

صندوق خانه ایدئولوژی

تأویل نشانه‌شناسی «گیاهی در قرنطینه» بیژن نجدی...

سینا جهاننیده کوهی*

عضو هیئت علمی تربیت‌معلم بنت‌الهدی رشت

چکیده

تأویل و فهم هر اثر ادبی بر پایه نظریه‌های جامعه‌شناختی، نوعی تلفیق روش‌ها و ترکیب نگرش‌هاست؛ چنان که هم زاویه‌های تاریک اثر ادبی را روشن می‌کند و هم نظریه‌ها را به آزمون می‌گذارد. این مقاله رهیافتی است ساختاری و نشانه‌شناختی و تأویلی بر داستان کوتاه «گیاهی در قرنطینه» بیژن نجدی از مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* که بر اساس نظریه ایدئولوژی و گفتمان قدرت نوشته شده است. ابتدا، نگارنده نشانه‌های فرامتنی و متنی داستان را به تفکیک توصیف و تبیین کرده، سپس همه این نشانه‌ها را در شبکه‌ای از دلالت‌های متنی تأویل نموده و سرانجام کنش‌های معنا ساز و معنا آفرین متن را با نظریه ایدئولوژی (مارکس، آلتوسر و ژیاک) و گفتمان قدرت (فوکو) همساز کرده است. هدف این مقاله، جدا از شناسایی ابعاد بینامتنی، ساخت‌های روایی، رمزگشایی نشانه‌های متنی و دریافت ساختار پنهان متن داستان «گیاهی در قرنطینه»، کوششی برای دستیابی به استعاره کلانی است که می‌تواند هسته مشترک مضامین داستانی *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* باشد؛ استعاره‌ای که سلطه ایدئولوژی و توهم هویت، مستعاره آن است.

واژه‌های کلیدی: «گیاهی در قرنطینه»، بیژن نجدی، نشانه‌شناسی، تأویل، نظریه ایدئولوژی،

گفتمان قدرت.

۱. درآمد

* نویسنده مسئول: Sina4801@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۹۰/۱۲/۱۰

تاریخ دریافت: ۹۰/۴/۱۴

بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶) یکی از تأثیرگذارترین داستان‌نویسانی است که در ابتدای دهه هفتاد با چاپ مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* (۱۳۷۳) درخشش ویژه‌ای یافت و سبک و زبان و گفتمان ویژه‌ای خلق کرد. زبانی که مرزهای واقعیت و خیال را درهم می‌شکند تا آنچه پنهان است آشکار شود. وهم‌بینی نجدی فقط شگردهای زبانی و زیبایی‌شناختی نیست. اینکه او در داستان‌هایش مرز واقعیت و مجاز را برهم می‌زند و به شاعرانگی زبان دست می‌یابد، برگرفته از جهان‌بینی اوست.

سلطه ایدئولوژی و توهم هویت، مضمون واحدی است که در داستان‌های *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* تکرار می‌شود. این مضمون به نفوذ فضاهای اسطوره‌ای، زبان تمثیلی-استعاری، ابهام و ابهام منجر شده است. این مقاله می‌خواهد همین بن‌مایه ساختاری را در آخرین داستان مجموعه *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، یعنی «گیاهی در قرنطینه» دنبال کند. تاویل این داستان با نظریه ایدئولوژی و گفتمان قدرت، نه تنها از نشانگان منتشر در متن رمزگشایی می‌کند؛ بلکه کوششی است برای رمزگشایی استعاره کلان و بزرگی که می‌تواند هسته مضامین داستان‌های نجدی باشد. به‌همین دلیل، روش این مقاله ساختارگرایانه، نشانه‌شناختی و تاویلی است.

آنچه درباره «گیاهی در قرنطینه» گفته‌اند، یا کلی است (ن. ک صدیقی، ۱۳۸۸) و یا تقلیل‌گرایانه. حسن میرعابدینی در کتاب *صدسال داستان‌نویسی سعی کرده است در ساختار عمودی داستان‌های یوزپلنگانی که با من دویده‌اند مضامین مشترکی جست‌وجو کند*. او درباره داستان «گیاهی در قرنطینه» می‌نویسد:

ترس‌هایی که نسل در پی نسل تکرار شده‌اند و به شکل سنت درآمده‌اند، جوانان داستان‌های نجدی را به وادی مرگ می‌برند. اغلب آنان ظاهر نام دارند، اشاره‌ای به سرنوشتی تکرار شونده: ظاهر در «گیاهی در قرنطینه» با ترس و سنتی درمی‌افتد که بر کتفش قفل شده است (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۳ و ۴/۱۳۵۹).

در نقدهای دیگر، از دنیای تقابلی این داستان سخن گفته‌اند که نجدی چگونه گفتمان سنتی و پیشامدرن را در مقابل گفتمان مدرن می‌گذارد. گاهی هم بدون توجه به شبکه دلالت‌های پیچیده نشانگان این داستان، آن را نوعی «رئالیسم جادویی» دانسته‌اند؛ درحالی که در این داستان تمثیلی-استعاری هیچ نشانی از رئالیسم جادویی

نیست. توصیف جهان و انسان جادومزاج و فرورفته در نشانگان اسطوره‌ای هیچ ربطی به رئالیسم جادویی ندارد. پیش‌فرض این مقاله از همین اصل ناشی می‌شود: ناواقع‌گرایی، وارون‌تابی و وهم‌گرایی ایدئولوژی که می‌تواند واقعیت را به جادو تبدیل کند و انسان را دچار از خود بیگانگی کند. نویسنده مقاله ابتدا داستان «گیاهی در قرنطینه» را خلاصه و نشانه‌های فرامتنی و متنی داستان را به تفکیک توصیف و تبیین می‌کند. سرانجام، همه این نشانه‌ها را در شبکه‌ای از دلالت‌های متنی با نظریه ایدئولوژی (مارکس، آلتوسر و ژیرک) و گفتمان قدرت (فوکو) تأویل می‌کند. گفتنی است که خلاصه داستان به دلیل اهداف نشانه‌شناختی و خودبسنده بودن مقاله، قدری بلند است.

۱-۱. خلاصه داستان

این داستان، سرگذشت جوانی است به نام طاهر که همراه پدر و مادرش در دهکده زیتون زندگی می‌کند و ذهن و زبانش پر از خاطرات زیتون و زالوست. اکنون زمان سربازی طاهر فرارسیده است و او در یکی از روزهای گرم تابستان وارد اتاق معاینه می‌شود. وقتی پیراهنش را برای معاینه بالا می‌برد، مرد سفیدپوش چیز عجیبی در پشت طاهر می‌بیند. قفل کوچکی بر کتف طاهر آویزان است و زبانه قفل در گوشت تنش فرورفته است. طاهر در فکر بازگشت به خانه است و مرد سفیدپوش در فکر جراحی طاهر و برداشتن قفل. نیمه دیگر داستان، به شکل بازگشت به عقب، شرح قفل زدن بر کتف طاهر است که برای مرد سفیدپوش و خواننده بیان می‌شود. قصه به گونه‌ای روایت می‌شود که گویی هم طاهر و هم راوی در بیان داستان به یکدیگر کمک می‌کنند: طاهر در دوران کودکی دچار نوعی بیماری پوستی می‌شود. مادر طاهر - که به او مارجان هم می‌گویند و به قول راوی «در دهکده‌هایی پر از درخت زیتون، یعنی مادری عزیزتر از زمین و زیتون»- ابتدا فکر می‌کند طاهر سرخک گرفته است؛ به همین سبب مراسم آیینی را اجرا می‌کند. طاهر را به صندوق‌خانه می‌آورد و پنجره‌ها را با پرده‌های سرخ می‌پوشاند؛ چرا که نباید آدم‌های نجس طاهر را ببینند. کاسه آب، چهل تاس برنج و بشقابی پر از تخم‌مرغ بالای سر طاهر می‌گذارد و حتی از میرآقا، پدر

طاهر، می‌خواهد غسل کند. دکتر خبر می‌کنند. لکه‌های سرخ و سیاه به‌هم‌چسبیده مثل زالویی تمام پوست تن طاهر را دربرگرفته است. دکتر پس از معاینه می‌گوید این بیماری سرخک نیست؛ بلکه «پسوریازیس»^۱ یا همان داء‌الصدف است و به میرآقا می‌گوید: «کهییره، یه جور مرضه، مرض ترس، مرضی که به شکل ارثی نسل به نسل به طاهر رسیده است». وقتی میرآقا به دکتر می‌گوید: «حالا چه کار کنم؟» دکتر می‌گوید: «هیچی، نگاهش کن، بنشین فقط نگاهش کن». اما مادر نمی‌تواند تحمل کند. از میرآقا می‌خواهد قادری را بیاورد. دمدمه‌های اذان، میرآقا با مردی که موهای بلندش بر شانه‌هایش افتاده است، به خانه برمی‌گردد. قادری پیراهن طاهر را درمی‌آورد و سنجاقی را از زیر نوک پستان رد می‌کند. آن‌گاه طاهر را دمر می‌خوابانند و قادری خاک منقل را چنگ می‌زند و روی کتف طاهر می‌گذارد. تا سپیده صبح بر پوست طاهر می‌کشد تا پوست بالا بیاید و قفل را در آن فروکند. قادری بر کتف طاهر قفل می‌زند. از آن به بعد طاهر زندگی دیگری را تجربه می‌کند «و هر بار که دلش می‌خواست چیزی را فراموش کند تا صندوق‌خانه می‌دوید و در آن با دو آینه قفل را نگاه می‌کرد». بقیه داستان گره می‌خورد به سؤال و جواب مرد سفیدپوش از طاهر که «آیا هرگز نشده که بخوای بازش کنی؟ قادری کلیدی و چیزی بهتون نداد؟» و سرانجام مرد سفیدپوش به این نتیجه می‌رسد که قفل را باز کند. طاهر را به بیمارستان پادگان می‌برند «و مثل درختی در اسفندماه لخت می‌کنند فقط برای کردن یک برگ از درخت زیتون». هرچقدر طاهر اصرار می‌کند که «شما را به خدا بازش نکنید من همین طوریم حاضرم برم سربازی»، سودی ندارد. طاهر را روی تخت جراحی می‌خوابانند و بیهوش می‌کنند. فردای آن روز، پرستاری سراسیمه در بیمارستان دنبال مرد سفیدپوش است که مقوایی به اتاق طاهر چسبانده و روی آن نوشته‌اند: «قرنطینه».

