نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ اول (پیاپی ٦)، بهار ١٤٠٠

نگاهی به رویکردهای نقد محیط زیستی به‌همراه بحث در باب رویکرد فرانسوی با نگاهی به نمایشنامهٔ *خانه* اثر نغمه ثمینی

مقالهٔ پژوهشی

حمیدرضا رحمت جو[1]

استادیار گروه ادبیات فرانسه، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

چکیده

نقد محیط زیستی به‌عنوان یکی از اندیشه‌های متأخر در علوم انسانی و ادبیات مشخصاً در برابر یک دوگانهٔ اساسی و چالش‌برانگیز قرار دارد: انسان‌زدایی از فرهنگ و به‌تبع آن از ادبیات به‌نفع نوعی خودبسندگی فلسفی و زیبایی‌شناختی طبیعت. اغراق نیست اگر بگوییم این چالش در بطن تحول رویکردهای نظری در این نقد قرار داشته و دارد. در تحقیق حاضر ضمن صورت‌بندی این چالش به بررسی‌ای اجمالی از تاریخ تحول رویکردها و نظریات مختلف حول آن خواهیم پرداخت تا درادامه بتوانیم رویکرد فلیکس گاتاری را که به‌نوعی نماینده و چکیدهٔ رویکرد فرانسوی در نقد محیط زیستی است به‌طور مدون‌تری معرفی کنیم. در این راه بر سه اکولوژی (١٩٨٩) رسالهٔ مهم گاتاری در باب این موضوع متمرکز خواهیم شد تا ببینیم وی چطور با پیشنهاد مفهومی به‌نام «اکوزوفی» تفسیر کاملاً جدیدی از مسائل نقد محیط زیستی ارائه می‌دهد. هدف اصلی این مقاله در وهلهٔ اول معرفی و سپس کاربست روش‌شناسی گاتاری در نقد محیط زیستی است. این روش‌شناسی که اصولاً بر نوعی نقد مضمونی بنا می‌شود پایه و اساس تحلیل‌های این مقاله از نمایشنامهٔ خانه اثر نمایشنامه‌نویس معاصر ایرانی، نغمه ثمینی، خواهد بود. بنابر روش‌شناسی گاتاری، خواهیم دید چگونه در غیاب مضامین مرتبط با طبیعت، نقد محیط زیستی همچنان می‌تواند اعتبار و اهمیت خویش را حفظ کند.

کلیدواژه‌ها: محیط زیست، نقد محیط زیستی، محیط زیست و ادبیات، فلیکس گاتاری، اکوزوفی.

[1]. E-mail: hr.rahmatjou@khu.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-0856-9061

DOI: 10.22067/RLTF.2022.75684.1040

تاریخ دریافت: ٢١اسفند١٤٠٠ تاریخ بازبینی: ٣١اردیبهشت١٤٠١ تاریخ پذیرش: ٢خرداد١٤٠١

۱. مقدمه

«دنیا بدون انسان آغازیدن گرفته و بدون او [هم] پایان می‌یابد» (Levi Strauss, 1955, p.10). این جملهٔ کوتاه و امروزه معروف کلود لِوی استروس، مردم‌شناس نام‌آشنا، در یکی از اولین و برجسته‌ترین کتاب‌های او با عنوان گرمسیریان اندوهگین[۱]، البته بسیار مناقشه‌انگیز می‌نماید. مناقشه‌انگیز ازآن‌رو که ازقضا عکس آن هم می‌تواند به‌نوعی درست باشد: دنیا با انسان آغاز می‌شود و با او نیز هم پایان می‌گیرد، چراکه می‌دانیم وجود داشتن یعنی به آگاهی درآمدن و از آنجا که [فعلاً] انسان تنها گونهٔ زندهٔ مجهز به آگاهی است، درنتیجه دست‌کم از نظرگاه فلسفهٔ زبان اگر انسان ازمیان برود، وجود به‌نوعی از معنا تهی خواهد شد.

شاید به‌یاد داشتن این نکته که گرمسیریان اندوهگین بیشتر ذیل نوشته‌های شخصی ـ شاعرانهٔ لوی استروس تقسیم‌بندی می‌شود تا نوشته‌های انسان‌شناسانهٔ او، برای درک و دریافت بهتر جملهٔ فوق خالی از فایده نباشد، لکن آن دوگانگی آشکاری که در این ذهنیت نهفته، تا بدین روز به هیچ وجه شاهد کاهش اعتبار خود نبوده است.

قسمت قابل‌توجهی از ایدئولوژی محیط زیستی و به‌تبع آن، بخشی از جریان فکری در نقد محیط زیستی فرهنگ در عصر ما، درست بر همین تقابل مکانیکی مناقشه‌انگیز میان انسان/ فرهنگ ازسویی و طبیعت ازسوی دیگر تکیه کرده است و نظام فکری و گاهاً ارزشی خود را بر آن استوار می‌کنند. حال آنکه، گروهی دیگر، چنان‌که درادامه به‌تفصیل خواهیم آورد، رابطهٔ انسان با محیط زیست طبیعی و اجتماعی‌اش را ذیل یک نوع دیالکتیک عمل‌گرا که در آن، انسان با محیط زیست خود نه در تقابل بلکه در وحدت و آمیزش است، تبیین می‌کنند. تفاوت نگاه این دو گروه به رابطهٔ انسان یا به‌طور دقیق‌تر، رابطهٔ فرهنگ و ادبیات با محیط زیست طبیعی، برآمده از یک مناقشهٔ اساسی است: مناقشه‌ای در وهلهٔ اول فلسفی و سپس سیاسی فرهنگی که به گمان ما یکی از اصلی‌ترین مسائل نقد محیط زیستی نیز هم هست.

مسئلهٔ نقد محیط زیستی را، چنان‌که تحقیق حاضر قصد دارد در حد وسع بدان بپردازد، می‌توان به‌طور خلاصه چنین صورت‌بندی کرد: اگر بپذیریم که خویشکاری نقد محیط زیستی همانا ناظر به مطالعه و بررسی «رابطه»ی ادبیات با محیط پیرامون یا به‌دیگر سخن محیط زیست طبیعی و اجتماعی است (Rueckert, 1978) که در

---

[۱] Tristes Tropiques: ناصر فکوهی عنوان این کتاب را چنین ترجمه کرده است: *گرمسیریان اندوهگین*. ر. ک. *پاره‌های انسان‌شناسی*، تهران، نشر نی، ۱۳۸۶، ص. ۱۷.

قیاس با سایر نقدها، وجه تمایز اساسی این نوع خوانش در اهمیتی است که به کیفیت حضور جهان غیرانسانی در محصولات ادبی و غیره داده می‌شود، آنگاه رفتار و رویکرد غالب در نقد محیط زیستی (علی‌رغم گوناگونی روش‌ها و ابزارها) که گویی تمایل به نوعی انسان‌زدایی به هدف بازبینی و بازخوانی محیط زیست دارد، به سؤالی اساسی دامن می‌زند: چطور ممکن است بتوان ادبیات را که در آن سخن از درام انسانی، فرهنگ انسانی، و رفتار انسانی است مطالعه کرد، اگر از همان ابتدا توجه و علاقهٔ محقق و منتقد به دنیای غیرانسانی معطوف باشد؟ (Posthumus, 2014, pp.16-17).

برای درک بهتر کیفیت مسئله‌آمیزی این نکته، به هدف فهم درست‌تر از چارچوب نظری نقد محیط زیستیِ امروز، چنان‌که در اروپا به‌خصوص در فرانسه یا در دانشگاه‌های آمریکای شمالی مدنظر است، باید کمی به عقب بازگشت و شرایط فرهنگی ـ سیاسی پیدایش آگاهی محیط زیستی، مبانی نظری تفکر یا ایدئولوژی محیط زیستی و رویکردهای نظری مختلف در نقد محیط زیستی را بررسی (دوباره) کرد.

در این تحقیق برآنیم تا ضمن یک بررسی مختصر از تاریخ و بافتار اجتماعی ـ فرهنگی پیدایش آگاهی محیط زیستی، آنچه را که قبل‌تر، مسئلهٔ اصلی نقد محیط زیستی نامیدیم موردکندوکاش قرار دهیم و سپس با رجوع به آرای کسانی چون فلیکس گاتاری امکان و چندوچون یک رویکرد روش‌شناختی مشخص در نقد محیط زیستی را به بحث بگذاریم. درنهایت و البته، سعی خواهیم کرد تا درک و دریافت مبانی نظری و نیز روش‌شناختی رویکرد گاتاری را در بحث از ادبیات کشور خودمان ایران موردتوجه قرار دهیم. در این راه، به‌طور مشخص به یک نمایشنامهٔ متأخر نوشتهٔ نغمه ثمینی یعنی خانه: نمایشنامه‌ای برای سه اتاق و یک پشت‌بام خواهیم پرداخت.

