

بدل‌پوشی: آشوب‌سازی در ایدئولوژی

جستاری در باب بدل‌پوشی با نگاهی به «افسانه‌های آذربایجان» بازنگاشت صمد بهرنگی
نغمه ثمینی*، سیاوش آقازاده مسرور**، احسان دیانی***

چکیده

این مقاله سعی دارد نشان دهد بدل‌پوشی به‌مثابه امری نمایشی، چگونه قادر است نشانه‌های تثبیت‌شده بوسیله‌ی ایدئولوژی را به چالش بکشد و در جهت نیل به این مقصود نمونه‌های بدل‌پوشی در افسانه‌های آذربایجان بررسی شده‌اند. ابتدا برای تبیین روش و نظریه‌های بنیانی مقاله، ایدئولوژی و روند طبیعی‌سازی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند و آرای آلتوسر راهگشای این مسیر بوده است. سپس، نظریه‌ی مبنی بر وقوع واکنش‌هایی بر ضد ایدئولوژی، در ادبیات شفاهی پیگیری می‌شود و بدل‌پوشی در سه گونه مردپوشی، کچل‌پوشی و درویش‌پوشی، به‌عنوان اشکالی از این واکنش‌های ضد ایدئولوژیک، در افسانه‌های آذربایجان مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در هر یک از این سه گونه این مسأله مدنظر بوده است که بدل‌پوشی چگونه می‌تواند بحران آسیب‌زای دسته‌بندی بیافریند و نشانه‌های طبیعی‌سازی شده و تثبیت شده در مورد جنس و جنسیت، طبقات اجتماعی و روش‌های روایی کهن را به چالش کشیده و پیشنهادهایی برای برقراری ساختارهای جدید ارائه کند. از رهگذر پژوهش حاضر این یافته حاصل گردید که بدل‌پوشی توان بازساخت ساختارهای ازلی-ابدی طبیعی‌شده، ساختارزدایی از آنها و پیشنهادهایی برای برقراری ساختارهای جدید را داراست.

واژگان اصلی: بدل‌پوشی، ایدئولوژی و طبیعی‌سازی، نشانگی پوشش، ادبیات شفاهی، افسانه‌های آذربایجان، بحران دسته‌بندی.

پذیرش: ۹۱/۲/۳۱

دریافت: ۸۹/۱۰/۱۳

* استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. samini_n@gmail.com
** کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. s.aghazadeh.m@ut.ac.ir
*** کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. ehsandayani1359@gmail.com

"بیا بید زن‌هایمان را از پوشیدن کلاه مردانه، کاری که گاهی اوقات انجام می‌دهند، باز داریم. بیا بید اجازه ندهیم مردان کفش‌های زنانه ... بپوشند. یک زن در کلاه و شلوار مردانه، شخصیتی سخت، تحکم‌آمیز، دوست‌نداشتنی و ضداجتماع دارد. یک مرد با کفش‌های نوک‌تیز، جلف، زن‌صفت، ... یا حداقل یکی از آن افراد بی‌هویتی است که از هر چه می‌بیند برده‌وار تقلید می‌کند."

رستیف دلا برتون^۱ (۱۸۰۶ - ۱۷۳۴)

مقدمه

پوشش افراد حامل اطلاعاتی فراتر از شکل ظاهری، جنس، رنگ و سایز است و همین امر برای آن ارزش نشانه‌شناختی به بار می‌آورد: پوشش تبدیل به نشانه‌ای می‌شود که رابطه‌ای بین دال‌ها و مدلول‌ها به وجود می‌آورد و حتی گاهی فراتر از این، نظامی پوششی به وجود می‌آید و افراد یک جامعه با استناد به نظام پوششی موجود در جامعه‌ی خود، دست به تاویل نشانه‌های پوششی می‌زنند.

اما مساله به همین جا ختم نمی‌شود و گاهی این نظام پوششی - همچون دیگر نظام‌هایی که انسان‌ها برای ارتباط با یکدیگر می‌سازند - تا مرز تقدس پیش می‌رود و سرپیچی از آن عواقبی سنگین در پی خواهد داشت. در این رابطه نکته شایان ذکر آن است که تنوع و اشکال مختلف نظام‌های نشانه‌ای در جوامع و سازمان‌های متفاوت، گواه آن است که این نظام‌ها منشایی غیر انسانی، غریزی و خارج از روند ذهنی ندارند و در نتیجه سوالی که پیش می‌آید این است که این نظام‌های نشانه‌ای - از جمله پوشش و لباس - چگونه به وجود آمده‌اند، چطور انسان‌ها آنها را ازلی و طبیعی می‌پندارند و چه واکنشی ممکن است در برابر آنها نشان دهند؟ در ادامه رابطه میان این قبیل پرسش‌ها با نحوه شکل‌گیری، تحکیم و چالش‌های پیش‌روی ایدئولوژی با استفاده از آرای آلتوسر بررسی خواهد شد. حال شاید این پرسش پیش آید که چرا آلتوسر؟ علل برجسته‌ای که در پاسخ می‌توان بیان کرد شامل موارد زیر است: اول اینکه آلتوسر در نظریه تبیین چندجانبه، به طرح این ایده می‌پردازد که در شکل‌گیری ایدئولوژی، همان

1 - Restif de la Bretonne

سوژه‌هایی که بعداً زیر نفوذ و اعمال قدرت از طریق آن قرار می‌گیرند نیز نقش دارند. دومین عامل مهم بررسی دستگاه‌های اعمال ایدئولوژی است و دست آخر مقاومت‌هایی که آلتوسر اعتقاد دارد در برابر ایدئولوژی شکل خواهند گرفت. البته کلیه این موارد در ادامه به تفصیل مورد بحث قرار خواهند گرفت.

از مقاومت‌هایی که در برابر ایدئولوژی شکل خواهند گرفت سخن گفتیم؛ یکی از واکنش‌هایی که نسبت به نظام پوششی و دیگر نظام‌های نشانه‌ای موجود در جوامع وجود دارد، در داستان‌های عامیانه (ادبیات شفاهی) اقوام و ملل قابل ردیابی است و ادبیات شفاهی آذربایجان نیز در این زمینه نکات جالب توجهی دارد. ادبیات شفاهی با توجه به ذات اجرایی و نمایشی خود توان بازی با نظام‌های نشانه‌شناختی را دارد و در میان روش‌هایی که ادبیات شفاهی برای بازی با آنها (واقعیت) به کار می‌بندد، بدل‌پوشی^۱ به‌عنوان پدیده‌ای نمایشی، مسیری جالب توجه در پیش می‌گیرد. آنچه ادبیات شفاهی را در این میان به‌عنوان یک گزینه برجسته می‌سازد، فاصله هرچه بیشتر آن از نظام‌های خواهان اعمال ایدئولوژی حاکم و جریان آن در سطوح عامیانه‌تر جامعه است. البته ذکر این نکته ضروری است که ادبیات شفاهی خود نیز می‌تواند در سطوحی عامل انتقال ایدئولوژی باشد؛ چنانکه این امر در بررسی نحوه طبیعی‌سازی، که از موارد مطالعاتی افسانه‌های آذربایجان انتخاب شده‌اند، نشان داده خواهد شد.

بطور خلاصه می‌توان گفت که در این مقاله سعی بر آن است که در ابتدا با تشریح عملکرد ایدئولوژی و طبیعی‌سازی آن، نحوه به‌وجود آمدن نظام‌های نشانه‌ای - گه‌گاه تقدس یافته - در جوامع شرح داده شود و سپس از میان واکنش‌هایی که ممکن است در برابر این جریان پدید آید، ادبیات شفاهی انتخاب شود و در این شکل از ادبیات نیز تمرکز ویژه به بدل‌پوشی - و نه فقط دگرجنس‌پوشی - معطوف شود. در افسانه‌های آذربایجان بدل‌پوشی به سه شکل

۱. برای واژه‌ی بدل‌پوشی در زبان انگلیسی در حالت کلی Drag و در زمینه‌ی تئاتر با توجه به مفهوم مورد نظر Cross-dressing و Dressing up مورد استفاده قرار می‌گیرد.

«مردپوشی»، «کچل‌پوشی» و «درویش‌پوشی» اتفاق می‌افتد که هر یک جداگانه و در سطحی متفاوت از یکدیگر نظام پوششی مورد نظر ایدئولوژی را به چالش می‌کشند: مردپوشی در سطح نظام پوششی جنسیتی؛ درویش‌پوشی در سطح نظام پوششی اجتماعی؛ و کچل‌پوشی در سطح نظام‌های پوششی روایی و خلق گونه‌ای تیپ شخصیتی آشنا برای مخاطب؛ که در مورد هر یک جداگانه، به بحث و بررسی خواهیم پرداخت. شایان ذکر است بحث‌هایی که در این رابطه در مورد ایدئولوژی یا بدل‌پوشی مطرح می‌شود منحصر به افسانه‌های آذربایجان نیستند و آنها را در نمونه‌های دیگر نیز می‌توان پی گرفت. انتخاب این مجموعه به دلیل نحوه جمع‌آوری افسانه‌های موجود در آن است که به روش میدانی انجام گرفته و نیز به جهت جلوگیری از انحراف از اصل موضوع مورد مطالعه و محدود کردن دایره بحث بوده است.

