فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دوره ۱۲، شمارهٔ ۴۴، تابستان ۱۳۹۹، صص۱۶۳ تا ۱۸۹
تاریخ دریافت: ۹۷/۱۰/۱۲، تاریخ پذیرش:۹۸/۱۱/۲

نقد شالوده‌شکنی رمان «کولی کنار آتش» اثر «منیرو روانی‌پور» براساس نظریهٔ «ژاک دریدا»

الهام شیروانی شاعنایتی[۱]، دکتر منیژه فلاحی[۲]، دکتر رضا حیدری نوری[۳]

چکیده

منیرو روانی‌پور در رمان «کولی کنار آتش»، با تداخل جهان بیرون یا واقعی با جهان درون یا داستان، خواننده را غافلگیر کرده است. در این پژوهش، از دیدگاه نقد شالوده‌شکنانه به بررسی رمان «کولی کنار آتش» منیرو روانی‌پور پرداخته شده است. نقد شالوده‌شکنی بر اساس نظریهٔ دریدا شکل گرفت. ابتدا در فلسفه و بعد در نقد ادبی به کار رفت. پایهٔ نقد شالوده‌شکنی بر یافتن تقابل‌های دوتایی و بحث بر سر آن‌ها برای یافتن موارد تناقض و در نهایت رد پیش فرض‌های پذیرفته شده است. نتیجهٔ این جستجوها تردید در باورهای پذیرفته‌ای شده‌ای است که پیشاپیش بدیهی دانسته می‌شود. تقابل در رمان «کولی کنار آتش»، بر پایهٔ تقابل بین دنیای بیرون/دنیای درون(داستان) است. گاهی در رمان، دنیای بیرون و گاهی دنیای درون نمایان می‌شود در نهایت و بر اساس نظریهٔ شالوده‌شکنی دریدا، دو قطب جهان بیرون/جهان درون می تواند در کنار یکدیگر معنا پیدا کنند. گویی جهـان بیرون و درون رمان نفوذپذیر می‌شـوند، تا حـدی که تمایز آن‌ها از یکدیگـر ناممکن می‌گردد. روش تحقیق در این مقاله از نوع توصیفی—تحلیلی است که بر پایهٔ مطالعهٔ رمان و تحلیل و توصیف آن بر پایهٔ نقد شالوده‌شکنانهٔ دریدا ارائه می‌شود.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، شالوده‌شکنی، ژاک دریدا، کولی کنار آتش، منیرو روانی‌پور.

[۱]. دانشجوی دکتری ادبیات غنایی، گروه ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران.
Elham3784@yahoo.com
[۲]. استادیار گروه ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران.(نویسندهٔ مسئول)
mahdisfallahi1377@gmail.com
[۳]. استادیار گروه ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران.
r.heydarinoori@yahoo.com

مقدمه

در نیمهٔ دوم قرن بیستم نظریهٔ ساختارگرایی فردیناند دو سوسور (۱۹۱۳–۱۸۵۷) تغییری در زبان شناسی ایجاد کرد. او تعریف متفاوتی از نشانه ارائه داد.

«سوسور نشانه را رابطهٔ میان دال و مدلول تعریف کرد؛ دال آن بخش از نشانه است که به صورت قراردادی در زبان به کار می‌رود و هر دالی مصداقی در دنیای بیرون است که مدلول نامیده می‌شود؛ مثلاً، واژهٔ «درخت» دالی است که به موجودی در طبیعت دلالت می‌کند که مدلول آن است. به عقیدهٔ سوسور، هر دالی به مدلول خاصی دلالت می‌کند و در واقع میان دال‌ها و مدلول‌ها رابطه یک به یک وجود دارد.»(خبازی کناری، ۱۳۹۶: ۷۶)

این نظریه به پیدایش مکاتبی چون فرمالیسم روسی و نئوفرمالیسم در ادبیات و نقد ادبی منجر شد.در سال ۱۹۶۷ جان بارت بیان کرد که شیوهٔ عرفی و رایج ادبی فرسوده شده است و در اثر کاربرد زیاد جذابیت خود را از دست داده است. او مرگ زودرس ادبیات رایج را اعلام کرد. این ادعا پساساختارگرایی، ساختارشکنی یا شالوده‌شکنی نام گرفت.

از چهره‌های معروف مکتب ساختارشکنی، می‌توان از ژاک دریدا (۱۹۳۰) نام برد. او با نقد نظریهٔ سوسور، رابطهٔ یک به یک میان دال و مدلول را رد کرد و عنوان کرد که دال بر مدلولی ثابت دلالت نمی‌کند، بلکه هر دال در نزد افراد مختلف دارای مدلول‌های مختلف است.

از سویی، رمان هم در قرن بیستم دچار تغییرات اساسی شد. «پیشرفت‌های همه جانبهٔ غرب در قرن بیستم و تحولاتی که در تمامی عرصه‌های هنری، به ویژه بعد از جنگ جهانی دوم به وجود آمد، ادبیات و محافل ادبی را بیش از همه تحت الشعاع قرار داد. شالوده‌شکنی و سنت‌زدایی نه تنها در مسائل صنعتی، اجتماعی، فرهنگی، هنری و...، روزبه روز مورد تشویق و حمایت قرار می‌گرفت، بلکه نوعی «دگردیسی مدرن» و در بحث ادبی آن «دگرنویسی»، سایهٔ خود را بر ادبیات گسترانید. در این راستا عده‌ای از نویسندگان فرانسوی دست به خلاقیت‌هایی زدند که جنجال عظیمی به وجود آورد و به شکل گیری رمان نو انجامید.» (اسداللهی،۱۳۷۹:الف/۴)

در ایران نیز در دهه چهل شمسی عده‌ای از نویسندگان با رها کردن بنمایه‌ها و مضامین اخلاقی و اجتماعی، به دنبال صناعت پردازی و رسیدن به ساختارها و سبک‌های تازهای در

داستان نویسی بودند. عده‌ای دیگری در دههٔ شصت، مانند منیرو روانی پور در کولی کنار آتش با روایت جذاب و خلاقانهٔ‌خود، شیوه‌ای زیبا و نو در رمان نویسی ایجاد کرد.

منیرو روانی پور، در سال ۱۳۷۸ در رمان «کولی کنار آتش» با اتکا بر تجربه‌های نوین ادبی و نبوغ و خلاقیت ذاتی، در فرم و محتوای داستان گامی فراتر از شیوه‌های معمول برداشته است.

منیرو روانی پور در دوم امرداد ۱۳۳۳ در کوی جفره ماهینی بندر بوشهر به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در این شهر گذراند و در دانشگاه شیراز روانشناسی خواند. سپس برای ادامه تحصیل به آمریکا رفت و در رشته علوم تربیتی از دانشگاه ایندیانا کارشناسی ارشد گرفت.

از جمله موتیف‌های تکرار شونده در آثار روانی‌پور بیان مسائل سیاسی و اجتماعی است. از دیدگاه روانی‌پور «سیاست می‌تواند در ادبیات موثر باشد.»(روانی پور، ۱۳۷۸: ۲۱) و نیز «یک نویسنده می‌تواند سیاستمدار و سخنران شکست خورده‌ای هم باشد.»(لازاریان، ۱۳۶۹: ۴۵) او هم چون یک سیاستمدار شکست خورده و یا مبارز سرخورده عمل کرده و در رمان «کولی کنار آتش» نیز از مسائل و حوادث سیاسی کشور یاد می‌کند.

«مهم‌ترین مضامینی که در رمان «کولی کنار آتش» مطرح می‌شوند، حاکی از حمله به سنت‌های پوسیده و غلط اجتماع و همچنین برجسته‌ترین گفتمان‌های اجتماعی بعد از انقلاب است. روانی‌پور در سراسر داستان با به نمایش گذاشتن سنن اشتباه و ظالمانه‌ای که زنان جامعه ایرانی را به سختی لگدکوب می‌کنند و نیز مورد شک و تردید قرار دادن اعتقادات گروه‌های مختلف اجتماعی خواننـده را بر تأییدِ بیهودگـی و پوچـی بسیاری از آن‌ها رهنمون می‌گردد». (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۰۸)

منیرو روانی‌پور افسانه‌ها، باورها و مراسم مردم جنوب، نوعی نگاه زن سالارانه، مرد ستیزانه و مسائل و واقعیات سیاسی و اجتماعی را در رمان خود جای داده است.

در این مقاله سعی بر آن است با استفاده از نقد شالوده شکنانهٔ رمان «کولی کنار آتش»، انسجام‌ناپذیری متن مورد بررسی قرار بگیرد.

این پژوهش در پی پاسخِ به این پرسش‌ها است :

۱- آیا رمان «کولی کنار آتش» را می‌توان بر اساس نظریهٔ نقد شالوده شکنانهٔ دریدا نقد کرد؟

۲- تقابل های دوگانهٔرمان «کولی کنار آتش»، بر اساس نظریهٔ دریدا کدام‌اند؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع این پژوهش، باید گفت در باب نقد شالوده شکنانهٔ رمان فارسی، مقالات کمی به چاپ رسیده است ؛ منابع زیر در مورد تحلیل رمان کولی کنار آتش است.

