام، قاهره، دارالمعارف.
رامی تبریزی، شرف‌الدین محمد (۱۳۴۱)، *حقایق‌الحدایق*، تصحیح محمدکاظم امام،تهران، دانشگاه تهران.
رادویانی، محمدبن عمر (۱۳۶۲)، *ترجمان‌البلاغه*، تصحیح احمد آتش، چاپ دوم، تهران، اساطیر.
رازی، شمس قیس (۱۳۲۷)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به تصحیح مدرس رضوی، چاپ اول، تهران، دانشگاه تهران.
زمخشری، حمودبن عمر (۱۹۸۲م)، *الکشاف*، بیروت، دارالمعرفه.
ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹)، *معناکاوی، به سوی نشانه شناسی اجتماعی*، تهران، انتشارات علم.
سعیدی، حبیب‌الله (۱۳۹۰)، *مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی متن*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی محمدرضا هاشمی، دانشگاه فردوسی مشهد.
سیدی، سید حسین (۱۴۰۱)، نظریهٔ متن در تمدّن اسلامی (ادای سهم مسلمانان)، چاپ اول، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

شعبانلو، علیرضا، مهدی ملک ثابت، یداله جلالی پندار (۱۳۸۷)، «فرآیند انسجام دستوری در شعری بلند از عمعق بخارایی» *گوهر گویا*، ش۵ف صص ۱۶۵-۱۸۸.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، *صورخیال در شعر فارسی*، چاپ پنجم، تهران، آگاه.
شمس‌العلما، محمدحسین (۱۳۲۸)، *ابدع‌البدایع*، بی‌جا.
صفوی، کورش (۱۳۸۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج ۱، چ اول، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
ضیف، شوقی (۱۳۸۳)، *تاریخ و تطور علوم بلاغت*، ترجمه محمدرضا ترکی، تهران، سمت.
عباس، محمد (۱۳۸۷)، *عبدالقاهر جرجانی و دیدگاه‌های نوین نقد ادبی*، ترجمه مریم مشرف، تهران، سرچشمه.
عمارتی‌مقدم، داوود (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی مفهوم نظم در فن خطابه یونان و روم باستان و بلاغت اسلامی»، *جستارهای ادبی*، شماره ۱۷۷، ص۱۳۳-۱۶۲.
العلوی، ابن‌طباطبا (۱۹۸۲م)، *عیار الشعر*، شرح عباس‌بن الساتر، چاپ اول، بیروت، دارالکتب العلمیه.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳)، *درباره ادبیات و نقد ادبی*، ج۲، تهران، امیرکبیر.
فشارکی، محمد (۱۳۸۵)، *نقد بدیع*، چاپ دوم، تهران، سمت.
قاضی ابو الحسن عبد الجبّار اسد آبادی(۱۳۸۰ ه) المغنی فی ابواب التوحید و العدل، الجزء السادس عشر، اعجاز القرآن، الطبعهٔ الاولی، مصر، مطبعهٔ دار الکتب
کادن، جی.ای (۱۳۸۰)، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، چاپ اول، تهران، شادگان.
کاردگر، یحیی (۱۳۸۸)، *فن بدیع در زبان فارسی*، چاپ اول، تهران، فراسخن.
لطفی‌پور ساعدی، کاظم (۱۳۷۱)، *درآمدی بر اصول و روش ترجمه*، تهران، نشر دانشگاهی.
لونگینوس، کاسیوس (۱۳۷۹)، *رساله لونگینوس در باب شکوه سخن*، ترجمه رضا سیدحسینی، تهران، نگاه
مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰)، *فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی*، چاپ اول، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مدرسی، فاطمه و ثانیه مخبر (۱۳۹۱)، «انسجام متنی مقالات شمس تبریزی»، *پژوهشنامه نقد ادبی*، دوره ۱، شماره۱،ص ۴۵-۷۲.
المدنی، علی صدرالدین‌بن معصوم (۱۳۸۹)، *انوارالربیع فی انواع‌البدیع*، به کوشش شاکر هادی شکر، ج۴، چاپ اول، مطبعه النعمان.
مطلوب، احمدی (۲۰۰۶)، المصطلاحات بلاغیهٔ و تطورها، الطبعهٔ الاولی، مطبعهٔ دار العربیه للموسوعات.
مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، *دانشنامه نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*، چاپ اول، تهران، چشمه.
میرصادقی، میمنت (۱۳۸۵)، *واژه‌نامه هنر شاعری*، چاپ سوم، تهران، مهناز.
نجفقلی‌میرزا (۱۳۲۶)، *دره نجفی*، چاپ اول، تهران، فروغی.
نشاط، محمود (۱۳۴۲)، *زیب سخن*، ج۱، تهران، چاپخانه رنگین.
نظری، علیرضا و همکاران (۱۳۹۰)،«زبان‌شناسی متن و الگوی انسجام در آرای نحوی، بلاغی و نقدی عربی قدیم»، *ادب عربی*، سال ۳،شماره۳،ص۸۳-۱۱۲.
نوروزی، حامد و غلامحسین غلامحسین‌زاده (۱۳۸۸)، «نقش عوامل ربط زمانی در انسجام متن» *کاوش‌نامه*، سال دهم، شماره ۱۹، ص۹۷-۱۲۱.
واعظ کاشفی، کمالالدین حسین (۱۳۶۹)، *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*، ویرایش میرجلال‌الدین کزازی، چاپ اول، تهران، مرکز.
وطواط، رشیدالدین (بی‌تا)، *حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر*، تصحیح عباس اقبال، تهران، مطبعه مجلس.

الهاشمی، احمد (بی‌تا)، *ترجمه و شرح جواهرالبلاغه*، ترجمه حسن عرفان، ج۲، چاپ پنجم، قم، بلاغت.
هالیدی، مایکل و رقیه حسن (۱۳۹۳)، *زبان، بافت و متن*، ترجمه مجتبی منشی زاده و طاهره ایشانی، تهران، علمی.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۱)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، ج۲، چاپ دوم، تهران، توس
(بی‌تا)، *صناعات ادبی*، چاپ اول، تهران، علمی.

References

(no date), *literary devices*, first edition, Tehran, Elmi. [in Persian]
Abbas, Mohammad (2008), *Abdul Qahir Jorjani and the New Perspectives of Literary Criticism*, translated by Maryam Musharraf, Tehran, Sarcheshme pub. [in Persian]
Ahani, Gholamhossein (1981). *Meanings of expression*, second edition, Tehran, Bonyad-e Qur'an. [in Persian]
Ahmadi, Alireza and Aslan Ostvari (2011). "Textual coherence as a linguistic tool for recognizing literary forms of Persian literature", *Linguistic and Rhetorical Studies*, No. 3, pp. 20-7. [in Persian]
Al-Alawi, Ibn Tabataba (1982), *Ayar Al-Shi'r*, Commentary by Abbas Ibn Al-Sater, first edition, Beirut, Dar al-Kitab al-Alamiya. [in Persian]
Al-Hamowi, Ibn-Hoja (1991), *Khazanat-al-Adab va Ghayat-al-Arab*, Commentary by Essam Shaito, second edition, Beirut, Dar al-Maktabah Al-Hilal. [in Persian]
Al-Hashemi, Ahmad (no date), *Translation and explanation of Javaher al-Balagha*, translated by Hassan Irfan, vol. 2, fifth edition, Qom, Balaghat. [in Persian]
Al-Madani, Ali Sadr al-Din Ibn Mas'um (2010), *Anvar al-Rabi' fi Anva' al-Badi'*, by the efforts of Shaker Hadi Shokr, vol. 4, first edition, Al-Nu'man Press. [in Persian]
Baghalani, Mohammad Ibn-e Tayyib (1954). *Ijaz al-Qur'an*, researched by Ahmad Saqar, Cairo, Dar al-Ma'arif. [in Persian]
Daad, Sima (2006), *Dictionary of Literary Terms*, third edition (new edition), Tehran, Morvarid. [in Persian]
Daei Javad, Mohammad Reza (1956), *Elm-e Badi' Dar Zaban-e Farsi*, Isfahan: Ta'eed Bookstore. [in Persian]
Emarati Moghadam, Davoud (2012), "Abd-al-Qahir al-Jurjani and Dionysius of Halicarnassus on "Word-Order": A Comparative Study". *Literary Studies*, No. 177, pp. 133-162. [in Persian]
Esfandiarpour, Houshmand (2009). *Arousan-e Sokhan*, third edition, Tehran: Ferdows. [in Persian]
Farshidverd, Khosrow (1984), *About Literature and Literary Criticism*, Volume 2, Tehran: Amir Kabir.
Fesharaki, Mohammad (2006), *Naqd-e Badi'*, second edition, Tehran: SAMT pub. [in Persian]
Halliday, M.A.K (2002) *Linguistic studies of text and Discourse*. London: Continum.

Halliday, Michael and Ruqieh Hassan (2014), *Language, Context and Text*, translated by Mojtabi Monshizadeh and Tahereh Ishani, Tehran: Elmi. [in Persian]
Homayi, Jalaloddin (1982), *Rhetoric Techniques and Literary Devices*, Volume 2, Second Edition, Tehran: Toos. [in Persian]
Ibn Abi Asba (1981). *Badi al-Qur'an*, translated by Seyyed Ali Mirlohi, Mashhad: Astan Quds. [in Persian]
Ibn Munqidh, Usama (1987). *Al-Badi'i fi Naqd al-Shi'r*, researched by Ahmad Ahmad Badawi and Hamed Abdul Majid, Egypt: Mustafa Al-Babi al-Halabi and his descendants Press. [in Persian]
Kaden, J. E. (2001), *Dictionary of Literature and Criticism*, translated by Kazem Firouzmand, first edition, Tehran: Shadegan. [in Persian]
Kardegar, Yahya (2009), *Fan Di'e in Persian language*, first edition, Tehran: Farasakhn. [in Persian]
Longinus, Cassius (2000), *Longinus' treatise on the glory of speech*, translated by Reza Seyed Hosseini, Tehran: Negah. [in Persian]
Lotfipour Saedi, Kazem (1992), *An introduction to the principles and methods of translation*, Tehran: Academic Press. [in Persian]
Matloob, Ahmadi (2006), *Rhetorical Terms and Developments*, first edition, Al-Arabiya Publishing House. [in Persian]
Meghdadi, Bahram (2014), *Encyclopedia of Literary Criticism from Plato to Today*, First Edition, Tehran: Cheshmeh. [in Persian]
Mirsadeghi, Meymanat (2006), *Glossary of poetic art*, third edition, Tehran: Mahnaz. [in Persian]
Modaresi, Fatemeh (2011), *Descriptive Dictionary of Criticism and Literary Theories*, First Edition, Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural studies. [in Persian]
Modaresi, Fatemeh and Sania Mokhber (2012), "Textual coherence of Shams Tabrizi's articles", *Research Journal of Literary Criticism*, Volume 1, Number 1, pp. 45-72. [in Persian]
Najafgholi-Mirza (1947), *Dorreh Najafi*, first edition, Tehran: Foroughi. [in Persian]
Nazari, Alireza, et al. (2011), "Textual linguistics and coherent model in syntactic, prosodic, and critical terms in classic Arabic", *Arabic literature*, year 3, number 3, pp. 112-83. [in Persian]
Neshat, Mahmoud (1963), *Zib-e Sokhan*, Volume 1, Tehran: Rangin Printing House. [in Persian]
Nowrozi, Hamed and Gholamhossein Gholamhosseinzadeh (2009), "The role of temporal connective factors in text cohesion", *Kavoshnameh*, 10th year, No. 19, pp. 121-97. [in Persian]
Qazi Abu Al-Hasan Abd al-Jabbar Asadabadi (2001), *Al-Mughani fi Abvab al-Tawheed val-Adl*, part 16, Ijaz Al-Qur'an, first edition, Egypt: Dar Al-Kotob Pub. [in Persian]

Radoyani, Mohammad Ibn Omar (1983), *Tarjoman Al-Balagha*, corrected by Ahmad Atash, second edition, Tehran: Asatir. [in Persian]
Ramani, Ali Ibn Isa (1976), *Al-Nokat Fi Ijaz al-Qur'an*, by Mohammad Khalafollah Ahmad and Mohammad Zaghloul Salam, Cairo: Dar al-Ma'arif. [in Persian]
Rami Tabrizi, Sharaf al-Din Mohammad (1962), *Haqayiq Al-Hadayiq*, edited by Mohammad Kazem Imam, Tehran: University of Tehran. [in Persian]
Razi, Shams Qays (1948), *al-Mu'ajm fi Ma'ayir al-Ash'aar al-Ajam*, edited by Modares Razavi, first edition, Tehran: University of Tehran. [in Persian]
Safavi, Korosh (2001), *From Linguistics to Literature*, Volume 1, 1st publication, Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art. [in Persian]
Saidi, Habibollah (2011), "An introduction to text linguistics", Master's thesis under the guidance of Mohammad Reza Hashemi, Ferdowsi University of Mashhad. [in Persian]
Sassani, Farhad (2010) *Ma'nakavi: Besooy-e Neshaneh-shenasi-ye Ejtema'ee*, Tehran: Elm Publication. [in Persian]
Seyyedi, Seyyed Hossein (2022), *The Theory of the Text in Islamic Civilization (The Contribution of Muslims)*, First Edition, Mashhad: Publications of Ferdowsi University of Mashhad. [in Persian]
Shabanlou, Alireza, Mehdi Malek Thabit, Yadollah Jalali Pendar (2008), "The Process of Grammatical Integration in a Long Poem by Amaq Bukharai" *Gohar Goya*, No. 5, pp. 165-188. [in Persian]
Shafi'ei Kadkani, Mohammad Reza (1993), *Sovar-e Khiyal Dar She'r-e Farsi*, fifth edition, Tehran: Aghah. [in Persian]
Shams-ul-Ulama, Mohammad Hossein (1949), *Abda'-al-Bada'i*, [no place]. [in Persian]
Taj-al-Halawi, Ali Ibn Mohammad (1962). *Daqayq-al-Shi'r*, edited by Mohammad Kazem Imam, Tehran: University of Tehran. [in Persian]
Taqavi, Nasrollah (1984). *Hanjar-e Goftar*, second edition, Farhangsaray-e Isfahan. [in Persian]
Vaez Kashefi, Kamal al-Din Hossein (1990), *Badaye'i-al-Afkar fi Sanye-al-Ash'aar*, edited by Mirjalal-Din Kazazi, first edition, Tehran: Center pub. [in Persian]
Watawat, Rashid al-Din (no date), *Hadaiq-ul-Sihr fi Daqayq-ul-Shi'r*, edited by Abbas Iqbal, Tehran: Majles Press. [in Persian]
Zaif, Shoghi (2004), *History and Development of Rhetoric*, translated by Mohammad Reza Turki, Tehran: SAMT pub. [in Persian]
Zamakhshari, Hamoud Ibn Omar (1982), *Al-Kashshaaf*, Beirut: Dar al-Ma'rifah. [in Persian]

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN:2676 -7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Motif in Bahram Beyzaie's Play "The One Thousand and First Night"

Abdolrez Naderifar[1], **Masoumeh Ahmadi**[2]✉

1. Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: a.naderifar@razi.ac.ir
2. Corresponding Author, Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: Ahmadi.masoumeh@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article history:
26 May 2025

Received:
30 July 2025

In Revised Form:
17 August 2025

Accepted:
11 September 2025

Published onlin:
11,September, 2025

Keywords:Bahram Beyzai, Play, The One Thousand and First Night, One Thousand and One Nights, Shahnameh, motif.

Abstract

Bahram Beyzai is one of the most prominent playwrights in contemporary Iranian dramatic literature whose regeneration, innovation and creativity are evident in each of his plays. One of his most celebrated plays is The One Thousand and First Night (2003). This play is written in three acts or three episodes. The first episode inspired by the Shahnameh, the story of Zahhak and the entirety of One Thousand and One Nights reconstructs a lost tale from Iranian mythology. In the other two episodes One Thousand and One Nights serves as the main source of inspiration for the author. Each episode of this play is independent from the others, and each has its own distinct and unique plotline and characters. However, at the same time, the three acts or episodes share thematic and structural similarities. What causes this coherence are the recurring themes (motif) that internally link the independent episodes of this play. A close reading and a deep semantic exploration of the work gives the reader an insight into the recurring themes of the play's acts, termed as the motif in literary criticism. In this essay, we aim to examine the motifs of this three -fold play in a descriptive- analytical manner. Our objectives for this study is to detect and analyze these motifs which includes Zahhak Mar-dush and its human manifestations, self-sacrifice(a longing for death), female cunning, the controversy over the book of One Thousand and One nights among the readers, and one character falling victim to an individual or the system in each act that These motifs make the semantic and artistic unity of the play.

Cite this The Author: Naderifar, A., Ahmadi M. (2025). "Motif in Bahram Beyzaie's Play the One Thousand and First Night", *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (25-44)
DOI:10.22059/jlcr.2025.395808.2061

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.

1.Introduction

Bahram Beyzaee, a prominent Persian playwright, wrote the play *The One Thousand and First Night* in three acts or episodes in 2003. The author first gives the reader a clue that there are commonalities and overlaps in content among the episodes of this three-act play, and later, with a deeper study of the work, one can further realize that there are many commonalities in content between these three episodes؛ this means that some themes are repeated in all three acts. In other words, there are several motifs or themes between the acts of this play.

A motif is a recurring element in a work. «Motif, which in most Persian literary translations is chosen as the equivalent of the main theme, main theme, and role of theme(naqsh maye), is one of the important categories discussed in the field of thematic or the knowledge of thematic. In this area, discussing motif, theme, subject, archetype, or prototype is a way to reach the level or levels of thought and theory expressed in the text» (Taghavi & Dehghan, 1388:08). «in today`s literary criticism studies, motif and its function are one of the important topics in examining the quality of this relationship» (Ibid, 8). In fact, «a suitable analytical strategy in literary criticism to identify motifs and to specify their thematic interaction» (Shaffer, 2005:307). In stylistics, since every repetition is of interest (stylistics is the study of repetition and frequencies), the role of motif as an important recurring element in all literature, or in all the works of an individual, or in a specific work, is of great importance. The study of important recurring elements in the literature of two nations or two writers or two poets from two nations can also be a significant topic for comparative literature (Taghavi& Dehghan, 1388:8). In the book of literary terms, Caden states: «Motif is one of the dominant beliefs in any literary work and part of the meaning or main theme of the work. This meaning may include a character, an image, or a recurring linguistic pattern» (Coddon, 2006: under Motif).

In motif, a situation, event, image, or character is a type found in several different literary works; in works such as folk tales or myths, any element that is masterfully used in its general theme is considered a motif (Baldic, 1990: under Motif).it is necessary to mention one point about the difference between subject, theme, and motif; the subject is a more general and subjective category than the theme; theme is also more general, subjective, and often more concise than motif; such as the time interval and the clock motif in dramatic works (Taghavii&Dehghan, 1388:8). Paying attention to these premises indicates that this essay is an opportunity to answer the question what are the important motifs of the play *The One Thousand and First Nights* by Bahram Beyzaie?

Literature Review

Research Several academic works, including books and articles, have examined Bahram Beyzai's dramatic oeuvre, though few have focused specifically on the motif structures in *The One Thousand and First Night*. Two relevant studies include: The Image of Goddesses in the Narrative Works of Bahram Beyzaie (Vahabi & Hosseini, 2016), which explores Beyzai's nuanced representations of female characters across various plays, including this one. A Rereading of the Role of Women in the Three Episodes of Bahram Beyzai's The One Thousand and First Night (Hassanli & Haghighi, 2010), which discusses the social and transformative power of women in Beyzai's narratives.

While these studies contribute meaningfully to the discourse on gender in Beyzai's works, they do not directly engage with the concept of motifs. Indeed, motif analysis has received little attention in the broader scholarship on Beyzai. This paper aims to fill that gap by focusing specifically on the motifs in The OneThousand and First Night.

Research Method

This article, using an analytical- descriptive method and relying on documentary- library studies, has explored the extraction of motifs in the three episodes of the play The One Thousand and First Night.

Conclusion

Bahram Beyzaie wrote the first episode of the play *The One Thousand and First Night* based on and inspired by the story of Zahhak, Jamshid, and their daughters in the Shahnameh, as well as the entirety of *The One Thousand and One Night.* Two other episodes were also written based on *The One Thousand and One Nights*. In the first episode, from a narrative perspective, he has followed a different path from the story of Zahhak in mythology and the Shahnameh, portraying active women and Jamshidi as impenetrable to the devil. In the next two episodes, Beyzaee uses the book *The One Thousand and One Night* as the basis for the characters` movements regarding their support and opposition to it. The difference is that the second episode is gloomy and the third episode is optimistic. Although the three episodes of this play are independent of each other due to having different and independent characters and separate stories, they have structural and thematic similarities; that is, in each of these episodes, themes and stylistic features are repeated. In literary criticism, these repetitions are called motifs. Recurring themes internally link the episodes of the play together. These motifs were numerous, but due to space limitations, the most prominent motifs of the play were discussed and examined; the most prominent motif of the play is the letter, Zahhak Mar-dush and its human manifestations. The author`s content goal is to say that myths never disappear, they only change form. Another motif of this play is the female character self-sacrifice(a longing for death) in all three episodes. The women in the play have no choice but to face death to overcome problems and obstacles. Another motif of this play is the female cunning, but Beyzai has given the play a benevolent flavor and color to the cunning women. Another motif is the controversy over the book of *The Thousand and One night*s among the readers, which ends tragically in the second episode, but in the third episode the outcome is favorable and optimistic. Another motif is the sacrifice of one of the characters in each episode of the play. This victimized character is absent in all three episodes and is introduced through the voices of other characters. The victim of the first episode is Jamshid, a mythical king who has fallen victim to the power-hungry Zahhak Mardush. That is, the victim is an individual, but the victims of the other two episodes, Pour Farrokhan and Roshanak`s mother, are the victims of the system.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir

موتیف (بن‌مایه) در نمایش‌نامهٔ شب هزار و یکم بهرام بیضایی

عبدالرضا نادری‌فر[1]✉، معصومه احمدی[2]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: a.naderifar@razi.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: ahmadi.masoumeh@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۳/۰۵

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۵/۰۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۵/۲۶

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی: بهرام بیضایی، نمایش‌نامه، شب هزار و یکم، هزار و یک شب، شاهنامه، موتیف.

چکیده

بهرام بیضایی، یکی از برجسته‌ترین نمایش‌نامه‌نویسانِ ادبیات نمایشی معاصر ایران است که در هر یک از نمایش‌نامه‌هایش، بازآفرینی و ابتکار و خلاقیّت به چشم می‌خورد. یکی از نمایش‌نامه‌های برجسته وی «شب هزار و یکم» (۱۳۸۲) است. این نمایش‌نامه در سه پرده یا سه اپیزود به نگارش درآمده است؛ پرده اوّل این نمایش‌نامه با الهام از شاهنامه و داستان ضحاک و کلیّت داستان هزار و یک شب، به بازسازی داستانی گم‌شده از افسانه‌های ایرانی می‌پردازد و در دو پرده دیگر، هزار و یک شب الهام بخش نویسنده بوده است. هر پرده این نمایش‌نامه، مستقل از دیگری است و هر کدام از این اپیزودها، داستان و شخصیت‌های مستقل و منحصر به فرد خود را دارند، اما در عین حال این سه پرده یا سه اپیزود، مشابهت‌های مضمونی و ساختاری دارند و آنچه که باعث این انسجام می‌شود، درون‌مایه‌هایی است که تکرار می‌شوند؛ یعنی این درون‌مایه‌های تکرار شونده هستند که اپیزودهای مستقل این نمایش‌نامه را از درون به یکدیگر پیوند می‌دهند. مطالعهٔ عمیق و کاوش معنایی اثر، خواننده را متوجّه وجودِ درون‌مایه‌های تکرار شونده‌ای در بین پرده‌های این نمایش‌نامه می‌کند که در نقد ادبی، درون‌مایه‌های تکرارشونده را «موتیف» یا «بن‌مایه» می‌نامند. در این جستار، بن‌مایه‌های پرده‌های سه گانهٔ این نمایش‌نامه، به شیوه تحلیلی- توصیفی موردِ واکاوی قرار گرفته است. از جمله یافته‌های این پژوهش می‌توان به درون‌مایه‌های تکرارشوندهٔ ضحاک ماردوش و معادل‌های انسانی آن، مرگ خواهی، مکر زنان، کشمکش هواداران و مخالفان بر سر کتاب هزار و یک شب و موتیف قربانی شدن یکی از شخصیت‌های هر پردهٔ نمایش‌نامه به دست فرد و ساختار ، اشاره کرد که همین موتیف‌ها وحدت معنایی و هنری نمایش‌نامه را رقم می‌زنند.

استناد: نادری‌فر، عبدالرضا؛احمدی، معصومه، (۱۴۰۴). «موتیف (بن‌مایه) در نمایش‌نامه شب هزار و یکم بهرام بیضایی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۸، (۲۵-۴۴).
DOI:10.22059/jlcr.2025.395808.2061

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

بهرام بیضایی، نمایش‌نامه‌نویس برجستهٔ فارسی، در سال ۱۳۸۲ نمایش‌نامه «*شب هزار و یکم*» را در سه پرده یا اپیزود نگاشته است. این سه پرده به صورت مستقل، در پی هم آمده‌اند و شخصیت‌های جداگانه و مستقل دارند، اما «*شب هزار و یکم*» نامی است که نویسنده بر هر یک از سه پرده نمایش‌نامه گذاشته است. نویسنده در وهلهٔ اوّل به خواننده سرِنخ می‌دهد که اشتراک‌ها و هم‌پوشانی‌هایِ محتوایی در میان اپیزودهای این نمایش‌نامهٔ سه پرده‌ای، وجود دارد و در وهلهٔ بعد و با مطالعهٔ عمیقِ اثر، بیشتر می‌توان پی برد که بین این سه اپیزود، اشتراک‌های محتوایی بسیاری هست؛ به این معنی که برخی درون‌مایه‌ها در هر سه پرده، تکرار شده‌اند. به بیان دیگر، بین پرده‌های این نمایش‌نامه، موتیف‌ها یا بن‌مایه‌های چندی وجود دارد.

موتیف، عنصر تکرار شونده در یک اثر است. «موتیف که در بیشتر ترجمه‌های ادبیِ فارسی معادل بن‌مایه، مایهٔ اصلی و بن‌مایه برای آن برگزیده شده است، یکی از مقوله‌های مهم مورد بحث در حوزهٔ درون‌مایه‌شناسی یا دانشِ درون‌مایه است. در این حوزه بحث از موتیف، درون‌مایه، موضوع، کهن الگو یا نمونه نخستین، راهی است برای رسیدن به سطح یا سطوح اندیشه و نظریه‌ای که درمتن بیان می‌شود» (تقوی و دهقان، ۱۳۸۸: ۸). «در مطالعات نقد ادبی امروز، موتیف و کارکرد آن یکی از سرفصل‌های مهم در بررسی کیفیّت این رابطه است» (همان، ۸). در حقیقت «یک استراتژی تجزیه و تحلیلیِ مناسب در نقد ادبی، شناسایی موتیف‌ها و مشخص کردن اثر متقابلِ درون‌مایه‌ای آن‌هاست» (شافر، ۲۰۰۵: ۳۰۷). در سبک‌شناسی نیز از آنجا که هر تکراری مورد توجّه است (سبک‌شناسی بحثِ تکرار و بسامدهاست)، بن‌مایه به عنوان عنصر تکرار شوندهٔ مهم در کل ادبیات یا در کل آثار یک فرد یا در یک اثر خاص اهمیّت فراوانی دارد. مطالعهٔ عناصر تکرارشوندهٔ مهم در ادبیاتِ دو ملّت یا دو نویسنده یا دو شاعر از دو ملّت نیز می‌تواند موضوع درخور توجّهی برای ادبیات تطبیقی باشد (تقوی و دهقان، ۱۳۸۸: ۸). در کتاب اصطلاحات ادبی کادن آمده است: «موتیف یکی از باورهای مسلّط در هر اثر ادبی و بخشی از معنا یا درون‌مایهٔ اصلی اثر است. این معنی ممکن است شامل یک شخصیّت، یک تصویر، یا یک الگوی زبانی تکرارشونده باشد» (کادن،۲۰۰۶: ذیل موتیف).

در موتیف، یک موقعیت، واقعه، تصویر و شخصیّت نوعی است که در چندین اثر ادبی متفاوت یافت می‌شود؛ درآثاری چون قصه‌های عامیانه یا اساطیری، هر عنصری که به نحو استادانه‌ای در مضمون عام آن، به کار رفته باشد، موتیف به شمار می‌آید (بالدیک، ۱۹۹۰: ذیل موتیف). ذکر یک نکته در باب تفاوت موضوع و درون‌مایه و موتیف ضرورت دارد؛ موضوع، مقوله‌ای عام‌تر و ذهنی‌تر از درون‌مایه می‌باشد ؛ درون‌مایه نیز عام‌تر و ذهنی‌تر و اغلب مختصرتر از موتیف است؛ مانند فاصله زمانی و موتیف ساعت درآثار نمایشی (تقوی و دهقان، ۸:۱۳۸۸). توجّه به این مقدّمات

گویای آن است که این جستار، فرصتی برای پاسخ به این پرسش است که موتیف‌های مهم نمایش‌نامه «*شب هزار و یکم*» اثر بهرام بیضایی کدامند؟

۲. پیشینه پژوهش

در باب آثار نمایشی بهرام بیضایی کارهای پژوهشی در خور توجهی اعم از کتاب و مقاله، صورت گرفته است که مطالب آن چندان ارتباطی با مسئلهٔ مقالهٔ حاضر نداشت، اما پژوهش‌هایی که به صورت خاص در مورد این نمایش‌نامه «*شب هزار یکم*» انجام شده یا مطالبی در ارتباط با مسئلهٔ پژوهش حاضر دارند؛ عبارت‌اند از: *تصویر ایزدبانوان در روایت‌های داستانی بهرام بیضایی* (وهابی، رقیه؛ حسینی، مریم، مهر ۱۳۹۵)، در این مقاله رویکرد و نگاه متفاوت بیضایی به مقولهٔ زن را در شخصیت‌های برخی نمایش‌نامه‌های وی مورد بررسی قرار داده است که شخصیت‌های مهم «*شب هزار و یکم*» نیز از جمله این شخصیت‌ها هستند؛ در مقالهٔ بازخوانی *نقش زن در اپیزودهای سه گانهٔ نمایش نامهٔ شب هزار و یکم بهرام بیضایی* (حسن‌لی، کاووس؛ حقیقی، شهین،۱۳۸۹) از رسالت اجتماعی و نقش زنان در دگرگونی‌های شگرف و بنیادین در گسترهٔ اجتماع و جهان سخن گفته‌اند؛ این دو پژوهش، بیشتر در ارتباط با موضوع زن در این نمایش‌نامه است، اما بررسی موتیف‌های آن چندان جایی در این پژوهش‌ها ندارند و در سایر پژوهش‌هایی که در باب آثار بیضایی انجام گرفته نیز مورد غفلت قرار گرفته است. این جستار، کوششی برای پرداختن به موتیف‌های نمایش‌نامه «*شب هزار و یکم*» است.

۳. روش پژوهش

این مقاله، با روش تحلیلی- توصیفی و با تکیه بر مطالعات اسنادی-کتابخانه‌ای به استخراج موتیف‌ها در اپیزودهای سه‌گانه نمایش‌نامه شب هزار و یکم پرداخته است.

۴. یافته‌ها و بحث

۴-۱. کوتاه دربارهٔ بهرام بیضایی

«بهرام بیضایی (۵ دی ۱۳۱۷) نمایش‌نامه‌نویس، فیلم‌ساز و پژوهش‌گر سرشناس ایرانی است. بیضایی از فیلم‌سازان صاحب سبک و معتبر سینمای ایران و از نویسندگان برجستهٔ ادبیات نوین فارسی به شمار می‌رود. برخی از نمایش‌نامه‌های بیضایی به انگلیسی، فرانسوی، آلمانی و عربی و زبان‌های دیگری درآمده و در آسیا، اروپا و آمریکای شمالی چاپ و اجرا شده است. ده فیلم بلند و چهار فیلم کوتاه و کمابیش هفتاد کتاب و نمایش‌هایی بر صحنه‌های تماشاخانه‌های شهرهای مختلف ایران و گاه غیر از ایران از سال ۱۳۴۱ به بعد کارنامه هنری بیضایی را تشکیل می‌دهد. در عرصهٔ نمایش، اغلب او را مهم‌ترین نمایش‌نامه‌نویس تاریخ ادبیات فارسی گفته‌اند» (ویکی پدیا فارسی، بیضایی). او کار خلاقانهٔ خود را در عرصه درام‌نویسی و پژوهش در عرصهٔ تئاتر آغاز کرده

است. او آثار خود را در سه ژانرِ نمایش‌نامه، فیلم‌نامه و برخوانی ارائه کرده است (وهابی و حسینی، ۱۳۹۵: ۳۱۸).

«بیضایی را ایرانی‌ترین فیلم‌ساز ایرانی نام‌نهاده‌اند. فیلم‌سازی که سرزمین خود را می‌شناسد و بدون توسل به عناصر ظاهر فریب و بازاری، آن را از دیدگاهی بسیار موشکافانه و امروزی، در قالبی روان‌شناختی و نو به تماشاگران خود می‌شناساند» (قوساکیان، ۱۳۱۷: ۱۰). البته این حکم را می‌توان در مورد نمایش‌نامه‌های وی نیز صادق دانست. او در نمایش‌نامه‌هایش نیز با نگاهی موشکافانه و در قالبی روان‌شناختی آدم‌های نمایش‌نامه‌های خود را و از رهگذر آن، سرزمین خود را نیز به خواننده و بیننده می‌شناساند. از میان نمایش‌نامه‌های فاخر او می‌توان به نمایش‌نامه «شب هزار ویکم» اشاره کرد که در سه پرده یاسه اپیزود به الهام از *شاهنامه* و *هزار ویک شب* به نگارش درآمده است.

۴-۲. موتیف‌های نمایش نامهٔ سه پرده‌ای شب هزار و یکم

موتیف‌های به دست آمده از این نمایش‌نامه، از این قرار است:

۴-۲-۱. موتیف ضحاک ماردوش و معادل‌های انسانی آن

پرده اوّل، شرح سقوط ضحاک با نقشهٔ دختران جمشید و به دست هزار و یک جوان نجات یافته ازمرگ، به دست آن دو است. ضحاک مشهور است به ماردوش و مارهای روییده بر دوش ضحاک، پس از بوسهٔ شیطان بر دوش او روییده‌اند. در *شب هزار و یکم*، این فکر و مفهوم حداقل در دو پرده اوّل این نمایش‌نامه تکرار شده است و به صورت موتیف(بن‌مایه) درآمده است. ضحاک در اوستا به صورت اهریمنی خطرناک که دارای سه پوز و سه سر و شش چشم است، تصویر شده است (صفا، ۱۳۶۹: ۴۵۵). منوچهر مرتضوی، به طور کلی غیر ایرانی‌ها از جمله ضحاک را نماد اهریمن می‌داند.(مرتضوی، ۱۳۷۲: ۴۸). کزازی، ضحاک را مجموعهٔ تمام پلیدی‌ها دانسته است (کزازی، ۱۳۷۶: ۱۶۸).

می‌توان نتیجه گرفت، ضحاک (مار سه سر) نماد تمام پلیدی‌ها از جمله نفس اماره است، هزار سال بر جهان حکومت می‌کند. (حیدری، ۱۳۹۱: ۹)؛ بنابراین، ضحاک و مارهای روییده بر کتف او، در واقع یک مار سه سر است که این مار باید از دو سر خوراکش تأمین شود و خوراکش مغز جوانان برناست. می‌توان خورده شدن مغز جوانان توسط مارها را، نماد دشمنی ضحاک با آگاهی و دانش دانست. او با این کار مردمان را در ناآگاهی نگاه می‌دارد تا بتواند شمارگان سالیان حکومتش را به هزار سال برساند؛ البته در نمایش‌نامهٔ بیضایی، برخلاف داستان ضحاک در شاهنامه که ماران هر شب مغز دو جوان را می‌بلعند، دختران جمشید هر شب با نجات یکی از دوجوان، در برابر مقصود و انگیزهٔ ضحاک مانع می‌تراشند و شمار سالیان حکومتش را به هزار شب می‌رسانند. تأکید نویسنده بر هزار و یک شب نیز دلالت دارد بر گذر این مدت در تاریکی و

ظلمت. به طور کلی، موتیف ضحاک و مارهای روییده بر کتف او، در دو اپیزود نمایش‌نامه «*شب هزار و یکم*» تکرار شده است.

شهرناز: «داستانی نیست که من ساخته باشم ضحاک. داستانی است ساختهٔ همان مردمان، که مغزشان خوراک مارهای توست» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۰).

بیضایی خود نیز در بخشی از نمایش‌نامه از زبان ضحاک تاکید می‌کند که او و مارانش اژدهایی سه سر هستند.

ضحاک: «ها، آری. همه جا درفش اژدهای سه سر در باد است و دادنامه‌ها هر گوشه‌ای آویخته تا مردمان به دادگریِ من گوا شوند» (همان: ۱۲).

ضحاک در جای دیگر می‌گوید مرا دادگری همین است که بر تخت بنشینم و جهان مرا پرستاری کند و باژ از همه جا مرا برسد در پای شکوه من و مارانم نگهبان من باشند و زهر جانِ دشمنانم و مغز برنایان خوراک ایشان کنم (همان، ۲۱). اینجا مقصود ضحاک از نگهداری و پرورش ماران او نمایان است. از این‌ها می‌توان دریافت که ماران جزیی از وجود ضحاک شده‌اند و از قلمرو سلطنت او دفاع می‌کنند. همین موتیف در پرده دوم نمایش‌نامه به گونه‌ای دیگر بیان شده است؛ یعنی در پرده دوم، صراحت موجود در پرده اول، قابل ملاحظه نیست؛ البته نویسنده نشانه‌هایی در اختیار خواننده قرار می‌دهد و او را به طرف این موتیف رهنمون می‌کند.

پرده دوم نمایش‌نامه، دو شخصیت دارد؛ به نام شریف ملک التجار و امیرحرس. این دو از نزدیکان خلیفهٔ به نمایش درآمده در این پرده هستند. شریف، کسی است که پور فرّخان را ترغیب‌کرده که هزار افسان یا هزار و یک شب را محض تسلی خاطر خلیفه به عربی برگرداند، سپس برای وی توطئه می‌چیند تا مال و ناموسش را تصاحب کند و برای این منظور پورِ فرّخان را متهم به کفرگویی می‌کند. امیر حرس نیز دیگر عامل مهم خلیفه است. او نیز مانند شریف، سر سپردهٔ خلیفه است و به خاطر این خوش خدمتی‌ها خلیفه از او حرف شنوی دارد.

میر حرس: «خلیفه را میل تامّ بود که شهد این قصص از دهان شما بچشد؛ و منصرف نشد الا به تذکر و نصیحت این خادم و البته شریف بغداد که از خاصان و جلیس وی است، از خوف آن که نعوذ بالله شما عجمان از تعصب فطری و غرور جبلی، سمّی در کلام و شناعتی در مقال ظاهر کنید و خلیفه را احوال متغیرشود» (همان: ۷۴). به این جهت، این دو معادل مارهای نگهبان ضحاک هستند و خود خلیفه نیز معادل ضحاک است. کاووس حسن‌لی در این مورد می‌گوید: «با کشته شدن پورِفرّخان، امیر حرس و شریف بغداد با نامه‌ای از سوی خلیفه نزد ماهک و خورزاد می‌روند. خلیفه از آنان خواسته است تا نقش شهرزاد و خواهرش، دین آزاد را که از دید نویسنده می‌توانند جایگزین شهرناز و ارنواز نیز باشند، بازی کنند و در کاخ برای او هزار افسان بخوانند و نیز، خلیفه آن دو را به امیر حرس و شریف بغداد، ماران ضحاک، بخشیده است» (حسن‌لی و حقیقی،

۱۳۸۹: ۹۷). از این روی، ضحاک و خلیفه نماد شر و اهریمن و ماران بر دوش ضحاک در پردهٔ اول *شب هزار و یکم* و شریف بغداد و امیر حرس در پردهٔ دوم که نماد نگهبانان قلمرو ظلمت و شر هستند، معادل همدیگر در دو اپیزود نمایش‌نامه هستند؛ بنابراین، از نظر بهرام بیضایی ماجرای ضحاک و ماران نگهبان وی، تنها اموری افسانه‌ای و بی مصداق نیست و با تأمل می‌توان دریافت که در جهان بیرون نیز می‌تواند مصداق داشته باشد و همچنین پردهٔ دوم نمایش، مصداقی است برای مقصود نویسنده؛ البته این گونه نیز می‌توان تفسیر کرد که اسطوره از بین رفتنی نیست، بلکه تنها تغییر شکل می‌دهد؛ زیرا همان گونه که ملاحظه شد، اسطورهٔ ضحاک از بین نرفته است، اما درچارچوب نمایش‌نامه بیضایی، این اسطوره تغییر شکل داده است.

۴-۲-۲. موتیف مرگ خواهی شخصیت‌های نمایش‌نامه

شهرناز و ارنوار، دوخواهر هستند و پدرشان، جمشید، شاه اسطوره‌ای شاهنامه است. بهرام بیضایی این شخصیت‌ها را به نمایش‌نامهٔ خود راه داده است و بر مبنای این دو، به بازسازی نمایش‌نامه، دست زده است. یکی از تغییراتی که وی ایجاد کرده، در راستای موتیف مرگ خواهی است. کاووس حسن‌لی می‌گوید: «در این نمایش‌نامه شهرناز و ارنواز با خواست خود به کاخ ضحاک می‌روند تا او را دگرگون سازند؛ در حالی که در اساطیر، این دو دخترِ جمشید به بند ضحاک در می‌آیند» (حسن‌لی و حقیقی، ۱۳۸۹: ۹۳). تغییری که در راستای موتیف مرگ خواهی در نمایش‌نامه رخ داده است، ارادهٔ دو خواهر برای ورود به کاخ و دربار ضحاک است. این دو، قصد توطئه دارند تا بنیاد ظلم ضحاک را برکنند و هنگامی که پا به این کاخ می‌گذارند از خطر مرگ آور توطئه بر علیه ضحاک با خبرند؛ برای مثال اینجا ارنواز از زبان یکی از درباریان ضحاک می‌گوید:

ارنواز: «شما شهرناز و ارنواز ندانستید که آهرمن نگهدار وی است و در وی؛ و به هنگام هشدار می‌دهدش؟» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۲۲). یا در جای دیگر، در بازی دو خواهر یکی (ارنواز) در نقش خوالی‌گر یا آشپزضحاک است، ملاحظه می‌کنیم:

شهرناز: «آیا آزمودی که با مغز گوسپند یا میش مارها آسوده می‌شوند یا نه؟»

ضحاک: «چه می‌شنوم! خوالیگر من در فرمان شما؟»

ارنواز: «آه، بانو! گویا از گوش‌های وی نمی‌اندیشید که آن نیز هم شش است!» (همان: ۲۵).

از این روی این دوخواهر با وجود وحشت حاکم بر دربار ضحاک و بی‌توجّه به خطر مرگ می‌کوشند که هر شب، جان جوان برنایی را نجات دهند تا بعد از هزار و یک شب، ارتشی علیه ضحاک ترتیب دهند و بنیاد ظلمش برکنند و این کار به معنای استقبال این دو خواهر از مرگ است و در پایان نیز زحمت‌شان ثمر خواهد داد:

ارنواز: «هزار و یک برنا گریختند، آن‌گاه که ما تو را در خواب می‌کردیم و مارهای تو را بیدار. واکنون تو در چنبرهٔ شهربند این هزار و یک تنی که به کین خواهی کشتگان خود می‌آیند»

شهرناز: «از این دریچه‌ها بنگرضحاک، بیرون هزار و یک آتش است. هزار و یک مرد، مردانه که تیغ آهخته می‌رسند آیا هنگام نیست که مارهای تو نیش بر خویش زنند یا شاید پیش از آن، بر تو؟» [صدای ته نیزه ها از بیرون] (همان: ۳۶).

موتیف مرگ خواهی در اپیزود دوم نیز نمایان است. در پایان آن، به خورزاد و ماهک دستور می‌رسد که شهرزاد وار با تعریف قصه، خلیفه را از کسالت درآورند و به عنوان کنیز در اختیار شریف بغداد و امیر حرس قرار گیرند، اما این دو زن، به هنگام وداع با یکدیگر توطئهٔ خلیفه و معاونانش را نقش بر آب می‌کنند.

امیرحرس: «تمام و والسلام! مردان شریف، هودج بیاورند؛ اصحاب حرس عماری بسته»

ماهک: «خدا نگه دار خورزاد نیکرخ»

خورزاد: «خدا نگه دار ماهک دختر مزدک دبیر»

[دست در عبای یکدیگر می‌اندازند و یکدیگر را در آغوش می‌کشند و ناگهان هر دو با قدرت تمام به یکدیگر ضربه می‌زنند؛ امیر حرس گیج و هراسان نیزه می‌کشد]

امیر حرس: «چه غلط می‌کنید شما دوسلیطه؛ دونانجیب»

[ماهک و خورزاد، دست از عبای یکدیگر بیرون می‌کشند هر یک با کاردی خونین و دست دیگر بر دل با سرگیجه‌ای و از هم اندکی فاصله می‌گیرند]

خورزاد: «آزاد شدیم!» ماهک: «آزاد شدیم!» (همان، ۷۷ –۷۶) بدین ترتیب، ماهک وخورزاد، زیر بار اسارت در دستگاه خلیفه و بدل شدن به کنیز دست راست و چپ پادشاه نمی‌روند و با طیب خاطر، مرگ را بر این وضعیت ترجیح داده و خود را با مرگ آزاد می‌کنند.

در پرده سوم نمایش‌نامه نیز، مرگ خواهی یکی از قهرمانان نمایان است:

رخسان: «آه خواهرم که دنیا با مرگ تو زیبایی خود را از دست می‌دهد؛ آب، روانی؛ درخت، سبزی خود را! وای بر من! ببینش که در کفن منتظر مرگ است»

میرخان: «منتظر مرگ؟ [هراسان می‌رود سوی در و زنگولهٔ خبر را به صدا در می‌آورد] تشت بکوبید و مرگ را بتارانید! آه! منتظر مرگ؟ همسر من؟» (همان: ۹۰).

در ادامه، اتفاقات این طور رخ می‌دهد که روشنک، کتاب *هزار و یک شب* را که از مادر به او به ارث رسیده در شب عروسی‌اش می‌بیند و بر خلاف هشدار میرخان، شوهرش که منحوس کتابی است و ملعون قصه‌ای که زن جوان را از راه به در می‌برد و عاقله را از طاعت باز می‌دارد (همان: ۹۷). و این‌که هر کس آن را بخواند به شب آخر نمی رسد؛ یعنی با عمر ناقص از دنیا می‌رود، اما روشنک با خواندن این کتاب و نشان دادن اینکه آگاهی بیشتر است، عقیدهٔ تعصب‌آمیز میرخان را به چالش می‌کشد؛ بنابراین، قهرمان این نمایش‌نامه «روشنک» با رفتن به استقبال مرگ و مرگ خواهی است که میرخانِ مخالفِ آگاهی زنان را، متوجّه اشتباهش می‌کند و او را به راه می‌آورد.

۴-۲-۳. موتیف مکر زنان

مکر زنان، یکی از موتیف‌های مهم در *هزار و یک شب* است. «قصه‌های هزار و یک شب با این مقدمه آغاز می‌شود که همهٔ زنان، مکّار، دروغگو و خائن هستند و مردان پیش از آن‌که قربانیِ خیانت زنان شوند، باید آن‌ها را بکشند! همهٔ سعی شهرزاد، آن است که این اندیشهٔ نادرست را از لوح دل شهریار بزداید و مهر او را به زنان برانگیزد» (ستاری، ۱۳۶۸: ۴۱۶). در *هزار و یک شب* هر جا نیرنگ زنی پررنگ است، با قدرتی برتر و یا خواسته‌ای، نیازی و نداشته‌ای روبه‌رو هستیم که زن برای رسیدن به آن، جز نیرنگ راهی دیگر نداشته است. (خراسانی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۴). «هر جا زنی، جدای از مرد از کار و نام و عزّت به دور می‌افتد، برای رهیدن از این بن‌بست باید به چیزی چنگ بزند که مکر و چاره‌گریِ زنانه نام دارد» (مزداپور، ۱۳۷۴: ۱۱۴). این ویژگی به خصوص در *هزار و یک شب*، خیلی برجسته است و ماجرای بسیاری از حکایت‌ها را زنان حیله گر، مکار و پتیاره به پیش می‌برند.

این ویژگی، یعنی زنان بهره‌بر از مکر زنانه را بیضایی از *هزار و یک شب* گرفته و به شخصیت‌های زن هر سه پرده در نمایش‌نامه تسرّی داده است. نویسنده، حتی این ویژگی را به زنانی نسبت داده که در اصلِ قصهٔ اقتباس شده نیز چندان از مکر زنانه برخوردار نیستند. همان طور که گفته شد شهرناز و ارنواز در اساطیر و به دنبال آن در شاهنامه، چندان از این ویژگی برخوردار نیستند که از ضحاک در امان بمانند. «در اساطیر، این دو با تأثیر پذیری از افسون ضحاک به کژی و بدخویی گرفتار می‌شوند. بر همین اساس، ممکن است گروهی خرده‌گیری کنند که بیضایی به جای پرداخت هنری داستان‌های اسطوره‌ای، تاریخی و دینی، نخست روایت آن‌ها را به دلخواه خود دگرگون می‌کند و سپس دگرگون شده را به گونه‌ای هنری بازپردازی می‌کند» (حسن‌لی وحقیقی، ۱۳۸۹: ۹۳). اما این ویژگی در اینجا نه تنها مجالی برای خرده‌گیری فراهم نمی‌کند، بلکه قابل تحسین نیز هست؛ زیرا بیضایی شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ خویش را از پیلهٔ انفعال بیرون آورده است و آن‌ها را در فضایی که دم‌به‌دم توطئهٔ مردانه در جریان است و پادشاهان و مردان ظالم بر آنان چیره‌اند، زنان نمایش‌نامهٔ‌خویش را به صورت افرادی کنش‌مند و عمل‌گرا نمایش می‌دهد. در هر سه اپیزود این نمایش‌نامه مکر زنان نمایان است.

از مصادیق مکر زنان در پرده اوّل نمایش‌نامه، هنگامی است که شهرناز و ارنواز، با خوالی‌گر ضحاک هم‌دستی می‌کنند که هر شب به جای مغز یک جوان، مغز گوسفندی را خوراک ماران کنند. در اینجا ارنواز، در نقش خوالی‌گر، درحال به نمایش‌گذاشتن حیله‌ای است که دور از چشم ضحاک بر او پیاده کرده‌اند.

شهرناز: «پس بگو آیا آزمودی که مغز گوسپند در کار مارها کنی به جای مغز مردمان؟»

ارنواز: «این را پیش از ما آزموده بودند بانوی من! با مغز گوسپند، مارها زهر می‌ریزند و نیش می‌زنند و جگر به گاز می‌گیرند و فغان آن دیوانه به ابر می‌رسد و دست به تیغ خون‌ریز می‌برد»

شهرناز: «هوم، ناامیدم‌کردی! نگفتی یا یکی تنها چه؟»

ارنواز: «تنها یک سر و یک مغز؟»

شهرناز: «یا آمیختن آن با مغز گوسپند یا میش یا خری! تو را به نام دادارِ کردگار، گمان درگمان مکن و بی‌ترس بگو! تو همسری داری که در این هنرها آموزگار توست، این از او بخواه و او به خوی مادری خود این کار به خوبی می‌سازد. آه! ببین چگونه چانه می‌زنم برای جان کسانی که تا این اژدهافش نشست چنین جان ارزانند! بگوآیا بی‌درنگ دست به این آزمون می‌بری؟» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۲۵). درجایی دیگر ضحاک سخن از مکر زنانش می‌گوید: «تو و تو همسرانِ من شدید و خواهران همسران من تا مرا براندازید! تو و تو با آن مه مغان و آن خوالی‌گرِ نمک‌نشناس دست به یکی کرده‌اید بر زیانِ شوی» (همان: ۲۹).

یا در جای دیگر شهرناز از مکر زنانهٔ خود بهره می‌برد و سعی می‌کند مارهای ضحاک را ازچشم او بیندازد:

شهرناز: «تو خواب بودی ضحاک و مارهای تو چشم چرانی من می‌کردند، یا پیکر پاک خواهرم تا آنجا که دورنبود زهر بر تو بریزند ضحاک تا از تو رها شوند»

ضحاک: «گوش‌هایم درست می‌شنوند؟» (همان: ۳۱).

مکر زنانه در این پرده نمایان است، اما ارنواز و شهرناز این مکرهای زنانه را با نیّت نیک به کار می‌برند. مهم‌ترین هدف و خواسته آنان کوشش بی‌وقفه برای نجات جان جوانانی است که قرار است خورش ماران ضحاک شوند، حتی اگر بهای آن از دست دادن جان‌شان باشد؛ بنابراین، جنس مکر زنان پرده اول نمایش‌نامه با جنس مکر زنان که در اصل *هزار و یک شب* آمده متفاوت است. شاید در تفاوت این دو مکر بتوانیم بگوییم که مکر در پرده‌های سه گانه این نمایش‌نامه از نوع منفی آن نیست؛ بلکه همان است که اهل ادبیات به آن لطایف الحیل می‌گویند.

مکر زنانه در پرده دوم نیز وجود دارد، اما به پررنگی پرده اوّل نیست. در اینجا نیز خورزاد و ماهک، همسر و خواهر پورِفرّخان پنهان از دید شخصیت‌های نمایش‌نامه و همچنین خواننده که موجد حس غافلگیری است، قرار بر این گذاشته‌اند که در صورت اسارت در دستگاه خلیفه و بدل شدن به کنیز ایادی حکومت بغداد، هر یک خنجری در پهلوی دیگری فرو کرده و بدین شکل خود را آزاد سازند (همان: ۷۷).

مکر زنان در پرده سوم نیز مشهود است. در اینجا نیز مکر زنانه در رفتارهای دو زن دیده می‌شود. روشنک، نقشه‌ای می‌کشد. او برای اینکه عقیدهٔ جزمیِ شوهرش، میرخان را بی‌اساس بخواند،

نقشه می‌کشد که مرگ خود را توسط خواهرش، رخسان، اعلام کند و چندی که گذشت، بگوید نمرده است، اما در شرف مرگ است؛ زیرا برخلاف نظرِ صائب میرخان که گفته خواندن کتابِ *هزار و یک شب*، باعث مرگ زودهنگام می‌شود، تصمیم گرفته کتاب را بخواند و سه سال است که کارش خواندن این کتاب است و هنوز مرگ به سراغش نیامده و روشنک با این حیله و مکر زنانه، میرخان را در برابر عقیده‌اش، خلع سلاح می‌کند و میرخان اقرار می‌کند به این‌که تا کنون جزم اندیشانه با کتاب *هزار و یک شب* مواجه شده است و این کتاب نه تنها مرگ آور نیست؛ بلکه حتی آگاهی دهنده و حیات بخش است.

خصلت مکّاری در شخصیت رخسان نیز نمایان است. او از هر امکانی بهره می‌برد تا به میرخان نیش بزند. می‌توان انگیزهٔ این کار رخسان را انتقام گیری او از میرخان به خاطر نقشی که او در مرگ مادرش داشته با بستن مکتب خانه‌اش و خودکشی مادر، دانست؛ اگرچه، این قضیه به صراحت در متن نیامده، اما می‌توان رد آن را در قسمت‌های نانوشته متن پی گرفت. ازجمله سخن‌های گزنده رخسان به میرخان، این موارد است:

رخسان: «خداوندا این پهلوان چه گناهی کرده بود که همسرش را از او گرفتی و چرا خودش را نبردی؟» (همان: ۸۸).

میرخان: «آینه گرفتی جلوی نفسش و سوزن فرو کردی و سیلی چپ و راست زدی؟»

رخسان: «نزن با آن دست سنگین که می‌شکند» (همان: ۸۸).

با این احوال، می‌توان گفت که جنس مکر زنان در شخصیت‌های زنِ هر سه پرده این نمایش‌نامه، مثبت است(لطایف الحیل) و زنان با اهدافی نیکو و خیرخواهانه خصلت‌های مکّارانه بروز می‌دهند و از این منظر، بیضایی مسیری متفاوت از داستان‌های *هزار و یک شب*، پیش‌گرفته که در مواردی شاهد زنان مکاره، اما پتیاره هستیم.

۴-۲-۴. موتیف منازعه بر سر کتاب هزار و یک شب

از دیگر موتیف‌های این نمایش‌نامه منازعه بر سر کتاب *هزار و یک شب* است و این قضیه در پرده دوم و سوم نمایش‌نامه مشهود است. «یکی از کتاب‌های افسانه‌ای قدیمی و بسیار مشهور در مشرق زمین، کتاب بزرگ *هزار و یک شب* با نام قدیم *هزار افسان* است که در حقیقت دایره المعارفی از زوایای پیدا و پنهان جامعهٔ روزگار گذشته است. اصل این کتاب، هندی و ایرانی است که پس از اسلام به زبان عربی ترجمه شده است، سپس قصه‌های دیگری با ریشه‌های عربی، مصری، یهودی و ایرانی بدان افزوده شده و به صورت کنونی در آمده است» (یزدان‌فر و شیری، ۱۳۹۵: ۱۸۰). این کتاب «مجموعه‌ای از حکایت‌های به هم وابسته و پیوسته است که بیشتر مردم جهان با آن آشنا هستند. نخستین قصهٔ این مجموعه و نیز شیوهٔ تعلیق در قصه‌گویی *هزار و یک*

شب، بخشی از اطلاعات عمومی افراد باسواد و کم سواد وحتّی بی‌سواد دربارهٔ این اثر است. همه می‌دانند که شهریاری بوده است که هر شب زنی اختیار می‌کرده و پس از کامرانی او را می‌کشته تا اینکه دختری به نام شهرزاد همسر او می‌شود و برای زنده ماندن خود تدبیری می‌اندیشد؛ اینکه قصه‌ای را شروع کند و در پایان شب آن را ناتمام بگذارد تا شهریار به شوق شنیدن آن قصه تا شب بعد صبر کند و از کشتن شهرزاد منصرف شود. به این ترتیب، هزار و یک شب می‌گذرد و هزار ویک قصه شکل می‌گیرد» (حیاتی، ۱۳۹۵: ۱۸). این کتاب از سده‌های گذشته که ابتدا در قرن شانزدهم به دست «آنتوان گالان» به فرانسه، سپس به دست مترجم دیگری به انگلیسی ترجمه شد. این کتاب از شهرت جهانی برخوردار بوده است و هست و بسیاری از نویسندگان مشهور چون «جیمز جویس» نویسندهٔرمان اولیس و نویسندهٔ آرژانتینی «خورخه لوئیس بورخس» از آن متأثر بوده‌اند، اما در نمایش‌نامهٔ بیضایی سویهٔ منفی ماجرا به تصویر در آمده است؛ یعنی از منازعاتی که بر سر این کتاب بین طرفداران و مخالفان آن در گرفته، صحبت به میان آمده است. برای مثال از زبان *خورزاد* که در حال بازی نمایش در نقش یکی از ایادی خلافت بغداد است، درمورد کتاب هزار و یک شب می‌گوید: «دهانت بشکند! به حرف بیا بد اصل لاکتاب! کدام ابلیس در تو افتاد تا این کتاب از لفظ عجم در لغت عرب آوری و فرس قدیم در اذکار مسلمانی کنی و این قبیله دورکنی از طاعت و اطاعت و طریقت و شریعت هان؟»

عجمی [در نقش پور فرّخان]: «شاهد است خدا که ذوات اعظم شما این ترجمانی از من خواستند به تحبیب و تهدید؛ نامه‌ای که به خواندن بی‌ارزد و قاری و مستمع را عقل افزون شود. شما افترا اندیشان چگونه و کی در آن غور کردید در بر ساختن این بهتان‌های شداد و غلاظ؟»

ماهک [در نقش یکی دیگر از دربار خلافت بغداد]: «اهل دار الکتاب در این وجیزهٔ طویله تورّقی کردند و حجت ماند که از الف اول تا تاء تمت در آن اشکال‌ها دیدند» (بیضایی،۱۳۹۲: ۵۵). دیده می‌شود که از نظر دربارِ خلافت بغداد در این نمایش‌نامه، *هزار و یک شب* کتابی است که با اصول شریعت و طریقت و اخلاق و... در تناقض است. و پورِ فرّخان مترجم کتاب، در نتیجهٔ این سوء تفاهمات و انگیزه‌های دیگر کشته می‌شود.

در پرده دوم نمایش‌نامه نیز، در قالب شخصیت میرخان از عقیدهٔ عامه که در مورد *هزار و یک شب* رواج‌داشته، سخن رفته است. میرخان معتقد است که از نظر عقلا *هزار و یک شب*، کتابی است بدشگون که هر کس آن را بخواند دچار مرگ دردناک و زودهنگام می‌شود:

روشنک: «شب‌ها حساب و کتاب تو را جمع می‌کردم و دفتر اموالت را می‌نوشتم و روزها در پنهان کتاب می‌خواندم.»

میرخان: «مکر زنان! تو هزار و یک شب خواندی؟»

روشنک: «من دم مرگم؛ از دروغ چه سود؟»

میرخان [خشمگین] : «تو قصه‌هایی را خواندی که شهرزاد برای شهریار می‌گفت؟»
روشنک: «شهرزاد قصه می‌گفت تا از مرگ جان به در ببرد و من آن‌ها را می‌خواندم به این امید که بمیرم» (همان: ۹۹). اما روشنک با همین ترفند و خواندن *هزار و یک شب* و نشان دادن این قضیه به میرخان که با وجود گفته‌های او در مورد مرگ آفرین بودنِ خواندنِ این کتاب هنوز زنده است، نشان می‌دهد که آن عقیدهٔ جزمی بی اساس است.

۴-۲-۵. موتیف قربانی فرد و ساختار شدن

یکی دیگر از موتیف‌های هر سه پرده نمایش‌نامه، قربانی شدن یکی از شخصیت‌های نمایش‌نامه است. نکتهٔ مشترک در مورد این هر سه شخصیت، غیاب‌شان در داستان است؛ یعنی هیچ‌کدام حضور فیزیکی در داستان ندارند و دیگر شخصیت‌ها در موردشان صحبت می‌کنند. شخصیت قربانی شده در پرده اوّل، جمشید پادشاه اسطوره‌ای است که به دست ضحاک کشته شد. جمشید را ضحاک، سرکش می‌داند، اما دخترانش خلاف نظر او را دارند:
ضحاک: «منِ ضحاک بر سرکشان پیروز شدم و این در کوه کنده‌اند!»
شهرناز: «بر خودت هم ضحاک؟»
ضحاک: «آیا دشمنان به زانو در نیاوردم و پیروز نشدم بر همه جهان؟»
شهرناز: «مگر بر اهریمن! آن هزار چهر که با جم پیچید و وی را به خاک در نتوانست انداخت؛ و تو را به سه آمد و رفت به خاک نشاند» (همان: ۱۱-۱۰).

اشارهٔ ضحاک به سرکشی جمشید، ناظر است بر غرور و خودبینی وی در پایان دوران پادشاهیش که فرّهٔ ایزدی را نیز در نتیجه همان از دست داد. در واقع زندگانی جمشید دو دورهٔ عمده دارد: جمشید در یک دوره از زندگانی خود پادشاهی جاوید و مطیع اهورامزداست (دینکرد هفتم، ۱۳۸۹: ۲۰۱). و در دورانی دیگر به جزای دروغی که مرتکب می‌شود با خواری، فرّه از او می‌گریزد (اوستا، زامیاد یشت: بند ۳۴). و طبق بسیاری روایات در نهایت با ارّه به دو نیم می‌شود (کریستن سن: ۱۳۸۶). اما در زبان شهرناز دختر جم، او پادشاهی بوده که اهریمن هرگز نتوانسته در او نفوذ کند. درشاهنامه در مورد عاقبت وی آمده:

به یزدان هر آنکس که شد ناسپاس — بدلش اندر آید ز هر سو هراس
به جمشید بر تیره گون گشت روز — همی‌کاست آن فرّگیتی فروز
همی‌راند از دیده خون در کنار — همی‌کرد پوزش در کردگار
همی‌کاست از و فرّهٔ ایزدی — برآورده بر وی شکوه بدی

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۱).

عاقبت وی در نمایش‌نامه بدین گونه است:

شهرناز: «پس آغاز کنیم ارنواز از همین. از دو دختر جم که نهانی، از بیم جان ژاله می‌باریدند، آن‌گاه که از ارّه شنیدند و دو نیم گشتن پدر» (بیضایی،۱۳۹۲: ۱۱). بنابراین، جمشید در این پرده قربانی خون‌خواری و طمع قدرت ضحاک می‌شود و باعث می‌شود او بی آنکه فرصت بازگشت به سوی خداوند داشته باشد و کاری کند فرّهٔ ایزدی به او بازگردد، به دست ضحاک با اره به دونیم شود.

در پرده دوم، اما قربانی، پورِ فرّخان است. وی پس از برگردان *هزار و یک شب*، از فارسی به عربی، با فتنه انگیزی شریف بغداد و تنی چند از درباریان خلافت بغداد، متهم به زندقه و کفرگویی می‌شود و کشته می‌شود، اما انگیزهٔ عاملان این فتنه تصاحب ناموس و مال اوست:

ماهک [در حین بازی نمایش در نقش عاملان مرگ پورِ فرّخان]: «پس آن دو صبیحهٔ ملیحه را که وبال گردن تو اند، به اینجا بخوان. شاید همشیره و همسر تو، ما دو جلّاد را مهربان کنند به شهد و نمک خود که از ایشان وصف‌ها شنیده‌ام»

خورزاد [در حین بازی کردن نمایش در نقش عاملان مرگ پورِ فرّخان، کتاب را بر می‌دارد]: «دیدی که قصّه گو را می‌کشند تا قصّه را گران بفروشند؟ تو، این افسانه‌ها جهانیان را دادی و خود افسانه‌ای شدی که کسی نمی‌داند» (همان: ۷۲).

پورِ فرّخان، قربانی زیاده خواهی و طمع اطرافیانِ خلافت بغداد بر ناموس و مالش می‌شود و به همین علّت، هزار و یک شب را بهانهٔ ترویج کفر کرده و او را قربانی اهداف خویش می‌کند.

در پرده سوم نیز قربانی، مادر روشنک و رخسان است:

رخسان: «چرا مادرمان، خودش را آتش زد؟»

روشنک [در هم می‌رود]: «روحش شاد! معلّم من بود. با همهٔ جوانی مکتب را چنان راه می‌برد که ملّاهای مکتب دار چشم دیدنش را نداشتند. یک زن، مکتب باز کند، روبه‌روی مکتب شان و دختر بچه ها سر از پا نشناسند؟ این شیر پنجه، این ببر افکن، این میاندار، این میر خان، مأمور اجرای فتوا بود به بستن مکتب خانه! چه هیبتی در آن همه گزمه و قدّاره بند و برق قدّاره‌هایشان. تو بچه بودی، همهٔ آن هیبت در یک دم دود شدّ وقتی در یک چشم بر هم زدن مادرم کبریت را کشید» (همان:۸۴-۸۳). در این‌جا نیز، مادر روشنک و رخسان قربانی نگاه مردسالارانه به تحصیل دختران و معلّمی زنان شده است تا جایی که ملّاهای مکتب‌دار، چشم دیدن یک مکتب‌دار موفّق زن را در کنار خود ندارند و کاری می‌کنند مکتبش بسته شود و او نیز در واکنش به این تصمیم، خود را آتش می‌زند.

۵. نتیجه‌گیری

بهرام بیضایی در نمایش‌نامه «*شب هزار و یکم*» پرده اوّل نمایش‌نامه را با اقتباس و الهام از ماجرای ضحاک و جمشید و دخترانش در شاهنامه و همچنین کلیت «*هزار و یک شب*» نوشته است. دو پرده دیگر نیز متأثر از *هزار و یک شب* به نگارش در آمده‌اند. وی در پرده اوّل از منظر داستانی، مسیری متفاوت از داستان ضحاک در اساطیر و شاهنامه، پی گرفته است و زنانی کنش‌مند و جمشیدی نفوذ ناپذیر را در برابر اهریمن به تصویر در آورده است. در دو پرده بعدی نیز، بیضایی کتاب *هزار و یک شب* را مبنای تحرّک شخصیت‌ها بر سر هواداری و مخالفت با آن ساخته است. با این تفاوت که پرده دوم تلخ‌اندیشانه و پرده سوم خوش‌بینانه است. پرده‌های سه‌گانهٔ این نمایش‌نامه اگرچه به واسطهٔ داشتن شخصیت‌های متفاوت و مستقل و همچنین داستان جداگانه از هم مستقل‌اند، اما مشابهت‌های ساختاری و مضمونی دارند؛ یعنی در هر یک از این پرده‌ها، درون‌مایه‌ها و ویژگی‌های سبکی تکرار می‌شوند. درنقد ادبی، این تکرار شده‌ها را موتیف می‌نامند. درون‌مایه‌های تکرار شونده یا بن‌مایه‌ها، پرده‌های نمایش‌نامه را از درون به یکدیگر پیوند می‌دهند. این موتیف‌ها بسیار بودند، اما به دلیل محدودیت حجمی، برجسته‌ترین موتیف‌های نمایش‌نامه مورد بحث و بررسی قرار گرفت؛ برجسته‌ترین بن‌مایه نمایش‌نامه، ضحاک مار دوش و معادل‌های انسانی آن است. هدف محتوایی نویسنده این است که بدین طریق بگوید اساطیر هیچ گاه از بین نمی‌روند و تنها تغییر شکل می‌دهند. دیگر بن‌مایه این نمایش‌نامه، مرگ خواهی شخصیت‌های زن، در هر یا سه پرده است. زنان نمایش‌نامه برای غلبه بر مشکلات و موانع راهی جز مواجهه با مرگ ندارند. دیگر بن‌مایه این نمایش‌نامه، مکر زنان است، اما بیضایی مکر زنان نمایش‌نامه را رنگ و بویی خیر خواهانه بخشیده است. بن‌مایه دیگر، کشمکش هواداران و مخالفان بر سر کتابِ *هزار و یک شب* است که در پرده دوم، این کشمکش پایان تلخ در بر دارد، اما در پرده سوم نتیجه، مطلوب و خوش‌بینانه است. بن‌مایه دیگر، قربانی شدن یکی از شخصیت‌های هر پرده نمایش‌نامه است. این شخصیت قربانی شده، در هر سه پرده غایب است و از زبان شخصیت‌های دیگر معرّفی می‌شود. قربانی پرده اوّل، جمشید، پادشاه اساطیری است که قربانی قدرت طلبی ضحاک ماردوش شده است؛ یعنی قربانی فرد شده، اما قربانی‌های دو پرده دیگر یعنی پورِ فرّخان و مادر روشنک، قربانی
ساختار شده‌اند.

منابع

بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). *شب هزار و یکم*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــــــ (۱۳۸۹). *مطالعات اجتماعی روانشناختی زنان*. سال ۸، شمارهٔ۱، ص ۱۱۴-۹۱.

تقوی، محمد و الهام دهقان (۱۳۸۸). *موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد*، فصل‌نامهٔتخصصی نقدادبی. سال۲. ش۸. ص۳۱-۷.

حسن‌لی، کاووس و حقیقی، شهین (۱۳۹۵). *بازخوانی نقش زن در اپیزودهای سه گانهٔ نمایش نامهٔ شب هزار و یک بهرام*.

حیاتی، زهرا (۱۳۹۵). *اهمیت ساختار و درونمایه در اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی هزار و یک شب*. فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دورهٔ ۴. شمار۲. ص۴۳-۱۷.

حیدری، علی (۱۳۹۱). *تحلیل عرفانی داستان ضحاک*. فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی. سال۸. شماره۲۶.

خراسانی، محبوبه ودیگران (۱۳۸۹). *تحلیل ساختاری مکر و حیلهٔ زنان در قصه‌های هزار و یک شب*. فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی. سال۷. شمارهٔ۲۹و۳۰. ص۲۹-۹.

دالوند، حمیدرضا (۱۳۸۳). *همانندی‌های قصه گویی شهرزاد و داستان سرایی حکیم نظامی*. فصل‌نامهٔ فرهنگ مردم. سال سوم. شمارهٔ۱۱و۱۲. ص۴۱-۳۵.

دوست خواه، جلیل (۱۳۷۹). *اوستا*. تهران: انتشارات مروارید.

راشد محصل، محمد تقی {تصحیح، آوا نویسی و نگارش} (۱۳۸۹). *دینکرد هفتم*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ژول مول (۱۳۸۶). *شاهنامه فردوسی*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات بهزاد.

ستاری، جلال (۱۳۶۸). *افسون شهرزاد*، تهران: انتشارات توس.

صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹). *حماسه سرایی در ایران*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

قوساکیان، زاون (۱۳۷۲). *مجموعهٔمقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی*. چاپ دوم. تهران: مؤسسهٔ انتشارات آگاه.

کریستین سن، آرتور (۱۳۸۶). *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار درتاریخ افسانه‌ای ایران*. *جلد۲*.ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضّلی. تهران: نشرنو.

کزازی، میرجلال الدین (۱۳۹۳). *رؤیا، حماسه، اسطوره*. چاپ دوم. تهران: نشرمرکز.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۵). *فردوسی و شاهنامه*. چاپ دوم. تهران: توس.

مزداپور،کتایون (۱۳۸۲). *گناه ویس*. تهران: اساطیر.

وهابی‌دریاکناری، رقیه و حسینی، مریم (۱۳۹۵). *تصویر ایزدبانوان در روایت‌های داستانی بهرام بیضایی*. زن درفرهنگ و هنر. دورهٔ۸. شمارهٔ۳. ص۳۳۲-۳۱۷.

