صفحات ۵ - ۱۲
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۸
Archive of SID

رابطه «خود» و «دیگری» در آغاز عصر نوگرایی ایران، در نمایشنامهٔ *جعفرخان از فرنگ برگشته* نوشته حسن مقدم*

فارِس باقری[۱]، فریندخت زاهدی[**۳]، نغمه ثمینی[۳]، بهروز محمودی بختیاری[۴]، فرهاد مهندس‌پور[۵]**

[۱] دانش‌آموخته دکتری مطالعات تخصصی تئاتر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۴] دانشیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۵] استادیار گروه کارگردانی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۲/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۲/۲۶)

چکیده

در این مقاله پرسش بر سر شکل‌های مواجهه -آگاهانه یا ناآگاهانه- کاراکتر ایرانی بین «خود» و «دیگری» در نمایشنامه *جعفرخان از فرنگ برگشته* نوشته حسن مقدم است. «خود» و «دیگری»، استعاره‌ای از مهم‌ترین "سوژهٔ" ادبیات مدرنِ ایرانی است و این نسبت، متضمن یک رابطه دوسویه است؛ رابطه‌ای که فضایی ایجاد می‌کند تا فرم‌های اجتماعی و ارتباطی هر بار در قالب شخصیت‌های اجتماعی و انواع مواجهه‌هایشان -«خود» و «دیگری»- بازتولید شوند و در صحنهٔ اجتماعی که در اینجا نمایشنامهٔ مورد مطالعه آن را نمایندگی می‌کند، در برابر یکدیگر صف‌آرایی کنند. در واقع آن چیزی که در این مقاله مورد تاکید و توجه واقع می‌شود، صورت‌بندی نحوهٔ صف‌آرایی کاراکترها بر اساس مفاهیمی چون زبان، پوشش، نظام استعاری و نشانه‌ایِ «خود» و «دیگری» است که شیوه بازنمایی کاراکترها از یکدیگر را صورت‌بندی می‌کند. بررسی نگرش کاراکترها بر اساس گفتمان حاکم بر آن نمایشنامه با روش تحلیلی صورت می‌گیرد. در اینجا منظور از گفتمان، نگرش خاصِ جامعه‌شناسیِ هر دوره تاریخی است که از راه آن «خودِ» ایرانی و درک تجربهٔ «دیگری» در نمایشنامه برساخته می‌شود. نتایج به دست آمده، نشان می‌دهد که شخصیت‌های این نمایشنامه چگونه به عنوان نوعی سوبژکتیویته عمل می‌کنند و «خود»، را در برابر سوبژکتیویتهٔ «دیگری» آشکار می‌سازند.

واژه‌های کلیدی

نمایشنامه ایرانی، حسن مقدم، *جعفرخان از فرنگ برگشته*، گفتمان، خود، دیگری.

*این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول تحت عنوان: "ریخت‌شناسی رابطهٔ «خود» و «دیگری» بین دو انقلاب، در ادبیات نمایشی ایران" است که به راهنمایی سایر نگارندگان در پردیس هنرهای زیبا به انجام رسیده است.

**نویسنده مسئول: تلفکس: ۸۶۰۷۰۶۵۰-۰۲۱ ، E-mail: zahedi@ut.ac.ir.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

جامعه‌شناسی برای بررسی کلیتِ جامعه، کوچک‌ترین واحد و نهاد اجتماعی –خانواده- را انتخاب می‌کند. زیرا همهٔ نقش‌های اجتماعی یک جامعه، درون همین نهاد کوچک قابل تحقق‌اند. زبان‌شناسان نیز برای بررسی کلیت زبان، ناچار کوچک‌ترین واحدِ زبانی- جمله را- برمی‌گزینند. از همین روست که نمایشنامه از زمان پیدایش خود تاکنون، تمرکز توجه‌اش را به کوچک‌ترین نهاد اجتماعی یعنی خانواده معطوف کرده است. گاهی دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری این نهاد، گاه درباره فروپاشی آن و گاه درباره بحران‌ها و تهدیدات آن یا دربارهٔ غیاب این نهاد بوده است. چنانکه نمایشنامه‌نویسان آبزورد دربارهٔ غیاب این نهاد سخن می‌گفتند. نمایشنامه همیشه در درون این نهاد، به واکاویِ نیروهایِ کارآمدِ اجتماعی می‌پردازد که در مواجهه با یکدیگرند و یا در ستیز با هم هستند. از سوی دیگر نمایشنامه محل مواجههٔ نیروهای اجتماعی برای تصاحب و تعین‌یافتن شکلی از «خود» در برابر «دیگری» است. در اینجا این «خود» را به شکلی استعاری در قالب شخصیت اصلی نمایشنامه و «دیگری» به مثابهٔ شخصیت مقابل او تجسد می‌یابد و براساس ستیزشان، شکلی از رابطه اجتماعی را ممکن می‌کنند. این مواجهه هر بار و در هر دورهٔ تاریخی، از شکلی خاص و برآیندِ نوعِ خاصی از رابطه میان آنها برخوردار است. نمایشنامه «جعفرخان از فرنگ» برگشته؛ یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌هایی است که در طلوع نوگرایی ایرانی، شکلی از رابطهٔ اجتماعی را میان نیروهای اجتماعی و در درون نهاد خانوادهٔ ایرانی نشان می‌دهد. این نمایشنامه موقعیتی در آغاز پیدایی نوگرایی سوژهٔ ایرانی است. زیرا ستیز میان خود و دیگری در نمایشنامه، به نوعی بازنمایی ستیزِ نیروهای موثرِ اجتماعی است که در نمایشنامه بازتاب یافته است. در این مقاله سعی بر آن است که در نمایشنامه، مفهوم خود و دیگری را به مثابهٔ دو نیروی متقابل و به عنوان دو نیروی اجتماعی، کشاکش و ستیزِ آنها را مورد بررسی قرا دهد. در نمایشنامه، این دو نیرو، در قالب کاراکترِ اصلی نمایشنامه و کاراکترهای مقابل او فرض شده است. بنابراین در این مقاله، شکل مواجههٔ این دو نیرو و کاراکتر را در قالب دو مفهوم خود و دیگری مورد واکاوی قرار می دهد.

«خود» و «دیگری»

«خود»[۱]، مفهومی است که در طول تاریخ اندیشه، همیشه مورد پرسش و بازپرسیدن بوده است. رنه دکارت[۲] بنیان آموزهٔ خود را بر این گزاره قرار داده بود: «من می‌اندیشم، پس هستم». از این دوره به بعد، عصر تازه‌ای برای فهم از «خود» آغاز شد. در این فهم نو، «خود» یا «خودِ اندیشنده»، «خود» را «به مثابهٔ عامل شناسنده یا عامل فهم، دانش، مسئولیت اخلاقی و تغییر ادراک می‌کرد» (لویناس، ۱۳۹۲، ۵۹). در فلسفهٔ غرب این گزاره توسعه یافت و با این گزاره؛ مفهومی از «خود» شکل گرفت که میان دنیای «خود» و دنیای ماقبل «خود» گسستی ایجاد کرد. این «خود»، اکنون فهمش را بر پایهٔ تجربه کنونی از زیست و جهان صورت‌بندی می‌نمود.