ایدئولوژی و طبیعی‌سازی^۱

«واضح‌ترین توصیف آلتوسر^۲ از ایدئولوژی، راهی است که مردم برای درک جهان‌شان بر می‌گزینند. ایدئولوژی از دید آلتوسر، مجموعه‌ای از گفتمان‌ها است که از طریق آنها تجربه‌مان را درک می‌کنیم» (فرتر، ۱۳۸۶: ۱۰۷). راهی برای آن که مردان و زنان رابطه خود را با واقعیت «زندگی کنند». ایدئولوژی در حکم بازنمایی «رابطه خیالی افراد با شرایط واقعی وجودشان است» (فرتر، ۱۳۸۶).

ایدئولوژی در واقع گفتمانی است که به یک ملت یا جامعه معنی اعطا می‌کند. و از آنجا که بازتابی است از نحوه دلالت‌مند شدن یک ملت، همسویی تنگاتنگی با اسطوره دارد ... ایدئولوژی نظامی از ایده‌هاست که جامعه را توضیح می‌دهد و معنی یا توجیه می‌کند. به بیانی دیگر «... نظامی از بازنمایی‌ها است، اما در اکثر موارد این بازنمایی‌ها هیچ ربطی به آگاهی

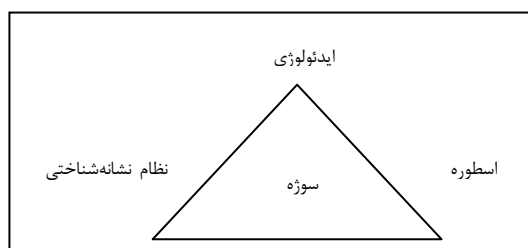
1 . naturalization

2 . Louis Althusser

ندارند: این‌ها اکثراً تصاویر هستند و گاه مفاهیم. اما در ورای این‌ها، ساختارهایی وجود دارند که بر اکثریت عظیم انسان‌ها اعمال می‌شوند، اما نه از طریق «آگاهی» شان. این‌ها ابژه‌های فرهنگی پذیرفته شده- درک شده‌اند و از طریق فرآیندهای دور از دسترس انسان‌ها بر آنان اعمال می‌شوند» (آلتوسر، ۱۹۶۹: ۲۳۳ به نقل از فرتر، ۱۳۸۶: ۱۰۶).

این ساختارها را به نحوی ساده‌تر می‌توان در نظام‌های نشانه‌شناختی چون زبان، پوشش و ... مشاهده کرد. ضمن اینکه مراد از فرآیندهای دور از دسترس انسان، عاملیتی فراتر از قدرت سوژه نمی‌تواند باشد، بلکه منظور فرآیندی چون اسطوره است که سوژه به واسطه آن، ساختگی بودن این نظام‌ها را فراموش می‌کند. آن‌گونه که در نمودار شماره ۱ نیز مشاهده می‌شود، در سطحی یکسان با سوژه، روابطی دوسویه نیز بین ایدئولوژی، اسطوره و نظام‌های نشانه‌شناختی برقرار است که سوژه در میان آنها سرگردان باقی می‌ماند. در این میان طبیعی‌سازی سوژه را در شرایطی قرار می‌دهد که برای آنها جایگاهی استعلایی فرض کند.

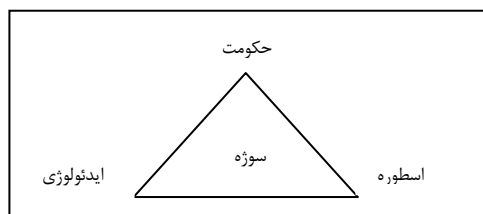
به بیان آلتوسر ایدئولوژی افراد را به مثابه سوژه‌ها احضار می‌کند - یعنی ایدئولوژی سوژه را شکل می‌دهد، «یعنی سوژه معلول ایدئولوژی است و نه طبیعی. از سوی دیگر در ایدئولوژی سوژه‌ها نیز رابطه‌ی خود با شرایط زندگی را که به عنوان وحی منزل برایشان ارائه شده، برای خود توجیه می‌کنند» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۱۳).



نمودار شماره ۱. سوژه محصور در نشانه‌ها و در تلاش برای تفسیر آنها

با این حال، به نظر آلتوسر، عظیم‌ترین و مودیانه‌ترین قدرت ایدئولوژی ظرفیت آن برای القای برداشتی تخیلی از سوژکتیویته انسان‌ها به آنها است (پین، ۱۳۸۴: ۷۴) که این کار از طریق اسطوره پی گرفته می‌شود. بنابراین باید در نظر داشت که اسطوره می‌تواند ایدئولوژی را با یک واقعیت مجازی در سطح زبان- و یا دیگر نظام‌های نشانه‌شناختی چون پوشش - مستحکم سازد. این همان طبیعی‌سازی یا «... فرآیندی است که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه می‌شوند که گویی امور آشکارا طبیعی هستند» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۵-۲۰۴). لزوم اتخاذ چنین کارکردی از سوی ایدئولوژی آنگاه توجیه‌پذیر است که آن را در رابطه با قدرت بسنجیم (نمودار شماره ۲). به بیانی دقیق‌تر ایدئولوژی در ارتباط با قدرت و در مسیر کسب قدرت بیشتر، فرآیند طبیعی‌سازی را در مورد اسطوره‌ها و در نتیجه نظام‌های نشانه‌شناختی مورد نظرش اعمال می‌کند و مسلماً طبقات حاکم در جوامع از قدرت بیشتری برای طبیعی‌سازی ایدئولوژی خود برخوردارند.

بدین ترتیب طبیعی‌سازی دارای کارکردی ایدئولوژیک و موظف به تقویت ایدئولوژی مسلط است. گفتمان‌های طبیعی‌ساز به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که نابرابری‌های طبقاتی، نژادی و جنسیتی به صورتی عادی بازنمایی شوند (هیوارد، ۱۳۸۱: ۵-۲۰۴).



نمودار شماره ۲. روش‌های تبلیغ و تثبیت نظام‌های نشانه‌ای ازسوی قدرت برای مهار سوژه

ایدئولوژی طی فرآیند طبیعی‌سازی، فقط ما را خطاب نمی‌کند تا به خود در مقام مرکز آزاد فکر و کنش بنگریم، بلکه ما را به عنوان سوژه خطاب می‌کند، به معنایی که آلتوسر از سوژه در نظر دارد؛ به عنوان «وجودی مقید، وجودی تسلیم شده به قدرتی برتر، و بنابراین، محروم شده از هر نوع آزادی، جز آزادی برای تأیید انقیاد خود» (آلتوسر، ۱۹۷۱: ۱۶۹ به نقل از فرتر، ۱۳۸۶: ۱۲۶)

ضمناً باید در نظر داشت که تلاش طبقات حاکم برای طبیعی جلوه دادن معانی‌شان، حاصل نیت آگاهانه اعضای منفرد آن طبقات نیست. به بیان دقیق‌تر باید این تلاش را به عنوان «کارکرد ایدئولوژی‌ای نقش شده در رفتار فرهنگی و اجتماعی هر طبقه و بنابراین اعضای آن طبقه تلقی کرد. این ما را به فرض بنیادی دیگری رهنمون می‌سازد: فرهنگ واجد خصوصیتی ایدئولوژیک است» (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۱۸). این همان مفهومی است که آلتوسر سعی دارد با نظریه‌ی تعیین چندجانبه^۱ بیان کند. او با اذعان به اینکه ایدئولوژی در خدمت طبقات حاکم است، اعتقاد دارد که ایدئولوژی مجموعه‌ای ایستا از عقاید اعمال شده بر طبقات فرودست توسط طبقات حاکم نیست، بلکه روندی پویاست که پی‌درپی در عمل بازتولید و بازسازی می‌شود. «در عمل» یعنی آن‌گونه که مردم فکر می‌کنند، رفتار می‌کنند و خود و روابطشان با جامعه را می‌-

^۱ . Over- Determination

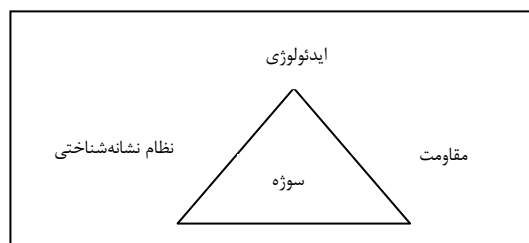
فهمند. اساس این نظریه، مفهوم دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت (داد)^۱ است که به اعتقاد آلتوسر عبارت‌اند از نهادهایی اجتماعی از قبیل خانواده، نظام آموزشی، زبان، رسانه‌های گروهی، نظام سیاسی و غیره. این نهادها گرایش به رفتار و فکر کردن به شیوه‌های مقبول اجتماعی را در مردم به‌وجود می‌آورند. نکته مهم در اینجا آن است که این نهادها فقط در سطح رسمی سیاست اعلام شده خودمختار به نظر می‌آیند، هرچند اعتقاد به این خودمختاری برای کارکرد ایدئولوژیک آنها ضروری است. لیکن، در سطح ایدئولوژی- که هرگز بیان نمی‌شود- هر نهاد توسط شبکه مکتوم پیوندهای درونی ایدئولوژیک، به تمام نهادهای دیگر مرتبط می‌شود. برای مثال، نظام آموزشی نمی‌تواند داستانی درباره سرشت فردی [یا نظام پوششی] بگوید متفاوت با آنچه توسط نظام حقوقی، نظام سیاسی، خانواده و غیره گفته می‌شود. و البته هنجارها نیز طبق منافع طبقات برخوردار از قدرت اجتماعی به‌وجود آمده‌اند و برای حفظ موقعیت‌های قدرت طبقات حاکم، آنها را به‌صورت یگانه موقعیت‌های اجتماعی که با عرف عام مطابقت دارند، طبیعی جلوه می‌دهند. هنجارهای اجتماعی، به لحاظ ایدئولوژیک، متضمن منافع طبقه‌ای خاص و یا گروهی از طبقات‌اند، اما سایر طبقات آن هنجارها را طبیعی تلقی می‌کنند، حتی وقتی منافع آنان مستقیماً با ایدئولوژی بازتولیدشده به واسطه زندگی کردن طبق این هنجارها تضاد پیدا می‌کند (فیسک، ۱۳۸۱: ۲۰-۱۱۹) (تاکید از نگارنده).