یزدان‌فر، ساره و شیری، قهرمان (۱۳۹۵). *نقش اجتماعی، موقعیت و مقام زن درشاهنامهٔفردوسی و هزار ویک شب*. فصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دورهٔ۴. شمارهٔ۲. ص۲۰۱-۱۷۷.

References

Baldick, C., (1990). *The Concise Oxford Dictionary of literary Term*. Publisher: Oxford University Press,USA.

Cuddon, J.A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Publisher: Blackweel

Shaffer, L,. (2005). *Encyclopedic Dictionary of Literary Criticism* Publisher: Ivy Publishing House.

سایت

بهرام بیضایی https://fa.wikipedia.org/wiki/

References (In Persian)

Beyzai, B. (2010). *Motāleʿāt-e ejtemāʿi-ye ravānshenākhti-ye zanān* [Social-Psychological Studies of Women]. 8(1). 91–114. (In Persian).

Beyzai, B. (2013). *Shab-e Hezār-o Yekom* [The One Thousand and First Night] (5th ed.). Tehran: Roshangaran & Women Studies Publishing. (In Persian).

Christensen, A. (2007). *Namunehaye Nakhstineh Ensan va Nakhstineh Shahryar dar Tarikh Afsaneh Iran*[The First Human and First King in Iranian Legendary History] (Vol. 2). Translated by Zhāleh Ā & Ahmad Tafazzoli. Tehran: No Publishing. (In Persian).

Dalvand, H. (2004). Hamāmandi-hā-ye qesse-gūyi-ye Shahrzād va dāstān-sarāyi-ye Ḥakīm Neẓāmī [Similarities between Scheherazade's storytelling and Ḥakīm Neẓāmī's narrative]. *Faslnāmeh-ye Farhang-e Mardom*. 3(11–12). 35–41. (In Persian).

Doostkhah, J. (2000). *Avesta*. Tehran: Mervarid Publications. (In Persian).

Hassanli, K & Haghighi, Sh. (2010). Bāzkhvāni-ye naqsh-e zan dar epizod-hā-ye se-gāne-ye namāyeshnāmeh-ye Shab-e Hezār-o Yekom-e Bahrām Beyzāyi [Reinterpreting the Role of Women in the Three Episodes of Bahram Beyzai's The One Thousand and First Night]. *Motāleʿāt-e Ejtemāʿi va Ravānshenākhti-ye Zanān*. 8(1). 91–114. (In Persian).

Hayati, Z. (2016). The importance of 'structure' and 'theme' in cinematic and television adaptations of One Thousand and One Nights. *Comparative Literature Research*. 4(2). 17–43. (In Persian).

Haydari, A. (2012). Tahlil-e 'erfani-ye dastan-e Zahhak [Mystical analysis of the story of Zahhak]. *Adabiyat- e 'Erfani va Asatir-e Shenakhti*. 8(26). 42–65. (In Persian).

Kazzazi, M. (2014). *Roya, Hamaaseh, Asatire* [Dream, Epic, Myth] (2nd ed). Tehran: Markaz Publishing. (In Persian).

Khorsani, M, Mazdapour, K., & Zeynobi, T. (2010). A structural analysis of the deceit and trickery of women in the stories of One Thousand and One Nights. *Pazhuhesh-haye Adabi*. 7(29–30). 9–30. (In Persian).

Khosakian, Z. (1993). *Majmueh Maqalat dar Naqd va Moarefi Asar Bahram Beyzai* [Collected Articles on Critique and Introduction to the Works of Bahram Beyzai] (2nd ed.). Tehran: Agah Publishing Institute. (In Persian).

Mazdapour, K. (2003). *Gonah Vis [The Sin of Vis]*. Tehran: Asatir. (In Persian).

Mohl, Julius. (2007). *Shāhnāmeh-ye Ferdowsī* [Shahnameh of Ferdowsi] (5th ed.). Tehran: Behzad Publications. (In Persian).

Mortazavi, M. (2006). *Ferdosi va Shahnameh* [Ferdowsi and the Shahnameh] (2nd ed.). Tehran: Toos. (In Persian).

Rashed Mohasel, M. (2010). *Dinkard Book 7* [Dinkard-e Haftom]. Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies. (In Persian).

Safa, Z. (1990). *Hamaaseh Seraasi dar Iran* [Epic Poetry in Iran] (5th ed.). Tehran: Amir Kabir Publications. (In Persian).

Sattari, J. (1989). *Afsoon Shahrzad* [The Charm of Scheherazade]. Tehran: Toos Publications. (In Persian).

Taghavi, M., & Dehghan, E., (2010). Motif chist va chegooneh shekl migirad? [What is a motif and how is it formed?]. *Naqd-e Adabi*. 2(8). 7–31.(In Persian).

Vahabi-Daryakanari, R, & Hosseini, M. (2016). The image of goddesses in the narrative works of Bahram Beyzai. *Women in Culture and Art*. 8(3). 317–332. (In Persian).

Yazdanfar, S & Shiri, G. (2016). Naqsh Ejtemaii, Mogheiyat va Maqam Zan dar Shahnameh Ferdosi va Hezar o Yek Shab [Social Role, Position, and Status of Women in Ferdowsi's Shahnameh and One Thousand and One Nights]. *Pazhuhesh-haye Adabiyyat-e Taqaboli*. 4(2). 177–201. (In Persian).

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN:2676 -7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Political Hermeneutic Analysis of the Stories "The Woman of Many" and "The Children of the People" Written by Jalal Al-Ahmad Based on Frederick Jameson's Theory

Faezeh Arab Yousefabadi[1]✉

1.Corresponding Author, Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, University of Zabol, Zabol, Iran. E-mail: famoarab@uoz.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
26, March, 2025

In Revised form:
28, July, 2025

Accepted:
10, August, 2025

Published Online:
11, September, 2025

Keywords:
Cultural Memory, Gender Domination, Polyphony, Social Representation, Commodification.

Abstract

One of the prominent features of committed literature is its reflection of power relations and domination within the social context. In this regard, Zan-e Ziadi (The Superfluous Woman) and Bacheh Mardom (Somebody Else's Child) by Jalal Al-e Ahmad, as texts depicting various aspects of gender, economic, and social oppression, merit a hermeneutic analysis. This study employs Fredric Jameson's political hermeneutics to examine how structural inequalities are represented in these two works. Jameson's theory, with its emphasis on the relationship between texts and ideological structures, enables a critical reading of these stories.This research follows a qualitative and comparative textual analysis. The primary objective is to investigate the reproduction of social domination in these narratives and to explain the role of cultural memory in sustaining female subjugation. The findings indicate that in Zan-e Ziadi, patriarchal dominance leads to the woman's social exclusion and identity loss, whereas in Bacheh Mardom, economic and capitalist structures commodify motherhood, stripping it of its traditional meaning. Moreover, both stories, by incorporating polyphonic and conflicting discourses, highlight tensions between tradition and modernity and illustrate how cultural memory perpetuates the cycle of female oppression. Thus, this study argues that Al-e Ahmad, through a critical narrative, portrays women's subjugation not as an individual experience but as a product of historical and social structures.

Cite this The Author: Arab Yousefabadi, F. (2025). "Political Hermeneutic Analysis of the Stories "The Woman of Many" and "The Children of the People" Written by Jalal Al-Ahmad Based on Frederick Jameson's Theory". *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (45-66).
DOI:10.22059/jlcr.2025.392584.2052

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

Contemporary Iranian fiction, particularly from the latter half of the 14th century AH, has served as a critical medium for reflecting social crises and structural inequalities. Writers such as Sadeq Chubak, Bozorg Alavi, and Jalal Al-e Ahmad have vividly portrayed the lives of the marginalized, the precarious status of women, and the deep-seated class and cultural divides within Iranian society. Among them, Jalal Al-e Ahmad stands out for his unique blend of colloquial language, bitter irony, and realist narrative, crafting works that not only mirror social realities but also articulate his intellectual concerns regarding domination, injustice, and institutionalized marginalization. His stories, notably *The Surplus Woman* and *Other People's Child*, exemplify this approach, focusing on women as silent subjects trapped within patriarchal, traditional, and economic structures, often experiencing tragic and inescapable fates. This study aims to explore how these two stories, through the lens of Fredric Jameson's political hermeneutics, reproduce and critique social and gender domination. The primary research question is: How do *The Surplus Woman* and *Other People's Child* reflect the mechanisms of social and cultural domination over women? The objective is to analyze the representation of gendered and social power dynamics, highlighting how cultural memory, historical suppression, and the commodification of female identity in socio-economic systems reveal structural inequalities. Additionally, the study seeks to uncover the impact of socio-economic transformations on women's destinies in these narratives.

2. Discussion and Analysis

The analysis employs a qualitative and comparative approach, grounded in Fredric Jameson's political hermeneutics, to examine how *The Surplus Woman* and *Other People's Child* depict structures of domination. In *The Surplus Woman*, the narrative centers on a divorced, isolated woman lacking social agency and physical beauty, who, due to poverty and familial vulnerability, enters an unsuccessful marriage only to be rejected as "surplus." Her lack of voice, decision-making power, and ownership over her identity underscores her subjugation within a patriarchal system. Similarly, *Other People's Child* portrays a young mother forced to abandon her child to preserve a second marriage, highlighting the intersection of economic and social pressures. Both stories utilize first-person or limited omniscient narration, vivid characterization, and realistic settings to connect individual female experiences to broader social and historical contexts. Jameson's framework enables a deeper exploration of the ideological, historical, and social structures embedded in the texts, revealing how Al-e Ahmad's narratives reflect the contradictions of 1950s and 1960s Iran—a period marked by patriarchal dominance and political instability. The stories expose how cultural memory perpetuates gendered oppression, with women's identities reduced to economic or instrumental roles within traditional and modernizing frameworks. The concept of polyphony, as seen in the conflicting discourses of traditional female subjugation and emerging resistance, further enriches the analysis, illustrating ideological tensions within Iranian society.

3. Conclusion

The findings indicate that *The Surplus Woman* and *Other People's Child* portray women's marginalization not as isolated incidents but as products of a broader social order. In *The Surplus Woman*, gender domination is evident in the protagonist's exclusion from familial and

social structures, while *Other People's Child* highlights economic and social domination, particularly through the commodification of familial roles under capitalist influences. Both stories critique the reduction of sacred roles, such as motherhood, to economic utilities, reflecting the detrimental impact of socio-economic changes on human values. The narratives also underscore the tension between traditional values and modernizing forces, which exacerbates women's challenges. Through polyphonic discourses, Al-e Ahmad captures the ideological and class-based conflicts of his time, with women's voices—though suppressed—emerging as sites of resistance. Cultural memory, as depicted in both stories, reinforces patriarchal norms, trapping women in cycles of exclusion and suppression. By portraying these recurring fates, Al-e Ahmad not only narrates the past but also critiques its ongoing reproduction, highlighting the enduring struggles of Iranian women within oppressive social

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۲۶۲۷
https://jalit.ut.ac.ir

تحلیل هرمنوتیک سیاسی داستان‌های زن زیادی و بچه مردم نوشتهٔ جلال آل احمد بر اساس نظریهٔ فردریک جیمسون

فائزه عرب یوسف آبادی[۱]✉

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه زابل، زابل، ایران. رایانامه: famoarab@uoz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی– پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۱/۰۶

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۵/۱۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۵/۱۹

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی:
بازنمایی اجتماعی، چندآوایی، حافظهٔ فرهنگی، سلطهٔ جنسیتی، کالایی‌شدن.

چکیده

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ ادبیات متعهد، بازتاب مناسبات قدرت و سلطه در بستر اجتماعی است. در این راستا، داستان‌های زن زیادی و بچه مردم از جلال آل احمد، به‌عنوان متونی که ابعاد مختلف سلطهٔ جنسیتی، اقتصادی و اجتماعی را به تصویر می‌کشند، شایستهٔ تحلیل هرمنوتیکی هستند. این پژوهش با بهره‌گیری از هرمنوتیک سیاسی فردریک جیمسون، به بررسی چگونگی بازنمایی نابرابری‌های ساختاری در این دو اثر می‌پردازد. نظریهٔ جیمسون به دلیل تأکید بر رابطهٔ میان متن و ساختارهای ایدئولوژیک، امکان خوانشی انتقادی از این داستان‌ها را فراهم می‌آورد.روش پژوهش، تحلیل کیفی و تطبیقی بر اساس خوانش انتقادی متن است. هدف اصلی، بررسی چگونگی بازتولید سلطهٔ اجتماعی در این داستان‌ها و تبیین نقش حافظهٔ فرهنگی در استمرار فرودستی زنان است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در زن زیادی، سلطهٔ مردسالارانه منجر به طرد اجتماعی زن و بی‌هویتی او می‌شود، در حالی که در بچه مردم، سلطهٔ اقتصادی و سرمایه‌داری، مادری را از معنای سنتی تهی کرده و به امری کالایی تبدیل می‌کند. همچنین، این داستان‌ها با ایجاد گفتمان‌های متضاد و چندآوا، تنش‌های میان سنت و مدرنیته را برجسته ساخته و نشان می‌دهند که حافظهٔ فرهنگی، چگونه چرخهٔ سرکوب زنان را بازتولید می‌کند. بدین ترتیب، این پژوهش نشان می‌دهد که آل احمد، با روایتی انتقادی، فرودستی زنان را نه امری فردی، بلکه محصول ساختارهای تاریخی و اجتماعی می‌داند.

استناد: عرب یوسف آبادی، فائزه (۱۴۰۴). «تحلیل هرمنوتیک سیاسی داستان‌های زن زیادی و بچه مردم نوشتهٔ جلال آل احمد بر اساس نظریهٔ فردریک جیمسون». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲۱، شماره پیاپی ۳۸، (۶۶-۴۵). DOI:10.22059/jlcr.2025.392584.2052

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

ادبیات داستانی معاصر ایران؛ به‌ویژه از نیمه دوم قرن چهاردهم هجری، به عرصه‌ای برای بازنمایی بحران‌های اجتماعی و نابرابری‌های ساختاری تبدیل شد. نویسندگانی چون: صادق چوبک، بزرگ علوی و جلال آل احمد، به تصویر زندگی طبقات فرودست، موقعیت‌های متزلزل زنان و شکاف‌های طبقاتی و فرهنگی در بطن جامعه پرداختند. در این میان، جلال آل احمد، با تلفیق زبان محاوره، طنز تلخ و روایتی واقع‌گرایانه، آثاری پدید آورد که هم بازتاب‌دهنده واقعیت‌های اجتماعی هستند و هم حاوی دغدغه‌های فکری نویسنده درباره سلطه، بی‌عدالتی و فرودستی نهادینه‌شده در جامعه ایرانی. آل احمد با تأثیرپذیری از ادبیات متعهد و در پیوند با تجربه‌های زیسته نسل خود، کوشید ادبیات را به ابزاری برای نقد نظم اجتماعی تبدیل کند (اکبری، ۱۳۸۶: ۵۲). نثر او ساده، بی‌پیرایه و نزدیک به زبان مردم کوچه و بازار است که با همین سادگی، ساختارهای پیچیده‌ای از سلطه جنسیتی، مناسبات طبقاتی و حافظه جمعی را بازمی‌نمایاند (مردانی،۱۳۹۳: ۶۸). آثار داستانی او؛ به‌ویژه زن زیادی و بچه مردم، نمونه‌های برجسته‌ای از این گرایش هستند که در آن‌ها، زنان به‌مثابه سوژه‌های خاموش در بطن ساختارهای مردسالار، سنتی و اقتصادی، موقعیتی تراژیک و اغلب بی‌راه نجات را تجربه می‌کنند.

در داستان زن زیادی، روایت از زبان زنی منزوی و فاقد جایگاه اجتماعی و زیبایی ظاهری است که به دلیل فقر مالی و بی‌پناهی خانوادگی، درگیر ازدواجی نافرجام می‌شود و سپس به‌عنوان «زائد» از خانواده و جامعه طرد می‌گردد. این زن، در سراسر داستان، فاقد صدا، قدرت تصمیم‌گیری و حتی حق مالکیت بر هویت خویش است. در داستان بچه مردم نیز، مادری جوان و درمانده، برای حفظ ازدواج دوم خود، ناچار می‌شود کودک خردسال خویش را در میدان شهر رها کند. این دو داستان، موقعیتی واحد را به تصویر می‌کشند که عبارت است از: زن، به‌عنوان سوژه اجتماعی، در برابر قدرت مردانه که این نسبت دچار اختلال شود و حذف، طرد یا کالایی‌سازی موقعین فرودست را به دنبال دارد. در هر دو داستان آل احمد با مهارت در شخصیت‌پردازی، فضاسازی واقع‌گرایانه و بهره‌گیری از روایت اول‌شخص یا دانای محدود، تجربه‌های زیسته زنان فرودست را از ورای لایه‌های فردی به عرصه اجتماعی و تاریخی پیوند می‌دهد (اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۶۸). تحلیل این داستان‌ها با تکیه‌بر نظریه هرمنوتیک سیاسی[۱] فردریک جیمسون[۲] امکان آن را فراهم می‌کند تا از سطح تحلیل مضمونی و تجربی فراتر رفته،

به ساختارهای عمیق ایدئولوژیک، تاریخی و اجتماعی نهفته در متن دست یابیم. با اتکا به این رویکرد، می‌توان داستان‌های آل احمد را چونان بازتابی از تضادهای جامعه ایران دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ در نظر گرفت؛ دورانی که در آن، سلطه مردسالارانه و بی‌ثباتی سیاسی، ساختارهایی شکننده و نابرابر پدید آوردند.

پژوهش بر پایهٔ این پرسش اصلی شکل گرفت که چگونه داستان‌های زن زیادی و بچه مردم اثر جلال آل احمد، با استفاده از مؤلفه‌های هرمنوتیک سیاسی فردریک جیمسون، بازتولید سلطه اجتماعی و فرهنگی بر زنان را نشان می‌دهند؟ هدف در این پژوهش بررسی نحوهٔ بازنمایی سلطهٔ اجتماعی و جنسیتی در داستان‌های زن زیادی و بچه مردم است تا نشان داده شود چگونه این داستان‌ها از طریق مؤلفه‌هایی چون حافظهٔ فرهنگی، بازتولید تاریخی سرکوب زنان و تبدیل شدن هویت زنانه به ابزاری در نظام اجتماعی و اقتصادی، نابرابری‌های ساختاری را منعکس می‌کنند. همچنین، این پژوهش می‌کوشد تأثیر تغییرات اجتماعی و اقتصادی را بر سرنوشت زنان در این آثار آشکار سازد.

این پژوهش با رویکرد کیفی و تطبیقی انجام شده است و بر اساس هرمنوتیک سیاسی فردریک جیمسون، نحوهٔ بازنمایی ساختارهای سلطه در دو داستان زن زیادی و بچه مردم را بررسی می‌کند. روش پژوهش تفسیری–انتقادی است و از تحلیل متون برای شناسایی سازوکارهای سلطه و چگونگی بازتولید آن در بستر تاریخی و اجتماعی بهره می‌گیرد. داده‌های پژوهش از متن داستان‌ها استخراج شده و در چارچوب نظری جیمسون تحلیل می‌شوند تا نشان داده شود که چگونه این آثار، ایدئولوژی‌های مسلط را بازتاب می‌دهند.

نتایج اولیه حاکی از آن است که داستان‌های زن زیادی و بچه مردم فرودستی زنان را نه به‌عنوان امری فردی، بلکه به‌عنوان بخشی از یک نظم اجتماعی بازتولید می‌کنند. این آثار نشان می‌دهند که چگونه نظام‌های اجتماعی و اقتصادی، با استفاده از حافظهٔ فرهنگی و ساختارهای تثبیت‌شده، موقعیت زنان را در چرخه‌ای از طرد و سرکوب نگاه می‌دارند.

خلاصه‌ی داستان زن زیادی:

داستان زن زیادی از جلال آل احمد، روایت زنی مطلقه، منزوی و بی‌پناه است که در جامعه‌ای مردسالار، فاقد صدا و هویت مستقل است. او تا سن ۳۴ سالگی به سبب کچل بودن و فقر مالی ازدواج نکرده است و پس از ازدواج با مردی مذهبی‌نما، در خانه‌ای زندگی می‌کند که در آن طرد و تحقیر می‌شود. شوهرش که در محضر کار می‌کند و «همه راه و چاه را بلد است»،

پس از چند روز معاشرت، این زن را بدون هیچ حمایتی به خانه مادرش بازمی‌گرداند و با وجود التماس فراوان زن حاضر به برگرداندن او به منزل نمی‌شود. راوی داستان، خود این زن است؛ زنی که در درون روایت، از فشار مادرشوهر، نبود جایگاه اجتماعی، بیگانگی با شوهر و نداشتن پناهی واقعی سخن می‌گوید. جمله «تو زیادی هستی، برو پی کارت» آغاز طرد نهایی او از خانه و خانواده است. این زن، در نظامی که هویت او تنها در نسبت با مرد تعریف می‌شود، پس از چند روز معاشرت با همسرش به موجودی زائد تبدیل شده است. آل احمد در این داستان، با بهره‌گیری از نثر گفتاری، زبان ساده و شخصیت‌پردازی دقیق، چهره‌ای تکان‌دهنده از فرودستی زن با اندکی از نقص ظاهری در ساختار قدرت مردانه ارائه می‌کند.

خلاصه‌ی داستان بچه مردم:

داستان بچه مردم با جمله‌ای آغاز می‌شود که از زبان زن داستان مخاطب را مستقیم با اصل داستان آشنا می‌کند: «خوب من چه می‌توانستم بکنم؟ شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگه دارد...». این روایت سرد، تلخ و بی‌رحمانه، تصویری از زنی گرفتار در چرخه‌ای از فقر، سلطه و بی‌هویتی است که سر اجبار، به نقش خود به‌عنوان مادر پشت می‌کند. آل احمد در این داستان، نظام خانواده، اخلاق و سلطه را در قالبی کاملاً بی‌پیرایه نقد می‌کند.

در این داستان زنی که از شوهر اول خود جدا شده است و کودکی سه‌ساله دارد، پس از ازدواج مجدد با مردی بی‌احساس، ناگزیر می‌شود کودک خود را در میدان شهر رها کند. داستان، روایتی تدریجی از بحران درونی زن است؛ زنی که میان حفظ ازدواج جدید و مادری خویش، باید یکی را فدا کند. تلاش او برای بردن کودک به شیرخوارگاه یا دارالایتام، با واهمه از آبروریزی و قضاوت اجتماعی ناکام می‌ماند. درنهایت، زن کودک را در گوشه‌ای از میدان رها می‌کند و نگاه آخر کودک، چنان سنگین است که تمام روایت را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

آثار داستانی جلال آل احمد، به سبب توانمندی برجسته در بازنمایی تنش‌های اجتماعی، روان‌شناختی و فرهنگی، کانون توجه پژوهش‌های متعددی قرار گرفته است؛ از جمله: مقاله‌ای با عنوان «تحلیل داستان زن زیادی از جلال آل احمد با استفاده از نظریه شالوده‌شکنی ژاک دریدا» (۱۴۰۳) نوشته علیرضا نبی‌لو و مریم هامون گرد که به نقد و بررسی ابعاد مختلف داستان می‌پردازد و بر کاربرد نظریه شالوده‌شکنی در تحلیل آثار ادبی تأکید می‌کند.

مقاله‌ای نیز با عنوان «بررسی مباحث اجتماعی در آثار جلال آل احمد» (۱۳۹۸) نوشته پریسا احمدپور و خدابخش اسداللهی موجود است که گفتمان اجتماعی در «بچه مردم» را از منظری

جامعه‌شناختی کاویده و بر بازنمایی نابرابری‌های طبقاتی و فشارهای اقتصادی تأکید ورزیده‌اند. با این حال، تحلیل مذکور در سطح مضمونی متوقف شده و از نفوذ به لایه‌های نشانه‌شناختی یا تفسیرشناختی ناتوان مانده است؛ امری که نیاز به رویکردی جامع‌تر را نمایان می‌سازد.

پژوهش دیگر مقاله‌ای است با عنوان «روایت‌شناسی داستان بچه مردم جلال آل احمد» (۱۳۹۷) نوشته محمدرضا حاجی آقابابایی و نرگس صالحی که نویسندگان با بهره‌گیری از نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت به تحلیل ساختاری و معنایی داستان بچه مردم از جلال آل پرداخته‌اند که از لحاظ روش نظری و نتایج با پژوهش حاضر متفاوت است.

در کنار این مطالعات، پژوهش‌های فارسی‌زبان درباره نظریه‌های فردریک جیمسون نیز شایان توجه‌اند؛ از جمله: مقاله‌ای با عنوان «تک‌گویی نمایشی و مقاومت سیاسی: خوانشی جیمسونی از رمان بنیادگرای ملول» (۱۴۰۲) نوشته امیر ریاحی نوری و رویا الهی که به بررسی رمان «بنیادگرای ملول» اثر محسن حامد از منظر نظریه‌های جیمسون می‌پردازد. نویسندگان با تحلیل مفاهیم مقاومت و هویت در این رمان، تلاش می‌کنند تا نشان دهند که چگونه این اثر می‌تواند به نقد اجتماعی و سیاسی معاصر کمک کند. این پژوهش به‌ویژه در کشف تعاملات پیچیده میان فرهنگ، سیاست و هویت ارزشمند است.

پژوهش دیگر مقاله‌ای است با عنوان «روش‌شناسی هرمنوتیک سیاسی در سبک جستارنویسی فردریک جیمسون» (۱۴۰۰) نوشته حسین صافی پیرلوجه که به بررسی روش‌شناسی هرمنوتیک سیاسی در جستارنویسی‌های جیمسون می‌پردازد و سعی دارد تا نشان دهد که چگونه این روش‌شناسی می‌تواند به تحلیل نقد ادبی و اجتماعی کمک کند. صافی پیرلوجه با ارائه مثال‌هایی از آثار جیمسون، به بررسی رویکردهای هرمنوتیکی او می‌پردازد و ضرورت استفاده از این روش‌شناسی را در تحلیل متون فرهنگی و ادبی نشان می‌دهد.

پژوهش دیگر مقاله‌ای است با عنوان «خوانش پسامدرنی آثار هنری بر اساس آرای فردریک جیمسون با تمرکز بر مجموعه هیچ پرویز تناولی (دهه‌های ۱۳۴۰–۱۳۸۰ ه.ش)» (۱۳۹۶) نوشته رهبرنیا و کشمیری که به بررسی آثار پرویز تناولی با استفاده از نظریه‌های پسامدرنی جیمسون می‌پردازد. نویسندگان سعی دارند تا تأثیرات پسامدرنیسم را در هنر معاصر ایران به نمایش

بگذارند و نحوه تعامل هنر و نظریه‌های جیمسون را مورد بررسی قرار دهند. این مقاله می‌تواند به درک عمیق‌تری از پیوندهای نظریه و عمل هنری در ایران کمک کند.

پیشینهٔ فوق به خوبی نشان دهندهٔ این حقیقت است که تاکنون هیچ پژوهشی از منظر پژوهش حاضر به دو داستان زن زیادی و بچه مردم نپرداخته است و مقاله حاضر نخستین پژوهشی است که از منظر هرمنوتیک سیاسی فردریک جیمسون و تنش‌های طبقاتی به داستان‌های زن زیادی و بچه مردم نوشته جلال آل احمد می‌پردازد.

۲. بحث و بررسی

فردریک جیمسون، یکی از نظریه‌پردازان برجسته فرهنگ و ادبیات معاصر، نظریات خود را در خصوص هرمنوتیک سیاسی و تحلیل فرهنگی در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ توسعه داد. او در حوزه هرمنوتیک سیاسی به بررسی عمیق و تحلیلی متون فرهنگی و ادبی می‌پردازد و تأکید می‌کند که هر متن، علاوه بر این که حامل معانی خاص خود است، تحت تأثیر نیروهای اجتماعی و سیاسی نیز قرار دارد. جیمسون معتقد است که برای درک درست هر متن، باید آن را در زمینه تاریخی و اجتماعی خود تفسیر کنیم تا به معنای عمیق‌تری از تأثیرات آن برسیم (Jameson, 1984: 57).

هرمنوتیک سیاسی، به‌عنوان تفسیر متون فرهنگی از منظر نیروهای اجتماعی و سیاسی، به ما این امکان را می‌دهد که ارتباط میان فرهنگ و قدرت را درک کنیم. جیمسون به‌وضوح بیان می‌کند که متون فرهنگی، به‌ویژه آثار ادبی، هم حامل معانی و هم متأثیر از روابط پیچیده اجتماعی و سیاسی قرار دارند. او بر این نکته تأکید دارد که تحلیل هرمنوتیکی این متون، ما را قادر می‌سازد تا ساختارهای قدرت و منافع نهفته در آن‌ها را شناسایی کنیم (Jameson, 1984: 62).

در دنیای معاصر، فرهنگ به‌عنوان ابزاری برای تفسیر و تولید معانی در خدمت منافع اقتصادی و سیاسی عمل می‌کند. این مفهوم به‌ویژه در هنر و ادبیات ملموس است، جایی که آثار فرهنگی می‌توانند هم به‌عنوان ابزاری برای مقاومت در برابر قدرت‌های حاکم و هم به‌عنوان وسیله‌ای برای تأیید وضعیت موجود عمل کنند. جیمسون در آثار خود به بررسی چگونگی شکل‌گیری معانی در متون ادبی و تأثیر آن‌ها بر تفکر سیاسی و بالعکس می‌پردازد و خاطرنشان می‌کند که تحلیل هرمنوتیکی می‌تواند ما را به درک بهتری از هویت‌های فرهنگی و سیاسی برساند (Jameson, 1981: 45).

او بر اهمیت بازخوانی تاریخ و متن تأکید دارد و بیان می‌کند که این بازخوانی می‌تواند نقاط ضعف و قوت سیستم‌های قدرت را برای ما نمایان کند و به ما کمک کند تا به درک بهتری از روابط میان فرهنگ و قدرت دست یابیم (Jameson, 1990: 78). هرمنوتیک سیاسی جیمسون به ما یادآوری می‌کند که متون فرهنگی در هر شکل و قالبی نمی‌توانند از بافت سیاسی و اجتماعی خود جدا شوند. این دیدگاه، ضرورت توجه به زمینه‌های تاریخی و اجتماعی را در تحلیل‌های فرهنگی و ادبی نشان می‌دهد و به ما امکان می‌دهد تا روابط پیچیده میان فرهنگ و قدرت را درک کنیم. در ادامه با معرفی مؤلفه‌های این نظریه به بازتابانی مصادیق آن در دو داستان زن زیادی و بچه مردم می‌پردازیم:

۲-۱. سلطه

فردریک جیمسون با ارائه مفهوم سلطه بر این نکته تأکید می‌کند که «هر متن، حتی آن‌هایی که در ظاهر غیرسیاسی به نظر می‌رسند، در لایه‌های زیرین خود حامل ایدئولوژی و سازوکارهای سلطه است» (جیمسون، ۱۴۰۱: ۲۷). این رویکرد که با نظریه‌های مارکسیستی در پیوند است، ما را بر آن می‌دارد که داستان‌های زن زیادی و بچه مردم را به‌عنوان گواهی بر سلطه ایدئولوژیک و بازتولید روابط قدرت در جامعه ایران دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ تحلیل کنیم. آل احمد در این دو اثر، نشان می‌دهد که چگونه نهادهای اجتماعی، ازجمله خانواده و اقتصاد، ابزارهایی برای تحمیل سلطه و حفظ هژمونی[۳] طبقات و گروه‌های مسلط هستند.

از منظر مؤلفه سلطه در هر دو داستان زن زیادی و بچه مردم، آل احمد تصویری از سوژه‌ای درگیر با سلطه اجتماعی ارائه می‌دهد که در آن زنان در موقعیت‌های شکننده‌ای قرارگرفته‌اند. سلطه موجود در این متون در ساختار روایی و دیالوگ‌های شخصیت‌ها نهفته است و در لایه‌های زیرین روایت، انقیاد جنسیتی و ساختارهای قدرت برای زنان را منعکس می‌کند.

در زن زیادی، زن قهرمان داستان در جایگاهی متزلزل قرار دارد؛ او نه عضوی پذیرفته‌شده از خانواده است و نه عاملی تأثیرگذار در تصمیمات زندگی خود. جمله‌ای که از زبان شخصیت اصلی بیان می‌شود، نشانه‌ای روشن از موقعیت او در ساختار قدرت است: «هرچه بود به هر حال این زن‌ها بودند که بار زندگی را به دوش می‌کشیدند و آخر سر هم چیزی نصیبشان نمی‌شد.» (آل احمد، ۱۳۴۲: ۳۵). این جمله به‌وضوح نشان می‌دهد که زنان در نظام اجتماعی آن زمان، به‌رغم

ایفای نقش اساسی در ساختار خانواده، فاقد حق تصمیم‌گیری و استقلال اقتصادی بودند. در این داستان زن‌ها نه به‌عنوان اعضای مستقل و دارای حقوق، بلکه به‌عنوان نیروهای کار خانگی بدون دستمزد به تصویر کشیده می‌شوند که سهمی از قدرت ندارند. ایدئولوژی مردسالارانه، زنان را از مشارکت در تصمیم‌گیری‌های بنیادین زندگی محروم کرده و آنان را به سطح نیروهای مطیع و فرودست تقلیل داده است.

از سوی دیگر، در «بچه مردم»، این مؤلفه از طریق نمایش ناتوانی زن در حفظ فرزند خود آشکار می‌شود. مادر مجبور می‌شود کودک را ترک کند؛ زیرا همسر جدیدش که نماینده‌ای از ساختار مردسالاری است، او را وادار به انجام این کار می‌کند (آل احمد، ۱۳۴۵: ۶۱).

آل احمد در هر دو داستان، وضعیت زنانی را ترسیم می‌کند که تحت فشار اجتماعی، مجبور به پذیرش سرنوشت خود هستند. در زن زیادی، شخصیت اصلی به معنای واقعی کلمه یک «اضافی» است؛ نه به‌عنوان همسر پذیرفته می‌شود و نه خانواده‌اش برای او جایگاهی قائل است. او پس از سال‌ها زندگی از زبان همسرش این جمله را می‌شنود: «تو زیادی هستی، برو پی کارت» (آل احمد، ۱۳۴۲: ۴۷). در این جمله، زن به وضوح به حاشیه رانده شده و از سوی سیستم مردسالارانه حذف می‌شود. این عبارت، علاوه بر این که بیانگر حذف فیزیکی زن از خانه است، نمایانگر بیگانگی کامل او از نظامی اجتماعی است که دیگر او را نمی‌پذیرد. شخصیت این زن، به دلیل نداشتن حمایت کافی از جانب خانواده پدر و همسر، به سطح یک فرد بی‌قدرت در نظام خانوادگی تقلیل می‌یابد. مرد این داستان که از امتیاز اقتصادی بیشتری برخوردار است، علاوه بر این که سلطه خود را بر زن اعمال می‌کند، به طور مستقیم، سرنوشت او را کنترل می‌کند. در جایی از این داستان، این زن می‌گوید:

«تو زندگی زناشویی فقط یکی از ما نان‌آور است و دیگری باید تابع باشد» (آل احمد، ۱۳۴۲: ۴۳).

این جمله، به‌وضوح نشان می‌دهد که طبقه مسلط، از طریق کنترل ابزارهای تولید، قدرت خود را بر طبقات پایین‌تر تحمیل می‌کند. در این داستان، شخصیت زن داستان، با درک جایگاه خود در جامعه، چنین می‌گوید: «زن که باشی، اول به پدرت تعلق داری، بعد به شوهرت، بعد اگر خیلی خوش‌شانس باشی، به پسرت» (آل احمد، ۱۳۴۲: ۵۵).

این جمله به‌وضوح نشان می‌دهد که در جامعه‌ای که آل احمد آن را توصیف می‌کند، زنان هرگز مالک هویت خود نیستند؛ آن‌ها پیوسته در مالکیت دیگران قرار دارند، خواه پدر، خواه همسر و خواه فرزند. این وابستگی هویتی، همان مفهومی است که نانسی فریزر[۴] در تحلیل خود از سرمایه‌داری و جنسیت، تحت عنوان «اقتصاد مراقبتی»[۵] مطرح می‌کند، یعنی اقتصادی که در آن زنان تنها در نسبت با دیگران تعریف می‌شوند و استقلال فردی آن‌ها فاقد معناست (Fraser, 2013: 234).

در بچه مردم، علاوه بر این‌که قربانی سلطه شوهر است، به‌طور ناخودآگاه به مجری این سلطه تبدیل می‌شود؛ زیرا با ترک کودک و رها کردن او در نقطه‌ای شلوغ از شهر، در جهت تحکیم نظم مردسالارانه گام برمی‌دارد. این مادر پس از ترک کودک، به احساس گناهی دچار می‌شود که در لحن روایت نیز منعکس‌شده است: «عجب نگاهی بود!» (آل احمد، ۱۳۴۵: ۸۲). این نگاه، نمادی از آگاهی سرکوب‌شده مادر است که اگرچه او را به تصمیم خودآگاه برای ترک کودک واداشته، در ناخودآگاه او به‌عنوان زخمی عمیق باقی‌مانده است. این نگاه، علاوه بر این‌که حامل بار احساسی جدایی است، استعاره‌ای از شکاف میان مادر و هویت پیشین او نیز هست؛ زیرا او دیگر نه یک مادر است و نه یک زن مستقل، بلکه انسانی بی‌هویت است که در میانه یک جامعه بیگانه، سرگردان شده است.

در هر دو داستان، حضور سلطه اجتماعی به صورت‌های متفاوتی آشکار می‌شود. در زن زیادی، سرکوب زن در نظام خانوادگی و اجتماعی، بازتابی از سلطه جنسیتی در ساختارهای قدرت است. در «بچه مردم»، نظام سرمایه‌داری و منطق مالکیت خصوصی، سبب می‌شود که کودک نیز به‌عنوان بخشی از دارایی‌های خانوادگی محسوب شده و در بازی قدرت مردسالارانه حذف شود. در زن زیادی، تأکید بیشتر بر سلطه جنسیتی و در بچه مردم، تمرکز بر سلطه اقتصادی است.

۲-۲. کالاسازی افراد فرودست

رابطه میان اقتصاد و مناسبات انسانی یکی از موضوعات کلیدی در نقد مارکسیستی است. کارل مارکس[۶] در *سرمایه*[۷] می‌نویسد که «در نظام سرمایه‌داری، همه چیز، از نیروی کار گرفته تا روابط خانوادگی، در چارچوب مناسبات بازار تعریف می‌شود» (Marx, 1867: 165). جیمسون در نقد سرمایه‌داری متأخر معتقد است که «نظام سرمایه‌داری، هویت انسان را در مناسبات کالایی حل و

او را به جزئی از ماشین تولید تبدیل می‌کند» (Jameson, 2000: 45). در دورانی که جلال آل احمد می‌زیست، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که با حمایت مستقیم شرکت‌های نفتی و دولت‌های غربی انجام شد، علاوه بر این‌که ملی شدن صنعت نفت را خنثی کرد، اقتصاد ایران را به ابزاری برای انباشت سرمایه جهانی تبدیل نمود (گازیوروفسکی، ۱۳۷۱: ۷۵). پس از این کودتا، بیش از ۶۰ درصد جمعیت در فقر به سر می‌بردند (آبراهیمیان، ۱۴۰۳: ۱۴۵). شرکت‌های نفتی با تبدیل اقتصاد ایران به سیستمی سودمحور، روابط انسانی را به معادلات مادی فروکاستند (گازیوروفسکی، ۱۳۷۱: ۷۵).

جلال آل احمد در کتاب غرب‌زدگی خود، نفوذ غرب و شرکت‌های نفتی را عامل فروپاشی هویت و ارزش‌ها می‌بیند (آل احمد، ۱۳۴۱: ۸۹). او این فرآیند را «مدرنیته ناقص» می‌نامد که سوژه را به انفعال می‌کشاند (آل احمد، ۱۴۰۱: ۱۱۲). جلال آل احمد با پرداختن به این مضامین در داستان‌های مذکور در نقد وضعیتی که تنها به سود طبقات فرادست تمام‌شده، نقش پررنگی دارد. در زن زیادی و بچه مردم شاهد آن هستیم که روابط انسانی، تحت تأثیر منطق سرمایه‌داری و مالکیت قرارگرفته است. آل احمد در داستان زن زیادی، سرگذشت زنی را روایت می‌کند که در چارچوب ارزش‌های سنتی جامعه، به‌عنوان کالایی زائد و بدون نقش اجتماعی مشخص تصویر شده است. او درجایی از داستان می‌نویسد: «هرچه باشد زن زیادی است و این حرف‌ها» (آل احمد، ۱۳۴۲: ۴۷). این جمله، نه‌تنها طردشدگی زن را در سطح فردی نشان می‌دهد، بلکه در سطحی کلان‌تر، بازتابی از تغییرات اجتماعی ایران در آن دوران است که باوجود آغاز نوسازی‌های اقتصادی، هنوز نگاه سنتی به زنان را حفظ کرده بود. روایت این داستان، به شکلی انتقادی، این واقعیت را نشان می‌دهد که چگونه تغییرات سطحی در جامعه، لزوماً به تغییر در ساختارهای قدرت و سلطه منجر نمی‌شود؛ بر این اساس، در زن زیادی، این زن نه به‌عنوان یک فرد، بلکه به‌عنوان یک شیء یا باری اضافی بر دوش خانواده دیده می‌شود.

از سوی دیگر، مدرنیزاسیون اقتصادی که در سال‌های پایانی دهه ۱۳۳۰ شدت گرفت، شرایطی را به وجود آورده بود که وابستگی زنان به مردان افزایش یافت و مفهوم خانواده هسته‌ای، به شکلی که تحت تأثیر الگوهای غربی بود، در حال شکل‌گیری بود. این تغییرات، در روایت بچه مردم، از طریق داستان مادری که برای بقا مجبور به ترک فرزند خود می‌شود، بازتاب یافته است. در بچه مردم، روایت مادر که مجبور به ترک فرزند خود می‌شود، انعکاسی از شرایط

اقتصادی دهه ۱۳۳۰ ایران است. در بخشی از داستان، شخصیت مادر می‌گوید: «چادر نمازم را به سرم انداختم، دست بچه را گرفتم و پشت سر شوهرم از خانه بیرون رفتم» (آل احمد، ۱۳۴۵: ۵۸). این جمله، علاوه بر این‌که یک صحنه احساسی را توصیف می‌کند، حامل بار تاریخی و اجتماعی مهمی است. در این دوره، فشارهای اقتصادی، همراه با تغییرات در ساختار خانواده، بسیاری از زنان را در موقعیتی قرار داده بود که مجبور به انتخاب‌هایی از سر ناچاری می‌شدند.

در این داستان کودک به چشم یک دارایی تلقی می‌شود که قابل مبادله است یا باید از آن صرف‌نظر کرد. در این داستان، زن ناچار می‌شود فرزند خود را به دلیل فشار شوهر جدیدش ترک کند. زن در این داستان، میان حفظ فرزند و بقای اقتصادی، دومی را انتخاب می‌کند؛ زیرا شرایط به گونه‌ای رقم خورده که امکان تصمیم‌گیری مستقل برای او وجود ندارد. شخصیت مادر در این داستان، میان زندگی زناشویی جدید و فرزندش مجبور به انتخاب می‌شود و کودک به‌عنوان مانعی برای آینده او تلقی می‌شود. لحظه‌ای که مادر تصمیم می‌گیرد فرزندش را ترک کند، در این جمله به اوج خود می‌رسد: «بچه‌ام را نگاه کردم، آخرین نگاه بود. درست همان‌طور که به بچه مردم نگاه می‌کنی» (آل احمد، ۱۳۴۵: ۷۸).

این جمله نشان‌دهنده آن است که مادر، کودک خود را به سطح یک شیء یا یک عنصر مصرفی تقلیل می‌دهد که پس از کنار گذاشته شدن دیگر اهمیتی ندارد. فردریک جیمسون در تحلیل فرهنگ مصرفی[۸] توضیح می‌دهد که «در نظام‌های سرمایه‌داری، حتی روابط انسانی به کالا تبدیل می‌شوند و ارزش آن‌ها تنها در چارچوب منطق اقتصادی قابل درک است» (Jameson, 1998: 94). در اینجا، مفهوم مادری که در نظام سنتی ایران دارای جایگاهی مقدس بود، به یک نقش اقتصادی فروکاسته شده و تحت سلطه نیازهای مالی و طبقاتی تغییر شکل می‌یابد.

۲-۳. چندآوایی و گفتمان‌های متضاد

نظریهٔ چندآوایی[۹] به‌طور مستقیم از آرای میخائیل باختین[۱۰] سرچشمه می‌گیرد؛ اما فردریک جیمسون از منظری متفاوت به مسئلهٔ چندآوایی و تضاد گفتمان‌ها پرداخته است. او مفهوم چندآوایی را به‌عنوان یک ویژگی ذاتی زبان و روایت آن‌گونه که باختین مطرح می‌کند، تحلیل نمی‌کند و این مفهوم را به‌عنوان بخشی از ایدئولوژی‌های متناقض در متن‌های روایی بررسی

می‌کند. جیمسون بیان می‌کند که هر متن ادبی، به‌طور ناخودآگاه حامل تنش‌های ایدئولوژیک و تضادهای طبقاتی است. او می‌گوید:

«رمان مدرن، در شکل‌گیری خود، محصول مبارزه میان گفتمان‌های طبقاتی است؛ گفتمان‌های متضادی که هرکدام، به‌واسطه نیروهای تاریخی و اجتماعی، به روایت راه می‌یابند» (جیمسون، ۱۴۰۱: ۸۰). این نگاه، با مفهوم چندآوایی پیوند می‌خورد؛ با این تفاوت که باختین چندآوایی را ویژگی زبانی و سبکی روایت می‌داند؛ ولی جیمسون آن را بازتابی از تناقض‌های اجتماعی و اقتصادی در بستر تاریخ تفسیر می‌کند. جیمسون معتقد است که چندصدایی در رمان مدرن، انعکاس ساختارهای متناقض اجتماعی است که در یک بستر روایی گرد هم می‌آیند و کشمکش‌های طبقاتی و ایدئولوژیک را منعکس می‌کنند؛ بنابراین، هرچند مفهوم چندآوایی مستقیماً از باختین گرفته شده است؛ جیمسون این مفهوم را در سطح تحلیل تاریخی و ایدئولوژیک گسترش می‌دهد و آن را به‌عنوان محصول کشمکش‌های اجتماعی و طبقاتی در بستر تاریخ می‌بیند.

برای تحلیل چندآوایی در زن زیادی و بچه مردم از منظر جیمسون، باید به این نکته توجه داشت که این آثار، صرفاً از منظر سبکی تحلیل نمی‌شوند و به‌عنوان محصول تضادهای اجتماعی و اقتصادی تحلیل می‌شوند؛ بر این اساس، این دو داستان، حامل صداهای مختلفی از طبقات و نیروهای اجتماعی متضادند. آل احمد، آگاهانه یا ناآگاهانه، فضایی ایجاد کرده است که در آن، ایدئولوژی‌های حاکم بر طبقات مختلف، از طریق دیالوگ‌های شخصیت‌ها و تنش‌های روایی، در تضاد با یکدیگر قرار می‌گیرند. به‌عنوان نمونه: در زن زیادی، شخصیت زن از یک‌سو حامل گفتمان سنتی و سرکوب‌شدهٔ زنان در نظام مردسالار است و از سوی دیگر، صدای مقاومت او در برابر این سلطه شنیده می‌شود. این امر، متن را به عرصه‌ای برای کشمکش میان این دو ایدئولوژی تبدیل می‌کند. تقابل میان دو صدا؛ یعنی، صدای زن که در پی یافتن جایگاه اجتماعی خویش است و صدای نظام مردسالار که او را طرد می‌کند، در تمام داستان جریان دارد و ساختاری چندآوا به آن می‌بخشد. چنین تضادهایی که در قالب دیالوگ‌های مستقیم و تفکرات درونی شخصیت زن بیان می‌شوند، باعث می‌شوند که داستان از روایت تک‌سویه فاصله بگیرد و به بستری برای کشمکش میان گفتمان‌های مختلف تبدیل شود.

اگر زن زیادی گفتمان‌های متضاد را از خلال تقابل سنت و مدرنیته بازتاب می‌دهد، بچه مردم این چندآوایی را در بستر تضادهای طبقاتی و خانوادگی به تصویر می‌کشد. در این داستان، مادر که تحت فشار شوهر جدیدش قرار دارد، میان احساس مادری و بقای خود در نظامی اقتصادی–اجتماعی گرفتار شده است. شوهر جدید که حامل گفتمان سلطه‌گر مردانه است، در جایی از داستان می‌گوید: «من نمی‌خوام پس افتاده یه نره خر دیگه رو سر سفره خودم ببینم» (آل احمد، ۱۳۴۵: ۵۸). این جمله، بازتابی از گفتمان مردسالارانه‌ای است که در آن، زن تنها در صورتی پذیرفته می‌شود که از گذشته خود گسسته باشد و کودک حاصل از ازدواج پیشین خود را رها کند. در مقابل، مادر که به‌عنوان حامل گفتمان مقاومت و عاطفه انسانی ظاهر می‌شود، می‌گوید: «چادر نمازم را به سرم انداختم، دست بچه را گرفتم و پشت سر شوهرم از خانه بیرون رفتم» (آل احمد، ۱۳۴۵: ۶۱).

این صحنه، تضاد میان گفتمان خشونت ساختاری و گفتمان عاطفی مادرانه را برجسته می‌کند. مادر که میان پذیرش قوانین اجتماعی و احساسات شخصی خود گرفتار است، مجبور می‌شود تصمیمی بگیرد که در تضاد با میل درونی‌اش است. چنین تنشی که در قالب تک‌گویی‌های درونی مادر و دیالوگ‌های او با شوهر جدیدش نمود پیدا می‌کند، باعث چندآوایی متن می‌شود و نشان می‌دهد که چگونه آل احمد از این تکنیک برای بازنمایی واقعیت اجتماعی بهره می‌گیرد.

۲-۴. حافظه فرهنگی و بازنمایی گذشته

حافظهٔ فرهنگی به‌عنوان سازوکاری برای بازتولید تجربیات تاریخی، نقش مهمی در شکل‌دهی به روایت‌های ادبی دارد. فردریک جیمسون در ناخودآگاه سیاسی تأکید می‌کند که بازنمایی گذشته در ادبیات، همواره در چارچوب حال صورت می‌گیرد، زیرا هیچ بازنمایی‌ای مستقل از شرایط تاریخی و ایدئولوژیک نیست (جیمسون، ۱۴۰۱: ۴۹). بر این اساس، دو داستان زن زیادی و بچه مردم از جلال آل احمد، بازتابی از حافظهٔ فرهنگی در جامعهٔ ایران دههٔ ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ هستند که نشان می‌دهند چگونه سرنوشت زنان در چارچوب‌های تاریخی و اجتماعی تکرار می‌شود و چگونه گذشته، همواره در حال بازتولید در نسل‌های جدید است.

در بچه مردم، مسئلهٔ طردشدگی زن و اجبار او به ترک فرزند، نه یک انتخاب فردی، بلکه بخشی از یک چرخهٔ تاریخی است که در خانواده‌های ایرانی بارها تکرار شده است. این چرخه، از

خلال تجربهٔ مادر شخصیت زن نیز بازتاب می‌یابد. در لحظه‌ای که شخصیت زن به دلیل فشار شوهر جدیدش مجبور به ترک فرزندش می‌شود، مادرش به او دلداری می‌دهد و می‌گوید:

«خوب راست هم می‌گفت، من که اول جوانیم است چرا برای یک بچه اینقدر غصه بخورم؟ آن هم وقتی شوهرم مرا با بچه قبول نمی‌کند. حالا خیلی وقت دارم که هی بنشینم و سه تا و چهار تا بزایم» (آل احمد، ۱۳۴۵: ۵۷).

این جمله نشان می‌دهد که حافظهٔ فرهنگی چگونه از خلال نسل‌ها منتقل می‌شود؛ مادر، نه‌تنها دخترش را سرزنش نمی‌کند، بلکه این رنج را به‌عنوان بخشی طبیعی از حیات زنانگی در نظام مردسالار به رسمیت می‌شناسد. این نگاه، با مفهوم حافظهٔ تراماتیک[۱۱] که یان آسمن[۱۲] مطرح می‌کند، همخوانی دارد. آسمن توضیح می‌دهد که خاطرات دردناک، به‌ویژه آن‌هایی که در بسترهای اجتماعی رخ می‌دهند، به‌صورت چرخه‌ای در نسل‌های بعدی بازتولید می‌شوند، زیرا ساختارهای اجتماعی که این درد را ایجاد کرده‌اند، همچنان پابرجا هستند (Assmann, 1995: 132).

اما در زن زیادی، مسئلهٔ مهم این است که طردشدگی زن، نه به‌دلیل خیانت یا ناتوانی، بلکه به‌عنوان یک ضرورت ساختاری اتفاق می‌افتد. این زن، نه مادر است، نه همسری محبوب و نه عضوی ضروری در ساختار خانواده. او تنها زمانی معنا پیدا می‌کند که در خدمت نقش‌های تعریف‌شدهٔ اجتماعی باشد؛ اما هنگامی که این نقش را از دست می‌دهد، نظام مردسالارانهٔ خانواده او را پس می‌زند. در زن زیادی، گرچه اشارهٔ مستقیم به حضور زنی دیگر وجود ندارد، اما این زن به این دلیل «زیادی» محسوب می‌شود که دیگری—هرچند نامرئی—جای او را گرفته است. این مسئله را می‌توان با نظریهٔ سیمون دوبووار[۱۳] در جنس دوم مقایسه کرد، جایی که او توضیح می‌دهد که در جوامع مردسالار، زنان برای بقا ناچارند علیه یکدیگر رقابت کنند، زیرا منابع قدرت، به‌ویژه در چارچوب ازدواج و خانواده، محدود است (دوبووار، ۱۳۸۰: ۲۷۹). زن دیگری که جایگزین شخصیت اصلی شده، همدست نظام مردسالاری است که این حذف را مشروعیت می‌بخشد.

۳. نتیجه

از مجموع آن چه دربارهٔ بررسی داستان‌های زن زیادی و بچه مردم بر مبنای هرمنوتیک سیاسی نظریهٔ فردریک جیمسون گفته شد، این نتایج به دست آمد که هر دو اثر به وضوح ابعاد مختلف سلطه و نابرابری‌های اجتماعی را به تصویر می کشند. در زن زیادی، سلطه جنسیتی و انقیاد زنان

در ساختار خانوادگی مورد تأکید قرار می‌گیرد، در حالی که در بچه مردم، سلطه اقتصادی و اجتماعی به‌ویژه در قالب تأثیرات نظام سرمایه‌داری بر روابط خانوادگی و هویتی زنان نمایان می‌شود.

از دیگرسو، از منظر مؤلفه کالاسازی افراد فرودست این نتیجه آشکار شد که در هر دو داستان نظام اجتماعی و اقتصادی، هویت فردی را تحت تأثیر قرار داده و او را به کالایی بدون نقش اجتماعی خاص تبدیل کرده است. در هر دو داستان، مفهوم مادری که در نظام سنتی ایرانی دارای جایگاه مقدس بود، به یک نقش اقتصادی و ابزاری تقلیل می‌یابد. این تقلیل به‌روشنی نشان‌دهنده تأثیرات منفی نظام سرمایه‌داری بر روابط انسانی و کاهش ارزش‌های اخلاقی و انسانی است. همچنین، هر دو داستان به تضاد میان ارزش‌های سنتی و تغییرات مدرنیته اشاره دارند. در حالی که تغییرات اقتصادی در حال وقوع است، هنوز نگاه سنتی به زنان و خانواده‌ها ادامه دارد و این تضاد باعث بروز مشکلات و چالش‌های اجتماعی می‌شود. در نهایت، شخصیت‌های داستان‌ها، به‌ویژه زنان، در مواجهه با فشارهای اقتصادی و اجتماعی به نوعی ناامیدی و بی‌عملی دچار می‌شوند. این وضعیت نشان‌دهنده تأثیرات منفی کالایی شدن بر روحیه و توانایی تصمیم‌گیری آن‌هاست و به‌طور مستقیم به وضعیت افراد فرودست در جامعه مربوط می‌شود.

در بخش چندآوایی و گفتمان‌های متضاد این نتیجه حاصل شد که هر دو داستان نشان‌دهندهٔ تنش‌های ایدئولوژیک و طبقاتی موجود در جامعهٔ ایران است و از طریق گفتمان‌های متضاد، واقعیت‌های پیچیده و متناقض اجتماعی را نشان می‌دهند. در داستان زن زیادی، چندآوایی و گفتمان‌های متضاد از طریق تقابل شخصیت زن با نظام مردسالارانه به نمایش درآمده است. زن که نماینده گفتمان سنتی و سرکوب‌شده زنان است، در تلاش برای یافتن جایگاه اجتماعی‌اش، صدای مقاومت خود را بلند می‌کند. این تقابل میان صدای زن و صدای مرد در نقش نظام مردسالار، داستان را به عرصه‌ای برای کشمکش میان دو ایدئولوژی تبدیل می‌کند و به شکل‌گیری ساختاری چندآوا منجر می‌شود. در داستان بچه مردم، چندآوایی در بستر تضادهای خانوادگی و طبقاتی تجلی می‌یابد. مادر در مواجهه با فشار شوهر جدیدش، در میان احساس مادری و بقای خود در نظام اقتصادی گرفتار است. این کشمکش، به‌ویژه در دیالوگ‌ها و

تک‌گویی‌های درونی مادر نمایان می‌شود و تضاد میان گفتمان خشونت ساختاری و گفتمان عاطفی مادری را برجسته می‌کند.

حافظهٔ فرهنگی در زن زیادی و بچه مردم به‌وضوح نشان می‌دهد که سرنوشت زنان در جامعهٔ ایران یک اتفاق فردی نیست و بخشی از چرخه‌ای تاریخی است که بی‌وقفه تکرار می‌شود. این دو داستان، آشکارا نشان می‌دهند که حافظهٔ فرهنگی چگونه سازوکاری قدرتمند برای تثبیت نظم مردسالار است؛ نظمی که زنان را به پذیرش، بازتولید و حتی توجیه سرنوشت تلخ خود وامی‌دارد. آل احمد با بازنمایی این سرنوشت‌های تکرارشونده، علاوه بر این‌که گذشته را روایت می‌کند، نشان می‌دهد که این گذشته، همچنان در حال بازتولید است و زن ایرانی، در چرخشی بی‌پایان از طرد و سرکوب گرفتار مانده است.

پی‌نوشت

1. Political Hermeneutics
2. Fredric Jameson
3. Hegemony
4. Nancy Fraser
5. Care Economy
6. Karl Marx
7. Capital
8. Consumer Culture
9. Polyphony
10. Mikhail Bakhtin
11. Traumatic Memory
12. Jan Assmann
13. Simone de Beauvoir

منابع

آبراهیمیان، یرواند. (۱۴۰۳). *ایران بین دو انقلاب*. مترجم: احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی. تهران: نشر نی.

اسحاقیان، جواد (۱۳۹۳). *نقد و بررسی آثار جلال آل احمد*: نثر. تهران: نگاه.

اکبری، صدیقه (۱۳۸۶). *آل احمد در آیینه زمان*. تهران: واژه آرا.

آل احمد، جلال. (۱۳۴۲). *زن زیادی*. تهران: انتشارات رواق.

ـــــــــــ (۱۳۴۵). *بچه مردم*. تهران: انتشارات روزبهان.

ـــــــــــ (۱۴۰۱). *غرب‌زدگی*. تهران: انتشارات ارتباط برتر.

جیمسون، فردریک. (۱۴۰۱). *ناخودآگاه سیاسی*. مترجم: شاپور بهیان. تهران: نشر نی.

دوبووار، سیمون. (۱۳۸۰). *جنس دوم*. ترجمه قاسم صنعوی. تهران: توس.

رهبرنیا، زهرا و کشمیری، مریم. (۱۳۹۶). «خوانش پسامدرنی آثار هنری بر اساس آرای فردریک جیمسون با تمرکز بر مجموعه هیچ پرویز تناولی (دهه‌های ۱۳۴۰–۱۳۸۰ ه.ش)». *کیمیای هنر*، شماره ۲۳، صص. ۱–۲۰.

زمانی نیا، مصطفی (۱۳۶۲). *فرهنگ جلال آل احمد*. تهران: معاصر.

ریاحی نوری، امیر و الهی، رویا. (۱۴۰۲). «تک‌گویی نمایشی و مقاومت سیاسی: خوانشی جیمسونی از رمان بنیادگرای ملول». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره ۸۸، صص. ۱۲۰–۱۳۸.

صافی پیرلوجه، حسین. (۱۴۰۰). «روش‌شناسی هرمنوتیک سیاسی در سبک جستارنویسی فردریک جیمسون». *زبان و زبان‌شناسی*، شماره ۳۴، صص. ۱۶۵–۱۸۸.

گازیوروفسکی، مارک. (۱۳۷۱). *سیاست خارجی آمریکا و شاه*. مترجم: جمشید زنگنه. تهران: رسا.

مردانی، مصطفی (۱۳۹۳) *نقد و تفسیر آثار جلال آل احمد*. تهران: پاژنگ.

نبی‌لو، علیرضا و هامون گرد، مریم. (۱۴۰۳). «تحلیل داستان زن زیادی از جلال آل احمد با استفاده از نظریه شالوده‌شکنی ژاک دریدا». *زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۹۶، صص. ۲۸۹–۳۰۶.

Assmann, J. (1995). *Collective Memory and Cultural Identity*. New German Critique, 65, 125–133.

Fraser, N. (2013). *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. Verso Books.

Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, 1983-1998. Verso Books.

_____. (2000). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.

_____. (1969). *The political unconscious. Translated by Shapour Bahyan*. Tehran: Ney Publishing House.

Marx, K. (1867). *Capital: A Critique of Political Economy*, Volume I. Penguin Classics.

References

Abrahimian, Y. (1961). Iran between two revolutions. Translated by Ahmad Golmohammadi and Mohammad Ebrahim Fattahi. Tehran: Ney Publishing House. (In Persian)

Al-Ahmad, J. (1963). A woman too many. Tehran: Ravaq Publishing House. (In Persian)

Al-Ahmad, J. (1966). Children of the people. Tehran: Roozbahan Publishing House. (In Persian)

Al-Ahmad, J. (1969). Westernization. Tehran: Irfan-e-Bertar Publishing House. (In Persian)

Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. New German Critique, 65, 125–133.

De Beauvoir, S. (1981). The second sex. Translated by Ghasem Sanavi. Tehran: Toos. (In Persian)

Fraser, N. (2013). Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis. Verso Books

Gaziorovsky, M. (1992). American Foreign Policy and the Shah. Translator: Jamshid Zanganeh. Tehran: Rasa. (In Persian)

Jameson, F. (1998). The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. Verso Books.

Jameson, F. (2000). Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press.

Jameson, F. (1969). The political unconscious. Translated by Shapour Bahyan. Tehran: Ney Publishing House.

Marx, K. (1867). Capital: A Critique of Political Economy, Volume I. Penguin Classics

Nabilou, A. & Hamoungerd, M. (2024). "Analysis of the story of Zan Ziyad by Jalal Al-Ahmad using Jacques Derrida's theory of deconstruction". Persian Language and Literature, No. 96, pp. 289-306. (In Persian)

Rahbarnia, Z. & Kashmiri, M. (2017). "Postmodern Reading of Artworks Based on the Thoughts of Frederick Jameson with a Focus on the Collection of Parviz Tanavoli (1961-1980). Kimiyai Honar, No. 23, pp. 1-20. (In Persian)

Riahi Nouri, A. & Elahi, R. (1999). "Theatrical Monologue and Political Resistance: A Jamesonian Reading of the Fundamentalist Novel Melul". Research on Contemporary World Literature, No. 88, pp. 120-138. (In Persian)

Safi Pirlojeh, H. (1999). "Methodology of Political Hermeneutics in Frederick Jameson's Essay Writing Style". Language and Linguistics, No. 34, pp. 165-188. (In Persian)

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN:2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

The Comparative Study of the Hero's Journey Pattern in Bijan Najdi's Narratives Based on Joseph Campbell's Model

Mahboobe mobasheri1[1]✉, majid houshangi[2], Fatemeh Amoozegar[3]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: mobasheri@alzahra.ac.ir
2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: m.houshangi@alzahra.ac.ir
3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: fateme.amouzegar@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
4, August, 2025

In Revised form:
23, August, 2025

Accepted:
23, August, 2025

Published Online:
11, September, 2025

Keywords:
Archetypes, Myth, Joseph Campbell, Bijan Najdi, Hero's Journey

Abstract

Archetypes are the shared experiences and collective memory of ancestors that have been passed down from the past to the new generation. As a result, one of the most fundamental phenomena of the modern era is the confrontation of modern and postmodern humans with archetypal issues. Joseph Campbell, in the field of mythology, proposed the theory of the Hero's Journey. He believes that the stories of different nations follow a specific pattern, and their differences are due to cultural, historical, and other variations. Campbell describes three stages in his theory _"Departure, Initiation, and Return"_ which are further divided into seventeen detailed steps.

The present study conducts a comparative analysis of Campbell's theory in two narratives: *Giyahi Dar Quarantine* and Shabe *Sohraab Keshan's* by Bijan Najdi. This comparison is made with consideration and awareness of the multifaceted differences between classical and modern narratives. It is based on the assumption that the flow of myths continues fluidly and subtly in narratives of all eras, especially in the contemporary world, and the findings are grounded in this fluidity.

The research method is descriptive-analytical. The results show that the complete Hero's Journey as described by Campbell does not occur in the movement of Najdi's heroes. It can be inferred that, unlike the heroes in the stories Campbell recounts, the heroes in Najdi's stories are fragmented individuals who lack the endurance to face difficulties and do not have the ability to create a new destiny or reclaim what once belonged to them. This issue arises from Najdi's narratives and the downward, fallen journey of his heroes, which unlike the classical system, takes shape within the context and space of the contemporary world.

Cite this The Author: Mobasheri, M.; Houshangi, M.; Amoozegar, F. (2025). "The Comparative Study of the Hero's Journey Pattern in Bijan Najdi's Narratives Based on Joseph Campbell's Model". *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (67-94). DOI:10.22059/jlcr.2025.400078.2074

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

One of the critiques that emerged with the development of new criticism is the mythological criticism. This interdisciplinary critique occupies a special place in contemporary criticism and examines literary texts from an anthropological perspective. Joseph Campbell proposed his mythological theory of the "Hero's Journey" based on psychology and the study of ancient stories from various cultures. He concluded that there is a common pattern all people follow when facing events that these stories depict. Hence, the research question is that in Campbell's criticism, there is a series of fixed, repetitive stages that exist, but in modern stories with their content and nature, these stages undergo meaningful transformations. These changes, deletions, and shifts in the stages are deliberately linked to the philosophical system of the new world. This study comparatively examines Campbell's theory through the two narratives "Giyahi dar Qarantineh" and "Shabe Sohrab Koshan" by Bijan Najdi from this perspective.

2. Theoretical Foundations

Joseph Campbell, in his book *The Hero with a Thousand Faces* and his theory of the "monomyth," states that all myths essentially narrate the same story and follow common archetypal patterns. Differences arise from cultural, social, and historical contexts. Myths share many similarities due to common human experiences and nature across civilizations. According to Campbell, the primary element in the archetype and hero myth is the "hero," which is the core of the monomyth theory. Campbell’s monomyth refers to the hero. Mythological heroes share many common features and undergo a journey with three main stages, though the hero may traverse only some sub-stages within these. "For Campbell, the hero is more than just a simple myth but the essence of mythology" (Namvar Motlagh, 2013:246). The hero is the main nucleus of the mythic narrative, which has a specific structure called the mythic structure. Thus, the monomyth theory can be considered a structuralist theory of myth analysis, as the monomyth identifies similarities among all myths worldwide, placing all myths under one umbrella called the hero myth. Campbell's hero monomyth theory comprises three main stages: Departure (Separation), Initiation, and Return. He elaborates on these stages in detail in his book *The Hero with a Thousand Faces*, providing examples from mythological stories and comparing these myths to highlight fundamental similarities and differences. These three stages consist of multiple steps — seventeen in total — that the hero does not necessarily go through all, but certainly passes several to be considered a hero and to have a story at each stage.

3. Discussion and Analysis

The research is based on the premise that this critique fundamentally relies on Campbell's approach towards classical mythological narratives, structured accordingly. However, in the contemporary world, a different kind of heroic journey is observed, shaped by the new world’s structures emphasizing decentralization, uncertainty, and the collapse of value systems. The hero’s journey is thus transformed, with deletions and changes in the stages having specific meanings aligned with the content and the existential dilemmas of this disoriented, meaningless world. In this world, the hero experiences a different type of journey than the classical one. According to research on Bijan Najdi's narratives, during the Departure stage and its five sub-stages, despite differences in the nature of the hero’s call and initiation, the traveler usually passes through all these stages. However, in "Giyahi dar Qarantineh," the hero is not called spiritually or externally; rather, a sudden illness forces the traveler into the journey. Notably, the messenger's call in this story

closely resembles an external call, while in "Shabe Sohrab Koshan," the call is external, initiated by a thing, provoking the hero, Morteza, to seek answers.

In the Initiation stage, Najdi's travelers do not strictly follow Campbell's theory. While the "Road of Trials" is present in all Najdi's stories, meetings with the goddess figure only happen in "Giyahi dar Qarantineh" and "Shabe Sohrab Koshan." Stages such as "woman as the temptress," "reconciliation and unity with the father and deity," and the "final boon" do not appear in any of the stories.

Finally, regarding the Return stages, Najdi's travelers do not achieve all elements of Campbell's theory. Najdi's arrangement of events excludes the "Master of Two Worlds" stage in all stories. The traveler's journey results in three possible outcomes:

a. The traveler becomes a hero, progressing beyond pre-call conditions.

b. The traveler returns unchanged, indicating a descent.

c.The traveler remains stuck in the journey, with neither ascent nor descent.

4.Conclusion

In "Giyahi dar Qarantineh" and "Shabe Sohrab Koshan," the journey is a descending one where the traveler experiences stagnation. This is evident in the selection and traversal of the stages. The deficiencies and incomplete conformity of the two heroes' journeys to Campbell's model are attributable to Najdi's postmodern narrative style, wherein the hero type and plot elements arise in a contemporary context. Although there is an attempt to recreate a mythical atmosphere, the narrator's mindset reflects a descending trajectory of the modern human and the collapse of human dignity and values, resulting in a downward journey for the hero. Unlike the mythological system, where heroes are superhuman, modern heroes are not, thus Campbell's heroic progression is ineffective and the narratives end in failure.

Najdi's heroes, contrary to ancient mythic heroes known for their physical and mental strength, are small and tragic. Unlike classical heroes who conquer stages to success, modern heroes often fail and belong to the group of unsuccessful heroes. Another significant point is that classical stories externalize trials prominently, but in Najdi's stories, trials are internal struggles or conflicts within the self. Thus, while the classical human ascends, the contemporary individual experiences descent and sometimes destruction.

Analyzing the narratives using Campbell's method, Najdi seeks heroes who, despite undergoing stages and trials with the intent to reach perfection and spiritual evolution, confront tragedy and decline, reflecting modern world conditions. Najdi's protagonists occasionally undertake heroic journeys with a spiritual and evolutionary approach, observable in his stories.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۷۶۳۷
https://jalit.ut.ac.ir

بررسی مقایسه‌ای الگوی سفر قهرمان در روایت‌های بیژن نجدی بر اساس الگوی جوزف کمبل (مورد مطالعاتی: گیاهی در قرنطینه و شب سهراب کشان)

محبوبه مباشری[1]✉، مجید هوشنگی[2]، فاطمه آموزگار[3]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران: mobasheri@alzahra.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران: m.houshangi@alzahra.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: fateme.amouzegar@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی– پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۵/۱۳

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۶/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۶/۰۱

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی: کهن‌الگو، اسطوره، جوزف کمبل، بیژن نجدی، سفر قهرمان

چکیده

کهن‌الگوها تجربه و حافظهٔ مشترک پیشینیان است که از گذشته تا کنون به نسل جدید انتقال پیدا کرده و در نتیجه از بنیادی‌ترین پدیده‌های عصر جدید، برخورد انسان‌های مدرن و پست مدرن با مسائل کهن‌الگویی است. "جوزف کمبل" در زمینهٔ اسطوره‌شناسی نظریهٔ سفرِ قهرمان را ارائه کرده است. او اعتقاد دارد که داستان‌های ملل مختلف از یک الگوی خاص پیروی می‌کنند و تفاوت در آن‌ها به علت اختلافات فرهنگی و تاریخی و ... است. کمبل برای نظریهٔ خود سه مرحلهٔ " عزیمت، تشرف و بازگشت" را بیان می‌کند که به هفده مرحلهٔ جزئی تقسیم‌بندی می‌شوند. پژوهش حاضر به بررسی مقایسه‌ای نظریهٔ کمبل در دو روایت گیاهی در قرنطینه و شب سهراب کشان بیژن نجدی می‌پردازد؛ این مقایسه با عطف نظر و آگاهی بر تفاوت‌های چند وجهی روایات کلاسیک و مدرن صورت پذیرفته و این مقایسه با عطف نظر و آگاهی بر تفاوت‌های چند وجهی روایات کلاسیک و مدرن صورت پذیرفته و بر این پیش فرض مبتنی است که جریان اساطیر در روایت های تمامی ادوار بویژه دنیای معاصر بصورت خزنده و سیال جاری خواهد بود و نتایج حاصل مبتنی بر همین سیالیت هاست. روش پژوهش توصیفی تحلیلی است و ماحصل پژوهش حاضر نشان می‌دهد که در سیر حرکت قهرمانان نجدی سیر کامل سفر قهرمان کمبل بروز نداشته و این نتیجه برداشت می‌شود که بر خلاف قهرمانان در داستان‌هایی که کمبل نقل می‌کند، قهرمانان داستان‌های نجدی، خرده‌انسان‌هایی هستند که طاقت رویارویی با مشکلات را نداشته و توانایی رقم زدن سرنوشتی جدید یا بازپس‌گیری آنچه را که روزی به آن‌ها تعلق داشته، ندارند؛ این مساله از روایات او و همچنین سفر نزولی و هبوطی قهرمانان نشات می‌گیرد که بر خلاف نظام کلاسیک، در بافت و فضای دنیا معاصر شکل می‌گیرد.

