

در ورطه دگرگونی: تحلیل تغییرات احساس در *رمان زن در ریگ روان* با رویکردی

نشانه-معنا شناسی

دکتر مرضیه اطهاری نیک عزم*

استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین دانشگاه شهید بهشتی تهران،

تهران، ایران

دنیا بیکی**

دانش آموخته کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین دانشگاه شهید بهشتی

تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۲۷، تاریخ تصویب: ۹۹/۱۱/۲۵، تاریخ چاپ: زمستان ۱۴۰۰)

چکیده

مقاله حاضر به تحلیل رمان *زن در ریگ روان* اثر کوبو آبه نویسنده پیشگام قرن بیستم ژاپن می‌پردازد. او نویسنده‌ای ست متعهد که تأثیرات جنگ، جامعه مدرن و سرگشتگی انسان در رویارویی با این مسائل را در آثارش گنجانده و از این رو با خوانش آثار او با مفاهیمی مانند بحران هویت و از خود بیگانگی برخورد می‌کنیم. او هر کدام از شخصیت‌هایش را در موقعیتی ناب و استثنایی قرار می‌دهد؛ تصمیماتی که توسط آن‌ها گرفته می‌شود و تغییراتی را که در زندگی‌شان تجربه می‌کنند، نمایانگر بحران‌های واقعی موجود در جامعه آن روزگار است که نویسنده می‌کوشد آن را در قالب رمان، شعر یا تئاتر بیان کند. حال آن‌که این تغییرات بر اثر چه عواملی صورت می‌پذیرد و چه روندی را طی می‌کند، در آثار گوناگون او با هم تفاوت دارد. در این مقاله تلاش کرده‌ایم تا با تحلیل اثر *زن در ریگ روان* روند تغییرات احساسی قهرمان داستان، نیکی جومپی را با رویکرد نشانه-معناشناسی عواطف بررسی کنیم تا بتوانیم در انتها به الگویی از این روند درونی تغییرات احساسی که در واقع نشأت گرفته از دنیای خارج و فشارهای بیرونی است دست یابیم.

واژگان کلیدی: کوبو آبه - جنگ - بحران هویت - نشانه - معناشناسی عواطف

* Email: m_atharinikazm@sbu.ac.ir (نویسنده مسئول)

** Email: donyabeigi1989@gmail.com

۱- مقدمه

جنگ جهانی دوم و بحران‌ها و معضلات جوامع درگیر با آن، موضوع آثار بسیاری از هنرمندان بوده است. آن‌ها با به نمایش گذاشتن فضای جامعه و توصیف حال و روز انسان پس از جنگ، با شیوه و بیان خاص خود، نقشی تأثیرگذار در معرفی آن مقطع از تاریخ برای نسل‌های بعد ایفا کرده‌اند.

در اروپا که به طور مستقیم درگیر این جنگ بود، پس از این واقعه، جنبش‌های ادبی و هنری گوناگونی متأثر از آن به وجود آمد. «نیمه دوم قرن بیستم شاهد ظهور گروهی رمان نویس بود که در جستجوی شکلی نو، قالب‌های پیشین داستان نویسی را زیر و رو کردند و در بسیاری از جنبه‌های آن دست به نوآوری زدند.» (سلیمی کوچی و اعلائی، ۱۳۹۰: ۳۸) ولی فقط این اروپا نبود که جنگ را با تمام گوشت و پوست خود حس کرد، کشورهای خاور دور نیز این وقایع را از سر گذرانده‌اند. ژاپن از جمله سرزمین‌هایی بود که لطمات زیادی از جنگ دید. در این کشور نویسندگان و هنرمندان کوشیدند تا تلخی‌های آن برهه زمانی را به طور مستقیم یا گاه به شکلی استعاری به نمایش بگذارند. از آن میان، کوبو آبه، نویسنده و منتقدی است که با حساسیت و موشکافی بسیار به جهان پیرامون خویش نگریسته و او هم مانند نویسندگان هم‌عصر خود، کوشیده است تا این بحران‌ها را با شیوه‌ای نو در آثار خویش بیان کند. «هر خواننده‌ای که با داستان‌های نویسنده و منتقد مدرن ژاپنی کوبو آبه آشنا باشد متوجه می‌شود که کارهای او از خود بیگانگی، پوچی و فقدان هویت را به نمایش می‌گذارند و دیگر این که بسیاری از داستان‌ها و تئاترهای او اصولاً با شخصیت‌هایی سروکار دارد که خود را در موقعیت‌های کابوس مانند گرفتار می‌بینند و به مانند داستان‌های کافکا، بکت و یونسکو نمی‌توانند از آن بگریزند.» (ماروم، ۲۰۰۷: ۸۸)

مضمون بحران هویت و از خودبیگانگی در آثار او نمودی جالب توجه دارد، در کتاب او با عنوان *چهره دیگری*^۱، راوی داستان، دانشمندی است که طی حادثه‌ای چهره‌اش به شدت سوخته و سعی می‌کند، نقابی برای خود بسازد تا این نقص را پنهان کند. یا در اثر دیگر او به نام *نقشه تباه شده*^۲، کارآگاهی که به دنبال فردی گم شده می‌گردد، خود در شهری بزرگ گم می‌شود، این ماجرا به نوعی به کلانشهر توکیو و گمگشتگی انسان مدرن می‌پردازد. و حتی

^۱ *The Face of Another* (1964)

^۲ *The Ruined Map* (1967)

می‌توان این مضمون را در نمایشنامه *مردی که عصا شد*^۱ که یکی از سه نمایشنامه‌ای است که در کتابی به همین نام چاپ شده‌است، یافت. این نمایشنامه بیانگر سه مرحله از هستی یعنی تولد، زندگی و مرگ است.

شاید به علت این دگرگونی‌های ظاهری یا درونی است که در دنیای نویسندگان، وی را به عنوان کافکای ژاپن می‌شناسند و بسیاری از منتقدین هم آثار وی را الهام گرفته از جنبش‌های غربی آن عصر و زمان می‌دانند. حتی افکار اگزیستانسیالیستی نیز در آثار او قابل بررسی است که می‌توان پرداختن انتزاعی او به رنج زندگی انسان در دوران جنگ جهانی دوم و تنهایی انسان در جامعه را تحت تأثیر عقاید فلسفی سارتر دانست. این نکته در این‌جا قابل ذکر است که «بسیاری از منتقدین آبه سعی کرده‌اند آثار او را در بافت جنبش‌های هنری غربی از قبیل تئاتر آبزورد، رئالیسم جادویی آمریکای لاتین و رمان نو فرانسه طبقه‌بندی کنند. به طور قطع، تأثیر این جنبش‌ها در پیشرفت آبه به عنوان یک هنرمند غیر قابل انکار است.» (چیمنتی، ۲۰۱۳: ۶)

آبه که در منطقه منچوری تحت اشغال ژاپن، دوران کودکی و نوجوانی خود را سپری کرده‌بود، مانند پدرش پزشکی آموخت، ولی هرگز آن را به عنوان پیشه خود انتخاب نکرد و با این‌که بعدها به عضویت حزب کمونیسم ژاپن درآمد، هیچ‌وقت به طور کامل با عقاید آن‌ها همراه نبود و در هر شرایطی موضع‌گیری منحصر به خودش را داشت.

او یک منتقد خستگی‌ناپذیر و موشکاف و دقیق درباره اعمال قدرت جامعه استبدادی برفرد بود. هر سیستم بنیادی انسانی، از زبان تا اندیشه‌های منطقی تا علم و دانش با نقاط تاریک آن، تا فرقه‌های اجتماعی و خانوادگی، تا میهن‌پرستی و تعصب فرهنگی و تا مراحل که افراد می‌توانند هویت خود را حفظ کنند، همه در تحلیل‌ها و نقدهای آثار آبه به چشم می‌خورد. (آیل، ۱۹۹۷: ۱)

او در ابتدای کار نویسندگی‌اش، یک مجموعه شعر به عنوان *اشعار یک شاعر ناشناس*^۲ منتشر کرد و سپس با انتشار رمان *در تابلوی انتهای جاده*^۳ در ژاپن به عنوان نویسنده شناخته شد. ولی شهرت جهانی‌اش را مدیون رمان *زن در ریگ روان*^۴ است که در سال ۱۹۶۲ انتشار یافت و به

^۱ *The Man who turned in to a Stick* (1956)

^۲ *Poems of an Unknown Poet* (1947)

^۳ *At the Guidepost at the End of the Road* (1948)

^۴ *The Woman in the Dunes* (1962)

سرعت به بیست زبان ترجمه و اقتباس سینمایی اش^۱ در جشنواره کن ۱۹۶۴ با اقبال گسترده مواجه و برنده جایزه ویژه هیئت داروان شد.

داستان درباره نیکی جومپی^۲ معلم مدرسه و حشره‌شناسی است که به دنبال کشف گونه‌ای جدید از سوسک‌هاست تا آن را به نام خودش ثبت کند، از همین رو وی در تعطیلات آخر هفته راهی سفری کوتاه به سمت ساحل می‌شود و به دلیل از دست دادن آخرین اتوبوس بازگشت به شهر، پیشنهاد سپری کردن شب در یکی از خانه‌های روستایی کنار ساحل، از سوی پیرمرد ساکن آنجا را می‌پذیرد.

او از چاله‌ای که توسط شن ایجاد شده پایین می‌رود و در آنجا با خانه‌ای فرسوده و زنی بیوه که نسبتاً جوان است برخورد می‌کند. روستاییان او را در این گودال به دام انداخته و او را مجبور می‌کنند که مثل باقی ساکنین آنجا هر شب مشغول جمع‌آوری شن‌ها شود تا گودال و کلبه نابود نشود. زیرا کلبه در مسیر جریان شن قرار گرفته و اگر هر روز تخلیه نشود محکوم به نابودی است. او از این پس درگیر جهانی تکراری می‌شود و در فصل فصل کتاب مراحل از عصبانیت و اعتراض، همراه با شکست و ناامیدی و سرانجام سازش و امید را تجربه می‌کند.

