Metaphorical Analysis of Temporality in Tom Stoppard's "Travesties" in Light of Paul Ricoeur's Literary Theory

Parisa Pooyandeh
Department of English Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Zohreh Ramin[1]
Department of English Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 8 December 2020 ***Accepted: 11 May 2021***

Abstract

Since the human mind is temporal, his/her thoughts and the incidents s/he remembers from the past and narrates are temporally interpreted as well. Therefore, understanding the temporal dimension of the narratives leads to a profound recognition of both narratives and life which can be interpreted through textual signs. From this viewpoint, the present paper attempts to engage critically with Tom Stoppard, the contemporary British playwright who utilizes time-plays for conveying his thoughts. This study intends to deal with the hows and whys of the historical past in light of Paul Ricoeur's narrative theory. Travesties, going under the sub-genre of 'memory play', put prominent figures of politics and literature from different times and places along with each other to reveal their outlooks by representing opposed discourses regarding the definitions of art. To examine temporality in the narrative, the genre of drama was chosen for the opposed discourses as this genre offers the opportunity to represent binary dialogues in a dialectic manner based on their spokesmen's lived experiences. Thus, each concept is pitted against its 'other', some of them have been characters, schools of thought, or even dimensions of time. This openness to the 'other' points to morality, and consequently, the order resides in the narrative that this study reflects. In this regard, time is considered metaphorically to get a hermeneutic understanding of the narrative. For this purpose, the time-plays are interpreted with a narratological approach. Correlative is Ricoeur's three phases of mimesis, memory, and forgetting, and the related 'narrative time' theory.

Keywords: Narratology, Narrative Time, Memory Play, Forgetting, Hermeneutics

---

[1] Corresponding Author. Email: zramin@ut.ac.ir

مطالعات زبان و ترجمه   دورهٔ پنجاه و پنجم، شمارهٔ دوم (تابستان ۱۴۰۱)، صص ۱۶۳–۱۹۱

DOI: 10.22067/jlts.2021.67361.1001
مقالهٔ پژوهشی

بررسی استعاری زمان در روایت *تقلیدهای انتقادی* تام استوپارد با تأکید بر نظریّهٔ ادبی پل ریکور

پریسا پوینده (گروه زبان و ادبیّات انگلیسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران)
زهره رامین* (گروه زبان و ادبیّات انگلیسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران)

چکیده

ازآنجاکه ذهنیت انسان زمانمند است، عقایدی که به آن می‌اندیشد و رویدادهایی که به خاطر می‌آورد و روایت می‌کند نیز زمانمند هستند، بنابراین درک بُعد زمانی به شناخت عمیق‌تر ذهن انسان، روایت‌های او و درنهایت شناخت زندگی می‌انجامد. این مهم از طریق تفسیر نشانه‌های متنی که او می‌آفریند صورت می‌پذیرد. از این منظر، تام استوپارد، نمایشنامه‌نویس معاصر انگلیسی، که از بازی‌های زمانی در جهت بیان اندیشه‌های خود استفاده می‌کند، مورد مطالعه قرار گرفته است. نمایشنامهٔ *تقلیدهای انتقادی* او در قالب نمایشنامهٔ حافظه، با کنار هم نهادن شخصیّت‌های ادبی-هنری و سیاسی، به مفهوم هنر از دیدگاه‌های آنان می‌پردازد و گفتمان‌های متناقضی را در برابر خواننده بازنمایی می‌کند. در این پژوهش، گفتمان‌های متضاد به‌صورت گفتگوهای دوبه‌دو در نظر گرفته شده است به‌گونه‌ای که هر مفهومی با مفهوم «دیگریِ» خود در مقابله قرار داده شده که گاه شخصیّت‌ها و گاه مکاتب فکری یا حتّی بُعدی از زمان هستند. پژوهش‌های مرتبط با موضوع این مقاله بیشتر در زمینهٔ بررسی هویّت و یا عناصر پوچ‌گرائی و پسامدرن از طریق شخصیّت‌پردازی بوده است و هیچ‌یک با دیدگاه زمانی به بررسی این نمایشنامه نپرداخته‌اند. هدف پژوهش حاضر تفسیر معنا از طریق استعاری تلّقی کردن زمان در سطح گفتمان بر مبنای رهیافت هرمنوتیکی است و با کاربست نظریّهٔ «روایی پل ریکور» به بررسی چرایی و چگونگی بُعد زمانی می‌پردازد. این پژوهش با تأکید بر تکنیک‌های بلاغی نویسنده و با استناد بر نظریّهٔ

---

* نویسنده مسئول   zramin@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۱۸   تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۱

«سه‌گانهٔ محاکات» و نیز مفهوم «فراموشی و حافظه» از دیدگاه ریکور با روش تحلیلی-کیفی و با رویکرد روایت‌شناسانه، نظم و ساختار را از خلال بی‌نظمی‌ها و بازی‌های زمانی این نمایشنامه بررسی و نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، زمان روایی، نمایشنامهٔ حافظه، فراموشی، هرمنوتیک

۱. مقدّمه

زمان و یکی از مظاهر آن یعنی حافظه موضوع بحث‌برانگیز عصر حاضر برشمرده شده است تا جایی که گفته می‌شود در فرهنگ معاصر غربی، حافظه به‌عنوان الگوی زیباشناختی در موزه‌ها و سایر یادبودهای فرهنگی تجلّی پیدا کرده است (وایت‌هد[1]، ۲۰۰۹). غالباً یکی از راه‌هایی که نویسنده برای روایت داستان انتخاب می‌کند، استفاده از حافظهٔ فرهنگی-تاریخی است. در چنین داستان‌هایی، وقایع و اتّفاقاتی که در گذشتهٔ دور یا نزدیک روی داده است مورد بهره‌برداری نویسنده قرار می‌گیرد تا در زمان حال نسبت به آنها موضع یا نظر خاصّی ارائه شود. اینکه نویسنده از حافظهٔ یک راوی نمایشی برای بازگو کردن وقایع داستان -خواه خیالی و خواه واقعی- استفاده کرده نشانگر این است که موضوعی در خلال روند تاریخی و زمانی تغییر کرده است و یا در شرف تغییر خواهد بود. درنتیجهٔ چنین دیدگاه و تکنیکی، بررسی وقایع برحسب زمان به تفسیر و تعبیر هرمنوتیکی نیازمند است.

این وقایع که توسط افراد یک فرهنگ قابل درک هستند و به‌طور مشترک تجربه شده‌اند، از نظر پل ریکور[2]، فیلسوف معاصر فرانسوی، در سطح اوّل محاکات قرار می‌گیرند. ریکور معتقد است یک روایت قبل از اینکه به سطح تفسیر خواننده برسد دو سطح دیگر را نیز طی می‌کند. سطح اوّل این نظریّه که به «سه‌گانهٔ محاکات»[3] او معروف است، مربوط به ادراکات انسان است که علاوه بر ادراک عینی از جهان، شامل ادراکات ذهنی نیز نسبت به خود و تجربیات زیسته‌ای می‌شود که همگان فهم

---

[1] Whitehead
[2] Paul Ricoeur
[3] mimesis

مشترکی از آن دارند. ریکور این سطح را «پیشاپیکربندی»[1] نام می‌نهد و به‌عنوان سطحی که هنوز به روایت درنیامده است امّا برای فهم سوژه مؤثر است، مطرح می‌کند. در سطح دوم که مهم‌ترین بخش این نظریّه است، طرح و روایت داستان شکل می‌گیرد و «پیکربندی»[2] نامیده می‌شود بدین مضمون که تمامی طرح‌هایی که در پیشاپیکربندی قرار دارند و دارای ساختار و خصلت‌های نمادین و یا بُعد زمانی هستند، به مرحلهٔ روایت شدن می‌رسند. در سطح آخر پس‌ازاینکه عناصر روایی و پیشاانگاشتی روایت با یکدیگر ترکیب شدند و تمامیت و راویانگی[3] یک اثر را خلق کردند، خواننده با دید پیشاانگاشتی و تجربیات زیستهٔ متفاوت و با پیوند دنیای متن به دنیای خود، به تفسیر می‌پردازد و عمل خوانش که از نظر ریکور در سطح محاکات سه قرار دارد با پیوند محاکات یک و دو انجام می‌پذیرد (ریکور، ۱۹۸۳)؛ بنابراین رویدادها و اندیشه‌هایی که از سطح پیشاپیکربندی توسط نویسنده گزینش و به‌نوعی تقلید می‌شوند، به روایت درمی‌آیند. موضوع محاکات در سطح روایت به لحاظ صورت‌بندی هم تقلید می‌شود و به خواننده منتقل شده تا با فهم و برداشت او و بر پایهٔ نشانه‌های متنی به تفسیر درآید.

جهت فهم و تفسیر متن، «استعاره» به‌عنوان یک تجربهٔ عمیق و خاص با توجّه به مفهوم آن از منظر پل ریکور به کار می‌رود. ازآنجایی‌که فهم هرمنوتیک برای خلق معنا در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است، ارتباط بین مفاهیم از اهمّیّت خاصّی برخوردار است؛ بنابراین، این امر از طریق استعاری انگاشتن این مفاهیم بهتر و عمیق‌تر قابل درک و بررسی است. استعاره نه به‌عنوان آرایه‌ای زینت‌بخش متن، بلکه برای انتقال تجربه و معنا مورد استفاده قرار می‌گیرد. ازاین‌رو، نه با فرم استعاره و نه با معنای آن، بلکه با ارجاع یا مصداق آن مواجه هستیم. فرم استعاره به‌طورمعمول جنبهٔ لفظی را در نظر می‌گیرد و معنای استعاره نیز غالباً به شباهت‌ها اشاره دارد، امّا ریکور مصداق را برای توصیف مجدّد واقعیات با اهمّیّت می‌داند (ریکور، ۱۹۷۷).

