Journal of Linguistic and Rhetorical Studies
Volume 15, Consecutive Number 36, Summer 2024
Pages 275-298 **(research article)**
Received 2024 February 17 **Revised** 2024 April 12 **Accepted**: 2024 April 13
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

The Fantastic-Grotesque in Beh'Āzin's "The Snake Stone"

Nahid Shahbazi Moghaddam[1]
1: Assistant Professor of English Language and Literature, University of Semnan, Semnan, Iran. n.shahbazi@semnan.ac.ir

Abstract: The present study offers a reading of "The Snake Stone," penned by Mahmūd Etemādzāde aka. Beh'Āzin (1915-2006), as a tale of fantastic-grotesque. With a preliminary discussion on the grotesque and fantastic in relation to non-western literature, the historical background and the interrelationship of the two modes are briefly sketched through. This is followed by a brief review of Beh'Āzin's writing style. The snake, as the main motif of the story, is then discussed as a grotesque motif, and The snake stone is dealt with concerning common beliefs and superstitions in popular culture. In a combination of theory and discussion, the story is read through its elements of the grotesque and its fantastic aspects. The study is an analytical library-based research, in which the grotesque is both traced in the narrative mode of the text and in its use of language and certain rhetorical devices. The main aim of discussing "The Snake Stone" as a tale of the fantastic-grotesque is to highlight how this theoretical frame can help to shed light on the socio-cultural aspects of the work and how the link between the author's ideology and the narrative intricately reinforces the reading beyond the story world. Accordingly, the narrative depicts a miniature of a society where suppression, greed and superstitioFn can be detrimental.
Key words: Beh'Āzin, Clash of incompatibles, Fantastic, Grotesque, Metaphor, "The Snake Stone"

- N. Shahbazi Moghaddam (2024). The Fantastic-Grotesque in Beh'Āzin's "The Snake Stone", *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies* 15(36), 275-298.
Doi: 10.22075/jlrs.2024.33138.2416

مجله علمی
مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

سال پانزدهم ـ شمارۀ ۳۶ ـ تابستان ۱۴۰۳

صفحات۲۷۵-۲۹۸ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۲/۱۱/۲۸ ـ بازنگری ۱۴۰۳/۰۱/۲۴ـ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۵

گروتسکِ شگرف در داستان «مهرۀ مار» اثر به‌آذین

ناهید شهبازی مقدم[۱]

۱: استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران n.shahbazi@semnan.ac.ir

چکیده: پژوهش حاضر خوانشی از داستان «مهره مار» نوشتۀ م. ا. به‌آذین (۱۳۸۵-۱۲۹۳)، به‌عنوان یک اثر گروتسکِ شگرف است. در ابتدا نمود گروتسک و شگرف در ادبیات غیرغربی مطرح و سپس سیر تاریخی این پدیده‌ها و ارتباط آنان با یکدیگر به‌صورت اجمالی بررسی می‌شود. پس از مروری کوتاه بر سبک نگارش به‌آذین با اشاره به چندین دیدگاه، به بن‌مایۀ اصلی داستان «مهرۀ مار» به‌عنوان یک بن‌مایۀ گروتسک و نیز پیشینۀ مهرۀ مار در فرهنگ عامه پرداخته می‌شود. در بحث اصلی، داستان با توجه به عناصر گروتسک و نیز جنبه‌های شگرف آن، مورد بررسی قرار می‌گیرد. روش پژوهش تحلیلی و کتابخانه‌ای بوده و در تلفیقی از نظریه و نقد، عناصر کلیدی سبک گروتسک مطرح شده است و یک‌به‌یک در بستر روایت مرور و بحث می‌شوند. در ادامۀ بحث، آرایه‌های ادبی و ماهیت بلاغی اثر در رابطه با گروتسک و نیز ارتباط گروتسک با فرهنگ مطرح می‌شوند. هدف از نقد داستان «مهرۀ مار» از منظر گروتسکِ شگرف و بررسی عناصر داستانی در چارچوب گروتسک، مزید بر ارائۀ خوانشی از یک داستان ایرانی بر پایۀ نظریات غربی، برجسته نمودن کاربرد این چارچوب نظری در جمع‌بندی فرهنگی و اجتماعی از درون‌مایۀ داستان و پیوند میان ساختار روایی و تفکر نویسنده است که درک و تفسیری فراتر از جهان داستان را با پردازشی غیرمستقیم و منحصربه‌فرد امکان‌پذیر می‌کند. بر این اساس، روایت مینیاتوری از هر جامعه‌ای را ترسیم می‌کند که در آن سرکوب و محدودیت همراه‌با حرص و خرافات در نهایت به تباهی و نیستی می‌انجامد.

کلیدواژه: استعاره، به‌آذین، تلاقی عناصر نامتجانس، شگرف، گروتسک، «مهره مار».

- شهبازی مقدم، ناهید (۱۴۰۳) گروتسکِ شگرف در داستان «مهرۀ مار» اثر به‌آذین، *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۶، صفحات ۲۷۵-۲۹۸.

Doi: 10.22075/jlrs.2024.33138.2416

۱. مقدمه

بررسی سبک شگرف و گروتسک در ادبیات ایران و به‌طور کلی در ادبیات شرق، مشمول ملاحظاتی می‌شود. به‌طبع، محدود نبودنِ بازنمایی این سبک‌ها به هنر و ادبیات غرب، درخور توجه بوده و بررسی عناصر چنین سبک‌هایی در ادبیات غیرغربی مقوله‌ای حائز اهمیت است. در عین حال، می‌دانیم که نظریه‌پردازی دربارهٔ پدیده‌هایی همچون گروتسک و شگرف، محصول مطالعات زیبایی‌شناختی و نقد ادبی‌هنری در غرب است. درواقع، در پایه‌گذاریِ نخستین نظریه‌پردازی‌های زیبایی‌شناختی در میانهٔ قرن هجدهم میلادی، به پدیده‌هایی مانند گروتسک و شگرف نیز کمابیش پرداخته شد و ازآن‌جایی که این بحث‌های نظری در اروپا بنیان نهاده شد، نمودهای گروتسک و شگرف حتی نزد گروهی از منتقدان صرفاً پدیده‌هایی غربی شناخته شده‌اند. به‌عنوان نمونه، فرنسیس کانلی[1] در مقدمهٔ کتاب *هنر مدرن و گروتسک*[2] (۲۰۰۳)، «سنت‌های تجسمی» مشابه با سبک گروتسک غربی را به‌دلیل عدم «تداعی فرهنگی با تفکر غربی که ریشه در دوگانگی ذهن و جسم دارد»، گروتسک برنمی‌شمارد (کانلی، ۲۰۰۳: ۶).

با وجود این، در پیشینهٔ تاریخی مطالعات مرتبط، چندین نظریه‌پرداز برجسته به نمونه‌ها و نمودهای گروتسک در فرهنگ‌های غیرغربی اذعان داشته‌اند. در میان مورخان هنری انگلستان در قرن نوزدهم، جان راسکین[3] (۱۸۱۹–۱۹۰۰م.) در مقایسهٔ «گاو بالدار نینوا» با «اژدهای بالدار ورنا»، هنر گروتسک باستانی را هم در غرب و هم در شرق، از روم تا اسکاندیناوی و از مصر تا سرزمین پارس می‌ستاید (*سنگ‌های ونیزی*،[4] کتاب سوم، ۱۸۷۵: ۱۵۹). جفری گالت هارفام[5] در بررسی سیر تاریخی گروتسک، یادآور می‌شود: قصر طلایی نرو که حفاری آن در دورهٔ رنسانس، آغازی برای شکوفایی سبک گروتسک در معماری بود، تقلیدی از باغ‌های معلق بابل در سدهٔ ششم پیش از میلاد

1. Francis Connelly
2. *Modern Art and the Grotesque*
3. John Ruskin
4. *Stones of Venice*
5. Geoffrey Galt Harpham

تخمین زده شده است (هارفام، ۱۹۸۲: ۲۵-۲۴). ولفگانگ کایزر[1] (۱۹۰۶-۱۹۶۰م.) در نقد گروتسک در آثار کریستین مورگنسترن[2] (۱۸۷۱-۱۹۱۴م.) از ویژگی‌های آسیایی در سبک وی صحبت می‌کند (کایزر، ۱۹۶۳: ۱۵۵) و به گفتهٔ برنارد مک‌الروی[3] «زنجیرهٔ تخیلات چند هزار سالهٔ بشر» موسوم به سبک‌هایی همچون گروتسک و شگرف، در فرهنگ‌های متفاوت قابل مشاهده و تعمق هستند (مک‌الروی، ۱۹۸۹: X).