- تحلیل گفتمانی رمان «کولی کنار آتش» منیرو روانی‌پور، مصطفی گرجی، فرهاد درودگریان، افسانه میری، ۱۳۹۱، دوره ۵، شماره ۱، ماهنامه سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، صص ۷۹-۹۰. در این مقاله به حوادث مهم و جریان‌ساز سیاسی ایران با توجه به روش تحلیل سبکی—گفتمانی متن پرداخته شده است.

- الگوهای ساختارگرایی و روایت‌های پسامدرن: تباین یا تعامل (تحلیل رمان کولی کنار آتش با الگوی کنشی گرماس)، پارسا یعقوبی جنبه سرایی، خدیجه محمدی، چاپ شده در همایش‌های نقد ادبیات داستانی-ایران،تهران-۱۱و۱۲اسفند۱۳۹۲. در این مقاله، از دید ساختار گرایی به نقد رمان پرداخته است

آن‌گونه که مشاهده می‌شود تاکنون پژوهشگری به بررسی رمان «کولی کنار آتش» از دیدگاه «نقد شالوده شکنانه» بر اساس نظریهٔ دریدا نپرداخته است. در مقالهٔ حاضر، با توجه به اندیشه‌های دریدا، تقابل دوتایی دنیای درون / دنیای بیرون رمان مورد بررسی قرار می‌گیرد. پژوهش حاضر، می‌تواند نگاهی نو به این رمان باشد.

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله از نوع توصیفی – تحلیلی(کتابخانه‌ای) است که بر پایهٔ مطالعهٔ رمان و تحلیل و توصیف آن بر پایهٔ نقد شالوده شکنانهٔ دریدا ارائه می‌شود.

مبانی پژوهش

مولفه‌های رمان ساختارشکن بر اساس نظریهٔ دریدا

داستان‌های منیرو روانی پور (۱۳۳۳-تاکنون) نویسندهٔ توانای معاصر از جهاتی چند، قابل توجه هستند. در رمان «کولی کنار آتش» او، رویکردهای نقد جدید را می‌توان یافت. عکس نظر رایجی که در بحث‌های جدید به چشم می‌خورد هر رویکردی را نمی‌توان بر هر اثری

تحمیل کرد؛ خود متن بیشتر از همه تعیین می‌کند که با چه دیدگاهی نقد شود. بر اساس این دیدگاه، رمان «کولی کنار آتش» منیرو روانی‌پور قابلیت نقد شالوده‌شکنانه را دارد که در بحث‌های بعدی، بیشتر توضیح داده خواهد شد. ابتدا برای روشن شدن بحث به ویژگی‌ها و اصول نظریهٔ شالوده‌شکن‌ها می‌پردازیم.

تاریخچهٔ نقد شالوده‌شکن(Deconstruction)

یکی از مکتب‌های نقد جدید که در قرن بیستم متداول شد، رویکرد شالوده‌شکنی است که در ادبیات فارسی به ساختارشکنی یا ساخت‌شکنی هم ترجمه شده است.«شالوده شکنی یکی از شاخه‌های نظریهٔ پساساختارگرایی است. این اندیشه در سال ۱۹۶۶، به وسیلهٔ ژاک دریدا در مقالهٔ«ساختار، نشانه و بازی در علوم انسانی» مطرح شد.» (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۸۲) نظریات دریدا در اندیشه‌های زبان شناسانهٔ سوسور ریشه دارد. «دریدا آن را به عنوان روشی برای نقد ادبی بلکه به عنوان راهی برای خواندن انواع متون ارائه کرد تا با آن بتوان پیش فرض‌های متافیزیکی تفکر غرب را آشکار کرد و مورد تردید قرار داد.»(95:1999,Abrams)

ابتدا این نظریه، برای بازخوانی آثار فلسفی به کار گرفته شد و هدف آن بررسی مجدد فلسفهٔ غرب بود. «اندیشه‌های دریدا در دههٔ ۱۹۷۰ تأثیر فراوانی بر نقد آثار ادبی گذاشت.

نظریه‌های دریدا توجه منتقدان ادبی امریکا را به خود جلب کرد. کسانی مثل پل دومن (Paul de Man)، باربارا جانسون (Barbara Johnson)، هیلیس میلر (Hillis miller)، هایدن وایت(HaydenWhite)، هارولدبلوم(HaroldBloom)وجفری هارتمن(Geffrey Hartman) به نقد شالوده‌شکنانهٔ آثار ادبی پرداختند.» (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۹۰)

ژاک دریدا (Jaques Derrida) (۱۹۳۰-۲۰۰۴) معتقد است که شناخت تفکر افلاطونی و نظریهٔ دو جهان او، مهمترین مبنای متافیزیک حضور و تقابل‌های دوتایی را تشکیل می‌دهد. از نظر دریدا این رهیافت متافیزیکی به طور عمیق با تاریخ و تفکر غرب در آمیخته و رهایی از آن میسر نیست. او با راهبرد ساخت شکنی، در پی آن است تا با فروپاشی تقابل‌های دوتایی از این رویکرد متافیزیکی خلاصی یافته و به حوزه و گستره نامتعین و ناپایدار اندیشه حرکت کند. دریدا معتقد است یکی از راه‌های برون رفت از این تفکر متافیزیک سنتی، فروپاشی تقابل‌های دوتایی است. یکی از با اهمیت‌ترین این تقابل‌ها که نقش محوری در

تفکر سنتی غرب دارد، تقابل حضور(Presence)در برابر تقابل غیاب (Absence) است. دریدا بحث می‌کند که در کل تفکر غرب، معنای هستی همیشه در گرو حضور بوده و تمامی این واژه را دربر دارد. این بحث با تفکر مارتین هایدگر(Martin Heidegger) (۱۹۷۶-۱۸۸۹) فیلسوف آلمانی آغاز شده است. بررسی آرای هایدگر به عنوان پیشینهٔ رویکرد دریدا به ویژه در خصوص مفاهیم تقابلی حضور و غیاب واجد اهمیت است. در واقع نگرش هایدگر دربارهٔ مفهوم هستی و حضور، تفکری بود که هایدگر را به امتناع از متافیزیک کشاند. بیشترین تأثیر هایدیگر بر دریدا را می‌توان در کتاب «گراماتولوژی» (۱۹۷۷) مشاهده کرد.

هایدگر در کتاب «هستی و زمان» در پی آن است تا با نوعی تخریب به پرسش از هستی، با در نظر گرفتن تاریخ آن بپردازد. این نوع از تخریب، برای هایدگر معنای منفی و سلبی نداشته، بلکه جنبهٔ ایجابی دارد. هایدگر در سخنرانی با عنوان «زمان و هستی» در سال ۱۹۶۲، واژهٔ (Abbau) را به جای (Desteraktin) به کار برد. او تلاش داشت تا آنچه که در اندیشه و آثار هستی‌شناسی سنتی ذکر نشده را با خوانشی مضاعف از متون سنتی ارائه دهد. دریدا با دو تغییر عمده مفهوم واسازی را از هایدگر وام می‌گیرد.

یکی اینکه، برخلاف هایدگر به دنبال احیای معنای هستی در یونان باستان پیشاسقراطی که در تاریخ متافیزیک کنار گذاشته شده نبوده و دیگر اینکه، دریدا واسازی را نه یک وظیفهٔ هستی‌شناسی بلکه فرایندی از خوانش متون می‌داند.

دریدا معتقد است که تمام اشکال نوشتاری، وجهی از «بازی» (Play) یا بازی حضور و غیاب است. بنابراین او در راهبرد واسازی مفهوم غیاب را در مقابل مفهوم حضور مطرح می‌کند.

مفهوم حضور در اندیشهٔ دریدا

دریدا معتقد است حضور مفهومی است که در سراسر فلسفهٔ غرب وجود دارد و سازمان دهندهٔ مفاهیم متافیزیکی هستی است، و تمام واژه‌های زمینه‌ای متافیزیک را مطرح می‌کند. دریدا در متون‌های خود مثال‌هایی را برای روشن کردن مفهوم حضور مطرح می‌کند: حضور خودِ تفکر یا هوشیاری، حضور هستیِ ذهن، حضور اشتراکی خود و دیگران و.... به اعتقاد

او تمام تجربه گرایان، ایده آلیست‌ها، عقل‌گرایان، واقع‌گریان، روان‌شناسان و حتی ساختارشناسان از آن مبرا نیستند. اما پیش از دریدا، هایدگر نیز با رویکرد انتقادی نسبت به فلاسفه سنت متافیزیک به پرسش از هستی برآمد. به اعتقاد او متفکران سنتی متافیزیک، مسألهٔ اصلی را فراموش کرده اند؛ البته فیلسوفان یونانی پیش از افلاطون و سقراط یعنی آناکسیماندر، هراکلیتوس و پارمنیدس به مسألهٔ هستی توجه داشتند.

اما پس از افلاطون و با طرح نظریه ایده و دوپارگی میان جهان معقول و جهان محسوس، مفهوم متافیزیکی حضور اولویت یافته و در نتیجه هستی به فراموشی سپرده شد. به این ترتیب و به زعم هایدگر، بیگانگی انسان از جهان و تلاش در جهت مسلط شدن بر آن ادامه یافت. بحث هایدگر مسألهٔ غفلت از پرسش در خصوص هستی به‌طور کلی است، هایدگر معتقد است که «این وظیفه با راهنمایی گرفتن از پرسش هستی، هستی‌شناسی باستانی را ساخت گشایی می‌کند. این ساخت‌گشایی منفی نیست، بلکه به معنای پوشش برداشتن از ویژگی‌های مثبت و فراموش شده آن است. نقادی آن معطوف به امروز است.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۳۱) دریدا معتقد است که هایدگر به نحوی خاص مفهومِ هستی را به مثابه مدلول استعلایی(Transcendental signified) مطرح کرده است.