---

[1] pre-figuration
[2] figuration
[3] narrativity

این نگره این‌گونه توجیه می‌شود که همهٔ مفاهیم و تجارب زندگی با منطق زبان روزمره قابل بیان نیستند همانند آنچه ساختارگرایان در پی آن هستند تا مفاهیم در قالب ساختارهای تکرارشونده و قابل تشخیص بگنجند، بلکه همیشه مفاهیمی خارج از حیطهٔ زندگی وجود دارند که البتّه ریکور معتقد است می‌توان به آنها ارجاع داد امّا نه با کلام عادی، بلکه با زبان مجازی (به نقل از لایتفوت[1]، ۲۰۰۵).

زبان مجازی که موردنظر ریکور است به‌طور خاص شامل «نماد» و «استعاره» است و در شرایطی که معنا با زبان لفظی قابل انتقال نباشد و در کلام عادی نگنجد، می‌تواند مرجع شبیه‌سازی‌های بی‌شمار معنایی باشد بدین گونه که معناهای جدیدی از طریق استعاری انگاشتن کشف شوند. چنین فرایندی «مبتنی بر شهودی ناگهانی است که پیکربندی پیشین زبان را دست‌کاری می‌کند و ساختاری جدید می‌آفریند» (فرهمندپور، ۱۳۹۹، ص. ۱۸۰). به اعتقاد ریکور، نماد و استعاره دربرگیرندهٔ معناهای دوگانه و حتّی پنهان هستند و حضور آنها نه در ذهن یا فرآیندهای روان‌شناختی، بلکه در کنش انسانی است که در خلال تعاملات اجتماعی قابل درک و تشخیص هستند (ریکور، ۱۹۸۳). به همین جهت زمان در نمایشنامهٔ استوپارد[2] به‌عنوان استعاره‌ای جهت درک معنای عمیق‌تر بررسی می‌شود و ازآنجایی‌که در این نمایشنامه به اندیشه‌ها و آثار نویسندگان دیگر اشاره شده است، «استعارهٔ زمان» در سطح گفتمان مد نظر قرار می‌گیرد. می‌توان گفت استعاره ظرفیتی برای خواننده فراهم می‌نماید تا طور دیگری ببیند و درواقع شباهت‌های جدیدی را خلق کند.

آنچه در نمایشنامهٔ *تقلیدهای انتقادی*[3] به‌عنوان موضوع پیشاروایتی برگزیده شده است، از گفتمان پوچ‌گرائی پس از دو جنگ جهانی سرچشمه گرفته است. این گفتمان از خلال حافظهٔ فرهنگی به حافظهٔ روایی منتقل شده است. حافظهٔ روایی به تعریف میکی بال[4](۱۹۹۹)، متفاوت از حافظهٔ عادی است و شامل رویدادهایی است

---

1. Lightfoot
2. Tom Stoppard
3. *Travesties*
4. Mieke Ball

که رنگ و بوی احساسات را نیز به همراه دارند. بدیهی است اندیشه‌هایی که در ادبیّات مطرح شده‌اند حتّی اگر به‌صورت دیدگاه فردی هم باشند، ریشه در حافظهٔ جمعی دارند. هر اندیشه‌ای قبل و بعدی دارد و آنچه در هر زمان به کار برده می‌شود، با ریشه‌یابی تاریخی و فرهنگی شناسایی و سپس کاربرد و نقش آن در زمان حال بررسی می‌شود. در این نمایشنامه زمان حال که زمان پس از جنگ دوران نویسنده محسوب می‌شود، آیندهٔ زمان گذشته‌ای است که در آن آمال و امیدهای ناشی از رویدادهای قبلی برآورده نشده‌اند؛ بنابراین زمان حال به‌گونه‌ای استعاری به گفتمانی اشاره دارد که می‌تواند رنگی از خوش‌بینی و نظم را رقم زند. حافظه‌ای که با یادآوری رویدادهای گذشته، گفتمان‌های متناقضی را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد، بر آن است تا نشان دهد زبان قادر است آشتی اضداد را در آیندهٔ روایت به ارمغان آورد (دافی[1]، ۲۰۰۲). هدف از کنارهم‌گذاردن شخصیّت‌های مختلف با دیدگاه‌های هُنری متفاوت، قرار دادن در مقابل «دیگریِ» هر عقیده است تا شرایط قضاوت و تفسیر آن عقیده به شکل منصفانه‌تری نسبت به زمان خود انجام پذیرد.

پژوهش حاضر، با تکیه بر بازی‌های زمانی نویسنده و با استناد به مبانی فکری ریکور در خصوص وجود بارقه‌های امید در خلال روایت که در نظم و ساختار متجلی می‌شوند، به این موضوع می‌پردازد که استوپارد متأثر از گفتمان عصر خود بوده است، امّا هدف وی ایجاد گفتمان متفاوتی است که با پوچ‌گرایی فاصله دارد. پرسش‌هایی که هم‌سو با بحث در این مورد بررسی خواهند شد به این شرح است:

۱. چگونه بازی‌های زمانی، ارائه‌دهندهٔ نظم و ساختار هستند و مهم‌ترین زمان که استوپارد از آن منظر به بی‌نظمی می‌نگرد کدام است؟
۲. آیا هدف او از به‌هم‌پیوستن گذشته، حال و آینده ایجاد امید است یا حسرت گذشته و یا تشویش و نگرانی؟

به‌عبارت‌دیگر، اهمّیّت بُعد زمانی در نمایشنامهٔ *تقلیدهای انتقادی* در نظم‌بخشی به نظام فکری عصر حاضر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

---

[1] Duffy

۲. پیشینهٔ پژوهش

برخی از منتقدین در مورد استوپارد اظهار داشته‌اند، آثار او به گفتمان و اندیشه‌های متأثر از «*تئاتر پوچی*»[1] دوران وی مرتبط است. دوران نمایشنامه‌نویسانی همچون ساموئل بِکت[2] و هارولد پینتر[3] که اعتقادی به شکوه و حرمت انسان نداشتند و هدف و نظامی برای این دنیا قائل نبودند. مایکل هیندن[4] (۱۹۸٦) در مقاله‌ای از سه نمایشنامه‌نویس چالش‌برانگیز عصر حاضر یعنی پینتر، استوپارد و سَم شِپرد[5] نام برده و با مقایسهٔ آنها بر این عقیده است که اگرچه هرکدام از این نویسندگان ویژگی‌های سبکی منحصربه‌فرد خود را دارند، رد پایی از بِکت که از پیشروان تئاتر پسامدرن به شمار می‌آید و تجلّی‌گر سبک تئاتر پوچی است، در آثار هر سهٔ آنها غیرقابل‌انکار است. این بدان معنی است که استوپارد نیز از مشخّصه‌های تکنیکی نمایشنامه‌نویسی بِکت تأثیر پذیرفته است. نویسندهٔ مقالهٔ یادشده به برخی از این فنون نمایشی از جمله مفاهیم نوین پیرنگ، مکالمه و شخصیّت‌ها اشاره می‌کند. به‌عنوان‌مثال، پیرنگ چنین داستان‌هایی به‌صورت دایره‌ای و نه روند خطی تعریف می‌شود؛ مکالمه نیز به شکل پُرحرفی‌های دیوانه‌وار و بی‌منطق همراه با جوک‌های متافیزیکی نمایان می‌شود و شخصیّت‌های بی‌حس و حرکت به شکل دونفره یا سه‌نفره که درعین‌حال هویّت‌های آنها تبادل‌پذیر است قابل تشخیص هستند (هیندن، ۱۹۸٦).

عناصر ذکر شده به‌طورکلّی در نمایشنامه‌های استوپارد و به‌طور خاص در *تقلیدهای انتقادی* نیز قابل مشاهده و بررسی هستند. وقفه‌های زمانی، عقب‌گرد متناوب او به گذشته و درنتیجه شکل برگشت‌پذیر و دایره‌وار پیرنگ داستان، شخصیّت‌های دوتایی (در نمایشنامه‌های دیگر استوپارد از جمله *رُزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند*[6]) و شخصیّت‌های سه‌تایی (در *تقلیدهای انتقادی*) با هویّت‌های

---

[1] *The Theater of the Absurd*

[2] Samuel Beckett

[3] Harold Pinter

[4] Michael Hinden

[5] Sam Shepard

[6] *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*

متغیر و همچنین ضعف حافظه قابل مشاهده هستند. بااین‌وجود، هیندن (۱۹۸۶) چنین نتیجه‌گیری می‌کند که حضور بکت در آثار اخیر استوپارد کم‌رنگ شده است و گرچه استوپارد به تمسخر شخصیّت‌های واقعی در عرصهٔ هنر، سیاست و ادبیّات می‌پردازد، امّا نهایتاً روایت او نه‌تنها به پوچی نمی‌انجامد، بلکه پایانی معنادار و اخلاقی نیز به همراه دارد. سیر کلّی پژوهش حاضر نیز با نتیجه‌گیری نویسندهٔ مذکور سنخیت دارد و نتیجه را با توجّه به کاربردهای خاص زمانی و تجربهٔ زیستهٔ ارائه شده در روایت بیان می‌دارد.