این گزاره بعدها در اندیشه کانت به شکل «آگاهی به خود» بیان شد. آنجا که در مقالهٔ «روشنگری چیست؟» می‌گوید: «روشن‌نگری، خروج آدمی است از نابالغی به تقصیر خویشتنِ خود. و نابالغی، ناتوانی آدمی است در به کارگرفتن «فهم خویشتن»، بدون هدایت‌گری. این نابالغی به تقصیرِ خویشتن است؛ وقتی که علت آن نه کمبود فهم، بلکه کمبود اراده و دلیری در به کارگرفتن آن باشد؛ بدون هدایتِ دیگری» (کهون، ۱۳۸۴، ۷۶). آنا ویرزبیکا[۳] مفهوم «خود» را «آفریدهٔ بسیار ویژهٔ فرهنگی» می‌داند (Goerge,1998,78). جان لاک[۴]، «خود» را به عنوان «یک موجود اندیشه‌ورز و آگاه ...که به موازات بسط آگاهی، به «خود»ش توجه نشان می‌دهد» تعریف کرد (لیندولم، ۱۳۹۴، ۴۵). از نظر او، این «خود» در برابر زمان؛ مکان و دگرگونی‌های جسمانی دوام می‌آورد و می‌توان به گونه‌ای تجربی درباره‌اش تحقیق کرد و آن را شناخت. روی شافر[۵] «شخص» را به عنوان عامل و «خود» را به عنوان موجودی بازاندیشنده می‌دانست که از یکدیگر قابل تفکیک‌اند (Laing,2002,23). برخی از نظریه‌پردازان بر این باورند که «خود» در نخستین وجه، غریزی است و در درجه دوم «نقابی است که انسان برای سازگاری «خود» با جامعه از آن بهره می‌برد» (رت.ک، ۱۳۷۹، ۸۳). چیزی که بعدها اروینگ‌گافمن[۶] از آن به عنوان پشت‌صحنه و روی‌صحنه یاد می‌کند (Winnicott,1965, 114). از سوی دیگر،کنت گرگن[۷]، مفهوم «خود» را امری فروپاشیده شده می‌دانست. زیرا به نظر او، «خود» امری توهمی است که از راه زبان به ما تحمیل می‌شود (لیندولم، ۱۳۹۴، ۳۶۸). اولریش نایسر[۸]، پنج نوع متفاوت از «خود» را صورت‌بندی کرده است. این پنج نوع، چیزی است که «خود» یا هر کسی باید آن را تجربه کند: خود و تجربه جسمی، خود و تجربه ارتباطی با دیگری، خود و مفهوم یاد و حافظه، خود و آگاهی درونی، خود و الگوهای فرهنگی (Neisser,1998,128).

مارسل موس[۹] نیز در انسان‌شناسی «خود» و در مقاله معروفش دربارهٔ مفهوم «خود»، شیوه دگرگونی هستی شخص را در بازهٔ زمان بررسی کرده است. او نیز مانند دورکیم[۱۰] و لویبرول[۱۱] اعتقاد داشت که در زمان اجرای نقش‌های مناسکی، فرد به گونه‌ای اصیل با اجتماع می‌آمیزد (Mauss,1979,67). آملی‌رورتی[۱۲]، مقولات موس را گسترش داد. او «خود» را از فهرست قهرمانان یونان باستان آغاز می‌کند که «از سوی خدایان، سرنوشت شکوهمندی برایشان رقم خورده است و با کردارهایشان بازشناخته می‌شوند. در تحول بعدی، با پهلوانان روبرو هستیم که کیستی‌شان را فقط در صحنهٔ نبرد آشکار می‌کنند» (پرون، ۱۳۸۲، ۷۳). در گام بعدی، کاراکتر یا همان «خود» دموکراتیزه شده، به ظهور می‌رسد. به این ترتیب، در حالی که قهرمانان و پهلوانان انگشت شمارند، هر کاراکتری برای «خود» عادت‌واره‌هایی[۱۳] دارد که

www.SID.ir

Archive of SID

از بدو تولد تثبیت می‌شود، خصلتی عمومی دارد و از رشته‌ای عناصر دگرگونی‌ناپذیر ساخته می‌شود. رورتی نیز مانند موس، خود و کاراکتر را همچون مفهومی «درون‌ذهنی شده» ترسیم می‌کند که از دو منبع سرچشمه می‌گیرد: تئاتر و قانون. در تئاتر یونان باستان، بازیگری که نقاب به چهره می‌زند، وجودی شخصی است که از «خود» صدایی دارد. در قانون، شخص همان کسی است که از جهت حقوقی مسئول به شمار می‌آید. در هر دو مورد، شخص پشت کنش‌های خود ایستاده‌است و برای گرفتن تصمیمی اخلاقی باید به درون «خود» بنگرد (Rorty, 1976,83). گریس‌هریس[۱۴] انسان را به سه بخش تقسیم می‌کند. نخست «خود» که کانونِ وجودیِ تجربه و دربرگیرندهٔ من و خودِ بازاندیشندهٔ من است، دوم «فرد» که جنبه‌های نوعیِ اختصاصی انسان از جمله زبان را در بر می‌گیرد و سوم کاراکتر یا بازیگرِ اجتماعی است که نقش‌هایی را در صحنهٔ عمومی بازی می‌کند (لیندولم، ۱۳۹۴، ۱۴۷). فهم روند تغییرات این مفهوم، می‌تواند ما را با سوژه‌ای آشنا کند که اکنون به نام «انسان امروزین» می‌شناسیم.

نکتهٔ بنیادین بعدی از این قرار است که «خود» را بدون «دیگری» نمی‌توان به فهم درآورد یا شناسایی کرد. زیرا «این» با حضور «آن» امکان و معنا می‌یابد. همچنان که غیابِ یکی، غیابِ دیگری نیز محسوب می‌شود. تاریخ فلسفه به نوعی تاریخِ درکی از «خود»، و درکی از «دیگری» است. به قول نیچه[۱۵]، این «خود»، مقولاتش و «دیگری» را در رابطه‌ای دوسویه، بر اساس خواست و قدرتش طبقه‌بندی می‌کند. نیچه این شکل از رابطه را خواست قدرت می‌نامد و دلوز[۱۶] آن را ماشین میل می‌نامد. «دیگری»، سوژه‌ای بیرون از «خود» است که رابطهٔ دوسویهٔ آنها براساس سوبژکتیویتهٔ «خود» دسته‌بندی می‌شود. به باور هایدگر[۱۷]، «خود» همیشه هستی‌اش، «هستنِ با» چیزی است، زیرا «خود» در میان دیگران زندگی می‌کند، همواره با آنها کار می‌کند. از این‌روست که «خود» همیشه در تعاملات روزمره‌اش با «دیگری» شکل می‌گیرد. به باور هایدگر، «خود» از پدر و مادری به دنیا می‌آید. ولی با «دیگران» زندگی می‌کند، دیگران چیزهایی به او یاد می‌دهند، کارورزی و زندگی‌اش با «دیگران» است. از نظر هایدگر، زندگی، «دیگری» است و مرگ تنهایی است. «خود» باید به زندگی آدمی اصالت بدهد. زیرا نمی‌تواند بدون «دیگری» زندگی کند، و همیشه در جامعه در ارتباط با دیگران است (احمدی، ۱۳۷۸، ۷۱). لویناس[۱۸] اعتقاد دارد که «دیگری» مرا می‌سازد. «خود» نمی‌تواند «خودش» را بسازد. «خود»، محصول زیستن با «دیگران» است و صدای «دیگران» است. بنابراین «فهم دیگری، شرط ضروری و همبستهٔ فهمِ نفس است. تاریخ، عرصه ظهور و رشد این فهم و شناخت متقابل است. فهم دیگری، فهم گذشته و فهم نفس، اجزای جدایی‌ناپذیر هرگونه تجربه و شعور تاریخی‌اند»[۱۹] (فرهادپور، ۱۳۷۸، ۲۴۸).

مواجهه با «دیگری»، ناگزیر مستلزم آشکارشدن و نشان‌دادن «خود» بر پایه مقوله‌هایی‌ست که به سازماندهی و طبقه‌بندی آن می‌پردازد. زیرا «خود» موجودی مکان‌مند و انضمامی است که در ارتباط با «دیگری»، مدام کنش‌ها و رفتارهایش را تغییر می‌دهد و بر «دیگری» نیز تاثیر می‌گذارد. رابطه و گفتگوی «خود» با «دیگری»، شکل‌دهندهٔ تاریخِ سوژه است. در گفتگوی اجتماعی میان «خود» و «دیگری»، هدف این دو- به مثابهٔ دو نیروی اجتماعی- آن است که به یکدیگر نظم ببخشند یا دیگر نیروها را تفسیر کنند. این فرآیندی است که در آن مقوله‌بندیِ گفتمانی، نقش اساسی را ایفا می‌کند. هر فرهنگی، شکلی یا صورتی از «خود» را با محتواهایی می‌سازد تا بتواند کلیتی وحدت‌یافته برای «خود» فراهم آورد. هر چند گاهی این کلیت از سوی چیزی تهدید می‌شود یا کلیت انسجام یافته، اما تفکیک نشده، یکباره توسط چیزی، شکافی، گسستی، شوکی، از هم گسیخته می‌شود و «شکل یا فرمِ نوینی ظهور پیدا می‌کند. زوال و طلوع هرفرمی، زوال و ظهور محتوایی تازه نیز هست. زیرا «خودِ» یکپارچه، ناگهان به پاره‌هایی تقسیم می‌شود، ارزش‌های پیشین خود را وامی‌نهد و به چیزِ دیگری بدل می‌شود» (زیمل، ۱۳۹۲، ۱۴۹). صعوبت این تضاد -«خود» پیشین و «خود» نوظهور- واژگونگی فرم قبلی و تجلی فرم نوین است. زیمل این رخداد را تراژدی فرهنگ[۲۰] می‌خواند.