هدف از این مقاله آن است تا هر یک از حالت‌های کنش‌گران را بررسی کنیم، که در هر فصل از کتاب به صورتی پر رنگ نمود دارند، و در کنار دیگر مطالعاتی که درباره این اثر صورت گرفته، احساسات وابسته به این مراحل و نمودهای خارجی آن‌ها را شناسایی کرده و همچنین روند تبدیل احساسات منفی^۳ نظیر خشم و عصبانیت به احساساتی مثبت^۴ و یا خنثی^۵ نظیر آرامش و سازش و امید و همچنین عوامل تشدیدکننده و تقویت‌کننده آن‌ها را واکاوی نماییم. سوال اصلی این است که چه عواملی در ایجاد این عواطف و احساسات نقش داشته و این عوامل کنش‌گر اصلی را به تولید چه احساسی وا می‌دارد؟ فرض ما بر این است که تلاش کنش‌گر اصلی برای فرار از گودال در مقابل اراده و اجبار روستاییان برای نگهداری او در این شرایط در بروز زنجیره‌ای از احساسات در روند داستان نقش اساسی داشته و عواملی جانبی نظیر حضور دائمی شن و رفتار بی تفاوت زن هم در تولید این عواطف تاثیرگذار است.

^۱ Teshigahra Hiroshi کارگردان ژاپنی، برداشتی سینمایی از این اثر را در سال ۱۹۶۳ بر پرده سینماها به نمایش درآورده‌است که جزء آثار کلاسیک سینمای ژاپن به شمار می‌رود.

^۲ Niki Jumpei
^۳ dysphoriques
^۴ euphoriques
^۵ a-phoriques

ما قصد داریم تا با روش نشانه - معناشناسی که به «ظهور معنا از طریق اشکال زبانی گفتمان می‌پردازد» (برتران، ۲۰۰۰: ۷)، به ویژه با یاری جستن از طرح‌واره عاطفی گفتمان که توسط ژاک فونتنی^۱ تبیین شده، روند تولید این احساسات و هم‌چنین نشانه‌های بدنی و فیزیکی مرتبط با آن‌ها را شناسایی کنیم. از آنجایی که هر فصل دارای احساسات شاخصی است، بنابراین ما به ترتیب فصول کتاب، به شناخت این احساسات می‌پردازیم. اما در ابتدا روش تحقیق را شرح داده و پس از پیشینه تحقیق، متن واکاوی می‌گردد.

۱.۱. روش تحقیق

روشی که برای تحلیل پیش رو انتخاب کرده‌ایم، نشانه-معناشناسی مکتب پاریس می‌باشد. این مکتب به عنوان روشی علمی از ادراک جهان ماده آغاز می‌کند و دانش انسان را با کشف معنای گفتمان و از طریق ساختارهای معنایی مورد بررسی قرار می‌دهد. هدف این مکتب پیدا کردن ارتباط بین فرم بیان و فرم محتواست که این فرم محتوا در گفتمان‌های مختلف، متفاوت است. در واقع، آنچه حائز اهمیت است، «چگونه گفتن» و گفته‌پردازی است، که خود تعیین کننده‌ی "چه گفتن" می‌تواند باشد.

لازم به ذکر است که مدت‌های مدید صحبت از عواطف و احساس در گفتمان رایج نبود، زیرا در بحث‌های ساختارگرایی، هرگونه ذهن‌گرایی و عناصر روان‌شناسانه در گفتمان به مثابه‌ی ویروسی مهلک تلقی می‌شد. در واقع گرماس ابتدا ساختارگرا بود «او (گرماس) در این دوره، ساختار روایت را نزدیک به ساختار گرامری زبان دانست.» (مطهری و ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۳: ۱۲۴) از این رو، نشانه‌شناسان در انتخاب این کلمه دچار تردید بودند و نمی‌دانستند کدام‌یک از واژه‌های شور، احساس، وضعیت روحی، عاطفه، حالت عاطفی، میل و تمایل، اخلاق و خلق و خو و غیره را به‌کار ببرند. گرماس (۱۹۹۱) خود اعلام کرد که من واژه‌ی بهتری جز «احساس و عاطفه» نمی‌توانم انتخاب کنم. وقتی سخن از احساس و عاطفه مطرح می‌شود، منظور احساساتی است که سوژه در متن تجربه کرده و درگیر آن می‌شود. حال باید دید که چگونه این عواطف و احساسات در گفتمان به وجود می‌آیند؟

در مکتب پاریس، دو رویکرد در نشانه-معناشناسی عواطف وجود دارد. رویکرد اول، بعد عاطفی را از نقطه نظر «کنش» بررسی می‌کند که در نحو کلام (یا بهتر بگوییم در نشانه‌سازی

^۱ Jacques Fontanille

روایی) نهفته است. این الگو، در اثر معروف ژاک فونتنی و آلژیدراس ژولین گرماس^۱ به نام «نشانه‌شناسی عواطف: وضعیت اشیا تا وضعیت روحی و عاطفی»^۲ (۱۹۹۱) به تفصیل مورد بررسی گرفته‌است. رویکرد دوم، بعد عاطفی سوژه‌ی احساس را در تقابل با سوژه‌ای که قدرت تشخیص و تمیز دارد، قرار می‌دهد و بر اساس شکل‌های هویت ذهنی طرح‌ریزی شده، به جای احساس/کنش، سوژه را در گروه احساس/منطق مورد بررسی قرار می‌دهد. این رویکرد، از آن ژان کلود کوکه^۳ است که در کتاب «در جستجوی معنا»^۴ (۱۹۹۷) مفصل توضیح داده شده است. همچنین کتاب‌های دیگری در زمینه نشانه‌شناسی عواطف نگاشته شده‌است که از آن جمله می‌توان به «قدرت همانند احساس»^۵ (هنو، ۱۹۹۴)، «تنش و معنا»^۶ (فونتنی و زیلببرگ، ۱۹۹۸)، «احساسات بی‌نام»^۷ (لاندووسکی، ۲۰۰۴)، «طبیعت و گفتار. پدیدارشناسی زبان»^۸ (کوکه، ۲۰۰۷) اشاره کرد. لازم به ذکر است که در تحلیل پیکره مورد مطالعه از رویکرد اول استفاده کرده‌ایم.

باید یادآور شد که روایتگری جایگاه ویژه‌ای در نشانه-معناشناسی دارد و تاریخچه‌ی نشانه-معناشناسی کاملاً وابسته به همین الگوی روایی است که نحو روایت، برنامه روایی و طرح‌واره روایی را توضیح می‌دهد، اما بعد عاطفی، فضای عاطفی، رابطه‌ی بین سوژه و اتصال آن به دیگر کنش‌گران و یا کنش‌ها به نوبه‌ی خود پویایی را در درون متن به وجود می‌آورد. بنا به گفته‌ی ژاک فونتنی، عاطفه زمانی به وجود می‌آید که در یک گزاره، دو فعل وجهی^۹ (فعل مؤثر) متفاوت به وجود آمده و بین آن دو، نزاعی درگیرد. (فونتنی، ۱۹۹۹: ۶۷). در واقع، بررسی نشانه‌شناختی عواطف و احساسات براساس فعل‌های مؤثری رخ می‌دهد که جایگاه فاعل و مفعول (سوژه و ابژه) را تعریف می‌کنند. برای مثال، کنش‌گر طالب چیزی است ولی نمی‌تواند یا نمی‌داند که چه کاری باید انجام دهد و یا دیگران اجازه‌ی انجام کاری را به او نمی‌دهند. در این شرایط، نشانه‌شناسان از واژه‌ای به نام «فوری»^{۱۰} برای بیان حالات کنش‌گر استفاده می‌

^۱ Algirdas-Julien Greimas

^۲ *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âmes*

^۳ Jean-Claude Coquet

^۴ *La Quête du sens : le langage en question*

^۵ *Pouvoir comme passion*

^۶ *Tension et signification*

^۷ *Passions sans nom*

^۸ *Physis et Logos. Une phénoménologie du langage*

^۹ modal

^{۱۰} Phorie

نمایند، یعنی هرگونه ارتباط اولیه‌ای که یک موجود زنده با محیط پیرامونش دارد، روشی که محیطش را حس می‌کند، یا آن را جذب نموده و یا دفع می‌نماید و از آن نفرت دارد. این واژه از روان‌شناسی وارد ادبیات شده و به مفهوم قلب و مجموعه‌ی عواطف و احساسات است. حالت وجهی در واقع چگونگی و نحوه‌ی رفتار سوژه نسبت به موضوع است.

بنا به نظر ژاک فونتنی، ما در متن با سوژه‌ای سر و کار داریم که دارای تن است، موضع‌گیری می‌نماید، دچار تنش می‌گردد و احساساتش را بروز می‌دهد؛ سوژه‌ای که احساس می‌کند دیگر منطقی ندارد، نمی‌تواند قضاوت کرده و به درستی موضع‌گیری نماید، اگر هم منطقی دارد، منطقی ذهنی است و نه عینی. سوژه احساسی مرتب در حال شدن و تغییر حالت است و هویت احساسی سوژه تابع افعال وجهی یا مؤثر است.