برخی دیگر از محقّقین نیز به عدم گرایش پوچ‌گرایی استوپارد اشاره کرده‌اند از جمله پاتریشیا گرینر[1] (۱۹۸۰) که بر این باور است دلیل انحراف استوپارد از تئاتر پوچی موفّقیّت شخصیّت‌ها در دست به عمل زدن است و اگر نتوانند معنایی برای زندگی بیابند، حداقل در این دنیای پوچ که در آن سنّت‌های قدیمی قادر به پاسخگویی به نیازهای اخلاقی و انسانی نیستند می‌توانند با توسّل به عقلانیت و پیوندهای اجتماعی-عاطفی خود ادامهٔ حیات دهند. نکتهٔ مهمی که وی به آن اشاره می‌کند این است که پوچ‌گرایان راه رسیدن به پوچی یعنی عقل و منطق را زیر سؤال می‌برند (گرینر، ۱۹۸۰)؛ امّا در ارتباط با پوچ‌گرایی استوپارد، گابریل رابینسون[2] (۱۹۷۷) در مقاله‌ای پیرنگ داستان‌های او را فاقد ساختار و طرحی نظام‌مند می‌داند و معتقد است شخصیّت‌ها، صرفاً، عهده‌دار ابراز عقاید متناقض هستند به‌گونه‌ای که ابتدا بحثی آغاز می‌شود؛ سپس عقیده‌ای بر ضد آن گفته می‌شود و بعد حرف دیگری ضد آن حرف قبلی و همین‌طور ادامه پیدا می‌کند و به هیچ نقطهٔ معناداری نمی‌رسد (رابینسون، ۱۹۷۷). او معتقد است در این نمایشنامه پوچی زندگی در خنده‌دار جلوه دادن شرایط شخصیّت‌ها -هرچند افراد برجسته و نام‌آوری همچون جویس یا لنین در نمایشنامه حاضر باشند- و خصوصاً به تمسخر گرفتن جنگ که فقط باعث از بین رفتن تعدادی شلوار شده، متبلور شده است (رابینسون، ۱۹۷۷).

---

[1] Patricia Greiner
[2] Gabriele Scott Robinson

همچنین در برخی پژوهش‌ها از ایدهٔ زمانی پل ریکور به‌عنوان عنصری برای رسیدن به هویّت راوی/ نویسنده استفاده شده است همچنان که نژادمحمّد (۱۳۹۷) در مقالهٔ خود با عنوان «از دغدغهٔ زمان تا بحران هویّت در داستان *گشتی شبانه* نوشتهٔ پاتریک مودیانو» به این موضوع پرداخته است. وجوه زمانی مورد بحث یا در قالب زمان افعال و یا به‌صورت تاریخی و بازگشت به گذشته به سبک جریان سیّال ذهن راوی مورد بررسی قرار گرفته‌اند و از آن برای احضار وقایع گذشته برای نشان دادن درون‌مایه‌ها و تخیّلات به کار رفته در داستان مدد جُسته است. همچنین بُعد زمان با بُعد مکان تلفیق یافته و با بدل نمودن زمان حال به گذشته، وقایع را به‌صورت تکثیر و تغییر یافته نشان می‌دهد، حال‌آنکه در پژوهش حاضر از عنصر زمان و استعاری تلّقی کردن آن برای استنتاج نظم و ساختار روایت و نهایتاً خروج از مرز پوچ‌گرایی استفاده می‌شود. به‌طورکلّی، این پژوهش از نشانه‌های زمانی در جهت نیل به ساختار روایت بهره می‌جوید.

این پژوهش با توجّه به نشانه‌های متنی نمایشنامه و مفاهیم دوگانه‌ای که به‌طور دیالکتیکی با یکدیگر در تقابل قرار داده می‌شوند، به بازنگری نحوهٔ تأثیر رویدادهای اجتماعی و تاریخی بر روایت داستان می‌پردازد. از خلال تفسیر این وقایع در متن و تعبیر استعاری زمان برحسب گفتمان جدید که پژوهش‌های انجام‌شده تاکنون به آن نپرداخته‌اند، به وجود نظم و ساختار در روایت و نهایتاً در معنای زندگی معاصر پی خواهیم برد. گرچه استوپارد اشاره‌های تمسخرآمیز فراوانی به اُسکار وایلد، ویلیام شکسپیر، جیمز جویس، تریستان زارا، ولادمیر لنین و حتّی شخصیّت‌های درون نمایشنامه‌ای یا نحوهٔ لباس پوشیدن و ظاهر آنها دارد، امّا این پژوهش بر آن است نشان دهد هدف، بازنمایی پوچی زندگی و قرار دادن انسان معاصر در وضعیت بلاتکلیفی زندگی نیست. آنچه از برجسته کردن پوچی، بی‌ساختاری و تمسخرها می‌توان دریافت، نه در روند داستان، یا آن‌گونه که پژوهش‌های مختلف نشان داده‌اند در شخصیّت‌ها و پوچی گفتارشان است، بلکه در انتهای داستان که فهم هرمنوتیکی و ادامهٔ آن به عهدهٔ خواننده است آشکار می‌شود.

۳. روش پژوهش

در این پژوهش از طریق نشانه‌های متنی و با بهره‌گیری از تکنیک‌های خاص نویسنده از جمله بازی‌های زبانی و زمانی و نیز دوگانه‌های ساختاری و معنایی به تفسیر معنای روایت پرداخته می‌شود. این مهم به روش تحلیلی-کیفی و به‌واسطهٔ رهیافت هرمنوتیک برای درک معنا انجام می‌شود که هم خواننده و هم نویسنده را در شکل‌گیری معناهای جدید درگیر می‌کند. روش تحقیق کیفی این پژوهش بر اساس نشانه‌های متنی یا نشانه‌شناسی صورت می‌پذیرد یعنی در سطح کلامی نشانه‌ها تفسیر می‌شوند. همچنین به‌واسطهٔ اینکه نشانه‌های متن ارتباط مستقیم با تاریخ و مسائل اجتماعی دارند که از طریق زبان منتقل شده‌اند و درک جهان‌بینی دیگران را از طریق درک تاریخی امکان‌پذیر می‌سازند، تعاملات و بینش اجتماعی نیز از این طریق مد نظر قرار می‌گیرد؛ بنابراین ابتدا تفسیر نشانه‌ها و سپس تعبیر آن از طریق فهم هرمنوتیک صورت می‌گیرد. زمانی که نویسنده وقایعی را از فاصلهٔ زمانی گذشته به زمان حال می‌آورد، خود درکی از آنها دارد و فهم خواننده نیز با تعبیر هرمنوتیکی، معنا تولید می‌کند و ازآنجاکه گفتمان تاریخ گذشته با زمان حال درمی‌آمیزد، زمان به‌گونه‌ای استعاری بازتعریف و توصیف می‌شود؛ بنابراین با این روش معناهایی که قبلاً توسط نویسنده تفسیر شده‌اند از طریق خواننده دوباره تفسیرپذیر می‌شوند. همچنین با توجّه به نظرگاه پل ریکور که استعاره را به‌عنوان نیروی زنده‌ای می‌داند که باعث به وجود آمدن شباهت‌های جدید و معناهای بدیع می‌شود که منطق زبان روزمره قادر به خلق آنها نیست (دافی، ۲۰۰۹)، پژوهش حاضر با دیدگاهی روایت‌شناسانه برای فهم تأثیر زمان در روایت به بررسی گفتمانی استعارهٔ زمان می‌پردازد.

٤. یافته‌های پژوهش

با توجّه به آنچه در مقدّمه ارائه شد، با در نظر گرفتن استعارهٔ زمان ابتدا به دوگانه قرار دادن شخصیّت‌ها و مکاتب فکری و سپس به نقش حافظه و فراموشی در تفسیر هرمنوتیک خواننده–محور پرداخته می‌شود.

٤. ١. بررسی محورهای دوگانه در نمایشنامهٔ *تقلیدهای انتقادی*

از جمله فنون بلاغی که استوپارد به‌گونه‌ای درون‌مایه‌ای در اکثر نمایشنامه‌های خود استفاده می‌کند، تکنیک «دوگانگی و دوتایی» است. آن‌گونه که پل دلانی[1]، یکی از مفسرین استوپارد، مطرح کرده است این دوگانگی به‌صورت شخصیّت‌های دوقلو یا آیینه‌ای، استفاده از دوگانگی زبانی مثل جناس، ساختارهای تقابلی از جمله رمانتیک و کلاسیک و یا استفاده از زبان خارجی دیگر یا زبانی ابداعی به‌صورت هم‌زمان با انگلیسی، بازتابی از ساختار سبکی استوپارد است (به نقل از کِلی[2]، ۲۰۰۱). این تکنیک به رویارویی اندیشه‌های متضادی که نویسنده در پی رفع مشکل آن است یا تردیدی در مورد آنها دارد کمک بسیاری می‌کند. همچنین همان تردید و دوگانگی فکری در خواننده ایجاد می‌شود تا با مواجه شدن با هر دو روی مسئله نسبت به تفسیر آن اقدام نماید. به همین دلیل بررسی دوگانه‌ها به وجهی از زمان مربوط می‌شوند تا از طریق گفتمان آنها تفسیر شوند.