ادبیات نمایشی به ویژه، یکی از انواع ادبی است که عرصهٔ رویارویی «خود» و «دیگری» است و می‌توان شکل‌های این رویارویی را به مقولاتی دسته‌بندی کرد. نگارنده، چگونگیِ مواجههٔ «خود» و «دیگری» در نمایشنامه‌های ایرانی را بر اساس مقولاتی مانند زمان، مکان، حکومت، دولت، وطن، خانه، زنبودگی، مردبودگی، زبان و پوشش بررسی کرده است. ولی در این نوشتار و در نمایشنامهٔ *جعفرخان از فرنگ برگشته*، فقط مقوله‌های زبان و پوشش را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

خلاصه نمایشنامه

جعفرخان ابجد، ۲۲ ساله، پس از هشت، نُه سال زندگی در فرنگ، همراه با لباس‌های تازه و فرنگی و یک سگ به نام کاروت و چمدان و چتر و یک کارت ویزیت به خانه باز می‌گردد، در حالی که زبان فارسی را درست حرف نمی‌زند. او در هنگام حرف زدن مدام کلمات فارسی و فرانسوی را با یکدیگر آمیخته می‌کند. در راه نیز با خانمی روسی همسفر بوده است و با یکدیگر آشنا شده‌اند. مادر و دختر دایی و دایی و نوکر خانه که دارای سنتی عامیانه هستند، در خانه منتظر بازگشت او. به خانه بازمی‌گردد و در همان ابتدا با تعارض‌های زیادی در آنجا با اهل خانه و خانواده روبرو می‌شود. این تعارض‌ها با خانواده و مساله ازدواج و پیدا نکردن کار در ایران و فشارهای زیادی که بر او می‌آید، او را ناگزیر می‌کند خانه را ترک کند و دوباره به فرنگ بازگردد.

شخصیت‌ها: جعفرخان ابجد ۲۲ ساله. دایی جعفر. مشدی اکبر (نوکر خانه)، زینت، دخترعموی جعفرخان؛ توله‌سگ جعفرخان (کاروت).

مکان واقعه: در تهران؛ منزل جعفرخان.

زمان: سنهٔ ۱۳۴۰ه.ق

زبان

ورود جعفر به خانه، سرآغاز یک بحران زبانی است. بخشی از این بحران در قالب واژه‌های فرنگی (فرانسوی) است که او برزبان می‌آورد. او در همان برخوردِ اولیه با مشدی اکبر (نوکر خانه) با به کاربردن واژه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

فرنگی، رابطه را دچارگسست و دوپارگی می‌کند. زیرا کلمات تازهٔ او برای مشدی‌اکبر که فارسی حرف می‌زند، غیرقابل فهم است. جعفر کلمات را به گونه‌ای به کار می‌برد که معانی و ارجاعات معمول را مخدوش می‌کند. از این رو آنها/ خانواده با واژه‌های نامانوسی روبرو می‌شوند که معنا و مفهومی برایشان ندارد. جعفر با زبانِ تازه‌اش، چیزی می‌گوید و مشدی‌اکبر، کنشی دیگر از خود نشان می‌دهد. زبان تازهٔ او، میان دال و مدلول، فاصله‌ای انداخته است. کلمهٔ والپُن، اسمِ بی‌نام و بی‌نشانی است که برای مشدی‌اکبر نامانوس و بی‌معناست؛ همچنان که کنش مشدی‌اکبر در برابر زبان جعفر، برای جعفر معنایی ندارند.

«جعفر: اون والپُن من بده.

مشهدی‌اکبر: بله آقا؟

جعفر: اون والیز...چیز...چمدون.

مشهدی‌اکبر: آهان! بله آقا. (ص۸)

جعفر به عنوان پارادوکسی زبانی، در برابر خانواده ظاهر می‌شود. زیرا در این موقعیت او ناچار است هم‌زمان دو نقش را بازی کند. او هم‌زمان هم کاربرِ زبان و هم مترجم زبان است. از این‌رو، جعفر در این میانه، دو نقش متناقض را به عهده دارد و اغلب ناچار است آن چه را که می‌گوید، نیز ترجمه کند. به این ترتیب، ترجمه تنها راه باقیماندهٔ او برای فهم خانواده است. او گویی برای فهم «خود»، باید «خود» را برای «دیگران» ترجمه کند. این پارادوکسی است که جعفر درون آن گیر افتاده است. اکنون جعفر، در این تنگنای زبانی‌اش، فردی زبان‌پریش محسوب می‌شود که دال‌های زبانی‌اش بدون دلالت در واقعیت از بین می‌روند. زیرا به چیزی در جهان مناسبات خانه/ خانواده ارجاع نمی‌یابند و کلمات فارسی، انگلیسی و فرانسویی که جعفر به کار می‌برد، بر این نقش متناقض شدت می‌بخشد.

جعفر: Allons Carotte. Allons! (کاروت بیا بریم. بریم.)

مشهدی‌اکبر: این هم شد کار! (ص ۱۰)

جعفر، از نظر خانه/ خانواده، دارای زبانی فرنگی‌مآب شده‌است که غیرقابل فهم و بسیار مسخره‌آمیز است. بنابراین به جای درک او، سعی می‌کنند زبان او را بپالایند. دایی جعفر، زبان او را دست می‌اندازد و زبانِ او را، زبان رقاص‌ها می‌داند.

خانواده به سرعت، با سخره‌گرفتنِ زبان او، تقسیماتِ زبانی خود را در مفهوم «خود» و «دیگری» انجام می‌دهد. آنها زبان «خود» را به عنوان زبانی پالوده و زبان «دیگری/ جعفر» را در مقام زبانی آلوده می‌دانند. به زعم خانواده هر بار که جعفر حرف می‌زند، زبان مبدا (زبان فارسی) را آغشته به چیزی «غیرخودی» می‌کند که باید آن را پالود. آنها در صحنه یازدهم جعفر را «دیونه» خطاب می‌کنند. زیرا از نظر آنها جعفر «بعضی عادت‌های بی‌معنی با خودش آورده» (ص ۲۷) و خانواده، «فرنگی‌مآبی» و «غرب‌زدگی» را به مثابهٔ تهدیدی در هیات هجوم زبان بیگانهٔ جعفر ادراک می‌کند. از نظر آنها، وجود چنین زبانی، امکان کاربردِ اجتماعی‌اش را از دست می‌دهد. به نظر دایی، با چنین زبان و عاداتی، او «زینت» را بدبخت می‌کند.

دایی: این باید آدمش کرد. من هرگز راضی نمی‌شم زینت سیاه بخت بشه. (ص۲۶)

زیرا زبانِ بیگانه یا «دیگری» با کلمات و آواهایش، تنها معانی بیگانه را احضار نمی‌کند بلکه ارواحِ فرهنگ «دیگر» را نیز حاضر می‌کند. دایی این امر را نوعی تقلید از فرنگ می‌داند و مفهوم فرنگ را در برابر مفهوم ایرانی بودن و مسلمان بودن قرار می‌دهد.