اما شیوه‌های مقبول اجتماعی و یا عرف عام را می‌توان به سادگی در نظام‌های نشانه-شناختی هر جامعه‌ای مورد شناسایی و ردیابی قرار داد. نظام پوششی نیز در جوامع مختلف خارج از این قاعده عمل نمی‌کند. افراد یک جامعه عمدتاً به نظام‌هایی پوششی پایبند هستند، بی‌آنکه به راستی بدانند این نظام‌ها چگونه پدید آمده‌اند و دقیقاً به‌همین دلیل آن را طبیعی می‌پندارند. البته ایدئولوژی نیز در این مورد بی‌تفاوت عمل نمی‌کند و از آن‌جایی که نظامی (با

۱. این واژه برابر نهاد (ISAs) است، که خود تخفیف یافته ترکیب اسمی Ideological State Apparatus در آرای لویی آلتوسر می‌باشد.

دقت و منطق خاص خود) از بازنمایی‌ها (تصاویر، اساطیر، ایده‌ها یا مفاهیم در هر مورد خاص) است که از وجودی تاریخی و نقشی خاص در یک جامعه معین برخوردار است، با فراخواندن مفاهیمی که معمولاً با احساسات میهن‌پرستانه، ملی‌گرایانه و اعتقادی جامعه سر و کار دارند، بر طبیعی بودن این امور پافشاری دارد. باید توجه داشت که ایدئولوژی در مقام نظامی از بازنمایی‌ها، از علم متمایز است چرا که در ایدئولوژی کارکرد عملی-اجتماعی مهم‌تر از کارکرد نظری (کارکرد به منزله معرفت) است (آلتوسر، ۱۹۶۹: ۲۳، به نقل از فرتز، ۱۳۸۶: ۱۰۵).

پس طبق نظریات آلتوسر می‌توان نخست این‌گونه نتیجه گرفت که ایدئولوژی برای هرکس که درون آن به سر می‌برد بیان‌گر رابطه‌ای خیالی با واقعیت است، لذا نمی‌توان آن را گفتمانی ابزار دانست که طبقه‌ی حاکم مزورانه آن را می‌فروشد تا طبقات استثمار شده را فریب دهد؛ دوم این که آلتوسر اشاره می‌کند ایدئولوژی یک جامعه در وهله نخست، ایدئولوژی طبقه حاکم است، با این حال طبقات تحت سلطه نیز خود تولیدکننده ایدئولوژی‌اند. ایدئولوژی‌هایی که اعتراض آنها را به این سلطه بیان می‌کند (فرتز، ۱۳۸۶: ۱۱۱ - ۱۱۰). پس امکان وجود جامعه‌ای عاری از ایدئولوژی، یعنی جامعه‌ای که مردم از روابط اجتماعی‌شان به‌نحوی واقعی آگاه باشند، از نظر تاریخی محل تردید است (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۹ - ۱۱۸). در نهایت به این نتیجه خواهیم رسید، که هرچند ایدئولوژی مسلط در خدمت طبقات حاکم است، اما نه ایستا و نه تغییرناپذیر است و به دلیل اینکه از نهادها و رویه‌های گوناگون تشکیل شده است، بروز تناقض در آن حتمی و (به‌رغم «طبیعی بودن» اش) در عین حال تناقض‌آمیز و در نتیجه تکه-تکه، ناهمگون و نامنسجم است. به علاوه ایدئولوژی مسلط از طریق مقاومت‌هایی به مبارزه خوانده می‌شود [یا شاید بهتر باشد به گوییم در برابر ایدئولوژی مسلط واکنش‌هایی نشان داده می‌شود] و این مقاومت‌ها از کسانی سر می‌زند که ایدئولوژی مسلط مدعی حکومت بر آنهاست (هیوارد، ۱۳۸۱: ۱۳). (نمودار شماره ۳)



نمودار شماره ۳. ایدئولوژی طبقات تحت سلطه در جهت مقاومت

واکنش‌هایی که در برابر ایدئولوژی سر می‌زند نیز در نوع شگفت‌انگیز و قابل مطالعه- اند. از میان این واکنش‌ها دنیای جادویی قصه‌ها (یا ادبیات شفاهی) مسیری ویژه در پیش می‌گیرند. قصه‌ها با «پیدایش» کاری ندارند؛ بلکه عمدتاً حول مسایل جامعه می‌چرخند. آرزوهای آدمی را رقم می‌زنند و گویای تخیل هنری مردم هستند. مردمی که همواره و در طول هزاران سال تحت ستم و استثمار بوده‌اند، بدون آنکه بتوانند علل واقعی خفت خویش را بفهمند. پس به پیش پا افتاده‌ترین دلایل و نموده‌ها، چنگ می‌انداختند؛ به نمودهایی که چه بسا روابط [به- زعم ایدئولوژی] حقیقی را واژگونه نشان می‌دهند (درویشیان و خندان، ۱۳۷۸: ۱۶). از سویی توجه مطالعات انسان‌شناختی و جامعه‌شناختی ادبیات شفاهی «مشخصاً به سنت شفاهی معطوف است [...]». این مطالعات بدون آن‌که به روابط احتمالی برخی از این فعالیت‌ها با ادبیات در معنای رایج آن کاری داشته باشند، اجرا و نمایش شفاهی را یک موقعیت ارتباطی خاص و محمل انتقال سنت جمعی جوامع می‌دانند [...] و به این اعتبار به مطالعه آن می‌پردازند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۷). ادبیات شفاهی و داستان‌های عامیانه عمدتاً توسط راوی خود و در حین روایت، اجرا نیز می‌شوند و باید اذعان داشت که «توجه [بسیار ادبیات شفاهی] به گفتار حاکی از آن است که هویت آثار شفاهی اساساً وابسته به اجرا و نمایش است» (مکاریک، ۱۳۸۳)!

^۱ . برای مطالعه بیشتر در این مورد مراجعه شود به :

Schechner, Richard. 2002. "Ritual" in *Performance Studies an Introduction*. New York: Routledge.

ضمن اینکه با اندکی تامل در باب هنر نمایش می‌توان این گفته را پیش روی داشت که: «موقعیت نمایشی ارتباطی تنگاتنگ با واقعیت دارد و در واقع گونه‌ای چیدمان عمدی عناصر واقعی به واسطه مولفی انسانی به‌شمار می‌آید» (ثمینی، ۱۳۸۳: ۴۳). به بیانی دیگر در ادبیات شفاهی به مثابه گونه‌ای از هنر (عامه) نقش ایدئولوژی بار دیگر به واسطه‌ی حضور سوژه پررنگ می‌شود. این بار این ایدئولوژی می‌تواند متعلق به سوژه معترض باشد، نظام‌های نشانه‌شناختی ایدئولوژی مسلط را به بازی گیرد، به‌علت فرآیند طبیعی‌سازی در همان قاب محدود عمل کند و یا رویکردی دوگانه داشته باشد. به همین دلیل است که آلتوسر باور دارد هنر یک بیانگر ساده ایدئولوژی نیست. به گمان او هنر در جایگاهی میان دانش و ایدئولوژی قرار دارد و از این رو قادر به حفظ این جایگاه شده است که از ایدئولوژی «عقب‌نشینی» کند، و از آن فاصله می‌گیرد^۱ (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۶۸). او خاطر نشان می‌کند که هنر را نمی‌توان تا حد ایدئولوژی تنزل داد: هنر رابطه‌ای نسبتاً ویژه با ایدئولوژی دارد. ایدئولوژی، انگاره‌هایی وهم‌آلود را ارائه می‌دهد که انسان‌ها براساس آن (و در آن) جهان واقعی را تجربه می‌کنند. هنر نیز چنین تجربه‌ای را به ما ارائه می‌کند، با این‌همه، هنر بیشتر نشان‌دهنده زندگی در یک شرایط خاص است تا تحلیل عقلانی آن شرایط؛ هنر با آنکه در چارچوب ایدئولوژی می‌گنجد، کوشش می‌کند که از آن فاصله بگیرد و به نقطه‌ای برسد که ما را به «احساس» و «ادراک» ایدئولوژی سازنده خود قادر کند (ایگلتن، ۱۳۵۸: ۶۷). در اینجا نکته بر سر مناسبات متقابل متن و ایدئولوژی است و نه بر سر نظریه بازتاب، که بنا به آن هنر بازتاب ایدئولوژیک است (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۶۹). پیر ماسری در کتاب در جست و جوی تئوری آفرینش ادبی^۲ (۱۹۶۶) بین قصه و آنچه خود آن را وهم می‌می‌خواند (زیرا از نظر او ایدئولوژی ضرورتاً چنین چیزی است) تمایز قایل می‌شود. وهم یعنی

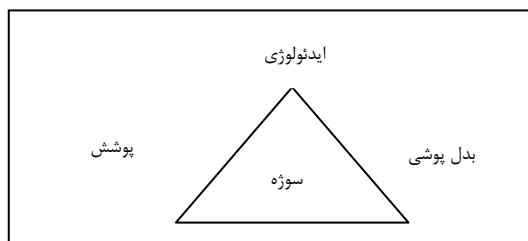
^۱ برای مطالعه‌ی بیشتر در این مورد مراجعه شود به:

L. Althusser, (1971). *Lenin and Philosophy*, Trans. B. Berwster. London, London: New Left Books pp 221-228.

^۲ برای مطالعه‌ی بیشتر در این مورد مراجعه شود به: P. Macherey, (1966). *Pour une theorie de la production litteraire*, Paris.