به اعتقاد هایدگر پرسش از هستی، مدلولی را می‌طلبد که معنای ثابت و از پیش تعیین شده دارد و در این حالت هستی همان مدلول نهایی و یا استعلایی خواهد بود. بنابراین در رویکرد دریدا طرح ساخت‌گشایی هایدگر نیز مانند سایر فلاسفهٔ غرب متکی بر متافیزیک حضور است.

«طرح هایدگر برای تخریب متافیزیک برخلاف طرح دریدایی معطوف به نشر معناهای متکثر نبوده، می‌خواهد معنا را به سرچشمهٔ شایسته و با خود یگانه‌اش باز گرداند. این است که هایدگر نزدیک‌ترین متفق راهکاریِ دریدا و در عین حال – با توجه به اختلاف اساسی فوق– به عنوان مهم‌ترین دشمن امروزی او محسوب می‌شود». (نوریس،۱۳۸۸: ۱۱۵)

او در ادامه می‌گوید: «در واقع تا حدی می‌توان به اشتراکات بسیار آشکاری بین شالوده شکنی و طرحِ هایدگری تخریب پیوندها و قیود مفهومیِ مقرر در فلسفهٔ غرب پی برد. در هر دو مـورد، مسأله به سر و کار پیـدا کردن با زبانی که سنت به ارث گذاشته، در عین حفظ

شکاکیت شدیدی نسبت به اعتبار یا حقیقت غایی آن، مربوط می‌شود». (همان:۱۱۴).

به زعم دریدا، هایدگر نیز مانند سایر فلاسفهٔ سنتی حقیقت وجود را امری مستقر در حال حاضر می‌شمارد.

غیاب در مقابل حضور

دریدا سنت فلسفهٔ غرب را از افلاطون تا هایدگر مستقر در امر حاضر و متافیزیک حضور دیده است. یکی از مهم‌ترین راهبردهای دریدا به چالش کشاندن حضور در تفکر سنتی غرب است. دریدا با اهمیت بخشیدن به مفهوم غیاب در مفاهیم تقابلی حضور/ غیاب برای عبور از متافیزیک حضور تلاش می‌کند. دریدا از طریق گسترش دادن مفاهیمی چون بازی، خیال و استعاره به تبیین مفهوم غیاب می‌پردازد. از نظر دریدا تمام اشکال نوشتاری و تصویر به مثابه متن وجهی از بازی حضور و غیاب است. شاید برای درک بهتر بتوان خودآگاهی و ناخودآگاهی را بتوان به مفاهیم حضور و غیاب نسبت داد، در حقیقت «خودآگاهی با ساحت حضور پیوند دارد و ناخودآگاه با ساحت غیاب در ارتباط است».(ضمیران،۱۳۸۶: ۸۶)

دریدا معتقد بود که بازی می‌تواند مبینِ غیاب هرگونه مدلول استعلایی بوده که گستره‌ای از معناها را مطرح نماید. از نظر دریدا نوشتن نوعی بازی است که، نشانه تخریب و تفکیک هستی‌شناسی و متافیزیکِ حضور است. دریدا در نوشتار و دیگربودگی توضیح می‌دهد که، دستِ‌کم دو تفسیر از ساختار و نشانه و بازی می‌تواند وجود داشته باشد: یکی تفسیری که در پیِ رمزگشایی و تعبیر است، یعنی در رویای گشودن رمزِ حقیقت یا اصل و منشاء امور است تا بتواند از »بازی» نجات یابد. دیگر این که، تفسیری که در پی یافتن اصل و منشاء نیست. یعنی به بازی تن می‌دهد و سعی می‌کند به ورای انسان و انسان‌گرایی برود. با توجه به رویکرد دوم وقتی با یک اثر، متن، افسانه، داستان و یا یک نقاشی به‌مثابه متن روبه‌رو می‌شویم نمی‌توان امیدوار بود که درون آن چیزی معین و قطعی را کشف کنیم، بلکه فقط می‌توان درون آن بازی کرد. به‌عبارت دیگر دریدا بر اساس این دیدگاه همواره امکان ساختن و فهم معنای دیگر را جایز می‌شمرد.

دریدا در نوشتار و دیگربودگی بحث خود را در خصوص بازی این‌گونه ادامه می‌دهد که مفاهیمی چون خیال (Imagination) و استعاره، (Metaphor) بازی درون متن را ممکن می‌سازند.

دریدا به نقل از کانت بیان می‌کند که خیال یک عامل قدرتمند برای آفرینش است. «در آفرینش زیبایی، عقل در خدمت خیال است اما، خیال در خدمت عقل نیست. زیرا آزادیِ خیال بر این واقعیت تأکید دارد که بدون مفهوم به شاکله‌سازی می‌پردازد.» (Derrida، 1987: 102).

به‌نظر دریدا برای درک عمل آفریننده، شخص باید خود را به درون آزادی شاعرانه که امری نامرئی است، بازگرداند. به عقیده او خیالِ آفریننده چیزی جز استعاره نیست. به این ترتیب در نگاه دریدا مفاهیمی چون خیال و استعاره درون متن، مفهوم متعین حضور را به بازی حضور و غیاب مبدل می‌کنند.

اصول نظریهٔ شالوده‌شکنی

برخلاف آن چه در ابتدا از اصطلاح شالوده شکنی برداشت می‌شود، این روشِ نقد به معنای ویران کردن متن نیست. «هدف، آن نیست که متن را فاقد معنا نشان دهد بلکه می خواهد تحلیل نزدیک‌تری از آن ارائه دهد. روش دریدا نیز جز بی اثر و خنثی کردن متن از طریق خود آن نیست. تلاش وی در جهت ویران کردن » دلالت‌های معنایی و سویهٔ کلام محوری» متن است.» (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۸۸) نویسنده به دنبال یافتن معنای نهایی در آن نیست. «دریدا بر خلاف روش سنتی که بر کلام محوری(Logocentrism) استوار است، معتقد است که در جریان خواندن، معناهای بی‌شمار تولید می‌شوند که وجود یک معنایِ ثابت و نهایی را رد می‌کند. یعنی متن،در جریانِ خواندن، شالوده‌شکنی می‌شود و ساختار متافیزیکی آن شکسته می‌شود.»(احمدی، ۱۳۷۲: ۳۸۷) در این رویکرد، نشان داده می‌شود که هیچ گونه ساختار معنایی منسجمی بر متن حاکم نیست و هر متنی با خود در تعارض است. در نظر دریدا «حرکت‌های ساخت‌شکنی، حرکت‌ها را از بیرون خراب نمی‌کنند. چنین کارهایی نه ممکن است، نه اثر بخش و نه به هدفی درست منتهی می‌شود. ساخت شکنی تنها با اقامت گزیدن در ساختارها، آن هم اقامت گزیدن به شیوه‌ای خاص میسر می‌شود.» (20:1977,Derrida)

جاناتان کالر در تعریفی ساده، شالوده‌شکنی را به این ترتیب معرفی می‌کند: «ساخت‌شکنی نقد تقابل‌های دوگانه، سلسله مراتبی است که ساختار تفکر غربی را تشکیل داده‌اند: درون /

بیرون، روان / تن، حقیقی / استعاری، گفتار/ نوشتار، حضور/ غیاب، طبیعت / فرهنگ، صورت/ معنا. ساخت‌شکنی یک تقابل یعنی نشان دادن اینکه این تقابل طبیعی و اجتناب‌ناپذیر نیست؛ بل سازه‌ای است ساختهٔ گفتمان، متکی بر آن تقابل و نشان دادن این که در یک اثر ساخت شکنانه باز یک سازه است، اثر نمی‌خواهد آن را نابود کند بلکه می‌خواهد ساختار و کارکردی متفاوت بدان ببخشد.»(کالر، ۱۳۸۲: ۱۶۸)

دریدا در کتاب نوشتار و تفاوت شالوده‌شکنی را روشی از خواندن که باید آنچه را که نویسنده «نمی‌داند که در حال گفتن آن است» (دریدا، ۱۳۹۶: ۲۲۵) کشف کند.

کریستوفر نوریس (Kristofer Nouris) نیز در همین زمینه معتقد است که «نقد سنتی به ثبوت معنا در متن اعتقاد دارد در حالی که شالوده‌شکنی معتقد است معنا به وسیلهٔ خواننده آفریده می شود و قواعد پیشین، نامعتبر است.»(نوریس، ۱۳۸۸: ۲۳)

محمود فتوحی رود معجنی معتقد است:«در هر خوانشی معنای تازه‌ای ظهور می‌کند و در جریان بی‌پایان قرائت‌ها، معنای متن از یک تفسیر تا تفسیر دیگر به تعویق می‌افتد و این گونه شالودهٔ متن پیوسته شکسته و واسازی می‌شود؛ یعنی معنای مرکزی و قطعی آن از بین می‌رود و معانی بی‌شماری که گاه متناقضند، به ذهن خواننده می‌آیند. بر اساس این اصل که مبنای نظریهٔ ساخت‌شکنی در نقد ادبی است، ادبیات ذاتاً ساخت شکن است.»(فتوحی رود معجنی،۱۳۸۷: ۱۱۱)

شالوده‌شکنی می‌گوید که در تقابل‌های دوتایی، هیچ یک از این عناصر بر دیگری ترجیح ندارد و هر یک می‌تواند نقطهٔ ورود به متن باشد. چنین برداشتی منجر به از بین رفتن انسجام ظاهری متن و ایدئولوژی آن می‌شود چرا که متن برخلاف تلاشش در خلق دنیای منسجم و پایدار، با در برابر هم قرار دادن معانی که با هم مشترکات زیادی دارند بی‌انسجامی‌ها، فقدان‌ها و تردیدهایی را آشکار می‌کند که خود گویای محدودیت‌های ایدئولوژی آن است.