باید اذعان داشت که قابلیت‌های کنش‌گر با فعل «انجام دادن» تعریف می‌شود که تمام کنش‌های او را در بردارد. برای رسیدن به مرحله‌ی انجام، سوژه دارای باری از افعال مؤثر کمابیش پیچیده‌ای می‌گردد که گاه هماهنگ و گاه متضاد و متناقض جلوه می‌کنند و قادر هستند سوژه را در هر لحظه تعریف کنند: آن‌جایی که فاعل مثبت و کننده‌ی کار و دارای انسجام است، بایستن، خواستن و توانستن انجام کار مطرح می‌گردد. شرایطی هم هست که کنشگر در جدال است و از حد خود فراتر می‌رود و حتی گاهی تخطی و سرپیچی می‌نماید، در نتیجه افعال در تضاد با یکدیگر قرار می‌گیرند. برای مثال، سوژه کاری را می‌خواهد و می‌تواند انجام دهد ولی نباید و اجازه ندارد. از بین افعال مؤثر (خواستن، توانستن، بایستن، دانستن، باور داشتن)، فعلی که تعیین کننده‌ی اصلی تلقی می‌شود و بقیه افعال وابسته هستند، فعل «خواستن» می‌باشد. از فعل خواستن است که دانستن و توانستن تعریف می‌گردد.^۱ فعل «خواستن» ارتباط بین سوژه و ابژه را مشخص می‌نماید، در حالی که «بایستن» سوژه‌ی دیگری را وارد می‌کند که بر اولی تسلط دارد. در «باور داشتن» سوژه کاملاً خود را متصل به ابژه می‌بیند و یا به سوژه‌ی دیگری می‌پیوندد که او را به باور ابژه می‌رساند. ارتباط بین سوژه و ابژه حالتی است، که اگر سوژه‌ی دیگری در این میان وارد شود که تغییری ایجاد کند، کنش رخ می‌دهد.

^۱ بنا بر نظر ژان کلود کوک، «دانستن» است که فعل مؤثر اصلی است و خواستن و توانستن انجام کاری را تحت تسلط خود دارد. (Coquet, 1997: 24).

در این میان، سازماندهی نحوی افعال مؤثر و ترتیب قرار گرفتن آن‌ها در متن، نوع، رده و گونه‌ی سوژه را مشخص می‌کند. مجموعه‌ی افعال مؤثر، هر قدر هم پیچیده باشند، مربوط به جملات یا گفته‌های حالتی هستند. به عبارتی، فرض بر این است که ارزش‌های ابژه‌ها ثابت هستند و فاعلی که در جستجوی چیزی است، هیچ اشتیاق، تأسف، نگرانی و احساسی ندارد و برعکس سوژه‌ی احساسی، وضعیت و حالت خود را در هر لحظه به صورتی نشان می‌دهد.

دومین حوزه‌ی افعال مؤثر در قلمروی فعل «بودن» قرار دارد. نوع بودن و وجود شیء ارزشی در ارتباط با سوژه توصیف می‌گردد. ارتباط سوژه و ابژه از نوع وجودی و هستی‌شناختی است و در نتیجه، وضعیت سوژه حالتی را تعریف می‌کند. برای نمونه، فاعل خواهان چیزی است یا از آن متنفر است، یا آرزویش را دارد یا از آن وحشت دارد. باید گفت وضعیت روحی سوژه در حالتی است که وابسته به آن فعل مؤثری است که به ابژه تفویض شده است. این جاست که برخی از ساختارهای معنایی شکل می‌گیرند، آن هم تحت قالب واحدهای معنایی عاطفی^۱.

در ساختار معنایی، فضای عاطفی در رابطه با افعال مؤثر عمل می‌کند و تغییراتی نه تنها در وضعیت ابژه، و به طور دقیق‌تر در ارزش ابژه به وجود می‌آید، بلکه در ارتباط ابژه با سوژه‌ی حالتی هم تغییراتی حاصل می‌گردد. ارزش در این معنا دارای ساختار وجهی است که با انتخاب یک واحد معنایی، ارتباط وجودی خود را با ابژه تغییر می‌دهد. از این‌جا می‌توان درک کرد که سوژه دارای یک وجود وجهی است که می‌تواند در هر لحظه مشوش شود و حالت روحی‌اش در هم بریزد، و این یا به خاطر تغییراتی است که خود در ارزش‌های ابژه‌ها پدید آورده (خوش آمدن، تنفر، و غیره) و یا به دلیل تغییراتی است که کنش‌گران دیگر در همین محیط ایجاد کرده‌اند (برای مثال تحریک حسادت). بنابراین، وجود افعال مؤثر ارزش‌ها را به حرکت و جریان می‌اندازد و آن‌ها را پویا می‌کند، به نوعی که می‌توان گفت نبرد ارزش‌ها رخ می‌دهد. در این میان برخی سوژه‌ها تحت تأثیر قرار می‌گیرند و برخی دیگر خنثی باقی می‌مانند و در وضعیت بی‌تفاوتی و حتی با قابلیت صفر قرار می‌گیرند.

بنا به گفته‌ی ژاک فونتنی، برای اینکه از نحو عاطفه در گفتمان سخن بگوییم یا به عبارتی روند عاطفه را در گفتمان نشان دهیم، باید دو خصوصیت را در متن شناسایی کرده و با هم جمع نماییم: یکی سازنده‌های وجهی که هویت اثربخش سوژه‌های عاطفی - احساسی را در هر مرحله‌ای که سپری می‌کنند، تعریف می‌کنند و دیگری، نیروهای تنشی که ریتم و آهنگ این سیر عاطفی را نشان می‌دهند. تنش‌های عاطفی انواع مختلفی دارند که تطبیق دو خصوصیت

^۱ thymie

وجهی بودن آن و حضور نیروی تنشی، در هر گفتمانی و برای هر داستان عاطفی متفاوت و خاص آن داستان است، که البته طرح‌واره‌ای کلی برای انواع تنش‌های عاطفی وجود دارد که عبارت است از (فونتنی، ۱۹۹۹: ۶۷): ۱. بیداری عاطفی^۱، ۲. تمایل یا توانش عاطفی^۲، ۳. هویت یا محور عاطفی^۳، ۴. هیجان عاطفی^۴ و در آخر ۵. ارزیابی عاطفی^۵. در واکاوی پیکره مورد مطالعه به تفصیل به تعریف آن‌ها می‌پردازیم و با مثال‌هایی در متن نشان می‌دهیم. اما پیش از آن بررسی پیشنهادی تحقیق ضروری به نظر می‌رسد.

۲.۱. پیشنهاد تحقیق

مطالعه ادبیات ژاپن بعد از جنگ محور پژوهش بسیاری از منتقدین و نویسندگان بوده‌است. در این بین کوبو آبه نیز همواره به عنوان عنصری تأثیرگذار در ادبیات بعد از جنگ ژاپن، فصلی از کتاب‌های آن‌ها را به خود اختصاص داده‌است. برای نمونه می‌توان به کتاب *ایدئولوژی و داستان‌پردازی در داستان‌های مدرن ژاپنی* از پژوهشگر ژاپنی (فومینوبو موراکامی، ۱۹۹۶) اشاره کرد، که می‌کوشد تأثیرپذیری نویسندگان معاصر ژاپنی از غرب را از دو جنبه فلسفی و زبان شناختی مطالعه کرده و سیر مدرنیته در ژاپن را توصیف کند. هم‌چنین در بخشی از کتاب، اثر *زن در ریگ روان* را به عنوان اثری معاصر و شاخص جامعه ژاپن مورد بررسی قرار می‌دهد. (رابرت متیو، ۱۹۸۹) در اثرش با عنوان (داستان علمی و تخیلی ژاپنی: نمایی از تغییر جامعه^۶)، به مدرنیته ژاپن اشاره کرده و ادبیات ژاپن را نمود این مدرنیته معرفی و بیان می‌کند که این تغییرات در جامعه ژاپن به صورت روایات علمی و تخیلی در ادبیات نمایش داده می‌شود. به گفته او *زن در ریگ روان* یکی از داستان‌هایی است که حال و روز جامعه مدرن ژاپن را به خوبی به تصویر می‌کشد.

در کنار این‌ها (آرتور جی. کیمبال، ۲۰۱۶)، در اثرش با عنوان (بحران هویت: و داستان‌های معاصر ژاپنی^۸)، به مطالعه ده نویسنده برتر ژاپنی بعد از جنگ جهانی دوم می‌پردازد. کتاب او بر محور

^۱ éveil affectif

^۲ disposition

^۳ pivot passionnel

^۴ émotion

^۵ moralisation

^۶ Ideology and Narrative in Modern Japanese literature

^۷ Japanese Science-Fiction: A view of Changing Society

^۸ Crisis in Identity: And Contemporary Japanese Novels

انسان در جستجوی هویت در جهان مدرن تکیه دارد. در این کتاب در فصلی مجزا به بررسی زن در ریگ روان پرداخته می‌شود و مسئله هویت را در آن بررسی می‌کند. کتاب‌ها و مقالاتی اختصاصاً به داستان زن در ریگ روان پرداخته‌اند که از آن بین می‌توان به کتاب (ویمال دیسانایاک، ۱۹۹۰) با عنوان (خویشتن، مکان و بدن: در زن در ریگ روان) اشاره کرد که می‌کوشد تا مطالعه تطبیقی از کتاب و فیلم اقتباسی از آن ارائه دهد. (ماریان ماروم، ۲۰۰۷) هم در مقاله‌ای با عنوان (شن‌های حبس، انقیاد و قدرت)، خوانشی فوکویی از این اثر کوبو آبه انجام داده‌است. از میان مقالات فرانسه زبان، مقاله (آندر سیگانوس) با عنوان، (آبه کوبو: شیوه نگارش سنتی در زن در ریگ روان) جلب نظر می‌کند. او به این مقوله می‌پردازد که چگونه روایت معاصر و جدیدی از ادبیات ژاپن می‌تواند دارای ویژگی‌های سنتی داستان‌نویسی باشد.