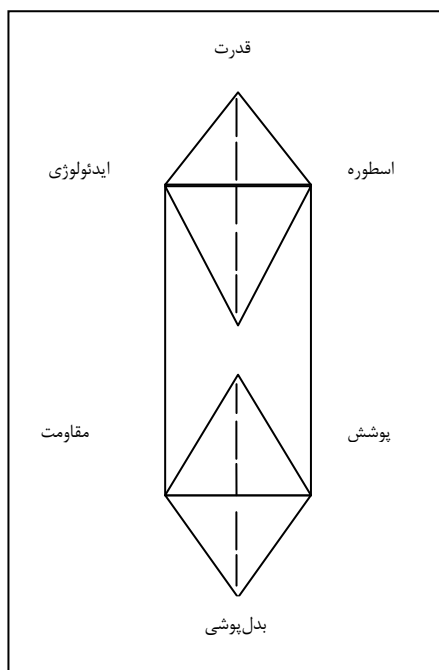
تجربه ایدئولوژیک روزمره انسان‌ها- ماده اولیه‌ای است که نویسندگان آن را مورد استفاده قرار می‌دهد، اما با کار کردن بر روی آن به چیز دیگری تبدیل‌اش کرده، به آن شکل و ساختمان می‌دهد. هنر با مشخص کردن ایدئولوژی، با شکل دادن به آن و با گنج‌نیدن روح آن در کالبد [مثلاً] یک داستان، می‌تواند از ایدئولوژی فاصله بگیرد و در نتیجه مرزها و محدودیت‌های آن را آشکار کند. به عقیده ماشری، هنر با چنین کاری ما را در رهایی از چنگال وهم ایدئولوژیک یاری می‌دهد (ایگلتون، ۱۳۵۸: ۶۷ - ۶۸).

این شکل از رهایی‌بخشی هنر را می‌توان در رخداد بدل‌پوشی در افسانه‌های آذربایجان ردیابی نمود. آنجا که نظام پوششی مورد اعتماد جامعه را به چالش می‌کشد و به این طریق ساختارهایی جدیدی پیش روی افراد قرار می‌دهد و برداشت آنها را از طبیعی بودن ساختارهای پیشین دچار وقفه سازد. به این ترتیب می‌توان مفاهیم نظام نشانه‌شناختی و مقاومت در نمودار شماره ۳ را با پوشش و بدل‌پوشی جایگزین ساخت (نمودار شماره ۴).



نمودار شماره ۴. نمونه‌ای از یک نظام نشانه‌ای و مقاومت برابر آن

در این مرحله می‌توان از طریق برقراری ارتباط موجود میان نمودارهای ۴-۱ به طرحی کامل‌تر دست یافت (نمودار شماره ۵). در این نمودار مشخص است که چگونه مفاهیم مورد بحث در این مطلب در ارتباط با یکدیگر - البته خارج از هرگونه سلسله مراتب- قرار دارند. آن‌گونه که از تصویر نیز برمی‌آید بدل‌پوشی از دو طریق قادر به تاثیرگذاری بر ایدئولوژی مسلط است؛ یکی از مسیر تاثیرگذاری بر نظام‌های نشانه‌شناختی موجود و مورد تاکید ایدئولوژی و دیگری نیز با تاثیر مستقیم بر سوژه‌ی در ارتباط با ایدئولوژی.



نمودار شماره ۵. شمای کلی مسیرهای تماس بدل پوشی و ایدئولوژی در ترکیب چهار نمودار پیشین

بدل پوشی

"بازی کردن عشق تقلید عشق است، ولی ادای عشق را درآوردن، رمزگشایی عشق است، ادای قدرت را درآوردن رمزگشایی قدرت است، ادای آیین را درآوردن رمزگشایی آیین است." آنتون آر تو (۱۹۴۸-۱۸۹۶)

در ابتدا ذکر این نکته ضروری است که بدل پوشی تنها منحصر به بدل پوشی جنسی نمی-شود و آن گونه که در ادامه خواهیم دید، گونه‌های دیگری از بدل پوشی نیز- مخصوصاً در افسانه‌های آذربایجان- قابل ردیابی است و البته در تمام این گونه‌ها مقاومت‌ها و بازیگوشی‌هایی در برابر احکام ازلی پنداشته شده، به چشم می‌خورد. در واقع بدل پوشی با مسایلی بیش از دغدغه‌هایی درباره هویت شخصی جنسیت یافته درگیر است: منظره‌هایی از الوهیت، قدرت، طبقه، افسون و جادو، ستاره شدن، مفاهیم زیبایی و تماشا و تقابل امر مریی و نامریی یا پنهان-

شده (سنلیک، ۲۰۰۰:۱۰). یوهان هوی‌زینگا^۱ در تبیین بدل‌پوشی و کارکرد آن تعریفی تازه را پیش روی قرار می‌دهد: «بدل‌پوشی آشکارترین شکل پنهان‌کاری بازیگوشانه است که با وحشت‌های دوران کودکی، لذت ناب، فانتزی رازآلود و ترس مقدس در هم آمیخته. بدل‌پوشی امر رازآلود را رمزگشایی می‌کند» (هوی‌زینگا، ۱۹۶۸:۱۳). یا همان‌گونه که معاصران ما ممکن است بگویند، واسازی این موجودیت‌ها به منظور آشکار ساختن طبیعت مصنوعی آنها.

وسوسه انجام این کار [بدل‌پوشی] قابل درک است: توصیف یک پدیده، در حالیکه در حالت بحران قرار دارد، بسیار دراماتیک است (سنلیک، ۲۰۱۰:۱۰)، ولی کارکردی از بدل‌پوشی که بیشتر مدنظر این مطلب است، در مطالعات مارجوری گاربر^۲ به چشم می‌آید. گاربر با مطالعاتی که در تاریخ بدل‌پوشی انجام می‌دهد، تئاتر یونان باستان را در کنار تئاتر شکسپیری در دسته‌ی «تئاتر دگرجنس‌پوشی» قرار می‌دهد. او معتقد است که بدل‌پوشی توجه را به سمت رفتاری جلب می‌کند که هر فردی در قالب آن، درون پارادایم‌های فرهنگی ساختاربنندی می‌شود (گاربر، ۱۹۹۷) و به این ترتیب، «فضایی ناممکن» برای ساختاربنندی و آشفته‌سازی فرهنگ خلق می‌کند. این فضای سوم، فضایی است محتمل و سوال برانگیز که انعطاف لازم برای به پرسش کشیدن اعتبار ساختارهای دوگانه را دارد و خبر از «بحران دسته‌بندی‌ای»^۳ می‌دهد که پتانسیل ویران‌سازی سلسله مراتب غالب را دارد (گاربر، ۱۹۹۷). بار دیگر می‌توانیم به نمودار ۵ رجوع کرده و مسیری را که ضمن آن بدل‌پوشی در برابر ایدئولوژی قرار می‌گیرد، ردیابی کنیم. در مسیر نخست بدل‌پوشی با بحرانی که در دسته‌بندی آن حوزه ایجاد می‌کند، نظام نشانه‌شناختی مطلوب ایدئولوژی را به چالش می‌کشد و به این ترتیب ساختارهای جدیدی ارائه می‌کند. همین امر فضای سلبی‌ای را که ایدئولوژی تبلیغ می‌کند، می‌لرزاند و از این راه به

^۱ - Johan Huizinga

^۲ - Marjorie Garber

^۳ Category Crisis: موقعیتی است که در آن خطوط بین دو گروه (از جنسیت، طبقه، نژاد، سن و مذهب) محو یا نفوذپذیر شده‌اند. در زمان پوشیدن لباس‌های جنسیت دیگر، فرد بدل‌وش استحکام و مصونیت کلیه‌ی کد (رمز)‌های اجتماعی و امکان اعمال نیرو بر آنها را مورد پرسش قرار می‌دهد.

نشانگر بحران در دسته‌بندی تبدیل می‌شود، بحرانی که می‌توان آن را اینگونه تعریف کرد، «ناتوانی در تشخیص قطعی خطی مرزی که نفوذپذیر می‌شود و اجازه گذر از مرز یک دسته (آشکارا متفاوت) را به دسته دیگر می‌دهد» (گاربر، ۱۹۹۷) و در مسیر دوم بدل‌پوشی یک «بحران آسیب‌زای دسته‌بندی» خلق می‌کند که باعث لرزش پایه و اساس هویت فردی‌ای می‌شود که در یک سیستم طبقه‌بندی بنا نهاده شده است و ایدئولوژی در سطوح مختلف سعی در تثبیت و لایتغیر ساختن آن دارد. هر فردی باید به یاد داشته باشد که دسته‌بندی‌های مورد بحث، طبیعی نیستند، بلکه ساختارهایی مصنوعی و بی‌ثبات از شرایط از پیش معین‌اند. از این منظر بدل‌پوشی دسته‌بندی‌ها را رد نمی‌کند و یا از آنها طفره نمی‌رود، بلکه دسته‌بندی‌های جدیدی خلق می‌کند. به عبارت دیگر ساختارهای موردنظر ایدئولوژی را کتمان یا نفی نمی‌کند، بلکه سعی در گسترش آن دارد.