استوپارد در مصاحبه‌ای گفته است نوشتن را زمانی آغاز کرده که هدف وجودی تأثر در جامعه ابراز نظرات مستقیم بر آن است و روحیات خود را مناسب با این شرایط نمی‌بیند (گالوب[3]، ۱۹۸۱)؛ بنابراین معتقد به اعلام نظر مستقیم در تأثر نیست، امّا با وجودی که خود اذعان داشته است برچسبی بر اندیشهٔ ارائه شده در نمایشنامه‌های خود نمی‌زند و موضع‌گیری صریحی نمی‌کند و حتّی همهٔ درس‌های اخلاقی را نیز زیر سؤال می‌برد، آنچه از نمایش دوگانه‌ها برمی‌آید حاکی از آن است

---

[1] Paul Delaney
[2] Kelly
[3] Gollob

که با بررسی نشانه‌ها می‌توان به بُعد اخلاقی روایت پی برد؛ زیرا مسلم است هر روایتی بُعد اخلاقی دارد و قرار است پیامی را به دیگران برساند و چنین استنباط می‌شود که این موضوع نشانگر عدم تبعیت از گفتمان پوچی است. استوپارد مفاهیم و دیدگاه‌های هنری را در گسترهٔ زمانی دوران پس از جنگ مطرح می‌کند. زمانی که آثار روانی باقی‌مانده از دو جنگ جهانی باعث یأس و ناامیدی فزاینده‌ای در جوامع اروپایی شده به‌گونه‌ای که تأثیرش بر ادبیّات پوچ‌گرا آشکار است چراکه پیشرفت علمی بشر در جهت نابودی میلیون‌ها انسان به کار گرفته شده و نتوانسته بود آزادی و خوشبختی برای او به ارمغان آورد. در چنین شرایطی، استوپارد به مفاهیم هنر می‌پردازد و این حاکی از این است که گفتمان هنر با عدم پیروی از همین گفتمان پوچی سر بر آورده است زیر آن‌طور که ریکور (۱۹۸۳) می‌گوید: «ناپیوستگی انتقادی در پیوستگی روایی خود را نشان می‌دهد» (ص. ۱۵۲). ازاین‌جهت این نمایشنامه، تقلیدی مسخره‌آمیز است، امّا نه آن‌گونه که ساموئل بِکت وضعیت انسان مدرن را بدون هیچ هدف و منظوری به تصویر می‌کشد، بلکه خواننده در اینجا به درک و تفسیر عمیق‌تری سوق داده می‌شود. حتّی داستان هم در مکانی مانند شهر زوریخ اتّفاق می‌افتد که در زمان جنگ بی‌طرف محسوب می‌شد. به همین دلیل خواننده با بهره‌گیری از تکنیک گفتگوهای دیالکتیکی در این نمایشنامه به تفسیر معنا و اندیشه دست می‌یابد.

یکی از دوگانه‌های ساختاری این نمایشنامه، مقابلهٔ دیدگاه‌ها و مکاتب هُنری به‌صورت دوبه‌دو است. در *تقلیدهای انتقادی*، سه شخصیّت سیاسی، ادبی و هنری از زمان و مکان خود فراخوانده شده‌اند و در گفتگوهای دوتایی شرکت می‌جویند تا تفکّرات بحث‌برانگیز خود را به نمایش بگذارند. این سه شخصیّت متعلق به سه کشور با فرهنگ و زبان مختلف هستند و نظرگاه فکری آنها در یک‌زمان ولی بدون تأثیرگذاری بر دیگری شکل گرفته است. جیمز جویس ایرلندی است و به‌عنوان یکی از مفاخر ادبیّات انگلیس و از پیشگامان داستان مدرن به شمار می‌آید. تریستان زارا رومانیایی است و از پیشگامان آنارشیست ضد هنر از مکتب دادائیسم و ولادیمیر لنین

از انقلابیون روسیه و طرفدار رئالیسم اجتماعی است. کلّیهٔ این گفتگوها در حافظهٔ شخصی به نام هِنری کار[1] در زمان ۱۹۱۷ و در شهر زوریخ شکل می‌گیرد و همین‌طور که از نام نمایشنامه نیز برمی‌آید، تقلید مسخره‌ای[2] از شخصیّت‌ها و نیز مکاتب فکری آنها ارائه می‌شود. در جایی راوی نمایشی اشاره می‌کند به افکاری همچون «پدرسالاری شبه‌دادائیسم! -کلمات قصار شبیه وایلد! -تعصبات مذهبی و سؤال و جواب‌های جویس! -کوبیسم! -اکسپرسیونیسم! -روماتیسم!» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ٦٢) که با آوردن آخرین پسوند «ایسم» در کنار مکاتب دیگر آنها را به سُخره می‌گیرد. هرکدام از «ایسم‌ها» نشانهٔ دوره‌ای از شکل‌گیری عقیده و ایدئولوژی خاصّی است که به‌عنوان مفهومی استعاری جلوه‌گر عقاید مختلف هنری متناسب با روح دوران است. تمسخر انواع این ایدئولوژی‌ها، نشان‌دهندهٔ بی‌اهمّیّت جلوه دادن نام‌ها است و درواقع به‌گونه‌ای تقدّس و دیکتاتوری ارجاع و مصداق نام‌های عقیدتی را زیر سؤال می‌برد و تئاتر پوچی نیز خود یکی از این نام‌هاست که کلّیت مفهوم نمایشنامه را از زیر عنوان مستقیم آن بیرون می‌آورد.

در این داستان خواننده از پیش با شخصیّت‌های جویس، لنین و زارا و اندیشه‌های آنها که هرکدام در نوع خود انقلابی در عرصهٔ ادبیّات، سیاست و هنر به پا کردند و مباحثی که در زمانهٔ خود مطرح کرده‌اند آشنا است و حتّی شخصیّت‌های داستان همان اسامی واقعی خود را دارند. در داستان هم از نام‌های واقعی تاریخ و ادبیّات سخن گفته می‌شود و هم از شخصیّت‌های خیالی نمایشنامهٔ اُسکار وایلد که پیرنگ داستان بر پایهٔ آن است ذکر شده است. این آشنایی، بخشی از مطالب پیشاپیکربندی روایت این داستان را تشکیل می‌دهد که در این نمایشنامه به‌گونه‌ای خاص به روایت درمی‌آیند. به‌عنوان‌مثال، آنچه خواننده به‌عنوان مکتب «هنربرای‌هنر» با جیمز جویس مرتبط می‌داند، در پیشاپیکربندی در حدّ یک ساختار وجود دارد و خواننده از آن آگاه است. این اطّلاعات پیشاروایتی در این داستان این‌گونه در گفتهٔ جیمز جویس متجلّی

---

1. Henry Carr
2. travesty

می‌شود: «هنرمند همانند شعبده‌بازی است در میان مردمان زمانهٔ خود که لذّت جاودانگی را از طریق هنر برای آنها به ارمغان می‌آورد» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ٦٢). درواقع، دیدگاه هنر برای هنر متضمّن این نکته است که زندگی انسان، صرفاً از طریق هنر معنا پیدا می‌کند و جایگاه هنرمند همانند پیامبری است که هنر را به‌عنوان معجزه به زندگی انسان معرّفی می‌کند.

به همین نسبت دیدگاه لنین که هنر را ابزاری برای انقلاب مارکسیستی می‌داند نیز به این صورت روایت می‌شود: «ادبیّات بایستی فارغ از فردگرایی بورژوازی، بخشی از دلیل مشترک پرولتاریا باشد» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ۸۵). نگرش زارا هم که نگاهی بدبینانه و آنارشیست است بدین گونه به روایت درآمده است: «موسیقی فاسد است و زبان نیز به خدمت گرفته می‌شود. واژه‌ها نیز برای معناهای متضاد به کار برده می‌شوند. به همین دلیل ضد هنر در زمان ما هنر محسوب می‌شود» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ۳۵). خود شخصیّت اصلی داستان یا راوی نمایشی یعنی هِنری کار نیز (که گفتگوها در حافظهٔ او شکل می‌گیرند) با دیدگاهی میانه‌رو و محافظه‌کارانه بر این عقیده است: «هنر، جامعه را تغییر نمی‌دهد، بلکه خود توسط جامعه تغییر می‌کند» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ٦٢). دیدگاه جویس و زارا در تقابلی دوگانه با یکدیگر در قالب هنربرای‌هنر و ضد هنر بیان می‌شوند و نهایتاً نظر راوی نمایشی هم در تقابل با هر دوی آنها قرار می‌گیرد با این مضمون: «هنرمند کسی است که هنر در او به ودیعه نهاده شده به‌طوری‌که قادر است کاری را در مقایسه با دیگران کم‌وبیش به‌خوبی انجام دهد. نکتهٔ کاربردی زبان بایستی این باشد که یک واژه فقط برای بیان یک حقیقت یا ایدهٔ خاص و نه حقایق و ایده‌های دیگر به کار رود» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ٣٤).

بنابراین آنچه از ماهیّت هنر از سطح یک محاکات به سطح دو روایت می‌شود از افرادی سرچشمه می‌گیرد که تجربه‌های زیستهٔ غیرهمزمان داشته‌اند؛ امّا به‌صورت هم‌زمان با یکدیگر و به‌طور نمایشی در تقابل هستند و برای خواننده مسیر تفسیر را در سطح سه محاکات باز می‌کند. در صحنهٔ اوّل نمایشنامه، هر شخصیّت دیدگاه

هُنری خود را بر اساس عقاید و پیش‌زمینه‌های شخصی بازنمایی می‌کند. به‌عنوان‌مثال، زارا تمامی واژه‌های غزلی از شکسپیر را برش می‌زند، آنها را در کلاه می‌اندازد و سپس آن را تکان می‌دهد تا شعری نو از آن برآید. این عمل او به‌صورت نمادین دیدگاه ضد هنری او را نشان می‌دهد؛ یعنی شعر باید بدون خودآگاهی تراوش کند. آنچه تمامیت پیرنگ داستان استوپارد را می‌سازد، تعامل این چهار اندیشهٔ هُنری است که در قالب ارتباط بین هنر و ایدئولوژی بنا شده است و دوبه‌دو به نمایش درمی‌آید. گذشته به زمان حال پیوند می‌خورد تا حال را برای آینده مهیا سازد با این مضمون که نویسنده پیشاانگاشت تجاربی را که در گذشته شکل گرفته‌اند و هرکدام در موضع هُنری شخصیّت‌های تاریخی، بازنمائی شده‌اند با موقعیت فعلی مرتبط می‌سازد و این عمل، تفسیر آینده را فراهم می‌کند.