میشل استرفلد لی[4] در مطالعهٔ گروتسک در ادبیات داستانی ژاپن، یادآور می‌شود ازآن‌جا که گروتسک «نخست در اروپا و در هنر و ادبیات غرب» به عرصهٔ نقد وارد شد، بررسی این سبک در سنت‌های ادبی غیرغربی مستلزم «انعطاف‌پذیری» است (۲۰۰۹: ۴). انعطاف‌پذیری در این زمینه، به‌ویژه برای درک تفاوت‌های فرهنگی و چگونگی ارتباط آنان با تفکر گروتسک حائز اهمیت است. تفاوت فرهنگی سبب می‌شود آن‌چه شاید در یک فرهنگ معمول و متداول باشد، در فرهنگی دیگر سنت‌شکنی محسوب شود.

داستان «مهرهٔ مار» که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد، حوادث قصه را در فضای کوچک خانه‌ای روایت می‌کند که نمایانگر محیط بسته فرهنگی در جامعه‌ای سنت‌گرا است و به‌طبع ضرورت دارد سنت‌شکنی گروتسک در رابطه با همان فضا تعریف شود. «مهرهٔ مار»، یکی از دوازده داستانِ مجموعه‌ای با همین عنوان است که نخستین بار در سال ۱۳۴۴ و در سومین مجموعه داستانیِ محمود اعتمادزاده، با نام مستعار م. ا. به‌آذین، به چاپ رسید. حشمت مؤید در مقدمه‌ای بر ترجمهٔ انگلیسیِ منتخبی از داستان‌های فارسی، *داستان‌هایی از ایران* (۱۹۹۱)، «مهرهٔ مار» را یک روایت شگرف می‌نامد که در سطحی نمادین به داستان رانده شدن از بهشت اشاره دارد (۱۹۹۱: ۱۵).

1. Wolfgang Kayser
2. Christian Morgenstern
3. Bernard McElroy
4. Michelle Osterfeld Li

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیش‌از دورهٔ رومانتیک در اروپا، به‌ویژه در قرن هفدهم و هجدهم، گروتسک بیشتر به‌عنوان نوع ادبی طنزآمیز، خنده‌دار و مرتبط با کاریکاتور شناخته می‌شد. منتقدان رومانتیک برای اهمیت بخشیدن به گروتسک، بیشتر به جنبه‌های تاریک و هراس‌انگیز و درواقع تفکیک این پدیده از مقولهٔ طنز و خنده روی آوردند. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، جان ادینگتن سیمندز[1] (۱۸۴۰–۱۸۹۳م.) برای تبیین مفهوم و جایگاه گروتسک، از ارتباط این سبک با کاریکاتور و شگرف سخن می‌گوید. وی گروتسک را شاخه‌ای از شگرف می‌داند که دارای اشتراکاتی با کاریکاتور است و درواقع گروتسک را به‌لحاظ مفهومی در جایگاهی میان کاریکاتور و شگرف تعریف می‌کند (۱۹۰۷: ۱۵۸). اهمیت دیدگاه سیمندز علاوه‌بر طبقه‌بندی مذکور، در این است که مانند نظریه‌پرداز معاصر خود، جان راسکین، هم بر جنبهٔ طنز و خنده و هم بر هراس و وحشت صحه می‌گذارد. بیش از نیم قرن پس از سیمندز، در میانهٔ قرن بیستم، کایزر نیز با صحبت از گروتسک «هجوآمیز» و گروتسک «شگرف»، هم به جنبه‌های طنز و هجو و هم به رؤیاگونگی و هول‌انگیزی در گروتسک اشاره می‌کند (۱۹۶۳: ۱۸۶)؛ هرچند خود وی بیشتر گروتسک را در رابطه با هراس‌انگیزی مورد بحث و تفسیر قرار می‌دهد.

بر این مبنا، گروتسکِ شگرف یا گروتسک با جنبه‌های «شگرف» بیشتر به خلق هراس و نیز رازآمیزی و تخیل‌آفرینی تمایل دارد و عنصر تخیل و فراروی از واقعیت، در آن برجسته می‌شود. وجه مشخصهٔ گروتسک در قلمرو ادبیات شگرف، درهم آمیختن آگاهانهٔ واقعیت و خیال است (ادواردز و گرولاند، ۲۰۱۳/۱۴۰۲: ۱۷). هرچند نظریه‌پردازانی همچون فروید[2] (۱۸۵۶–۱۹۳۹م.) و تزوتان تودورف[3] (۱۹۳۹–۲۰۱۷) به ترتیب وهم‌انگیزی[4] و شگرف را تلفیقی از واقعیت و خیال تعریف می‌کنند، فیلیپ

1. John Addington Symonds
2. Sigmund Freud
3. Tzvetan Todorov
4. uncanny

تامسن[1] گروتسک را تلفیق توأمان واقعیت و خیال دانسته و نسبت‌به اطلاق این مشخصه به آثار شگرف هشدار می‌دهد (تامسن، ۱۹۷۲: ۸-۷). آنچه از بحث‌های نظریه‌پردازانی همچون کایزر و تامسن برمی‌آید، این است که گروتسک در دنیای واقعی روی می‌دهد؛ جهانی حقیقی که بیگانه جلوه داده می‌شود؛ اما هنوز همان جهان پیرامون و دارای فضایی واقعی است و ارتباط حوادث به‌طور کامل با واقعیت قطع نمی‌شود.

در مطالعهٔ پیش رو، جهانی روایی در داستان «مهرهٔ مار» به منزلهٔ یک بازنمایی از سبک گروتسکِ شگرف مورد بحث قرار می‌گیرد که روایت آن با وجود رخدادها و عناصر خیالی و فراواقعی، در چارچوبی واقع‌گرا ترسیم شده و در همان فضا پایان می‌پذیرد. این داستان، به‌لحاظ نقدپذیری، مطرح‌ترین اثر به‌آذین نامیده شده است (مؤید، ۱۹۹۲: VV). درواقع «مهرهٔ مار» هم به‌لحاظ لایه‌های معناییِ مرتبط با داستان خلقت و هم از جنبهٔ سیاسی و اجتماعی، بستری غنی برای خوانش‌های نقادانه فراهم می‌آورد (میرعابدینی، ۲۰۱۱). مسائل اجتماعی در آثار به‌آذین همواره پررنگ و قابل‌تعمق هستند؛ تا جایی که مسعود زوارزاده وی را به‌لحاظ دغدغه‌های عمیق اجتماعی با جلال آل احمد (۱۳۴۸ -۱۳۰۲) مقایسه نموده است (۱۹۸۴: ۱۵۱). احسان یارشاطر (۱۳۹۷-۱۲۹۹) نیز قدرت قلم به‌آذین در به تصویر کشیدن زندگی طبقات پایین جامعه و تبعیض‌های اجتماعی را مورد ستایش قرار می‌دهد (یارشاطر، ۱۹۸۴: ۵۴).