استناد: مباشری، محبوبه؛ هوشنگی، مجید؛ آموزگار، فاطمه (۱۴۰۴). «بررسی مقایسه‌ای الگوی سفر قهرمان در روایت‌های بیژن نجدی بر اساس الگوی جوزف کمبل (مورد مطالعاتی: گیاهی در قرنطینه و شب سهراب کشان)». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۸، تابستان، (۶۷-۹۴).
DOI:10.22059/jlcr.2025.400078.2074

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

در برخی از جریان‌های جدید نقد ادبی قرن بیستم، منتقدان به این نتیجه رسیده‌اند که نباید در نقد فقط به مؤلفه‌های ریختی و فرمی خارج از متن متمرکز بود و عوامل درون متنی و هویتی متن را نیز بررسی کنند. به این ترتیب، نظریاتی که پیرامون نقد نو شکل می‌گرفت، نظریاتی با تکیه بر شاخص‌ها و مفاهیم خود متون بودند؛ ایده‌هایی که با تکیه بر چارچوب‌های جدید نگاشته می‌شد و جریان‌های ادبی‌ای را شکل می‌داد که دارای رویکردی میان رشته‌ای بود. در این میان پیوند خوردن مطالعات اسطوره‌شناسی که زیر مجموعه دانش انسان‌شناسی و روانکاوی بود، توانست سهم مهمی در ایجاد این پیوند را به خود اختصاص دهد. جوزف کمبل نظریهٔ اسطوره‌ای " سفرِ قهرمان" خود را بر همین اساس و با تکیه بر علم روان‌شناسی با بررسی داستان‌های کهن از مردم در اقلیم‌های مختلف مطرح کرد و به این نتیجه دست یافت که در برخورد با حادثه‌هایی که داستان‌ها را پیش می‌آورد، الگویی مشترک وجود دارد که همهٔ مردم از این الگوها پیروی می‌کنند. یکی از نقدهایی که در سایه شکل‌گیری نقد نو به وجود آمد، نقد اسطوره‌ای است. این نقد، میان رشته‌ای بوده و در میان نقد معاصر، جایگاه ویژه‌ای دارد و از دیدگاه انسان‌شناختی به بررسی متن ادبی می‌پردازد. به باوراو «اسطوره داستان جست‌وجوی ما برای یافتن حقیقت، معنا و دلالت طی اعصار و قرون متمادی است» (کمبل، ۱۳۹۹(b): ۲۲). او در تعریف خود از اسطوره، نه به ماهیت بلکه به عملکرد توجه دارد. و بر این باور است که « اسطوره در مقابل خواست‌ها و نیازهای فرد، نژاد و یا یک عصر، خود را هم‌چون زندگی، پاسخ‌گو و انعطاف‌پذیر نشان می‌دهد» (کمبل، ۱۳۹۴: ۳۸۳). البته باید مد نظر داشت که او معتقد است که اسطوره را نمی‌توان موضوع تعریف قرار داد و باید گرفتار جذبهٔ آن شد. «اسطوره‌ها با زبان تصویر دربارهٔ نیروهای روان با ما سخن می‌گویند تا آنها را بشناسیم و با زندگی‌مان پیوند بزنیم؛ نیروهایی که همواره در روح انسان وجود داشته‌اند و نشان‌دهندهٔ عقلانیتی جمعی‌اند که بشر هزاران سال آنها را با خود داشته است» (کمبل، ۱۴۰۰: ۲۶). اسطوره‌شناسی کمبل، شیوه‌ای نو از روش تطبیقی بوده و شاید بتوان علت شهرت کمبل را در این دانست که نظریهٔ اسطوره‌شناسی تطبیقی او کاربردی است و قابلیت عملی شدن و پیاده کردن آن بر روی متون متفاوت وجود دارد.

این روش، نه تنها در نقد روایات کلاسیک وجه کاربردی برجسته‌ای دارد بلکه می‌تواند با توجه به روزآمدی آن، به حوزه رمان و ادبیات مدرن نیز ورود کند. از جمله کسانی که در نوشته‌های خود به اسطوره و کارکرد آن در روایت توجه دارد، بیژن نجدی است که با وجود سبک مدرن در داستان‌نویسی، اساطیر را به دل آن‌ها راه داده و سبکی کاملا متفاوت ایجاد می‌کند. مفروضات این پژوهش بر آن است تا اثبات کند روایت‌های نجدی علاوه بر آنکه دارای فرم و ساختار مدرن است، از نظر شخصیت‌پردازی و تیپ قهرمان روایت، موقعیت، مقولات وابسته به زمان طرح روایت و موقعیت مکانی و ... در برخی داستان‌ها مستقیما مبتنی بر بستر

اساطیری و کلاسیک است و بیشتر روایت‌ها در یک روابط بینامتنی با اساطیر حرکت می‌کنند. همچنین سویهٔ معنوی و استعلایی روایت‌های او، آثارش را دارای ظرفیت قهرمان محوری با محوریت اجرایی کرده است. اما انطباق داستان‌های او با الگوی کمبل، انطباقی نسبی است.

در نگاهی کلی، دو ساحت روایت از منظر محتوایی و ساختار وجود دارد؛ نخست روایت‌های اساطیری با بافت و ساختاری کلاسیک و دیگر و در نقطه مقابل، روایت‌های معطوف به جهان مدرن با ساختار و نظام ارزشی متفاوت. روایت های کلاسیک بیش از هر چیز مبتنی بر روندی فاتحانه و با غلبه قهرمان بر مخاطرات سفر و رسیدن از مرحله A به A+1 است در حالی که روایت‌های معاصر سخن از وجه رهاشدگی، سردرگمی و در نهایت نیستی انسان و نظام آرزوها و آرمان‌های او دارد. لذا مساله این پژوهش دقیقا در اینجاست که در نقد کمبلی، یک سلسله مراحل به عنوان مراحل تثبیت شده و تکرار شونده موجودیت دارد که این امر در داستان‌های مدرن با ماهیت و نظام محتوایی که داشته، دچار تحولات و تغییرات معناداری می‌شود و این دگرگونی‌ها، حذف‌ها و جابجایی‌ها در مراحل، همه بصورتی هدفمند به نظام فلسفی جهان جدید وابسته است. لذا این پژوهش سعی دارد این روابط را در حذف و تغییر و تبدیل مراحل مورد بررسی و تدقیق قرار دهد.

۲. پیشینه پژوهش

در راستای نقد اسطوره‌ای با رویکرد کمبل، پژوهش‌های متعددی صورت پذیرفته است که اشاره به آن‌ها از ظرفیت این پژوهش خارج است؛ اما از آنجا که تا حدودی وجه نوآورانه این پژوهش، نقد کمبلی بر روی رمان‌های مدرن و پسامدرن است. در این جایگاه به برخی از آنان اشاره خواهد شد:

نخست می‌توان به پژوهش روشنک آذری. (۱۳۹۹) با عنوان «تبیین کهن‌الگوی اسطوره سفر قهرمان در آثار عباس کیارستمی» فرشاد عسگری‌نیا (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد)، دانشگاه سوره، دانشکدهٔ هنر اشاره داشت که در آن ... در گام بعدی پژوهش آتوسا اردلانی (۱۳۹۹) با عنوان «بررسی تطبیقی شازده کوچولو اثر سنت اگزوپری و ماهی سیاه کوچولو اثر بهرنگی باتوجه به نظریه تک اسطوره کمبل و خاستگاه کهن‌الگویی آن در دیدگاه یونگ» است که دردانشگاه فردوسی مشهد دفاع شده است. در این پژوهش .... در قسمت بعد می‌توان به کار حسن امیرخانی (۱۳۹۱) با عنوان « بررسی جایگاه اسطوره در آثار سینمایی و نمایشی بهرام بیضایی با الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل» اشاره کرد که دردانشگاه سیستان و بلوچستان، دانشکده هنر و معماری از آن دفاع شده است. این پژوهش سعی بر آن دارد تا ...

از سوی دیگر، نقد اسطوره‌ای روایت‌های بیژن نجدی را می‌توان در کار مشترک نگین بی‌نظیر و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۴) با عنوان «جهان‌بینی اسطوره‌ای؛ اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در داستان‌های بیژن نجدی» مشاهده کرد که در مجله ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی به چاپ رسیده است. این مقاله نتیجه گرفته است

که بازخوانی و بازآفرینی اسطوره ها در داستان های نجدی چندلایه و درهم تنیده است و تکرار صرف اسطوره های باستان نیست. او زایش اسطوره ها را در بسترهای تقابلی، در تقابل با اسطوره‌های جهان مدرن (اسطوره علم و سیاست) معنادار می سازد و میان این دو ساحت اساطیری پیوند ایجاد می‌کند.

۳. مبانی نظری

۳-۱. نظریه سفر قهرمان

جوزف کمبل در کتاب قهرمان هزار چهره و در نظریه «تک اسطوره» –در کتاب قهرمان هزار چهره– بیان می‌دارد که تمامی اسطوره‌ها در اصل یک داستان را روایت کرده و همه از اشکال یکسان کهن‌الگوها پیروی می‌کنند و تفاوت آنها به دلیل تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی است. درواقع تمام اسطوره‌ها به دلیل داشتن تجربه‌های مشابه و طبیعت یکسان بین انسان‌ها و تمدن‌ها به وجود آمده و شباهت‌های زیادی با هم دارند. از آنجا که به باور او «بن‌مایهٔ اصلی اسطوره‌ها یکسان بوده‌اند.» (کمبل، ۱۳۹۹ (b): ۴۸) در بحث کهن‌الگو و اسطورهٔ قهرمان، عنصر اصلی "قهرمان" بوده و قهرمان بن‌مایهٔ نظریهٔ تک‌اسطوره است. منظور کمبل از تک اسطوره، قهرمان است. «یعنی تنها اسطورهٔ اصیل موجود در جهان که هر اسطوره‌ای اعمّ از ضدقهرمان، همراه قهرمان، یاری‌دهندهٔ قهرمان و... به نوعی برگرفته از این قهرمان است» (لُویمی، ۱۴۰۰: ۱۱۸). قهرمانان نیز در داستان‌های اسطوره‌ای ویژگی‌های مشترک بسیاری داشته و طی کردن مسیر برای آنها در سه مرحلهٔ اصلی است که ممکن است قهرمان تنها چند مرحله از زیرمجموعهٔ مراحل اصلی را طی کند. «قهرمان از نظر کمبل، فراتر از یک اسطورهٔ ساده بلکه اساس اسطورگی محسوب می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۲۴۶). قهرمان هستهٔ اصلی روایت اسطوره‌ای شمرده می‌شود و ساختار روایت اسطوره‌ای یک الگوی مشخص داشته و به همین دلیل به آن ساختار اسطوره‌ای نیز می‌گویند. با توجه به این نگاه، می‌توان نظریه تک اسطوره را تئوری ساختگرایانه‌ای از تحلیل‌های اسطوره‌ای دانست. زیرا تک اسطوره برای همهٔ اسطوره‌های جهان وجوه شباهت را می‌یابد و همهٔ اسطوره‌ها زیر یک پرچم با عنوان اسطورهٔ قهرمان قرار می‌گیرند.

۳-۲. ساختار روایت تک‌اسطوره کمبل

کمبل نظریهٔ تک اسطورهٔ قهرمان را متشکل از سه مرحلهٔ اصلی عزیمت (جدایی)، تشرف و بازگشت می‌داند. او در کتاب قهرمان هزار چهره به طور مفصل این مراحل را بازگو می‌کند و مثال‌هایی که از داستان‌های اسطوره‌ای و وجود اسطوره‌های قهرمان در آن‌ها می‌آورد و در ضمن همان مثال‌ها، اسطوره‌ها را با هم مقایسه کرده و شباهت‌ها و تفاوت‌های ریشه‌ای آن‌ها را یادآور می‌شود. مراحل سه‌گانه‌ای که کمبل معرفی می‌کند، هرکدام مراحلی را شامل می‌شوند؛ هفده مرحله‌ای که یک قهرمان در طول سفر، لزوماً همهٔ آنها را طی نمی‌کند اما به طور حتم از چندین مرحلهٔ آن گذر می‌کند تا عنوان اسطوره را به خود بگیرد و در هر مرحله سرگذشتی دارد.

۳- ۲- ۱. مرحلهٔ نخست: عزیمت

جدایی که مراحل و حوادث پیش از سفر و مرحلهٔ تصمیم‌گیری قهرمان به منظور انجام وظایف دشوار در دنیای ناشناخته را دربرمی‌گیرد. در این مرحله نخست «دعوت به آغاز سفر» شکل می‌گیرد. فراخوانی که سرنوشت به انسان می‌دهد و قصد دارد فرد را از چارچوب‌های خو گرفته در جامعه دور کند، ممکن است به اشکال مختلف خود را نشان دهد که بیشترین آن " رؤیاهای تکرارشونده" هستند. آشکار شدن یک نشانه و ورود نیروهایی به داستان با عنوان "پیک" که با دخالت این نیروها، تلاطم و آشفتگی آغاز می‌شود. ندای این پیک، قهرمان را به زندگی یا مرگ دعوت می‌کند و شرایط آگاهی خویشتن و زمان برای ورود به مراحل دیگری را فراهم می‌کند. با این دعوت، برای قهرمان کهن‌الگوهایی تکرار می‌شوند که درگذشته آنها را تجربه کرده و حال وضعیت آستانی دیگر آن‌ها تکرار می‌شوند. «این کهن‌الگوهای تکرار شونده، نماینگر خطر، اطمینان مجدد، آزمون، گذار و قداست غریب رازهای تولد هستند» (کمبل، ۱۳۹۹(C): ۶۲-۶۱). این حامل دعوت به سفر در بیشتر داستان‌ها موجودی کریه و ترسناک است که اگر فرد منتخب که آمادگی دگرگونی را دارد با وی همراه شود، در پشت تاریکی‌های بلند به روزی فراخ رهنمون می‌شود.

مرحله دیگر «ردّ دعوت» است که قهرمان هنگامی که دعوت می‌شود، دچار دگرگونی و شک عبور از مرحلهٔ قبلی و ورود به مرحلهٔ بعدی است. آن‌ها باوری به این سفر ندارند و درگیر ذهن منطقی خود هستند؛ وابستگی احساسی به مرحلهٔ قبلی در عین کسالت آن و وعدهٔ شرایطی بهتر برای شخص، بحران‌ساز است. قبول دعوت موضوعی دور از ذهن نیست اما تکرار شوندگی در ردّ دعوت امری شایع‌تر است. علت‌یابی این رد بر روی تمامی اسطوره‌ها، نشان می‌دهد که منتخب، از علاقه‌مندی‌هایی که دارد، نمی‌تواند دست بشوید و قهرمان تمایلی به تغییر ندارد؛ دنیای عادی را هم‌چون بهشتی می‌داند که احساس بی‌نیازی به غیر، او را از عبور باز داشته و خود را از برهم‌زدن زندگی شخصی، ناتوان می‌بیند. «او به آینده به عنوان تکرار بی وقفهٔ مرگ و زندگی نگاه نمی‌کند، بلکه در نظر او آینده عبارت است از تثبیت نظام ایده‌آل‌ها، ارزش‌ها، اهداف و منافع کنونی که در وضعیتی کاملا امن قرار خواهند گرفت» (ووگلر، ۱۳۸۷: ۶۸).

مرحله بعد «امدادهای غیبی» است که کسانی که دعوت را پذیرفته و در مسیر سفر قرار می‌گیرند، با موجودی حمایت‌گر که هدایت قهرمان را برعهده دارد، روبه‌رو می‌شوند. این حامی، زن یا مردی در قالب عجوزه‌ای زشت یا پیرمردی کریه، راهنمایی خود را آغاز می‌کند. راهنما معمولا کسی است که قدرت یا دانش بیشتری دارد و حتی ممکن است فراطبیعی باشد و با قدرت و تولنایی‌های خارق‌العاده خود، نیرویی به رهرو بدهد تا بتولند از خود در مقابل نیروهای هیولاوش حفاظت کند. او قهرمان را برای رویارویی با دنیای ناشناخته‌ای که در انتظارش است، آماده می‌کند «قهرمانی که این مددرسان بر او ظاهر می‌شود، معمولا کسی است که به ندای

درون، پاسخ مثبت داده است. در حقیقت آن ندا، اولین نشانهٔ نزدیک شدن کاهنی است که آموزگار آیین تشرف است. ولی این نگاهبان ماورایی، ممکن است حتی بر آنان که به ظاهر قلبی سخت دارند، ظاهر شود» (همان: ۸۲).

و در مرحله بعد «عبور از نخستین آستان» رقم می‌خورد که بعد از قبول دعوت و یاری‌های غیبی، قهرمان با اولین نگهبان آستانه روبه‌رو می‌شود که مشغول نگهبانی از زندگی قهرمان و چهارسوی آنها هستند. «سفر همیشه و همه‌جا، عبور از حجاب دانسته‌ها به سوی ناشناخته‌هاست. نیروهای نگهبان مرزها خطرناک‌اند و روبه‌رو شدن با آن‌ها مخاطره‌انگیز است؛ ولی برای آن کس که شایستگی و شجاعت لازم را دارد، خطری وجود نخواهد داشت» (همان: ۹۰). به این ترتیب شخص از مرزهای شناخته‌شدهٔ زندگی می‌گذرد و وارد ناشناخته‌ها می‌شود. قهرمان از نخستین آستانه عبور کرده و دنیای عادی و معمول را به دنیای ناشناخته‌ها متصل می‌کند.

در نهایت مرحله «شکم نهنگ» است که بعد از گذر اولین آستانه، در این مرحله قهرمان به سپهری دیگر منتقل می‌شود که تولدی دیگر در آنجا رقم می‌خورد و این شکم (رحم) نهنگ به مثابهٔ رحم مادر است. در این مرحله خبری از پیروزی یا رضایت قهرمان نیست. فرو رفتن در شکم نهنگ، حیات و زندگی در آن و در نهایت خروج از مخمصه شکم نهنگ، دارای لایه‌های ضمنی و رمزی است؛ ورود به شکم نهنگ نماد ورود به هر حادثهٔ سخت و ناگواری است که قهرمان در زندگی با آن رو به رو می‌شود.

۳- ۳- ۲. مرحله دوم: آیین تشرف

قهرمان پس از تسلیم شدن در برابر جدایی و پشت سر نهادن آستان‌ها، وارد مرحله‌ای می‌شود که با عبور از دشواری‌ها و دیدار با شخصیت‌های جدید امکان بازگشت به دنیای عادی را دارد. در نخستین مرحله، «جاده‌های آزمون» را دارد که باید زنجیره‌ای از آزمون‌ها را پشت سر بگذارد و با امدادگرانی که در مرحلهٔ قبل آشنا شده بود، باز دیدار می‌کند و طلسم راهنمایان به او یاری رسانده یا امدادگران مهربان در قالب هر موجودی به امداد قهرمان می‌آید و او را از مخمصه رهایی می‌بخشد. «این مرحله دومین مرحلهٔ طریقت است، مرحلهٔ " تزکیهٔ نفس". این مرحله فرآیند کنارگذاشتن، فراتر رفتن و یا تحول تصاویر به جا مانده از کودکی و گذشتهٔ ماست» (کمبل، ۱۳۹۹(C): ۱۰۹).

مرحله دوم از تشرف «ملاقات با خدابانو» است که در آن طی‌کردن مسیر و گذر از موانع و خطرها، قهرمان را به مرحله‌ای می‌رساند که عبور از آن کاری بس مشکل است؛ قهرمان، عشقی قدرتمند را تجربه می‌کند و تمایلات سرکوب‌شدهٔ ذهن و جسم را در سمبل‌هایی به شمایل مختلف یک زن می‌بیند. این زن می‌تواند معشوقه، مادر، خواهر و عروس باشد که همه نمادی از کهن‌الگوی مادر هستند. «زن در زبان تصویری اسطوره، نمایان‌گر تمامیت آن چیزی

است که می‌توان شناخت و قهرمان کسی است که به قصد شناخت، پای پیش گذارد» (کمبل، ۱۳۹۹(C): ۱۲۳). او فریبنده و صـــاحب تمام زیبایی‌ها اســـت و قهرمان با این ایزدبانو ازدواج می‌کند. فرد برای درک این خدابانو باید از لحاظ روحی آماده باشـــد زیرا خدابانو تنها برای برگزیدگان که آمادهٔ کشـف و شـهود هسـتند یا بر خواسـته‌ها و ترس‌های خود غلبه کرده‌اند جلوه‌گر می‌شـود. ملاقات با خدابانو، آخرین آزمون قهرمان اسـت و برای درک او، قهرمان باید "دلی نجیب" داشته باشد و ادراک حقیقت، یکی شدن و تصاحب خدابانو، او را برای یگانگی با پدر آماده می‌کند.

مرحله دیگر « زن در نقش وسـوسـه‌گر» بوده که وسـوسـه‌های اغلب جسـمانی روبه‌روی قهرمان قرار می‌گیرد. «وسوسه به‌عنوان یک مضمون کهن‌الگویی خطرناک است، زیرا قهرمان را به سـمت دنیای مادی و خواهش‌های نفسـانی پایین می‌کشـد، حال آنکه قهرمان باید توجه خود را به دنیای معنوی معطوف کند» (Indick، ۲۰۱۲: ۵۳). زن وسوسه‌گر، نقشی استعاری از وسوسه‌های مادی زندگی است. او قهرمان را به ترک سفر و مسیر خود وسوسه می‌کند. «پس یک نظام اخلاقی مبتنی بر زهد و تقوا و نفی دنیا، بلافاصـله و از بنیاد تمام تصـاویر اسـطوره را عوض می‌کند.» (کمبل، ۱۳۹۹(C): ۱۳۰).

مرحله دیگر «آشـــتی و یگانگی با پدر» اســـت که در حقیقت، آشـــتی با منِ برتر و به بیان کمبل آشتی با پدر مرحلهٔ میانی سفر بوده و گردهم‌آمدن همهٔ قدرت‌ها و حوادث قابل‌پیش‌بینی در سفر در این مرحله است. «جنبهٔ دیومانند پدر، انعکاسی از من خود قربانی است. این انعکاس از حس کودکانه‌ای برخاسته که آن را پشت‌سر گذاشته‌ایم ولی به مقابل خود فرافکنی کرده‌ایم» (همان: ۱۳۶). وابسـتگی به تعلیمات نادرسـت باعث می‌شـود که فرد احسـاس گناه کند و اجازه نمی‌دهد که یگانگی منطقی و معقول از پدر و جهان داشته باشد. این آشتی، پشت سرگذاشتن هیولای دوگانه زاده شده از خود است. دیوی که فکر می‌کند خداست (من برتر)[1] و اژدهایی که فکر می‌کند بار گناه بر دوش دارد (نهاد سـرکوب شـده). فرد برای رسـیدن به این حالت، باید از من رها شود و باور کند که پدر بخشنده است و تفکر خدای شکنجه‌گر را در ذهن خود دور کند.

مرحله بعد «خدایگان» اسـت که رسـیدن قهرمان مرد به نیمهٔ مؤنث و قهرمان زن به نیمهٔ مذکر خود باعث می‌شود که قهرمان ورای یک مرد یا یک زن باشد. گذر از علایق و خواسته‌ها، فرد را به نیروی الهی می‌رسـاند. قهرمان با عبور از تاریکی‌ها و رسـیدن به آگاهی درونی، تمام عناصر گمراه‌کننده و وابستگی‌ها را از خود دور ساخته، من را کاملا از بین برده و خواهان تجربهٔ عشـق در معنای گسـترده‌تر اسـت. در نتیجه با رسـیدن یک بلوغ، قدرت رویارویی با نیروهای منفی روان را دارد. این تلاش‌ها ، همانا به پیدایش وجودی الهی در قهرمان می‌انجامد که منطبق با الهی شدن و مرحلهٔ خدایگان می‌شود.

مرحله پایانی آیین تشـــرف « برکت نهایی» اســـت که در الگوی کمبل رهاوردی از ســـفر قهرمان برای خود و جامعهٔ اوست. این ارمغان به دو شکل مادی و معنوی بوده که شکل مادی آن، همانا دستیابی قهرمان به هویت فردی و اجتماعی است. کمبل رشد معنوی در انسان‌ها را این‌گونه توضیح می‌دهد: «رنج عبورکردن از محدودیت‌های شخصی، رنج "رشد معنوی" است.

هنر، ادبیات، اسطوره و عقیده و قواعد زیباشناختی همه اسبابی هستند که به انسان درگذر از افق‌های محدودکننده به سوی افلاک بالاتر کمک می‌کنند. افلاکی که هر دم درک و فهم شخص را فزونی می‌بخشد. با گذر از آستانی به آستانی دیگر و با پیروز شدن بر اژدهایی پس از اژدهایی دیگر، مقام الوهیتی که فرد بر اساس والاترین آرزوی‌اش به خود می‌خواند، افزون می‌شود، تا جایی که تمام کیهان را در بر می‌گیرد. و بالاخره، ذهن، فلک محدودکنندهٔ کیهان را هم درهم‌می‌شکند و به درکی ورای همهٔ تجربیات شکل و ظاهر می‌رسد، درکی ورای تمام سمبل‌ها و ورای تمام خدایان: درک آن تهی غیرقابل انکار» (کمبل، ۱۳۹۹(C): ۱۹۹). بدین‌سان با گذر از پیشامدهای دشوار و مکافات مسیر، هرلحظه به درک و فهم قهرمان افزوده می‌شود؛ گویی تمام مراحلی که قهرمان پشت سر گذاشت، مقدمه‌ای برای رسیدن به این مرحله بود.

۳- ۳- ۳. مرحلهٔ سوم؛ بازگشت

آخرین مرحلهٔ سفر است و قهرمان همراه با برکت و افزونی می‌تواند به زندگی عادی بازگردد و دگرگونی ایجاد کرده و پیام‌آور باشد. در مرحله نخست « امتناع از بازگشت» وجود دارد که قهرمان بعد از دستیابی به جهانی دیگر، تمایلی برای بازگشت به زندگی عادی گذشته و بخصوص سعادت کسب شده را ندارد. «حتی بودا، پس از حصول پیروزی، شک کرد که آیا این پیام قابل انتقال به دیگران هست یا نه، و گزارش‌های فراوانی از قدیسینی در دست است که در حین خلسهٔ متعالی درگذشته‌اند. در حقیقت تعداد زیادی از قهرمانان افسانه‌ای برای همیشه در جزیرهٔ پربرکت خدابانوی همیشه جوان هستی نامیرا، سکنی گزیده‌اند» (همان: ۲۰۳). در برخی داستان‌ها قهرمان تصمیم به ماندن می‌گیرد و از مسئولیت خود که رساندن ارمغان خود به دیگران است، سر باز می‌زند.

پس از آن « فرار جادویی» طرح می‌شود که اگر قهرمان پس از طی‌کردن مسیر و رسیدن به سرمنزل مقصود، دعای خیر خدا یا خدابانو را به همراه داشته باشد، باید برای احیا و نجات جامعه‌اش به جهان بازگردد و تمام نیروهای غیرطبیعی و خارق‌العاده، نگهبان او هستند. در عین حال اگر خدایان تمایلی به بازگشت رهرو نداشته باشند، این عدم تمایل، تبدیل به ماجراجویی شگفت می‌شود. «فرار، یکی از بخش‌های محبوب در قصه‌های عامیانه است که به شکل‌های مختلف و بسیار زنده‌ای، گسترش یافته است» (همان: ۲۰۸). این فرار جادویی، گونه‌هایی هم دارند؛ جاگذاشتن اشیاء توسط فراری در پشت سر خود، پرتاب کردن موانع توسط قهرمان در حین فرار و ... که همگی تعقیب را به تأخیر می‌لندازند. فرار جادویی زمانی رخ می‌دهد که فرد تمایلی به ادامهٔ مسیر نداشته و می‌خواهد سفر هرچه زودتر پایان یابد.

در گام بعد« دست نجات از خارج» است که ممکن است برای بازگرداندن قهرمان از سفر در دنیای غیرمعمول به دنیای معمول، کمکی از خارج احتیاج باشد. به عبارت دیگر دنیا به اجبار برای بازگشتن او اقدام کند. «ترک سعادت آن مسکن عمیق و ماورایی برای بازگشت به حالت

بیداری که خویشتن[۲] را آشفته می‌کند، چندان ساده نیست» (همان: ۲۱۵). دست نجات از خارج در مراحل واپسین سیر و سلوک، گویی همان امدادهای غیبی‌ای هستند که طی عبور از آزمون‌ها مشکل، همواره در پشت و کنار قهرمان بوده و از وی محافظت می‌کرده است. اوج این سفر در همین مرحله است؛ گویی همهٔ اتفاقات و کل این سفر پر رمز و راز شرایط را برای این لحظه آماده کرده‌اند و آن لحظهٔ بازگشت قهرمان از قلمرو ماوراءالطبیعه به زندگی عادی است.

مرحله بعد «عبور از آستان بازگشت» خواهد بود که در آن جهان الهی و بشری در حقیقت یکی هستند. این دو جهان به شکل مرگ و زندگی، روز و شب از هم متمایز می‌شوند. قهرمان هربار در این سفر به سرزمین تاریکی‌ها سفر و از مراحلی عبور کرده و آن مراحل را پشت‌سرمی‌گذارد. هدف و کار کلی قهرمان، درک و کشف بعد فراموش‌شده از جهانی است که ما می‌شناسیم. این موهبت که قهرمان با خود به دنیای عادی می‌آورد، فراموش شده یا به خوبی فراگرفته نمی‌شود. «چطور می‌توان چیزی را دوباره آموزش داد که هزاران هزار بار به درستی آموزش داده شده و به غلط فراگرفته شده است؟» (همان: ۲۲۵). قهرمان وظیفه دارد، حوادث و نظریات حاصل از جهان ناشناخته را به‌گونه‌ای ترجمه کند که برای مردمی که نسبت به این سخنان هیچ ذهنیتی ندارند، قابل توجه باشد. هرچند که پیش از این خود قهرمان باید واقعیت ناخوشایند جهان گذشته را بپذیرد و پس از بازگشت، بتواند خود را از تأثیر جهان مادی محافظت کند. در واقع در این مرحله، قهرمان چگونگی الهام‌بخشی و قبولاندن مفاهیمی که مختص دنیای غیرمادی و عادی است را از سر می‌گذراند.

در مرحله بعد « ارباب جهان» است. این بعد از سفر قهرمان، زمانی رخ می‌دهد که او بتواند بین دو جهان مادی و فراطبیعی به راحتی عبور و مرور کند. به گونه‌ای که قوانین هیچ یک باهم درآمیخته نشود و ذهن بتواند قواعد و شواهد موجود در هرکدام را درست به کار بندد و هم‌چنان نسبت به این موضوع آگاه باشد که نظریات یک طرف در یک لحظه، نفی‌کنندهٔ دیدگاه دیگر نیست و معمولا اسطوره‌ها عبور را با یک تصور خاص به تصویر در نمی‌آورند که در این صورت، آن لحظه نمادی ارزشمند است. از این نکته غافل‌نشویم که سمبول‌ها وسیله‌ای برای ارتباط هستند و هدف از کاربرد و استفاده از آن‌ها، چیزی فراتر از جذابیت آن‌هاست. «در هرحال آن‌ها فقط واسطه‌هایی متقاعد کننده‌اند که با درک و شعور ما هماهنگ‌اند» (همان: ۲۴۳).

و در نهایت، مرحله «آزاد و رها در زندگی» است که زندگی دوباره در دنیای عادی پس از بازگشت، ممکن است که ادامهٔ زندگی را برای قهرمان دشوار کند. به‌گونه‌ای که از ادامهٔ آن سر باز بزند یا فرد یک تصویر غیرحقیقی به مردم دنیا می‌دهد که او را موجودی خارق‌العاده بدانند. «کسی که هم‌چون دیگران گناهکار نیست، بلکه برعکس درگناهان ناگزیری که مرتکب می‌شود، حق همیشه با اوست، چرا که او نماد خوبی است. این نوع حق به جانب بودن باعث به وجود آمدن نوعی سوء تفاهم هم دربارهٔ خود و هم درباره طبیعت انسان و جهان می‌شود»

(همان: ۲۴۵). در این مرحله قهرمان از هر آن چیزی که ممکن اســت ثبات و پایداری او را از بین ببرد، نمی‌هراسد.

۴. تحلیل و بررسی داده‌ها

۴-۱. تحلیل روایت «گیاهی در قرنطینه»

۴- ۱- ۱. قهرمان در مرحلهٔ جدایی یا عزیمت

در روایت گیاهی در قرنطینه آغاز ســفر و عزیمت طاهر به عنوان قهرمان این داســتان با یک بیماری اســت، که طاهر به طور ناگهانی و به اجبار یک بیماری ناشــناخته به دل ســفر وارد می‌شود؛ توضیح اینکه شروع داستان‌ها و جدایی برای یک قهرمان معمولا یا به صورت معنوی است، یعنی فرد مسافر با تغییر حالات درونی، ورود به سفر دارد یا اینکه این جدایی به صورت جسمانی تحقق می‌یابد. نمود دعوت در این داستان، هیچ یک از این حالت‌ها را به خود نگرفته و بیماری حکمی از اجبار برای مســافر می‌برد که او به ناچار در دل اجرا می‌افتد. پس از این پاسخ مثبت اجباری به دعوت و عبور از نخستین آستان و گذر مرحلهٔ شکم نهنگ در داستان نجدی که با نظریهٔ کمبل اشــتراکاتی دارد، مرحله عزیمت در این داســتان به پایان می‌رســد و قهرمان وارد مرحلهٔ دوم می‌شود.

۱) مرحلهٔ دعوت

ندای فراخوان در قالب‌های متعددی، قهرمان را به سوی خود فرامی‌خواند؛ قهرمان با ارادهٔ خود و به صــورت یک تحول معنوی وارد این ســفر می‌شــود یا به صــورت بیرونی و توســط نیرویی خوش‌نیت یا بدخواه به ســفر دعوت می‌شــود. در داســتان اســطوره‌ای گیاهی در قرنطینه، این دعوت با بیماری ناگهانی طاهر آغاز می‌شــود. در حقیقت حضــور ناگهانی این بیماری در وجود طاهر نوعی نیروی بیرونی بود که بر وی غالب و به این شکل طاهر سفر و آغاز آن را پذیرا شد. بحرانی که با ندای پیک به وجود می‌آید، دعوت به آغاز ســفر اســت و به گفتهٔ کمبل او را به سوی زندگی می‌خواند یا به مرگ می‌کشاند. در داستان گیاهی در قرنطینه، قهرمان توسط این ندا به زندگی آزاد و رها کشیده نمی‌شود بلکه سفری اجباری و هبوطی برایش اتفاق می‌افتد؛ او در مقابل رشد و تعالی در زندگی انسانی به گیاهی در قرنطینه تبدیل می‌شود.

۲) امداد غیبی و ورود به اولین آستان

همانطور که اشــاره شــد، روند ســفر در این داســتان هبوطی اســت و تجربهٔ قهرمان رو به جلو و بیشتر از جایگاه فعلی‌ای که در آن قرار دارد، نیست، بلکه به درجات پایینی منتقل می‌شود. مادر طاهر کــه زنی ســــنتی بود، در نقش امداد غیبی بــه کمک طاهر می‌آیــد. وجهــهٔ او خلاف

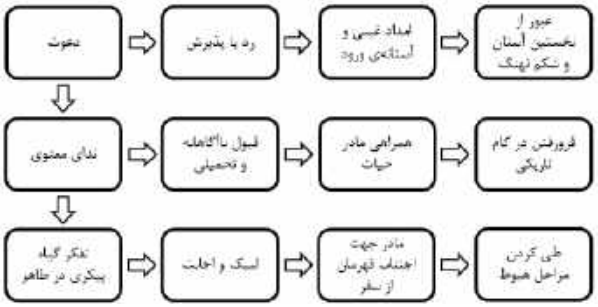
شخصیت‌های امداد غیبی در الگوی کمبل، به شکل عجوزه یا پیرمردی کریه نیست. او در پی چاره‌ای برای درمان طاهر بوده و از تمام امدادهایی که ناشی از فرهنگ خرافه‌پرور اوست، برای حفظ فرزند خود استفاده می‌کند. نکتهٔ قابل توجه در سیر حوادث سفر در این مرحله این است که مادر طاهر در نقش امدادگر غیبی در تلاش برای حفظ طاهر در همین نقطهٔ کنونی است. در واقع این امداد غیبی، تلاشی برای صعود طاهر ندارد و هرچند به غلط و به روشی متصل به اعمال غیرعلمی در تکاپو است تا طاهر صرفا به زندگی عادی و فعلی او بازگرداند.

۳) عبور از نخستین آستان

قهرمانی که در این مرحله قرار می‌گیرد، پس از آمادگی‌ای که در مرحلهٔ قبلی ایجاد شده بود، تربیت و ظرفیت کافی برای ورود به ساحتی دیگر را پیدا کرده است. شجاعت قهرمان در این مرحله، جواز ورود به مراحل دیگر است و فرد پس از تعهد به انجام سفر آماده است تا خود را به دنیای دیگری گره بزند و وارد جهان ناشناس می‌شود و به این ترتیب دنیای عادی قهرمان از جهان خاصی که در جهت آن در حرکت است، تفکیک می‌یابد.

۴) شکم نهنگ

همانطور که گفته شد، این مرحله، مرحله‌ای است که قهرمان به جهانی دیگر منتقل شده و از آن با عنوان شکم نهنگ یاد می‌شود. هم‌چنین آن را مانند رحم مادر نیز می‌دانند و قهرمان به جای سفر به مرزهای شناخته‌شدهٔ عینی، به مرزهای ناشناختهٔ درون سفر می‌کند. «ممکن است هنگامی که به قلمرو درونی پا می‌گذارد، بگویند که او در دایرهٔ زمان مرده و به رحم کیهانی، به ناف کیهان و یا بهشت زمینی بازگشته است» (کمبل، ۱۳۹۹(C): ۹۸). کمبل با ارائهٔ این الگو و تمثیل‌ها، یک حرکت صعودی و رو به جلو را به تصویر می‌کشد اما در داستان گیاهی در قرنطینه، با پرتاب طاهر به دل یک بیماری، شاهد حرکت نزولی انسان هستیم. علت این تفاوت، رویارویی انسان با واقعیت جهان مدرن است؛ در جهان اسطوره حرکت انسان همواره رو به تعالی، کمال و فرارَوی است ولی در جهان مدرن و پست‌مدرن، حرکات و تغییرات انسان رو به زوال، رسیدن به نقطهٔ صفر و حتی پایین‌تر از آن است. مثال طاهر نمونهٔ کاملی از قرارگیری در لایه‌های عمیق و ناشناخته است اما به یقین از همین نقطه، اضمحلال طاهر رقم می‌خورد. در واقع این انسان مدرن در تلاش است تا خود را به نقطه‌ای برساند که انسان کلاسیک در آن آسودگی‌های روانی و آرامش بیشتری داشت ولی در بعضی موارد از جمله در این داستان این موضوع دیده نمی‌شود و انسان مدرن نه تنها پیشرفتی نسبت به انسان‌های قبل خود ندارد بلکه حتی به نقطهٔ وجودی و آرامش حاضر در روزگار انسان کلاسیک نیز نرسیده و در بعضی اوقات از جمله این داستان به نابودی می‌رسد. شکل (۱) نشان دهندهٔ رفتار قهرمان در این سفر است.



شکل (۱): مرحلهٔ عزیمت در روایت «گیاهی در قرنطینه».

۴- ۱-۲. آیین تشرف

در مرحلهٔ تشـرف فرد تمام آمادگی‌ها را در مرحلهٔ قبل پیدا کرده و حال باید آزمون‌ها را پشـت سر بگذارد. طاهر در خاطرات خود زالوهایی را که به پایش افتادند، به یاد آورد و این مکاشفه با مرحله آزمون کمبل انطباق دارد. حال قهرمان با گذر از این جادهٔ آزمون‌ها، شـرایط رویارویی با خدابانو را پیدا می‌کند که در این داستان، شخصیت خدابانو با مهر مادری گره می‌خورد. علاوه بر اجباری شـدن سـفر برای قهرمان، او تجربه‌های ناخوشـایندی از این اجبار و بیماری پیدا می‌کند و چون گشایشی رخ نمی‌دهد، سختی‌های این مرحله و حوادث موجود در مرحلهٔ تشرف در خاطر قهرمان باقی می‌ماند.

۱) عبور قهرمان از آزمون‌ها و ورود به آیین تشرف

قهرمان هنگامی که از آستان گذر می‌کند، به مسیری سراسر آزمایش می‌رسد که در آن قدرت ادامه دادن و صبوری مسافرِ قهرمان سنجیده می‌شود. در این مرحله فرد از تصاویر به جا مانده از کودکی و گذشتهٔ خود فراتر می‌رود و با رویارویی با این چهره‌های هولناک و آزمون‌ها، شرایط و حال خود را دیده و راهی برای نجات می‌یابد. رویارویی با این مشـکلات و حوادث با نیروهای سـاده اما تکان‌دهنده آغاز می‌شـوند. قهرمان روایت گیاهی در قرنطینه نیز در مخمصـه‌های کوچکی افتاده و در تلاش برای نجات خود است. مارهای کوچک ـ یعنی زالوها ـ که به پاهای طاهر چسبیده‌اند، نماد هیولا و اژدها هستند که کمبل از آن‌ها در مراحل قبلی نام‌می‌برد. «چقدر زالو در باغ‌های زیتون به همین پا چسـبیده و او چقدر نمک روی آن‌ها ریخته بود تا زالوها

بیفتند» (نجدی، ۱۳۹۹: ۷۹). یا «تا آمدن دکتر، تمام تن طاهر پر از لکّه‌های سرخی شد که به هم می‌چسبیدند و بزرگ‌تر می‌شدند و روی پوست او مثل زالو راه می‌رفتند» (همان: ۸۱).

۲) ملاقات با خدابانو

با پشت سرگذاشتن موانع و غول‌ها، به مرحلهٔ آخر از موانع می‌رسیم که در آن ملاقات و ازدواج قهرمان –که در مرحلهٔ قبل به پیروزی دست یافته– با خدابانو رقم‌می‌خورد. (رک. کمبل، ۱۳۹۹(C): ۱۱۶). قهرمان عشقی نیرومند را لمس می‌کند. این عشق ممکن است که از جانب همسر، معشوقه، خواهر و مادر به سمت قهرمان روانه شود. کمبل این رویارویی را تلاش و جست‌وجویی برای پیدا کردن بعد زنانه و گم‌شدهٔ فرد در جهت رسیدن به کمال می‌داند. در این داستان خدابانو در قالب مادر دیده می‌شود. صورت مادران به عنوان خدابانو، همیشه مهربان نیست و ممکن است تنبیه‌گر، سرکوب‌گر و منع‌کننده باشد. مادر طاهر، خدابانوی مادر است که از قضا به علت التقاط نقش مادری با نقش خدابانویی، مهربان ظاهر شده و در تلاش برای نجات طاهر و محافظت از او است. پس از ورود به تاریکی، وجه دیگری از مادر طاهر دیده می‌شود و به عنوان خدابانو با قهرمان ملاقات می‌کند. او زنی سنتی، خرافی و از دل طبیعت بوده و برای حفاظت طاهر، از راه‌های طبیعی و حتی خرافه‌ای استفاده می‌کند و سنت و تفکر عامه را به کارمی‌گیرد. ورود مادر طاهر در نقش حامی در این کهن‌الگوی سفر قهرمان، خواستهٔ قهرمان مبنی بر تکامل بعد زنانه در ذهن او است. (رک. نجدی، ۱۳۹۹: ۸۱–۸۰).

نکتهٔ قابل تأمل این است که مادر طاهر، هم نقش امداد غیبی را دارد و هم رویارویی آن‌ها در این لحظه، به علت جست‌وجوی قهرمان برای تکامل بعد مردانهٔ خود که دنبال هیئتی زنانه است، به این زن صورت خدابانویی می‌بخشد. (رک. کمبل، ۱۳۹۹(C): ۲۲۱). نظر کمبل در مورد آینه، در این داستان نجدی نیز دیده می‌شود. اشارهٔ کوتاه نجدی به آینهٔ در دست مادر طاهر، نقش خدابانویی مادر طاهر و هم‌پوشانی این داستان با نظریهٔ کمبل را نشان می‌دهد. «طاهر کمی از روشنی چراغ را دید که با دامن مادرش دور می‌شود. مارجان آینه را از لتاق بیرون می‌برد» (نجدی، ۱۳۹۹: ۸۱). باتوجه به سخن گفته شده، خداوند با تاباندن نور خود در آینه، موجب انعکاس خود در خدابانو و در نتیجه با نظری دوباره به قدرت خود، موجب پیداشدن خدابانو بر قهرمان شده و در نهایت این تجلی خدابانو بر قهرمان، سبب تلاش قهرمان برای تکامل ابعاد مردانهٔ خود که نیاز به ابعادی زنانه دارد، می‌شود. البته باید مد نظر داشت که این نقش تکرار شده برای مادر در قسمت امدادهای غیبی و ملاقات با خدابانوست؛ و این امر در نقدهای کمبلی در خصوص نقش مادر خدا، شاه، پیر و مرشد و قهرمان بصورت امری معمول تلقی خواهد شد.

شکل (۲): مرحلهٔ تشرف در روایت «گیاهی در قرنطینه».

۴- ۱- ۳. بازگشت

مرحلهٔ سوم سفر قهرمان در الگوی جوزف کمبل بازگشت است. قهرمانان می‌توانند با برکت و افزونی به زندگی معمول برگشـــته و در جامعه دگرگونی ایجاد کنند. (رک. کمبل، ۱۳۹۹(a): ۲۰۳) اما در این داستان برکت و فزونی‌ای دیده نمی‌شود و همه‌چیز سراسر رنج است. قهرمان این داستان چون پس از عبور از مرحلهٔ تشرف، به حلاوت دست پیدا نکرده است، علاقه‌ای به ادامه یا ماندن در این سفر ندارد. او می‌خواهد به دوران قبل سفر بازگردد؛ دقیقا به روزگار قبل از عزیمت و شروع بیماری. پس این عدم پیشرفت، او را علاقه‌مند به بازگشت به آرامش یا به بیان جان فریزر" عصر زرین" می‌کند. این نکته را باید در نظر داشته باشیم که در این داستان از بازگشت نیز هراس دارد و امداد جادویی از طرف پزشک و دست نجات از خارج را نیز پذیرا نیســـت زیرا که اطمینان ندارد که زندگی بعد از این ســـفر، همان روال قبل مرحلهٔ عزیمت را داشته باشد. قهرمان، مرحلهٔ بازگشت را نیز به اجبار پشت سرمی‌گذارد. شرایط به وجود آمده تنگنایی ایجاد می‌کند که نه ادامه‌دادن سفر برای طاهر میسر می‌شود و نه بازگشت برایش آرامش خاطر در پی دارد. او پس از این مراحل، در مرحلهٔ آخر سفر یعنی در آستان بازگشت قرار می‌گیرد و به تصمیم پزشک و باز هم به اجبار از مرحلهٔ سفر عبور می‌کند. اما این عبور، او را به جهانی که پیش از این در آن زندگی می‌کرد منتقل نمی‌کند و حتی از نقطهٔ شـــروعی که در آن قرار داشت در جهت منفی، دور می‌شود.

۱) امتناع از بازگشت قهرمان

به باور کمبل قهرمان، باید در این سفر رسالت و تکلیفی را که به عهده دارد به انجام برساند اما به ماندن در این سفر بیشتر علاقه نشان داده و از مأموریت خود که رساندن پیام و رهاورد سفر به مردم است، امتناع می‌کند. بیان شد که در این داستان، کهن‌الگوی گیاه‌پیکری به چشم خورده و در واقع حرکت انســـان به ســـوی ویژگی‌های نباتی رقم زده می‌شـــود؛ نوعی نزول و بازگشت به عقب که تجارب جدید، برای قهرمان هیچ لذتی ندارد. طاهر دچار بیماری‌ای می‌شود که برایش سراسر رنج و عذاب است، از انسان قبلی دور شده و عکس زمانی که در سلامت بود، گوشه‌گیر می‌شود. (رک. نجدی، ۱۳۹۹: ۸۴). بنابرین مسافر این داستان، خلاف زمانی که یک قهرمان از طی کردن مســـیر ســـفر، خرســـند بوده و ســـفر و مصـــائب آن به دلیل ارمغان و دســـت‌آوردهای آن، برایش حالتی دل‌نشـــین و رضـــایت‌بخش ایجاد کرده و حتی علاقه‌ای به بازگشـــت ندارد، به گذشـــته و رهایی و خشـــنودی پیش از حوادث می‌اندیشـــد و از این بابت ابراز

نارضـایتی و دلتنگی می‌کند و میل به بازگشـت به زندگی اولیه خود دارد و در عین حال حتی از این اطمینان ندارد که این تمایل بازگشـــت به شـــرایط قبلی، او را به طور قطع به همان روال عادی پیش از بیماری برساند. کمبل از مفهوم دست‌آورد صحبت می‌کند، این واژه، مفهوم مثبت و حرکت به جلو را نشـان داده اما طاهر در این داسـتان، هیچ دسـت‌آوردی نداشـته و در هنگام بازگشت برای مردم و جامعه، مفید نیست. او به گیاهی تبدیل می‌شود که حتی موجبات ناراحتی و ترس مردم را برمی‌انگیزد. در این داسـتان امتناع از بازگشـت به مفهومی که کمبل از آن یاد می‌کند و شامل رشد و نمو قهرمان همراه با تحفه‌ای برای پیشرفت و صعود مردم است، وجود ندارد و مفهوم سـقوط مطلق از نقطهٔ انسـان و زندگی انسـانی به سـمت گیاه و زندگی نباتی را معنی می‌کند. انسـان مدرن به واسـطهٔ بحران‌هایی که دارد، دوران گذشـته‌اش را تمنا می‌کند و سـعی می‌کند به عصـر زرین بازگردد. زیرا انسـان کلاسـیک که کمبل از داسـتان آن‌ها در کتاب‌های خود نقل می‌کند، دارای پیشرفت است اما انسان عصر جدید به دلیل موقعیتی که در آن هست، پیشـرفتی نداشته و دائما وضعیت، بحرانی‌تر می‌شود. قهرمان این داستان به صـرف تمام شـدن سـفر بازمی‌گردد و هنگامی که بازگشـت، نه تنها به یک انسـان والا و وارسـته جهت راهنمایی مردم تبدیل نشده، بلکه از حالت‌های یک انسان عادی دور شده و با این هبوط، دیگر، ویژگی‌های انسانی در او دیده نمی‌شود.

۲) فرارجادویی

در این قسـمت، هدف و مقصـود کمبل از اتفاق فرار جادویی به صـورت کامل انجام نمی‌شـود و قهرمان به نوعی در برابر این فرار و امدادها مقاومت می‌کند. زیرا که ذهن گیاه‌گونهٔ او به این باور رسـیده اسـت که این بازگشـت او را به سـمت جلو و حتی زندگی قبلی نمی‌برد. بلکه از این جایگاه نیز به مرحله‌ای پایین‌تر و هبوطی دیگری پرتاب می‌شـــود و خود آغازگر رنجی نو و متفاوت با تمام رنج‌های انســـانی اســـت. او فرار می‌کند اما از امدادها می‌گریزد، فرار او برای نگه‌داشـتن شـرایط در همین حالت نیمه‌انسـانی است و این فرار با فرار جادویی که کمبل آن را فرار از دست خدایان –که مُصِّر به ماندن قهرمان در نزد خود بوده و مسیر گریز همراه با خنده و جذابیت‌های دلنشین بوده– متفاوت است. به زبانی ساده، فرار رخ می‌دهد اما نه به شکل تعریف شـده در الگوی کمبل که قهرمان با دسـت پر و دلخوش قرار اسـت به سـرزمین و زندگی عادی خود بازگردد.

۳) دست نجات از خارج

برای بازگشـت قهرمان به جهان عادی نیاز به امداد فردی خارج از دنیایی اسـت که قهرمان در آن سیر می‌کند. از این شخص با عنوان "دست نجات از خارج" یاد می‌شود. «ممکن است برای بازگرداندن قهرمان از سـفر ماورایی‌اش، نیاز به کمک از خارج باشـد. یا به بیانی دیگر، ممکن است دنیا مجبور شود به دنبالش بیاید و او را با خود ببرد» (کمبل، ۱۳۹۹(C): ۲۱۵). دست نجات از خارج در این داستان، در دو شخص نمود دارد که در تقابل با یکدیگر هستند.

الف) قادری: مادر طاهر در نقش امداد غیبی از میرآقا- پدر طاهر- می‌خواهد دنبال قادری برود. حضور قادری را می‌توان دست نجات از خارج تلقی کرد که در این قسمت نیز طبق الگوی کمبل نیست. در الگوی کمبل، این دست نجات از خارج به قهرمان کمک می‌کند تا به مقصدی که در واقع برای آن آماده شده بود، بازگردد. این مقصد، همانا بازگشت بین مردم و بیان مفاهیم غریبی است که برای آنان ناآشناست. قادری تنها او را از مرگی ناگهانی، عجیب و بی‌هدف و در یک کلام، سقوط کامل و یکباره نجات می‌دهد. قادری روند زندگی قهرمان را بدون وجود آن قفل ممکن نمی‌داند. (رک. نجدی، ۱۳۹۹: ۸۴). طاهر هرلحظه به موجودی تبدیل می‌شود که عاری از زندگی و شخصیت انسانی است. او حاصل تفکر گیاه‌پیکر و ترس‌های گذشته است. قادری تلاش می‌کند تا با زدن قفل، باقی‌ماندهٔ زندگی انسانی او را قفل کند؛ به عبارتی این قفل می‌تواند نمادی از تثبیت در حالت کنونی و از سویی دیگر نماد عقیده و باورهای کهن باشد. پس این دست نجات از خارج نه در جهت یک صعود و منفعت برای مردم بلکه برای حفظ و نجات و در واقع هدفی است که خلاف سفر مورد نظر کمبل و سایر سفرهای صعودی دیده می‌شود.

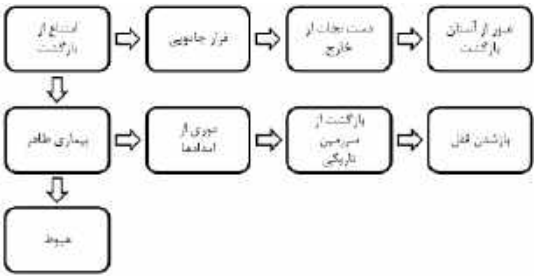
ب) پزشک: دیگری پزشکی است که طاهر را برای سربازی معاینه می‌کند و می‌خواهد قفل را از تن طاهر جدا کند. او به عنوان ناجی معاصر وارد می‌شود و تلاش می‌کند تا ذهن گیاه‌پیکر و خو گرفته به سنت طاهر را از ذات و طبیعت خود، جدا کند. طاهر مثل یک درخت از جنب‌وجوش افتاده بود و به این باور ذهنی دست یافته بود که قفل جزئی از زندگی اوست، مثل یک برگ که همراه درخت است. تلاش پزشک برای جدا کردن طاهر از ذات و زندگی‌ای که به مرور از نسل‌های قبل در وجود طاهر تجلی کرده، یک امداد بود. اما پزشک -در نقش امدادگر- از کارکرد قفل بی‌اطلاع است و باور ندارد که زندگی طاهر به این قفل که برگی روی درخت را یادآور است، بستگی دارد. پزشک دستی از خارج است که جهت بازگرداندن طاهر به زندگی کاملا عادی و معمول تلاش می‌کند. پیش از این اشاره شد که همین تلاش را مادر طاهر در نقش امداد غیبی انجام می‌داد، تلاش در جهت زنده ماندن و یک زندگی عادی، بی هیچ صعود یا هبوطی. پزشک سخنان طاهر در مورد وجود قفل روی بدنش را می‌شنود و این محرکی می‌شود تا به جدایی قفل بیندیشد. «گاهی این دستمو می‌بردم پشتم، با قفل ور می‌رفتم» (همان). آگاهی‌ای که پزشک از شرایط سخت طاهر به دست می‌آورد او را مصر به نجات طاهر می‌کند. طاهر شخصیتی نیمه انسانی دارد و جدا شدن قفل او را به تمامی از این شخصیت دور می‌کند. پزشک از حوادث پشت آن قفل کوچک کاملا ناآگاه است؛ شناخت پزشک از اتفاقات بر اساس گفته‌هایی است که از طاهر دریافت کرده و این اثرگذار نبوده و در نتیجه جهت رهایی قهرمان از شرایط دشوار و بازگرداندن او به زندگی عادی تلاش می‌کند، اما نمی‌داند که این

عادی‌ترین و مشابه‌ترین حالت طاهر به نوع انسان است. پس با همکارانش اقدام به بازکردن قفل می‌کنند و این کار مراحل بعدی سفر را نسبت به الگوی کمبل، بیشتر دستخوش تغییر قرار می‌دهد. این داستان از نمونه داستان‌هایی است که رخدادن مراحل هفده‌گانه کمبل، به ترتیب نیست. قسمتی از مرحلهٔ دست نجات از خارج پیش از مرحلهٔ فرار جادویی اتفاق می‌افتد. زمانی که طاهر در لتاق معاینه سربازی و در نزد پزشک، " خاطرات" خود را به یاد می‌آورد که با فردی به نام قادری دیدار کرده، مربوط به دست نجات از خارج و پیش از مرحلهٔ فرار جادویی است. قسمتی دیگر از مرحله دست نجات از خارج نیز با خود پزشک معاینه‌گر سربازی رقم می‌خورد و خلاف زمانی که دست نجات از خارج قهرمان را به شرایط و زندگی عادی برمی‌گرداند، در هیچ کدام از این موارد، فرد به حالت عادی برنگشته و با تمهیداتی که پزشک برای قهرمان انجام می‌دهد، نه تنها نجات پیدا نمی‌کند بلکه در قرنطینه می‌رود که این اتفاق همان ماهیت رهاشدگی و یأس انسان در این جهان است.

۴) عبور از آستان بازگشت

در این قسمت، مراحل بازگشت قهرمان فراهم است. تمام موانع برای این شخص که با پشت سر گذاشتن سختی‌ها به تعالی رسیده، از میان برداشته شده و در نقطهٔ نهایی سفر یعنی گذر از آستان بازگشت قرار می‌گیرد. فرد متعالی زمانی که مأیوس از درک اندوخته‌های معنوی‌اش توسط مردم می‌شود، باز می‌گردد. از نظر کمبل فرد در انتهای سفر به کمال می‌رسد که باید این صعود به سوی والایی انسان را به سایرین، آموزش دهد. اما نکتهٔ مهم این است که بازگشت طاهر از سفر با " برگشت بیماری و محبوس شدنش" هم‌سانی داشته و خود طاهر نیز از این موضوع نگرانی عمیقی دارد. به عنوان نمونه در گفت‌وگوی قهرمان با پزشکی که می‌خواهد مهر تأیید سلامت طاهر را جهت سربازی بزند، این نگرانی دیده می‌شود و از پزشک می‌خواهد که قفل را باز نکنند.

همانطور که گفته شد، با باز شدن قفل که توسط دست نجات از خارج انجام شد، شرایط وجودی و انسانی طاهر به کلی تغییر می‌کند. او بی‌هیچ دستاوردی برای مردمانش در آستانهٔ بازگشت قرار می‌گیرد. هیچ عایدی برای قهرمان نیز وجود ندارد، بیماری او سخت‌تر بازمی‌گردد زیرا که باز شدن قفل در انتهای سفر منجر به حبس طاهرشده و مردم از وجودی که روزی انسان بوده، گریزان می‌شوند. «فردای آن روز پرستاری در تمام راهروهای بیمارستان می‌دوید، به همه تنه می‌زد، بی آن که در بزند از بخشی به بخش دیگر می‌رفت تا مرد سفیدپوش را پیدا کند و به او بگوید که... مقوایی به در اتاق طاهر چسبانده و روی آن نوشته اند " قرنطینه"» (همان).



شکل (۳): مرحلهٔ بازگشت در روایت «گیاهی در قرنطینه».

۴- ۲. تحلیل روایت «شب سهراب کشان»

۴- ۲- ۱. قهرمان در مرحلهٔ جدایی یا عزیمت

شکل (۴) مراحل عزیمت قهرمان را نمایش می‌دهد. سفر با نصب یک شی به عنوان مدعو در میدان شهر شروع می‌شود. قهرمان دعوت را می‌پذیرد. نکتهٔ جالبی که در هم‌سانی بین این سفر با سفر (جنگ) رستم و سهراب، وجود دارد این است که عاملی او را به سفر تحریک و دعوت کرد، دست‌یابی به پرسش بود. برای سهراب این پرسش، شناخت پدر و برای مرتضی فهم نهایتِ داستانِ رستم و سهراب است. پرسش و پاسخ‌های مرتضی با وجود کر و لال بودن، زیاد است و پدر و مادر به امداد او می‌آیند. او به کمک امدادان غیبی و با اصرار در پرسیدن، به مرحلهٔ شکم نهنگ می‌رسد. نکتهٔ بسیار مهم این است که در همهٔ مراحل چیزی که باعث حرکت و یا ورود قهرمان به سختی‌ها می‌شود، همان پافشاری و اصرار خود قهرمان است.

۱) دعوت به آغاز سفر

ارزشمندی پرده‌های نقالی را در این داستان زمانی مشخص می‌شود که مرحله دعوت آن با یک " پرده نقالی" آغاز شده و سید پردهٔ نقالی خود را در تپه بیرون از میدان دهکده آویزان می‌کند. (رک. نجدی: ۳۵). وجود پرده نشان‌دهندهٔ نمایش است و اشاره به این موضوع دارد که همواره نمایش و نقالی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و در واقع این علاقه به نقالی در ناخودآگاه جمعی مردم نقش بسته بوده است. مردم همگی به دعوت سید پاسخ مثبت داده و از هر گروه سنی به ماجرا وارد می‌شوند. قبول دعوت در این داستان به این شکل اتفاق می‌افتد: «سید با کف دست روی سینهٔ رستم زد و خاک زره‌اش را تکاند و از پشت سرش شنید که صدای کوچک دویدن بچه‌ها می‌آید، تا بچه‌ها دور سید و سپیدار بنشینند، زنان، رنگ روی رنگ، در پیراهن‌های بلند و شرابه‌های روسری نزدیک شدند، مردان دهکده هم آمدند» (همان). در این بین نویسنده در کلام سید به " فردوسی" که در نقش یک اسطوره با خلق داستان هویت ایران

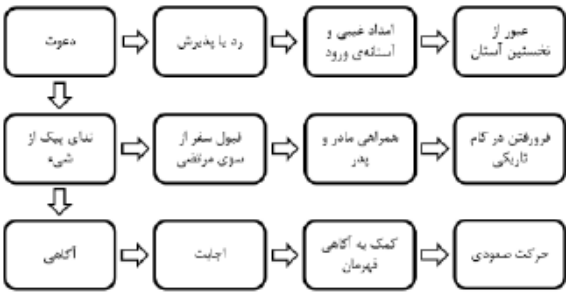
و ایرانی را برافراشته نگه داشت، اشاره می‌کند.(رک. همان: ۳۶ و ۳۹). به این مورد باید توجه داشت که دعوت به سفر این داستان، به صورت جمعی است اما همانطور که در نظریهٔ سفر قهرمان کمبل بیان شد، همه افراد به دعوت پاسخ مثبت نمی‌دهند و رد دعوت یکی از مراحل نظریه می‌باشد. یا اگر پاسخ مثبت نیز بدهند، در همان مراحل اولیه میل به سفر را از دست می‌دهند. مرتضی در نقش قهرمان اصلی داستان نیز در میان این جمعیت است. هرچند که شرایط خاص مرتضی از نظر جسمانی باعث جریان حوادث می‌شود، اما شهامت او در قبول دعوت، مسأله‌ای قابل توجه است. او دعوت به سفر را می‌پذیرد (رک. همان: ۳۶). بسیاری از افراد شهر از طریق پرده و شنیدن داستان به ماجرا وارد می‌شوند اما تنها کسی که قهرمان می‌شود، مرتضی است. از طرفی اگر مقایسه‌ای بین این داستان با داستان رستم و سهراب انجام شود، می‌توان ترغیب پنهانی به سفر (جنگ) سهراب توسط افراسیاب را در داستان رستم و اسفندیار فردوسی، به پرده نسبت داد. یعنی پرده در حد و اندازهٔ یک انسان، به صورتی کاملا پوشیده، باعث ورود سهراب داستان (مرتضی) به سفر و خروج او از جهان مادی و عادی شده است.

۲) امداد غیبی و ورود به نخستین آستان

مرتضی جوانی پرسش‌گر است که همین پرسش‌گری با وجود شرایط متفاوت جسمی، او را از مراحل امداد غیبی و نخستین آستان عبور می‌دهد. یعنی پس از پذیرش، پرتاب شدن به دل داستان با این کنجکاوی پدیدار می‌شود. اوقاتی که مرتضی از پدر و به خصوص مادرش از جریان نقالی میدان شهر و به طور کلی از شرایط موجود در هر زمان، آگاه می‌شود، می‌توان این برداشت را کرد که پدر و مادر مرتضی در نقش امدگران غیبی به او کمک می‌رسانند. زمانی که سید بارداری تهمینه را وصف می‌کند، او از پدرش می‌خواهد وقایع را برایش تعریف کند. این پرسش‌گری تا قبل از این دعوت به ماجرا نیز وجود دارد. (رک. همان: ۳۶و ۳۷) او باز هم به پرسش‌گری خود ادامه می‌دهد. (همان: ۳۹). پافشاری مرتضی به دانستن، او را از آستانهٔ اول عبور می‌دهد و هم‌چنین علاقهٔ او به ادامه دادن راه و سفر با این اصرار بیشتر مشخص می‌شود. او می‌خواهد که تا دل سفر برود. برای مرتضی شاید بتوان یک هدف شخصی نیز در نظر گرفت که نشأت گرفته از کمبود جسمی اوست و در تلاش است که با وجود کمبود، از آگاهی و فهم نسبت به اطراف بازنماند. هم‌چنین در قسمت‌های پایانی داستان تلاش مرتضی برای دیدن سید نقال را می‌بینیم که یادآور تلاش و علاقهٔ سهراب برای شناخت پدرش رستم است.

۳) شکم نهنگ

چون روز به غروب نزدیک شد، سید دست از نقالی می‌کشد و بازگویی داستان را در اوج متوقف می‌کند و این خود اتفاقات بعدی سفر را رقم می‌زند؛ مرتضی بی‌خبر از علت پراکندگی مردم، برای رسیدن به پاسخ سوال خود اصرار می‌ورزد. این " اصرار بیشتر به دانستن و نرسیدن به آن" پرتاب به درون غار و ورود به حادثه‌های سخت و ناگوار است که در الگوی کمبل با عنوان شکم نهنگ یاد می‌شود. روند داستان به گونه‌ای است که اسطورهٔ سهراب را در شخصیت مرتضی متوجه می‌شویم؛ سهراب جوانی بود که برای یافتن پدر، بی‌قرار و پرسش‌گر بوده و در نهایت ناکام می‌میرد. در شاکلهٔ شخصی مرتضی جوان نیز این پرسش‌گری و بی‌قراری، مکرر مشاهده می‌شود. بی‌قراری‌های او هم از باب نافهمی مردم از سخنانش و هم ناشی از نگرانی برای پدر و پسری است که نمی‌داند کدامشان کشته می‌شوند. (رک. همان: ۳۷ و ۴۲). اضطراب او در مورد ادامهٔ نبرد پدر و پسر به‌گونه‌ای است که حوادث پایانی بر اساس آن شکل می‌گیرد، او برای رسیدن به قهوه‌خانه جهت دیدار با سید و گرفتن سوالش، شتاب‌زده است. (رک. همان: ۴۳). عجلهٔ مرتضی برای دانستن سرنوشت پهلوانانی که به تازگی نسبت به آن‌ها شناخت پیدا کرده است، در واقع عجله‌ای ناآگاهانه است تا به سرنوشت خود که بی‌شباهت به سرنوشت سهراب نیست برسد. بدون اینکه بداند، این تلاش و اصرار زندگی‌اش را از او می‌رباید.



شکل (۴): مرحلهٔ عزیمت در روایت «شب سهراب‌کشان».

۴- ۲- ۲. آیین تشرف

شکل (۵) مراحل تشرف قهرمان را نمایش می‌دهد. پردهٔ اول الگوی کمبل با ازسرگذراندن برخی سختی‌ها تمام می‌شود و مرتضی که نقش قهرمان را دارد، وارد پرده دوم یعنی " آیین تشرف" می‌شود. عزم مرتضی برای یافتن سید، بدون اینکه از قوهٔ شنیدن و صحبت‌کردن برخوردار باشد، مراحل جدیدی از آزمون است که قهرمان با عبور از آن صلاحیت بیشتری در

خود برای ادامه دادن پیدا می‌کند. او در راستای رسیدن به هدف، مورد توجه و کمک غیرمستقیم خدابانو قرار می‌گیرد و در نهایت به نیمی از برکت می‌رسد اما غایت یعنی دانستن پایان داستان را از دست می‌دهد.

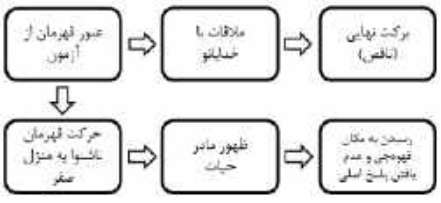
۱) جاده آزمون‌ها

اولین مرحله، جادهٔ آزمون‌هاست که در قلب عزم مرتضی برای رفتن به خانهٔ قهوه‌چی به مخاطب نشان داده می‌شود. «مرتضی درحیاط به صورتش آب زد، دست‌هایش را روی گوش‌هایش گذاشت تا سکوت سیاه شده باغچه را نشنود. قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت و تا به خانه قهوه‌چی برسد یک پل از روی رودخانه گذشت. یک جاده مالرو بین دو مزرعه افتاد، یک پنجره خودش را باز کرد» (همان: ۴۰). بعد از صحبت با قهوه‌چی و آگاهی از مکانی که سید در آن است، راهی قهوه‌خانه می‌شود. او ادامهٔ جادهٔ آزمون را برای یافتن سید، طی می‌کند. ابتدا صفرِ قهوه‌چی را از مقصود خود آگاه می‌کند و بعد صفر به مرتضی می‌فهماند که سید کجاست. (رک. همان: ۴۲).

۲) ملاقات با خدابانو

دیدارها در روایت‌ها همواره پیچیده نیست و گاهی با یک برخورد ساده و حتی غیرمستقیم، صورت می‌گیرد. در این داستان نیز زن صفر نقش خدابانو را دارد. او به طور غیر مستقیم به امداد مسافر می‌آید. (همان،۴۱). به طور معمول در مرحلهٔ خدابانو، با دیدار قهرمان با یک زن، عشقی عمیق رقم می‌خورد اما در این روایت، در واقع زن صفر در نقش خدابانو با عمل سادهٔ آوردن فانوس برای صفر و راهی کردن او برای بازگشایی در، به قهرمان برای رسیدن به مقصود به طور کاملا ساده و غیر مستقیم کمک می‌کند.

۳) برکت نهایی



شکل ۵: مرحلهٔ تشرف در روایت «شب سهراب‌کشان».

باید توجه کنیم این داستان شامل مرحلهٔ سوم سفر یعنی بازگشت نمی‌شود و قهرمان فرصت بازگشت و تکثیر آنچه که دیده و آموخته را ندارد.

۵. نتیجه‌گیری

مساله پژوهش بر این گزاره مبتنی بود که اساسا این نقد با رویکرد کمبل بر روایات اساطیری کلاسیک استوار است و نظام چینش آن مبتنی بر همان ساختار شکل گرفته است. اما در دنیای جدید، نوعی دیگرگونه از سلوک قهرمان مشاهده می‌شود که بر اساس ساختارهای جهان جدید و با توجه به نظام مرکزگریز، عدم قطعیت و فروپاشی ارزش‌های، سفر قهرمان نیز در آن دستخوش تغییرات و دگرگونی‌هایی شده که این حذف و تغییرات در مراحل سفر قهرمان دارای معنای ویژه و تحلیلی متناسب با حوزه محتوا و معنای این جهان یله شدگی‌ها و بی‌معنایی‌هاست و قهرمان روایت یعنی در این جهان، تجربه‌ای دیگرگونه از سفر قهرمان در دوران کلاسیک دارد. حال با این فرض و مساله طبق پژوهش‌های انجام شده بر روی روایت‌های بیژن نجدی در مرحلهٔ عزیمت و پنج مرحلهٔ جزئی آن، متوجه می‌شویم که با وجود تفاوت در نوع عزیمت و شروع سفر قهرمانان، مسافر غالبا همهٔ مراحل عزیمت را پشت سر می‌گذارد. اما دعوت قهرمان در روایت " گیاهی در قرنطینه" به هیچ یک از دو صورت معنوی و بیرونی انجام نشده و با ورود یک بیماری ناگهانی، مسافر به سفر وادار می‌شود. هرچند باید توجه داشته باشیم که ندای پیک در داستان نام برده، به ندایی بیرونی بیشتر شباهت دارد و در داستان " شب سهراب‌کشان" نیز دعوت به صورتی بیرونی و توسط یک شی رخ می‌دهد و یک کنجکاوی درونی در قهرمان داستان یعنی مرتضی ایجاد کرده و در نتیجه پیک، مشوق مسافر برای گرفتن پاسخ سوال خود می‌شود. با بررسی‌های انجام‌شده در مرحله تشرف، مشاهده می‌شود که مسافران روایت‌های نجدی، کاملا مطابق با نظریهٔ کمبل رفتار نمی‌کنند. بدین شکل که مرحلهٔ جادهٔ آزمون‌ها در همهٔ داستان‌های بیژن نجدی وجود دارد اما ملاقات با خدابانو را تنها در داستان " گیاهی در قرنطینه و شب سهراب‌کشان" می‌بینیم. مراحل "زن در نقش وسوسه‌گر، آشتی و یگانگی با پدر و خدایگان و برکت نهایی" در هیچ کدام از داستان‌ها نمود پیدا نمی‌کند. در نهایت، میزان تطابق روایت‌های نجدی با مراحل بازگشت، مسافران داستان‌های نجدی به همهٔ آنچه در نظریهٔ کمبل است دست پیدا نمی‌کنند. در واقع شیوهٔ کنار هم قرار دادن حوادث توسط نجدی به این صورت است که مرحلهٔ " ارباب دو جهان" در هیچ داستانی رقم نمی‌خورد. با حوادثی که در طی مسیر برای مسافر به وجود می‌آید و یا رفتارهایی که او در طول مسیر نسبت به حوادث دارد، سه حالت برای مسافر به وجود می‌آید:

۱- مسافر یا به مرحلهٔ قهرمان شدن دست پیدا می‌کند که یعنی نسبت به شرایط قبل از دعوت، صعود داشته است.