با این تفاسیر، آنچه از ساختار و فقدان ساختار در ماهیّت هنر به آن پرداخته می‌شود یعنی مکتب «هنربرای‌هنر» در برابر مکتب «ضد هنر» و هر دو در برابر «هنر در خدمت ایدئولوژی»، خود دوگانهٔ درون‌مایه‌ای دیگری است که نهایتاً به فهم و برداشت ساختار و نظم منجر می‌شود. خود نمایش به‌صورت نمادین در کتابخانه آغاز می‌شود، محلّی که در آن کتاب‌ها که خود استعاره‌ای از تاریخ و زمان هستند به‌صورت منظم چیدمان یافته‌اند. از طرف دیگر آنچه در ابتدای نمایش در همین کتابخانه یعنی در نظام ساختارمند اتّفاق می‌افتد، عمل برش واژه‌های شعر توسط زارا است و خود نمایانگر آنارشیسم و فقدان ساختار است. نکتهٔ جالب توجّه این است که واژه‌های برش‌خورده و نامرتب، وقتی در کنار هم قرار گرفته و به زبان انگلیسی خوانده می‌شوند، کاملاً، نامفهوم و بی‌نظم هستند؛ امّا همان واژه‌ها با تلفظ زبان فرانسوی، کاملاً، مفهوم و ساختارمند می‌شوند. به‌عنوان‌مثال، جملهٔ انگلیسی نامفهومی از برش واژه‌ها به این شکل درآمده و کلمات بدون معنا در کنار هم آورده شده‌اند:

"Ill raced alas whispers kill later nut east, 'noon avuncular ill day Clara." (Stoppard, 1975, p.15)

امّا تلفّظ فرانسوی این جمله به این صورت است:

“Il reste en Suisse parce qu'il est un artiste. 'Nous n'avons que l'art/ il declara.” (Delaney, 1991, p. 63)

مجدداً در زبان انگلیسی این جمله معنادار از آن استخراج می‌شود:

He lives in Switzerland because he is an artist. We have only art/ he declared.

به معنی «او در سوئیس زندگی می‌کند چون یک هنرمند است. او اظهار می‌کند ما فقط هنر داریم». کاربرد این دو زبان مختلف به‌موازات یکدیگر از دوگانه‌های خاص دیگری است که استوپارد در جهت شکل دادن به اندیشهٔ خود از آن بهره می‌جوید. اینکه یکی بی‌معناست و دیگری معنابخش است، خود دال بر وجود ساختار در عین بی‌ساختاری است که محتوای فکری استوپارد را در دورهٔ تسلط گفتمان پوچی تشکیل می‌دهد، بدین معنا که اگر یک مفهوم پوچ و منفی است، می‌توان با دید دیگری از آن معنای مثبت و ساختارمند استخراج کرد.

همچنین، مکانی که برای اتّفاقات داستان انتخاب شده است زوریخ، شهری در کشور سوئیس است که در زمان جنگ جهانی بی‌طرف محسوب می‌شد. این انتخاب نشان‌دهندهٔ مشغولیت ذهنی استوپارد با مسئلهٔ جنگ است، امّا او با فاصله و بی‌طرفی به آن می‌نگرد. خارج از داستان و در دنیای واقعی، سوئیس کشوری بوده است که جویس، لنین و زارا هر سه در زمان جنگ جهانی در آنجا زندگی کرده‌اند ولی با یکدیگر تعامل واقعی نداشته‌اند. در داستان گفته می‌شود سوئیس مکانی است که در آن «خبری از ستیزه‌جوئی و جنگ‌طلبی نیست؛ جایی که با دقّت خودستایانه ساعت‌های سوئیسی مواجه هستیم؛ و جایی که بقاء و ماندگاری حس می‌شود. حتّی با نفسی عمیق می‌توان صدای گوش‌نواز تیک‌تاک ساعت‌ها را با گوش جان شنید» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ۲۳). این زمان و مکان ازاین‌جهت که نظرگاه ضد جنگ را تداعی می‌کند انتخاب شده است و گفتگوهای دوبه‌دو درباره جنگ ولی به‌دوراز جنگ در همین بافت شکل می‌گیرد. زارا معتقد است: «ذکاوت نیز همراه با چیزهای دیگر با جنگ نابود شده است. افتخار هم مثل زبان‌بازی‌های دیگر فقط برای کشورگشایی و منافع شخصی به سرودهای میهن‌پرستانه بدل شده است» و به همین

دلیل دیدگاه ضد هنر را هنر زمان خود می‌داند (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ۳۵). درحالی‌که او دلایل بروز جنگ را چاه‌های نفت، کنترل کانال سوئز و دسترسی به کالای ارزان و فروش گران‌تر در بازار با به دست گرفتن نیروی ارزان کشورهای زیر استعمار می‌داند، در مقابل او، هِنری کار یا راوی داستان معتقد است جنگ امری ضروری است تا دنیا را برای هنرمندان امن نگه دارد و همیشه معیار بهترین راه برای تشخیص پیروزی خوب بر بد را آزادی هنرمندان می‌داند (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ۲۳). او در همین جایگاه، هنر مدرن را دشمنی هنرمندان با جنگ می‌بیند و در آخر هم گفتگوی جدّی خود را با موضوع مضحکی به پایان می‌برد که در زمان روی صحنه رفتن تئاتر *اهمّیت ارنست بودن* بین او و جویس پیش آمده بود. او صحبت خود را از موضوع قهرمانی جنگ به مسئلهٔ شلوار ختم می‌کند و یادآوری آن در نقطه‌ای روی می‌دهد که حافظهٔ او دیگر یاری نمی‌کند و موضوع فراموش می‌شود تا اینکه مجدداً در مورد مسئلهٔ تاریخی دیگری در داستان صحبت کند.

از جمله مفاهیم دوگانه‌ای که به‌صورت فرمی و درون‌مایه‌ای در این داستان به آن پرداخته می‌شود، مفهوم زندگی و زمان است. از همان ابتدای داستان که راوی نمایشی سعی در یادآوری می‌کند، به غیرقابل‌اعتماد بودن زندگی و زمانه هر دو اشاره می‌کند وقتی از حافظهٔ ضعیف خود می‌گوید: «آیا این‌ها خاطرات من هستند؟ زندگی و زمانه، دوستان مشهور هم» (ص. ۱۹). در اینجا با مترادف قرار دادن این دو مفهوم به‌عنوان دوست یکدیگر، جمله او این‌گونه تعبیر می‌شود که زندگی هم غیرقابل اعتماد است همانند روزگار که تاریخ و حافظه تجلی‌گر آن هستند. تاریخ و حافظه که جوهر زمان محسوب می‌شوند، خود مظهر تغییر و فناپذیری به شمار می‌آیند؛ بنابراین به خواننده القا می‌شود که مرز بین واقعیت و خیال را در هم شکند و اعتقادات و باورهای خود را بر مبنای آنها قرار ندهد. در حقیقت زندگی همان زمان است و هر آنچه به زندگی مرتبط می‌شود در گذر زمان تغییر می‌کند و محو می‌شود. اینکه در *تقلیدهای انتقادی* نمایشی درون نمایش دیگر قرار داده شده است نیز دلیل همین

مسئله است. برای محو نشدن آنچه گذشته است، گفتمان آن در گفتمان نمایشی دیگر بکار برده می‌شود تا با واکاوی مجدد آن زندگی بهتر با ساختار جدیدی معنا شود.

دوگانهٔ دیگری که در این نمایشنامه از اهمّیّت خاصّی برخوردار است، شخصیّت جوان و پیر هِنری کار است و دوگانهٔ زمانی برشمرده می‌شود. همان‌طور که استوپارد وجود را دو قسمت می‌کند که هر قسمت را به‌خوبی و در قیاس با دیگری خودش بکاود، اساس تجربی فلسفهٔ ریکور نیز بر مبنای شناخت انسان به‌عنوان یک واحد شکسته شده است (وایت‌هد، ۲۰۰۹). شخصیّت پیر هِنری کار در زمان حال یعنی در سال ١٩٧٤ قرار دارد و بازتاب گفتگوها و تعاملات بین اشخاص داستان یعنی جویس، لنین و زارا در خاطرهٔ او و در سال ۱۹۱۷ زمان جنگ جهانی اوّل شکل می‌گیرد. نقشی که او به‌عنوان شخصیّت جوان در نمایشنامه دارد برگرفته از نقشی واقعی است که در تئاتر *اهمّیّت ارنست بودن* اثر اُسکار وایلد، نویسندهٔ قرن نوزده ادبیّات انگلیس، در زمان جنگ در سوئیس به کارگردانی جیمز جویس به او داده می‌شود. این نقش به‌موازات خاطراتی که او از آن تئاتر دارد در روایت *تقلیدهای انتقادی* نیز وجود دارد و به‌صورت تکنیک نمایش درون نمایش نشان داده می‌شود. در داستان کمدی *اهمّیّت ارنست بودن*، دو زوج ایفای نقش می‌کنند که در آخر به یکدیگر می‌رسند، امّا در طول داستان به طرز خنده‌داری اسم‌ها و نقش‌های آقایان با یکدیگر عوض می‌شوند. داستان تعویض نقش‌ها بدین‌صورت ارائه می‌شود که شخصیّت اصلی داستان به نام جک که عاشق گوئندولن دخترعموی دوست صمیمی‌اش است، برای فرار از مسؤولیت‌های اجتماعی خود، برادری خیالی به نام ارنست از خود می‌سازد. با این داستان ساختگی که برادرش کارهای ناشایستی انجام می‌دهد و او مجبور است به امورات او رسیدگی کند، چندین روز از نظرها ناپدید و به خوش‌گذرانی مشغول می‌شد. از طرف دیگر دوست جک، آلجرنان، پی به ماجرای برادر غیرواقعی جک می‌برد و خود را جای ارنست معرّفی می‌کند تا نظر سیسیلی، خواهرزاده جک، را به خود جلب کند زیرا اسم ارنست جذابیّت و محبوبیّت بیشتری در نظر سیسیلی دارد. داستان استوپارد هم دقیقاً بر پایه همین پیرنگ بنا شده است

بدین‌صورت که جک (تریستان زارا) و تریستان (هِنری کار) در نمایش درون نمایش حضور دارند و سیسیلی و گوئندولن درعین‌حال که شخصیّت‌های خیالی در حافظهٔ هِنری کار هستند، برگرفته از شخصیّت‌های واقعی نمایشنامهٔ وایلد نیز هستند؛ یعنی همان‌طور که نمایشنامهٔ وایلد وجود واقعی دارد، تئاتر آن هم توسط جیمز جویس در سوئیس در زمان جنگ به اجرا درمی‌آید و در این حین، در نمایشنامهٔ استوپارد هم این شخصیّت‌ها ایفای نقش می‌کنند. در ابتدای نمایش، پوشه‌ای که مربوط به نوشته‌های جویس و در اختیار دستیارش گوئندولن است با پوشهٔ لنین که در دست سیسیلی است جابه‌جا می‌شود و توسط دو طرف به‌طور اشتباهی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و در انتهای داستان با برملا شدن هویّت‌های واقعی جک و تریستان –تریستان زارا و هِنری کار– به صاحبان اصلی خود بازگردانده می‌شوند.