در عین حال، بسیاری نیز معتقدند که افکار ایدئولوژیک و دغدغه‌های اجتماعی به‌آذین بر آثار و شخصیت ادبی وی سایه انداخته است (کوبیچکوا، ۱۹۶۸: ۴۱۳). به‌آذین خود به اهمیت مسائل اجتماعی در آثار و حتی انتخاب‌های خود برای ترجمه اذعان دارد (نقل‌قول‌شده در میرعابدینی، ۱۳۹۷) و درواقع محوریت انکارناپذیر دغدغه-های اجتماعی و سیاسی در آثار این نویسنده، سببی برای انتقادهای ادبی از آثار وی شده

1. Philip Thomson

است. در این رابطه حسن میرعابدینی چنین تبیین می‌کند که به‌آذین به نسلی از نویسندگان تعلق دارد که به «ضرورت روزگار و مشغله‌های روشنفکری، درگیر امور سیاسی و ایدئولوژیک شد ... که نقشی انکارناپذیر بر آفرینش ادبی آنان نهادند» (۱۳۹۷: ۱۷۰). اگر از گرایش‌های منتقدانه برای در تقابل قرار دادن جنبه‌های ایدئولوژیک با ماهیت ادبی فراتر رفته و آفرینش ادبی را به‌طور صرف در سایه نگرش سیاسی و ایدئولوژی قرار ندهیم، توانایی به‌آذین در به کارگیری زبانی استعاری و خلق فضایی داستانی برای پرداختن به مسائل سیاسی و اجتماعی، قابل‌تعمق است. مزید بر این، اگر از تأثیر جریان‌های فکری روز و گرایش‌های ایدئولوژیک به‌آذین سخن به میان می‌آوریم، باید همچنین به خاطر داشت که به‌واسطهٔ آشنایی وی با ادبیات غرب و ترجمهٔ آثار برجستهٔ ادبی اروپا، نگارش ادبی او از این تأثیرات نیز بی‌بهره نیست. درحقیقت، در توصیف شخصیت حرفه‌ای به‌آذین می‌توان گفت که «چهرهٔ تئوریک و ادبی و اجتماعی» او در ترکیبی از «فعالیتهای ... حزبی» و «همنوایی ممتد وی با فرهنگ‌های ایرانی و اروپایی» شکل گرفت (فتوگرافی، ۱۳۸۵: ۷۲۶).

حسن کامشاد در حین نکوهش به‌آذین در پرداخت داستانی، وضوح و زیبایی کلام و نیز توانایی وی در خلق بن‌مایه‌های بدیع را می‌ستاید (کامشاد، ۱۹۶۶: ۱۳۰). بدیع بودن بن‌مایهٔ روایی به‌ویژه در داستان «مهرهٔ مار» مشهود است و همین امر را می‌توان از دلایل اصلی طیف گستردهٔ تفسیرپذیری این داستان دانست که پیش‌تر در نقل‌قول از حسن میرعابدینی به آن اشاره شد. به تصویر کشیده شدن مار در این داستان به‌ویژه توجهات را به جنبهٔ تمثیلی روایت معطوف داشته است. در یک مطالعهٔ جامعه‌شناختی، «مهرهٔ مار» تمثیلی از «رؤیاهای اجتماعی طبقهٔ پایین جامعه» قلمداد شد که به‌واسطهٔ آن به‌آذین «نگرانی‌های خود ... از نظام سرمایه‌داری» را مطرح می‌کند (فرضی و قبادی سامیان، ۱۳۸۸: ۷۴). عبدالعلی دست‌غیب نیز «مهرهٔ مار» را در زمرهٔ داستان‌هایی از به‌آذین قرار می‌دهد که وی «رمزی و تمثیلی» نامیده و هرچند این نوع پرداخت داستانی در میان آثار به‌آذین را همواره موفق نمی‌بیند، جهت‌یابی این قبیل داستان‌ها را در مسیر «رئالیسم

اجتماعی» ارزیابی می‌کند (دستغیب، ۱۳۵۷: ۱۴۵-۱۴۴). به‌آذین خود با اشاره به این که «اندیشه و خیال ... از واقعیت مایه می‌گیرند»، خود را یک واقع‌گرا توصیف می‌کند که اسیر سبک واقع‌گرایی نیست (نقل‌شده در فتوگرافی، ۱۳۸۵: ۷۲۸). با همهٔ این اوصاف، تمثیلی نامیدن «مهرهٔ مار» در عین تسهیل در جمع‌بندی ایدئولوژیک، به‌نوعی کاستن از اهمیت سبک ادبی و پردازش روایی داستان است. شاید دقیق‌تر این باشد که داستان بر پایهٔ یک تصویر اصلی (مار) بررسی شود که ماهیتی استعاره‌ای و نمادین دارد. باقری حمیدی با اشاره به اینکه در فرهنگ‌های مختلف «مار نشانه‌ای از نرینگی مرد است»، حضور مار و آوردن سکه‌ها در کنار صحنه‌پردازی اولیه روایت را بیان «واقعیتی ... به زبان استعاره» توصیف می‌کند (باقری حمیدی). در این پژوهش، مار به عنوان بن‌مایه گروتسک بحث می‌شود و تصویر مار به‌عنوان یک آرایه بلاغی مورد خوانش قرار می‌گیرد که استعاره‌ای نمادین و تلفیقی از تلمیح و تشخیص است.

۳. فرضیه‌ها و پرسش‌های پژوهش

مطالعهٔ حاضر به بررسی سبک روایی و اهمیت برخی آرایه‌های ادبی در داستان «مهره مار» از منظر گروتسک می‌پردازد و در پی کاوش دربارهٔ ماهیت یک بازنمایی ادبی از مسائل فرامتنی و دغدغه‌های فرهنگی و فکری نویسنده است. با در نظر گرفتن این امر که سبک‌هایی مانند گروتسک و شگرف قالبی هنجارگریز و سنت‌شکن دارند، ارائه خوانشی از این منظر می‌تواند در پرداختن به جنبه‌های فرهنگی و اجتماعی داستان سودمند باشد. پرسش اصلی پژوهش متوجه ارتباط میان سبک روایی داستان و دغدغه‌های اجتماعی یا تفکرات ایدئولوژیک نویسنده است. آیا داستان به ابزاری برای ترسیم افکار بدل شده است و درواقع در سایه ایدئولوژی قرار می‌گیرد یا پرداخت داستانی به‌عنوان اثری ادبی درخور توجه است؟ سبک روایی و بلاغی داستان تا چه حد در برقراری ارتباط میان داستان با مسائل فرامتنی تاثیرگذار است؟

۴. بن‌مایهٔ مار و مهرهٔ مار

کایزر در دسته‌بندی بن‌مایه‌های گروتسک به گروه مشخصی از حیوانات مانند جغد، وزغ و مار اشاره دارد. به اعتقاد کایزر، موجودات شبزی و خزندگان به خودی خود از بن‌مایه‌های متداول در سبک گروتسک هستند (کایزر، ۱۹۶۳: ۱۸۲). همچنین از منظر وی، فراروی از حدود معمول در طبقه‌بندی‌های زیستی نیز در زمرهٔ بن‌مایه‌های گروتسک قرار می‌گیرد. درواقع یکی از مشخصه‌های اصلی سبک گروتسک، فراروی از گونه‌های متداول حیات و خلق پدیده‌های تلفیقی و اغراق‌آمیز است که همواره مورد توجه و بحث نظریه‌پردازان در مطالعات مرتبط با این سبک بوده است.

در داستان «مهرهٔ مار»، بن‌مایهٔ اصلی خودِ مار و چگونگی به تصویر کشیده شدن آن است. جنبهٔ نمادین مار و ارتباط آن با داستان آفرینش که در مقدمه نیز به آن اشاره شد، در خود روایت داستان با صحبت از «جانوری که مادرمان حوا را با شوهرش از بهشت خدا رانده بود» (به‌آذین، ۱۳۴۴: ۳۴)، مطرح می‌شود. فراتر از بار نمادین روایت و اشاره به افسانهٔ فریفتن انسان به‌وسیلهٔ مار، ترسیم و شخصیت‌پردازی مار در داستان به‌آذین ازلحاظ خوانشی برمبنای نمود گروتسک در روایت نیز حائز اهمیت بوده و نمایانگر بر هم زدن مرزها و طبقه‌بندی گونه‌های حیات است. همان‌طورکه خط روایی داستان آشکار می‌سازد، مار از حدود معمول و ماهیت مشخص یک خزنده فراروی نمود، به شکلی ترسیم می‌شود که به استعاره‌محوری داستان بدل شد و نقش یک مجاز برای ماهیت تلفیقی گروتسک را دارد.