دایی: آقا جون گوش کن. اینجا فرنگ نیست. ما ایرونی هستیم و مسلمون. نه پوشت لازم داریم نه تمدن ونه باتوله سگ باید غذا بخوریم. اگه می‌خوای اینجا زندگی کنی، باید این چیزها رو بریزی دور. (ص۲۵)

در روند نمایشنامه، زبان فاصلهٔ میان «خود» و «دیگری/ جعفر» را برجسته‌تر می‌کند، زیرا او از زبانی برای بیان خود بهره می‌برد که ناقص و نارساست و او را دچار نوعی لکنت ارتباطی کرده است. اوج این قطع ارتباط در آنجاست که خانواده، جعفرخان را به نامی دیگر (فُکُلی) می‌خواند. آنها جعفر را با نامی تمثیلی «فرنگی‌مآب»، «دیوونه» و «فُکلی»؛ نام‌گذاری می‌کنند. این نام نهادن، به نوعی بی‌نشان‌دار کردن جعفر است. دایی در برخورد اولیه با جعفر، در آغاز نمایشنامه نیز هنگامی که جعفر می‌خواهد با دایی دست بدهد، دست او را پس می‌زند و او را چند«ماچ آبدار» می‌کند. کفش‌های او را از پایش بیرون می‌آورد و او را روی زمین می‌نشاند. این تمایز میان جعفر و خانواده‌اش، که با زبان آغاز می‌شود پس از آن به پوشش و بعدتر به بخش‌هایِ دیگر مناسبات آنها نیز گسترش می‌یابد.

«فُکلی»، نامی است برای قشری که از جهانی «دیگر» و دارای فرهنگی «دیگر» است. این تقسیم‌بندی، از نظر کارل اشمیت نه بر اساس کارکردهای هنجارمند آن، «بلکه برحسب قدرت‌های غیرعادی و استثنایی حاکم تعریف می‌شود.» خانواده می‌تواند در زمان اضطرار، کل قانون یا بخشی از آن را برای اعاده یا حفظ پولیس/ خانه به حالت تعلیق دربیاورد. آنها، با استفاده از این وضعیت استثنایی است که می‌توانند تمایز میان دوست و دشمن را برجسته و احیا کنند. به قول لوتمان[۲۱]، تمایزِ میان «خود» و «دیگری» یا در شکلی دیگر، دوست/ دشمن می‌تواند، میان «درون» و «بیرون» مرزبندی ایجاد کند. خانواده این امکان را می‌یابد که میان ما (خانواده/ خانه/ دورن) و آنها (جعفر/ بیرون) فرق بگذارند. این وضعیت در خانه، با منطق مکانی آنها قابل فهم است. خانواده، جعفر را بیگانه‌ای می‌دانند که با زبانی غریب، پوششی بیگانه و اشیائی نامانوس به خانه وارد شده است. آنها تلاش می‌کنند جعفر را با این مکان سازگار کنند. آنها در آغاز لباس او را از تنش بیرون می‌آورند-کفش، یقه، کراوات و لباس-سپس او را ترغیب می‌کنند تا یک سرداری بپوشد.

دایی: الحمدالله، حالا آقا شدند مسلمون. (ص۲۸)

تاکید خانواده/ خانه بر مکان، مفهوم «بیرون» و «درون» را می‌سازد. در مکان/ خانه، خانواده همیشه در برخورد با هر تضادی با جعفر، این خواست و میل در آنها برانگیخته می‌شود تا بتوانند جعفر را «بیرون» از «خود» قرار دهند. خانه/ خانواده، از راه تغییر پوشش و تصحیح زبانی جعفر، نوعی از مرزبندی نیز ایجاد می‌کنند. این رویکرد، شکلی از مرزبندی و قانون‌گذاری در خانه/ خانواده است. آنها هر بار در مواجهه با جعفر و با بروز هر نوع تضادی، مدام جعفر را «درون» این قانون و گاهی «بیرون» از قانون خانه قرار می‌دهند. در این مواجهه، آن چیزی که سبب می‌شود جعفر توسط آنها بیرون از قانون خانه قرار گیرد (زبان و پوشش) با اصرار آنها به تغییر یا تصحیح یا ترجمهٔ آن

www.SID.ir

Archive of SID

می‌انجامد و پیامدش این است که جعفر به درون قانون راه می‌یابد. آنها با اجرای این شکل از طرحِ کنش، بنیان جهانِ سیاسیِ «خود» را با «دیگری» روشن به وجود می‌آورند. بنیانِ سیاسی از آن روی گفته شد، که امرسیاسی در روندش با منطق خود، دوستان/ دشمنان را صورت‌بندی می‌کند و هم‌زمان به قول کارل اشمیت[۲۲] امکان «بازشناسی و فهم و داوری» برای سوژه‌های خاص و جزئی را نیز ایجاد می‌کند. زیرا از این راه، نیروهای نظم یافتهٔ اجتماعی را به قطب‌های مثبت/ منفی تقسیم می‌کند و «ما»ی درونی، (خانه/ خانواده) را به صورت چیزی متمایز از «دیگر»یِ بیرونی، بازشناسی می‌کند. جعفر به عنوان یک شمایل آلوده –نه شریر- «دیگری» و به گونه‌ای یک «بیگانه» محسوب می‌شود. دایی و خانواده با نام‌گذاری فُکُلی برای جعفر، این تقسیم‌بندی را روشن‌تر می‌کنند.

مادر: بچه‌ام، فرنگی‌مآب شده. (ص۲۸)

مادر: من هم عوض فُکُلت، یه فُکُل ایرونی برات درست کرده‌ام. (ص۲۸)

شخصیت‌های موجود در خانه (خانواده) کلمات تحقیرآمیزشان را (فُکلی) با نوعی از کنایه، تهمت، سُخره و هجو به کار می‌برند و جعفر را به کاریکاتوری اجتماعی فرو می‌کاهند، و آن چیزی که آنها یاری می‌کند تا به این هدف دست یابند، مساله زبانی و شکل بیانی جعفر است. از نظر آنها (فُکلی‌ها و...) زبانی را به کار می‌برند که آغشته به زبانی «دیگر» و سرشار از واژه‌های بیگانه و نامانوس است.

آنها-فُکلی‌ها- موجوداتی هستند که نه «اینجا»یی و نه «آنجا»ای ینـد. موجوداتی سرگردان میان دو دنیا و چهره‌ای متضاد و ژانوسگونه[۲۳] در اسطوره‌ها که چشمی در این فرهنگ و چشمی در فرهنگِ دیگر دارند. این ثنویتِ زبانی، در شمایل فکلی خود را نشان می‌دهد. البته فُکلی، شمایل واژگونه شدهٔ ژانوس است، موجودی سرگردان و کولی‌وش. قشری که در شکل و معنایی، جای و جایگاهی برای استقرارِ «خود» در جامعه/ خانه ندارد. او به «اینجا» تعلق دارد و هم‌زمان به «اینجا» تعلق ندارد. جعفر/ فُکُلی؛ در برزخ و هاوی‌های رفتاری و زبانی به سرمی‌برد و همین موقعیت متناقض است که امکان استقرارش را از او می‌گیرد.

از سوی دیگر می‌توان گفت، جعفر/ فُکُلی[۲۴]، چهرهٔ واژگون‌شدهٔ شخصیتِ «سیاه» در نمایش‌هایِ خیمه‌شب‌بازی و تخت‌حوضی است. در آنجا «سیاه» کسی است که به هیچ جا تعلق نداد؛ او هیچ‌کس است؛ فردی بی‌نام که فقط چهره‌اش معرفِ جهان اوست. او پیشینه‌ای ندارد، آینده‌ای هم ندارد، سیاه در پایان وقتی همه شخصیت‌ها به خانه‌هایشان باز می‌گردند، میان صحنه تنها باقی می‌ماند. فقط یک رنگ مانند داغ ننگ، معرف اوست. او هیچ‌کس است. سرنوشتی که همانندی زیادی به روایت‌های کهن دارد؛ حکایت‌هایی که با این گزاره پایان می‌یابند: «...قصهٔ ما به سررسید، اما کلاغه/ فکلی/ جعفر به خونه‌اش نرسید». کلاغ/ سیاه/ فُکُلی؛ هم‌زمان، موجودی کولی‌وش؛ سرگردان؛ هیچ کس؛ بی‌گذشته، بی‌آینده، بی‌جا؛ و بی‌نام است. جعفرخان تلاش می‌کند خودش را با آنها هماهنگ کند.

جعفر: مدتی به دل این‌ها رفتار کنم.