۲- بدون هیچ عایدی به شرایط قبل از سفر بازمی‌گردد، یعنی هبوط رخ داده است.

۳- مسافر در سفر مانده و درجا می‌زند؛ یعنی هیچ صعود یا هبوطی رخ نداده است.

در داستان‌های " گیاهی در قرنطینه، شب سهراب‌کشان " سفر از نوع هبوطی و نزولی است و مسافر حالت درجا زدن را تجربه می‌کند. این امر در نوع انتخاب مراحل و عبور از سلسله مراتب به خوبی خود را نمایان می‌کند. این کاستی‌ها و عدم تطابق کامل مراحل سفر دو قهرمان در روایت‌ها با الگوی کمبل تنها به یک بافت باز می‌گردد و آن هم، قلم و روایت نجدی است که دارای ویژگی‌های پست‌مدرن است و تیپ قهرمان روایت، موقعیت و مقولات وابسته به پیرنگ روایت بر بستر فضای معاصر شکل گرفته و با اینکه تلاش می‌کند بازآفرینی فضای اساطیری داشته باشد، اما با توجه به پیش‌زمینه ذهنی راوی در حرکت هبوطی انسان معاصر و سقوط نظام ارزش‌ها و کرامت انسانی، قهرمان نیز دچار سیر نزولی دارد. بر خلاف نظام اساطیری، با توجه به اینکه این داستان‌های مدرن، داستان انسان‌های امروزی است، قهرمانان نیز ابرقهرمان نیستند سیر روایت نیز از منظر کمبلی عقیم خواهد بود و روایت ناکام به پایان می‌رسد. باید توجه داشت که قهرمان روایات نجدی بر خلاف قهرمان اسطوره‌ای از بحران انسان‌های امروزی می‌گویند در نتیجه از شخصیت‌هایی استفاده می‌شود که هیچ‌گونه اراده‌ای از خود نداشته یا ناتوان هستند. نتیجه اینکه خلاف قهرمانان اساطیر کهن که بیشتر پهلوانان انسان‌هایی با قدرت ذهنی و جسمی بالا بودند، قهرمانان این داستان‌ها، قهرمانانی کوچک و تراژیک هستند از سوی دیگر، در داستان‌های بررسی شده خلاف قهرمانان کهن که مراحل رسیدن را فتح می‌کنند، بیشتر قهرمانان مدرن به اهداف خود نرسیده و در مجموعهٔ قهرمانان ناکام قرار گرفته و با شکست مواجه می‌شوند. نکتهٔ دیگر این است که در روایت‌های کلاسیک، آزمون‌ها جنبهٔ بیرونی و برجسته دارند. اما در داستان‌های بیژن نجدی آزمون‌ها شکلی درونی داشته و بیشتر در قالب کشمکش فرد با خودش می‌باشد. در نتیجه انسان کلاسیک مسیری صعودی را طی می‌کند اما انسان امروزی هبوط را تجربه کرده و در مواقعی به سمت نابودی کشیده می‌شود. با تحلیل روایت‌ها بر اساس روش کمبل می‌توان به این نتیجه رسید که نجدی در فرامتن خود، در جستجوی قهرمانی است که پس از گذراندن مراحل، مقامات و خطرات قصد رسیدن به کمال و تعالی داشته اما با نوعی فرآیند تراژیک و افول مواجه است که از مناسبات

دنیای مدرن خواهد بود. شخصیت اصلی روایت‌های نجدی در مواردی نوعی سفر قهرمانانه با رویکرد تعالی‌خواه و تکامل عرفانی نیز دارد که در روایات مشاهده می‌شود.

پی‌نوشت

1. Super Ego
2. Self

منابع

بی‌نظیر، نگین و خزانه‌دارلو، محمدعلی (۱۳۹۴)، «جهان‌بینی اسطوره‌ای؛ اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در داستان‌های بیژن نجدی»، ادبیات پارسی معاصر، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال پنجم، شمارهٔ چهارم، صص:۲۴-۱.

شریفی ولدانی، غلامحسین و چهارمحالی، محمد (۱۳۹۱)، «بازتاب اسطورهٔ رستم و سهراب در "شب سهراب‌کشان" بیژن نجدی»، نشریهٔ *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، سال هشتم، شماره بیست و هفتم، ص: ۷۵.

لویمی، سهیلا (۱۴۰۰)، «تحلیل سفر عرفانی شهریار بر اساس نظریهٔ جوزف کمبل»، نشریهٔ *عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ یازدهم، صص: ۹۰-۷۱.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی بر اسطوره شناسی*، چاپ اول، تهران: سخن.

نجدی، بیژن (۱۳۷۳)، *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، چاپ چهل و دوم، تهران: مرکز.

کمبل، جوزف (۱۳۹۴)، *تو، آن* هستی، مینا غروبان، تهران: دوستان.

ـــــــــــ (۱۳۹۹(a))، *سفر قهرمان: دربارهٔ زندگی و آثارش*، عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۹۹(b))، *قدرت اسطوره*، عباس مخبر، چاپ شانزدهم، تهران: مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۹۹(c))، قهرمان *هزارچهره*، شادی خسروپناه، چاپ یازدهم، تهران: گل آفتاب.

ـــــــــــ (۱۴۰۰). *زندگی در سایهٔ اساطیر*، هادی شاهی، چاپ چهارم، تهران: دوستان.

ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷)، *سفر* نویسنده، محمد گذرآبادی، تهران: مینوی خرد، صص: ۳۶ و ۱۳۰.

Reference

Binazir, Negin and Khazanehdarloo, Mohammad Ali (2015), "Mythological Worldview: Myth-Dismantling and Myth-Creation in the Stories of Bijan Najdi," Contemporary Persian Literature, Human Sciences Research Institute, Volume 5, Issue 4, pp. 1-24. [In Persian]

Campbell, Joseph (2015), You Are That Which Exists, translated by Mina Ghorban, Tehran: Doostan. [In Persian]

_____(2019a), The Hero's Journey: About His Life and Works, translated by Abbas Mokhber, 2nd Edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

_____ (2019b), The Power of Myth, translated by Abbas Mokhber, 16th Edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

_____ (2019c), The Hero with a Thousand Faces, translated by Shadi Khosrowpanah, 11th Edition, Tehran: Gol Aftab. [In Persian]

_____ (2021), Life in the Shadow of Myths, by Hadi Shahi, 4th Edition, Tehran: Doostan.

Indick, W. (2014). Ancient symbology in fantasy literature: A psychological study. McFarland.

Louimi, Soheila (2021), "Analysis of Shahryar's Mystical Journey Based on Joseph Campbell's Theory," Journal of Islamic Mysticism (Religions and Mysticism), Volume 14, Issue 11, pp. 71-90. [In Persian]

Namvar Motlagh, Bahman (2013), An Introduction to Mythology, First Edition, Tehran: Sokhan.

Najdi, Bijan (1994), Leopards that Ran with Me, 42nd Edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

Sharifi Valadani, Gholamhossein and Chaharmahali, Mohammad (2012), "The Reflection of the Myth of Rostam and Sohrab in 'Shab Sohrab-Keshan' by Bijan Najdi," Journal of Mystical Literature and Mythology, Volume 8, Issue 27, p. 75. [In Persian]

Vogler, Christopher (2008), The Writer's Journey, translated by Mohammad Gozarabadi, Tehran: p. 36 & p. 130. [In Persian]

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN:2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

From the Dream of Equality to the Reproduction of Violence: A Sociological Analysis of the Novel *Notes of a Dictator*

Hesam Khaloei[1]✉, MohammadSadegh Basiri[2], Najmeh Hosseini Sarvari[3]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran. E-mail: h.kh@ens.uk.ac.ir.
2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran. E-mail: basiri@uk.ac.ir
3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran. E-mail: n.hosseini@uk.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
24, July, 2025

In Revised form:
24, August, 2025

Accepted:
27, August, 2025

Published Online:
11, September, 2025

Keywords:
Character transformation, Ideological violence, Totalitarianism, Critical discourse analysis.Sociology of literature, Class conflict, Power.

Abstract

With a critical and sociological approach, this article offers an in-depth examination of *Notes of a Dictator*, a novel by Hedayatollah Hakim-Elahi. It analyzes the intricate trajectory of the protagonist's transformation—from a marginalized citizen who appears to champion justice, into an ideological and totalitarian dictator. The study seeks to reveal how social, psychological, and class-based contexts pave the way for this tragic metamorphosis, and how hidden forces of power and ideology gradually turn a social actor—initially committed to liberation and justice—into a reproducer of the very violence he once sought to resist.

This analysis rests on a multilayered theoretical framework. First, the principles of Critical Marxism, with emphasis on class conflict and alienation, illuminate the economic and social foundations of the protagonist's downfall. Second, the sociology of literature—drawing on the insights of Lucien Goldmann and Georg Lukács—interprets the novel as a reflection and representation of the material and class structures of society. Third, Michel Foucault's concepts of power provide the tools to identify the subtle, microscopic mechanisms of domination and the production of ideological "truth" within the narrative.

The findings demonstrate that the novel's dominant socialist discourse, in the absence of regulatory institutions and participatory mechanisms, gradually loses its emancipatory meaning. In its entanglement with pathological structures of power, it becomes an instrument for legitimizing violence, suppression, and the reproduction of inequality. The protagonist—initially a symbol of the fervor for justice and the ideal of equality—through the workings of ideological mechanisms, as theorized by Louis Althusser, becomes ensnared in reproducing social and mental misrecognition. Ultimately, he emerges not as a liberator, but as an instrument of the ruling class's domination.

Cite this The Author: Khaloei, H.; Basiri, M.; Hosseini Sarvari, N.(2025). "From the Dream of Equality to the Reproduction of Violence: A Sociological Analysis of the Novel *Notes of a Dictator*". *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (95-119). DOI:10.22059/jlcr.2025.399312.2070

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol:14, Issue:2, Ser.N: 38-Summer 1404

Twentieth-century intellectual currents, particularly socialist and communist ideologies, profoundly shaped political, social, and cultural structures, a force that was felt even more acutely in transitional societies such as Iran. In fourteenth-century AH Iran, socialism was not merely a political ideal; it emerged as a historical response to recurring injustices, oppression, discrimination, and corrupt power structures. As Ahmadi (2017: 57) notes, "One of the significant factors in the formation of these organizations was the rise of socialist tendencies among Iranians, influenced by migration to Russia and, particularly, the Transcaucasus. Iranian migrants there established the Social-Democratic organizations *Ejtema'iyoun-e 'Aamiyoun* and *Edalat*, later extending their activities into Iran."

Many Iranian intellectuals, inspired by developments in the Soviet Union, the 1917 Revolution, and global liberation discourses, gravitated enthusiastically toward leftist ideology. Yet, as Eagleton (2012: 20–23) warns, in the absence of democratic frameworks, socialism in such contexts risks devolving into the caricature known as Stalinism.

Literature of this period, as a reflection of social and ideological realities, engaged directly with these tensions. Within this framework, Hedayatollah Hakim-Elahi's *Notes of a Dictator* is not merely a work of fiction but a social document capturing the rise and fall of a leftist worldview. Through a critical lens, it traces the complex transformation of a lower-class activist into a communist dictator.

Unlike many leftist writers of the 1950s, Hakim-Elahi does not aim to glorify socialism; rather, he critiques its consequences within a deprived society—a context in which, as Marx observes (2006: 45), the preconditions for socialism require surplus wealth and productive capacity. Without these, ideals may turn into totalitarian nightmares. Through a sociological perspective and a realist narrative, the novel examines the ideological dynamics of poverty, violence, class revenge, and structural corruption, ultimately depicting the emergence of a dictator who rises from socialist ideals yet consolidates absolute power through repression and deception.

Notes of a Dictator stands out in Iranian literary history. Unlike many contemporaneous works, it neither glorifies leftist ideology nor fits neatly into later state-sponsored or anti-colonial literary paradigms. It provides a critical examination of the radicalization of socialist ideology and, through a precise depiction of an individual's fall within a totalitarian system, illustrates how justice-seeking ideals can become instruments of oppression and violence.

Despite its historical and literary significance, the novel has yet to receive a systematic sociological study. This gap in contemporary Iranian literary and political research underscores the need for scholarly attention. This study seeks to answer: How does the protagonist of *Notes of a Dictator*, under social, psychological, and ideological pressures, transform from an idealistic socialist party member into a full-fledged dictator within a communist-authoritarian system? In this process, what roles do poverty, class conflict, ideological violence, identity crisis, and institutional collapse play? Moreover, how can contemporary theories—such as those of Michel Foucault, Louis Althusser, Marx, and Jacques Lacan—shed light on this transformation?

2. Research findings

The findings reveal that in *Notes of a Dictator*, Hakim-Elahi demonstrates how poverty and social marginalization serve not only as a catalyst for protest but also as a fertile ground for ideals that, when nurtured within violent or repressive contexts, may give rise to authoritarianism. Socialism initially emerges as a response to injustice; however, in the absence of democratic institutions and equitable distribution mechanisms, it becomes a vehicle for revenge and systemic repression.

The narrative further highlights how structural violence extends to gendered dimensions, with women's bodies depicted as sites of economic and sexual exploitation, reflecting the failures of state institutions and structural corruption. These representations are mediated through Marxist and modern feminist frameworks, emphasizing class and gender while leaving other cultural and ethical dimensions largely unexplored. From a critical sociological perspective, the cycle of violence illustrated in the novel exemplifies how authoritarian structures perpetuate themselves even under the guise of justice.

The protagonist's trajectory underscores the interplay between individual agency and structural forces. His alignment with the socialist party results less from conscious choice than from

ideological conditioning and identity reconstruction, whereby moral conscience is reoriented to justify violence. The party's hierarchical structure and internalized obedience mirror Foucault's notion of "invisible power," showing that totalitarian tendencies emerge within social and ideological structures rather than solely after formal authority is achieved.

Ultimately, the protagonist becomes fully immersed in a cycle of violence, embodying the power he once opposed. The novel warns that justice-driven movements, if untempered by institutional safeguards or critical reflection, risk reproducing the oppressive structures they initially challenged. Hakim-Elahi's work thus offers a critical framework for understanding how individual experiences, ideological mechanisms, and structural conditions converge to institutionalize violence and perpetuate cycles of power and domination.

3. Conclusion

Hedayatollah Hakim-Elahi's *Notes of a Dictator* goes beyond recounting individual experiences of poverty and suppressed anger; it provides a structural and critical analysis of the process by which a marginalized human being is propelled toward full-fledged dictatorship. This analysis is grounded not merely in the linear narrative of the story but in theoretical frameworks of the sociology of power and ideological critique, particularly drawing on Althusser's concepts of "ideological ideals," Foucault's notion of "invisible power," and Arendt's study of totalitarianism.

The protagonist, confronted with poverty, class humiliation, structural corruption, and emotional failures, is drawn into the socialist party. This process is not the product of conscious, critical choice but the result of an "ideological call" and a "redefinition of identity," wherein the individual reconstructs himself within the party's closed discourse, and his moral conscience is consumed in the service of his "historical duty." From this perspective, the party not only restricts dialogue and critical reflection but also subsumes individual ethics to legitimize violence.

The concentration of power in the figure of the leader and the party's vertical hierarchy resonates with Foucault's concept of "invisible power," demonstrating how ideological structures internally prepare the ground for the acceptance of violence and mental subjugation even before formal authority is attained. The analysis shows that totalitarianism is not merely a product of external conditions; it grows within discourse and party structures, transforming the individual into both victim and instrument of power reproduction.

Violence in the novel evolves from a temporary instrument into an ultimate goal. Political assassinations are initially justified in the name of ideals, later institutionalized, and ultimately serve to reproduce power itself and reinforce domination over society. As Arendt observes, at this stage, society, morality, and truth become victims of power, and the discourse of justice is transformed into a tool for legitimizing violence.

Ultimately, the narrator transforms from a justice-seeking, oppressed individual into a faceless dictator—an authority that dominates institutions, fear, and the minds of the people, elevating itself above party, history, and even truth. This metamorphosis serves as a stark illustration of how human suffering and pain, absorbed into an ideological framework, can be converted into a machine for reproducing violence.

Therefore, Hakim-Elahi's analysis can be read both as a sociological critique of power structures and a literary critique of ideological discourse. The novel warns that any system that sacrifices justice for authority, and any individual who channels personal suffering and anger unmediated into ideology, will reproduce not liberation but a cycle of violence, oppression, and power concentration. The work exemplifies a complex representation of the relationship between lived experience, ideological discourse, and the institutionalization of violence at both individual and societal levels.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۷۶۳۷
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

از رؤیای برابری تا بازتولید خشونت: تحلیلی جامعه‌شناختی بر رمان یادداشت‌های یک دیکتاتور

حسام خالوی [۱]✉، محمدصادق بصیری [۲]، نجمه حسینی سروری [۳]

۱. نویسنده مسئول، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران. رایانامه: h.kh@ens.uk.ac.ir
۲. بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران. رایانامه: basiri@uk.ac.ir
۳. بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران. رایانامه: n.hosseini@uk.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی– پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۵/۰۲

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۶/۰۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۶/۰۵

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی:
دگردیسی شخصیت، خشونت ایدئولوژیک، توتالیتاریسم، تحلیل گفتمان انتقادی، جامعه‌شناسی ادبیات، تضاد طبقاتی. قدرت.

چکیده

این مقاله با رویکردی نقادانه و جامعه‌شناختی، به بررسی عمیق رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور* نوشتهٔ هدایت‌الله حکیم‌الهی می‌پردازد و سیر پیچیدهٔ دگرگونی شخصیت اصلی را از یک شهروند فرودست و به‌ظاهر عدالت‌خواه، به دیکتاتوری ایدئولوژیک و تمامیت‌خواه تحلیل می‌کند. پژوهش حاضر در پی آن است تا نشان دهد که چگونه بسترهای اجتماعی، روانی و طبقاتی، هموارکنندهٔ این مسیر تراژیکند و چه‌گونه نیروهای پنهان قدرت و ایدئولوژی، کنش‌گر اجتماعی را که در آغاز داعیهٔ رهایی و عدالت دارد، به بازتولیدکنندهٔ همان خشونتی بدل می‌سازند که در آغاز بر ضد آن قد علم کرده بود.

این واکاوی با تکیه بر چارچوب نظری چندلایه‌ای صورت گرفته است: نخست، مبانی مارکسیسم انتقادی با تأکید بر مفاهیم تضاد طبقاتی و بیگانگی، به روشن‌ساختن زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی سقوط شخصیت اصلی کمک می‌کند؛ دوم، جامعه‌شناسی ادبیات، بر پایه آراء لوسین گلدمن و گئورگ لوکاچ، متن رمان را به‌مثابهٔ بازتاب و بازنمایی ساختارهای مادی و طبقاتی جامعه می‌نگرد؛ و سوم، مفاهیم قدرت در اندیشه میشل فوکو امکان آن را فراهم می‌سازد تا فرآیندهای ظریف و میکروسکوپیک اعمال سلطه و تولید حقیقت ایدئولوژیک در روایت رمان شناسایی شوند.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که گفتمان سوسیالیستی حاکم بر رمان، در غیاب نهادهای ناظر و سازوکارهای مشارکتی، به‌تدریج از معنای رهایی‌بخش خود تهی می‌شود و در پیوند با ساختارهای بیمار قدرت، به ابزاری برای توجیه خشونت، سرکوب و بازتولید نابرابری بدل می‌گردد. شخصیت اصلی، که در آغاز نماد شور عدالت‌خواهی و آرمان برابری است، در مسیر تحول خویش از خلال مکانیسم‌های ایدئولوژیک ـ آن‌گونه که لویی آلتوسر تشریح کرده است ـ گرفتار بازتولید ناآگاهی اجتماعی و ذهنی می‌شود؛ به‌گونه‌ای که سرانجام خود را نه در جایگاه رهایی‌بخش، بلکه در هیئت بازوی سلطهٔ طبقهٔ حاکم بازمی‌یابد.

استناد: خالوی، حسام؛ بصیری، محمدصادق؛ حسینی سروری، نجمه (۱۴۰۴). «از رؤیای برابری تا بازتولید خشونت: تحلیلی جامعه‌شناختی بر رمان یادداشت‌های یک دیکتاتور». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۸، تابستان، (۹۵–۱۱۹). DOI:10.22059/jlcr.2025.399312.2070

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

جریان‌های فکری قرن بیستم، به‌ویژه ایدئولوژی‌های سوسیالیستی و کمونیستی، تأثیر به‌سزایی بر ساختار سیاسی، اجتماعی و حتی فرهنگی جوامع به‌جا گذاشتند؛ تأثیری که در کشورهای در حال گذار، همچون ایران، با شدتی دوچندان خود را نمایان کرد. در ایرانِ قرن چهاردهم هجری شمسی، سوسیالیسم نه‌فقط یک آرمان سیاسی، بلکه واکنشی تاریخی به تجربه‌های ناکام عدالت، سرکوب، تبعیض و ساختارهای فاسد قدرت بود. «یکی از عوامل مهم در شکل‌گیری و تأسیس این سازمان‌ها، رشد تمایلات سوسیالیستی و گسترش این اندیشه در بین ایرانیان، تحت تأثیر مهاجرت به روسیه و به‌ویژه ماورای قفقاز بود. مهاجران ایرانی در ماورای قفقاز، سازمان‌های سوسیال‌دموکرات ایران یعنی «اجتماعیون عامیون» و «عدالت» را تأسیس کردند و سپس فعالیت خود را به داخل کشور گسترش دادند» (احمدی، ۱۳۹۶: ۵۷). بسیاری از روشنفکران ایرانی، متأثر از تحولات شوروی، انقلاب ۱۹۱۷، و گفتمان‌های رهایی‌بخش جهانی، با شور و حرارتی ایدئولوژیک به اردوگاه چپ گرایش یافتند؛ ایگلتون[۱] در نقد سوسیالیسم‌های بی‌دموکراسی هشدار می‌دهد که: سوسیالیسم در این کشورها ممکن است به کاریکاتور هیولاوشی از سوسیالیسم که به نام استالینیسم می‌شناسیم، مبدل شود. (ایگلتون، ۱۳۹۱: ۲۰-۲۳)

ادبیات داستانی این دوره نیز به‌مثابه آیینه‌ای از مناسبات اجتماعی و ایدئولوژیک زمانه، درگیر این منازعه بود. در چنین بستری، رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور* اثر هدایت‌الله حکیم‌الهی، نه‌فقط روایتی داستانی بلکه سندی اجتماعی از فراز و فرود یک جهان‌بینی چپ‌گرایانه است؛ اثری که با نگاهی انتقادی، فرایند پیچیدهٔ دگردیسی یک مبارز فرودست به دیکتاتوری کمونیست را بازنمایی می‌کند.

حکیم‌الهی، برخلاف بسیاری از نویسندگان چپ‌گرای دههٔ سی، نه در پی تبلیغ سوسیالیسم، بلکه در تلاش برای نقد پیامدهای آن در بستر جامعه‌ای محروم است؛ جایی که به تعبیر مارکس[۲] (مارکس، ۱۴۰۲/ب: ۳۱۵)، پیش‌شرط تحقق سوسیالیسم، وجود ثروت مازاد و نظم تولیدی بالاست؛ اما در غیاب آن، آرمان‌ها به کابوس‌هایی توتالیتر بدل می‌شوند. این اثر، از منظری جامعه‌شناسانه و با روایت رئالیستی، فرآیند ایدئولوژیک‌شدن فقر، خشونت، انتقام طبقاتی و فساد ساختاری را شرح می‌دهد و در نهایت، ظهور دیکتاتور نوینی را به‌تصویر می‌کشد که از دل آرمان‌های سوسیالیستی برخاسته، اما با ابزار سرکوب و فریب، حاکم مطلق جامعه می‌شود.

با این حال، رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور* نوشتهٔ هدایت‌الله حکیم‌الهی، اثری منحصربه‌فرد در تاریخ ادبیات داستانی ایران است؛ چرا که برخلاف بسیاری از آثار هم‌عصر خود، نه ستایش‌گر ایدئولوژی چپ است و نه در قالب ادبیات دولتی یا ضداستعماری دهه‌های بعدی می‌گنجد. این اثر، نگاهی منتقدانه به فرآیند رادیکالیزه‌شدن ایدئولوژی سوسیالیستی دارد و به‌ویژه با

تصویرسازی دقیق از سقوط فرد در ساختار قدرت توتالیتر، هشدار می‌دهد که چگونه آرمان‌های عدالت‌طلبانه می‌توانند به ابزار سرکوب و خشونت تبدیل شوند.

با وجود اهمیت محتوایی و تاریخی این رمان، تاکنون مطالعه‌ای جامع و نظام‌مند دربارهٔ آن صورت نگرفته است. نبود تحلیل علمی و جامعه‌شناختی از این اثر، فقدانی در مطالعات ادبی و سیاسی ایران معاصر به‌شمار می‌رود. این پژوهش در پی آن است که: شخصیت اصلی رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور* چگونه و تحت تأثیر چه شرایط اجتماعی، روانی و ایدئولوژیکی، از یک عضو آرمان‌خواه حزب سوسیالیستی به دیکتاتوری تمام‌عیار در ساختاری کمونیستی—اقتدارگرا تبدیل می‌شود؟ و در این فرآیند، چه نقش‌هایی برای فقر، تضاد طبقاتی، خشونت ایدئولوژیک، بحران هویت، و فروپاشی نهادهای رسمی قابل شناسایی است، و چگونه نظریه‌های معاصری چون میشل فوکو[۳]، لوئی آلتوسر[۴]، مارکس و ژاک لکان[۵] می‌توانند این دگردیسی را تبیین کنند؟

۱-۱. روش پژوهش

به منظور تحلیل نقادانه رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور*، مطالعه حاضر بر پایه یک چارچوب نظری مشخص و گفتمان انتقادی انجام شده است. این مقاله رمان را از منظر نقد ایدئولوژیک و جامعه‌شناسی نظری بررسی می‌کند و به رابطه میان تجربه زیسته فرد، ساختار قدرت، و نهادینه شدن خشونت می‌پردازد. در این تحلیل، از نظریه‌های مارکسیستی، آلتوسر دربارهٔ فراخوانی ایدئولوژیک و بازتعریف هویت، فوکو درباره قدرت نامرئی و نظم ساختاری، و آرنت دربارهٔ دگردیسی انقلاب به توتالیتاریسم بهره گرفته شده است. چنین رویکردی امکان می‌دهد تا نه تنها متن رمان بلکه زمینه‌های اجتماعی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک شکل‌گیری قدرت و خشونت در آن به‌طور نقادانه و مستند مورد بررسی قرار گیرد. این توضیح همچنین شفاف می‌سازد که تحلیل حاضر بر اساس کدام گفتمان انتقادی و مبانی جامعه‌شناختی صورت گرفته است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی منابع موجود در زمینهٔ رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور* نشان می‌دهد که این اثر، با وجود مضامین اجتماعی–سیاسی مهم و ساختار روایی منسجم، تاکنون در کانون توجه پژوهش‌های دانشگاهی قرار نگرفته است. جز اشاره‌هایی گذرا در برخی منابع عمومی ادبی، هیچ پژوهش تحلیلی، توصیفی یا جامعه‌شناختی مستقلی دربارهٔ این رمان یا دیدگاه‌های ادبی و سیاسی هدایت‌الله حکیم‌الهی منتشر نشده است. همچنین، نام حکیم‌الهی در اغلب تاریخ‌نگاری‌های رسمی ادبیات معاصر، یا غایب است یا در حاشیه باقی مانده است.

از این رو، پژوهش حاضر را می‌توان نخستین تلاش منسجم برای تحلیل محتوای رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور*، با تمرکز بر فرآیند دگردیسی ایدئولوژیک در بستر سوسیالیسم و

کمونیسم دانست؛ تلاشی که می‌تواند زمینه‌ساز مطالعاتی وسیع‌تر دربارهٔ نقش پاورقی‌های سیاسی، نویسندگان کم‌ترشناخته‌شده، و سیر تطور اندیشه‌های چپ در ادبیات داستانی معاصر ایران باشد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. معرفی نویسنده

هدایت‌الله حکیم‌الهی (متولد ۱۲۹۶ ه.ش)، نویسنده، پژوهشگر، فعال اجتماعی و سیاسی، برادر نصرت‌الله حکیم‌الهی و فرزند محمّدعلی حکیم‌الهی فریدنی است. او در میان نویسندگان دورهٔ پهلوی، کمتر شناخته شده‌است و این بی‌ارتباط با نوع نگرش و فعالیت‌های مستقل وی نیست. حکیم‌الهی بیشتر عمر خود را به کار تدریس در دبیرستان‌های بزرگ تهران مانند «فیروزبهرام» گذراند و در سال ۱۳۲۷ ه.ش به علت مبارزه علیه دولت وقت (دولت قوام‌السّلطنه)، تحت تعقیب قرار گرفت و در نهایت مجبور شد ایران را ترک کند و در لندن به تدریس در دانشگاه، مشغول شود. او از نخستین محققان اجتماعی به شمار می‌آید که پژوهش‌هایی را در زمینهٔ علل سقوط احزاب و گروه‌ها انجام داه‌است. مطالعات اجتماعی او در باب اوضاع زندان‌ها، دارالمجانین، سیستم قضایی، ارتش و محلهٔ فاسد شهرنو نیز خوشایند بسیاری از دولت‌مردان وقت نبوده‌است. این مطالعات که در قالب کتاب چاپ و منتشر شده‌اند، عبارتند از: *با من به دارالمجانین بیایید*، *با من به شهر نو بیایید*، *با من به زندان بیایید*، *با من به ارتش بیایید*، *با من به مدارس بیایید*، *از شهر نو تا دادگستری*، *گیتا دختر کولی* و *یادداشت‌های یک دیکتاتور*. او جزء اولین نویسندگانی است که در دههٔ سی، پاورقی‌نویسی را به سوی مباحث سیاسی کشاند. در این دهه «پاورقی همچون سال‌های قبل، در انواع اجتماعی و تاریخی محدود نمی‌ماند و خود را به حیطهٔ سیاست نیز می‌کشاند. مثلاً هدایت‌الله حکیم‌الهی در *گیتا دختر کولی* (۱۳۳۴ ه.ش) و *یادداشت‌های یک دیکتاتور* استبداد را در کشوری خیالی محکوم می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۹۲). یادداشت‌های یک دیکتاتور، نخست در سال ۱۳۳۵ شمسی، به‌صورت پاورقی در روزنامهٔ اطلاعات و بعد از آن تاریخ دوبار در به وسیلهٔ ناشران مختلف در قالب کتاب چاپ و منتشر و بارها تجدید چاپ شده‌است.

۲-۲. خلاصهٔ رمان

شخصیت اصلی داستان که خود را «دیکتاتور» معرفی می‌کند، به‌عنوان راوی اول شخص، ماجرای گرایش خود به حزب سوسیالیست و سپس، تبدیل‌شدن خود به یک دیکتاتور کمونیست را روایت می‌کند. او عضوی از خانواده‌ای فقیر و روستایی است که مشکلات اقتصادی و تبعیض‌های اجتماعی و حکومتی، کمر این خانواده را شکسته‌است. اغلب اعضای خانواده، در مسیر زندگی خود یا در شرایطی مشقت‌بار می‌میرند، یا کشته‌می‌شوند و یا به ورطهٔ فحشا سقوط می‌کنند؛ اما برادر باقی‌ماندهٔ این خانواده که شخصیت اصلی رمان است، ماجراها و وقایع تلخ و

گوناگونی را پشت سر می‌گذارد و برای رهایی خود از دامان فقر به هر کاری، حتی قتل و جنایت دست می‌زند. سرانجام، درمان کینه‌ها و خصومت‌های اجتماعی خویش را در آینهٔ مبارزات حزب سوسیالیست می‌یابد، به عضویت این حزب درمی‌آید و زندانی و شکنجه می‌شود اما با انجام مأموریت‌ها و جنایات مختلف در جهت مطامع حزب، پله‌های ترقی را به‌سرعت طی می‌کند. در پایان به مقام پیشوایی حزب می‌رسد و برای خود، دیکتاتوری تازه‌ای به راه می‌اندازد.

۲-۳. تحلیل محتوایی رمان

این پژوهش بر تحلیل جامعه‌شناختی—ادبی با رویکرد انتقادی استوار است و از سه رکن اصلی نظری بهره می‌برد:

۱. مارکسیسم انتقادی و نظریهٔ تضاد طبقاتی:

چارچوب اصلی پژوهش بر پایهٔ دیدگاه‌های نظریه‌پردازان و جامعه‌شناسان مارکسیستی، همچون: مارکس، انگلس، آلتوسر، گرامشی و ایگلتون شکل گرفته است؛ به‌ویژه مفاهیم تضاد طبقاتی و بیگانگی که نشان می‌دهند چگونه ساختارهای اقتصادی و اجتماعی، فرصت‌ها و آگاهی فردی را شکل می‌دهند. شخصیت اصلی رمان، با تجربه فقر، تبعیض و استثمار طبقاتی، در معرض بازتولید خشونت قرار می‌گیرد. این دیدگاه امکان تحلیل رابطه میان شرایط طبقاتی، تجربه زیسته و پذیرش ایدئولوژی حزبی را فراهم می‌آورد.

۲. جامعه‌شناسی ادبیات و تحلیل متن رمان:

بر اساس نظریه‌های گلدمن و لوکاچ، رمان به‌مثابه متنی اجتماعی و ایدئولوژیک دیده می‌شود. از این منظر، تحلیل شخصیت‌ها، گفتمان‌ها و روایت‌ها نه صرفاً از زاویه ادبی، بلکه برای کشف سازوکارهای اجتماعی و بازتولید قدرت صورت می‌گیرد. این چارچوب امکان بررسی نحوه بازنمایی فقر، فساد، سرکوب و خشونت در متن را فراهم می‌کند و نشان می‌دهد چگونه رمان، روابط قدرت و تضادهای اجتماعی را در سطح فردی و جمعی بازتاب می‌دهد.

۳. مفاهیم قدرت در اندیشهٔ فوکو:

نظریهٔ فوکو در مورد قدرت نامرئی، نهادینه‌سازی سلطه و کنترل سوژه‌ها، زمینه‌ای تحلیلی برای فهم چگونگی درونی شدن خشونت و تسلیم فرد به سیستم ایدئولوژیک فراهم می‌کند. با ترکیب این نگاه با تحلیل متن، می‌توان دریافت که چگونه شخصیت اصلی، بدون نقد آگاهانه، در چارچوب گفتمان حزبی بازتعریف هویت شده و خشونت را درونی می‌کند.

۴. نظریهٔ دگردیسی انقلاب به توتالیتاریسم هانا آرنت:

این نظریه توضیح می‌دهد که چگونه جنبش‌های عدالت‌خواهانه، در مسیر تاریخی خود و در غیاب نهادهای دموکراتیک، می‌توانند به نظام‌های سرکوبگر و توتالیتاریست تبدیل شوند. در رمان، این رویکرد امکان تحلیل مرحله‌به‌مرحله تغییر فرد عدالت‌طلب به کارگزار خشونت و سپس

دیکتاتور بی‌چهره را فراهم می‌آورد. آرنت کمک می‌کند تا رابطه میان ایدئولوژی، تمرکز قدرت و فروپاشی اخلاق و عدالت فردی و جمعی روشن شود.

تحلیل متن در این پژوهش با تحلیل گفتمان انتقادی انجام شده است. رمان به‌عنوان متنی بازنماینده واقعیت‌های اجتماعی و ایدئولوژیک بررسی شده و هرگونه تحول روانی و اجتماعی شخصیت اصلی در بستر ساختارهای قدرت، فساد و سرکوب تحلیل شده است. این رویکرد، هم نقد آگاهانه را امکان‌پذیر می‌سازد و هم نشان می‌دهد که چگونه ایدئولوژی، در غیاب نهادهای دموکراتیک، به بازتولید خشونت و سلطه منجر می‌شود.

۲-۳-۱. فقر به‌مثابه زمینه‌ساز رادیکالیزه‌شدن شخصیت

در رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور*، فقر نه‌فقط یک وضعیت اقتصادی، بلکه نیروی محرکه‌ای‌ست که به‌صورت مستقیم بر ساخت روانی و کنش سیاسی شخصیت اصلی تأثیر می‌گذارد. نویسنده با ترسیم دقیق سیر فقیرشدن یک خانوادهٔ روستایی، زنجیرهٔ ظلم، محرومیت، ازهم‌گسیختگی خانوادگی، و ناتوانی ساختار دولت در حمایت از مظلومان را برجسته می‌کند. راوی خود در خانواده‌ای زحمت‌کش و محروم رشد یافته، تجربهٔ فقر را در لایه‌های مختلف زندگی لمس می‌کند: از بی‌خانمانی و گرسنگی گرفته تا تحقیر در مدرسه، ترک تحصیل، و ورود ناگزیر به زنجیرهٔ استثمار نیروی کار. مطابق دیدگاه‌های فوکو، قدرت نه‌فقط از طریق زور، بلکه از طریق سازماندهی فضا و بدن عمل می‌کند؛ (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۸: ۲۷۰) همان‌گونه که ناظم مدرسه در داستان، راوی فقیر را به سبب طبقه‌اش تنبیه می‌کند.

در این روایت، آنچه مارکس از آن به‌عنوان «بیگانگی» یاد می‌کند، با وضوح در تجربهٔ شخصیت دیده می‌شود؛ (روسدولسکی، ۱۳۸۹: ۳۷۱) بیگانگی انسان از کار، از محصول کار، و در نهایت از خودش. مارکس، فقر را نه یک وضعیت طبیعی یا فردی، بلکه حاصل ساختار نابرابر توزیع سرمایه می‌داند. در نظام سرمایه‌داری، فرد فقیر نه تنها از دستمزد، بلکه از وجود انسانی خود نیز بیگانه می‌شود. «هرچه کارگر بیشتر تولید کند، جهان بیگانه‌اش بیشتر قوی می‌شود، و زندگی درونی‌اش فقیرتر می‌گردد. محصول کار، همچون نیرویی مستقل، در برابر او قرار می‌گیرد» (مارکس، ۱۴۰۲/الف: ۸۱). راوی، در نخستین تجربهٔ کاری‌اش به‌عنوان بنّا، مزدش را به‌طور کامل دریافت نمی‌کند و درمی‌یابد که هیچ نظارتی بر تضییع حقوق کارگر وجود ندارد. بدین‌گونه، او به‌تدریج درمی‌یابد که در نظم اقتصادی–اجتماعی موجود، انسان تهی‌دست نه‌تنها به حاشیه رانده می‌شود، بلکه مجبور است برای زنده‌ماندن، به هر امکانی،حتی خلاف قانون متوسل شود.

نویسنده در این بخش، هم‌صدا با آراء مارکس و مصلحان سوسیالیست قرن نوزدهم، بر نقش «توزیع ناعادلانهٔ ثروت» در تولید فقر ساختاری تأکید دارد. با این حال، این رویکرد بیش از آنکه تحلیلی جامع باشد، بر بخشی از واقعیت اجتماعی متمرکز است؛ چرا که همواره نمی‌توان فقر را صرفاً نتیجه‌ی مناسبات اقتصادی دانست. در بسیاری از موارد، عوامل فرهنگی، اخلاقی و حتی

فردی نیز در بازتولید یا کاهش فقر نقش‌آفرین‌اند. از سوی دیگر، آموزه‌های دینی ما با وجود تأکید بر عدالت اقتصادی، فقر را صرفاً پیامد ساختار طبقاتی نمی‌دانند، بلکه آن را در پیوند با مسئولیت فردی و اخلاقی نیز می‌سنجند. بنابراین، آنچه در رمان برجسته می‌شود، نه‌تنها تصویر فقر و پیامدهای روانی و سیاسی آن، بلکه نوعی تقلیل‌گرایی در تحلیل علت‌هاست. فقر در این روایت به نیرویی دوگانه بدل می‌شود: از یک‌سو عامل شورش علیه وضع موجود، و از سوی دیگر زمینه‌ساز گرایش به گفتمان‌هایی که وعده‌ی انتقام و تملک قدرت می‌دهند. اما این برداشت نیازمند سنجش انتقادی با دیدگاه‌های متفاوت ـ از جمله دیدگاه‌های دینی و جامعه‌شناختی معاصر ـ است تا یک‌سویه‌نگری آن آشکار شود.

نویسنده، با ظرافتی جامعه‌شناختی، نشان می‌دهد که چگونه سوسیالیسم در ذهن راوی، نه یک انتخاب عقلانی–اخلاقی، بلکه پاسخی عاطفی به زخم‌های ناشی از فقر و تحقیر اجتماعی است. به همین دلیل نیز، حزب سوسیالیست در داستان، درست همان جایی وارد می‌شود که ساختار دولت غایب است: در مدرسه، زندان، کارخانه و کوچه‌های بی‌پناهی. همان‌گونه که آلتوسر در نظریهٔ «ابزارهای ایدئولوژیک دولت» اشاره می‌کند، در غیاب ابزارهای رسمی عدالت و آموزش، ایدئولوژی‌های بدیل (در اینجا حزب) جای خالی دولت را پر می‌کنند و بر روان و زیست محرومان چنگ می‌اندازند. (آلتوسر، ۱۳۹۶: ۱۵۶)

در نتیجه، حکیم‌الهی با روایت سرگذشت شخصیت اصلی، به‌روشنی نشان می‌دهد که فقر، تنها خاستگاهی برای اعتراض نیست، بلکه بستر پرورش آرمان‌هایی‌ست که اگر در بستر خشونت‌زا رشد کنند، خود زمینه‌ساز ظهور استبدادی جدید خواهند شد. سوسیالیسم، در این روایت، پاسخی به درد است؛ اما در غیاب نهادهای دموکراتیک و عدالت توزیعی واقعی، به ابزار انتقام و سپس سرکوب تبدیل می‌شود.

۲-۳-۲. زنان، فقر و بدن کالایی در نظم طبقاتی

در رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور*، زنان نه به‌عنوان شخصیت‌هایی مستقل، بلکه در جایگاه قربانیان خاموش ساختار اجتماعی و اقتصادی ناعادلانه بازنمایی می‌شوند؛ ساختاری که فقر، سلطهٔ مردانه و سرمایه‌داری در آن دست‌به‌دست هم داده‌اند تا بدن زن را به ابزاری برای بقا یا کالایی برای سوداگری بدل کنند. حکیم‌الهی با ترسیم سرنوشت تلخ خواهر راوی، معشوقهٔ از دست‌رفته‌اش و دیگر زنان فرودست، پیوند گسست‌ناپذیر میان «زن‌بودن» و «فرودستی طبقاتی» را برجسته می‌سازد.

این روایت را می‌توان با مفاهیم فمینیسم سوسیالیستی تبیین کرد. در این نگرش، ستم بر زنان، صرفاً محصول مردسالاری یا مناسبات خانوادگی نیست، بلکه ریشه در ساختار اقتصادی و طبقاتی جامعه دارد؛ جایی که زنِ تهیدست، از دسترسی به منابع، امنیت، آموزش و شغل محروم است و در فقدان حمایت اجتماعی، ناگزیر از «بدن‌فروشی» برای ادامهٔ حیات می‌شود. همان‌گونه که در *فمینیسم سوسیالیستی* بیان می‌شود، فحشا در جوامع سرمایه‌محور، نه انحراف فردی بلکه محصول طبیعی ساختاری است که بدن زن را در تلاقی میان فقر و جنسیت به کالا بدل می‌سازد. (آبوت و والاس، ۱۳۹۳: ۱۲۴)

در این رمان، زنان بیش از آن‌که «انتخاب» کنند، توسط ساختار اجتماعی «مجبور» می‌شوند. خواهر راوی، تحت فشار اقتصادی، از سوی مردی ثروتمند و صاحب‌نفوذ به خانهٔ فساد کشانده می‌شود؛ نه به میل، بلکه به اجبار. وقتی راوی از او می‌پرسد که چرا تن به چنین سرنوشتی داده، خواهرش پاسخ می‌دهد: «این راهی نبود که شخص برای ارتزاق پیش بگیرد، بلکه راهی است که جامعه برای نمردن افراد آن را به‌وجود آورده است» (حکیم‌الهی، ۱۳۳۶: ۷۱) این جمله، لب مطلب آن چیزی‌ست که آلتوسر از آن به‌عنوان «جهانی‌سازی ایدئولوژی در سطح زیست روزمره» یاد می‌کند؛ یعنی توجیه ساختاریِ ظلم به‌گونه‌ای که خود قربانیان، آن را واقعیت گریزناپذیر تلقی کنند. (آلتوسر، ۱۳۹۶: ۲۱۸)

در این میان، عشق نیز در برابر فقر زانو می‌زند. معشوقهٔ راوی، ماندانا، نه‌تنها به او وفادار نمی‌ماند، بلکه ترجیح می‌دهد با مردی بسیار مسن‌تر اما ثروتمند و صاحب‌مقام ازدواج کند. این انتخاب، نه یک خیانت عاشقانه بلکه انعکاسی از منطق سرد سرمایه است؛ جایی که روابط عاطفی نیز تابع مناسبات قدرت و ثروت می‌شوند. راوی، که در پی این خیانت، دچار انکسار روحی می‌شود، عشق را کنار می‌گذارد و سودای قدرت را در سر می‌پروراند. در حقیقت ایدئولوژی سبب می‌گردد تا فرد در یک تخیل خاص با واقعیت قرار گیرد. (همان: ۳۵۶)

در این رمان، حکیم‌الهی بدن زن را نه‌تنها در معرض خشونت اقتصادی و جنسی قرار می‌دهد، بلکه آن را آینه‌ای برای نمایش ناتوانی دولت، فساد ساختارها و سکوت قوانین می‌سازد. با این حال، باید توجه داشت که چنین بازنمایی‌ای تحت تأثیر یک گفتمان مشخص فکری و ایدئولوژیک شکل گرفته و نتیجه‌گیری‌های نویسنده از یک‌سو بازتاب نقد اجتماعی اوست و از سوی دیگر محدود به چارچوب نگرش مارکسیستی و فمینیستی مدرن است. در واقع، خشونت و بی‌قدرتی زنان صرفاً از منظر طبقه و جنسیت بررسی شده و سایر عوامل فرهنگی، اخلاقی و دینی نادیده گرفته شده‌اند. آموزه‌های دینی ما، ضمن تأکید بر کرامت و مسئولیت فردی، فقر و خشونت را صرفاً محصول ساختارهای اقتصادی نمی‌دانند و چارچوب تحلیل وسیع‌تری را پیشنهاد می‌کنند. بنابراین، جنسیت و طبقه دو وجه انکارناپذیر خشونت‌اند، اما تحلیل نویسنده محدود به یک گفتمان خاص است و نیازمند نقد و بررسی انتقادی با دیدگاه‌های متنوع است.

۲-۳-۳. تضاد طبقاتی و شکل‌گیری کینهٔ اجتماعی

از جمله مؤلفه‌های بنیادینی که رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور* بر آن بنا شده، تضاد شدید طبقاتی و پیامدهای روانی–اجتماعی ناشی از آن است. شخصیت اصلی داستان، از کودکی تا جوانی، همواره خود را در حاشیهٔ نظامی می‌یابد که در آن، ثروت و قدرت، توزیع ناعادلانه‌ای دارد و سرنوشت انسان‌ها را نه بر پایهٔ شایستگی، بلکه طبق موقعیت طبقاتی‌شان رقم می‌زند. در این بستر، بی‌عدالتی نه‌تنها یک «واقعیت اجتماعی» بلکه منشأ شکل‌گیری کینه‌ای عمیق و دیرپا در ذهن راوی می‌شود که در نهایت، بنیان جهان‌بینی او را تشکیل می‌دهد.

مارکس و انگلس در آغاز مانیفست حزب کمونیست بیان می‌کنند: تاریخ کل جوامع موجود تا کنون، تاریخ مبارزه طبقاتی است. (مارکس و انگلس، ۱۳۸۵: ۳۹) بدین ترتیب تضاد میان بورژوازی و پرولتاریا به‌عنوان موتور اصلی تحولات اجتماعی و سیاسی تلقی می‌شود. «این رابطهٔ

تضادگونه، نشأت‌گرفته از دوقطبی بودن جامعه، برآمدهٔ سیطرهٔ اقلیتی صاحب قدرت و ثروت بر سرنوشت اکثریت بی‌بهره از منابع ثروت و دورافتاده از مرکز قدرت است» (برواسی، نظری‌منظم ۴۴۱). این تضاد، در رمان حکیم‌الهی، به‌صورت مستقیم و تجربی بازنمایی می‌شود. راوی، که روزگاری همکلاسی فرزند یک خانوادهٔ مرفه بوده، در بزرگسالی ناچار است به‌عنوان کارگر نقاش، برای همان خانواده کار کند. «درحالی‌که با لباس کار مملو از رنگ و کثافت جلو او رفتم، پدرش ابرو درهم کشید و تعجب کرد که چگونه پسرش با چنین طبقاتی باید آشنایی داشته باشد و تعجبش زیادتر شد وقتی شنید با او هم‌کلاس بوده‌ام» (حکیم‌الهی، ۱۳۳۶: ۱۲) احساس تحقیر، شکاف منزلتی، و طرد اجتماعی، او را به این درک می‌رساند که طبقات حاکم نه‌تنها منابع اقتصادی، بلکه «نظام ارزش‌گذاری اجتماعی» را نیز در کنترل خود دارند؛ نظامی که در آن، «فقیر بودن» نه یک وضعیت، که نوعی جرم است.

این تجربه‌های تحقیرآمیز، رفته‌رفته به کینه‌ای درونی و انباشته تبدیل می‌شوند؛ کینه‌ای که سرانجام در قالب خشم انقلابی برون‌ریزی می‌شود. به تعبیر مارکس و انگلس در *مانیفست کمونیست*، طبقهٔ کارگر، زمانی به قدرت انقلابی بدل می‌شود که کینهٔ جمعی ناشی از استثمار، به آگاهی طبقاتی تبدیل گردد. حکیم‌الهی نیز نشان می‌دهد که چگونه این کینه‌های شخصی، با پیوند خوردن به شعارهای عدالت‌طلبانهٔ حزب سوسیالیست، به نیرویی سیاسی و انقلابی تبدیل می‌شوند. شخصیت اصلی پس از مطالعهٔ مرام‌نامه و آثار حزب، درمی‌یابد که از این پس، خشم او می‌تواند توجیه ایدئولوژیک داشته باشد؛ دیگر نه یک عقده، بلکه یک رسالت، اما نکتهٔ برجسته در این روایت، آن است که کینهٔ اجتماعیِ راوی، نه از دل تئوری، بلکه از بطن تجربه‌های ملموس و مکرر شکل گرفته است. از رنج بی‌پولی و گرسنگی، تا سرکوب در مدرسه، تبعیض در سربازی، بی‌عدالتی در زندان، و شکست عاطفی ناشی از تفاوت طبقاتی. راوی در جایی می‌گوید: «فقر، جذام اجتماع است و هرکس به این مرض مبتلا شد، مردم از او دور می‌شوند» (حکیم‌الهی، ۱۳۳۶: ۵۴). چنین جمله‌هایی، بازتاب درونی‌شدن سرکوب طبقاتی‌اند که به قول آلتوسر، فرد را نه‌تنها مطیع نظم موجود، بلکه عامل بازتولید آن می‌سازد؛ مگر آن‌که پای ایدئولوژی جدیدی به میان آید. (آلتوسر، ۱۴۰۰: ۷۹) با این حال، تحلیل صرفاً جامعه‌شناختی محدود است و با آموزه‌های دینی در تضاد است؛ زیرا اسلام، ضمن تأکید بر عدالت اجتماعی، فقر را صرفاً ضعف یا ناتوانی نمی‌داند، بلکه می‌تواند با رضایت، صبر و معنویت همراه باشد، چنان‌که روایتی مشهور بیان می‌کند: «ملوک الدنیا و الاخرة الفقراء الراضون»(لیسی واسطی،۱۳۷۶: ۴۸۷؛ تمیمی آمدی، ۱۴۱۰: ۷۰۸). بنابراین، بازنمایی فقر در رمان نیازمند سنجش انتقادی با دیدگاه‌های دینی و اخلاقی است تا یک‌سویه‌نگری آن آشکار شود.

در این رمان، حزب سوسیالیست دقیقاً همین کارکرد را دارد: تجمیع خشم‌های شخصی و کینه‌های فروخورده در قالب یک گفتمان جمعی؛ گفتمانی که برای حذف طبقات استثمارگر، «ترور»، «خشونت»، و حتی «جنایت» را نه‌تنها مجاز، بلکه ضروری می‌داند. از این‌رو، شخصیت اصلی برای نخستین‌بار با آرامش وجدان، دست به قتل می‌زند؛ چرا که به باور او، این قتل نه از سر خشم فردی، بلکه در خدمت «مردم» و «انقلاب» است.

اگرچه نویسنده تلاش می‌کند نشان دهد که گفتمان عدالت‌طلبی می‌تواند به مشروع‌سازی خشونت منجر شود، تحلیل نقادانه‌تر نشان می‌دهد برداشت‌های راوی، تحت تأثیر سوگیری‌های طبقاتی و تجارب شخصی محدود، با واقعیت‌های اجتماعی همخوانی کامل ندارند. آنچه راوی به‌عنوان «عدالت» می‌بیند، در حقیقت ترکیبی از انتقام‌جویی، حذف مخالفان، و قدرت‌طلبی فردی است که با نتایج اجتماعی مطلوب فاصله دارد. از منظر جامعه‌شناسی انتقادی، این چرخه خشونت نمونه‌ای از نحوه بازتولید ساختارهای اقتدارگرایانه در بستری از نابرابری و تحقیر اجتماعی است، حتی زمانی که به شکل گفتمان عدالت‌طلبانه ظاهر می‌شود. به عبارت دیگر، پروژه عدالت‌خواهی در روایت راوی نه‌تنها ناقص و پر از تناقض است، بلکه نمی‌تواند نتایج قطعی داشته باشد؛ بلکه باید به‌عنوان محصولی از شرایط اجتماعی، فرهنگی و طبقاتی مشخص تحلیل شود.

۲-۳-۴. فساد سیستمی و فروپاشی مشروعیت حاکمیت

یکی از درخشان‌ترین بخش‌های رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور*، ترسیم هوشمندانهٔ فساد ساختاری در نهادهای حکومتی است؛ فسادی که نه‌تنها ابزار اجرایی دولت را از کار می‌اندازد، بلکه اساس اعتماد اجتماعی را متلاشی کرده و ذهن راوی را آمادهٔ پذیرش گفتمان انقلابی حزب می‌سازد. در این روایت، فساد، امری فردی یا استثنایی نیست؛ بلکه ویژگی ذاتی سیستمی‌ست که در آن، دولت به نهادی استثمارگر، قانون به ابزار تبعیض، و پلیس به بازوی سرکوب فرودستان تبدیل شده است. فساد سیستمی زمانی شکل می‌گیرد که نهادها نه برای حل مسئله، بلکه برای بقای خود و بازتولید قدرت فعال باشند. (مصری و فرجوند، ۱۴۰۰: ۱۵۸)

در سنت مارکسیستی، دولت در جوامع طبقاتی، نهاد حافظ منافع طبقات حاکم تلقی می‌شود. این گزاره، در رمان حکیم‌الهی، به‌وضوح مصداق می‌یابد: دولت، نه حافظ عدالت، بلکه شریک ظلم است؛ مأموران قانون رشوه‌گیرند، نظامیان با توسل به زور، املاک مردم را تصاحب می‌کنند، دادگاه‌ها زیر نفوذ ثروتمندانند، و پلیس، به‌جای حمایت از مظلوم، مجری خشم اربابان است. راوی در قسمتی از رمان می‌گوید: «غاصب، ممر زندگانی یعنی مزرعهٔ ما را به ثبت داده و پدرم به آن اعتراض کرد ولی از طرف دولت عده‌ای برای تحقیق رفتند و چون بازگشتند، حق به جانب غاصب دادند و باز هم فریاد پدرم به جایی نرسید. به طوری که در همان ایام کوچکی می‌شنیدم دو هزار دلار به مأمورین دولت، رشوه داده‌بود» (حکیم‌الهی، ۱۳۳۶: ۸). در این فضای فاسد، مشروعیت دولت از چشم توده‌های مردم فرومی‌پاشد. شخصیت اصلی، نظام سیاسی حاکم را دیگر نه بخشی از زندگی خود، بلکه ساختاری دشمن‌گونه می‌بیند که باید با آن درافتاد. همان‌گونه که فوکو تأکید می‌کند، «قدرتی که دیگر زندگی را هدایت نمی‌کند، بلکه فقط خشونت و مرگ را اعمال می‌سازد، مشروعیت خود را از دست داده و به‌مثابهٔ دشمن سوژه ظاهر می‌شود»

(فوکو، ۱۳۸۴: ۱۳۶). دشمنی که نابود کردنش، دیگر عملی غیراخلاقی محسوب نمی‌شود، بلکه به‌نوعی وظیفه بدل می‌گردد.

حکیم‌الهی با توصیف دقیق این فروپاشی مشروعیت، نشان می‌دهد که چرا مردم، به‌ویژه جوانان فقیر و تحقیرشده، جذب گفتمان‌های انقلابی می‌شوند. حزب سوسیالیست، دقیقاً در خلأ اعتماد عمومی و بر ویرانهٔ نظام عدالت اجتماعی، سربرمی‌آورد و با وعدهٔ پاکسازی ساختار فاسد، از قربانیان نظام برای سرنگونی آن نیرو جذب می‌کند. در همین نقطه، همان‌طور که در تحلیل‌های آلتوسر آمده، ایده‌ها تنها زمانی قدرت دارند که وارد زندگی مردم شوند؛ ایدئولوژی تنها به این دلیل وجود دارد که خودش را به‌عنوان حقیقتی عینی، ادعایی با اعتبار عمومی، نشان بدهد. (آلتوسر، ۱۳۷۸: ۲۱) به‌بیان دیگر، وعدهٔ عدالت‌خواهی حزب، جای خالی اعتماد به ساختارهای رسمی را پر می‌کند و به راوی مجوز اخلاقی و سیاسی می‌دهد تا دست به ترور، کودتا و حتی دیکتاتوری بزند.

در اینجا، فساد دیگر فقط انگیزهٔ فردی نیست؛ بلکه زمینه‌ساز توجیه خشونت است. حزب سوسیالیست، با مهارت از همین نفرت بهره‌برداری می‌کند. همان‌طور که در بخشی از رمان، فاکس، عضو ارشد حزب سوسیالیست خطاب به راوی می‌گوید: «تو این ترور را در جهت پاک کردن حساب خود با این ظالمان سرمایه‌دار انجام می‌دهی، نه صرفاً برای حزب... ولی این، دقیقاً همان چیزی‌ست که ما می‌خواهیم» (حکیم‌الهی، ۱۳۳۶: ۱۰۵).

در روایت حکیم‌الهی، فساد به شکل چندلایه بازنمایی می‌شود: اداری، نظامی و قضایی. قانون، به‌جای عدالت، به ابزاری در خدمت طبقات بالادست تبدیل شده و راوی آن را تنها «سلاح طبقات بالادست» می‌بیند. چنین ساختاری، فروپاشی معنا و مشروعیت را در ذهن او رقم می‌زند و خشونت را به‌عنوان راهبرد اصلاح جامعه توجیه می‌کند.

از دیدگاه نقادانه، این رفتار راوی محصول ساختارهای قدرت و گفتمان‌های ایدئولوژیک است، نه صرفاً انتخاب فردی. حزب سوسیالیست با بهره‌برداری از نفرت او، نشان می‌دهد که گفتمان عدالت‌طلبی می‌تواند به ابزار مشروعیت‌بخشی خشونت بدل شود. تحلیل با نظریه‌های قدرت و ایدئولوژی (مثلاً آلتوسر) روشن می‌کند که انگیزه‌های فردی چگونه توسط اهداف سیاسی بازتولید می‌شوند و نتیجه‌گیری‌های راوی غیرقطعی و محدود باقی می‌مانند.

۲-۴. سیر تبدیل حزب سوسیالیستی به حکومت کمونیستی و زایش دیکتاتور

۲-۴-۱. عضوگیری ایدئولوژیک و هضم روانی شخصیت

در ادامهٔ روند شکل‌گیری شخصیت راوی، پس از تجربه‌های متراکم فقر، تبعیض، طرد اجتماعی، فساد نهادها، و شکست‌های پی‌درپی، ذهن او وارد مرحله‌ای می‌شود که در آن، «نیاز به معنا» بر

تمامی دردهای زیستی‌اش سایه می‌اندازد. در این بستر روانیِ آسیب‌دیده، حزب سوسیالیست نه‌فقط یک سازمان سیاسی، بلکه نوعی پناهگاه روانی و معناساز جدید است؛ نهادی که شکست‌ها و خشم‌های شخصی را در قالب گفتمانی مقدس، سازمان‌دهی و هدایت می‌کند.

درواقع، جذب شدن شخصیت به حزب، نه بر پایهٔ تحلیل طبقاتی یا فهم نظری از تاریخ، بلکه از بستر روانی فروپاشیده‌ای رخ می‌دهد که در آن، فرد نیازمند بازتعریف هویت خویش است. همان‌طور که آلتوسر در نظریهٔ معروف خود می‌گوید، «ایدئولوژی نه با استدلال، بلکه از طریق فراخواندن فرد به هویتی جدید عمل می‌کند» (آلتوسر، ۱۳۷۸: ۴۵). حزب، راوی را «فرا می‌خواند» تا خود را نه یک شکست‌خورده، بلکه یک سرباز راه رهایی ببیند.

متن مرام‌نامهٔ حزب، در چنین شرایطی، برای راوی همان کارکردی را دارد که متون مقدس برای مؤمنان دارند. او می‌گوید :«هر جمله‌ای که می‌خواندم، علاقه‌ام به جمله و مادهٔ بعد، بیشتر می‌شد و درست مواد آن، حکم قوانین الهی را برایم داشت. هیچ‌چیز در آن نیافتم که قابل قبول نباشد. با همهٔ تألمات روحی، آن‌ها را آن‌قدر خواندم که تقریباً همه را می‌توانستم از حفظ بخوانم» (حکیم–الهی ۸۱–۸۲) این جملات، به‌روشنی نشان می‌دهد که چگونه راوی، از دل سردرگمی، طردشدگی، و حس بی‌ارزشی، به متنی پناه می‌برد که به زندگی‌اش معنا می‌بخشد. حزب، در این مرحله، نقش یک دین سکولار را ایفا می‌کند؛ همان چیزی که ایگلتون آن را «ایدئولوژی‌های جایگزین دین» می‌نامد. (ایگلتون، ۱۳۹۱: ۲۲) ساختارهایی که بر اساس رنج فردی، امید جمعی تولید می‌کنند.

در این فرایند، «من» روانیِ راوی، به‌تدریج در «ما»ی ایدئولوژیک حزب مستحیل می‌شود. او از خود تهی می‌گردد و به ابزار اجرای ارادهٔ حزب تبدیل می‌گردد. رنج‌های شخصی‌اش، دیگر صرفاً خاطراتی دردناک نیستند، بلکه بخشی از روایتی عظیم‌تر از «مبارزهٔ طبقاتی» قلمداد می‌شوند. به تعبیر فوکو، قدرت مدرن از بیرون سرکوب نمی‌کند، بلکه از درون سوژه را شکل می‌دهد و ذهن او را «قالب‌بندی ایدئولوژیک» می‌کند. (هنرمند، ۱۳۹۳: ۳۸)

نویسنده در این بخش از رمان، با رویکردی ترکیبی از روان‌شناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی سیاسی، نشان می‌دهد که چرا شخصیت اصلی، بدون مقاومت محسوس، جذب حزب می‌شود. این فرایند تنها تغییر سیاسی نیست؛ بلکه شامل بازآفرینی هویت و وجدان اخلاقی او نیز می‌شود. حزب، نه تنها به راوی امکان اقدام می‌دهد، بلکه با بازتعریف «وجدان عملی»، به او مشروعیت اخلاقی برای خشونت می‌بخشد. از منظر نقادانه، این بازنمایی باید با دقت بیشتری بررسی شود:

آیا شخصیت امکان مقاومت داشت؟ چه تضادها و شک‌هایی در درون او باقی می‌ماند؟ تحلیل صرف از پذیرش بدون نقد، ممکن است پیچیدگی‌های روانی و اخلاقی تحول او را کاهش دهد.

علاوه بر این، متن نشان می‌دهد که فرایند مشروعیت‌بخشی خشونت تنها نتیجهٔ شرایط فردی نیست، بلکه محصول تعامل میان تجارب زیسته، فشارهای اجتماعی و کشش ایدئولوژیک است. از این منظر، باید به عوامل ساختاری—نظیر فساد اداری و اجتماعی، سرکوب طبقات پایین و استفاده استراتژیک حزب از نفرت جمعی—توجه کرد و نه صرفاً انتخاب‌های فردی.

در نهایت، تحول شخصیت اصلی نمایانگر چرخه‌ای است که در آن فردی فرودست، تحت تأثیر تجربه‌های زیسته و گفتمان ایدئولوژیک، به سوی قدرت بی‌مرز حرکت می‌کند. می‌توان تأکید کرد که این مسیر اجتناب‌ناپذیر نیست و امکان مقاومت، نقد و انتخاب‌های متفاوت نیز وجود دارد.

۲-۴-۲. ظهور «پیشوا»: تمرکز قدرت در چهره‌ای نیمه‌مقدس و ناشناس

یکی از مهم‌ترین نشانه‌های گذار از سوسیالیسم به توتالیتاریسم در رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور*، ظهور شخصیتی است به‌نام «پیشوا»؛ رهبر اعظم حزب که نه‌تنها در رأس سلسله‌مراتب قدرت قرار دارد، بلکه از دید مستقیم اعضای حزب نیز پنهان نگه داشته شده است. این غیاب بصری، به‌طرزی معنادار، به حضوری نمادین و همه‌جا حاضر می‌انجامد؛ حضوری که در ذهن شخصیت‌ها، به نوعی تقدس شبه‌مذهبی منتهی می‌شود.

این پدیده، بازتابی روشن از آن چیزی است که میشل فوکو از آن به‌عنوان «مکانیزم قدرت غیرشخصی و پنهان» یاد می‌کند: «قدرت، هرچه بیشتر نامرئی و پراکنده باشد، اثربخشی آن بیشتر است؛ زیرا در دل ذهن سوژه‌ها نفوذ می‌کند، نه از طریق امر فرمان‌دهنده، بلکه از طریق ساختار معنا» (فوکو، ۱۳۸۴: ۹۳). در رمان، پیشوا هرگز چهره ندارد، سخن نمی‌گوید، در صحنه ظاهر نمی‌شود، اما نامش چون کلمه‌ای مقدس تکرار می‌شود و همگان از او با لحنی آمیخته به احترام، ترس و سرسپردگی یاد می‌کنند.

راوی نیز به‌تدریج، همچون بسیاری از اعضای حزب، دچار نوعی وابستگی ذهنی به این چهرهٔ نادیده می‌شود. او هیچ‌گاه پیشوا را نمی‌بیند، اما از وفاداری به او احساس امنیت درونی می‌کند. این وضعیتی است که آلتوسر در بحث «فراخوانی ایدئولوژیک» شرح می‌دهد: فراخوانده شدن فرد به هویتی که در آن، قدرت چهره ندارد، اما همه‌چیز از آن ناشی می‌شود. (آلتوسر، ۱۳۷۸: ۴۹)

درواقع، چهره نداشتن پیشوا، بخشی از منطق اقتدار ایدئولوژیک است. این ویژگی به او اجازه می‌دهد تا هم در اوج قدرت باشد، هم در پناه اسطوره‌سازی. با حذف چهرهٔ انسانی، خطاپذیر و

ملموس، حزب پیشوا را به نمادی از حقیقت مطلق بدل می‌کند. گویی آنچه او می‌گوید، از ذات واقعیت می‌آید و نه از جایگاه یک فرد؛ نوعی «قداست سیاسی» که خشونت را در زیر سایه‌اش مشروع می‌سازد. در همین بستر است که نویسنده، تضاد عمیقی را میان شعارهای آزادی‌خواهانهٔ حزب و ساختار عمودی آن ترسیم می‌کند. حزب، در ظاهر برابری‌طلب است، اما در عمل، با شکل‌دهی به مرکزیتِ قدرت در دستان یک شخص ناشناس، سلسله‌مراتبی سخت و ناپاسخ‌گو ایجاد می‌کند. حتی بالاترین مقام‌های حزب، دسترسی مستقیمی به پیشوا ندارند و ارتباط تنها از مسیر واسطه‌ها و حلقه‌های نظارت انجام می‌پذیرد. این الگوی اقتدار، به‌وضوح یادآور ساختار دولت‌های توتالیتر قرن بیستم، نظیر شوروی استالینی، کره شمالی کیم‌ایل‌سونگ و چین مائویی، که در آن‌ها، رهبر به چهره‌ای فراانسانی تبدیل می‌شود و تقدس می‌یابد.

حکیم‌الهی در این بخش با ظرافت نشان می‌دهد که تمرکز قدرت و سانسور، نه نتیجه پیروزی رسمی حزب، بلکه ویژگی ذاتی ساختار آن است. این ساختار، پیش از به‌قدرت‌رسیدن، با ایجاد سلسله‌مراتب عمودی، اطاعت کور و کنترل درونی، ذهن و اراده اعضا را به‌تدریج تحت سلطه درمی‌آورد. نتیجهٔ این فرآیند، ایجاد دوگانگی روانی در راوی است: از یک سو، حزب نجات‌بخش و راهی برای تحقق عدالت به نظر می‌رسد؛ از سوی دیگر، اطاعت بی‌چون‌وچرای او، فردیت و خودمختاری او را به زیر فشار ساختار ادغام می‌کند. به بیان نقادانه، این امر نشان می‌دهد که توتالیتاریسم صرفاً یک پدیده پس از کسب قدرت رسمی نیست، بلکه از درون و در تعامل با انگیزه‌ها و نیازهای فردی آغاز می‌شود. چنین بازنمایی‌ای در رمان، نه‌تنها با الگوهای تاریخی حکومت‌های سرکوبگر همخوانی دارد، بلکه به تحلیل جامعه‌شناختی قدرت نیز عمق می‌بخشد و روشن می‌کند که چگونه فرد، حتی در بستر تلاش برای عدالت، می‌تواند به قربانی نخست ساختار نوین تبدیل شود.

۲-۴-۳. جنایت به‌نام ایدئولوژی: توجیه خشونت و زوال وجدان فردی

نقطهٔ عطف روایت در *یادداشت‌های یک دیکتاتور*، نخستین قتلی‌ست که راوی، به درخواست حزب، مرتکب می‌شود. این لحظه، نقطه‌ای‌ست که در آن، شکاف میان «اخلاق فردی» و «وظیفهٔ انقلابی» به اوج می‌رسد. راوی، که پیش‌تر قربانی ساختارهای سرکوب‌گر جامعه بود، اکنون در مقام مجری خشونت ظاهر می‌شود؛ خشونتی که با تأکید حزب، «نه از سر کینه‌ی

شخصی»، بلکه در راستای نجات مردم و تحقق عدالت انجام می‌گیرد. اما در بطن این توجیه، روند خطرناکی در جریان است: نابودی وجدان فردی و مشروع‌سازی جنایت.

اینجا، همان جایی‌ست که آلتوسر از آن به‌عنوان «تقدس‌سازی ایدئولوژیک» یاد می‌کند؛ (آلتوسر، ۱۴۰۰: ۶۷) زمانی‌که ایدئولوژی، نه‌تنها ساختارهای معنا را بازآرایی می‌کند، بلکه کنش‌های غیراخلاقی را در گفتمانی مشروع، بازتعریف می‌نماید. شخصیت راوی، با آن‌که در درون، هنوز اضطراب و تردید دارد، اما از طریق آموزه‌های حزب متقاعد می‌شود که این عمل خشونت‌آمیز، در واقع نوعی وظیفهٔ تاریخی است؛ نوعی قربانی‌کردن عدالت شخصی، در راه عدالت جمعی.

مهم‌تر از خود جنایت، فرایند روانی‌ای‌ست که راوی طی می‌کند. پیش‌تر، در سایهٔ فقر، تحقیر، فساد و طردشدگی، او دچار نوعی شکاف درونی شده بود که در قالب کینهٔ طبقاتی بروز می‌یافت. اکنون حزب، این کینه را سازمان‌دهی کرده و در قالب عملیاتی «معنادار» به او واگذار می‌کند. به تعبیر فوکو، این دقیقاً منطق قدرت مدرن است: قدرت، با سلب هویت پیشین و بازآفرینی سوژه در درون شبکه‌ای از معنا و اجبار، سوژه را به عاملی برای اجرای خشونت بدل می‌سازد، آن‌هم با رضایت خودش.