باین‌که تا به امروز در غرب پژوهش‌ها و نقدهای بسیاری درباره این اثر نوشته شده ولی متأسفانه در ایران آثاری وجود ندارد که به شکل نظام‌مندی این اثر را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده باشد و تنها می‌توان به مقاله لیلی مسلمی، مترجم ایرانی کتاب‌های دوریس لسینگ اشاره کرد که به نقد روانشناختی از داستان زن در ریگ روان و مطالعه شخصیت‌های آن از دیدگاه روان‌شناسی کارل یونگ پرداخته است.

۲- فصل اول: گودال، زن و شن، مولد خشم

فصل اول اختصاص دارد به آشنایی کنشگران و مواجهه با محور اصلی داستان یعنی به دام افتادن مرد، ناباوری و انکار شرایط موجود، شروع مبارزه او علیه اجبار و هم‌چنین تلاش برای فرار.

هنگامی که نیکی متوجه می‌شود آنجا گیر افتاده است، دو الگو به ما معرفی می‌شود، الگوی خارجی که همان روستاییان هستند و زور و قدرت را در دست داشته و اجبار و الزام از سوی آنهاست. که این یعنی طبق الگوی فونتنی «توانستن» و «بایستن» از جانب آنها بر نیکی اعمال می‌شود و از طرفی دیگر الگوی داخلی که خود نیکی است و می‌خواهد از آنجا فرار کند، او می‌داند که گیر افتاده و در چرخه تکرار قرار دارد؛ یعنی «دانستن» و «خواستن». تمام این فصل

^۱ *Self, Place and Body : in the Woman in the Dunes*

^۲ « Sands of Imprisonment, Subjugation , and Empowerment :Reading Foucault in Kobo Abe 's The woman in the Dunes»

^۳ «Abe Kobo : L'écriture Archaïque dans la femme des sables »

صحنه درگیری میان این دو الگوست. روستاییان در تلاشند که نیکی را درون گودال نگه دارند و نگذارند او فرار کند و چالش نیکی نبرد با این نیروی خارجی است. «او مجبور به پذیرفتن این شکل از جامعه است که بر وی تحمیل شده. هستی او با نیرویی بسیار قوی‌تر از حد توان او در این قالب قرار گرفته و او هیچ گزینه‌ای برای این‌که طور دیگری عمل کند، پیش روی خود ندارد.» (ایل، ۲۰۰۰: ۸۶) وی در ابتدا به دلیل عدم توانایی در فرار و گریز، دچار احساساتی نظیر خشم، عصبانیت می‌شود و این خشم، سبب هیجاناتی است که او را به فریاد زدن و حتی اقداماتی پریسک‌تر نظیر فرار کردن، تمارض و اذیت و اسیرکردن زن هدایت می‌کند.

علاوه بر روستاییان دو عامل دیگر در این فصل به ایجاد احساسات منفی او دامن می‌زند که یکی انسانی است و دیگری طبیعی. یکی زن است که کم‌حرفی، سکوت، بی‌تفاوتی و تسلیم بی‌چون و چرای او از روستاییان خشم نیکی را نسبت به او بر می‌انگیزد. و دیگری شن، که بی‌شکلی، عدم توانایی در کنترل ریزش آن و قدرت تخریش، عاملی دیگر در دگرگون کردن حالت طبیعی نیکی است.

اکنون سعی داریم تا با استفاده از طرح‌واره احساسی گفتمان، ساز و کار و مراحل تولید عصبانیت و خشم او در این فصل را نشان دهیم. اولین مرحله از طرح‌واره عاطفی گفتمان، بیداری عاطفی است که در آن «سوژه چیزی را درون خود احساس می‌کند، در واقع حساسیتش بیدار شده و حضوری عاطفی با تمام گستره و فشارهایش در او جای می‌گیرد. به صورتی دقیق‌تر، در این مرحله، تغییری کمی و کیفی در روند حرکت سوژه به وجود می‌آید، همانند: هیجان یا آرامش، آشفتگی، اضطراب، تعلیق یا شتاب.» (فونتنی، ۱۹۹۹: ۷۹) بعد از سپری کردن شب اول در آن کلبه و خوردن سوپ رقیقی که زن برایش آماده کرده‌است، فردای آن روز برای نیکی بیل و سطل می‌آوردند که او هم مثل همه به جمع‌آوری شن مشغول شود. در این بخش از کتاب می‌توان بیداری عاطفی او در مواجهه با این حالت جدید را مشاهده کرد:

شن مدام می‌ریخت. مرد خود را پاک باخته‌بود. سرگشته بود، انگار که تصادفی پا بر سر ماری گذاشته‌باشد که خیال می‌کرده کوچک است، اما بعد فهمیده‌باشد که به طرز حیرت‌انگیزی بزرگ است؛ وقتی این را فهمیده که سر مار پشت گردن اوست. (آبه، ۱۳۸۳: ۴۵)

سرگشتگی نام احساسی است که در او بیدار شده و ناباوری او از این وضعیت جدید به ماری تشبیه شده که فکر می‌کرده کوچک است ولی در واقع بسیار بزرگ و هولناک است. این تشبیه به افکار خوش‌بینانه نیکی اشاره می‌کند؛ او گمان می‌کرد که تنها یک شب مهمان گودال است ولی حقیقت این است که او قرار است در این جا ماندگار شود و انگار طعمه ماری بزرگ است که هیچ راه گریزی ندارد.

مرحله دوم طرحواره عاطفی، تمایل و توانش عاطفی نام دارد. در این مرحله «سوژه هویتی مودال دریافت می‌کند که برای بیان آن احساس و عاطفه به طور خاص ضروری است، که در واقع توانش عاطفی محسوب می‌گردد» (فونتنی، ۱۹۹۹: ۸). در این مرحله است که افعال مؤثر (بایستن، توانستن، دانستن، خواستن) باید در تعامل با یکدیگر قرار بگیرند و یک گزاره خاص را تحت تاثیر خود قرار دهند تا احساس خاصی تولید گردد. این گزاره در این بخش، صحنه بحث نیکی و زن درباره امکان گریز از گودال است. در این قسمت از پژوهش باید به بررسی الگوهای داخلی و خارجی پردازیم و تنش و درگیری آن‌ها با یکدیگر را بررسی کنیم. در ادامه همان صفحه از کتاب مرد از زن می‌پرسد:

-اما این یعنی که هدف همه هستی‌ات شده پاک کردن شن، نه؟
-بله، اما نمی‌توانیم شب‌ها از زیر بارش دزدکی در برویم، می‌دانی که.
مرد بیش از پیش آشفته شد. قصد نداشت درگیر این جور زندگی شود.
-چرا، می‌توانی. راحت می‌شود در رفت، نه؟ اگر دلت بخواهد می‌توانی هرکاری بکنی.»

«نه، اصلاً درست نیست، چون هرگز از این جور بیل زدن دست نمی‌کشیم، ده باقی می‌ماند. اگر دست بکشیم، سر ده روز زیر شن دفن می‌شود.» (آبه، ۱۳۸۳: ۴۵)

با کمی دقت در این جملات، دو الگو را مشاهده می‌کنیم: الگوی «اجبار و بایستن» و «توانایی» که روستاییان از بیرون گودال اعمال می‌کنند و همه چیز تحت تسلط آن‌هاست. جمله «نمی‌توانیم شب‌ها از زیر بارش دزدکی در برویم»، به روشنی عدم توانایی در فرار کردن را منتقل می‌کند و نشان از کنترل شدید، توانایی و اجبار روستاییان است. نیکی به دلیل تازه‌وارد بودن «نمی‌تواند» این شرایط را باور کند و در نتیجه دست به انکار می‌زند. در جمله «اگر دلت بخواهد می‌توانی هر کاری بکنی» سعی دارد که با به کار بردن افعال «خواستن» و «توانستن»،

درمقابل زن وانمود کند که قدرت و ابتکار عمل را در دست دارد و می‌تواند اوضاع را کنترل کند، که زن با پاسخ «نه اصلا درست نیست»، مهر باطلی بر تمام فرضیات او می‌زند. در این بخش است که الگوی خارجی «اجبار» و «توانستن» بر الگوی داخلی و ذهنی «خواستن» و «دانستن» نیکی پیروز می‌شود، چون او با این‌که می‌خواهد از آن‌جا بیرون برود ولی به علت عدم تسلط بر موقعیت و نداشتن اطلاعات کافی از شرایط گذران ایام در آن‌جا، در این مرحله شکست می‌خورد. بعد از این واقعه است که او سعی می‌کند راهکارهایی به زن ارائه دهد تا از این کار تکراری خلاص شود.