۲. ساختار تمثیلی - استعاری داستان

ساختار داستان کوتاه «گیاهی در قرنطینه»، تمثیلی است. بیژن نجدی نه فقط در این داستان، بلکه در داستان‌های دیگر مجموعه «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» در جست‌وجوی شخصیت‌های تپیک و نمونه‌وار است. گویی در ژرف‌ساخت

داستان‌هایش یک تئوری فلسفی - جامعه‌شناختی پنهان است که هم ساختار داستان‌ها را کنترل می‌کند و هم شخصیت‌ها و فضاهای داستانش را. وجود سازه‌های تلمیحی (نشانگان تاریخی - آیینی)، پدیدارشدن اشیاء در موقعیت‌های غیرواقعی و خلق شخصیت‌های مسئله‌دار، نمایانگر جست‌وجوی نویسنده برای نشان دادن جهان نمادینی است که همیشه با تئوری و نظریه همراه است. ابهام و سایه‌های اسطوره‌ای متن، داستان «گیاهی در قرنطینه» را به «متن باز»^۲ تبدیل کرده است. نویسنده ابتدا تمثیل‌هایی تودرتو به وجود آورده، سپس با تأویل، آن‌ها را به استعاره تبدیل کرده است. از سوی دیگر، او با تکرار مضامین ویژه در ساخت تمثیل‌ها، سعی کرده به خواننده القا کند که جهان متن، تمثیلی است؛ اما برای اینکه آن را به واقعیت نزدیک کند، صحنه‌های واقع‌گرایانه را به آن گره زده است. در این متن، بازی تمثیل، واقعیت، استعاره و اسطوره تجربه زیبایی‌شناختی خاصی به خواننده می‌دهد تا با خوانش‌های مختلف متن، به رمزهای پنهان‌تری دست یابد. یکی از بارزترین ویژگی آتمسفر داستان «گیاهی در قرنطینه»، معلق بودن فضای داستان بین اسطوره و تاریخ است. اگرچه نشانگان این متن در فضایی تاریخی به سر می‌برند، به فضاهای اسطوره‌ای میل دارند. بنابراین، ابهام متن به علت دوفضایی بودن داستان و همچنین بازی نشانه‌ها در هر دو فضا است؛ یعنی گذر از فضاهای تاریخی به سمت فضاهای اسطوره‌ای و برعکس. یکی از بارزترین عناصری که توانسته این محیط تلفیقی را به وجود آورد، عنصر زمان است.

۳. عنصر زمان و کنش روایی متن

زمان در این داستان، سیکلی و حلقوی است. به بیان دقیق‌تر، اگرچه نویسنده در روایت زمان‌پریشی و زمان خطی را به هم می‌آمیزد و ساخت روایی داستان را شکل می‌دهد، در ژرف ساخت به زمان حلقوی و سیکلی می‌رسد؛ یعنی از قفل بستن بر کتف طاهر تا باز کردن قفل؛ از جراحی اول تا جراحی دوم؛ از قرنطینه اول تا قرنطینه دوم. ساخت حلقوی زمان سبب می‌شود هم شخصیت اصلی داستان یعنی طاهر از بیماری به بیماری برگردد و هم متن، بی‌انتها شود؛ به عبارت دیگر زمان بازگشتی به سفر بازگشتی طاهر منجر شود.

در این داستان، زمان حال با معاینه طاهر آغاز می‌شود و پس از دیدن قفل توسط مرد سفیدپوش، زمان حافظه‌ای شکل می‌گیرد. نویسنده زمان حافظه‌ای را به شکل «بازگشت به عقب»^۳ روایت می‌کند. جالب اینجاست که نویسنده در روایت زمان، دو زاویه دید را با هم ترکیب می‌کند: زاویه دید دانای کل و اول‌شخص. انتظار خواننده این است که زمان حافظه‌ای باید از زاویه دید طاهر باشد؛ اما نویسنده برای اینکه فضای نمادین و اسطوره‌ای داستان را شکل دهد، از زاویه دید دانای کل، بیشتر کمک می‌گیرد. اگر از وجوه کانونی‌شدگی^۴ در وجه ادراکی در بحث زمان ژرار ژنت^۵ کمک بگیریم، می‌توانیم بگوییم که اگرچه روایت از طریق دانای کل است، طاهر کانونی‌گر است؛ یعنی خواننده روایت دانای کل را از چشم طاهر می‌بیند؛ چنان که وقتی زمان حافظه‌ای یا زمان بازگشت به عقب تمام می‌شود، خواننده با این جمله طاهر به زمان حال برمی‌گردد: «گاهی این دستمو می‌بردم پشتم، با قفل ورمی‌رفتم.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۴). این مسئله نشان می‌دهد نویسنده از یک‌سو می‌خواهد طاهر را به‌عنوان کانونی‌شدگی روایت انتخاب کند و از سوی دیگر برای اجرای فضای تمثیلی - اسطوره‌ای، به زاویه دید دانای کل نیاز دارد. چنان که با زاویه دید دانای کل، طاهر را به‌عنوان سوژه روایت انتخاب می‌کند تا زمان اسطوره‌ای را عمیق‌تر نشان دهد و با کانونی‌شدن روایت توسط طاهر، زمان تاریخی را گسترش دهد. همچنین، نویسنده با استفاده از زمان «بسامدی مکرر»^۶ به‌گونه‌ای زمان چرخه‌ای را به خواننده یادآور می‌شود. در داستان، دو بار طاهر را دمر می‌خوابانند: یک‌بار برای بستن و بار دیگر برای باز کردن قفل. نویسنده با استفاده از ترکیب انسجامی «این‌بار» زمان حلقوی را یادآور می‌شود: «او را دمر روی تخت جراحی زیر طشتی پر از چراغ دراز کردند. این‌بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون.» (همان، ۸۵).

۴. شناسایی نشانگان حاکم بر متن

هر متنی برای به‌دست دادن گفتمان خود، «رمزگان‌های فرهنگی» را به خدمت می‌گیرد. «رمزگان‌هایی که نشانه‌ها را نظام می‌بخشد و آن را به گفته‌هایی در قالب یک فرهنگ بدل می‌کند.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۷۳). بنابراین، نشانگان از سه مرحله عبور می‌کنند: گزینش، تأویل و صورت‌بندی و تولید ساختار. نویسنده «گیاهی در قرنطینه» برای خلق

جهان متن، ابتدا نشانه‌ها و روایت‌های فرامتنی را گزینش کرده و پس از تأویل نشانه‌هایی که ابتدا از آن متن نبوده‌اند، ترکیبی از نشانگان متنی و فرامتنی به وجود آورده که به ساختار متن منجر شده است. هر تأویلی از متن هم، از یک سو برخاسته از متن است و از سوی دیگر برخاسته از نوع صورت‌بندی نشانه‌هایی که تأویلگر نیت آن را داشته است. این مقاله برای اجرای تأویل مشخص خود، ابتدا باید به نشانه‌شناسی متن بپردازد و سپس صورت‌بندی نشانه‌ها را با قصدیت تأویل همراه کند. بی‌گمان، برخی از نشانه‌های این متن خود را به آسانی آشکار می‌کنند و برخی به دلیل مدلول‌های باواسطه و پیچیده، در برابر قصدیت تأویلگر مقاوم‌اند. برای دست‌یابی آسان‌تر نشانه‌ها، ابتدا به نشانگان فرامتنی و سپس به نشانگان متنی و ساختاری می‌پردازیم. آن‌گاه بر اساس رمزگشایی، نشانگان آن را با نظریه‌های ایدئولوژی و گفتمان قدرت تبیین می‌کنیم.

۴-۱. نشانگان فرامتنی

نویسنده برای اینکه فضای نشانه‌شناختی داستان خود را تبیین کند، از نشانگان فرامتنی بسیار بهره برده و آن‌گاه با ترکیب نشانگان فرامتنی و نشانگان تأویلی-متنی، جهان ویژه‌ای را خلق کرده که هم واقعی است و هم نمادین و تمثیلی. برخی از این نشانگان روایی‌اند و برخی دیگر غیرروایی. بعضی از این نشانگان بن‌مایه‌های خرافی و اعتقادی دارند و برخی دیگر از علم و تاریخ و طبیعت سرچشمه گرفته‌اند. اکنون برای درک و دریافت سازوکار ترکیبی نشانگان و دست یافتن به فضای تمثیلی-استعاره‌ای متن، بهتر است این نشانگان را تبیین کنیم:

۴-۱-۱. نشانگان روایی - خرافی

مادر طاهر وقتی تشخیص می‌دهد طاهر سرخک گرفته است، همه اعمال آیینی و اعتقادی عامه را درباره سرخک اجرا می‌کند:

در صندوق‌خانه رختخواب پهن کرد. تمام پرده‌ها را با پارچه‌های سرخ عوض کرد. نباید گذاشت آدم‌های نجس طاهر را ببینند. کاسه آب، چهل تاسی پر از برنج

و بشقابی پر از تخم مرغ، بالای سر طاهر گذاشت. بر تمام دیوارها، ریشه‌های پیاز آویزان کرد. حتی روی رف چند پیاز پوست‌کنده چید (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۰).