یا:

جعفر: چند روز اول یک کمی نرمی نشون بدیم بهتره. (ص۲۳)

او با این کار تلاش می‌کند تا که مناسبات اجتماعی آنها را بفهمد. تاکید داییِ جعفر، بر ایرانی بودن، شکلی از ملی‌گرایی[۲۵] را نیز احضار می‌کند.

دایی: حالا به سلامت اومدید مملکت خودتون، باید به رسوم ایرونی عادت کنید، باید با دست غذا بخورید، بعد از مشروبات دهن‌تون باید کُر بدید. باید روی زمین بخوابید. (ص ۲۳)

این نگرش به مکان از شکلی از رویکرد ملی‌گرایانه به مفهوم مکان/ سرزمین/ سرزمین مادری نشات می‌گیرد. آنها این تقسیمات مکانی درون خانه را به تقسیمات مکانی در سرزمین و وطن گسترش می‌دهند. آنها توصیف‌هایشان را از فرنگ اینگونه بیان می‌کنند:

مادر: خوب خودت رو برای او خوشگل کنی، ببینه که ما هم دخترهامون کمتر از دخترهای فرنگ نیستند. (ص۲۴)

«هشت نه سال می‌شه. انقدر بود وقتی رفت فرنگ. حالا باید ماشاالله مردی شده باشه. اما چه فایده. لابد دیگه نه دینی داره نه مذهبی. (آه می‌کشد) خدا لعنت که اون پدرش کنه این طفلک از دست ما گرفت، با خودش برد اونجا توی این فرنگی‌ها.» (ص ۲۴)

زینت: خانباجی این راسته که می‌گند اونجا گوشت خرس و میمون و این چیزها می‌خورند؟

مادر: بله که راسته. این صاحب مرده‌ها، همه چی می‌خورند. و عرق‌های عجیب و غریب زهرمار می‌کنند. من از زن افتخاردفتر که شوهرش تازه از فرنگ اومده، شنیدم که اونجا یک عرقی هست بهش «شنه‌روز» می‌گویند که از پوست کشیش‌هاشون می‌گیرن. وقتی کشیش‌هاشون می‌میرن.

زینت: اِوا نصیب نشه. من شنیده‌ام که کونیاک از کفش کهنه و از جوراب چرک می‌گیرن. مرده‌شورشون روببره. «مادر: خوب بله دیگه. اینها که مسلمون نیستن. مثل آدم عرق از انگور یا از کشمش بگیرند.» (ص۱۱)

مشدی‌اکبر: از فرنگ چیزهای خوب خوب می‌یاره. برای منهم یک عینک با یک جفت چشم مصنوعی سوقاتی میاره. پدر فرنگی بسوزه اینها از شیطون هم ظالم‌ترن. همین اینشون باقی مونده که آدم مصنوعی هم اختراع کنند. بر پدر فرنگی لعنت. (ص۱۱)

دایی: وقتی حرف میزنی من عَرف لیلی مَرف لیلی سرم نمی‌شه. اگه برای من حرف میزنی با زبون آدم حرف بزن تا حالیم بشه.» (ص۱۱)

پوشش

پوشش، تعارض و تضادی است که تمایز شخصیت اصلی- جعفرخان- را با «آنها» تعین می‌بخشد. در توضیح صحنه پوششِ زن‌های خانه - مادر و دختر عموی جعفر- از این قرارند:

لباس مادر: شلیطه، شلوار، پیراهن و نیم‌تنهٔ ورافتاده؛ چهارقد کُلُفت؛ چادرنماز؛ پایِ بی‌کفش.

لباس زینت: چهارقَدِ گازقالی، دامن و پیراهن مُدِ جدید. جورابِ ابریشمی، بی‌کفش و چادر.

لباس جعفرخان: نیم‌تنهٔ و شلوار خاکستری، آخرین مُد پاریس،

www.SID.ir

Archive of SID

شلوار اُتوکشیده، دارای خط کامل، یقهٔ نرم، کراوات و پوشت و جوراب یک‌رنگ، یک پالتوی بارانی روی لباس‌ها، در دست راست یک چمدان کوچک، در دست چپ، بند تولهٔ سگی و چمدانی، چتری و عصایی نیز دارد.

فردی با این پوشش، «درون» این خانواده، غریبه محسوب می‌شود. غریبه‌ای متمایز که کم‌کم در سیر نمایشنامه، به «بیگانه»ای تهدیدکننده بدل می‌شود.

دایی: من هرگز راضی نمیشم زینت سیاه بخت بشه. (ص ۲۶)

اعضای خانواده سعی می‌کنند تا پوشش او را تغییر دهند. ستیز اولیه و پنهان آنها منجر به تغییر لباس او می‌شود. آنها پوشش «جعفر» را تغییر می‌دهند، پوششی که البته به قول جعفر به «تن او گشاد است». سپس فرآیند پذیرش/ تشرف این «بیگانه» آغاز می‌شود. اما در اینجا، «پوشش»، آدم‌ها را به «ما» و «آنها» بخش می‌کند. گویی پوشش به پدیده‌ای تبدیل شده است که هر کسی با تصاحب آن می‌تواند دیگری را نیز تصاحب کند. در نمایشنامه، ستیزهایِ آغازین بر سر تصاحب همین «پوشش» است.

خانواده، تصوری از «خود» دارد، ناچار برای آنکه «بیگانه»ای را به «درون» راه دهد، تلاش می‌کند پوشش او را درست کند یا تغییر دهند تا از این راه آنها بتوانند فاصله میان «خود» و «دیگری» را از میان بردارند. اشیائی مانند پوشت، کلاه، چتر و پالتو جزء همین «پوشش» هستند که از همان آغاز تفاوت سبکِ فردی را نمایان می‌کنند. این صورت‌بندی، شکلی از قطب‌بندی است که شخصیت‌ها در آرایش اولیه خود دارند، انجام می‌دهند. آنها در مواجههٔ با یکدیگر، شکلی از تقسیم‌بندی نیرو/ قدرت را نمایان می‌کنند. زیرا هر شخصیت به مثابهٔ یک نیروی اجتماعی، مفهوم «بیرون» و «درون» و «ما» و «آنها» را پی‌ریزی می‌کند. از این رو جعفر در این آرایش سیاسی گونه، با پوشش و اشیاء‌ی بیگانه، در یک سو است و همهٔ اعضای خانواده با پوششی دیگر در سوی دیگر. خانواده، برای تصاحب این پوشش، ابتدا با فروکاستن «دیگری»، تعریفی از «خود» ارایه دهد.

دایی: ما ایرونی‌ها و جعفر خان.

جعفر: ما پاریسی‌ها... (ص۲۶)

یا در اشاره به پوشش کلاه که جعفر آن را در خانه از سر برمی‌دارد و دایی با تحکم او را وامی‌دارد که کلاهش را همیشه بر سر نگه دارد.

دایی: ما ایرونی‌ها باید کلامون دو دستی نگر داریم. چون‌که تنها چیزی است که برامون باقی مونده. این کلاه باید علم ما باشه، کلاه ادبه، کلاه تاریخه، کلاه وطنه، کلاه....(ص۲۴)

البته این ستیز در قالب مفهوم «ایرانی» و «فرنگی»، لایه ظاهری نمایشنامه است. لایه‌های پنهان این ستیز و جدال به تقسیم نیروی موجود در نمایشنامه و روشی برمی‌گردد که هر نیرو برای تصاحب به آن نیاز دارد. این نیروها سعی می‌کنند مکانِ موجود را به شکلی از تقسیم‌بندی فرو بکاهند؛ «درون» و «بیرون». آنها با این تقسیمات، دیگری/ جعفر را در «بیرون» قرا می‌دهند و از این راه تمایز خود را با «دیگری» آشکار می‌کنند. این تمایز ابتدا در پوشش، یعنی تمسخر لباس، و سپس تغییر آن و سپس با تقسیم مکان – بیرون و درون- به انجام می‌رسانند. آرایش نیروهای موجود در نمایشنامه در مقیاس مکانی، به قرار زیر است.