در روایت حکیم‌الهی، راوی پس از قتل، دیگر همان انسان سابق نیست. اما نکته اینجاست که دچار «پشیمانی اخلاقی» نمی‌شود، بلکه نوعی پوچی و از خودبیگانگی را تجربه می‌کند. او احساس نمی‌کند که کاری شخصی کرده، بلکه معتقد است تنها ابزاری در دستان «امر کلان» بوده است. این وضعیت، یادآور مفهوم «ابتذال شر» در اندیشهٔ هانا آرنت[۶] است: زمانی که افراد، بدون نیت شیطانی، و صرفاً به‌خاطر اطاعت از ساختارهای ایدئولوژیک و وظیفه‌گرایانه، دست به جنایت می‌زنند و خود را بی‌گناه می‌پندارند. (آرنت، ۱۴۰۲: ۱۳۵)

نویسنده در این بخش، به‌درستی نشان می‌دهد که چگونه حزب، با مهارتی ظریف، فاصلهٔ میان اخلاق و خشونت را از بین می‌برد. راوی، برای اینکه بتواند خشونت را تحمل کند، باید ابتدا آن را به سطحی از «ضرورت سیاسی» ارتقا دهد. به همین دلیل است که در ذهن او، قربانی دیگر یک انسان نیست، بلکه نمادی از «طبقهٔ ستمگر» یا «مانعی بر سر راه انقلاب» است. حذف این فرد، دیگر عمل مجرمانه نیست، بلکه نوعی تطهیر اجتماعی است.

به تعبیر ایگلتون، اینجاست که ایدئولوژی، جایگزین اخلاق می‌شود؛ زیرا اخلاقی که ریشه در تجربه‌های فردی و همدلی انسانی داشت، اکنون با نظامی از معنا جایگزین شده که تنها به بقا و پیروزی حزب فکر می‌کند. (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴۱) نتیجهٔ این دگردیسی، انسانی‌ست که نه‌تنها توانایی تشخیص خوب و بد را از دست می‌دهد، بلکه حتی به آن نیازی هم احساس نمی‌کند.

در این مرحله از روایت، تحول شخصیت اصلی، به‌وضوح فرآیند نهادینه‌سازی خشونت در فرد را نشان می‌دهد. نویسنده با دقت روان‌شناختی، توضیح می‌دهد که چگونه تجربیات زیسته و فشارهای ساختاری، نه‌تنها رفتار راوی را تغییر می‌دهند، بلکه ساختار اخلاقی و هنجاری او را نیز بازآفرینی می‌کنند. آنچه در این بخش مشاهده می‌شود، تضاد آشکار میان انگیزهٔ اولیهٔ عدالت‌خواهی و نتایج عملی آن است: فردی که زمانی در برابر بی‌عدالتی مقاومت می‌کرد، اکنون خود به ابزاری در دست ساختاری تبدیل شده که خشونت را مشروع می‌داند.

از منظر جامعه‌شناختی، این فرآیند را می‌توان با تکیه بر چارچوب نظری گفتمان قدرت میشل فوکو تحلیل کرد؛ یعنی راوی صرفاً قربانی ایدئولوژی نیست، بلکه در تعامل با نهادها و ساختارهای قدرت، باورها و رفتارهایش بازتولید می‌شوند. (اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۰۴) باورهای او دیگر صرفاً جهان‌بینی فردی نیستند، بلکه محصول و ابزار ساختار اجتماعی و ایدئولوژیک‌اند.

در نهایت، لحظه‌ای که راوی به «کارگزار ترور» تبدیل می‌شود، نمونه‌ای از شکل‌گیری عاملان خشونت سازمان‌یافته است؛ جایی که فرد، به دلیل مشروعیت‌بخشی سیستماتیک و درونی‌شدن خشونت، توانایی انتقاد یا مقاومت اخلاقی خود را از دست می‌دهد. این تحلیل، هم تحول روان‌شناختی شخصیت و هم تأثیر ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژیک بر این تحول را روشن می‌کند و چارچوبی نقادانه برای فهم فرآیند قدرت و خشونت ارائه می‌دهد.

۲-۴-۴. کودتا: گسست از نظم موجود و استقرار قدرت مطلق

روایت کودتای حزب سوسیالیست، نقطهٔ گسست کامل میان ایدئولوژی آرمانی و قدرت عینی است. حزب، که پیش‌تر خود را نمایندهٔ مظلومان می‌دانست، اکنون با تکیه بر ترور و حذف فیزیکی، نظم رسمی دولت را واژگون می‌کند. قتل رئیس‌جمهور، تسخیر مراکز دولتی، خاموشی رسانه‌ها، و تصفیهٔ داخلی، همگی بخشی از عملیات حساب‌شده‌ای هستند که با خونسردی کامل به اجرا درمی‌آیند. این‌جا، دیگر مبارزه‌ای برای آزادی در کار نیست؛ این‌جا سیاستِ فتح و اشغال است.

به تعبیر مارکس در *هیجدهم برومر لویی بناپارت*، تاریخ، با تکرار خود، از تراژدی به فاجعه بدل می‌شود. (مارکس، ۱۴۰۲/ب: ۶۶) حزب سوسیالیستی، که با تراژدی فقر و ظلم شکل گرفته بود، اکنون در حال تکرار همان سازوکار سرکوب است؛ این‌بار نه به‌عنوان قربانی، بلکه به‌عنوان وارث قدرت.

از نظر آنتونیو گرامشی[۷]، زمانی که یک ایدئولوژی نتواند با رضایت توده‌ها هژمونی ایجاد کند، ناگزیر است به «سلطه» متوسل شود؛ سلطه‌ای که با زور، خشونت، و ابزار نظامی تحقق می‌یابد. (گرامشی، ۱۴۰۳: ۱۲۹) در رمان حکیم‌الهی، کودتا نه به‌عنوان مرحلهٔ نهایی انقلاب، بلکه به‌عنوان آغاز یک نظم توتالیتر بازنمایی می‌شود؛ نظمی که برای بقا، نیازمند سرکوب دائم و مراقبت مداوم است.

از لحظهٔ کودتا به بعد، حزب دیگر نیازی به توجیه اخلاقی ندارد. مشروعیتش را نه از دل صندوق رأی یا ارادهٔ مردم، بلکه از دهانهٔ اسلحه‌ها و بازجویی‌ها می‌گیرد. فوکو در *مراقبت و تنبیه* می‌گوید که قدرت زمانی کامل است که بتواند بدن را مطیع و مرعوب سازد. در این مرحله از داستان، بدن‌ها ابزار بازنمایی قدرتند: بدن رئیس‌جمهور ترورشده، بدن‌هایی که در بازداشتگاه‌ها شکنجه می‌شوند، و بدن راوی که حالا دیگر نه یک انسان، بلکه ابزاری در خدمت «نظم نوین» است. یکی از جملات کلیدی راوی پس از پیروزی کودتا چنین است: «تاریخ جنایات زندگی من از این‌موقع تغییر مسیر داده و جهانیان کم‌وبیش می‌دانند، می‌سوزانیدم و خاکستر می‌کردم و بدون اندک‌رقت به‌باد می‌دادم و دیکتاتور علی‌الاطلاق نامیده شدم» (حکیم‌الهی، ۱۳۳۶: ۳۸۵)

این جملات، به‌شدت لکانی است: نوعی تحقق فانتزی قدرتِ مطلق، که سوژه را از تمامی ضعف‌ها و فقدان‌های گذشته‌اش پاک می‌کند. راوی، که پیش‌تر قربانی فقر، بی‌عدالتی، طرد و شکست عاطفی بود، حالا در قالب دیکتاتوری نوظهور، به انتقام هستی‌شناختی خود دست می‌یابد. در زبان لکان، این همان «ژوئی‌سانس»[۸] است: لذت دردناکِ تحقق فانتزی‌ای که هم ویرانگر است و هم گمراه‌کننده. (نذری‌دوست و رشیدپور، ۱۳۹۵: ۱۹۳)

اما در بطن این فتح، نویسنده سایهٔ یک شکست بزرگ‌تر را نشان می‌دهد: شکست اخلاق، شکست مردم، و شکست آرمان‌ها. حزب، از درون تهی شده است. دیگر نه از آزادی سخن می‌گوید، نه از عدالت. حالا تنها چیزی که اهمیت دارد، «پایداری نظم نوین» است؛ نظمی که اگر قرار باشد بماند، باید مردم را تا ابد از خود بترساند.

در پایان این بخش، راوی کاملاً در چرخهٔ خشونت و انتقام غرق شده و به تصویری از همان قدرتی تبدیل می‌شود که روزی علیه آن شوریده بود. این دگردیسی نشان می‌دهد که انقلاب‌ها و جنبش‌های عدالت‌طلبانه، اگر بدون مکانیسم‌های بازدارنده و نقد درونی پیش روند، می‌توانند به بازتولید ساختارهای سرکوبگر و تحمیل سلطه منجر شوند. وضعیت راوی، نه صرفاً نتیجهٔ شخصیت فردی، بلکه پیامد ساختار اجتماعی و ایدئولوژیک است که مشروعیت خشونت را بازتولید می‌کند. به بیانی دیگر، رمان حکیم‌الهی، مخاطب را به تأمل بر چرخه‌ای از قدرت و خشونت دعوت می‌کند که در آن قهرمانان انقلاب، خود قربانی و عامل سلطه می‌شوند؛ پدیده‌ای که در تاریخ واقعی بسیاری از جنبش‌ها قابل مشاهده است.

۲-۴-۵. ظهور دیکتاتور: قدرت مطلق، حذف رقیبان و آفرینش خویش به‌عنوان خدای سیاسی

پس از استقرار قدرت از طریق کودتا، شخصیت اصلی رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور* به مرحله‌ای می‌رسد که بر نهادهای سیاسی و نظامی تسلط دارد، و حتی در سطح نمادین، خود را جایگزین تمام مفاهیم مشروعیت، حقیقت و انسانیت می‌سازد. این نقطه، اوج همان فرایندی است که از فقر، کینهٔ طبقاتی، جذب ایدئولوژیک، تمرکز قدرت در چهرهٔ پیشوا، و در نهایت حذف دولت رسمی آغاز شده بود.

در این مرحله، راوی دیگر نه بخشی از حزب، بلکه فراتر از آن است؛ او حزب را پشت سر می‌گذارد، اعضای مؤثر را حذف می‌کند، مخالفان را پاکسازی می‌کند و ساختار جدیدی از قدرت را فقط بر اساس خودش بنا می‌نهد. دقیقاً در همین نقطه است که تبدیل سوسیالیسم به «کمونیسم اقتدارگرا» و سپس به «خودکامگی مطلق فردی» رخ می‌دهد؛ روندی که در تاریخ واقعی نیز در شوروی، چین، و کره شمالی با چهره‌هایی چون استالین، مائو و کیم‌ایل‌سونگ تجربه شده است.

نویسنده با دقت نشان می‌دهد که چگونه «خود» شخصیت اصلی، در فرایند قدرت‌یابی، بازساخته می‌شود. راوی در جای‌جای روایت از «من» جدیدی سخن می‌گوید که گویی دیگر انسان سابق نیست و می‌خواهد بگوید، در من، چیزی تازه متولد شده است؛ من نه آن گرسنهٔ قدیم، بلکه حقیقت جدیدی هستم که باید دیده می‌شد. اینجا همان نقطه‌ای‌ست که فوکو از آن به‌عنوان «تولید سوژهٔ مطلق از دل نظم قدرت» یاد می‌کند. قدرت، نه‌فقط بدن‌ها را کنترل می‌کند، بلکه هویت‌ها را می‌سازد. دیکتاتور، دیگر نه حافظ نظم است و نه مجری قانون، بلکه نظم و قانون از

درون ارادهٔ او تعریف می‌شوند. به تعبیر فوکو، «حق حاکمیت، در قالب یک بدن متجسد می‌شود» (فوکو ۱۳۸۴، ۷۸).

در همین راستا، تری ایگلتون در نقدهای خود بر ایدئولوژی چپ می‌نویسد: «تراژدی سوسیالیسم‌های شکست‌خورده، این است که فردِ رنج‌کشیده، زمانی که قدرت را به‌تمامی در اختیار می‌گیرد، خود را به الگوی آرمانی‌ای تبدیل می‌کند که از ابتدا نفی می‌کرد» (ایگلتون، ۱۳۹۱: ۴۴) این نکته، به‌وضوح در روایت حکیم‌الهی تحقق یافته است. دیکتاتور رمان، به محض تثبیت قدرت، لباس سوسیالیسم را کنار می‌گذارد و خویشتن را به «بزرگ‌ترین» می‌نامد. واژه‌ای که از زبان اطرافیان با لحنی شبه‌مذهبی تکرار می‌شود. یکی از جملات کلیدی راوی در این مرحله چنین است: «از همین دقیقه بود که من به معنی واقعی و اعجاز رعب پی بردم و برای تسلط بر مردم و ادارهٔ آنان هیچ‌چیز را بهتر از ترس نیافتم» (حکیم‌الهی ۳۳۳). این گزاره، چکیدهٔ نظریهٔ *ترور سیاسی* است. خشونت به‌مثابه سازوکار دائمی حفظ قدرت. در نگاه فوکو، چنین قدرتی به جای مشروعیت از طریق نهاد، مشروعیت را از طریق کنترل گفتمان، بدن، و ترس ایجاد می‌کند. و آنجا که راوی در پایان، خود را نه تنها برتر از دیگران، بلکه «فراتر از انسان» می‌بیند، با پدیده‌ای روبرو می‌شویم که ژاک لکان از آن به‌عنوان «فانتزی وحدت با امر مطلق یاد» می‌کند—حالتی که در آن، فرد احساس می‌کند چیزی کم ندارد و هیچ قدرتی خارج از او وجود ندارد؛ او تبدیل به خدا می‌شود، اما خدای قدرت، نه خدای اخلاق. در این مرحله، نویسنده با ظرافت نشان می‌دهد که حتی آرمان‌های اولیهٔ حزب نیز قادر به مقابله با تحولات داخلی و فساد ساختاری نیستند. مفاهیمی چون عدالت، سوسیالیسم و منافع مردم، که زمانی قلب گفتمان حزب را تشکیل می‌دادند، اکنون صرفاً ابزارهایی زبانی و نمادین شده‌اند که به حفظ قدرت و مشروعیت دیکتاتور کمک می‌کنند. این دگردیسی، نماد فرجام تلخ هر گفتمانی است که از دل رنج و عدالت‌خواهی برخاسته اما در مسیر قدرت، جذب سیستم‌های سرکوبگر می‌شود و در نهایت خود به بازتولیدکننده همان خشونت و سرکوبی بدل می‌شود که روزگاری علیه آن قیام شده بود. نویسنده با این رویکرد، به‌طور غیرمستقیم نقدی تیزبینانه بر چرخه‌های قدرت و فساد ارائه می‌دهد و نشان می‌دهد که ابزارهای ایدئولوژیک، وقتی مستقل از نقد اجتماعی و اخلاقی عمل نکنند، به تسهیل سلطه و بازتولید نابرابری و خشونت می‌انجامند.

۳. نتیجه‌گیری: از فقر تا قدرت مطلق – تراژدی یک دگردیسی ایدئولوژیک

رمان *یادداشت‌های یک دیکتاتور* اثر هدایت‌الله حکیم‌الهی، فراتر از روایت فردی فقر و خشم فروخورده، تحلیلی ساختاری و نقادانه ارائه می‌دهد از فرآیندی که انسان محروم را به آستانهٔ دیکتاتوری تمام‌عیار می‌رساند. این تحلیل، نه صرفاً بر اساس روایت خطی داستان، بلکه با اتکا به چارچوب‌های نظری جامعه‌شناسی قدرت و نقد ایدئولوژیک شکل گرفته است؛ به‌ویژه با توجه به نظریه‌های آلتوسر درباره «ایده‌آل‌های ایدئولوژیک»، فوکو درباره «قدرت نامرئی» و آرنت درباره «توتالیتاریسم».

شخصیت اصلی رمان، با مواجهه با فقر، تحقیر طبقاتی، فساد ساختاری و شکست‌های عاطفی، به حزب سوسیالیستی جذب می‌شود. این فرآیند، نه محصول انتخاب آگاهانه و انتقادی، بلکه نتیجه «فراخوانی ایدئولوژیک» و «بازتعریف هویت» است، که در آن فرد خود را در چارچوب گفتمان بسته حزب بازمی‌سازد و وجدان اخلاقی او در مسیر «وظیفه تاریخی» مستهلک می‌شود. از این منظر، حزب، نه تنها امکان گفت‌وگو و نقد انتقادی را محدود می‌کند، بلکه اخلاق فردی را به سود مشروعیت خشونت قربانی می‌سازد. تمرکز قدرت در قالب پیشوا و سلسله‌مراتب عمودی حزب، با مفاهیم «قدرت نامرئی» فوکو هم‌خوانی دارد و نشان می‌دهد چگونه ساختارهای داخلی ایدئولوژیک، پیش از به‌قدرت رسیدن رسمی، زمینه‌های پذیرش خشونت و انقیاد ذهنی را آماده می‌کنند. این تحلیل نشان می‌دهد که توتالیتاریسم صرفاً محصول شرایط بیرونی نیست، بلکه در درون گفتمان و ساختارهای حزبی رشد می‌کند و فرد را به قربانی و ابزار بازتولید قدرت تبدیل می‌کند.

خشونت در این رمان، از ابزار موقت به هدف نهایی بدل می‌شود. نخست، ترورهای سیاسی به نام آرمان توجیه می‌شوند؛ سپس تثبیت و نهادی می‌شوند؛ و سرانجام، بازتولیدکننده خود قدرت و تسلط بر جامعه می‌گردند. همان‌طور که آرنت نشان می‌دهد، در این مرحله، جامعه، اخلاق و حقیقت قربانی قدرت می‌شوند و گفتمان عدالت‌طلبانه به ابزار مشروعیت‌بخشی خشونت تبدیل می‌شود. در نهایت، راوی از فرد عدالت‌خواه و ستمدیده به دیکتاتوری بی‌چهره بدل می‌شود؛ حکومتی که بر نهادها، ترس و ذهن مردم تسلط دارد و خود را فراتر از حزب، تاریخ و حتی

حقیقت می‌نشاند. این دگردیسی، نمونه‌ای روشن از چگونگی جذب رنج و درد انسانی در چارچوب ایدئولوژیک و تبدیل آن به ماشین بازتولید خشونت است.

بنابراین، تحلیل حکیم‌الهی را می‌توان هم به عنوان نقد جامعه‌شناختی ساختار قدرت و هم نقد ادبی گفتمان ایدئولوژیک تلقی کرد. رمان، هشدار می‌دهد که هر نظامی که عدالت را فدای اقتدار می‌کند و هر فردی که درد و خشم خود را بدون واسطه در اختیار ایدئولوژی می‌گذارد، نه رهایی، بلکه چرخه‌ای از خشونت، سرکوب و تمرکز قدرت را بازتولید خواهد کرد. این اثر، نمونه‌ای از بازنمایی پیچیده رابطه میان تجربه زیسته، گفتمان ایدئولوژیک و نهادینه‌شدن خشونت در سطح فرد و جامعه است.

پی‌نوشت

1. Terry Eagleton
2. Karl Marx
3. Michel Foucault
4. Louis Althusser
5. Jacques Marie Émile Lacan
6. Hannah Arendt
7. Antonio Gramsci
8. jouissance

منابع

آبوت، پاملا و والاس، کلر. (۱۳۹۳). *جامعه‌شناسی زنان*. ترجمهٔ منیژه نجم‌عراقی. تهران: نشر نی.

آرنت، هانا. (۱۴۰۲). *آیشمن در اورشلیم*. ترجمهٔ مهدی افشین‌فر. تهران: نشر سمیر.

آلتوسر، لوئی. (۱۳۷۸). *ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت*. ترجمهٔ حسین معصومی همدانی. تهران: نشر طرح نو.

آلتوسر، لوئی. (۱۳۹۶). *علم و ایدئولوژی*. ترجمهٔ مجید مددی. تهران: انتشارات نیلوفر.

ـــــــــ (۱۴۰۰). *دربارهٔ بازتولید*. ترجمهٔ هومن حسین‌زاده. تهرات: نشر دمان.

اسمارت، بری. (۱۳۸۵). *میشل فوکو*. ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان. چاپ اول. تهران: نشر اختران.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۳). *مارکسیسم و نقد ادبی*. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. چاپ اول. تهران: نشر دیگر.

ـــــــــ (۱۳۹۱). *پرسش‌هایی از مارکس*. ترجمهٔ رحمان بوذری و صالح نجفی. تهران: نشر مینوی خرد.

احمدی، محمدعلی. (۱۳۹۶). *گفتمان چپ در ایران (دورهٔ قاجار و پهلوی اوّل)*. چاپ اوّل. تهران: نشر ققنوس.

پوینده، محمّدجعفر. (۱۴۰۳). *درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات*. تهران: انتشارات نقش جهان.

تمیمی آمدی، عبدالواحد. (۱۴۱۰). غرر الحکم و درر الکلم. تصحیح سید مهدی رجائی. چاپ دوم. قم: دار الکتاب الاسلامی.

حکیم‌الهی، هدایت‌اللّه. (۱۳۳۶). یادداشت‌های یک دیکتاتور. تهران: نشر امیرکبیر.

دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل. (۱۳۷۸). *میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمونوتیک*. ترجمهٔ حسین بشیریه. تهران: نشر نی.

روسدولسکی، رومن. (۱۳۸۹). *«سرمایه» مارکس چگونه شکل گرفت*. ترجمهٔ سیمین موحد. چاپ اول. تهران: نشر قطره.

فوکو، میشل. (۱۳۸۴). *تاریخ جنسیت: اراده به دانستن. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده*. تهران: نشر نی.

گرامشی، آنتونیو. (۱۴۰۳). *دفترهای زندان*. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: نشر چشمه.
لوکاچ، گئورک. (۱۳۹۵). *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
لیسی واسطی، علی. (۱۳۷۶). *عیون الحکم والمواعظ*. چاپ اول. قم: دارالحدیث.
مارکس، کارل و انگلس، فردریش. (۱۳۸۵). *مانیفست حزب کمونیست*. ترجمهٔ محمد پورهرمزان. چاپ دوم. آلمان: انتشارات حزب تودهٔ ایران.
مارکس، کارل. (۱۴۰۲). *هیجدهم برومر لویی بناپارت*. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: نشر نگاه. (الف)
ـــــــــــ (۱۴۰۲). *دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴*. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: نشر آشیان. (ب)
مصری، مهران و فرجوند، اسفندیار. (۱۴۰۰). «فساد مشروع؛ چرایی فسادخیز بودن نظام‌های سیاسی». مدیریت دولتی. ۱۳ (۱). صص ۱۸۱-۱۵۵.
میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. ویراست دوم. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.
نذری‌دوست، مسعود و رشیدپور، سمیرا. (۱۳۹۵). «مارکی‌دوساد، زخمی بر چهرهٔ روشن‌گری». پژوهش ادبیات معاصر جهان. ۲۱ (۱). بهار و تابستان. صص ۱۷۵-۱۹۲.
هنرمند، سعید. (۱۳۹۳). درآمدی بر فوکو: دربارهٔ قدرت، گفتمان، آگاهی، تاریخ و فضا. چاپ اول. تهران: نشر جوان.

References

Abbot, P., & Wallace, C. (2014). *Sociology of women* (M. Najm-Araghi, Trans.). Tehran: Nashr-e Ney. (In Persian)
Ahmadi, M. A. (2017). *Leftist discourse in Iran (Qajar and early Pahlavi periods)*. First edition. Tehran: Ghoghnoos Publishing. (In Persian)
Althusser, L. (1999). *Ideology and ideological state apparatuses* (H. Masoumi-Hamedani, Trans.). Tehran: Tarh-e No. (In Persian)
Althusser, L. (2017). *Science and ideology* (M. Madadi, Trans.). Tehran: Niloufar Publishing. (In Persian)
_____. (2021). *On reproduction* (H. Hosseinzadeh, Trans.). Tehran: Daman Publishing. (In Persian)
Arendt, H. (2023). *Eichmann in Jerusalem* (M. Afshinfar, Trans.). Tehran: Samir Publishing. (In Persian)
Dreyfus, H., & Rabinow, P. (1999). *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics* (H. Bashiriyeh, Trans.). Tehran: Ney Publishing. (In Persian)
Eagleton, T. (2004). *Marxism and literary criticism* (A. Masoum-Beigi, Trans.). First edition. Tehran: Digar. (In Persian)
_____. (2012). *Questions from Marx* (R. Bouzari & S. Najafi, Trans.). Tehran: Minouye Kherad. (In Persian)
Foucault, M. (2005). *The history of sexuality: The will to know* (N. Sarkhosh & A. Jahandideh, Trans.). Tehran: Ney Publishing. (In Persian)
Gramsci, A. (2024). *Prison notebooks* (H. Mortazavi, Trans.). Tehran: Cheshmeh Publishing. (In Persian)
Hakim-Elahi, H. (1957). *Notes of a dictator*. Tehran: Amir Kabir Publishing. (In Persian)
Honarmand, S. (2014). *Introduction to Foucault: On power, discourse, consciousness, history, and space*. First edition. Tehran: Javan Publishing. (In Persian)
Lisi Wasiti, Ali. (1997). *Uyūn al-Hikam wa al-Mawāʿiẓ*. First edition. Qom: Dar al-Hadith. (In Persian)
Lukács, G. (2016). *A study on European realism* (A. Afsari, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi Publishing. (In Persian)
Marx, K., & Engels, F. (2006). *The communist manifesto* (M. Pourhermazan, Trans.; 2nd ed.). Germany: Iranian Tudeh Party Publications. (In Persian)

_____. (2023a). *The eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (B. Parham, Trans.). Tehran: Negah Publishing. (In Persian)
_____. (2023b). *Economic and philosophical manuscripts of 1844* (H. Mortazavi, Trans.). Tehran: Ashiyan Publishing. (In Persian)
Mesri, M., & Farjvand, E. (2021). Legitimate corruption: Why political systems are prone to corruption. *Public Administration*, *13*(1), 155–181. (In Persian)
Mir-Abedini, H. (2001). *One hundred years of Iranian fiction* (2nd ed.). Tehran: Cheshmeh Publishing. (In Persian)
Nazari-Doost, M., & Rashidpour, S. (2016). Marquis de Sade: A wound on the face of Enlightenment. *Journal of Contemporary World Literature*, *21*(1), 175–192. (In Persian)
Pouyandeh, M. J. (2024). *Introduction to sociology of literature*. Tehran: Naqsh-e Jahan Publishing. (In Persian)
Roudelski, R. (2010). *How Marx's Capital took shape* (S. Moheb, Trans.). First edition. Tehran: Ghatreh Publishing. (In Persian)
Smart, B. (2006). *Michel Foucault* (L. Javafshani & H. Chavoshian, Trans.). First edition. Tehran: Akhtaran. (In Persian)
Tamimi Amadi, ʿAbd al-Wahid. (1990). *Ghurar al-Hikam wa Durar al-Kalim*. Edited by Sayyid Mahdi Rajai. Second edition. Qom: Dar al-Kitab al-Islami. (In Persian)

Persian Literature
Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

Sectarianism as a Static Structure in the Trilogy of Abutorab Khosravi

Hossein Joudavi [1]✉ **Mohammad Ali Mahmoodi** [2] **Mohammad Amir Mashhadi** [3]

1. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan Zahedan, Iran. E-mail: Joudavi.h@gmail.com
2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan Zahedan, Iran. E-mail: mahmoodi@usb.ac.ir
3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan Zahedan, Iran. E-mail: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
13, May, 2025

In Revised form:
3, August, 2025

Accepted:
4, August, 2025

Published Online:
11, September, 2025

Keywords:
Sectarianism, Gilles Deleuze, Molar Structure, Repression of Desire, Abutroab Khosravi

ABSTRACT

This research aims to analyze sectarianism as a molar structure in Aboutorab Khosravi's trilogy (Asfār-e Kātebān), (Rud-e Rāvi), and (Malakān-e 'Adhāb). Drawing on the theories of Gilles Deleuze and Félix Guattari, particularly concepts such as molar structures in contrast to rhizomatic structures, it demonstrates that sectarianism in this trilogy reproduces hierarchical, centralized, and static structures through mechanisms such as the repression of desire, negation of multiplicity, blockage of lines of flight, reterritorialization of deterritorializations, and the substitution of docile subjects for the body without organs. Employing a descriptive-analytical method and critical reading of the texts, this study argues that Khosravi, through complex narratives, not only exposes the repressive and non-dynamic nature of sects but also, by condemning superstition and dogmatism, represents the tension between molar structures (imposed order) and molecular structures (the possibility of emancipation). Methodologically, this study relies on narrative text analysis and an interdisciplinary approach to examine signs of sectarianism within the layers of the story, characterization, and the ideological discourses of the text. Data was collected through the extraction of themes related to mechanisms of domination and their opposition to rhizomatic elements. The results indicate that Khosravi's trilogy functions as an anti-sectarian text that, by revealing mechanisms of domination, invites readers to reflect on the dangers of fixed, closed collective identities. By contrasting passive characters (molar subjects) with multidimensional characters (molecular subjects), the text demonstrates how sects suppress any potential for change or escape by controlling desire and restricting freedom. These findings not only contribute to a deeper understanding of Khosravi's trilogy but also hold relevance for contemporary literary studies on the relationship between literature and ideological critique.

Cite this The Author: Hossein Joudavi, H.; Mahmoodi, M.; Mashhadi, M. (2025). "Sectarianism as a Static Structure in the Trilogy of Abutorab Khosravi". *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (121-146). DOI:10.22059/jlcr.2025.395211.2057

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

In his trilogy, Aboutorab Khosravi emphatically condemns sectarianism and superstition. The primary narrators of all three works can be viewed as victims of sectarianism who, after recounting events, become mirrors of admonition for humanity. Sectarianism refers to individuals' tendency to join or remain in sects, rooted in psychological, social, and philosophical factors. Gilles Deleuze (1925–1995), the French postmodern and post-structuralist philosopher, provides unparalleled theoretical tools for analyzing complex structures in literature and art. His philosophy, rejecting traditional dualisms, emphasizes fluid, multifaceted networks over fixed hierarchies.

2. Methodology

Employing a descriptive-analytical method and critical textual reading, this research argues that Khosravi, through intricate narratives, not only exposes the repressive and stagnant nature of sects but also critiques superstition and dogmatism. He represents the tension between *Molar structures* (imposed order) and *Molecular structures* (emancipatory potential). Relying on narrative textual analysis and an interdisciplinary approach, this study examines signs of sectarianism in the layers of fiction, characterization, and ideological discourse.

3. Theoretical Framework

Deleuze establishes a fundamental distinction between Molar and Molecular structures. From his perspective, molarity manifests not only in macro-social structures (e.g., state, capitalism, religious institutions) but also actively operates in micro-psychological and linguistic layers. Molar structures—clear embodiments of *arborescent thought*—systematically suppress liberatory forms:

- Desire is redefined by molar structures as *lack* (e.g., of love, wealth, power), whereas for Deleuze, desire is a positive, productive force requiring no lack.
- Multiplicity implies individuals are not unified identities but evolving assemblages of states and events. Molar structures imprison desire within restrictive molds by imposing fixed identities (e.g., gender, class, social roles).
- Lines of Flight are pathways in a *rhizomatic* world enabling deterritorialization. They escape rigid systems (social, political, psychological), facilitating transformation and creativity.
- Becoming (*devenir*)—Deleuze's key concept—denotes ceaseless change. Totalitarian sects, as molar structures, neutralize this process through repression.
- Deterritorialization breaks fixed patterns; sects counter it with extreme *reterritorialization*, confining all aspects of life.
- Body without Organs (BwO) is a presupposition for identity—a state of unstructured, liberated desire. Molar structures dismember the BwO into controllable parts through hierarchical divisions (e.g., functional organs).

4. Analysis

- In *Asfar-e Kataban*, the Jewish community is portrayed as a molar structure (hierarchical/static) suppressing lines of flight and becoming through inflexible rituals.
- In *Rud-e Ravi*, the sect creates a disciplinary apparatus by publicly punishing dissenters, curbing desire. Shaving Aghdas' hair under the pretext of an assassination attempt not only punishes her body but purges her gender identity—a negation of multiplicity (multigenderedness) and symbolic violence framing femininity as "sin."
- The academic collaboration between Saeed Bashiri (Muslim) and Aghlima Ayubi (Jewish) in *Asfar-e Kataban* exemplifies a Deleuzian rhizomatic network resisting arborescent sectarianism. Yet, lines of flight ultimately lead nowhere.
- In *Malakān-e 'Adhāb*, the son ascends to his father's sheikhdom throne but recognizes the father's death as a *simulacrum* designed to deceive followers, prompting his escape.

5. Conclusion

A Deleuzian analysis of Aboutorab Khosravi's trilogy reveals sectarianism not merely as a socio-religious phenomenon but as a repressive molar structure. Khosravi employs fluid, polyphonic narratives to expose sectarian mechanisms—from suppressing individual desires to negating multiplicity—through hierarchical, non-rhizomatic power relations.

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۱۳
https://jpl.ut.ac.ir/

فرقه‌گرایی به‌مثابه ساختار ایستا در سه‌گانهٔ ابوتراب خسروی

حسین جودوی[۱]✉ محمد علی محمودی[۲] محمد امیر مشهدی[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: Joudavi.h@gmail.com

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: mahmoodi@usb.ac.ir

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۲۳

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۵/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۵/۱۳

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی: فرقه‌گرایی، ژیل دلوز، ساختار مولار، سرکوب میل، ابوتراب خسروی.

چکیده

این پژوهش با هدف تحلیل فرقه‌گرایی به‌مثابه یک ساختار مولار در سه‌گانهٔ ابوتراب خسروی، شامل *اسفار کاتبان*، *رود راوی*، و *مَلَکان عذاب*، انجام شده است. با تکیه بر نظریات ژیل دلوز و فلیکس گتاری، به‌ویژه مفاهیمی مانند ساختارهای مولار در تقابل با ساختارهای ریزوماتیک، نشان داده می‌شود که فرقه‌گرایی در این سه‌گانه با سازوکارهایی همچون سرکوب میل، نفی بس‌گانگی، انسداد خطوط گریز، بازقلمروگذاریِ قلمروزدایی‌ها و جایگزینی سوژه‌های منقاد به‌جای بدنِ بی‌اندام، به بازتولید ساختارهای سلسله‌مراتبی، متمرکز و ایستا می‌پردازد. این پژوهش با روش توصیفی–تحلیلی و با خوانش انتقادی متون، استدلال می‌کند که خسروی از طریق روایت‌های پیچیده، نه‌تنها ماهیت سرکوبگرانه و غیرپویای فرقه‌ها را افشا می‌کند، بلکه با تقبیح خرافه‌پرستی و جزمیت، به بازنمایی تنش میان ساختارهای مولار (نظم تحمیلی) و ساختارهای مولکولی (امکانِ رهایی) می‌پردازد. در راستای روش تحقیق، این مطالعه با اتکا به تحلیل متنِ روایی و رویکرد بینارشته‌ای، به واکاوی نشانه‌های فرقه‌گرایی در لایه‌های داستانی، شخصیت‌پردازی و گفتمان‌های ایدئولوژیک متن پرداخته است. داده‌ها از طریق استخراج مضامین مرتبط با سازوکارهای سلطه و تقابل آن‌ها با عناصر ریزوماتیک گردآوری شده است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که سه‌گانهٔ خسروی، به‌مثابه متنی ضدفرقه‌گرا عمل می‌کند که با آشکارسازی مکانیزم‌های سلطه، خواننده را به بازاندیشی دربارهٔ خطراتِ تثبیتِ هویت‌های جمعیِ بسته فرامی‌خواند. از طریق تقابل شخصیت‌های منفعل (سوژه‌های مولار) با شخصیت‌های چندبُعدی (سوژه‌های مولکولی)، متن به خواننده نشان می‌دهد که چگونه فرقه‌ها با مهار میل و تحدید آزادی، امکان هرگونه دگرگونی یا گریز را سلب می‌کنند. این یافته‌ها نه‌تنها درک عمیق‌تری از سه‌گانهٔ خسروی را باعث می‌شوند، بلکه در مطالعات ادبی معاصر دربارهٔ پیوند ادبیات و نقد ایدئولوژی نیز کاربرد دارند.

استناد: جودوی، حسین؛ محمودی، محمدعلی؛ مشهدی، محمدامیر (۱۴۰۴). «فرقه‌گرایی به‌مثابه ساختار ایستا در سه‌گانه ابوتراب خسروی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۸، تابستان، (۱۲۱–۱۴۶).
DOI:10.22059/jlcr.2025.395211.2057

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

ابوتراب خسروی در سه‌گانهٔ خود به‌صورت مؤکّد به تقبیح فرقه‌گرایی و خرافات پرداخته است. راویان اصلیِ هر سه اثر را می‌توان قربانیان فرقه‌گرایی دانست که اکنون پس از شرح ماوقع، آیینهٔ عبرتی می‌سازند برای بشریت. در *اسفار کاتبان*، قوم یهود، بیشتر به‌مثابه فرقه‌ای دارای مناسک و آدابی غیرقابل انعطاف است، که در آن امکان عدول از خطوط قرمز وجود ندارد. تا جایی که دختری یهودی (اقلیما ایوبی) به سبب عشقش به جوانی مسلمان (سعید بشیری) به شکلی فجیع (نوعی قربانی کردن) کشته می‌شود. دین یهود به عنوان اقلیتی در ایران، در این داستان هرچه بیشتر شکل یک فرقه را به خود گرفته است. در داستان *رود راوی*، فرقهٔ «مفتاحیه»، به هیچ عنوان تحمل عقاید مخالف را ندارد و قصورکنندگان را در ملأ عام به مجازات می‌رساند. در این فرقه بر القای تحسین رنج تأکید می‌شود و مریدان این فرقه از خود توان هیچ اراده و تفکری ندارند. «دارالشفا» محلی است که حضرت مفتاح بیماران را در آن‌جا نگاه می‌دارد و به آنان وعدهٔ شفا و رستگاری می‌دهد. این مکان، شدیداً تحت کنترل است و هیچ چیزِ ساکنان اجباریِ آن، از چشمان نظام کنترل‌گرِ فرقه پنهان نمی‌ماند. در *ملکان عذاب* نیز به یک نظامی جنایتکار پرداخته می‌شود که سرانجام به مقام شیخوخیت فرقه‌ای به نام «تجندیه» می‌رسد. بزرگ تجندیه در خانقاهی زندگی می‌کند و پس از سال‌ها بی‌خبری از فرزند ارشدش، قاصدانی را در پی او می‌فرستد. فرزند ارشد، شبیه‌ترین فرزند به پدر است. پدر می‌خواهد در یک نمایش عمومی، به گونه‌ای تصویرسازی کند که گویا عروج کرده و سپس در هیأتی جوان‌تر به زمین بازخواهد گشت و قرار است پسر ارشد (زکریا) در واقع عهده‌دار نقش جوانی او باشد.

فرقه، گروهی با عقاید، مناسک و ساختار قدرت متمرکز است که حول یک رهبر کاریزماتیک یا ایدئولوژی خاص شکل می‌گیرد. از ویژگی‌های کلیدی یک فرقه می‌توان به عوامل زیر اشاره کرد: ۱) وجود رهبری کاریزماتیک در رأس به عنوان بنیان‌گذار که البته این رهبران غالباً خودانتصاب‌اند و طوری رفتار می‌کنند که تمام تکریم‌ها و ستایش‌ها بر خودشان متمرکز شود و اساس عشق و وفاداری اعضا را بر خود بنا سازند (گل‌محمدی شورکی، ۱۳۹۱: ۵۶). رهبر به عنوان منبع حقیقت مطلق، غیرقابل‌انتقاد و گاه الوهیت‌پنداشته‌شده است. ۲) اکثراً دارای مرزهای غیرقابل عبوراند که توسط آن ضمن کنترل اعضا، از ورود افراد بیگانه جلوگیری می‌کنند. (همانجا) فرقه‌ها با ایجاد مرزهای سفت‌وسخت بین اعضا و جهان خارج (مثلاً با تحریم خانواده یا رسانه‌ها) در تحقق این هدف خود می‌کوشند. ۳) کنترل شدید به شکل نظارت بر رفتار، افکار و حتی احساسات اعضا (مثلاً از طریق شست‌وشوی مغزی، انزوا، یا مجازات) وجود دارد. ۴) اکثراً دارای یک مانیفست یا دکترین مشخص– اند که شامل جهان‌بینی، مرام‌نامه و مسائلی این‌چنینی است (همانجا).

فرقهٔ مذهبی «به بخشی از افراد جامعه یا گروهی اطلاق می‌شود که از دین رسمی جامعه جدا شده و به آیینی دیگر گرویده‌اند» (همان: ۵۶-۵۷). «در همهٔ ادیان کم‌وبیش شقاق‌ها و فرقه‌گرایی‌هایی وجود دارد» (ا. گریدی، ۱۳۸۴: ۱۵). تفاوت فرقه با دین یا جنبش‌های اجتماعی در این است که ادیان رسمی معمولاً ساختاری نهادینه‌شده، تاریخچهٔ طولانی و تنوع درونی دارند، در حالی که فرقه‌ها اغلب حول محور فرد یا ایدئولوژی محدود شکل می‌گیرند و در برابر تغییر مقاومند. فرقه‌گرایی به گرایش افراد به پیوستن یا تداوم حضور در فرقه‌ها اشاره دارد که ریشه در عوامل روان‌شناختی، اجتماعی و فلسفی دارد.

ژیل دلوز (۱۹۲۵–۱۹۹۵)، فیلسوف فرانسوی و از چهره‌های شاخص پسامدرنیسم و پساساختارگرایی، با بازتعریف مفاهیمی مانند تفاوت، تکرار، صیرورت (شدن) و ساختارهای ریزوماتیک، ابزارهای نظری بی‌بدیلی را برای تحلیل ساختارهای پیچیده در ادبیات و هنر فراهم کرده است. فلسفهٔ او، که بر طرد دوگانگی‌های سنتی مبتنی است، به جای تمرکز بر سلسله‌مراتبِ ثابت، بر شبکه‌های چندوجهی و سیّال تأکید دارد. این رویکرد به‌ویژه در تحلیل ساختارهای مولار (چندپاره و غیرمتمرکز) که در آثار ادبی مانند سه‌گانهٔ ابوتراب خسروی تجلی می‌یابند، کاربردپذیر است.

۱-۱. سؤالات پژوهش

۱) چگونه میتوان فرقه‌گرایی را در سه‌گانهٔ ابوتراب خسروی با تکیه بر مفاهیم فلسفی ژیل دلوز، به‌مثابه یک ساختار مولار تحلیل کرد؟

۲) تقابل میان ساختارهای مولار و ساختارهای مولکولی در سه‌گانهٔ ابوتراب خسروی چگونه بازنمایی می‌شود؟

۳) فرقه‌ها در این سه‌گانه با چه مکانیزم‌هایی به تثبیت ساختارهای مولار می‌پردازند؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

علی تسلیمی و سمیه قاسمی‌پور در مقالهٔ ««اقلیت شدن» در *بوف کور*» (۱۳۹۴)، بوف کور هدایت را از منظر ادبیات اقلیت دلوز و گتاری بررسی کرده‌اند. در این پژوهش به مکانیزم‌های آزادسازی میل در *بوف کور* و شکستن ساختار هژمونی مسلط پرداخته شده است.

تاجبخش فنائیان به همراه علی‌عسکر علیزاده مقدم و فرهاد مهندس‌پور در پژوهشی با نام «ادبیات اقلیت و بررسی عناصر تطبیقی قلمروزدایی زبانی؛ نفی و شیء‌های کثرت‌یافته (با محوریت داستان مسخ کافکا و نمایش‌نامهٔ *دست آخر* ساموئل بکت)» (۱۳۹۵) از طریق تطبیق استعاره‌ها و تمثیل‌های موجود در آثار ذکر شده، به تبیین انسان معاصر پرداخته‌اند.

زهرا غریب‌حسینی و حمید جعفری در پژوهشی با نام «بررسی تمثیل رمزی فرقهٔ انحرافی «تی اس ام» در رمان *درخت انجیر معابد*» (۱۴۰۱)، به انحرافات دینی–اخلاقی در جامعه پرداخته‌اند که توسط تشکیلات فرقه‌ای انجام پذیرفته است.

مریم قربانعلی با همراهی اشرف چگینی و محمدعلی شفائی در پژوهشی با نام «کاربست رویکرد ادبیات اقلیت ژیل دلوز بر رمان *الثلج یأتی من‌النافذه* حنا مینه و رمان *جای خالی سلوچ* محمود دولت‌آبادی» (۱۴۰۲)، به صورت تطبیقی این دو اثر را با خوانشی اقلیتی واکاویده‌اند.

تا به حال در حوزهٔ فرقه‌گرایی، پژوهشی با رویکرد نقد و نظریهٔ ادبی انجام نگرفته است. در این پژوهش برای نخستین بار از منظر یک نظریهٔ ادبی، فرقه‌گرایی مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است. ژیل دلوز، با نظریات ضداقتدار و ساختارشکن خویش محمل مناسبی را فراهم کرده است تا این بار فرقه‌گرایی به شکلی دقیق و ساختارمند تشریح و تبیین گردد و سازوکارهایی که در آن فرقه‌ها، مانع از رهایی و به جریان افتادن میل می‌گردند، تشریح گردد.

۲. مبانی نظری

۲-۱. ساختار مولار (ایستا)

دلوز، تمایزی بنیادین میان ساختارهای «مولار»[۱] و «مولکولار»[۲] قائل می‌شود. «شهرت عمدهٔ دلوز به‌سبب آثاری است که با همکاری فیلیکس گتاری نوشته است» (پیتون، ۱۴۰۱: ۱۴). این دوگانهٔ مفهومی محوری اساسی در اندیشهٔ او و همکارش فلیکس گتاری است و نقش کلیدی در تحلیل پویایی‌های قدرت، سوژگی و سازماندهی اجتماعی ایفا می‌کند. ساختارهای مولار، در تقابل با جریان‌های سیّال و تکثیرشوندهٔ مولکولار، نمایانگر نظام‌های ثابت، سلسله‌مراتبی و نهادینه‌شده‌ای هستند که واقعیت را به واحدهای قابل شناسایی و کنترل‌پذیر تقسیم می‌کنند. این ساختارها، با تولید دوقطبی‌های ثابت (همچون فرد/جمع، مرکز/حاشیه و نظم/بی‌نظمی)، سوژه‌ها و نهادها را در چارچوب‌های ازپیش‌تعیین‌شده محبوس می‌سازند و امکان گریز از منطق بازنمایی و هویت‌های ایستا را محدود می‌کنند.

از منظر دلوز، مولاربودگی نه‌تنها در سطح کلانِ ساختارهای اجتماعی (مانند دولت، سرمایه‌داری یا نهادهای مذهبی) تجلی می‌یابد، بلکه در لایه‌های خُردترِ روانشناختی و زبانی نیز حضوری فعال دارد. این ساختارها می‌کوشند بس‌گانگی[۳] و شدن[۴] را به‌واسطهٔ فرایندهای استانداردسازی و عُرفی–سازی مهار کنند. همچنین خطوط گریز را نیز مسدود می‌نمایند یا میل را در جهت اهداف و آرمان‌های خود کانالیزه می‌کنند. ساختارهای مولار شدیداً با اقسام قلمروزدایی در تعارض هستند و اگر هرگونه قلمروزدایی یا تلاش برای قلمروزدایی صورت گیرد، با بازقلمروگذاری آنی و مجدد، آن را در جهت اهداف سلطه‌گرایانهٔ خود به کار می‌گیرند.

ساختار مولار همانند نظام درختی سنتی اندیشه و فلسفهٔ غرب است. دلوز به همراه گتاری از واژهٔ «ریزوم» برای مقابله با نظام سنتی و راکد اندیشه و فلسفهٔ رایج سود می‌جویند؛ آن‌ها « الگوی تفکر حاکم بر غرب را، به دلیل تأکید آن بر علت و معلول و پدید آوردن پایگان‌ها به درخت تشبیه کرده‌اند» (ساتن و مارتین–جونز، ۱۳۹۵: ۲۳). و ایدهٔ ریزوم را به‌عنوان یک ماشین جنگنده برای مقابله با تفکر درختی پرورده و گسترده‌اند. ریزوم از ریشهٔ یونانی[۵] به معنای توده – ریشه است. در زیست‌شناسی و گیاه‌شناسی، به گیاهی اطلاق می‌شود که اغلب دارای ریشه‌های خارجی و ساقه–های خزنده است. ساقه‌های گیاهان ریزوم‌دار بر خلاف سایر گیاهان به‌صورت افقی و در زیر خاک رشد می‌کنند. با قطع بخشی از ساقهٔ آن، گیاه از بین نرفته، بلکه از همان‌جا در زیر خاک گسترش می‌یابد و جوانه‌های تازه به وجود می‌آورد. پس ریزوم عامل ارتباط و دگرزایی است و امکان ایجاد شبکه‌ای بی‌پایان را فراهم می‌کند. «اما مراد دلوز و گتاری از کاربرد این اصطلاح در مقدمهٔ *هزار فلات: سرمایه‌داری و شیزوفرنی* (۱۹۸۰) توصیف شیوه‌ای خاص از اندیشیدن بود. تصویر ریشه‌ها و جوانه‌هایی که از ساقه‌ای افقی پدید می‌آیند از شیوهٔ تفکری حکایت می‌کند که این دو آن را برتر از فرایند فکری حاکم بر فلسفهٔ غرب می‌دانند» (کولبروک، ۱۴۰۱: ۲۳). سازوکار یک ساختار مولار که نمونه‌ای واضح از تجسم‌گاه اندیشهٔ درختی است مدام به نفی و طرد اشکال رهایی‌بخش منجر می‌شود:

۲-۱-۱. سرکوب «میل»[۶]

«میل یک فرایند است؛ یعنی نقطهٔ مقابل یک ساختار یا تکوین» (دلوز، ۱۴۰۰: ۳۰۲). همچنین «یک نیروی کنشی است و نه پاسخی واکنشی به یک نیاز تحقق‌نایافته» (پیتون، ۱۴۰۰: ۱۴۰). دلوز و گاتاری با نقد مفهوم ادیپ و فقدان در روانکاوی فرویدی، میل را نه به عنوان کمبود یا فقدان، بلکه به عنوان نیرویی مولد و سازنده معرفی می‌کنند. از نقطه نظر دلوز و گتاری میل به شکل یک نیروی سازنده و اسرارآمیز شهوت‌طلبی ظهور می‌کند. آن‌ها مفهوم امر خیالی لاکان را به کمال مطلوب رسانده (مرحلهٔ قبل از اکتساب زبان) و بر تئوری میل او تاکید دارند. آن‌ها گذار به امر نمادین (زبان، ساختار و جامعه) را به‌عنوان یک خسران و شکست می‌نگرند. ورود به ساختار و جامعه به‌عنوان یک تراژدی نگریسته می‌شود. تنها بازگشت به خیال، نمایانگر پایان سرکوب اجتماعی–سیاسی و دیکتاتوری امر نمادین است. آن‌ها در واقع با حمله به روان‌کاوی کلاسیک و مارکسیسم، یک تئوری جدید به نام شیزوآنالیز را توسعه می‌دهند (ساراپ، ۱۳۸۲: ۱۳۱–۱۳۰). ماشین‌های میل‌گر[۷]، سازوکارهایی هستند که میل را تولید می‌کنند. این ماشین‌ها نه‌تنها در انسان‌ها، بلکه در تمام سطوح واقعیت، از جمله طبیعت و جامعه، فعال هستند. ساختارهای مولار با اعمال کدهای ثابت (مثلاً هنجارهای اجتماعی، قوانین اخلاقی یا الزامات اقتصادی)، این جریان میل را به کانال‌های ازپیش‌تعیین‌شده هدایت می‌کنند. ساختارهای مولار، میل را به‌عنوان کمبود (مثلاً

کمبود عشق، ثروت یا قدرت) بازتعریف می‌کنند، در حالی که از نظر دلوز، میل یک نیروی مولدِ مثبت و بی‌نیاز از کمبود است.

۲-۱-۲. نفی «بس‌گانگی»

دلوز و گتاری با مفاهیم وحدت و هویت، یعنی وجود یک اصل واحد و ثابت که همه چیز از آن نشأت می‌گیرد، مخالف‌اند. آن‌ها معتقدند که این مفاهیم، جهان را به یک فضای همگن و یکنواخت تبدیل می‌کنند و تنوع و تکثر آن را نادیده می‌گیرند. دلوز و گتاری به جای وحدت و هویت، مفهوم بس‌گانگی را مطرح می‌کنند. بس‌گانگی به این معناست که فرد نه یک هویت واحد، بلکه مجموعه‌ای از حالات و رویدادهاست که مدام در حال تغییر و تحول هستند. بس‌گانگی‌ها ریزومی‌اند و در آن‌ها تنها تعیّن‌ها، گستره‌ها و بُعدها وجود دارند (یانگ و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۱۳). ریزوم ساختاری بدون مرکز و سلسله مراتب است و همواره در حال گسترش و ارتباط با نقاط جدید است. بس‌گانگی نیز به همین ترتیب ساختاری است که مدام در حال گسترش و ارتباط است. ساختارهای مولار با ایجاد هویت‌های ثابت (مثل جنسیت، طبقه، نقش‌های اجتماعی)، میل را در قالب‌های محدودکننده محبوس می‌کنند. این هویت‌ها، بس‌گانگی‌های نامحدود میل را نادیده می‌گیرند و آن را به الگوهای تکرارشونده و قابل‌کنترل تبدیل می‌کنند.

۲-۱-۳. انسداد «خطوط گریز»[۸]

خطوط گریز در واقع امکان‌هایی است در یک جهان ریزوماتیک که اقسام قلمروزدایی‌ها را ممکن می‌سازد. خطوط گریز، مسیرهایی هستند که از نظام‌های سخت و متصلب (مثل ساختارهای اجتماعی، سیاسی یا روانی) فراروی می‌کنند و امکان دگرگونی، خلاقیت و بازتعریف رابطه با واقعیت را فراهم می‌آورند. این خطوط نه برای تخریب، بلکه برای گسست از قالب‌های ازپیش‌–تعیین‌شده و ساخت امکانات جدید عمل می‌کنند. فرقه‌ها با ایجاد هویت‌های یکپارچه و انعطاف‌–ناپذیر (مثل عضو وفادار، برگزیدهٔ حقیقت)، تفاوت‌ها و چندگانگی‌های ذاتی میل را نابود می‌کنند. از نظر دلوز، میل ذاتاً سیّال، غیرمتمرکز و چندجهتی است، اما فرقه‌ها آن را در قالب ایدئولوژی‌های ثابت کدگذاری می‌کنند. این کدگذاری، خطوط گریز را مسدود می‌کند، چرا که هرگونه انحراف از هویت تحمیلی، به عنوان «خیانت» یا «انحراف» سرکوب می‌شود.

۲-۱-۴. نفی «شدن»

«صیرورت» یا «شدن» یکی از مفاهیم کلیدی در فلسفهٔ ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی، است. این مفهوم به فرآیند مداوم و بی‌وقفهٔ تغییر و دگرگونی اشاره دارد، نه به یک حالت ثابت و پایدار. «از نقطه‌نظر قدرت، شدن‌ها را می‌توان فرایندهای ازدیاد یا افزایش قدرت‌های یک پیکر تلقی کرد که در رابطه با قدرت‌های دیگر اتفاق می‌افتد بی‌آنکه مستلزم تصاحب آن قدرت‌ها باشد» (پیتون، ۱۴۰۰: ۱۵۴). در فلسفهٔ ژیل دلوز و فلیکس گتاری، صیرورت یا شدن به فرآیندی داینامیک اشاره دارد که

در آن سوژه‌ها از هویت‌های ثابت و ازپیش‌تعیین‌شده فراروی می‌کنند و به‌سوی تفاوت، تغییر و اتصالات نوین حرکت می‌نمایند. صیرورت، در تقابل با بودن ، ماهیتی سیال، غیرخطی، و چندجهتی دارد و با گشودگی به‌سوی امکانات نامحدود تعریف می‌شود. «شدن، نه آغازی دارد نه پایانی، نه خروجی نه ورودی، نه مبدا و اصلی و نه سرنوشت مقدری. شدن کانون نابی است بدین معنا که این کانون «در میانهٔ چیزی» نیست» (همو، ۱۴۰۱: ۱۸۹). فرقه‌ها، به‌عنوان ساختارهای مولار تمامیت‌خواه، این فرآیند را از طریق سازوکارهای سرکوب‌گرانه‌ای خنثی می‌کنند.

۲-۱-۵. «بازقلمروگذاریِ»[۹] «قلمروزدایی‌ها»[۱۰]

قلمروزدایی به معنای خروج از مرزهای تعیین شده و شکستن الگوهای تثبیت شده است. این فرآیند می‌تواند در سطوح مختلف، از فردی تا اجتماعی، رخ دهد. قلمروزدایی نه تنها به معنای گسستن از گذشته، بلکه به معنای ایجاد ارتباطات جدید و نامتعارف است. این ارتباطات می‌توانند منجر به خلق چیزهای جدید و نوآورانه شوند. دلوز و گتاری با مفهوم قلمروزدایی، به مقابله با هرگونه تثبیت و محدودیت می‌پردازند. بازقلمروگذاری در فلسفهٔ دلوز و گتاری به معنای فرآیند سازمان‌دهی مجدد یا تثبیت دوبارهٔ یک سیستم، ساختار یا قلمرو پس از یک دورهٔ تغییر یا گسست است. بازقلمروگذاری نشان‌دهندهٔ تلاش برای ایجاد ثبات جدید یا بازگشت به وضعیتی پایدار پس از یک دوره تغییرات شدید است. فرقه‌ها با قلمروگذاری‌های افراطی تمام جنبه‌های زندگی فردی و جمعی را در قلمروی بستهٔ خود محصور می‌کنند (مثلاً کنترل روابط اجتماعی، مالی یا حتی افکار اعضا). خطوط گریز، که ذاتاً قلمروزدایی (گسست از قلمروهای ثابت) را ممکن می‌سازند، توسط فرقه‌ها به عنوان تهدیدی برای بقای نظام تفسیر می‌شوند. بنابراین، هر نشانه‌ای از تفکر انتقادی یا کنش مستقل، با مکانیزم‌هایی مانند شست‌وشوی مغزی، انزوا یا تنبیه سرکوب می‌شود.

۲-۱-۶. کاربست «سوژه‌منقاد» به‌جای «بدن بی‌اندام»[۱۱]

برای دلوز و گتاری بدن بی‌اندام نوعی پیش‌فرض برای هویت است. آن‌ها از مفهوم بدن بدون اندام به‌مثابه وضعیتی از میلِ رها و غیرساختاریافته نام می‌برند. ساختارهای مولار با اعمال تقسیمات سلسله‌مراتبی (مثل تفکیک بدن به اندام‌های عملکردی)، این بدن بدون اندام را به اجزای کنترل‌پذیر تجزیه می‌کنند. این فرآیند، جریان‌های میل را متوقف کرده و آن را به خدمت نظام‌های سلطه درمی‌آورد و از آن‌ها بدن‌های مطیع و سوژه‌منقاد می‌سازد.

۳. کاربست مبانی نظری در سه‌گانهٔ ابوتراب خسروی

۳-۱. فرقه به‌مثابه ساختار مولار

جامعهٔ یهود در داستان *اسفار کاتبان* به مثابه یک ساختار مولار (ثابت و سلسله‌مراتبی) تصویر می‌شود که با مناسک غیرقابل انعطاف، هرگونه خطوط گریز یا شدن (صیرورت) را سرکوب می‌کند. فرهنگ در این‌جا، تبدیل به یک خرده‌فرهنگ (احکام غیرقابل انعطاف یهودیت) می‌شود و اِقلیما

ایوبی، با عشق به سعیدِ مسلمان، تلاش می‌کند از مرزهای فرقه فراروی کند و به یک دیگری‌–شدن دست یابد. اما این حرکت مولکولی (تغییرپذیر و سیال) با خشونت ساختار مولار (قربانی‌شدن) نابود می‌شود. این تقابل، بازتاب نظریهٔ دلوز دربارهٔ نزاع میان نیروهای کدگذاری‌شده (فرقه) و نیروهای رمزگشایی‌شده (عشق) است. فرقه با تحمیل قوانین خشک، بدن‌ها را به «سازمان‌هایی» تقلیل می‌دهد که تنها پذیرای عملکردهای ازپیش‌تعیین‌شده‌اند. اِقلیما، به مثابه یک بدنِ بالقوه، تلاش می‌کند از این سازمان‌یافتگی بگریزد، اما ساختار فرقه او را به «بدنی مُهرخورده» تبدیل می‌کند.

۳-۱-۱. سرکوب «میل» در سه‌گانهٔ خسروی

تشریح مفهوم میل از دیدگاه دلوز بیانگر دیدگاه‌های ضدمدرنیستی اوست. به نظر دلوز و گتاری، انسان در ابتدایی‌ترین وضعیت موجودی زیست‌شناختی است. لذا در او میل یا کشش تصاحب اشیاء وجود دارد. میل همانند ماشینی است که آدمی را پیش می‌راند و از بدو تولد تا لحظهٔ مرگ با انسان همراه است (ایمان‌زاده، ۱۴۰۰: ۳۷). در *رود راوی* فرقهٔ مفتاحیه با مجازات علنی مخالفان، یک دستگاه انضباطی ایجاد می‌کند که میل را مهار می‌نماید. از نظر فوکو قدرت مشرف بر حیات، به بدن نه به عنوان ابزار بازتولید انسان، بلکه بیشتر به عنوان موضوع دخل و تصرف نگاه می‌کند. علمی جدید که فوکو از آن به عنوان «قدرت انضباطی» یاد می‌کند و هدف اصلی قدرت انضباطی، تولید انسانی بود که به عنوان «بدنی رام و سر به راه» تلقی شود. این بدن رام در عین حال نیز باید مولّد باشد. تکنولوژی انضباط در کارگاه‌ها، پادگان‌ها، زندان‌ها، بیمارستان‌ها و غیره توسعه یافت. در هر یک از این نهادها هدف کلی سربه‌راهی افراد و جمعیت‌ها به‌طور هم‌زمان بود (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۲۴۴). فرقه‌ها، میلِ تولیدگر را به میلِ سرکوب‌گر تبدیل می‌کنند و مانع «صیرورت» (شدن) می‌شوند. و این همان تعریف نوین نیچه از بردگی‌ست که رخ می‌دهد؛ آن‌چه نیچه ضعیف یا برده می‌نامد به معنای کم‌تر قوی نیست، بلکه هر چیزی است که – قدرت‌اش هر چه هست – از آن‌چه می‌تواند انجام دهد، جدا شده باشد. کم‌تر قوی، به همان اندازهٔ قوی نیرومند است اگر تا آخرین مرز برود (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۰۲). تأکید بر «تحسین رنج» و نفی ارادهٔ فردی، نشان‌دهندهٔ سرکوب میلِ تولیدگر (مفهوم دلوزی) است. پیروان این فرقه به «بدن‌های مطیع» تبدیل می‌شوند که فاقد هرگونه توانایی برای شدن یا اتصال به شبکه‌های ریزوماتیک هستند. «فرضیهٔ سرکوب در سنتی ریشه دارد که قدرت را صرفاً محدودیت، نفی و اجبار می‌داند. قدرت به‌عنوان مقاومتی منظم در مقابل واقعیت، به‌عنوان ابزار سرکوب و به‌عنوان مانع حقیقت، از شکل‌گیری دانش و معرفت جلوگیری می‌کند و یا دست‌کم آن را مخدوش می‌سازد. قدرت این کار را از طریق سرکوب امیال، ایجاد آگاهی کاذب، ترویج ناآگاهی و نادانی و کاربرد بسیاری از نیرنگ‌های دیگر انجام می‌دهد. قدرت چون از حقیقت می‌ترسد، می‌باید آن را سرکوب کند» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۲۳۷).

اقلیما در *اسفار کاتبان* دربارهٔ خویشان یهودی خویش به سعید بشیری اینچنین می‌گوید: «عاقِ همه‌شان شده‌ام، به نظرشان دختر خودسری هستم...» (خسروی، ۱۴۰۲ الف: ۳۸) او در جای دیگری از داستان خطاب به سعید بشیری می‌گوید: «من باید به آن‌ها بگویم که کارهای من نیازی به مشورت با خاخام ندارد و اصلاً برای همین به خانهٔ پدری برگشته‌ام که برای هر کاری از او اجازه نگیرم» (همان: ۵۶–۵۵). او همچنین خطاب به سعید بشیری تصریح می‌کند: «خاخام، مادر، اسفار تورات و تَلمود مثل بند نافی هستند که به من پیوسته‌اند. باید بریده شوند» (همانجا). فرقه‌گرایی، در *اسفار کاتبان*، با ایجاد نظامی مبتنی بر اطاعت از خاخام و متون مقدس (مانند تورات و تلمود)، نمونهٔ بارزی از یک ساختار مولار است. این ساختارها با محدود کردن فرد در چارچوبی از «بایدها» و «نبایدها»، میل به تفاوت و تکثر را سرکوب می‌کنند. اقلیما با بیان اینکه «خاخام، مادر، اسفار تورات و تلمود... باید بریده شوند»، عملاً به دنبال قلمرزدایی است؛ فرآیندی که دلوز آن را به‌مثابه رهایی از نظام‌های تحمیلی و بازگشایی فضا برای تکثر معرفی می‌کند. دلوز میل را نیرویی انقلابی می‌داند که در برابر نظام‌های سرکوب‌گر مقاومت می‌کند. اقلیما با تأکید بر استقلال عمل (کارهای من نیازی به مشورت با خاخام ندارد) نشان می‌دهد که میل فردی چگونه می‌تواند در تقابل با ساختارهای فرقه‌ای قرار گیرد.

در قسمتی از *اسفار کاتبان* به دست می‌آید که سعید بشیری و اقلیما ایوبی مدام تحت تعقیب‌اند و به‌سختی تهدید گشته‌اند. اقلیما از سمت خاخام با توسل به آیات عذاب تورات تهدید شده است و خاخام به نشانه‌هایی از سعید هم اشاره کرده است که او را در موضع آسیب‌پذیری قرار می‌دهد. اما بیشتر از هر چیز، اقلیما نگران سعید است (همان: ۹۳). از دیدگاه فوکو، قدرت نه صرفاً از طریق زور فیزیکی، بلکه از طریق گفتمان‌ها و نهادهای نظارتی اعمال می‌شود. تهدید اقلیما توسط خاخام با استفاده از «آیات عذاب تورات»، نمونه‌ای بارز از کاربستِ گفتمان مذهبی برای ایجاد رعب و انقیاد است. خاخام، به‌عنوان نمایندهٔ فرقه، با تفسیرِ اقتدارگرایانهٔ متون مقدس (توسل به آیات عذاب)، تلاش می‌کند تا هویت فرقه‌ای را به‌مثابه تنها معیار حقیقت تحمیل کند و تمایز بین مقدس/نامقدس را تشدید نماید و هرگونه مقاومت را «گناه» جلوه دهد. تهدیدها نه‌تنها علیه اقلیما، بلکه «به نشانه‌هایی از سعید» اشاره دارند. این امر نشان می‌دهد فرقه‌گرایی چگونه از نظارت شبکه‌ای استفاده می‌کند تا حتی غیرمستقیم، افراد را تحت کنترل بگیرد. خاخام و نظام فرقه‌ای، نماد ماشین‌های مولاری هستند که با تحمیل قوانین مذهبی (آیات عذاب)، میل به آزادی را سرکوب می‌کنند. در مقابل، نگرانی اقلیما برای سعید و پیوند عاطفی بین آن‌ها، نشانهٔ میل انقلابی است: میل به حفظ ارتباط انسانی، حتی در شرایط خطر و میل به شکستن انزوا و ایجاد همبستگی فراتر از مرزهای فرقه. فرقه‌گرایی می‌کوشد میل را به میل به اطاعت تبدیل کند، اما اقلیما و سعید با حفظ دغدغه‌های انسانی، نشان می‌دهند میل ذاتاً نیرویی رهایی‌بخش است.

اقلیما با تمام تهدیدها هرگز از علاقه‌اش به سعید بشیری دست نمی‌کشد. سعید بشیری پس از غیبت غیرمنتظرهٔ اقلیما به خانهٔ او می‌رود. نشانه‌هایی را می‌بیند که متوجه می‌شود، اقلیما به وضعی فجیع، مطابق با سنن یهود، قربانی گشته است. بوی مرموز سوختنی و خون‌های دلمه‌بسته همگی خبر از کشته شدن اقلیما می‌دهند (همان: ۱۵۷–۱۵۵). فرقهٔ یهود، با تحمیل قوانین سختگیرانه و استفاده از خشونت (مثل قربانی کردن)، تفاوت‌های فردی (مانند عشق اقلیما به سعید) را سرکوب می‌کند. بوی سوختگی و خونِ دلمه‌بسته به‌عنوان نشانه‌های مرگ اقلیما، نه تنها نماد خشونت فیزیکی، بلکه بیانگر «خشونت نمادین» فرقه است که از طریق ترس و وحشت، وفاداری اعضا را تضمین می‌کند. این همان «انضباط بدن‌ها» (به‌قول فوکو) است که دلوز آن را در قالب کنترل میل و سرکوب خطوط گریز تحلیل می‌کند. «قدرت به شیوه‌یی که فوکو آن را در نظر می‌گیرد رابطهٔ نزدیکی با «سلطه» دارد و نه مستلزم یک مرتکب علناً آشکار، بلکه مستلزم یک قربانی است» (کوزنزهوی، ۱۳۸۰: ۱۶۲). فرقه با قتل اقلیما، خط گریز عشق اقلیما به سعید را نابود می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای فرقه‌ای با بازقلمروگذاری، هرگونه تلاش برای فرار را به دام می‌اندازند. مرگ اقلیما نه‌تنها پایان مقاومت او، بلکه اعلام پیروزی نظام فرقه‌ای بر تفاوت و تکثر است. جسد اقلیما که با خشونت فرقه مُثله شده، نمادی از نابودی بدن بی‌اندام است. فرقه با تخریب فیزیکی و نمادین بدن او، نه تنها میل او به آزادی (عشق به سعید) را سرکوب می‌کند، بلکه بدنش را به سطحی کدگذاری‌شده تبدیل می‌کند که تابوها و محدودیت‌های فرقه را بازتولید می‌کند. اشاره به «سنن یهود» به‌عنوان توجیه قتل، نشان‌دهندهٔ استفاده از متون مقدس (مثل تلموذ) برای طبیعی‌سازی خشونت است. این همان «دانش–قدرت» است که دلوز و فوکو بر آن تأکید دارند؛ نظام‌های حقیقت‌سازی که خشونت را موجه جلوه می‌دهند.

در قسمتی از داستان *رود راوی*، حضرت مفتاح به کیا می‌گوید: «قدرت، آرمان مفتاحیه است، زیرا که قدرت واقعی متعلق به مفتاحیه است...» (خسروی، ۱۴۰۳: ۱۴۰) از نظر دلوز، قدرت در نظام‌های فرقه‌ای نه صرفاً یک ابزار سرکوب، بلکه میلِ سازمان‌یافته است که سوژه‌ها را به‌سوی اهداف گروه هدایت می‌کند. قدرت در این‌جا نه یک ابزار بیرونی، بلکه خودِ هدف نهایی است. فرقه با ایجاد یک «ماشین میل» جمعی، اعضا را وادار می‌کند تا قدرت رهبر را نه به‌عنوان زور، بلکه به‌عنوان «آرمان» بپذیرند. این فرایند، میل فردی را به «میل فرقه‌ای» تبدیل می‌کند. فرقه می‌کوشد هرگونه قدرت بیرونی (دولت، ادیان دیگر، عرف جامعه) را نفی کند و خود را تنها منبع مشروع قدرت معرفی نماید. دلوز از مفهوم سیمولاکروم (کپی بدون اصل) برای توصیف نظام‌هایی استفاده می‌کند که واقعیت را جعل می‌کنند. سیمولاکروم یا وانموده «مأمن توان‌مندیی ایجابی‌ست که اصل و نسخه–بدل، الگو و رونوشت را نفی می‌کند» (یانگ و دیگران، ۱۴۰۰: ۴۶۷–۴۶۶). ادعای «قدرت واقعی متعلق به مفتاحیه است»، نمونه‌ای از ساخت سیمولاکروم است. فرقه با ایجاد یک گفتمان دروغین، قدرت

خود را به‌مثابه «تنها حقیقت» معرفی می‌کند، حتی اگر در واقعیت خارجی چنین نباشد. این گفتمان، اعضا را وادار می‌کند تا جهان را تنها از دریچهٔ ایدئولوژی فرقه ببینند و هرگونه قدرت بیرونی را نادرست یا ضعیف تصور کنند.