-اگر این قدر پول دارند، چرا درخت نمی‌کارند تا پرچینی دائمی جلوشن بسازند؟
-وقتی هزینه‌ها را حساب کنی این جوری ارزان تر تمام می‌شود.
-این جوری؟ به این هم می‌شود گفت روش؟ (آبه، ۱۳۸۳: ۴۵)

بعد از این گفت و گوست که مرد دچار حالت عصبی شده و تولید احساس روی می‌دهد. این بخش از طرح‌واره، که محور عاطفی نام دارد، «مرحله اصلی این طرح‌واره است، مرحله ای‌ست که حالت عاطفی سوژه تغییر می‌کند و خودش نه تنها معنای تمام آشفتگی‌هایی را که تا این مرحله داشته، بلکه شناختی که از محیط پیرامونش به دست آورده و منجر به تولید دو مرحله قبل شده را هم درک می‌کند.» (فونتنی، ۱۹۹۹: ۸۰) در این بخش، هویت احساسی خاص سوژه قابل درک و مشاهده است. در قسمتی از ادامه همین مکالمه شاهد این صحنه هستیم: «ناگهان خشمی از درونش سربرداشت، خشمش از چیزهایی بود که زن را پابند می‌کرد... و از خود زن که می‌گذاشت پابند شود.» (۴۶)

احساس خشم و عصبانیت حاصل سرگشتگی و آشفتگی او در این گودال است. ولی باید افزود که احساس خشم در این داستان همیشه با بروز هیجان‌ات و تنش‌های فیزیکی همراه است. این مرحله هیجان عاطفی نام دارد که «ما را به سوی تنی هدایت میکند که احساس می‌کند: جهش، انتقال، لرزه، تشنج، تلاطم، آشفتگی و غیره.» (فونتنی، ۱۹۹۹: ۸۱)
در موقع خشم، لحن مرد تغییر می‌کند که در چند سطر بعد شاهد آن هستیم.
چرا باید به هم‌چو دهی بچسبی؟ واقعا نمی‌فهمم. این شن که یک موضوع پیش پا افتاده نیست. اگر خیال می‌کنی می‌شود با این روش‌ها با آن دست و پنجه نرم کرد، سخت در اشتباهی. مهمل است! بی معنی است! من که ول می‌کنم. واقعا ول می‌کنم، هیچ هم با شما هم‌دردی نمی‌کنم. (آبه، ۱۳۸۳: ۴۶)

تکرار جملات و استفاده از جملات کوتاه از حال غیر عادی او حکایت دارد. علاوه بر آن حالت‌های فیزیکی خاصی بروز می‌دهد که ناشی از عصبانیت اوست. برای مثال «بیل را روی پیت‌های نفت که گوشه‌ای افتاده بود پرت کرد و فوراً به اتاق برگشت، حالت صورت زن را نادیده گرفت.» (آبه، ۱۳۸۳: ۴۶) پرت کردن اشیاء، حرکت سریع او در ترک محل و بی‌توجهی به اطرافش، می‌تواند حالتی از عصبانیت و خشم را به ذهن متبادر کند.

در آخر به ارزیابی عاطفی می‌پردازیم که «در واقع شناخت عاطفی است که باید محدود یا مهار گردد. برای این منظور به ارزیابی تولید عواطف و احساسات پرداخته می‌شود، آن هم از دیدگاه جمعی که شاهد این احساس بوده‌اند و آن را تحلیل کرده‌اند.» (فونتنتی، ۱۹۹۹: ۸۱) که در این مرحله ما این ارزیابی را از زبان راوی داستان می‌شنویم:

این طور ایستادگی در برابر زن عملاً ابراز حسادت بود به آنچه او را پابند می‌کرد.

(آبه، ۱۳۸۳: ۴۶)

یا در جایی دیگر:

در حقیقت، احساسات تند او ظاهراً خشم ساده‌ای در قبال حماقت زن نبود، چیز

مرموزتری در آن بود. (آبه، ۱۳۸۳: ۴۶)

حال می‌توان در جایی دیگر از این فصل، عصبانیت و از کوره در رفتن نیکی را بازشناخت: هنگامی که متوجه می‌شود نردبان طنابی را برداشته‌اند و سکوت زن خشمی مضاعف در او ایجاد می‌کند، این نکته برای ما روشن می‌شود که نردبان طنابی دارای معناست و نشان از تقسیم قدرت در آن ساحل شنی است: «این واقعیت که نردبان در بعضی جاها می‌شود و از بعضی جاها برداشته می‌شود نشانگر دو نوع از قدرت است که در این جامعه شنی وجود دارد و زندگی روستاییان را شکل می‌دهد. حضور نردبان طنابی، هم‌چون غیاب آن، نمایانگر نظم موجود در آن فضا و تقسیم‌بندی ساکنین آن‌جاست، به آن‌هایی که از روی میل و رغبت در بیل زدن شرکت می‌کنند و به آنها آزادی داده شده‌است و دسته دیگر که به عنوان متخلف نامیده می‌شوند و باید به زندگی برده‌وار در حبس تن دهند.» (ماروم، ۲۰۰۷: ۹۱)

او زن را در برداشتن نردبان طنابی مقصر می‌داند. گمان می‌کند او با روستاییان در به

انداختنش سهیم است. به واقع به او به چشم شریک جرم می‌نگرد.

- ببین، نردبان نیست! محض رضای خدا بگو از کجا می‌شود راحت‌تر بالا رفت؟ از همچو جایی نمی‌شود بی نردبان بیرون رفت.
- زن روی دو زانو نشست و سر را به زمین گذاشت.
- این که شوخی بردار نیست! اگر آن نردبان را نیاوری، نمی‌دانم چه کنم. من عجله دارم! تو را به خدا کجا قایم‌ش کردی؟ مسخره‌بازی بس است. بدهش به من. فوری!
اما زن جواب نداد. در همان حال ماند و فقط سرش را به چپ و راست جنباند. مرد خشکش زد. جلو چشمش تیره و تار شد و نفسش به شماره افتاد و کم و بیش ایستاد، بی‌درنگ به بیهودگی درخواستش پی‌برد. نردبان طنابی بود. نردبان طنابی که خود به خود وانمی‌ایستد. اگر هم دستش به آن برسد، از پایین که نمی‌توان نصبش کرد. معنایش این بود که زن آن را پایین نکشیده، بلکه یکی دیگر آن را از جاده بالا برداشته است. صورت نتراشیده‌ش آلودش ناگهان رقت‌انگیز شد. (آبه، ۱۳۸۳: ۵۴)

بیداری عاطفی به صورت شناخت موقعیت و آگاهی از وضع موجود در او دیده می‌شود. دانستن این واقعیت که برداشتن نردبان از بالا کار روستاییان است، پاسخ معمای ذهنی او به عدم وجود نردبان طنابی در آن لحظه است.
مرحله دوم که افعال مؤثر در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند، در چند سطر بعد این صحنه قابل مشاهده است.

حرکات و سکوت زن معنای غیرمنتظره و هولناکی به خود گرفت. آن را باور نمی‌کرد، اما دلش خبردار بود که آن‌چه می‌ترسید به سرش آمده‌است. شاید نردبان را با اطلاع او و بی‌شک با رضایت کامل او برداشته بودند. بی‌تردید زن همدستان بود. (آبه، ۱۳۸۳: ۵۴)

در این بخش، «باور نکردن» و «خبردار بودن دلش» از «دانستن» موضوعی خبر می‌دهد. باور نکردن از انکار او نشأت می‌گیرد ولی نبود نردبان امری است غیر قابل انکار. و در جمله بعدی این حالت پذیرش شکست و بیهودگی مقاومت این‌طور بیان می‌شود:
مرد فریب سوسکی را خورده و مانند موشی گرسنه در بیابانی به دام افتاده بود که راه گریزی نداشت. برآمدگی شنی هر چه بلندتر فراز سرش خیمه زده بود؛ چهره

پرجبروت آن انگار که بی‌معنایی مقاومت را به عضلات و استخوان‌های او نشان می‌داد. (آبه، ۱۳۸۳: ۵۴)

نیکی در این صحنه خود را به دام افتاده و فریب‌خورده می‌داند و غیر از الگوی خارجی که شامل روستاییان (زورگو) و زن (همدست) است، شن نیز قدرت و جبروت خود را به رخ می‌کشد و بیش از پیش او را عصبانی کرده و او را به سرحد جنون می‌رساند که در مرحله تولید احساس یا شوش، هویت عاطفی او قابل شناسایی است:

انگار که دیوانه شده باشد، بنای فریاد کشیدن گذاشت. (آبه، ۱۳۸۳: ۵۴)

سپس هیجان عاطفی که نمود فیزیکی این احساس است، در سطر بعد ظاهر می‌شود: نمی‌دانست چه می‌گوید، کلماتش بی‌معنا بود. فقط با تمام قوا فریاد می‌زد، گویی که می‌توانست این کابوس را سر عقل بیاورد و از کار زشتش بازدارد. و خود را از ته گودال برهاند. (آبه، ۱۳۸۳: ۵۴)

بار دیگر چاره‌ای جز فریاد زدن در هنگام عصبانیت ندارد.

وسرانجام مرحله ارزیابی عاطفی در او در این جمله قابل مشاهده است:

اما صدایش که به فریاد کشیدن عادت نداشت، شکننده و پوک بود. وانگهی شن کلماتش را جذب می‌کرد و باد آن را می‌برد؛ و راهی نبود که بداند آن را تا کجا می‌رساند. (آبه، ۱۳۸۳: ۵۵)

از این دست انکارها و نفی موقعیت موجود از سوی نیکی، در صفحات دیگر این فصل به کرات چشم می‌خورد که با توجه به تکراری بودن مراحل به بیان جملاتی از آن بسنده می‌کنیم. مثلاً در شرایطی که اقدام به فرارش به شکست انجامیده‌است به فکر فرو می‌رود و می‌پندارد که اشتباه شده‌است. باز همان عدم پذیرش وضع موجود و عدم باوراست که می‌توان از وصف حال او درک کرد.

آیا روا بود مردی که بیمه خدمات درمانی داشت، کسی که مالیاتش را پرداخته‌بود، استخدام شده‌بود و مدارک خانوادگیش نقصی نداشت، درست مثل موش یا حشره‌ای

به دام بیفتد؟ باورش نمی‌شد. شاید اشتباه شده بود؛ حتماً اشتباهی در کار بود. کاری نمی‌شد کرد جز این فرض که اشتباه شده است... (آبه، ۱۳۸۳: ۵۵)

در انتهای این فصل و صفحات آغازین فصل دوم شاهد اقدام به فرار او و تلاش برای کندن دیواره شنی و بالا رفتن از آن هستیم.