بلزی در این‌باره می‌گوید : «هدف نقد آن نیست که به جستجوی وحدت اثر بپردازد بلکه باید تکثر و گوناگونی معانی اجتماعی، ناتمامی‌ها و حذف‌هایی را که به نمایش می‌گذارد اما نمی‌تواند توصیف کند و مهم‌تر از همه تناقصات متنی را نشان دهد. در فقدان‌ها و برخورد معانی از هم دور شونده است که متن به طور ضمنی ایدئولوژی خود را مورد انتقاد قرار

می‌دهد؛ متن در درون خود حاوی نقد ارزش‌های خویش است، به این معنی که مستعد فرایند جدیدی از تولید معنا به وسیلهٔ خواننده است و در این فرایند می‌تواند معرفتی واقعی نسبت به مرزهای بازنمایی ایدئولوژیک عرضه دارد.»(بلزی، ۱۳۷۹: ۱۴۴)

شیوهٔ نقد شالوده‌شکنی

دریدا در شیوهٔ نقد شالوده‌شکنی، سه اصل را منبع کار خود قرار داده است:

«زبان، ناپایدار و دارای ابهام و پیچیدگی است که دائماً معناهای مختلفی ایجاد می‌کند.

هستی، هیچ مرکز یا مرجع ثابتی ندارد.

انسان‌ها، عرصهٔ جنگ ایدئولوژی هستند.» (تایسن،۱۳۸۷: ۲۵۱)

او اساس کار خود را به صورت زیر، تشریح می‌کند.

«از آنجا که زبان، وسیلهٔ بیان در ادبیات است ابهام و ناپایداری آن به خودی خود به ادبیات راه پیدا می‌کند. متن دارای معنای ثابتی نیست که بتوان آن را به راحتی کشف کرد؛ بلکه در فرایند خواندن از طریق بازی زبان در ذهن خواننده تولید می‌شود. آنچه در نقد نو (New criticism) معنای آشکار متن در نظر گرفته می‌شود، در حقیقت نتیجهٔ خوانش ایدئولوژیکی است که به دلیل عادت آن را طبیعی می‌دانیم.» (تایسن،۱۳۸۷: ۲۵۴)

پایهٔ اساسی در شالوده‌شکنی، بر یافتن تناقض در متن است. با یافتن تناقص می‌توان مفهوم سخن نویسنده را بیشتر درک کرد و حتی حرف‌های نهفتهٔ او را آشکار کرد.

«از تناقص به عنوان ابزاری برای رد کردن درون مایهٔ (Theme) پذیرفته شده استفاده می‌شود. انسان تمایل دارد تجربیاتش را بر اساس تقابل‌های دوتایی معنا کند. بنابراین با پیدا کردن این تقابل‌ها در یک محصول فرهنگی(داستان، شعر، فیلم و...) و مشخص کردن اینکه کدام قطب تقابل در موضع برتر است، می‌توانیم ایدئولوژی را که در ایجاد اثر نقش داشته و اثر آن را گسترش داده کشف کنیم.» (تایسن،۱۳۸۷: ۲۵۴)

دریدا معتقد است که هر متن دوگانه است، همواره دو متن در یک متن وجود دارند: «دو متن، دو دست، دو نگاه، دو گونه شنیدن، باهمند و در عین حال تنهایند.» (77:1977,Derrida)

در خوانش شالوده‌شکنانه دو هدف عمده وجود دارد که ممکن است هر دو یا یکی از آن دو به دست آید:

«الف. آشکار کردن عدم قطعیت متن. متن از یک سلسله معناهای متناقص و احتمالی تشکیل شده است. بنابراین باید مراحل زیر را طی کرد. ۱) توجه به تمامی تغییراتی که دربارهٔ اجزای داستان مثل شخصیت، صورخیال، نماد و...وجود دارد. ۲) نشان دادن چگونگی اختلاف این تعابیر. ۳) نشان دادن اینکه این اختلاف تعابیر جدیدی ایجاد می کند که آن ها نیز با هم در اختلاف‌اند. ۴) یافتن سوالاتی که برخلاف تلاش متن به آن‌ها پاسخ داده نمی‌شود.» (تایسن،۱۳۸۷: ۲۵۴) در این روش، مشخص می‌شود که متن، تنها آن معنایی را که مخاطب به آن رسیده، نیست و به صورت قطعی نمی‌توان یک معنا برای آن در نظر گرفت.

«ب. آشکار کردن عملکردِ پیچیدهٔ ایدئولوژی که متن را ساخته یا متن از آن دفاع می‌کند و توجه اصلی در این روند، پیدا کردن محدودیت‌های ایدئولوژی متن است. بدین منظور باید به دنبال معانی‌ای بود که با درون مایهٔ اصلی متن در تضادند. این تضادهای معانی حاصل نزدیک شدن دو سوی تقابل‌های دوتایی به یکدیگر است. در واقع این دو قطب در برابر یکدیگر نیستند بلکه با یکدیگر مشترکاتی دارند و مکمل یکدیگرند. راه عملی در این قسمت به این ترتیب است:

الف. پیدا کردن تقابل‌های دوتایی و چگونگی برتری یکی بر دیگری

ب. نشان دادن درون مایه و ایدئولوژی متن بر اساس برتری یکی از دو قطب تقابل

یافتن شواهدی در متن که با سلسله مراتب تقابل دوتایی در تضادند. (وارونگی تقابل)

ث. نشان دادن محدودیت ایدئولوژی متن بر اساس تضادها و اینکه قطب‌های تقابل مکمل یکدیگرند نه متضاد.»(تایسن،۱۳۸۷: ۲۵۴)

بحث

بررسی نقد شالوده‌شکنانه بر اساس نظریهٔ دریدا در رمان کولی کنار آتش

در این بخش، یافته‌های علمی رمان کولی کنار آتش بررسی می‌شود. معتقدیم، رمان «کولی کنار آتش» بر اساس نظریهٔ ساختارشکنی دریدا شکل گرفته است که به شرح هر یک مبادرت خواهد شد.

در ابتدا، خلاصه‌ای از رمان «کولی کنار آتش» را برای یادآوری می‌نویسیم:

«آینه»، زیباترین دختر قبیله صفاری، زیبا می‌رقصد و جیب پدر را پر پول می‌کند. شبی با مانسی(میهمانی) که داستان‌های محلی را جمع آوری می‌کند، آشنا می‌شود و خود را تسلیم او می‌کند. تا پنج روز زیر ضربات شلاق قبیله دوام می‌آورد و طرد می‌شود. آینه برای یافتن مانسش به بوشهر می‌رود؛ ولی او را نمی‌یابد. از سوی مردی بی‌بندوبار به نام «شکری»، اغفال می‌شود. سپس به شیراز می‌رود و در آن جا با زنی سوخته، آشنا می‌شود و در اتاقی زندگی می‌کنند. زن سوخته خود را آتش می‌زند و می‌میرد. «آینه» با «مریم» که یک فعال سیاسی است آشنا می‌شود. با اوج گرفتن مبارزات سیاسی «مریم» از کشور خارج می‌شود. «آینه» باز هم سرگردان می‌شود. با رانندهٔ کامیونی آشنا می‌شود و با او ازدواج موقت می‌کند؛ راننده او را رها می‌کند. پس از مدّتی «آینه» در تهران با سه زن به نام‌های «قمر»، «گل افروز» و «سحر» آشنا می‌شود. «قمر» در تظاهرات خیابانی کشته می‌شود. «آینه» در کلیسا از استاد «هانیبال» نقاشی می‌آموزد و استاد می‌شود. در بوشهر می‌فهمد که قبیله یک جانشین شده و دیگر کوچ نمی‌کند. پدر، پس از دیدن «آینه» از دنیا می‌رود. در پایان داستان، نویسنده به سراغ «فرزانهٔ نقاش» می‌رود؛ امّا کسی او را نمی‌شناسد. نویسنده به خانه می‌رود و با پوشیدن لباس‌های «آینه»، همانند او که گرد آتش می‌رقصید، می‌رقصد.

الف.در رمان «کولی کنار آتش»، تقابل دوتایی که محور متن را تشکیل می‌دهد، تقابل بین تداخل جهان بیرون یا واقعی با جهان درونی یا داستان است. در واقع نویسنده با حضور خود در داستان، مخاطب را با دخالت مستقیم خود در رمان روبرو می‌کند.

داستان از آن جا آغاز می‌شود که «آینه» برای یافتن مانس، مردی که خود را تسلیم او کرده و دلبستهٔ او شده و اکنون از او خبری نیست، سفری پرخطر را آغاز می‌کند. در داستان، اصولاً نویسنده، خود سر رشتهٔ داستان را به دست می‌گیرد و خواننده با جهان درون داستان آشنا می‌شود.