در *رود راوی*، عموی فرقه‌ای کیا، در وصف حضرت مفتاح توضیحاتی به او می‌دهد؛ اینکه حضرت مفتاح مسیری اختصاصی برای عبور و مرور دارند. ایشان نمی‌خواهند با رعایا مواجه شوند و ملاقات نگهبانان دارالمفتاح با ایشان از موهبت آنان است. به رعایایی اشاره می‌شود که در مواجهه با حضرت مفتاح بر خاک می‌افتند و می‌خواهند کفش مبارک را ببوسند و حضرت کلافه می‌شوند. هر وقت حضرت مفتاح عصایش را برمی‌دارد، مباشران خاصهٔ ایشان هم می‌دانند که باید او را تنها بگذارند. کیا هنگام شرفیابی به آستان حضرت مفتاح، سر خم می‌کند و زانوان ایشان را می‌بوسد. حضرت مفتاح نیز او را نوازش می‌کنند (خسروی، ۱۴۰۳: ۳۳-۳۱). از دیدگاه ماکس وبر، اقتدار کاریزماتیک مبتنی بر ویژگی‌های استثنایی و فرهمندانهٔ رهبر است که او را از افراد عادی متمایز می‌کند. مفهوم کاریزما که در لغت به معنای «هدیهٔ الهی» است، برای توصیف رهبران خودبرگزیده‌ای به کار می‌رود که پیروانشان در رنج و عذاب‌اند و ناز به رهبر دارند (وبر، ۱۳۸۴: ۶۲). این اقتدار، نه بر سنت یا قانون، بلکه بر جذابیت شخصیِ رهبر و باور پیروان به تقدس یا قدرت فوق‌العادهٔ او استوار است. حضرت مفتاح به‌عنوان رهبر فرقه، نمونه‌ای کلاسیک از یک رهبر کاریزماتیک است؛ مسیر اختصاصی برای عبور، اجتناب از مواجههٔ مستقیم با پیروان و نیاز به رعایت تشریفات خاص (مثل برداشتن عصا به‌عنوان نشانهٔ نیاز به تنهایی)، همگی نشان‌دهندهٔ ایجاد فاصلهٔ مقدس بین رهبر و توده‌هاست. این فاصله، کاریزما را به‌عنوان امری «فرابشری» تقویت می‌کند. رهبر کاریزماتیک و طرفدارانش «برای اینکه رسالت خود را به‌خوبی به انجام برسانند، باید در فراسوی قیدوبندهای این‌جهانی و روزمرگی‌های حرفه‌ای و تعهدات جاری زندگی خانوادگی قرار گیرند» (همان: ۲۸۱). رفتار پیروان (افتادن بر خاک، بوسیدن کفش یا زانوان رهبر) نمایشی از تقدیس رهبر است که وبر آن را ویژگی کلیدی اقتدار کاریزماتیک می‌داند. این اعمال، رهبر را به «اسطوره‌ای زنده» تبدیل می‌کند که فراتر از دسترس انتقاد یا تردید قرار می‌گیرد. البته عصبانیت حضرت مفتاح از نزدیکی پیروان، نشان‌دهندهٔ تنش ذاتی در کاریزماست؛ رهبر هم به ستایش پیروان نیاز دارد و هم باید فاصلهٔ خود را حفظ کند تا تقدسش خدشه‌دار نشود. نوازش حضرت مفتاح پس از بوسیدن زانوان توسط کیا، نمادی از اقتصاد عاطفی فرقه است: رهبر با اعطای توجه محدود (نوازش)، اطاعت را پاداش می‌دهد و وابستگی عاطفی پیرو را تقویت می‌کند. این همان سرمایه‌گذاری میل است که دلوز از آن سخن می‌گوید؛ میلِ پیرو به تأیید، مصادره و به ابزاری برای تثبیت قدرت تبدیل می‌شود. پروتکل‌های سختگیرانه (مثل ضرورت سکوت هنگام برداشتن عصا) نمایانگر تبدیل فرقه به «ماشین میل» است که کوچک‌ترین رفتارها را کنترل می‌کند. این سطح از انضباط، ویژگی

مشترک نظام‌های میکروفاشیستی است. بوسیدن کفش یا زانوان، نه‌تنها نمایشی از اقتدار کاریزماتیک، بلکه تحقیر بدن پیرو است.

۳-۱-۲. نفی «بس‌گانگی» در سه‌گانهٔ خسروی

در *رود راوی* اساساً، دارالشفا به گونه‌ای وصف می‌شود که به نظر می‌رسد حیاتی‌ترین ارگان این فرقه است که تمامی سازوکارهای مورد نیاز آن را پوشش می‌دهد. کیا نیز به لاهور فرستاده شده است تا پزشکی بیاموزد و برای خدمت در دارالشفا به کار گرفته شود. دارالشفا، تجسم نظام تحمیلی فرقه‌گرایانه است که پیروان خویش را به‌مثابه بیمارانی می‌بیند که باید آن‌ها را به رستگاری نائل سازد. در دارالشفا آمار بسیار دقیق است؛ بیماران، پنجاه و شش نفر می‌باشند که از این تعداد شانزده نفر زن، بیست و دو مرد و هجده کودک مجهول‌الهویه می‌باشند. «بیمارستان نخست بر اساس کنترل از طریق دارو عمل می‌کرد. بعدها با گسترش شبکهٔ کنترل بیماران شناسایی می‌شدند و تحت نظارت قرار می‌گرفتند. طبقه‌بندی آن‌ها بر اساس سن، بیماری و غیره صورت می‌گرفت» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۲۷۱-۲۷۲). از جمله عجایب دارالشفا عمل تسلیب است؛ عضو و زخم به‌سبب عفونت زخم کبود از تن جدا می‌گردد. غالب کارکنان این دارالشفا زنان هستند، اما مردانی هم به چشم می‌خورند. خانم فرخ، از کارکنان و سرپرستان دارالشفا کار در این مکان را عبادت می‌داند. در دارالشفا کسانی هم هستند که به آن‌ها برچسب دیوانگی زده‌اند و آنان را در اتاق‌هایی مخصوص نگهداری می‌کنند؛ موهای زنی به نام اقدس مجاب که متهم به سوءقصد علیه حضرت مفتاح است را می‌تراشند و او می‌گوید به‌سبب زن بودنش تقاضا دارد که حداقل موهایش را نتراشند تا مشخص شود که زن است. در دارالشفا بعضاً پس از عمل تسلیب، در بخش ترمیم اعضایی را جایگزین می‌نمودند. برای مثال حدقهٔ چشم زنی به نام مینا را ترمیم کرده‌اند و برای نشان دادن به کیا، نزد او حدقه‌اش را از چشم درمی‌آورند و دوباره سر جایش می‌گذارند. محیط دارالشفا به بهانهٔ جلوگیری از ناامنی، به گونه‌ای طراحی شده است که هیچ کدام از بیماران امکان پنهان ماندن از چشم عوامل بخش را نداشته باشند. آن‌ها حتی در آبریزگاه‌ها و حمام هم قابل مشاهده‌اند (خسروی، ۱۴۰۳: ۷۸-۶۱). «دلوز معتقد بود که ما اخیراً عبور از جامعهٔ انضباطی به جامعهٔ کنترلی را تجربه کرده‌ایم» (دلوز و دیگران، ۱۴۰۱: ۴۳). او در تحلیل جوامع مدرن از مفهوم «جامعهٔ کنترلی» سخن می‌گوید که در آن نهادها نه با انضباط فیزیکی مستقیم، بلکه از طریق شبکه‌های انعطاف‌پذیر و نامرئی، بدن‌ها و ذهن‌ها را مدیریت می‌کنند. او می‌گوید: «تصویر تونل‌های متقاطع موش کور که مشخصهٔ ساختارهای جوامع انضباطی بود، دیگر در این قلمرو جدید به کار نمی‌آید. دلوز تأکید می‌کند که نه گذرهای ساخت‌بندی‌شدهٔ موش کور، بلکه حرکات بی‌نهایت موج‌سان مار مشخصهٔ فضای هموار جوامع کنترلی است» (Deleuze, 1991: 7). در *رود راوی*، دارالشفا ترکیبی از جامعهٔ انضباطی (به‌سبک فوکو) و کنترل فرقه‌ای (به‌سبک دلوز) است؛ آمار دقیق بیماران (۵۶ نفر با تقسیم‌بندی

جنسیتی و هویتی) نمایانگر میل فرقه به کالبدشکافی و طبقه‌بندی است. قدرت با تقسیم افراد به گروه‌های قابل کنترل، هویت‌های ثابت و قابل کنترل می‌سازد. نظارت همه‌جانبه (حتی در آبریزگاه‌ها) تجسمی از سراسربینی فوکویی است، اما با شدتی فرقه‌ای. این نظارت، نه برای اصلاح، بلکه برای نابودی هرگونه حریم خصوصی و تبدیل بدن‌ها به اشیای قابل مشاهده طراحی شده است. عمل تسلیب (قطع عضو عفونی) نمادی از نفی بدن بی‌اندام است. فرقه با قطع بخش‌های ناسالم، بدن را به‌مثابه ماشینی می‌بیند که باید مطابق ایدئولوژیشان بازسازی شود. این عمل، مشابه بازقلمروگذاری اجباری است که میل به گریز را سرکوب می‌کند. جایگزینی اعضا (مثل حدقهٔ مینا) نمایشی از بازسازی بدن مطابق ایدئولوژی فرقه است. این جایگزینی‌ها نه برای بهبود، بلکه برای اثبات قدرت فرقه در بازآفرینی بدن انجام می‌شود. خصوصاً دربارهٔ حدقه می‌توان از اِعمال جهان‌بینی ایدئولوگ در فرد اشاره کرد. مینا از این پس باید با چشمی دیگرگونه (آن‌گونه که مدَ نظر فرقه است) به جهان بنگرد. چشمِ مدّ نظر فرقه، بایدها و نبایدهایی دارد که متفاوت با آرمان‌های فرد است. تراشیدن موهای اقدس به بهانهٔ سوءقصد، نه‌تنها تنبیه بدن، بلکه پاکسازی هویت جنسیتی اوست. این عمل، نفی بس‌گانگی (چندجنسیتی) و شکلی از خشونت نمادین است که زن‌بودن را به‌مثابه «گناه» معرفی می‌کند و زن‌ستیزی فرقه را عریان می‌سازد. اقدام اقدس مجاب برای حفظ موهایش، نمادی از مقاومت در برابر حذف هویت جنسیتی است. این کنش، یک خط گریز کوچک است که نشان می‌دهد بدن‌ها هرگز کاملاً تسلیم نمی‌شوند. خدمت در دارالشفا به‌مثابه عبادت (نگاه خانم فرخ)، نشان‌دهندهٔ تقدیس مکانیزم‌های کنترل است. فرقه، خشونت سیستماتیک را به «عبادت» تبدیل می‌کند تا وفاداری اعضا را به ایدئولوژی خود طبیعی جلوه دهد.

۳-۱-۳. انسداد خطوط گریز در سه‌گانهٔ خسروی

سعید بشیری و اقلیما ایوبی برای انجام یک پژوهش دانشگاهی با هم شریک می‌شوند. سعید بشیری که جوانی است مسلمان، اقلیما ایوبی (دختری یهودی) را برای هم‌اندیشی راجع به پژوهش به خانه دعوت می‌کند. اما مشخص است که اقلیما از چیزی می‌ترسد: «از دور دیدمش که می‌آمد. به نظر محتاط می‌آمد، حتی به کندی قدم برمی‌داشت... مرا که دید شتاب کرد. به نزدیکی‌ام که رسید، گفت: «شما توی این باغ درندشت نمی‌ترسید؟» (خسروی، ۱۴۰۲ الف: ۲۴-۲۳) فرقه‌گرایی با تقسیم جهان به «ما» و «آن‌ها»، بدن‌ها را در قالب‌های ازپیش‌تعیین‌شده زندانی می‌کند. ترس اقلیما نه صرفاً از محیط فیزیکی، بلکه از فروپاشی مرزهای هویتی ناشی می‌شود که فرقه‌گرایی به او تحمیل کرده است. شتاب او به‌سمت سعید، نمایانگر میل به خطوط گریز است؛ مسیرهایی که دلوز آن‌ها را راه‌های رهایی از نظام‌های بسته می‌داند. همکاری سعید (مسلمان) و اقلیما (یهودی) برای پژوهش دانشگاهی، نمونهٔ بارزی از شبکهٔ ریزوماتیک دلوز است که در برابر ساختارهای درختی فرقه‌گرا ایستادگی می‌کند. ریزوم، برخلاف سلسله‌مراتب عمودی، شبکه‌ای افقی و

غیرمتمرکز است که امکان اتصال نقاط متفاوت (مثل ادیان مختلف) را فراهم می‌کند. دعوت سعید از اقلیما به خانه، نه‌تنها کنشی علمی، بلکه گسست از منطق فرقه‌گرایانه است که همکاری بین ادیان را ناممکن می‌داند. ترس اولیهٔ اقلیما و حرکت تدریجی او به‌سمت سعید، نشان‌دهندهٔ گذار از قلمروی امن فرقه‌ای به فضای ریزوماتیک تفکر است. همچنین فوکو در تحلیل نظم انضباطی، مفهوم سراسربین[۱۲] را مطرح می‌کند؛ سازوکاری که در آن افراد تحت نظارت دائمی قرار می‌گیرند و این نظارت، حتی در غیاب ناظر عینی، درونی می‌شود. «جامعهٔ سراسربین» عبارت از محوطهٔ وسیعی است که در وسط آن برج و مجموعه‌ای از ساختمان‌ها قرار دارند و این ساختمان‌ها در حواشی به سطوح و غرفه‌هایی تقسیم می‌شوند. در هر غرفه دو پنجره وجود دارد: از یک پنجره نور وارد می‌شود و پنجرهٔ دیگر روبه‌روی برج قرار دارد و در برج پنجره‌های بزرگی هست که امکان مراقبت و نظارت بر غرفه‌ها را فراهم می‌کنند. غرفه‌ها همانند نمایش‌خانه‌های کوچکی هستند که در آن‌ها هر بازیگری تنها، کاملاً منفرد شده و دائماً قابل مشاهده است. فرد محبوس در غرفه نه‌تنها برای ناظر مقیم در برج بلکه تنها برای او قابل رؤیت است. او موضوع اطلاع است و هیچ گاه فاعل ارتباط نیست؛ به همین دلیل از ارتباط با غرفه‌های مجاور محروم است. معماری ساختمان چنان کامل است که حتی اگر نگهبانی حاضر نباشد، باز هم دستگاه قدرت همچنان عمل می‌کند و فرد محبوس، در چرخهٔ خودکنترل‌گری قرار می‌گیرد (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۱۷). توصیف اقلیما (مدام احساس می‌کند تحت نظر است) و پرسش او (شما توی این باغ درندشت نمی‌ترسید؟) بازتابی از این مکانیزم است. فرقه‌گرایی، مانند سراسربین، با ایجاد ترس از نظارت (نظام شبه–سراسربین)، افراد را وادار به اطاعت از هنجارهای گروهی می‌کند. ترس اقلیما نشان می‌دهد که فرقه‌گرایی چگونه از ابزارهای نظارتی برای حفظ مرزهای هویتی استفاده می‌کند. حتی در فضای به‌ظاهر آزادِ باغ، او نمی‌تواند از سایهٔ سنگین این نظارت فرقه‌گرا بگریزد.

اقلیما سرانجام تصمیم به زندگی در کنار سعید می‌گیرد و این موضوع را به صورت علنی با رفتارهای خود ابراز می‌دارد. او دیگر از تعقیب و تهدیدها نمی‌هراسد. همواره تعقیب‌کنندگانی را می‌بیند و بی‌اعتنا به راهش ادامه می‌دهد. هر روز به خانه‌اش می‌رود و قسمتی از وسایلش را به خانهٔ سعید انتقال می‌دهد. او همچنین کتبی را به خانهٔ سعید انتقال می‌دهد. کتاب‌هایی مثل رسایل بریثا، صحف مردخای ربالا و تلموذ. تلموذ بعد از تورات مهم‌ترین کتاب مذهبی یهود است. به گفتهٔ اقلیما با آموزش‌های تلموذ است که یک یهودی از دوران کودکی، هویت اجتماعی–اقتصادی خودش را می‌یابد. اقلیما به ماجرایی تاریخی اشاره می‌کند و از «والریانوس» امپراتور رومی‌ها سخن می‌گوید که دستور به آتش زدن تلموذ داده است و تلموذ را «بذر کلمات شیطان» می‌دانست. اقلیما به تلموذ مسلط بود و از جمله مطالب آن به تشخص نژادی یهود اشاره می‌کند و این‌که به گفتهٔ اولیاء یهود، انسان غیریهود، جزء حیوانات محسوب می‌شود (خسروی، ۱۴۰۲ الف: ۱۱۹–۱۱۶). اقلیما با بی‌اعتنایی

به تهدیدها و انتقال تدریجی وسایلش به خانهٔ سعید، در حال اجرای یک «خط گریز» است؛ حرکتی که می‌خواهد از قلمروهای تعیین‌شده (خانهٔ قدیمی، هویت پیشین) فرار کند. این کنش، شکلی از مقاومت دلوزی است که نه بر اساس ایدئولوژی، بلکه از طریق «عملِ زیسته» (رفتارهای روزمره) تحقق می‌یابد. تلموذ به‌عنوان متنی که هویت اجتماعی–اقتصادی یهودیان را شکل می‌دهد، به‌عنوان یک ساختار درختی (سلسله‌مراتبی و محدودکننده) عمل می‌کند. تلموذ با تأکید بر «تشخص نژادی یهود» و تحقیر غیریهودیان به‌عنوان «حیوان»، به یک ساختار فرقه‌ای سخت‌گیرانه تبدیل می‌شود که مرزهای هویتی را تقویت می‌کند. نگرش تلموذی، با ایجاد یک دوئالیسم افراطی (یهودی/غیریهودی، انسان/حیوان)، یک هویت انحصاری می‌سازد که مبتنی بر طرد و حذف «دیگری» است.

راوی در *رود راوی*، از آداب «تسعیر» سخن می‌گوید که متناسب با مناسک فرقهٔ مفتاحیه است. تسعیر آن‌گونه که عموی راوی، به راوی که کیا نام دارد می‌گوید به‌منزلهٔ تطهیر کیا انجام می‌گیرد. کیا چون جذب فرقه‌ای معارض با فرقهٔ مفتاحیه به نام قشریه شده است که آن فرقه اساساً با این فرقه در تضادی آشکار است اکنون باید تاوان دهد. در رابطه با عذاب تسعیر به او این‌گونه گفته می‌شود: «رنجی که جسمت خواهد برد عین رستگاری می‌باشد. بنابراین رنج تسعیر به آن لذت فرخنده‌ای منجر خواهد گشت که حضرت مفتاح می‌فرماید. در واقع رفتار تازیانه‌ای که به ملاقات جسمت خواهد آمد، عین مهرورزی اوست، تغزل عاشق با معشوق است، زیرا که تازیانه عاشق توست و قصد دارد تو را از دامن گناه برهاند» (خسروی، ۱۴۰۳: ۴۰). کیا را به تخته‌بندی می‌بندند. کیا از افرادی که فرآیند تسعیر را انجام می‌دهند با عنوان «صحابهٔ تسعیر» نام می‌برد. آن‌گاه صحابهٔ تسعیر او را به ضربات شلاق تعذیر می‌کنند. پس از شلاق زدن نیز، بدن زخم‌آلود کیا را با روغن تدهین مرهم می‌نهند. آن‌گاه کیا را به سمت تخت حنوط برده، او را کافورپیچ می‌کنند. توجیه شلاق به‌عنوان «تغزّل عاشق با معشوق» و «مهرورزی»، نشان‌دهندهٔ تحریف میل است. در این‌جا، خشونت با زبان عشق و نجات پیوند می‌خورد تا مقاومت کیا را خنثی کند. تسعیر به‌عنوان آیین تطهیر، نمونه‌ای از خشونت فیزیکی (شلاق) و روانی (توجیه رنج به‌عنوان رستگاری) برای بازگرداندن کیا به قلمروی فرقهٔ مفتاحیه است. این آیین، میل کیا به پیوستن به فرقهٔ رقیب (قشریه) را به‌مثابه «گناه» معرفی می‌کند و آن را سرکوب می‌کند. فرقهٔ مفتاحیه با اجرای تسعیر، این خط گریز را قطع می‌کند و بدن کیا را از طریق درد و تطهیر، بازقلمروگذاری می‌کند. این فرآیند، بدن او را به «سطحی نوشتاری» تبدیل می‌کند که نشانه‌های وفاداری به فرقه را بر خود حمل می‌کند (زخم‌ها به‌مثابه نشانه‌های رستگاری). شلاق‌زنی تلاشی برای تحمیل یک سازماندهی جدید بر بدن کیا است (تبدیل بدن به ماشینی مطیع). کافورپیچی نیز نمادی از مومیایی کردن بدن است؛ تلاشی برای متوقف کردن جریان‌های میل و تبدیل بدن به یک «سازهٔ بسته». این عمل، در تضاد

با ایدهٔ بدن بی‌اندام است که پذیرای جریان‌های نامحدود است. عبارت «رنج تسعیر به لذت فرخنده منجر می‌شود»، نمایانگر کاربرد زیبایی‌شناسی درد برای طبیعی‌سازی خشونت است.

۳-۱-۴. نفیِ «شدن» در سه‌گانهٔ خسروی

در بخشی از دارالشفا، محل قرنطینهٔ بیماران جذامی وجود دارد؛ آن‌ها زن و مرد جوانی هستند که در دارالشفا با یکدیگر آشنا شده‌اند. آن‌ها زخم‌های یکدیگر را می‌بوسند و از زخم‌های خود تشکر می‌کنند که واسطهٔ آشنایی آن‌ها با یکدیگر شده‌اند. زن و مرد جذامی شکل و تعداد زخم‌های تن یکدیگر را از بر هستند. مثلاً زن زخم اصلی شانهٔ مرد را پروانه می‌بیند که گاهی که مرد برهنه است می‌پرد و می‌آید روی انگشتان زن می‌نشیند تا زن بال‌هایش را ببوسد. مرد نیز می‌گوید که آن‌ها گاهی زخم‌هایشان را با هم عوض می‌کنند و آن‌قدر این کار را انجام داده‌اند که دیگر فراموش کرده‌اند خاستگاه هر زخم به‌راستی متعلق به کدامشان بوده است. اطبا این اظهارات را نشانهٔ عدم تعادل آنان می‌دانستند (خسروی، ۱۴۰۳: ۹۹-۹۸). زخم‌های جذامی در گفتمان دارالشفا نشانه‌های بیماری، گناه یا نیاز به کنترل هستند. اما این زن و مرد با بوسیدن زخم‌ها و تبدیل آنها به نمادهایی مانند «پروانه»، زخم‌ها را از نشانه‌های تحقیر به سطحی هنری-عاشقانه تبدیل می‌کنند. تعویض زخم‌ها و فراموشی خاستگاه آن‌ها، نمادی از نفی هویت‌های ثابت است. این دو، بدن‌های خود را به‌مثابه بدن بی‌اندام بازمی‌آفرینند؛ سطحی سیال که در آن زخم‌ها نه به‌عنوان بخش‌های جداگانه، بلکه به‌مثابه جریان‌های مشترکِ میل و عشق عمل می‌کنند. تشبیه زخم به پروانه (که روی انگشتان زن می‌نشیند) نشان‌دهندهٔ «پروانه-شدن» است. این استعاره، زخم را از نماد مرگ/ بیماری به نماد زندگی/ تحول تبدیل می‌کند. پروانه، به‌مثابه موجودی که از پیله می‌گریزد، نماد خط گریز از قلمروی فرقه است. اما نهایتاً این میل به شدن، رهایی‌بخش نخواهد بود زیرا توسط نهاد کنترل‌گر دارالشفا رصد می‌شود.

۳-۱-۵. «بازقلمروگذاریِ» «قلمروزدایی»ها در سه‌گانهٔ خسروی

در *اسفار کاتبان* از قول عمو عزیز خاخام، بزرگ امت یهود در شیراز، خطاب به سعید بشیری اینچنین آمده است: «ما در طول قرن‌ها سرزمینی نداشته‌ایم که از آن نگهبانی کنیم. خونی که در رگ‌هایمان است، مرزهایمان است» (خسروی، ۱۴۰۲ الف: ۱۳۲). و همچنین در ادامه گفته است که «ما در همهٔ مدت تاریخ در اقصی نقاط خاک به‌عین زیتون‌های زیتون‌زارهای ناصریه لهیده شده‌ایم، لکن خونمان پاکیزه ماند؛ خونی به‌عین طلای ناب که ما را در بین نسل بشر ممتاز می‌کند. اجازه نخواهیم داد که حیوان کوچکی مثل تو دژ محکم خونمان را بشکند و خون پاکی را که مظهر امت ماست، کثیف کند» (همان: ۱۳۳-۱۳۲). عمو عزیز خاخام با این سخن به سعید بشیری هشدار می‌دهد تا از اقلیما ایوبی، دست بشوید. مرز، هویت و سرزمین به گفتهٔ عمو عزیز خاخام، به‌واسطهٔ خون کدگزاری می‌شود و هنگامی که خون تبدیل به مرزی عینی می‌شود، این خطری است که از منظر دلوز امکان قلمروزدایی را از بین می‌برد. در سخن خاخام، خونِ پاکیزه نمودی است از «درون‌مرزی»

که هرگونه «دیگری» را به‌مثابه تهدید قلمداد می‌کند. این بازنمایی دقیقاً همان چیزی است که دلوز و گتاری راجع به آن به طرق مختلف هشدار داده‌اند: ساختاری تک‌ریشه‌محور، سلسله‌مراتبی و انحصارگر که هویت را حول محور تقلیل به اصلِ واحد سازمان می‌دهد. همچنین خاخام می‌گوید: «خونمان طلای ناب است»؛ او می‌کوشد «خون» را در سازه‌ای درختی حبس کند و با الفاظی خشونت‌آمیز، هر حرکت قلمروزدایانه را تهدید به پاک‌سازی نماید. این بازتولید فرقه‌گرایی است: خون نه می‌تواند جریان یابد، نه با دیگر مولکول‌ها درآمیزد و نه خطوط پرواز تولید کند.

در قسمت‌هایی از *اسفار کاتبان*، سعید بشیری هنگام رفتن به خانهٔ اقلیما ایوبی، از عجوزه‌های سیاه‌پوش صحبت می‌کند؛ «صدای پچ‌پچ عبرانی آن عجوزه‌ها که هنوز در آن تاریکی بر سکوهای خانه‌ها نشسته بودند در تاریکی پیچیده بود» (همان: ۲۳). و یا «از آن کوچه که عبور می‌کردم، همچنان آن عجوزه‌های سیاه‌پوش را می‌دیدم که بر سکوهای سنگی خانه‌ها نشسته بودند و به عبرانی درهم صحبت می‌کردند» (همان: ۳۶). و یا «از خانه که بیرون آمدم، عجوزه‌ها همچنان بر سکوها نشسته بودند. با شتاب از برابرشان می‌گذشتم و زمزمه‌های عبرانی‌شان را می‌شنیدم، لحظه‌ای چشم از قدم‌هایم برنمی‌داشتند. به یاد می‌سپردم که تلفنی هم اگر شده به اقلیما بگویم که نگاه‌هایشان مرا هراسان می‌کند» (همان: ۳۹). و همچنین «عجوزه‌های سیاه‌پوش روی سکوی جلوی خانه‌ها نشسته بودند و همان‌طور به عبری پچ‌پچه می‌کردند» (همان: ۸۶). حضور همیشگی عجوزه‌های سیاه‌پوش در فضای کوچه و خانه، نظارتی دائمی را ایجاد می‌کند که مرزهای فرقه‌ای (یهودی/غیریهودی) را تقویت می‌کند. همچنین زمزمه‌های عبرانی، به‌مثابه «زبان فرقه»، ابزاری برای تفکیک «ما» از «دیگری» است. این زبان نه‌فقط وسیلهٔ ارتباط، بلکه سازوکاری برای حفظ انسجام درونی فرقه و طرد عناصر بیگانه (مثل سعید) محسوب می‌شود. سعید با عبور از کوچه و مواجههٔ مکرر با عجوزه‌ها، در تلاش برای ایجاد خطوط گریز است. اما هر بار که او از برابر عجوزه‌ها می‌گذرد (با شتاب از برابرشان می‌گذشتم)، ترس ناشی از نگاه‌هایشان نشان می‌دهد که قلمروزدایی فرقه‌گرا چگونه حتی در غیاب نهادهای رسمی، از طریق ابزارهای غیرمتمرکز (مثل نگاه و زمزمه) بازتولید می‌شود. شتاب سعید نه‌تنها نشانهٔ ترس، بلکه تلاشی برای قلمروزدایی است؛ یعنی گسست از فضایی که فرقه‌گرایی آن را به قلمرویی بسته تبدیل کرده است. با اینحال، این حرکت هرگز کاملاً موفق نیست. ترس سعید از این نگاه‌ها، ترس از تنبیهِ ناشی از شکستن قوانین فرقه است. این همان سازوکاری است که دلوز آن را در ماشین‌های «مولار» (ساختارهای سخت و انعطاف‌ناپذیر) می‌بیند؛ ماشین‌هایی که هرگونه ارتباط ریزوماتیک (مثل تعامل سعید و اقلیما) را تهدید می‌کنند. حضور مداوم عجوزه‌ها در جای‌جای روایت (مدام در داستان می‌بینیمشان) نشان می‌دهد که فرقه‌گرایی حتی ساختار روایی را به خدمت می‌گیرد تا فضای داستان را مقید به مرزبندی‌های ایدئولوژیک کند. آن‌ها مانند جاسوسانی هستند که نه‌تنها شخصیت‌ها، بلکه خودِ روایت را زیر نظر دارند. تأکید بر «سیاه‌پوشی» عجوزه‌ها، نمادی از یکسان‌سازی اجباری در فرقه‌گرایی است. رنگ

سیاه، که نشانهٔ انضباط، سوگواری و حذف فردیت است، بدن‌ها را به ابژه‌های بی‌تمایز تبدیل می‌کند. تکرار حضور عجوزه‌ها در مکان‌های قدیمی (سکوهای سنگی خانه‌ها) و ظاهر کهنه‌شان، استعاره‌ای از فرقه‌گرایی به‌مثابه نیرویی است که جامعه را در گذشتهٔ تحمیلی خود محبوس می‌کند. عجوزه‌ها نمایندهٔ تاریخِ مردهٔ فرقه هستند که می‌خواهد حال و آینده را در چهارچوب خود تعریف کند. پچ‌پچ‌هایشان، روایتی تک‌صدا است که اجازهٔ بازنگری نمی‌دهد. آن‌ها شبح‌هایی هستند که هر حرکت به‌سمت آینده را با ترس از سنت‌های فرقه مختل می‌کنند.

اقلیما در سخنانش به سعید، از مادری سخن می‌گوید که سال‌ها او را ندیده است اما به تازگی برای اقلیما نامه‌ای نوشته است. اقلیما دیگر علاقه‌ای به او ندارد و به سعید می‌گوید: «...فکر می‌کنم سابقهٔ آشنایی آدم‌ها اصلاً مهم نیست. آنکه بیشتر مهم است نزدیکی روحی است، مثلاً بیشتر از چند هفته نیست که من شما را می‌شناسم، ولی انگار سال‌هاست که ... برای همین به سراغتان آمده‌ام که حداقل امروز تنها نباشم» (همان: ۴۹-۴۸). اقلیما با طرد رابطهٔ طولانی‌مدت با مادر («سال‌ها او را ندیده است» و «دیگر علاقه‌ای به او ندارد»)، عملاً فرآیند قلمروزدایی را اجرا می‌کند. فرقه‌گرایی اغلب بر پایهٔ پیوندهای خونی، تاریخی یا مذهبی به‌عنوان سابقهٔ آشنایی استوار است تا هویت‌های ثابت را بازتولید کند. طرد این رابطه توسط اقلیما، نشان‌دهندهٔ مقاومت در برابر قلمروهای تحمیلی است که فرقه‌ها برای تثبیت تعلقات گروهی ایجاد می‌کنند. اقلیما با گفتن «سابقهٔ آشنایی آدم‌ها اصلاً مهم نیست»، مرزهای فرقه‌ای را می‌شکند و به‌جای «تاریخ»، بر «اکنون» و «شدن» تأکید می‌ورزد.

در *ملکان عذاب* در باب چگونگی مراد و قطب‌شدن شیخ احمد سفلی در طریقت تجندیه، اینگونه از قول او آمده است که روزی شیخ موسای شش‌بلوکی را دیدیم که در میان جمع اهل طریقت، به ما اشاره می‌کرد و در گوش همراهان چیزی می‌گفت. سپس به صدای بلند خطاب به همه اعلام کرد که دیشب در خواب دیده است که حضرت حب حمید، سرسلسلهٔ فرقهٔ تجندیه، در جواب شیخ موسی که از بی‌مرادی گله داشت، فرمود که ما سالی است که احمد را برایتان فرستاده‌ایم و چون احمد دیگری در میان آن جمع نبود، شیخ احمد سلفی منظور ایشان تلقی شدند و به مقام شامخ قطبیت رسیدند (خسروی، ۱۴۰۲ب: ۱۹۸-۱۹۷). از دیدگاه دلوز، فرقه‌ها به‌عنوان ساختارهای درختی عمل می‌کنند که حول محور یک مرکز قدرت (مثل قطب یا مرشد) سازماندهی می‌شوند. در این متن، ادعای شیخ موسی مبنی بر رؤیای ارتباط با حب حمید (سرسلسلهٔ فرقه) ابزاری برای بازقلمروگذاری مجدد قدرت است. این رؤیا، با ایجاد یک گفتمان نمادین، شیخ احمد سفلی را به‌عنوان قطب جدید معرفی می‌کند، در حالی که این انتخاب مبتنی بر هیچ منطق عینی نیست. از نگاه فوکو، این رویداد نمونه‌ای از تولید حقیقت از طریق گفتمان‌های قدرت است. خواب شیخ موسی به‌عنوان یک ابزار گفتمانی، حقیقت جدیدی می‌سازد که مشروعیت شیخ احمد را توجیه می‌کند و در آن حقیقت نه از واقعیت، بلکه از روابط قدرت سرچشمه می‌گیرد. وبر مشروعیت کاریزماتیک را مبتنی بر ویژگی‌های استثنایی رهبر می‌داند. شیخ احمد سفلی نه به دلیل شایستگی،

بلکه با تظاهر به ارتباط غیبی (ادعای رؤیای شیخ موسی) به قدرت می‌رسد. این نوع مشروعیت، ساختگی و مبتنی بر ریاکاری است، زیرا هیچ نشانهٔ عینی از کارایی یا فضیلت او وجود ندارد.

در *ملکان عذاب*، زکریا در نامه‌هایی به فرزندش، شمس، از اتفاقات و حوادثی عجیب در زندگیش سخن می‌گوید. زکریا فرزند ارشد قیصو است. مادرش بسیار ازدواج کرده است و زکریا همهٔ شوهران مادرش را می‌شناسد؛ الا پدر خودش را. زکریا هنگامی که برای تحصیل به تهران می‌رود، با قاصدانی از سمت پدرش مواجه می‌شود. شیخ احمد سفلی، پدر زکریا، اکنون در خانقاه تجندیه سکونت دارد و فرزند ارشدش را به نزد خود فرا می‌خواند. پسر به دیدار پدر نائل می‌شود و پس از مرگ غیرمنتظرهٔ پدرش بر جایگاه پدر تکیه می‌زند. تا روزی که متوجه می‌شود، پدرش با صحنه–سازی هنرمندانه‌ای خود را در محفظه‌ای اسیدی پرتاب کرده است، تا بدین‌گونه در ذهن مریدان به نظر آید که گویی او به آسمان‌ها عروج کرده است و در بازگشت از سفر به آسمان‌ها زکریا قرار بوده است درواقع عهده‌دار نقش پدر جوان‌گشته‌اش را ایفا کند. زکریا هنگامی که با این تزویر و دروغ سهمگین مواجه می‌شود، فرار را بر قرار ترجیح داده، به مکان نامعلومی می‌گریزد. مرگ ظاهری شیخ احمد و جانشینی زکریا، بازتولید همان منطق سلسله‌مراتبی است. حتی در نبود فیزیکی رهبر، قدرت به‌مثابه مجموعه‌کنش‌ها[۱۳] از طریق نمادها (افسانهٔ عروج) ادامه می‌یابد. این فرآیند، مشابه قلمروزدایی و بازقلمروگذاری است که در آن قدرت شکل خود را تغییر می‌دهد اما ماهیت سلطه‌گرانه‌اش حفظ می‌شود. بودریار معتقد است در جوامع پسامدرن، وانموده‌ها (سیمولاکروم) جایگزین واقعیت می‌شوند. صحنه‌سازی شیخ احمد برای عروج، یک سیمولاکروم است؛ تصویری که هیچ اصل واقعی ندارد، اما به‌عنوان حقیقت مطلق توسط مریدان پذیرفته می‌شود. به نظر بودریار تا زمانی که اطلاعات از طریق امر حاد واقعی ساخته و منتقل شوند فضای اتوپیایی حاصل نخواهد شد (لین، ۱۳۸۹: ۱۲۴). هایپررئالیتی (حاد–واقعی) نامی است که بودریار بر وضعیتی می‌نهد که در آن نشانه‌های واقعیت (دال‌ها) خود واقعیت (مدلول‌ها) را مغلوب کرده‌اند و جایگزین آن شده‌اند. این صحنه، وارد مرحلهٔ سوم وانموده‌ها می‌شود: مرحلهٔ اول: بازتاب واقعیت (شیخ احمد به‌عنوان رهبری فانی)، مرحلهٔ دوم: تحریف واقعیت (ایجاد افسانهٔ عروج) و مرحلهٔ سوم: جایگزینی کامل واقعیت با تصویر (مریدان، عروج ساختگی را به‌عنوان تنها حقیقت می‌پذیرند). زکریا با کشف این تزویر، با فروپاشی نمادها مواجه می‌شود و درمی‌یابد که قدرت فرقه مبتنی بر تئاتر دروغین است، نه حقیقت.

۳-۱-۶. کاربست «سوژه‌منقاد» به‌جای «بدن بی‌اندام» در سه‌گانهٔ خسروی

در *ملکان عذاب*، قدرت‌طلبی در وجود پدر زکریا از شکلی به شکل دیگر صیرورت می‌یابد: او در ابتدا یک فرد نظامی برجسته است که از اتوریتهٔ نظامی خویش در جهت ارضای امیال خویش استفاده می‌کند، خصوصاً به هر آبادی که می‌رسد با به میان کشیدن متون مذهبی و سنت، درخواست همسری جوان می‌کند و پس از اینکه به کام می‌رسد او را رها می‌کند. این قدرت‌طلبی ژرف که گویی در کاراکتر پدر زکریا، یگانه محرک زیستن اوست، با به هیأت شیخ احد سفلی درآمدن صیرورت می‌یابد. او این‌بار در شکلی دیگرگون و با توسل به ریا و تظاهر، خود را وارد

فرقه‌ای می‌کند و سپس به رهبری و قطبیت آن فرقه می‌رسد. اصل قدرت‌طلبی تغییری نمی‌کند. تنها اشکال و لوازم آن است که بنا به مقتضیات، تغییر می‌یابد. قدرت‌طلبی در هیأت یک افسر نظامی، به شکلی عیان صورت می‌پذیرد، اما رفته رفته این قدرت‌طلبی پخته‌تر می‌گردد و چندلایه می‌شود و از آن صورت آشکار به یک امر نهانی بسیار قدرتمند بدل می‌گردد. خدا و مناسک صوفیانه شکل دیگری از همان اتوریتهٔ نظامی و قواعد لایتغیر نظامی‌گری است که این بار در پس نقابی برازنده این امر را ممکن می‌سازد و احتمال خطر و شورش علیه فاعل ستمکار را کاهش می‌دهد. پدر زکریا نمونه‌ای از سیالیت قدرت است؛ او ابتدا از مجموعهٔ نظامی (ارتش، سلسله‌مراتب، خشونت مشروع) برای تحقق امیال خود استفاده می‌کند. قدرت او در این مرحله، مبتنی بر اتوریتهٔ آشکار، قواعد لایتغیر و ابزارهای فیزیکی (مانند اجبار) است. پس از تبدیل به شیخ احد سفلی، قدرت او به مجموعهٔ مذهبی/ فرقه‌ای منتقل می‌شود که مبتنی بر ریا، تظاهر به تقدس و سوءاستفاده از نمادهای دینی (سنت، مناسک صوفیانه) است. این انتقال نشان می‌دهد قدرت نه یک جوهر، بلکه نیرویی سیال است که با تغییر بسترهای اجتماعی (مثل فرقه)، شکل و ابزار خود را تغییر می‌دهد، اما هدف آن (سلطه‌طلبی) ثابت می‌ماند. پدر زکریا در هر دو مرحله (نظامی و شیخی) از نقاب‌های اجتماعی استفاده می‌کند تا بدن خود را به یک «ماشین قدرت» تبدیل کند. از نظر دلوز، بدن بی‌اندام بدنی است که از سازماندهی‌های تحمیلی (مثل نظامی‌گری یا فرقه) رها شده باشد. پدر زکریا برعکس، بدن خود را به‌طور کامل در خدمت این سازماندهی‌ها قرار می‌دهد. «منقاد کردن [یا سوژه کردن]، کاری است که فرهنگ در مجموعه‌ای پیچیده از معناهای روان‌شناسانه، اخلاقی، سیاسی، حقوقی و حتی فلسفی و دستورزبانی موفق به انجام آن شده است» (برنز، ۱۳۸۱: ۲۱). متون مذهبی، مناسک صوفیانه یا یونیفورم نظامی، همگی ابزارهایی هستند برای «سازماندهی» بدن و میل او در جهت سلطه.

در *رود راوی*، دختر پنج ساله‌ای وجود دارد که در دارالشفا زندگی می‌کرد و مادرش را هنگام وضع حمل از دست داده بود. پدر او مشخص نبود چه کسی است. شمارهٔ او در ردیف فهرست زایمان‌ها، بیست و یک بود و به همین سبب او را به این نام صدا می‌زدند. نامیدن دختر با شمارهٔ ۲۱ (به‌جای یک نام شخصی)، نمادی از حذف هویت فردی و تبدیل او به یک شیء قابل مدیریت در نظام فرقه است. این شماره، او را به یک دادهٔ آماری تقلیل می‌دهد که در فهرست زایمان‌های فرقه ثبت شده است. ناشناس بودن پدر و مرگ مادر، این دختر را به یک یتیم سیستماتیک تبدیل کرده است. فرقه با حذف والدینش، او را از هرگونه خاستگاه خارجی (غیرفرقه‌ای) محروم می‌کند تا به‌راحتی بتواند هویت جدیدی مبتنی بر ایدئولوژی خود به او تحمیل کند. «نیاز به احساس هویت از شرایط هستی انسان سرچشمه می‌گیرد و منبع شدیدترین کوشش‌ها و کشمکش‌ها است. چون فرد بدون «من» بودن نمی‌تواند از سلامت روانی برخوردار باشد. لذا برای به دست آوردن آن از هیچ کاری فروگذار نیست» (فروم، ۱۳۶۰: ۸۶-۸۵). پس شمارهٔ ۲۱ یا خود باید به هویت‌کاوی بپردازد یا برای او

هویتی تعریف خواهد شد، که در این‌جا، فرقه قطعاً با سازوکارهای متناسب، به میل خود برای او هویتی تعیین خواهد نمود.

۴- نتیجه‌گیری

تحلیل سه‌گانهٔ ابوتراب خسروی بر پایهٔ مفاهیم دلوزی، نشان می‌دهد که فرقه‌گرایی در این آثار نه‌فقط به‌مثابه یک پدیدهٔ اجتماعی–مذهبی، بلکه به‌عنوان ساختاری مولار با ویژگی‌های سرکوب–گرانه تفسیرپذیر است. خسروی با به‌کارگیری شگردهای روایی سیال و چندصدایی، سازوکارهای فرقه‌ها را از سرکوب امیال فردی تا نفی تکثر، در قالب روابط قدرتِ سلسله‌مراتبی و غیرریزوماتیک بازنمایی می‌کند.

ساختارهای مولار، به سرکوب میل می‌پردازند و یا آن را در جهت اهداف خود کانالیزه می‌کنند. نفی بس‌گانگی و تأکید بر هویت‌های تحمیلی ایستا از دیگر سازوکارهای فرقه‌هاست. همچنین با انسداد خطوط گریز، مجال هرگونه قلمروزدایی ناممکن می‌شود و اگر به هر نحوی، قلمروگذاری‌هایی انجام پذیرد، فرقه‌ها با بازقلمروگذاری‌های آنی، مجدداً هرگونه تلاش برای آزادی را خنثی می‌کنند. بدن بی‌اندام دلوز نیز به‌شکلی فجیع تبدیل به بدن‌های انضباطی و سوژه‌منقاد می‌گردد که هرگز آن غایت اندام‌مندی بدن بی‌اندام نبوده است.

این پژوهش از دو منظر حائز اهمیت است: نخست، تبیین کاربرد نظریه‌های فلسفی دلوز در تحلیل ادبیات داستانی معاصر فارسی و دوم، افشای ماهیتِ ساختارشکنانهٔ آثار خسروی در نقد فرقه‌گرایی و خرافه. در نهایت، سه‌گانهٔ خسروی نه‌تنها هشداردهندهٔ خطراتِ جزمیتِ فرقه‌ای است، بلکه امکانی برای بازاندیشی دربارهٔ مقاومت در برابر ساختارهای مولار از طریق ادبیات فراهم می‌کند.

پی‌نوشت

1. Molar
2. Molecular
3. Multiplicity
4. Becoming
5. Rhizome
6. Desire
7. Desiring-machines
8. Line of flight
9. Reterritorialization
10. Deterritorialization
11. Body without Organs
12. Panopticon
13. Assemblage

منابع

ا.گریدی، جوان (۱۳۸۴)، *مسیحیت و بدعت‌ها*، ترجمهٔ عبدالرحیم سلیمانی اردستانی، قم: مؤسسهٔ فرهنگی طه.

ایمان‌زاده، علی (۱۴۰۰)، *پساساختارگرایی ژیل دلوز و تعلیم و تربیت*، انتشارات دانشگاه تبریز: تبریز.

برنز، اریک (۱۳۸۱)، *میشل فوکو*، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: ماهی.

پیتون، پل (۱۴۰۰)، *دلوز و امر سیاسی*، ترجمهٔ محمود رافع، چاپ سوم، تهران: گام نو.
ـــــــــ (۱۴۰۱)، *خوانش انتقادی: تفسیر و تأویل آثار ژیل دلوز*، ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب، تهران: ماهریس.
تسلیمی، علی و سمیه قاسمی‌پور (۱۳۹۴)، ««اقلیت شدن» در *بوف کور*»، *ادب‌پژوهی*، ۳۳: ۶۱-۸۰.
دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۷۹)، *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک با مؤخره‌ای به قلم میشل فوکو*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران: نی.
خسروی، ابوتراب (۱۴۰۲) الف، *اسفار کاتبان*، چاپ ششم، تهران: نیماژ.
ـــــــــ (۱۴۰۲) ب، *ملکان عذاب*، چاپ سوم، تهران: نیماژ.
ـــــــــ (۱۴۰۳)، *رود راوی*، چاپ سوم، تهران: نیماژ.
دلوز، ژیل (۱۳۹۰)، *نیچه و فلسفه*، ترجمهٔ لیلا کوچک‌منش، تهران: رخ‌داد نو.
دلوز، ژیل و فلیکس گتاری (۱۴۰۰)، *کافکا: به‌سوی ادبیات اقلیت*، ترجمهٔ حسین نمکین، چاپ سوم، تهران: بیدگل.
دلوز، ژیل، آنتونیو نگری و مایکل هارت (۱۴۰۱)، *بازگشت به آینده*، ترجمهٔ رضا نجف‌زاده، چاپ سوم، تهران: گام نو.
ساتن، دیمین و دیوید مارتین-جونز (۱۳۹۵)، *دلوز در قابی دیگر*، ترجمهٔ مجید پروانه‌پور، تهران: موسسهٔ تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
ساراپ، مادن (۱۳۸۲)، *راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم*، ترجمهٔ محمدرضا تاجیک، تهران: نی.
غریب‌حسینی، زهرا و حمید جعفری (۱۴۰۱)، «بررسی تمثیل رمزی فرقهٔ انحرافی «تی اس ام» در رمان *درخت انجیر معابد*»، *معرفت فرهنگی اجتماعی*، ۱۳ (۴): ۱۰۵ -۱۲۴.
فروم، اریک (۱۳۶۰)، *جامعهٔ سالم*، ترجمهٔ اکبر تبریزی، چاپ دوم، تهران: انتشارات کتابخانهٔ بهجت.
فنائیان، تاجبخش، علی‌عسکر علیزاده مقدم و فرهاد مهندس‌پور (۱۳۹۵)، «ادبیات اقلیت و بررسی عناصر تطبیقی قلمروزدایی زبانی؛ نفی و شیءهای کثرت‌یافته (با مجوریت داستان مسخ کافکا و نمایش‌نامهٔ *دست آخر* ساموئل بکت)»، *ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی*، ۱ (۲): ۱۷-۳۰.
قربانعلی، مریم، اشرف چگینی و محمدعلی شفائی (۱۴۰۲)، «کاربست رویکرد ادبیات اقلیت ژیل دلوز بر رمان *الثلج یأتی من‌النافذه* حنا مینه و رمان *جای خالی سلوچ* محمود دولت‌آبادی»، زبان و ادب فارسی، ۱۵ (۵۴): ۱۶۲-۱۸۱.
کوزنزهوی، دیوید (۱۳۸۰)، *فوکو در بوتهٔ نقد*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
کولبروک، کلر (۱۴۰۱)، *ژیل دولوز*، ترجمهٔ رضا سیروان، چاپ چهارم، تهران: مرکز.
گل‌محمدی شورکی، مصطفی (۱۳۹۱)، *کژراههٔ مدرن: نقدی بر معنویت‌های نوپدید*، قم: نشر عطش.
لین، ریچارد ج (۱۳۸۹)، *ژان بودریار*، ترجمهٔ مهرداد پارسا، چاپ دوم، تهران: رخ‌داد نو.
وبر، ماکس (۱۳۸۴)، *دین، قدرت، جامعه*، ترجمهٔ احمد تدین، چاپ دوم، تهران: هرمس.

References

Burns, Eric. (2002). *Michel Foucault* (Babak Ahmadi, Trans.). Tehran: Mahi.
Colebrook, Claire. (2022). *Gilles Deleuze* (Reza Sirvan, Trans., 4th ed.). Tehran: Markaz.
Couzens Hoy, David. (2001). *Foucault: A Critical Reader* (Payam Yazdanjou, Trans.). Tehran: Markaz.
Deleuze, Gilles. (2011). *Nietzsche and Philosophy* (Leila Koochakmanesh, Trans.). Tehran: Rokh-e Dad-e No. (Original work published 1962)

Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. (2021). *Kafka: Toward a Minor Literature* (Hossein Namakin, Trans., 3rd ed.). Tehran: Bidgol. (Original work published 1975)

Deleuze, Gilles, Negri, Antonio, & Hardt, Michael. (2022). *Return to the Future* (Reza Najafzadeh, Trans., 3rd ed.). Tehran: Gam-e No. (Original work published 1990)

Deleuze, Gilles. (1991). Postscript on the societies of control. *October*, 59, 3–7.

Dreyfus, Hubert, & Rabinow, Paul. (2000). *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Hossein Bashirieh, Trans.). Tehran: Ney.

Fanaian, Tajbakhsh, Alizadeh Moghaddam, Ali-Asgar, & Mohandespour, Farhad. (2016). Minor Literature and the Study of Comparative Elements of Linguistic Deterritorialization; Negation and Multiplied Objects (Focusing on Kafka's *The Metamorphosis* and Samuel Beckett's *Endgame*). *Dramatic Literature and Visual Arts*, 1(2), 17–30. (in Persian)

Fromm, Erich. (1981). *The Sane Society* (Akbar Tabrizi, Trans., 2nd ed.). Tehran: Behat Library Publications.

Gharib Hosseini, Zahra, & Jafari, Hamid. (2022). A Symbolic Allegorical Study of the Deviant Sect 'TSM' in the Novel *The Fig Tree of the Temples*. *Cultural and Social Cognition*, 13(4), 105–124. (in Persian)

Ghorbanali, Maryam, Chegini, Ashraf, & Shafa'i, Mohammad Ali. (2023). Applying Deleuze's Minor Literature Approach to Hanna Mina's *Snow Comes Through the Window* and Mahmoud Dowlatabadi's *The Missing Soluch*. *Persian Language and Literature*, 15(54), 162–181. (in Persian)

Golmohammadi Shouraki, Mostafa. (2012). *The Modern Misguidance: A Critique of Emerging Spiritualities*. Qom: Atash Publishing. (in Persian)

Imanzadeh, Ali. (2021). *Gilles Deleuze's Poststructuralism and Education*. Tabriz: University of Tabriz Press. (in Persian)
Khosravi, Abutorab. (2023a). *Asfar-e Kāteban* (6th ed.). Tehran: Nimaj. (in Persian)

Khosravi, Abutorab. (2023b). *Malekān-e-ʿAzāb* (3rd ed.). Tehran: Nimaj. (in Persian)

Khosravi, Abutorab. (2024). *Rud-e-Ravi* (3rd ed.). Tehran: Nimaj. (in Persian)

Lyon, Richard J. (2010). *Jean Baudrillard* (Mehrdad Parsa, Trans., 2nd ed.). Tehran: Rokh-e Dad-e No.

O'Grady, Joan. (2005). *Early Christian heresies* (Abdolrahim Soleimani Ardestani, Trans.). Qom: Ta Cultural Institute.
Peyton, Paul. (2021). *Deleuze and the Political* (Mahmoud Rafe', Trans., 3rd ed.). Tehran: Gam-e No.

Peyton, Paul. (2022). *A Critical Reading: Interpretation and Hermeneutics of Gilles Deleuze's Works* (Abdolali Dastgheib, Trans.). Tehran: Mahris.

Sarup, Madan. (2003). *An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism* (Mohammadreza Tajik, Trans.). Tehran: Ney.

Sutton, Damien, & Martin-Jones, David. (2016). *Deleuze Reframed* (Majid Parvanepour, Trans.). Tehran: Institute for the Authorship, Translation, and Publication of Artistic Works "Matn".

Taslimi, Ali, & Ghasemipour, Somayeh. (2015). 'Becoming-Minor' in *The Blind Owl*. *Adabpajouhi*, 33, 61–80. (in Persian)

Weber, Max. (2005). *Religion, Power, Society* (Ahmad Tadayon, Trans., 2nd ed.). Tehran: Hermes.

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN:2676 -7627
https://jlcr.ut.ac.ir

A Study of the Cultural Discourse of Postmodern Poetry in Iran

Ahmad Khalili[1]✉

Corresponding Author, Department of Persian Language & Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. E-mil: ahmad_khalili64@cfu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
18, May, 2025

In Revised form:
10, August, 2025

Accepted:
17, August, 2025

Published Online:
11, September, 2025

Keywords:
litreture, poetry, calture, discourse, postmodern

Abstract

One of the controversial issues in contemporary Persian poetry is the formation and spread of the postmodern poetry movement; a movement that has also formed two extremely extreme and opposing positions in criticism; as opposed critics evaluate it as a movement against the noble and transcendental approach of classical poetry and the result of the unwritten, immature, impressionable, imitative, translational and hasty behavior of the numerous young generation, while the opposing group considers its emergence and spread to be in accordance with the living environment of today's generation. In this essay, the author seeks to answer the question of what cultural discourses in Iran are the result of postmodern Iranian poetry, with a discursive approach and analytical method. And how do the components of this type of poetry relate to the discourses that govern society? The aim of this research is to show that although the impact of the global wave influenced by the West, the role and contribution of translation and sometimes imitation cannot be denied in Iranian postmodern poetry, considering such a wide and diverse movement as the result of only one factor is an anti-critical approach. Here, believing in the principle that literature and poetry of any period are a reflection of social, political, and cultural factors and a significant part of the dominant discourse of that period, it aims to explain, using discourse theory that postmodern poetry, which has components such as polyphony, pluralism, and relativism, is a reflection of the cultural discourse of the society in which this worldview has emerged, not mere imitation; because a subject of this importance cannot be created mechanically and artificially through translation or mere imitation.

Cite this The Author: Khalili, A. (2025). "A Study of the Cultural Discourse of Postmodern Poetry in Iran". *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (147-1174). DOI:10.22059/jlcr.2025.385717.2035

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

In the second half of the 20th century, a movement emerged in the fields of art, philosophy, politics, and literature in Western Europe, known as the Postmodernism movement. The most important characteristic of this movement was its passionate and frantic attitude toward life, alongside a relativistic view of the world, in contrast to the cold, rational, and mathematical perspective of the Modernist era toward humans and society. The rapid growth of modernity in the 20th century, coupled with issues such as: epistemological crises, relativism, social ruptures, the collapse of the family structure, economic and environmental crises, world wars and mass killings, nuclear crises, identity loss, alienation, and numerous other distressing concerns, led to the emergence of a new wave in the Western world at the end of the second half of the 20th century called "Postmodernism." This wave opposed the absolutism and rationalism of modern human thought. Over several decades, this intellectual movement turned into a global trend, sweeping across Europe and America, and, with the aid of technological revolutions, rapidly influenced the entire world.

Iran, too, began encountering and being affected by this movement from the 1960s onward. One of the areas influenced by this situation was Persian poetry. Therefore, this research aims to explore, with a comparative approach, how Persian poetry in the postmodern era connects with other political, social, and particularly cultural fields, to determine the extent to which this poetic movement has been influenced by Western postmodern poetry and its discursive nature. Comparative literature, due to its inherent nature, is a transnational and intercultural field, providing an ideal ground for the creation, development, and expansion of intercultural relations and interactions. With the help of comparative literature, we can reclaim literary forms specific to certain cultures but not reflected in the languages and literatures of other cultures.

2. Research findings

The findings of this research show that the structure of postmodern poetry aligns with the discourse that has prevailed in Iranian society over the past few decades. As a result, familiarity with these discourses and the reasons for the emergence of this type of poetry provides key insights and signs for reinterpreting innovative and forward-thinking poetry, through which we can understand the essence of these poems. Therefore, the factors outlined in this study clearly support our hypothesis that postmodern poetry, as both a result and a process, is significantly in harmony with the various conditions of contemporary Iran. Although it is self-evident that, due to extensive technological connections with the world, especially the West, it is inevitably influenced by that atmosphere.

3. Conclusion

The result indicates that the structure of postmodern poetry is in line with the discourse that has dominated Iranian society in recent decades, and as a result, familiarity with the discourses and reasons for the creation of this type of poetry provides keys and signs for rereading innovative and progressive poems, through which we can take a shortcut to the inner understanding ofthese poems. Therefore, the factors stated in this essay well prove our assumption that postmodern poetry as an outcome and process is, to a considerable extent, in harmony with the various conditions of today's Iran. Although it is very obvious that due to the extensive technological connection with the world, especially the Western world, it is also inevitably affected by that

space. Undoubtedly, in recent centuries, Iran's political and economic relations with the world, especially the West, are not comparable to those of previous centuries. This connection has inevitably affected the cultural situation; But this does not mean that culture has entered from the West in a package and the country's cultural situation has been merely passive and receptive; rather, the entry of thought and cultural products in the face of domestic culture - which itself is a plural culture - has undergone interactions that themselves determine part of the discursive space. For example, this same poetry genre emerged in Iran in the 1940s, but since the discursive space surrounding it was not the result of the natural process of growth and development, it could not become a widespread trend and continue its life. The change in the social and political situation and the consequent ideological approach caused it to fall into a coma for several decades and again, by creating a suitable background, this time very different from that decade, which was the result of transformative events; Because it was a fundamental revolution, an eight-year war, a growing population, a vast young generation, and emerging from these crises, and then the onslaught of technology, it rose and, within two decades, so dominated the literary space that no literary critic had any choice but to see it and take it seriously.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۷۶۲۷
https://jalit.ut.ac.ir

بررسی چرایی پیدایی و گسترش شعر پست‌مدرن در ایران در پیوند با شبکه گفتمان فرهنگی

احمد خلیلی[1]✉

۱. گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: ahkad_khalili64@cfu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی– پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۲۸

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۵/۱۹

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۵/۲۶

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی:
پست‌مدرنیسم، گفتمان‌شناسی، گفتمان فرهنگی، شعر پست‌مدرن ایران.

چکیده

یکی از موضوعات مناقشه‌برانگیز در شعر امروز فارسی، شکل‌گیری و رواج جریان شعر پست‌مدرن است؛ جریانی که در نقد نیز دو موضع به غایت افراطی و در تقابل با یکدیگر را شکل داده است؛ چنان‌که منتقدان مخالف، آن را جریانی بر ضد رویکرد فاخر و استعلایی شعر کلاسیک و حاصل رفتار ناسخته، ناپخته، تأثیرپذیر، تقلیدی، ترجمه‌ای و شتاب‌زدهٔ نسل پرشمار جوان ارزیابی می‌کنند و گروه مقابل، پیدایش و گسترش آن را متناسب با فضای زیست جهان نسل امروز می‌دانند. نگارنده در این جستار با رویکردی گفتمانی و با روش تحلیلی در پی پاسخ به این پرسش است که شعر پست‌مدرن ایران نتیجهٔ چه گفتمان‌های فرهنگی در ایران است؟ و چگونه مولفه‌های این نوع شعر با گفتمان‌های حاکم بر جامعه ارتباط می‌یابد؟ هدف این پژوهش آن است که نشان دهد گرچه تأثیر موج فراگیر جهانی متأثر از غرب، نقش و سهم ترجمه و گاه تقلید را نمی‌توان در شعر پست‌مدرن ایران انکار کرد، اما جریانی به این گستردگی و تنوع را صرفا حاصل یک عامل پنداشتن، خود رویکردی ضد نقد است. در اینجا با باور به این اصل که ادبیات و شعر هر دوره‌ای بازتابی از عوامل اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و پاره‌ای قابل اعتنا از گفتمان حاکم بر آن دوره است، بر آن است با استفاده از نظریهٔ گفتمان – که به توضیح چرایی تولید متن خاصّ در ارتباط با عوامل تاریخی، اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد– تبیین کند که شعر پست‌مدرن که دارای مؤلّفه‌هایی چون چندصدایی، تکثّرگرایی و نسبی‌باوری است، بازتابی از گفتمان فرهنگی جامعه‌ای است که در آن، این جهان‌بینی بروز کرده، نه تقلید صرف؛ زیرا موضوعی به این اهمیت را نمی‌توان به‌طور مکانیکی و تصنّعی، از طریق ترجمه یا تقلید صرف به وجود آورد.

استناد: خلیلی، احمد (۱۴۰۴). «بررسی چرایی پیدایی و گسترش شعر پست‌مدرن در ایران در پیوند با شبکه گفتمان فرهنگی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۸، تابستان، (۱۴۷–۱۷۴).
DOI:10.22059/jlcr.2025.385717.2035

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

از نیمهٔ دوم قرن بیستم جنبشی در عرصهٔ هنر، فلسفه، سیاست و ادبیات در اروپای غربی آغاز شد که به جنبش پست‌مدرنیسم شهرت یافت. مهم‌ترین ویژگی این جنبش، نگرشی سرشار از شور و جنون نسبت به زندگی و نگاهی نسبی به دنیا در برابر نگاه سرد و خردمندانه و ریاضی‌وار عصر مدرنیسم نسبت به انسان و جامعه بود. رشد روزافزون مدرنیته در قرن بیستم و بروز مسائلی چون: بحران‌های معرفتی، نسبیت‌انگاری، گسست‌های اجتماعی، فروپاشی بنیان خانواده، بحران‌های اقتصادی و زیست محیطی، جنگ‌های جهانی و کشتارهای عمومی، بحران‌های هسته‌ای، بی‌هویتی و از خود بیگانگی و ده‌ها درد نگران‌کنندهٔ دیگر، موجب شد تا در پایان نیمهٔ دوم قرن بیستم، در دنیای غرب موج جدیدی به نام «پست‌مدرنیسم» به وجود آید که علیه مطلق‌نگری و خردبسندگی انسان مدرن زبان به اعتراض گشاید. این جنبش فکری در طول چند دهه به یک جریان جهانی تبدیل شد و سراسر اروپا و آمریکا را فراگرفت. جریانی که به مدد انقلاب تکنولوژیک با سرعتی مهارناپذیر تمام جهان را تحت تأثیر خود گرفت.

ایران نیز از دههٔ چهل به این سو، با این جریان مواجه و از آن متأثر شد. یکی از حوزه‌های متأثّر از این وضعیت، شعر فارسی بود. از این رو این پژوهش بر آن است به چگونگی پیوند شعر ایران در وضعیت پست‌مدرن با دیگر حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و به‌ویژه فرهنگی بپردازد تا از این طریق، سهم تاثیرپذیری این جریان شعری از شعر پست‌مدرن غرب و نیز سهم گفتمانی بودن آن مشخص شود.

۱-۱. بیان مساله

جریان شعر پست‌مدرن پس از بروز آن به عنوان یکی از موضوعات مناقشه‌برانگیز میان منتقدان، محققان و ادیبان بوده است. آن‌چه در این‌باره جای تأمل است، این است که این جریان اغلب مورد نقد تخطئه‌آمیز این افراد بوده است و آن را نه محصول موقعیت گفتمانی، بلکه برآیند ترجمه، تقلید و... می‌دانستند. نتایج حاصل از تحقیقات پژوهش‌گران در این‌باره را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد:

الف) ترجمه و تقلید صرف: برخی پژوهش‌گران با اعتقاد بر این‌که، این نوع شعر با روح و احساس انسان ایرانی سازگار نیست، آن را ترجمه و تقلیدی از تئوری‌های وارداتی از مغرب زمین می‌دانند. سمیعی در این باره عقیده دارد: «این نوع شعرها را ناشی از نظریه‌زدگی می‌بینم، چیز خاصی

حقیقت‌اش در این شعرها که مرا به مقولهٔ شعر وصل کند، نمی‌بینم... این‌ها بیش‌تر از دل ترجمه‌ها درآمده است و بر اثر این ترجمه‌ها ما با نظریه‌های پسامدرن در دههٔ هفتاد آشنا شدیم»[۱](سمیعی،۱۳۸۳: ۱۰۹).

ب) نبود وضعیت مدرن و پست‌مدرن در ایران: دسته‌ای دیگر از پژوهش‌گران بر این عقیده‌اند که تجربهٔ مدرنیته در ایران باید اتّفاق بیافتد و جامعه این تجربه را از سر بگذارند تا پست‌مدرنیسم به طور طبیعی در ادامهٔ آن رخ دهد. به نظر طاهری؛ «اگر شعر پست‌مدرنیست در غرب به دلیل ریشه‌داشتن در تحولات فلسفی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و صنعتی آن از اصالت برخوردار است، اصل وجود آن در جوامع شرقی که هنوز دوران مدرنیته را تجربه نکرده است، نابه‌هنگام می‌رسد»(طاهری،۱۳۸۴: ۳۱). درواقع «زمانی به پست‌مدرنیسم می‌توان رسید که مدرنیسم را پشت‌سر نهاده باشیم»[۲](یاسمی،۱۳۸۶: ۱۹۴).

ج) سازگاری شعر پست‌مدرن با فضای جامعه ایران: برخی محققان نیز عقیده دارند که پست‌مدرن جریانی جهانی است و خواه‌ناخواه هر جامعه‌ای تحت تأثیر آن در وضعیت پست‌مدرن سرمی‌برد. ایران نیز از این قاعده مستثنی نیست. قره‌باغی نزدیک به این موضوع می‌نویسد: «ما اکنون در یک وضعیت پست‌مدرن زندگی می‌کنیم، این موقعیت را به ما تعارف نکرده‌اند، بلکه تحمیل کرده‌اند. غولی است که از بطری بیرون آمده، صغیر و کبیر و این‌جا و آن‌جا نمی‌شناسد»(قره‌باغی،۱۳۸۰: ۴۴۱). بی‌گمان تأثیرپذیری سریع یک فرهنگ از یک جریان فکری تصادفی نیست و ریشه در روندی دیر و عمیق دارد. چه‌بسا طبیعت خردستیز فرهنگ‌های سنتی همراه با نفوذ عمیق عرفان در فرهنگ ایرانی از علّت‌های پذیرش سریع پست‌مدرنیسم از جانب بسیاری از روشن‌فکران ایرانی است(حقیقی،۱۳۸۷: ۱۶). به نظر این گروه منشأ بالندهٔ پست‌مدرن در حرکت خلّاق شعر و داستان پست‌مدرنیستی زیربنایی داشته است. آن حالت قطعه‌قطعه فرهنگی و حالت اسکیزوفرنی اجتماعی در ایران حس شده است[۳](جمالی،۱۳۸۲: ۱۸).

با وجود تمام این نظریات، این پژوهش با روش دیگر، با رویکرد گفتمانی، بر آن است که گرچه تحت تأثیر موج فراگیر جهانی متأثر از غرب نقش و سهم ترجمه و گاه تقلید را نمی‌توان در شعر پست‌مدرن ایران انکار کرد، اما جریانی به این گستردگی و تنوع را صرفا حاصل یک عامل

پنداشتن، خود رویکردی ضدنقد است. از این رو این جستار به واکاوی زمینه‌های گفتمانی آن- البته به دلیل مجال اندک مقاله؛ صرفا گفتمان فرهنگی این‌گونهٔ شعر در ایران خواهد پرداخت.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

مهم‌ترین پرسش‌هایی که این پژوهش در پی پاسخ به آن است عبارت است از اینکه؛ شعر پست‌مدرن ایران نتیجهٔ چه گفتمان‌های فرهنگی در ایران است؟ و چگونه مولفه‌های این نوع شعر با گفتمان‌های حاکم بر جامعه ارتباط می‌یابد؟

۱-۳. روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی تحلیلی – توصیفی به گفتمان‌شناسی شعر پست‌مدرن ایران می‌پردازد. بدین منظور ابتدا مطالعات مقدماتی در زمینهٔ نظریه‌های گفتمان، پست‌مدرنیست و ریشه‌یابی پیدایی این جریان انجام می‌گیرد. سپس با بررسی و تحلیل اوضاع فرهنگی ایران معاصر، ریشه- های پیدایش این جریان در ایران با غرب مقایسه می‌شود و در نهایت با استخراج مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در شعرهای شاعران این جریان و ارتباط آن با گفتمان‌های فرهنگی حاکم بر جامعه نتیجه‌گیری صورت می‌گیرد.

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ پیشینهٔ بحث، تحقیقی با این رویکرد در مورد شعر پست‌مدرن ایران انجام نگرفته است؛ اما در بررسی اشعار پست‌مدرن ایران، آثاری با رویکردهای متفاوت به نگارش درآمده است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

طاهری(۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران» به بررسی جریان شعر پست‌مدرن به‌عنوان یکی از جریان‌های شعری مطرح در دوران معاصر پرداخته است. نگارنده در این مقاله البته رویکردی گفتمان‌شناسی نداشته، بیش‌تر به ویژگی‌های کلّی آن؛ یعنی محتوا، تخیّل، ساختمان، موسیقی و زبان پرداخته است و نتیجه گرفته است که این جریان شعری، گسستی کامل از فرهنگ کلاسیک شعر فارسی دارد. تسلیمی(۱۳۸۷) در کتاب «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران» در بخشی با عنوان «شعر پسامدرن و دنباله‌ها» به بررسی این نوع اشعار می‌پردازد. مؤلف با اشاراتی به اشعار براهنی، عبدالرضایی و باباچاهی، ضمن برشمردن برخی از مؤلفه‌های این اشعار، آن را به‌عنوان یکی از جریان‌های رایج و آوانگارد شعر معاصر می‌داند. البته

در این اثر اشاره‌ای به گفتمان و چرایی پیدایی این نوع شعر در ایران نمی‌شود. دستغیب(۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «پست‌مدرنیسم در شعرهای باباچاهی» به بررسی اشعار باباچاهی می‌پردازد. نگارنده در این مقاله اعتقاد دارد جریان شعر پست‌مدرن، جریانی سازگار با روح زمانهٔ کنونی است؛ اما به گفتمان‌شناسی این نوع شعر اشاره‌ای نمی‌کند. مارک اسموژینسکی(2010) در مقاله‌ای با عنوان «The Postmodern novel in Post-revolutionary Iran» اشاره‌هایی به شکل‌گیری جریان پست‌مدرنیسم در ادبیات فارسی داشته است. نگارنده در این مقاله با ردّ نظر برخی از منتقدانی که پست‌مدرنیسم را با روح و ذوق ایرانی سازگار نمی‌دانستند، عقیده دارد که فرهنگ و اندیشهٔ ایرانی در طیّ تاریخ پایان‌ناپذیر ادبی آن، زیبایی پست‌مدرنیسم را در گسترهٔ وسیعی از تولیدات شعری خود خیلی پیش‌تر از متون ادبی اروپایی- آمریکایی کشف کرد و آمادگی تجربی آن را در قرن بیست و یک پیدا کرد.

به‌رغم این‌که جنبش پست‌مدرن در ایران، بسان انقلابی ظاهر شد که ناگاه خواب دوران خوش و مدید سنت را برآشفت و از همین رو ترجمه‌ها و تالیف‌های گوناگون در قالب روزنامه‌ها و مجلات و کتاب‌های فراوان در این مورد به نگارش درآمد و هنرمندان و محققان در ابعاد مختلف اعمّ از فلسفه، تاریخ، هنر و ... به‌گونه‌های مختلف به این بحث پرداخته و می‌پردازند؛ امّا با نگاهی گذرا به تمام این آثار، و در این‌جا به‌طور خاصّ، در حوزهٔ ادبیات مشاهده می‌شود که بیش‌تر این محققان اغلب به بررسی خود مفهوم پست‌مدرنیسم و مؤلفه‌های آن و سازگاری آن با آثار جدید می‌پردازند و کم‌تر به چرایی‌های ایجاد این جریان اشاره می‌کنند؛ اما از آن‌جایی‌که «خاستگاه اصطلاح پسامدرنیسم تحولات اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی است و لذا کاربرد این اصطلاح در فقدان آن تحولات، حکم نوعی تناقض را دارد»(پاینده،۱۳۸۸: ۶۲)، بررسی گفتمانی این نوع شعر و چرایی‌های پیدایش آن لازم و ضروری است. چنان‌که لاین(D.Line) در این باره می‌نویسد: «خود پسامدرنیسم به تنهایی قابل شناخت نیست، آن‌چه می‌توانیم بشناسیم عبارت است از؛ آبشخورهایی که جریان مزبور از آن نشأت می‌گیرد»(لاین،۱۳۸۱: ۱۵).