در افسانه‌های آذربایجان نیز شاهد استفاده از بدل‌پوشی به سه گونه مردپوشی، کچل-پوشی و درویش‌پوشی هستیم که در ادامه آنها را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

مردپوشی

در افسانه‌های آذربایجان بدل‌پوشی جنسی تنها به صورت مردپوشی اتفاق می‌افتد و ما شاهد هیچ‌گونه زن‌پوشی نمی‌باشیم. تقریباً در تمام این موارد زن یا دختر تحت شرایطی مجبور به خارج شدن از محیط خانه و خانواده و انجام کاری- از لحاظ فرهنگ تثبیت شده- مردانه می‌شود. او باید علایم و نشانه‌های دال بر زنانگی را از خود دور سازد تا بتواند وارد حوزه این اعمال مردانه گردد. «... دختر رفت و رفت تا به شهری رسید. اسبش را فروخت و یک دست لباس مردانه خرید و پوشید و رفت پیش آهنگری شاگرد شد» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷: ۲۵). بحث جنس و جنسیت با پیش کشیدن نخستین پرسش آغاز می‌گردد؛ یعنی چه مرزی وجود

دارد که مثلاً یک زن با تعویض علایم دال بر جنس او و جنس خود، می‌تواند وارد قلمرو اعمال منسوب به جنس مخالف شود؟

به وضوح مشخص است که ایدئولوژی مسلط حضور یک زن در اعمال مردانه را بر نمی‌تابد و البته شناسایی یک زن توسط علایم دال بر زنانگی او- چون پوشش- صورت می‌گیرد. «تمایز میان جنس و جنسیت^۱ به این استدلال یاری می‌رساند که جنس هر قدر هم که خودسرانه و بیولوژیکی باشد، جنسیت به طور فرهنگی ساخته می‌شود: از این رو جنسیت نه نتیجه علی جنس است و نه ظاهراً به مانند جنس امری ثابت. بنابراین یگانگی سوژه بالقوه از پیش با تمایز میان جنس و جنسیت به چالش کشیده شده و جنسیت تفسیر متکثری از جنس قلمداد می‌شود» (باتلر، ۱۹۹۹: ۲-۵۱). یا به عبارت دیگر «جنسیت محصول فناوری‌های اجتماعی، گفتمان‌های نهادینه شده و رفتار روزمره است [...] نظام جنس-جنسیت [...] هم یک ساختار فرهنگی-اجتماعی است و هم یک آپاراتوس نشانه‌شناختی، یک نظام بازنمایی که معنا را تعیین و به افراد درون جامعه منتقل می‌کند» (سنلیک، ۲۰۰۰: ۴). به بیان دیگر گونه‌ای دیگر از نظام‌ها که در روابط میان ایدئولوژی (فرهنگ)، سوژه، نظام نشانه‌ای، اسطوره، قدرت و مقاومت قابل ردیابی است.

مارجوری گاربر به بررسی اهمیت جنسی و فرهنگی بدل‌پوشی می‌پردازد که موضوعی بسیار قابل طرح در نقدهای جدید جنسیت است و گذشته و حال را مورد توجه قرار می‌دهد. در بدل‌پوشی، جنسیت به ایفای نقش و کاربست‌های مادی ویژه‌ای چون لباس پوشیدن وابسته است. اگر لباس هویت آدمی را معلوم می‌سازد، پس گاه می‌تواند مرد را به زن و زن را نیز به مرد بدل کند.

البته در افسانه‌های آذربایجان می‌بینیم که زن مردپوش در این راه جنس خود را از دست نمی‌نهد و در تمام موارد در نهایت به قالب مورد نظر فرهنگی-اجتماعی، یعنی نشانه‌های-به-

^۱ - Sex and Gender

زعم فرهنگ- دال بر جنسیت خود بازمی‌گردد: او مجدداً لباس‌های دال بر جنسیت خود را به تن می‌کند، به درون خانه بازمی‌گردد، ازدواج می‌کند و صاحب فرزند می‌شود. در نمونه جالبی در داستان «به دنبال فلک» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷: ۷۰-۱۶۵) با مرد بدبختی مواجه هستیم که پادشاهی از او می‌خواهد از فلک بپرسد: «برای چه من در تمام جنگ‌ها شکست می‌خورم؟ تا حال یک دفعه هم دشمنم را شکست نداده‌ام» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷). هنگامی که مرد به فلک رسید پرسید: «پادشاه فلان شهر چرا همیشه شکست می‌خورد و تا حال اصلاً دشمنش را شکست نداده؟ فلک جواب داد: آن پادشاه زن است فقط خود را به شکل مردها در آورده. اگر نمی‌خواهد شکست بخورد باید شوهر کند [...] مرد که پیش [پادشاه] رسید و قضیه را تعریف کرد، به او گفت: حالا که تو راز مرا دانستی، بیا و بدون اینکه کسی بفهمد مرا بگیر و بنشین به جای من پادشاهی کن» (همان: ۸-۱۶۷). آنچه در پایان این افسانه با آن مواجه هستیم، ناشی از فرآیند طبیعی‌سازی است که پیش‌تر بواسطه‌ی ایدئولوژی غالب (نظام پدرسالار)، ذهنیت آفرینندگان ادبیات عامه را تحت انقیاد خود قرار داده‌است.

این امر که حتی در جوامع قبیله‌ای تمام نهادها در شکل‌دهی جنسیت نقش دارند و تضاد بین در هم آمیختن جنس‌ها و تمایز جنس‌ها در باور و اسطوره‌شناسی عامه تبدیل به یک تضاد مهم می‌شود، شاهد این مدعاست. در اغلب موارد، مشکل تقسیم یک دوجنسی آغازین به زن و مرد نیست، بلکه تمایز مرد از زن، که معمولاً به‌عنوان یک حالت ازلی مورد نظر است، اهمیت می‌یابد. آیین‌ها و مراسمی که بدل‌پوشی جنسی را به عنوان یک عنصر ذاتی در طی مناسبات مذهبی و نیز درون الگوهای بزرگتر از بیناکنش اجتماعی به کار می‌گیرند، برای تأکید بر این تفاوت‌ها ایجاد شده‌اند (سنلیک، ۲۰۰۰: ۳). در تمامی موارد مردپوشی در افسانه‌های آذربایجان از جمله داستان‌های «پدر هفت دختر و پدر هفت پسر»، «به دنبال فلک»، «شاهزاده‌ی حلوا فروش» و «درویش و میومیو خانم» و «دختر غازچران»، در پایان زن بدل‌پوش مجدداً قالب اجتماعی تثبیت شده خویش را بر می‌گزیند.

طبق الگوی باتلر، اجرایی بودن (آنچه مردم انجام می‌دهند) برای حفظ چنین نظام جنسیتی‌ای مهم است. باتلر بدل‌پوشی را رویه اجرایی و سازنده‌ای می‌نگرد که سوپراکتیویته‌های بدیهی و جفت‌های دوتایی جنسیتی را مسئله‌دار می‌کند. او این رفتار را همچون فعالیتی می‌بیند که از طریق آن افراد می‌توانند هویت‌ها و فضاهای جنسیتی بدیل ایجاد کنند (اسمیت، ۱۹۸۷: ۳۸۰). در این مورد باتلر به نقل از نیوتون^۱ (نیوتون، ۱۰۳: ۱۹۷۲) می‌نویسد:

«در پیچیده‌ترین حالت بدل‌پوشی جنسی، واژگونی مضاعف است که می‌گوید: «نمود، یک توهم است»، بدل‌پوشی جنسی می‌گوید: «ظاهر بیرونی من زنانه است اما «درون» من ذاتی مردانه است». در همان حال یک واژگونی متقابل را نمادپردازی می‌کند: «ظاهر بیرون من، (بدنم، جنسیت‌م) مردانه است اما جوهر من (خودم) از درون زنانه است» (باتلر، ۱۹۹۹: ۷-۲۳۶).

شاید این مطالب بیش از هر چیز در داستان «پدر هفت دختر و پدر هفت پسر» (بهرنگی و دهقانی ۱۳۷۷: ۳۳-۲۴) نمود داشته باشد. دختر جهت انجام اعمال جنس مخالف (شاگرد آهنگر شدن) می‌بایست علایم دال بر زنانگی را از خود دور سازد، اما ماجرا از این قسمت اهمیت می‌یابد که آهنگر در زن بودن او شک می‌کند. او علیرغم پوشش مردانه دختر، در زیر این پوشش بدن یک زن را می‌جوید. باید توجه داشت از آنجایی که بدل‌پوشی شاهد بی‌واسطه‌ای بر چگونگی ساخته شدن جنسیت است، گاربر ادعا می‌کند که این عمل «قدرت خارق‌العاده‌ای [...] برای مختل کردن، عیان کردن، به چالش کشیدن و زیر سوال بردن ایده‌ی هویت بکر و ثابت دارد» (گاربر، ۱۶: ۱۹۹۷).