در متن داستان می‌خوانیم که مار هر روز در یک ساعت مشخص در گوشه‌ای از خانه ظاهر می‌شود و پیش از ناپدید شدن سکه‌ای اشرفی از خود به‌جای می‌گذارد. به نظر می‌رسد مار مدت‌زمان حضور خود و میزان نزدیکی به شخصیت زن داستان، یعنی گلنار را با توجه به رفتار او و میزان ترس و وحشتش تخمین می‌زند. راوی پس از توصیف دو رویارویی مار و گلنار نقل می‌کند که او «در آغاز رمنده و محتاط بود، اینک

پیشتر می‌آمد و به هنگام برگشتن آهسته‌تر می‌رفت و دم‌به‌دم درنگ می‌کرد و سربرمی‌گرداند و به اندام سرخ و باریک و درازش موج‌های دلپذیری می‌داد» (همان، ۳۳)؛ تا جایی که در آخرین روز، «مار بی‌سروصدا از کنارش سردرآورد» (همان ، ۳۴). پس از صحنهٔ باغ نیز، به ظاهر مار تا شبانگاه بر پیکر بی‌جان او باقی مانده و در داستان می‌خوانیم که با ورود اوستا جعفر و زنان همسایه پایین می‌خزد و دور می‌شود؛ درحالی‌که دو مهره بر سینهٔ سرد گلنار برجای گذاشته است.

مهرهٔ مار در برخی فرهنگ‌های آسیایی و آفریقایی از دیرباز به دارا بودن خواص درمانی و جادویی شناخته شده است. هرچند امروزه خواص درمانی آن برای خنثی‌کردن سم ناشی از نیش مار رد شده است، جنبهٔ جادویی آن برای ایجاد محبوبیت همچنان مورد توجه برخی افراد قرار دارد. همان‌گونه که در بخش ملاحظات فرهنگی بحث خواهد شد، می‌توان این اعتقاد را نشانی از خرافه‌پرستی قلمداد نمود. در ایران اعتقاد بر این است که مهرهٔ مار استخوانی است که پس از رابطهٔ جنسی مارها از سر حیوان جدا می‌شود. با در نظر گرفتن فرضیهٔ جدا شدن مهره از سر مار پس از جفت‌گیری، وجود مهره‌ها در صحنهٔ پایانی بر سینهٔ بی‌جان گلنار تصور هم‌آغوشی را القا می‌کند که به‌وضوح تغییر، دگرگونی و همچنین فراروی و تلفیق گونه‌های حیات را به نمایش درمی‌آورد. تضاد میان ادراک و حقیقت، باورهای انسانی و هنجارهای اجتماعی را به چالش کشیده و مورد انتقاد قرار می‌دهد. ازیک‌سو افتادن مهره از سر مار به جفت‌گیری میان مارها نسبت داده می‌شود، ازسوی‌دیگر در رؤیای گلنار او را با مردی جوان می‌بینیم و در لحظهٔ ورود شوهرش، اوستا جعفر و زنان همسایه تنها جسم بی‌جان گلنار و مار در چارچوب واقع‌گرای صحنهٔ آخر ترسیم می‌شوند.

۵. بررسی عناصر گروتسک در داستان «مهره مار»

بنیادی‌ترین ویژگی گروتسک تلفیق توأمان عناصر متضاد، نه‌تنها در تلفیق انسان و غیرانسان، بلکه در انواع بازنمایی‌های هم‌زمان از مفاهیم متقابل محسوب می‌شود که در

نظریه‌پردازی‌های متعددی مورد توجه و بحث قرار گرفته است. تامسن، هم‌سو با تعاریف کایزر، گروتسک را «تلاقی عناصر نامتجانس» توصیف می‌کند (۱۹۷۲: ۲۷). درواقع این ویژگی را بدان لحاظ می‌توان مشخصهٔ اصلی گروتسک به شمار آورد که تلاقی یا تلفیق عناصر نامتجانس تعریفی جامع به دست می‌دهد که هم جنبه‌های جسمانی و مادی گروتسک، مانند گونه‌های پیوندی و تلفیقی از موجودات افسانه‌ای همچون شیردال و قنطورس گرفته تا سایبورگ، را شامل می‌شود و هم به مفاهیم و تجربیات انتزاعی گروتسک همچون تلاقی کمدی و تراژدی یا خیال و واقعیت دلالت دارد.

در داستان «مهرهٔ مار» تلفیق عناصر متضاد به‌ویژه در ترسیم توأمان رؤیا و واقعیت ملموس است. رویارویی گلنار با مار، به‌ویژه آخرین ظاهر شدن مار که به صحنهٔ باغ در رؤیای گلنار منتهی می‌شود، در فضایی واقعی در خانهٔ کوچک گلنار و شوهرش رخ می‌دهد. پس از صحنهٔ عجیب و شگرف باغ، بار دیگر روایت به فضای خانه برمی‌گردد که در غیر این صورت داستان به‌طور صرف روایتی شگرف محسوب می‌گردید. درواقع بازگشت سیر روایی داستان به درون خانه با وارد شدن اوستا جعفر و زنان همسایه قطعیت پیدا می‌کند. جدا کردن جنبهٔ تخیلی یا سوررئال حوادث از واقعیت محض از این جهت غیرممکن است که آنان با ورود به خانه سکه‌های اشرفی و دو مهرهٔ مار را می‌بینند و بدین‌ترتیب تصور خیالی بودن وقایع منتفی می‌شود.

صحنهٔ مذکور که صحنهٔ پایانی داستان است، همچنین حضور توأمان عناصر متضاد دیگری را به نمایش می‌گذارد. شمردن سکه‌های اشرفی به‌وسیلهٔ شوهر گلنار در لحظه‌ای که با پیکر بی‌جان همسرش روبه‌رو شده است، طنزی تلخ را با واقعیت تراژیکِ پیش‌رو همراه می‌کند: «مرد اشرفی‌ها را به‌دقت می‌نگریست و پس از شمردن باز در کیسه می‌گذاشت» (به‌آذین، ۱۳۴۴: ۳۷). یادآوری آنچه راوی در اوایل داستان و پیش از ظاهر شدن مار از زاویهٔ دید گلنار نقل می‌کند، به این طنز تلخ شدت بیشتری می‌بخشد: «شوهرش اوستا جعفر، کفش‌دوز سر بازار، برایش می‌مرد. دیگر بیش از این چه می‌خواست؟» (همان، ۲۷). پس از نخستین روز رویارویی با مار نیز، وقتی که زن خود

را سرگرم دوخت‌ودوز می‌کند، چنین می‌خوانیم که «چرخ اندیشه‌اش هرز می‌گشت و پیوسته همان یک نقش را باز می‌نمود: اشرفی طلا! و گلنار با آن گاه گوشواره و گاه دستبند و گاه سینه‌ریز می‌ساخت». در ادامه، شوهرش را نیز وارد تصورات خود نموده و چنین خیال‌بافی می‌کند که «راستش، این کار دیگر با خدا بود و با شوهرش، اوستا جعفر، که کی بتواند این یک اشرفی را برایش دوتا و ده تا و بیشتر کند» (همان، ۳۰). این تصور که شوهرش سکه‌ها را زیاد کند با آن چه در ادامه روی می دهد که مار سکه‌های بیشتری می‌آورد و اوستا جعفر در پایان داستان از راه می‌رسد و به شمردن سکه‌ها مشغول می‌شود، طنزی پیچیده و تاریک خلق می‌کند.