۲. مبانی نظری پژوهش

در مورد مفهوم پست‌مدرنیسم چه از جهت معنای اصطلاحی و چه به جهت پیدایش زمانی، اختلاف‌نظرهایی وجود دارد. به اعتقاد برخی، این وضعیت در توالی دنیای مدرن و پیشرفت‌های

آن است(Feket,1987:184) و در مقابل، بیش‌تر محققان آن را جریانی مقابل مدرنیسم و در جهت نقد آن می‌دانند. به نظر آن‌ها گرچه دنیای مدرن همواره از پیشرفت، عقلانیت و آزادی حرف می‌زد و ادّعای بروز آن را داشت؛ امّا آسیب‌شناسی آن چیز دیگری می‌گوید؛ چراکه پیامدهایی چون جنگ، بحران، خشونت، بی‌هویتی و ... داشته است.

پست‌مدرنیسم جریانی ویرانگر و تهاجمی است که به نظر قصد دارد روش‌های تازه‌ای برای زیستن، تفکّر و وجود بیافریند. امّا هیچ تعریف کوتاهی رسانندهٔ گستره و ژرفای پست‌مدرنیسم نیست، زیرا این اصطلاح دچار نوعی بی‌ثباتی معنایی[۴] است و اتّفاق‌نظر آشکاری دربارهٔ معنای آن در میان نظریه‌پردازان وجود ندارد. وضعیت پست‌مدرن در عرصه‌های مختلف، ویژگی‌های خاص آن عرصه را داشته است. به عقیدهٔ مک‌هیل(B.McHale) هر تفسیری از پست‌مدرن دیدگاه‌های متفاوتی را در خودش منعکس می‌کند که هر کدام از این دیدگاه‌ها بیش از دیگری اشتباه یا درست نیستند. مثلاً پست‌مدرن بارت، ادبیات غنی‌سازی است، اصطلاحی که بارت آن را در تقابل با «ادبیات تهی‌شدگی» قرار داده است، و یا لیوتار(J.Lyotard)، شرایط کلّی دانش در جامعهٔ معاصر و فروپاشی روایت‌های کلان علم، عقل، پیشرفت و ... را به‌عنوان مشخّصه‌ی پست‌مدرن معرفی می‌کند و یا نیومن(Ch.Neiman) اقتصاد تورّم‌زده را ویژگی پست‌مدرن می‌داند و جیمسون(F.Jameson) نیز سلطهٔ فرهنگ سرمایه‌داری را به‌عنوان مشخّصهٔ دوران پست‌مدرن اعلام می‌کند(Hutcheon,2002:11). با وجود این، برجستگی عمدهٔ وضعیت پست‌مدرن را می‌توان در نوعی بحران معرفتی دانست؛ چراکه تمامی فلاسفهٔ غربی از افلاطون به بعد، ادّعای جست‌وجوی حقیقت و شناخت آن را کرده‌اند؛ امّا اندیشمندان پست‌مدرن، حقیقت را نه قابل حصول و نه مطلوب می‌دانند و از منظر آن‌ها، واقعیت ثابت، واحد و پایدار بی‌معنی است. از نظر آن‌ها، همه چیز دنیا نسبی، اعتباری و قراردادی است؛ حقیقت‌ها مختلف، متکثّر و متنوّع و محصول قراردادهای زودگذرند. به‌همین دلیل، پسامدرنیست‌های ادبی، تعمد دارند آشوب‌زدگی و ازهم گسیختگی زندگی را به ادبیات تسرّی دهند. به اعتقاد ایشان، دنیای معاصر واجد وحدت و انسجام نیست، بلکه چندپاره و متشتت است و بهترین شکل پرداختن به این دنیای متشتت، نوشتن آثاری است که خود از قطعات چندپاره و ظاهراً نامرتبط و بی‌معنا تشکیل شده باشد(پاینده،۱۳۹۰: ۳۱).

یکی از مهم‌ترین موضوعات دربارهٔ پست‌مدرنیسم، ریشه‌ها و عوامل پیدایش آن است. به نظر متفکران این حوزه، سرچشمهٔ عمده‌ی پست‌مدرن را باید در تغییر و تحولات علمی و فلسفی قرن بیستم دانست. عواملی چون پیشرفت در فیزیک کوانتومی(Quantum Physics)، نظریهٔ نسبیت(Theory of relativity)، اصل عدم قطعیت(Indeterminacy)، رواج هرمنوتیک(Hermeneutics) و نظریات ساختارشکنی(Deconstruction) (نوذری،۱۳۷۹: ۱۸۴). عوامل سیاسی و اجتماعی مانند جنگ‌های پیاپی و وحشتناک، حرکت‌های نژادپرستی، رواج فمینیسم و عوامل اقتصادیی چون تعارض سرمایه‌داری و بحران‌های ناشی از آن، رکود اقتصادی، بیکاری و ... از جملهٔ گفتمان‌های ظهور جنبش پست‌مدرن محسوب می‌شوند. اما یکی از مهم‌ترین عوامل ایجاد پست‌مدرن موضوعات فرهنگی است که در ادامه به صورت مجزا به آن می‌پردازیم.

۲-۱. گفتمان فرهنگی پست‌مدرن در غرب

یکی از مهم‌ترین انتقاداتی که پست‌مدرنیسم به مدرنیسم داشته است، اعتراض و انتقاد فرهنگی است(Goulby And Janes,1996:173). به‌نظر محقّقان، توجه به ابعاد فرهنگی و یا چرخش فرهنگی یکی دیگر از وجوهات این گفتمان است. موضوعاتی مثل هویت‌های متکثّر، سبک زندگی، رسانه‌ها، فضای مجازی و ... جایگاه ویژه‌ای در این گفتمان دارند.

در بسیاری از گونه‌های مطالعات فرهنگی بعد از دههٔ ۱۹۸۰ گرایش به آن‌چه مسألهٔ پست‌مدرن نامیده شده است، وجود دارد که مک گیگان(J.McGuigan) آن را پوپولیسم فرهنگی می‌نامد و بر لذّت، مصرف و ساخت فردی هویت تأکید دارد. از این منظر فرهنگ رسانه، مواد لازم برای ایجاد هویت‌ها، لذّت‌ها و قدرت‌ها را تولید می‌کند و در نتیجه مخاطبان از طریق محصولات فرهنگی، امر «پوپولار» را می‌سازند(نوابخش،۱۳۸۹: ۱۲۷). بدین‌ترتیب، پیشرفت سیستم‌های ارتباطی چون اینترنت، ماهواره و تلویزیون سبب محو شدن مرزهای جغرافیایی و در نتیجه تقابل و تبادل فرهنگ‌ها و از بین‌رفتن هویت‌های ملّی شده است. در این میان رسانه‌های ارتباطی دیجیتالی نقش بسیار پررنگ‌تری دارد. «همان‌گونه که فرهنگ مدرن ناگزیر بود با دوران صنعتی کنار بیاید و با آن بسازد، پست‌مدرن هم شکل سازش و هم‌زیستی با عصر الکترونیک و مخابرات است، عصر سازش با ماهواره و تداخل‌های فرهنگی، عصر سازش با کامپیوترهای شخصی و خانوادگی است»(قره‌باغی،۱۳۸۰: ۷۲-۷۸).

پیشرفت رسانه‌های دیجیتالی سبب تعامل فرهنگ‌های مختلف و شنیدن صداهای فرهنگی گوناگون شده است. موضوعی که در مدرنیسم مورد انکار واقع شده بود و درواقع در آنجا با فرهنگ برتر و غالب مواجه بودیم. مدرنیست‌ها در پی این بودند که ادبیات مدرن حیطهٔ هنر متعالی باشد و فرهنگ را از فرومایگی‌های ناشی از فرهنگ توده‌ای مصون نگه دارد، متقابلاً پست‌مدرن گرایش به انکار تمایز بین فرهنگ متعالی و فرهنگ عامیانه دارد(لاج،۱۳۸۹: ۲۳۱) از این روست که در پست‌مدرنیسم صداهای افراد و اقوام مختلف شنیده می‌شود. به تعبیر شایگان؛ «نغمهٔ فرهنگی جهان چندصدایی است، و در روزگار ما صداهای گوش‌خراش و ناموزون بسیار شنیده می‌شود. اکنون ما با درهم‌آشفتگی ژانرها، ترکیب‌های مانعه‌الجمع و انواع اختلاط‌ها و آمیزش‌ها روبرویم»(شایگان،۱۳۸۰: ۴۰). این موضوعی است که جیمسون، نظریه‌پرداز مشهور پست‌مدرن، در مقالهٔ *پست‌مدرنیسم منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر* به آن اذعان داشته است: «آشفتگی و سرگیجهٔ انسان در مواجهه با فرهنگ پست‌مدرن درست همانند ناتوانی انسان‌های این عصر در یافتن نقشه‌ای برای پیداکردن مسیرشان است؛ همانند ناتوانی آنان در ترسیم و نقشه‌برداری از مناسبات و روابط خود با دنیای آشفته و بی‌نظم و فاقد مرکزیت شبکه‌های عظیم کامپیوتری و شرکت‌های چندملیتی»(جیمسون،۱۳۹۳: ۳۴). نتیجهٔ چنین وضعیتی تکثرگرایی و پذیرش ارزش‌های هویتی فرهنگ‌های گوناگون است. «به‌عقیدهٔ جنکز پلورالیسم عمده‌ترین ایسم در پست‌مدرنیته به شمار می‌رود و وضعیتی است که به اعتقاد اکثر منتقدان مشخص‌کنندهٔ دوران پست‌مدرن است»(نوذری،۱۳۸۹: ۳۲۱). این نگرش به طور عینی وارد ادبیات پست‌مدرن نیز شد. می‌توان گفت ادبیات پست‌مدرن مثل خود واقعیت تاریخی و فرهنگی پست‌مدرن، با موقعیتی پلورالیستی روبرو است. این ادبیّات، تجلّی از خود بیگانگی بشر معاصر، اسارت در ماشینیسم و کالاگرایی جامعهٔ سرمایه‌داری مدرن، ابتذال اخلاقی بشر جدید، نسبی‌انگاری افراطی و اضطراب‌آفرین و نابودی سوژهٔ یقین‌مند دکارتی توسط نیهیلیسم نفی‌انگار برخاسته از آن و اسارت بشر در دنیای تکنولوژیک تمدن مدرن و به‌عبارتی روایتی تا حدودی معترض و قابل تأمل است. «برخلاف مدرنیست‌ها که در پی جبران ازهم‌گسیختگی زندگی بودند و انسجام زیباشناسانه رمان‌هایشان جبران واقعیتی مغشوش بود، پسامدرنیست‌ها متقابلاً خواهان تسرّی ازهم‌گسیختگی زندگی واقعی به ادبیات و هنرند. دنیای بحران‌زده، سردرگم، مشحون از خشونت و پیش‌بینی‌ناپذیر را صرفاً در آثاری می‌توان به‌درستی تصویر کرد که چندپاره، نامنسجم و حتّی گیج‌کننده و

هراس‌آورند»(پاینده،۱۳۸۱: ۸۰). با چنین نگرشی، می‌توان به توجیه و تحلیل مؤلفه‌هایی چون کثرت‌گرایی، فروپاشی معیارهای ارزشی، عدم قطعیت، هویت‌های متکثر، بازی‌های زبانی، چند صدایی و ... در اشعار پست‌مدرن پرداخت. در شعر زیر از چارلز اولسون(Charles Olson)، که او را به عنوان بنیان‌گذار شعر پست‌مدرن در آمریکا محسوب می‌کنند، این بحران ارزشی و عدم باور به حقایق قطعی و نگاه تکثرگرایانه را می‌توان ملاحظه کرد:

> the underpart is, though stemmed, uncertain/ is, as sex is, as moneys are, facts!/ facts, to be dealt with, as the sea is, the demand/ that they be played by, that they only can be, that they must/ be played by, said he, coldly, the /ear! /By ear, he sd./But that which matters, that which insists, that which will last,/ that! o my people, where shall you find it, how, where, where shall you listen /when all is become billboards, when, all, even silence, is spray-gunned? /when even our bird, my roofs, / cannot be heard(Olson.1978:34)

(ترجمه: پیشروی با وجود لایه زیرین، ریشه سُست،/ همان‌طورکه رابطه هست، پول هست، و حقایق!/ حقایق، باید طوری با آن برخورد کرد، همان‌طور که دریا هست، درخواست/ که آنها توسطش بازی داده می‌شوند/ که آنها تنها می‌توانند باشند، که آنها باید بازی داده شوند، او می‌گوید، با سردی!/ گوش!/ با گوش او گفت/ اما آن موضوع، آنچه پافشاری می‌کند،آنچه خواهد گذشت/ که! آی مردم من، کجا باید پیدایش کنید، چگونه، کجا، کجا باید بشنوید/ وقتی همه چیز بیلبورد می‌شود، وقتی، همه، حتی سکوت، زائده‌ای‌ست که به ضرب گلوله کشته می‌شود؟/ وقتی حتی پرنده ما، سقف‌هایم/ نمی‌تواند بشنود).

۳. تحلیل داده‌ها

فرهنگ مفهومی چندوجهی است و گستره‌یی پردامنه دارد. در سنّت فرهنگی، فرهنگ به‌عنوان معیاری برای ارزیابی کلّیت‌باورانهٔ روش‌های زندگی مردم، عادت‌ها، هنجارها، باورها و به‌طور کلّی تجربیات فردی و جمعی است(قره‌باغی،۱۳۸۰: ۳۰۱). تجربیات فردی و اجتماعی یک جامعه را می‌توان به صورت پدیده‌ای واقعی و عینی مطالعه و بررسی کرد و جهت حرکت جامعه را نشان داد. مطابق آن‌چه محقّقان پست‌مدرن در غرب گفته‌اند و این جنبش را مولود دوره‌ای پرتلاطم و طوفانی معرفی کرده‌اند که در طیّ آن مبانی فرهنگی عصر جدید شکل گرفت؛ دوره‌ای که تعبیر «بحران همه جانبه»[۵] را برای آن به کار بردند، این بحران و شرایط حساس در این چند دهه در

ایران نیز قابل ردیابی است. در ادامه به برخی از مهم‌ترین گفتمان‌های فرهنگی که جامعه‌ی ایرانی را به صورت‌بندی پست‌مدرن نزدیک کرده است، اشاره می‌شود.

۳-۱. تغییر در ساختار ارزش‌ها

تأکید اصلی این بحث عبارت است از تغییراتی که در ساختار ارزش‌ها در حوزهٔ فرهنگی صورت گرفته است. ارزش‌های هر جامعه تابعی از فرهنگ حاکم بر آن جامعه است در نتیجه جامعه‌ای که فرهنگ آن به سمت و سویی دیگر رود، ارزش‌ها نیز دستخوش تغییر می‌شوند. ایران بعد از انقلاب بر اساس اصل ایدئولوژی نظام اسلامی شکل گرفت که اصل اساسی در آن، تأکید بر سنّت اسلامی به عنوان منشأ همهٔ ارزش‌ها بوده است(بشیریه،۱۳۸۲: ۴۹). به همین دلیل، تلاش‌ها در دهه‌های بعد از انقلاب در جهت نوسازی فرهنگی در حوزهٔ ارزش‌های مذهبی بوده است. گرچه ارزش‌های مذهبی در زندگی ایرانیان از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار بوده؛ امّا پس از دههٔ آغازین انقلاب که تأثیر فضای حاصل از انقلاب و سپس گفتمان سال‌های پس از جنگ تحمیلی، فروکش کرد، مصادرهٔ ارزش‌های آن توسط گروه‌هایی خاص و نیز قرائت یکه از گفتمان دفاع مقدس و پیوند بی‌چون وچرای آن با ارزش‌های دینی؛ که بعدها دستخوش برخی سوء استفاده‌ها واقع شد، به همراه هجوم ارزش‌های غربی، جامعه و به‌ویژه نسل جوان را به سوی ارزش‌های دیگری سوق داد؛ همچون تجمّل‌گرایی، شیفتگی به غرب و فرهنگ‌های دیگر، مصرف‌گرایی، شادی‌های جدید، روابط باز در رفتارها و برخورد جنس‌های مختلف، دگرگونی در چگونگی گذران اوقات فراغت و... . «در یک نگرش کلّی، مهم‌ترین تغییر ارزشی، حرکت از سوی ارزش‌های معنوی و فرامادی به سوی ارزش‌های مادی و دنیوی است. ارزش شدن ثروت و نمودهای تابع آن از قبیل نوع پوشش، مسکن، خوراک و غیره در این زمینه مهم‌ترین بخش تغییرات را شامل می‌شوند»[۶](همان:۷۹).

این تغییرات ارزشی در حوزهٔ فرهنگی در جامعه‌ی ایران، از نگاه دیگران می‌تواند دقیق‌تر باشد. راجر هوارد(R.Howard) در این‌باره می‌نویسد: «هر بازدیدکنندهٔ خارجی که قدم به درون ایران می‌نهد، اولین پدیده‌ای را که با چشم‌های خود می‌بیند، همین گرایش نسل جوان به مظاهر تمدّن غرب است که در خیابان‌های امروز ایران مشهود است. پسران جوان از مدهای غربی استفاده می‌کنند و دختران جوان به‌عمد حجاب خود را به عقب می‌کشند تا خود را در معرض دید دیگران

قرار دهند»(هوارد،۱۳۸۸: ۶). وایورست(M.Viorst) نیز می‌نویسد: ویترین‌های مغازه پر از کالاهای مصرفی، لباس و لوازم آرایش است. تنها زنان چادری با فضا جور درنمی‌آیند. در چند روزی که در تهران بودم به ندرت صدای مؤذّن شنیدم و بالاخره به این نتیجه رسیدم که اسلامی بودن تهران در مقایسه با شهرهای عربی چندان چشم‌گیر نبوده است(قبادزاده،۱۳۸۱: ۱۰۳).

این تغییرات ارزشی از نگاه درونی نیز مشهود است. این تغییرات چه از لحاظ ظاهری و چه از لحاظ فکری، به‌ویژه در میان نسل جوان بسیار جدی است. یکی از واضح‌ترین تغییرات ارزشی از لحاظ ظاهری را می‌توان در وضع پوشش جوانان ردیابی کرد. یارشاطر می‌نویسد: «من شباهتی اصیل ولی پوشیده، میان پست‌مدرنیسم و رسمی که در سال‌های اخیر در میان عده‌ای از جوانان ایرانی در لباس پوشیدن و تزیین مرسوم شده است می‌بینم، عدّه‌ای که کلاه لبه‌دار را واژگونه به سر می‌گذارند در همهٔ رسم‌ها نوعی طرد شیوهٔ لباس‌پوشیدن سنتی مرسوم است»(یارشاطر،۱۳۸۳ :۵۳۳). از جهت فکری نیز این تغییرات ارزشی را می‌توان در رفتار ایرانی‌ها ملاحظه کرد. برای مثال می‌توان تنها به یک نمونه؛ به رواج فال‌گیری اشاره کرد که از آن ذیل «پاره‌ای از تحولات پست‌مدرنیته» (آزادارمکی،۱۳۸۴: ۲۶) یاد می‌شود. فال‌گیری کنشی است که معنای آن در بستر و زمینهٔ فرهنگی‌اش شکل می‌گیرد. «فال‌گیری در ایران در سال‌های اخیر گسترش زیادی یافته است. این باوری است که مسئولین رسانه‌ها و مطبوعات آن را ابراز می‌کنند»(فاضلی،۱۳۸۷: ۱۶۷). آیا رواج گسترده‌ی این مسأله که بر پیش‌گویی و پیش‌بینی و خرافات است، در جامعه‌ای که پیش از این بسیار بیش‌تر به ارزش‌های مذهبی چون عقل، ایمان، علم و حقیقت اعتقاد داشت، نمی‌تواند دلیلی بر تغییرات در حوزهٔ ارزش‌ها باشد؟ ایران در این دهه‌ها سرشار از تغییرات در ساختار ارزش‌ها در حوزه‌های گوناگون بوده است. به‌گونه‌ای که می‌توان آن را به عنوان «بحران ارزش‌ها» یاد کرد. عنوانی که پست‌مدرن‌ها بسیار بر آن تأکید دارند و دنیای معاصر را غرق در آن می‌دانند. چنان‌که لاوسن(H.lawson) تعریف خود را از روی آن بنا می‌نهد. «پسامدرنیسم در حقیقت، نوعی بحران است؛ بحران در حقایق ما، ارزش‌های ما و باورهایی که بیش‌تر از همه مراقبشان بوده‌ایم»(لاوسن،۱۳۸۶: ۹). بنابراین ارزش‌ها، اصولاً باورها و اخلاقیاتی هستند که در دیدگاه پذیرندگانشان به قطعیت رسیده‌اند و پیوند نزدیکی با حقیقت دارند. بر این اساس در وضعیت پست مدرن که شاید مهم‌ترین ویژگی آن تزلزل قطعیت و یکتایی حقیقت است، ارزش‌ها و باورهای قاطع دستخوش بحران می‌شوند. اصولاً پست‌مدرنیسم که اساس آن را

فلسفه‌ی نسبی‌نگر شکل می‌دهد و از مطلق‌بینی و یک‌سونگری فاصله می‌گیرد، نسبت به ارزش‌ها نیز چنین رویکردی دارد؛ یعنی قداست بسیاری از ارزش‌های گذشته فرومی‌ریزد. جامعه‌ی ایران در دهه‌های مورد مطالعه همواره در معرض تغییرات در ساختار ارزش‌ها در جنبه‌ها و حوزه‌های گوناگون بوده است. و شعر نیز محملی برای بازتاب این وضعیت:

> و تو در این فکر که آسمان اورشلیم/ با چه گونه بچه شدن، آب نبات نعنایی است/ کافیست که سرطانی باشی/ و دست نکشی از رازقی‌ها و با صدای خودت اخت/ که شهرداری در متافیزیک مسئولیت‌اش/ چراغ خیابان را شب‌ها.../ اما این بو.../ که از گرمابه‌ها، جیبی‌اش را هم بسازند/ روز بعد از عیساست(خواجات،۱۳۹۲ :۳۱)

به نظر شاعر، هیچ امر مقدس و غیر مقدسی در جهان وجود ندارد و همه چیز در این رویکرد، سیال، اعتباری و نسبی است. براین اساس، بیش‌تر پدیده‌هایی که در دهه‌های قبل، رنگ آسمانی داشتند، در این دوره زمینی و خاکستری اند:

> من خدا را در آسمان از دست داده‌ام/ از ماه هم تنهاترم/ و می‌توانم اناربنی را در زنبیل لاغرم بگذارم/ گرچه از تو می‌کشم اما با سیگار پست می‌کنم/ و از بهمن که بر چهره‌ام راه رفت/ پی تیری که پشت همین دیوارهاست می‌گردم (عبدالرضایی،۱۳۷۶ :۱۳)

در شعر زیر از رزا جمالی نیز چنین موضوعی مشاهده می‌شود:

> برو.../ دیگر اما برای ابد داغ زده است/ کاریش نمی‌شود کرد/ تو چه می‌گویی/ دست راست خداوند را دزدیده‌اند/ به نیمرخی بدل شده‌ایم در قحطی این آسمان/ تا مرموزترین نقطه این دایره سرگیجه رفته‌ایم (جمالی،۱۳۸۰ :۶۹)

البته این قداست‌زدایی، تنها متافیزیک را هدف نمی‌گیرد؛ بلکه مفاهیم و موضوعاتی که در دنیای مادی پیرامون نیز از حرمت و قداستی برخوردار بود، جایگاه پیشین خود را از دست می‌دهد؛ گویی عصیانی است علیه همهٔ سنت‌های پذیرفته شده و حتی رؤیاهای مسلم شاعرانه:

> شاعران دروغ می‌گویند/ باران اصلاً شاعرانه نیست/ آن‌ها هی تبلیغ می‌کنند زیر باران برویم/ و خود مثل گربه کنار شومینه می‌خوابند/ دو هفته است بستری هستم/ این باران لعنتی شعرم را آبکی کرده/ اگر به شمال می‌آیید به جای دفتر شعر/ چتر و پنکه و پشه‌بند

بیاورید/ و کمی سوژه برای تابلوهای اتاق خالی/ این‌جا قورباغه هم زنگ می‌زند(اکسیر،۱۳۹۲:۲۰)

گاه این بحران ارزش‌ها متوجه پدیده‌های اجتماعی و اخلاقی زندگی است که شاعر با پرداختن آن نه تنها شیوعش را تائید می‌کند، گویی به‌طور تلویحی انکارکنندگان این وضعیت تازه را به چالش می‌کشد و فروریزی ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی پیشین را به رخ می‌کشد:

سرکار استوار گفت چه گفت؟ در گوش من گفت/ خطری نیست خطری نیستند ولشان بروند پی دلشان/ چشم جناب سروان!/ و انگشت بریده‌ای که منم/ در پیاده‌روهای تهران...(باباچاهی،۱۳۹۰: ۴۴)

به‌همین دلیل منتقدانی چون؛ گاردنر(J.Gardner) و نیومن(Ch.Newman)، ادبیات پست‌مدرن را هنری به لحاظ اخلاقی ناپسند می‌شمارند که به فاسد کردن خوانندگان خویش گرایش دارد(مک‌هیل،۱۳۸۷: ۱۴۷). اما از دید هنرمندان پست‌مدرن پسند و ناپسند در میان ارزش‌ها، معنایی ندارد. آن‌ها می‌خواهند ارزش‌های زیسته و تجربه‌شده‌ی خود را ارائه کنند:

اما این لشکر تورانی که من دیده‌ام/ با یک پنی‌سیلین هم خشک می‌شود/ از این همه رستم دستان؟ اما ناصرخسرو که اسم بازاری است.../ یالا! مگه نمی‌خوای قاچاقی به دنیا بیای؟ / دیر میشه‌ها(خواجات،۱۳۹۲: ۹)

او نسبت به ارزش‌های مطلق گذشته عاصی است و باور به ارزش‌های ثابت گذشته را، به سخره می‌گیرد. در زمانه‌ای که فناوری‌های دیجیتالی، هویت‌ها و شناسه‌های متکثر را برای انسان‌ها پدید می‌آورند، ارزش‌های کهنه از میان می‌رود و به جای آن ارزش‌های تازه‌ای می‌نشیند که گاه به صورت ترکیبی از طنز و پارادوکس ارائه می‌شود تا مخاطب را به انزجار برساند؛ آن‌جا که نمادهای سنت و پایبندی را به ارائه‌ی نقشی جدید وامی‌دارد:

مادربزرگ هر جمعه، مویش را دم اسبی می‌کند/ دندان مصنوعی‌اش را در می‌آورد، کفش اسکیت می‌پوشد/ و به یاد خیانت‌های کوچک پدربزرگ/ در پارک دانشجو تک‌چرخ می‌زند!/ پدربزرگ مدام ترانه‌ی «ابرو کمون» را می‌خواند/ و نمی‌داند مادربزرگ هم تاتو کرده است/ او قول شرف داده/ سکه‌های قدیمی، شمشیر قجری و افتخارات پدر را بفروشد/ تا دماغ دلمه‌ای مادربزرگ فندقی شود!/ پدربزرگ تازگی‌ها بلا شده زیر ابرویش را برمی‌دارد/

پینک‌فلوید گوش می‌دهد/ پیراهن چسبان love می‌پوشد/ ژل می‌زند/ کافی‌نت می‌رود و ساعت‌ها چت می‌کند(اکسیر،۱۳۹۲ :۷۲)

حاصل این درهم‌شدگی هنجارها و چه بسیار فروپاشی آن‌ها، ایجاد حس بی‌اطمینانی به زندگی و از دست دادن هرگونه پناهگاه عاطفی و ایمانی است که خود را در بی‌اعتقادی به کلان‌روایت‌های باوری می‌نمایاند.

۳-۲. دیجیتالی شدن فرهنگ ایران

یکی از مهم‌ترین ریشه‌های جنبش پست‌مدرن در عرصه‌های تکنولوژی شامل شبکه‌های اینترنتی، رسانه‌های گروهی و الکترونیکی شدن دنیای کنونی است. این پیشرفت‌های دیجیتالی به حدّی در پست‌مدرنیسم مهم است که واتیمو(G.Vattimo) می‌نویسد: «اصطلاح پسامدرن معنایی دارد، معنایی وابسته به این واقعیت که جامعه‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم، جامعهٔ ارتباطات همگانی است. جامعهٔ ما جامعهٔ رسانه‌های گروهی است»(واتیمو،۱۳۸۹: ۵۲).

جامعه و فرهنگ ایرانی و به‌تبع آن انسان ایرانی مانند دیگر فرهنگ‌ها تحت تأثیر ظهور تکنولوژی‌های ارتباطی جدید در حال دیجیتالی‌شدن است. ایرانیان بخش وسیعی از فضای مجازی اینترنت را شکل داده‌اند و حجم وسیعی از وب‌سایت‌ها و شبکه‌های اینترنتی به ایران و مسائل مرتبط با جامعه و فرهنگ ایرانی اختصاص دارد(فاضلی،۱۳۸۷: ۲۵۸). در پیمایشی که در زمینهٔ تغییرات فرهنگی از نگاه شهروندان تهرانی به عمل آمده، از نظر پاسخ‌گویان بیش‌ترین میزان تغییرات در حوزه‌هایی نظیر: استفاده از کامپیوتر، اینترنت و استفاده از ماهواره رخ داده‌اند. در جامعهٔ امروز ایران، چت‌روم‌ها یا میدان‌های چندکاربردی به‌عنوان یکی از پرطرفدارترین میدان‌های اینترنتی شرایط جدیدی را برای کاربران خود قرار داده و مرزهای تازه‌ای را در شکل‌گیری خرده‌فرهنگ‌ها، ارزش‌ها و هویت جوانان پدید آورده‌اند(تاجیک،۱۳۸۵: ۱۱۴). مهم‌ترین پیامد این فرهنگ دیجیتالی، شاید بصری شدن فرهنگ است. به تعبیر بودریار در جامعهٔ معاصر انسان‌ها تنها به چیزهایی که به‌صورت تصاویر رسانه‌ای به آن‌ها نشان داده می‌شود توجه دارند، آن‌ها نه در مقابل این تصاویر عرض اندام و مقاومت می‌کنند و نه در مورد آن‌ها می‌اندیشند. در حقیقت از آن‌جا که دیگر هیچ واقعیتی وجود ندارد، موضوعی هم برای اندیشیدن وجود ندارد(نش،۱۳۸۵: ۶۰). «دنیای امروز ما مملو از ایماژها شده است نه تنها رسانه‌ها، بلکه تغییرات شهری، موزه‌ها، گالری‌ها و هر چیزی که محیط ما را اشغال یا بخشی از محیط ماست، حاوی

انبوهی از نشانه‌ها و ایماژهاست. انسان امروزی در فضای انباشته از تصاویر، کم‌کم به تصاویر خو کرده و شیوه‌ی اندیشیدن او بیش از هر زمانی در تاریخ به تصاویر شده است. ما دیگر به کمک تصاویر می‌اندیشیم. این همان فرآیند بصری شدن فرهنگ معاصر است که عمدتاً رسانه‌ها، رایانه‌ها و اینترنت نقش اساسی در آن داشته‌اند»(فاضلی،۱۳۸۷: ۲۶۳). این فضای دیجیتالی جامعه و رخنه‌ی آن در ذهن و زندگی شهروندان می‌تواند سبب ایجاد اندیشه‌های تکثّرگرا باشد؛ چراکه ثمره‌ی اصلی فضای رسانه‌ای ارتباط است و ارتباط در هر مقطعی مهم‌ترین عامل وقوع تغییر و تکثّر در افکار و اندیشه‌ها است. به همین دلیل نظریه‌پردازان پست‌مدرن چون جنکز(Ch.Jencks) بر این باورند که اینترنت و به طور کلّی فضای مجازی می‌تواند تکثیر تفاوت‌ها را جایگزین یک‌نواختی کلیشه‌ای مدرنیسم کند(اپیگنانسی،۱۳۸۵: ۱۲۰).

تغییر مناسبات اجتماعی و فرهنگی نسل امروز؛ یعنی تبدیل این تعاملات از شکل واقعی به مجازی، روشن‌تر از آن است که نیاز به اثبات داشته باشد. فناوری‌های دیجیتالی هم‌چون اینترنت، ماهواره، موبایل و... به‌عنوان اصلی‌ترین شاخصهٔ دوران پست‌مدرن، آن‌چنان در تاروپود جامعهٔ ایران تنیده که دیگر تصور زندگی در غیاب آن‌ها امری دشوار است. از همین روست که نوعی رئالیسم شعری متناسب با این وضعیت پدیدار می‌شود که حضور انکارناپذیر اینترنت را چه در زبان و چه محتوا بازتاب می‌دهد:

پشت دستگاهی که خود قوز کرده‌ام/ دگمه هرچه فشار فشار/ فاش نمی‌شود مونیتور من از این مهندسی که نشانی‌اش گم گله دارم/ پیغام را آخر چه کسی می‌گیرد(فلاح،۱۳۸۷: ۲۶)

شاعر به خوبی وضعیت این سبک جدید زندگی را روایت می‌کند:

رایانه تا رسید/ مادر به اینترنت پیوست/ پدر به رحمت ایزدی... / و شام ما/ در بشقاب پشت خانه کپک زد!/ میل داشتی به آدرس من ایمیل بزن/ www.wc.c! (اکسیر،۱۳۹۲: ۹)

مهرداد فلاح، از شاعران پیشرو این جریان، در توجیه حضور این مؤلفه در شعر پست‌مدرن فارسی می‌گوید: «شگردهای شعری تازه و بدیعی که این سال‌ها در کار شاعران عمل می‌کند، علاوه بر گوناگونی، از چنان بدعتی برخوردار است که سال‌ها وقت می‌برد تا منتقدان ادبی اغلب کندذهن و بی‌شهامت ما! بتوانند آن را شناسایی و دسته‌بندی کنند. شعر این دهه، شعری چند بعدی و متعلق به عصر فراصنعتی و دنیای ماهواره‌ای و رایانه‌ای است نه جهان خودمحور

اسطوره‌ای»(فلاح،۱۳۸۰: ۲۹). در شعر زیر تقابل طبیعت و دیجیتال؛ یعنی ظهور یکی و مرگ دیگری در وصف وضعیت پست‌مدرن در گفتمانی پست مدرن ارائه می‌شود:

گراز از آلمان سمت برّه‌ها برگشت/ سر بریدهٔ خود را گذاشت داخل طشت/ گراز خیس بلد نیست با تو Chat بکند/ موبایل‌های شما خط نمی‌دهد در دشت(موسوی،۱۳۸۲: ۵۱)

یکی از مهم‌ترین پیامدهای دیجیتالی شدن جامعه، بصری‌شدن فرهنگ است؛ یعنی انسان‌ها در دوران معاصر تنها به چیزهایی که به صورت تصاویر به آن‌ها نشان داده می‌شود، توجه می‌کنند. این موضوعی است که بودریار با عنوان «وانموده»(Simulacrum) از آن یاد می‌کند؛ «در جهانی زندگی می‌کنیم که همه چیز آن را نشانه‌ها تشکیل می‌دهند و زندگی ما به وسیلهٔ این دلالت‌ها پیش می‌رود. این دلالت‌ها واقعیت عینی ندارند؛ بلکه خود برداشتی است که ما از واقعیت‌ها داریم»(بودریار،۱۳۷۴: ۹۰). چنین رویکردی به شعر پست‌مدرن نیز راه یافته است:

خواب دیده‌ام که آن سه درخت مرده‌اند/ سایه مجسم بر من افتاده/ و مرگ هی می‌آید و وقت به او نداده منشی‌ام/ رنگ و رنگ و رنگ.../ بو و شمایل و دف.../ کشاله هستی درSlow motion آبی/ که قلبم را نیافتم آن روز عصر/ لک‌لکی فرستادم به دست بوس زن‌ام!(خواجات،۱۳۹۲: ۹۴)

در این‌جا توصیف و تصویر، نقش یک دوربین عکس‌برداری را بر عهده دارد و به انگاره‌های ذهنی شاعر کم‌تر مجال بروز می‌دهد. عناصر دیجیتال به گونه‌های مختلف خود را به عنوان سوژه‌ی شعری تحمیل می‌کند چنان که در شعر زیر از مهرداد فلاح :

خدمتم رسیده‌اند کرم‌ها حسابی/ کجای نقشه عیب...؟/ چه قدر کانال دارد این هزارتو!/ قدم اگر بکنی تا همیشه... دل‌شو داری؟/ زمان؟ سال صفر/ فتوشاپه؟ نام مکان/ دهی کوچک از خزر یک وجب دورتر(فلاح،۱۳۸۷: ۲۸)

این شعرها را می‌توان در واقع نوعی شعر – سریال دانست که تصاویر و ایماژهای متنوعی را به کار می‌گیرد که هر یک برای خود از استقلال نسبی برخوردار است. «نقش و تأثیر اجتماعی – اقتصادی تصویر در جهان امروز بی‌رقیب است. ما هر روز در رایانه، ماهواره و تبلیغات، تصاویر فضاهای شبیه‌سازی شده را مصرف می‌کنیم، این تصاویر خود ابزار قدرت هستند و ما را از هویت حقیقی خود دور و هویت‌های جدیدی به ما می‌بخشند»(نجومیان،۱۳۸۵: ۲۴).

صداها که بلند می‌شوند/ از صندلی‌ها که سنگین/ به‌هم می‌خورند توی بشقاب‌هایی که کارد/ بی‌خیال دست‌هایی که پر/ می‌برّد/ پوست می‌کند/ پوست می‌کند/ می‌برد/ یک نفر/ حتی یک نفر/ پشت میزی که خیلی.../ اصلاً این دوربین از کجا سبز شد... بشکنیدش(فلاح،۱۳۷۸: ۴۰-۴۱)

۳-۳. هویت فرهنگی متکثّر

روزگاری تصور می‌شد که هر کس به هر حال وارث یک هویت است و از هویتی برخوردار است که از نیاکان به او رسیده است. اما امروز جرّ و بحث‌های پیرامون هویت در وضعیت پست‌مدرن بر محور این واقعیت می‌چرخد که هویت یک کیفیت موروثی نیست؛ بلکه اکتسابی است، حاصل معاشرت و زندگی کردن با دیگران است و تمام نگاه‌ها معطوف به فراگردی است که در جریان آن هویت ساخته و پرداخته می‌شود(قره‌باغی،۱۳۸۰: ۲۶۹). در جامعهٔ ایران به‌دلیل تاریخ طولانی و غلبهٔ فرهنگ‌های گوناگون، مسألهٔ هویت در دوره‌های مختلف به‌ویژه در دوره‌های بعد انقلاب توجه زیادی را برانگیخته است. اوج این مباحث را می‌توان در آرای عبدالکریم سروش یافت. سروش، هویت امروز ایرانی را در سه فرهنگ ایرانی، اسلامی و غربی می‌بیند؛ «سخن این است که ما ایرانیان مسلمان که اکنون در این کشور زندگی می‌کنیم، حامل و وارث سه فرهنگ‌ایم و تا نسبت خود را با این سه فرهنگ معیّن نکنیم و ندانیم که در کجا و در کدام جغرافیای فرهنگی زندگی می‌کنیم، به خوبی از عهدهٔ عمل سازندهٔ فرهنگی و اجتماعی برنخواهیم آمد... آن سه فرهنگ که ما وارث آن هستیم، عبارتند از: سه فرهنگ ملّی، دینی و غربی»(سروش،۱۳۷۷: ۱۵۳). ترکیب اجزای این هویت‌های چندگانه گاه سبب ناسازگاری در میان شهروندان ایرانی شده است؛ به‌گونه‌ای که این موضوع سبب آشفتگی آن‌ها شده است. به تعبیر شایگان؛ سه هویت ملّی، دینی و مدرن هر یک در دل دیگری جای گرفته‌اند و بدین‌ترتیب مناطق تداخلی ایجاد کرده‌اند که هر دم پیچیده‌تر می‌شوند و قلمروهایی که هر یک در آن‌ها دخل و تصرّف می‌کنند و در غالب موارد با یکدیگر ناسازگارند. این موقعیت سرشار از تضاد، حالتی شبیه اسکیزوفرنی را موجب شده است(شایگان،۱۳۸۰: ۱۶۳). این حالت التقاط‌گرایی و اسکیزوفرنی یکی از مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم است که متفکّران این جریان بر آن تأکید می‌کنند.

از سویی دیگر در دنیای کنونی، گستره‌ای از هویت‌های گوناگون پیش روی انسان قرار دارد. جوامع به سرعت تکّه‌پاره می‌شوند، انسان باید در فرصت‌ها و مجال‌های کوتاه، شماری از نقش-

هایی را که مدام بر دامنه و گسترهٔ آن افزوده می‌شود ایفا کند و همین واقعیت، برخورداری از یک هویت یک‌پارچه را دشوار و حتّی ناممکن کرده است(قره‌باغی،۱۳۸۰: ۲۷۵). «فضاهای سازنده‌ی ما، فضای متنوع و ناهم‌گون‌اند. ما دیگر ریشه‌ای واحد نداریم که تک و تنها در سرزمین خاصی فرو رفته باشد»(شایگان،۱۳۸۰: ۲۰). این هویت چندگانه را به وضوح می‌توان در جامعهٔ ایران ملاحظه کرد: گروهی به فنون رهایی بخش یوگا روی می‌آورند، گروهی شلوارهای استرج می‌پوشند، گروهی کلاه لبه‌دار بر سر می‌گذارند، موسیقی‌های اقوام دیگر گوش می‌دهند، غذاهای فرهنگ‌های دیگر می‌خورند و ... . این موارد نشان‌گر بروز هویت‌های چندگانه در وجود انسان ایرانی است. این ویژگی‌ها سبب آشفتگی مردم می‌شود؛ چراکه در جامعه‌ای زندگی می‌کنند که همه چیز به طور فشرده‌ای تغییر می‌کند در نتیجه این مردم عقیده و اندیشه‌ی ثابتی ندارند و این مسأله، همان عدم قطعیت، نسبی‌اندیشی و تکثّرگرایی است که در وضعیت پست‌مدرن مشاهده می‌شود. با چنین نگرشی می‌توان به توجیه و تحلیل مؤلفه‌هایی چون کثرت‌گرایی، نسبی‌اندیشی، عدم قطعیت، تناقض، خردگریزی، اسکیزوفرنی، بازی‌های زبانی، چندصدایی و... در اشعار پست‌مدرن پرداخت:

> کلافه‌ای از آینه‌ی متلون که در تو تکثیر می‌شود/ در هندوستان گاهی سوار فیل/ ترجیح می‌دهی این جا گاهی سوار شتر شطرنج هم بشوی/ یکی پادرمیانی می‌کند این وسط/ می‌گذارد تو را وسط میز/ تا در می‌زنند/ برمی‌چینند ترا همه را یک‌جا...(باباچاهی،۱۳۹۰: ۱۳۲)

ملاحظه می‌شود تکثّرگرایی در شعر بازنمودی از کثرت‌گرایی فرهنگی اجتماعی است. «چیزی که نصیب شعر امروز می‌شود نوعی شک معرفت‌شناختی به امور هستی است. این عدو (شک معرفت‌شناختی) اگر سبب خیر شود شاعر مدرن ما اندکی طور دیگر فکر می‌کند. پس طور دیگر خواهد نوشت. بدین معنا که صورت و شکل هنری او نیز دچار تغییر خواهد شد. مثلا وحدت ارگانیک یا تک‌هسته‌ای(مرکز) بودن شعرش تن به نوعی جابه‌جایی خواهد داد»(باباچاهی،۱۳۸۲: ۸). این پراکنده‌گویی و مرکزگریزی در شعر زیر از رزا جمالی مشهودتر است:

> از این به بعد/ سه‌چاهار بار در روز سربکشید دوغ را در هر دروغ/ گریه را پهن کنید وسط سرتان سرریز/ سربزنید به سرفه‌های نیامده/ چرا فکر می‌کنم این خودکارهای آبی آبزیند/ از پله‌ها که سرازیر می‌شوم/ دست‌هایم را لنگه به لنگه/ می‌پوشم/ و دسته کلید آبزی می‌شود(جمالی،۱۳۷۷: ۲۸-۲۹)

شاید شاعر پست‌مدرن به اقتضای زمانه‌ای که در پیرامون خود می‌بیند به این آشفتگی و چندصدایی نیازمند است. او به بی‌نظمی روزگارش آگاه است و آن را به دنیای شعر منتقل می‌کند تا ساختمان شعر او هم‌نوا با روح و روان زمانه‌ای شود که شاعر می‌بیند:

دستی شبیه پنجره با رگ‌های توری آوازی از تو را که در پرنده/ کشیده‌ی پرده بر چهره‌ای که یشم‌های شبکلاهش نیز/ یک روز هم پدرم اینجا از روی برگ‌ها و برهنه بی‌آن‌که با بهشت/ و میوه‌ی محبوب دندان‌هایم ماه با گازها که من از رویش(براهنی،۱۳۷۴ :۸۷)

شاعر شعر خود را از معناهای متکثّر آفریده که از چندین فرهنگ سرچشمه گرفته‌اند. شاعر پست‌مدرن تعهّد دارد آشوب‌زدگی و ازهم‌گسیختگی زندگی را به ادبیات تسرّی دهد. به اعتقاد ایشان، دنیای معاصر واجد وحدت و انسجام نیست، بلکه چندپاره و متشتّت است و بهترین شکل پرداختن به این دنیای متشتّت، سرودن آثاری است که خود از قطعات چند پاره و ظاهراً نامرتبط تشکیل شده باشد(پاینده،۱۳۹۰: ۳۱).

«دیوانه‌ای اسکورتت می‌کند اکنون که خون تو در رگ‌های اوست/ جز این‌که شیرهای سنگی را به جانش بیندازم/ وگرنه کوه کی به کوه رسیده؟/ دریاهایی را هم که بین ما نقاشی کرده/ به نمک‌زارهایی تبدیل شده که نعل اسب را آب می‌کند/ پدرم نه کیمیاگری بود در شیراز/ و در اصفهان ضراب‌خانه‌ای نداشت/ وگرنه در این فاصله تو را به چند دیدار مشرقی خریده بودم/ برده‌های اینترنتی تماشایی‌ترند»(باباچاهی،۱۳۹۰: ۵۶)

بدین‌ترتیب، ساختار تکثّرگرایانه و مرکزگریز شعر پست‌مدرن با گفتمان فرهنگی‌ای که در دهه‌های امروزی بر جامعه‌ی ایرانی حاکم بوده است، تناسب می‌یابد و می‌توان گفت که در این گفتمان مبتنی بر چندصدایی، تکثّرگرا و آشوب‌زده، جریان شعری‌ای که می‌تواند رواج یابد، شعر پست‌مدرنیستی است که دارای چنین ویژگی‌هایی است.

۴. نتیجه

بدین‌ترتیب، می‌توان گفت ساختار شعر پست‌مدرن با گفتمانی که بر جامعهٔ ایران در این چند دهه حاکم بوده است، تناسب دارد و در نتیجه آشنایی با گفتمان‌ها و چرایی‌های ایجاد این نوع شعر، کلیدها و نشانه‌هایی را برای بازخوانی سروده‌های نوآیین و پیشرو به دست می‌دهد که از رهگذر آن‌ها می‌توان به شناخت درونی این سروده‌ها میانبر زد. بنابراین عواملی که در این جستار بیان

شد، به خوبی فرض ما را اثبات می‌کند که شعر پست‌مدرن به عنوان برآیند و فرایند، تا حد قابل ملاحظه‌ای، هماهنگ با شرایط گوناگون امروز ایران است. گرچه بسیار بدیهی است که به دلیل ارتباط گستردهٔ تکنولوژیکی با جهان و به‌ویژه دنیای غرب، به‌طور اجتناب‌ناپذیری از آن فضا نیز متأثر است. بی‌تردید در سده‌های اخیر مراودات سیاسی و اقتصادی ایران با جهان و به‌ویژه با غرب، قابل قیاس با سده‌های پیشین نیست. این ارتباط به ناگزیر بر وضعیت فرهنگی تأثیرگذار بوده است؛ اما این هرگز بدان معنی نیست که فرهنگ، به صورت بسته‌ای از غرب وارد شده و موقعیت فرهنگی کشور صرفاً در موقعیتی منفعل و پذیرا قرار داشته است؛ بلکه ورود فکر و محصولات فرهنگی در مواجهه با فرهنگ داخل–که خود نیز فرهنگی متکثر است– دچار فعل و انفعالاتی شده است که خود بخشی از فضای گفتمانی را رقم می‌زند. چنان‌که همین ژانر شعری در دههٔ چهل در ایران بروز یافت اما از آنجا که فضای گفتمانی پیرامونی آن، برآیند روند طبیعی رشد و توسعه نبود، نتوانست به جریانی فراگیر بدل شود و به حیات خود ادامه دهد. تغییر وضعیت اجتماعی و سیاسی و به‌تبع آن رویکرد ایدئولوژیک سبب شد تا چند دهه به اغما فرو رود و دگربار با ایجاد زمینه‌ای مناسب و این بار بسیار متفاوت با آن دهه، که حاصل رخدادهایی دگرگون‌ساز؛ چون انقلابی بنیادی، جنگی هشت ساله، جمعیتی فزاینده، نسل جوانی گسترده و از دل این بحران‌ها برآمده و آن‌گاه هجوم تکنولوژی بود، سر بر آرد و طی دو دهه آن‌چنان فضای ادبی را تحت سیطرهٔ خود گیرد که هیچ ناقد ادبی گزیری جز دیدن و جدی انگاشتن آن نداشته باشد.

پی‌نوشت

۱– پیام یزدان‌جو و اسماعیل نوری‌علا همین عقیده را دربارهٔ شعر پست‌مدرنیسم فارسی دارند(رک: یزدان‌جو،۱۳۸۱: ۹ و نوری علا،۱۳۷۳: ۲۵۴).

۲– محمد ضیمران و منوچهر آتشی نیز همین عقیده را دربارهٔ شرایط پست‌مدرن در ایران داشته‌اند(رک: ضیمران،۱۳۸۱: ۳۵).

۳– محمدعلی دستغیب و محمدشمس لنگرودی نیز درباره‌ی فضای شعر پست‌مدرنیستی ایران تا حدودی همین عقیده را دارند(رک: دستغیب،۱۳۸۸: ۲۹ و شمس لنگرودی،۱۳۸۳: ۱۸۶).

۴– مایک فدرستون دربارهٔ عدم ثبات معنایی این واژه می‌نویسد: «این واژه بی‌معناست. هر زمان که امکان داشت یا هر وقت که دوست داشتید، می‌توانید از آن استفاده کنید»(Featherstone,1998:195). برای اطلاعات بیش‌تر پیرامون معانی گوناگون و متضاد پست‌مدرن: رک: همان:۱۹۴–۱۹۷.

۵– آیزانا برلین(I.Berlin) قرن بیستم را بحرانی‌ترین قرن تاریخ غرب می‌داند و تروتسکی(L.Trotsky) نیز می‌نویسد: کسی که در جست‌وجوی یک زندگی آرام بود، نمی‌بایست در قرن بیستم به دنیا می‌آمد. رک: زرشناس،۱۳۸۱: ۶.

۶- قبادزاده در اثر خود با تحلیل آماری برخی مؤلّفه‌های ارزشی چون: سبد هزینهٔ خانوارها، تیراژ کتاب‌ها، نوع نامگذاری فرزندان و نظرسنجی‌ها به حرکت فرهنگی جامعهٔ ایران از ارزش‌های مذهبی به سوی ارزش‌های مادی رسیده است. برای اطلاعات بیش‌تر پیرامون این موضوع: رک: قبادزاده،۱۳۸۱: ۷۹-۹۲.

منابع

آزادارمکی، تقی(۱۳۸۴)، *تغییرات اجتماعی در ایران*، چاپ اول، تهران: نشر اجتماع.

اپیگنانسی، ریچارد(۱۳۸۵)، پست‌مدرنیسم(قدم اول)، ترجمه فاطمه جلالی‌سعادت، تهران: شیرازه.

اکسیر، اکبر(۱۳۹۲)، *بفرمایید بنشینید صندلی عزیز*، چاپ ششم، تهران: مروارید.

باباچاهی، علی(۱۳۸۲)، «تردیدها و تأییدهای شعر پست‌مدرن»، روزنامه همشهری، ۱۳۸۲/۰۵/۰۶، ص: ۸.

ـــــــــــ(۱۳۹۰)، *پیکاسو در آب‌های خلیج‌فارس*، چاپ دوم، تهران: ثالث.

براهنی، رضا(۱۳۷۴)، *خطاب به پروانه‌ها* (و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟)، تهران: مرکز.

بشیر، حسن(۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان دریچه‌ای برای کشف ناگفته‌ها*، تهران: دانشگاه امام صادق(ع).

بشیریه، حسین(۱۳۸۲)، *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران در دوره جمهوری اسلامی ایران*، چاپ دوم، تهران: نگاه معاصر.

بودریار، ژان(۱۳۷۴)، «وانموده‌ها»، *سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن*، گزینش مانی حقیقی، تهران: مرکز.

پاینده، حسین(۱۳۸۱)، «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۶۳،صص: ۷۲-۸۱.

ـــــــــــ(۱۳۹۰)، *گفتمان نقد؛ مقالاتی در نقد ادبی*، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

تاجیک، محمدرضا(۱۳۸۵)، *صدای پای آینده؛* دهه‌ی چهارم و آینده‌های جامعهٔ ایرانی، تهران: فرهنگ گفتمان.

تسلیمی، علی(۱۳۸۷)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*(شعر) پیشامدرن، مدرن، پست‌مدرن، تهران: اختران.

جمالی، رزا(۱۳۷۷)، *این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی*، چاپ اول، تهران: ویستار.

ـــــــــــ(۱۳۸۰)، *برای ادامهٔ این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کرده‌ام*، چاپ اول، تهران: آرویج.

ـــــــــــ(۱۳۸۲)، شعر دهه‌ی ۷۰ در گفتگو با منتقدان و شاعران، مجله جهان کتاب، ش۱۶۹،صص: ۱۶-۲۳.

جیمسون، فردریک و...(۱۳۸۹)، *پست‌مدرنیسم منطق فرهنگی سرمایه‌داری متاخر*، ترجمه مجید محمدی و همکاران، تهران: هرمس.

حسینی‌زاده، محمدعلی(۱۳۸۳)، «نظریه‌ی گفتمان و تحلیل سیاسی»، مجلّهٔ علوم سیاسی، ش۲۸، صص۱۸۱-۲۱۲.

حقدار، علی‌اصغر(۱۳۸۰)، *فراسوی پست‌مدرنیته*، اندیشه‌ای شبکه‌ای، فلسفه سنتی و هویت ایرانی، تهران: شفیعی.

حقیقی، شاهرخ(۱۳۸۷)، *گذر از مدرنیته*، چاپ چهارم، تهران: نشر آگه.

خواجات، بهزاد(۱۳۹۲)، *بو نوشتن برای شرجی*، تهران: انتشارات فصل پنجم.

دستغیب، عبدالعلی(۱۳۸۸)،«پست‌مدرنیسم در شعرهای باباچاهی»، جهان کتاب، شماره‌ی ۳و۴، صص۳۸-۴۳.

زرشناس، شهریار(۱۳۸۱)، «پست‌مدرنیسم در فلسفه و ادبیات»، ادبیات داستانی، ش ۶۱، صص:۶-۷.

سروش، عبدالکریم(۱۳۷۷)، «سه فرهنگ»، در *رازدانی و روشن‌فکری و دینداری*، تهران: موسسه فرهنگی صراط.

سمیعی، عنایت(۱۳۸۳)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، گفت‌وگو با مهرنوش قربانعلی، تهران: نشر بازتاب‌نگار.
شایگان، داریوش(۱۳۸۰)، *افسون‌زدگی جدید؛ هویت چهل تکه و تفکر سیّار*، ترجمه فاطمه ولیانی، تهران: فرزان.
شمس‌لنگرودی، محمد(۱۳۸۳)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، گفت‌وگو با مهرنوش قربانعلی، تهران: بازتاب‌نگار.
ضیمران، محمد(۱۳۷۸)، *میشل فوکو؛ دانش و قدرت*، چاپ اول، تهران: هرمس.
_____(۱۳۸۱)، «پست‌مدرنیسم جریانی که به تاریخ پیوست»، مجله آزما، ش هفدهم، صص:۳۵-۳۸.
طاهری، قدرت‌الله(۱۳۸۴)، «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، پژوهش‌های ادبی، ش ۸، صص: ۲۹-۵۰.
عبدالرضایی، علی(۱۳۷۶)، *پاریس در رنو*، چاپ اول، تهران: نارنج.
فاضلی، نعمت‌الله(۱۳۸۷)، *مدرن یا امروزی شدن فرهنگ ایران*، تهران: مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
فرکلاف، نورمن(۱۳۷۹)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.
فلاح، مهرداد(۱۳۷۷)، «جای دوربین‌ها عوض شده است»، مجله کارنامه، سال اول، ش دوم، صص: ۳۴-۴۵.
_____(۱۳۷۸)، «این شعر برای خودش شناسنامه دارد»، مجله کارنامه، سال اول، ش سوم، صص: ۱۶-۲۵.
_____(۱۳۸۰)، *از خودم*، چاپ اول، تهران: نیم‌نگاه.
_____(۱۳۸۷)، *بریم‌هواخوری*، چاپ اول، تهران: نشر پاریس.
قبادزاده، ناصر(۱۳۸۱)، *روایتی آسیب‌شناختی از گسست نظام و مردم در دهه دوم انقلاب*، تهران: فرهنگ گفتمان.
قره‌باغی، علی‌اصغر(۱۳۸۰)، *تبارشناسی پست‌مدرنیسم*، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
لاوسون، هیلاری(۱۳۸۶)، *خوداندیشی پسامدرن*، ترجمه‌س سینا رویایی، چاپ اول، تهران: مروارید.
مک‌هیل، برایان(۱۳۸۷)، «داستان پسامدرنیستی، داستان علمی-تخیلی و سایبرپانک»، در *ادبیات پسامدرن*، تدوین و ترجمه‌ی پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران: مرکز.
نجومیان، امیرعلی(۱۳۸۵)، *درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات*، چاپ اول، اهواز: نشر رسش.
نش، کیت(۱۳۸۵)، *جامعه‌شناسی سیاسی معاصر؛ جهان شدن، سیاست و قدرت*، ترجمهٔ محمد دلفروز، تهران: کویر.
نوذری، حسین‌علی(۱۳۷۹)، *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم*، تهران: انتشارات نقش جهان.
نوری‌علا، اسماعیل(۱۳۷۳)، *تئوری شعر؛ از موج نو تا شعر عشق*، چاپ اول، لندن: انتشارات غزال.
واتیمو، جیانی(۱۳۸۹)، «پسامدرن: جامعهٔ شفاف»، *سرگشتگی نشانه‌ها*، گزینش مانی حقیقی، تهران: مرکز
هوارد، راجر(۱۳۸۸)، *ایران در بحران*، ترجمه‌ی مهوش خدابخشیان، بی‌جا.
یارشاطر، احسان(۱۳۸۳)، «گذری و نظری(پست‌مدرنیسم)»، ایران‌نامه، ش۸۴، صص: ۵۳۱-۵۳۶.
یاسمی، بهروز(۱۳۸۶)، «همین فردا بود»، دو ماهنامه‌ی غزل پیشرو، شماره‌ی اول، سال اول، تیر۸۶.
یزدانجو، پیام(۱۳۸۱)، *ادبیات پسامدرن*، ویرایش دوم، تهران: نشر مرکز.

References

Abdolrezaei, Ali (2007), Paris in Reno, first edition, Tehran: Narenj. [In Persian]
Azadarmaki, Taghi (2005), Social Changes in Iran, First Edition, Tehran: Nashr-e-Imtiaz. [In Persian]

Babachahi, Ali (2003), "Doubts and Confirmations of Postmodern Poetry", Hamshahri Newspaper, 06/05/2003, p. 8. [In Persian]

_____(2011) Picasso in the Waters of the Persian Gulf, Second Edition, Tehran: Sales. [In Persian]

Baraheni, Reza (2001), Address to Butterflies (And Why Am I No Longer a Poet of Nimai?), Tehran: Markaz. [In Persian]

Bashir, Hassan (2006), Discourse Analysis: A Window to Discover the Unsaid, Tehran: Imam Sadeq University. [In Persian]

Bashirieh, Hossein (2003), Introduction to Iranian Political Sociology during the Islamic Republic of Iran, 2nd edition, Tehran: Negah Moasar. [In Persian]

Baudrillard, Jean (2005), "The Delusions", The Confusion of Signs: Examples of Postmodern Criticism, Mani Haghighi's Selection, Tehran: Markaz. [In Persian]

Dastghayib, Abdol Ali (2009), “Postmodernism in Baba Chahi’s Poems”, Jahan Kebat, No. 3 and 4, pp. 38-43. [In Persian]

Epignanesse, Richard (2006), Postmodernism (First Step), Translated by Fatemeh Jalali-Saadat, Tehran: Shiraz.

Exir, Akbar (2013), Please Sit Down, Dear Chair, Sixth Edition, Tehran: Morvarid. [In Persian]

Fazeli, Nemat-Allah (2008), Modernization or Modernization of Iranian Culture, Tehran: Cultural and Social Studies. [In Persian]

Fairclough, Norman (1990), Critical Analysis of Discourse, Translators' Group, Tehran: Media Studies and Research Center. [In Persian]

Fallah, Mehrdad (1998), "The Place of the Cameras Has Changed", Karnameh Magazine, Year 1, Issue 2, pp. 34-45. [In Persian]

_____(1999)This Poetry Has Its Own Identity Card", Karnameh Magazine, Year 1, Issue 3, pp. 16-25. [In Persian]

_____(1999) From Myself, First Edition, Tehran: Nim-Naghah. [In Persian]

_____(2008)Let's Go for the Air, First Edition, Tehran: Paris Publishing. [In Persian]

Featherstone, Mike(1998), In Pursuit Of The Postmodern, Theory, culture And Society, Vol.5.Nos2-3, p: 194-208.

Fekete, John(1987), Life After Postmodernism Essays On Value And Culture, Canada: New World Perspectives Montral.

Ghobadzadeh, Naser (2002), A Pathological Narrative of the Break Between the System and the People in the Second Decade of the Revolution, Tehran: Farhang Goftman. [In Persian]

Gharebaghi, Ali-Asghar (2008), Genealogy of Postmodernism, First Edition, Tehran: Cultural Research Office. [In Persian]

Goulby. D and Janes.C(1996), Post-modernity Education and European Identities comparative

Hosseinizadeh, Mohammad Ali (2004), "Discourse Theory and Political Analysis", Political Science Magazine, No. 28, pp. 181-212.

Haqdar, Ali Asghar (2001), Beyond Postmodernity, Network Thought, Traditional Philosophy, and Iranian Identity, Tehran: Shafi'i. [In Persian]

Haghighi, Shahrokh (2008), Transition from Modernity, 4th edition, Tehran: Agh Publication. [In Persian]

Howard, Roger (2009), Iran in Crisis, translated by Mahvash Khodabakhshian, Bija. [In Persian]

Hutcheon, Linda(2002), The Politics of Postmodernism, London and NewYork: Routledge.

Khajat, Behzad (2013), The Smell of Writing for Sharji, Tehran: Fifth Chapter Publications. [In Persian]

Jamali, Rosa (1998), This Dead Man Is Not an Apple, a Cucumber, or a Pear, first edition, Tehran: Wistar. [In Persian]

_____(2001) To Continue This Detective Story, I Brewed Coffee, first edition, Tehran: Arvij. [In Persian]

_____(2003) Poetry of the 70s in Conversation with Critics and Poets, Jahan Ketab Magazine, No. 169, pp. 16-23. [In Persian]

Jameson, Frederick and... (2009), Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism, translated by Majid Mohammadi and colleagues, Tehran: Hermes. [In Persian]

Lawson, Hilary (2007), Postmodern Self-Reflection, translated by Sina Royaei, first edition, Tehran: Morvarid. [In Persian]

McHale, Brian (2008), "Postmodern Fiction, Science Fiction and Cyberpunk", in Postmodern Literature, edited and translated by Payam Yazdanjoo, third edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

Nojomian, Amir Ali (2006), An Introduction to Postmodernism in Literature, first edition, Ahvaz: Rasesh Publishing. [In Persian]

Nash, Keith (2006), Contemporary Political Sociology; Becoming Global, Politics and Power, translated by Mohammad Taghi Delforuz, Tehran: Kavir. [In Persian]

Nozari, Hossein Ali (2000), Postmodernity and Postmodernism, Tehran: Naqsh Jahan Publications. [In Persian]

Nouri-Ala, Esmaeil (2004), Theory of Poetry; From the New Wave to Love Poetry, first edition, London: Ghazal Publications. [In Persian]

Olson, Charles(1978), The Maximus Poems ,University of California Press.

Payandeh, Hossein (2002), "Simin Daneshvar: Postmodern Shahrzadi", Literature and Philosophy Month Book, No. 63, pp. 72-81. [In Persian]

_____(2011) Discourse of Criticism; Essays in Literary Criticism, 3rd edition, Tehran: Niloufar. [In Persian]

Samiei, Enayat (2004), Perspectives on Contemporary Iranian Poetry, Conversation with Mehrnoush Ghorbanali, Tehran: Baztab-e-Negar Publication. [In Persian]

Shaygan, Dariush (2001), New Enchantment; Chehel-Teke Identity and Mobile Thought, translated by Fatemeh Valiani, Tehran: Farzan. [In Persian]

Shams-Lengroudi, Mohammad (2004), Perspectives on Contemporary Iranian Poetry, Conversation with Mehrnoush Ghorbanali, Tehran: Baztab-Negar. [In Persian]

Smurzynski, Mark(2010),« The Postmodern novel in Post-revolutionary Iran»,Iranian Studies,Vol 43, Renata Rusek-Kowalska.

Soroush, Abdol Karim (2008), "Three Cultures", in Mystery, Enlightenment and Religion, Tehran: Sirat Cultural Institute. [In Persian]

Taheri, Ghodratollah (2005), "Postmodernism and Contemporary Iranian Poetry", Peyshekh-e-Library, Vol. 8, pp. 29-50. [In Persian]

Tajik, Mohammad Reza (2006), The Footsteps of the Future; The Fourth Decade and the Future of Iranian Society, Tehran: Farhang Goftman. [In Persian]

Taslimi, Ali (2008), Propositions in Contemporary Iranian Literature (Poetry) Premodern, Modern, Postmodern, Tehran: Akhtaran. [In Persian]

Vattimo, Gianni (2009), "Postmodern: The Transparent Society", The Confusion of Signs, The Selection of the True Mani, Tehran: Markaz. [In Persian]

Yarshater, Ehsan (2004), "Transient and Theoretical (Postmodernism)", Iran-Nameh, Vol. 84, pp. 531-536 [In Persian].

Yasemi, Behrouz (2007), "That Was Tomorrow", Ghazal Pishro Monthly, Issue 1, Year 1, July 2007. [In Persian]

Yazdanjo, Payam (2002), Postmodern Literature, Second Edition, Tehran: Markaz Publishing House. [In Persian]

Zarshenas, Shahriar (2002), "Postmodernism in Philosophy and Literature", Fiction Literature, No. 61, pp. 6-7. [In Persian]

Zimran, Mohammad (2000), Michel Foucault; Knowledge and Power, first edition, Tehran: Hermes. [In Persian]

_____(2002)Postmodernism: A Current That Joined History", Azma Magazine, Vol. 17, pp. 35-38. [In Persian]

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN:2676 -7627
https://jlcr.ut.ac.ir

An Examination of the Correspondence between Poetic Meter and the Modes of Traditional Persian Music

Bijan Zahirinav[1]✉, **Mohammad Hasan Arjmandifar**[2]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, University Of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran. E-mail: zahirinav@uma.ac.ir
2. Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, Tehran University, Tehran, Iran. E-mail: arj1353@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
29, July, 2024

In Revised form:
18, August, 2025

Accepted:
3, September, 2025

Published Online:
11, September, 2025

Keywords:
Āhang,Prosody (ʿArūz),Poetic Meter, Vocal Radif, Traditional Persian Singing, Vocal Gushehs..

Abstract

The melodic modes (gushehs) of traditional Iranian vocal music have long been performed in close association with Persian poetry, with meter as their common foundation. Scholars have debated whether poetic meters derive from vocal modes or vice versa.

This study, assuming a correspondence between poetic meter and the radif of traditional Persian music, analyzes the meters of poems used by masters such as Abdollah Davami, Mohammad-Reza Shajarian, Nouraddin Razavi-Serestani, Mahmoud Karimi, and Esmaeil Mehrtash in their teaching of the radif. Using the framework of She'r-Āhang, a new system of Persian metrics based on syllabic duration, the frequency of poetic meters across vocal gushehs was evaluated.

The results, confirmed through analysis of fifteen gushehs performed by Shajarian in nearly fifty recordings, indicate that rhythmic gushehs employ fixed and specific meters, while modal gushehs typically use fifteen-syllable meters (seven long and eight short syllables), with slight variation. Furthermore, the most frequent meters in the ghazals of Hafez, Sa'di, and Rumi were shown to align with those most often used in traditional vocal music, suggesting both the deep connection of classical Persian poetry with vocal art and the continuity of Iran's vocal tradition since at least the seventh century AH.

Cite this The Author: Bijan Zahirinav, B.; Arjmandifar, M. (2025). "An Examination of the Correspondence between Poetic Meter and the Modes of Traditional Persian Music". *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (175-200). DOI:10.22059/jlcr.2025.379087.2006

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

For centuries, Iranian vocal music has been performed on the foundation of Persian poetry. This study investigates whether a correspondence exists between poetic meter and vocal gushehs and how such alignment influences the choice of poetry in singing. Rhythm—meter in poetry and rhythmic patterns in music—is the key element linking the two. Contrary to the common assumption that any meter fits any gusheh, this research emphasizes the importance of metrical compatibility, a factor often overlooked in performance practice.

Drawing on over 669 recordings by masters Abdollah Davami, Nouraddin Razavi-Serestani, Esmaeil Mehrtash, Mahmoud Karimi, and Mohammad-Reza Shajarian, the analysis classifies the selected poems according to bahr, meter, and temporal weight within the She'r-Āhang framework. The aim is to propose a model for identifying which poetic meters are most suitable for specific vocal gushehs.

2. Research findings

This study found that traditional Iranian vocal gushehs can be categorized into modal and rhythmic groups based on their compatibility with poetic meter. Rhythmic gushehs are suited to specific meters, whereas modal gushehs can be performed in a wider range of Persian poetic meters. However, not all meters are appropriate; modal gushehs are best rendered in 15-syllable meters with a temporal weight of 22, allowing a variation of up to three long syllables more or less Furthermore, this study found that the most frequently used and most suitable Persian poetic meters for vocal performance are the 15-syllable and 11-syllable meters..

3. Conclusion

Thus, the study confirms the hypothesis that rhythmic gushehs exhibit a complete correspondence with the chosen poetic meter, while modal gushehs show a relative correspondence within the 15-syllable meter range. The most frequently employed poetic meters in the radif are the 15-syllable meters with temporal weight 22, followed by 11-syllable meters with temporal weight 19.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۲۶۳۷
https://jalit.ut.ac.ir

بررسی تناسب وزن شعر با گوشه‌های آواز سنتی

بیژن ظهیری ناو [۱]✉، محمد حسن ارجمندی‌فر [۲]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. رایانامه: zahirinav@uma.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: arj1353@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی– پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۵/۰۸

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۵/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۶/۱۲

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی:
شعرآهنگ، عروض، وزن شعر، ردیف آوازی، آواز سنتی، گوشه‌های آوازی.

چکیده

گوشه‌های آواز سنتی ایران از دیرباز بر بستر شعر فارسی اجرا شده‌اند، چنانکه گویی همزاد هم‌اند. آنچه این پیوند کهن را محکم‌تر می‌کند عنصر مشترک «وزن» است. بر این اساس دو نظر وجود دارد که برخی وزن‌های شعر فارسی را زاییدهٔ گوشه‌های آوازی می‌دانند و برخی برعکس. این پژوهش با این فرضیه که تناسبی میان وزن شعر با گوشه‌های آوازیِ ردیف موسیقی سنتی وجود دارد، به سنجش و دسته‌بندی وزن شعرهایی که استادان عبدالله دوامی، محمدرضا شجریان، نورالدین رضوی سروستانی، محمود کریمی و اسماعیل مهرتاش در شیوهٔ آموزش ردیف آوازی خود آورده‌اند، پرداخت و فراوانی وزن‌هایی را که این استادها برای آموزش گوشه‌های آوازی انتخاب کرده‌اند، با ترازوی شعرآهنگ سنجید. گفتنی است شعرآهنگ شیوهٔ نوین وزن‌شناسی شعر فارسی است که وزن‌های شعر فارسی را بر اساس کشش وزنی یا ارزش زمانی هجاها در هر مصراع، نامگذاری و دسته‌بندی کرده است. برای اطمینان از صحت نتایج آماریِ بخش اول پژوهش، وزن اشعار پانزده گوشهٔ آوازی که محمدرضا شجریان در نزدیک به پنجاه اجرای خصوصی، صحنه‌ای و استودیویی خوانده بود، سنجیده شد که تاییدکنندهٔ نتایج پیشین بود و در نهایت مشخص شد در تقسیم‌بندی گوشه‌های آواز سنتی به دو دستهٔ گوشه‌های مُدال و گوشه‌های ریتمیک، وزن شعر مناسب گوشه‌های ریتمیک غالباً ثابت و در وزن‌های مشخصی است و وزن شعر مناسب گوشه‌های مُدال غالباً در وزن‌هایی ۱۵ هجایی(شامل هفت هجای بلند و هشت هجای کوتاه)، در دامنهٔ حداکثر سه هجای بلند بیشتر یا سه هجای بلند کمتر از وزن‌های ۱۵ هجایی است. همچنین مشخص شد پرکاربردترین وزن‌های شعر در دیوان‌های غزل حافظ شیرازی، سعدی شیرازی و مولانا جلال‌الدین بلخی، پرکاربردترین وزن‌های شعر در آواز سنتی ایران نیز هستند و این امر علاوه بر قوت بخشیدنِ فرضیهٔ آراستگی حافظ به هنر آوازخوانی، این گمان را تقویت می‌کند که موسیقی آوازی ایران حداقل از قرن هفتم با کمترین تغییر به نسل امروز رسیده است.