این لحظه‌ای است که در آن ادراکات فرهنگی مرسوم و ثابت فرد ناتوان می‌ماند، آن هنگام که نمی‌تواند با اطمینان بدنی را که می‌بیند، تعبیر نماید، دقیقاً لحظه‌ای است که شخص دیگر مطمئن نیست، بدنی که با آن مواجه شده از آن یک مرد است یا یک زن (بایلر،

^۱ . Esther Newton

۱۹۹۹: ۲۶). آهنگر تصمیم می‌گیرد به هر ترتیبی شده جنس شاگردش را کشف کند و از آن سو، دختر به یاری سگی هر بار از نیت آهنگر مطلع شده و با ارائه علایم دال بر مردانگی خود را نجات می‌دهد: یک بار بر روی تشک آنقدر غلت می‌زند تا گل‌های سرخ زیر تشک کاملاً له شوند، بار دیگر کوه قلیچ را به کوه منجوق ترجیح می‌دهد و دیگر بار از آب‌تنی جان در می‌برد. «... [وقتی که اعمال ناشی از عادت به سطح خودآگاهی کشیده شده و عینیت می‌یابند، دچار تغییر حالت می‌شوند؛ کارها تبدیل به بازنمایی می‌شوند و کنش‌های روزمره تبدیل به ترفندهایی می‌شوند که پنداره‌ای بی‌زمان و کلیت‌یافته را ثابت فرض کرده‌اند [...]]» (سنلیک، ۲۰۰۰: ۵). می‌توان این‌گونه نیز گفت که جنسیت‌ها ارتباطی با یک زیر لایه (بنیان) بیولوژیک ندارند. مرزهای جنسیت قابل شکستن‌اند و تغییرات سازمان‌دهی شده اجتماعی و فردی از یک جنسیت به جنسیت دیگر، توجه را به «ناهنجاری‌های فرهنگی، اجتماعی یا زیبایی‌شناسی» جلب می‌کنند (گاربر، ۱۹۹۷: ۱۶).

در نهایت موعدهای یک سال به سر می‌رسد و دختر با گذاشتن یادداشتی که در آن آهنگر را از جنس خود مطلع می‌کند، محل را ترک می‌کند و به سمت خانه و خانواده باز می‌گردد. در این زمان دیگر وظیفه بدل‌پوشی پایان گرفته‌است. آهنگر به دنبال او در شهرها راه می‌افتد. در نهایت دختر را می‌یابد و با هم ازدواج می‌کنند (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷: ۳۲).

در این داستان، پافشاری آهنگر بر زن بودن دختر از زاویه‌ی دیگری نیز قابل بررسی است: مفهومی با عنوان «مردنما»^۱. چرا که آهنگر بیش از آنکه بر زن بودن شاگردش مصر باشد، می‌تواند بر پذیرفتن نقش مرد از طرف خودش در یک رابطه همجنس خواه تأکید ورزد. وقتی چنین دسته‌بندی‌هایی به چالش کشیده می‌شوند، واقعیت جنسیت نیز دچار بحران می‌گردد: «تمیز واقعیت از ناواقعیت نامعلوم می‌گردد و این فرصتی است تا ما دریابیم آنچه

^۱ . butch این واژه را باتلر برای توصیف حالتی بکار برده‌است که در یک رابطه‌ی همجنس‌خواهانه، یکی از طرفین تمایل به پذیرفتن نقش مرد را داشته باشد.

«واقعی» تصور می‌کنیم، آنچه شناخت طبیعی‌شده جنسیت می‌خوانیم، در واقع به آن استواری و ثباتی نیست که معمولاً تصور می‌کنیم» (باتلر، ۲۰۰۰: ۲۹). مارجوری گاربر نیز دگرجنس‌پوشی [...] و بدل‌پوشی را به پدیده جنس سوم مرتبط می‌داند. به نظر می‌رسد، این اعمال ساختار اجتماعی جنسیت را عملاً رد می‌کنند (بروک‌باور، ۲۰۰۸: ۸). «این جنسیت‌های عجیب یا منحرف یا سوم به ما نشان می‌دهند که ما در حالت عادی اطمینان داریم - که مردم باید یاد بگیرند که زن یا مرد باشند. مردانی که برای اجرا یا تفریح دگرجنس‌پوشی می‌کنند، معمولاً از مجلات زنان می‌آموزند که چگونه زنانگی را به طرز قانع‌کننده‌ای انجام دهند» (گاربر، ۱۹۹۷: ۵۱-۴۱).

نمونه‌ای دیگر از دگرجنس‌پوشی در افسانه‌ی «شاهزاده حلوافروش» دیده می‌شود، در اینجا با مادری روبرو هستیم که می‌خواهد جلوی روانه شدن پسرش به مسیری را بگیرد. «از این طرف مادرش هم بلند شد و لباس مردانه پوشید، سوار اسب شد و سر راه پسرش را گرفت. وقتی که پسرش رسید به او گفت: اگر از جانت سیر نشده‌ای برگرد. این جاده مال من است» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷: ۲۶۵). در واقع جنسیت ممکن است غیرذاتی و از آنجایی که ما خلق کرده‌ایم مصنوعی باشد، اما دارای کلیتی از آن خود است؛ نه اینکه آن را به سادگی سطحی ظاهری و مصنوعی بدانیم که بر واقعیت دیگری قرار گرفته و آن را پنهان می‌سازد. جنسیت دیگر استتاری نیست که باید پاره و دور ریخته شود، بلکه مجموعه‌ای از کنش‌ها، بیانات و نمودهایی است که دائماً در تلاطم قرار دارند. بدل‌پوشی جنسیتی ابزاری است در خدمت تقویت اجرایی بودن جنسیت^۱ (سنلیک، ۲۰۰۰: ۵). همانگونه که عنوان شد، حتی در دسته‌بندی‌های کوچک‌تر اجتماعی همچون خانواده نیز، جنس و قراردادهای متأثر از آن بدون وام‌گیری از نظام نشانگی لباس، دچار اختلال در نظام دلالت‌گری می‌گردند. این شکل از

۱. جودیت باتلر برای تشریح اجرایی بودن جنسیت از واژه‌ی Performativity استفاده کرده‌است.

اختلال موجب ایجاد سیلان در نظام‌های نشانه‌شناختی‌ای است که ایدئولوژی برای توجیه و اثبات خود، به هر طریق در تلاش برای ثابت نشان دادن آنهاست.

کچل پوشی

نمونه‌ی دیگری از انواع بدل‌پوشی در افسانه‌های آذربایجان، حالتی است که آن را کچل-پوشی می‌نامیم. این گونه از بدل‌پوشی با تمهیداتی آشکار در قصه‌ها تکرار می‌شود؛ این‌طور که با کشیدن پوست روده و شکم بز یا گوسفند بر سر، بدل‌پوشی رخ داده و فرد تبدیل به شخصیت تکراری کچل می‌شود. عبارت تبدیل شدن به شخصیت تکراری کچل، دقیق‌ترین عبارت به نظر می‌آید، از آن رو که فرد بدل‌پوش علاوه بر استتار، خصوصیات از تیپ کچل داستان‌های ایرانی را نیز به دست می‌آورد. بنابراین ناگزیریم در ابتدا کمی شخصیت کچل را شرح دهیم.

«این شخصیت در قصه‌های اقوام مختلف ایرانی وجود دارد که در تمام آنها ویژگی‌ها و خصلت‌های مشترکی را به او نسبت داده‌اند. کچل در آغاز، موجودی است مطرود که تنبل و ترسو و اغلب فقیر و تهیدست است. از او هیچ‌گونه انتظاری برای کارهای خارق‌العاده و پهلوانی نمی‌رود، اما چون از او انجام کاری خواسته شود، با به کار بردن حيله و زیرکی، بی‌باکی و جسارت، خود را از دیگران متمایز می‌کند» (درویشیان و خندان، ۱۳۷۸: ۳۰-۲۹). و به قول خود صمد بهرنگی «کچل گاهی کمکی تنبل و تن‌پرور است. اما وقتی مجبور به کار کردن و سیر کردن شکم خود می‌شود، چنان کارهایی می‌کند و هوش و فراستی از خود نشان می‌دهد که پادشاهان و وزیران و دیوهای پرزور از دستش عاجزند» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷: ۱۲). خیلی خلاصه می‌توان گفت دو روی یک سکه؛ و جالب‌تر اینکه فرد کچل‌پوش، بعد از کچل-پوشی، شخصیتش کمی عوض شده و تنها خصوصیات مثبت کچل را کسب می‌کند. این قضیه

هنگامی اهمیت مضاعف پیدا می‌کند که بدانیم «قصه‌های عامیانه‌ی ایرانی نیز مانند سایر قصه‌ها دارای تعدادی ثابت از اشخاصند که با نقش‌های نوعی (تیپیک) خود، از اسباب و لوازم ثابت و بدون تغییر قصه‌ها به‌شمار می‌روند» (درویشیان و خندان، ۱۳۷۸: ۲۹). این امر نیز به این دلیل است که «اساس جهان‌بینی قصه‌ها اغلب بر مطلق‌گرایی استوار است. یعنی این که قهرمان‌های قصه یا خوب‌اند یا بد. قهرمان‌های نه خوب و نه بد یعنی اینکه متوسط و بینابین در قصه‌ها پیدا نمی‌شود» (درویشیان و خندان، ۱۳۷۸). این دوقطبی خوب و بد را می‌توانیم به انبوهی از دوقطبی‌های دیگر مثل زیرک و احمق، تنبل و زرنگ و ... بسط دهیم.