نکتهٔ مهم این تقلید مسخره در اینجا این است که داستان بر اساس موضوعی اشتباهی پیش می‌رود و هر دو طرف که ایدئولوژی متضادی با دیگری دارد با عقاید «دیگری» آشنا می‌شود. حال، استفاده از پیرنگ داستان وایلد در این نمایشنامه این‌گونه توجیه می‌شود که در درجهٔ نخست وایلد رفتارهای محافظه‌کارانه ویکتوریایی زمان خود را مورد انتقاد و تمسخر قرار می‌داد و دوم اینکه در این نمایشنامه نیز رفتار شخصیّت‌ها با نشان دادن «دیگریِ» آنها مورد تمسخر قرار گرفته و سپس به‌صورت استعاری، زمان آن وقایع که برهم‌زنندهٔ نظم هستند، نظمی از نو می‌سازند. در نظم و ساختار جدید، داستانی خلق می‌شود که برآیند چندین زمان متفاوت و پراکنده است که توسط نویسنده آغاز شده و با پیکربندی و تفسیر استعاری خواننده که به ایجاد نظم جدید و درک آن کمک می‌کند به پایان می‌رسد. تجارب زیسته و خودآگاهی‌های رویدادها در زمان‌های مختلف در کنار یکدیگر شکل می‌گیرد که از جملهٔ آنها می‌توان به زمان اکران تئاتر واقعی *اهمّیت ارنست بودن* در سال‌های وقوع جنگ جهانی، اصل نمایشنامهٔ اُسکار وایلد که در قرن نوزده نوشته شده و همین‌طور به نمایشنامهٔ حاضر استوپارد که در زمان ۱۹۷٤ به نگارش درآمده

اشاره کرد. تمامی این خودآگاهی‌ها در زمان خوانش خواننده به‌طور استعاری معنای مجدد پیدا می‌کنند و نظم جدید خلق می‌شود.

مفاهیم حافظه و فراموشی نیز دوگانهٔ زمانی و درون‌مایه‌ای مهم دیگری هستند که می‌توان از آنها به‌عنوان نمودهای زمانی جهت تفسیر بهره برد که به جهت کلیدی بودن مفهوم آن، به‌طور جداگانه به آن پرداخته می‌شود.

٤. ۲. نقش حافظه و فراموشی در روایت *تقلیدهای انتقادی*

یکی از دلایل اهمّیّت حافظه و به‌خاطرآوری از نظر ریکور، وظیفهٔ اخلاقی انسان برای بازگویی و واکاوی مباحث گذشته در جهت آشتی با آن و یا رفع مشکل آن است. ازآنجایی‌که زمان باعث می‌شود مسائل حل ناشده و یا مواردی که به‌گونه‌ای غیرمنصفانه جلوه داده شده‌اند به فراموشی سپرده شوند، وظیفهٔ انسان به اعتقاد ریکور یادآوری آنها برای تفکّری عمیق‌تر و همه‌جانبه‌تر است. ریکور دلیل اخلاقی یادآوری و آشتی با گذشته را یک فعّالیّت دووجهی می‌داند بدین مضمون که هم گذشته فراموش نمی‌شود و هم زمینه‌ای فراهم می‌آید برای آینده‌ای روشن و امیدوارانه (به نقل از دافی، ۲۰۰۹)؛ بنابراین یادآوری که با میراث گذشته ارتباط دارد، انسان معاصر را که بازماندهٔ این میراث است وامی‌دارد تا قول‌های نداده و وعده‌های بی‌سرانجام گذشته را مجدّداً فعال کند (دافی، ۲۰۰۹). حال همان‌گونه که یادآوری، وظیفهٔ اخلاقی–آموزشی را خاطرنشان می‌کند، فراموشی هم وظیفه دارد انسان معاصر را به بخشش وادارد و به ورای خشم و نفرت سوق دهد. بااینکه یادآوری و فراموشی با یکدیگر همسو نیستند، یعنی انسان به یاد نمی‌آورد که فراموش کند! امّا دو روی یک سکه هستند. چنین بازگشتی به گذشته (عمل یادآوری) و فراموشی مشکلات ناشی از آن انرژی بهتری در جهت رهنمون شدن به‌سوی آینده به انسان عطا می‌کند. این دوگانهٔ درون‌مایه‌ای که درعین‌حال نشانی هم از زمان دارد، در روایت نمایشنامهٔ *تقلیدهای انتقادی* نقش مهمی ایفا می‌کند که به آن اشاره می‌شود.

آخرین واژه‌ای که در متن روایت *تقلیدهای انتقادی* درج شده است، واژهٔ فراموشی است که از زبان شخصیّت اصلی یعنی راوی نمایشی بیان می‌شود: «من سه

چیز را در زمان جنگ در زوریخ فرا گرفتم. اوّل اینکه یا انقلابی هستی یا نیستی و اگر نیستی پس حتماً یک هنرمندی یا هر چیز دیگر. دوم اینکه اگر نمی‌توانی هنرمند باشی، احتمالاً یک انقلابی هستی ... سومی را فراموش کردم» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ۹۸) و روایت در همین‌جا خاتمه می‌یابد. همان‌طور که به‌خاطرآوری این شخصیّت در اوّل نمایشنامه برای جلب توجّه خواننده به نکتهٔ داستان اهمّیّت دارد، فراموشی پایان نیز دارای اهمّیّت ویژه‌ای است. راوی نمایشی در ابتدا با به‌خاطرآوردن اصول فکری شخصیّت‌های سیاسی، ادبی و هُنری دیدگاه‌های انتقادی در مورد ماهیّت هنر را به ذهن خواننده فرامی‌خواند و سپس با فراموشی خود در پایان، خواننده را برای تفسیر به خود وامی‌گذارد؛ بنابراین سومین چیزی که فراموش شده به عهدهٔ خواننده گذاشته می‌شود تا او به یاد بیاورد. این امکان تفسیر توسط خواننده در سطح سوم محاکات از دید ریکور از طریق هرمنوتیک مدرن صورت می‌پذیرد که به دنبال «خلق معناست» بر خلاف هرمنوتیک کلاسیک که در پی «کشف معنای پنهان در متن» است و بیشتر برای تفسیر متون مقدّس استفاده می‌شود (احمدی، ۱۳۷۰). از نظر ریکور، «هرمنوتیک از پایان دیالوگ شروع می‌شود و بر این باور است که برای شنیدن آنچه متن می‌گوید، به‌جای گفت‌وگوی بی‌واسطه با آن، باید در مسیر معکوس قدم برداشت که متن پدید آورده است» (بهشتی، ۱۳۸۸، صص. ۴۱-۴۰)؛ بنابراین، «برای فهمی کلّی‌تر، فهم جزیی‌تر ضروری است و این در حلقه هرمنوتیکی رخ می‌دهد» (بهشتی، ۱۳۸۸، ص. ۳۱).

برای خلق این معنا ابتدا هدف حافظه و به‌خاطرآوری مورد کاوش قرار می‌گیرد که دیدگاهی انتقادی را ارائه می‌دهد تا با به‌خاطرآوردن و مطرح کردن دیدگاه‌های هُنری، مجدّداً آنها را واکاوی کند و مورد مباحثه قرار دهد. به‌واسطهٔ همین دیدگاه انتقادی، روایت داستان نیز شکل می‌پذیرد و گونهٔ تقلید مسخره به خود می‌گیرد و حتّی از عنوان نمایشنامه که این تقلید را به‌صورت جمع ارائه داده است چنین نتیجه‌گیری می‌شود که چند تقلید مسخره در ابعاد مختلف مورد نظر است. این تقلیدها هم از شخصیّت‌های واقعی و مکاتب فکری آنها، هم از دلایل بروز جنگ و

تبعات آن و هم از عناصر روایی نمایشنامهٔ اُسکار وایلد صورت می‌پذیرند. پس بر اساس روایت خلق شده از نشانه‌های متن، با فهمی هرمنوتیک می‌توان به ناگفته‌ها اشاره کرد. آنجا که زارا در گفتگو با هِنری کار از منطق نداشتن جنگ می‌گوید: «رابطهٔ علّت و معلولی به یُمن جنگ دیگر متداول نیست» و هِنری کار که در اینجا پیر است، در جواب او به کنایه اشاره می‌کند که «این غیرمنطقی است چون جنگ خود بنا به دلایلی به وجود می‌آید. من فراموش کرده‌ام دلایل چه بوده است امّا همهٔ آنها به‌صورت سند در زمان خود ثبت شده است. چیزی در مورد بلژیک کوچک دلیر درست است؟» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ۳۲) و زارا اشاره می‌کند: «من فکر می‌کردم صربستان بوده است» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ۳۳). آنچه در این قطعه از روایت اهمّیّت دارد این است که راوی پیر که در زمان حال اظهار نظر می‌کند، یا اینکه دلایل وقوع جنگ را فراموش کرده است و یا برخی از آنها حتّی به‌درستی ثبت نشده است و مشخص نیست آیا دلایل و بروز جنگ از صربستان آغاز شده است و یا از کشور بلژیک! بنابراین فراموشی راوی در اینجا نشانگر بی‌اهمّیّت جلوه دادن ماهیّت جنگ و دلایل آن است. آنچه از خلال این گفتگو که راوی در مورد وقایع گذشته بیان می‌کند، استنباط می‌شود گذار از گذشته و گفتمان پوچی پس از جنگ است و ساختن آینده بر مبنای زمان حال که فارغ و پاک از مشکلات گذشته باشد.