نشانه‌ی روایی - خرافاتی دیگری که در این داستان پنهان است، رابطه‌ی قفل و سنجاق با طلسم است. به اعتقاد عامه - که در بین مردم گیلان هم بسیار رایج بود - آهن فلز مؤثری برای کنترل نیروی اهریمنی جن است. «همچنان که در برخی از اشیاء روح خبیث موجود است، در برخی روحی نهفته است که با خبثت در جنگ است؛ آهن دارای این نفس عقلیه است.» (تسلیمی، ۱۳۸۱: ۱۰۶).

۲-۱-۴. نشانگان علمی - آیینی و اعتقادی

پسوریازیس، داء‌الصدف یا کهیر بیماری شایع لایه‌ی بیرونی پوست است. از نظر پزشکی، این بیماری را این‌گونه توضیح داده‌اند:

منظره‌ی نمونه‌وار بیماری عبارت است از لکه‌های سرخ و برجسته‌ی پوسته‌پوسته شده که بیشتر در پوست سر، پشت و بازوها تظاهر می‌کند. خوشبختانه، صورت به‌ندرت مبتلا می‌گردد و حتی در موارد گسترده‌بودن لکه‌ها، در صورت اثری از عارضه دیده نمی‌شود. در بیشتر بیماران، پیدایش لکه‌ها، تنها نشانه‌ی بیماری است. بعضی بیماران از خارش شکایت می‌کنند و بیماری زمانی بر حالت عمومی بیمار اثر می‌گذارد که گسترش آن سریع و خطرناک باشد و درمان فوری ضرورت پیدا کند. چیزی که سبب ناراحتی بیمار می‌شود، بدشکل شدن نواحی مبتلا و احساس گونه‌ای «ناپاکی» است که در بیشتر بیماری‌های آشکار پوست وجود دارد. در اعصار گذشته، این احساس قابل توجه بود؛ زیرا داء‌الصدف با جذام و سیفیلیس اشتباه می‌شد و هر دو بیماری نشانه‌های خشم الهی به‌شمار می‌آمدند. عامل سرایت در این بیماری هیچ نقشی ندارد. فقط کسانی به داء‌الصدف مبتلا می‌شوند که استعداد ابتلا به آن را به ارث برده‌اند... تاکنون هیچ‌گونه درمان قطعی برای داء‌الصدف یافت نشده و خوش‌اقبال‌ترین بیماران (صرف‌نظر از آنان که از بهبودی خودبه‌خودی بیماری بهره‌مند می‌گردند) کسانی هستند که می‌توانند عارضه را به‌صورت نوعی خصیصه‌ی فردی بپذیرند که برای خودشان و سایر افراد هیچ‌گونه خطر قابل توجه ایجاد نمی‌کند (وینگیت، ۱۳۷۳: ۵۵۹-۵۶۰).

از آنجا که در دیدگاه اعتقادی و خرافی، این بیماری با خشم الهی ارتباط دارد، نویسندگان نشانگان مرضی را به نشانگان اسطوره‌ای و مرض ارثی، و زخم‌هایش را به مرض ترس و زخم‌های ترس تبدیل کرده است.

۲-۴. نشانگان طبیعی - علمی

عمل قرنطینه گیاهی به علم گیاه‌پزشکی و مهندسی اصلاح نباتات مربوط است که با هدف اصلاح، رشد و آفات‌زدایی گیاهان و حتی میوه‌ها اجرا می‌شود؛ چنان که گیاه را در قرنطینه می‌گذارند تا شرایط و زمان مناسب پرورش و آماده‌سازی فراهم آید. اگر گیاهی یا میوه‌ای دچار آفات جانوری یا شیمیایی شود، برای جلوگیری از شیوع آفات، آن را در قرنطینه می‌گذارند. البته، عمل قرنطینه همیشه برای آفات‌زدایی یا مصونیت از آفات نیست؛ گاهی با هدف آماده‌سازی یا رشد اولیه به‌کار گرفته می‌شود. نویسندگان قرنطینه گیاهی را به شکل تمثیلی با قرنطینه انسانی ترکیب کرده است تا فضای نمادین داستان شکل گیرد.

۳-۴. نشانگان تاریخی - آیینی و خرافی

قادری یکی از شخصیت‌های تعیین‌کننده داستان است. جدا از معنای لغوی این اسم که به معنای «قدرتمند» است، نام قادری یادآور «سلسله قادییه» است. خواننده ممکن است در خوانش اولیه متن، این عنصر فرامتنی را کشف نکند؛ اما در خوانش‌های عمیق‌تر به راحتی می‌تواند بین توصیف‌های ظاهری قادری و اجرای آیین قفل بستن ارتباط ببیند: «موهای بلند قادری، این طرف شانه‌اش تا روی سینه، آن طرف تا وسط پشتش ریخته بود...» (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۳).

سلسله قادییه یکی از بزرگ‌ترین سلسله‌های تصوف اسلامی است و سلسله سهروردیه، چشتیه و نعمة‌اللهیه از آن منشعب شده‌اند. بنیان‌گذار این سلسله، شیخ محیی‌الدین عبدالقادر گیلانی است که در سال ۴۷۱ق در گیلان ایران متولد شد و در سال ۵۷۱ق در بغداد درگذشت (مدرسی چهاردهی، ۱۳۶۰: ۱۰۲). این سلسله مثل اکثر سلسله‌های تصوف اسلامی همراه با آیین، اذکار و مناسک است. بخشی از آیین عملی

این سلسله، محیرالعقول و حیرت‌افکن است؛ مثل فروکردن کارد و تیغ در بدن، جویدن تیغ، بلعیدن سنگ و... . مدرسی بخشی از مشاهدات عینی خود را از مراسم آیینی سلسله قادریه در سندج، در کتاب *سلسله‌های صوفیه ایران* ذکر کرده است که چگونه درویشان با گیسوان بلند افشان طبل می‌زنند و ذکر می‌خوانند و بعد از مدت‌ها طبل زدن و نی نواختن، اعمال عجیبی انجام می‌دهند.^۷

۴-۴. نشانگان نمادین - اسطوره‌ای

یکی از بارزترین ویژگی‌های این داستان، تأکید بر نمادهای اسطوره‌ای و یکسانی اسطوره و واقعیت است. مثل این‌همانی مادر و زمین و این‌همانی درخت و انسان: «به مادر طاهر مارجان می‌گفتند و این در دهکده‌ای پر از درخت زیتون یعنی مادری عزیزتر از زمین و زیتون.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۱).

بارزترین نمادهای اسطوره‌ای این داستان از این قرارند:

مادر و زمین: این‌همانی مادر و زمین یک کهن‌الگوست. یونگ مفهوم مادر اعظم و مادر مثالی را یکی از چهار صورت مثالی می‌داند (ن. ک یونگ، ۱۳۷۶: ۱۷-۵۹). الیاده هم می‌نویسد:

یکی از نخستین تجلیات الوهیت زمین، من حیث زمین و خاصه به‌عنوان قشر زمین و ژرفای زمین، مادری زمین و توانایی پایان‌ناپذیرش در بردادن و بارگرفتن و زاییدن بوده است. زمین پیش از آنکه الهه-مادر و خداوند باروری تلقی شود، مستقیماً به‌صورت مادر عظمی *tellus mater* برای آدمی الزام شده است (۱۳۷۲: ۲۴۲).

درخت و انسان: پیوند تمثیلی انسان و درخت:

مبین چیزی است که می‌توان بنا به تعریفی تخمینی و تقریبی، آن را مناسبات سرّی میان درختان و نوع بشر نامید. قطعی‌ترین مناسبات سرّی از این‌دست، ظاهراً گیاه‌تباری یا نسبت بردن دودمان‌ها به نوعی گیاه و نبات است؛ بدین معنا که درخت یا بوته نیای اساطیری قبیله تلقی می‌شود (همان، ۲۸۶).

الیاده در جایی دیگر برای توضیح پیوند اسرارآمیز درخت و انسان، از اصطلاح درختان انسان‌زاد یا انسان‌های درخت‌زاد^۸ یاد می‌کند (همان، ۲۶۰). «درخت نماد قوای مردانه نیز

به شمار می‌آید که برای بارورسازی زهدان بزرگ مادر زمین ضروری است.» (کوک، ۱۳۸۷: ۸۱). درخت پذیرای روان نیاکان است؛ به همین دلیل از شجره انساب یا درخت تاریخ یا شجره نامه یاد می‌کنند. در داستان «گیاهی در قرنطینه» نسل با درخت پیوند دارد.

زیتون: از آنجا که به آرامی رشد می‌کند، نماد صلح، پایداری و نیروست (Ferber, 2007: 146). زیتون به شکل نمادین در تمام فرهنگ‌ها، ادیان و اساطیر به گونه‌ای تأثیرگذار بوده است؛ چنان که ردپای این نماد را در اساطیر یونان (سروده‌های هومر)، اساطیر رم، چین، ژاپن و ادیان بزرگ الهی مانند یهودیت، مسیحیت و اسلام می‌توان دنبال کرد.

در اسلام، زیتون بن درخت مرکزی است. ستون کیهان است. نماد انسان جهانی و شخص حضرت رسول است. درخت متبرک در ارتباط با نور است، و روغن زیتون چراغ‌ها را روشن می‌کند. در عرفان اسماعیلی، درخت زیتون بر قلّه طور سینا، علامت امام است. هم محور است، هم انسان جهانی و هم منبع نور (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۲: ۳ / ۴۹۱).