با توجه به آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که کچل‌پوشی علاوه بر کارکرد مخفی‌سازی و پنهان کردن فرد بدل‌پوش، نوعی کارایی روایی نیز دارد و راوی می‌تواند با این ترفند جنبه‌های جدیدی به شخصیت مورد نظرش اضافه کند: جنبه‌های جدیدی که همواره یاری‌رسان فرد بدل‌پوش می‌باشند و موفقیت و سربلندی او را به همراه دارد و از این طریق ساختارهای جدیدی در روایت به‌وجود بیاورد. در واقع کچل‌پوشی ترفندی است تا تیپ از قالب تکراری خویش خارج شود. به این ترتیب شخصیت داستان دیگر مجبور نیست بر اساس کلیشه‌های تکراری و تثبیت‌شده عمل کند و این آزادی را به دست می‌آورد که به اقتضای زمان و مکان تصمیم‌گیری کند. بنابراین این بار می‌توان پیشنهاد پیگیری بحران دسته‌بندی در قالب زیبایی‌شناسی را مطرح کرد.

نیز باید به این نکته اشاره کرد که به جز یک مورد (شاهزاده حلوافروش)، در بقیه موارد کچل‌پوشی در افسانه‌های آذربایجان، این دختران هستند که به این گونه بدل‌پوشی دست می‌زنند. در افسانه‌ی «دختر حاجی صیاد» می‌خوانیم: «[پری] از طلاهای سر و گردنش به چوپان داد و گفت که یکی از گوسفندها را برایش سر ببرد. همه چیز گوسفند را به چوپان داد. فقط شکمبه‌اش را برداشت و کشید روی سرش و شد یک کچلک درست و حسابی. لباس کهنه مردانه از چوپان گرفت و پوشید و راه افتاد» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷: ۲۰). در این داستان،

دختر با ترفند کچل‌پوشی می‌تواند به عنوان کارگر، دوباره به خانه پدری‌اش بازگردد و پادشاهی را که به وسیله درویش‌پوشی به‌دنبال اوست، از اشتباهش آگاه کند و مجدداً به قصر شاه برگردد. یا در افسانه درویش و میومیو خانم و دخترغازچران نیز به همین ترتیب: «[دختر] گوسفندی هم از بازار خرید و پوستش را کند و شکمش را به سرش کشید. آن وقت زر و جواهر را به خودش بند کرد، لباس‌ها را پوشید و پوست گوسفند را هم پوشید و سوار درشگه شد و به راه افتاد» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷).

به این ترتیب مشاهده می‌شود که این گونه از بدل‌پوشی در کنار کارکرد روایی، کارکردی جنسیتی نیز دارد که در قالب روایت داستان رخ می‌دهد. شخصیتی که بنا بر اقتضای داستان لازم است خصوصیات جدیدی کسب کند، با استفاده از کچل‌پوشی تیپ‌آشنای مخاطبان را به دست می‌آورد. حالات و کنش‌هایی را که اکتساب آنها مستلزم طراحی روش‌های تثبیت‌شده داستان‌گویی است، به واسطه‌ی گونه‌ای از بدل‌پوشی به شخصیت داستان منتقل می‌شود؛ گونه‌ای توافق‌شده بین راوی و مخاطب.

درویش‌پوشی

اتفاقی که در این گونه از بدل‌پوشی روی می‌دهد اندکی با بدل‌پوشی جنسی متفاوت است و بیش از آنکه با تجربه و هویت فردی شخص درگیر شود، هویت اجتماعی او را به چالش می‌کشد. درویش‌پوشی را از دو جهت می‌توان واکنشی نسبت به روند طبیعی‌سازی دانست: اول اینکه آرزوی وارد شدن شاه به جایگاه اجتماعی سازندگان ادبیات شفاهی را متبلور می‌سازد و دوم این رویا که شاهی از طبقه اجتماعی آنها برخیزد و این تمایزات به نحوی برچیده شوند؛ چرا که «افسانه‌ها، چیزی فراتر از خیال‌بافی یا پژواک سنت‌های گذشته است. بیش از هر چیز این افسانه‌ها بازتاب رویای کسانی است که آن را پرداخته‌اند، گفته‌اند و شنیده‌اند. رویاهایی از

داشتن عدالت اجتماعی، زندگی سرشار از کار لذت‌بخش، زیبایی و صلح و آرامش و در نهایت، آرزوی آزادی و رهایی» (درویشیان و خندان، ۱۳۷۸: ۲۹) و یا به قولی دیگر «نمودگار خواست‌ها و آرزوهای پنهان مولفینی ناشناس، از طبقاتی فراموش شده که هرگز راهی به تاریخ رسمی نگشوده‌اند و همواره در حاشیه‌های مهمتر از متن باقی مانده‌اند» (ثمینی، ۱۳۸۳: ۷-۳۶). در افسانه‌های آذربایجان درویش‌پوشی مختص شاهان است. شاهی که بنابر شرایطی مجبور به ترک قصر خود و گام نهادن در جامعه می‌شود، به هر حال باید پوششی غیر از پوشش شاهانه برگزیند و افسانه‌سرایان و قصه‌گویان پوشش درویش را برای او انتخاب کرده‌اند. چرا که درویش مهمان خداست نه مهمان خلق خدا؛ پس در هر خانه‌ای راه دارد. در افسانه‌ی شاهزاده حلوافروش می‌خوانیم: «پادشاه گفت: باید بروم و با چشم خودم ببینم. بلند شد و لباس درویش‌ها را پوشید و آمد به دکان حلوا فروش. گفت: مهمان خدایم. بگذار امشب این‌جا بخوایم» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷: ۲۶۸-۲۶۷). این‌گونه درویش‌پوشی از شاه، شخصیتی می‌سازد غیر از آنچه تیپ درویش در افسانه‌ها دانسته می‌شود و «نمونه اروپایی آن را می‌توان راهب متکدی دانست» (درویشیان و خندان، ۱۳۷۸: ۳۰).

افسانه‌های آذربایجان معمولاً شاه را به بهانه یافتن چیزی گم‌شده و یا سر درآوردن از ماجرای که به آن شک دارد، از قصر خارج می‌کنند و شاه نیز در این راه برای شناخته نشدن درویش‌پوش می‌شود. در افسانه‌ی دختر حاجی صیاد می‌خوانیم: «روزی پادشاه و وزیر نشسته بودند، صحبت می‌کردند که پادشاه گفت: وزیر، پری دیر کرد. ازش خبری نشد. پاشو بار و بندیل ببندیم، لباس درویشی بپوشیم، برویم ببینیم دختر چه کار می‌کند» (پاشدند لباس درویشی پوشیدند و آمدند به شهر پری» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷: ۲۱) و یا در افسانه‌ی «اذان‌گو»: "[...] پادشاه انگشت به دندان گرفت و گفت: باورکردنی نیست. باید خودم بروم و ته و توی قضیه را دریاورم. بابا درویش، تو پاشو لباس‌هایت را بکن، لباس‌های من را بپوش و تا برگشتن من بنشین

سرجای من. من هم لباس‌های تو را می‌پوشم و می‌روم پرس و جویی بکنم» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۷۷).

او از قضا در خانه‌ای می‌زند که مقصودش در آن است و یا مقصودش از روی نشانه‌ای دیگر چون چهره یا صدا او را می‌شناسد و بدون اینکه شاه بداند او را به خانه راهنمایی می‌کند. اتفاقاً با استقبال گرمی از سوی صاحبان خانه مواجه می‌شود و صاحبان خانه به خیال درویش بودنش از او پذیرایی می‌کنند. این درست لحظه‌ای است که سفر از یک پایگاه اجتماعی به پایگاه اجتماعی دیگر، از یک طبقه اجتماعی به طبقه‌ای دیگر به انجام می‌رسد. نکته جالب توجه این است که در داستان‌های شاهزاده حلوافروش و دختر حاجی صیاد شاهد تقابل دو گونه بدل‌پوشی می‌باشیم. در هر دوی این داستان‌ها پادشاه درویش‌پوش در برابر فرد کچل‌پوش قرار می‌گیرد و اتفاقاً در هر دو مورد کچل‌مصنوعی اشتباه پادشاه را بر او آشکار می‌سازد.

در ادامه‌ی ماجرا آنگاه که از بابا درویش می‌خواهند حکایتی بگویند و از چشمه دانش‌اش به دیگران نیز سهمی رسانند، شاه از این عمل ناتوان است. در این لحظه فردی که شاه را به‌جا آورده، اجازه آشکار شدن چهره‌ی شاه را نمی‌دهد و با گفتن حکایت خود، هم شاه را از گمراهی خارج می‌کند و هم او را مجبور می‌کند که نقاب از چهره برگیرد. در پایان نیز معمولاً یا وصلتی اتفاق می‌افتد و یا وصلت گذشته از سر گرفته می‌شود؛ اتفاقی که چندان در ادبیات شفاهی و داستان‌های عامیانه غریب نیست. اینجا دیگر وظیفه بدل‌پوشی به پایان رسیده و افراد بدل‌پوش باید مجدداً به جایگاه سابق اجتماعی خود بازگردند.

نتیجه‌گیری

بدل‌پوشی به عنوان عملی نمایشی، عملی که بی‌شک نیازمند مخاطب است تا معنا پیدا کند و کارکردش را به انجام رساند، دریچه‌ی جدیدی از امکانات برقراری ساختارهای نو به روی ما

می‌گشاید. بدل‌پوشی یکی از اعمالی است که می‌تواند ما را در شناخت واقعیت‌ها و نشانه‌های ثبات یافته‌ای که انسان‌ها ناخودآگاه پذیرفته و مسایل ازلی-ابدی می‌پندارند، یاری رساند. پایه و اساس این احکام و دستورات را یک اعتقاد کهن شکل می‌دهد که بنا بر آن علایم و نشانه‌های جنسیتی جادویی‌اند و سوءاستفاده از آنها هم فرد سوءاستفاده‌گر و هم طبیعت و ماهیتش را تغییر می‌دهد. با این اعتقاد که پوشش‌هایی که بر جنسیت دلالت دارند آن را تشکیل نیز می‌دهند، این عمل باعث سردرگمی دال و مدلول است (سنلیک، ۲۰۰۰: ۲-۱). همین امکان انسان را با دنیای پیش رویش وارد چالش تازه‌ای می‌کند و عطش جدیدی در شناخت پدیده‌های پیرامونش در او پدید می‌آورد.