در رمان کولی کنار آتش، نویسنده در داستان مداخله می‌کند و با شخصیت اصلی داستان گفت‌وگو می‌کند. این گفت‌وگو که خارج از چارچوب داستان است علاوه بر اینکه باعث تعجب خواننده و جذابیت اثر می‌شود بین جهان درون یا متن و جهان بیرون یا واقعی داستان

تداخل ایجاد می‌کند. هرجا شخصیت اصلی داستان (آینه) از مصیبت‌ها و مشکلات شکایت می‌کند، نویسنده وارد داستان می شود و با او گفتگو می‌کند.

حتی وقتی «آینه» از رنج‌های زندگی جانش به لب رسیده و قصد خودکشی دارد و خود را در رودخانه می‌اندازد، نویسنده دست به کار می‌شود و برای نجات او راه حلی می‌یابد. وقتی «آینه» در خیابان‌های شهر گم شده است، نویسنده راننده‌ای خلق می‌کند تا او را از وضعیت بحرانی و سردرگمی نجات دهد. در بخش‌هایی با او به گفتگو می‌نشیند و به او دلگرمی می‌دهد که اوضاع رو به راه خواهد شد.

«روانی‌پور» با ورود به داستان و ارتباط برقرار کردن با شخصیت رمان خود، به شیوه‌ای ماهرانه و بدون ضربه زدن به کیفیت داستان بر خواننده تأثیر فراوان گذاشته است، به نحوی که خواننده علیرغم تأکیدهای فراوان نویسنده بر تصنعی بودن داستان، باز کاملاً در فضای داستان درگیر می‌شود و با شخصیت‌های داستانی، چون شخصیت‌هایی واقعی هم حسی پیدا می‌کند. برخلاف داستان‌های پیشامدرن که سعی در ساختن جهانی بسیار شبیه به عالم بیرون داشتند، در این داستان خواننده در کنار نویسنده و در حالی که تمایز دو جهان و نیز تداخل گاه به گاه آن مرتباً به او یادآوری می‌شود، بر سرنوشت شخصیت‌هایی که می‌داند ساختگی هستند، اشک می‌ریزد، زیرا این شخصیت‌های داستانی، در نظر خواننده به نحوی بسیار زنده و جان‌دار ترسیم می‌شوند و حس همدلی او را بر می‌انگیزند. در اینجا تقابل بین جهان درون و بیرون شکل می‌گیرد.

ب.«روانی‌پور» روایت خود را با زاویه دید دانای کل محدود شروع می‌کند و علاوه بر توصیفات بیرونی، اغلب به درون ذهن شخصیت اصلی داستان خود،«آینه»، نفوذ می‌کند :

«خسته بود. پیراهن بلند ارغوانی خیس عرق به تنش چسبیده بود. چشمان سیاهش را به تقلا، باز نگه می‌داشت در انتظار آن که مردی خسته از نوشیدن، پدر را بخواند، پولی در جیب او بگذارد و راهی شهر شود و یا همان جا در چادری اتراق کند.»(روانی پور: ۱)

اما در فصل چهارم داستان این زاویه دید را رها می‌کند و با زاویه تو راوی داستان را ادامه می‌دهد و این تغییر متناسب با وقایع جدیدی که در داستان، رخ می‌دهد، شکل می‌گیرد:

«پدر فریاد می‌کشد، نگاهش را از نگاه مردان قافله می‌دزد و از تو که روی زمین افتاده‌ای و

به دهانهٔ چادر بزرگ اشاره می‌کند و «نیتوک» پیرترین پیرها که تمام قصه را می‌داند و بسا قصه‌ها که با کلامش آغاز می‌شود. دست تو را می‌گیرد تو روی زمین تُرانده می‌شوی...» (روانی پور: ۳۴)

در این فصل که فصل آغاز آشفتگی روحی و جسمی آینه و هنگام شلاق خوردن او به دست مردان قبیله است، نویسنده نیز به تناسب، آشفتن متن را آغاز می‌کند و زاویه دید تو راوی را نیز بعد از یک صفحه رها می‌کند و با شیوه اول شخص شرکت کننده، از زبان «آینه» روایت را ادامه می‌دهد، دیگر حال و هوای روحی «آینه» را کسی جز خود او نمی‌تواند به خوبی روایت کند :

«... نامت را نمی‌گویم آقا... روزگاری دراز با من مهربان بوده‌اند، شلاق روی تنم گل می‌دهد، دهان زخم‌های مرا باز می‌کند آقا...« (روانی پور: ۳۵)

این عوض شدن‌های پی در پی زاویه دید، مانند فرود آمدن ضربات شلاق است با دست مردان قبیله و بیشتر و بیشتر خواننده را در حال و هوای داستان می‌برد. نویسنده در چند سطر بعد دوباره به زاویه دید دانای کل محدود باز می‌گردد :

«با تمام توانش فریاد کشید و دیگر خاموشی تا آن زمان که باران بارید و آینه قطرات آب را روی چهره‌اش چشید. چشم گشود. نیتوک سطل خالی آبی به دست بالای سرش ایستاده بود...» (روانی پور: ۳۵)

آنچه در شکل‌گیری این احساس همدردی نقش اساسی دارد، تصورات و باورهای موروثی مان است که مخاطب یا خواننده هنگام خوانش داستان در ذهن خود دارد. خواننده توقع دارد داستان با زاویه دید سوم شخص یا من راوی روایت شود و در واقع با جهان درون داستان آشناست و ناگهان با دخالت و حضور نویسنده در روایت داستان، با جهان بیرون داستان روبرو می‌شود.

تقابل جهان درون / جهان بیرون طرح ایدئولوژیک داستان را آشکار می‌کند. داستان در تلاش است تا دنیای درون و دنیای بیرون را در کنار هم قرار دهد. شواهدی که خود متن دربارهٔ این درون مایه ارائه می‌دهد، ما را در درک بهتر ایدئولوژی که باعث پدید آمدن اثر شده یاری می‌کند.

این تقابل بر اساس بینشی است که بر اساس آن جهان درون داستان برتر از جهان بیرون

داستان است زیرا تصور خواننده از داستان چنین بوده است، بنابراین برتری از آن جهان درون داستان است که با ذهن خواننده هماهنگی دارد. بر پایهٔ این بینش در آغاز، در ذهن خواننده مخالفتی با ارتباط برقرار کردنش با جهان بیرون داستان و حضور نویسنده در رمان ایجاد می‌شود، زیرا آن را خارج از چارچوب داستان می‌داند.

آزارهایی که «آینه» از انسان‌های اطرافش می‌بیند، احساس تنفر خواننده را نسبت به نویسنده که در داستان دخالت می‌کند و مشکلات را برای او فراهم می آورد، تقویت می‌کند.

تاکنون جهان درون، قطب برتر داستان دانسته شد. اما ناگهان قطب جهان بیرون برتری می‌یابد. در اوایل داستان هنگامی که شخصیت اصلی به دنبال ماجراهایی ناگوار، ناامید و زخم خورده قصد گریز از داستان را دارد، این گفتگو بین او و نویسنده در می‌گیرد:

«مگریز آینه، مگریز...» نمی‌توانم دیگر نمی‌توانم...«آخر تا کجا می‌خواهی بروی؟»

«هیچ کجا، فقط از این قصه می‌روم...» بلند می‌شود... اگر نویسنده به قهرمان قصه‌اش مجال فکر کردن بدهد روزگارش تباه است. کاری بکن زن، حرفی بزن، داستان بدون آینه هیچ است، نگاهش کن چطور تلو تلو می‌خورد و درست برخلاف مسیری که تو می‌خواهی حرکت می‌کند... یک لحظه‌ای دیگر اگر درنگ کنی تا ابد می‌رود، شتاب کن... «راحتم بگذار، من چهره‌ای نمی‌خواهم، از این زندگی که تو برایم ساخته‌ای بیزارم. بیزار.» «می‌دانی در فصل‌های بعد زندگیت بهتر می‌شود... » «آخر این زندگانی من نیست اینکه تو نوشته‌ای...» (روانی پور ۴۳-۴۴:

و اندکی بعد نویسنده با شخصیت اصلی داستان خود،«آینه»، چون زنی واقعی که کنارش نشسته باشد، درد د می‌کند و از رنج‌های خود با او می‌گوید تا او را از گریختن از داستان منصرف کند و آینه اشک‌های او را پاک می‌کند و او را دل داری می‌دهد و تشویق به فرار می‌کند، همین که خواننده در فضای داستان غرق می‌شود، ناگهان نویسنده به شیوه‌ای، حضور خود را در داستان یادآور می‌شود:

««خوشا به حالت آینه...» حیرت زده نگاهم می‌کند. چشمان دردمند کودکانه‌اش گرد می‌شود.» خوش به حالی دارد؟ «آری آینه، قهرمان قصه می‌تواند از قصه بگریزد اما من که زنده‌ام راه در رویی ندارم. چهار دست و پایم به حصار زندگی میخ شده... از زندگی به کجا

می‌توان گریخت...» می‌نشیند، مانند کودکی اشک‌های روی گونه‌های مرا پاک می‌کند:

« اینقدر گریه نکن، تمام می‌شوی... اصلا بیا با هم بگریزیم.»