سؤال اصلی مقالهٔ حاضر، چنان‌که درادامه بدان بازخواهیم گشت، پرسش از این موضوع اساسی است که آیا در غیاب مضامین آشکارا مرتبط با طبیعت، نقد محیط زیستی همچنان می‌تواند محلی از اعراب داشته باشد؟ پیش‌فرض این تحقیق که مستقیماً از رویکرد فرانسوی و شخص فلیکس گاتاری وام گرفته شده است، چنین پیشنهاد می‌دهد که یک درهم‌تنیدگی اساسی میان فرهنگ و طبیعت وجود دارد که در نتیجهٔ تحدید نقد محیط زیستی به نوعی فهرست‌نویسی از چندوچون حضور مضامین مرتبط با طبیعت در ادبیات گمراه‌کننده بوده و چنان‌که در تحلیل موردی نمایشنامهٔ خانه خواهیم دید، نقد محیط زیستی ظرفیت گشایش به‌سمت حوزه‌های معنایی بسیار گسترده‌تری را در خود داراست. در مطالعهٔ موردی انتهای این مقاله، رویکرد ما به متن، در چارچوب پیشنهادی

گاتاری، رویکردی مضمونی خواهد بود با این توضیح که روش‌شناسی مدنظر گاتاری الزاماً به تحلیل مضمونی محدود نمی‌شود.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در بررسی ریشه‌های آگاهی محیط زیستی در عصر حاضر، معمولاً و البته به‌درستی به کتاب شاخص بیولوژیست آمریکایی، راشل کارسون با عنوان بهار خاموش (1962)[1] اشاره می‌شود. تقریباً مورداتفاق همگانی است که این کتاب ۲۸۰ صفحه‌ای که به‌طور مشخص به آفت‌کش‌های مصنوعی می‌پردازد، تأثیر قابل‌توجهی، لااقل در آمریکای نیمهٔ دوم قرن بیستم، در معطوف کردن نگاه به اهمیت محیط زیست داشته است. با این حال، معمولاً جنبهٔ ضد سرمایه‌داری و درنتیجه اجتماعی ـ سیاسی کتاب کارسون چندان موردتوجه قرار نمی‌گیرد. کارسون در کتاب ازجمله به صنعت تولید و تجارت محصولات شیمیایی و سهل‌انگاری سازمان غذا و داروی آمریکا می‌تازد و آن‌ها را به نشر اطلاعات نادرست یا پنهان‌کاری محکوم می‌کند (Lytle, 2007, p.166-172).

این نکته، برای ما در تحقیق حاضر، از آن جهت اهمیت دارد که غالباً بهار خاموش راشل کارسون در مقالات مربوط به نقد محیط زیستی از بافتار اجتماعی ـ تاریخی خود جدا شده، به‌نوعی رویدادی مجرد در نظر انگاشته می‌شود[2] که به یک‌باره نوعی آگاهی محیط زیستی نزد انسان معاصر پدید می‌آورد. در این نوع دیدگاه، نه‌تنها کتابِ امروزه نمادین راشل کارسون که حتی خود نقد محیط زیستی نیز مورد گونه‌ای تاریخ‌زدایی قرار می‌گیرد و پیدایش آن «واکنشی» پنداشته می‌شود در برابر «نگرانی‌های عمومی درمورد آلودگی‌های محیط زیست» (ساداتی، ۱۳۹۸، ص. ۱۱۸) یا «بحران زیست محیطی» (معینی و همکاران، ۱۴۰۰، ص.۱۴۹).

این درحالی است که می‌دانیم نیمهٔ دوم قرن بیستم شاهد پدیدارشدگی مجموعه‌ای از آگاهی‌های تازه است که روند کلی آن‌ها ناظر به نوعی نگاهی انتقادی به فرهنگ و به روابط قدرت است: بسیار قبل‌تر از ادوارد سعید و شرق‌شناسی[3] (۱۹۷۸) او، پوست سیاه، صورتک‌های سفید[4] (۱۹۵۲) و چهره‌نگاری استعمارشده به همراه

---

[1]. *Silent Spring*

[2]. برای مثال نک: «نقد محیط زیستی در ادبیات با رویکرد تطبیقی»، محمدحسین جواری، *پژوهش ادبیات تطبیقی*، ۲، ۱۲۹ـ ۱۳۰؛ یا «ضرورت‌ها و الزامات نقد زیست‌محیطی با نگاهی به کاستی‌های آن در مقالات ایرانی»، سولماز معینی و همکاران، *نقد ادبی*، ۵۴، ۱۴۰۰، ۱۵۲-۱۵۳.

[3]. *Orientalism*

[4]. *Peau noire, masques blancs*

چهره‌نگاری استعمارکننده[1] (۱۹۵۷) از فرانتس فانون مسئلهٔ استعمار و به‌تبع آن، مسئلهٔ «دیگری» را پیش‌روی آگاهی اروپایی قرار می‌دهند. در فرانسه ابتدای دههٔ ۱۹۶۰ و در واکنش به جنگ الجزایر، مانیفست ۱۲۱ نفر برای تأکید بر «حق سلطه‌ناپذیری» از جانب دانشگاهیان، هنرمندان و روشنفکران صادر می‌شود. در ادامهٔ موج دوم فمینیسم و باز هم در همین دهه، «نهضت آزادی زنان»[2] به ابتکار کسانی چون فرانسواز دُبُن پایه‌گذاری می‌شود، «جبههٔ اقلیت‌های جنسی [برای] عمل انقلابی» [3] در ۱۹۷۱ اعلام موجودیت می‌کند و در ۱۹۷۴ یا مرگ یا فمینیسم[4] کتاب شاخص دُبُن که در آن ظاهراً برای اولین‌بار از واژهٔ «اکوفمینیسم»[5] استفاده می‌شود، به‌چاپ می‌رسد. بدین‌ها باید البته کتاب‌های کلود لوی استروس مردم‌شناس را نیز افزود که از هزاران کیلومتر دورتر از اروپا، اما درست هم‌آهنگ با فمینیست‌ها و پسااستعمارگراها و ضدجنگ‌ها مسئلهٔ «دیگری» را به فضای روشنفکری بازمی‌تاباند.

افزون‌براین‌ها، نباید از یاد برد که سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ مخصوصاً در فرانسه، سال‌های بروز و ظهور ایده‌های پساساختارگرایانه نیز هست. ما بعد ساختارگرایی که «محصول درآمیختگی سرخوشی و سرگشتگی، رهایی و پراکندگی، شادمانی عمومی و ویرانی، یعنی محصول {جریانات ماه مه} ۱۹۶۸ بود» (ایگلتون، ۱۳۹۵، ص. ۱۹۵)، ازجمله از این موضع‌گیری اساسی دفاع می‌کرد که «معنا هیچ‌گاه با خود یگانه نیست» (همان، ص. ۱۷۷)، یا به‌دیگر سخن، معنا بیش از آنکه مفهومی کاملاً پیوسته به دالی مشخص باشد، نتیجهٔ چرخه و بازی بالقوه بی‌پایانی از دال‌هاست (همان، ص. ۱۷۶)؛ اندیشه‌هایی که لاجرم به چنین نتیجه‌ای ختم می‌شدند: «[تمام] معنای متعالی افسانه‌اند» و هیچ مفهومی وجود ندارد که گرفتار بازی بی‌پایان دلالت یا در معرض رسوخ و تأثیرگذاری اندیشه‌های دیگر نباشد (همان، ص.۱۸۱). نتیجهٔ عملی چنین تفکراتی، همان‌طور که تری ایگلتون در پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی می‌گوید، مناقشه دربارهٔ مجموعه‌ای از تقابل‌های دوگانهٔ سنتی است؛ گرچه در نمایی کلی، در این دهه جهان همچنان به دو نیمهٔ بلوک شرق/ بلوک غرب تقسیم شده است، لیکن تقابلی به مراتب «بدخیم»تر از آن

---

1. *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*
2. Mouvement de libértion des femmes (MLF)
3. Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR)
4. *Féminisme ou la mort*
5. Ecoféminisme

(همان، ص. ۲۰۴) یعنی «تقابل سلسله‌مراتبی میان زن و مرد» در ادامهٔ تکاپوهای جنبش اصالت زن به زیر سؤال می‌رود (همان).

پدیدارشدگی آگاهی محیط زیستی در نیمهٔ دوم قرن بیست را، به گمان ما، الزماً بایستی در همین بافتار فهم کرد. از این دیدگاه آگاهی یافتن و سپس مناقشه کردن دربارهٔ تقابل دوگانهٔ انسان (به‌عنوان مالک و وارث زمین) در برابر طبیعت (به‌مثابهٔ موجودی استعمارپذیر) در زمینهٔ مجموعه‌ای از تعارضات فرهنگی غرب به‌خصوص اروپا در آن سال‌ها جای می‌گیرد؛ تعارضاتی که نه‌تنها جریانات فکری و سیاسی سنتی بلکه به‌گفتهٔ ایگلتون حتی جریان پیش‌رو چپ سیاسی نیز در برابر آن‌ها «بهت‌زده و بی‌حرکت برجای مانده بود» (همان، ص. ۲۰۴). آگاهی محیط زیستی در این معنا، در کنار مکتب اصالت زن، یکی از همین اشکال سیاسی نوین این سال‌هاست که خود را بیش از هر چیز در قالب تعارضی فرهنگی ـ سیاسی نشان می‌دهد؛ ازسویی، آرنی نِس[1] کسی که بعدها به‌عنوان پدر معنوی یکی از رادیکال‌ترین نحله‌های محیط زیستی شهرت می‌یابد در مقاله‌ای در ۱۹۷۳ با عنوان «نهضت اکولوژیک سطحی و نهضت اکولوژیک عمیق» چنین می‌گوید: «حق مساوی حیات و تولید مثل [برای تمام گونه‌ها] یک حق بدیهی و ارزشی محوری است. محدود ساختن این حق به انسان‌ها یک [نوع] انسان‌محوری است که تبعات مخربی بر کیفیت زندگی ازجمله کیفیت زندگی خود انسان‌ها دارد» (Naess, 1973, p.96) و نتیجه می‌گیرد که انسان هیچ حق مضاعفی بر زندگی ندارد؛ ازسوی دیگر و به فاصلهٔ چند سال، در ۱۹۷۹، اولین حزب سیاسی سبز در آلمان به ابتکار پِترا کِلی پایه‌گذاری می‌شود و سپس در همان سال، مجمع هماهنگی اروپای سبز و احزاب رادیکال[2] شکل می‌گیرد تا حضور نامزدهای سبز برای شرکت در انتخابات پارلمانی اروپا هماهنگ شود.