در قرآن مجید، خداوند به زیتون سوگند می‌خورد: «والتین و الزیتون» (تین: ۱). **کتف:** علامت قدرت و نیروی عملکرد است. ژان شوالیه^۹ و گریبان^{۱۰} در کتاب **فرهنگ نمادها** به نقل از منابع مختلف می‌نویسند: «قدرت بر کتف مسیح جا دارد، کتف نشانه قدرت و حرکت و عمل است... جایگاه نیروی جسمانی و حتی خشونت است.» (۵۳ / ۴).

۵. نشانگان متنی

وحدت اثر ادبی، ناشی از تقابل‌ها و هم‌آیی‌های شبکه‌ای دلالت‌های جهان متن است. اثر ادبی با تأویل نشانگان فرامتنی و جذب آن در جهان دلالت‌های متن، به ساختار خودبسنده‌ای دست می‌یابد. این بخش از مقاله نخستین گام در صورت‌بندی نشانگان متنی و فرامتنی داستان «گیاهی در قرنطینه» است. در گام بعدی ارتباط شبکه‌ای نشانه‌ها عمیق‌تر نشان داده می‌شود. ارتباط عناصر نشانه‌شناسیک این بخش، بدون در نظر گرفتن رمزگشایی‌های نشانگان فرامتنی، شکننده و بی‌رمق خواهد بود. اکنون با در نظر گرفتن این وحدت، نشانگان تمثیلی متن تبیین می‌شود:

۱-۵. طاهر و درخت

از عنوان «گیاهی در قرنطینه» تا پایان داستان، اصرار بر این است که طاهر همان درخت و گیاه است:

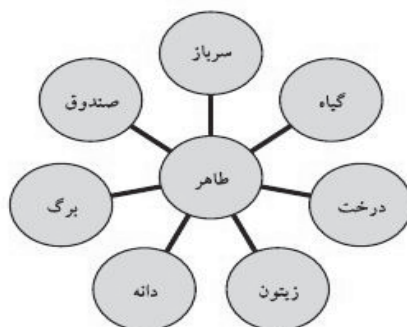
- از چوب درختانی که کف اتاق را پوشانده بود، بوی برگ نمی‌آمد، همان‌طور که صدایی از طاهر به خاطر درد، شنیده نشد (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۰).
- او را مثل درختی در اسفندماه، لخت کردند (همان، ۸۵).
- او را دمر، روی تخت جراحی زیر طشتی پر از چراغ دراز کردند. این‌بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون (همان‌جا).

۲-۵. طاهر و درخت زیتون

این‌همانی طاهر و درخت زیتون فقط از جانب راوی نیست؛ بلکه خود طاهر هم این هویت را پذیرفته است. از همان ابتدای داستان، طاهر در برابر درخت و باغ‌های زیتون حساس است. وقتی طاهر جورابش را برای معاینه کف پایش درمی‌آورد:

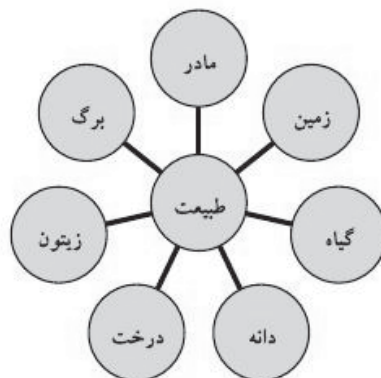
- همین که قوزک استخوانی انگشتانش را دید به یاد آورد که چقدر زالو در باغ‌های زیتون به همین پاها چسبیده است و او چقدر نمک روی آن‌ها ریخته بود تا زالوها بیفتند (همان، ۷۹).
- طاهر با کف لخت پاهایش روی کف لخت و چوبی اتاق به طرف ترازو رفت و به خودش گفت: این چوب درخت زیتون نیست (همان‌جا).

جالب اینجاست که پدر و مادر طاهر هم مانند طاهر احساس زیتونی دارند: «میرآقا با چراغ زنبوری روشن، دکتر را تا میدانچه دهکده بدرقه کرد. تا رسیدن به خانه‌اش می‌دانست که صداهای اطرافش از افتادن دانه‌های زیتون نیست.» (همان، ۸۳). وقتی قادری نوک سنجاق را از پوست پستان طاهر رد می‌کند، «چیزی به‌اندازه چند دانه زیتون تلخ گلوی میرآقا را پر کرد.» (همان، ۸۴). طاهر نه تنها درخت و گیاه و زیتون است؛ بلکه با برگ و دانه هم رابطه این‌همانی دارد. این رابطه در فرایند داستان، با مفهوم سرباز و صندوق هم پیوند می‌خورد. بنابراین، نمودار تمثیلی - استعاره‌ای هویت طاهر این‌گونه است:



۳-۵. طبیعت و نسل

درخت بودن طاهر او را به طبیعت گره می‌زند. از سویی دیگر، مادر طاهر نماد زمین است: «به مادر طاهر، مارجان می‌گفتند و این در دهکده‌هایی پر از درخت زیتون یعنی مادری عزیزتر از زمین و زیتون.» (همان، ۸۱). طاهر به وسیله مادر به طبیعت و از طریق پدر به نسل گذشته متصل می‌شود. طبیعت در این داستان به این عناصر وابسته است:



۴-۵. صندوق خانه

پس از شناسایی بیماری طاهر، صندوق خانه به تاریک‌خانه‌ای تبدیل می‌شود برای مراقبت از طاهر. در این تاریک‌خانه - که مارجان آن را به معبدی تبدیل کرده است - بخشی از اعمال آیینی و رازناک فرهنگ عوام اجرا می‌شود. ورود طاهر به این

مراقبت‌گاه، طاهر را به انسانی دیگر بدل می‌کند. صندوق‌خانه تمثیلی از قرنطینه گیاهی و زهدان است.

۵-۵. پادگان

همان‌طور که صندوق‌خانه یادآور قرنطینه است، پادگان هم جانشینی برای قرنطینه است. طاهر در پادگان باید مانند زیتونی باشد در قرنطینه. صندوق‌خانه و پادگان در پی قطع ریشه‌های طبیعی طاهرند. طاهر در صندوق‌خانه پادگان به انسانی بریده از طبیعت و اهلی‌شده فرهنگ بدل می‌شود. به‌همین دلیل، در این داستان رابطه طبیعت با فرهنگ، تقابلی است. اکنون با تبیین نشانگان تمثیلی - استعاره‌ای داستان «گیاهی در قرنطینه»، اجزای آن شفاف‌تر نشان می‌دهد. مرحله نهایی تبیین این داستان، در چارچوب نظریه‌های ایدئولوژی و قدرت است؛ اما قبل از تأویل داستان، مقدمه‌ای در چستی ایدئولوژی بیان می‌شود.

۶. نظریه ایدئولوژی

ایدئولوژی یکی از جنجالی‌ترین و رازناک‌ترین مفاهیمی است که تفکر غرب در ابتدای قرن نوزدهم آن را خلق کرده و هنوز سوژه تأویل‌های گوناگون است. اگر تاریخ چرخش‌های مفهومی این اصطلاح را دنبال کنیم، باید اندیشه فیلسوفان، دانشمندان علوم اجتماعی و روان‌شناسی بسیاری را بررسی کنیم. چنان که «به‌درستی می‌توان گفت نظریه ایدئولوژی شالوده تمام علوم اجتماعی و فرهنگی انتقادی است.» (ادگار و سجویک، ۱۳۸۷: ۵۹). به تعبیر ایگلتون، «واژه ایدئولوژی یک متن است؛ متنی که از یک بافت کلی از رشته‌های مفهومی گوناگون بافته شده است.» (ایگلتون، ۱۳۸۱: ۱۹).

پس از اینکه دستوت دو تراسی^{۱۱} در ابتدای قرن نوزدهم، برای نخستین‌بار این اصطلاح را به‌عنوان نوعی اندیشه‌شناسی در کتاب *عناصر ایدئولوژی* به‌کار برد، در پایان نیمه اول قرن نوزدهم، مارکس و انگلس در کتاب *ایدئولوژی آلمانی* به شکل تحقیرآمیزی از این واژه استفاده کردند. پس از مارکس، ایدئولوژی مفهوم انتقادی پیدا کرد و به دو سنت مارکسیستی و غیرمارکسیستی تبدیل شد و اندیشمندانی مانند

مانهایم^{۲۲}، لوکاج، گرامشی^{۱۳}، آدورنو^{۱۴}، آرون^{۱۵}، پارسونز^{۱۶}، شیلز^{۱۷}، گیرتز^{۱۸}، بوردیو^{۱۹}، لاکان^{۲۰}، آلتوسر^{۲۱}، جیمسون^{۲۲}، ایگلتون، هابرماس، ژیزک^{۲۳} و... با رویکرد معرفت‌شناختی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و فرهنگی - روان‌شناختی به تحلیل آن پرداختند. حتی متفکرانی مثل دورکیم، ماکس وبر و پاره‌تو^{۲۴} که به دلیل مارکسیستی بودن این واژه، از کاربرد آن ابا داشتند، به شکل دیگری درباره ایدئولوژی سخن گفتند. به همین دلیل، معتقدند «این اصطلاح عملاً با اسطوره‌های ژرژ سورل^۷، مشتقات (نظام‌های ذهنی توجیهی) ویلفردو پاره‌تو، عقلانی‌سازی زیگموند فروید، هژمونی آنتونیو گرامشی، و اسطوره‌های رولان بارت، تقریباً هم‌معنا است.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۳). همچنین به‌گونه‌ای با اتویپای مانهایم، گفتمان فوکو، و هرمنوتیک ظن^{۲۶} پل ریکور و پارادایم^{۲۷} کوهن^{۲۸} ارتباط دارد.