استناد: ظهیری ناو، بیژن؛ ارجمندی‌فر، محمدحسن (۱۴۰۴). «بررسی تناسب وزن شعر با گوشه‌های آواز سنتی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۸، تابستان، (۱۷۵–۲۰۰).
DOI:10.22059/jlcr.2025.379087.2006

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

موسیقی سنتی«نوعی از موسیقی است که خصوصاً با اشعار کلاسیک فارسی خوانده می‌شود و ساختار اصلی موسیقایی آن بر اساس مُدها(مقام‌ها و آوازها)یی اصلی شکل گرفته است که قدمتی حداقل به اندازهٔ همان ادبیات دارد.»(طلایی، ۱۳۹۹: ۱۰) موسیقی سنتی ایران را می‌توان به دو بخش موسیقی آوازی(باکلام) و موسیقی سازی(بی‌کلام) تقسیم کرد. موسیقی آوازی ایران در سه صورت «ساز و آواز»، تصنیف و «آواز بدون ساز» وجود دارد. موسیقی آوازی یعنی «هر اجرای موسیقی که صدای انسان بخشی یا تمام آن اجرا را به خود اختصاص دهد. گفتنی است آواز همیشه بر بستر شعر اجرا شده است. به طوری که گفته می‌شود «موسیقی قدیم، اغلب به صورت آوازی بود.»(پورتراب، ۱۳۹۳: ۶۵) حال باید دید در این پیوند مبارک که قدمت آن به قرن‌ها یا شاید چند هزار سال می‌رسد، میان وزن شعر و موسیقی آوازی تناسبی وجود دارد؟ و این تناسب چه نسبتی با وزن شعر انتخابی دارد؟ «نخستین گام در پیوند شعر و موسیقی آوازی دستیابی به عوامل مشترک این دو هنر است.» (دهلوی، ۱۳۹۸: ۲۲) و عامل مشترک میان موسیقی و شعر، ضرباهنگ است که در موسیقی به آن ریتم و در شعر به آن وزن می‌گویند. به عبارت دیگر«ریتم، نخستین و مهم‌ترین عامل مشترک بین شعر و موسیقی آوازی است که در شعر– و به طور کلی در کلام– از توالی هجاهای کوتاه و بلند و در موسیقی از توالی کشش‌های مختلف(مانند سیاه، چنگ، دولاچنگ و غیره) به دست می‌آید.» (دهلوی، ۱۳۹۸: ۲۳) نوعی هم‌جنسی که این دو عنصر را بهم پیوند می‌دهد و فرزند موسیقی سنتی ایران را در وجود می‌آورد. «شاید بدان سبب که در ایران شعر رواج بیشتری داشته و فرم‌های گوناگون موسیقی سازی کمتر معمول بوده است و نیز به علل تاریخی دیگر، موسیقی آوازی–که به همراه شعر عرضه می‌شود– اهمیت زیادتری یافته است؛ از این رو ما به بخشی از موسیقی کلاسیک ملی(موسیقی سنتی) خود، نام آواز نهاده‌ایم.» (دهلوی، ۱۳۹۸: ۱۷) از سوی دیگر بسیاری را تصور بر این است که آواز سنتی فاقد ضرباهنگ است. این امر به خاطر این است که «در اغلب موارد، مقولهٔ ریتم و میزان‌بندی با هم اشتباه می‌شود و به دلیل اینکه دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی سنتی ما بدون میزان‌بندی نوشته می‌شود، برخی از نوازندگان، آن را فاقد ریتم تصور می‌کنند. در حالی که توالی کشش‌های مختلف مانند چنگ، دولاچنگ، سیاه و غیره نشان دهندهٔ ریتم در موسیقی سنتی است، بدون آنکه امتدادهای گوناگون نت‌ها میزان‌بندی شده باشد، همچنان که هرکلمه به سبب داشتن هجاهای کوتاه و بند

دارای ریتم است بدون آنکه نیازی به عرضهٔ کلمات در قالب معینی باشد اصولاً این یک واقعیت است که در ایجاد موسیقی، صدا و ریتم دوعنصر جدایی ناپذیرند و موسیقی بدون ریتم نمی‌تواند به درستی پیام‌آور موجودیت این هنر باشد.»(دهلوی، ۱۳۹۸: ۷۵) پس آواز سنتی نیز ریتم دارد.

از سوی دیگر برخی بر این گمانند هر وزن شعری را بر هر گوشهٔ آوازی می‌توان خواند در حالی که «یکی از مشکلات امروز موسیقی ما این است که خواننده‌ها اگرچه ممکن است صدای خوبی داشته باشند و گاه نیز اجرای مناسبی دارند آگاهی‌های لازم عروضی و دانش فلسفی به موسیقی ندارند.» (نکونام، ۱۳۸۶: ۲۱) یکی از مواردی که در انتخاب شعر برای آواز مغفول مانده، تناسب وزنی شعر با گوشه‌های آوازی است، موضوعی که انتخاب شعرِ آواز را برای بسیاری از آوازخوانان، کاری زمانبر و دشوار کرده است. هدف این پژوهش، بررسی تناسب گوشه‌های آواز سنتی با وزن شعر انتخابی و در نهایت ارائهٔ الگویی مناسب در این زمینه است تا نشان دهد چه وزن‌های شعری مناسب چه گوشه‌های آوازی هستند. برای این منظور شیوهٔ آوازی استادان عبدالله دوامی، نورالدین رضوی سروستانی، اسماعیل مهرتاش، محمود کریمی و محمدرضا شجریان که بالغ بر ۶۶۹ فایل و تراک صوتی بود، شنیده شد و برای هر گوشه، اطلاعاتی همچون بحر و وزن شعر انتخابی،کشش وزنی شعر، گروه وزنی آن در شیوهٔ شعرآهنگ در نرم‌افزار اکسل بررسی و طبقه‌بندی شد.

دو پرسش اصلی این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. آیا میان وزن شعر و موسیقی آوازی تناسبی وجود دارد؟

۲. این تناسب چه نسبتی با وزن شعر انتخابی دارد؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

موضوع این پژوهش در حوزهٔ درسِ پیوند شعر و موسیقی دانشجویان موسیقی می‌گنجد بنابراین درخصوص پیشینه این پژوهش نخست می‌توان از کتاب‌های چند استاد موسیقی در این حوزه یاد کرد که از آن جمله است کتاب *پیوند شعر و موسیقی آوازی*(۱۳۷۹)، نوشتهٔ حسین دهلوی، کتاب *وزن خوانی واژگانی*(روش ابداعی)(۱۳۹۸) نوشته ارشد تهماسبی وکتاب *پیوند موسیقی و شعر*(۱۳۶۷)، نوشته حسینعلی ملاح که بیشتر به جنبهٔ موسیقایی این موضوع پرداخته‌اند و به طور خاص به تناسب وزنی شعر با گوشه‌های آوازی نپرداخته‌اند. احمد رضایی(۱۳۹۵) نیز در کتاب *وزن موسیقی و شعر(بررسی مقایسه‌ای ایقاع و عروض)*، به مقایسهٔ ایقاع به عنوان میزان موسیقی

ریتم‌دار و عروض به عنوان موسیقی کلام موزون پرداخته و آنها را هم‌ریشه و واضع هر دو را خلیل بن احمد فراهیدی معرفی کرده است. پیشینهٔ پژوهشی این موضوع در رساله‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات پژوهشی از این قرار است:

محمد میرزایی(۱۳۹۸) در رسالهٔ دکتری با عنوان«بررسی اوزان شعر فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی و ریتم موسیقایی» به این موضوع توجه کرده است که فارسی زبانان بدون شناخت اوزان عروضی و توجه به قواعد آن، شعر فارسی را با دانش ریتمیک ذهنی خود می‌خوانند. او همچنین معتقد است با تحلیل خوانش شعر فارسی از زبان فارسی‌زبانان می‌توان به الگوهای وزنی دست یافت که نسبت به بحور عروضی تطابق بیشتری با زبان فارسی دارد.

نگار بوبان(۱۳۸۸) در رسالهٔ دکتری«بنیان مشترک ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی» به بررسی تطبیقی ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی پرداخته است تا با ارزیابی الگوپذیری زمان‌بندی این دو حوزه به اشتراک الگوها و نحوهٔ ارتباط آنها به هم دست یابد.

فاطمه اسماعیل‌زاده(۱۳۹۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد«بررسی وزن و تکیهٔ عروضی در پیوند با وزن و تکیه در موسیقی آوازی» با اعتقاد به پیوند عروض فارسی و موسیقی آوازی، به لزوم تناسب این دو اشاره کرده و دریافته است پیوند شعر و موسیقی با همهٔ نقاط قوت و تاثیرات مثبتی که بر هر دو هنر دارد، ممکن است آسیب‌هایی هم به آنها وارد کند.

فاطمه اسماعیل‌زاده(۱۳۹۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد«وزن و تکیه عروضی در پیوند با وزن و تکیهٔ موسیقی» به بررسی مطابقت تکیه‌های شعری با نت آن گوشه در آموزش گوشه‌های مختلف آواز سنتی پرداخته است.

مریم ذوالمجد حقیقی(۱۳۹۶) نیز در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد«بررسی تعیین اوزان عروضی بر ساختار درونی ردیف موسیقی ایران» با بررسی تعاملات وزن و ریتم در ساختار گوشه‌ها، به چگونگی تاثیرپذیری متقابل این دو مقوله پرداخته است که این کار فقط برای برخی از گوشه‌های ردیف موسیقی انجام شده است.

بابک خضرایی(۱۳۸۴) در مقالهٔ «جستجوی اوزان و ارکان عروضی در ردیف میرزاعبدالله»، به بررسی اوزان و ارکان عروضی در گوشه‌های ردیف میرزاعبدالله (به روایت مرحوم برومند) پرداخته است و مرجع او در این مقاله کتاب ردیف میرزاعبدالله، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی اثر داریوش طلایی است.

امیر قراگزلو (۱۳۸۵) در مقالهٔ «گوشه‌ای از آواز لیلی و مجنون» در بحث پیرامون ظرایف موسیقایی گوشهٔ لیلی و مجنون به تناسب وزنی اشعار منظومه لیلی و مجنون با این گوشه آوازی می‌پردازد و عنوان می‌دارد نیک واضح است که انتخاب شعر برای هرگوشه از دستگاه‌های ردیف، در نگاه نخستین به امتیاز تشخص موسیقایی و به خصوص موسیقی بیرونی(وزن) صورت گرفته است.»(قراگزلو، ۱۳۸۵: ۵۷)

۲. تعاریف

برای پرداختن به موضوع پژوهش لازم است به اختصار مفاهیمی به شرح زیر تعریف شود:

۲-۱. ردیف موسیقی سنتی

«مجموعهٔ لحن‌ها و نغمه‌های مرتب یک دستگاه و متعلقات آن را ردیف آن دستگاه می‌گویند و مجموعه هفت دستگاه و پنج آواز و گوشه‌های مربوطه و متعلقات آنها را «ردیف موسیقی» می‌نامند.»(وجدانی، ۱۳۷۶: ۳۳۲) در خصوص اینکه ردیف موسیقی از چه زمانی به شکل امروزین آن شناخته شد، گفته‌اند «تقریبا بعد از قرن دوازدهم هجری شمسی است که موسیقی گذشته ایران(موسیقی مقامی) تبدیل به موسیقی دستگاهی و سپس ردیف می‌شود که امروز شامل هفت دستگاه و پنج آواز است. بهترین نمونهٔ ردیف‌های استادان گذشتهٔ ایران به تایید اکثر موسیقی‌دانان به نام ردیف میرزاعبدالله، ردیف آقاحسین‌قلی و ردیف عبدالله دوامی‌است که از لحاظ آموزش، اجرا و حفظ آثار موسیقی سنتی ایران بی‌مانند به نظر می‌رسند.»(همان، ۳۲۹) ردیف موسیقی، جایگاه خاصی در موسیقی ایران دارد به طوری که گفته می‌شود،«ردیف موسیقی ایران میراث شفاهی است که از روزگاران گرد و غبار گرفتهٔ کهن به دست ما رسیده و در گذر زمان دگرگونی‌های بسیار به خود دیده است. ردیف میتولوژی موسیقی ایران و تکیه‌گاه فرهنگ موسیقی ماست. موضوع ردیف بیشتر مربوط به شیوهٔ اجرا و سبک نوازندگی، همچنین نحوهٔ تقدم و تاخر اجرای گوشه‌ها و احتمالا ورود و خروج برخی از گوشه‌ها به وسیلهٔ نوازنده یا آوازه‌خوان ردیف‌دان و استاد بوده است.»(همان، ۳۳۲) در واقع ردیف موسیقی، قلعهٔ امنی است که موسیقی آوازی و سازی ایران را در قالبی تعریف و توافق شده حفظ کرده و از گزند تغییرات در امان داشته است. مزیت‌های ردیف به این قرار است:

«ردیف، روش سنجیده و ترتیب منطقی و زیبایی بین گوشه‌ها و ارتباط آنها را فراهم می‌سازد و در امر آموزش موسیقی دستگاهی و سنتی ایران نقش بسزایی دارد.

- ردیف روش بهتر حفظ شدن گوشه‌ها را در حافظه انسان محیا می‌کند تا نوازنده یا خواننده بتوانند بیشترین بهره را هنگام اجرای موسیقی و بدیهه‌سرایی از آن ببرد.
- ردیف روش تقویت ذوق زیباشناختی و درک مفاهیم معنوی را مهیا می‌سازد.
- ردیف روش رپرتوار آهنگ‌ها، قطعات ضربی و گوشه‌ها را به طور خلاصه و موجود در حالت انگاره موسیقی اصیل در فرهنگ ما حفظ می‌کند و نگاه می‌دارد.
- ردیف روشی مختص به یک استاد نیست، بلکه ترتیب و انتخاب گوشه و ارتباط بین آنها را برای یک استاد فراهم می‌آورد.»(همان، ۳۳۰)

۲-۲. گوشه

علینقی وزیری در کتاب *آوازشناسی موسیقی ایرانی*، گوشه را چنین تعریف کرده است: «گوشه عبارت است از آهنگی است که در فاصلهٔ یک دانگ یا یک پنجم ادا شود و عموماً از چند نت تجاوز نمی‌کند و در این چند نت تغییراتی داده نمی‌شود. بنابراین گامی‌برای آن تشخیص نمی‌توان داد.»(وجدانی، ۱۳۷۶: ۶۳۲) به عبارت دیگر«الحان موسیقی امروز ایران را گوشه می‌نامند.»(همان) در خصوص شمار این گوشه‌ها اختلاف نظر هست: «دکتر برکشلی در کتاب *شرح ردیف موسیقی ایران* تعداد گوشه‌ها را ۲۲۸ و موسی معروفی ۴۷۱ برشمرده است. فرصت‌الدوله شیرازی در کتاب *بحورالالحان* تعداد گوشه‌ها را ۲۸۰ و مرحوم منتظم الحکماء تعداد گوشه‌ها را ۳۹۲ می‌داند. این اختلاف‌ها از اینجا ناشی شده که ردیف‌های استادان موسیقی گرچه در اصل یکی است ولی با یکدیگر مختصر اختلافی داشته است.»(همان، ۶۳۳) در خصوص وجه تسمیه گوشه‌های ردیف، اعتقاد بر این است «گاه نوایی زائیدهٔ کار گروهی است. گاه نام مکانی است که از آنجا نشات گرفته و گاه بیان حال و هوائی است که آن نغمه دارد. از این رو تمامی گوشه‌ها و نغمات موسیقی ایران در ارتباطی تنگاتنگ با فرهنگ و شیوه و منش زندگی مردمانش بوده و با آن عجین شده است و به بیانی، علاوه بر داشتن ارزش موسیقایی نموداری از گنجینهٔ فرهنگ مردم ایران زمین است.»(کفاشی، ۱۳۹۵: ۱) از منظر وزن داشتن یا نداشتن، «بیشتر گوشه‌های ردیف غیرمتریک است و با وزن آزاد نواخته می‌شود. برخی از گوشه‌ها که با شعر معینی همراه است وزن عروضی شعر مذکور را به عنوان وجه ممیز می‌پذیرد.»(وجدانی، ۱۳۷۶: ۶۳۳) بنابراین می‌توان نتیجه گرفت، گوشه‌های آواز سنتی ایران را در خصوص داشتن وزن می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

الف) گوشه‌های مبتنی بر الگوهای ریتمی(عروضی و غیرعروضی) که در اینجا به اختصار از آن‌ها با عنوان گوشه‌های ریتمیک یاد می‌کنیم ب) گوشه‌های مُدال یا گوشه‌های دارای وزن نامعیّن(آزاد). داریوش طلایی در *کتاب آواز*، گوشه‌های مُدال را سازندگان چهارچوب و بدنهٔ دستگاه‌ها معرفی می‌کند و می‌نویسد :«به این بدنهٔ اصلی ساختار مُدال، ملودی‌هایی از موسیقی نواحی نیز پیوند می‌خورد که قابلیت سازگاری با آن را دارند.»(طلایی، ۱۳۹۹: ۱۰) او معتقد است بیشتر گوشه‌های ریتمیک از موسیقی نواحی وام گرفته شده است. این گوشه‌ها غالباً در وزن عروضی خاصی خوانده می‌شوند.

۲-۳. آواز

در موسیقی سنتی ایران، «آواز مهمترین قسمت دستگاه را تشکیل می‌دهد این قسمت خود مشتمل است بر توالی تثبیت شده گوشه‌ها. از این روی عنوان ردیف فقط در مورد آواز صادق است آواز هر دستگاه یعنی توالی تثبیت‌شده گوشه‌های هر دستگاه که می‌تواند بنا بر تدوین آن به وسیله استادان مختلف ردیف‌های متفاوت را دارا باشد هر گوشه معمولاً عنوان جداگانه‌ای دارد.» (وجدانی، ۱۳۷۶: ۲۲) بنابراین موسیقی آوازی«از بنیادی‌ترین انواع موسیقی متداول جهان است که از پیوند آواز با کلام حاصل می‌شود و هر ملتی بنا به گذشتهٔ تاریخی و ادبیات شعر و موسیقی خود با آن مانوس است.»(دهلوی، ۱۳۹۸: ۱۷)

۲-۴. وزن شعر

اولین عنصر شعر که حواس خواننده را درگیر می‌کند همین صورت موسیقایی شعر است در واقع«وزن، فضیلت شعر است.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۸) و به آن شخصیت و مطلوبیت می‌دهد.

«لذت موسیقیایی به وجود می‌آورد و این در طبیعت آدمی‌است که خواه‌ناخواه از آن لذت می‌برد و از طرف دیگر ... زبان عاطفه همیشه موزون است...[وزن همچنین] میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند... به کلمات خاص هر شعر تاکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند. این اصول است که باعث شده وزن مهمترین عامل شعر معرفی شود.» (همان: ۴۹) عاملی که موجب قوام و دوام و اثرگذاری شعر شده است. از سوی دیگر وزن نوعی وحدت بین اجزا کلام به وجود می‌آورد. گویی حصاری نامرئی می‌تند به تن کلمات و آنها را به آشتی و دوستی می‌رساند. پس«وزن نوعی از تناسب است. تناسب، کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان باشد آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شود وزن خوانده

می‌شود.» (ناتل خانلری، ۱۳۹۹: ۲۴) از سوی دیگر وزن، تداعی‌گر نوعی نظم است، نظمی در چنینش هجاها که احساس خوشایندی در انسان پدید می‌آورد. نظمی که در ادبیات فارسی اشعار موزون را بدان نام می‌خوانند و در برابر نثر که تداعی‌گر نظم نیست، واژهٔ «نظم» را برای کلام موزون برمی‌گزینند و ادبیات فارسی را به دو شاخهٔ نظم و نثر تقسیم‌بندی می‌کند. نظم در خاطر شنونده، تداعی‌گر همان احساس خوشایندی است که از شنیدن موسیقی به او دست می‌دهد. دلیل آن نیز روشن است چون وزن شاخه‌ای از موسیقی ضرباهنگ‌دار است. گویی مخاطب در حال شنیدن آهنگی است که نت‌های آن را هجاها و کلمات تشکیل داده‌اند. موضوعی که «موریس گرامون»(زبانشناس فرانسوی) در تعریف وزن به آن اشاره می‌کند و می‌گوید:«وزن ادراکی است که از احساس نظمی در بازگشت زمان‌های مشخص حاصل می‌شود و امری حسی است و بیرون از ذهن کسی که آن را درمی‌یابد، وجود ندارد، وسیله ادراک وزن، حواس ماست.» (ناتل خانلری، ۱۳۹۹: ۲۴) بنابراین حواس ما این نظم را خوشایند می‌دانند و دوست می‌دارند و از همین احساس خوشایندی است که احساس لذت برمی‌خیزد. پس وزن«به سبب آنکه برای کلام، قالبی مشخص و معین ایجاد می‌کند موجب التذاذ نفس می‌شود زیرا که هر نوع تناسب و قرینه‌ای میان اجزا پراکنده وحدتی پدید می‌آورد که ادراک مجموع اجزا را سریع‌تر و آسان‌تر می‌کند و همین نکته خود سبب احساس آسایش و لذت می‌گردد.» (همان: ۱۶)

۲-۵. عروض

عروض شیوه‌نامه‌ای است برای سنجش وزن شعر. شیوه‌نامه‌ای که ترازویی به دست شاعران و ادیبان می‌دهد تا بر اساس هجاهای شعر به شناسایی وزن شعر بپردازند و موزون یا ناموزون بودن آن را بسنجند. این شیوه پس از قرن‌ها همچنان متداول‌ترین شیوهٔ سنجش وزن شعر در زبان‌های فارسی و عربی است. «واضع این علم، دانشمندی از مردم بصره است که نام و نسب او ابوعبدالرحمان الخلیل بن أحمد بن عمر بن تمیم البصری الفراهیدی یا الفرهودی الیحمدی است.» (ناتل خانلری، ۱۳۹۹: ۸۴) در خصوص اینکه چرا بر این شیوهٔ نام «عروض» نهاده شده است، گفته‌های متفاوتی موجود است. ناتل خانلری می‌نویسد:

«بعضی گفتند که آن را از بهر آن عروض خواندند که معروض علیه شعر است یعنی شعر را بر آن عرض کنند تا موزون از ناموزون پدید آید و آن فعولی است به معنی مفعول. بعضی دیگر معتقدند که این لفظ به معنی چوبی باشد که خیمه بدان قائم ماند و چون قوام بیت شعر به قسمت آخر

مصراع اول است، این قسمت را مجازاً عروض خواندند و آنگاه این لفظ از بابت تسمیه کل به اسم جز بر علمی‌که از اوزان شعر بحث می‌کند اطلاق شده است. عقیده دیگر آن است که عروض در لغت عربی ماده شتر توسن را می‌گویند و اوزان شعر را که شاعر باید رام خود کند به این سبب عروض خواندند. نظر آخرین آنکه العروض لقب شهر مکه است و چون خلیل بن احمد این علم را در مکه وضع کرد آن را به این نام خوانده‌اند»(ناتل خانلری، ۱۳۹۹: ۸۳ و ۸۴) البته این موضوع نیز شایان توجه است که «آخر مصراع اول از هر بیت شعر را عروض گویند مبنی بر اینکه بیت دوم را بر مبنای وزن بیت اول سازند.»(رضایی، ۱۳۹۵: ۹۰)

۲-۶. شعرآهنگ

شیوهٔ وزن‌شناسی شعرآهنگ، شیوهٔ پیشنهادی نگارندهٔ این مقاله در رسالهٔ دکتری او با عنوان «واکاوی ظرفیت‌های موسیقایی عروض با پیشنهاد شیوهٔ نوین وزن‌شناسی شعر مبتنی بر ریتم و نُت» است. در واقع شعرآهنگ شیوه‌ای است برای وزن‌شناسی شعر فارسی مبتنی بر ریتم و نُت. این شیوه مشتمل است بر سه زیرشیوهٔ دویکی، دَمی و موسیقایی(نت‌نگاری).

در شیوهٔ دویکی، وزن شعر را به معیار عدد می‌سنجند و فقط با دو عددِ دو (به جای هجای بلند) و یک (به جای هجای کوتاه) سر و کار دارد، از این رو نام «دویکی» بر آن نهاده شده است. در واقع عددهای دو و یک، واحدهای زمانی و معادل زمان ادای هجا هستند و بیانگر آنند که هر هجای بلند در ۲ واحد زمانی و هر هجای کوتاه در یک واحد زمانی ادا می‌شود. بر این اساس گروه‌های وزنی به معیار کشش وزنی تعیین می‌شوند. در این شیوه، مجموع عددی هجاهای بلند و کوتاه، نام و گروه آن وزن را تعیین می‌کند به طوری که اگر مصراعی ۸ هجای بلند و ۳ هجای کوتاه داشته باشد، کشش وزنی آن ۱۹ می‌شود. پس این وزن در گروه وزن‌هایی با کشش وزنی ۱۹ جای می‌گیرد. در این پژوهش وزن شعری که هر کدام از پنج استاد آواز برای آموزش گوشهٔ آوازی انتخاب کرده‌اند نخست به صورت عروضی ثبت، سپس به شیوهٔ شعرآهنگ ترجمه شد. برای مثال وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» که از پرکاربردترین اوزان عروضی در آموزش آواز سنتی است، از ۷ هجای بلند در کنار ۸ هجای کوتاه تشکیل شده است لذا کشش وزنی آن ۲۲ است. در این شیوه سه وزن«مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن»، « فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» و «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» به ترتیب در سه بحر یا گروه عروضی مجتث و رمل و مضارع قرار دارند در حالی که این سه وزن در شعرآهنگ در یک گروه قرار دارند زیرا کشش وزنی هرسه

۲۲ است. گفتنی است در ادامه خواهیم گفت این سه وزن، از پرکاربردترین وزن‌ها در آموزش آواز سنتی ایران هستند.

۳. بررسی تناسب وزن شعر با گوشه‌های آواز سنتی

از آنجایی که آشنایی با وزن شعر برای آگاهی از تناسب وزن شعر با گوشه آوازی برای آوازخوانان و آهنگسازان لازم به نظر می‌رسد، تناسب وزن شعر با گوشه‌های آوازی را می‌توان از دو منظر معنایی و وزنی بررسی کرد. در منظر معنایی سخن از تناسب مفهوم شعر با شادمانه یا اندوهبار بودن موسیقی است به طوری که «اگر شعر با ارزشی به آهنگی درآید که با آن همخوانی نداشته باشد، علاوه بر اینکه اثر تازه و با ارزشی به وجود نیامده، اعتبار شعر نیز از بین رفته است. همچنین اگر برای نغمهٔ زیبایی، شعری بسرایند که ارتباط حرکات، پستی و بلندی و دیگر ویژگی‌های موسیقی آوازی در آن رعایت نشده باشد، زیبایی ملودی و ارزش موسیقایی آن از دست رفته است. بنابراین در هر دو صورت، رعایت خصوصیات و موقعیت هریک از این هنرها برای پیوند با دیگری لازم و ضروری است و از این جا می‌توان به ارزش و اهمیت رعایت قواعد پیوند شعر و موسیقی آوازی پی برد.»(دهلوی، ۱۳۹۸: ۱۸) در منظر وزنی، سخن از تناسب وزن شعر با قالب موسیقی است و وقتی این تناسب رعایت نشود و همه توجه آهنگساز به موسیقی باشد تا شعر، به «ناچار به تبعیت از موسیقی گاه مصراع‌ها کوتاه یا بلند می‌شود یا به ضرورت آهنگ گاه مصوت بلند، کوتاه می‌شود یا مصوت کوتاه، بلند. یا ممکن است یک آهنگ از آغاز تا پایان دارای وزن واحدی نباشد و تغییر وزن پیدا کند تا خسته کننده نباشد. شعری هم که تابع موسیقی باشد ناچار وزنش همانند آهنگ موسیقی تغییر پیدا می‌کند.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۳: ۷۷) پس از آنجایی که «علم موسیقی، زیر مجموعه دانش ریاضی است.»(نکونام، ۱۳۸۶: ۱۳) و وزن شعر نیز نوعی ریتم در قالب هجاها و واژگان است باید این تناسب وزنی که ریشه در اعداد دارد، رعایت شود. همان گونه که نمی‌شود برای خریدن پیراهن به فروشگاه رفت و هر پیراهنی را –به صرف پیراهن بودن– برداشت و از فروشگاه خارج شد، آوازخوانان و آهنگسازان موسیقی سنتی نیز نمی‌توانند هر شعری را بردارند و فارغ از وزن شعر، آن را به تن آواز و موسیقی خود کنند یا آنقدر وزن‌های مختلف شعر را به تن آواز و موسیقی‌شان امتحان بپوشانند تا شاید یکی متناسب درآید. در مواردی هم از این روند دشوار خسته می‌شوند و وزنی را به تن آواز یا موسیقی خود می‌پوشانند که یا تنگ است یا گشاد.

در این پژوهش، برای بررسی وجود تناسب وزنی میان گوشه‌های آوازی موسیقی سنتی ایران با وزن شعر انتخاب شده، فایل‌های بسته‌های صوتی آموزش آواز پنج استاد شنیده و اطلاعات وزنی اشعار استخراج شد. گفتنی است استادان آواز از گذشته‌های دور، گوشه‌های موسیقی آواز را بر بستر شعر موزون فارسی به هنرجویان آواز ایرانی آموزش داده‌اند که به نظر می‌رسد انتخاب این اشعار بیشتر حاصل ذوق موسیقایی استاد آموزش دهندهٔ و تجربهٔ او در این فن بوده است. بنابراین این پژوهش در پی ارائهٔ شیوه‌ای مبتنی بر دانش است تا مشخص شود، پیوند کهن شعر و موسیقی ایجاب می‌کند تناسبی منطقی میان وزن شعر و کشش موسیقی وجود داشته باشد. برای بررسی این موضوع، وزن بیت یا ابیاتی که برای یک گوشه انتخاب شده بود، تعیین شد و علاوه بر آن تعداد هجاهای بلند، تعداد هجاهای کوتاه و «کشش وزنی» به همراه صورت «دویکی» آورده شد. گفتنی است منظور از «کشش وزنی»، حاصل جمع کشش هجاهای بلند و کوتاه در یک مصراع است. با توجه به اینکه در شیوهٔ شعرآهنگ، برای هجای بلند عدد ۲ و برای هجای بلند عدد یک تعیین شده است، حاصل جمع این اعداد در هر وزن برابر خواهد شد با سنگینی آن وزن که آن را «کشش وزنی» نام نهاده‌ایم. در ادامه به عنوان نمونه، بررسی یکی از گوشه‌های آوازی را می‌آوریم:

گوشهٔ سلمک در دستگاه شور: غالب استادها سلمک را در وزن«مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» خوانده‌اند و مهرتاش آن را در «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» در بحر مضارع و کریمی در وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» خوانده است اما نکته شایان توجه یکسانی کشش وزنی(یعنی۲۲) در هر سه وزن و تناسب ۷ به ۸ هجای بلند به کوتاه در چهار شیوه است. بنابراین هرکدام از سه وزن عروضی زیر را می‌توان بر سلمک خواند:

- مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن(مجتث مثمن مخبون محذوف)
- فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن(رمل مثمن مخبون محذوف)
- مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن(مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)

این سه وزن اگرچه در شیوهٔ عروضی در سه گروه مختلف و به عبارتی در سه بحر متفاوت جای دارند اما به سبب یکسانی کشش وزنی، در شیوه شعرآهنگ در یک گروه یعنی گروه وزنی ۲۲ جای می‌گیرند.

در واقع ذوق موسیقایی پنج استاد آنها را به گزینش ابیاتی سوق داده است که ۷ هجای بلنـد و ۸ هجای کوتاه دارند. به عبارت دیگر وزن‌هایی با این مشخصات بهترین وزن برای خواندن گوشـه سلمک هستند.

۴. جمع‌بندی بررسی تناسب وزن شعر با گوشه‌های آوازی

در این پژوهش ۶۶۹ تراک از پنج استاد آواز(استادان دوامی، رضوی سروستانی، مهرتاش، کریمی و شجریان) بر اساس وزن شعری که برای آموزش گوشه‌های موسـیقی سـنتی انتخـاب شـده‌اند، بررسی شدند که در پایان مشخص شد که تمام گوشه‌های ردیف موسیقی سنتی ایـران در شـیوه پنج استاد در ۲۸ وزن عروضی آموزش داده شده‌اند که رتبه‌های اول تا پنجم فراوانـی ایـن اوزان به قرار زیر است:

۱. فعلاتن فعلاتن فعلن(رمل مثمن مخبون محذوف) (با کشش وزنی۲۲) : با ۱۶۳ مورد
۲. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن(مجتث مثمن مخبون محذوف) (با کشش وزنی۲۲) : با ۱۵۴مورد
۳. مفاعیلن مفاعیلن فعولن(هزج مسدس محذوف یا وزن دوبیتی) (با کشش وزنی۱۹) : با ۹۴ مورد
۴. مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن(مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف) (با کشش۲۲) : با ۵۳ مورد
۵. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن(رمل مسدس محذوف یا وزن مثنوی) (با کشش وزنی۱۹) : با ۴۶ مورد

بنابراین غالب گوشه‌های آواز سنتی در وزن‌هایی با کشش وزنی ۲۲ و در رتبه بعدی در وزن‌هایی با کشش وزنی ۱۹ خوانده می‌شوند و نکتهٔ جالب اینکه وزن‌هـای دارای کشـش وزنـی ۱۹ فقـط «یک هجای کوتاه بعلاوه یک هجای بلند» از کشش وزنی ۲۲ کمتر دارند. از سـوی دیگـر سـه وزن پرکاربرد آواز سنتی یعنی «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن»، «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» و «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» که در تقسیم‌بندی‌های عروضی در سـه بحـر یـا گـروه وزنـی متفاوت جای می‌گیرند، در شیوه شعرآهنگ هم در یک گروهند هم در یک خانواده. شـایان ذکـر است در شیوهٔ شعرآهنگ وزن‌هایی که کشش وزنی یکسانی دارند، در یک گروه جای می‌گیرند و آنهایی که الگوی هجاهای بلند و کوتاه یکسانی دارند، در یک گروه قرار می‌گیرند. سه وزن فوق به سبب یکسانی در کشش وزنی در یک گروهند و به سبب اینکه هرسه از الگوی ۷ هجای بلنـد در کنار ۸ هجای کوتاه پیروی می‌کنند در یک خانواده جـای دارنـد. بنـابراین بیشـتر گوشـه‌های آوازی در وزن‌ها ۱۵ هجایی با الگوی ۷ هجای بلند در کنار ۸ هجای کوتـاه بـه راحتـی و خـوبی خوانده می‌شوند.

دومین گروه وزنیِ پرکاربرد در آواز سنتی ایران، وزن‌های ۱۱هجایی با کشش وزنی ۱۹ هستند. به خصوص دو وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» و «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» که به مانند سه وزن پیشین، هم در یک گروهند هم در یک خانواده. بنابراین حدود ۹۰ درصد گوشه‌های آوازی در دو کشش وزنی ۱۹ و ۲۲ خوانده می‌شوند. یعنی ستون‌های آواز ایرانی بر اشعاری با کشش‌های وزنی ۱۹ و ۲۲ استوارند. با این حال فصل ممیزی در این میان وجود دارد که ما را به تناسب کامل و تناسب نسبی هدایت می‌کند. در تناسب کامل ما با گوشه‌هایی روبرو هستیم که فقط در یک وزن شعر خوانده می‌شوند و در تناسب نسبی، گوشهٔ آوازی را در طیفی از وزن‌های نزدیک به کشش وزنی ۲۲ می‌توان خواند که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. بدنهٔ اصلی آواز ایرانی را گوشه‌هایی تشکیل داده‌اند که به آنها گوشه‌های مُدال می‌گویند همان که داریوش طلایی در تعریف موسیقی سنتی ایران دربارهٔ آن می‌گوید:«به این بدنهٔ اصلی ساختار مُدال، ملودی‌هایی از موسیقی نواحی نیز پیوند می‌خورد که قابلیت سازگاری با آن را دارند.»(طلایی، ۱۳۹۹: ۱۰) وقتی طلایی در *کتاب آواز* در روایت تاریخ موسیقی سنتی به دورهٔ ناصرالدین شاه می‌رسد، از نوازندهٔ چیره‌دست آن دوره یعنی علی‌اکبر فراهانی یاد می‌کند که فرزندانش میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی بعد از او کلاس‌هایی برای آموزش موسیقی سنتی برگزار کردند که «همین تداوم در آموزش، کم‌کم نظمی به مطالب آموزشی داد و به پدیدآمدن برنامه‌ای درسی برای هر استاد انجامید که رفته رفته «ردیف» نام گرفت.»(همان) با پدید آمدن ردیف، هر دستگاه، گوشه‌هایی را در خود جای داد که به گفتهٔ طلایی، چهارچوب اصلی آن را تشکیل می‌دادند و امروزه از آنها با عنوان گوشه‌های مُدال یاد می‌شود. بعدها میرزاعبدالله و میرزاحسینقلی گوشه‌های ضرباهنگ‌داری به هر دستگاه می‌افزایند که امروزه به آنها، گوشه‌های ریتمیک می‌گویند که مجموع گوشه‌های مُدال(گوشه‌های بدنه) و گوشه‌های ریتمیک، دستگاه یا آواز را تشکیل می‌دهند. داستانی که طلایی آن را چنین روایت می‌کند: «این رپرتوار آموزشی که چهارچوب آن را همان آوازهای اصلی تشکیل می‌دادند، با افزودن گوشه‌های جدید، استعداد گسترش و تکمیل داشت. به تدریج که آموزش موسیقی رواج می‌یافت، استادان با جمع‌آوری گوشه‌هایی زیبا از دوبیتی‌ها و مثنوی‌ها و چهارپاره‌ها و ... از منابع مختلفی که پیش‌تر ذکر آن رفت(همچون محلی و مذهبی و غیره) درس‌های خود را طولانی‌تر و ردیف را گسترده‌تر می‌کردند.»(همان)

این گوشه‌هایی که به بدنهٔ اصلی یا گوشه‌های مُدال افزوده می‌شوند، غالباً وزنی درونی دارند. از آنجایی که مطابق نظر حسین دهلوی، «به دلیل اینکه دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی سنتی ما بدون میزان‌بندی نوشته می‌شود، برخی از نوازندگان، آن را فاقد ریتم تصور می‌کنند. در حالی که توالی کشش‌های مختلف مانند چنگ، دولاچنگ، سیاه و غیره نشان دهندهٔ ریتم در موسیقی سنتی است.»(دهلوی، ۱۳۹۸: ۷۵) همچنین چون هر شعر، ضرباهنگی دارد، گوشه‌های آوازی نیز به سبب خوانده شدن بر بستر شعر، ریتم‌دار می‌شوند پس هیچ گوشهٔ آوازی نیست که ریتم نداشته باشد. از این رو، گوشه‌های مُدال در گسترهٔ محدودی از وزن‌ها و گوشه‌های الحاقی یا ریتمیک، در وزن‌های خاصی خوانده می‌شوند. برای مثال گوشهٔ چهارباغ یا چهارپاره همیشه در بحر کامل و وزن«متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن» خوانده می‌شود یا گوشهٔ مثنوی در تمام دستگاه‌های موسیقی سنتی صرفاً در وزن مثنوی معنوی یعنی «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» خواندنی است و لاغیر. بنابراین اگرچه استادها به ظاهر گوشه‌های آوازی را در وزن‌های متفاوت عروضی آموزش داده و خوانده‌اند، بسیاری از این وزن‌ها–در شیوه شعرآهنگ– هم‌گروه یا حتی هم‌خانواده هستند و ساختار مشابهی دارند.

الف) گوشه‌های ریتمیک

از ۶۶۹ تراکی که در این پژوهش بررسی شدند، ۱۷۵مورد به گوشه‌های ریتمیک اختصاص داشت که این گوشه‌ها فقط در وزنی خاص خوانده می‌شوند که در ادامه نام وزن و نام گوشه‌هایی که در آن وزن خوانده می‌شود، می‌آید.

۱. وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: گوشه‌های مثنوی، حدی و پهلوی، و شاه‌ختایی.

۲.وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن : گوشه‌های خسرو و شیرین، دوبیتی‌در حجاز و گبری، گیلکی، بیدگانی، چوپانی، دشتستانی و حاجیانی، دیلمان، غم‌انگیز، لری، بختیاری، نی‌داود، داغستانی، پروانه، سوز و گداز، گوشه دوبیتی، شهابی و طوسی.

۳.وزن فعولن فعولن فعولن فعل : گوشه‌های ساقی‌نامه و صوفی‌نامه و رجز.

۴.وزن مفعول مفاعلن فعولن : گوشهٔ لیلی و مجنون.

۵. وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن : گوشهٔ کرشمه.

۶. وزن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن : گوشه چهارباغ یا چهارپاره.

۷. وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن : گوشهٔ سیخی و گرایلی.

۸.وزن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن: گوشهٔ یتیمک، فرنگ.

۹.وزن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن : گوشهٔ صدری.

۱۰.وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: گوشهٔ بوسلیک.

۱۱.وزن فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن : گوشهٔ بزرگ.

تناسب گوشه‌های ریتمیک با وزن شعرِ مناسب‌شان به قفل و کلید می‌ماند که قفل هر گوشهٔ ریتمیک با کلید وزن شعری خاصی باز می‌شود و کلیدهای دیگر نمی‌توانند قفل گوشه‌های ریتمیک را باز کنند که این امر از تطابق نت‌های این گوشه‌ها با هجاهای اشعار مناسب حکایت دارد. در این خصوص دو فرضیه مطرح است:

الف) نغمه‌ای بوده و به تناسب آن شعری سروده شده است،

ب) شعری بوده و به تناسب آن نغمه‌ای ساخته شده است.

محمدرضا شجریان[۱] در بخشی از سخنرانی‌ای که دی ماه ۱۳۷۲ در جمع دانشجویان دانشگاه باهنر کرمان انجام داد، دیدگاه نخست را مطرح می‌کند و می‌گوید: «شعرهایی که وزن دارد، ریتم در آن رعایت شده و ما بحور شعری‌مان یا اوزان شعری‌مان گرفته شده از موسیقی‌مان است. تمام اوزان شعری ما در موسیقی ما گوشه‌ای را داشته و دارد و حتی برای بعضی‌هایش هم که الان موسیقی‌ای وجود ندارد که به یقین با سینه‌ها و بایگانی سینه‌ها به خاک رفته، ولی وجود داشته و فراموش شده الان، می‌شود برای هر کدامش یک گوشه‌ای ساخت و معلوم است که این اوزان شعری از موسیقی ما گرفته شده. زیرا این اوزان در موسیقی دیگری وجود ندارد. مثلا در موسیقی‌ای که الان اعراب دارند، وجود ندارد. پس می‌شود پی برد به اینکه این اوزان مال ماست چون مال موسیقی ماست. این اوزان–این شعر کهن–سرچشمه گرفته از موسیقی اصیل ما و جدا از آن نیست.»(شجریان، ۱۳۷۲، تصویری) بر اساس این دیدگاه، موسیقی، خاستگاه وزن شعر است یعنی نغمه‌پردازان، گوشه‌های موسیقی سنتی را کشف کرده یا پدید آورده‌اند و شاعران بر اساس وزن این نغمه‌ها، هجاهای کوتاه و بلند را چنان چیده‌اند که با موسیقی تناسب کامل داشته باشد. اما دیدگاه دوم، شعر را خاستگاه موسیقی می‌داند که به نظر می‌رسد هر دو نظر درستند.

۱

چون برخی از گوشه‌ها بر اساس دیدگاه نخست شکل گرفته‌اند و برخی از گوشه‌ها بر اساس دیدگاه دوم. برای مثال اگرچه «مثنوی» به قالب خاصی از شعر فارسی دلالت دارد و بسیاری از کتاب‌های منظوم ادبیات فارسی در این قالب سروده شده‌اند اما واژهٔ مثنوی برای بسیاری از خواص و عوام، یادآور کتاب مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین بلخی است و با اینکه قالب مثنوی را در هر وزن عروضی(به خصوص در وزن‌های سبک) می‌توان سرود اما وزن کتاب مثنوی معنوی یعنی«فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» در میان اهالی ادبیات، یادآور وزن کتاب ارجمند مثنوی معنوی است و این امور به سبب جایگاه ارجمند کتاب مثنوی معنوی مولانا در ادبیات فارسی است. با عنایت به این جایگاه و اینکه گوشهٔ مثنوی در ده دستگاه و آواز ایرانی آمده و همگی با ابیاتی در وزن«فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» خوانده می‌شوند، دیدگاه دوم تایید می‌شود و گواه این فرضیه است که خاستگاه گوشهٔ مثنوی در موسیقی آوازی ایران از کتاب مثنوی مولوی است. این گمان چنان قوی است که بسیاری از آوازخوانان گمان می‌کنند شعری که برای گوشهٔ مثنوی انتخاب می‌کنند باید از قالب شعری مثنوی و برخی گمان می‌کنند باید از کتاب مثنوی معنوی باشد در حالی که بسیارند غزل‌هایی که به وزن«فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» سروده شده‌اند. گواه دیگری که دیدگاه دوم را تایید می‌کند گوشهٔ لیلی و مجنون در همایون، راست‌پنجگاه و ابوعطا است که همگی در وزن عروضی «مفعول مفاعلن فعولن» –که وزن منظومهٔ لیلی و مجنون حکیم نظامی است، خوانده می‌شود که در این خصوص نیز به نظر می‌رسد، شعر، خاستگاه گوشهٔ لیلی و مجنون بوده است و به سبب شهرت و جایگاه خاص آثار حکیم نظامی در ادبیات فارسی است که نغمه‌پردازان به سراغ اشعار این کتاب رفته و نغمه‌ای به تناسب وزن عروضی این منظومه ساخته و حتی نام خود منظومه را بر گوشه نهاده‌اند. بنابراین هر دو دیدگاه درست می‌نمایند و جمع‌بندی این دیدگاه‌ها ما را به نگاهی واحد هدایت می‌کند که موسیقی و شعر فارسی چون تار و پودی فرضی در هم تنیده شده‌اند و بر هم تاثیر گذاشته و از هم تاثیر پذیرفته‌اند. ناگفته نماند اینکه شجریان می‌گوید: «تمام اوزان شعری ما در موسیقی ما گوشه‌ای را داشته و دارد و حتی برای بعضی‌هایش هم که الان موسیقی‌ای وجود ندارد که به یقین با سینه‌ها و بایگانی سینه‌ها به خاک رفته، ولی وجود داشته و فراموش شده الان.»(شجریان، ۱۳۷۲، تصویری) چندان پذیرفته نیست زیرا در این پژوهش دریافتیم که تمامی گوشه‌های آواز سنتی ایران فقط در ۲۸ وزن از ۵۲۵ وزن

شعر فارسی خوانده شده‌اند. پس بهتر است بگوییم: موسیقی سنتی ایران، خاستگاه شماری از وزن‌های شعر فارسی بوده است.

محاسبه فراوانی کشش وزن‌هایی که گوشه‌های ریتمیک در آنها خوانده شده است، نشان می‌دهد بیشترین فراوانی به کشش وزنی ۱۹ تعلق دارد یعنی ۶۵ درصد از وزن‌های ریتمیک در دو وزن مثنوی و دوبیتی خوانده می‌شوند. رتبهٔ دوم را کشش وزنی ۲۸ و رتبهٔ سوم را کشش وزنی ۲۲ به خود اختصاص داده است. کشش وزنی ۲۲ حتی در گوشه‌های ریتمیک نیز فراوانی چشمگیری دارد.

ب)گوشه‌های مُدال:

از ۶۶۹ تراکی که در این پژوهش بررسی شده است، ۴۹۴ مورد به گوشه‌های مُدال اختصاص دارد. گفتنی است گوشه‌های مُدال یا گوشه‌های بدنه که چهارچوب اصلی هر دستگاه را تشکیل می‌دهند بر خلاف گوشه‌های ریتمیک –که فقط در وزن شعری خاصی خوانده می‌شوند– در وزن‌های عروضی متنوع‌تری خواندنی هستند اما این تنوع در شیوهٔ عروضی، گسترده می‌نماید در حالی که در شیوهٔ شعرآهنگ که معیار گروه‌بندی وزن‌ها، کشش هجاهای مصراع است، به چند ساختار وزنی محدود می‌شود. به طوری که گاه پنج استاد، یک گوشه را در سه وزن –که هر یک در بحری جداگانه است– خوانده‌اند در حالی که این سه وزن در شیوه شعرآهنگ به سبب برابری کشش وزنی، در یک گروه جای دارند. برای نمونه، گوشهٔ «بیات راجه» در بیات اصفهان را دو استاد در بحر رمل و وزن«فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن»، یک استاد در بحر مجتث و وزن«مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» و استاد دیگر در بحر مضارع، بر وزن«مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» خوانده است. این سه وزن که در عروض در سه بحر مختلف جای دارند، همگی در شعرآهنگ در گروه کشش وزنی ۲۲ جای دارند. بنابراین سه وزنی که استادها برای آموزش بیات راجه در اصفهان انتخاب کرده‌اند، دور از هم نیستند. محاسبه فراوانی کشش وزن‌هایی که گوشه‌های مُدال در آنها خوانده شده است، نشان می‌دهد حدود ۸۰ درصد از گوشه‌های مُدال در کشش وزنی ۲۲ خوانده می‌شوند. رتبهٔ دوم این جدول به کشش وزنی ۲۴ تعلق دارد که فقط یک هجای بلند از کشش وزنی۲۲ بیشتر دارد و رتبهٔ سوم به کش وزنی ۱۹ تعلق دارد که «یک هجای بلند بعلاوه یک هجای کوتاه» از کشش وزنی ۲۲ کمتر دارد. لذا می‌توان نتیجه گرفت:

«گوشه‌های مُدال را می‌توان در وزن‌هایی با کشش وزنی ۲۲ (با حداکثر ۲ هجای بلند بیشتر و حداقل ۲ هجای بلند کمتر) می‌توان خواند.»

۵-پژوهش تکمیلی

در پژوهش شعرآواز، گمان می‌رود پنج استاد، شعرهایی را برای آموزش گوشه‌های مُدال انتخاب کرده‌اند که همخوانی بیشتری با ملودی هرگوشه دارد و از اینکه وزن دشواری را در این برنامه بگنجانند، پرهیز کرده‌اند اما آیا این ملاحظه و تدبیر معلمانه به این معناست که گوشه‌های مُدال را می‌توان در دامنهٔ وسیع‌تری از آنچه در بخش شعرآواز دریافته‌ایم خواند؟ برای پاسخ به این پرسش، پژوهش تکمیلی دیگری را انجام دادیم و ۱۵ برنامه با عنوان«یک گوشه، چند آواز»را که در سایت «خانهٔ شجریان» گردآوری شده و در هر برنامه بین ۱۰ تا ۲۰ آوازی که محمدرضا شجریان در رادیو، کنسرت‌ها و آلبوم‌هایش در یک گوشهٔ از ردیف آوازی خوانده بود، در قالب یک برنامه گردآورده‌اند. زیرا به نظر می‌رسد شجریان در این اجراها آزادی‌عمل بیشتری برای انتخاب شعر داشته و با طراحی آواز استادانه توانسته است، گوشه‌های مُدال را در دامنهٔ وسیع‌تری از اوزان شعری بخواند. برای مثال در برنامه نهم «یک گوشه چند آواز» ۳۱ آواز از آوازهای ایشان در گوشهٔ مخالف سه‌گاه آورده شده است. در این طرح ۳۱۳ اجرا در ۱۵ برنامه شنیده، تقطیع و وزن شعر بر اساس چهارشیوهٔ عروض سنتی و شیوهٔ دویکی مشخص شد و در نهایت این نتایج حاصل شد: از ۳۱۳ آوازی که در ۱۵ گوشهٔ مُدال اجرا شد، ۲۱۹ آواز بر شعری با کشش وزنی ۲۲ اجرا شد. به عبارت دیگر در این بررسی، محمدرضا شجریان ۶۷ درصد آوازهای خود در گوشه‌های مُدال را بر شعرهایی با کشش وزنی ۲۲ خوانده و ۲۰ درصد آن‌ها را بر شعرهایی با کشش وزنی ۲۴ که فقط یک هجای بلند بیشتر از کشش وزنی ۲۲ دارد، اجرا کرده است و ۱۳ درصد باقی را در شعرهایی با کشش وزنی ۱۶ و ۱۹ و ۲۰ و ۲۱ و ۲۸ خوانده است. در این بررسی، کمترین کشش وزنی که برای آواز انتخاب شده است کشش وزنی ۱۶ و بیشترین کشش وزنی ۲۸ است و دامنهٔ تعییرات آن نسبت به کشش وزنی ۲۲، به ترتیب ۳ هجای بلند کمتر و ۳ هجای بلند بیشتر است و این امر نتیجه‌گیری ما در بخش قبل را تا حدود زیادی تایید می‌کند لذا می‌شود نتیجه گرفت: :«گوشه‌های مُدال را می‌توان در وزن‌هایی ۱۵ هجایی با کشش وزنی ۲۲ (با حداکثر ۳ هجای بلند بیشتر و حداقل ۳ هجای بلند کمتر) می‌توان خواند.»

از سوی دیگر، بعد از کشش وزنی ۲۲، نزدیک‌ترین و مناسب‌ترین کشش وزنی شعر برای خوانده شدن در گوشه‌های مُدال موسیقی سنتی ایران، اشعاری با کشش وزنی ۲۴ است.

۶. نتیجه‌گیری

در نهایت پس از وزن‌سنجی عروضی و شعرآهنگیِ شعرهایی که استادان نورالدین رضوی سروستانی، عبدالله دوامی، اسماعیل مهرتاش، محمود کریمی و محمدرضا شجریان برای آموزش گوشه‌های آوازی موسیقی سنتی انتخاب کرده بودند، پرکاربردترین وزن‌های عروضی به قرار زیر است:

۱. فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن(رمل مثمن مخبون محذوف)(با کشش وزنی۲۲)

۲. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن(مجتث مثمن مخبون محذوف)(با کشش وزنی۲۲)

۳. مفاعیلن مفاعیلن فعولن(هزج مسدس محذوف یا وزن دوبیتی)(با کشش وزنی۱۹)

۴. مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن(مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)(با کشش وزنی۲۲)

۵. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن(رمل مسدس محذوف یا وزن مثنوی) (با کشش وزنی۱۹)

همچنین با تقسیم‌بندی گوشه‌های آوازی در دو گروه مُدال و ریتمیک به نتایج زیر رسیدیم:

الف) گوشه‌های مُدال: :«گوشه‌های مُدال را می‌توان در وزن‌های ۱۵ هجایی با کشش وزنی ۲۲ (با حداکثر ۳ هجای بلند بیشتر و حداقل ۳ هجای بلند کمتر) می‌توان خواند.»

ب) گوشه‌های ریتمیک: گوشه‌های ریتمیک غالباً در یک وزن خوانده می‌شوند که به اختصار در ادامه فهرست می‌شوند.

۱. وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: گوشه‌های مثنوی(درشور، ابوعطا، دشتی، بیات ترک، افشاری، سه‌گاه، چهارگاه، ماهور، همایون و بیات اصفهان)، گوشه حدی و پهلوی(درسه‌گاه و چهارگاه) و گوشه شاه‌ختایی (در نوا)

۲.وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن : گوشه‌های خسرو و شیرین، دوبیتی‌در حجاز و گبری(در ابوعطا)؛ گوشه‌های گیلکی، بیدگانی، چوپانی،دشتستانی و حاجیانی، دیلمان، غم‌انگیز، لری(در دشتی)؛ گوشه‌های بختیاری، نی‌داود، داغستانی(در همایون)؛ گوشه‌های پروانه، سوز و گداز(در بیات اصفهان)، گوشه دوبیتی(درافشاری و شور)، گوشهٔ شهابی(در بیات ترک) و گوشه طوسی(در راست پنجگاه)

۳.وزن فعولن فعولن فعولن فعل : گوشه‌های ساقی‌نامه و صوفی‌نامه(در ماهور و بیات اصـفهان) و گوشهٔ رجز(در چهارگاه)

۴.وزن مفعول مفاعلن فعولن : گوشهٔ لیلی و مجنون(درهمایون، راست‌پنجگاه و ابوعطا)

۵. وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن : گوشهٔ کرشمه(درشور، ماهور، سه‌گاه، نوا و بیات ترک)

۶. وزن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن : گوشه چهارباغ یا چهارپاره(در ماهور و ابوعطا)

۷. وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن : گوشهٔ سیخی(درابوعطا) و گوشهٔ گرایلی(در شور)

۸.وزن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن: گوشهٔ یتیمک(در ماهور، ابوعطا و افشاری) و گوشهٔ فرنگ(در راست پنجگاه)

۹.وزن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن : گوشهٔ صدری(در افشاری)

۱۰.وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: گوشهٔ بوسلیک(در نوا و بیات اصفهان)

۱۱.وزن فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن : گوشهٔ بزرگ(در شور)

بنابراین فرضیه این پژوهش ثابت شد که گوشه‌های ریتمیک با وزن شعر انتخـابی، تناسـب تـام دارند و گوشه‌های مُدال در محدودهٔ اوزان ۱۵هجایی با کشش وزنـی ۲۲ (حـداکثر۳هجـای بلنـد بیشتر تا ۳ هجای بلند کمتر)، تناسب نسبی دارند و بیشترین وزن‌های شعری که در ردیـف آوازی به کار می‌روند گروه وزن‌های ۱۵ هجایی با کشش ۲۲ و بعد گروه وزن‌های ۱۱هجایی با کشـش ۱۹ هستند.

منابع

کتاب

ارژنگ پور، بهروز.(۱۳۹۳)، وزن شعر(هجایی، وقفه‌ای و تکیه‌ای)، تهران: راز.

تهماسبی، ارشد. (۱۳۹۸)، وزن خوانی واژگانی(روش ابداعی)، تهران: ماهور.

حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۸)، دیوان حافظ، تهران: سروش.

دهلوی، حسین. (۱۳۹۸)، پیوند شعر و موسیقی آوازی، چاپ ششم، تهران: ماهور.

رضایی، احمد. (۱۳۹۵)، وزن موسیقی و شعر(بررسی مقایسه‌ای ایقاع و عروض)، تهران: سوره مهر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱)، موسیقی شعر، چاپ سیزدهم، تهران: آگه.

شیرازی، فرصت‌الدوله. (۱۳۴۵)، بحورالالحان در علم موسیقی و نسبت آن بـا عـروض، مصـحح: علـی زرین‌قلـم، تهران: ارژنگ.

صادقی، علی اشرف. (۱۳۵۷). تکوین زبان فارسی. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.

طلایی، داریوش. (۱۳۹۹)، کتاب آواز(رمزگشایی آواز ایرانی بر اساس ردیـف عبـدالله دوامـی)، چـاپ دوم، تهـران: نشرنی.

کفاشی، امیررضا. (۱۳۹۵)،حصارسنگی؛ پژوهشی در وجه تسمیه گوشه‌های ردیف موسیقی ایران، تبریز: زبان آکادمیک.
کمال پورتراب، مصطفی. (۱۴۰۰)، تئوری موسیقی(مبانی موسیقی نظری)، چاپ هفتادم، تهران: نشرچشمه.
ملاح، حسینعلی. (۱۳۵۱)، حافظ و موسیقی، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
ـــــــــــ (۱۳۶۷)، پیوند موسیقی و شعر، تهران: نشر فضا.
ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۲۷)، پژوهش انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
ـــــــــــ (۱۳۹۹)، وزن شعر فارسی، چاپ نهم، تهران: توس.
نکونام، محمدرضا. (۱۳۸۶)، آموزش مقامات موسیقی ایران، قم: ظهور شفق.
وجدانی، بهروز. (۱۳۷۶)، فرهنگ موسیقی ایرانی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
وحیدیان کامیار، نقی. (۱۳۷۳)، بررسی منشاء وزن شعر فارسی، چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.

مقاله و پایان‌نامه

اسماعیل‌زاده، فاطمه. (۱۳۹۰)، «بررسی وزن و تکیه‌ی عروضی در پیوند با وزن و تکیه در موسیقی آوازی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه اراک، استاد راهنما: جلیل مشیدی، استاد مشاور: محسن ذوالفقاری.
ایچی تسوگه، گن. (۱۳۷۸)، «ریتم آواز در موسیقی ایران»، ترجمه: احسان فریدیان، مقام موسیقایی، بهار، شماره ۴، صص۱۰۲-۱۱۵.
بوبان، نگار. (۱۳۸۸)، «بنیان مشترک ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی»، رساله دکتری، دانشگاه الزهرا (س)، دانشکده هنر، استاد راهنما: امید طبیب زاده، استاد مشاور: زهرا رهبرنیا، استاد مشاور: حسین علیزاده.
خضرایی، بابک. (۱۳۸۳)، «نگاهی به وزن شعر در چند روایت از ردیف موسیقی ایران»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره۲۳، صص
خضرایی، بابک. (۱۳۸۴)، «بررسی موضوع پیوند شعر و موسیقی در کتاب موسیقی کبیر»، گلستان هنر، شماره ۱، صص۱۱۸-۱۲۰.
خضرایی، بابک. (۱۳۸۵)، «دسته‌بندی وزنی اشعار بحورالحان و ارتباط آن با دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره۳۲، صص۷۵-۸۱
ذوالمجدحقیقی، مریم. (۱۳۹۶)، «بررسی تأثیر اوزان عروضی شعر بر ساختار درونی ردیف موسیقی ایرانی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی، استاد راهنما: غلامرضا مستعلی پارسا.
سیف، عبدالرضا و شیدا، شهرزاد (۱۳۸۴)،«نگاهی به بسامد اوزان عروضی در دیوان حافظ»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تهران)، دوره۵۶، شماره۱۷۶،صص۳۹-۵۹
طبیب زاده، امید. (۱۳۸۹)، «ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی»، زبان و زبان شناسی، دوره ششم، شماره ۱۱، صص۱-۲۰.
عزیزیان حسین آباد، یونس. (۱۳۸۸)، «رابطه آواشناسی و معناشناسی در موسیقی آوازی ایران بر مبنای آواز دشتی»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، پژوهشکده زبانشناسی، استاد راهنما: علی‌محمد حق‌شناس استاد مشاور: داریوش پیرنیاکان
عزیزیان، یونس. (۱۴۰۰)، «بررسی پیوند آواشناسی و معناشناسی در موسیقی آوازی بر مبنای مقایسهٔ آوازهای دشتی و ماهور ردیف آوازی عبدالله دوامی: رویکردی زبان شناختی»، زبانشناخت، سال دوازدهم، پاییز و زمستان، شماره ۲ (پیاپی ۲۴) ۱۰۳-۱۲۶.

قراگزلو، آرش. (۱۳۸۵) «گوشه‌ای از آواز لیلی و مجنون»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره۳۲، ص۴۱-۷۳
میرزایی، محمد. (۱۳۹۸)، «بررسی اوزان شعر فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی و ریتم موسیقایی»، رساله دکتری، دانشگاه سمنان.
وحیدیان کامیار، تقی.(۱۳۸۳) «ویژگی‌های شگفت انگیز اوزان شعر فارسی»، ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، شماره۱و۲، صص۱۹-۳۴

منابع صوتی

دوامی، عبدالله. (۱۳۸۶)، ردیف آوازی به روایت و اجرای استاد عبدالله دوامی، چاپ دوم، تهران: ماهور.
مهرتاش، اسماعیل. (۱۳۹۰)، ردیف آوازی استاد اسماعیل مهرتاش به روایت محمد منتشری، تهران: ماهور.
رضوی سروستانی، نورالدین. طلایی، داریوش. (۱۳۹۳)، ردیف آوازی موسیقی ملی ایران، تهران: ماهان کتاب.

منابع تصویری

شجریان، محمدرضا. (۱۳۷۲)، دانشگاه شهیدباهنر کرمان.

References

Arjangpour, Behrouz. (2013), weight of poetry (syllabic, punctuated and accented), Tehran: Raz.
Tahmasabi, Arshad. (2018), Vocabulary weight reading (innovative method), Tehran: Mahor.(In Persian)
Hafez Shirazi, Khawaja Shamsuddin Mohammad. (1989), Divan Hafez, Tehran: Soroush.(In Persian).
Dehlavi, Hossein. (2018), Linking poetry and vocal music, 6th edition, Tehran: Mahor.
Rezaei, Ahmed. (2016), The weight of music and poetry (comparative study of rhythm and prosody), Tehran: Surah Mehr.(In Persian)
Shafii Kodkani, Mohammad Reza. (2011), poetry music, 13th edition, Tehran: Agah.(In Persian)
Shirazi, Forsat al-Doulah. (1966), Bohur al-Alhan in the science of music and its relationship with prosody, editor: Ali Zarin Qalam, Tehran: Arjang.(In Persian)
Sadeghi, Ali Ashraf. (1978). Development of Persian language. Tehran: Islamic Azad University Publications.(In Persian)
Talaei, Dariush. (2019), Song book (Decoding of Iranian song based on the order of Abdullah Davami), 2nd edition, Tehran: Nashre ney.(In Persian)
Kafashi, Amirreza. (2015), stone wall; A research on the nomenclature of the corners of Iranian music, Tabriz: Academic Language.(In Persian)
Kamal Portrab, Mustafa. (2021), Theory of Music (Fundamentals of Theoretical Music), 77th edition, Tehran: Nashre cheshme.(In Persian)
Mallah, Hossein Ali. (1972), Hafez and Music, Tehran: Ministry of Culture and Arts.(In Persian)
_____. (1988), The Link of Music and Poetry, Tehran: Nashre Faza.(In Persian)
Natal Khanleri, Parvez. (1948), A critical research on Persian prose and how the weights of ghazal change, Tehran: Tehran University Press.(In Persian)
_____. (2019), Weight of Persian poetry, 9th edition, Tehran: Tos.(In Persian)

Nekonam, Mohammadreza. (2006), Education of Iranian Music Officials, Qom: Zohoor Shafaq.(In Persian)
Vojdani, Behrouz. (1997), Iranian Music Culture, Tehran: Iran's Cultural Heritage Organization.(In Persian)
Vahidian Kamiyar, Naghi. (1994), investigation of the origin of the weight of Persian poetry, second edition, Mashhad: Astan Quds Razavi.(In Persian)

Articles and theses

Ismailzadeh, Fatemeh. (2017), "Examination of Prosodic Weight and Emphasis in Connection with Weight and Emphasis in Vocal Music", Master's Thesis, Arak University, Supervisor: Jalil Mashidi, Advisor: Mohsen Zulfaqari.
Ichi Tsuge, Gen. (1999), "Rhythm of singing in Iranian music", translation: Ehsan Faridian, Maqam Musigaei, Bahar, No. 4, pp. 102-115.
Boban, Negar. (2008), "The Common Basis of Rhythm in Iranian Instrumental Music and Persian Language", Doctoral Dissertation, Al-Zahra University (S), Faculty of Arts, Supervisor: Omid Tabibzadeh, Adviser: Zahra Rahbarnia, Adviser: Hossein Alizadeh.
Khazarai, Babak. (2004), "Looking at the weight of poetry in several narratives of Iranian music", Mahoor Music Quarterly, No. 23, pp.
Khazarai, Babak. (1384), "Investigation of the connection between poetry and music in Kabir's music book", Golestan Honar, No. 1, pp. 118-120.
Khazarai, Babak. (2016), "Weighted classification of Bahur al-Han's poems and its relationship with devices and corners of Iranian music", Mahoor Music Quarterly, No. 32, pp. 75-81
Zulmajd Haqiqi, Maryam. (2016), "Investigation of the effect of the prosody weights of poetry on the internal structure of Iranian music", master's thesis, Allameh Tabatabai University, supervisor: Gholamreza Mostali Parsa.
Seif, Abdolreza and Shida, Shahrazad (2014), "A Look at the Frequency of Prosodic Weights in Hafez's Court", Journal of the Faculty of Literature and Human Sciences (Tehran), Volume 56, Number 176, pp. 39-59
Tabibzadeh, Omid. (2008), "Weight Construction in Persian Prosodic Poetry", Language and Linguistics, Volume 6, Number 11, pp. 1-20.
Azizian Hossein Abad, Yunus. (2008), "Relation between phonetics and semantics in Iranian vocal music based on plains song", Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Linguistics Research Institute, Supervisor: Ali Mohammad Haqshenas, Advisor: Dariush Pirniakan
Azizian, Yunus. (2021). "Investigating the link between phonology and semantics in vocal music based on the comparison of the plains and Mahor songs of Abdullah Davami's vocal line: a linguistic approach", Linguistics, year 12, autumn and winter, number 2 (24 consecutive) 103-126.
Karagzlou, Arash. (2006) "A Corner of Lili and Majnoon's Song", Mahor Music Quarterly, No. 32, pp. 73-41
Mirzaei, Mohammad. (2018), "Examination of weights of Persian poetry from the perspective of linguistics and musical rhythm", PhD Thesis, Semnan University.
Vahidian Kamiyar, Taghi. (2013) "The amazing features of Ozan Persian poetry", Persian
literature of Mashhad Azad University, numbers 1 and 2, pp. 19-34

Audio sources

Davami, Abdullah. (2207), a vocal line narrated and performed by Master Abdullah Davami, second edition, Tehran: Mahor.
Mehrtash, Ismail. (2011), the vocal line of Esmail Mehrtash narrated and performed by Mohammad Nishari, Tehran: Mahor.
Razavi Sarostani, Nuruddin. Talaei, Dariush. (2013), the vocal line of the national music of Iran, Tehran: Mahan Kitab.

Image sources

Shajarian, Mohammad Reza. (1993), Shahid Bahaner University, Kerman.

Table of Contents

Title	Page
A Comparative Study of Coherence in Arabic and Persian Rhetoric Homa Rahmani, Abdollah Radmard and Ehsan Ghabool	1
Motif in Bahram Beyzaie's Play the One Thousand and First Night Abdolrez Naderifar and Masoumeh Ahmadi	25
Political Hermeneutic Analysis of the Stories "The Woman of Many" and "The Children of the People" Written by Jalal Al-Ahmad Based on Frederick Jameson's Theory / Faezeh Arab Yousefabadi	45
The Comparative Study of the Hero's Journey Pattern in Bijan Najdi's Narratives Based on Joseph Campbell's Model / Mahboobe mobasheri1, majid houshangi and Fatemeh Amoozegar	67
From the Dream of Equality to the Reproduction of Violence: A Sociological Analysis of the Novel *Notes of a Dictator* / Hesam Khaloei, MohammadSadegh Basiri and Najmeh Hosseini Sarvari	95
Sectarianism as a Static Structure in the Trilogy of Abutorab Khosravi / Hossein Joudavi, Mohammad Ali Mahmoodi and Mohammad Amir Mashhadi	121
A Study of the Cultural Discourse of Postmodern Poetry in Iran Ahmad Khalili	147
An Examination of the Correspondence between Poetic Meter and the Modes of Traditional Persian Music / Bijan Zahirinav and Mohammad Hasan Arjmandifar	175

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 2 (38), Vol. 14, Summer, 2025

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Javad Asqari (Associate Professor of University of Tehran)
Editor-in-chief: Mahmoud Fazilat (Professor of University of Tehran)

Editorial Board

Manouchehr Akbari
Professor of Tehran University
MohammadSadegh Basiri
Professor of Shahid Bahonar University
Hakime Dabiran
Professor of Khwarazmi University
Kavous -e- Hasanli
Professor of Shiraz University
Omid Majd
Professor of Tehran University
Akhtar Mahdi
Professor of Jawahar Lal Nehru Dehli University
Abdoreza Seif
Professor of Tehran University
Fateme Modarresi
Professor of Urmia University
Mohammad Fazilat
Professor of Tehran University
Yahya Talebiyan
Professor of Allameh Tabatabai University
Homeyra Zomorrodi
Professor of Tehran University
Internal Manager: Mohamad Javad Azimi
Administration Manager: Maryam Moghaddam

Address: Head Office of Journal in Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Enqelab Ave, Tehran, Iran.
E-mail: jlcr@ut.ac.ir
Web Site: http://jlcr.ut.ac.ir
Phone: +9821-66973679

According to Notice No 3/18/589884 dated 16/03/2014 issued by Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Researches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Literary Criticism and Rhetoric.**

Indexed at: www.sid.ir
Indexed at: www.isc.gov.ir
Indexed at: www.Ulrich's International periodicals directory. (Journal, magazine)

All rights reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran

Faculty of Letters and Human

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 - 9850
No. 2 (38), Vol. 14, Summer, 2025

Table of Contents

A Comparative Study of Coherence in Arabic and Persian Rhetoric 1
Homa Rahmani, Abdollah Radmard and Ehsan Ghabool

Motif in Bahram Beyzaie's Play the One Thousand and First Night 25
Abdolrez Naderifar and Masoumeh Ahmadi

Political Hermeneutic Analysis of the Stories "The Woman of Many" and "The Children of the People" Written by Jalal Al-Ahmad Based on Frederick Jameson's Theory / Faezeh Arab Yousefabadi 45

The Comparative Study of the Hero's Journey Pattern in Bijan Najdi's Narratives Based on Joseph Campbell's Model / Mahboobe mobasheri1, majid houshangi and Fatemeh Amo 67

From the Dream of Equality to the Reproduction of Violence: A Sociological Analysis of the Novel *Notes of a Dictato* / Hesam Khaloei, MohammadSadegh Basiri and Najmeh Hosseini Sarvari 95

Sectarianism as a Static Structure in the Trilogy of Abutorab Khosravi 121
Hossein Joudavi, Mohammad Ali Mahmoodi and Mohammad Amir Mashhadi

A Study of the Cultural Discourse of Postmodern Poetry in Iran 147
Ahmad Khalili

An Examination of the Correspondence between Poetic Meter and the Modes of Traditional Persian Music / Bijan Zahirinav and Mohammad Hasan Arjmandifar 175