در این میان و برای بیشتر کاویدن ریشه‌های اروپایی و ابعاد فرهنگی ـ سیاسی آگاهی محیط زیستی، دو نظریهٔ متأخر یکی در ساحت ادبیات و دیگری در ساحت فلسفهٔ سیاسی به‌طور ویژه جالب توجه‌اند. در سال ۲۰۱۲ کریستیان شلبورگ، استاد ادبیات و رئیس لابراتوار ادبیات، خیال، جامعه[3] در دانشگاه لورِن فرانسه، در کتاب خود با عنوان اکوفیکسیون: اسطوره‌شناسی آخرالزمان ازجمله چنین می‌اندیشد که درپی برچیده شدن دیوار برلین و

[1]. Arne Næss
[2]. Coordination of European Green and Radical Parties (CEGRP)
[3]. Littérature, Imaginaire, société

ازمیان رفتن تقابل میان بلوک شرق و غرب درپی فروپاشی شوروی، ترس آخرالزمان هسته‌ای جای خود را بلافاصله به ترس آخرالزمان محیط زیستی می‌دهد (Chelebourg, 2012, p.8-14). به‌دیگر سخن اگر تا پیش از دهۀ ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰م، آخرالزمان‌ها غالباً رنگ‌وبوی فاجعه‌ای هسته‌ای و اثرات ناشی از آن را دارند، پس از این تاریخ، دیستوپی‌ها[1] رفته‌رفته مسائل و بلایای طبیعی و محیط زیستی را در پیش‌زمینۀ خود جای می‌دهند. بنا به نظر شلبورگ، اقبال یافتن نظریات جیمز هانسِن، اقلیم‌شناس آمریکایی، در باب گرمایش زمین در دهۀ ۱۹۸۰م، در همین راستا قابل‌درک است (ibid, p.7).

به طریق مشابه، میشل فوسِل، استاد علوم سیاسی و فیلسوف فرانسوی، در رساله‌ای با عنوان پس از پایان دنیا: نقد عقل آخرآلزمانی (2013) در تلاش برای توضیح سلطۀ گفتمان آخرالزمانی به‌خصوص در جهان گفتمان محیط زیستی چنین می‌اندیشد که ازدیاد و هجوم تصاویر آخرالزمان در بخشی از محصولات فرهنگی غربی، «بازتاب‌دهندۀ خودآگاهی اروپا در زمانه‌ای است که در ادامه اثرات آنچه جهانی‌شدگی می‌نامند، قدرتش به‌سمت ضعیف شدن میل می‌کند» (Fœssel, 2013, p.8) و چنین می‌افزاید که گفتمان‌ها با موضوع انحطاط و پایان دنیا، در حسرت ازمیان رفتن هژمونی‌های سنتی اروپا ریشه دارد (ibid).

از مجموع مباحث این قسمت می‌توان چنین نتیجه گرفت که آگاهی محیط زیستی بیش از آنکه واکنشی مکانیکی و خودبه‌خودی در برابر بحران اقلیمی باشد، پدیده‌ای است با ریشه‌های فرهنگی سیاسی در بافتار اروپایی. مسئلۀ «دیگری» (چه در ساحت تمدنی، چه در ساحت جنسیتی و چه در ساحت سیاسی) و بازتاب یافتن آن در منازعات فرهنگی حول محور تقابل‌های دوگانۀ سنتی و نیز مسئلۀ هژمونی سیاسی ازجمله مسائلی هستند که در این بافتار نمی‌توانسته‌اند بر آگاهی محیط زیستی بی‌تأثیر بوده باشند. قبول این نتیجه‌گیری و بحث در چارچوب آن، ما را در فهم بهتر کار کسانی چون شلبورگ آنگاه که از وزن و نقش «میراث اسطوره‌ای و فرهنگی» اروپا در روایت آخرالزمان‌های محیط زیستی در ادبیات امروز فرانسه سخن می‌گوید، بهتر یاری می‌رساند. همچنین، بر این باوریم که درک مسئلۀ اساسی نقد محیط زیستی (چنان‌که در مقدمه بدان اشاره کوچکی شد) و هرگونه تلاش برای کاربست مفاهیم این نقد در ایران، باتوجه به مباحث و نتیجه‌گیری فوق استواری بیشتری خواهد یافت، هم بدین دلیل ساده که هر محیط فرهنگی تقابل‌های دوگانه‌های مخصوص به‌خود را داراست و نقد محیط زیستی

[1]. Dystopie

(محیط زیست در معنای طبیعی یا اجتماعی) در فضای فرهنگی کشورهای غیراروپایی ازجمله ایران، درعین هماهنگی در اصول، لاجرم هویتی مخصوص به‌خود را داراست.

نگاهی گذرا به مقالات و تحقیقات ایرانی در باب نقد محیط زیستی نشان می‌دهد که نه‌تنها مسئلهٔ هویت و خاستگاه فرهنگی نقد محیط زیستی و به‌تبع آن، مسئلهٔ دوگانه‌های نظری اساسی آن دست‌کم گرفته می‌شود، بلکه در تحلیل‌ها گرایش به برشماری و یادآوری مظاهر محیط زیست در متون ادبی، گرایش غالب است. زهرا پارساپور در «ملاحظات اخلاق زیست محیطی هدایت و چوبک» (۱۳۹۵) به بررسی نوع حضور حیوانات در دو داستان از هدایت و چوبک می‌پردازد و این سؤال را مطرح می‌کند که آیا برخورد با حیوانات در این داستان‌ها «اخلاقی» است یا خیر. مقالهٔ دیگری با عنوان «هویت‌های مکانی‌شده: مطالعهٔ فیلم درخت گلابی با رویکرد نقد محیط زیستی» (ساداتی ۱۳۹۸) به بررسی «تأثیر متقابل طبیعت و انسان» در اثر سینمایی مهرجویی می‌پردازد و محمدحسین جواری در «نقد محیط زیستی در ادبیات با رویکرد تطبیقی» (۱۳۹۷) به‌دنبال «پیام محیط زیستی اثر» می‌گردد. بااین‌حال و در سویی دیگر، در مقالات دیگری همچون «ضرورت‌ها و الزامات نقد محیط زیستی، با نگاهی به کاستی‌های آن در مقالات ایرانی» (معینی و همکاران، ۱۴۰۰) به درستی بر مسئلهٔ خاستگاه فرهنگی نقد محیط زیستی تأکید می‌شود و نگاهی انتقادی به نوع برخورد با رویکرد محیط زیستی به متن در مقالات ایرانی به نگاه غالب تبدیل می‌شود؛ یا در نقد بوم‌گرا (پارساپور، ۱۳۹۲)، مجموعه‌مقالاتی که تحت سرپرستی زهرا پارساپور ترجمه و منتشر شده‌اند، می‌توان گرایش‌های فوق‌العاده تازه در نقد محیط زیستی همچون «خوانش‌های اکوفمینیستی» را مشاهده کرد.

کوتاه سخن آن‌که علی‌رغم برخوردهای گاه بسیار متفاوت، نقد محیط زیستی در میان محققان ایرانی رویکردی شناخته‌شده است. با این حال، رویکرد فرانسوی و به‌طور مشخص رویکرد فلیکس گاتاری تاکنون به هیچ وجه در هیچ مقاله‌ای به زبان فارسی موردبحث و بررسی قرار نگرفته است.

۳. چارچوب نظری

اختلاف روش‌شناختی در نقد محیط زیستی را در نگاهی کلی می‌توان به طیفی تشبیه کرد که در یک سر آن کسانی چون لاورِنس بوئل[1] و شِریل گلوتفِلتی[1] و در سمت دیگر آن اورسولا هایس[2]، دانا فیلیپس [3]، تیموتی مورتون [4] و نیز البته شاید فلیکس گاتاری قرار گرفته‌اند.

[1]. Lawrence Buell

لاورنس بوئلِ متقدم ازجمله در کتاب تخیل محیط زیستی (1995) [5] و در واکنش به ایده‌های پساساختارگرایانه و پسامدرن، ضمن تأکید بر متون غیرتخیلی [6] به طرح‌ریزی نوعی رئالیسم جدید می‌پردازد که برخلاف رئالیسم قرن نوزدهم (که وی آن را highly stylized ideological or psychohistorical artifact می‌نامد) ناظر به کاهش واقعی فاصله میان متن و دنیای واقع به هدف ارزش‌گذاری طبیعت است (Posthumus, 2014, p.17). در این راستا، بوئل برای تشخیص یک «متن محیط زیستی» از غیر آن، اصول چهارگانه‌ای نیز هم تنظیم می‌کند که بدین شرح‌اند:

۱. [در یک متن محیط زیستی] محیط زیست غیرانسانی به‌عنوان عاملی کاملاً خودبسنده به تصویر در می‌آید و نه‌تنها به‌عنوان چارچوب تجارب انسانی؛

۲. [در یک متن محیط زیستی] دغدغه‌های محیط زیستی به‌طور مشروع هم‌سنگ دغدغه‌های انسانی و در کنار آن‌ها تصویر می‌شوند؛

۳. [در یک متن محیط زیستی] مسئولیت‌پذیری محیط زیستی جزئی از جهت‌گیری اخلاقی متن است؛

۴. [در یک متن محیط زیستی] طبیعت به‌عنوان فرایند تصویر می‌شود و نه‌تنها به‌عنوان قاب ثابتی از عمل انسانی (Buell, 1995, p.5-6).

به طریق مشابه، شِریل گلوتفِلتی که در ایران شناخته‌شده‌تر است، و معمولاً تعریف وی از نقد محیط زیستی [7] در کنار تعریف ویلیام روکِرت نقل می‌شود، یک سال پس از بوئل، در کتابی با عنوان نقد محیط زیستی (1996) [8]

---

1. Cheryll Glotfelty
2. Ursula Heise
3. Dana Phillips
4. Timothy Morton
5. *Environmental Imagination*
6. non fictionnel

[7] در این باره، ر.ک : «نقد بوم‌گرا، رویکردی نو در نقد ادبی»، زهرا پارساپور (۱۳۹۱)، *نقد ادبی*، *۱۹*، ۷ـ ۲۶ یا «هویت‌های مکانی‌شده (...)»، ساداتی و سقازاده (۱۳۹۸)، *نقد ادبی*، *۴۷*.

البته جالب‌توجه اینجاست که در نقلِ تعریفِ گلوفلتی از نقد محیط زیستی معمولاً تنها قسمت اول آن تعریف (یعنی: *نقد بوم‌گرا به بررسی رابطهٔ میان ادبیات و دنیای فیزیکی می‌پردازد*) وام گرفته می‌شود و قسمت دوم که در آن گلوفلتی بلافاصله نقد محیط زیستی را با نقد فمینیستی و نقد مارکسیستی مقایسه می‌کند، حذف می‌شود.

8. *Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*

با پیشنهاد مجموعه پرسشی، گستره‌ای از «موضوعات جذاب» (پارساپور، ۱۳۹۱، ص. ۱۹) برای نقد محیط زیستی را پیش‌روی محقق قرار می‌دهد. ازجمله این سؤالات: طبیعت در غزل چگونه نشان داده شده است؟ محیط فیزیکی داستان در طرح این رمان چه نقشی دارد؟ چگونه مفهوم طبیعت وحشی و بکر در طول زمان تغییر کرده است؟ (همان، ص. ۲۰).

در رویکرد بوئل و گلوتفلتی، وجود یک واقعیت قابل‌شناسایی و قابل‌فهم از سوی انسان گویی در پیش‌فرض قرار می‌گیرد و نقد محیط زیستی در این میان، با وضع معیارهایی و با سوا کردن دسته‌ای از تولیدات ادبی از دسته‌ای دیگر زیر برچسب انطباق با «ارزش‌های» محیط زیستی، دعوت‌کننده به نوعی «بازگشت به طبیعت از طریق وضع روابطی هارمونیک‌تر با آن» است (Posthumus, 2014, p.17).

در سر دیگر طیف اما برای کسانی چون اورسولا هایس، دانا فیلیپس و تیموتی مورتون، که در برابر قبلی‌ها جناح «طبیعت ناباورها»[1] را تشکیل می‌دهند، نقد محیط زیستی الزاماً باید از سرمشق قرار دادن ضمائم ارزشی «علم» بوم‌شناسی پرهیز کند و از مسائل چالش‌برانگیزی مثل رئالیسم و یا بازنمایی به‌نفع یک رویکرد اصیل‌تر فاصله بگیرد (Posthumus, 2017, p.10). برای فیلیپس برای مثال، این کاملاً محتمل است که فهم و دریافت ما از خصوصیات بوم‌شناختی دنیای پیرامونمان یعنی خاصیت آمیختگی اساسی طبیعت/فرهنگ بیشتر از اینکه به متون ادبی وفادار به سرمشق علم بوم‌شناسی (مثلاً بازنمایی‌هایی با ادعای وفاداری و رئالیسم) احتیاج داشته باشد، به متونی غیررئالیستی که بتوانند به تخیل و اندیشه‌هایی زیست محیطی مجال دهند، نیاز داشته باشد (Phillips, 2003, pp.9-11). به طریق مشابه، تیموتی مورتون، استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه رایس در آمریکا، در کتاب خود با عنوان بوم‌شناسی منهای طبیعت[2] (2007) از Eco-mimesis یا «توهم نزدیک شدن به طبیعت با [سعی در] توصیف آن به وفادارانه‌ترین شکل ممکن» سخن می‌گوید و بدین ترتیب ادعاهای رئالیستی نقد محیط زیستی را زیر سؤال می‌برد (Posthumus, 2017, pp.11-14). برای تیموتی مورتون بایستی به یک جور «بوم‌شناسی بدون مفهوم طبیعت اندیشید، یک بوم‌شناسی که به‌جای تلاش برای ازمیان برداشتن تقابل میان سوژه و ابژه، اساس خود را بر تفاوت‌هایی قرار دهد که به‌طور مداوم در شبکه‌ای متشکل از واقعیت ازسویی و تعداد زیادی از فاعلین انسانی و نیز غیرانسانی از سوی دیگر، موردتوجه و آگاهی قرار می‌گیرند» (ibid, p.12). در

[1]. nature-skeptics
[2]. *Ecology without Nature*

یکی از آخرین کتاب‌های خود با عنوان اندیشهٔ محیط زیستی[1] (2010) مورتون ضمن پیشنهاد مفهومی به‌نام «اَبَر ابژه»[2] سعی می‌کند مثال قابل‌لمسی از این «شبکه»ی درهم‌پیچیده واقعیت/فاعل انسانی/فاعل غیرانسانی به‌دست دهد.[3] لکن ازآنجاکه ورود به این بحث در راستای اهداف این تحقیق نیست و خود نیاز به مجال دیگری دارد، درادامه بلافاصله به سراغ رویکرد فرانسوی و به‌ویژه اکوزوفی پیشنهادی فلیکس گاتاری خواهیم رفت؛ رویکردی که از نظر زمانی نسبت‌به رویکرد منتقدان «طبیعت ناباور» مورداشاره در بالا، کاملاً متقدم و پیش‌تاز است.

تفکر محیط زیستی در فرانسه به‌ویژه با سیاست (در معنای عام کلمه) پیوند می‌خورد و چیزی را شکل می‌دهد که از آن به «اکولوژی سیاسی» یاد می‌کنند (Posthumus, 2014, p.10). کِری وایت ـ ساید در طبیعت انشقاق‌یافته (2002)[4] چنین می‌گوید: اکولوژی سیاسی فرانسوی از اساس با فلسفهٔ محیط زیستی انگلیسی‌زبان متفاوت است؛ اکولوژی سیاسی فرانسوی بازتاب‌دهندهٔ نوعی بوم‌شناسی غیرمتمرکز است که مشکلات [زیست‌شناختی] زمین را از سایر مشکلات اجتماعی جدا نمی‌سازد و انسان و غیرانسان را عمیقاً به هم مرتبط می‌داند، درحالی‌که فلسفهٔ محیط زیستی انگلیسی‌زبان اساساً زیست‌محور[5] یا بوم‌محور[6] است و بر ارزش‌های ذاتی جهان غیرانسانی تأکید دارد (وایت-ساید، ۲۰۰۲ به‌نقل از Posthumus, 2014, p.) این معانی در اکوزوفی گاتاری صورت مشخص‌تری پیدا می‌کنند.

در سه اکولوژی[7] (1989) گاتاری با شروع از ذکر مصائب دنیای جدید (غرب) و عواقب زیست محیطی آن‌ها، چنین نتیجه می‌گیرد که «رابطهٔ ذهنیت یا آگاهی انسان با محیط بیرون خود» (چه بیرونِ اجتماعی، چه حیوانی یا گیاهی یا کائناتی) در وضعیت کنونی مهم‌ترین چیزی است که تحت‌تأثیر قرار گرفته است (Guattari,

---

1. *Ecological Thought/ La pensée écologique*
2. Hyperobjet
3. ابرابژه در نظر مورتون هر چیزی است که در قیاس با انسان، به‌صورت بسیار گسترده‌تری در فضا ـ زمان گسترش می‌یابد. در این معنا، ابرابژه می‌تواند یک میدان نفتی در اکوادور یا اِورگلد در فلوریدا باشد، بیوسفِر یا سیستم خورشیدی باشد، مجموع تمام مواد هسته‌ای موجود بر روی زمین یا اورانیوم یا پلوتونیوم باشد ابرابژه همچنین می‌تواند یک محصول انسانی شدیداً پایدار همچون پولی ـ استرِن یا یک ساک پلاستیکی باشد. درادامه، مورتون به پنج ویژگی اصلی ابرابژه‌ها می‌پردازد و شرح می‌دهد چطور در منظومهٔ فکری‌اش، ابرابژه با «پایان دنیا» در ارتباط است.
4. *Divided Nature*
5. Biocentrique
6. Écocentrique
7. *Trois écologies*

1989, p.12). او چنین می‌اندیشد که در برابر خطرات آشکاری که محیط زیست و نیز همچنین جوامع ما را تهدید می‌کنند، هرچند نوعی آگاهی شکل گرفته است، لکن نهادهای سیاسی یا مهم در تصمیم‌گیری، برای چاره‌جویی، عموماً به آلودگی‌های صنعتی آن هم از نظرگاهی تکنوکرات متمرکز می‌شوند؛ این در حالی است که در نظر گاتاری، تنها «ترکیبی اخلاقی ـ سیاسی متشکل از سه سطح بوم شناختی/محیط زیستی، روابط اجتماعی و ذهنیت انسانی، قادر خواهد بود که پاسخی برای مسائل امروز فراهم آورند» (ibid, pp.12-13). این ترکیب سه‌وجهی همان چیزی است که گاتاری آن را «اکوزوفی» می‌نامد.

به‌دیگر سخن، به گمان گاتاری، بحران زیست‌محیطی عصر ما پاسخی نخواهد یافت مگر با انقلابی «در سطح جهانی» (ibid, p.14) که از پرداختن به «روابط مشهود قدرت» فراتر رفته و «تمام زمینه‌هایِ جزئیِ [مربوط به] حساسیت‌ها، اندیشه و امیال» (ibid) را درنظر داشته باشد. بوم‌شناسی سه‌وجهیِ پیشنهادیِ وی متشکل از بوم‌شناسی محیطی[1]، بوم‌شناسی اجتماعی[2] و بوم‌شناسی ذهنی ـ روانی[3] ناظر به همین ادعا هستند و به ترتیب به مسئلهٔ روابط [انسان] با طبیعت و با محیط زیست، روابط [انسانی] در اجتماع، اقتصاد و سیاست، و رابطهٔ انسان با ذهنیت و روان خویش منطبق می‌شوند (ibid).

گاتاری همانند آرنی نِس، در مقابل سرمایه‌داری موضعی کاملاً انتقادی دارد. درواقع، اکولوژی سه‌گانه پیشنهادی او اساساً قرار است راه چاره‌ای باشد در برابر آنچه وی «سرمایه‌داری جهانی گسترده»[4] یا CMI می‌خواند. چنان‌که گاتاری می‌گوید، CMI امروز هرچه بیشتر تمایل دارد تا مراکز و منابع قدرت خویش را از ساختارهای تولید کالا و خدمات به ساختارهای تولید نشانه‌ها، نحو[5] و ذهنیت‌ها منتقل کند و این همه از طریق نظارت و قدرتی است که بر رسانه‌ها، تبلیغات و نظرسنجی‌ها اعمال می‌کند (ibid, p.40). در برابر چنین

1. Ecologie environnementale
2. Ecologie sociale
3. Ecologie mentale
4. Capitalisme mondial intégré
5. Syntaxe

وضعیتی است که گاتاری از فرایندهای تفردبخشی[1] و فرایندهای ذهنیت‌سازی[2] ذیل تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ فوق سخن به‌میان می‌آورد؛ آن هم به هدف بازبینی رابطهٔ ذهنیت فرد با جهان بیرون.

تأملات بوم‌شناختی گاتاری به‌عنوان فیلسوفی پست‌مدرن در کتاب سه اکولوژی چنان‌که دیدیم عمیقاً درگیر مسئلهٔ سیاست ازسویی و مسئلهٔ فرایندهای ذهنیت‌سازی ازسوی دیگر می‌شوند. اما سؤال اینجاست که چنین خوانشی چطور می‌تواند به کار نقد ادبی بیاید؟

فرایند ذهنیت‌سازی گاتاری در خوانش‌های مربوط به نقد زیست‌محیطی می‌تواند سرمشقی باشد برای بسط دادن مفهوم «شخصیت بوم‌شناختی»[3] (و نه شخصیت «بوم‌شناس»[4] می‌دانیم که «شخصیت» یا همان پرسوناژ همواره یکی از مفاهیم مسئله‌آمیز در نقد محیط‌زیستی بوده است. در خوانش‌های محیط‌زیستی گویی همواره تمایلی وجود دارد که از اهمیت پرسوناژهای انسانی کاسته شود تا تأکید بیشتر بر یک چشم‌انداز غیرانسان‌محور قرار بگیرد. در این معنا، فاعل یا بازیگر یا پرسوناژ انسانی در نوشته‌های محیط زیستی یک نا ـ فاعل یا یک نا ـ بازیگر است که دیر یا زود باید در برابر زیبایی، عظمت و خودبسندگی طبیعت محو شود. این در حالی است که در اندیشهٔ گاتاری، تنها در بافتاری از فروپاشی، تغییر و استحالهٔ تقابل‌های دوگانه (سنتی) و برآمدن آگاهی‌ها و ذهنیت‌های جدید است که مسائل اکولوژیک جدید ظاهر خواهند شد و «سرزمین‌های وجودی»[5] تازه‌ای پدیدار خواهند شد (Guattari, 1989, p.20).

استفانی پوستوموس، استاد ادبیات دانشگاه مک گیل کانادا، در یکی از آخرین کتاب‌های خود با عنوان نقد بوم‌شناختی فرانسوی: خوانش بوم‌شناختی نظریهٔ فرانسوی معاصر و آثار ادبی[6] (2017)، علی‌رغم دشواری‌های رویکرد گاتاری، سعی می‌کند نمونهٔ نسبتاً مفصلی از خوانش یک اثر ادبی براساس این رویکرد ارائه دهد. در خطوطی که در ادامه خواهند آمد سعی ما بر این خواهد بود تا به‌نوبهٔ خود، یک اثر ادبی معاصر ایرانی[7] را از نظرگاه آراء و اندیشهٔ محیط‌زیستی فلیکس گاتاری بازخوانی کنیم. باتوجه به اهداف و ساختار تحقیق حاضر، بی‌تردید این

---

1. Processus de singularisation
2. Processus de subjectivation
3. Personnage écologique
4. Personnage écologiste
5. Territoire existential
6. *French Ecocritique: Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*
7. ثمینی، نغمه، *خانه، نمایشنامه‌ای برای سه اتاق و یک پشت بام*، تهران: نشر نی، ۱۳۹۹.

خوانش لااقل در این مرحله تنها مقدمه‌ای خواهد بود برای درک نظریات گاتاری در باب شخصیت بوم‌شناختی و اهمیت آن در نقد محیط زیستی.

۴. بحث و بررسی: مطالعهٔ موردی یک نمایشنامهٔ ایرانی: *خانه* نوشتهٔ نغمه ثمینی

خانه، نمایشنامه‌ای برای سه اتاق و یک پشت بام نمایشنامه‌ای از نغمه ثمینی، نویسندهٔ معاصر ایرانی، هیچ اشاره و ارجاع آشکار یا پنهانی به «محیط زیست» در معنای عام کلمه ندارد. از این جهت، نوشته‌های ثمینی تقریباً هیچ تفاوت شاخصی با جریان اصلی ادبیات امروز ایران از خود نشان نمی‌دهد. اساساً این موضوع که چرا آگاهی محیط زیستی چنان‌که مثلاً بازنمودهایی از آن را در ادبیات علمی ـ تخیلی و «اکو ـ فیکسیون»های فرانسوی یا آمریکایی می‌شناسیم تقریباً هیچ جایی در جریان اصلی ادبی امروز ایران ندارد و خود به تحقیق‌هایی جداگانه و مفصل نیاز دارد. بااین‌حال و درمورد آنچه به پژوهش حاضر مربوط می‌شود، باید گفت که نمایشنامهٔ ثمینی تقریباً به‌طور اتفاقی انتخاب شده است و شاید تنها دلیل این انتخاب خاصیت «غیررئالیستی» آن باشد. به‌دیگر سخن، در انتخاب آثار ادبی برای بحث در این قسمت، به هیچ وجه هدف این نبوده تا اثری انتخاب شود که مضمونی بالقوه «جالب توجه» (مثلاً شهر، یا طبیعت یا تقابل زندگی شهری معاصر و زندگی روستایی و غیره) برای نقد محیط زیستی داشته باشد. کوتاه سخن اینکه این خود چالشی است نهفته در دل رویکرد گاتاری به نقد محیط زیستی. قبلاً اشاره کردیم که یکی از نقاط شروع این رویکرد مسئلهٔ «رابطهٔ ذهنیت با جهان خارج» است و «سه گونه بوم‌شناسی» پیشنهادی گاتاری خود ناظر به بررسی این رابطه است و نه الزاماً (چنان که در نقد محیط زیستی سنتی مشاهده می‌شود) کشف و بررسی «مضمون طبیعت» در آثار ادبی.

خانه، نمایشنامه برای سه اتاق و یک پشت بام همان‌طور که از عنوانش پیداست در چهار بخش می‌گذرد. سه بخش اول به ترتیب «اتاق خواب»، «آشپزخانه»، «حمام» و بخش آخر «پشت بام» نام دارد. آزاد (پدر)، رویا (مادر)، پرنیان (دختر کوچک‌تر) و ماهان (پسر میانی). هر یک در طول نمایشنامه به ترتیب این چهار بخش را اشغال کرده و سخن را از آن خود می‌کنند. هامون (پسر بزرگ) که شخصیتی از نظر فیزیکی ناپیداست در همهٔ بخش‌های خانه حضور دارد و سهم قابل‌توجهی از مونولوگ‌ها مخصوص اوست. خود «خانه» نیز البته می‌تواند به‌عنوان شخصیتی کاملاً مستقل درنظر گرفته شود. بنابر علتی که نخواهیم فهمید «خانه» مدام در حال کوچک‌تر شدن است و شخصیت‌های نمایشنامه در طول داستان مدام صدای «فروریختن چیزی، فروریختن دیوارهای یک خانهٔ قدیمی انگار» (ثمینی، ۱۳۹۹، ص. ۳۵) یا صدای «سایش سنگ‌ها ... صدای سایش دیوارها» (همان، ص.

۸۳) را می‌شنوند. در انتها «خانه» آنقدر کوچک می‌شود که همه مجبور به ترک آن می‌شوند، همه به‌جز هامون که گرفتار مرضی عجیب است : چیزی به نام «هپکو لامفادیای حاد» (همان، ص. ۸۱) یا «ویرانی کالبد به بهانهٔ بازسازی فکر»، «[یک] جور انقباض جسم به نفع انبساط ذهن» (همان) که نهایتاً باعث می‌شود جسم هامون «تمام شود» و «انرژی ذهنی هیولاوارش» همه‌جا منتشر شود (همان، ص. ۸۳) و به‌نوعی با خانهٔ کوچک‌شده، ازمیان رفته، اما همچنان حاضر است در ساحت ذهن شخصیت‌ها یکی شود.

همانطور که از این خلاصه برمی‌آید، نمایشنامهٔ ثمینی هیچ ارتباط آشکاری با مضامین موردعلاقهٔ نقد محیط زیستی در معنای سنتی آن از خود نشان نمی‌دهد. طبیعت، چه شهری و چه غیر آن، جایی در خانه ندارد و اگر به خوانش‌های محیط زیستی سنتی پای‌بند بمانیم، این متن شاید هیچ‌گونه جذابیتی نداشته باشد. بااین‌حال، از نظرگاه رویکرد گاتاری، این متن همچون بسیاری دیگر به‌خوبی می‌تواند متنی «اکوزوفیک» باشد.

چنان که اشاره شد، بوم‌شناسی مدنظر گاتاری که از آن به‌عنوان «اکوزوفی» یاد می‌کند در یک تقسیم‌بندی سه‌گانه اساساً به‌دنبال بازاندیشی رابطهٔ آگاهی شخصیت‌ها با محیط بیرونی است. اولینِ این سطوحِ سه‌گانه، اکوزوفی یا بوم‌اندیشی اجتماعی است و مراد از آن، به‌طور مشخص رابطهٔ شخصیت با سایر افراد در یک محیط فرضی است. اگر نمایشنامهٔ خانه را از این بُعد بررسی کنیم آنگاه این‌طور به‌نظر می‌رسد که مهم‌ترین مسئله در این نمایشنامه در سطح بوم‌شناسی اجتماعی مدنظر گاتاری، بازی متقابل فرایندهای آگاهی‌زدایی[1] و فرایندهای آگاهی‌یافتگی[2] باشد. در این راستا، در نمایشنامهٔ ثمینی اولین نکتهٔ حائز اهمیت در این باب این است که ازمیان رفتن «خانه» به‌عنوان ساحتی وجودی[3]، یا به‌دیگر سخن، ساحت وجودی شخصیت‌های داستان به‌مثابهٔ یک اجتماع کوچک، به‌صورت ناگزیر باعث فروپاشی این اجتماع، در اینجا: خانواده، شده است. به‌دیگر سخن، اعضای خانواده در ادامه بحران عمیقاً تمثیل‌گونهٔ «فرسایش و کوچک شدن خانه» هر یک در فضایی محدود (اتاق، آشپزخانه، حمام، پشت‌بام) و مطلقاً فاقد ارتباط با سایر فضاها تصویر می‌شوند. در این فضاهای جداافتاده، فرایند آگاهی‌زدایی و به‌تبع آن جداشدگی از امر واقع به‌شکل توهماتی اسکیزوفرنیک خود را بروز می‌دهد: «آزاد» یا پدر خانواده در اتاق خواب، وارد دیالوگی خیالی با زنی در خیابان می‌شود که با پرتاب سنگ به پنجره اعلام وجود کرده

[1]. Désubjectivation
[2]. Subjectivation
[3]. Territoire existentiel

و سپس در میان تعجب آزاد به‌شکل هم‌سخن و معشوقه‌ای درمی‌آید که از تمام اسرار زندگی در خانه آگاه است؛ «رویا» یا مادر خانواده به‌نوبهٔ خود، وارد دیالوگی خیالی با معشوقش که شخصیتی در یک سریال تلویزیونی در حال پخش از تلویزیون آشپزخانه است می‌شود؛ «پرنیان» یا دختر کوچک خانواده به «حمام» پناه می‌برد و در آنجا مشغول دیالوگ «پیامکی» با دوستی است که قرار است از طریق «گوگل کردن» او را در سقط جنین یاری کند. بعداً درخواهیم یافت که مخاطب مجازی پرنیان نه معشوق واقعی او، بلکه او هم غریبه‌ای تمام یا توهمی اسکیزوفرنیک است. درنهایت در پشت بام، ماهان مشغول باد کردن بادکنک‌هایی با گازی مخصوص است تا از طریق پرواز کردن از خانه به همراه دختری که دوست دارد، فرار کند.

بااین‌حال و در برابر این جداافتادگی‌های اسکیزوفرنیک از واقعیت اجتماعی (در اینجا: رابطهٔ میان اعضای خانواده ازسویی و رابطهٔ هر عضو با خانه)، نوعی آگاهی‌یافتگی تازه در انتهای نمایشنامه شروع به شکل گرفتن می‌کند: درواقع پس از کوچک شدن خانه یا به‌دیگر سخن ازمیان رفتن آن، در ناکجایی که نمی‌دانیم چه مشخصاتی دارد، «زیر نور صحنه» و در برابر «ماکت مسقف خانه‌ای با تمام جزئیاتش بر زمین» (همان، ص. ۱۱، ۹۹)، هر «چهارنفر که هیجان‌زده‌اند» با انبوه «لگو»هایِ هامون که از خانه بیرون کشیده شده، دست به ساختن خانه‌ای جدید می‌زنند، خانه‌ای که این بار همگی در آن در کنار هم‌اند، با هم صحبت می‌کنند و از خواسته‌ها و دوست داشتن‌هایشان می‌گویند (همان، صص.۹۹ـ۱۰۵). درواقع و به‌عبارت دیگر، با حرکت از ابتدا به انتهای نمایشنامه شاهد یک تحول اساسی خواهیم بود: تحول و حرکت از نوعی جداافتادگی اجتماعی و مابه‌ازای محیطی آن، یعنی حبس‌شدگی در اتاق‌ها یا فضاهای بی‌ارتباط با هم، به‌سمت نوعی بازیابی پیوند اجتماعی و ماحصل آن یعنی تلاش برای بازسازی (هر چند خیالیِ) مکان. این استحاله که در نظر اول می‌تواند برای خوانش‌های سنتی محیط زیستی از متن غریبه به‌نظر آید، در چارچوب فکری گاتاری و البته آنگاه که در کنار سایر قسمت‌های تشکیل‌دهندهٔ این چارچوب قرار بگیرد، راه بر بینشی کاملاً بکر می‌گشاید.

بوم‌شناسی محیطی یا به‌دیگر سخن، دومین قسمت از سه قسمت تشکیل‌دهندهٔ دیدگاه اکوزوفیک گاتاری، در نمایشنامهٔ ثمینی، به‌طور قابل‌توجهی با بوم‌شناسی اجتماعی هم‌پوشانی دارد، اما درعین‌حال از آن فراتر می‌رود و به‌طور هم‌زمان در ماقبل و مابعد آن جای می‌گیرد. درواقع، محیط پیرامون[1] در متن موردمطالعه در اینجا، اساساً همان «خانه» است که هم‌زمان هم ظرف آگاهی اجتماعی و فردی شخصیت‌ها و هم، در سطحی دیگر، مظروف

[1]. Environnement

آن‌هاست. به‌دیگر سخن، «خانه» در این نمایشنامه «جایی» است که آگاهی اجتماعی و فردی شخصیت‌ها در آن معنا پیدا می‌کند، تحول می‌یابد، درنهایت ازمیان می‌رود تا در سطحی دیگر، این بار در برابر «ماکتی از خانه» دوباره شروع به شکل گرفتن کند. به‌بیان دیگر، در این متن، «خانه» در حال فرسایش، کوچک شدن و ازمیان رفتن به‌نوعی همان سرزمین‌های وجودی‌ای است که گاتاری معتقد است باید در پسِ بازاندیشی رابطهٔ ذهنی خویش با جهان شکل داد. به‌علاوه، چنان‌که گاتاری می‌گوید، هیچ اهمیتی ندارد که این سرزمین‌های وجودی، «مکانیت» نداشته باشند یا «قلمروزدایی»[1] شده باشند (Guattari, 1989, p.39). نتیجه این‌که، استحالهٔ محیط در این نمایشنامه (از فروپاشی خانه تا برآمدن خانهٔ لگویی)، نوعی قلمروزدایی[2] به‌نفع یک قلمروسازی[3] جدید است. این تحول یا به بیان دقیق‌تر بازبودگی به تحول همان چیزی است که گاتاری اصل و اساس اکوزوفی خویش می‌نامد:

«اصل مشترک در سه بوم‌شناسی [پیشنهادشده] این است که آن سرزمین‌های وجودی که این سه بوم‌شناسی ما را در برابر آن‌ها قرار می‌دهند، بسته [و محدود] نباشند، بلکه موقت، پذیرا، خاص، مخصوص و قادر به تبدیل و پذیرای فرایندهایی باشند که براساس کنش های یک پروژهٔ انسانی، آن‌ها را قابل‌سکونت می‌سازد» (ibid, p.49).

در نمایشنامهٔ ثمینی، ازمیان رفتن تدریجی «خانه» به‌عنوان یک سرزمین وجودی خالی از معنا، بیگانه با آگاهی شخصیت‌ها و درنهایت در پردهٔ آخر، برآمدن خانه‌ای ساخته‌شده از لگو، که به‌طور هم‌زمان حاصل اراده و آگاهی و کنش مشترک هر چهار شخصیت است، فرایندی (از نظرگاه گاتاری) کاملاً اکوزوفیک است؛ یا به‌دیگر سخن، راه‌حلی انسانی و سازگار با بوم‌زیست ما در جهانی که گاه از معنا تهی می‌شود. علی‌رغم سویهٔ عمیقاً انتزاعی چنین دیدگاهی، نباید اهمیت آن را دست‌کم گرفت. چنان‌که اشاره شد، گاتاری معتقد است که تلاش‌های محیط زیستی نمی‌توانند مفید باشند مگر وقتی که مجموعهٔ تمام فرایندهای تفردبخشی و فرایندهای ذهنیت‌سازی موردبازاندیشی قرار بگیرند؛ یا به‌بیان ساده‌تر، تنها آن هنگام که ما رابطهٔ خویش با جهان بیرون را از صدر تا ذیل موردبازاندیشی قرار دهیم.

سومین سطح از سه سطح بوم‌اندیشی مدنظر گاتاری، چنان‌که اشاره شد، بوم‌شناسی روانی است. این قسمت شاید مهم‌ترین قسمت نظریهٔ گاتاری باشد، چراکه طبیعتاً هرگونه بازاندیشی رابطهٔ انسان با محیط بیرون تا هنگامی

[1]. Déterritorialisés
[2]. Déterritorialisation
[3]. Territorialisation

که محرک‌های روانی موجه و مشروع نداشته باشد، احتمالاً پردوام نخواهد بود. در مطالعهٔ نمایشنامهٔ ثمینی، در سطح بوم‌شناسی روانی[1] البته باید مستقیماً به‌سراغ هامون رفت که در کنار «خانه» می‌تواند قاعدتاً یکی از دو شخصیت اصلی نمایشنامه محسوب شود. هامون که به‌دلیل بیماری نادرش مثل خانه در انتهای داستان «غیب» می‌شود، به نوعی روان زندهٔ قصه یا به‌دیگر سخن، محمل آگاهی فردی و نیز جمعی است. او تنها شخصیتی است که دچار توهمات اسکیزوفرنیک نشده و به‌واسطهٔ حضور اثیری‌اش در تمام اتاق‌های خانه رفت‌وآمد می‌کند. با حضور در اتاق خواب، آشپزخانه، حمام و سپس پشت بام، هامون در میانهٔ هذیان باقی شخصیت‌ها، کسی است که با ضبط‌صوتی در دست، تاریخ خانواده و نیز «خانه» را یادآوری می‌کند، از آیندهٔ شخصیت‌ها خبر می‌دهد و همان‌طور که در متن می‌خوانیم، «چون به قدر یه مولکول تحلیل رفته»، «خزیده توی ذهن خانواده و زندگی‌اش شده صدای اون‌ها» (ثمینی، ۱۳۹۹، ص. ۸۲). همچنین، بنابه داستان، می‌دانیم که «لگو»هایی که متن مدام از آن‌ها یاد می‌کند درواقع اسباب‌بازی‌های هامون هستند و او که می‌داند «خانه» همچون خودش در حال ناپدید شدن است، آن‌ها را تک‌به‌تک برای پدر، رویا و برادر و خواهرش کنار می‌گذارد. باتوجه به داستان، بیراه نیست اگر بگوییم که هامون درواقع نقش اول نمایشنامهٔ ثمینی است. او درواقع تجسم یک موقعیت بیانی[2] یا گفتمانی کلیدی است. یک موقعیت بیانی که در آن «قصه» سایر شخصیت‌ها معلق شده و یک فراداستان یا یک فراگفتمان شروع به شکل گرفتن می‌کند. این بدین معناست که اگر تمام مونولوگ‌ها و نیز دیالوگ‌های خیالی هامون را از متن بیرون بکشیم، قصه، روایت یا تفسیری موازی با قصه استحالهٔ چهار شخصیت دیگر خواهیم داشت. درنتیجه ذیل چارچوب نظری گاتاری می‌توان چنین گفت که هامون در این داستان، شخصیتی کاملاً «بوم‌شناختی» است، چراکه آگاهی و ارادهٔ معطوف به کنش او، درنهایت باعث نجات «خانه» به‌مثابهٔ سرزمین وجودی سایر شخصیت‌های داستان می‌شود.

ناگفته پیداست که در نمایشنامهٔ ثمینی، «خانه» موضوع یا حتی شخصیتی اصلی است. اضمحلال خانه در طول داستان و سپس سر برآوردن و تولد دوبارهٔ آن (هرچند در فضایی خیالی) در انتهای داستان، در چارچوب نظری گاتاری کاملاً واجد یک معنای بوم‌شناختی (اکوزوفیک) معتبر است؛ معنایی که با منظور نهایی گاتاری در اکوزوفی هم‌پوشانی بسیار زیادی پیدا می‌کند. درواقع، در یک معنا، تمام پروژه بازاندیشی رابطهٔ ذهنیت با جهان

[1]. Écologie mentale
[2]. Situation d'énonciation

خارج در سه سطح، چنان که گاتاری بدان اشاره می‌کند، ماهیتاً ناظر به همین امکان (یا امید به) پدیدارشدگی ذهنیتی جدید است که در روابط خویش با سایر افراد، با محیط بیرون و با خویشتن خویش، راه تازه‌ای بپیماید.

به‌طور خلاصه و چنان‌که دیدیم، در سه سطح بوم‌شناختی مدنظر گاتاری، رابطهٔ ذهنیت شخصیت‌ها با دنیای واقع در نمایشنامهٔ ثمینی از یک وضعیت غیرانسانی، توهمی و عمیقاً منفصل از «واقعیت» به‌سمت یک «سرزمین وجودی» نو که علی‌رغم «بی‌مکان یا لامکان‌بودگی‌اش» به مراتب «قابل‌سکونت»تر و انسانی‌تر است، تحول می‌پذیرد. «انسانی‌تر» ازآن‌رو که این سرزمین وجودی تازه، شاهد هم‌سخنی، ارتباط، فاعلیت و سپس تعامل آگاهی‌های فردی هرکدام از شخصیت‌ها با دیگری و نیز با محیط است. از این دیدگاه، نمایشنامهٔ ثمینی هرچند که هیچ اشارهٔ مستقیمی به «طبیعت» ندارد، لکن از نظر گاتاری متنی کاملاً «اکوزوفیک» یا به‌دیگر سخن، بوم‌اندیش است که بدون درگیر شدن در مسائلی همچون واقع‌نمایی، بازنمود، تعهد، مضمون، اشاره و غیره، در سطحی اساسی و انسانی به زیست ما در محیط زیست اجتماعی ـ سیاسی ـ روانی‌مان نظر دارد.

خانه اثر نغمه ثمینی، بیش از هر چیز داستانی تمثیل‌گونه است و تأویل آن بنابر نظرگاه خواننده می‌تواند گوناگون باشد. بااین حال و درمورد آنچه به تحقیق حاضر مربوط می‌شود، چنین به‌نظر می‌آید که رویکرد گاتاری، بنابه ماهیت فلسفی و بینابینی خود، این توانایی را دارد که یک خوانش محیط زیستی معتبر از نمایشنامهٔ موردبحث در اینجا، و نیز درنتیجه، بسیاری دیگر از مکتوبات ادبی معاصر در ایران، فراهم آورد. می‌دانیم که پرسش از تاریخ و به‌تبع آن پرسش از رابطهٔ خویش با روایت‌های تاریخی ـ سیاسی راه خود را به ادبیات داستانی معاصر ایران پیدا کرده است (ماهنامهٔ تجربه، ۱۳۹۵). خانهٔ نغمه ثمینی در این معنا درواقع «داستانی سیاسی» است و در این میان اهمیت رویکرد گاتاری در این نکته نهفته است که با بازبینی کلی در مفهوم محیط زیست و با در پس‌زمینه قرار دادن آن، یا به‌دیگر سخن، با ایجاد شبکه‌ای از روابط جدید میان این مفهوم و مفاهیمی از جنس اجتماعی سیاسی و روانی، مدام بر این تأکید می‌کند که نمی‌توان به بهبود وضعیت محیط زیست طبیعی اندیشید، مگر ذیل توجه به مجموعه‌ای از سایر عوامل که حیات فردی اجتماعی ما را مشروط می‌سازند. به‌طور مشخص‌تر، اگر خانه در حال زوال و ناپدیدشدگی داستان نغمه ثمینی را مدنظر بگیریم، بهبود رابطه با این «مکان وجودی» و به‌شدت تمثیلی حاصل نمی‌شود مگر وقتی که شخصیت‌های نمایشنامه هر یک در سطح روابط اجتماعی روانی خود با دیگری دچار تحول اساسی می‌شوند. چنان که مشاهده می‌شود، در این رویکرد، محیط زیست در معنای سنتی آن تقریباً غایب است. بااین‌حال، آن چنان که رویکرد فرانسوی که گاتاری خود از آن برمی‌خیزد، به ما می‌آموزد، مطلقاً

نمی‌توان محیط زیست را به طبیعت یا مهم‌تر از آن به رابطهٔ دوطرفه میان فرهنگ ازسویی و طبیعت ازسوی دیگر تقلیل داد. محیط زیست در دیدگاه گاتاری بیش از آنکه به طبیعت ارجاع داشته باشد، یک برساختهٔ فرهنگی است و اگر این برساخته امروز در حال فاسد شدن است، بنا به نظر گاتاری، تنها از طریق بازبینی در شبکهٔ دلالت‌هاست که می‌توان چاره‌ای اندیشید.

۵. نتیجه‌گیری

نقد محیط زیستی همانند هر اندیشه‌ای نشان جغرافیا و تاریخ آن مختصاتی را که از آن برمی‌خیزد در خود نهفته دارد. مسائل فرهنگی سیاسی اروپای نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی و به‌طور مشخص، زیر سؤال رفتن بخشی از روابط قدرت سیاسی (در معنای فوکویی کلمه) و به‌تبع آن زیر سؤال رفتن مجموعه‌ای از تقابل‌های دوگانهٔ سنتی اگر نگوییم در اساسِ پدیدارشدگیِ اندیشه‌های محیط زیستی، لااقل در قلب آن‌ها جای دارند. در این میان، و درحالی‌که بخشی از جریان فکری در نقد محیط زیستی (کسانی چون لاورنس بوئل) ترجیح می‌دهند انسان و سپس فرهنگ انسانی را به‌نفع نوعی خودبسندگی فلسفی و زیبایی‌شناختی «طبیعت» در حاشیه قرار دهند تا بلکه تعادلِ ازدست‌رفته اندکی جبران شود، عده‌ای دیگر (به‌خصوص در مکتب فرانسوی و بعد در آمریکای شمالی و کانادا) چنین استدلال می‌کنند که «طبیعت محوری» در ادبیات از اساس مفهومی تناقض‌آمیز است به این دلیل ساده که فرهنگ یعنی انسان.

هم از این دیدگاه و هم‌سخن با گروه دوم، در تحقیق حاضر سعی کردیم تا ضمن پیش کشیدن آنچه مسئلهٔ اساسی نقد محیط زیستی نامیدیم، بر جنبه‌های فرهنگی سیاسی این نقد تأکید کنیم. با ارجاع به آرای فلیکس گاتاری از متفکران فرانسوی به‌ویژه کتاب مهم او در باب نقد محیط زیستی دیدیم که می‌توان در ساحتی دیگر، نقد محیط زیستی را به مسئلهٔ رابطهٔ انسان با واقعیت بیرونی تعمیم داد. این رابطه از نظر گاتاری همان چیزی است که امروزه در دنیای درگیر در «سرمایه‌داری جهانی گسترده» متحمل بیشترین دگرگونی آن هم در جهتی زیان‌آور هم برای انسان و هم برای محیط زیست شده است. اکوزوفی پیشنهادی گاتاری که ناظر بر آسیب‌شناسی این رابطه در سه سطح بوم‌شناسی اجتماعی، بوم‌شناسی محیطی و بوم‌شناسی روانی یا زیبایی‌شناسی است اساساً تفکری است که نقد محیط زیستی را از درگیری‌های نظری بی‌پاسخی همچون بازنمایی یا رئالیسم یا دعواهای ارزشی بی‌پایان در باب ارجحیت انسان یا طبیعت، فارغ می‌کند و علاوه‌بر اینکه امکان خوانشی محیط زیستی معنی‌دار از گستره‌ای بسیار وسیع از آثار ادبی را فراهم می‌آورد، در مختصات فرهنگی کشورهایی همچون کشور ما ایران، می‌تواند

راهگشا باشد. راهگشا ازآن‌رو که می‌دانیم در ادبیات داستانی یا نمایشی معاصر ایران، طبیعت، گرمایش زمین، آلودگی‌های زیست محیطی و مضامینی ازاین‌دست، به عللی که بررسی آن‌ها موضوع تحقیق ما نیست، سراسر غایب‌اند.

بااین‌حال، رویکرد گاتاری علی‌رغم پویایی ارگانیک و انعطاف‌پذیری قابل‌توجهش لااقل در فضای نقد ادبی ایران کم‌تر موردتوجه قرار گرفته است. ازاین‌رو با انتخاب تصادفی یک نمایشنامهٔ معاصر ایرانی، یعنی خانه، نمایشنامه‌ای برای سه اتاق و یک پشت بام اثر نغمه ثمینی، نمایشنامه‌نویس معاصر، تلاش کردیم نشان دهیم چطور حتی در غیاب مضامین مربوط به طبیعت، هر اثر ادبی می‌تواند از نظر «محیط زیستی» تفسیرپذیر باشد. همان‌طور که اشاره شد، رویکرد گاتاری ازجمله این امکان را فراهم می‌آورد تا مفهوم چالش‌برانگیزی همچون «شخصیت بوم‌شناختی» را موردنوعی بازبینی انتقادی ناظر به دیالکتیک فرهنگ ـ سیاست ـ روان فردی قرار داد. در بحث از نمایشنامهٔ ثمینی دیدیم که چطور رابطهٔ ذهنی شخصیت‌ها با محیط پیرامونشان دچار تغییر می‌شود یا به‌دیگر سخن، چطور شخصیت‌ها از وضعیتی منفصل، اسکیزوفرنیک، منزوی و بیگانه با دیگری و با محیط، در انتهای داستان به یک «سرزمین وجودی» تازه که در آن یک پارادایم اجتماعی ـ روانی جدید حاکم است قدم می‌گذارند و در شرایطی «قابل‌زیست‌تر»، هرچند در یک لامکان، رابطهٔ خویش با دیگری و به‌تبع آن با «خانه» را موردبازاندیشی و بازسازی قرار می‌دهند.

منابع

ایگلتون، ت. (۱۳۹۵). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ ع. مخبر. تهران: نشر مرکز.

ثمینی، ن. (۱۳۹۹). نمایشنامه برای سه اتاق و یک پشت بام. تهران: نشر نی.

جواری، م.ح. (۱۳۹۷). نقد محیط زیستی در ادبیات با رویکرد تطبیقی. پژوهش ادبیات تطبیقی، ۲، ۱۲۸-۱۴۳.

ساداتی، س.ش.، و سقازاه، ب. (۱۳۹۸). هویت‌های مکانی‌شده: مطالعهٔ فیلم درخت گلابی با رویکرد نقد زیست محیطی. نقد ادبی، ۴۷، ۱۱۷ـ ۱۳۶.

فکوهیان، ن. (۱۳۸۶). پاره‌های انسان‌شناسی. تهران: نشر نی.

معینی، سولماز.، رضی، ا.، و چراغی، ر. (۱۴۰۰). ضرورت‌ها و الزامات نقد زیست محیطی با نگاهی به کاستی‌های آن در مقالات ایرانی. نقد ادبی، ۵۴، ۱۴۵ـ ۱۸۸.

Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination – Thoreau, Nature Writing & the Formation of American Culture*. Cambridge, Harvard University Press

Carson, R. (1963). *Printemps silencieux*. traduit par Jean-François Gravrand. Paris: Plon.

Chelebourg, Ch.. (2012). *Les écofictions, mythologies de la fin du monde*. Clamecy: Laballery.

Fœssel, M. (2012). *Après la fin du monde, critique de la raison apocalyptique*. Paris: Seuil.

Glotfelty, Ch., & Fromm, H. [dir.] (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: Georgia University Press.

Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Paris: Galilée.

Lytle, M.H. (2007). *The Gentle Subversive: Rachel Carson, Silent Spring, and the Rise of the Environmental Movement*. New York: Oxford University Press.

Lévi Strauss, C. (1955). *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.

Morton, T. (2010). *The Ecological Thought.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Naess, A. (1973). The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology movement. *Inquiry*, University of Oslo, *16* (1-4), 56-88.

Phillips, D. (2003). *The Truth of Ecology: Nature, Culture, and Literature in America*. Oxford: Oxford University Press.

Posthumus, S. (2017). *French Ecocritique: Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*. Toronto: University of Toronto Press.

Posthumus, S. (2014). Ecocritique et Ecocriticism. *La pensée écologique et l'espace littéraire*, Université du Québec à Montréal, *36*, 15-33.

Posthumus, S. (2017). Écocritique: Vers une nouvelle analyse du réel, du vivant, du non-humain. *Humanités environnementales: Enquêtes et contre-enquêtes*. éds. Guillaume Blanc, Élise Demeulenaere, Wolf Feuerhahn, Paris, Publications de la Sorbonne, 161-180.

Rueckert, W. (1978). Into and out of the Void : Two Essays. *The Iowa Review,*
1, 62-86.