حس کشش و انزجار یا هراس تقابل دیگری است که هم در پیرنگ داستان و ارتباط گلنار با مار و هم در خواننده، به‌طور هم‌زمان برانگیخته می‌شود. درواقع حضور و نقش مار در داستان نه‌تنها واقعیت، رؤیا و همچنین طنز و تراژدی، بلکه کشش و تنفر یا هراس را به‌هم می‌آمیزد. گلنار در نخستین مواجهه با مار وحشت‌زده می‌شود: «گرچه بیقین از چنان فاصله‌ای گلنار نمی‌توانست چشم جانور خزنده را ببیند، باز گوئی نگاهی سینه‌اش را شکافت. دلش از هول فروریخت. فریاد کشید و چشمش هراسان به مار خیره ماند» (همان، ۲۸). پس از ناپدید شدن مار، به‌دنبال سکه‌ای می‌گردد که صدای افتادنش را شنیده است و با ترس و نگرانی به اولین سکه دست می‌زند: «گلنار با ترکه نازکی آن را با احتیاط زیرورو کرد و از همه طرف نگریست. بَه، درست همان اشرفی بود که انگار تازه از ضرابخانهٔ شاه درآمده بود. با این همه زن جوان می‌ترسید بدان دست بزند» (همان). در روز دوم نیز گلنار با دیدن مار «فریادی از ترس کشید و حرکتی کرد تا از جا برخیزد» و پس از رفتن مار «دست برد تا عرق سردی را که بر شقیقه‌هایش نشسته بود پاک کند»؛ ولی با شنیدن صدای سکه، حال و هوایش تغییر کرده و «دلش در طپش افتاد. گرمائی سراپای او را فرا گرفت. در همان حال می‌ترسید» (همان، ۳۱). به مرور حس هراس و گریز از خطر با جاذبه‌ای توأمان می‌شود که به‌ویژه با دیدن سکه‌های

اشرفی به وجود آمده و شدت می‌گیرد: «مار هر بار از گوشه‌ای که هیچ انتظار نمی‌رفت زبانه می‌کشید و زن هم تا چشمش به او می‌افتاد، از جا می‌پرید و فریادی سرمی‌داد و مار از راه هر روز برمی‌گشت و هر بار از دهانش یک سکه طلا می‌افتاد و روی آجرها زنگ می‌زد. چیزی که بود فریادهای وحشت زن هر بار رنگ بیگانگی کمتری داشت و چیزی از ناز و کرشمه در آن بود» (همان، ۳۳). تا آنکه در روایت داستان از روز آخر می‌خوانیم: «عجیب آنکه گلنار هم نمی‌ترسید. از آن بیم و نفرت دیرین آدمیان از جانوری که مادرمان حوا را با شوهرش از بهشت خدا رانده بود نشانی در او نبود. گوئی دو آشنای چندین ساله بودند و هرگز میانشان جدائی نبوده است» (همان، ۳۴). هرچند با کمرنگ شدن حس هراس گلنار از مار، نوعی تمایل و فریفتگی بر انزجار و وحشت غلبه می‌کند، حالت دوگانگی هراس و جاذبه در خط سیر داستان و درواقع در تأثیر این تلاقی برخواننده کماکان ادامه می‌یابد. همان‌گونه که در تعاریف گروتسک می‌خوانیم، تلاقی تضادها و عناصر نامتجانس و تأثیرات ناشی از این بازنمایی‌هایِ دوگانه و هم‌زمان، هم به چگونگی ترسیم آنان در اثر ادبی یا هنری و هم به احساسات و هیجانات ایجاد شده در خواننده و بیننده مرتبط می‌شوند. تامسن تعریف خود از گروتسک را با اشاره به تأثیر آن بر مخاطبِ اثر کامل می‌کند و گروتسک را «تلاقی عناصر نامتجانس در اثر و تأثیر آن» بر خواننده توصیف می‌کند (تامسن، ۱۹۷۲: ۲۷).

گروتسک، به‌لحاظ ساختاری، با تلفیق توأمان عناصر متضاد و برهم‌زدن ارتباط معمول گونه‌های حیات، تأثیراتی از قبیل انزوا، تحقیر و آشفتگی‌های هویتی را سبب می‌شود. در رابطه با تجربهٔ انزوا و بیگانگی، کایزر و تامسن به این مشخصهٔ گروتسک توجه ویژه دارند. کایزر در توصیف انزوا از حسی صحبت می‌کند که با آن «زمین زیر پای انسان خالی می‌شود»؛ زیرا انزوا تجربه‌ای است که جهان آشنا را به یکباره بیگانه و غریب می‌سازد (کایزر، ۱۹۶۳: ۱۱۸). در بسط دیدگاه کایزر، تامسن انزوا را تأثیری ناشی از «قرار گرفتن عناصر آشنا و واقعی در فضایی ناآشنا و تشویش‌آفرین» توصیف

می‌کند که در حالت عادی و به‌صورت مجزا استفهام‌برانگیز نبوده و حس بیگانگی ایجاد نمی‌کنند (تامسن، ۱۹۷۲: ۵۹).

در داستان «مهرهٔ مار» می‌خوانیم که گلنار چند سالی است با اوستا جعفر کفاش ازدواج کرده و به‌همراه شوهرش از ده به شهر آمده است: «همین یک زن و مرد بودند. کس و کاری هم توی آن شهر نداشتند ... زاد و رودی نداشتند. در این سه سال و نیمه که گلنار زن اوستا جعفر شده با او از ده آمده بود، سه بار بچه انداخته بود. هیچ‌کدام را حتی به چهار ماهگی نمی‌رساند. سفارش کارگرهای سرِ حمام و دارو و درمان مامای محل فایده‌ای نمی‌کرد» (به‌آذین، ۱۳۴۴: ۲۶-۲۷). ازآنجا که زن جوان هنوز بچه‌ای ندارد، با خانه‌داری، مرغ، جوجه و قناری روزهای طولانی را سپری می‌کند: «توی همان حیاط یک وجبی چند تا مرغ و خروس زیر سبد نگه می‌داشت. شوهرش هم یک جفت قناری برایش خریده بود. این‌ها مونس روزهای درازش بود» (همان، ۲۷). او خودخواسته از ارتباط برقرار کردن با زنان همسایه اجتناب می‌کند؛ چراکه از دخالت یا اظهارنظرهای آنان دربارهٔ بچه نداشتنش گریزان است: «کسی در خانه‌اش را بازنمی‌کرد. خودش هم با زن‌های همسایه رفت‌وآمد نداشت. خوشش نمی‌آمد به بهانهٔ چهار تا پیراهن که بیشتر پاره کرده بودند برایش بزرگتری کنند» (همان). منزوی بودن گلنار درواقع، عمیق‌تر از ارتباط نداشتن او با زنان همسایه است. زن جوان بیگانگی و انزوا را در جریان ظاهر شدن مار، حتی در ارتباط با شوهرش تجربه می‌کند. زمانی که اوستا جعفر در شب پس از نخستین رویارویی گلنار با مار به خانه می‌آید، او گرم‌تر از همیشه به شوهرش ابراز محبت می‌کند و رفتاری بسیار صمیمی‌تر از همیشه نشان می‌دهد: «پر حرفی می‌کرد. می‌خندید. از کار و بار روزش می‌پرسید. همه برای آن که مبادا رازی که در دل داشت ندانسته همچون پرنده‌ای از قفس بیرون بجهد» (همان، ۳۱). با اینکه زن در خیال‌پردازی‌هایش پس از دیدن نخستین اشرفی به این فکر می‌کند که شوهرش سکه‌ها را بیشتر کند، اما شب که اوستا جعفر به خانه برمی‌گردد، داستان مار را از او پنهان می‌کند. در روز

دوم با در دست گرفتن اشرفی «امیدی ... زاده و پرورده می‌شود» که به نظر باید مربوط به رؤیای زیاد شدن اشرفی‌ها و صاحب شدن زیورآلات باشد که با دیدن اولین سکه به ذهنش خطور می‌کند. با این حال نگرانی از واکنش اوستا جعفر، گلنار را به انزوا و بیگانگی بیشتری نسبت‌به همسرش می‌کشاند: «چگونه داستان این دو روزه را به اوستا جعفر بگوید؟ ها، بگوید؟ شوهرش آیا باور خواهد کرد؟» (همان، ۳۲) و درنهایت پس از فکرکردن و در نتیجه نگرانی‌ها و تردیدهای گوناگون، او با خود چنین استدلال می‌کند که «چیزی نباید گفت» (همان). انزواگرایی و فاصله‌ای که گلنار از این پس تجربه می‌کند، اگر دلیل فرجام غم‌انگیز او نباشد، به‌طور قطع در سرنوشتی که برای او رقم می‌خورد، بی‌تأثیر نیست.

در میان نظریه‌پردازانی که دربارهٔ تجربهٔ تحقیر در گروتسک صحبت می‌کنند، میخاییل باختین[1] (۱۸۹۵–۱۹۷۵م.) نظریه‌پرداز روسی که به فرهنگ عامه و جنبه‌های طنزآمیز آن توجه بیشتری دارد، تحقیر و مرگ در پدیدهٔ گروتسک را در جهت نوعی تجربه باززایی و در رابطه با تسلسل نسل‌ها و ادامهٔ حیات می‌بیند که تا حد زیادی سرچشمه‌گرفته از تمرکز مطالعهٔ وی بر قرون وسطی و رنسانس و به‌ویژه بر آثار فرانسوا رابله[2] (۱۴۸۳ تا ۱۴۹۴–۱۵۵۳م.) است. درمقابل، مطالعات بسیار دیگری، تحقیر را از زاویه‌ای تاریک‌تر و به‌ویژه در بستر ادبیات مدرن مورد توجه و بحث قرار می‌دهند. جان آر. کلارک[3] که به جنبه‌های هجوآمیز و طنز انتقادی در آثار گروتسک توجه دارد، معتقد است در ادبیات مدرن شخصیت‌ها مورد تحقیر واقع می‌شوند؛ زیرا دیگر قهرمان داستان نبوده و حتی به ضدقهرمان تنزل یافته‌اند (کلارک، ۱۹۹۱: ۲۹). مک‌الروی نیز اعتقاد دارد تمرکز گروتسک از جهان اطراف به دنیای درون شخصیت‌ها کشیده شده و در نتیجه تحقیر شدن آن‌ها بخشی تفکیک ناپذیر از مفهوم گروتسک است (مک‌الروی، ۱۹۸۹: ۱۱). وی همچنین تحقیر را «جسمانی» و در ارتباط با جنبهٔ حیوانی انسان

1. Mikhail Bakhtin
2. François Rabelais
3. John R. Clark

می‌بیند که تزلزل انسان و فقدان تعالی در موجودیت مادی را مد نظر قرار می‌دهد (همان، ۲۹).

زندگی گلنار، منزوی و مرگش همراه با تحقیر است. شوهرش که گلنار گمان می‌کند جانش را برای او می‌دهد، در کنار جسد بی‌جان زنش اشرفی‌ها را می‌شمارد و زن همسایه که می‌توان او را نمایندهٔ جامعه انسانی داستان دانست، مهره‌های مار را از روی سینهٔ سرد گلنار برمی‌دارد. با در نظر گرفتن ماهیت این تصویر پایانی، مرگ گلنار درواقع اوج تحقیری است که از ابتدای داستان دغدغهٔ آن با او همراه است و چنین پایانی نه‌تنها تعبیر کابوسی ناخودآگاه محسوب می‌شود، بلکه در برجسته‌نمایی تجربهٔ حقارت زن تأثیری بسزا دارد. در شخصیت‌پردازی گلنار دغدغهٔ بی‌آبرویی، شرم و تحقیر مشهود است و از همان ابتدای داستان که گلنار ساعات طولانی روز را با سرگرم نمودن خود به «رفت و روب و خانه‌داری» و سپس با «بزک روزانه» به‌تنهایی در خانه سپری می‌کند (به‌آذین، ۱۳۴۴: ۳۱)، این ویژگی قابل‌توجه است. در داستان می‌خوانیم که او پیش از اولین ظاهر شدن مار، به عادت همیشگی پس از اتمام کارهای خانه، آینه به دست «روی هره در آفتاب نشسته بود و بزک می‌کرد» (همان، ۲۷) و چنان مشغول خود بود که وقتی در حین خواندن «تصنیف هرزه‌ای که آن روزها سر زبان‌ها بود»، ناگهان صدایش بلندتر می‌شود، «از تعجب یکه خورد. سر بلند کرد. نگاه شرمناکش به پشت بام همسایه رفت که بچه‌هایش گاه می‌آمدند و از آنجا سرک می‌کشیدند. خوشبختانه کسی نبود» (همان، ۲۸). شرم از اینکه بچه‌های همسایه صدای او را شنیده باشند، درواقع نشان‌دهندهٔ ترس از آبرو است که پس از آن به شکلی واضح‌تر در تفکرات او دربارهٔ مطرح کردن داستان مار با همسرش تکرار می‌شود. همان‌گونه که در داستان می‌خوانیم و پیش‌تر اشاره شد، دلیل مخفی کردن ماجرا از اوستا جعفر ترس از باور نکردن حقیقت از سوی شوهرش است: «کارشان به فحش و فریاد و کتک و گریه نخواهد کشید؟ ... ریشهٔ بدگمانی را به چه تدبیر از دل شوهرش برکند؟ او را به انتظار مار در خانه بنشاند تا به چشم خودش

ببیند؟ خوب. ولی، آمدیم و مار پیدا نشد. این دیگر رسوایی است. بله، هر که بشنود حق را به مرد می‌دهد... » (همان، ۳۲).

مرگ به‌مثابهٔ یکی از نمودهای تحقیر یا درواقع ناتوانی انسان در مقابله با نیروهای فراانسانی، در بسیاری از آثار گروتسک به تصویر کشیده می‌شود. تصور پایان‌یافتن زندگی همواره هیجاناتی همچون هراس، ناامیدی، حسرت و حتی شگفتی را در انسان برمی‌انگیزد. از نظر راسکین، این هیجانات ذهن و خرد انسان را مختل نمود؛ درنتیجه، ترسیم مرگ هرگز نمی‌تواند عاری از خیال‌پردازی و تصاویرگروتسک باشد (راسکین، ۱۸۷۵: ۱۵۶). یکی از بحث‌های شایان توجه در این زمینه از سوی منتقد هنری ایوا کریلاک[1] مطرح می‌شود. وی با اشاره به مطالعات پیشین، یادآور می‌شود که مرگ تا قرون وسطی تنها پایان‌دهندهٔ طبیعی زندگی محسوب می‌شد و درواقع از اواخر این دوران، به‌ویژه در آثار هنری و ادبی، اهریمن‌سازی شد. وی همچنین می‌افزاید که اهریمنی جلوه دادن مرگ، بر پایهٔ دیدگاهی متعلق به دورهٔ رنسانس، در موارد بسیاری با شهوانیت همراه می‌شود. این نگرش درواقع به تأثیر ارتباط جنسی در کاسته شدن از طول عمر اعتقاد دارد که درنتیجهٔ آن از نگاهی مردسالارانه بر ارتباط شر و مرگ با جنسیت و زنانگی استوار بوده است (کریلاک، ۱۹۸۷: ۱۷).

تصویر مرگ در داستان «مهرهٔ مار» به‌لحاظ ترسیم جنبه‌های شهوانی و اهریمنی، قابل‌تأمل و بحث است. در روایتی که گروتسک با شگرف در هم می‌آمیزد، سیر روایی از ابتدای داستان به نوعی پیش می‌رود که همراه شدن مرگ گلنار با جلوه‌های شهوانی و اهریمنی زمینه‌سازی می‌شود. حتی پیش از ظاهر شدن مار، می‌خوانیم که گلنار با تصویر خود در آینه بازی می‌کند: «ابرو به ناز بالا می‌کشید. پشت چشم نازک می‌کرد ... بوسه می‌خواست ... تصنیف هرزه‌ای ... زمزمه می‌کرد» (به‌آذین، ۱۳۴۴: ۲۸-۲۷). بعدها پس از چندین بار دیدن مار و فریادهایی که حالا «چیزی از ناز و کرشمه در آن بود» (همان، ۳۳)، ترسش کم و ولع به دست آوردن اشرفی‌ها بیشتر می‌شود و در آخرین روز

1. Ewa Kuryluk

«گمان می‌کند که می‌شنود: سنوبرم، سمن ساقم» (همان، ۳۴). کمی بعدتر می‌خوانیم: «گلنار نگاهش می‌کرد و خود را یکسر دگرگون می‌یافت. سستی و خواب‌زدگی خوشی وجودش را یکسر فرا می‌گرفت. پلک‌هایش سنگین می‌شد. روی قالیچه به پهلو دراز کشید و درحالی‌که گونه‌هایش از آفتاب دم ظهر گل انداخته بود و بر پشت لبش دانه-های عرق می‌درخشید، سر مار را به نرمی نوازش می‌داد» (همان، ۳۵). درنهایت مرگ گلنار با تصویر درهم‌ریخته‌ای از رؤیای مرد جوان ناشناس در صحنهٔ باغ و مار بر سینهٔ سرد او رقم می‌خورد. در پسِ صحنه هم‌آغوشی گلنار با جوان، پیکر سرد او که مار از آن پایین می‌خزد، تلفیقی از شهوانیت و اهریمنی بودن را به نمایش درمی‌آورد و مرگ در تلفیق آشفتهٔ این دو صحنه تصویر می‌شود.

۶. گروتسک در روایت و زبان متن

در طرح تعریفی کاربردی از گروتسک، شان لیانگ چائو[1] از نوعی استعاره جسمانی سخن به میان می‌آورد که درواقع نمود ملموس گروتسک در یک اثر ادبی یا هنری محسوب می‌شود. وی گروتسک در هر اثر ادبی و یا هنری را متبلور در تصویری جسمانی توصیف می‌کند که سبب عدم قطعیت معنایی، ناهماهنگی عاطفی و هیجانی و عدم قاطعیت هرمنوتیک می‌شود (۲۰۱۱: ۱۴). در داستان «مهره مار»، همان‌گونه که در بخش مربوط به بن‌مایه گروتسک مطرح شد، تصویر مار استعاره اصلی روایت است. به‌وضوح مشهود است که تصویر و شخصیت‌پردازی مار در این داستان با تعریف بالا مطابقت دارد. درواقع جوهره اصلی گروتسک در داستان به‌آذین، به خلق و شخصیت-پردازی مار مربوط می‌شود که نه‌تنها در سطح روایی داستان، بلکه به‌لحاظ بلاغی و به‌عنوان یک آرایه ادبی قابل‌توجه است. مار در این داستان نه‌تنها استعاره محوری و نمادین روایت است، بلکه تلمیح و تشخص نیز در بطن آن جای دارد. پیش‌تر، در بحث

1. Shun-Liang Chao

بن‌مایه، فراروی از حدود حیات که به آرایه تشخص مربوط می‌گردد و نیز تلمیح به داستان خلقت و فریفتن انسان توسط مار مطرح شد. شایان توجه است که غنای زبانی متن تنها به تصویر مار مربوط نمی‌شود و استفاده از آرایه‌های بلاغی دیگر نیز قابل‌ملاحظه است. در این راستا می‌توان به آرایه مربوط به استفاده از واژگان قدیمی اشاره نمود. بدیهی است که به‌آذین هم در مقام یک مترجم و هم نویسنده، به‌طور کلی به انتخاب واژگان برای زیبایی و غنای معنایی نثر توجه ویژه دارد. در «مهره مار» انتخاب واژگانی در مواردی مانند «اشرفی»، «ضرابخانه»، «هره»، «آینه مسی»، «صفه آبنوس» و غیره، در ایجاد تأثیر فرازمانی در متن و مطابقت یافتن با پرداخت نمادین داستان قابل‌تحسین است. این واژگان هرچند در زمان چاپ اثر مهجور نبودند، روزمره و متداول نیز محسوب نمی‌شدند.

۷. گروتسک و ملاحظات فرهنگی

آنچه سبک‌هایی مانند گروتسک و شگرف را ازحیث معنایی حائز اهمیت می‌کند، نقش فرهنگی و اجتماعی است که آثار مرتبط با چنین سبک‌هایی قادر به ایفای آن هستند. به‌ویژه بررسی ساختاری گروتسک و بحث دربارهٔ عناصر این سبک در یک اثر ادبی، درنهایت به برجسته نمودن تقابل میان اثر با فرهنگ غالب و درواقع به چالش کشیدن آن می‌انجامد. توجه به این نقش اساسی را حتی می‌توان در نخستین مباحث نظری در رابطه با پدیدهٔ گروتسک ملاحظه نمود. جورجو وازاری (۱۵۱۱-۱۵۷۴م.) ، معمار ایتالیایی در دورهٔ رنسانس، سبک گروتسک و شگرف را به‌دلیل رویارویی و تقابل با سنت‌های پذیرفته‌شده و اصول نظم و قاعده، مورد تحسین قرار می‌دهد (باراش، ۱۹۷۱: ۱۹-۳۱).

در میان آثار نظری قرن بیستم در زمینهٔ سبک‌هایی مانند گروتسک و شگرف، نوشتار باختین از مهم‌ترین و پیشروترین مطالعاتی است که با تمرکز بر پدیدهٔ کارناوال به ماهیت تقابلی گروتسک با فرهنگ غالب صحه می‌گذارد. همچنین، تودورف در یکی از مطالعات جامع در زمینهٔ سبک شگرف به این بحث نیز می‌پردازد که بن‌مایه‌های ادبی

بسیاری به‌دلیل سانسورهای نهادینه‌شده و نیز خودسانسورهای روان‌شناختی مطرح نمی‌شوند و آثار شگرف به‌واسطهٔ فرصت بخشیدن به فراروی از حد و مرزهای مشخصی، امکان مطرح شدن آنان را مهیا می‌کنند (تودورف، ۱۹۷۳: ۱۵۹–۱۵۸). رزمری جکسون[1] نیز در بررسی آثار تخیلی به‌عنوان نوعی ادبیات تخطی‌گر و براندازنده، خاصیت براندازی و فروپاشی در گروتسک و شگرف را رویکردی ساختاری برمی‌شمارد که به‌ویژه واقعیت‌هایی مانند پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک نسبت‌به شخصیت و انسجام روانی را به چالش کشیده و نقض می‌کند (جکسون، ۱۹۸۱: ۱۰۲).

در توصیف سنت‌گریزی سبک گروتسک در برابر فرهنگ غالب، کریلاک از واژگان پادجهان و خرده‌فرهنگ استفاده می‌کند (کریلاک، ۱۹۸۷: ۳). نزد وی، دنیای گروتسک پادجهانی است که نوعی خرده‌فرهنگ را در برابر فرهنگ غالب قرار می‌دهد و اشاره به اقلیتی دارد که در برابر اکثریت قدرتمند، یعنی فرهنگ غالب قرار می‌گیرد که به شکل سنت درآمده و هر رفتار اجتماعی که با آن مطابق یا هم‌سو نباشد، تحقیر و طرد می‌کند. یک خرده‌فرهنگ ممکن است اقلیتی نژادی، مذهبی یا جنسیتی و غیره باشد. در همین زمینه و از منظری فمینیستی، ژولیا کریستوا[2] (زادهٔ ۱۹۴۱م.) در بحث طرد و آلوده‌انگاری، گروتسک زنانه را نوعی ایستادگی در برابر قوانین مردسالارانه بررسی می‌کند (کریستوا، ۱۹۸۲: ۹).

در داستان «مهره مار» و حوادث زندگی گلنار، شاهد رویارویی با فرهنگ غالبی هستیم که فرزندآوری و امور خانه‌داری را وظیفه و مسئولیت غایی زن می‌داند. جامعه‌ای که در آن هراس از سلطهٔ مردانه امری غالب و متداول است و اسباب نگرانی زنی مانند گلنار می‌شود که در مخیلهٔ خود مشکلش را چنین می‌سنجد: «خیال بد به سرش نخواهد زد؟ نخواهد گفت کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه هست؟ ... آن وقت گلنار چه بکند؟» و درنهایت

1. Rosemary Jackson
2. Julia Kristeva

پنهان‌کاری را تنها پناه خود می‌بیند: «نه، سری را که درد نمی‌کند نباید دستمال بست. چیزی نباید گفت» (به‌آذین، ۱۳۴۴: ۳۲). در عین حال، گلنار خود محصول همان فرهنگ و جامعه محسوب می‌شود و به‌طور کامل از فرهنگ غالب منفک نیست و می‌توان گفت، این امر سبب اصلی قربانی شدن به حرص و طمع و نیز هراس از فرهنگ مردسالارانه است. هم‌سو با این مسأله، پیروی او از خرافات در ترس از جادوشدگی سکه و شستن آن تبلور پیدا می‌کند: او «هر چه دعا به یاد داشت زیر لب خواند ... و سکه را سه بار شست. غسلش داد» (همان، ۲۹). خرافه‌گرایی زنجیره‌ای است که با مرگ گلنار پایان نمی‌پذیرد. اگر از چشم‌اندازی گسترده‌تر بنگریم، جامعه‌ای را در بند خرافه‌پرستی گرفتار می‌بینیم. رفتار زن همسایه در پایان داستان بیانگر این امر است. او مهره‌ها را برمی‌دارد تا شوهرش «برای همیشه پای‌بند محبتش» باشد (همان،۳۷). این آخرین جمله با سه نقطه (...) داستان را به پایان می‌رساند تا بدین شکل به‌آذین توجه خوانندهٔ دقیق را به یکی از دغدغه‌های فرهنگی خود، «نجات مردم ... از خرافات و باورهای بی‌پایه» (باقری حمیدی، ۱۴۰۰) معطوف نماید.

۸. نتیجه‌گیری

این پژوهش به بررسی عناصر گروتسک در سبک روایی و بلاغی داستان «مهره مار» پرداخت. همچنین وجود مار و مهرهٔ مار به‌عنوان بن‌مایه گروتسک، فراتر از مفهوم تمثیلی یا نمادین صرف و در نقش استعاره محوری روایت مطرح و بررسی شد که قابلیت خوانش و تفسیر از دیدگاه‌های متعددی مانند نرینگی از منظر فمینیسم یا کهن‌الگوی اسطوره‌ای و یا قدرت غالب از نگاهی جامعه‌شناختی را ممکن می‌سازد. همان‌گونه که در بررسی عناصر گروتسک مطرح شد، اهمیت ترسیم روایتی به سبک گروتسک در برجسته نمودن تقابل اثر با سنت‌گرایی و فرهنگ غالب است. خوانش داستان «مهرهٔ مار» با بررسی نمود عناصر گروتسک این امکان را فراهم می‌آورد تا بتوان در رابطه با پادجهان و خرده‌فرهنگ داستانی بحث نمود و بدین‌ترتیب، پیوند میان روایت با ایدئولوژی نویسنده را مورد توجه قرار داد. در این داستان، پادجهان یا خرده‌فرهنگ

از جنبهٔ اجتماعی می‌تواند جهان منزوی و زنانهٔ گلنار در برابر جامعهٔ مردسالارانه باشد. از جنبهٔ ایدئولوژیک و سیاسی، داستان می‌تواند روایت سرکوب و بیم فروپاشی در سرزمینی باشد که با وجود شکل‌گیری پادجهان ایدئولوژیک، خرافه‌پرستی در فرهنگ آن ریشه دارد و درنهایت نیز قربانی امیال و حرص و زیاده‌خواهی می‌شود. درواقع فرهنگ غالب ازاین‌روی درنهایت چیره و پیروز است که طمع و خرافه‌گرایی پایه‌های آن را محکم می‌کند.

منابع

- ادواردز، جاستین و رون گرولاند (۱۴۰۲)، **گروتسک**، ترجمهٔ ناهید شهبازی مقدم، سمنان: دانشگاه سمنان.
- اعتمادزاده، محمود (م. ا. به‌آذین) (۱۳۴۴)، **مهرهٔ مار**، تهران: آگاه.
- باقری حمیدی، عبداله (۱۴۰۰)، **نقد داستان مهره مار از میم. الف. به‌آذین.** گل‌های حسرت.
- دست‌غیب، عبدالعلی (۱۳۵۷)، **نقد آثار م. ا. به‌آذین (محمود اعتمادزاده)**، تهران: چاپار.
- فتوگرافی، ناصر (۱۳۸۵)، «**مروری اجمالی بر زندگی محمود اعتمادزاده (م. ا. به آذین)**»، چیستا، شمارهٔ ۲۳۰، صص ۷۳۱-۷۲۴.
- فرضی، حمیدرضا و پریسا قبادی سامیان (۱۳۸۸)، «**بررسی جامعه‌شناختی رمان «مهرهٔ مار» اثر محمود اعتمادزاده (به‌آذین) با تأکید بر ساخت‌گرایی تکوینی**»، نشریهٔ مطالعات جامعه‌شناختی، شمارهٔ ۵، صص ۸۶-۶۵.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۹۷)، «**گشتی در جهان داستانی به آذین**»، بخارا، شمارهٔ ۱۲۹، صص ۱۷۰-۱۷۸.
-Bakhtin, Mikhail (1965). *Rabelais and His World*. Trans. Iswolsky, Hélène. Indiana UP.
-Barasch, Frances K (1971). *The Grotesque: A Study in Meanings*. The Mouton.
-Chao, Shun-Liang (2011). *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*. Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
-Clark, John R (1991). *The Modern Satiric Grotesque*. The University Press of Kentucky.

-Connelly, Frances S (2003). "Introduction." In Connelly, Frances S. (Ed.), *Modern Art and the Grotesque* (pps.1-19). Cambridge UP.
-Harpham, Geoffrey Galt (1982). *On the Grotesque*. Princeton UP.
-Kamshad, Hasan (1966). *Modern Persian Prose Literature*. Cambridge UP.
-Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection.* Trans. Roudiez, Leon. Columbia UP.
-Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen & Co. Ltd.
-Kayser, Wolfgang (1963). *The Grotesque in Art and Literature*. Trans. Weisstein, Ulrich. Indiana UP.
-Kubichkova, Vera (1968). "Persian Literature of the 20th Century." In Rypka, Jan (Ed.), *History of Iranian Literature* (pps.352-354). Dr. Reidel Publishing Company.
-Kuryluk, Ewa (1987). *Salome and Judas in the Cave of Sex*. Northwestern UP.
-McElroy, Bernard (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. The Macmillan Press Ltd.
-Mirabedini, Hasan (2011). "Beh'Āzin". *Encyclopedia Iranica*. Ed. Yarshater, Ehsan. Columbia University Center for Iranian Studies, 1996-. <http://www.iranicaonline.org/articles/behazin>.
-Moayyad, Heshmat (1992). "Introduction." In Moayyad, Heshmat (Ed.), *Stories from Iran: A Chicago Anthology 1921-1991*(pp. 13-30). Mage Publishers.
-Osterfeld Li, Michelle (2009). *Ambiguous Bodies: Reading the Grotesque in Japanese Setsuwa Tales*. Stanford UP.
Ruskin, John (1875). "Grotesque Renaissance." In *The Stones of Venice* (pp.112-65). Vol. III. Thomas and Cromell & Co.
-Symonds, John Addington (1907). "Caricature, the Fantastic, the Grotesque." In *Essays Speculative and Suggestive* (3rd. Ed. pp. 155-65). Smith, Elder, & Company.
-Thomson, Philip (1972). *The Grotesque*. Routledge.
Todorov, Tzvetan (1973). *The Fantastic*. Trans. Howard, Richard. The Press of Case Western Reserve University.
-Yarshater, Ehsan (1984). "The Modern Literary Idiom." In Ricks, M. Thomas (Ed.), *Critical Perspective on Modern Persian Literature* (pp. 42-62). Three Continents Press.
-Zavarzadeh, Mas'ud (1984). "The Persian Short Story since the Second World War: An Overview." In Ricks, M. Thomas (Ed.), *Critical Perspective on Modern Persian Literature* (pp.147-155). Three Continents Press.