در این میان باید به این نکته توجه داشت که بدل‌پوشی در پی ویران ساختن ساختارهای تثبیت شده نیست، بلکه سعی دارد ساختارهای جدیدی را به منصفه ظهور برساند تا سیلان و بی‌ثباتی ساختارهای پیشین را آشکار سازد و انسان را از قید قیودی که خود نمی‌داند چگونه به آنها پایبند شده‌است، رها کند. منظور از این رهایی، وارد شدن به سردرگمی بی‌نشانی و گیجی ناشی از ناتوانی در برقراری ارتباط با محیط اطراف نیست، و همین که انسان متوجه شود این نشانه‌ها و علایم چیزی جز برساخته‌ی ذهن خودش نیستند، گامی به پیش است.

اکنون پرسشی که برجای می‌ماند آن است که با توجه به اینکه «بدل‌پوشان تمایلی به تغییر در بدنشان ندارند» (گاربر، ۱۹۹۷: ۱۲۹) و نیز اینکه «جنسیت در [بدل‌پوشی] در امر خیالی و امر نمادین به سر می‌برد» (گاربر، ۱۹۹۷: ۱۳۵-۱۳۴)، در فرآیند بدل‌پوشی، آیا بدل‌پوش تبدیل به دالی جدید می‌گردد؟ آیا او با حفظ همان موقعیت دالی سابق دلالت و در نتیجه مدلولی جدید را پدید می‌آورد؟ ناگفته پیداست که پاسخ به چنین پرسش‌هایی کاری چندان آسان نیست؛ با این حال پاسخ هرچه باشد، خود مهر تاییدی است بر این امر که رابطه دال و مدلولی پیشین دیگر برقرار نیست. آیا نظام کنونی دلالت را می‌توان بر اساس دانسته‌های

پیشین مورد تحلیل قرار داد؟ آیا با توجه به آنچه گفته شد، تحلیل نظام پسین، دانشی نوین را طلب خواهد نمود؟

پس به این ترتیب نظاره‌گر پیش کشیده شدن پرسش‌ها و روابط بی‌پایانی خواهیم بود، که هیچ یک بر دیگری تقدم و رجحان ندارد و با دنیایی بی‌پایان از امکانات روبرو خواهیم بود که تمایز میان واقعیت و ناواقعیت را دشوار و چه بسا مرزهای این گونه تمایزگذاری‌ها را محو و ناپیدا می‌سازد.

نکته جالب توجه دیگر این است که هیچ موردی از زن‌پوشی در افسانه‌های آذربایجان رخ نمی‌دهد و به‌طور کلی در داستان‌های رسمی و غیررسمی ایران، این شکل بدل‌پوشی جنسی به‌ندرت یافت می‌شود. مساله‌ای که خود نیازمند تحقیق و پژوهشی جداگانه است و بحث‌های پیچیده و مفصلی پیرامون خود دارد که از حوصله این مطلب خارج است.

جدول شماره ۱. خلاصه کارکرد گونه‌های بدل‌پوشی در افسانه‌های آذربایجان

پیامد چالش	حوزه چالش	گونه بدل‌پوشی
ساختارزدایی از نظام جنس و جنسیت، ارائه پیشنهاد برای ساختارهای جدید و اخذ امتیاز از نظام پدرسالارانه	نظام جنسیت	مرد پوشی
ارائه روشی منحصربه‌فرد در شخصیت‌پردازی افراد داستان و آفرینش میان طبقه ی جنسیتی	نظام جنسیت	کچل پوشی*
مقاومت در برابر سلسله مراتب اجتماعی تحمیل شده	نظام طبقاتی	درویش پوشی

*در مورد شخصیت داستانی کچل باید اذعان داشت که باور عام بر نقصان تمایلات جنسی در مورد وی، میان طبقه‌های

ناآشکار در نظام جنسیتی دو تایی فرادست آورده است

جدول شماره ۲. بررسی گونه‌های بدل‌پوشی در «افسانه‌های آذربایجان» بازنگاشت صمد بهرنگی

بدل پوشی (Dressing – Up)			نام افسانه	ردیف
کچل پوشی	درویش پوشی	مردپوشی		
+	+	+	دختر حاجی صیاد	۱
-	+	+	پدر هفت دختر و پدر هفت پسر	۲
-	-	-	آدی و بودی	۳
-	-	-	قصه آه	۴

بدل پوشی: آشوب سازی در ایدئولوژی

-	+	-	دختر درزی و شاهزاده	۵
-	-	-	شتر و روباه	۶
-	-	-	آلتین توپ	۷
-	+	-	اذان گو	۸
-	-	-	گل خندان	۹
-	+	-	ای وای های	۱۰
-	-	-	نخودی	۱۱
-	-	-	پیرزن و سه دخترش	۱۲
-	-	-	ملک محمد	۱۳
-	-	-	بیزووم	۱۴
-	-	-	گرگ و گوسفند	۱۵
-	-	-	عروسک و سنگ صبور	۱۶
-	-	-	بی بی لی جان	۱۷
-	-	-	موش گرسنه	۱۸
-	-	-	دیو پخمه	۱۹
-	-	-	شیر و روباه	۲۰
-	-	-	هفت جفت کفش آهنی ، هفت جفت عصای آهنی	۲۱
-	-	-	رفیق خوب ، رفیق بد	۲۲
-	-	+	بدنبال فلک	۲۳
-	-	-	فاطمه خانم	۲۴
-	-	-	پیراهن عروسی از سنگ آسیا	۲۵
-	-	-	پسر زرنگ و دختر تنبل پادشاه	۲۶
-	-	-	بز ریش سفید	۲۷
-	-	-	انار خاتون	۲۸
-	-	-	محمد گل بادام	۲۹
-	-	-	گرگ و روباه	۳۰
-	-	-	پرندۀ آبی	۳۱
+	-	+	درویش و میو میو خانم و غازچران	۳۲
-	-	-	گل و سیناور	۳۳
-	-	-	دختران انار	۳۴
+	+	+	شاهزاده حلوافروش	۳۵
-	-	-	تیزتن	۳۶
-	-	-	روباہ و پیرزن خمره سوار	۳۷
-	-	-	گنج	۳۸
-	-	-	کچل مم سیاه	۳۹

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۶) *حقیقت و زیبایی*، درس‌های فلسفه هنر، نشر مرکز، تهران.
- ایگلتون، تری (۱۳۵۸) «ادبیات و ایدئولوژی»، ترجمه محمد امین لاهیجی. کتاب جمعه ۸، صص ۶۸-۶۵.
- به‌رنگی، صمد، و بهروز دهقانی (۱۳۷۷)، *افسانه‌های آذربایجان*، تهران: انتشارات مجید.
- پین، مایکل (۱۳۸۲) *بارت، فوکو، آلتوسر*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- ثمینی، نغمه (۱۳۸۳) «جدال قدرت و نمایش در هزار و یک شب»، فصلنامه هنر ۶۱، صص ۴۸-۳۶، تهران.
- درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان (مهابادی) (۱۳۷۸) *فرهنگ افسانه‌های ایرانی*، تهران: کتاب و فرهنگ.
- فرتر، لوک (۱۳۸۶) *لویی آلتوسر*، ترجمه امیر احمدی آریان، تهران: نشر مرکز.
- فورتیه، مارک (۱۳۸۷)، *مقدمه‌ای بر تئوری تئاتر*، ترجمه علی ظفر قهرمانی نژاد، انتشارات سمت، تهران.
- فیسک، جان (۱۳۸۱) «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمه مژگان برومند، ارغنون ۲۰، صص ۱۲۷-۱۱۷.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳) «ادبیات شفاهی»، دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱) *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه فتح محمدی، تهران: هزاره سوم.

Althusser, Louis. (1993) "Essays on Ideology", Trans Allikas, Verso, London & New York.

Althusser, Louis. (1984) *Essay on Ideology*, Verso, London.

Althusser, Louis. (1969) *For Marx*, Trans Ben Brewster, Verso, London.

Althusser, Louis. (1971) *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, London.

Brukbaur, Ashley. (2008) "Flanerie and the Lesbian Gaze: Female Spectatorship in the Work of Toulouse-Lautrec", *Modern Art and Media Culture* Fall 2008.

Butler, Judith. (1999) *Gender Trouble*, Routledge, New York.

- Garber, Marjorie. (1997) *Vested Interests: Cross-dressing & Cultural Anxiety*, Routledge, New York.
- Huizinga, Johan. (1968) *Homo Ludens: A Study of the Play- element in Culture*, Beacon Press, and Boston.
- Kott, Jon. (1968) *Theatre Notebooks 1947-1967*, Trans.B.Tabori, Routledge, New York.
- Newton, Esther. (1972) *Mother Camp: Female Impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago.
- Senelick, Laurence. (2000) *Changing Room: sex, drag and theatre*, Routledge, London.
- Smith, Dorothy E. (1987) *The Everyday world as Problematic: A feminist Sociology*, Northeastern University Press, New Baskerville.