« نمی‌توانم، آدم‌های قصه هر کجا که باشم پیدایم می‌کنند...»»(روانی‌پور :۴۴)

و نویسنده با وعده‌های خود، «آینه» را می‌فریبد تا مانع گریز او از داستان شود و او با ماندن در داستان، پیرنگ داستان را جلو ببرد و ایفای نقش کند. نویسنده در این گفتگو، پایان داستان را برای شخص پیش‌گویی می‌کند و بیشترین حضور خود را در داستان نشان می‌دهد.:

««من هم مانسم را گم کرده‌ام، این کتاب را می‌نویسم و چاپ می‌کنم تا او را پیدا کنم»

...»اگر بمانی قصه تمام می‌شود، تو هم به تهران می‌روی و مانست را پیدا می‌کنی»... «ما نجات دهندهٔ همدیگریم.« »پس... حالا می‌گویی چه کنم؟» «روی برکه خم شو... صورتت را بشوی... و به دنبال سرنوشتت برو.»» (روانی پور: ۴۵)

و در فصل دیگر از داستان، «آینه»، به عنوان راوی، با یکی از شخصیت‌های داستانی، به نام «نیلی»، در مورد فرار از داستان، در مورد نویسنده و یک شخصیت داستانی دیگر گفت‌وگو می‌کند: «گفتم: نیلی می‌شود از توی قصه‌ای فرار کنی. گفت: آدم اگر بخواهد می‌تواند از توی هر قصه‌ای فرار کند.« (روانی پور: ۴۵)

در فصلی دیگر از داستان، شخصیت اصلی، «آینه»، که در شرایط بسیار بدی قرار گرفته است، با شنیدن صدای نویسنده از فراز داستان، بر سر او فریاد می‌کشد و برای رهایی از دست نویسنده و سرنوشتی که برایش رقم زده است، خودکشی می‌کند. نویسنده سراسیمه است و می‌ترسد که شخصیت داستانی، از دسترسش خارج شود:

«صدای مرا، من نویسنده را می‌شنود و فریاد می‌کشد... نمی‌خواهم باور کنم که او فقط جسدش را برای قصه من گذاشته، من تن زنده و سالمش را می‌خواهم.... «بیمارستان، باید ببریمش بیمارستان...» «کمیته چی؟» تمام شد. همه چیز از کفم رفت... حالا کو تا من دوباره آینه را ببینم. اگر بتوانم ببینم! » (روانی پور:۱۷۱-۱۷۰)

یکی نمونه از گفتگوی بین نویسنده و شخصیت، هنگامی است که «آینه» از بیمارستان بیرون آمده است:

««آینه.» «کثافت!» با من است، وقتی همه جا حاضر و ناپیدا باشی و بخواهی قهرمان قصه‌ات

را آن طور که دل خودت می خواهد پیش ببری باید فحش و بد و بیراه بشنوی. آینه چنگ توی هوا می‌زند. بدین خیال که گلویم را بفشارد و مرا خفه کند.

«کار بیخودی است. من می‌توانم در مقابل تو پیدا و ناپیدا باشم.»» (روانی پور: ۱۷۴-۱۷۳)

«روانی پور» با از بین بردن سیر خطی و مستقیم زمان و بازگشت‌هایی که با این روش‌ها به گذشته و درون ذهن آینه دارد، ضمن بازتاب دادن آشفتگی‌های ذهنی شخصیت داستانی، خود نظم و انسجام روایت را به هم می‌زند و پیرنگ داستان را دیریاب می‌کند.

بنابراین با خوانشی دیگر، برتری از آن جهان بیرون داستان است نه جهان درون. بر پایهٔ این بینش در ذهن خواننده تداخل جهان درون و بیرون شکل می‌گیرد.

پ.فروپاشی تقابل دوتایی

تا اینجا تقابل دوتایی که محور داستان را می‌ساخت بررسی کردیم و بر اساس ایدئولوژی که در پس داستان نهفته است، در آغاز جهان درون را قطب برتر داستان دانستیم. با فروپاشی این تقابل، سلسله مراتب دیگری ساخته می‌شود که درون‌مایهٔ جدیدی برای متن ارائه می‌دهد. در خوانش اولیه که بر اساس نقد نو بود تضادهای متن را از نظر دور کردیم تا به معنای واحدی دست یابیم. در اینجا هدف این است که بر پایهٔ این تضادها که تأیید کنندهٔ سلسله مراتب جدید هستند نشان دهیم که متن نمی‌تواند به طور قطعی یکی از دو طرف را برتر بداند و یک پاسخ قطعی به مخاطب بدهد.

یکی از نمونه‌های عدم قطعیت متن، نوسان بین وجود داشتن و نداشتن شخصیت‌ها در داستان است.

«راننده که دیگر راننده نیست این را می‌پرسد و آینه که آینه است می‌گوید یا نمی‌گوید...» (روانی پور: ۱۶۹)

داستان همان‌گونه که از ابتدا، دچار تداخل جهان درون و بیرون داستان است و شخصیت‌ها که حضور واقعی و غیرواقعی دارند تا انتهای داستان همچنان در فضایی مبهم و مه آلود گم شده‌اند. آینه در انتهای داستان، نمی‌داند آیا فرزانهٔ نقاش حضور واقعی داشته است یا خیر؟

«صدای کوبه در کوچه پیچید، زنی از پشت پنجرهٔ روبه رو گردن کشید: «خانم مگه نمی‌بینی، اینجا کسی زندگی نمی‌کند.»... «منزل فرزانه...» «کی؟» «فرزانه، نقاشه.»

«تو این کوچه نیست.»... داخل بقالی شد،... «من منزل فرزانه غریب زاده را می‌خواهم...» بقال دستش را دراز کرد: «کجا آدرس دادن؟» «هیچ...کجا... یعنی... خودم... ببخشید...« حرفش را نیمه تمام گذاشت از بقالی بیرون آمد... پدر یوحنا ! باید از او می‌پرسید... رسید. همانجایی که می‌خواست، ساختمان قدیمی و خرابه‌ای که بود «اینجا سالیان سال است که کسی زندگی نمی‌کند خانم، این هم کلیسا نیست، هیچ وقت نبوده، خرابه‌ای است که گاهی بی‌خانمان‌ها و افغان‌ها می‌آیند و در آن زندگی می‌کنند »...» (روانی پور: ۲۶۶-۲۶۵)

اگر متن به جهان درون داستان می‌پردازد پس چرا مدام از جهان بیرون داستان و حضور نویسنده سخن می‌گوید و چرا مدام با اقتدار نویسنده در داستان مواجه می‌شویم. کدام شخصیت در درون داستان است و کدام شخصیت از جهان بیرون وارد داستان می‌شود؟

جهان فرو ریخته است و هیچ چیز واقعی نیست. به کدام دانسته‌های ذهن می‌توان اعتماد کرد؟ کدام جهان واقعی است؟ جهان داستان یا جهان بیرون؟ قطعیتی وجود ندارد.

در داستان «کولی کنار آتش» با آشکار ساختن تصنع و در هم شکستن مکرر مرزهای جهان واقعی و جهان داستانی، همچنین با نمایش قاب‌های تو در تو تقابل‌های داستان شکل می‌گیرد. به عنوان مثال، نویسنده با ایجاد طرحی شبیه نقاشی قاب‌های تو در تو، لایه‌هایی را ایجاد می‌کند و با درهم شکستن مکرر مرز بین لایه‌ها و عبور پی در پی نویسنده و شخصیت‌ها از این مرزها، تقابل مورد نظر خود را بازتاب می‌دهد.

در لایه اول و بالاترین سطح داستان، نویسنده قرار دارد که این داستان را روایت می‌کند، در لایهٔ بعدی، یکی از شخصیت‌های داستان به نام مانس، نیز نویسنده است. او نیز به نوبهٔ خود از آینه، دخترک کولی داستان می‌خواهد که قصه‌های رایج بین کولی‌ها را برایش بازگو کند تا بنویسد؛ در عین حال که قصه خود «آینه» را نیز می‌نویسد. پس «آینه »هم به نوعی آفریننده داستان است.