۳- فصل دوم: فرایند ناامیدی

در این بخش، وقتی اقدام به کندن شن‌ها می‌کند، از شدت خستگی از حال می‌رود. دو روز اول دو درجه تب دارد و مدام استفراغ می‌کند و در روز سوم تب فروکش می‌کند و اشتهاش قدری باز می‌شود، علت اصلی بدی حالش تقلای دراز مدتی است که به آن عادت نداشت. اولین تصمیمی که در این فصل می‌گیرد این است که وانمود کند بیمار است و به بیانی دیگر تمارض کند. در واقع اقدام او به تمارض از بیداری عاطفی دیگری ریشه می‌گیرد. اگر آفتاب‌زدگی نبود، کار را از پیش می‌برد. اما اکنون شن بیش از آنچه تصور می‌کرد خسته‌کننده بود. لازم بود از روش کاراتری استفاده کند، به همین دلیل خود را به بیماری زد... پیدا بود که دهاتی‌ها قصد همدردی با او را ندارند. این موضوع را درک می‌کرد، اما نظرش تغییری نکرده بود. آن‌ها وخامت حالش را دست کم گرفته و برایش پزشک نیاورده بودند. کاری می‌کند که پشیمان بشوند. شب که زن کار می‌کند می‌گیرد تخت می‌خوابد و برعکس روز که می‌خواهد استراحت کند، با ناله و شکایت مبالغه‌آمیز مزاحم خوابش خواهد شد. (آبه، ۱۳۸۳: ۷۹)

او می‌فهمد که وخامت حالش برای روستاییان اهمیتی ندارد چون اگر مهم بود برای او پزشک می‌آوردند. این بیداری عاطفی در او حس تنفر و انزجار نسبت به روستاییان را بیش از پیش بیدار می‌کند. پس سعی می‌کند تا با تمارض، زن را عاصی و درمانده کند تا از شن‌روبی دست بردارد و کاری کند که خانه و گودال را به ویرانی بکشاند تا روستاییان او را رها کنند. ولی وانمود به بیماری به اندازه خود بیماری برای او دشوار می‌شود و دیگر تحمل تظاهر کردن را ندارد.

در مرحله دوم، با کمک بررسی افعال مؤثر با دشواری ادامه‌دادن این تمارض از سوی نیکی مواجه می‌شویم:

بی‌شک تمارض کار ساده‌ای نبود. درست مثل این بود که فنر فشرده‌ای را توی دستت بگیری. تا ابد که نمی‌شد تاب آورد. نباید اوضاع را به حال خود می‌گذاشت. باید واقعا وادارشان می‌کرد به مسئولیت خود در قبال او پی ببرند. همین کار را هم می‌کند و از همین امروز و به هر ترتیب که شده نمی‌گذارد زن به قدر چشم بر هم زدنی بخوابد.

(نخواب... نباید بخوابی!) (آبه، ۱۳۸۳: ۸۴-۸۳)

درباره افعال مؤثر باید گفت که این دفعه الگو به شکل وارونه است، یعنی افعال مؤثر «بایستن» و «توانستن» از جانب نیکی اعمال می‌شود و می‌خواهد به هدفش دست یابد ولی با توجه به جمله: «تمارض کار ساده‌ای نیست و تا ابد نمی‌شود تاب آورد.» در اثر گذشت زمان، فشار خستگی بر او افزایش می‌یابد و از اعمال زور و اجبار او نسبت به دهاتی‌ها و زن، کاسته می‌شود. زیرا که دهاتی‌ها با بی‌اعتنایی‌شان، نقشه او را نقش بر آب می‌کنند و تمارض به نتیجه‌ای مثبت برای نیکی منتهی نمی‌شود. می‌توان این‌طور گفت که تمارض به حالتی فرسایشی برای او تبدیل می‌شود که جز خودش کسی را در رنج و زحمت قرار نداده‌است.

از بابت تمارض تیرش به سنگ خورده بود، چون رفتارش کمتر به مردی می‌مانست که مهره‌های پشتش جا به جا شده‌باشد. کاری که باید می‌کرد این بود که وادارشان کند بفهمند به درد کار نمی‌خورد - و به هر حال آن‌ها را از حالت گوش به زنگ بیرون بیاورد. (آبه، ۱۳۸۳: ۸۹-۸۸)

این شکست دوباره او را به عصبانیت می‌کشاند و حس منفی و ناخوشایند دیگری را در او زنده می‌کند. درست مثل این که در سلولی با قفل بدون کلید را به روی ببندند. حتی اگر اهالی محل خودشان با زندانی کردن کنار آمده‌باشند، پس دیواره شنی برایش موضوع خنده‌داری نبود. کارد به استخوانش رسید و سرسخت‌ترش کرد. (۸۹)

کارد به استخوان رسیدن نشان از بی‌صبری و ناراحتی بسیار اوست. و در ادامه به گفت و گویی پر تنش با زن می‌پردازد:

حیرت آور است! این خانه توست نه؟ تو که سگ نیستی. آزادانه رفت و آمد کردن نباید برایت مشکل باشد، نه؟ آیا کار زشتی کرده‌ای که جرأت نمی‌کنی رویت را به اهالی ده نشان بدهی؟
زن با صدای یکنواخت خجولش گفت: «ولی من قدم هایم را زده‌ام.» (آبه، ۱۳۸۳: ۹۰)

این جمله زن که عدم اشتیاقش برای بیرون رفتن از گودال و قدم زدن در بیرون از آن را نشان می‌دهد، باعث می‌شود که مثل همیشه عصبانیت سراغ نیکی آمده و طبق مثال‌های پیشین، گفت وگوهای بین آن دو به بحث و مجادله کشیده شود.

این نگاه‌های احمقانه را کنار بگذار! عصبانی بود؛ دلش می‌خواست حتی اگر به زور هم شده، وادارش کند گناه خود را بپذیرد. (آبه، ۱۳۸۳: ۹۰)

در مرحله هیجان عاطفی این جمله توجه ما را جلب می‌کند:

این فکر که به سرش زد، موهای تنش سیخ شد و پوست تنش مثل کاغذ خشک شد و به خارش افتاد. (آبه، ۱۳۸۳: ۹۰)

سیخ شدن موها، خشکی پوست و احساس خارش، همگی حالاتی است غیر عادی که بدن نیکی در این شرایط از خود بروز می‌دهد.

ارزیابی عاطفی در جمله‌ای از راوی قابل بررسی است که مرحله سه چهارم این طرح‌واره را به هم پیوند می‌زند و اعمال زور بر زن برای پذیرش گناهش باعث خشکی پوست و خارش در نیکی می‌شود.

کلمه «زور» انگار برایش تداعی‌کننده «پوست» بود. (آبه، ۱۳۸۳: ۹۰)

بعد از شکست در فرار و شن‌روبی و سپس شکست در تمارض، این بار در اقدامی برای اینکه روستاییان او را رها کنند، زن را اسیر می‌کند و دست و پایش را می‌بندد، با اسارت زن می‌خواست آن‌ها را مجبور کند که او را از آن گودال بیرون بیاورند. درباره این اقدام پیش‌بینی نشده خود به زن می‌گوید:

می‌دانی که این کار را به علت نفرت شخصی از تو نکردم. هیچ چاره دیگری نداشتم، تو که می‌فهمی، نه؟ گویا بستن دست و پایت آدم‌های آن بالا را قدری نرم کرده باشد. (آبه، ۱۳۸۳: ۱۱۷)

ولی این بار هم تیر او به سنگ می‌خورد و روستاییان به جای آزاد کردن او برای مدتی سهمیه آب آشامیدنی آن‌ها را متوقف می‌کنند تا از لحاظ روانی روی نیکی تاثیر گذاشته و او را مطیع سازند. هنگامی که متوجه می‌شود تحویل آب را متوقف کرده‌اند احساس یأس و ناامیدی در او بیدار می‌شود و بیداری عاطفی او درباره این موضوع در این مرحله قابل بررسی است: نگاهی به سطل آب انداخت و از ناامیدی غیه کشید. خدایا! می‌بینی که خالی است؟ خالی خالی! دست توی سطل کرد و چرخاند. شن سیاه که به ته ظرف چسبیده بود، نوک انگشتانش را لک نکرد. هزار هزار پای زخمی زیر پوست مایوسش می‌لولیدند. (آبه، ۱۳۸۳: ۱۲۴-۱۲۳)

در این جمله راوی سعی می‌کند شدت این ناامیدی را با این جمله به ما نشان دهد که احساس ناامیدی که مفهومی ذهنی است به شکلی عینی به زیر پوست او نفوذ کرده است. در این مرحله پی می‌برد که روستاییان اصلاً برای جان او ارزش قائل نیستند و فقط به منافع خود می‌اندیشند.

«حرام زاده‌ها تحویل آب را پشت گوشت انداخته‌اند. نمی‌دانم دیگر آب می‌آورند یا نه.»

فهمید نقشه پست فطرت‌ها چیست. شاید می‌خواستند ذخیره که تمام شد، دیگر به او آب نرسانند تا از تشنگی زوزه بکشد. خوب که فکرش را می‌کرد، فهمید از آن قماش آدم‌هایی هستند که گرچه خوب می‌دانستند کندن دیواره شنی از پایین چه خطری دارد، گذاشتند به آن کار ادامه دهد. بی‌تردید همدردی چندانی با او نداشتند. به طور قطع هرگز اجازه نمی‌دانند کسی که به اسرارشان پی برده از این مهلکه بگریزد، و اگر این موضوع درست باشد، می‌خواستند تا آخر خط ادامه دهند. (آبه، ۱۳۸۳: ۱۲۴)

در این بخش روستایان قدرت را در دست گرفته‌اند و نیکی به حدس و گمان متوسل می‌شود تا بتواند آینده را پیش چشم خود ترسیم کند ولی به علت عدم آگاهی از آینده و «ندانستن» رو به شکست است. در جمله «نمی‌دانم دیگر آب می‌آورند یا نه» عدم آگاهی از آوردن آب و زمان تحویل آن ذهن نیکی را آشفته کرده‌است.