در تعریف مارکس، ایدئولوژی به‌طور دقیق مترادف با «آگاهی کاذب» نیست؛ اما نوعی علم مخدوش است. «تئوری مارکسیست بر آن است که اندیشه‌های انسان و الگوهای اعتقادی او بر اساس موقعیت (حیات) اقتصادی - اجتماعی وی تعیین شده است. روابط اقتصادی - اجتماعی، به‌ویژه روابط مالکیت، زمینه را برای بردگی (انتقاد) و «ازخودبیگانگی» آماده می‌سازند.» (رجایی، ۱۳۸۵: ۶۲۵). ژیزک در واکاوی انتقادی مفهوم مارکسیستی ایدئولوژی می‌نویسد:

ایدئولوژی صرفاً نوعی «آگاهی کاذب» و یا وانمود موهومی از واقعیت نیست؛ بلکه خود این واقعیت است که از همان آغاز و پیشاپیش، «ایدئولوژیک» شده است؛ «ایدئولوژی» یعنی واقعیتهای اجتماعی که همان وجود آن مستلزم بازنشناسی ماهیتش از جانب شرکت‌کنندگان در آن باشد، یعنی فعلیتهای اجتماعی که همان نفس بازفرآورده‌شدنش مستلزم آن باشد که افراد ندانند که چه می‌کنند. «ایدئولوژیک» به معنای «آگاهی کاذب» از یک موجودیت (اجتماعی) نیست؛ بلکه همین موجودیت است از آن حیث که محمل این «آگاهی کاذب» قرار گرفته است (۱۳۸۹: ۶۱).

ژیزک در جایی دیگر در تعریف ایدئولوژی می‌گوید: «مقدماتی‌ترین تعریف از ایدئولوژی احتمالاً این گفته مارکس است در سرمایه: نمی‌دانند چیست، اما انجامش

می‌دهند.» (همان، ۷۲). این سخن به‌گونه‌ای یادآور جاذبه «بینش اسطوره‌ای» است. داریوش شایگان در این باره می‌نویسد:

برابر نهادن مقوله‌های ایدئولوژیک و مقوله‌های بینش اسطوره‌ای می‌تواند نشان دهد که هر دوی آن‌ها از منبع ناخودآگاه مشترکی سرچشمه گرفته‌اند. اما درحالی که ناخودآگاه در جهان اسطوره، از طریق فرافکنی صورت تمثیلی روح در خارج شکل می‌گیرد، در برابر، ایدئولوژی را می‌توان تظاهر ناعقلانی و گاه جنون‌آمیز ناخودآگاهی «کژ و مژ» دانست که لنگ‌لنگان و از بیراهه ظاهر می‌شود، ذهن و روح را تسخیر می‌کند و «آگاهی کاذب» پدید می‌آورد؛ آگاهی مبتنی بر اسکیزوفرنی (Schizophrenie) و خودمرکزبینی و بریدن از واقعیت بیرونی؛ به عبارت دیگر، ایدئولوژی واقعیت را در محدوده مفهومی و نگرشی خاص خود تعبیر و تفسیر می‌کند؛ محدوده‌ای که در آن ذات‌ها از طریقی خودمرکزبینانه به دست آمده و به‌گونه‌ای ناموجه جایگاه منطقی ممتازی می‌یابند. بنابراین، ایدئولوژی اندیشه‌ای بسته و جزمی است که از سنجش تجربه می‌گریزد، به همین علت به باور ژوزف گابل^{۲۹}، اندیشه ایدئولوژیک اندیشه‌ای ضد دیالکتیکی و ناتاریخی است که سرشتش را یکسان‌سازی و این‌همان‌بینی می‌سازند. به عبارت دیگر، به قول گابل، خودمرکزبینی ایدئولوژی زمان را تبدیل به بُعد می‌کند (شایگان، ۱۳۸۹: ۱۹۹).

پیش‌فرض اساسی این مقاله بر اساس ناواقع‌گرایی، وارون‌تابی و وهم‌گرایی ایدئولوژی است که می‌تواند به «ازخودبیگانگی» منجر شود. وهم‌گرایی ایدئولوژی وهم‌گرایی ساده‌ای نیست که با رازگشایی وهم، نابود شود؛ بلکه وهمی است که می‌خواهد راست پنداشته شود. مارکس وارون‌تابی ایدئولوژی را به تاریک‌خانه تشبیه کرده است که روابط انسان‌ها را وارونه نشان می‌دهد.

تاریک‌خانه چون یک اسباب‌تکنیکی معین که کارش وارونه نمودار کردن روابط واقعی است، کار نمی‌کند؛ بلکه بیشتر چون یک وسیله درپوش‌گذاری به کار می‌آید که جلوی روشنایی را می‌گیرد و دانستگی را به تاریکی، بدی و خطا می‌کشاند، آن را دستخوش سرگیجه می‌سازد و تعادل آن را برهم می‌زند. تاریک‌خانه اسبابی است که روابط واقعی را معماآسا و مرموز جلوه می‌دهد (کوفمان^{۳۰}، ۱۳۵۶: ۳۵-۳۶).

اکنون با تأکید بر نظریه‌های ایدئولوژی و نظریه قدرت فوکو به تأویل داستان کوتاه «گیاهی در قرنطینه» می‌پردازیم؛ ضمن اینکه به این مسئله تأکید می‌کنیم که چگونه سنت و فرهنگ با تبدیل شدن به ایدئولوژی، سلطه خود را با نظارت و مراقبت می‌گستراند و با خالی کردن هویت فردی و تزریق واقعیت‌های ایدئولوژیک، فرد را به انسانی «ازخودبیگانه» تبدیل می‌کند. ترکیب نظریه ایدئولوژی با نظریه قدرت، به برداشت منفی از قدرت می‌انجامد. در نظر فوکو، قدرت ضرورتاً بازدارنده نیست؛ بلکه «نیروی مولدی است که تصورات مشخص ممکن را از آنچه فرد می‌تواند درباره خود بداند، شکل می‌دهد.» (مکاریک، ۱۳۸۷: ۲۲۸). از این رو، فوکو مفهوم ایدئولوژی را رها می‌کند و بر مفهوم معرفت‌شناسانه گفتمان تأکید دارد (ایگلتون، ۱۳۸۱: ۲۹). اما فوکو در بسط نظریه‌های قدرت و گفتمان، نمی‌توانست به ایدئولوژی توجه نکند. او نمی‌خواست در دام واژه باردار، تحقیرآمیز، پیچیده و متناقض ایدئولوژی گرفتار شود. فوکو با توجه به اصل «واژگونی»^{۳۰}، یعنی «آنچه انسان ممکن است در فرض مخالف در ذهن خود احیا کند» (ضمیران، ۱۳۷۸: ۳۸)، برای توصیف انگاره سامان دانایی^{۳۱} هر دوره از واژه گفتمان^{۳۲} کمک می‌گیرد تا از اندیشه مارکسیستی فاصله گیرد. از این جهت، روش او به روش باشلار و کوهن نزدیک می‌شود. اما هم در معرفت‌شناسی باشلار و هم در پارادایم کوهن، می‌توان ساختاری را جست‌وجو کرد که به ایدئولوژی شباهت زیادی دارد. توجه فوکو به ارتباط دانش و قدرت این مسئله را آشکار می‌کند.

۷. تأویل داستان بر پایه ایدئولوژی و قدرت

برای تأویل این داستان، ابتدا باید وضعیت زمان‌پرسی داستان را به زمان خطی تبدیل کنیم. بنابراین، آغازگاه آنجاست که ظاهر دچار عارضه لکه‌های سرخ می‌شود. این زمان ابتدای سفر ظاهر برای تبدیل شدن به سوژه ایدئولوژی است. در جهان پیشامدرن، برای اینکه فرهنگ و سنت بتواند به هویت ایدئولوژیک تبدیل شود، خود را به شکل اسطوره و آیین بازنمایی می‌کند؛ زیرا با این دگرگونی، ایدئولوژی می‌تواند چون امر قدسی، منطقی ضد تاریخی به خود گیرد و «رابطه تخیلی افراد را با شرایط واقعی‌شان بازنمایی کند.» (آتوسر، ۱۳۸۷: ۵۷). ایدئولوژی نوعی واقعیت‌ساختگی است که فرد را به هستی‌اش پیوند می‌زند؛ واقعیتهایی که با پیش‌فرض‌ها شکل گرفته است. از این رو، می‌توان

گفت ایدئولوژی کیستی انسان‌ها را به وجودشان قفل می‌کند. به تعبیر آلتوسر، «آن چیزی که در ایدئولوژی بیان می‌شود، نظام مناسبات واقعی حاکم بر هویت افراد نیست؛ بلکه رابطه خیالین افراد است که مناسبات واقعی زندگی را می‌سازد.» (آلتوسر، ۱۹۷۱: ۱۵۵). ابتدا ایدئولوژی فرد را مورد خطاب قرار می‌دهد و سپس مسئله «سوژه‌شدگی»^{۳۳} و «به انقیاد درآمدن»^{۳۴} شکل می‌گیرد. آلتوسر این کنش را به استیضاح^{۳۵} یا خطاب تعبیر می‌کند (آلتوسر، ۱۳۸۷: ۷۱).