خانواده (درون) ⟷ پوشش ⟷ جعفرخان (بیرون)

هریک از این نیروها در دو سوی بُردار، تلاش می‌کند تا دال اصلی- پوشش- را به تصاحب خود درآورند. در نمایشنامه، تصاحب تن هر یک توسط دیگری، هدفی است که از راه آن می‌کوشند به مثابهٔ یک مدلول، دالِ «پوشش» را به چیزی دیگری بدل کنند، یا آن را شبیه «خود» کنند. هر یک از این دو نیرو، اگر بتواند، دالِّ «پوشش» را تسخیر کند، می‌تواند به خود وضوح ببخشد و فاتح مکان-خانه- شود. از همین رو، ترفندهای بعدی شخصیت‌ها تغییر می‌کند. در مرحلهٔ بعد، قطب خانه/ خانواده (مادر، زینت، دایی، مشهدی اکبر) سعی می‌کنند «دیگری/ جعفر» را به سُخره بگیرند؛ نسبت به او بی‌اعتنایی کنند یا او را ترغیب به نوعی همانندی نمایند. این شکل از کنش شکلی از فروکاستن دیگری است.

دایی: برو کلات رو سرت بگذار مردکه. شما ایرونی هستید، نباید از این حرف‌ها بزنید.

جعفر: دکتر گفته اگه متصل کلاه ببرم شوو chauve می شم. چیز...کچل می‌شم.

دایی: دکتر غلط کرده. (ص۲۳)

ایدهٔ شبیه‌سازی «دیگری» بر پایهٔ الگویِ «خود»، یکی از کنش‌های اصلی شخصیت‌هاست. به همین دلیل آنها سعی می‌کنند ابتدا با این لباس و زبانِ غریب به شکلی بهت‌زده روبرو شوند (صحنه اول تا صحنه هشتم) سپس سعی می‌کنند این لباس/ زبان را تصحیح کنند (صحنه دهم)، در صحنه‌های بعدی این زبان/ لباس را به سخره می‌گیرند (صحنه یازده تا چهارده) و در نهایت این زبان/ لباس را انکار می‌کنند. (صحنه پانزده تا هفده). تعریف‌های دایی، بر مبنای این که «تو تجربه نداری؛ توی فرنگ بودی...» دال بر همین امر است. تلاش دایی برای سازگاریِ جعفر، ابتدا با تهی‌کردن او از پوشش قبلی است، پوششی که جعفرخان آن را از «زیر زمین و ته انباری» پیدا می‌کند و می‌پوشد. «دیگری/ جعفر» توسط «خود» و از راه لباسش نشان‌دار می‌شود. اروینگ گافمن، این نوعی نمود را داغ ننگ می‌نامد. برچسب و نشانی که کسی بر «دیگری» می‌زند تا بتواند او را به درون «خود» راه دهد، در غیر این صورت او داغِننگی است که باید بیرون از «ما» بماند.

هرچند جعفر از نوعی پوشش رها شده است، اما او اکنون به لباس یا یک یونیفورم تازه تن سپرده است. یونیفورمی که او را از «دیگری» به سلک «خود» درآورده است. جعفر تا زمانی که این لباس را بر تن دارد، می‌تواند گفتگو و ارتباط‌های بعدیش را ادامه دهد. دایی جعفر، بعد از پوشیدن لباس تازه-ایرانی/آشنا- گفتگوی واقعی‌اش را با او آغاز می‌کند: «می‌خواهی چکار کنی؟» گویی مراسم تشرف جعفر پایان یافته و اکنون به درون راه یافته و می‌توان با او گفتگو کرد. بعد از او دربارهٔ کار، ازدواج؛ آینده و گذشته حرف می‌زند. گویی پوشش، جعفر را در زمینه‌ای تازه از تاریخ و زمان قرار داده است. جعفر که در ابتدایِ صحنه چهارم، اولین رفتارش، خیره‌شدن به ساعتش بود؛ اکنون در زمینهٔ زمانیِ دیگریِ قرار گرفته است. او باید فهمش از زمان را بر پایهٔ زمانِ خانه/ خانواده

www.SID.ir

Archive of SID

تنظیم کند. ساعتی که براساس تقسیم‌بندی خانواده، به ساعت «سعد»، «نحس» بخش‌پذیر است. تصور جعفر از زمان، تصور نوع خاصی از نظم است که با نظم درونی خانواده در تضاد است. جعفر برای فهم زمان از ماشین زمان-ساعت- بهره می‌گیرد و خانواده بر مبنای فهمی اسطوره‌ای زمان را درک می‌کند. این تضاد بعدها به امور دیگری بسط داده می‌شود. تضادهایی که از درون این نظم به وجودآمده پدیدار می‌شود. نظمِ ظاهری میان جعفرخان و اهل خانه، حسی از بی‌نظمی نیز برای جعفرخان ایجاد کرده است. آنها/ خانواده تصور می‌کنند که با از تن بیرون‌کردنِ پوششِ جعفر، او را به نظمِ واقعیِ این مکان بازگردانده‌اند اما واقعیت آن است که جعفر، با تغییر لباس دچار نوعی بی‌نظمی مازاد شده است.

جعفر از اینجا به بعد، در آشوبی ذهنی، گفتگوها و رابطه‌هایش را به پیش می‌برد. این آشوب، بعدها هنگام گفتگوی او دربارهٔ موضوعاتِ مختلف آشکار می‌شود. هنگامی که دایی نسبت به مقولاتی مانند ازدواج، کار، دولت، مردم و غیره سخن می‌گوید، جعفر حیرت‌زده درهم می‌ریزد. همین آشوب سبب می‌شود که او در نهایت عصیان کند. عصیانی که ابتدا با بیرون‌کندنِ پوشش ناخواسته از تن و سپس با پوشیدن لباس پیشین و بازگشت به زبان نخستین در او به اوج می‌رسد و در پایان جعفر با همان پوشش قبلی خود و زبان آموخته‌اش، آنجا را ترک کند.

نتیجه

تقابل «خود» و «دیگری»، متضمن شکلی از رابطه نیز هست. این شکل‌های رابطه در نمایشنامه میان شخصیت‌های نمایشنامه و مواجههٔ آنها آشکار می شود. این رابطه –خود و دیگری- در مقولاتی مانند زبان و لباس قابل بررسی و فهم است. زیرا این دو مقوله، مفاهیمی هستند که «خود» براساس آنها می‌تواند تعریفی برای خویشتن به دست دهد، هم‌زمان همین مفاهیم و مقولات‌اند که می‌توانند شکلی از رمز یا حدودی برای «دیگری» نیز بسازند.

در نمایشنامه *جعفرخان از فرنگ برگشته*، شخصیت‌های موجود در خانواده/ خود، در برابر جعفر/ دیگری با تمهیداتی، او را که پیش از این به این خانه/ خانواده تعلق داشته است به یک بیگانه و «دیگری» تبدیل می‌کنند. نوع مواجهه و برخورد خانواده/ خانه با جعفر، شکلی از تعامل اجتماعی است که نوعی از گفتمان را می‌سازد. زیرا زاویه دیدِ خاص و تجربهٔ «خود» از «دیگری»، سبب تمایز این دو شده است و اینها بر اساس این تمایز، مرزبندی‌هایی برای یکدیگر می‌سازند. این گفتمان و مرزبندی، به نوعی تمایز سوبژکتیویهٔ «خود»، در برابر سوبژکتیویتهٔ «دیگری» است.

در این نمایشنامه، شخصیت‌های موجود در خانه/ خانواده با تقسیم‌بندی و آرایش نیرو و کنش‌های «خود» در برابر یکدیگر، کسی را پیش از این به اینجا تعلق داشته به «دیگری» بدل می‌کنند. آنها ابتدا تلاش می‌کنند از راه شباهت‌سازی «دیگری» با «خود»، نوعی از سازگاری ایجاد کنند. اما با بروز هر نوع تعارض تلاش می‌کنند تا جعفر را ابتدا با شگفت‌زدگی سپس بی اعتنایی، اصلاح، تغییر، به چیزی بدل کنند که پیش از این بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1 Self.
2 René Descartes.
3 Anna wierzbica.
4 John Locke.
5 Roy Schafer.
6 Erving Goffman.
7 Kenneth Gergen.
8 Ulrich Neisser.
9 Marcel Mauss.
10 Émile Durkheim.
11 Lucien Lévy-Bruhl.
12 Amelie Rorty.
13 Habitus.
14 Grace Harris.
15 Friedrich Nietzsche.
16 Gilles Deleuze.
17 Martin Heidegger.
18 Emmanuel Levinas.