در مرحله محور عاطفی و تولید احساس می‌توانیم از جمله زیر به عنوان مثال استفاده کنیم. سوای ترحم به او می‌دانست که اگر لازم شود، بدون عذاب وجدان زن را قربانی می‌کند. شاید علت ترسش همین بود. شبیه جانوری بود که سرانجام می‌بیند شکاف نرده‌ای که می‌خواست از آن بگریزد در واقع در قفس اوست. مثل آن ماهی که بارها سر به شیشه می‌کوبد و سرآخر می‌فهمد تنگ بلورین دیواری بیش نیست. برای دومین بار او را بی‌دفاع نهاده بودند. حالا جانب دیگر سلاح برگرفته بود. (آبه، ۱۳۸۳: ۱۲۵)

شدت ترس او با کمک تشبیهات توصیف می‌شود. ترس و ناامیدی توأمان، کم‌کم جای عصبانیت و خشم را پر می‌کنند. و هیجان عاطفی او در این جمله قابل شناسایی است: «شکست با ترس از وانهادگی شروع می‌شود. عرق از نوک بینی‌اش چکید» (آبه، ۱۳۸۳: ۱۲۵)

عرق کردن که معمولا ناشی از گرمای و ترس است وقتی پس از جمله «شکست با ترس از وانهادگی شروع می‌شود» بیان می‌شود، می‌تواند علامتی از ترس و وانهادگی او باشد. راوی این بار در مرحله ارزیابی عاطفی به کلیت احساس او می‌پردازد و او را فرسوده و مستأصل نشان می‌دهد که هیچ تصویری از آینده‌اش ندارد.

البته خوابش نمی‌آمد، اما حواس فرسوده‌اش مثل کاغذ خیسی شده بود. چشم‌انداز پیش رویش به صورت لک‌ها و خط‌های کثیفی شناور بود. واقعا مثل پازل تکه‌تکه بود. زن بود... شن بود... سطل آبی خالی بود... گرگی کف بر لب بود... و خورشید بود... خداوندا، حل این معادله چند مجهولی را از کجا باید شروع کند؟ (آبه، ۱۳۸۳: ۱۲۶)

در انتهای این فصل، نیکی با پارچه و لباس طنابی درست می‌کند، به انتهای آن قیچی زنگ‌زده‌ای وصل می‌کند و به بیرون گودال پرتاب کرده و دست آخر موفق می‌شود از گودال

خارج شود. سرانجام پس از تقلاها و دویدن‌های بسیار در شن، به علت گم کردن مسیر، اسیر سگ‌های دهکده می‌شود که با پارس کردنشان، مردهای دهکده را از فرار او آگاه می‌کنند، مردها او را دستگیر کرده و به پایین گودال می‌فرستند. این آخرین اقدام به فرار اوست که تا به آن زمان چهل و شش روز را در گودال گذرانده بود.

۴- فصل سوم: فرایند امید

فصل سوم، دوران سازگاری است و سازش وسیله‌ای است که مرد را قادر می‌سازد شرایط موجود را بهتر به کار گیرد. می‌خواهد از سازگاری به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به هدفش سود جوید. به واقع می‌توان او را به فرمانده ارتشی تشبیه کرد که وقتی در یک حمله شکست می‌خورد، به سرعت تغییر تاکتیک می‌دهد تا تلفات بیشتری ندهد و خود و سربازانش را نجات دهد.

از ابتدای این فصل شاهد این موضوع هستیم که نیکی کارهای متفاوتی را تجربه می‌کند و همگی آنها منجر به شکست میشود. برای مثال برای به دام انداختن کلاغ‌ها تله‌ای می‌سازد و نامش را «امید» می‌گذارد. او قصد دارد تا کاغذی را به پای کلاغ‌ها ببندد و با این کار خبر اسارتش توسط روستاییان را به بیرون اطلاع دهد، ولی متأسفانه هیچ کلاغی به دام نمی‌افتد. در جایی دیگر از این فصل به پیرمرد روستایی التماس می‌کند تا او را آزاد کند و با آن پیشنهاد بی‌شرمانه روبه‌رو می‌شود که مخالفت زن را به دنبال دارد زیرا که او حاضر نیست جلو چشم روستاییان به این عمل تن در دهد و متأسفانه نیکی در آن حادثه نیز ناکام می‌ماند و درست در این مرحله و در این جای داستان است که همه امید خود را از دست می‌دهد. ولی حادثه‌ای ناگهانی حال او را دگرگون می‌کند. روزی متوجه می‌شود که در تله‌ای که برای به دام انداختن کلاغ‌ها کار گذاشته آب جمع شده‌است. این امر حال و هوای او را تغییر داده و احساساتی را در او بیدار می‌کند که در واقع می‌توان از آن به عنوان بیداری عاطفی یاد کرد:

به زحمت توانست جلو هیجان دم افزون خود را بگیرد... اگر در این تجربه موفق می‌شد، در صورتی که دهاتی‌ها آبش را قطع می‌کردند، دیگر تسلیم نمی‌شد. اما مهم‌تر از این پی برد که شن تلمبه عظیمی است. (آبه، ۱۳۸۳: ۲۲۹)

افعال مؤثر ما را در شناخت احساس او بهتر یاری می‌کنند:

تا آن‌جا که وسیله‌اش را داشت، دهاتی‌ها نمی‌توانستند به این سادگی‌ها مزاحمش شوند. اهمیت نداشت که جیره‌اش را قطع کنند، چون می‌توانست به خوبی زندگی کند. (آبه، ۱۳۸۳: ۲۳۰)

در این بخش از «ناتوانی» دهاتی‌ها صحبت به میان می‌آید و «توانایی» نیکی. چون به گمان خود وسیله‌ای دارد که می‌تواند با آن زندگی‌اش را بگذراند. در اختیار داشتن آب برای او دارای ویژگی استراتژیک است و عنصری نجات بخش محسوب می‌شود. وانگهی ما شاهد یک رویارویی مستقیم و واقعی بین افعال مؤثر نیستیم بلکه این ماجرا چیزی است که در مخیله نیکی می‌گذرد و تنها در ذهنش خود را پیروز میدان می‌داند. حال باید بررسی کرد که بعد از این پیروزی چه احساسی دارد؟ طبیعتاً احساسی که نمایان می‌شود، شادی و خوشحالی اوست: حتی اگر می‌توانست موضوع امید را به سکوت برگزار کند، پنهان کردن شادمانی قلبش محال بود. (آبه، ۱۳۸۳: ۲۳۰)

کشف آب باعث می‌شود که او رام‌تر و آرام‌تر شود. به زن در ساخت کارهای دستی کمک می‌کند تا رادیو بخرند و از طرفی خود را مشغول جمع‌آوری آب و محاسبات آن کرده‌است که البته این سرگرمی‌ها از شدت عصبانیت و خشم او کاسته است. «تغییر حال شن حال او را هم تغییر داد. شاید همراه یافتن آب در شن، خویشتن تازه‌ای یافته بود.» (آبه، ۱۳۸۳: ۲۳۱) و این احساس شادی در جسمش به اشکال گوناگونی نمایان می‌شود:

ناچار شد لحظه‌ای بنشیند و نفسش را در اختیار بگیرد تا ضربان لگام گسیخته قلبش آرام شود... (آبه، ۱۳۸۳: ۲۳۰)

یا به صورتی دیگر:

اما نتوانست جلوی خنده طبیعی را که در درونش می‌جوشید بگیرد. ناگهان فریادی کشید و دست‌ها را از پشت دور کمر زن که رختخواب پهن می‌کرد گره زد. (آبه، ۱۳۸۳: ۲۳۰)

افزایش ضربان قلب و هم‌چنین خنده طبیعی که در متن ذکر شده و حتی فریادزدن و در آغوش گرفتن زن که هیچ وقت با او همذات‌پنداری نداشت، از شادی واقعی و بی‌ریای او حکایت دارد. مرحله آخر که ارزیابی احساس اوست، در می‌بایم که کاملاً مثبت است زیرا امید و شادی قلب او را چنان لبریز کرده که حس می‌کند دنیایش وارونه شده و به جای بلندی رفته‌است.

این نکته که او هنوز هم مثل سابق ته گودال است تغییر نکرده بود، اما احساسش چنان بود که انگار به بالای برج بلندی رفته است. شاید دنیا وارونه شده بود و تورفتگی‌ها و برجستگی‌هایش جا عوض کرده بودند. به هر حال در این ریگزار آب کشف کرده بود. (آبه، ۱۳۸۳: ۲۳۰)

یا در جایی دیگر:

هنوز توی گودال بود، اما انگار هم اکنون در بیرون است. (آبه، ۱۳۸۳: ۲۳۰)

بعد از سپری کردن تمام این ماجراها، در صفحات انتهایی فصل زمانی که زن دچار حاملگی خارج از رحم می‌شود و وانت سه‌چرخه برای بردن او می‌آید، برای اولین بار بعد از شش ماه، نردبان طنابی پایین می‌آید و زن را بالا می‌کشد. نردبان سر جایش باقی می‌ماند و نیکی از آن بالا می‌رود. وقتی از آن بالا به داخل گودال نگاه می‌کند می‌بیند تله آب شل شده و گویا کسی که پایین آمده بود تا زن را بالا ببرد پا روی آن گذاشته است. و از همین رو با عجله از نردبان پایین می‌رود تا تعمیرش کند. در پارگراف آخر کتاب شاهد اوج تسلیم خود خواسته او هستیم که به نوعی احساسی خنثی است. این بار خود اوست که تصمیم می‌گیرد بماند و هیچ اجبار و فشاری در کار نیست.

هیچ لزومی نداشت در فرار عجله به خرج دهد. در بلیت دو سره‌ای که حالا در دست داشت، مقصد و زمان سفر خالی گذاشته شده بود تا مطابق دلخواهش پر کند. به علاوه پی برد دلش دارد می‌ترکد که با کسی از تله آب حرف بزند. اگر می‌خواست رازش را فاش کند، شنونده‌هایی بهتر از دهاتی‌ها پیدا نمی‌شد. بالاخره به یکی می‌گوید؛ امروز نشد فردا. هم‌چنین می‌شد فرارش را به آینده موکول کند. (آبه، ۱۳۸۳: ۲۳۴)

جنس این تسلیم با تسلیمی که در آخر فصل دوم داشتیم، متفاوت است. استیصال وجود ندارد. در کمال خونسردی و آرامش این تصمیم گرفته می‌شود. هیچ عجله‌ای برای فرار ندارد. زیرا می‌داند که هر موقع بخواهد می‌تواند فرار کند و از این پس در ذهنش همه اجبارها و دیوارها برداشته شده است. می‌توان گفت او به این فرض امید دارد که اختیار حیاتش با کشف آب در کنترل خود اوست و روستاییان دیگر تهدیدی برای او نبودند. این پنداشت با اینکه اتفاقی درونی و مربوط به خود نیکی است، اما این تصور را در او ایجاد کرده که روستاییان هم با او با سازگاری بیشتری رفتار می‌کنند و حتی می‌توانند سنگ صبور او باشند.

۵- نتیجه گیری

مسئله بحران هویت و از خود بیگانگی، به مفهومی اجتناب‌ناپذیر در آثار هنرمندان در دهه ۵۰ و ۶۰ میلادی تبدیل شده بود. زیرا که انسان‌های پس از جنگ چه از جنبه روانی و چه از جنبه فیزیکی (یعنی گاه به سبب آسیب به اندام‌ها یا نقص عضو) همان انسان‌های پیش از آن واقعه نبودند. انسان قرن بیستمی آن روزگار، با معضل ارتباط با اطرافیان و جامعه دست به گریبان بود. گاهی انگار چیزی را در خود گم کرده و یا قطعه‌ای از وجودش را از دست داده بود و گاهی انگار اصلاً به فردی دیگر بدل شده بود.

کوبو آبه، همان‌طور که در رمان‌ها و نمایشنامه‌هایش به این مقوله‌ها می‌پردازد و آن مفاهیم را به شکلی نمادین با تغییرات چهره و دگرگونی‌های فیزیکی منعکس می‌سازد، در کتاب زن در ریگ روان این تغییرات را این بار نه در ظاهر پرسوناژ، بلکه در احساسات او متجلی می‌سازد. تغییراتی از جنس نوع درک او از جهان پیرامونش.

آن‌طور که در داستان آمده است وی از نظر همکارانش و پلیس، به واقع ناپدید شده ولی این تغییرات به همین‌جا محدود نمی‌شود و خود او نیز دستخوش تغییرات درونی می‌گردد که از جنبه روانی و احساسی قابل بررسی است. داستان زن در ریگ روان، داستانی است در آن واحد از ناپدید شدن تدریجی یک فرد جلوی چشم جامعه و هم‌چنین در مقابل دیدگان خودش. قهرمان داستان نه تنها از جنبه فیزیکی از منظر کسانی که او را می‌شناسند ناپدید می‌شود، بلکه چنان به شکل اساسی و ریشه‌ای به «من دیگر» تغییر شکل می‌یابد که به طور کامل جای «من سابق» را می‌گیرد. (سیگانوس، ۱۹۹۷: ۱۷۴)

درواقع کنشگر در طول داستان به خاطر نیروهایی که از بیرون بر وی اعمال می‌شود، در درون خود روندی احساسی را طی می‌کند که از منظری می‌توان این تغییر و تحول روانی او را با دگردیسی حشرات نیز مقایسه کرد. همان‌گونه که آن‌ها چندین دوره تغییر و تحول را در طول حیات خود سپری می‌کنند و در هر مرحله شکلی منحصر به فرد دارند، نیکی نیز در هر بخش از داستان و در هر فصل آن رفتاری متفاوت را به نمایش می‌گذارد و به مانند حشرات در مرحله آخر دگردیسی، به ثبات می‌رسد.

می‌توان این‌گونه گفت که او سه دوره اساسی را پشت سر می‌گذارد. در ابتدای داستان و بعد از به دام افتادن توسط روستاییان خشم و عصبانیت را بروز می‌دهد و در قسمت دوم داستان خسته از فرارهای ناکام به ورطه ناامیدی کشیده می‌شود و در پایان، آن هنگامی که از همه جا

بریده و تسلیمی ظاهری را در پیش گرفته با کشف آب در تله امید، جرقه‌ای در دنیایش روشن می‌شود و به مانند حشرات، تولد دوباره‌ای برای او رقم می‌خورد. «دلیل این‌که نیکی تصمیم می‌گیرد بماند و با قوانین مقرر شده روستاییان در آنجا ساکن شود به دلیل تولد دوباره او و یا تغییر ماهیت قدرت است.» (ماروم، ۲۰۰۷: ۱۰۲)

این تغییرات که حول محور روانی و احساسات نیکی رخ داده است، می‌تواند درباره زن داستان نیز صدق کند و این امر امکان رصد چگونگی تأثیر حضور نیکی و روستاییان را در تغییرات احساسی او به ما می‌دهد. این انگاره می‌تواند موضوع پژوهش‌های بعدی باشد. همچنین می‌توان آثار کم‌تر شناخته‌شده کوبو آبه را از منظر تغییر هویت احساسی و شناسه‌های مرتبط با آن بررسی کرده‌است و در نهایت مطالعه‌ای تطبیقی از مجموعه آثار وی در این مضمون به عمل آورد.

References

- Abe, Kobo. *Zan Dar Rig-e- Ravaan [The Woman in the Dunes]*. Translated by Mehdi Ghabrai, Tehran: Niloufar, 1383.
- . *The Woman in the Dunes*. Translated by E. Dale Saunders. New York: Vintage International, 1991.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris : Gallimard, 1966.
- Bertrand, Denis. *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris: Nathan, 2000.
- Chimenti, Patrick. *Human Garbage: Objects and the Body in Abe Kobo's 'The Arc Sakura and Kangaroo Notebook'*. Tufts University, Medford, Massachusetts : International Literary and Visual Studies, 2013.
- Coquet, Jean-Claude. *La Quête du Sens : le Langage en Question*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- Coquet, Jean-Claude. *Phusis et Logos. Une Phénoménologie du Langage*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

Dissanayake, Wimal. "Self, Place and Body in the Woman in the Dunes: A Comparative Study of the Novel and the Film". *Literary Study East and West*, University of Hawaii, no. 4 (1990): 41-54.

Fontanille, Jacques, and Claude Zilberberg. *Tension et Signification*. Liège : Mardaga, 1998.

Fontanille, Jacques. *Sémiotique et Littérature*. Paris: PUF, 1999.

Iles, Timothy. *Towards a New Community: Kobo Abe; An Exploration of His Prose, Drama and Theatre*. Italy: European Press Academic, 2000.

Greimas, Algirdas Julien, and Jacques Fontanille. *Sémiotique des Passions. Des Etats de Choses Aux Etats d'Ames*, Paris : Seuil, 1991.

Hénault, Anne. *Pouvoir Comme Passion*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

Kimball, Arthur. *Crisis in Identity: and Contemporary Japanese Novels*. Tokyo : Tuttle Publishing, 2016.

Landowski, Éric. *Passions Sans Nom*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.

Marroum, Marianne. "Sands of Imprisonment, Subjugation, and Empowerment: Reading Foucault in Kobo Abe's The Woman in the Dunes". *The Comparatist* , vol. 31, no.1 (2007): 88-104.

Mathew, Robert. *Japanese Science Fiction: A View of Changing Society*. New York: Rutledge, 1989.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

Moslemi, Leili. *Naghde Ravaan Shenaakhti-ye Daastane Zan dar Rige Ravaan Asare Kobo Abe Tebghe Araae Karl Jung. Psychological Critique of the Story of The Woman in the Dune by Kobo Abe According to Carl Jung.*. <https://www.khanehdastan.ir/article-database/kobeh.html> , 1390.

Motahhari, Seyed Meysam and Farhad Nazerzade Kermani. "Ravaayat dar Roman-e Morshed va Margarita bar Asas-e Nezaam-e Neshanemaana Shenakhtiy-e Ravaayi-e Greimas" ["A Semiotique Narrative Analysis of *Master and Margarita* Based on the Ideas of Greimas"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 19, no.1 (Spring and Summer 1393/2014): 123-143.

Murakami, Fuminobu. *Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature*. Assen, The Netherlands: Van Gorcum, 1996.

Pollack, David. *Reading Against Culture: Ideology and Narrative in the Japanese Novel*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1992.

Salimikouchi, Ebrahim, and Mina Alaei. "Barrasi tatbighiye anasore romane noie dar pak kon ha asare Allain Robe Grillet va khabe khoun neveshteye bahrame sadeghi" ["Comparative Study of Elements of the Nouveau Roman in *Erasers* and *The Sleep of Blood*"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*. vol. 16, no.4 (Winter 1390/2011): 37-55.

Siganos, André. "Abe Kobo L'écriture Archaïque dans la Femme des Sables". Université Stendhal, *Littératures* 36 (1997) : 173-183.