طاهر ابتدا با لکه‌های سرخ و خارش زخم‌های ترس، مورد خطاب قرار می‌گیرد و سپس با «سوژه شدن» وارد صندوق خانه می‌شود. صندوق خانه همان تاریک‌خانه و معبدی است که طاهر باید مراحل ابتدایی هویت‌پذیری را پشت‌سر گذارد. سازوکار استیضاح ایدئولوژی و سوژه‌شدن فرد همان سازوکار آیین‌گذار^{۳۶} یا آیین‌آشناسازی و تشریف است. الیاده آیین‌آشناسازی را این‌گونه تعریف می‌کند:

واژه آشناسازی به‌طور کلی بر آیین‌ها و فنون شفاهی‌ای اشاره دارد که مراد از آن‌ها، ایجاد راهکاری قطعی در وضع مذهبی و اجتماعی فرد آشنانشده است. از لحاظ فلسفی، آشناسازی معادل با تغییری اساسی در شرایط وجودی است. نوآموز از آزمون سخت معینی به‌گونه‌ای متفاوت از آنچه پیش از آشناسازی بوده، بیرون می‌آید و فرد دیگری می‌شود (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۰).

طاهر به‌عنوان فردی نوعی، مورد استیضاح است. مارجان مادر طاهر که همان زمین و زیتون است، طاهر را مانند زیتون وارد قرنطینه می‌کند تا با بینش اسطوره‌ای‌اش هویت‌سازی را انجام دهد: «مادر طاهر بعد از دیدن دانه‌های سرخ که هرکدام به‌اندازه ارزن تمام صورت پسرش را پوشانده بود، در صندوق خانه رختخواب پهن کرد. تمام پرده‌ها را با پارچه‌های سرخ عوض کرد. نباید می‌گذاشت آدم‌های نجس طاهر را ببینند.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۰).

اکنون طاهر در زهدان دیگری است. گسترش لکه‌های سرخ و مکنندگی این لکه‌های سیاه که یادآور زالوهای باغ زیتون است، مادر را هراسان کرده است؛ اما هنوز مرحله اصلی آشناسازی باقی مانده است. پدر به دنبال دکتر می‌رود و دکتر از بیماری رازگشایی می‌کند: این بیماری سرخک نیست، بلکه پسوریازیس است؛ ترس ارثی،

زخم‌های ترس. میرآقا از دکتر می‌پرسد: حالا چه کار کنم؟ توضیحات دکتر تا این اندازه راه‌گشا است که بیماری را گره زند به ترس اسطوره‌ای یا خشم مقدس که کنترل آن، در نگاه مارجان فقط با آیین اسطوره‌ای امکان‌پذیر است: «از اتاق دیگر، صدای آب‌دماغ مارجان در گوشه چارقش به گوش می‌رسد: «یه کاری بکن میرآقا، برو پی قادری، قادری رو بیار...» (همان، ۸۳). قادری در مقام مرشد آشناساز که خود، قرنطینه و اعتکاف را تجربه کرده است، آیین قرنطینه‌سازی را اجرا می‌کند:

دمر، طاهر را دراز کردند... قادری خاک منقل را چنگ زد. بعد کف هر دو دستش را روی کتف طاهر گذاشت و آن‌قدر انگشتانش را روی پوست بالا و پایین برد تا اینکه صبح روی پنجره سفیدی زد. حالا می‌توانست پوست کتف طاهر را کمی بالا بیاورد تا با مفتول تیزی آن را سوراخ کند و به میرآقا بگوید: آن قفل را بده میرآقا قفل را داد و نگاه کرد به زبانه آن که از پوست طاهر می‌گذشت قادری زبانه را فشار داد و قفل با صدای خشک، کنار دو سه قطره خون بسته شد (همان، ۸۴).

اکنون طاهر باردار رازی است که به آن قفل نهاده‌اند. طاهر صندوقچه اسرار نسل گذشته است. قفل نگهبان طاهر است و طاهر نگهبان قفل. «تابستان بعد طاهر به خاطر هیچ رودخانه‌ای لخت نشد. خودش را قاطی بازی بچه‌ها نکرد و هر بار که دلش می‌خواست چیزی را فراموش کند تا صندوق‌خانه می‌دوید و آنجا با دو آینه قفل را نگاه می‌کرد.» (همان‌جا). درد ناشی از بیماری با قفل بستن بر کتف پایان می‌گیرد؛ اما طاهر درد تحمل‌پذیری را با خود حمل می‌کند؛ دردی که در صندوق درون طاهر پنهان است و به رازی دردناک تبدیل شده است؛ «درد تحمل‌پذیر و سردی که طاهر به آن عادت کرده بود.» (همان، ۸۰).

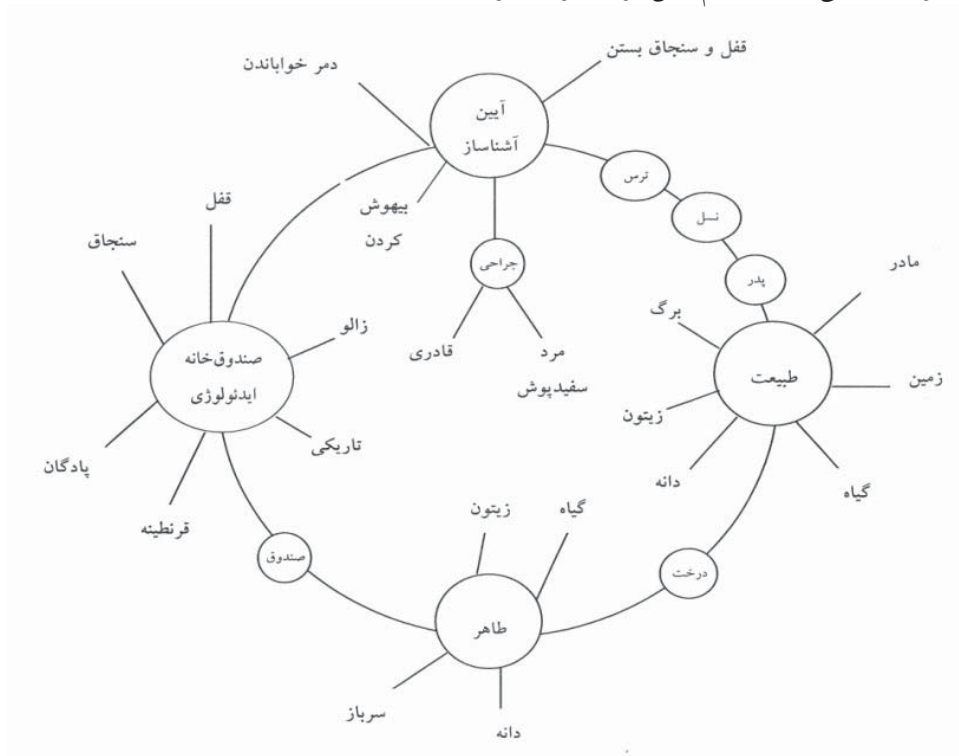
در برهه دیگری از حیات (بلوغ و جدایی از فرهنگ مادر)، طاهر باید به سوژه دیگری تبدیل شود؛ تبدیلی که بر پذیرفتن هویتی دیگر استوار است؛ هویتی که بر ساخته و مکانیکی است. بنابراین، باید به جراحی دیگری تن بسپارد؛ به تعبیر دیگر مراسم آشناسازی دیگر و جراحی دیگر. ایده پنهانی که طاهر در تمام کودکی و نوجوانی نگهبان او بوده، همچون «فراخودی»^{۳۷} است که طاهر را در برابر هویت‌های دیگر مصون نگه می‌دارد. اما تغییر هویت طاهر خواسته‌ای درونی نیست؛ بلکه

خواسته‌ای تحمیلی و بیرونی است؛ به همین دلیل مقاومت طاهر بیهوده است. هرچقدر او اصرار می‌کند: «شما رو به خدا بازش نکنین، من همین طوری هم حاضرم برم سربازی... او را دمر، روی تخت جراحی زیر طشتی پر از چراغ دراز کردند. این بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون» (همان، ۸۵) و این گونه طاهر دوپاره می‌شود. جنگ ایده‌ها درون طاهر او را به انسانی پارانویایی تبدیل می‌کند و بیماری، بازگشت ابدی خود را می‌آغازد.

۸. بازی نشانه‌ها در سفر طاهر

با توجه به تفسیر نشانه‌شناسیک عناصر تمثیلی - استعارای داستان «گیاهی در قرنطینه» که در بخش اول مقاله بیان شد، ارتباط شبکه‌ای این عناصر را در شمایی کلی بررسی می‌کنیم. همان‌طور که توضیح داده شد، در این داستان طبیعت خود را با عناصری مانند زمین، گیاه، درخت، دانه، برگ، زیتون و پدر و مادر بازنمایی می‌کند. طاهر از طریق پدر به نسل می‌پیوندد؛ نسلی که ترس اسطوره‌ای در خود دارد. طاهر با هجوم لکه‌های سرخ و سیاه که شکل تجسّد یافته ترس اسطوره‌ای است، شناسایی و به سوژه بدل می‌شود و در صندوق‌خانه قرنطینه می‌شود. آن‌گاه در صندوق‌خانه - که مانند تاریک‌خانه ایدئولوژی است - توسط قادری و آیین قدرت (دمر خوابیدن و جراحی) به صندوق تبدیل می‌شود. صندوق‌خانه در این داستان با نمادهای کنترل‌کننده‌ای مثل سنجاق، قفل و حتی زالو رابطه هم‌نشینی دارد و همچنین با نمادهایی مانند اتاق، تاریکی، زهدان، پادگان و قرنطینه رابطه جانشینی که به شکل تمثیلی یادآور یکدیگرند. قدرت و سلطه خود را با جراحانی مانند قادری و مرد سفیدپوش بازنمایی می‌کند. رابطه قادری و مرد سفیدپوش، تقابلی است. هریک از این دو، گفتمان ایدئولوژیک خاص خود را دارند. درواقع، تقابل ایدئولوژی‌های این دو است که به روان‌پریشی طاهر منجر می‌شود. این‌همانی طاهر با درخت، برگ، گیاه، زیتون و دانه او را به طبیعت می‌پیوندد تا رابطه هم‌نشینی شکل گیرد. همچنین، این‌همانی طاهر با صندوق و سرباز او را به صندوق‌خانه، پادگان یا همان تاریک‌خانه ایدئولوژی پیوند می‌دهد. اگر

بخواهیم رابطه شبکه‌ای (جان‌شینی و هم‌نشینی) عناصر نمادین این داستان را در نموداری کلی نشان دهیم، این‌گونه خواهد بود:



۹. ایدئولوژی، ناخودآگاه و سلطه

سلطه ایدئولوژی نه فقط واقعیت زیسته را دربرمی‌گیرد؛ بلکه پیچیده‌ترین عمل آن، نفوذ در ناخودآگاه است. همین مسئله «ترس از دیگری شدن» را به وجود می‌آورد؛ زیرا ایدئولوژی‌ها هویت‌سازند. تغییر ایدئولوژی‌ها همان تغییر هویت‌هاست. اساس ایدئولوژی بر سرکوب بنا شده است؛ از این رو مقاومت فرد را بر نمی‌تابد. ایدئولوژی بر فرد قفل می‌شود تا او را به تصرف خود درآورد و فرد هم زندانی خود است و هم زندانبان ایدئولوژی‌ای که در اوست. سنت با تبدیل شدن به ایدئولوژی، خاصیت جادویی می‌یابد. خاصیتی که به امریت سنت منجر می‌شود تا فرد را طلسم کند. شکستن دفعی ایدئولوژی ممکن نیست؛ چرا که فرد با ایدئولوژی این‌همانی پیدا کرده

است. از این رو، شکستن طلسم به پارانوایی شدن فرد منجر می‌شود. بر اساس این، می‌توان به این نتیجه رسید که مراقبت از خود، یعنی مراقبت از ایدئولوژی. ایدئولوژی می‌تواند آن‌چنان پیچیده شود که بخشی از ناخودآگاه را به تصرف درآورد و وظایف خود را به فراخود یا فرامن واگذار کند. فرامن یا فراخود:

بخشی از من نفسانی است که در تضاد با بخش دیگر آن قرار می‌گیرد و به قضاوت در مورد آن می‌پردازد، به نحوی که گویی آن را به‌عنوان مورد و تعلق اصلی عمل خود انتخاب کرده است. به همین جهت است که فروید آن را (فرا) من، یعنی ساختی که فوق من نفسانی است، می‌خواند. ساختی که من را مورد واری، کنترل و سانسور قرار می‌دهد (اسون، ۱۳۸۶: ۱۰۳).

ایدئولوژی با سردرآوردن در ناخودآگاه، قدرت سراسربینی^{۳۸} خود را افزایش می‌دهد؛ زیرا با این وسیله «می‌تواند از شمار کسانی که قدرت را اعمال می‌کنند، بکاهد و در عین حال بر شمار کسانی که قدرت بر آنان اعمال می‌شود، بیفزاید، چون سراسربین مداخله در هر لحظه را امکان‌پذیر می‌کند و امکان می‌دهد که فشار دائمی و ثابت اعمال شود.» (فوکو، ۱۳۸۲: ۲۵۶).

شکل دیگر نفوذ نمادین و پیچیده ایدئولوژی، بازنمایی آن در «فرهنگ» است. فرهنگ نه به‌عنوان مفهومی بی‌طرف، بلکه به‌عنوان مفهومی تاریخی، مجموعه‌ای از ایدئولوژی‌های عملی است که با ایجاد انضباط و نظارت، وضعیتی را به‌وجود می‌آورد تا فرد شرایط هستی خود را تجربه، تمرین و تأویل کند.

[بدن] جایگاه اصلی بروز فرهنگ و هویت فرهنگی است. از طریق بدن است که اشخاص با انتظارات فرهنگی‌ای که به آن تحمیل می‌شود، سازگار می‌شوند یا در برابر آن مقاومت می‌کنند... اساساً بدن از طریق نظام‌های مراقبت، خواه مراقبت‌های موجود و خواه مراقبتی که برای آینده طراحی شده است، شکل و نظم می‌گیرد. از این رو، در جریان تجزیه و تحلیل بدن می‌توان به شکل فزاینده‌ای آن را محصول محدودیت‌ها و برساخته اجتماع فرض کرد (درون‌مایه‌ای که در آثار گامن نیز وجود دارد) و یا اینکه آن را محصول زبان‌ها و گفتمان‌هایی انگاشت که در چارچوب آن‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد (ادگار و سجویک، ۱۳۸۷: ۶۸).

فوکو در کتاب *مراقبت و زندان* از دو روش نظارت و مراقبت بدنی و روحی یاد می‌کند که در جهان پیشامدرن از روش بدنی و در جهان مدرن از روش روحی برای نظارت بر انسان‌ها و مراقبت از آن‌ها کمک می‌گیرند. او به این نتیجه می‌رسد که روش دوم، برخلاف ظاهر آرام انسانی آن، هراس‌آورتر و در عمق خشن‌تر از روش نخست است. اما در تأویل این داستان می‌توان به نتیجه‌ای برعکس نتیجه فوکو رسید. سنت‌های بدوی و پیشامدرن، از آنجا که تکنولوژی نظارت و مراقبت سازمان‌یافته‌ای ندارند، به شکل ذهنی‌تر و پیچیده‌تری بر انسان‌ها نظارت می‌کنند؛ چنان‌که با بینش اسطوره‌ای انسان‌ها را به «سوژه‌های خودمراقبه» تبدیل می‌کنند؛ انسان‌هایی که در غیاب قدرت توسط سایه‌های اسطوره‌ای قدرت کنترل می‌شوند و نمادها به نگهبانانی ترسناک تبدیل می‌شوند؛ نمادهایی که خود هویت‌اند و به‌همین دلیل، نبودشان هم هراسناک است: «[طاهر] هر بار که دلش می‌خواست چیزی را فراموش کند تا صندوق‌خانه می‌دوید و آنجا با دو آینه، قفل را نگاه می‌کرد.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۴).

طاهر هراسناک گمشدن مراقبی است که دیگری در او کاشته؛ به‌همین دلیل است که در آینه‌ها به‌دنبال تصویر دیگری است. جست‌وجوی طاهر در آینه به‌گونه‌ای یادآور مرحله آینه‌ای^{۳۹} لکان است. مرحله‌ای که به تعبیر لکان، «نشان می‌دهد که من محصول یک سوء برداشت^{۴۰} و محلی است که سوژه از خود بیگانه می‌شود.» (اوتر، ۱۳۸۶: ۴۴۴). «گاهی این دستمو می‌بردم پشتم، با قفل ورمی‌رفتم مرد سفیدپوش گفت: چرا این کار رو می‌کردی؟ برای اینکه با من بود، مثل استخوان‌هام، مثل اسم آدم که همیشه با آدمه...» (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۴).

۱۰. بیگانگی و توهم ایدئولوژی

در این داستان، بیگانگی خود را به شکل ناتوانی نشان می‌دهد. طاهر نمی‌تواند بر محیط تأثیر بگذارد. او حتی بدنش را در تصرف نیرویی می‌بیند که اصلاً نمی‌شناسد و در این توهم است که چیزی نگهبان اوست؛ درحالی که وارونه این اندیشه را رفتار می‌کند. او مراقب قفل است. در اینجاست که وارون‌تابی و توهم ایدئولوژی آشکار

می‌شود. قدرت طاهر کاهش یافته است و قدرت محیط افزایش. زندگی‌اش از هویت انسانی به به هویت گیاهی و نباتی تبدیل شده است. به‌همین دلیل، در همان آغاز داستان خود را با درخت قیاس می‌کند.

[اما] جایگاه توهم ایدئولوژیک در کجاست، در «دانستن» و یا در «انجام دادن» یک امر؟ ظاهراً پاسخ باید کاملاً بدیهی باشد: توهم ایدئولوژیک در «دانستن» جای دارد: لب مطلب عبارت است از ناهماني میان آنچه آدم‌ها فعلاً انجام می‌دهند و آنچه فکر می‌کنند دارند انجام می‌دهند. ایدئولوژی یعنی همین واقعیت که مردم به‌راستی نمی‌دانند دارند چه می‌کنند که تصور آن‌ها از واقعیت اجتماعی پیرامونشان (یعنی درواقع، تحریفاتی که همان واقعیت ایجاد می‌کند) تصویری است کاذب (ژیزک، ۱۳۸۹: ۷۶).

در این داستان، تمثیل به سمت استعاره حرکت می‌کند تا توهم واقعیت آشکار شود. تشبیه طاهر به درخت زیتون تبدیل می‌شود به استعاره درخت زیتون. این‌همانی طاهر با درخت زیتون تا زمانی که ایدئولوژی دیگری او را مورد خطاب قرار نداده است، تهدیدکننده نیست؛ اما وقتی به تعبیر فوکو، «مکانیک قدرت» وارد عمل می‌شود، تراژدی هویت طاهر شکل می‌گیرد. فرهنگ و سنت ابتدا او را به محیط وابسته می‌کند و همچون گیاهی مورد خطاب قرار می‌دهد و سپس در برهه‌ای دیگر از زندگی، گفتمان و ایدئولوژی دیگری او را جراحی می‌کند. این جراحی، جراحی بدنی متصل به شفا از بیماری نیست؛ بلکه این جراحی برای طاهر معنایی پنهان‌تر و عمیق‌تر دارد. این جراحی می‌خواهد هویتی را که طاهر با آن زیسته است، از او بگیرد؛ اما ناسازگاری هویت به بی‌هویتی طاهر می‌انجامد. رفتار غیرمنطقی مرد سفیدپوش این است که نمی‌تواند رابطه ذهن و بدن را کشف کند. او قفل را به‌جای این‌که نمادی از قدرت و مراقبت بداند، آن را در حد قفلی خرافی می‌بیند که به بدن طاهر چفت شده است. تأویل دیگر مسئله این است که مرد سفیدپوش به‌جای این‌که اسطوره را بفهمد، آن را با گفتمان علمی، خرافه می‌داند.

طرح تمثیلی داستان «گیاهی در قرنطینه» از یک‌سو یادآور داستان «گاو» غلامحسین ساعدی است. در داستان ساعدی، مشدی حسن به‌دلیل فقر دچار ازخودبیگانگی

می‌شود؛ همچنان که طاهر به گونه‌ای دچار ازخودبیگانگی است. از سوی دیگر، شخصیت نمونه‌وار این داستان به گونه‌ای یادآور الکس، قهرمان رمان *پرتقال کوکی*^{۴۱} اثر آنتونی برجس^{۴۲}، است. با این تفاوت که الکس شرور است و طاهر معصوم. هر دو شخصیت، هویتشان توسط قدرت دست‌کاری می‌شود و هر دو به بازیچه کوکی تبدیل می‌شوند. همان جمله‌ای که برجس درباره قهرمان کتابش می‌گوید، برای طاهر هم می‌توان گفت: «الکس باید مثل یک پرتقال رشد کند و شیرین و آبدار شود، نه اینکه یک پرتقال کوکی باشد.» (برجس، ۱۳۸۱: ۲۸) با این تفاوت که طاهر زیتون کوکی است.

۱۱. نتیجه‌گیری

فهم و تأویل «گیاهی در قرنطینه» بر اساس نظریه ایدئولوژی و گفتمان قدرت، به چند مسئله پاسخ داده است: علت نفوذ داستان‌های نجدی در گفتمان داستان‌نویسی معاصر، فقط به دلیل واقعیت‌گریزی، وهم‌گرایی و شاعرانگی زبان نیست؛ بلکه این روش‌ها معلول جهان‌بینی نویسنده است. آدم‌های قصه‌های نجدی اگرچه به دنبال هویت‌اند، آنچه که می‌بایند، جز توهم هویت نیست؛ توهمی که برخاسته از توهم ایدئولوژی است؛ به همین دلیل است که دچار ازخودبیگانگی می‌شوند. تکرار این مضامین در داستان‌های نجدی در استعاره کلانسی ریشه دارد که نویسنده به آن می‌اندیشد؛ استعاره‌ای که سلطه ایدئولوژی و توهم هویت مستعاره آن است که به وهم‌بینی و خلق شخصیت‌های مسئله‌دار منجر می‌شود. همین بن‌مایه در داستان تمثیلی «روز اسب‌ریزی» به گونه‌ای شفاف‌تر بیان شده است. اسبی که در ابتدا نمی‌دانست که گاری چیست، سرانجام به جایی می‌رسد که می‌گوید: «من نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم و یا بایستم. دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمی‌توانستم.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۲۸). جهان داستان نجدی سرشار از نشانه‌هاست؛ نشانه‌هایی که به شکل شبکه‌ای از دلالت‌ها به هم متصل‌اند. اما این نشانه‌ها همیشه با نیت‌مندی نویسنده سامان تمثیلی - استعاری می‌گیرند.

همچنان که در این مقاله مشاهده شد، نویسنده نشانگان فرامتنی بسیاری را با تأویل در نشانگان متنی ذخیره کرده است تا به ساختار خودبسنده‌ای دست یابد. آنچه سبب

می‌شود تا ایجاز متن با ابهام همراه شود و معنا به ظاهر بیگانه‌نمایی کند، برخاسته از بازی نشانه‌هاست؛ بازی‌ای که با تمثیل آغاز و به استعاره ختم می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. psoriasis
2. open text
3. flash back
4. repetitive focalization
5. Gerard Genette
6. frequency

۷. بخشی از مشاهدات مدرسی چنین است:

یکی یک دسته تیغ ژیلت و فرد دیگری یک بسته تیغ ژیلت را با دندان‌های خود خرد کرده و بعد بلعید. یک نفر سنگی به کلفتی قوطی کبریت به دهان و گلو فروبرد. شخص دیگری با چاقوی تیزی که تیزی چاقو را در انتهای گوشه چشم قرار داد و با کف دست چاقو به گوشه چشم فروکوبید و یک تن دو سر سیم برق را برای چند دقیقه به دست گرفت و جرقه مشهود گردید. پیرمردی کارد با فشار به پهلو فروکرد و از یک سمت فرورفته و از گوشت و پوست خارج گردید. تماشاچیان در بهت فرورفتند. اما ضمن خارج کردن چاقو از گوشه چشم، با دست چپ چاقو را گرفته و با دست راست یک‌دفعه خارج می‌سازد و به همین نهج چاقو را از پهلو بیرون می‌کشد. اما در همین عملیات در گوشه چشم و پهلو، خون جاری می‌گردد و خلیفه که جلسه ذکر را اداره می‌کند، محل جاری شدن خون را با آب دهان زده و خون متوقف می‌گردد (مدرسی چهاردهی، ۱۳۶۰: ۱۱۱-۱۱۲).

8. anthropogen
9. Jean Chevalier
10. Alain Gheerbrant
11. Tracy Destutt
12. Karl Mannheim
13. Antonio Gramsci
14. Theodor Adorno
15. Raymond Aron
16. Talcott Parsons
17. E. Shils
18. Geertz
19. Pierre Bourdieu
20. Jacques Lacan
21. Louis Althusser

22. Fridri R. Jameson
23. Slavoi Zizek
24. Vilferodo Paveto
25. Gorge Sorel
26. hermeneutics of suspicion
27. paradigm
28. Thomas S. kuhn
29. J. Gabel
30. Sara Coftmian
31. episteme
32. discourse
33. subjectification
34. subjection
35. interpellation
36. trnsition Rites
37. superego
38. panopticon
39. mirror-stage
40. meconnaissane
41. *a clock work orange*
42. Anthony Bargess

منابع

- آلتوسر، لویی (۱۳۸۷). *ایدئولوژی سازی و سازوبرگ های ایدئولوژیک دولت*. ترجمه روزبه صدرآرا. تهران: نشر چشمه.
- ادگار، اندرو و پیتر سجویک (۱۳۸۷). *مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگی*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- آسون، پل - لوران (۱۳۸۶). *واژگان فروید*. ترجمه کرامت موللی. تهران: نشر نی.
- الیاده، میرچا (۱۳۶۸). *آیین ها و نمادهای آشناسازی*. ترجمه نصرالله زنگویی. تهران: آگه.
- _____ (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- اوتر، دیلن (۱۳۸۶). *فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان کاوی لکان*. ترجمه مهدی پارسا و مهدی رفیع. تهران: گام نو.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۱). *درآمدی بر ایدئولوژی*. ترجمه اکبر معصوم بیگی. تهران: آگه.
- برجس، آنتونی (۱۳۸۱). *پرتقال کوکی*. ترجمه پری رخ هاشمی. تهران: تمندر.
- بوذن، ریمون (۱۳۷۸). *ایدئولوژی در منشأ معتقدات*. ترجمه ایرج علی آبادی. تهران: شیرازه.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۱). *گذر از جهان افسانه، نقد و تحلیل افسانه های گیلان*. رشت: چوبک.

- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمه ابوالفضل خُری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- رجایی، مصطفی (۱۳۸۵). «ایدئولوژی». ترجمه منصوره لولآآور. در: *فرهنگ تاریخ اندیشه*. ویراستار فیلیپ پی. وانیر. ترجمه گروه مترجمان. تهران: سعادت.
- ژیزک، اسلاوی (۱۳۸۹). *عینیت ایدئولوژی*. ترجمه علی بهروزی. تهران: طرح نو.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۹). *آمیزش افق‌ها (منتخباتی از آثار)*. گزینش و تدوین محمد منصور هاشمی. تهران: فرزانه.
- صدیقی، علیرضا (۱۳۸۸). «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش ۱۲. صص ۱۴۳-۱۶۰.
- شوالیه، ژان و آلن گبران (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضایی. ج ۳ و ۴. تهران: جیحون.
- ضیمران، محمد (۱۳۷۸). *میشل فوکو: دانش و قدرت*. تهران: هرمس.
- فوکو، میشل (۱۳۸۲). *مراقبت و تنبیه، تولد زندان*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. چ ۴. تهران: نشر نی.
- کوفمان، سارا (۱۳۵۶). *تاریکخانه ایدئولوژی*. ترجمه ستاره هومن. تهران: زمان.
- کوک، راجز (۱۳۸۷). *درخت زندگی*. ترجمه سوسن سلیم‌زاده و هلینا مریم قائمی. تهران: جیحون.
- مدرسی چهاردهی، نورالدین (۱۳۶۰). *سلسله‌های صوفیه ایران*. تهران: بتونک.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴). *دانش‌نامه نظری‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهرا مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). *صدسال داستان‌نویسی ایران*. چ ۴. تهران: نشر چشمه.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۵). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*. چ ۷. تهران: نشر مرکز.
- وینگیت، پیتر (۱۳۷۳). *دانش‌نامه پزشکی*. ترجمه بهرام شالگونی. تهران: کتاب ماد.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۶). *چهار صورت مثالی*. ترجمه پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.
- Althusser, L. (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books.
- Ferber, Michael (2007). *A Dictionary Of Literary Symbols*. Cambridge University Press.