یکی از شخصیت‌های داستانی به نام ««فرزانهٔ نقاش» نیز، با نقاشی کردن در این آفرینش داستان سهیم است. مثلا در جایی نویسنده او را مورد خطاب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد با نقاشی کردن پنجره‌ای، به آینه، قهرمان داستان که در شرایط بسیار بدی قرار گرفته است، کمک کند :

«وای فرزانه، صدای ضجه‌هایش به ناله تبدیل شده... بیا، بیا قلم مویت را بردار پنجره‌ای بکش...»(روانی پور:۶۵)

علاوه بر این، نویسنده ادعا می‌کند بسیاری از صحنه‌های داستان، از جمله صحنه‌های گورستان را، از روی تابلوهای همین زن نقاش، که قراین زیادی نشان می‌دهد خود آینه است، می‌نویسد:

«تو تابلوهای قبرستان را برای چه می‌خواهی؟ من مدتهاست آنها را توی انباری گذاشته‌ام.» « فصلی از قصه توی قبرستان می‌گذرد.»« به بهشت زهرا برو» «آنجا نه، قبرستان داستان من، جایی متروک و قدیمی است »«ببین این کلید انباری، دیگر هم با من کاری نداشته باش» «تا روزی که قصه تمام شود.» «فقط یک سوال کوچک.»«بگو» «چرا تابلوهایت را نمی‌فروشی؟» «هیچ کس خاطره هایش را نمی‌فروشد.» «پس خاطره‌ها را انبار می‌کنند؟» «جز این راهی نیست... اگر بخواهی آسوده باشی،... کمتر بسوزی...« (روانی پور: ۸۵)

قاب‌های تو در توی نویسنده حاکی از این است که«آینه»، نه فقط شخصیت اصلی داستان «روانی پور» است، بلکه برای مانس نیز [که خود یک شخصیت داستانی است] یک شخصیت شخصیت داستانی است. در عین حال »آینه» یا همان «فرزانهٔ نقاش»، قصه‌هایی برای مانس روایت می‌کند. [پس خود یک قصه گو است] و با نقاشی‌های اوست که «روانی پور» فصولی از داستان خود را می‌نویسد. به نمونه زیر توجه شود :

«دخترک خندید: «برای چی می‌پرسی؟» «[مانس گفت:] «برای قصه، گفتم که، من قصه می‌نویسم... یعنی به سرگذشت دیگران گوش می‌کنم و آن‌ها را می‌نویسم.» (روانی پور:۸)

«خب آینه... دیگه دیر وقته... امشب قصه‌ها رو برام تعریف کن، هر قصه‌ای که یادته، بابت هر قصه پول خوبی می‌دم. » (روانی پور: ۱۱)

در پایان داستان، تردیدها در خواننده ایجاد می‌شود و در پایان داستان خواننده از خود می‌پرسد، آیا دنیای داستانی «آینه»، همان دنیای واقعی نویسنده نیست؟ آیا دنیای «فرزانهٔ نقاش»، در جهان واقعی و در دنیای نویسنده و در کنار او قرار دارد یا در دنیای داستان و در کنار شخصیت‌هایی چون »«آینه»؟

در بخشی از داستان، شخصیت اصلی، «آینه»، به ظاهر در جهان واقعی بیرون به دنبال کتاب

داستان زندگی خود، کتاب فروشی‌های میدان انقلاب را زیر پا می‌گذارد:

«راستش کتابی می‌خواهم دربارهٔ کولی‌ها... دربارهٔ زنی کولی به نام آینه...»

جوان سرتکان می‌دهد: «نداریم» «از این کتابفروشی به آن کتابفروشی میروی، شکل گم شدهٔ مانس را دوباره پیدا می‌کنی...« «خوب آقا... کتاب دیگری هم هست، کولی کنار آتش...» «کی نوشته؟» نام نویسنده را می‌گویی و تمام کتابفروشی‌ها یک صدا می‌گویند: «چنین نویسنده‌ای وجود خارجی ندارد.» تو انگار فراموش کرده‌ای در سال ۵۹ هستی و نویسنده این کتاب در سال ۷۳ می‌نویسد، نویسنده‌ای که اولین کتابش هشت سال بعد از آن روزهایی که تو در کتابفروشی‌ها می‌گردی چاپ می‌شود... » (روانی پور : ۱۸۸-۱۸۷)

در جایی دیگر از داستان، «آینه»، شخصیت اصلی داستان، سعی می‌کند با لمس کردن یک شخصیت داستانی دیگر، بفهمد که او واقعی است یا نه :

« {زن سوخته می‌گوید} تمام مدت آینه نگاهم می‌کرد، چشمانش برق می‌زد و هرازگاهی با دست مرا لمس می‌کرد، انگار که بخواهد راست و دروغ مرا امتحان کند،... گفت: تو چطور باور می‌کنی؟ گفتم چه چیز را باور می‌کنم؟ گفت: مرا، من که کنارت نشسته‌ام. گفتم: پناه بر خدا چه حرفی می‌زنی؟ گفت: آدم‌هایی که نویسنده شان را نمی‌شناسند، خوشبخت‌ترند.» (روانی پور: ۲۲۱)

در جایی دیگر از داستان، «آینه» که در جهان واقعی، به وسیله جوانی بازجویی می‌شود، به او می‌گوید که وجود ندارد و جوان ناباورانه انگشتان او را لمس می‌کند و در انتها جملهٔ عجیبی می‌گوید:

«از دست کی شاکی هستی؟»«یه نویسنده،»...« چکارت کرده؟»« چکار می‌خواستی بکند؟ قصه مرا می‌نویسد...» جوان، کاغذ را از دربان می‌گیرد، تندو تند چیزهایی می‌نویسد و ناباور به آینه نگاه می‌کند و با وجود اینکه در طول بازجویی حتی نیم نگاهی هم به آینه نینداخته، آرام نوک انگشت آینه را می‌گیرد و فشار می‌دهد، سری به تعجب تکان می‌دهد و به دربان می‌گوید : به هر حال اگر این زن برخلاف زن‌های دیگر وجود هم داشته باشد، اشغال گوشه‌ای از بیمارستان در این شرایط درست نیست...»(روانی پور: ۱۷۳-۱۷۲)

کدام یک از این جهان‌ها واقعی است؟ جهان بیرون یا جهان داستانی؟ کدام زن وجود واقعی

دارد؟ «آینه» یا زنان دیگر؟ جوان می‌گوید: «اگر این زن برخلاف زن‌های دیگر وجود داشته باشد؟» این حرف او کاملاً برخلاف تصوری است که خواننده دارد. در نظر خواننده، زنان بیرون داستان وجود دارند، اما جوان عکس این را می‌گوید. در همان دنیای درون داستان نیز، جهان‌های متفاوتی با استفاده از لایه‌های مختلف زمان و در هم آمیختن شخصیت‌ها خلق می‌شود. زن سوخته در بازار، جوانی خود را می‌بیند که از کنارش می‌گذرد و او را نمی‌شناسد و «آینه» در جواب اندوه و تعجب او می‌گوید: « مگر چه کسی خودش را می‌شناسد؟» (روانی پور: ۹۵)

برخی از شخصیت‌های این داستان، از آینده خود در داستان باخبرند و پیشاپیش از آن سخن می‌گویند:

«ما می‌میریم. من و قمر. در یک روز تابستانی میان آدم‌ها گیر می‌کنیم، قمر در روشنایی روز می‌میرد و من در تاریکی شب.» (روانی پور: ۲۳۲)

در رمان گویا شخصیت‌های داستانی هم صدا با نویسنده، بر آشکار کردن تصنع پای می‌فشارند و خواننده را به طور مداوم بین عوالم مختلفی که آفریده‌اند، معلق و سرگردان نگاه می‌دارند. مثلا راننده‌ای که شخصیت اصلی داستان، با کمک او هتلی برای سکونت پیدا می‌کند، اقرار می‌کند که شخصیتی داستانی است و نویسنده او را فقط برای حضور در این صحنه آفریده است:

«راس و حسینی ش، نوکرت هیچ کسی رو نمی‌شناسه، تو عمرش هم رانندگی نکرده، نه تنها رانندگی بلکه زندگی هم یخ. نوکر تو کسی فرستاده تا راه و چاه نشونت بده، راستش ترسید برگردی بندر و قصه‌اش باز بهم بخوره، حاجیت ایطوریا وارد معرکه شده، به خاطر وجود نازنین شوما.» (روانی پور:۱۸۰)

اینگونه است که خواننده متحیر است و پیرنگ جذاب داستان و انتظار حاصل از تعلیق داستان، او را به خواندن ادامهٔ داستان بر می‌انگیزد.

«دنیا چیست؟ انواع دنیاهای موجود کدام‌اند، این دنیاها متشکل از چه هستند و از چه نظر با یکدیگر تفاوت دارند؟ تقابل دنیاهای متفاوت، چه پیامدی دارد؛ یا وقتی مرز بین این دنیاها نقض می‌شود، چه رخ می‌دهد؟ متن به چه شکلی وجود دارد؟ آن دنیایی (یا دنیاهایی) که این متن ترسیم می‌کند، به چه شکلی وجود دارند؟ دنیایی که در این متن ترسیم می‌شود،

چگونه ساختار می‌یابد؟ و پرسش‌هایی از این قبیل.» (پاینده، ۱۳۹۳: ۱۳۵) در خوانش دریدایی برای هر یک از این پرسش‌ها، پاسخی نیز وجود دارد، اما پاسخ به آن واحد و متعین نیست.

هر پاسخی به پاسخ دیگر به صورت زنجیره‌ای از دلالت‌ها ارجاع می‌یابد. در واقع، در هر مواجهه حضور و غیاب، معنا به نوعی در نوسان است. در تقابل دوگانهٔ حضور و معنا و در این بازی زبانی، هر معنا و فهمی از اثر، در واقع یکی از فهم‌ها و معناهای بی شماری است که می‌تواند وجود داشته باشد و هیچ یک از معناها در محور مرکز نیستند. آن چه در حاشیه تفکر متافیزیک بوده این جا به اندازهٔ خود متن حائز اهمیت می‌شوند. در نهایت متن، دلالت‌های مختلف و چندگانه پیدا می‌کنند. در نهایت این داستان به مثابهٔ متن فراتر از دلالت اولیه خود بازنمایی واقعیت تاریخی و مشکلات زنان جامعهٔ دوره خود را بیان می‌کند و انبوهی از معناهای متکثر را در خود می‌گنجاند.