۱۹ به عنوان مثال صادق هدایت وقتی در رمان بوف کور می‌نویسد که او برای «سایه‌اش» می‌نویسد. «سایه» برای او «دیگری» است. کسی که در برابر او مجسم می‌شود تا بتواند با او رابطه برقرار کند. او وقتی می‌تواند عمل نوشتن را به سرانجام برساند که یک «دیگری» برای «خود» متصور شود. چیزی شبیه «دیگری» بزرگ لکان، که «خود» مدام به آن گزارش می‌دهد.

۲۰ از نظر زیمل، «فرم‌ها، اصول ترکیب‌کننده‌ای هستند که عناصری از مواد خام و تجربه را برمی‌گزینند و آنها را به صورت واحدهای معین و قطعی در زندگی شکل می‌دهند» (زیمل، ۱۳۹۲، ۳۷). زیرا همهٔ آنها تمام ابعاد تجربهٔ انسانی را شکل می‌دهند و در طول زمان- زیست- آشکار می‌شوند؛ رشد می‌کنند؛ تغییر و تحول می‌یابند؛ و گاهی ناپیدا می‌شوند. با این شکل از نگرش می‌توان گفت، هر فرهنگی، شکلی یا صورتی از «خود» را با محتواهایی می‌سازد تا بتواند کلیتی وحدت‌یافته و درونی را برای «خود» بسازد. این کلیت، درون جامعه زیست می‌کند و تحول می‌یابد. اما شکافی تروماتیک این کلیت را از هم فرومی‌پاشاند و فرم جدید متجلی می‌شود. از نظر زیمل، «فرم‌هایی که در این مرحله به ظهور می‌رسند، خصلتی ناقص و ابتدایی دارند. چیزی که واین گارتنر آن را «فرهنگ نخستین» می‌نامد (فریزبی، ۱۳۹۳، ۱۴۴). این «فرهنگ نخستین» به عقیده زیمل، انبانی از ابژه‌هایِ فرم‌گرفته، درست به همان اندازه بزرگ و درست به همان اندازه کوچک است که «شخص برای انجام دادن فعالیت‌های عملی‌اش به آن نیاز

www.SID.ir

Archive of SID

دارد» (زیمل، ۱۳۹۲، ۳۸). این عناصرِ «فرهنگ نخستین» به دلایلی خلق می‌شوند و به قول فریزبی، آنهایی که موفقیت‌آمیز بوده‌اند، گرد هم می‌آیند و یک سنت را فرم می‌دهند. زیمل این شکاف و گسست با قبل را تراژدی فرهنگ می‌نامد.

ژانوس: دهخدا می‌گوید ژانوس بر طبق اساطیرکهن، اولین پادشاه شهر ژانی کولوس واقع بر ساحل رود تیبر مقابل شهررم بوده است. رومیان او را چون خدایی پرستش می‌کردند و گمان داشتند که مراسم دینی را او بنیان نهاده است. «در اساطیر رومی، ژانوس یا یانوس، خدای دروازه‌ها و درها و گذرگاه‌ها و مسیرهای ورودی و خدای آغازها و پایان‌ها بود. در فرهنگ مدرن، مهم‌ترین میراث باقیمانده از ژانوس، نام او یعنی ماه ژانویه که ماه نخست سال است. ژانوس اغلب با دو چهره و یا دو سر به تصویر کشیده می‌شود که از این دو سر، یکی به روبرو و دیگری در جهت مخالف آن، یعنی به پشت سر نگاه می‌کند. اعتقاد بر این است که این دو سر به آینده و گذشته می‌نگرند. ژانوس ایزد آغازها یا شروع به کارها بود. او بر اولین ساعت روز، اولین روز ماه و اولین ماه سال (ژانویه) نظارت داشت. نمادهای او به قرار زیرند: دسته کلیدها و یک چوبدستی دربانی» (پرون، ۱۳۸۹، ۲۷). موریس دوورژه فرانسوی، برای توضیح ماهیت و سرشت سیاست از نماد ژانوس استفاده می‌کند. از نظر او سیاست همیشه و در همه جا پدیده‌ای دو وجهی است: تضاد و همگونی (دوورژه، ۱۳۸۹، ۷۹). نیز، «روایت‌های مربوط به این خدا همه رومی بودند و با خاستگاه شهر، پیوند داشتند. در افسانه‌ها، ژانوس ساکن رم بود و گفته می‌شد که وی دیرگاهی با کامس، شهریار افسانه‌ای که از او تنها نامی در دست است، بر رم فرمان می‌راندند» (گریمال، ۱۳۹۱، ۱۱۰). به روایت دیگر، بانویی رانده‌شده از درگاه خدای خدایان، ژولیده و پریشان در کنار شاه‌پیری به نام «ژانوس» نمایان می‌شود و شاه‌پیر پس از خوش‌آمدگویی، به کف زدنی، وی را به دست ماهرویان قصر می‌سپارد. آنان وی را به حمام می‌برند و زیباترین جامه‌ها را بر پیکر او می‌پوشانند؛ او عطرآگین ساخته و بر سفرهٔ شاهی می‌نشانند و ... بعد از مدتی فرشته‌ای از آسمان فرود می‌آید و به آن بانوی رانده شده اعلام می‌کند که او مورد عفو قرار گرفته است و می‌تواند به آسمان‌ها بازگردد. این بانو از جای برمی‌خیزد و به حرمت مهمان‌نوازی شاه‌پیر، بالب‌های یاقوت فام خود، سر و چشم شاه‌پیر را می‌بوسد و به سوی آسمان بازمی‌گردد. زمانی بعد شاه درمی‌یابد که بر اثر بوسهٔ آن الهه، صاحب نیروی بینایی شگفت‌آوری شده است که به یاری آن می‌تواند «گذشته و آینده» را ببیند.

فُکُلی (faux col)، کلمه فُکُلی، در لغت به یقهٔ کاذب است. بعدها این واژه برای شکلی از تحقیر «دیگری» به کاربرده می‌شد. این واژه بعدها با واژه قرتی قرابت نزدیکی پیدا کرد. واژه قرتی در عین معناداری، بسیار بی‌معناست. شمایل فُکُلی/ قرتی، به مثابهٔ یک نقیصهٔ زبانی در خود و سپس شکلی از تهدید زبانی پدیدار می‌شود./ پانویس/ تهدیدی که در دوره‌ای که گفتمانی تسلط دارد که به پالوده کردنِ زبان ایرانی-کسروی زبان پاک- یا تاکید بر ایرانی‌بودن به تاسی از شکلی از ملی‌گرایی، در برابر فرنگی‌بودن یا عربیتِ زبان فارسی تاکید دارد. این تقابل‌های زبانی، بعدها خود را در بطن شمایل فُکُلی، به مثابه خاستگاهِ زبانی اعوجاج‌یافته و بی‌ریشه ظهور پیدا می‌کند: زبانی بی‌ریشه و شمایلی کولی‌وش و بی‌جا. گویی (فُکُلی/ سیاه/ قرتی/ جعفر) یا هیچ‌کس، فاقد زبان است. این بی‌زبانی و اعوجاجِ زبانی، در آثار سنت‌گرایانی مانند جلال آل‌احمد، واژه‌ای تازه می‌یابد: غرب‌زده.

اگر چه غرب‌زده و غرب در اینجا به شکلی ناروشن و گنگ در زبان عامیانه، به مفهومی بیمارگونه و یک مرض بدل می‌شود، اما بعدها این کلمه در گفتارهای آل احمد شکل شبه نظری به خود می‌گیرد. شکلی که گفتار نظری دوره‌های قبل و بعد از خودش را صورت‌بندی تازه‌ای می‌کند. گویی گفتار مورد نظر در دوره‌ای که حسن مقدم می‌نویسد، بعدها از زبان آل‌احمد به گفتمان نظری واضح‌تر مبدل می‌گردد. همانندی این دو، امر عجیبی نیست، گویی با توضیح این، می‌توان آن را نیز فهم کرد.

ملی‌گرایی: زیرا این نگرش پیوندهای مردانه را در مرکز تولید احساسات ملی‌گرایی قرار می‌دهد و زبان را در مرکز توجه «خود» برجسته‌تر می‌کند. از این رو، مفهوم زبان، شکلی از همبستگیِ مردانه محسوب می‌شود که برای محافظت «مام وطن؛ تنِ زنانه و زبانِ سرزمین مادری» باید انسجامش را حفظ کرد. هر چند این شکل از ملی‌گرایی که پیوندهایش را بر اساس تفکر مردانه قرار می‌دهد، زنان را به حاشیه می‌راند و آنان را به جهان نمادین؛ استعاری و در خدمت جهان مردانه قرار می‌دهد که باید از آن محافظت کرد. همچنان که خانه و پوشش و زبان را نیز به درون این معناها می‌راند و می‌فهمد. در اینجا غرب یا فرنگ به معنای چیزی «بیرونی» و «دیگری» است که باید او را از جهان «درون»؛ «خانه»؛ «زبان»؛ «بدن» و «زن» دور نگه داشت تا بتوان از «خانه»، «زبان»، «خانه» و «خانواده» پاسداری کرد. بعدها جلال آل احمد برای این فُکُلی یا در معنایی دیگر، این شمایل (غربزده) یا قرتی، اوصافی را در نظر می‌گیرد. «آدم غرب‌زده، قرتی است. زن صفت است. به‌خودش خیلی می‌رسد، به سر و پزش خیلی ورمی‌رود. حتی گاهی زیر ابرو برمی‌دارد، به کفش و لباس و خانه‌اش خیلی اهمیت می‌دهد.»

لباس: واژه‌ی «لباس» در زبان عربی به معنای «پوشیده شدن»؛ «مخفی شدن» و «به اشتباه افکندن» است. گویی پوشش، می‌تواند هم بدنی را از تهدیدات محافظت کند، هم می‌تواند آن را از چیزی مخفی نگاه دارد. خانواده جعفر، با تغییر لباسِ او، جعفر را از آنچه پیش از این بوده، تهی می‌کنند، گویی او را از هر چیزی که او نشان‌دار می‌کند، یا دلالتی بر تشخص یا تمایز او می‌بود، خالی می‌کنند. جعفرِ اکنون نام ناپذیر است. مردی با لباسی «اینجایی» و احوالات و منش و افکاری «آنجایی».

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۸)، *رساله‌ی تاریخ جستاری در هرمنوتیک*، نشر مرکز، تهران.

پرون، استیوارد (۱۳۸۹)، *شناخت اساطیر رم*، ترجمه: محمدحسین باجلان فرخی، چاپ اول، نشر اساطیر، تهران.

دوورژه، موریس (۱۳۸۲)، *کتاب اصول علم سیاست*، ترجمه: ابوالفضل قاضی، چاپ نهم، نشر امیرکبیر، تهران.

رت. ک. سولومون (۱۳۷۹)، *فلسفه اروپایی در قرن هفدهم*، ترجمه: محمد سعید حنایی کاشانی، نشر قصیده، تهران.

زیمل، گئورک (۱۳۹۲)، *درباره فردیت و فرم‌های اجتماعی*، ترجمه شهناز مسمی پرست، ثالث، تهران.

فریزبی، دیوید (۱۳۹۳)، *گئورک زیمل*، ترجمه شهناز مسمی پرست، نشر ققنوس، تهران.

کهون، لارنس (۱۳۸۴)، *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، چ چهارم، مرکز، تهران.

گریمال، پی‌یر (۱۳۹۱)، *اساطیر جهان*، ترجمه: مانی صالحی علامه، ناشر مهاجر، تهران.

لیندولم، چارلز (۱۳۹۴)، *فرهنگ و هویت*، محسن ثلاثی، نشر ثالث، تهران.

فرهادپور، مراد (۱۳۷۸)، *عقل افسرده، تاملاتی در باب تفکر مدرن*، چاپ اول، نشر طرح نو، تهران.

لویناس، امانوئل (۱۳۹۲)، *زمان و دیگری*، ترجمه: مریم حیاط شاهی، چاپ اول، نشر افکار، تهران.

Harris, Goerge (1998), *Concepts of individual, self and person in description and analyses*, American Anthropologist, London.

Mauss, Marcel, (1979), *A category of the human mind: the notion of person - the notion of self*, Routledge and Kegan Paul, London.

Neisser, Ulrich (1998), *The Perceived self: Ecological and interpersonal sources of self-knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge, England.

Laing, R.D (2002), *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Harmonds worth, Penguin Modern Classics.

Rorty, Amelie (1976), *Mind in action - essay on the philosophy of mind*, Beacon press, The Catholic University of America Press, Boston.

Wierzbica, Anna (1992), *Semantics, Culture and Cognition: Universal human concepts in culture-specific configurations*, Oxford University Press, Oxford.

Winnicott, P (1965), *The maturational process and the facilitating environment*, Hogarth. Published by International Universities Press, London.

www.SID.ir

Archive of SID

The Relationship between the "Self" and the "Other" in the Modernization Period of Iran, in the Play *Ja'far Kahn is Back from Europe* by Hassan Moghaddam*

Fares Bagheri[1], Farindokhte Zahedi[2], Naghmeh Samini[3], Farhad Mohandespour[4], Mahmod Behrozi Bakhteyari[5]**
[1] Ph.D. in Theatre, School of Performing Art and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, School of Performing Art and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3] Assistant Professor, School of Performing Art and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[4] Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.
(Received 25 Feb 2017, Accepted 16 May 2017)

This article deals with the encounter of "self" and "the "other" in the Iranian characters of the play Ja'far Khan is back from Europe by Hassan Moghaddam. The play is one of the most important plays of the early 20th century in Iran, and expresses the generation gap and the cultural differences between a very traditional Iranian family and their young son (Ja'far khan) who has recently come back to Iran after finishing his higher educations in Europe. The members of Ja'far khan's family have made so many arrangements for the newcomer, and are extremely shocked to find out that Ja'far khan has totally changed to a person with a European life style, and does not care about the Iranian traditions at all. His styly of dressing, together with his ideology about abstaining from superstitions, are all quite new and unacceptable to his family. In this article, the "self" and the "other" are understood to be among the most important "subjects" of the modern Iranian literature, and hold a bilateral relationship. This relationship creates an atmosphere in which the social and communicative forms are recreated as the new "self" and "other" relations, and face each other in different arenas, of which the current play is an example. In other words, this article focuses on the method of the arrangement of the characters of this play, according to some basic concepts such as language, dress and clothing, and the metaphoric and semiotic system of "self" and the "other", which leads to the manifestation of the characters, and their different features. The ideologies of the characters of this play are studied with an analytic approach, and their discourse will be the major source of concern. Here, by discourse, we refer to the social approaches of each historical period during which the Iranian "self" and the experience of "the other" is created in this Iranian play. The results of the research show that the characters act as a form of subjectivity, and reveal their "self" characters when they face the "other". In the play Ja'far khan is back from Europe, the characters of the house act as "self", and Ja'far khan acts as the "other". As a matter of fact, the "self" people gradually turn Ja'far khan to an "other", and this takes place as a result of the specific discourse that is a result of the social patterns of Iran in the time this play was composed. In this play, all the members of the family arrange their powers in a way that the person who used to belong to that house turns out to be an "other". They first try to make this other similar to their own selves, and fail to compromise with Ja'far khan. Then they try to make themselves similar with that "other", and they get no results other than surprise, carelessness, or anger, but they finally fail to make Ja'far khan the person he used to be before his dispatch to Europe for his studies.

Keywords
Iranian play, *Ja'far khan is back from Europe*, Hassan Moghaddam, Discourse, Self, Other.

*This article is extracted from the first author`s Ph.D. thesis entitled: "Morphology of the relationship "self" and "other" in Iranian dramatic literature between two revolutions", under supervision of other authors.

**Corresponding Author: Tel/ Fax: (+98-21) 86070650, E-mail: zahedi@ut.ac.ir.

www.SID.ir