بنابراین زمان حال، نقطه دیدگاه و قضاوت بدون غرض نویسنده است و از آن استنباط امید و نظمی می‌شود که رو به‌سوی آینده دارد. هنگامی‌که راوی نمایشی در پایان روایت می‌گوید سومی را فراموش کردم، نظرگاه نویسنده این‌گونه تعبیر می‌شود که پایانی برای داستان وجود ندارد، بلکه حس پایان[1] ایجاد می‌شود و این بدان معناست که خواننده از این قسمت در روایت سهیم می‌شود و خود به تفسیر می‌پردازد و آن را با توجّه به زمان حال که با مسائل گذشته آشنا شده و آن را حل کرده است با امید به آینده می‌نگرد. همان‌طور که ریکور معتقد است، «آینده

---

[1] 'the sense of an ending'

جهت‌گیری اصلی آرزوی انسان است» و ازاین‌رو «زمان انسانی»[1] از تولد تا مرگ او به‌عنوان برشی از «زمان کیهانی»[2] او را به‌سوی انتها رهنمون می‌کند (والده[3]، ۱۹۹۱). این جهت‌گیری با نظمی به وجود می‌آید که برآیند تمام بی‌نظمی‌هایی است که نویسنده با در نظر گرفتن «در زمانی‌ها»[4]، نظر خواننده را به آن معطوف کرده است. در پایان روایت، خواننده ظرفی برای نکتهٔ فراموش‌شده فراهم می‌آورد و آن، نوعی تفکّر بدون غرض است یعنی وقتی گفته می‌شود یا هنرمند هستی یا انقلابی و اگر هنرمند نیستی پس یک انقلابی هستی بدان معناست که یک مکتب فکری، یا صرفاً هُنری است یا ایدئولوژیک و یا بسته به شرایط زمانی، فارغ از آن است. اگر بتوان وضعیت سومی برای این یافته در نظر گرفت، وضعیتی است که در آن هنرمند در هر شرایطی یک انقلابی محسوب می‌شود اما نه لزوماً در معنای سیاسی آن و این بدان معناست که هیچ‌چیز جز انقلابی در تفکّر، دنیا را تکان نخواهد داد.

٤. ٣. استعارهٔ زمان در سطح گفتمان

عنصر مهمی که با استناد بر رهیافت هرمنوتیکی ریکور قابل توضیح است و در تحلیل این پژوهش به کار رفته، کاربرد استعاره نه در سطح کلمه بلکه در سطح گفتمان است. ریکور معتقد است کار ساختارگرایان که قصد دارند زبان را به سیستمی از نشانه‌های بدون ارجاع بیرونی تقلیل دهند بیهوده است چون زبان فقط سیستمی از نشانه‌های بسته در چرخهٔ خود نیست (هنرمند، ۲۰۱۶). زبان می‌تواند به‌صورت مجازی به مفاهیمی خارج از حیطهٔ زندگی یعنی آنجا که انسان قادر به تقلید از آن با کلام لفظی نیست نیز اشاره داشته باشد. ریکور «منش اصلی استعاره را به چندمعنایی گفتمان ربط می‌دهد؛ بنابراین، استعاره با مطرح کردن توصیف تازه، بدیع و خلّاقانه از مفهوم واقعیت ما را به قلب مسئلهٔ هرمنوتیک هدایت می‌کند» (به نقل از بابک‌معین، ۱۳۹۱، ص. ۱۱). ارتباط هرمنوتیک و استعاره از نظرگاه ریکور به

---

[1] human time
[2] cosmic time
[3] Valdés
[4] diachronic

این صورت توجیه می‌شود که «شباهت، پایهٔ هستی استعاره نیست، بلکه برعکس استعاره، پایهٔ هستی شباهت‌های بالقوّه است» (بابک‌معین، ۱۳۹۱، ص. ۱۲). بر پایهٔ این توجیه، نگاه ما از جهان به کل متحوّل می‌شود و این راهی است به درون هرمنوتیک. نمایشنامهٔ *تقلیدهای انتقادی* که از قالب پیرنگ نمایشنامهٔ *اهمّیت ارنست بودن* بهره برده است، نه‌تنها شبکهٔ معنایی خاص این نمایشنامه را که همان دورویی و دوگانگی برای رسیدن به هدف است به همراه دارد بلکه ویژگی‌های گفتمانی را هم به ذهن متبادر می‌کند. زمانی که نام‌های همان شخصیّت‌ها و کنش دورویی آنها در این نمایشنامه به کار برده می‌شود و در روایت جدید جای می‌گیرد، چینش گفتمانی ویژگی «هم‌زمانی[1]» پیدا کرده و بر اساس چینش جدید روایی، فهم جدیدی از آن اشخاص و کنش‌ها استنباط می‌شود که استعاری هستند؛ بنابراین هنگامی‌که پوشه‌های جویس و لنین با یکدیگر جابه‌جا می‌شوند، هرکدام با گفتمان متضاد خود آشنا می‌شوند و دوگانگی که از خود نشان می‌دهند به‌صورت استعاری دال بر این است که هر ایده با گذر زمان امکان تغییر می‌یابد چون ماهیّت ذاتی گفتمان بر پایهٔ زمان و مکان خاص است. خوانش معاصر از هرکدام از شخصیّت‌های مطرح شده می‌تواند کاملاً متفاوت باشد درعین‌حال که از همهٔ آنها دفاع می‌کند، دقیقاً همانند آنچه نویسنده انجام داده است. معنای چینش جدید روایت *تقلیدهای انتقادی* برگرفته از گفتمان نمایشنامهٔ وایلد به این صورت قابل تفسیر است که به هنگام برگرداندن پوشه‌ها، از زارا و هِنری کار که هرکدام عقایدی متضاد با مطالب پوشه دارند در مورد محتوای آنها پرسیده می‌شود و آنها در جواب می‌گویند: «بسیار خوب نوشته شده بود و سبک عالی و مطالب پُرمغزی داشت» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ۷۶). درحالی‌که وقتی در مورد نویسندگان آن مطالب و مکاتب آنها یعنی هنربرای‌هنر و هنر برای ایدئولوژی از آنها می‌پرسند جواب می‌دهند: «بسیار مزخرف و غیرقابل خواندن بود» (استوپارد، ۱۹۷۵، ص. ۷۶). در حالت اوّل، آنها فقط نظرشان را در مورد متن ارائه دادند و در حالت دوم دیدگاهشان را نسبت به جویس و لنین و خط فکری آنها ارائه

---

[1] synchronic

کردند. این دیدگاه دوگانه که با سبک ویژه نویسنده منتقل شده است، دال بر تغییرات تفکری بر اساس گفتمان است که خود با گذر زمان تغییر می‌کند. در حالت اوّل، اظهارنظر در مورد متنی است که هم‌زمانی با گفتمان زمان حال دارد و در حالت دوم این اظهارنظرها در مورد متنی است که از گفتمانی دیگر درزمانی دیگر است. از دوگانه قرار دادن این دو گفتمان، تفسیر خواننده بر این مبنا قرار می‌گیرد که در چینش جدید، تضادها برچیده شوند و تأثیر نظم در بی‌نظمی‌های تاریخی احیا گردد. یک مفهوم، مکتب و یا شخص نمی‌تواند هم عالی و هم مزخرف باشد و تشخیص آن به بینش دریافت‌کننده وابسته است که چگونه بر اساس چیدمان جدید در روایت معنای آن را تفسیر کند.

درواقع، چینش جدیدی که خواننده با کنار هم گذاردن شخصیّت‌ها، ایدئولوژی‌ها و تجارب زیستهٔ متفاوت از دوره‌ها و زمان‌های مجزا و نامرتبط بدان دست می‌یابد، بر اساس پیرنگ یا طرح کلی او به وجود می‌آید و تفسیر می‌شود. چیدمانی که در نمایشنامه بازنمائی می‌شود، کاملاً بی‌نظم و بی‌هدف و مخصوصاً تمسخرآمیز به نظر می‌آیند همان‌گونه که عناصر پوچ‌گرای پسامدرن نشانگر آن هستند، حال‌آنکه اگر هرکدام از منظر دیگری دیده شود، به نظم نهفته‌ای رهنمون می‌شود. تمسخری که از جهات مختلف در نمایشنامه به آن پرداخته شده است، از نوع انتقادی است که خواننده را وادار به تفکّر و بینشی عمیق می‌کند. در نمایشنامه به هیچ شخصیّت یا عقیده‌ای امتیاز خاصّی عطا نشده است که آن را صراحتاً در منظر حکم خواننده نشان دهد ولیکن این تمایز با نشانه‌های متنی و کلامی و از طریق تفسیر هرمنوتیکی قابل دستیابی است. بر خلاف محقّقانی که نمایشنامه را فاقد طرح و یکپارچگی می‌بینند، در این پژوهش جهت استنتاج نظم و ساختار، عناصر داستانی به‌صورت جداگانه در نظر گرفته نشده و صرفاً به ساحت‌های زمانی تفکیک شده توجّه نشان نداده است چون در این صورت بی‌نظمی و هویّت‌های پراکنده از آن استنتاج شده و هدف ثابتی ارائه نمی‌دهد. عناصری که در جایگاه و زمان اصلی خود دارای معنا و ساختار

هستند، به‌صورت استعاری نیز در جایگاه و زمان «دیگری» نیز معنای جدید می‌یابند و از این منظر دارای هدف شده و از تئاتر پوچی فاصله می‌گیرند.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

از مباحث مطرح‌شده چنین نتیجه‌گیری می‌شود که زبان عادی روزمره نمی‌تواند به‌تنهایی الزام دریافت مفاهیم باشد چون همیشه بیش از یک معنای واحد را پیشنهاد می‌کند و نیز می‌تواند بیش از یک خوانش داشته باشد و ازاین‌رو همیشه نیاز به تفسیر دارد. در این پژوهش با استناد بر نظریّهٔ ادبی پل ریکور که استعاره را در سطح گفتمان برای ارجاعاتی که در کلام عادی قابل بیان نیستند در نظر می‌گیرد، نشان داده شد چطور اشخاص با نظام‌های فکری منحصربه‌فرد که با یکدیگر ارتباطی هم ندارند بر ساختار فکری دیگران تأثیرگذار هستند. همچنین روایت که از دید پل ریکور تقلیدی هم از دنیای عینی و هم از دنیای ذهنی است، به‌گونه‌ای سه‌وجهی عینیّات و ذهنیّات را همراه با معنای استعاری در برابر خواننده می‌گشاید؛ بنابراین هم استعاره و هم روایت دریچه‌ای تازه برای «دیدنی دیگر» در برابر بینش خواننده باز می‌کنند. در این پژوهش نشان داده شد این دیدنی دیگر یا ایجاد بینش عمیق در خواننده با استفاده از فهم هرمنوتیک مدرن یا تفسیر خواننده بر اساس ارجاعات و اشارات متنی و تکنیک‌های بلاغی نویسنده امکان‌پذیر است. از جمله شاخص‌ترین این تکنیک‌ها که به‌نوعی ساختار سبکی استوپارد محسوب می‌شود، دوگانه قرار دادن مفاهیم در مقابل یکدیگر و ارتباط دیالکتیکی آنها است که خواننده در هر شخصیّت و هر مکتب فکری، با مفهوم متضاد و دیگری آن نیز مواجه می‌شود و آن را مورد قضاوت قرار می‌دهد.

این پژوهش با به‌کارگیری نظریّهٔ «زمان روایی» ریکور نشان داد که یکی از دوگانه‌های مهم زمانی یعنی حافظه/ فراموشی با مثبت قلمداد کردن تبعات رویدادهای گذشته و درنتیجه ارائهٔ نظم و ساختار ارتباط دارد. حافظه و فراموشی به‌گونه‌ای استعاری در روایت نمایشنامهٔ *تقلیدهای انتقادی* در تقابل زمانی قرار

می‌گیرند تا با یادآوری گذشته به‌منظور فراموشی و کم‌رنگ نمودن دلایل بروز مشکلات آن –خصوصاً جنگ– و یکی از تأثیرات آن بر ادبیّات که همان تئاتر پوچی است، تفسیر شوند؛ بنابراین نظم و ساختار در عین بی‌نظمی و بی‌ساختاری در روایت این نمایشنامه با تقابل زمانی حافظه و فراموشی تفسیر و نشان داده شد و با استعاری تلّقی کردن گفتمان این روایت بر مبنای گفتمان روایت *اهمّیت ارنست بودن*، نمایشنامهٔ اُسکار وایلد، کنش شخصیّت‌ها بر اساس اخلاق‌گرایی حاکی از امید و نظم تفسیرپذیر شدند. از چینش جدید عناصر زمانی در *تقلیدهای انتقادی* چنین استنباط شد که استوپارد از چارچوب زمانی پوچ‌گرایی که معاصرین وی به آن پایبند بودند فاصله گرفته و ساختار و امید را القا کرده است. از این تقابل زمانی نتیجه‌گیری می‌شود وجه زمانی که برای استوپارد اهمّیت ویژه‌ای دارد زمان حال است چراکه زمان گذشته صرفاً از طریق حافظه قابل دسترسی است و ازاین‌جهت، رویدادهای زمان گذشته و همچنین اشخاصی که در پدیدآوردن آنها نقش مهمی داشته‌اند همچون استعاره‌ای گفتمانی مجدداً در زمان حال نقش‌آفرینی می‌کنند و با آن پیوند می‌خورند تا واقعیت زندگی را که همان ساختار است با وجه شباهتِ غیر همانند نشان دهند.

بنابراین مبنای زمانی که نمایشنامه‌نویس از آن نقطهٔ دید خود را به‌صورت نشانه‌ای در معرض خوانندگان قرار داده است، زمان حال است که بر پایهٔ آن آینده‌ای متفاوت و روشن‌تر از پیش در مقابل خوانندگان تفسیر و ترسیم شود. بر خلاف آنچه دربارهٔ نمایشنامه‌های استوپارد و ویژگی سبکی او در ارتباط با پوچ‌گرایی از جمله بهره‌گیری از گفتگوهای پوچ، فقدان طرح و پیرنگ منطقی در نقل رویدادها و نیز خنده‌دار بودن گفتگوها و وضعیت شخصیّت‌ها گفته شد، گرایش او به سمت خروج از این مرز به‌صورت ارائهٔ نظم و امید در ساختار روایت نشان داده شد. گرچه که عقب‌گردهای زمانی و شکل دایره‌وار پیرنگ نمایشنامه از نشانه‌های شناخته‌شدهٔ داستان‌های پسامدرن هستند، امّا با فهم هرمنوتیکی پایان داستان که از دید ریکور هم از متن قابل استخراج است و هم خواننده‌محور است و هر دوی اینها با ردپای اندیشهٔ نویسنده در قالب نشانه‌های مندرج در متن به استنتاج معنادار و اخلاقی ختم می‌شود.

کتاب‌نامه

احمدی، ب. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن: شالوده‌شکنی و هرمنوتیک* (جلد دوم). تهران، ایران: نشر مرکز.

بابک معین، م. (۱۳۹۱). استعاره و پیرنگ در اندیشهٔ پل ریکور. *نقد ادبی، ۵*(۲۰)، ۷–۲٦.

بهشتی، م.، و داوری، ز. (۱۳۸۸). متن: نقطهٔ تلاقی هرمنوتیک فلسفی و نظریّهٔ ادبی. *نقد ادبی، ۲*(٦)، ۲۵–۵۲.

فرهمندپور، س.، و زیار، م. (۱۳۹۹). استعاره و آفرینش معنا در سخن شاعرانه (بررسی آرای پل ریکور در کتاب *استعارهٔ زنده* با تکیه بر چکامهٔ *تیره‌بختی* اثر آلفرددو وینی. *مطالعات زبان و ترجمه، ۵۳*(۲)، ۱۷۹–۲۰۷.

نژادمحمد، و. (۱۳۹۷). از دغدغهٔ زمان تا بحران هویت در داستان *گشتیِ شبانه* نوشتهٔ پاتریک مودیانو. *مطالعات زبان و ترجمه، ۵۱*(۳)، ۱۲۷–۱٤۸.

هنرمند، س. (۱۳۹۵). *اندیشه‌های پل ریکور دربارهٔ استعاره، خود، سیاست و گفتمان*. تهران، ایران: نشر جوان.

Ball, M., Crewe, J., & Spitzer, L. (Eds.) (1999). *Acts of memory: cultural recall in the present*. Hanover, Germany: Dartmouth College.

Delaney, P., & Guralnick, E. (1991). Structure and anarchy in Tom Stoppard. *PMLA, 106*(5), 1170-1172.

Duffy, M. (2009). *Paul Ricoeur's pedagogy of pardon: A narrative theory of memory and forgetting*. New York, NY: Continuum.

Gollob, D., & Roper, D. (1980). Trad Tom Pops In. *Gambit, X*, 10-11.

Greiner, P. A. (1980). *The plays of Tom Stoppard: Recognition, exploration, and retreat*. (Unpublished doctoral dissertation). The Ohio State University. Ohio, OH.

Hinden, M. (1986). After Beckett: The plays of Pinter, Stoppard, and Shepard. *Contemporary Literature*, *27*(3), 400-408.

Kelly, K. (Ed.) (2001). *The Cambridge companion to Tom Stoppard*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Lightfoot, C., Lalonde, C., & Chandler, M. (Eds.). (2004). *Changing conceptions of psychological life*. New Jersey, NJ: Lawrence Erlbaum.

Ricoeur, P. (1977). *The rule of metaphor: The creation of meaning in language* (R. Czerny, K. McLaughlin, & J. Costello, Trans.). London, England: Toronto University Press.

Ricoeur, P. (1983). *Time and narrative* (K. McLaughlin & D. Pellaur, Trans. Vol. 1). Chicago, CH: University of Chicago Press.

Robinson, S. G. (1977). Plays without plot: The theatre of Tom Stoppard. *Educational Theatre Journal*, *29*(1), 37-48.

Stoppard, T. (1975). *Travesties*. New York, NY: Grove Press.

Valdés, J. M. (Ed.) (1991). *A Ricoeur reader: Reflection and imagination*. New York, NY: Harvester Wheatsheaf.

Whitehead, A. (2009). *Memory*. London, England: Routledge.

دربارهٔ نویسندگان

پریسا پوینده فارغ‌التحصیل دکتری زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه تهران است. به حوزهٔ نقد و نظریّه‌های ادبی و روایت‌شناسی علاقه‌مند است.

زهره رامین دانشیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه تهران است. حوزهٔ مورد علاقه ایشان نقد و نظریّه‌های ادبی در ادبیّات انگلیس و آمریکا و ادبیّات تطبیقی است.