اگر درون مایهٔ متنی بر تقابل دوگانه‌ای مانند جهان بیرون / جهان درون مبتنی باشد که جهان درون داستان مضمون اصلی است، خوانش دریدایی در این رمان، این مطلب را آشکار خواهد کرد که متن برخلاف مضمون غالب خود، دارای عناصر معنایی است که جهان بیرون داستان را همپا با جهان درون داستان، به عنوان درون مایه اصلی متن نشان می‌دهد.

در این پژوهش، قطب برتر تقابل دوگانهٔ جهان بیرون / جهان درون داستان مورد بررسی قرار گرفت و آثار برتری آن یکی بر دیگری در متن نیز ارائه شد.

حال با واسازی تقابل دوگانهٔ جهان بیرون داستان/جهان درون داستان و اثبات این مطلب که نویسنده دخالت در روایت می‌کند، می‌توان به این حقیقت دست یافت که او نگرش دو سویه‌ای نسبت به ماهیت داستان خود دارد. گویی او بین جهان درون و بیرون داستان در نوسان است.

«تمامی کارهایی که در رویکرد شالوده‌شکنی صورت می‌گیرد برای این است که ثابت شود اجزای یک تقابل دوتایی واقعاً در برابر هم قرار نمی‌گیرند، بلکه عمدتاً با یکدیگر تداخل دارند. بر اساس شواهد درون متن نمی‌توان گفت که در تقابل بین مرگ / زندگی کدام یک بر دیگری برتری دارد. میشل فوکو معتقد است اگر محدودیتی وجود نداشته باشد، نیازی برای شکستن آن و رسیدن به آزادی پیدا نمی‌شود. این دو در کنار یکدیگر معنا پیدا می کنند.»

(125:2007,Bressler) بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که در رمان حاضر، جهان درون و بیرون داستان در کنار هم معنا پیدا می‌کنند. زیرا نویسنده بدون حضور در داستان نمی توانست داستان خود را پیش ببرد و شخصیت ها بدون تداخل حضور نویسنده نمی‌توانستند شکوه خود را به نمایش بگذارند. گویی متن و دنیا هر دو در داستان نفوذپذیر می‌شوند، تا حدی که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌گردد.

فرجام سخن

«منیرو روانی پور»، در رمان »«کولی کنار آتش»، با تداخل جهان بیرون و درون داستان باعث شگفتی خواننده شده است و گویی دو دنیای او از هم جدایی ناپذیرند. خواننده با خوانش رمان کولی کنار آتش، خود دست به تولید معنا می‌زند و به معنای تازه‌ای دست می‌یابد. این تلاش خواننده برای کشف دنیای درون و دنیای بیرون داستان که جدایی ناپذیرند باعث لذت کشف مخاطب می‌شود که از اهداف شالوده شکنی است. از نظر دریدا، معنای ثابت و قطعی برای کشف کردن وجود ندارد. آنچه در این جا وجود دارد، یک بازی رو به گسترش از معانی است که نمی‌تواند ثابت و قطعی شود. مطابق خوانش دریدا، نمی‌توان بیرون از متن به دنبال پاسخ بود. هر آنچه هست، پاسخی است که خود متن از طریق آن خود را نشان می‌دهد.

از این رو، رمان «کولی کنار آتش» بر اساس آنچه توضیح داده شد قابلیت نقد شالوده شکنانه را به درستی دارد واز طرفی، مهمترین مولفه‌های رمان شالوده‌شکن که همان دو قطبی بودن و تقابل دنیای درون / دنیای بیرون است در این اثر نمود قابل توجهی دارد. در آغاز اثبات شد که قطب برتر می‌تواند دنیای درون داستان باشد و سپس بررسی شد که قطب برتر می‌تواند با دخالت نویسنده، دنیای بیرون داستان باشد و سپس اثبات شد که در این اثر، دنیای بیرون و درون داستان در کنار همدیگر معنا پیدا می‌کنند. **تناقض‌های موجود بین دنیای درون و بیرون داستان راه را برای قطعیت معنای کنونی این رمان درهم می شکند.**

منابـع

کتابها

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۲) **ساختار و تأویل متن**، چاپ یازدهم، تهران : انتشارات مرکز.

۲. بلزی، کاترین (۱۳۷۹) **عمل نقد**، (ترجمه عباس مخبر)، تهران: قصه.

۳. پاینده، حسین (۱۳۹۳) **رمان پسامدرن و فیلم**، تهران: انتشارات هرمس.

۴. تایسن، لیس (۱۳۸۷) **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، (ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی)، تهران: انتشارات نگاه امروز، حکایت قلم نوین.

۵. تدینی، منصوره (۱۳۸۸) **پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران**، تهران : نشر علم.

۶. خبازی کناری، مهدی و سبطی، صفا (۱۳۹۶) **ساختارگرایی و پساساختارگرایی**، تهران: حکایت قلم نوین.

۷. دریدا، ژاک (۱۳۹۶) **دربارهٔ‌گراماتولوژی**،(مهدی پارسا)، تهران: شَوَند.

۸. دریدا، ژاک (۱۳۹۶) **نوشتار و تفاوت**، (عبدالکریم رشیدیان)، چاپ دوم،تهران: نی.

۹. روانی پور، منیرو (۱۳۷۸) **کولی کنار آتش**، تهران: نشر مرکز.

۱۰.سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷) **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، (ترجمه عباس مخبر)، تهران : طرح نو.

۱۱.ضیمران، محمد (۱۳۸۶) **ژاک دریدا و متافیزیک حضور**، تهران: انتشارات هرمس.

۱۲.کالر، جاناتان (۱۳۸۲) **نظریهٔ ادبی**، (ترجمهٔ فرزانه طاهری)، چاپ دوم، تهران : انتشارات نشر مرکز.

۱۳.نوریس، کریستوفر (۱۳۸۸) **شالوده شکنی**، (ترجمه پیام یزدان جو)، تهران : مرکز.

۱۴.هایدگر، مارتین (۱۳۸۹) **هستی و زمان**، (ترجمه عبدالکریم رشیدیان)، تهران: نشر نی.

مقالات

۱۵.اسداللهی، شکرالله (۱۳۷۹) **الف، رمان نو، دیالوگ نو**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز، شمارهٔ ۱۷۴، ص۱.

۱۶.روانی پور، منیرو (۱۳۷۸) **دغدغه‌ام دلتنگی‌های زن ایرانی است**، (گفتگوی علی محمد نجاتی با منیرو روانی پور)، روزنامهٔ خرداد، ۱۳۷۸/۴/۳۱، صص ۳۰-۲۹.

۱۷.فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۷) **ساخت شکنی بلاغی، نقش صناعات ادبی در شکست و واسازی متن**، نقد ادبی، سال ۱، شمارهٔ۳، صص۱۰۹- ۱۳۵.

۱۸.لازاریان، ژانت (۱۳۶۹) **نوشتن یادگار دوران شوریدگی**، مجلهٔ دنیای سخن، شمارهٔ۳۵، صص ۴۷-۴۴.

منابع انگلیسی

19. Abrams, M.H. (1999**) A Glossary of literary terms**،1 th ed. Fort worth:Harcourt Brace college pub.
20. Bressler، E.C (2007**) Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice.** 4 (th) Edition. Londan : Printice Hall.
21. Derrida,Jacques،(1977a)**Of Grammatology**. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak.Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
22. Derrida, Jacques ,(1987)،**The Truth In Painting**, Benington G and McLoad I(Trans.), Chicago Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

An anti-infrastructure critique for « The Gypsy by the fire »Novel by Moniro Ravani Pour ,basis on Jacques Derrida 's theory

Elham Shirvani Shaenayati[1], Dr. Manijeh Fallahi[2], Dr. Reza Heidari Nouri[3]

Abstract

Moniro Ravani Pour has surprised the reader via interacting between the outer (real) world with the inner world (story) in «The Gypsy by the fire »Novel. This essay has been attempted to survey Moniro Ravani Pour's «The Gypsy by the fire »Novel via anti-infrastructure critical point of view. Anti-infrastructure critique has been formed basis of Derrida's theory. Firstly it has been applied in philosophy then in literary criticism. Anti-infrastructure critique is based on bilateral confrontation and it has been discussed abut them to discover contradictions, eventually to reject accepted pre-assumptions.These searches lead to uncertainty of accepted believes that they already were certain. The confrontation in this novel is basis on the outer world (real world) with the inner world (story).

Sometimes in the novel, the world outside and the inner world will appears eventually. According to antiinfrastructure Derrida's theory, bipolar inner/outer world mean together eventually.I seems that inner and outer world of novel become permeable To the extent that Distinction between them will be impossible. In this paper, the research methodology is a descriptive-analytic type , It is based on a study of the novel, its analysis and description that has been presented basis of a dramatic critique of Derrida.

Keyword: Criticism and Analysis, Ashoori sonnets, Saeed Bijanbaki, Gourmet, Illustration.

[1]. . PhD student in lyrical literature, Department of Persian Literature, Faculty of Humanities, Saveh Branch, Islamic Azad University, Saveh, Iran.
[2].. Assistant Professor, Department of Persian Literature, Faculty of Humanities, Saveh Branch, Islamic Azad University, Saveh, Iran. (Responsible author)
[3].. Assistant Professor, Department of Persian Literature, Faculty of Humanities, Saveh Branch, Islamic Azad University, Saveh, Iran.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی