بسم الله الرحمن الرحیم

نامهٔ نقد

(مجموعه مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه شناسی ادبیات)

به کوشش
دکتر حمیدرضا شعیری

خانهٔ کتاب
آذر ۱۳۹۱

سرشناسه: همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران (دومین : ۱۳۹۰: تهران)
عنوان و نام پدیدآور: نامه نقد: مجموعه مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات/ به کوشش حمیدرضا شعیری.
مشخصات نشر: تهران: خانه کتاب، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری: ۵۲۰ ص.
فروست: خانه کتاب؛ ۳۳۴. جشنواره نقد کتاب؛ ۳۶.
شابک: ۳ـ ۰۹۴ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸ ۱۵۵۰۰۰ ریال
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع: نقد ادبی ـ ایران ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها
شناسه افزوده: شعیری، حمیدرضا، ۱۳۴۵
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۰ ۸هـ/ ۳۳۴۲ PIR
رده‌بندی دیویی: ۹/ ۰ فا ۸
شماره کتابشناسی ملی: ۳۰۰۲۸۷۲

خانه کتاب ۳۳۴

جشنواره نقد کتاب ۳۶

عنوان: نامهٔ نقد
(مجموعه‌مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات) «دفتر دوم»

به‌کوشش: دکتر حمیدرضا شعیری
ویراستار: اعظم فتحی هل‌آباد
ناشر: خانهٔ کتاب
نوبت چاپ: اول ـ آذر ۹۱
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
قیمت: ۱۵۵۰۰ تومان
شابک: ۳ـ ۰۹۴ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ سروش

تهران: خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین جنوبی، شماره ۱۰۸۰، مؤسسهٔ خانهٔ کتاب، تلفن: ۸۸۳۴۲۹۸۵

پیشگفتار

مؤسسه خانه کتاب از بدو تأسیس با علم به جایگاه نقد در رشد و بالندگی علم و دانش و فرهنگ مکتوب تلاش کرده است در حد توان خود بسترهای نقد و نقدنویسی را فراهم آورد. جشنواره نقد با ۹ سال سابقه، انتشار تخصصی مجلات کتاب ماه در تمام رشته‌های علوم انسانی، علوم کاربردی و علوم محض و تهیه و تدوین کتاب‌هایی در حوزهٔ مباحث نظری نقد و... مانند: مجموعهٔ عیار نقد، نقد کتاب و کتاب نقد، نقد برتر، از دریچهٔ نقد، نقد تاریخی، نقد ادبی، نقد فلسفی و... برگزاری نشست‌های تخصصی نقد کتاب در سرای دائمی اهل قلم و در نمایشگاه بین‌المللی کتاب، از جمله فعالیت‌های خانه کتاب در راستای هدف یادشده است.

سال گذشته دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات با حضور جمع کثیری از صاحب‌نظران، منتقدان، در سراسر کشور به همت انجمن نقد ادبی ایران در طی دو روز در دانشگاه تربیت مدرس تهران برگزار شد. این همایش با همکاری مؤسسه خانه کتاب، دانشگاه تربیت مدرس (به‌ویژه گروه آموزش زبان فرانسه)، دانشگاه شهید بهشتی، دانشگاه فردوسی مشهد، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شورای گسترش زبان فارسی، انجمن ایرانی زبان و ادبیات فرانسه، انجمن زبان‌شناسی ایران، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران، معاونت پژوهشی خانهٔ هنرمندان و مرکز فرهنگی شهر کتاب در محورهای زیر برگزار شد:

۱. مطالعات تاریخی نشانه‌شناسی ادبیات در جهان؛
۲. ساخت‌گرایی؛
۳. پساساخت‌گرایی؛

۴. بلاغت ادبی؛

۵. مطالعات زبان‌شناختی ادبیات؛

۶. رویکرد گفتمانی و تحلیل انتقادی گفتمان به ادبیات؛

۷. مطالعات بینارشته‌ای ادبیات: ادبیات و هنر، ادبیات و رسانه؛

۸. نشانه- معناشناسی ادبیات: دیدگاه روایی، ارزشی، پدیدارشناختی، شناختی، عاطفی، تنشی، زیبایی‌شناختی، اتیک.

آنچه پیش روی قرار دارد مجموعه‌مقالات یادشده است که با عنوان *نامه نقد* (دفتر دوم) به پیشگاه مخاطبان فرهیخته تقدیم می‌شود. در پایان جا دارد از دبیر علمی همایش: دکتر حمیدرضا شعیری (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس)؛ دبیر اجرایی همایش: مجید رحیمی جعفری (پژوهشگر مستقل و مدیرمسئول آکادمی هنر)؛ اعضای کمیتهٔ علمی: آقایان دکتر فردوس آقاگل‌زاده (دانشیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس)؛ دکتر آزیتا افراشی (استادیار گروه زبان‌شناسی پژوهشکدهٔ علوم انسانی)، دکتر احمد پاکتچی (استادیار دانشگاه امام صادق و رئیس حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران)، دکتر ایرو تاراستی (استاد دانشگاه هلسینکی و رئیس انجمن جهانی نشانه‌شناسی)، دکتر محمد پارسانسب (دانشیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم و عضو انجمن علمی نقد ادبی ایران)، دکتر ابراهیم خدایار (استادیار دانشگاه تربیت مدرس و عضو انجمن علمی نقد ادبی ایران)، دکتر نسرین خطاط (استاد دانشگاه شهید بهشتی و معاون انجمن علمی زبان فرانسه)، دکتر حسن ذوالفقاری (استادیار دانشگاه تربیت مدرس و عضو انجمن علمی نقد ادبی ایران)، دکتر روح‌الله رحمتیان (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس)، دکتر فرهاد ساسانی (دانشیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه الزهرا)، دکتر فرزان سجودی (دانشیار دانشگاه هنر تهران)، دکتر حمیدرضا شعیری (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس و سردبیر مجلهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی)، دکتر پریوش صفا (استادیار دانشگاه تربیت مدرس)، دکتر علی عباسی (دانشیار گروه ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی)، دکتر محمود فتوحی (استاد ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد و رئیس انجمن علمی نقد ادبی ایران)، دکتر ناصر فکوهی (دانشیار گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران)، دکتر ژاک فونتنی (استاد و رئیس مرکز تحقیقات نشانه- معناشناسی فرانسه)، دکتر ژاله کهنمویی‌پور (استاد دانشگاه تهران و رئیس انجمن علمی زبان فرانسه)، دکتر رؤیا لطافتی (دانشیار گروه زبان

فرانسه دانشگاه تربیت مدرس)، دکتر بابک معین (استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد اسلامی)، دکتر بهمن نامورمطلق (معاون پژوهشی خانهٔ هنرمندان و استادیار دانشگاه شهید بهشتی)، دکتر امیرعلی نجومیان (دانشیار گروه ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید بهشتی)؛ و جناب آقای علی شجاعی صائین (مدیرعامل مؤسسه خانه کتاب)؛ همکاران محترم واحد انتشارات آقایان: ناصر میرزایی، ابراهیمی و کیانی، سرکار خانم قاسمی و سرکار خانم حقانی تشکر و قدردانی می‌کنم.

علی اوجبی

معاون فرهنگی مؤسسه خانه کتاب

مقدمه

ضرورت و هدف برگزاری همایش نشانه‌شناسی ادبیات

نشانه‌شناسی در جایگاه یک علم، دارای نظریه‌هایی است که می‌توان برای آن سه سنت اصلی اروپایی، آمریکایی و روسی را درنظر گرفت. در سنت اروپایی، بنیان‌های نظری نشانه‌شناسی را باید نزد دو زبان‌شناس سوئیسی (فردینان دو سوسور) و دانمارکی (لویی یلمسلف) جست. سوسور اولین کسی بود که آرزوی تحقق علمی را داشت که بتواند به مطالعهٔ نشانه‌ها درون زندگی اجتماعی بپردازد. مطالعات سوسور نظام نشانه‌ای را تبیین کرد؛ نظامی که بیشتر بر روابط دالی و مدلولی در سطحی انتزاعی استوار بود. نظام نشانه‌شناختی سوسور نظامی بسته است و نشانهٔ سوسوری مدلولی پایان‌یافته و نهایی را تبیین می‌کند. در ادامهٔ سنت نشانه‌شناسی سوسوری، یلمسلف نظریهٔ پلان‌های زبانی را جایگزین نشانه کرد تا به این ترتیب، به‌جای سیستم و نظام، «فرایند» را در مرکز مطالعات زبانی خود قرار دهد. او به‌جای روابط دالی و مدلولی، مجموعه‌های بزرگ نشانه‌ای (دو پلان صورت و محتوا) را درنظر گرفت که در تعامل با یکدیگر فرایند «سمیوزیس» یا نشانه- معنایی را تحقق می‌بخشند. این سنت همان روشی است که بعدها مبنای تفکر گرمس و شاگردان او مانند ژاک فونتنی و کلود زیلبربرگ در مکتب پاریس قرار گرفت و براساس آن، نشانه- معناشناسی گفتمانی شکل گرفت؛ نشانه- معناشناسی گفتمانی به بررسی مجموعه‌های بزرگ گفتمانی در بافت‌های انسانی، فرهنگی، اجتماعی، کنشی، تجربه‌ای، جسمانه‌ای، عاطفی، حسی‌ادراکی، پدیداری، تنشی، اتیک و غیره می‌پردازد.

در سنت دوم که آمریکایی است و در بسیاری از موارد اروپا را هم فراگرفت، مطالعات نشانه‌شناختی را مدیون پی‌یرس هستیم که فیلسوف و زبان‌شناس بود. مهم‌ترین تفاوت دیدگاه پی‌یرس با سوسور در این است که نشانهٔ پی‌یرسی دارای مدلولی بی‌نهایت باز است و هربار

قابلیت بازیابیِ مدلولی در نشانه وجود دارد. نکتهٔ مهم دیگر در نظریهٔ نشانه‌ای پی‌یرس این است که نشانه همواره بازنمود «چیزی» برای «کسی» است و از این جهت با ورود کسی به حوزهٔ نشانه، پی‌یرس زاویهٔ دیدی را مطرح می‌کند که نشانه براساس آن معنادار می‌شود. شاید همین زاویه‌دید ویژه است که «تفسیر» نامیده شده است. نشانه معنایی بنیادی دارد و پس از آن به‌واسطهٔ تفسیر، از این معنای بنیادی فاصله گرفته، قادر است بی‌نهایت مدلول را درون خود بیافریند. تأثیر مهم دیگر پی‌یرس در حوزهٔ نشانه را باید در دیدگاه ترتیبی او به نشانه جست. به‌عقیدهٔ او، انسان با سه بعد مرتبط است: احساسات (که کیفی هستند)؛ حضور (که تجربهٔ ملموس و عینی است)؛ تفکر و شناخت (که قوانین تابع آن هستند و گفتمان‌ها برمبنای آن رقم می‌خورند). در این نگاهِ پی‌یرسی، نظم و قانون بعد سوم است که می‌توان آن را قانون حضوری- که بعد دوم است- نامید. حضور بعد دوم می‌تواند از بعد سوم تبعیت کند یا نکند؛ اما نمی‌تواند به آن نظم بدهد. شرط شکل‌گیری آن نیز این است که «ممکن» شود و ممکن همان بعد اول است؛ یعنی احساسات دنیای ممکن‌ها هستند. پس قانون تابع حضور است که حضور هم تابع امکان حضور است. این موضوع نشان می‌دهد احساس، تجربه، حضور و شناخت در رابطه با یکدیگر قرار می‌گیرند تا جریان معناسازی از راه نشانه شکل گیرد. جریانی باز؛ زیرا «ممکن‌ها» پایان‌ناپذیرند.

سنت سومی که بر تحولات علم نشانه‌شناسی تأثیر انکارناپذیری داشت، در روسیه شکل گرفت. سنت روسی از این جهت اهمیت دارد که بنیان‌های اصلی آن بر نقد ادبی استوار است و اندیشمندانی مانند آندره بِلی در شکل‌گیری آن نقش داشتند. همین سنت روسی بود که مبنای تحول نشانه‌شناسی به‌سوی نشانه‌شناسی روایت با توجه به نظریهٔ روایی ولادیمیر پروپ شد. بعدها، گرمس آن را به روش‌شناسی روایی بسیار گسترده و منسجمی تبدیل کرد. همچنین، در سنت نشانه‌شناسی روسیه لازم است به نظریهٔ نشانه‌شناسیِ فرهنگ لوتمان اشاره کرد که «سمیوسفر» را رقم زد. برمبنای این دیدگاه، نشانه‌شناسی امروز بسترهای فرهنگی را که نشانه‌ها درون آن شکل می‌گیرند، حائز اهمیت می‌داند. همین امر است که تعامل فرهنگ‌ها و انتقال آن‌ها به یکدیگر جهت بازپردازی نشانه‌ها و فرایند ترانشانه‌ای را امکان‌پذیر می‌کند. این سه سنت مبنای علمی قرار گرفتند که آن را نشانه‌شناسی و به‌تعبیری دیگر، نشانه- معناشناسی می‌نامیم.

امروزه، نشانه‌شناسی دیدگاهی کاملاً گفتمانی دارد و هرگز خود را به بررسی نشانه‌های جدا از بافت مانند واژه و جمله محدود نمی‌کند. در این میان، ادبیات به‌عنوان گفتمانی پویا با دخالت در زبان و کاوش در آن، درپی خلق گفتمان‌هایی جدید و بازتولید معنا درنتیجهٔ عملیاتی نشانه- معنایی (سمیوزیس) است؛ به همین دلیل ادبیات یکی از مهم‌ترین میدان‌های مطالعاتی برای نشانه‌شناسی به‌شمار می‌رود. نشانه‌شناسی به‌عنوان علم از یک‌سو تأمین‌کنندهٔ نظریهٔ ادبی و از سوی دیگر آبشخور روش مطالعهٔ ادبی است. تعامل نشانه‌شناسی با ادبیات دوسویه است. از یک‌سو نشانه‌شناسی برای بررسی، تحلیل و نقد گفتمان ادبی ابزار مهمی ارائه می‌دهد و از سوی دیگر ادبیات نیز مرجعی است که نشانه‌شناسی می‌تواند به‌کمک آن به تولید نظریه بپردازد. این تعامل آن‌قدر گسترده است که ضرورت برگزاری همایشی با عنوان نشانه‌شناسی ادبیات را ایجاد کرده است؛ زیرا گفتمان ادبی فرصتی است که براساس آن، نشانه‌ها دریافت و بازیابی می‌شوند، در فرایندی گفتمانی قرار می‌گیرند و پس از بازتولید به خلق معناهایی جدید و نامنتظر منجر می‌شوند.

بنابراین، هدف از برگزاری این همایش نه‌فقط بررسی و مطالعهٔ چگونگی دریافت و بازتولید نشانه‌ها در مجموعه‌های وسیع گفتمانی و حتی در تعامل با گفتمان‌های دیگر است؛ بلکه مطالعهٔ نقشی است که نشانه‌شناسی- در جایگاه علم- در نقد و بررسی متون و گفتمان‌های ادبی دارد.

آرزوی ما این است که نشانه‌شناسی به‌عنوان علم بتواند در جهت تولید نظریه‌های بومی نیز گام بردارد. نشانه‌شناسی به مطالعهٔ هر گفتمانی که بپردازد، بر این باور است که آن گفتمان محصول فرهنگی است که نشانه‌ها درون آن تولید شده‌اند. پس لازم است علاوه‌بر نظریه‌های جهان‌شمول، به تولید نظریه‌هایی که کارکرد فرهنگی تولید نشانه را نیز شامل می‌شوند، پرداخته شود. امیدواریم این همایش بتواند حرکت ما را در ادامهٔ راهی که سال‌ها پیش آغاز نموده‌ایم، منسجم‌تر، سریع‌تر و عمیق‌تر کند.

نشانه‌شناسی در ایران

در دههٔ اخیر، نشانه‌شناسی در ایران تحول و رشد بسیار چشمگیری داشته است. پیوند نشانه‌شناسی به‌عنوان رشته‌ای بینارشته‌ای با بسیاری از رشته‌های دیگر باعث شده است تا

رسالت پژوهشگران این حوزه بسیار گسترده و در عین حال حساس باشد. به همین دلیل، در سال ۱۳۸۲ حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران شکل گرفت. این حلقه کار خود را در فرهنگستان هنر آغاز کرد. برایند این تلاش، هشت همایش سالیانه، انتشار شش مجموعه‌مقالات، و برگزاری کارگاه‌ها و هم‌اندیشی‌های متعددی بوده است که دوستان حلقه با کوشش بی‌دریغ خود در تحقق آن مشارکت کردند. این حلقه فعالیت‌های بین‌المللی وسیعی را نیز آغاز کرده است که مهم‌ترین آن‌ها، شرکت در هم‌اندیشی‌ها، سمینارها، کارگاه‌ها و همایش‌های خارج از کشور و تبادل علمی با دانشمندان این رشته در نقاط مختلف دنیاست. حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران از سال ۱۳۸۸ تاکنون، فعالیت‌های آموزشی و پژوهشی خود را در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی ادامه می‌دهد. در کنار این فعالیت، فعالیت دیگری نیز در حوزهٔ پژوهشی خانهٔ هنرمندان شکل گرفته که هدف آن، فعال کردن پژوهشگران جوان این حوزه در عرصهٔ مطالعات نشانه‌شناختی در حوزهٔ هنر و گفتمان‌های متعدد هنری و ادبی است.

گزارش کوتاهی از روند برگزاری همایش نشانه‌شناسی ادبیات

نخستین همایش نقد ادبی ایران در اسفند ۱۳۸۹ در دانشگاه فردوسی مشهد با موفقیت برگزار شد. دکتر محمود فتوحی دبیر علمی این همایش بود. هدف اصلی این همایش، پرداختن به نظریهٔ ادبی و مسائل نقد ادبی در ایران بود. به همین دلیل، در این همایش با دیدگاه‌های مختلف و متنوع نقد ادبی بدون هیچ محدودیتی در رویکرد و روش روبه‌رو شدیم. در اختتامیهٔ این همایش همهٔ شرکت‌کنندگان اتفاق‌نظر داشتند که همایش نقد ادبی می‌تواند به جریان پویایی تبدیل شود و امیدوار بودند هر سال شاهد برگزاری یک همایش در این حوزه، اما با رویکردی تخصصی باشند. با توجه به تحولات حوزهٔ نقد و شرایط خاصی که گفتمان‌های ادبی دارند (وضعیت بینامتنیتی، بینارسانه‌ای، بیناگفتمانی، بینانشانه‌ای، بیناژانری و...) ضرورت تحقق حرکت علمی به‌منظور توسعهٔ نقد ادبی در ایران گریزناپذیر است.

با توجه به همین دیدگاه، در مهر ۱۳۹۰ پیشنهاد برگزاری دومین همایش نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات مطرح شد. پس از بررسی ضرورت‌ها، اهداف و چشم‌انداز آن، دانشگاه تربیت مدرس با همکاری مؤسسه خانه کتاب و دانشگاه‌ها، مؤسسات و انجمن‌های علمی دیگر عهده‌دار میزبانی آن شد. پس از اعلام فراخوان، حدود ۱۳۰ چکیده به دبیرخانهٔ

همایش ارسال شد. با توجه به کیفیت علمی چکیده‌ها و ارتباط آن‌ها با موضوع اصلی همایش، حدود ۳۴ چکیده از سوی کمیتهٔ علمی همایش پذیرفته شد. از میان این ۳۴ چکیده، ۱۹ چکیده برای ارائه و چاپ در مجموعه‌مقالات و ۱۵ چکیدهٔ دیگر فقط برای انتشار در مجموعه‌مقالات درنظر گرفته شد. درمجموع، در این هم‌اندیشی ۲۶ استاد دانشگاه (اعم از استاد، دانشیار، استادیار و مربی)، ۱۲ دانشجوی دکتری، ۸ کارشناس ارشد و ۵ دانشجوی کارشناسی ارشد شرکت خواهند داشت. در بعضی از موارد نیز چکیده‌ها جهت پاره‌ای اصلاحات به نویسندگان بازگردانده شد و پس از انجام اصلاحات، مقالات دوباره دریافت شد. با آرزوی برگزاری همایشی مفید، مؤثر و پویا برای همهٔ دوستداران علم نشانه‌شناسی و با تشکر ویژه از همهٔ نهادها و سازمان‌ها و کسانی که ما را در برگزاری این هم‌اندیشی صمیمانه یاری کردند.

تهران، اسفند ۱۳۹۰

حمیدرضا شعیری

پیام ایرو تاراستی[1] رئیس انجمن جهانی نشانه‌شناسی به همایش

ایرانی‌های عزیز و بهتر بگویم، نشانه‌شناس‌های فارسی‌زبان. سلام و پیام گرم مرا از هلسینکی و کشور فنلاند به همایش سمیوتیک که توسط همکارم حمیدرضا شعیری به آن دعوت شده بودم، بپذیرید. من نتوانستم در این همایش حضور پیدا کنم و به همین دلیل پیامم را از طریق ویدئو حضورتان تقدیم می‌کنم. من مراتب همکاری خود را با جامعهٔ نوپای سمیوتیک ایران اعلام می‌کنم. این همایش خبر مسرت‌بخشی برای جامعهٔ جهانی سمیوتیک است. من فقط از طرف جامعهٔ بین‌المللی مطالعات سمیوتیک درحال سخن گفتن با شما نیستم؛ بلکه من به‌عنوان نمایندهٔ جامعهٔ سمیوتیک فنلاند نیز با شما سخن می‌گویم.

به‌گمان من، سمیوتیک درحال رشد در همهٔ نقاط جهان است. سمیوتیک نمایانگر اصالت ملت‌ها و فرهنگ‌های مختلف است. من فکر می‌کنم ایران یا سرزمین پارسیان، به‌طور ویژه، برای مطالعات سمیوتیک بسیار مساعد است؛ زیرا شما دارای تاریخی غنی هستید که بر اندیشه‌های بزرگانی مانند ابن‌سینا و حافظ بنا شده است. تاریخ طولانی ایرانیان با سابقه‌ای عمیق که کورش را در خود پرورانده است، تصویری از فرهنگ ایرانی می‌دهد که در اروپا از شهرت فروانی برخوردار است. هرچند که بعدها ما واقعیت ایران را با کتاب معروف مونتسکیو یعنی *نامه‌های ایرانی* تطبیق دادیم که بیانگر این نکته بود که چگونه می‌توان یک ایرانی بود.

احساس من این است که که سمیوتیک زبانی بین‌المللی است و آموزش بین‌المللی هم دارد. سمیوتیک در هرجای دنیا درحال گسترش است. ما دارای مکتب سمیوتیک پاریس،

1. Eero Tarasti

مکتب لوتمان، مکتب پی‌یرسی و مکتب اُمبرتو اکویی هستیم. برمنبای همین مکتب‌هاست که مسائل گفتمانی دنیای جدید را مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

سمیوتیک می‌تواند از ورای فرهنگ‌ها فهمیده شود و راهی برای نقد جوامع مدرن باشد که همهٔ ما به‌نحوی با آن‌ها مرتبط هستیم. امروزه، سمیوتیک به مطالعهٔ جوامع پست‌مدرن و پساساختاری می‌پردازد.

آنچه مهم است این است که امروز در حوزهٔ سمیوتیک در ایران اتفاق مهمی افتاده است که اگرچه ما در آنجا حضور نداریم، قلباً در کنار شما هستیم.

فنلاند، هلسینکی، اسفند ۱۳۹۰/ فوریه ۲۰۱۲

پیام ژاک فونتنی[1] به همایش

نشانه- معناشناسی مکتب پاریس که حول محور شخصیت‌های علمی مانند بارت و گرمس پایه‌گذاری شده، بر اصل متنیت خلق استوار است. فرایند معناپردازی می‌تواند براساس واحدهای بسیار کوچک یعنی نشانه‌ها تجزیه و تحلیل شود؛ اما همین فرایند ابتدا در مجموعه‌های وسیع و پیچیده‌ای یعنی متن‌ها دریافت می‌شود و فرضیهٔ بنیادی بر یک اصل استوار است: متن‌ها ترکیبی از نشانه‌ها هستند؛ اما این متن‌ها خود، تحت کنترل نظام‌های معناداری قرار دارند که ویژهٔ آن‌هاست. این نظام‌های معنادار فقط شیوه‌ها یا مدهایی از به‌کارگیری نشانه‌ها و ترکیب آن‌ها با یکدیگر نیستند؛ یعنی نمی‌توان این نظام‌ها را به نشانه‌ها تقلیل داد. این نظام‌ها کلان- ساختارهایی‌اند که دارای صورت‌های بیان و به‌ویژه محتوا یا درونه‌های معنایی خاص خود هستند که این صورت‌ها و محتواها فقط محصول ترکیب محتوای خود نشانه‌ها نیستند.

به همین دلیل است که متون ادبی اولین پایگاه و میدان تحقیق مطالعات نشانه- معناشناختی را فراهم کرده‌اند؛ ابتدا ادبیات فولکلور، سپس داستان‌های هزار و یک شب، اسطوره‌ها، رمان‌ها و در پایان هم شعر. در طول تاریخ طولانی نقد ادبی، دو گرایش مهم به‌طور موازی خود را به ثبت رسانده‌اند و گاهی هم با یکدیگر در مجادله بوده‌اند: اولین گرایش همان است که درپی کشف خصوصیات و هویت ویژهٔ هر متن، هر اثر و هر نویسنده است؛ دومین گرایش هم به‌دنبال استخراج صورت‌ها، ساختارها، قوانین ثابت و قابل تعمیم یا قابل انتقال از متنی به متنی دیگر و یا حتی همهٔ متون مشابه است. برای مثال، سنت علم بلاغت به گرایش دوم تمایل دارد؛

---

۱. پروفسور نشانه- معناشناسی دانشگاه لیموژ، رئیس دانشگاه لیموژ، رئیس افتخاری انجمن علمی سمیوتیک فرانسه

زیرا بلاغت مجموعه‌ای است از صورت‌ها (به‌ویژه فیگورها و تروپ‌ها) که می‌توان بدون درنظر گرفتن محتوای خاص آن‌ها در همهٔ متون شناسایی کرد. زبان‌شناسی متن نیز به همین گرایش دوم تمایل دارد؛ اما با این تفاوت که ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر متن ساختارهای محدود و کوچک‌تر مانند جمله، روابط بین جمله‌ها و پاراگراف‌ها، و به‌ویژه پلان صورت را نیز درنظر می‌گیرد.

درمقابل، نشانه- معناشناسیِ ادبیات موضوع خود را بررسی و توصیف فرم‌هایی کامل‌تر و وسیع‌تر می‌داند و اغلب خود را معطوف به کشف روابط معنایی کلیت متن می‌پندارد. درواقع، نشانه- معناشناسی به‌دنبال این است تا ارتباط بین ساختارهای جزئی‌تر و کلی‌تر متن را آشکار کند. علاوه‌بر این، نشانه- معناشناسی این ویژگی مهم را دارد که به بررسی محتوا بپردازد؛ زیرا مهم‌ترین خصوصیت نشانه- معناشناسی این است که در میان تمام رویکردهای متن، رویکردی است که به «صورت محتوا» بسیار اهمیت می‌دهد. در کنار رویکرد بلاغت که به مطالعهٔ فرم‌های محتوای جزئی و محدود مانند فیگورها و تروپ‌ها می‌پردازد، نشانه- معناشناسی به فرم‌های متنی کلیت‌مدار نظر دارد: فرم‌های روایی، فرم‌های عاطفی، فرم‌های گفتمانی و حتی تجربهٔ حسی و احساس‌مدار.

امروزه، می‌توان از دیدگاه صرف مطالعات ادبی این‌گونه استدلال کرد که نشانه-معناشناسی ادبیات موفق شده کاری را که بلاغت شروع کرده است، به مطالعهٔ مجموعه‌فرم‌های متنی گسترش دهد. درواقع، نزد برخی مکتب‌های نشانه‌شناختی مانند گروه مو،[1] بلاغت از این پس جزء نشانه‌شناسی عمومی است.

اینک باید به این موضوع دقت کرد که ویژگی‌های خاص صورت‌ها یا فرم‌های منحصربه‌فرد در هر متن و نزد هر نویسنده وجود دارد. در این مورد دو جهت‌گیری مورد نظر است: اولین جهت‌گیری این است که از ورای زبانی مشترک، هر اثری، تولیدی بی‌همتا و خلقی ویژه و مطلق است که نمی‌توان آن را به یک تحلیل محدود کرد. هرچه بیشتر اثری درمقابل تجزیه و تحلیل مقاومت کند، آن اثر موفق‌تر است. هرچه بیشتر هویت اثری از صورت‌های موجود و درنظرگرفته و شناخته‌شده بگریزد، قابلیت‌های بیشتر و کارکردهای زیبایی‌شناسانه‌تری دارد. دومین جهت‌گیری بر این باور است که هر اثری به فرم‌ها و صورت‌ها

1. groupe MU

و قوانینی محدود است که قابلیت تعمیم بیشتری دارد و آن چیزی که خلاقیت و تولید درگرو آن است همان ترکیبات این فرم‌ها، نوع این ترکیبات و نوع تعامل قوانین درون‌متن‌هاست. نشانه- معناشناسی راه دوم را انتخاب می‌کند؛ زیرا بیم این می‌رود که راه اول ما را به سمت و سویی سوق دهد که به تحلیلی سلیقه‌ای و زیبایی‌شناسی محض ختم شود. بی‌شک، تحلیل زیبایی‌شناختی در نوع خود بدیع و بی‌همتاست و حتی سیر زیبایی‌شناختی در هر اثر، مقدمه‌ای لازم برای ورود به دنیای تجزیه و تحلیل و تأویل متن است. اما نباید فراموش کرد که تحلیل متن هرچند ترکیبی، تلفیقی، آمیخته و مخاطب‌محور باشد، نمی‌تواند به دریافت و سیر زیبایی‌شناختی محدود شود.

نشانه- معناشناسی این فرضیهٔ مهم را در خود می‌پروراند که آفرینش ادبی برایند فعالیتی گفتمانی است؛ یعنی نتیجهٔ فعالیت جمعی و پیوسته است که برمبنای تغییر، بازپردازی، خلاقیت و خلق صورت می‌گیرد. چنین متنی دربرگیرندهٔ فرم‌های روایی و فرم‌های گفتمانی است. این فرم‌های روایی و گفتمانی سنت‌ها و حافظهٔ مشترک یک فرهنگ را به‌کار می‌گیرند و در مرکز چنین فعالیت جمعی و پیوسته‌ای است که حضور فردی و منحصربه‌فرد می‌تواند راه را بر تولید صورت‌های خاص، بدیع، بی‌همتا و نوظهور بگشاید.

بنابراین، نشانه- معناشناسی دارای این موضع صریح است که آفرینش ادبی در فرهنگ جمعی به‌شدت لنگر انداخته و بر همین اساس است که نبوغ ادبی را بر ایجاد فرم‌هایی استوار می‌داند که همگان در درون یک فرهنگ در شکل‌گیری آن شریک هستند. بی‌شک، این موضع بدون ایراد هم نیست؛ زیرا در راه دریافت هویت اصلی سبک و منحصربه‌فرد بودن و فردیت نویسنده مشکلی ایجاد می‌کند. اما این دیدگاه مزیت مهمی نیز دارد: به ما این قابلیت را می‌دهد تا در مقام مخاطب متن بتوانیم ویژگی‌هایی را که متن به ما منتقل می‌کند و آن‌ها را حس می‌کنیم به بیان درآوریم. همچنین، این دیدگاه به ما کمک می‌کند تا با استفاده از زبانی توصیفی، همهٔ هیجان‌ها و عواطفی را که متن در خود جمع کرده است بازتاب دهیم. سرانجام، این دیدگاه کمک می‌کند همهٔ ممکن‌های تطبیق و مقایسه، انتقال، ارتباط و تعامل بین آثار را درنظر بگیریم. به لطف رویکرد نشانه- معناشناختی و با چنین روشی، ادبیات نه‌تنها دیگر جزیره‌ای جداافتاده نیست؛ بلکه کاربردی زیبایی‌شناختی است که در مجموعهٔ کاربردهای فرهنگی وارد شده است؛ زیرا نشانه- معناشناسی به گفتمان‌های دیگری مانند سینما، معماری، تلویزیون، موسیقی، مد و پوشاک، و آشپزی نیز معطوف است. روش نشانه- معناشناسی روشی

است که عبور هنرها به یکدیگر را ممکن می‌سازد. نشانه- معناشناسی به ما اجازه می‌دهد تا حوزه‌های مختلف هنر و حتی حوزه‌های گفتمانی رایج، روزمره و عمومی را که در مقایسه با حوزه‌های هنری و ادبی اهمیت کمتری دارند مطالعه کنیم. همین امر باعث شده است تا به سراغ گفتمان‌هایی مانند مطبوعات، رسانه‌های صوتی و تصویری نیز برویم.

نشانه- معناشناسی فضیلتی آموزش‌محور نیز دارد که خاص آن است: آنچه را که بیان می‌کند، می‌تواند نشان دهد؛ آنچه را که توصیف می‌کند، می‌تواند منتقل کند؛ آنچه را که تحلیل می‌کند، می‌تواند تفهیم کند. این فضیلت آموزش‌محور به تلاشی نیازمند است: کسب شناخت و تبحّر در دست‌یابی و تسلط به یک اصطلاح‌شناسی و همچنین یادگیری روش‌های مربوط به آن حوزه. به همین دلیل است که باید به این تلاش پاداشی اختصاص داده شود و پاداش آن چیزی نیست جز درک و فهمی کامل‌تر از متن‌ها به‌واسطهٔ رابطه‌ای صمیمی با پدیده‌های فرهنگی از هر نوع که باشند.

براساس این، نشانه – معناشناسی نباید فقط به‌عنوان فن تحلیل در میان دیگر فنون درنظر گرفته شود. در زمان استادان ساخت‌گرا مانند بارت و گرمس، نقش نشانه‌شناسی نقشی «رمزگشا» بود؛ یعنی نقشی نقدگرا دربرابر گفتمان‌های دیگر. به همان میزان که امروزه گرایش‌های دیگر علوم انسانی و اجتماعی می‌توانند دربرابر گفتمان‌های ادبی چنین نقشی را برای خود قائل باشند. نشانه – معناشناسی نمی‌تواند ادعا کند چنین نقشی فقط در انحصار آن است. باوجود این نشانه – معناشناسی ابزاری استثنایی در اختیار ما می‌گذارد که می‌توان به‌وسیلهٔ آن، به شکل‌گیری اندیشه‌هایی روشن و هوشمندی‌هایی نقدگرا و در مجموع، شهروندانی واقعی – که به فرهنگ خاص خود نگاهی والا و مؤثر دارند – کمک کرد.

فرانسه، لیموژ، اسفند ۱۳۹۰/ فوریه ۲۰۱۲

فهرست

پیشگفتار ۵
مقدمه ۹

فصل اول: نشانه‌شناسی روایت

سبک‌شناسی روایت در داستان کوتاه «چشم شیشه‌ای»/ فردوس آقاگل‌زاده، حسین رضویان..... ۲۵
سوژه در نقش «من» دستوری/ بهزاد برکت، آذین عشقی ۴۳
تحلیل نشانه‌شناختی شش روایت از حکایت.../ محمد پارسانسب، نرجس نیکان‌فر..... ۵۹
نشانه‌شناسی تاریخ‌نگاری پسانوگرا/ حسین پیرنجم‌الدین، شیما شهبازی..... ۸۷
تحلیل زبان‌شناختی ساختار متن روایی «داش آکل»/ ژیلا خانجانی ۱۰۵
تحلیل ساختاری داستان بندانگشتی/ نعیمه فرحناک ۱۲۷

فصل دوم: نشانه‌شناسی درام

زبان دیداری و تجسمی اشیاء در نفی زبان کلامی در آثار بکت/ مرتضی بابک معین ۱۴۱
تأثیر ترجمه بر بازی‌های کلامی با تکیه بر.../ فرزان سجودی، محبوبه سجادی‌فرد..... ۱۵۳
انسجام و انتشار دو منش شکل‌گیری متن/ فرزان سجودی ۱۷۵
کارکرد نحو روایی (مدل کنشگران)/ علی عباسی..... ۱۸۷
از نظریهٔ کنش سخن جان آستین تا کاوشی در.../ بهروز محمودی بختیاری، نرگس فرشته‌حکمت..... ۲۰۳
مطالعهٔ ترانشانه‌های پونکتومی متن چندلایه/ بهمن نامورمطلق ۲۱۹

فصل سوم: نشانه‌شناسی بینارشته‌ای

مطالعهٔ بینامتنی شعر «سفر مجای» و.../ علی‌رضا انوشیروانی، ونوس ترابی..... ۲۴۱
بررسی نقادانهٔ گفتمان‌های مسلط سفرنامه‌ها و.../ علی‌رضا انوشیروانی، لاله آتشی ۲۶۵
نگاهی به سیر تحول نشانه‌های نگارشی در.../ اعظم استاجی، آیلین فیروزیان‌پور اصفهانی ۲۷۵
بررسی و تحلیل رویکردهای بینارشته‌ای زبان‌شناسی/ فرزانه علوی‌زاده، سیده مریم فضائلی..... ۳۰۱

فصل چهارم: نشانه‌شناسی شعر

بررسی نشانه‌شناختی التفات در شعر معاصر فارسی/ فرزان سجودی، فرید دهقان طرزجانی ۳۲۳
نگاهی به رباعیات خیام براساس نظریهٔ گفتمان.../ شهلا شریفی، مجتبی پردل..... ۳۴۷
بررسی زبان‌شناختی تشخص آوایی در اشعار حافظ و.../ رحمان صحراگرد، میرمسعود صدری ۳۶۳
زاویهٔ دید در حکایت خسرو و شیرین/ مهناز کربلایی صادق، فاطمه سیدابراهیمی‌نژاد، افروز پورداد ۳۹۳
ساختارشناسی قصهٔ پادشاه و کنیزک در مثنوی/ علی گراوند، الیاس نورایی..... ۴۰۷

فصل پنجم: نظریه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان

نظام روایی و نشانه‌های متعالی از دیدگاه نشانه- معناشناسی سیال/ مرضیه اطهاری نیک‌عزم..... ۴۲۷
سطوح ناامنی نشانه‌ای و تنظیم فاصله در ارتباط/ احمد پاکتچی ۴۴۳
نظام ارزشی در گفتمان اتیک براساس داستان «در خم راه»/ آتنا پوشنه ۴۶۳
جلوه‌های نمایشی در «موش و گربه» / مجید رحیمی جعفری، محمدجعفر یوسفیان کناری.....۴۸۹
نظام ارزشی گفتمان ادبی: رویکرد نشانه- معناشناختی/ حمیدرضا شعیری ۵۰۹

فصل اول

نشانه‌شناسی روایت

سبک‌شناسی روایت در داستان کوتاه «چشم شیشه‌ای» اثر صادق چوبک

فردوس آقاگل‌زاده*

حسین رضویان**

چکیده

یکی از ویژگی‌های سبک‌شناسی نوین، توصیف متن بدون استفاده از کلماتی مانند خوب، عالی، نازل، سست و... است. نگارندگان این مقاله می‌کوشند تا نشان دهند چگونه می‌توان با به‌کارگیری الگوی سبک‌شناسی روایت سیمپسون (2004) و با بررسی مؤلفه‌های گفتمان و عناصر روایت مطرح در آن، سبک داستان‌های کوتاه صادق چوبک را تعیین کرد. به این منظور، سه داستان کوتاه چوبک به‌صورت تصادفی انتخاب و بررسی شده است.

نتایج تحقیق نشان می‌دهد به‌جای استفاده از واژگان محدودی برای بیان ویژگی‌های سبک‌شناختی متن یا نویسنده، می‌توان از توصیفات و توضیحاتی مبتنی‌بر شواهد متن استفاده کرد. بنابراین، توصیفی از داستان‌های چوبک براساس مؤلفه‌های الگوی سیمپسون، تصویری روشن و عینی از نثر او فراروی خواننده قرار می‌دهد و ویژگی‌های سبکی آن را مشخص می‌کند. برای نمونه، چوبک در داستان‌هایش به‌ترتیب از فرایندهای مادی، رابطه‌ای و رفتاری بیش از سایر فرایندها استفاده کرده است. براساس این، شخصیت‌های داستان‌های چوبک کنشگرهایی رفتارگرا هستند. همچنین، زاویهٔ دید در داستان‌های او از نوع سوم‌شخص روایتگر

---

* دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس aghagolz@modares.ac.ir

** استادیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه سمنان razavian_h@yahoo.com

است و این گزینش با بسامد اندک فرایندهای ذهنی انطباق دارد. ازلحاظ ساختار متنی، داستان‌های چوبک همگی فاقد چکیده‌اند. همچنین، در دو داستان از مجموع سه داستان برگزیدهٔ او پایانه وجود ندارد. روابط بینامتنی موجود در داستان‌های او اغلب از نوع ضرب‌المثل‌های معروف فارسی است. بنابراین، می‌توان با به‌کارگیری الگوی سبک‌شناسی روایت سیمپسون و عناصر مطرح در آن یعنی رسانهٔ متنی، رمز جامعه‌شناسی زبان، شخصیت‌پردازی، زاویهٔ دید، ساختار متنی، بینامتنیت و مشخصه‌های سبکی موجود در هریک از آن‌ها که در این الگو مطرح شده‌اند، سبک داستان‌های کوتاه صادق چوبک را تعیین کرد.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، داستان کوتاه، صادق چوبک، «چشم شیشه‌ای»، رمز جامعه‌شناسی زبان، شخصیت‌پردازی، زاویهٔ دید.

۱. مقدمه

امروزه، سبک‌شناسی علاوه‌بر استفاده از همهٔ زمینه‌ها و علوم مختلف به شاخه‌ای تخصصی در زبان‌شناسی تبدیل شده و مبنای علمی و عملی استوارتری یافته است (Carter & Simpson, 2005: 14). بنابراین، سبک‌شناسی زمینه‌ای علمی است که هم بسیار گسترده است و هم بسیار پیچیده؛ ولی با پرهیز از پراکنده‌گویی و پیچیده کردن توصیف و با تلاش درجهت سامانمند کردن روش توصیف علمی، می‌توان به دستاوردهای چشمگیری در مطالعهٔ ادبیات که یکی از برجسته‌ترین و وسیع‌ترین حوزه‌های کاربرد زبان است، دست یافت. به‌مدد رویکردهای مطرح در زبان‌شناسی می‌توان با معیارهای علمی به بررسی سبک‌شناختی آثار منثور پرداخت. سبک‌شناسی برای بررسی همهٔ انواع متون، ازقبیل متون علمی، حقوقی، سیاسی و غیره کاربرد دارد؛ اما بررسی متون ادبی یکی از مهم‌ترین زمینه‌های سبک‌شناسی است.

بسیاری از پژوهش‌ها در حوزهٔ سبک‌شناسی با رویکردی سنتی انجام شده‌اند. برخی از تحقیقات سال‌های اخیر نیز اگرچه با رویکردهایی نوین انجام شده، فقط به ابعاد محدودی از سبک پرداخته‌اند. به عبارت دیگر، در این حوزه فقدان رویکرد و پژوهشی که جنبه‌های مختلف سبک در آن لحاظ شده باشد، مشهود است. ازاین‌رو، به‌دلیل جامعیت نسبی الگوی سیمپسون (2004)، این الگو به‌عنوان چارچوب نظری این پژوهش انتخاب شده است.

هدف مقاله، بررسی سبک‌شناختی داستان کوتاه «چشم شیشه‌ای» اثر صادق چوبک براساس

الگوی سبک‌شناسی روایت سیمپسون است. به عبارت دقیق‌تر، درپی آنیم که با استفاده از عناصر سبکی و اجزای گفتمان روایت که در الگوی سیمپسون مطرح شده‌اند، ویژگی‌های سبکی داستان‌های کوتاه فارسی را تعیین کنیم و به‌طور مشخص به این سؤال پاسخ دهیم که چگونه می‌توان با استفاده از عناصر سبکی و اجزای گفتمان روایت که در الگوی سیمپسون مطرح شده‌اند، ویژگی‌های سبکی روایت را در داستان‌های کوتاه فارسی مشخص کرد. برای این منظور، ارائهٔ شواهد عینی و دقیق از متن و پرهیز از برداشت‌های شخصی و تفسیرهای بی‌پایه مورد نظر بوده است. بنابراین، داستان براساس مؤلفه‌های موجود در الگوی سیمپسون تجزیه و تحلیل شده است.

۲. چارچوب نظری تحقیق: الگوی سبک‌شناسی روایت سیمپسون

سبک‌شناسی روایت یکی از رویکردهای سبک‌شناسی است. روایت توالی ادراک‌شده‌ای از وقایع است که به‌صورت غیراتفاقی با هم مرتبط هستند (تولان، ۱۳۸۶: ۱۶). این وقایع می‌توانند واقعی یا تخیلی باشند (نوروزی، ۱۳۸۸: ۱۴). روایت‌ها در چارچوب یا طی نوعی دورهٔ زمانی صورت می‌گیرند. این دورهٔ زمانی می‌تواند بسیار کوتاه، مانند قصهٔ کودکانه یا بسیار طولانی، مانند برخی رمان‌ها و افسانه‌ها باشد (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۸). روایت در کمینه‌ترین شکل خود، از دو بند[1] تشکیل شده است که ازلحاظ زمانی مرتب شده‌اند و تغییر در ترتیب آن‌ها، به تغییر در شیوهٔ تفسیر وقایع می‌انجامد (Simpson, 2004: 18). مثال زیر نمونه‌ای از یک روایت ساده است:

«علی بشقاب‌ها را انداخت و رضا ناگهان خندید.»

دو بند روایی بالا سیر زمانی دو عمل را نشان می‌دهد. ما از روایت بالا نه‌تنها می‌فهمیم که عمل علی قبل از عمل رضا روی داده؛ بلکه درمی‌یابیم که کار علی علت خندیدن رضا بوده است. وقتی بندها را جابه‌جا می‌کنیم، تفسیر ما نیز دستخوش تغییر می‌شود. یعنی از جملات «رضا ناگهان خندید و علی بشقاب‌ها را انداخت» چنین فرض می‌کنیم که عمل رضا قبل از عمل علی روی داده و علت انداختن بشقاب‌ها، خندهٔ رضا بوده است. البته، اغلبِ روایت‌ها از رمان تا داستان کوتاه و حتی روایت‌های روزمره بیش از دو بند دارند. روایت به بسط و تفصیل

1. clause

و پرداخت نیاز دارد و این پرداخت فردی و هنرمندانه در قالب سبک‌ها، صداها یا روش‌های متمایز نویسندگان مختلف تجلّی می‌یابد. داستان‌هایی که فاقد چنین پرداختی‌اند، اغلب یکنواخت و خسته‌کننده‌اند. ویلیام لباو عقیده دارد روایت‌ها دارای عناصر ساختاری ضروری و مشخصی هستند که نبودشان به بدساختی روایت می‌انجامد (Simpson, 2004: 19).

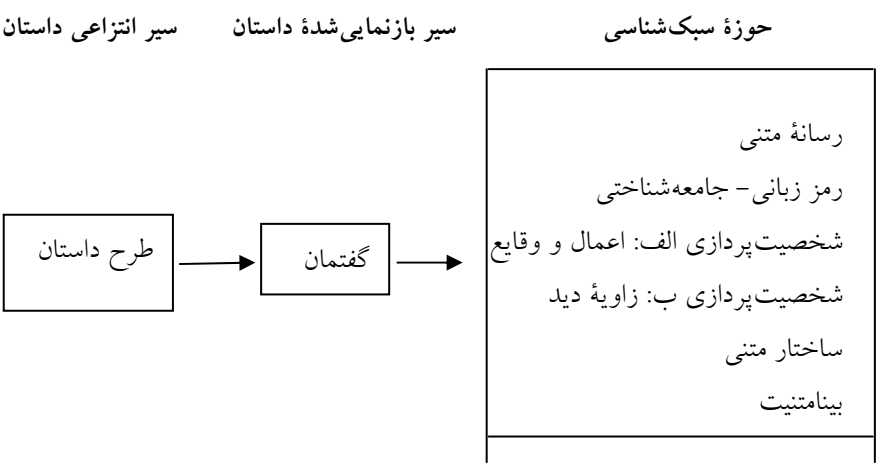
سبک‌شناسی روایت ناظر بر شیوه و ابزار عمل روایت است؛ به این معنا که با کاربرد عناصر و ابزارهای سبک‌شناختی، عمل روایت امکان‌پذیر می‌شود. به عبارت دیگر، نویسنده با استفاده از تمهیدات و روش‌هایی که ویژهٔ رسانهٔ خاصی است، طرح را به قصه تبدیل می‌کند. سیمپسون (2004) در مدل پیشنهادی خود برای ساختار روایت، شش واحد سبک‌شناختی را در توصیف روایت، با عنوان حوزهٔ سبک‌شناسی[1] مطرح می‌کند. این عناصر به‌ترتیب عبارت‌اند از: رسانهٔ (واسطه) متنی،[2] رمز زبانی- جامعه‌شناختی،[3] شخصیت‌پردازی الف: اعمال و وقایع،[4] شخصیت‌پردازی ب: زاویهٔ دید،[5] ساختار متنی[6] و بینامتنیت[7]. به‌عقیدهٔ سیمپسون، این عناصر سبکی گفتمان روایت را می‌سازند و با بررسی این عناصر می‌توان ویژگی‌های سبکی و ساختار روایی متون را مشخص کرد.

سیمپسون دو بخش اصلی روایت را از هم متمایز می‌کند: طرح روایت[8] و گفتمان[9] روایت (2004: 20). او طرح روایت را معادل داستان[10] به‌کار می‌برد و گفتمان روایت را معادل سوژه[11]. طرح روایت سیر انتزاعی داستان یک روایت است که هستهٔ درونی روایت را شکل می‌دهد؛ اما گفتمانِ روایت شیوه و ابزار عمل طرح روایت را شامل می‌شود. در طرح روایت، همهٔ وقایع و شخصیت‌ها خلاصه‌وار و با کمترین توجه به مواردی مثل پیچیدگی‌های توالی بیان می‌شود. گویی با مواد یا اجزای خام جانشینی سروکار داریم؛ یعنی بعد هم‌نشینی- توزیع

1. domain of stylistics
2. textual medium
3. sociolinguistic code
4. characterizations 1: action and events
5. characterization 2: points of view
6. textual structure
7. intertextuality
8. plot
9. discourse
10. story
11. sjuzhet

خطی ارائهٔ وقایع و شخصیت‌ها، افشای داستان، طول و تفصیل‌ها و غیره – به‌شدت تضعیف شده است. به عبارت دیگر، داستان بر آن گونه الگوهای اصلی واقعه و شخصیت در روایت تأکید می‌کند که پیش‌هنری و وابسته به گونه‌ها و سنت‌های ادبی است و جایی برای تقابل‌ها و تمایزهایی ارزیابی‌کننده باقی نمی‌گذارد؛ به این معنا که در این سطح به‌ظاهر هویت نویسنده مسئلهٔ چندان مهمی نیست. در گفتمان روایت، پرداخت هنرمندانه و فردی گونه‌ها، سنت‌های ادبی و الگوهای اصلی داستان بررسی می‌شود که در قالب سبک‌ها، صداها یا روش‌های متمایز نویسندگان مختلف تجلی می‌یابند. برای علاقه‌مندان ادبیات داستانی، گفتمان روایت قابل توجه‌ترین حوزه از فنون روایت است (تولان، ۱۳۸۶: ۲۴).

بنابراین، گفتمان روایت با کاربرد ابزارهای سبک‌شناختی امکان‌پذیر می‌شود. برای تعیین ابزارها و عناصر سبک‌شناختی، از مدل سیمپسون (2004) می‌توان بهره گرفت. سیمپسون با طرح این مدل برای ساختار روایت، واحدهای اساسی سبک‌شناختی را در توصیف روایت معرفی، و حدود آن‌ها را تعیین کرده است. مدل پیشنهادی سیمپسون به این صورت است:



شکل ۱: انگارهٔ ساختار روایت سیمپسون

در بخش‌های بعد، به معرفی و شرح هرکدام از عناصر شش‌گانه در حوزهٔ سبک‌شناسی خواهیم پرداخت.

۱-۲. رسانهٔ متنی

مجرای فیزیکی ارتباط که از طریق آن داستان روایت می‌شود، رسانهٔ متنی نام دارد. فیلم، داستان بلند و پویانمایی (انیمیشن) نمونه‌هایی از مجرای فیزیکی ارتباط هستند. در رمان و داستان کوتاه، ماهیت کلامی[1] رسانه پیام را انتقال می‌دهد و همین ماهیت کلامی است که روایت داستانی را از روایت در دیگر رسانه‌ها مثل فیلم، رقص یا پانتومیم متمایز می‌کند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۱). گاهی نیز هم‌زمان از چند رسانه استفاده می‌شود.

۲-۲. رمز زبانی- جامعه‌شناختی

دومین بخش از الگوی سبک‌شناختی سیمپسون، به رمز زبانی- جامعه‌شناختی اختصاص دارد. رمز زبانی- جامعه‌شناختی بستر و پس‌زمینهٔ تاریخی، فرهنگی و زبان‌شناختی شکل‌دهندهٔ روایت را از طریق زبان بیان می‌کند. زمان و مکان روایت یا بافت فرهنگی و اجتماعی روایت نیز با رمز زبانی- جامعه‌شناختی نمایانده می‌شود. ایجاد بستر داستانی روشن و مشخص برای اکثر خوانندگان اولویت روان‌شناختی زیادی دارد. هنگام خواندن روایت دوست داریم بدانیم کجا هستیم و به‌دنبال نشانه‌های زمانی و مکانی واضحی از زمان و مکان یک واقعه هستیم (تولان، ۱۳۸۶: ۱۶۵). همچنین، گونه‌های زبانی به‌کاررفته در روایت، در قالب لهجه‌ها[2] و گویش‌های[3] مختلف راوی و شخصیت‌ها و لهجهٔ فردی[4]، در این بخش بررسی می‌شود (Simpson, 2004: 21).

مطالعهٔ سیاق[5] (گونهٔ کاربردی) سخن نیز در این بخش انجام می‌شود. اینکه در هر موقعیت از کدام گونهٔ زبانی خاص استفاده شود، به عوامل اجتماعی گوناگونی بستگی دارد. به‌طور کلی، سه مشخصهٔ بافتی سیاق سخن را می‌سازند: زمینه[6]، مخاطب[7] و شیوه[8]. زمینه به هدف، موضوع و بستر تعامل اشاره دارد. موضوع اصلی و موضوعات فرعی داستان نیز از عناصر سازندهٔ زمینه هستند. مخاطبان (عاملان سخن) به روابط بین شرکت‌کنندگان مکالمه اشاره دارد. چه کس با

1. verbal
2. accent
3. dialect
4. idiolect
5. register
6. field
7. tenor
8. mode

چه کسی سخن می‌گوید و موضوع چگونه مبادله می‌شود؟ منظور از شیوه، نوع رسانهٔ ارتباطی (گفتاری، نوشتاری و...) است. برای مثال، گفتمانی در زمینهٔ شیمی را درنظر بگیریم که بین استاد و دانشجو برقرار می‌شود و اغلب از نوع کتبی است. تفاوت در بافت اجتماعی سخن یا سیاق سخن- که شامل زمینه، عاملان (مخاطبان) و رسانه است- سبب می‌شود گونهٔ زبانی افراد در موقعیت‌های مختلف تغییر کند.

ضد زبان[1] اصطلاح دیگری است که سیمپسون در این بخش مطرح می‌کند (Ibid, 104). ضد زبان‌ها، زبان‌های نیمه‌رمزی هستند که در خرده‌فرهنگ‌ها و در میان اعضای گروه‌های جامعه‌ستیز[2] و اغلب برای اشاره به مواد مخدر، اعمال جنسی، جرائم و... به‌کار می‌روند.

جدول ۱: مشخصات رمز زبانی- جامعه‌شناختی

مشخصهٔ رمز زبانی- جامعه‌شناختی		نمونه‌ها در متن	توضیحات
لهجه	معیار؟		
	غیرمعیار؟		
گویش	معیار؟		
	غیرمعیار؟		
موضوع	موضوع اصلی گفتمان؟		
	موضوع(های) دیگر گفتمان؟		
شرکت‌کننده	شرکت‌کنندهٔ اصلی گفتمان؟		
	شرکت‌کننده(های) دیگر گفتمان؟		
شیوه			
واژگان ضد زبانی؟			
لهجهٔ فردی (مشخصه‌های کلام فردی)؟			

۳-۲. شخصیت‌پردازی الف: اعمال و وقایع

بخش اول عناصر شخصیت‌پردازی و توصیف شخصیت یعنی اعمال و وقایع، توصیف‌کنندهٔ

1. anti language
2. alternative societies

این مطلب است که چگونه تحول و تکامل شخصیت با اعمال و وقایع موجود در داستان، رابطهٔ دوسویه و تنگاتنگی دارد. کاربرد انواع فرایندهای معنایی در داستان مانند مادی، ذهنی، رفتاری، کلامی و... که به راوی یا شخصیت مربوط هستند، در این بخش بررسی می‌شوند. همچنین، توجیه و تبیین شیوه‌هایی که روایت توسط آن‌ها با انواع خاصی از فرایندها شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای ایجاد می‌کند، در این بخش صورت می‌گیرد.

سیستم از مفاهیم بنیادی است که در دستور نقشگرا مطرح است. در این دستور، زبان به‌صورت سیستمی از معناها درنظر گرفته می‌شود که با صورت همراه است. سیستم در تقابل با ساخت، بازنمود روابط جانشینی است (Halliday, 1985: xxvii). بند که واحد اولیهٔ مطالعه در دستور نقشگراست، دارای سه بعد معنایی جداگانه و در عین حال مرتبط است که فرانقش[1] نامیده می‌شود. نقش‌های اصلی زبان در ارتباط با محیط اجتماعی و روان‌شناختی پیرامون، بازنمایی درک پیرامون و تعامل با افراد است. بازنمایی درک و تجربهٔ ما از هستی به فرانقش اندیشگانی اختصاص دارد که خود دارای دو جزء است: فرابخش تجربی و فرانقش منطقی.[2] بازنمایی تعامل مشارکین در ارتباط زبانی ذیل فرانقش بینافردی[3] بررسی می‌شود. همچنین، برقراری و تثبیت روابط اجتماعی به این فرانقش مربوط می‌شود (Halliday & Matthiessen, 2004: 29). ارتباط این دو فرانقش و بازنمایی شیوهٔ سازمان‌دهی خود زبان بر عهدهٔ فرانقش متنی[4] است. به عبارت دیگر، این فرانقش بین آنچه که گفته یا نوشته می‌شود و جهان واقعی از یک‌سو و ساخت‌های دیگر زبانی از سوی دیگر ارتباط برقرار می‌کند (Boolr & Bloor, 1997: 7)؛ به این معنا، زبان میان خود و بافتی که در آن جاری است پل می‌زند تا به‌تناسب آن بافت متن‌آفرینی کند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۲۷).

امکان و قابلیت دستوری برای بازنمایی تجربه در زبان، نظام گذرایی نامیده می‌شود. در این مقاله، منظور از گذرایی، مفهومی نیست که در دستورهای سنتی به‌کار رفته است. در دستورهای سنتی به فعل‌هایی که مفعول می‌پذیرند، فعل گذرا گفته می‌شود؛ اما در مقالهٔ حاضر، گذرایی در چارچوب دستور نقشگرا استفاده شده است و به شیوهٔ بازنمایی انواع فرایندها و

1. metafunction
2. logical metafunction
3. interpersonal metafunction
4. textual metafunction

معانی در جمله اطلاق می‌شود (Simpson, 2004: 22). فرایند خود شامل سه عنصر کلیدی است که نظام گذرایی آن‌ها را از میان گزینه‌های موجود در نظام زبان انتخاب می‌کند. در نظام زبان، پس از گزینشی از میان گزینه‌های سیستم، دوباره با سیستمی روبه‌رو می‌شویم که باید گزینش دیگری از میان امکانات آن داشته باشیم. این گزینش‌ها همین‌طور ادامه پیدا می‌کند تا شاهد شکل‌گیری یک ساختار زبانی براساس معنای مورد نظر گوینده و نویسنده باشیم (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۱۵-۱۷).

عناصر هر فرایند عبارت‌اند از: ۱. خود فرایند؛ ۲. شرکت‌کننده‌های[1] فرایند؛ ۳. موقعیت‌های[2] (شرایط) مربوط به فرایند. فرایند عبارت است از یک رخداد، کنش، احساس، گفتار یا بود و نبود. مشارکین فرایند عناصر دست‌اندرکار فرایند هستند که زمان، مکان، شیوه، اسباب و شرایط فرایند را تعیین می‌کنند. فرایندها، مشارکین و بستر وقوع رخدادها معمولاً به‌ترتیب در قالب گروه‌های فعلی، اسمی و قیدی در دستور زبان بازنمایی می‌شوند. فرایندها به شش دسته تقسیم می‌شوند که شامل سه فرایند اصلی (مادی، ذهنی و رابطه‌ای) و سه فرایند فرعی (رفتاری، کلامی و وجودی) هستند. معیار تشخیص فرایندها از یکدیگر حس مشترک و مشخصه‌های دستوری است. با حس مشترک رویدادها را تشخیص می‌دهیم و دستور نیز تأییدی برای حس مشترک و تعیین مقولهٔ دستوری است (Thomson, 2004: 89).

۴-۲. شخصیت‌پردازی ب: زاویهٔ دید و شیوه‌های بازنمایی گفتار و تفکر

بخش دوم توصیف شخصیت و شخصیت‌پردازیِ روایت به زاویهٔ دید و شیوه‌های بازنمایی گفتار و تفکر می‌پردازد. در این بخش، ارتباط بین شیوهٔ روایتگری و زاویهٔ دید راوی یا شخصیت بررسی می‌شود. منظور از شیوهٔ روایتگری، اول‌شخص، سوم‌شخص و حتی دوم‌شخص است و منظور از زاویهٔ دید، منظری است که از آن به وقایع داستان نگاه می‌شود. این منظر ممکن است متعلق به شخصیت خاص، راوی و یا هر دو باشد. شیوه‌های بازنمایی گفتار و تفکر در روایت نیز در این بخش بررسی می‌شود.

سیمپسون با پیروی از طرح آسپنسکی- فاولر، زاویهٔ دید را در چهار سطح قابل بررسی

1. participants
2. circumstances

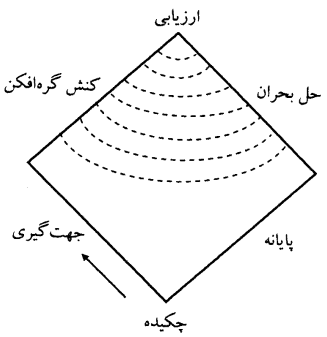
می‌داند: سطوح ایدئولوژیک[1]، زمانی[2]، مکانی[3] و روان‌شناختی[4] (Simpson, 2004: 77-80)؛ درواقع او زاویهٔ دید را به چهار مقوله تقسیم می‌کند. به‌عقیدهٔ سیمپسون، در شکل‌گیری سبک یک متن روایی، فرانقش بین‌فردی به‌موازات فرانقش تجربی عمل و ایفای نقش می‌کند (Ibid, 123). ترکیب این دو فرانقش شاخص سبکی مهمی به‌شمار می‌رود. همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، فرانقش بین‌فردی چگونگی جهت‌گیری، شکل‌گیری و ارزیابی پاره‌گفتارها را به‌منزلهٔ گفتمان نشان می‌دهد. این فرانقش به‌وسیلهٔ نظام دستوری وجهیت[5] بیان می‌شود. نظام دستوری وجهیت بخشی از زبان است که به کاربران اجازه می‌دهد تا عقیده، نگرش، اطمینان و اجبار را به گفته یا نوشتهٔ خود اضافه کنند. ازنظر او، با بررسی وجهیت می‌توان زاویهٔ دید روان‌شناختی هر متنی را تعیین کرد. سیمپسون انواع مختلف و قابل شناسایی وجهیت را به دو گرایش اصلی تقسیم می‌کند: وجهیت مثبت و وجهیت منفی (Ibid, 46-83). البته، هر دوی این‌ها را باید در تقابل با شقّ سومی، یعنی غیاب تقریباً کامل وجهی‌سازی قرار داد که می‌توان آن را در گزاره‌های صریح، مقوله‌ای و غیرشخصی دید. این شقّ سوم وجهیت خنثی نامیده می‌شود. سیمپسون در الگوی سبک‌شناختی خود در بخش بازنمایی گفتار و تفکر از مدل لیچ و شورت (1981) استفاده می‌کند.

۵-۲. ساختار متنی

ساختار متنی نحوهٔ چینش و ترتیب واحدهای مجزای روایت را در سازمان داستان نشان می‌دهد. بررسی سبک‌شناختی دربارهٔ ساختار متنی ممکن است روی واحدهای بزرگ‌تر طرح[6] داستان یا واحدهای کوچک‌تر انجام شود. به عبارت دیگر، در مطالعهٔ ساختار متنی، سازمان کلان متن به همراه سازمان خرد آن مورد نظر است (Simpson, 2004: 21). او دو الگوی پراپ و لباو را مطرح، و به‌عنوان الگوهای مورد استفاده برای تحلیل ساختار متنی معرفی کرده و زیربخش‌های مربوط به هرکدام را شرح داده است (Ibid, 70). لباو برای هر روایت شفاهیِ

1. ideological
2. temporal
3. spatial
4. psychological
5. modality
6. plot

کاملاً شکل‌یافته ساختاری شش‌بخشی قائل است که همهٔ بخش‌ها به هم مرتبط‌اند و این ارتباط در تصویر لوزی‌وار و مشهوری که لباو از نحوهٔ گسترش روایت شفاهی ارائه داده، مشهود است.



شکل ۲: نحوهٔ گسترش روایت لباو

۶-۲. بینامتنیت

آخرین واحد الگوی سیمپسون، بینامتنیت است. براساس این، انواع نوشته‌های مختلف در خلأ تاریخی و اجتماعی و انزوای مطلق به‌وجود نمی‌آیند و در خلأ نیز ادراک نمی‌شوند. داستان‌ها نیز به‌عنوان گونه‌ای از روایت، همین ویژگی را دارند؛ به این معنا که در داستان، آثار نویسندگان هم‌عصر و دوره‌های پیشین به‌عنوان یکی از عناصر ساختاری و شکل‌دهندهٔ داستان به‌صورت ضمنی یا آشکار حضور دارند. در بخش بینامتنیت، روابط بینامتنی بررسی می‌شود (Ibid, 21).

۳. تحلیل سبک‌شناختی داستان کوتاه «چشم شیشه‌ای»

داستان کوتاه «چشم شیشه‌ای» دربارهٔ پسرکی است که به‌دلیلی- که در داستان ذکر نمی‌شود- یکی از چشمانش تحت عمل جراحی قرار گرفته و چشم مصنوعی در کاسهٔ چشمش گذاشته شده است. در این داستان، چوبک نوع رفتار پدر، مادر، دکتر و خود پسرک را با این اتفاق- تعبیهٔ چشم مصنوعی- به‌تصویر می‌کشد. داستان مربوط به دههٔ چهل خورشیدی است و وقایع در مطب پزشک و خانهٔ پسرک روی می‌دهد. اشاره به مکان روایت به‌صورت صریح در داستان وجود دارد؛ ولی زمان روایت را از تاریخ نگارش و نشر کتاب و نیز وضعیت و امکانات موجود در مطب پزشک می‌توان حدس زد. بنابراین، به‌نظر می‌رسد زمان داستان، دههٔ

سی و چهل قرن چهاردهم خورشیدی باشد. دکتر، پسرک، پدر و مادر پسرک به‌همراه کودک شیرخواره که نویسنده جنسیت آن را به خواننده نمی‌گوید، شخصیت‌های داستان را تشکیل می‌دهند.

تفکیک صدای راوی از صدای شخصیت به‌آسانی قابل تشخیص است؛ زیرا مشخصه‌های زبانی مربوط به نثر عامیانه فقط در گفتار شخصیت‌ها بازتاب یافته و نثر راوی فاقد فرایندهای آوایی، نحوی و دیگر نشانگرهای نثر عامیانه است. به عبارت دیگر، نثر راوی با وجود استفاده از واژگان ساده و پرهیز از کاربرد واژگان پرطمطراق، نثری رسمی است. این تفاوت در نمونه‌های زیر مشهود است. مثال اول مربوط به گفتار یکی از شخصیت‌ها و مثال دوم مربوط به نثر راوی است:

> باز صدای پدر بلند شد. «مادر، مگه نه؟ مگه نه که چشای علی جان مثه روز اولش شده؟» (چوبک، ۱۳۸۴: ۲۸).
>
> حالا دیگر شب بود و مادر و پسرک چشم‌شیشه‌ای و پدرش تو خانه دور یک میز نشسته بودند. کودک شیرخوارهٔ دیگری به پستان مادر چسبیده بود (همان، ۲۷).

استفاده از کلمات و اصطلاحات خاصی مانند «چشم‌خانه»، «پرشگفت»، «موی لای پلکش نمی‌رود» و «مُفش را بالا کشید» نثر چوبک را متمایز و برجسته کرده است. او پس‌زمینهٔ فرهنگی و تاریخی خانوادهٔ متوسط و پایین‌تر از متوسط ایرانی را به‌خوبی می‌شناسد و این فضا را به خواننده انتقال می‌دهد. مشخصات رمز زبانی- جامعه‌شناختی این داستان در جدول زیر آمده است:

جدول ۲: مشخصات رمز زبانی- جامعه‌شناختی در داستان «چشم شیشه‌ای» صادق چوبک

مشخصهٔ رمز زبانی- جامعه‌شناختی		نمونه در متن	توضیحات
لهجه	معیار	«[دکتر] گفت: ببین اندازهٔ اندازه‌س. مو لای پلکاش نمی‌ره.» (همان، ۲۷).	
گویش	معیار	«مرد سایهٔ گرم زن را پشت سر خود حس کرد و با صدای اشک خراشیده‌ای گفت: من دیگه طاقت ندارم...» (همان، ۲۸).	
موضوع	موضوع اصلی گفتمان؟		تعبیهٔ چشم شیشه‌ای (مصنوعی) در کاسهٔ چشم یک کودک و برخورد او و اطرافیان با این مسئله
	موضوع(های) دیگر گفتمان؟		شیوهٔ رفتار والدین و پزشک با پسرک چشم‌شیشه‌ای، رابطهٔ والدین با کودک بیمار
شرکت کننده	شرکت‌کنندهٔ اصلی گفتمان؟		پسرک چشم‌شیشه‌ای
	شرکت‌کننده (های) دیگر گفتمان؟		پدر، مادر و پزشک
شیوه			نوشتاری
واژگان ضد زبانی؟			ــــــــــ
لهجهٔ فردی (مشخصه‌های کلام فردی)؟		«[دکتر] سپس رو کرد به پدر و مادر پسرک و گفت: ببین اندازهٔ اندازه‌س. مو لای پلکاش نمی‌ره.» (همان، ۲۷).	وجود فرایندهای آوایی فراوان در کلام شخصیت‌ها، استفادهٔ نویسنده از کلمات و عباراتی مانند «چشم‌خانه»، «پرشگفت»، «مُفش را بالا کشید» و... در متن داستان.

بررسی شخصیت‌پردازی این داستان نشان می‌دهد فرایندهای مادی و رفتاری و سپس رابطه‌ای بیش از سایر فرایندها در متن به‌کار رفته است. نتایج بررسی دقیق افعال و فرایندهای موجود در داستان «چشم شیشه‌ای» در جدول زیر آمده است:

جدول ۳: تعداد و درصد فرایندها در داستان «چشم شیشه‌ای» صادق چوبک

نوع فرایند	تعداد	درصد
فرایند مادی	۳۶	۳۵/۳
فرایند ذهنی	۷	۶/۹
فرایند رابطه‌ای	۱۹	۱۸/۶
فرایند رفتاری	۲۷	۲۶/۵
فرایند کلامی	۸	۷/۸
فرایند وجودی	۵	۴/۹
مجموع فرایندها	۱۰۲	۱۰۰

بررسی ترتیب وقوع رخدادهای داستان نشان می‌دهد هیچ کاربردی از تأخر و تقدم در داستان دیده نمی‌شود و رخدادهای داستان به‌ترتیب وقوعشان در دنیای واقعی در داستان نقل شده‌اند. داستان با سرعتی هماهنگ با دنیای واقعی و رویدادهای دیگر موجود در آن نقل شده است. مواردی از حذف و درنگ توصیفی نیز در داستان مشاهده نمی‌شود و تمام داستان به شیوه و سرعت صحنه روایت می‌شود. چوبک سه‌بار از بسامد مکرر استفاده کرده است:

«[دکتر] گفت: ببین اندازهٔ اندازه‌س. مو لای پلکاش نمی‌ره.» (همان، ۲۷).

«مادر آن طرف‌تر، میان مطب ایستاده بود و... و پیش نیامد که ببیند «اندازه‌س و مو لای پلکاش نمیره.» (همان‌جا).

در نمونهٔ دیگری از بسامد مکرر در این داستان، یک جمله با اندکی تغییر در سه جای داستان تکرار شده است:

«علی جانم حالا دیگه چشات مثه اولش شده... .» (همان، ۲۸).

«مادر، مگه نه؟ مگه نه که چشای علی جان مثه روز اولش شده؟» (همان‌جا).

«مادرک... با صدای خفه‌ای گفت: آره، مثه اولش.» (همان‌جا).

در کاربرد آخر این نوع بسامد در داستان، نویسنده رویداد دیگری را سه‌بار نقل کرده است:

«مرد... گفت: من دیگه طاقت ندارم. تنهاش نذار. برو پیشش.» (همان‌جا).

«زن... نالید: من دارم می‌افتم. اگه می‌تونی تو برو پیشش!» (همان‌جا).

«[مرد] آهسته دست زن را گرفت و گفت: نکن. بیا بریم پیشش.» (همان، ۲۹).

رخدادهای دیگر داستان با بسامد منفرد روایت شده است.

زاویهٔ دید در داستان «چشم شیشه‌ای» از نوع سوم‌شخص روایتگر است. چوبک در این داستان، بی‌طرفانه به خواننده می‌گوید شخصیت‌های داستان ـ که از بیرون دیده می‌شوند- چه کارهایی انجام می‌دهند و چه چیزهایی می‌گویند. بنابراین، داستان از منظر شخصیت‌های خاصی گزارش نمی‌شود. وجهیت به‌کاررفته در کل متن مثبت است. چوبک از تردید، ناراحتی و اضطراب پدر و مادر پسرک درمورد جایگزینی چشم شیشه‌ای به‌جای چشم واقعی آگاه است و با لحنی مسلّط آن را به خواننده انتقال می‌دهد. کاربرد فراوان وجه امری در این داستان نیز این نتیجه را تأیید می‌کند. چند نمونه از شواهد زبانی برای وجهیت مثبت داستان ارائه می‌شود:

دکتر گفت: باز کن، چشمتو باز کن، حالا ببند، ببند... (همان، ۲۷).

مرد سایهٔ گرم زن را پشت سر خود حس کرد و با صدای اشک خراشیده‌ای گفت: من دیگه طاقت ندارم... (همان، ۲۸).

[مرد] آهسته دست زن را گرفت و گفت: «نکن. بیا بریم پیشش. امشب از همیشه خوشحال‌تره. ندیدی و خندید؟» (همان، ۲۹).

[مادر] سپس شتابان کودک شیرخواره را بغل زد و پا شد و او را برد و تو گهواره گوشهٔ اطاق خواباند (همان‌جا).

چوبک در نشان دادن گفتار و تفکر در این داستان، فقط از شیوهٔ گفتار مستقیم استفاده کرده است. به عبارت دقیق‌تر، نُه نمونه از گفتار مستقیم در داستان به‌کار رفته است و نمونه‌ای از شیوهٔ غیرمستقیم و آزاد وجود ندارد. به چند نمونه از کاربرد گفتار مستقیم توجه کنید:

سپس [دکتر] رو کرد به پدر و مادر پسرک و گفت: «ببینین اندازهٔ اندازه‌س مو لای پلکاش نمی‌ره.» (همان، ۲۷).

باز صدای پدر بلند شد: «مادر، مگه نه؟ مگه نه که چشای علی جان مثه روز اولش شده؟» (همان، ۲۸).

زن گفت: «اگه این‌جوری ببیندت دق می‌کنه. اشکاتو پاک کن.» (همان‌جا).

سایر قسمت‌های داستان نیز به‌شیوهٔ گزارش روایی محض روایت شده است. نویسنده مانند شاهد ماجرا، اعمال و وقایع گوناگون داستان را که شخصیت‌ها درگیرشان هستند، به‌طور دقیق بازگو می‌کند.

براساس مقوله‌های موجود در ساختار متنی در الگوی لباو، داستان «چشم شیشه‌ای» چکیده ندارد. داستان با جهت‌گیری آغاز می‌شود. خواننده در همان بندهای نخست درمی‌یابد که چه کسانی در داستان حضور دارند، چه رویدادی درحال وقوع است و این رویداد کجا اتفاق می‌افتد. بنابراین پسرک، پدر، مادر، پزشک، مطب پزشکی و رویداد تعبیهٔ چشم شیشه‌ای در کاسهٔ چشم همگی در دو بند نخست به خواننده معرفی می‌شوند. کنش گره‌افکن داستان زمانی آغاز می‌شود که پدر و مادر پسرک در تلاش‌اند تا برای حفظ روحیهٔ او چشم شیشه‌ای را مثل چشم واقعی وانمود کنند. این تلاش چندین‌بار در داستان انجام می‌گیرد. در بند زیر، چوبک کنش گره‌افکن داستان را مطرح می‌کند و در ادامه آن را گسترش می‌دهد:

> حالا دیگر شب بود و مادر و پسرک چشم‌شیشه‌ای و پدرش تو خانه دور یک میز نشسته بودند. کودک شیرخوارهٔ دیگری به پستان مادر چسبیده بود. سبیل سیاه و کلفت مرد به رومیزی پلاستیک خم مانده بود و نگاهش، یک‌وری به صورت پسرک چشم‌شیشه‌ای خواب رفته بود.
>
> «علی جانم حالا دیگه چشات مثه اولش شده. مثه چشای ما شده.» پدر گفت و پا شد از روی طاقچه یک آینهٔ کوچک برداشت و برد پیش پسرک... (همان‌جا).

سرانجام، پسرک آینه را روی میز می‌گذارد و چشم شیشه‌ای خود را از چشم‌خانه بیرون می‌کشد. این اتفاق به‌عنوان راه‌حل یا نتیجهٔ داستان مطرح می‌شود. به‌نظر می‌رسد چوبک در قسمتی از داستان، ارزیابی را با توصیف رفتار پسرک بیان می‌کند: «بچه زُل‌زُل تو آینه خیره ماند. چشم شیشه‌ای او بی‌حرکت و آبچکان، پهلوی آن چشم دیگر که درست بود، رو آینه زل زد. بعد ناگهان تو رو باباش خندید.» (همان‌جا). درواقع، نویسنده با آوردن جملات بالا، بیهوده بودن تلاش پزشک و پدر و مادر پسرک را در واقعی جلوه دادن چشم شیشه‌ای نشان داده است. همچنین، چوبک از پایانه استفاده نکرده است. در این داستان، فقط در یک مورد بنیامتنیت به‌کار رفته است: «[دکتر] سپس رو کرد به پدر و مادر پسرک و گفت: ببین اندازهٔ اندازه‌س. مو لای پلکاش نمی‌ره.» (همان، ۲۷). خواننده با خواندن جملات بالا، ضرب‌المثل

«مو لای درزش نمی‌ره» را به یاد می‌آورد (به این معنا که از هر جهت نگاه کنی، سالم و دقیق است و هیچ ایرادی ندارد).

۴. نتیجه‌گیری

همان‌طور که مشاهده شد، توصیف سبک‌شناختی روایت عاری از کلماتی مانند خوب، عالی، نازل، سست و... است. توصیف‌هایی که از داستان کوتاه «چشم شیشه‌ای» چوبک براساس مؤلفه‌های الگوی سبک‌شناسی سیمپسون بیان شد، تصویری دقیق و روشن از نثر او در این داستان به خواننده نشان داد و ویژگی‌های سبکی آن را مشخص کرد. چوبک در این داستان به‌ترتیب از فرایندهای مادی، رفتاری و رابطه‌ای بیش از سایر فرایندها استفاده کرده است. براساس این، شخصیت‌های داستان چوبک کنشگرهایی رفتارگرا هستند. همچنین، زاویهٔ دید داستان از نوع سوم‌شخص روایتگر است و این گزینش با بسامد اندک فرایندهای ذهنی انطباق دارد. چوبک انتخاب شیوه‌های بازنمایی گفتار مستقیم و مستقیم آزاد را در داستان‌هایش هوشمندانه انجام داده است؛ زیرا شیوه‌های گزینش‌شده با زاویهٔ دید انتخابی سوم‌شخص روایتگر هماهنگی دارد. به عبارت دیگر، راوی به درون ذهن شخصیت‌ها راهی ندارد و نمی‌تواند تفکر آن‌ها را بازنمایاند؛ ازاین‌رو برای ابراز عقاید و احساسات شخصیت‌ها به شیوهٔ بازنمایی گفتار روی آورده است. ازلحاظ ساختار متنی، این داستان فاقد چکیده و پایانه است. روابط بینامتنی موجود در داستان هم اغلب از نوع ضرب‌المثل‌های معروف فارسی است. بنابراین، با بررسی مؤلفه‌های گفتمان و عناصر روایت مانند رسانهٔ متنی، رمز زبانی- جامعه‌شناختی، شخصیت‌پردازی، زاویهٔ دید، ساختار متنی و بینامتنیت که در الگوی سیمپسون مطرح شده‌اند و با به‌کارگیری شاخص‌های سبکی در هریک از آن‌ها، می‌توان ویژگی‌های سبکی روایت را در داستان‌های کوتاه فارسی تعیین کرد.

منابع

- آسا برگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. ترجمهٔ محمدرضا سیروای. تهران: سروش.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

- چوبک، صادق (۱۳۸۴). *روز اول قبر*. تهران: جامه‌دران.
- ریمون- کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۷۶). *به‌سوی زبان‌شناسی شعر: رهیافتی نقشگرا*. تهران: نشر مرکز.
- نوروزی، داریوش (۱۳۸۸). *تحلیل ساختاری داستان‌های کهن فارسی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- Boolr, T. & M. Bloor (1997). *The Functional Analysis of English: A Hallidayan Approach*. 2nd Ed. New York: Arnold.
- Carter, R. & P. Simpson (2005). *Language, Discourse and Literature*. London: Routledge.
- Halliday, M. A. K. (1985). *An Introduction to Function Grammer*. London: Edward Arnold Publishers Ltd.
- Halliday, M. A. K & C. Matthiessen (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. 3rd Ed. London: Edward Arnold Publishers Ltd.
- Leech, G. & M. H. Short (1981). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman.
- Simpson, P. (1993). *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge.
- _____ (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge.
- Thomson, G. (2004). *Introducing Functional Grammer*. 2nd Ed. Oxford: Oxford University Press.

سوژه در نقش «من» دستوری:

بررسی روند شکل‌گیری «خود» در روایت *اورلاندو* (به‌عنوان یک زندگی‌نامه) اثر وولف

بهزاد برکت*

آذین عشقی**

چکیده

در خوانش *اورلاندو* اثر ویرجینیا وولف، خواننده با شبه‌زندگی‌نامه‌ای روبه‌رو می‌شود که شخصیت داستان در تلاش ناامیدانه‌ای، خودِ حقیقی را جست‌وجو می‌کند. تصویر وولف از اورلاندو، شخصیت داستان، خودهای متعددی را به‌نمایش می‌گذارد. این هویت‌های بدون جنسیتِ نه مرد نه زن به یکی‌شدن و به‌هم‌پیوستن گرایش دارند و در نهایت، خودی بی‌هیچ برچسبِ جنسیتی را می‌سازند؛ چیزی که اورلاندو خودِ حقیقی می‌نامد. در طول ۳۵۰ سال جست‌وجوی شخصیت برای یافتن خود، خواننده روند شکل‌گیری شخصیت را در حوزهٔ زبان از نظر می‌گذراند. این روند در نوشته‌ها و شعرهای اورلاندو دیده می‌شود.

هدف این مقاله، بررسی شکل‌گیری «من» اورلاندو از طریق و در چارچوب ساختار زبانی داستان است. بنابراین، نویسندگان این مقاله *اورلاندو* را به‌مثابهٔ بیوگرافی یا زندگی‌نامه بررسی می‌کنند. تلاش برای شرح زندگی قهرمان داستان توسط خود او، ازدیدگاه جودیت باتلر، با

* دانشیار گروه زبان انگلیسی، دانشگاه گیلان barekat@guilan.ac.ir

** کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد تبریز azineshghi@yahoo.com

عنوان نظریهٔ روایت اجرایی بررسی می‌شود. ساخته شدن هویت و هویت جنسی با پس‌زمینهٔ پساساختارگرایانه بازکاوی می‌شود. این مقاله تلاش می‌کند چالش اورلاندو را در شرح ساخت خودِ زن/ مرد شخصیت به‌تصویر کشد و «من» داستان را در روایتی بی‌پایان و اجرایی، درحالی که بارها اجرا شده است و دوباره ساخته می‌شود، بررسی کند. به‌منظور پاسخ به مسائل هویت فردی و جنسیتی با زبان، تلاش شده به جنبه‌های زبان‌شناختی هویت انسانی پرداخته شود که در *اورلاندو* شامل روند شکل‌گیری «من» در روایت داستان است. در نهایت، این مقاله نشان می‌دهد در روایتی اجرایی، داستانی که «من» درصدد شرح خود به‌وسیلهٔ آن است، از خود «من» پیشی می‌گیرد و خود را در روندی مدام و بی‌پایان واخواهد گذاشت. درنتیجه، در طول زندگی‌نامه، روایت خودِ حقیقی و تلاش برای شرح آن با بی‌معنایی و شکست روبه‌رو خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: سوژه، *اورلاندو*، زندگی‌نامه، وولف، باتلر، روایت اجرایی.

۱. مقدمه

۱-۱. سوژه: یک تعریف

باتلر در کتاب *ارائهٔ شرحی از خود* (2005) می‌نویسد:

> پس من قصه‌ای دربارهٔ خودم آغاز می‌کنم، از جایی شروع می‌کنم، زمانی می‌سازم، پیرفتی شکل می‌دهم، چیزی که شاید اسمش روایت باشد، من روایت می‌کنم و «خود» را چنان‌که روایت می‌کنم در خود می‌پیچم. به دیگری تکه‌ای از خود در قالب داستانی می‌دهم که شاید خلاصه‌ای از آنچه هستم و چرا هستم باشد.

در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی، منتقدان ادبی از «شخص» یا «فرد» حرف می‌زدند؛ اگرچه در چند سال اخیر گرایش به‌سمت کلمهٔ «سوژهٔ انسانی» بیشتر شد. منتقد پساساختارگرا، میشل فوکو، اعتقاد دارد دو تعریف برای کلمهٔ سوژه وجود دارد: یکی سوژه نسبت به کس دیگری با کنترل و وابستگی و دوم سوژه که با هویت خود شخص با آگاهی به دانش فرد گره خورده است. بنت و رویل[1] (1999) معتقدند کلمهٔ «شخص» درمقابلِ به‌سادگی و بدون وابستگی به چیزی، معنای ضمنی «من» فاعلی (i) و «من» مفعولی (me) را در خود

1. Bennet & Royle

دارد و «من» را به‌عنوان عاملی آزاد تعریف می‌کند. به‌علاوه، واژهٔ «فرد» به‌طور گمراه‌کننده‌ای، حسی از «من» آزاد ارائه می‌دهد که شامل خودمختاری و خودمحوری است. اما فردیت[1] در *دایرةالمعارف پست‌مدرنیسم* چنین تعریف شده است: «واژه‌ای کاربردی تعدادی از سخن‌ها در علوم اجتماعی برای توصیف فرد ساخته و پرداخته شده در ساختارهای زبان‌شناسیک- اجتماعی و تاریخی». مفهوم پسامدرن «فردیت» در تقابل با متضاد خود که مفهوم دکارتی «فردیت» است می‌ایستد. در فلسفهٔ دکارتی، سوژه به‌عنوان عاملی آزاد به‌شدت گره خورده است با خودِ قانونیِ عقلانی مفهوم‌یافته در شناخت‌شناسی سنتی و زیرمجموعه‌ای از مفعول است (Taylor & Winquist, 2001).

باوجود فرمول‌های مختلف و گاه ضد و نقیض منتقدان پسامدرنیست و پساساختارگرایان، در شالوده‌شکنی سوژهٔ انسانی به‌عنوان منبع قراردادیِ دانش و معنا رویکرد یکسانی وجود دارد. چنین تعریف‌هایی نه‌تنها خویشتن انسانی را موجودیتی ساخته و پرداختهٔ سخن‌های اجتماعی و فرهنگی می‌داند؛ بلکه آن را ساخته و پرداختهٔ ساختارهای زبانی و آداب و رسوم نمادین برمی‌شمرد. نظریه‌های پسامدرن به همهٔ این تعریف‌ها چیزی به‌نام زبان اضافه می‌کنند. این رویکرد زبان‌شناسیک مدیون فردینان دو سوسور است. سوسور ادعا کرد که معنا از رابطهٔ تفاوت در نظام زبان‌شناختی- اجتماعی به‌وجود می‌آید. او به تعریف جدیدی از ساختار زبان پرداخت و دو واژهٔ «زبان» و «گفتار» را ابداع کرد. برپایهٔ تعریف برسلر، زبان[2] قوانینی است که زبان یا ساختار زبانی را که به‌وسیلهٔ گوینده‌های آن زبان یاد گرفته و صحبت می‌شود، دربرمی‌گیرد. گفتار[3] هم سخن یا گفتاری است که فرد درمقابل زبان می‌سازد. فرد مثال‌های بی‌شماری از گفتار را تولید می‌کند؛ اما همهٔ این گفتارها توسط زبان کنترل می‌شود. براساس نظریهٔ سوسور و بررسی فوکو از تناسب بین سوژه‌های ساخته‌شدهٔ اجتماع و توزیع سیاسی قدرت، سوژه‌های اجتماعی خود را در شماری از جوامع کنترل‌شده توسط فرهنگ جای می‌دهند. این جوامع شامل پروتکل‌های از پیش تعیین‌شده برای ارتباط و همچنین پتانسیل برای تغییر اجتماعی هستند (Bressler, 2007).

1. subjectivity
2. langue
3. parole

نظریهٔ روایت اجرایی و حتی جنسیت سیال باتلر جدا از این نظریه‌های زبان‌شناختی اجتماعی نیست. باتلر معتقد است هیچ منی از شرایط اجتماعی‌ای که در آن زاده شده، جدا نیست. این من که در دسته‌ای از هنجارهای اجتماعی شکل گرفته (و از آنجایی که هنجار هستند خواه‌ناخواه خصیصه‌های اجتماعی دارند) از معنای شخصی و وابسته به خود دور می‌ماند. «من» باتلری به‌مثابهٔ «گفتار» سوسور در زبان است که همسو با شرایط فرهنگی و اجتماعی- تاریخی حرکت می‌کند (Butler, 2005).

باتلر با تأکید بر نقش زبان در پیدایش هویت در کتاب *مشکل جنسیت* می‌گوید: «زبان واسطه‌ای بیرونی یا وسیله نیست که من خود را در آن ریخته و بیان کنم یا تصویری از خود در آن ببینم». باتلر مدل مفعولی «من» را رد می‌کند و به‌دنبال دوگانگی فاعل/ مفعول، سوژه/ دیگری می‌گردد که به‌گفتهٔ او، مسئلهٔ هویت از همین‌جا مطرح می‌شود.

۲. زبان و روایت من

سؤال این است که آیا مشکلات شخصی و هویت فردی به زبان وابسته است. به‌گفتهٔ بنت و رویل (1999):

> شاید مایل باشیم فرض کنیم «منی» بیرون زبان وجود دارد یا نوعی تفکر درمورد خودمان هست که شامل «من» غیرزبانی شود. اما این «من» غیرزبانی باید خود را در زبان بیابد. پس هرگز قادر به فرار از این واقعیت نیستیم که سوژهٔ زبان هستی.

بنت و رویل به تفکر دکارتی «من فکر می‌کنم پس هستم» در رابطه با زبان می‌نگرند. آن‌ها اعتقاد دارند این زبان است که «من» و «من فکر می‌کنم» را مشخص می‌کند و دکارت هم سوژهٔ پروتکل‌های پژوهشگرانه‌ای زمان خود بود که لازمهٔ نوشتار و تفکر به زبان لاتین بودند. بنابراین، سوژهٔ زبان‌بودن مفهومی از زبان است که آن را مانند باتلر، فقط وسیله یا چیزی برای استفاده نمی‌دانند. «زبان چیزی که می‌گوییم (یا قادر به گفتنش هستیم) را کنترل می‌کند به همان اندازه که ما زبان را استفاده یا کنترل می‌کنیم. زبان فقط یک سیستم نیست. ما به‌طور اجتناب‌ناپذیری عامل زبان هستیم.» باتلر (2005) چالش «من» برای ارائهٔ «خود» را به‌تصویر می‌کشد؛ درحالی که «من» در روایت اسیر شده است؛ زبان روایتی که از آن زاده شد. او معتقد است وقتی «من»- که در خط اول روایت به‌عنوان صدای روایت معرفی می‌شود- قادر به شرح

وجود خود یا روند شکل‌گیری قصهٔ روایت‌شده نیست، تلاش برای ارائهٔ خلاصه‌ای از خویشتن با شکست روبه‌رو می‌شود.

روایت «من» در هر لحظه‌ای که در قصه خوانده می‌شود، از نو ساخته می‌شود؛ پس این حضور به‌طور متناقض‌گونه‌ای اجرایی و غیرروایی است، حتی زمانی که به‌عنوان تکیه‌گاه داستان به‌کار برده شود. باتلر (2005) در ادامه می‌نویسد:

> من به زبان دیگر درحال انجام کاری با «من» هستم. «من» را با دقت شرح داده و درمقابل شنونده یا تماشاگر خیالی یا حقیقی که شرح خواهد داد. که درواقع عملی است جدا از قصه گفتن. هرچند روایت بخشی از چیزی که انجام می‌دهم باقی می‌ماند.

پس به‌نظر باتلر، گفتن یا روایت کردن اجرایی برای دیگری و تولیدی از «من» است.

لیندا اندرسون در کتاب *زندگی‌نامه و سوژهٔ فمنیست*، خودِ زنانه را بررسی می‌کند و معتقد است مفهوم خویشتن زن که پیروزمندانه از غفلت و سرکوب مردسالارانه رها شده و با نوشتن مورد توجه قرار گرفته، توسط روان‌شناسی و تفکر پساساختارگرایانه مورد تردید واقع شده است. او می‌گوید: «سوژه در روند شکل‌گیری خود در زبان از قبل وجود نداشته و تمام هویت‌ها ازجمله هویت جنسی هرگز به منتهای درک یا مدلول نهایی دست نیافته‌اند؛ بلکه داستان‌هایی هستند از شکست‌های مکرر برای دست یافتن به بستار یا پایان.» (Anderson, 2006).

۳. زندگی‌نامه

آنچه خواننده در خوانش *اورلاندو* با آن روبه‌رو می‌شود، همان است که وولف آن را بیوگرافی می‌نامد؛ داستان زندگی فردی که درطول آن می‌کوشد شرحی از خود به دیگران به‌دست دهد و درواقع «خود» را بشناساند. وولف نیز روایتی را به‌تصویر می‌کشد که در آن زندگی اورلاندو توسط زندگی‌نامه‌نویسی بی‌نام و البته توسط خود وولف نگاشته می‌شود.

انتخاب زندگی‌نامه به‌عنوان ژانر داستان وولف مورد توجه منتقدان زیادی قرار گرفت. جام گراهام در مقاله‌ای به‌نام «تقلید مسخره‌آمیز در اورلاندو» معتقد است هدف وولف از انتخاب ژانر زندگی‌نامه، به‌سخره گرفتن این ژانر بود. عنوان کتاب *یک زندگی‌نامه* نشان‌دهندهٔ هدف کنایه‌آمیز تند رمان است. به‌نظر می‌رسد علاقهٔ زیاد وولف به خواندن زندگی‌نامه او را به نوشتن یکی از برجسته‌ترین زندگی‌نامه‌های تاریخ ادبیات واداشته است. این عشق، وولف را به

سفرهای کسل‌کنندهٔ زیادی میان سنگ قبرهایی واداشت که بیشتر برای نوشته‌های متظاهرانه و فضل‌فروشانه‌شان چشمگیر بودند تا درون‌بینی دقیق زندگی که با آن سروکار داشتند. برنز[1] (2005) نیز رابطهٔ بین ژانری که وولف برگزیده است و موضوعی که اصرار دارد آن را از طریق این ژانر انتقال دهد حس می‌کند. او معتقد است رابطهٔ تنگاتنگ بین روایت «خود» و بیوگرافی که ساخته و پرداختهٔ زبان است، تأکیدی است بر سؤال بی‌پاسخ اورلاندو که «او کیست» و ژانر مورد نظر وولف.

اورلاندو یک بیوگرافی است. وولف بیوگرافی می‌نویسد تا شرحی از بیوگرافی‌اش و البته اورلاندو ارائه دهد. اگرچه هر سه سیر زبانی هستند که از طریق آن خود را بیان می‌کنند؛ زبانی که هر دوره نیز از طریق سخن حاکم آن را القا می‌کند. در این میان، اورلاندو به شعر پناه می‌برد تا «من» را بیابد.

وولف هر دوره‌ای را که اورلاندو از آن می‌گذرد، به‌گونهٔ متفاوتی توصیف می‌کند. هولتبی[2] (2007) اظهار می‌کند: «وولف قصه‌اش را با سوژه وفق می‌دهد». او دورهٔ الیزابت را مثال می‌زند و معتقد است افراط‌گویی این دوره با اغراق وولف هماهنگ است. وولف می‌گوید: «دورهٔ الیزابتی بود؛ نه اشعار و نه اخلاقیاتشان متعلق به ما نبود». اما در تمام دوران نکتهٔ مشترک، ناتوانی اورلاندو از بیان خود با زبان روایت است. مشخصه‌ای که روایت را از هرچیز دیگر جدا می‌کند و آن را دربرابر دنیای واقعی قرار می‌دهد. همین محدودیت روایت و منش بستهٔ روایت است (احمدی، ۱۳۷۱). «من» از اولین کلماتی که از خود می‌نویسد، در نظام نشانه‌ها مانند هزارتویی بی‌پایان گم می‌شود و با ناتوانی در نقل داستان خود روبه‌رو می‌شود. زندگی‌نامه به قلم راوی دربارهٔ خود او یا دیگری نوشته می‌شود. سؤال اینجاست که آیا بیوگرافی به روایت «من» یا راوی جایگاه امنی برای ارائهٔ تصویری از منِ حقیقی است.

۱-۳. «من» نویسنده

در خوانش *اورلاندو* می‌بینیم که مفاهیمی مثل «خود» به‌طور پیچیده‌ای با نوشتن پیوند یافته است. ماهیت هر کلمه دقیقاً مثل ماهیت یک شخص عمل می‌کند: پوشیده از عرف‌های

1. Burns
2. Holtby

اجتماعی و سرشار از نامعلومی. اگرچه روایت باتلر روایتی اول‌شخص است، درمورد اورلاندو نیز صدق می‌کند که قصه‌هایش توسط یک زندگی‌نامه‌نویس نقل می‌شود؛ البته در *اورلاندو* موقعیت بسیار پیچیده است. باتلر می‌نویسد:

> من شرحی از خود می‌دهم؛ اما درواقع شرحی وجود ندارد وقتی موضوع به شکل‌گیری «من» قصه‌گو که زندگی خود را نقل می‌کند می‌رسد. هرچه بیشتر روایت می‌کنم، از شرح خود بیشتر دور می‌شوم. «من» داستان خود را فرومی‌پاشد که برخلاف قصد و نیتش است. همان‌طور که «گفتار» همیشه اسیر در «زبان» است، اگرچه می‌کوشد خود را از نو خلق کند، «من» در زبان گرفتار است که این زبان می‌تواند متن ادبی نیز باشد. هیچ‌کس لزوماً نمی‌داند از لحظه‌ای به لحظهٔ دیگر چگونه مورد استفادهٔ زبان قرار می‌گیرد تا به کجا کشیده می‌شود. از آنجایی که ادبیات انعکاسی از هویت فردی است. «فضایی است برای روح بخشیدن، آزادی و حتی هرج و مرج و دگرگونی.» به زبان دریدا، ادبیات نهادی است که امکان گفتن هرچیزی در هرجایی را به شخص می‌دهد (Bennet & Royle, 1999).

نویسندهٔ اثر ادبی هر «من»ی که می‌خواهد می‌تواند باشد (Ibid). وولف از ابتدای رمان تا اکتبر ۱۹۲۸ اورلاندو را شاعر- نویسنده معرفی می‌کند. در تمام این سال‌ها، اورلاندو را می‌بینیم که مشغول نوشتن متون ادبی مطابق با دورهٔ زمانی خود است. درواقع، اورلاندوی شاعر همهٔ این «من»ها را که آرزوی شناساندنشان را داشت، چه مرد چه زن، تجربه کرده است و در روایت همهٔ آن‌ها با تولد «خودی» نو، اما آشنا روبه‌رو می‌شود. هولتبی در کتاب *ویرجینیا وولف: یادداشت‌های منتقدانه* (2007) به تأکید وولف بر اورلاندوی شاعر توجه می‌کند و معتقد است وولف کوشید اورلاندو را از طریق آثار ادبی مختلف برای خواننده به‌تصویر کشد. برای مثال در عصر الیزابت، اورلاندو تراژدی‌های بزرگ نوشت که در آن شر، جنایت، بدبختی و دیگر شخیصت‌های انتزاعی فراوان دیده می‌شود. شاهان و ملکه‌ها قلمروهای ناممکنی را فرمان‌روایی کردند، نقشه‌های هولناکی برملا شد و اشراف‌زاده‌های زیادی در آن‌ها نقش داشتند.

وولف سوژه‌اش را با قصه انطباق می‌دهد و کوچک‌ترین جزئیات را براساس سخن و حال‌وهوای دوره هماهنگ می‌کند. کریستینا فرولا[1] اورلاندو را به‌عنوان زندگی‌نامهٔ رؤیای خویشتن، نویسنده‌ای می‌داند که در جست‌وجوی شعر است. فرولا (2005) می‌نویسد:

> اورلاندو در قرن ۱۶ در دورهٔ الیزابت قلم به‌دست می‌گیرد و آرزو می‌کند اولین شاعر نسل خود باشد و قرن‌ها بعد در ۳۶ سالگی اورلاندوی زن تاج ملک‌الشعرا را بر سر می‌نهد. آواتار یوتوپیایی یک «زن» شاعر که سال‌ها بعد متولد می‌شود.

اگر قصه زندگی‌نامه‌نویس یک روایت است، شعر اورلاندو تجلی «خویشتن» زن/ مرد او به‌نظر می‌رسد که او را به نوشتن شعرهایش وامی‌دارد. اورلاندو ژانرهای مختلف ادبی را محک می‌زند. او حتی با شخصیت‌های ادبی برجسته دوره‌های مختلف دیدار می‌کند. اشخاصی مثل نیک گردین؛ اما سرانجام تصمیم می‌گیرد شعری برای «خود» بنویسد. پس اورلاندو شروع به نوشتن درخت بلوط کرد که در این مقاله بیشتر بررسی می‌شود.

هرمیون لی[2] *اورلاندو* را کتابی درمورد نویسنده‌ای می‌داند که مثل همهٔ کتاب‌ها درمورد نویسنده‌ها، انعکاسی از «خویشتن» هستند. همچنین، لی معتقد است زندگی‌نامه‌نویس و اورلاندو هر دو پیوسته درگیر آنچه نوشتن می‌پنداریم هستند. خواننده اورلاندو را در تلاش برای نوشتن می‌بیند. درحالی که اورلاندو از طبیعت الهام می‌گیرد، زندگی‌نامه‌نویس می‌نویسد: «مثل همهٔ شعرا که همیشه درحال توصیف طبیعت هستند» و سپس اورلاندو با خود می‌اندیشد: «و دیگر هیچ» (Woolf, 1992). سبز مانند دالی که در ادبیات هزاران مدلول دارد، چیزی غیر از خودش است. طبیعت و حروف به‌ظاهر، تضاد طبیعی دارند که آن‌ها را به‌هم می‌رساند، همان‌طور که همدیگر را درهم می‌درند.

۲-۳. دیگری و «من»

باتلر دربارهٔ روند شکل‌گیری سوژه معتقد است هیچ «منی» وجود نخواهد داشت، اگر دیگری نباشد. او می‌گوید «من» زمانی خوانده می‌شود و به زبان می‌آید که توسط دیگری خوانده یا صدا شود و این قانون استدلالی از «من» پیشی می‌گیرد و قبل از آن قرار دارد. باتلر (2005) می‌گوید:

1. Christine Froula
2. Hermione Lee

به‌طور قطع، من فقط زمانی قادر به گفتن «من» هستم که مورد خطاب قرار گیرم و این خطابه جایگاه مرا در گفتمان متناقضانه تغییر خواهد داد. پس وضعیت استدلالی بازشناخت اجتماعی از روند شکل‌گیری سوژه پیشی گرفته، به آن حالت می‌دهد.

غرق در احساس عزلت و تنهایی، اورلاندو نور امیدی در نوشتن می‌بیند و البته درطول رمان هرگاه اورلاندو درحال نوشتن است، تنهاست و به خود می‌اندیشد؛ اما زمانی که اورلاندو در تلاش برای برقراری ارتباط با دیگری و یافتن گیرنده‌ای مناسب است نیز محدودیت «من دستوری» در زبان او را می‌آزارد.

مثال واضح این مسئله تلاش اورلاندو برای ارتباط با ساشا دختر روسی است. اورلاندو احساس می‌کند در زبان گرفتار شده است؛ درحالی که زندگی‌نامه‌نویس می‌نویسد: «کلمات اورلاندو را رد کردند». اورلاندو با خود می‌پندارد انگلیسی زبانی بیش از حد صادق و رک است و در عین حال بسیار لوس برای ساشا (Woolf, 1992). از سوی دیگر، ساشای شهوت‌ران اگرچه بی‌آلایش به‌نظر می‌رسید، چیزی رمزآلود و پنهان در او بود. «من» اورلاندو در اینجا برای بیان خود، فهم سوژه و شکل‌دهی به «خود»، از زبان مدد می‌گیرد تا شاید این بیانگری «من» را بیشتر به من بشناساند؛ اما وقتی یک‌سوی «من» «دیگری» است که برای من ناشناخته است، این روایت نیز محدود و تیره است. درواقع، من روایتی می‌گوید که به‌لحاظ ماهیت و به‌تمامی گفتنی نیست.

باتلر در بررسی نظریات کاوررو درمورد «خود» این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند: «من در ادراکی از تو هست می‌یابم. اگر شرایط خطابه به تو را از دست دهم و اگر دیگر "تویی" برای خطاب نداشته باشم، خود را گم می‌کنم». باتلر در اینجا اظهار می‌کند شخص زمانی قادر به نوشتن زندگی‌نامه است که خطاب به دیگری باشد و اینکه شخص مرجع «من» را تنها در رابطه با «تو» می‌یابد. اورلاندو ناامیدانه در تلاش برای انتقال احساس خود به ساشا می‌اندیشد: «کلمات با شور شاعری که شعرش با درد از سینه بیرون می‌زند و به نفس‌های او می‌رسند»؛ «اما ساشا ساکت بود» که نشان‌دهندهٔ فقدان درک او از اورلاندوست. خواننده می‌بیند که چطور «من» در فقدان «تو» یا عدم درک «تو» از «من» شکست می‌خورد و البته، اورلاندو محدودیت‌های زبان برای بیان احساساتش را به‌خوبی درک می‌کند.

از افراط و ریخت‌وپاش دورهٔ الیزابت، سرانجام اورلاندو به اواخر قرن هفده و بعد هجده می‌رسد. هولتبی می‌گوید زیاده‌روی اورلاندو با ریزبینی کلاسیک عصر منطق جایگزین می‌شود.

سپس اورلاندو تراژدی‌ای به نام «مرگ آژاکس» و «تولد پیراموس» را می‌نویسد. در اوج زندگی اورلاندو کمتر کشویی دیده می‌شود که پر از اسامی پرسوناژهای اساطیری نباشد. پس از آن بود که اورلاندو شروع به نوشتن «درخت بلوط» کرد. حالا اگرچه نیمه‌های شب بود و اورلاندو تنها بود، پروندهٔ قطوری به‌نام زینوفیلد، یک تراژدی یا چیزی شبیه آن، و به‌همراهش برگه‌ای نازک به‌نام «درخت بلوط» را بیرون کشید (Ibid).

۴. درخت بلوط: روایت «من» در زمان

درخت بلوط روایت عزلت و تنهایی اورلاندوست. چیزی که وولف در ظاهر بر آن تأکید زیادی دارد. اورلاندوی هفده‌ساله نوعی دستپاچگی همگون با عشق به تنها بودن در خود حس می‌کند: «از آنجایی که لکنت داشت، مکان‌های خلوت، منظره‌های پهناور را ترجیح می‌داد و خود را همیشه و همیشه تنها می‌پنداشت». اورلاندو می‌گوید: «من تنها هستم». درواقع، این اولین «منی» است که خواننده می‌بیند و می‌شنود (Ibid). از این صحنه به بعد، اورلاندو را درحال نوشتن درخت بلوط می‌بینیم که در تنهایی و خلوت خود بازگشتی به گذشته دارد تا گذشته، حال و آینده را بجوید به امید اینکه «من» جدیدی در زبان بیابد. بنابراین، اورلاندو شغلی انتخاب می‌کند؛ راه و روش زندگی‌ای نه مثل یک نجیب‌زاده؛ درحالی که با خود می‌اندیشد: «تولد یک نجیب‌زاده چه تأثیری روی ذهن خواهد داشت. ضمناً شاعر شدن یک نجیب‌زاده بسیار دور از ذهن است». اورلاندو در موقعیتی برای یافتن «خود» و بیان آن در زبان، آب در هاون می‌کوبد. او به رؤیای خود می‌اندیشد که جاودانگی درمقابل زبان است و البته، این کار را حتی دشوارتر از «نبرد سر مایلز و یارانش درمقابل شوالیه‌ها در فتح یک قلمرو می‌پندارد» (Ibid).

باتلر درمورد این محدودیت می‌نویسد:

> از آنجا که «من» عملی اجرایی (نمایشی) و خطابی انجام می‌دهد، در آنچه بازمی‌گوید محدود است. این «من» گفته و خطاب می‌شود؛ اگرچه به‌نظر می‌رسد در روایتی که ارائه می‌دهد ریشه داشته باشد، این بی‌ریشه‌ترین و منفصل‌ترین لحظه در روایت است.

همچنین، باتلر می‌گوید تنها داستانی که «من» قادر به روایتش نیست، داستان تولد خود «من» است که نه‌تنها حرف می‌زند؛ بلکه در تلاش برای بیان خود است.

زمانی‌که اورلاندو به رؤیای کودکی خود بازمی‌گردد تا به «درخت بلوط» چندخطی اضافه کند، می‌بیند روند نوشتن شعر تقریباً نانوشتنی است. در این قسمت اورلاندو نوشتن را رها

می‌کند و به شرق سفر می‌کند؛ جایی که جنسیت او نیز تغییر می‌یابد. از آن روز به بعد، بانو اورلاندو که در قرن هجده زندگی می‌کرد، نوشتن را از سر می‌گیرد. اما همان‌طور که هولتبی می‌گوید: «اورلاندو سوژهٔ توقف و تعلیق نیز هست». زمانی‌که اورلاندو زن می‌شود و به‌دنبال کولی می‌رود تا مدت کوتاهی را با آن‌ها زندگی کند، یک روز غروب «وقتی همهٔ آن‌ها دور آتش کمپ نشسته بودند و غروب خورشیدی روی تپه‌های تسالین می‌درخشید، اورلاندو با هیجان گفت: چه خوب است برای خوردن و بیوگرافی می‌نویسد کولی‌ها کلمه‌ای برای "زیبا" ندارند. این جمله نزدیک‌ترین مفهوم به این واژه است.» (Ibid).

این ناکامل بودن زبان یا دریافت‌کنندهٔ زبان در نظریهٔ باتلر نیز دیده می‌شود. «من» قصد رابطه برقرار کردن دارد و کسی که دریافت‌کننده است، شاید اصلاً درحال دریافت نباشد؛ شاید مشغول انجام کاری باشد که تحت هیچ شرایطی نتوان آن را «دریافت» دانست؛ شاید کسی که دریافت‌کننده است، مشغول کار بیشتری جز ساختن مکانی- شرایطی- ساختاری که رابطهٔ دریافتی محتمل بر آن استوار است، نباشد (Butler, 2005).

در صحنه‌ای دیگر اورلاندو که از زیبایی طبیعت سرشار و هیجان‌زده است فریاد می‌زند چه خوب است برای خوردن و زندگی‌نامه‌نویس توضیح می‌دهد و می‌گوید: «جالب است که انسان‌ها با داشتن چنین ابزار ارتباطی ناقصی که آن‌ها را به گفتن "چه خوب برای خوردن" به‌جای "زیبا" وامی‌دارد، همچنان مضحکه و سوء تفاهم را تحمل می‌کنند به‌جای اینکه از آن درس بگیرند». «منِ» اورلاندو ناتوان از بیان «خود» حتی در حضور «تو» همچنان درک نمی‌شود و توسط دیگری به‌سخره گرفته می‌شود.

باتلر (2005) ادامه می‌دهد: «پس اگر دیگری نباشد که عمل دریافت صورت گیرد، از آنجایی که مکانی برای دریافت وجود دارد، «وجود» از بیان خود عاجز می‌ماند». حتی باتلر مثال‌های واکنش‌های ممکن را می‌آورد و می‌نویسد:

> انواع این ارتباط با دریافت‌های احتمالی مختلف است و در موقعیت‌های متعدد اتفاق می‌افتد. مثلاً جایی هست که هیچ‌کس آن را نمی‌شنود، این یکی حتماً می‌فهمد، من اینجا دیده نخواهم شد، آنجا فهمیده نخواهم شد، قضاوت می‌شوم، رد می‌شوم، پذیرفته می‌شوم یا مرا دربرمی‌گیرند.

اورلاندو ناامید از سخن گفتن، به‌دنبال قلمی برای نوشتن می‌گردد؛ درحالی که می‌گوید: «آه اگر فقط می‌توانستم بنویسم». او با پناه بردن به زبان نوشتاری احساس بهتری پیدا می‌کند و به حریم درونی خویش بازمی‌گردد یا بهتر بگوییم «منِ» خود را آرام می‌کند.

در قرن هجده میلادی، اورلاندو شخصیت‌های ادبی برجستهٔ زیادی ازجمله پاپ و درایدن را به خود جلب کرد. اگرچه شاعران دریافت‌کننده‌های خوبی برای اورلاندو نبودند، او چند شب را با آن‌ها سپری کرد. درطول داستان، بیوگرافی به‌طرز جالبی این شخصیت‌ها را از طریق نوشته‌هایشان به خواننده می‌شناساند با اعتقاد به اینکه «راز و رمز روح هر شاعری، هر تجربه‌ای از زندگی‌اش، و شمّه‌ای از ذهنش در کارهایشان آشکار است». پس خواننده با خواندن آثارشان «من»های آن‌ها را می‌بیند؛ اما در پایان همهٔ این جنب‌وجوش‌ها و ارتباط‌ها، اورلاندو با خود می‌اندیشد: «چقدر از تنها بودنش احساس رهایی می‌کند.» (Woolf, 1992).

در سراسر رمان، وابستگی اورلاندو به تنهایی و خلوت را می‌بینیم؛ درحالی که آنچه دیگری می‌اندیشد، بی‌اهمیت است. او می‌گوید: «من می‌نویسم، من از نوشتن لذت می‌برم». «اورلاندو قلم زد و بیست و شش جلد نوشت.» براساس نظریهٔ روایت اجرایی باتلر که مدعی است «خود» به‌صورت یک «درونیّت انعکاسی» پدیدار می‌شود و «خویشتن» روند خلاقانه‌ای است که می‌بایست مانند اثر هنری درک و دریافت شود؛ بنابراین «خود» چیز یا ضرورتی ابتدایی نیست؛ بلکه روند شکل‌گیری و سبک‌سازی است. درحالی که اورلاندو درخت بلوط را می‌نویسد، می‌اندیشد: «من درحال رشد کردن هستم». او سپس شخص را برمی‌دارد و می‌گوید: «شاید من در خیال داشتن "دیگری" را از دست می‌دهم».

اورلاندو در دوره‌های مختلف عاشق ادبیات بوده است. وقتی پسربچه‌ای الیزابتی بود، تراژدی‌هایی مثل گربودوک می‌نوشت؛ در قرن هفده سفیری بود که به خواندن توماس براون علاقه داشت؛ در قرن هجده عاشق پیکاسک شد؛ در قرن نوزده نیز همراه با حال‌وهوای آن دوره پیش رفت که البته او را به نوشتن بی‌معناترین شعری که در عمرش خوانده بود واداشت. اورلاندو وارد قرن نوزدهم می‌شود که به راویت زندگی‌نامه‌نویس: «رطوبت نم‌نم به هر خانه‌ای راه می‌یافت».

باوجود تمام تغییراتی که اورلاندو طی این سال‌ها به خود دیده بود، همچنان درخت بلوط را با خود داشت. وولف می‌نویسد:

> او این شعر را از سال‌های پیش تا الآن با خود دارد، خطرات و اتفاقات زیادی از سرش گذشته بود و چندین صفحه‌اش پاره شده بود. از آنجایی که زمانی با کولی‌ها

زندگی کرده بود و کمبود کاغذ برای نوشتن داشت، تمام حاشیه‌ها را چندین‌بار نوشته بود و خط زده بود؛ طوری‌که نوشته‌هایش شبیه پارچه‌ای بود که انگار به‌عمد رفو شده است.

زمانی در اتاق شلوغش وقتی تنهایی‌اش را نمی‌یابد، «قلمش را در جوهر می‌برد اما هیچ کلمه‌ای نیامد». ناگهان «قلم اورلاندو به آرام‌ترین شکل ممکن شروع به چرخش و حرکت کرد». او می‌نویسد و خواننده اولین خط‌نوشته‌های اورلاندو را می‌بیند. این خطوط «من» اورلاندو را به ما نشان می‌دهند و می‌شناسانند. اورلاندو می‌نویسد «من خودم هستم نه جوهری فرومایه، میان زنجیر کسل‌کنندهٔ زندگی، اما من کلماتی مقدس می‌گویم آه چرند نگو!» (Ibid). در این خطوط وولف هنرمندانه ناامیدی و سرگردانی اورلاندو را به‌تصویر می‌کشد؛ درحالی که اورلاندو قادر به روایت «من»، حتی در نوشته‌هایش نیست؛ زیرا حالا اورلاندو با نگاه کردن به انگشت سوم دست چپش احساس شرمندگی می‌کرد بدون اینکه بفهمد چرا. فقدان حلقهٔ ازدواج در دست اورلاندو نشانه‌ای از سخن قرن نوزده است و البته دال خوبی که در نهایت او را به نبود «تو» واقف می‌کند.

باتلر معتقد است: «اگر من سعی در شرح خود دارم، این شرح همیشه نسبت و خطاب به کسی است؛ به کسی که جوری کلمات مرا دریافت می‌کند؛ اگرچه ندانم و قادر به دانستن نباشم». روش فکری باتلر تنها راه درک احساس اورلاندو و فقدان دریافت‌کننده‌ای مناسب در قرن نوزده است که چیزی جز همسر نیست. نگرش وولف به جامعهٔ ویکتوریایی بسیار منتقدانه است. او سخن این دوره را با نشانه‌ها در زندگی اورلاندو به‌سادگی به‌تصویر می‌کشد که البته این سخن، ازدواج، وابستگی و همسر است. پس در قرن نوزده «من» تنها زمانی قادر به شرح «خود» است که با «دیگری» ازدواج کند.

اورلاندو می‌اندیشد: «هرکس زوجی دارد به‌جز خود من» و درحالی که از حیاط می‌گذرد، به این فکر می‌کند که «با اینکه بانوی همهٔ این‌ها من هستم، اما مجردم، بی‌زوجم، تنها هستم». اما دقایقی بعد اورلاندو با شلمردین نامزد شده، اورلاندو «دیگریِ» خود را یافته است و سرانجام با او احساس یک زن واقعی را دارد. به‌ظاهر، شلمردین دریافت‌کنندهٔ مناسبی برای اورلاندوست؛ اما صحنه‌هایی در رمان هست و هنوز اورلاندو را در تلاش برای یافتن چیزی که شاید «من» باشد می‌بینیم. درحالی که احساس تنهایی همچنان با اورلاندو همراه بود، او «خود و همسرش را

همچون دو نقطه در صحرا می‌پنداشت که در انتظار دیدار با مرگ هستند». باتلر معتقد است درمقابلِ دیگری، «من» که در تلاش برای شرح خود بود، قادر به بیان «خود» نیست.

حقارت عجیبی در این روند به‌وجود می‌آید که شاید نتیجهٔ دانستن محدودیت دانش است و هر تفسیری اینجا به‌نوعی کانتی می‌شود. اما چیز دیگری هم هست و آن چیز زبان و ارتباط آن با تاریخ است. روند شکل‌گیری سوژه مشابه روندی نیست که روایت ساختار این نظام را شکل می‌دهد. زندگی‌نامه‌نویس، اورلاندو و البته وولف هر سه محبوس در زبان و در تلاش برای بیان خود هستند؛ درحالی که در هر دورهٔ زمانی سخن حاکم بر آن دوره نیز آن‌ها را از تصورشان دور می‌کند. در این میان پناهی جز زبان نیست. در این روایت سوژه به‌دنبال هدف با هوسی ساختار روایت را شکل می‌دهد؛ اما این هوس است که ادامهٔ داستان را در دست می‌گیرد؛ درحالی که نشانی از هدف نیست. به اعتقاد امیل بنونیست:

> زبان یگانه نظام نشانه‌شناسیکی است که قادر به تفسیر نظام نشانه‌شناسیک دیگری است؛ اما اگر هدف از این بحث دست‌یابی به گوهر معنایی آن نشانه‌ها باشد، از همان آغاز کار، کارمان محکوم به شکست خواهد بود. به‌نظر می‌رسد اگر می‌شد معنا را با زبان بیان کرد، نیازی به بیان آن در سخن روایی نبود (احمدی، ۱۳۷۱).

«من» محدودیت زبان گفتار و نوشتار را می‌بیند. بنابراین، برای باتلر «من» دستوری همین سوژهٔ تیره است. سوژه‌ای که برای ارائهٔ روایتی از خود برپایهٔ از تناقض‌ها شکل می‌گیرد. دوگانه‌هایی مثل قید/ آزادی، من/ تو، خود/ دیگری در اینجا قابل ملاحظه‌اند. از یک‌سو، «خود» می‌کوشد تا خود را بشناسد تا رها شود. از سوی دیگر، این ادراک در چارچوب «دیگری» (جامعه و هنجارهایش) که هم ناشناخته است و هم از کنترل خود بیرون است صورت می‌گیرد؛ پس قید است. این بستر قید/ آزادی درک «خود» از خود را ناقص و تیره[1] می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

در پایان، اورلاندو مانند تکواژی نقش‌نما در زبان محبوس است؛ درحالی که هویت خود را در ارتباط با «دیگری» می‌یابد؛ پس هرگز خودش به‌معنای لفظی و تمام کلمه نیست و همواره درکی تیره و مات دارد. می‌بینیم که وضعیت تناقض‌آمیزی حاکم است و تمام ظرفیت

1. opaque

خودشناس و «خویشتن» در حین همین تناقض است؛ زیرا من با فرض ناگزیریِ محدودیت شناخت خود، به‌ناچار هرچه بیشتر «دیگری» را- یعنی هرآنچه جز «من» است- می‌کاود تا مرزهای این ناگزیری را هرچه دقیق‌تر دریابد. به بیان بهتر، «من» وقتی به ناگزیری «تیرگی» خود می‌رسد که به این واکاوی دست زده باشد. در نهایت، خواننده با گفتمانی روبه‌روست که سوژه درجهت فهم حقیقت «خود» در شبکهٔ ارتباطی و نقّادانه مدام به گفت‌وگو با جامعه، تاریخ و فرهنگ می‌پردازد و روشن است که این گفت‌وگویی است ناتمام و بی‌پایان.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن: به‌سوی نشانه‌شناسی دیداری*. تهران: نشر مرکز.
- Anderson, Linda (2006). "Autobiography and Feminist Subject" in *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bennette, Andrew & Nicholas Royle (1999). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. New York: Prentice Hall Europe.
- Bressler, E. Charles (2007). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Burns, L. Christine (2005). *Re-dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's 'Orland'*: http://www. Orlando-critics-Burns.pdf
- Butler, Judith (2005). *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.
- Froula, Christine. (2005). *Virginia Woolf and The Bloomsbury Avant*-Garde. New York: Colombia University Press.
- Graham, John (1994). "Parody in Orlando" in *Criticts on Virginia Woolf.* M. A. Latham. New Delhi: George Allen & Unwin Ltd.
- Holtby, Winfred (2007). *Virginia Woolf, A Critical Memoir*. London: Continuum UK.
- Lee, Hermione (1977). *The Novels of Virginia Woolf.* London: Methuen and Co.
- Taylor, Victor E. & Charles E. Winquist (2001). *Encyclopedia of Postmodernism.* London: Routledge.
- Woolf, Virginia (1992) .*Orlando: A Biography*. London: Routledge.

تحلیل نشانه‌شناختی شش روایت از حکایت «طوطی و بازرگان»

محمد پارسانسب*

نرجس نیکان‌فر**

چکیده

نشانه‌شناسی علم بررسی نشانه‌ها و مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای در رشته‌های مختلف است. این علم یکی از علوم پرطرفدار و با سابقهٔ تاریخی طولانی است که امروزه، توجه بسیاری از محققان در زمینه‌های گوناگون را به خود جلب کرده است. زبان به‌عنوان یکی از نظام‌های نشانه‌ایِ مهم و درخور تأمل، قابلیت زیادی برای تحقیق و بررسی با موضوع نشانه‌شناسی دارد و ادبیات- که بهترین جلوهٔ زبان است - زمینهٔ مناسبی برای تحلیل‌های نشانه‌شناسی است. ازاین‌رو، آثار ادبی می‌توانند بهترین گزینه برای تحلیل‌های نشانه‌شناسی باشند. *مثنوی معنوی* یکی از مهم‌ترین آثار ادبی در زبان فارسی است که تاکنون بسیاری از محققان در زمینه‌های گوناگون به آن پرداخته‌اند؛ اما جست‌وجوی مآخذ و مشابهت‌های حکایت‌های *مثنوی* و مقایسهٔ نشانه‌شناختی آن با مآخذ پیشین و تحلیل آن‌ها موضوعی است که تاکنون در کمتر پژوهشی مورد توجه قرار گرفته است. در این مقاله درنظر داریم حکایت «طوطی و بازرگان» را به‌عنوان یکی از مشهورترین حکایت‌های *مثنوی*، در مقایسه با مآخذ پیشین و پسین ازجمله منابع نویافته مورد تحلیل و بررسی نشانه‌شناختی قرار دهیم.

واژه‌های کلیدی: *مثنوی*، مولانا، حکایت «طوطی و بازرگان»، نشانه‌شناختی، رمزگان.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم تهران parsanasab63@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم تهران n_nikanfar@yahoo.com

۱. مروری بر حکایت و مآخذ آن

حکایت «طوطی و بازرگان» از قصه‌های رمزی و تمثیلی در *مثنوی* است که در آن صورت قصه مطرح نیست؛ بلکه معنای رمزی آن منظور است. در این گونهٔ ادبی، ذکر قصه برای آن است تا مدعای گویندهٔ قصه به هر صورت ممکن (رمز یا استعاره) برای مخاطب قابل تصدیق و تصور شود (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۶۳-۱۶۴). فشرده‌ای از حکایت چنین است: بازرگانی طوطی‌ای زیبا در قفس دارد. روزی تصمیم می‌گیرد به‌قصد تجارت، عازم هند شود. پیش از سفر، از کسان و خدمتکاران و کنیزان خود می‌خواهد تا هریک ارمغانی از او بخواهند. درنهایت، سوی طوطی می‌رود و مطلوب او را جویا می‌شود. طوطی از بازرگان می‌خواهد تا پیغام گرفتاری و حبسش را به طوطیان هند برساند و پاسخ آن‌ها را برای طوطی بیاورد. بازرگان می‌پذیرد. روزی در هند با طوطیانی که بر شاخه‌های درختان آواز می‌خوانند مواجه می‌شود. فرصت را غنیمت دانسته، پیغام طوطی را بازگو می‌کند. ناگهان یکی از طوطیان با شنیدن پیغام، از درخت بر زمین می‌افتد و جان می‌دهد. بازرگان که از این حادثه بسیار متعجب و در عین حال پشیمان است، سوی وطن بازمی‌گردد. وقتی طوطی محبوس جویای ارمغان خویش می‌شود، بازرگان واقعه را برای او شرح می‌دهد. ناگهان طوطی محبوس نیز به حالتِ مرگ، بر کف قفس می‌افتد. بازرگان که از مرگ طوطی خویش بسیار اندوهگین است، با شیون و اندوه او را از قفس بیرون می‌اندازد؛ اما در کمال تعجب با پرواز طوطی روبه‌رو می‌شود. طوطی پس از رهایی از قفس، از پیام اشارت‌وارِ طوطی هند از طریق جان باختن خویش سخن می‌گوید. سرانجام، طوطی پس از وداع با بازرگان عازم هند می‌شود.

داستان «طوطی و بازرگان» را پیش از مولانا افراد دیگری هم به نظم یا نثر گزارش کرده‌اند و بدون شک، مولانا در نظم حکایت خویش از آن‌ها بهره برده است. درواقع، تمام این آثار مآخذ مولانا به‌شمار می‌آیند. پس از او نیز کسانی به نقل این حکایت در کتاب‌های خویش پرداخته‌اند؛ اما شیوه‌ها و شگردهای داستان‌پردازی در هریک از این مآخذ و سبک خاص آنان مانع از تبدیل شدن «طوطی و بازرگان» به قصه‌ای کلیشه‌ای شده است. اینکه قلم کدام‌یک از این نویسندگان تأثیرگذارتر و ماهرانه‌تر بر صفحهٔ کاغذ به حرکت درآمده، نتیجه‌ای است که جز با مقایسهٔ این قصه‌ها قابل دست‌یابی نیست. در کتاب *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی* که یگانه کتاب و پژوهش موجود در زمینهٔ مأخذیابی قصه‌های *مثنوی* است، *تفسیر ابوالفتوح رازی* و *اسرارنامهٔ* عطار دو مأخذ مولانا در نقل این حکایت معرفی شده‌اند (فروزانفر، ۱۳۷۲: ۱۸). در

این مقاله، ما سه منبع تازه را در نقل این روایت به‌دست آورده‌ایم: *عجایب‌المخلوقات* به‌عنوان مأخذ پیشین و *دقایق‌الطریق* و *تفسیر گازُر* به‌عنوان منابع پس از *مثنوی*. منابع نویافته در زمینهٔ این حکایت گویای این نکته است که اگرچه کار استاد فروزانفر در یافتن مآخذ *مثنوی* بسیار درخور تحسین و ارزنده است، پژوهش و تأمّل بیشتر می‌تواند به یافتن مآخذ افزون‌تر منجر شود.

۲. پیشینهٔ تحقیق دربارهٔ حکایت «طوطی و بازرگان»

حکایت «طوطی و بازرگان» از نمونه‌های زیبای حکایات رمزی و تمثیلی در *مثنوی* است و تاکنون موضوع تحقیق بسیاری از پژوهشگران ادب فارسی قرار گرفته است. صرف‌نظر از شروح *مثنوی* که دربردارندهٔ شرح همهٔ حکایت‌های *مثنوی* ازجمله این حکایت است، کتاب‌ها و مقالاتی به‌صورت مستقل و یا در کنار دیگر مطالب به شرح و تحلیل این حکایت پرداخته‌اند. پورنامداریان در کتاب *در سایهٔ آفتاب* تحلیل ارزشمندی از این داستان بیان کرده است. موضوع اساسی فصل سوم این کتاب، ساخت‌شکنی در داستان‌های مولوی است و داستان «طوطی و بازرگان» نیز در این کتاب در بخش خلاف‌عادت‌های معنایی و بیانی *مثنوی* تحلیل شده است. در تحلیل این حکایت، توجه زیاد ایشان به جنبهٔ متمایز زبان مولانا در ارتباط با عنصر روایی (راوی داستان) و خلاف‌عادت‌هایی معطوف است که در این زمینه مولانا از آن‌ها بهره برده است. نگارندهٔ کتاب برآن است که «راز بقا و استمرار شهرت روزافزون مثنوی با عادت‌شکنی‌ها یا عادت‌گریزی‌های متنوع مولوی در مثنوی ارتباطی نزدیک دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۸۵). به‌تعبیر او، هم شیوهٔ ناگهانی حضور مولوی در جریان مستمر روایت و هم نمود هیجان‌انگیز احوال عاطفی او خلاف‌عادتی است که در هیچ‌یک از آثار تعلیمی به این شیوهٔ غریبِ آمیخته با روایت دیده نمی‌شود (همان، ۳۰۲). در این حکایت، آنجا که بازرگان در فراق طوطی شیون سر می‌دهد، مولانا در قالب بازرگان به سخن درمی‌آید و از شمس و غم هجران او سخن می‌گوید و خواننده ناگهان با اشعار غنایی تأثیرگذار روبه‌رو می‌شود. «خطاب‌های بازرگان عاشق به طوطی به‌تدریج به‌سمتی می‌رود که جان، جای طوطی و مولوی جای بازرگان را می‌گیرند و این ابهامی تأمّل‌انگیز را در مثنوی مستقر می‌سازد.» (همان، ۳۰۵). به این ترتیب، راوی و شخصیت بدون قرینه‌ای تغییر می‌کنند و شعری عرفانی و تعلیمی به شعری غنایی و عاشقانه تبدیل می‌شود. اصرار در ایراد گفت‌وگو از دیگر شگردهای

داستان‌پردازی *مثنوی* است که منتقد به آن اشاره کرده است. ازنظر او، این گفت‌وگوهای طولانی میان طوطی و بازرگان از سویی معرّف شخصیت‌های اصلی قصه و از سویی دیگر بیانگر اندیشه‌های مولانا هستند.

زرین‌کوب نیز در بخش‌هایی از دو کتاب *بحر در کوزه* (۱/ ۱۴۸–۱۴۹، ۱۵۲–۱۶۲، ۲۷۴–۲۹۰ و ۳۳۷) و *سرّ نی* (۱۸۷، ۴۲۴ و ۴۲۶) به ذکر نکاتی درباب این حکایت پرداخته است. اشاره به مفاهیم رمزی و عرفانی، جنبه‌های داستانی و ماجرای داستان و تفسیر آن از مطالبی است که او در این دو کتاب به‌تفصیل بحث کرده است.

اشرف‌زاده در مقاله‌ای به مقایسه و بررسی این داستان و بیان تفاوت‌های آن با دو روایت *اسرارنامه* و *تفسیر* ابوالفتوح پرداخته است. برای مثال، توصیف‌هایی که در *اسرارنامه* بیش از *مثنوی* به آن پرداخته شده، عبارت‌اند از: مرگ یک طوطی در *مثنوی* و درمقابل، به‌زیر افتادن همهٔ طوطیان هند در داستان عطار؛ گزارش‌های موجز *اسرارنامه* از بازگشت بازرگان و توضیح مفصّل مولانا در این‌باره و سرانجام رسیدن به این نتیجه که عطار عارفی شاعر و مولانا شاعری عارف است و همچنین، مولانا به زیبایی‌های قصه توجه بیشتری دارد و عطار به ایجاز آن.

نویسندگان، شارحان و محققان دیگری نیز در این زمینه به مطالعه پرداخته‌اند که ذکر خلاصه‌ای از همهٔ آن‌ها در این مختصر امکان‌پذیر نیست؛ ازجمله ادوارد ژوزف با مقالهٔ «طوطیان» در مجلّه *کاوهٔ مونیخ*؛ اسلامی ندوشن با مقالهٔ «خویشاوندی فکری ایران و هند در قصه‌ای از مثنوی» در مجلهٔ *رشد ادب فارسی*؛ علی حیدری با مقالهٔ «مقایسهٔ طوطی و بازرگان مولوی و عطار» در مجلهٔ *رشد آموزش ادب فارسی*؛ نرجس بهرامی با مقالهٔ «کهن‌الگوها در حکایت طوطی و بازرگان مثنوی» در *کتاب ماه ادبیات* و... . آنچه در این نوشتار به آن خواهیم پرداخت، تکرار سخنان این بزرگان نیست؛ بلکه برآنیم تا با مروری بر رویکرد نشانه‌شناسی[1] در ادبیات، ضمن مقایسهٔ روایت‌های مختلف این حکایت در کتاب‌های *تفسیر* ابوالفتوح، *اسرارنامه*، *عجایب‌المخلوقات*، *مثنوی* مولوی، *دقایق‌الطریق* و *تفسیر گازُر*، شیوهٔ کاربرد نشانه‌ها را در این آثار، به‌ویژه در *مثنوی* مولانا ارزیابی کنیم و در نهایت، به شگردها و تمایزهای نشانه‌شناختی روایت مولانا در این حکایت دست یابیم.

1. semiology

۳. رویکرد نشانه‌شناسی

فردینان دو سوسور[1]، زبان‌شناس سوئیسی، و چارلز ساندر پی‌یرس[2]، منطق‌دان آمریکایی، در دوره‌ای تقریباً هم‌زمان با یکدیگر، شکل‌گیری علمی به‌نام نشانه‌شناسی را پیش‌بینی کردند و به تبیین آن پرداختند. این دو بنیان‌گذار علم نشانه‌شناسی موجب شدند تا امروزه حوزهٔ مطالعاتی نوینی به‌نام «نشانه‌شناسی» حجم چشمگیری از کتاب‌های تحلیلی و پژوهشی را به خود اختصاص دهد. بعدها افرادی مانند یاکوبسن[3]، بارت[4]، کریستوا[5]، موریس[6] و... در قرن بیستم راه سوسور و پی‌یرس را ادامه دادند.

ازدیدگاه سوسور، نشانهٔ زبانی رابطهٔ بین یک چیز و یک نام نیست؛ بلکه رابطه‌ای است بین یک مفهوم و یک الگوی صوتی. او نشانهٔ زبانی را کلیتی می‌داند که از پیوند دال[7] و مدلول[8] پدید می‌آید. ازنظر او، نشانه‌ها دراصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند و ارزش هر نشانه ناشی از روابط آن با نشانه‌های دیگر است. این هویت نسبی نشانه‌ها درون نظام زبان، اصل اساسی نظریهٔ ساخت‌گرایی است و تکیهٔ سوسور بیش از هرچیز بر روابط درون نظام کلی است. برخلاف سوسور که قالب دوگانهٔ دال و مدلول را دربارهٔ نشانه‌ها بسنده می‌داند، پی‌یرس الگویی سه‌وجهی را در این‌باره بیان می‌کند: نمود[9]، تفسیر[10] و موضوع[11]. «نمود» شبیه دال سوسوری است و «تفسیر» هم بی‌شباهت به مدلول نیست؛ اما «موضوع» چیزی شبیه به مصداق است که در الگوی سوسوری جایی به آن داده نشده است. پی‌یرس به دال‌های نمادی، شمایلی و نمایه‌ای اشاره می‌کند. دال‌های نمادی و شمایلی آن‌هایی هستند که بیشتر در قید مدلول‌هایشان‌اند؛ درحالی که نشانه‌های نمادین بیشتر قراردادی‌اند و مدلول‌ها در آن به‌واسطهٔ دال‌ها تعریف می‌شوند (ر.ک سجودی، ۱۳۸۳). به‌گمان پی‌یرس، نشانه‌شناسی فقط درزمینهٔ

1. Saussure
2. Piers
3. Jakobson
4. Barthes
5. Kristeva
6. Morise
7. signifier
8. signified
9. representment
10. interpretant
11.object

نظام‌های قراردادیِ ارتباط کارایی دارد؛ یعنی آن دسته از علامت‌ها که بنابر قراردادی به معنایی خاص دلالت[1] می‌کنند، نشانه دانسته می‌شوند. نشانه‌شناسی راهگشای شناخت معنا یا معناهای اثر است (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۰). درواقع، سوسور بر کارکرد اجتماعی نشانه تأکید می‌کند و پی‌یرس بر کارکرد منطقی آن. اما این دو جنبه رابطهٔ دوسویه و تنگاتنگ با یکدیگر دارند (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۵). نشانه محرک یا جوهر محسوسی است که تصویر ذهنی آن در ذهن ما با تصویر ذهنی محرکی دیگر تداعی می‌شود و همواره با قصدی دایر بر معنا همراه است (همان، ۳۹).

نشانه‌ها در زبان همیشه به نشانه‌های دیگر رجوع می‌کنند و متن همیشه چشم‌انداز تصویرهای پایان‌ناپذیر را پیش‌روی ما می‌گذارد. اکو می‌گوید: «نشانه صرفاً چیزی نیست که جای چیز دیگری قرار گرفته باشد و بنابراین معنایی واژه‌نامه‌ای داشته باشد؛ بلکه چیزی است که باید تفسیر شود.» (لچت، ۱۳۸۳: ۱۹۰ و ۱۹۳). با توجه به مطالبی که بیان شد، می‌توان به این نتیجه رسید که نشانه‌شناسی رویکردی است برای تحلیل و بررسی زبان متون مختلف که در عین حال نیازمند پژوهش‌های ساختاری است. همان‌طور که ساختارگرایان پیدایش متن را در هم‌نشینی عناصر آن می‌دانند، در نشانه‌شناسی هم ارزش هر نشانه را هم‌نشینی آن با دیگر نشانه‌ها معین می‌کند. با این نگرش، روایت‌شناسی هم در ارتباط و همسو با نشانه‌شناسی قرار می‌گیرد؛ زیرا در روایت‌شناسی هم، پیرنگ[2] اثر داستانی براساس هم‌نشینی عناصر آن شکل می‌گیرد و این همان نگاهی است که علم نشانه‌شناسی به نشانه‌ها دارد. در این میان، زبان شعر به‌عنوان یکی از نظام‌های زبانی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد، سرشار از نشانه‌هایی است که در پیوند با هم زمینه‌ساز زبانی متمایز می‌شود.

وجود آرایه‌هایی مانند مجاز، کنایه و به‌ویژه استعاره، در گستردگی و ممتاز شدن نشانه‌های شعری تأثیرگذارند.

> اصولاً کاربرد زبان استعاری در شعر ناشی از فرافکنی تشابه و هم‌ارزی از محور جانشینی یعنی قطب استعاره به محور هم‌نشینی است؛ به عبارت دیگر مادام‌که رابطهٔ

1. signification
2. plot

شباهت بر محور هم‌نشینی فرافکن نشود، بیان متنی پیدا نمی‌کند و قابل دریافت نیست (لچت، ۱۳۸۳: ۲۱۴).

خواننده در ابتدا فقط با متن روبه‌رو می‌شود و سپس در برخورد با کل متن و اجزا و عناصر به‌هم‌پیوستهٔ آن و تحلیل و بررسی متن، به مفهوم نشانه و چگونگی قرار گرفتن آن در کنار دیگر نشانه‌ها توجه می‌کند و به کشف نظام نشانه‌ای درون متن می‌پردازد.

داستان «طوطی و بازرگان» نیز در اولین نگاه، متنی است روایی که در آن عناصر داستان در کنار هم قرار گرفته‌اند و نظام زبانی خاصی، با توجه به نظم یا نثر بودنش، بر آن حکم‌فرماست. در این میان، برخی عناصر داستان به نماد یا نشانه‌ای خاص تبدیل می‌شوند و در ورای مفهوم زبانیِ خود معانی دیگری را حمل می‌کنند که در ارتباط با دیگر نشانه‌های متن، خواننده را به نقطهٔ معینی می‌رسانند. در این روایت با نمادها و نشانه‌هایی روبه‌روییم که هریک در ورای معنای ظاهری‌شان بر مفهومی عرفانی یا تعلیمی دلالت می‌کنند. برای مثال، طوطی فقط مرغی خوش‌آواز و محبوس در قفس نیست؛ بلکه نمادی است از انسان آگاه که در جست‌وجوی راهی برای رهایی خویشتن است. طوطیان هند که به تدبیر رهایی همنوع خویش می‌پردازند، نشان‌دهندهٔ تفکر همنوعی و یاری‌اند. هندوستان نیز به‌عنوان جایگاه طوطیان مدبّر، بی‌تردید مفهومی فراتر از منطقهٔ جغرافیایی خاص را به ذهن می‌آورد. در نهایت، هر واژه و رویداد تأثیرگذار در این قصه از مرزهای واژگانی‌اش فراتر رفته، مفهوم ذهنی عمیق‌تر از رابطهٔ یک آوای صوتی با تصور ذهنی‌اش می‌سازد. آنچه اهمیت دارد، مهارت نویسنده است در برقراری ارتباط این نشانه‌ها با هم و میزان تأثیری که این نشانه‌ها در پیوند با عناصر روایی قصه در خواننده ایجاد می‌کنند و او را به درک مفاهیم مورد نظر نویسنده رهنمون می‌شوند.

آنچه دربارهٔ مفاهیم و عناصر نمادین این حکایت گفته شد، در روایت‌های دیگر متفاوت است. برای مثال، در برخی روایت‌ها بازرگان نقش بسیار کم‌رنگی ایفا می‌کند و در برخی دیگر، ضمن دربرداشتن رمزگان[1] عرفانی و جنبه‌های نمادین، درمقام شخصیت اصلی در حکایت حضور می‌یابد. در این روایت‌ها طوطی محبوس نیز جلوه‌های متفاوتی دارد: گاه فقط طوطی‌ای با اندیشهٔ رهایی خویش است و گاه زمینهٔ رهایی دیگری را نیز مهیا می‌کند؛ گاه عاشق است و گاه معشوق. این تفاوت‌ها با یکی از اساسی‌ترین نکات رویکرد نشانه‌شناسی

1. code

ارتباط دارد: به‌نظر سوسور، «هر گویندهٔ عادی» زبانی غیرتاریخی به‌کار می‌گیرد. اگر بخواهیم زبانی را توصیف کنیم، نیازی به شرح این نکته نداریم که پاره‌های گوناگونش چگونه پس از گذران مسیر تکاملی تاریخی، شکل امروزی خود را یافته‌اند. در توصیف زبان، نخست باید بدانیم که اکنون عناصر این زبان با یکدیگر چه مناسباتی دارند و چگونه شکل‌دهندهٔ یک نظام هستند. سوسور در این مورد از «موقعیت زبان» یاد کرده است؛ موقعیتی که در آن نه واحدهای سازنده، بلکه مناسبات آن‌ها اهمیت دارند. بحث سوسور از «غیاب»، مسئلهٔ مهم تمایز دو محور زبان یعنی هم‌نشینی و جانشینی را مطرح می‌کند. این تمایز در نظریهٔ ادبی مُدرن و در تحلیل ساختاری شعر اهمیت زیادی یافته است. مناسبات هم‌نشینی زبان روشن‌کنندهٔ موقعیت نشانه در یک نظم معنایی ویژه است (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۸). برپایهٔ این مقدمات، در ادامهٔ مطلب به بررسی نشانه‌ها و تبیین روابط حاکم بر آن‌ها در این روایت‌ها به‌ترتیب سیر تاریخی آن‌ها می‌پردازیم.

۴. تحلیل نشانه‌شناختی روایت‌ها

ردیابی نشانه‌ها در متن روایت‌ها مشخص می‌کند که این متون کاملاً با هم در ارتباط هستند و از این لحاظ می‌توان به دسته‌بندی آن‌ها پرداخت. براساس این، روایت‌های به‌دست‌آمده از این حکایت به سه دستهٔ اصلی تقسیم می‌شود:

۱. متون دینی و تفسیری در *تفسیر* ابوالفتوح و *تفسیر گازُر*؛

۲. متون روایی در *عجایب‌المخلوقات*؛

۳. متون عرفانی در *اسرارنامه*، *مثنوی* و *دقایق‌الطریق*.

برای مشخص شدن تمایزات و تشابهات این سه گونه روایت، پیش از تحلیل نشانه‌شناختی آن‌ها، جدولی از ساختار هریک از گونه‌های به‌دست‌آمده ارائه می‌کنیم:

جدول ۱: گونهٔ اول تفسیر ابوالفتوح و تفسیر گازر

مقدمه‌چینی	جبس طوطی نخست در قفس	آمدن طوطی دوم نزد او و گفت‌وگو	خاموشی طوطی نخست	چاره‌جویی خریدار از سلیمان (ع)	پرسش سلیمان (ع) از طوطی نخست	پاسخ طوطی نخست	رها کردن طوطی نخست از قفس	نتیجه‌گیری

جدول ۲: گونهٔ دوم عجایب‌المخلوقات

جبس طوطی نخست در قفس	آمدن طوطی دوم نزد او و گفت‌وگو	ملاقات طوطی دوم با طوطیان هند	به‌زیر افتادن طوطیان هند	آگاهی طوطی نخست از مرگ طوطیان هند	مرده نمودن طوطی نخست خود را	بیرون انداختن طوطی نخست از قفس	پرواز طوطی به هند	نتیجه‌گیری

جدول ۳: گونهٔ سوم اسرارنامه، مثنوی، دقایق‌الطریق*

اسرارنامه	مثنوی	دقایق‌الطریق
مقدمه‌چینی	—	—
درخواست طوطی از حکیم هند	—	—
ملاقات حکیم با طوطیان هند		—
به زیر افتادن طوطیان هند		—
بازگویی حادثهٔ هند برای طوطی		—
مرده نمودن طوطی خود را		—
	اندوه بازرگان در مرگ طوطی	—
بیرون انداختن طوطی و پرواز او		—
گفت‌وگوی طوطی و حکیم		—
پرواز طوطی به هند		—
نتیجه‌گیری		—

* خطوط تیره در این جدول نشانهٔ شباهت بخش روایی در روایت بعدی است. ضمن اینکه لفظ حکیم هند در روایت‌های مثنوی و دقایق‌الطریق به بازرگان تبدیل شده است.

۱-۴. گونهٔ اول: متون دینی و تفسیری: تفسیر ابوالفتوح و تفسیر گازر

همان‌گونه که از نام این روایت‌ها پیداست، گفتمان حاکم بر آن‌ها گفتمان دینی است؛ ازاین‌رو ساختار و اجزای داستان نیز با وجههٔ دینی همراه است. ضرورت نالیدن بنده به درگاه حق و اجابت مطلوب او، درون‌مایهٔ اصلی این دسته از روایت‌هاست که جهت‌گیری آن کاملاً مشهود است. زبان کهن، جمله‌های کوتاه و فعل‌های فراوان نیز نکاتی‌اند که از همان آغاز در این روایت جلب توجه می‌کنند. داستان به‌شیوهٔ قصه‌گویی آغاز می‌شود: «در روزگار سلیمان، مردی در بازار مرغکی خرید... ». ماجرا از زبان سوم‌شخص، یعنی راوی داستان گزارش می‌شود. به‌عبارتی، «فکری برتر از خارج، شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند و نویسنده خود را در پشت سر او پنهان کرده است و جنبهٔ بی‌طرفانه‌ای به داستان داده است.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۹۱-۳۹۲). در این داستان، گفت‌وگو بیشتر یک‌طرفه است و مرغک، طرف اصلی در گفت‌وگوهای داستان است. پس از پرسش سلیمان از مرغک مبنی‌بر اینکه «چرا بانگ نمی‌کنی؟» پاسخ مرغک تا بخش‌های پایانی داستان ادامه می‌یابد و مرغک ماجرای گرفتاری‌اش را از آغاز برای سلیمان بازگو می‌کند. به این ترتیب، سلیمان که یک‌سوی گفت‌وگوست، فقط در قالب یک جملهٔ کوتاه به ایفای نقش می‌پردازد و بقیهٔ گفت‌وگو به مرغک محدود می‌شود. در این دسته از روایت‌ها که درواقع نوعی فابل به‌شمار می‌آیند، نشانه‌ها به این صورت دیده می‌شوند:

جدول ۴: نشانه‌های روایت

مرد خریدار	مرغک	خریدن	قفس	بانگ کردن مرغک دوم	خاموشی مرغک نخست	سلیمان (ع)	رها کردن مرغک نخست

این نشانه‌ها با توجه به درون‌مایهٔ دینی، رنگ‌وبوی دینی به خود گرفته‌اند تا جایی که پیام و رمزگان نهفته در آن‌ها صورت متفاوتی با نمونه‌های پیش و پس از خود یافته است. به این ترتیب که مرغک گرفتار و نشانه‌های دریافت‌شده از آن، یادآور بنده‌ای است که به ناله و راز و نیاز با خدای خود اُنس گرفته است. خریدار نشانه‌ای از حق است که با نالهٔ بنده‌اش مأنوس است و مرغک دوم نماد شیطان و وسوسه‌های اوست که بنده را از راز و نیاز با خدا بازداشته و از حق دور کرده است. نتیجه‌گیری این روایت‌ها به‌خوبی بیانگر رمزگان نهفته در این

نشانه‌هاست: «این مثل توست، تو مرغ اویی و این قفس توست، ترا در زندان قفس برای نالهٔ تو می‌دارد اگر در این قفس ناله نکنی ترا به نزدیک او هیچ خطر نباشد، قل ما یَعبَؤا بکم ربّی لولا دعاؤکم.» (رازی، ۱۳۸۱: ۴/ ۳۲-۳۳). با توجه به این نکات، در این دسته از روایت‌ها، قفس و رهایی از آن مضمونی کاملاً متفاوت با نمونه‌های مشابه خود دارد. درواقع، در این دسته از روایت‌های دینی و تفسیری، رهایی از قفس صورتی منفی و ناپسند دارد؛ زیرا پیوند میان بنده و حق را می‌گسلد و بنده را از مسیر کمال دور می‌کند. در کل، با توجه به محتوای داستان و الفاظ و عبارات «یا رسول‌الله»، «علیه‌السلام»، «آیهٔ قرآن» و اشخاص آن، گفتمان دینی را بر داستان غالب می‌بینیم. این موارد در گرایش نشانه‌ها به‌سمت مفاهیم دینی و به‌دنبال آن جهت‌گیری خواننده به‌سوی برداشت‌های مذهبی بی‌تأثیر نیست. در این روایت، نشانه‌ها تاحدود زیادی متناسب و درخور هم به‌کار رفته‌اند؛ اما زبان رسمی و کهنهٔ قصه از یک‌سو و فاصله داشتن راوی با خواننده به‌سبب خارج بودنش از داستان از سوی دیگر موجب شده تا خواننده از پیوند نشانه‌ها و رمزگان نهفته در آن‌ها- صرف‌نظر از نتیجهٔ پایانی- به لذت روایی چندانی دست نیابد. شاید بتوان گفت این روایت بیش از آنکه داستان فرض شود، گزارشی است از یک ماجرا، بدون دقت یا تأمّل روایی خاصی از سوی نویسنده.

۲-۴. گونهٔ دوم: متون روایی: *عجایب‌المخلوقات*

درون‌مایهٔ این روایت، مضرّت سخن گفتن و شهرت است که در نتیجه‌گیری داستان نیز کاملاً مشهود است: «معنای آن این است کی تا وی گوینده بود محبوس بود، فرج آن‌گهی یافت کی خاموش شد». این مضمون به آموزه‌های صوفیه مبنی‌بر خودداری از سخن گفتن و خودنمایی شبیه است. براساس ساختار داستان، آنچه در اولین نگاه در این روایت به‌چشم می‌خورد، سرعت رخداد حوادث است. حوادث در قالب جمله‌های بسیار کوتاه و بدون وصف پیش می‌روند؛ خواننده با هیچ هیجانی مواجه نمی‌شود و کنجکاوی‌اش برای رسیدن به انتهای داستان بدون هیچ محرّکی از سوی قصه‌پرداز و دور از هرگونه فراز و فرودی در روند قصه، همراه با کنش‌های سریع داستان، پایان می‌یابد. حتی نتیجه‌گیری داستان هم بدون مشارکت خواننده به‌صورت مستقیم و در ادامهٔ عبارتِ «معنای آن این است که» به مخاطب عرضه می‌شود. این جریان سریع به‌طور ناخودآگاه ارتباط میان نشانه‌ها را- که به‌گفتهٔ سوسور «ارزششان وابسته به رابطه با دیگر نشانه‌هاست»- کاهش می‌دهد. در

جایی دیگر، سوسور زبان را دستگاهی از نشانه‌ها می‌داند که بیانگر افکارند (سجودی، ۱۳۸۳: ۴۷). اما گویی در روایت *عجایب‌المخلوقات* نشانه‌ها در انتقال این مفهوم بسیار ضعیف عمل کرده‌اند. نشانه‌های این روایت چنین‌اند:

جدول ۵: نشانه‌های روایت

طوطک ۱	قفس	طوطک ۲	سفر	هندوستان	رساندن پیام	مرگ طوطیان	آگاهی طوطک ۱ و مرده نمودن خویش	بیرون انداختن طوطک ۱ از قفس	پرواز طوطی سوی هند

همان‌طور که مشاهده می‌شود، نشانه‌های جدیدی مانند سفر، هندوستان، طوطیان هند و... در مقایسه با روایت‌های گونهٔ اول به این روایت افزوده شده است. اما نکتهٔ درخور توجه، تفاوت درون‌مایه و نوع گفتمان این دو دسته از روایت‌ها و تأثیر آن بر جهت‌گیری نشانه‌هاست. برخلاف گونهٔ اول (متون دینی و تفسیری) که بر ناله و سخن گفتن تأکید داشت، در این گونه (متون روایی) به نکوهشِ سخن گفتن توجه شده است. همچنین در گونهٔ متون روایی، رهایی از قفس نشانهٔ رهایی و کمال است و از این لحاظ، کاملاً در تضاد با دستهٔ اول قرار می‌گیرد. براساس این، در گذر زمان سیر نشانه‌ها و مفاهیم و رمزگان نهفته در آن‌ها تغییر می‌یابد و صورت جدیدی به خود می‌گیرد.

شایان ذکر است در این داستان نشانه‌ها بدون آنکه پرورده شوند، درحدّ دال و مدلول سوسوری باقی می‌مانند و حتی از بیان اندیشه‌ای هدفمند نیز قاصرند. خواننده در جریان داستان و بدون همراهی قصه‌گو، به‌تنهایی به اندیشه‌های کم‌رنگ نهفته در نشانه‌ها- آن‌هم از راه پیوند ضعیف هر نشانه با نشانه‌ای دیگر- دست می‌یابد. مفهوم رمزگان نیز در این قصه با بی‌مهری همراه می‌شود. مقصود از رمزگان، «معناهای ضمنی است که از اشارات معنایی یا بازی‌های معنا[1] بهره می‌گیرد و به‌مددِ دال‌های به‌خصوص تولید می‌شود.» (همان، ۱۳۳). نشانه چگونه می‌تواند به رمزگان منتهی شود وقتی هیچ معنای پرورده‌ای را در خود جای نداده است. در داستان، معمولاً معنا از طریق کنش‌های داستان، توصیف‌های قصه‌گو و هیجان پدیدآمده در

1. flickers of meaning

خواننده پدید می‌آید. سخنی تأثیرگذار، سفری متمایز، گفت‌وگویی عمیق، کنشی اساسی و... می‌توانند معناساز شوند که البته، در روایت *عجایب‌المخلوقات* جایشان خالی است.

۳-۴. گونهٔ سوم. متون عرفانی: *اسرارنامه*، *مثنوی* و *دقایق‌الطریق*

درون‌مایهٔ اصلی این دسته از روایت‌ها، گرفتاری روح سالک در قفس جسم و دنیا و تلاش او برای سفر به عالم معنا با دستگیری پیر و انسان کامل است که کاملاً با گفتمان عرفانی حاکم بر این نوع از متون مطابقت دارد. تأکید بر مضامین عرفانی و رمزگان نمادین، پرداختن به عناصر روایی و گزاره‌های داستانی و تعامل و ارتباط نشانه‌ها درجهت انتقال درون‌مایه، از ویژگی‌های مشترک میان این سه روایت است. با وجود این، ردیابی نشانه‌ها در این دسته، تفاوت‌های چشمگیری را میان این سه روایت آشکار می‌کند که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۱-۳-۴. روایت *اسرارنامه*

عطار در روایت خویش از داستان «طوطی و بازرگان» به نکات عرفانی و اخلاقی زیادی اشاره کرده و در ورای شخصیت‌های داستان و کنش‌های آنان معانی عمیقی را نهفته است. در این روایت، نشانه‌ها نه‌فقط رابطهٔ قراردادیِ دال و مدلول، بلکه صورتی نمادین از اندیشه‌های عرفانی‌اند که در قالب الفاظ و با عنوان‌های خاص قصه را شکل داده‌اند. نشانه‌های این روایت در جدول زیر آمده است:

جدول ۶: نشانه‌های روایت

حکیم هند	چین	شاه ترکستان	طوطی	سخن گفتن طوطی	سفر حکیم به هند	رساندن پیام	به‌زیر افتادن طوطیان هند	آگاهی طوطی و مرده نمودن خویش	بیرون انداختن طوطی در گلخن	پرواز طوطی به هند

اولین نکته‌ای که از تأمّل در جدول بالا و در مقایسه با نمونه‌های پیشین به‌دست می‌آید، تبدیل طوطی دوم به حکیم هند است که سبب خروج داستان از صورت فابل و تبدیل شدن به قصه‌ای رمزی و تمثیلی با رمزگان‌های عرفانی شده است. این نکته که در تحول نشانه‌ها و

جهت‌گیری رمزگان نهفته در آن‌ها تأثیرگذار است، فضای متفاوتی در مقایسه با نمونه‌های پیش از خود نیز به‌وجود آورده است. عطار در این داستان از هر فرصتی برای توصیف اشخاص و به‌تصویر کشیدن کنش‌های داستانی و اندیشه‌های مورد نظر خویش بهره برده است.

استفاده از الفاظ و القاب خاص برای نامیدن شخصیت‌های داستان، یکی از شیوه‌هایی است که عطار به‌وسیلهٔ آن مخاطب را در تحلیل هرچه بهتر نشانه‌های داستان یاری داده است. در این داستان، «حکیم هند» که قاصد پیام طوطی محبوس سوی هند است، با القابی مثل کارپرداز، مرد هشیار، هنرمند و... وصف می‌شود که گویای اعتبار و جایگاه خاص او در ذهن عطار است. به‌ظاهر، «حکیم» کسی بوده که درعین برخورداری از دانش، با روح و روان و عواطف مخاطبان نیز پیوند داشته است. حکمت دارای دو معنای لغوی و اصطلاحی است: در لغت، به‌معنای علم، عدل، حلم و... است و در اصطلاح، یا حکمت مطلق است که شامل جمیع معلومات است یا حکمت مقید که به نظری و عملی تقسیم می‌شود. حکیم سبزواری در این‌باره می‌نویسد: «حکمت یعنی تبدل یافتن انسان به یک عالم عقلی مشابه عالم عینی». درواقع، حکیم کسی است که هدف از علمش را رسیدن به حق قرار داده است و پیوسته به آن عمل می‌کند.(۱) در ادبیات نیز شاعرانی مانند فردوسی، خیام، ناصرخسرو، نظامی و... به لفظ حکیم ملقّب شده‌اند. با توجه به این توضیحات، می‌توان رمزگان نهفته در اعمال این شخصیت و توجه عطار به آن را مورد تأمّل قرار داد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. او طوطیان هند را نیز ضمن ملقّب کردن به الفاظی مثل یاران، هم‌نشینان، طوطیان دلستان، نیک‌بختان، عزیزان و... در ابیاتی چند وصف کرده است:

فلک سرسبز عکس پَرّ ایشان *مگس گشته همای از فرّ ایشان*

(عطار، ۱۳۸۱: ب۱۴۴۷)

طوطی محبوس نیز اساسی‌ترین نقش را در این داستان ایفا می‌کند و هر لحظهٔ حضورش پدیدآورندهٔ کنشی تأثیرگذار در قصه است. او ضمن گفت‌وگوهایش با حکیم هند وصف می‌شود و در پایان داستان و پس از رهایی از قفس، در گفت‌وگویی طولانی اندیشه‌های نهایی قصه را بازگو می‌کند. درواقع، هریک از شخصیت‌ها پیش از خروج از داستان پیام خویش را بیان می‌کنند؛ گویی هریک نشانه‌ای هستند که در قالب نمادهای ماندگار، پیام و اندیشهٔ خاصی را به مخاطب بازگو می‌کنند. دال و مدلول‌هایی که نه‌تنها گویای ارتباط آوای صوتی خاص با مفهومی ذهنی‌اند؛ بلکه حامل معنای نهفته‌ای هستند که رمزگان قصه را مطابق آنچه در رویکرد نشانه‌شناسی شرح شده، همراه دارند؛ رمزگانی مانند «تدبیر و رهایی»، «یاری و همراهی»،

«ارشاد و راهنمایی» و... . البته، نکته‌ای که در اینجا باید به آن اشاره کرد، توجه خاص عطار به طوطی محبوس است. این توجه تاحدی است که از دیگر شخصیت‌های قصه غافل شده و تمام اندیشه‌های خویش را در قالب این شخصیت به مخاطب منتقل کرده است؛ برای مثال حکمت که باید به حکیم منسوب باشد، در اعمال و گفته‌های طوطی محبوس نمود می‌یابد.

علاوه‌بر شخصیت‌های داستان، «هندوستان» و «چین» نیز از پوستهٔ جغرافیایی خود بیرون می‌آیند. چین که رمزی از دنیای پرزرق و برق است، سرزمین شاه و اقامتگاه موقّت طوطی محبوس در قفس است و هند سرزمین طوطیان مدبّر و آگاه. ازاین‌رو، چین نماد عالم صورت و گرفتاری و رمزی از دنیای فریبنده است و هند نماد عالم معنا و رهایی. سرزمین معنا و عالم جان تنها مکانی است که می‌تواند آزادی را برای پرندهٔ روح فراهم کند و روح فقط در این مکان است که اوج می‌گیرد و به پرواز درمی‌آید. اما نکتهٔ اساسی این داستان، نحوهٔ ارتباط نشانه‌ها با هم و خط ارتباطی آن‌ها در مسیر داستان است. آنچه در نشانه‌شناسی اهمیت دارد، چگونگی تأثیرگذاری نشانه‌ها و تعامل آن‌ها با هم است. اینکه یک دال تا چه حد با مدلول خود ارتباط دارد و چگونه در معناسازیِ نشانه‌های دیگر تأثیر گذاشته، بسیار مهم است؛ به‌ویژه این تأثیرگذاری‌ها زمانی ارزشمندتر است که در متن روایی داستان و در کنار عناصر و شگردهای روایی قصه‌پرداز به‌نحوی مطلوب جلوه‌گر شود. درواقع، هر متنی سازندهٔ جهان خود است؛ یعنی افق دلالت‌های معنایی خود را می‌آفریند. درستی یا نادرستی هر عنصر متن را می‌توان با توجه به جایگاهش در جهان متن کشف کرد (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۹۷). در روایت عطار، «حکیم هند» باوجود معنای مثبتی که در ورای خود دارد، دربرابر وظیفه‌اش هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد و پشیمانی او پس از مرگ طوطیان هند فقط در یک بیت وصف می‌شود:

ز حال مرگ ایشان مرد هشیار *عجب ماند و پشیمان شد ز گفتار*

(عطار، ۱۳۸۱: ب۱۴۵۱)

لفظ «مرد هشیار» نشانه‌ای است که ذهن را سوی رمزگانی مانند خرد و فهم بسیار سوق می‌دهد و این مفهومی است که در قصهٔ عطار با شخصیت حکیم هند تناسب چندانی ندارد. اگرچه واژهٔ هشیار دارای معانی دیگری مثل آگاهی، بیداری، دارای حواس قوی و... نیز است، به‌نظر می‌رسد در این بیت با توجه به لفظ حکیم، حامل معنای خرد و اندیشه باشد. با این توضیح و طبق الگوی پی‌یرس، دال‌هایی مانند حکیم هند «دال‌های شمایلی» نامیده می‌شوند؛ به این معنا که (صرفاً) از برخی جهات، کیفیات مدلول را همراه دارند (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۳). در این داستان، حکیم خردمند

هند دالی است که به انسان خردمند درمقام مدلول دلالت می‌کند؛ حال آنکه میان این دو تناسبی برقرار نیست؛ زیرا همان‌طور که پیش از این دربارهٔ معانی حکمت و لفظ حکیم سخن گفتیم، کنجکاوی و تلاش برای کشف حقیقت لازمهٔ شخصیت اوست؛ حال آنکه حتی پس از رهایی طوطی از قفس، حکیم برای پی بردن به ماجرا هیچ کنجکاوی‌ای از خود نشان نمی‌دهد و این خودِ طوطی است که خطاب به حکیم، صورت واقعه را شرح می‌دهد.

نکتهٔ درخور تأمّل‌تر در این مورد- که البته به ظرایف داستان‌پردازی عطار بازمی‌گردد- نصیحت‌های طوطی به حکیم است. حکیم کسی است که به‌نوعی هدایت دیگران و علم‌آموزی آنان را برعهده دارد؛ اما در این داستان، خود، مخاطب پند و اندرز قرار می‌گیرد. حکیم که اعمالش اغلب از روی آگاهی و دانش است، ناخواسته و بدون آگاهی، واسطهٔ رهایی طوطی می‌شود و در پایان، مخاطب نصایح طوطی قرار می‌گیرد. این همان اصلی است که در نشانه‌شناسی «ارزش» نامیده می‌شود. وقتی از ارزش واژه‌ای سخن به میان می‌آید، معمولاً و قبل از هرچیز، به ویژگی آن در نشان دادن اندیشه توجه می‌کنیم که درواقع یکی از جنبه‌های ارزش زبانی است. ارزش یک عنصر می‌تواند بدون تغییر آواهایش، فقط به‌دلیل دگرگونی عنصر مجاور تغییر یابد (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۶۴ و ۱۷۳). دربارهٔ ارزش نشانه‌ها در این روایت، باید به نقش بسیار کم‌رنگ و نامحسوس شاه ترکستان نیز اشاره کنیم. از این فرد که صاحب اصلیِ طوطی است، فقط در دو بیت آغازین یاد می‌شود و از آن پس کوچک‌ترین اشاره‌ای به او نمی‌شود. گویی بودن یا نبودن طوطی برای این شخص هیچ اهمیتی ندارد؛ درحالی که نشانه‌های داستان حاکی از حقیقتی جز این هستند. کاربرد لفظ «شاه» به‌عنوان فردی که طوطی (نماد روح) را در قفس اسیر کرده، از رمزگان‌های درخور توجه این روایت است که به‌نوعی رابطهٔ نشانه‌ها با هم و تأثیر آن‌ها را بر هم یادآور می‌شود. در بیت دوم این روایت آمده است:

شهی می‌دید طوطی هم‌نشینش *قفس کرده ز سختی آهنینش*

(عطار، ۱۳۸۱: ب۱۴۳۷)

از همان آغاز، لفظ «هم‌نشین» ذهن را به‌سوی وجود رابطه‌ای عمیق میان شاه و طوطی هدایت می‌کند. این لفظ که بر معانی‌ای مانند مهر و دوستی دلالت دارد، در ادامهٔ داستان کاملاً از مفهوم ذهنی و رمزگان خود فاصله می‌گیرد و دلالت اولیهٔ ذهن را از میان می‌برد. آیا از دست دادن این هم‌نشین برای شاه آن‌قدر بی‌اهمیت است که حتی پس از تدبیر طوطی و مرده نمودن

خویش، شخص غریبه‌ای که هیچ یادی و نشانی از او در داستان نبوده، مسئول بیرون انداختن طوطی از قفس می‌شود:

یکی آمد فریب او نبشناخت *گرفتش پای و اندر گلخن انداخت*

(همان، ب۱۴۵۶)

در قفس کردن طوطی و هم‌نشینی او با شاه موضوع کم‌اهمیتی نیست؛ اما در ادامه، شخص ناشناسی بدون اذن شاه طوطی را از قفس بیرون می‌اندازد. این حادثه (از دست رفتن هم‌نشین شاه) هرگز برای او اندوه‌بار نمی‌نماید. درواقع، دال با مدلول خویش ارتباط معنایی ایجاد نمی‌کند و آنچه در ورای ذهن به‌تصویر درمی‌آید، با کنش‌های داستانی در یک خط حرکت نمی‌کند. درحالی که «ارزش» از جنبهٔ مفهومی، جزئی از مدلول است (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۶۴). به‌نظر می‌رسد عطار در انتخاب شخصیت‌های داستان دقت کافی نداشته است. شاه مقامی والاتر از آن دارد که با طوطی هم‌نشین شود و حکیم هند نیز به‌عنوان نماد دانایی و حکمت، باید قادر به تشخیص عمق اعمال و واکنش‌های چند طوطی باشد. حتی طوطی محبوس با توجه به اینکه هم‌نشین شاه معرفی می‌شود، باید شرایطی بهتر از دیگر مرغان اسیر داشته باشد و سوگواری او در قفس شاه دور از ذهن می‌نماید. در روایت عطار، هویت نسبی نشانه‌ها که باید در ارتباط با دیگر نشانه‌های متن و با تأکید بر رمزگان‌های معنایی به‌دست آید، به‌گونه‌ای متفاوت ظاهر شده است و ذهن خواننده را میان آنچه پیش از کنش‌ها و با تکیه بر الفاظ به‌دست آورده بود با آنچه در طول داستان به آن رسیده است، دچار دگرگونی می‌کند. کم‌توجهی به جنبه‌های روایی داستان، ازجمله گفت‌وگو را می‌توان از عوامل این دگرگونی دانست. نشانه‌های داستان باید در لحن شخصیت‌های داستان از راه گفت‌وگو و یا با توصیف‌های نویسنده از حوادث و کنش‌های داستان دریافت شود؛ حال آنکه این نکتهٔ مهم در روایت *اسرارنامه* از طوطی و بازرگان، به‌ویژه در حوزهٔ گفت‌وگوها بسیار کم‌رنگ ظاهر شده است. نتیجه این است که عطار در روایت خویش به دلالت‌های حاصل از نشانه‌ها توجه چندانی نداشته است و این بی‌توجهی در ارتباط نامطلوب میان معانی نهفته در دال‌ها با مدلول‌هایشان به‌چشم می‌آید.

۲-۳-۴. روایت *مثنوی* مولانا

از ویژگی‌های ممتاز روایتِ *مثنوی*، شیوهٔ استادانهٔ آغاز داستان است. متون داستانی پیش از هرچیز باید قادر به جذب مخاطب باشند؛ زیرا در کنش ارتباطیِ واقعی نشانه وجود ندارد و هرچه هست، فقط متن است. به عبارت دیگر، نشانه مفهومی تحلیلی است و در هر حال تحلیلگر ابتدا با متن روبه‌رو می‌شود و سپس برای تحلیل متن ممکن است به مفهومی با نام نشانه و چگونگی هم‌نشینی آن با نشانه‌های دیگر در نظام‌های نشانه‌ای متوسل شود (سجودی، ۱۳۸۳: ۲۲۸). درواقع، نویسنده برای اینکه بتواند مخاطب را به کشف نشانه‌ها و رمزگان نهفته در داستان کنجکاو و علاقه‌مند کند، باید ابتدا او را با متنی مطلوب مواجه کند.

مولانا در داستان‌های خویش تلاش می‌کند نشانه‌های متن را از ابتدا با مفهوم مورد نظر خویش همسو کند و در عین حال به ارتباط آن‌ها با هم، میزان تأثیرگذاری و کاربرد متناسب عناصر قصه با نشانه‌های متن و رمزگان نهفته در آن‌ها نیز توجه دارد. در ابیات آغازین این داستان، شخصیت‌ها در قالب گفت‌وگو و کنش‌های کلامی معرفی می‌شوند. گفتار شخصیت به‌واسطهٔ محتوا و شکل خود، چه در مکالمه و چه در ذهن، نشانه‌ای از خصلت یا خصلت‌های شخصیت است و شکل یا شیوهٔ گفتار نیز ابزار متعارف شخصیت‌پردازی در متن به‌شمار می‌آید (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۸۸-۸۹). نشانه‌های موجود در این روایت به این ترتیب است:

جدول ۷: نشانه‌های روایت مثنوی

بازرگان	طوطی	قفس	سفر (تجارت)	ارمغان	هند	رساندن پیام	مرگ طوطی هند	آگاهی طوطی و مرده نمودن خود	اندوه و ماتم بازرگان	بیرون انداختن طوطی	پرواز طوطی تا شاخ بلند	آگاهی بازرگان	سفر طوطی به هند

در این قصه، ابتدا بازرگان با صفت جود و مهرورزی به زیردستان تشخّص می‌یابد. پس از آن، در خطاب به طوطی و در قالب گفت‌وگویی کوتاه، این دو شخصیت اصلی ماجرا و نحوهٔ ارتباطشان با هم برای مخاطب معرفی و معلوم می‌شود. بازرگان دلبستهٔ طوطی خویش است. این دلبستگی سبب می‌شود او را هم‌شأن فرزندان، غلامان و کنیزان محبوب خویش دانسته، ارمغان مطلوب او را جویا شود. طوطی که بازرگان را مردی نیکو و مهربان شناخته است، بدون

ترس از واکنش او، ارمغان خویش را ارشاد طوطیان هند برای رهایی از قفس می‌داند. اولین رمزگان‌های داستان در قالب نشانه‌هایی در این ابیات خودنمایی می‌کنند: عشق و فراق. طوطی، نماد عاشق، گرفتار فراق می‌شود و قفس نشانه‌ای می‌شود برای غربتش. رمزگان نهفته در نشانه‌های داستان در ابیات بعدی به‌زیبایی در قالب اشعار غنایی تأثیرگذار برای مخاطب بازگو می‌شوند. مولانا در ورای دلالت‌های معنایی هر داستان، به عشق و معشوق حقیقی اشاره‌ای دارد؛ حرکت او از داستان به‌سوی احساسات سرشار به محبوب و معشوق به‌قدری ماهرانه صورت می‌گیرد که خواننده بدون اینکه متوجه تغییر مسیر ساختار اشعار شود، از فضای متنی روایی با عناصر خاص داستانی به فضایی عاشقانه در قالب اشعار غنایی وارد می‌شود (ر.ک پورنامداریان، ۱۳۸۸).

به این ترتیب، ارتباط نشانه‌های داستان آن‌گونه که سوسور بر آن تأکید می‌کند، در این داستان کاملاً به‌چشم می‌آید. سوسور اولویت را به روابط نشانه‌ها درون نظام می‌دهد و معتقد است نشانه‌ها دراصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند و هیچ نشانه‌ای قائم بر خود معنا نمی‌دهد (سجودی، ۱۳۸۳: ۲۴). هندوستان، طوطی، بازرگان و قفس که در آغاز قصه عناصر اصلی داستان معرفی شدند، در ادامه با مهارت شگرف مولانا نشانه‌هایی می‌شوند همسو با رمزگان مورد نظر مولانا، یعنی عشق و فراق و هریک نمادی می‌شوند برای بیان این مفهوم ذهنی، بدون اینکه خدشه‌ای بر ساختار داستان وارد شود. در عین حال، هیچ‌یک از این نشانه‌ها بدون ارتباط با نشانه‌های دیگر معنادار نمی‌شوند: «طوطی» بدون قفس دیگر روح اسیر نیست؛ «هند» بدون «طوطیان مدبّر» دیگر نماد عالم معنا نیست؛ «بازرگان» بدون «سفر» دیگر واسطهٔ رهایی روح نیست؛ «مرگ طوطی» بدون درک ارتباط آن با «قفس» مفهوم خاصی ندارد و... . مولانا در ادامهٔ اشعار غنایی در وصف معشوق- که به‌نوعی یادآور شمس و غم هجران اوست- به معانی عرفانی روی می‌آورد:

هر دمش صد نامه صد پیک از خدا *یا ربی زو شصت لبیک از خدا*

(مولوی، ۱۳۸۷: ب ۱۵۷۸)

بنابراین، قصه با همان نشانه‌ها، اما با رمزگانی جدید ادامه می‌یابد. البته، این تغییر دید بسیار طبیعی و هماهنگ با قصه صورت می‌گیرد و درواقع مولانا باوجود تفاوت در محتوای نشانه‌ها،

به همگون‌سازی[1] متن می‌پردازد. ازنظر کالر، همگون‌سازی متن با الگوهای دیرآشنای خواننده «طبیعی‌سازی» نام دارد که عبارت است از پیوند زدن متن به نوعی سخن یا الگو که از جهاتی برای خواننده طبیعی و خوانا می‌نماید (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۶۷). الگوهای این قصه برای خواننده به‌ویژه آن که به داستان‌سرایی مولوی آگاه است، آشنا بوده و مانع از پراکندگی و سردرگمی او در سیر داستان می‌شود و لذّت متن را برای او باقی می‌گذارد.

پس از این ابیات، مولانا به ادامهٔ قصه بازمی‌گردد. او به میل مخاطبان برای شنیدن داستان توجه دارد و هرگاه از استغراق اندیشه بیرون می‌آید، هشیار می‌شود و به این میل از روی آگاهی پاسخ می‌گوید (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۵۳).

بازمی‌گردیم از این ای دوستان *سوی مرغ و تاجر و هندوستان*

(مولوی، ۱۳۸۷: ب۱۵۸۵)

بازرگان سفر خویش را آغاز می‌کند و به هند می‌رود. در این داستان، «سفر» یکی از نشانه‌های بسیار قابل توجه است و رمزگان اصیل داستان را با خود همراه دارد. مراد از سفر، سفرهای ظاهری و خواص آن مانند کسب عافیت و غنیمت نیست. اگرچه این‌ها را مقدمهٔ سفرهای باطنی می‌دانند. درواقع، سفر عرفانی در روح اتفاق می‌افتد. مبدأ این سفر نفس و انتهایش حق است (تاجدینی، ۱۳۸۳: ۵۴۹). در این داستان نیز سفر بازرگان در پایان به مفاهیم عمیق عرفانی می‌انجامد. بازرگان که به‌نوعی واسطهٔ عاشق و معشوق یا سالک و مرشد است، پس از رساندن پیام طوطی محبوس به طوطیان هند و مرگ یکی از طوطیان با شنیدن این پیام، به‌شدت از سخن خویش پشیمان می‌شود. مولانا حس ندامت بازرگان را در ابیاتی وصف می‌کند و در ادامه با ذکر تمثیل‌هایی مناسب، اعمالی را که این‌چنین سبب پشیمانی می‌شوند نکوهش می‌کند. به این ترتیب، معنا و رمزگان جدیدی در قالب همان نشانه‌ها و با استفاده از کنش‌های داستانی به مخاطب عرضه می‌شود. نشانه‌ها درعین ارتباط قوی با هم و تأثیرگذاری بر معانی ضمنی‌شان، با رمزگان حاکم بر داستان همسو می‌شوند. عشق، عرفان، تعلیم و اندرز هرکدام به‌نحوی مطلوب در ورای نشانه‌های داستان جلوه‌گر می‌شوند و در عین حال، به ساختار قصه و ماجرای اصلی آن آسیبی وارد نمی‌شود و خواننده همچنان بدون خستگی از

1. homogenizing

متن، به‌دنبال پایان ماجرای طوطی و بازرگان است. مولانا از طریق کنش‌ها به داستان تحرک می‌بخشد و رمزگان قصه را به مخاطب انتقال می‌دهد.[۲]

پس از این بخش، مولانا از شیوهٔ معمول خویش (قصه در قصه) برای ایجاد تعلیق و انتظار در خواننده بهره می‌گیرد و داستان «تعظیم ساحران بر موسی» را در میانهٔ داستان «طوطی و بازرگان» می‌آورد. داستان و حکایت و استفاده از وجه تمثیلی آن، هم جنبهٔ لذت‌آفرینی و تأثیربخشی شعر حکمی و تعلیمی را تقویت می‌کند و هم معانی و معارفی را که فهم آن اندکی پیچیده و دور از تجربهٔ عمومی است تا به سطح ادراک عامه برساند (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۱۱). داستان موسی و ساحران بسیار متناسب با حکایت طوطی و بازرگان» انتخاب شده است. مولوی در *مثنوی*، موسی و فرعون را به‌منزلهٔ دو بُعد روحانی و جسمانی یا فرشتگی و حیوانی در انسان و هستی انسان وصف می‌کند (همان، ۲۴۴). با این تفسیر، طوطی محبوس در قفس هم که از جهاتی به روح گرفتار در قفس دنیا شباهت دارد، در پیوند با موسی معنا می‌یابد. از سویی، سفر هم که از رمزگان‌های اصلی ماجرای طوطی و بازرگان است، در ارتباطی ظریف، موسی را به‌یاد می‌آورد. خواجه عبدالله انصاری دربارهٔ سفر باطنی موسی (ع) می‌گوید: «موسی را دو سفر بود: یکی سفر طلب که به آتش کوه طور رسید و دیگری سفر طرب "و لمّا جاء موسی لمیقاتنا" موسی آمد از خود بی‌خود گشته.» (تاجدینی، ۱۳۸۳: ۵۵۰). این موارد گویای ارتباط عمیق نشانه‌ها در ابیات داستان است. درواقع، هر واژه رمزگانی در خود نهفته است. دیگر، سخن از یک دال و یک مدلول نیست؛ هر دال بر چند مدلول دلالت می‌کند؛ حتی گاه مدلول‌ها به دال بدل شده، بر مدلول‌های دیگری دلالت می‌کنند. به این ترتیب، سخن ایگلتون در این داستان نمود می‌یابد. او معتقد است: «شعر دال را با تمام وجود فعال می‌کند، واژه‌ها را در چنان شرایطی قرار می‌دهد که تحت فشار شدید واژه‌های اطراف، حدّ اعلای عملکرد خود را بروز دهند و غنی‌ترین استعداد خود را رها سازند».[۳]

مولانا پس از ذکر داستان موسی و ساحران، با تمام نشانه‌ها و دلالت‌های معنایی‌شان، به ماجرای طوطی و بازرگان بازمی‌گردد. سفر بازرگان پایان می‌یابد. او هدایای اطرافیان را به آن‌ها می‌بخشد؛ اما سخنی از ارمغان طوطی به میان نمی‌آید تا اینکه طوطی، خود از بازرگان هدیه‌اش را خواستار می‌شود. بازرگان با حسرت و اندوه ماجرای مرگ طوطی در هند را برای طوطی‌اش بازگو می‌کند. شرح ماجرا از زبان بازرگان و پشیمانی او از رساندن پیام، به بیان نکته‌های عرفانی و اخلاقی از زبان مولانا می‌انجامد. قصه از ساختار داستانی‌اش خارج شده،

در مسیر ارائهٔ رمزگانی جدید قرار می‌گیرد؛ اما این تغییر مسیر به‌قدری استادانه است که خواننده نه‌تنها از آن آزرده نمی‌شود؛ بلکه لذّت متن را آن‌گونه که باید، تجربه می‌کند. بیان ساده و روان مولانا و در کنار آن ارتباط مناسب میان دال‌ها و مدلول‌های روایی قصه، در القای مطلوب معنای داستان به مخاطب بسیار تأثیرگذارند. به این ترتیب، معانی القاشده نه از جنس آواهای قراردادی، بلکه دارای معانی غیرقراردادی‌اند که به موضوع و مصداقی غایب و فراتر از تصورات آوایی منتهی می‌شوند. سیر داستان درعین وحدت و پیوستگی میان عناصر قصه و نشانه‌های کاربردی مولانا در ابیات، رمزگان‌های آشنا و قابل درک را برای خواننده بازگو می‌کنند؛ گویی خواننده در سیری متعالی، ضمن دریافت معانی ژرف و آموزه‌های عرفانی و اخلاقی و بدون دلزدگی از ابیات طولانی، همچنان در انتظار پایان ماجرای طوطی و بازرگان و کشف ارتباط آن با نشانه‌های متن است.

در ادامه، طوطی- که نماد عاشق گرفتار هجران و یا سالکِ در جست‌وجوی رهایی و سعادت است- رهنمود طوطی هند را- که معشوق و پیر وی به‌شمار می‌آید- درمی‌یابد و به پیروی از عمل او، در قفس جان می‌بازد. قصه به اوج خود نزدیک می‌شود و هم‌زمان، رمزگان اصیل قصه برای خواننده دست‌یافتنی‌تر می‌شود. مرگ طوطی و شیون و اندوه بازرگان در فقدان او، بار دیگر لحظات ناب عاشقانه در قالب اشعار غنایی را رقم می‌زند. بافت حاکم که غلبهٔ هیجان‌های عاطفی آن را از حالت طبیعی و عادی خارج می‌کند، بر سخن‌گویی سایه می‌افکند؛ در سایهٔ این بافت غیرعادی است که هم معانی خلاف عادت، غیرمشترک و تجربه‌ستیز پیش می‌آید و هم به گونه‌های مختلف، زبان از هنجار طبیعی و منطق خود خارج می‌شود و ابهام معنایی عمیق در شعر سایه می‌افکند (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۷۶). این درحالی است که در *مثنوی*، غلبهٔ هیجان‌های عاطفی نه‌تنها زمینه‌ساز ابهام اشعار مولانا نشده؛ بلکه بر جذابیت قصه‌های او افزوده و مخاطب را بیش از پیش به همراهی مشتاق کرده است.

ای دریغا مرغ خوش‌الحان من — راح روح و روضه و ریحان من

(مولوی، ۱۳۸۷: ب۱۶۹۵)

ای دریغا اشک من دریا بُدی — تا نثار دلبر زیبا بُدی

(همان، ب۱۷۱۴)

سوختم من، سوخته خواهد کسی — تا ز من آتش زند اندر خسی

(همان، ب۱۷۲۱)

ابیات به‌سمت رمزگان نهایی قصه پیش می‌رود:

ما چه باشد در لغت اثبات و نفی — *من نه اثباتم منم بی ذات و نفی*
من کسی در ناکسی دریافتم — *پس کسی در ناکسی دربافتم*
(همان، ب۱۷۳۴-۳۵)

ای حیات عاشقان در مُردگی — *دل نیابی جز که در دلبُردگی*
من دلش جسته به صد ناز و دلال — *او بهانه کرده با من از ملال*
(همان، ب۱۷۵۱-۵۲)

سرانجام اوج داستان به‌تصویر درمی‌آید:

خواجه اندر آتش و درد و حنین — *صد پراکنده همی گفت این‌چنین...*
(همان، ب۱۸۱۵)

بعد از آنش از قفس بیرون فگند — *طوطیک پرّید تا شاخ بلند*
طوطی مُرده چنان پرواز کرد — *کآفتاب شرق تُرکی تاز کرد*
خواجه حیران گشت اندر کار مرغ — *بی‌خبر ناگه بدید اسرار مرغ*
(همان، ب۱۸۲۵-۲۷)

خواجه که در کار طوطی حیران شده است، از او علت کارش را جویا می‌شود. سخنان طوطی در پاسخ به این سؤال، نتیجه‌گیری قصه را دربردارد:

هرکه داد او حُسن خود را در مزاد — *صد قضای بد سوی او رونهاد*
(همان، ب۱۸۳۵)

در پناه لطف حق باید گریخت — *کو هزاران لطف بر ارواح ریخت*
(همان، ب۱۸۳۹)

فهم داستان درگرو درک این نکته است که حوادث طبعیِ متوالی چگونه و چرا به این نتیجه راه برده‌اند؛ نتیجه‌ای که نباید قابل پیش‌بینی باشد؛ اما در هر حال باید پذیرفتنی و مناسب با همهٔ حوادث باشد (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۲۴). با توجه به توضیح بالا، مولانا را در دست‌یابی به این مقصود باید موفق دانست. نتیجهٔ به‌دست‌آمده کاملاً با سیر حوادث داستان و حتی با بخش‌های افزودهٔ مولانا، ازجمله داستان موسی و ساحران و نکات عرفانی و اخلاقی مندرج در حوادث داستان و علاوه‌بر آن با اشعار غنایی قصه، همسو و متناسب است؛ یک کلّ منسجم و

هماهنگ در راستای رمزگانی واحد و در عین حال سرشار از مفاهیم عمیق دیگر که هریک به‌نوعی با رمزگان اصیل در ارتباط هستند.

سرانجام، داستان «طوطی و بازرگان» با وداع این دو از هم و سفر طوطی به‌سوی هندوستان پایان می‌یابد:

یک دو پندش داد طوطی پُرمذاق — بعد از آن گفتش سلام الفراق
خواجه گفتش فی امان الله برو — مر مرا اکنون نمودی راه نو
خواجه با خود گفت کین پند من است — راه او گیرم که این ره روشن است
جان من کمتر ز طوطی کی بود — جان چنین باید که نیکویی بود

(مولوی، ۱۳۸۷: ب۱۸۴۵–۴۸)

نشانه‌های اصیل داستان بر مدلول‌هایی غیر از آنچه در آغاز بود، دلالت می‌کنند. گویی در نهایی‌ترین بخش قصه، طوطی راهبر می‌شود و بازرگان، سالک. در آغاز قصه، طوطی نماد عاشق گرفتارِ هجران و سالکی است که نیازمند راهنمایی پیر است؛ اما در پایان داستان، نمادی از هدایت می‌شود برای بازرگان. بازرگان که از نامش پیداست، به‌قصد تجارت به سفر می‌رود؛ اما ناخواسته در مسیر کمال قدم نهاده، زمینه‌ساز کمال خویش و رهایی طوطی می‌شود. درواقع، بازرگان نماد طالبان راه کمال و سعادت است که مسیر را گم کرده است و با اندک نشانه‌ای راه را می‌جوید و در مسیر سعادت گام می‌نهد. به این ترتیب، داستان «طوطی و بازرگان» فراتر از قصه‌ای سنتی و کهن، به داستانی نمادین با بن‌مایه‌های عرفانی و اخلاقی تبدیل می‌شود و درعین آموزه‌هایی که دربردارد، از ساختار روایی‌اش جدا نمی‌شود و خواننده را تا پایان با حفظ اشتیاق، با خود همراه می‌کند.

سفر یکی از نشانه‌های درخور توجه و عمیق این داستان است و همان‌گونه که پیش از این گفته شد، به رمزگان عرفانی تعالی روح اشاره می‌کند. سفر تجاری بازرگان به مفاهیم عمیق عرفانی می‌انجامد و دیگر سفری دنیوی نیست؛ بلکه سفری معنوی و باطنی است برای پرواز روح به‌سوی حقیقت. بازرگان تاجری عادی نیست؛ بلکه سالک راه حقیقت است و طوطی در پایان، راهبر او برای دست‌یابی به مسیر سعادت می‌شود. آمیختگی زیبای ناجی و منجی بودن در شخصیت بازرگان از زیبایی‌های این روایت است؛ زیرا سفر بازرگان زمینهٔ رهایی طوطی را مهیا می‌کند و در ادامه، بازرگان که خود واسطهٔ رهایی طوطی شده، برای رهایی خویش نیازمند طوطی می‌شود. به این ترتیب، نشانه‌های دنیوی به رمزگان معنوی ختم می‌شوند.

نگاهی اجمالی به آنچه تاکنون دربارهٔ روایت «طوطی و بازرگان» گفته شد، نشان می‌دهد معانی و رمزگان‌های اصیل قصه در روایت *مثنوی* تأثیرگذارتر از روایت‌های مشابه برای خواننده بازگو شده‌اند. ارتباط متقابل نشانه‌ها در *مثنوی معنوی* و عمق معانی نهفته در آن‌ها موجب شده است تا خواننده به لذتی بیشتر (در مقایسه با دیگر روایت‌ها) دست یابد.

۳-۳-۴. روایت *دقایق‌الطریق*

داستان «طوطی و بازرگان» در *دقایق‌الطریق* به‌دنبال مضمون فنای در حق و رهایی از دنیا آمده و فراخور همین موضوع، محتوای داستان شکل گرفته است؛ یعنی شاعر از همان ابتدا با قصد بیان مفهوم مورد نظر به بیان داستان پرداخته است. به این ترتیب، واژه‌ها، شخصیت‌ها، توصیف‌ها و تمام نشانه‌های موجود در متن برای بیان این مقصود به‌کار برده شده‌اند. رمزگان نهفته در نشانه‌های زبانی داستان از همان ابتدا برای خواننده آشکار است؛ به همین دلیل خواننده می‌تواند با توجه به رمزگان داستان دریابد که در ورای مرگ اختیاری طوطی رازی نهفته است و این راز با رمزگان و محتوای قصه در ارتباط است.

از نکات مهم این داستان، تأثیرپذیری این کتاب در روایت «طوطی و بازرگان» از *مثنوی* مولاناست. ماجرای داستان بسیار شبیه به روایت *مثنوی* است و از فحوای ابیات این تأثیرپذیری کاملاً محسوس است. این اصل، یعنی تأثیرپذیری متون از یکدیگر، نکته‌ای است که بارت بر آن تأکید کرده است. روش بارت به کارکردهای جانشینی در تحلیل متن تکیه دارد. متن هیچ‌گاه اصیل و ابتدا به ساکن نیست؛ بلکه همیشه معنای خود را از همهٔ متن‌های ازپیش‌موجود که به غیاب رانده شده‌اند دریافت می‌کند و در آن‌ها تکثیر می‌شود و از طریق آن‌ها هستی می‌یابد (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۰۱) که این متن درمورد روایت *دقایق‌الطریق* و تأثیر آن از *مثنوی* قابل انطباق است.

۵. نتیجه‌گیری

با نگاهی اجمالی به آنچه تاکنون گفته شد، سه نتیجهٔ اصلی را دربارهٔ این روایت‌ها می‌توان بیان کرد:

الف. در متون نظم به‌واسطهٔ استفاده از آرایه‌های ادبی مانند تشبیه، استعاره، مجاز و نیز موزون بودن کلام، امکان گسترش داستان برای قصه‌پرداز بیشتر فراهم است. تحلیل روایت «طوطی و بازرگان» در منابع یادشده نشان می‌دهد این امکان (گسترش داستان) درمورد نشانه‌ها

و رمزگان نیز صادق است. نشانه‌های زبان شعر با بهره‌گیری از توان القاییِ برگرفته از شگردهای هنری، از نشانه‌های زبان عادی فاصله می‌گیرند و کارکرد القایی می‌یابند. در متون منثور می‌توان از واژه‌ها و امکانات زبانی و روایی بسیاری بهره برد و به‌یاری توصیف در گسترش داستان کوشید؛ اما کاربرد روابط هم‌نشینی و جانشینی با استفاده از آرایه‌های ادبی در متون نظم امکان جولان بیشتری دارد.

ب. تحلیل و مقایسهٔ روایت‌های یادشده نشان می‌دهد این متون درطول زمان از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند؛ شباهت میان عناصر روایی حکایت‌ها، رمزگان‌های مشابه، نشانه‌های مشترک و کاربرد واژه‌ها و الفاظ داستان بهترین گواه بر این مدعاست. *مثنوی* به‌عنوان یکی از متون ادبی بسیار مهم و تأثیرگذار، از این قاعده مستثنا نیست. نگاهی مختصر به جدول‌های مقاله و نیز توجه به نکاتی که تاکنون دربارهٔ روایت‌ها گفته شد، بیانگر تأثیرپذیری *مثنوی* از روایت *اسرارنامه* است. عناصر داستانی (شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، کنش‌ها، طرح داستان و...) در این دو حکایت بسیار به هم شبیه‌اند و از آنجا که *اسرارنامه* ازنظر زمانی بر *مثنوی* مقدم است، می‌توان مولانا را در نظم این حکایت متأثر از عطار دانست؛ به عبارت دیگر مأخذ مولانا در نظم حکایت «طوطی و بازرگان» *اسرارنامه* است.

ج. تحلیل و مقایسهٔ روایت‌ها گویای این است که درطول زمان و با انتقال حکایت از دوره‌ای به دورهٔ دیگر، علاوه‌بر تغییرات زبانی و سبکی، افزود و کاست‌هایی نیز در متن حکایت صورت می‌گیرد که رمزگان و نشانه‌ها را نیز شامل می‌شود و در معانی نهفته در نشانه‌ها هم تأثیر می‌گذارد. برای مثال، اگرچه روایت *مثنوی* از *اسرارنامهٔ* عطار گرفته شده، با این حال باوجود شباهت‌های ساختاری، روایی و نشانه‌ای، روایت در این دو کتاب با هم متفاوت است؛ این تفاوت را علاوه‌بر تفاوت سبک خاص مولانا و عطار و اندیشه‌های آنان، می‌توان نتیجهٔ گذر زمان نیز دانست. همان‌طور که فردینان دو سوسور معتقد است نشانه به‌دلیل تداوم در زبان درحال دگرگونی است و آنچه بر هر دگرگونی حاکم است، ماندگاری دیرینهٔ زبان است. عوامل دگرگونی هرچه که باشد و به‌صورت فردی تأثیر گذارد یا جمعی، همواره به جابه‌جایی رابطه میان صورت و معنا می‌انجامد (سوسور، ۱۳۸۷: ۱۰۸). در همهٔ روایت‌ها، شخصیت اصلی صورت آواییِ یکسان یا دست‌کم مشابهی دارد (طوطی، طوطک)؛ اما رمزگان نهفته در آن و بار معنایی‌اش با هم متفاوت است. در برخی روایت‌ها، طوطی وسیلهٔ نجات می‌شود؛ در برخی فقط اسیری رهاشده است؛ در بعضی روایت‌ها طوطی به‌یاری همنوع

خویش رهایی می‌یابد و در دسته‌ای از روایت‌ها هم با واسطهٔ انسان (حکیم، تاجر) رها می‌شود. نشانه‌ها با صورت‌های آوایی یکسان، اما با تفاوت‌هایی در مفاهیم ذهنی و با ارائه رمزگان‌های متنوع، در حکایت‌ها نمود می‌یابند.

در پایان، از امتیازات *مثنوی* درمورد روایت «طوطی و بازرگان» و در مقایسه با دیگر روایت‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

– هماهنگی عناصر روایی قصه با نشانه‌ها و رمزگان نهفته در داستان؛

– سیر منطقی ارتباط نشانه‌ها با هم بدون برهم زدن ساختار داستانی متن؛

– تنوع در معانی و رمزگان داستان با حفظ رمزگان اصیل قصه؛

– استفاده از نشانه‌های متناسب با محتوای داستان؛

– همراهی مطلوب میان مضامین عرفانی و غنایی داستان بدون ابهام در معنای نهایی داستان؛

– زبان به‌هنجار و منطقی داستان، فراخور نشانه‌ها؛

– دلالت‌های محتوایی مناسب میان دال و مدلول؛

– روند مطلوب داستان در حفظ همراهی خواننده با ارائهٔ الگوهای معنایی قابل درک؛

– توالی منطقی و متناسب عناصر داستانی و نشانه‌های داستان برای رسیدن به نتیجهٔ مطلوب در راستای رمزگان قصه؛

– ذکر نتایج و مطالبی افزون‌بر آنچه مولانا در آغاز با هدف بیان آن، حکایت را به نظم درآورده است (گستردگی مفاهیم داستان).

پی‌نوشت‌ها

۱. نگاه کنید به: محسن غرویان، «معانی حکمت»، مجلهٔ *کیهان اندیشه*، ش۶۹.

۲. بارت در تقسیم‌بندی خویش به رمزگان پروآیرتیک (proairetic) یا رمزگان کنش‌ها اشاره می‌کند. تحت این رمزگان می‌توان هر کنشی را در داستان بررسی کرد. در یک داستان کنش‌ها در هم می‌روند و با هم تداخل می‌کنند و در پایان همگی کامل می‌شوند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۱۶).

۳. علی‌محمد حق‌شناس در این‌باره می‌نویسد: «از رهگذر القای معانی، نشانه‌های شعری دیگر نشانه‌های به مفهوم سوسوری نیستند، مدلول معینی ندارند که به‌آراستگی به دال‌ها چسبیده باشند؛ بلکه دال‌هایی هستند که می‌توانند به بسیاری مدلول‌ها مربوط شوند و خود حاصل تأثیر دال‌هایی باشند که آن‌ها را احاطه کرده‌اند» (۱۳۸۶: ۳۶).

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چ۹. تهران: نشر مرکز.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۹). *ساختار و تأویل متن*. چ۱۲. تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸). *در سایهٔ آفتاب*. چ۳. تهران: سخن.
- تاجدینی، علی (۱۳۸۳). *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا*. چ۲. تهران: سروش.
- جرجانی، ابوالمحاسن الحسین‌بن الحسن (۱۳۷۸). *جلاءالاذهان و جلاءالاحزان*. تصحیح میرجلال‌الدین حسینی ارموی. تهران: مهرآیین.
- حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۶). «نشانه‌شناسی شعر». *مجلهٔ ادبیات دانشگاه تهران*. ش۱۸۳. ص۳۶.
- سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸). *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس.
- رازی، ابوالفتوح (۱۳۸۱). *تفسیر روض‌الجنان و روح‌الجنان*. محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح. چ۳. تهران: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- رومی، احمد (۱۳۷۸). *دقایق‌الطریق*. به اهتمام محسن کیانی. تهران: روزنه.
- ریکور، پل (۱۳۸۳). *زمان و حکایت*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. ج۱. تهران: گام نو.
- ریمون- کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستان بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸). *بحر در کوزه*. چ۸. تهران: علمی.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۸). *سرّ نی*. چ۱۲. تهران: علمی.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چ۲. تهران: قصه.
- طوسی، محمدبن محمود (۱۳۴۵). *عجایب‌المخلوقات*. به اهتمام منوچهر ستوده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۱). *اسرارنامه*. تصحیح سیدصادق گوهرین. چ۲. تهران: زوّار.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۸). *شرح مثنوی شریف*. ج۱. چ۱۴. تهران: زوار.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۰). *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*. چ۲. تهران: امیرکبیر.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.
- لچت، جان (۱۳۸۳). *پنجاه متفکر بزرگ معاصر*. ترجمهٔ محسن حکیمی. چ۳. تهران: خجسته.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. چ۲. تهران: هرمس.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷). *مثنوی معنوی*. براساس نسخهٔ نیکلسن. چ۲. تهران: کاروان.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۸). *عناصر داستان*. چ۶. تهران: سخن.
- نیشابوری، ابواسحق ابراهیم (۱۳۸۱). *قصص‌الانبیا*. بازپردازی احسان یغمائی. تهران: زرین.

نشانه‌شناسی تاریخ‌نگاری پسانوگرا:

«اسطوره‌های مدرن» رولان بارت و فراداستان تاریخ‌نگارانهٔ لیندا هاچن

حسین پیرنجم‌الدین*

شیما شهبازی**

چکیده

ازدیدگاه رولان بارت، یکی از اهداف نشانه‌شناسی، بازسازی نظام‌های معنایی غیرزبانی ازجمله تاریخ است. ازنظر لیندا هاچِن، تاریخ‌نگاری[1] و فراداستان تاریخ‌نگارانه[2] نه‌تنها بر نحلهٔ نقادانهٔ تاریخی‌گری جدید[3] تأثیر داشته است؛ بلکه بر زمینه‌های گوناگون مانند نشانه‌شناسی- که پیشتر تاریخ در آن جایی نداشت- تأثیرگذار بوده است. تاریخ یک نظام نشانه‌شناسی فرهنگی است و ساختاری ایدئولوژیک دارد. هاچن نشانه‌شناسی تاریخ را با اسنادی[4] که مورخان از آن‌ها به دانایی تاریخی[5] یاد می‌کنند مرتبط می‌داند که «اسطوره» یکی از آن‌هاست. اساطیر فرهنگی بیانگر و سامان‌بخش شیوه‌های مشترک مفهوم‌سازی در یک فرهنگ‌اند. اساطیر- که زمانی

* استادیار گروه ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان pirnajmuddin@fgn.ui.ac.ir

** کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی shimashahbazi17@gmail.com

1. historiography
2. historiographic metafiction
3. new-historicism
4. documents
5. historical knowledge

براساس وقایع تاریخی خلق شده‌اند- در گذار تاریخی تغییر می‌یابند؛ چنان‌که از آن‌ها فقط نشانه‌هایی باقی می‌ماند که به‌شیوه‌های گوناگون می‌توان آن‌ها را بیان کرد. محتوای اولیه و اصلی[1] تاریخی آن‌ها بازیافت‌ناپذیر است. فراداستان تاریخ‌نگارانهٔ پسانوگرا درصدد بازنویسی تاریخ است. نویسندگان پسانوگرا تاریخ را در قالب نوعی اسطوره روایت می‌کنند؛ با آنکه آگاه‌اند که بازنمایی تاریخ بازنمایی چیزی «بازنمایی‌ناشدنی» است. افزون‌بر این، رولان بارت برآن است که اساطیر در تمام ابعاد زندگی یافت می‌شوند. از آنجا که اسطوره شیوه‌ای برای بازنمایی تاریخ است، نوعی تاریخ‌نگاری به‌شمار می‌آید. هدف این مقاله، بررسی نشانه‌شناسی فراداستان تاریخ‌نگارانهٔ پسانوگرا با التفات به نگرهٔ «اسطوره‌های مدرن» رولان بارت است. نویسندگان مقاله استدلال می‌کنند که شاید بتوان رویکرد هاچن را بازآفرینی نظریات بارت دربارهٔ ادبیات پسانوگرا دانست. در پایان، نمونه‌هایی از آثار سام شپارد با محوریت تاریخ‌نگاری و اسطورهٔ پسامدرن آورده شده است.

واژه‌های کلیدی: فراداستان تاریخ‌نگارانهٔ پسانوگرا، نشانه‌شناسی، اسطوره، تاریخ، لیندا هاچن، رولان بارت.

۱. تاریخ‌نگاری پسانوگرا

تاریخ‌نگاری مطالعهٔ تاریخ و روش‌شناسی تاریخ است. لاکاپرا از آن به «بازمفهوم‌سازی فرهنگ برحسب گفتمان‌های جمعی» یاد می‌کند (به نقل از Hutcheon, 1988: 15) و هیدن وایت برآن است که در زمینهٔ پژوهشی تاریخ به بازتعریف تاریخ به‌مثابهٔ «مطالعهٔ معنای اجتماعی از بعد تاریخی آن» توجه روزافزونی دیده می‌شود (Ibid). فردریک جیمسون[2] در مقالهٔ «پسامدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌سالاری متأخر» می‌گوید:

> برای اطمینان باید مفهوم پسامدرن را تلاشی برای اندیشیدن تاریخی به اکنون در عصری درنظر گرفت که از بُن تاریخی اندیشیدن را فراموش کرده است. در این صورت، پسامدرن یا بیان‌کنندهٔ نوعی سائقهٔ تاریخی سرکوب‌ناپذیر ژرف‌تر است

1. original/ originary
2. Fredric Jameson

(هرچند تحریف‌شده) یا عملاً آن را سرکوب و منحرف می‌کند، بسته به اینکه ترجیح شما کدام سوی این ابهام باشد (1984: ix).

بنابراین، از آنجا که پسامدرن به هر شکلی با تاریخ سروکار دارد، تاریخ‌نگاری واژه‌ای است رایج در توصیف فرهنگ و ادبیات پسامدرن؛ گرچه رویکردهای متفاوتی به آن وجود دارد. انتخاب واژهٔ «تاریخ‌نگاری» توسط هاچن در توصیف فرهنگ و ادبیات پسامدرن، تلاشی است برای ردّ این ادعا که ادبیات پسامدرن غیرتاریخی[1] است. او فراداستان تاریخ‌نگارانه را این‌چنین تعریف می‌کند:

... آن دسته رمان‌های معروف که هم بسیار درخودنگر (self-reflexive) هستند و هم ادعاهایی درباب وقایع و شخصیت‌های تاریخی آن‌ها دارند: رمان‌هایی چون *زن ستوان فرانسوی* (*The French Lieutenant's Woman*)، *بچه‌های نیمه‌شب* (*Midnight Children*)، *رگتایم* (*Ragtime*)، *آخرین حرف‌های مشهور* (*Famous Last Words*). در بیشتر آثار انتقادی نوشته‌شده بر پسامدرنیسم، بیشتر روایت- چه ادبیات و تاریخ و چه نظریه- کانون توجه بوده است. تاریخ‌نگاری پسامدرن این سه حوزه را دربرمی‌گیرد؛ به عبارت دیگر خودآگاهی نظری آن از تاریخ و داستان به‌عنوان برساخته‌های بشری، (تاریخ‌نگاری فراداستان) زمینه را برای بازاندیشی و بازآفرینی اشکال و مضامین گذشته فراهم می‌آورد (Hutcheon, 1988: 5).

در ادبیات تاریخ‌نگارانه (تأکید بیشتر هاچن بر داستان است) متون تاریخی و ادبی ادغام شده و بینامتنیت[2] به‌وجود آمده است. در اینجا تاریخ هرگز نمی‌تواند به دنیای تجربی واقعی اشاره کند؛ بلکه فقط به متن دیگر برمی‌گردد (Ibid, 143). درحالی که جیمسون می‌گوید تاریخ متن نیست؛ بلکه غیرروایی و بازآفرینی‌نشدنی[3] است (1981: 159).

ازدیدگاه هاچن، آنچه وقایع تاریخی را می‌سازد، پیرنگ‌گذاری[4] روایی و تبیینی تاریخ نگاری وقایع گذشته است. درواقع، این همان هم‌بافتی[5] است که معنای تاریخی پسامدرن خود را در آن قرار می‌دهد (Hutcheon, 1988: 92). همچنین، هاچن اضافه می‌کند که فراداستان

1. ahistorical
2. intertextuality
3. unrepresentational
4. emplotment
5. context

تاریخ‌نگارانه با راست و دروغ رویداد تاریخی بازی می‌کند. برخی جزئیات تاریخی تحریف می‌شوند. درواقع، فراداستان تاریخ‌نگارانه جزئیات تاریخی را دخیل می‌کند؛ ولی آن‌ها را وانمایی[1] نمی‌کند (Ibid, 114). هاچن اظهار می‌کند فقط تاریخ نیست که ادعای حقیقت دارد؛ ادبیات تاریخ‌نگارانهٔ پسامدرن نیز گفتمانی است مانند تاریخ؛ نظامی دلالتگر[2] که با حقیقت[3] در ارتباط است و فروکاستن گذشتهٔ برون‌متنی[4] به حوزهٔ تاریخ‌نگاری به‌نام استقلال هنر را برنمی‌تابد. تاریخ‌نگاری نه‌تنها گذشته را متنی[5] می‌کند؛ بلکه آن را می‌سازد (Ibid, 93). درواقع، همان‌گونه که پل ریکور نشان می‌دهد، نگاشتن تاریخ است که «سازندهٔ وجه تاریخی فهم است.» (به نقل از Ibid, 92).

تاریخ‌نگاری پسامدرن دربارهٔ ذات هویت و سوژگی[6]، مرجعیت[7]، بازنمایی[8] و برداشت‌های ایدئولوژیک از نوشتن در تاریخ سؤال‌هایی مطرح می‌کند (Ibid, 111). هر بازنمایی از گذشته برداشت‌های ایدئولوژیک تبیین‌پذیر خود را دارد (White, 1978: 69). اما ایدئولوژی پسامدرن ناسازه‌وار[9] است: از یک‌سو با بازنمایی‌هایی از گذشته سروکار دارد و از سوی دیگر برای انتقاد از فرهنگ گذشته آن‌ها را نقیضه‌ای[10] می‌کند. تاریخ و آگاهی تاریخی متعلق به فرهنگ‌اند و هویت‌ساز (Ankersmith, 2010: 139)؛ بنابراین نمی‌توان آن‌ها را از مطالعات ادبی حذف کرد.

تمام رویدادها و شخصیت‌های فرهنگی گذشته تاریخ خود را برمی‌سازند؛ موسیقی، تئاتر، سینما و غیره رویدادهای فرهنگی نوین هستند. ادبیات و هنر پسامدرن درخودنگر و در عین حال دارای بافتی تاریخی‌اند و در متنیّت خود حامل تاریخی از خودند. این‌گونه است که با پدیده‌هایی مانند نمایشنامه دربارهٔ نمایشنامه، موسیقی دربارهٔ موسیقی، داستان دربارهٔ داستان و گونه‌هایی از هنر که دربردارندهٔ تاریخ خودند، روبه‌روییم.

1. simulate
2. signifying system
3. truth
4. extratextual
5. textualize
6. subjectivity
7. reference
8. representation
9. paradoxical
10. parody

۲. تاریخ و گذشته در پسامدرن: بحران بازنمایی

ارتباط میان تاریخ و گذشته و ادبیات و فرهنگ را پیشتر در تاریخی‌گری و تاریخی‌گری جدید نظریه‌پردازانی مانند هیدن وایت و میشل فوکو بررسیده‌اند. چنان‌که می‌دانیم، رویکرد پسامدرن نه یکسره صوری است و نه یکسره ایدئولوژیکِ انتزاعی؛ ویژگی‌ای که باختین[1] (1981: 252) برای مطالعهٔ دقیق هنری برمی‌شمرد؛ بلکه متشکل از ترکیبی از این دو رویکرد نسبت به آثار هنری است. تاریخ از مفاهیم ایدئولوژیک نشان‌دار در پسامدرنیسم است؛ زیرا برای درک فرهنگ امروز ضروری است.

به‌باور هاچن، پسامدرنیسم روش خوبی است برای به‌پرسش کشیدن چونی و چرایی این فرض که «اندیشیدن به گذشته ممکن است» (Shirvani, 1994: 294). از دید او، پسامدرنیسم بازاندیشی رندانه‌پردازانهٔ[2] تاریخ است. همان‌طور که گذشته را نمی‌توان انکار کرد، نمی‌توان به‌آسانی به آن رجعت کرد؛ زیرا «همیشه رابطهٔ آن با اکنون انتقادی بوده و نه نوستالژیک.» (Hutcheon, 1988: 45). بنابراین، هاچن گذشته را در پسامدنیسم رجوع ناقدانه[3] می‌بیند. برای داشتن رویکردی ناقدانه باید گذشته را «بازنمایی» کرد؛ درحالی که در پسامدرنیسم نوعی بازنمایی رندانه‌پردازانه از چیزها و رویدادها را شاهدیم. در دیدگاه هاچن، اسناد گذشته یا نشانه‌های نشانه‌شناسانه[4] در پسامدرنیسم آن‌گونه که بودریا باور دارد، وانمایی نمی‌شوند (نشانه‌هایی بدون معنا و واقعیت) (Chandler, 2002: 80)؛ بلکه به‌صورت نقیضه‌وار و رندانه‌پردازانه (آیرونیک) بازنمایی می‌شوند. این نقیضه پاستیشی تهی[5] نیست (تعریفی که جیمسون از نقیضه دارد). برای هنرمندان پسامدرن نوعی «کاوش است در اندوخته‌های تصویری گذشته- یک بازنگری چالش‌انگیز- به نحوی که بتوان تاریخ بازنمایی‌ها را نشان داد.» (Hutcheon, 1989: 93). نقیضه ما را متوجه تاریخی می‌کند از تصاویر و شمایل[6] یا به تعبیر دقیق‌تر، بازنمایی‌هایی که در فرهنگ امروز می‌بینیم. سرشت ناسازوار

1. Bakhtin
2. ironic rethinking
3. critical revisiting
4. the semiotic signs
5. empty pastiche
6. icons

پسامدرنیسم با نقیضه ساخته می‌شود؛ زیرا به‌طور ناسازوار هم‌زمان آنچه را که نقیضه می‌کند، در خود می‌گنجاند و به‌چالش می‌کشد (Ibid, 6):

> به عبارت دیگر، پسامدرن همچنان درزمینهٔ بازنمایی عمل می‌کند، نه درزمینهٔ وانمایی، حتی اگر به‌طور مداوم قواعد این زمینه را به‌پرسش بکشد. در نوشته‌های خود دربارهٔ آوانگارد، لیوتار انگارهٔ روان‌کاوی را به‌کار می‌گیرد. تلاش برای درک حال با کاویدن گذشته (*Le Postmodern Explique* 125). همین انگاره دربارهٔ رویکرد پسامدرن به «حضور گذشته» و ردّ عامدانهٔ رویکرد به آینده، چه در کسوت مثبت و آرمان‌شهری (مارکسیستی) آن و چه در کسوت منفی و آخرالزمانی (نونیچه‌ای) آن، نیز گویاست. اهداف آن محدودتر است: تا ما را وادار کند از فاصله پذیرفته‌شده‌ای از حال به گذشته بنگریم. رندانه‌پردازی‌هایی (آیرونی‌هایی) که زاییدهٔ این فاصله‌گذاری‌اند از نوستالژیک بودن پسامدرن جلوگیری می‌کنند. هیچ اشتیاقی برای بازگشت به گذشته چونان زمان ارزش‌هایی ارجمندتر و ساده‌تر وجود ندارد. این آیرونی‌ها همچنین مانع از کهن‌پژوهی (antiquarianism) می‌شوند. گذشته به‌خودی‌خود و از خود ارزشی ندارد. درواقع، این تلاقی حال و گذشته است که قرار است ما را وادارد به پرسمان از- تحلیل، تلاش برای درک- چگونگی برساختن فرهنگ و فهم ما از آن (Hutcheon, 1988: 230).

ناسازوارهای پسامدرن می‌آموزند که از بازنمایی گزیری نیست؛ اما می‌توان آن را بررسید و نشان داد که چگونه می‌تواند انواع خاصی از دانایی و درنتیجه انواع خاصی از قدرت را مشروعیت بخشید (Ibid). این ماهیت بازنمایانه دلیل دیگری است بر گرایش ایدئولوژیک هنر و ادبیات پسامدرن. هدف تاریخ‌نگاری این است که تجربهٔ چندپارهٔ[1] گذشته را به دانایی مبدل کند و آن را به خوانندگان حاضر ارائه کند: یا به‌صورت ادبی و یا به‌صورت حک کردن گذشته[2].

۳. نشانه‌شناسی تاریخ‌نگاری

نشانه‌شناسی «دانشی است که به بررسی نقش نشانه‌ها چونان اجزای حیات اجتماعی می‌پردازد.» (Chandler, 1995: 1). نشانه چیزی است (یک رنگ، اشاره، شیء، معادلهٔ ریاضی و...) که به‌جای

1. fragmented
2. inscription

چیزی غیر از خود می‌آید (Danesi, 2004: 4). واژه یا تصویر را نیز می‌توان نشانه خواند (Chandler, 2002: 2). تصاویر[1] به‌معنای فنی، به بازنمایی‌های بصری محدود نیستند؛ آن‌ها دربردارندهٔ بازنمایی‌های تمام حواس‌اند. گاه تصاویر در هیئت شمایل[2] ارائه می‌شوند. بازنمایی شمایل‌گونهٔ[3] نشانه‌ها از ناب‌ترین اشکال بازنمایی است (Johansen, 2003: 380) و در زمینه‌هایی مانند ادبیات و تاریخ بسیار رایج است. در شمایل‌گونگی[4] نحله‌هایی مانند زبان‌شناسی و ادبیات به‌طرزی ثمربخش به‌هم می‌رسند (Fischer & Muller, 2003: 1). این امر مختص واژه‌ها نیست؛ تصاویر نیز می‌توانند شمایل‌گونه باشند. هدف پژوهش نشانه‌شناسانه، بازپردازی کارکردهای نظام‌های دلالت ـ به غیر از زبان ـ براساس فرایند غالب در بررسی‌های ساختارگرایانه است؛ یعنی ساختن وانموده‌ای[5] از موارد تحت بررسی (Barthes, 1968: 95). یکی از این نظام‌های دلالت، تاریخ است. ازنظر هاچن، تاریخ‌نگاری بر مطالعات ادبی تأثیر گذاشته است و این تأثیر به تاریخی‌گری جدید محدود نیست؛ بلکه زمینه‌هایی مانند نشانه‌شناسی را که روزگاری تاریخ به‌طور رسمی از آن کنار گذاشته شده بود نیز شامل می‌شود. ازدیدگاه او، تاریخ هستنده‌ای است تولیدکنندهٔ معنا و در عین حال، تولید و دریافت نشانه‌شناسانهٔ معنا در بافتی تاریخی ممکن است (Hutcheon, 1988: 100). تاریخ نظام نشانه‌ای فرهنگی است؛ برساخته‌ای است ایدئولوژیک (Ibid, 112). هاچن نشانه‌شناسی تاریخ را به اسنادی منتسب می‌کند که تاریخ‌نگاران به‌مثابهٔ «دانایی» تاریخی ارائه می‌کنند:

> ... اسناد نشانه‌های رویدادهایی می‌شوند که تاریخ‌نگار به حقایق تاریخی بدلشان می‌کند (Williams, 40). آن‌ها البته نشانه‌هایی نیز هستند در بافت‌هایی که ازپیش به شکل نشانه‌شناسانه برساخته شده‌اند؛ بافت‌هایی که خود وابسته به نهادها (اگر اسناد رسمی باشند) یا اشخاص‌اند (اگر روایت‌های دست‌اول باشند). چنان‌که در فراداستان تاریخ‌نگارانه، نکته در اینجا این است که گذشته زمانی وجود داشت؛ اما دانش تاریخی ما از آن از راه نشانه‌ها انتقال یافته است (Ibid, 122).

1. images
2. iconically
3. iconic
4. iconicity
5. simulacrum

یکی از مدارک/ اسناد به‌کار گرفته‌شده در تاریخ‌نگاری، اسطوره است. معمولاً اسطوره‌ها را با افسانه‌های کهن و حکایت‌ها و ماجراهای خدایان و قهرمانان هم‌پایه می‌دانند. واژهٔ اسطوره به عقایدی اشاره دارد که نادرستی‌شان نشان‌دادنی است؛ اما کاربرد نشانه‌شناسانهٔ این واژه لزوماً رسانندهٔ این نیست. مانند استعاره‌ها، اسطوره‌های فرهنگی به ما کمک می‌کنند تجربه‌های خود را در یک فرهنگ درک کنیم. درواقع، آن‌ها روش‌های مشترک مفهوم‌سازی چیزی در فرهنگ را سازمان‌دهی و بیان می‌کنند (Lakoff & Johnson, 1980: 185-186). زمانی اسطوره‌ها براساس رویدادها و حقایق تاریخی شکل گرفته‌اند؛ اما هنگامی‌که به نسل‌های بعد منتقل شدند، فقط نشانه‌ای نشانه‌شناسانه از آن‌ها باقی ماند که به گونه‌های مختلف تفسیرپذیر است. برای مثال، «گاوچران‌ها» به‌دلیل قهرمانی و پهلوانی‌شان در میان آمریکایی‌های صدر تاریخ آمریکا شخصیت‌هایی اسطوره‌گونه بودند. برخی نویسندگان (مانند سام شپارد یا کورمک مک‌کارتی) همچنان اسطورهٔ گاوچران را در آثار خود به‌کار می‌گیرند؛ اما نه لزوماً به‌عنوان بازنمایی از قهرمانی؛ زیرا در پسامدرنیسم بسیاری از نشانه‌های نشانه‌شناسانهٔ تاریخی ناسازوارانه تفسیر می‌شوند و به‌کار می‌روند.

در نشانه‌شناسی، نشانهٔ شمایلی[1] جایگاه مهمی دارد؛ زیرا تنها نشانه‌ای است که می‌تواند به ما چیز جدیدی آموزش دهد (Johansen, 2003: 406). در تاریخ‌نگاری پسامدرن بسیاری از تصاویر و چهره‌ها در قالب شمایل‌ها بازنمایی می‌شوند؛ زیرا بناست آن‌ها معانی و معانی ضمنی[2] جدید را به فرهنگ امروز منتقل کنند.

۴. الگوهای فرهنگ عامیانه و تاریخ‌نگاری

همان‌طور که اشاره شد، تاریخ‌نگاری پسامدرن از پیوندهای میان گذشته و حال چشم‌انداز گسترده‌ای ارائه می‌دهد. هدف آن نشان دادنِ چگونگی شکل‌گیری الگوهای فرهنگی عصر حاضر تحت تأثیر اسطوره‌ها و ارزش‌های گذشته و نیز چگونگی نقیضه شدن آن‌ها در ادبیات پسامدرن است. برای بررسی الگوهای فرهنگ عامیانه، دیدگاهی نشانه‌شناسانه و تاریخ‌نگارانه لازم است که به‌نوعی شمایل‌شناسی[3] عصر پسامدرن را ممکن می‌سازد.

1. iconic sign
2. connotation
3. iconography

به‌نظر می‌رسد نشانه‌شناسی به مطالعهٔ فرهنگ عامیانه و هنر نقیضه‌ای پسامدرن تمایل زیادی دارد و برای مطالعات تاریخ‌نگارانه نوعی الزام به‌شمار می‌آید. نشانه‌شناسی جدید برآن است که تصاویر به‌اندازهٔ کلمات گویا و معنادارند و از آنجا که تصاویر، اساطیر و اسناد در تاریخ‌نگاری حائز اهمیت‌اند، نشانه‌شناسی نیز در این حوزه بسیار کاراست. لیندا هاچن در رویکرد خود به فراداستان پسامدرن بر اهمیت نشانه‌شناسی تأکید کرده و از شخصیت‌های مهمی مانند رولان بارت، امبرتو اکو و ژان بودریا در این زمینه یاد کرده است. در این بخش، نظریات رولان بارت به‌عنوان شخصیتی پیشتاز درزمینهٔ نشانه‌شناسی فرهنگ عامیانه مطرح می‌شود.

۵. نشانه‌شناسی فرهنگ عامیانهٔ رولان بارت

نشانه‌شناسی فرهنگی بارت موضوعات فراوانی را شامل می‌شود؛ ازجمله نظریات او دربارهٔ بینامتنیّت، نشانه‌شکنی[1] و اسطوره‌شناسی و اساطیر نوین.[2] ازنظر بارت، نشانه‌شناسی فقط مطالعهٔ نشانه‌ها نیست؛ بلکه به علمی کاربردی تبدیل شده و در خدمت مطالعات فرهنگی قرار گرفته است. یکی از دلایلی که هاچن برای یادکرد مکرر در کتاب *بوطیقای پسامدرن*[3] از بارت بیان می‌کند، «رؤیای آرمانی بارت است برای پروراندن نظریه‌ای متنی که هم صوری باشد و هم تاریخی.» (Hutcheon, 1988: 100). او این مسئله را یکی از مهم‌ترین دشواره‌های[4] پسامدرن می‌داند. همچنین، باختین در کتاب *روش صوری*[5] از پیوند میان صورت و تاریخ بحث می‌کند؛ اما آنچه در پسامدرنیسم مطرح می‌شود، نه وحدت این دو و نه تلفیق آن‌هاست (Ibid, 101). درواقع، نوعی بینامتنیّت است که طبق گفتهٔ بارت، رابطهٔ به‌چالش کشیده‌شدهٔ نویسنده و متن را با رابطه‌ای میان خواننده و متن جایگزین می‌کند؛ رابطه‌ای که جایگاه معنای متنی را در خود تاریخ گفتمان می‌جوید (Barthes, 1977: 160). ازنظر بارت، بینامتنیّت «ناممکن بودن زیستن بیرون از متن بیکران» است (1975: 36). بنابراین، متن ادبی هستنده‌ای مستقل و واحد درنظر گرفته نمی‌شود؛ بلکه برایند انبوهی از رمزهای ازپیش‌موجود،[6] گفتمان‌ها

1. semioclasm
2. modern myths
3. *A Poetics of Postmodernism*
4. problematic
5. *The Formal Method*
6. pre-existent codes

و متون قبلی است. به این معنا، هر واژه‌ای در متن بینامتن است و نه‌تنها باید بر حسب معنای فرضی موجود در خود متن، بلکه باید براساس روابط معنادار خارج از متن که به گفتمان‌های فرهنگی بسیار کشیده شده، خوانده شود (Allen, 2003: 82). بارت مسئلهٔ مرجع و مرجعیت زبان را در پیوند با گفتمان مطرح کرد. در ادبیات تاریخ‌نگارانه، تاریخ یک بینامتن است؛ مرجعی که با متن ترکیب نمی‌شود؛ بلکه در کنار آن قرار می‌گیرد و گذشته را به حال می‌پیوندد.

نظریهٔ دیگر بارت در ارتباط با این بحث، مفهوم «اسطوره» است که برای اولین‌بار در کتاب *اسطوره‌شناسی* او مطرح شد. ازدیدگاه بارت، اسطوره نظامی ارتباطی[1] است؛ یک پیام، مفهوم یا انگاره است و به‌طور کلی، گونه‌ای از دلالت است (Barthes, 1957: 107). او بر جنبهٔ تاریخی اساطیر تأکید می‌کند و می‌گوید:

> اسطوره‌شناسی می‌تواند تنها بنیانی تاریخی داشته باشد؛ زیرا اسطوره گونه‌ای از سخن منتخب تاریخ است و نمی‌تواند برخاسته از «سرشت» چیزها باشد. سخنی این‌گونه نوعی پیام است؛ بنابراین تنها محدود به سخن شفاهی نمی‌شود. اسطوره می‌تواند متشکل باشد از گونه‌های نوشتن یا بازنمایی؛ نه‌تنها گفتمان مکتوب، بلکه عکاسی، سینما، گزارش، ورزش، نمایش، تبلیغات. تمام این‌ها می‌توانند موضوع سخن اساطیری باشند (Ibid, 108).

اسطوره‌ها بیشتر در فرهنگ عامیانه، روزنامه‌نگاری و ادبیات به‌ویژه ادبیات عامیانه و ضرب‌المثل یافت می‌شوند. این حوزه‌ها بهترین نمونه‌های تولیدات نشانه‌شناسانه به‌شمار می‌روند؛ زیرا ساختهٔ زبان، تصاویر، رسوم و شکل‌های مختلف‌اند. اسطوره‌ها در این حوزه‌ها متولد می‌شوند، تولیدمثل و رشد می‌کنند (Calefato, 2008: 75). حتی شمایل‌گونگی پسامدرن- که بازنمایی وقایع، حقایق و اشیاء است- نیز اسطوره می‌شود.

اسطوره گونه‌ای از بازنمایی است و از آنجا که تاریخ تعیین‌کنندهٔ معنای آن است، نوعی تاریخ‌نگاری به‌شمار می‌آید. بارت با اساطیری انگاشتن تمام رویدادهای فرهنگی، در مطالعات فرهنگی و اسطوره‌پژوهی انقلابی برپا کرد. اسطوره‌شناسی دیگر فقط مطالعه‌ای صورت‌گرا نیست؛ «نظر به اینکه علمی صوری است، بخشی از نشانه‌شناسی به‌شمار می‌آید و با توجه به

1. a system of communication

اینکه علمی است تاریخی، نوعی ایدئولوژی محسوب می‌شود: به بررسی ایده‌ها- در- شکل[۱] می‌پردازد.» (Barthes, 1957: 111).

اسطوره از الگویی سه‌وجهی[۲] تشکیل شده است که «دال، مدلول و نشانه» توصیف می‌شود؛ اما زنجیرهٔ نشانه‌شناسانهٔ[۳] آن ازپیش وجود داشته است (Ibid, 113). گویی صورت و معنای اسطوره مدام درحال قایم‌باشک‌بازی باشند. بارت بر این موضوع تأکید می‌کند که اسطوره نماد نیست؛ زیرا صورت آن در زمینهٔ متن حاضر است؛ اما این حضور «رام‌شده» «با فاصله‌ای که حایل آن شده، کمی واپس می‌نشیند.» (Ibid, 117). او این مسئله را با تصویر یک سرباز سیاه‌پوست ممثّل می‌کند که درحال سلام نظامی دادن به پرچم سه‌رنگ فرانسه است. او می‌گوید از آنجا که سرباز سیاه‌پوست بیش از حد حضور دارد، نمی‌تواند نمادی از امپریالیسم فرانسه تلقی شود. شکل اسطوره نمی‌تواند نمادین و نیز تاریخی باشد؛ اما مفاهیم پشت این اسطوره‌ها را تاریخ تعیین می‌کند. برخلاف شکل، مفهوم اسطوره هرگز انتزاعی نیست؛ بلکه سرشار از موقعیت[۴] است. تاریخی کاملاً جدید در دل اسطوره کاشته شده است (Ibid). اساطیر تغییر معنا می‌دهند؛ زیرا درطول تاریخ، مدلول دال درحال تغییر است. حتی گاه اساطیر اسطوره‌زدایی[۵] و بعد دوباره اسطوره‌ای[۶] می‌شوند. شکل (ریخت) اسطوره ثابت می‌ماند؛ درحالی که مفهوم آن تغییر می‌کند و به این ترتیب، از دل اسطوره‌های کهن اسطوره‌های جدید سربرمی‌آرد. بارت مدعی است رابطه‌ای که مفهوم اسطوره را به معنای آن وصل می‌کند، بر دگرریختی[۷] استوار است. اسطوره مفهوم معنا را تحریف می‌کند و این تحریف فقط به این دلیل ممکن است که شکل اسطوره را ازپیش معنای زبانی[۸] آن ساخته است. مفهوم تغییر می‌کند؛ اما معنای آن از بین نمی‌رود (Ibid, 121). بارت این مسئله را نقش «نشانه‌شکنانهٔ[۹]» اسطوره

1. ideas-in-form
2. tri-dimensional
3. semiological chain
4. situation
5. de-mythify
6. re-mythify
7. deformation
8. linguistic meaning
9. semioclastic

می‌خواند که خود را می‌شکند و در عین حال با خرده‌ها و ردّپاها خود را بازمی‌نمایاند (Calefato, 2008: 72).

در دالّ اسطوره‌ای، شکل تهی اما حاضر است و معنا غایب اما کامل. اسطوره بیشتر با نیّتش تعریف می‌شود تا با معنای تحت‌اللفظی‌اش[1]؛ زیرا شکلش تهی است (Barthes, 1957: 122). درکل همان‌طور که بارت اشاره می‌کند، اسطوره «ترجیحاً با تصاویر نحیف و ناقص که معنا در آن‌ها پیه آب کرده و آمادهٔ دلالت است، کار می‌کند؛ تصاویری چون کاریکاتورها، پاستیش، نماد و غیره». در پسامدرنیسم، شخصیت‌های پاستیش‌گونه و کاریکاتوری دال‌های خالی و تصاویر ناقص مورد اشارهٔ بارت را می‌سازند؛ آن‌ها سازندهٔ اساطیر جدیدند.

اسطوره نظام اندیشه‌نگارانهٔ[2] ناب است (Ibid, 126)؛ یک دالّ غیرزبانیِ تهی است که مفهوم و معنا دارد. بارت اسطوره را «دزدی زبانی»[3] می‌خواند (Ibid, 131-132)؛ زیرا اسطوره هرجا پدیدار شود، نظام ضمنی معانی[4] را جایگزین نظام معانی صریح[5] می‌کند. اسطوره پدیده‌ها را از معنا تهی می‌کند و معنای خودش را جایگزین آن می‌کند؛ به همین دلیل است که به آن دزدی زبانی می‌گویند (Tager, 1986: 631). این ویژگی در ادبیات که نظامی اسطوره‌ای است، مشاهده می‌شود.

وقتی بارت از اسطوره می‌گوید، هرگز القا نمی‌کند که اسطوره نادرست یا غیرواقعی است. اسطوره کاری است؛ زیرا «تشکیک به القاهای آن راه ندارد و غیرنقادانه پذیرفته می‌شوند.» (Kooijman, 2004: 70). برای مثال، کوییجمان در فرهنگ عامیانهٔ آمریکا به جسیکا لینچ- سرباز آمریکایی درحال خدمت در عراق در جنگ دوم خلیج فارس- اشاره می‌کند. با اسطوره ساختن از صورت خندان او در رسانه، نوعی توجیه برای بی‌گناه جلوه دادن آمریکا در حمله به عراق فراهم می‌شود. درحالی که برداشت انتقادی فیلم «سگ را بجنبان» موفق نمی‌شود؛ این فیلم هجوی است دربارهٔ ناآگاهی دیرینهٔ آمریکایی‌ها از رویدادهای جهان. جسیکا لینچ با قهرمانی منفعل خود[6] مانند سربازی شجاع و قربانی‌ای بی‌گناه، نه‌تنها به «چهرهٔ» (نماد) جنگ

1. literal
2. ideographic
3. language robbery
4. connotated
5. denotated
6. passive heroism

دوم خلیج فارس تبدیل می‌شود؛ بلکه توجیه مثبت بی‌چون‌وچرایی برای حضور نیروهای آمریکایی در عراق فراهم می‌کند (Ibid, 70). همان‌طور که می‌بینیم، این نوع اسطوره‌سازی ایدئولوژیک است. بارت اساطیر فرهنگ معاصر را انباشتی از بارهای معنایی (معانی ضمنی) نمی‌دانست؛ بلکه آن‌ها را روایت‌های ایدئولوژیک و فرازبان می‌انگاشت (Chandler, 2002: 142). ازدیدگاه او، اساطیر قادرند «کارکرد ایدئولوژیک نشانه‌ها را پنهان کنند» (Ibid, 145)؛ زیرا آن‌ها هرچه را که تاریخی یا سیاسی است، طبیعی جلوه می‌دهند. ازاین‌روست که او اسطوره را «سخن غیرسیاسی‌شده»[1] و گفتمان‌های مسلط فرهنگ معاصر می‌خواند (Barthes, 1957: 142).

کار بارت در کتاب *اسطوره‌شناسی* را مطالعه‌ای دقیق از فرهنگ معاصر دانسته‌اند. او برآن است تا نشان دهد وقتی چیزی به زبان تبدیل می‌شود، چه می‌شود. او موارد (ابژه‌های) فرهنگی بسیاری را برمی‌شمرد: از رمان تا موسیقی، از تصاویر تا فن خطابهٔ کلاسیک، از عشق تا تئاتر، از اسطورهٔ معاصر تا مد، و از ژاپن تا فرهنگ غذایی (Calefato, 2008: 71). این همان کاری است که بارت در مقالهٔ «اسطورهٔ امروز» انجام داد. او عکس روی جلد یک مجله را دال یا شکل گرفت و به تبیین ایدئولوژی پنهان در آن پرداخت.

رویکرد جدید بارت به اسطوره نشان داد که جامعه‌شناسی در بسیاری از گستره‌های ارتباط‌جمعی حضور پیدا کرده است و به‌ندرت می‌توان حوزه‌ها و یا مکان‌هایی یافت که خالی از معنای اجتماعی باشند. برای مثال، او به «دریا» به‌عنوان پدیده‌ای طبیعی اشاره می‌کند و می‌گوید اگر آن را چیزی کرانمند درنظر آوریم، نشانه‌های اجتماعی و سیاسی فراوانی مانند پرچم‌ها، بندرها، علائم و غیره به‌یاد می‌آیند؛ یا هنگامی که رویدادهای عامیانه مانند کُشتی با مسائلی مانند قهرمانی و ضد قهرمانی (به‌عنوان دو موضوع اساطیری) درگیر می‌شوند، درواقع به نوعی زبان بدل می‌شوند. بارت به نشانه‌شناسی جایگاهی داد مانند علمی اجتماعی یا بهتر بگوییم، جامعه‌شناسی ناقدانه[2] که با پیچیدگی‌های عصر حاضر روبه‌رو می‌شود (Ibid, 73).

1. depoliticized speech
2. critical sociosemiotics

اسطوره‌شناسی بارت را به‌دلیل رویکرد رادیکال آن به فرهنگ والا[1] «نمود متنی کلاسیک و بنیادی از گذار دهۀ شصت از بیزاری مدرنیستی نسبت به فرهنگ عامیانه به ستایش پسامدرن از فرهنگ عامیانه» دانسته‌اند (Dekoven, 1998: 82). آنچه را که بارت اسطوره‌های جدید خواند، به‌واقع، فرهنگ عامیانۀ بورژوا بود که از آن نقاب برگرفته بود؛ زیرا پس از مدتی این اسطوره‌ها بار معنایی سیاسی و فرهنگی خود را به عوام نشان می‌دادند. گفته می‌شود او خود را با دفاع آدورنوگونه از آوانگارد به‌مثابۀ کنش زیبایی‌شناسانه قادر به مقاومت (دربرابر فرهنگ توده‌ای) هم‌داستان کرده بود (Ibid, 84). وقتی از تئاتر آوانگارد سخن به میان می‌آید، می‌بینیم که اسطوره‌ها و شمایل چقدر مقاوم، رادیکال و انقلابی هستند. بنا بود این تصاویر واکنشی باشند به فرهنگ والای ادبیات مدرنیستی که نخبگان فقط برای نخبگان نوشته بودند.

۶. مطالعۀ موردی

در میان آثار ادبی عصر پسامدرن، نمایشنامه‌های سام شپارد از بهترین نمونه‌های اسطورۀ جدید و تاریخ‌نگاری به‌شمار می‌آیند. اساطیر شپارد زاییدۀ فرهنگ عامیانۀ آمریکا مانند موسیقی راک، مواد مخدر و هنر آوانگارد و بیت[2] بوده و با سنت و نخبه‌گرایی در تقابل‌اند. آنچه در آثار شپارد محوریت می‌یابد، امید به یافتن نظم و معنا در زمان حال با نوعی تعامل با تخیلات وهم‌آلود گذشته است. شپارد در کارهای اخیر خود، برای به‌تصویر کشیدن سیر معرفتی شخصیت‌ها درپی یافتن هویت در غرب کهن (نماد موفقیت، آزادی، بی‌ریشگی یا به‌عبارتی همان رؤیای آمریکایی)، از شگردهای فراواقعگرا (در کارهای متقدم) و پسانوگرا بهره گرفته است. او در آثار خود به‌یاری اساطیر کهن- که در فرهنگ عامه نمودی تازه یافته‌اند- تاریخ غرب را بررسی می‌کند و پیوندهای موجود میان فرهنگ امروز (فرهنگ عامیانه و فرهنگ عالی) و نیز ارزش‌های کهن ملت را که اکنون به اسطوره تبدیل شده‌اند، نمایش می‌دهد.

اسطوره‌ها آمریکایی‌ها را به نسل‌هایی از نژادها و خانواده‌ها ازجمله مهاجران اولیه و بومیان آمریکایی می‌پیوندند. در اسطورۀ سرحد[3]، ارتباط میان ساکنان جدید آمریکا و غرب وحشی

1. high/ elite culture
2. Beats
3. frontier

بررسی می‌شود. گاوچران‌ها- تصاویر مکرر در نمایشنامه‌های شپارد- «اسطورهٔ قهرمان»، نوعی رؤیای اقبال و شهرت را یادآوری می‌کنند. برای مثال، در نمایشنامهٔ *گاوچران‌ها* شپارد از دو گاوچرانِ اسطوره «ضد قهرمان» می‌سازد؛ شخصیت‌هایی که در آمریکای کهن نماد قهرمانی بوده و در عصر پسامدرن به نقیضهٔ آن تبدیل شده‌اند. در صحنه‌ای از نمایش، دو گاوچران خود را در جنگی با بومیان آمریکا (سرخ‌پوست‌ها) تصور می‌کنند و تمام تلاش خود را برای از بین بردن بومیان خیالی به‌کار می‌برند. این صحنه به‌نوعی تاریخ آمریکای کهن را (تاریخی که ادعای قهرمانی و تمدنی دیرینه دارد) با لحنی انتقادی و طعنه‌وار بازنمایی می‌کند و اسطورهٔ «خود» و «دیگری»- از مهم‌ترین اساطیر در فرهنگ استعمار- را ازدیدگاه جدیدی بیان می‌کند. درواقع، شپارد در این نمایشنامه از فرهنگ نخبه و متمدن مدرن انتقاد می‌کند و فرهنگ غیرمتمدن عامه را تقدیس و تجلیل.

«اسطورهٔ هنرمند»[1] رؤیای تمدنی است که در هنر به‌ویژه موسیقی و فیلم جست‌وجو می‌شود. موسیقی راک و فیلم‌های وسترن از صورت‌های رمانتیسم هستند که با افسانه‌های عامیانهٔ آمریکایی ادغام شده، به اسطوره تبدیل می‌شوند. کاربرد نوستالژیک اسطورهٔ هنرمند از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار شپارد است. او دغدغه‌اش درباب هنر پسامدرن را در آثار مختلف مانند *خودکشی در آپارتمان ب*، نمایشنامهٔ *ملودرام*، *دهان گاوچران*، *شهر فرشتگان*، *جغرافیای یک رؤیاپرداز اسب* و *دندان جرم* به‌خوبی بیان می‌کند. برای مثال، *خودکشی در آپارتمان ب* به زندگی و دغدغه‌های پیانونواز جاز می‌پردازد که الهامات هنری خود را از دست داده است. او برای بازسازی قدرت تصور و خیالش تصمیم به خودکشی می‌گیرد (درواقع «خودهای» وجودش را می‌کشد تا به خود جدید مطابق با هنر روز دست پیدا کند). در این اثر، شپارد اسطورهٔ هنرمند را به‌عنوان مولّد و منشأ یک اثر اصیل نقیضه‌ای می‌کند. او با نگاه تاریخی- انتقادی خود اسطورهٔ خاستگاهِ[2] منتسب به هنر درطول تاریخ را به‌پرسش می‌کشد و به دغدغه‌ها و پریشانی‌های هنرمند پسامدرن می‌پردازد. در *شهر فرشتگان* هم شپارد می‌نمایاند که حتی تخیل هنرمند نیز از آثار سوء نظام سرمایه‌داری و فرهنگ مصرف‌گرایی آمریکایی درامان نمانده و مانند نوعی صنعت یا کالا به خرید و فروش می‌رسد. در نمایشنامه‌های شپارد،

1. myth of the artist
2. myth of origin

اسطورهٔ رؤیای آمریکایی به‌صورت ضد اسطوره بازنمایی می‌شود و با نگاهی نقادانه تاریخ شکل‌گیری خود را بازنگری می‌کند.

از آنجا که در عصر پسانوگرا تصویر خانواده همچون تکیه‌گاه محکمی از بین رفته، خانواده و روابط خانوادگی به تصاویری نوستالژیک و اسطوره‌ای تبدیل شده است. بنابراین، «اسطورهٔ خانواده» از دیگر زیرشاخه‌های رؤیای آمریکایی به‌شمار می‌رود. شپارد معتقد است خانوادهٔ آمریکایی به‌عنوان خانوادهٔ هسته‌ای،[1] دیگر در فرهنگ آمریکای دههٔ شصت جایی نداشت و اعضای خانواده به افرادی مستقل و دور از هم تبدیل شده بودند (شپارد به نقل از Roudane, 2002: 67-68). درنتیجه، کوشید تا این تصویر چندپاره از خانواده یا همان جامعهٔ مقدس را در آثارش بازنمایی کند و با نگرش نقادانهٔ خود سقوط ارزش‌های فرهنگ آمریکا را به‌تصویر کشد. *کودک مدفون* (برندهٔ جایزهٔ پولیتزر)، *نفرین طبقهٔ گرسنه*، *غرب حقیقی*، *دروغ ذهن* و *حماقت عشق* از آثاری هستند که به اسطورهٔ خانواده و نقیضهٔ آن در عصر پسامدرن می‌پردازند. شپارد نشان می‌دهد تصویر پدر به‌عنوان اسطورهٔ قدرت و پشتیبانی و تصویر مادر به‌عنوان اسطورهٔ وفاداری و فداکاری دگرگون شده و این دگرگونی بنیان خانواده را زیرورو کرده است. اعضای خانواده نسبت به یکدیگر غریبه شده‌اند و به نوعی فراموشی مزمن مبتلایند؛ به‌گونه‌ای که حتی گاه خود را به‌خاطر نمی‌آورند. در *غرب حقیقی*، پدر خانواده را ترک کرده و تنها و سرگردان در جست‌وجوی رؤیای آمریکایی‌اش در بیابان به‌سر می‌برد. *دروغ ذهن* به زن‌هایی می‌پردازد که بعد از سال‌ها رنج و خشونت خانوادگی در جست‌وجوی هویت و استقلال خویش‌اند. نسل دوم و سوم خانواده‌های به‌تصویر کشیده‌شده دچار بی‌هویتی، بی‌اعتمادی و تنهایی شدید هستند و مانند پدران و مادران خود در دام دروغ رؤیای آمریکایی اسیرند.

شپارد به شخصیت‌های حاشیه‌ای فرهنگ آمریکا مانند زنان، نوازندگان موسیقی راک، گاوچران‌ها و غیره مرکزیت می‌دهد و وضع آن‌ها را در فرهنگ دههٔ شصت تا امروز آمریکا بازنمایی می‌کند. آنچه شپارد می‌نمایاند با آنچه رسانه‌های آمریکا به‌ویژه هالیوود- به‌عنوان تاریخ فرهنگ و هنر آمریکایی- به دنیا عرضه می‌کنند، تفاوت بسیار زیادی دارد. تصویر خانواده در آثار شپارد خانوادهٔ بازنموده در تبلیغات تلویزیونی (خانواده‌ای شاد، متحد و موفق) نیست؛ بلکه نهادی ازهم‌پاشیده است که تجربهٔ چند دهه زندگی در قرن بیستم آمریکا بر او

1. nuclear family

روشن کرده است. هنرمند نمایشنامه‌های شپارد هنرمند خلاق آثار اصیل ادبیات و سینمای آمریکا نیست؛ بلکه شخصیتی است که همچنان در جست‌وجوی هویت هنری خویش در منجلاب نظام سرمایه‌داری دست و پا می‌زند. شپارد تاریخ فرهنگ و ادبیات آمریکا را با نگرشی نقادانه از نو «می‌نگارد» و روشن می‌کند که اسطوره در عصر پسامدرن دیگر اسطوره نیست؛ بلکه به نقیضهٔ آن یا ضد اسطوره تبدیل شده است.

۷. نتیجه‌گیری

تاریخ‌نگاری پسامدرن لیندا هاچن تاریخ را مانند نظام نشانه‌ای فرهنگی، سرشار از نشانه‌هایی خالی از معنای اولیه و آمادهٔ کسب معنای جدید معرفی می‌کند. در صورت‌بندی[1] او، اسطوره یکی از اسناد تاریخ (نظامی نشانه‌ای) است که از معنای اصلی/ اولیه تهی شده و معنایی جدید پذیرفته است؛ معنایی که بیشتر نقیضه‌گون است؛ زیرا نقش اسطورهٔ پسامدرن به‌پرسش کشیدن و بازنگری گذشته است. گذشته باکمک اساطیر جدید بیشتر بازنمایی می‌شود تا وانمایی؛ درواقع به‌نوعی مسئله‌مند[2] می‌شود. رولان بارت به مطالعهٔ دقیق اساطیر جدید می‌پردازد. بحث او این است که تاریخ معنای اسطوره را تعیین می‌کند؛ بنابراین نمی‌توان آن را نشانه‌ای خارج از گفتمان تاریخی دانست. اساطیر نقیضه‌وار دوران مدرن فقط نشانه‌هایی نشانه‌شناسانه نیستند؛ بلکه دارای معناهای سیاسی، تاریخی و اجتماعی‌اند. شاید بتوان گفت رویکرد هاچن به‌نوعی صورت‌بندی دوبارهٔ آرای بارت درزمینهٔ داستان پسامدرن است.

منابع

- Allen, Graham (2003). *Roland Barthes*. London: Routledge.
- Ankersmith, F. R. (2010). "Historiography and Postmodernism". *History and Theory 28. 2* (May, 1989): 137153. Retrieved 13Oct.2010, from: http<://www.jstor.org/stable/2505032>
- Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist.Texas: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1957). *Mythologies*. New York: Noonday press.

1. formulation
2. problematized

- _____ (1968). *Elements of Semiology*. Trs. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang.
- _____ (1975). *The Pleasure of the Text*. Trs. Richard Miller. New York: Hill & Wang.
- _____ (1977). *Image Music Text*. Tr. Stephen Heath. New York: Hill & Wang.
- Calefato, Patrizia (2008). "On Myths and Fashion: Barthes and Cultural Studies". *Sign Systems Studies. 36.1*. Pp. 71-81.
- Chandler, Daniel (1995). *Semiotics for Beginners*. London: Routledge.
- _____ (2002). *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.
- Danesi, Marcel (2004). *Messages, Signs and Meanings*. Toronto: Canadian Scholars' Press Inc.
- Dekoven, Marianne (1998). "Modern Mass to Postmodern Popular in Barthes Mythologies". *Raritan. 18.2*. Pp. 81-98.
- Fischer, Olga & Wolfgong Muller (2003). Introduction. *From Sign to Signing*. Amsterdam: John Benjamins.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- _____ (1989). *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University Press.
- _____(1984). "Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review. 146*. Pp. 53- 92.
- Johansen, Jørgen Dines (2003). "Iconizing Literature" in Olga Fischer and Wolfgong Muller (Ed.). *From Sign to Signing*. Amsterdam: John Benjamins.
- Kooijman, Jaap (2004). *Fabricating the Absolute Fake: America in Contemporary Pop Culture*. Amsterdam: Amsterdom University Press.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Roudané, Matthew (2002). "Shepard on Shepard: an Interview" in Matthew Roudané (Ed.). *Cambridge Companion to Sam Shepard*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 64-80.
- Shirvani, Hamid (1994). "Postmodernism: Decentering, Simulacrum, and Parody". *American Quarterly. 46. 2* (1994): 290-296. Retrieved 16 oct. 2010, from: <http://www.jstor.org/search>.
- Tager, Michael (1986). "Myths and Politics in the Works of Sorel and Barthes". *Journal of the History of Ideas. 47. 4* (1986): 625-639. Retrieved 27 Oct. 2010, from: <http://www.jstor.org/stable/2709722>.
- White, Hayden (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.

تحلیل زبان‌شناختی ساختار متن روایی «داش آکُل»
در چارچوب الگوی حل- مسئلهٔ مایکل هوی (۲۰۰۱)

ژیلا خانجانی*

چکیده

زبان‌شناسی متن شاخه‌ای از تحلیل گفتمان است که به بررسی زبان در سطح جمله و فراتر از آن می‌پردازد. براساس این، رویکردهای مختلفی برای تشخیص ساختار درونی متون و چگونگی تولید و درک آن‌ها بیان شده که یکی از آن‌ها، رویکرد حل- مسئلهٔ مایکل هوی است. این رویکرد دارای چهار رکن است: موقعیت، مسئله، پاسخ و ارزیابی. در این الگو، متون به‌صورت پرسش و پاسخ و مکالمه بازنویسی می‌شوند. به این ترتیب، متون روایی فارسی با این فرضیات بررسی می‌شوند که براساس رویکرد مایکل هوی، فرایند خواندن و نوشتن انواع متن براساس مبنای مشترک فرهنگی و الگوی حل- مسئله سازمان‌دهی و تعبیر می‌شود. هوی تلاش می‌کند زیربنای مشترک ارتباطی همهٔ متون را کشف کند و معتقد است این زیربنا چیزی جز فرایند حل مسئله نیست که همهٔ متون و درواقع تعامل‌گران موجود در متن به‌دنبال آن‌اند. بر مبنای الگوی ساختار متن مایکل هوی، متون براساس انتظارات خوانندگان تنظیم و سازمان‌دهی می‌شوند. در قالب این الگو، نویسنده و خواننده هر دو فعالانه در تولید و فهم گفتمان شرکت می‌کنند.

---

* دانش‌آموختهٔ دکترای زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران
jilakhanjani@yahoo.com

در این تحقیق ابتدا نظریات هوی را دربارهٔ متن بیان می‌کنیم، سپس ارکان الگوی حل مسئله را که همان مسئله و پاسخ است، به‌تفصیل بررسی می‌کنیم. چارچوب این مقاله الگوی حل- مسئلهٔ مایکل هوی است و داده‌های آن، داستان «داش آکُل» اثر صادق هدایت (۱۳۴۱). ابتدا خلاصه‌ای از این داستان را بیان می‌کنیم، سپس نشانه‌هایی از متن این داستان را می‌آوریم که نشان‌دهندهٔ شروع الگوی حل- مسئله و درنتیجه مؤیّد وجود این الگو در داستان است. با جست‌وجوی راه‌حل‌های مختلفی که در این داستان پیش‌روی قهرمان داستان قرار گرفته و بررسی آن‌ها، پاسخ‌های مختلف درون متن پیدا می‌شود. نوع واژگان به‌کاررفته در این متن نیز مورد توجه قرار گرفته که نمودار موقعیت و فضای داستان است. در پایان، این نتیجه به‌دست آمده است که ساختار روایت «داش آکُل» منطبق با الگوی حل- مسئلهٔ پیشنهادی مایکل هوی است.

واژه‌های کلیدی: تحلیل متن، ساختار متن، «داش آکل»، الگوی حل- مسئله، مایکل هوی.

۱. مقدمه

فسولد[1] می‌گوید مطالعهٔ زبان در سطحِ بالاتر از جمله را گفتمان یا کلام می‌نامند (65 :1990). در این تعریف، جمله متنی است که یا به‌صورت گفتاری و یا به‌صورت نوشتاری به‌کار می‌رود. آن شاخه از تحلیل گفتمان را که بر متون مکالمه‌ای و یا تعامل چهره‌به‌چهره تأکید می‌کند، تحلیل گفتمان گفتاری می‌نامند و آن شاخه از تحلیل گفتمان را که بر مطالعات متون نوشتاری تأکید می‌کند و بیشتر با انسجام ساختاری متن سروکار دارد، زبان‌شناسی متن می‌نامند. براساس این، برای تشخیص ساختار درونی متون و چگونگی تولید و درک آن‌ها رویکردهای مختلفی مطرح شده که یکی از آن‌ها، رویکرد حل- مسئلهٔ مایکل هوی است. این رویکرد دارای چهار رکن است: موقعیت، مسئله، پاسخ و ارزیابی. در این الگو متون به‌صورت پرسش و پاسخ و مکالمه بازنویسی می‌شوند. در زبان‌شناسی متن مسئلهٔ اصلی این است که متن چیست، چگونه تولید می‌شود، سازمان درونی متن چگونه است و چگونه می‌توان آن را درک کرد.

1. Fasold

۱-۱. بیان مسئله

در تجزیه و تحلیل گفتمان آنچه اهمیت دارد این است که این متون تا چه حد با تفکر نویسنده یا گوینده در ارتباط است. به این ترتیب، اگر شخصی کلامی را به‌صورت متن ارائه دهد، باید از موضوع مورد گفت‌وگو یا نوشتهٔ مورد نظر و حالات خواننده یا شنونده شناخت و ارزیابی درستی داشته باشد تا در انتقال پیام دچار مشکل نشود.

۱-۲. انگیزهٔ پژوهش

در این رویکرد، تحلیل متون روایی به درک چگونگی رشد خلاقیت خواننده کمک می‌کند. ازاین‌رو، شناسایی ارکان دخیل در درک و آفرینش متون روایی می‌تواند در قالب رویکرد حل مسئله صورت گیرد. در این‌باره، سؤالی که مطرح می‌شود و انگیزهٔ این پژوهش نیز به‌شمار می‌آید این است که متون روایی درون گفتمان اجتماعی- فرهنگی‌بنیاد چگونه تولید و تفسیر می‌شود.

۱-۳. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

پرسش‌های پژوهش از این قرار است:

۱. الگوی توصیف، تولید و درک متن مایکل هوی تا چه حد به متون روایی فارسی قابل تعمیم است؟

۲. چگونه می‌توان با استفاده از این الگو میزان انتظار وقایع متون عرضه شده به خواننده و میزان درک خواننده را مشخص کرد؟

براساس پرسش‌های تحقیق، فرضیه‌های پژوهش عبارت‌اند از:

۱. فرایند خواندن و نوشتن متون روایی براساس مبنای مشترک فرهنگی و الگوی حل- مسئلهٔ سازمان‌دهی و تعبیر می‌شود.

۲. با به‌کارگیری این الگو میزان درک و فهم خوانندگان از مطلب بهتر و بیشتر خواهد شد و میزان انتظار وقایع و ضریب پیش‌بینی از متون عرضه‌شده مشخص می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ پژوهش را با گزارش پژوهش‌های ایرانی مرتبط با موضوع مقاله آغاز می‌کنیم. البته، اشاره به این نکته ضروری است که تحلیل متون روایی با استفاده از این رویکرد در ایران پیشینهٔ چندانی ندارد.

۱-۲. مطالعات ایرانی

یارمحمدی در کتاب *شانزده مقاله در زبان‌شناسی کاربردی و ترجمه*، بخش سیزدهم را به مقاله‌ای با عنوان «ویژگی‌های گفتمان نوشتهٔ علمی» اختصاص داده است. به‌اعتقاد او، برای زبان دو ساخت می‌توان قائل شد: ساخت کلان یا بافتاری و ساخت خرد.(۱) در این مقاله، یارمحمدی به موضوعاتی مانند عملکردهای زبان و عوامل انسجام، درصد میزان قطعیت در متون فارسی، ارتباط آغازگری- بیانگری (منظور مبتدا- خبر است) و واژگان و گفتمان می‌پردازد. یارمحمدی در بخشی با عنوان «چارچوب فکری» از مسئلهٔ درک متن یاد می‌کند و به دانش زمینه‌ای یا دانش تجربی[1] و چگونگی معنادار شدن مفاهیم اشاره می‌کند. به این صورت که ما در زندگی خود برای درک و فهم مطالب جدید از آشنایی قبلی با زمینه‌های موضوع مورد نظر بهره می‌گیریم. این آشنایی قبلی با مسائل مختلف را به معرفت زمینه‌ای تعبیر، و آن را به مجموعه‌ای از مفاهیم که دارای ارتباط نزدیک‌اند تعریف می‌کنند.

آقاگل‌زاده (2004) در مقالهٔ «الگوی حل مسئله در تحلیل متن»[2] به مشکلات تحلیل گفتمان نوشتاری و به‌ویژه الگوی حل مسئله اشاره می‌کند. او در این بررسی به رویکردهای متعددی ازجمله رویکرد هالیدی و حسن، رویکرد پردازشی ون دایک، رویکرد کاربردی بوگراند و درسلر و رویکرد حل- مسئلهٔ مایکل هوی اشاره دارد. این رویکردها سعی دارند به سؤال‌هایی مانند «متن چیست و چگونه تولید و تفسیر می‌شود؟» پاسخ دهند. براساس رویکرد مایکل هوی، فرایندهای خواندن و نوشتن برپایهٔ الگوهای خاص فرهنگی بین نویسنده و خواننده ساخته می‌شوند. او معتقد است در هر متنی بین نویسنده و خواننده تعاملی وجود دارد و خواننده انتظار دارد نویسنده به سؤال‌هایش پاسخ دهد. در پایان، آقاگل‌زاده نتیجه‌گیری می‌کند

1. back ground knowledge
2. "Problem Solution Pattern in Text Analysis"

که روش حل- مسئلهٔ مایکل هوی روش جامع و ساده‌ای برای تجزیه و تحلیل تمام متون ازجمله متون روایی و غیرروایی است.

آقاگل‌زاده و افخمی (۱۳۸۳) در مقالهٔ «زبان‌شناسی متن و رویکردهای آن» می‌گویند الگوی حل- مسئلهٔ مایکل هوی شامل سه رکن اصلی یعنی مسئله، ارزیابی و پاسخ و نیز یک عنصر اختیاری «موقعیت» است. هوی دربارهٔ الگوهای تطبیقی[1] و الگوی خاص- همگانی[2] سخن می‌گوید؛ اما به‌طور خاص مدل حل- مسئله را دربارهٔ گفتمان پیشنهاد می‌کند.

آقاگل‌زاده و ممسنی (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل زبان‌شناختی ساختار متن روایی تنگسیر در چارچوب الگوی حل- مسئلهٔ مایکل هوی» ابتدا به نظریات هوی دربارهٔ متن می‌پردازند و اینکه هوی تلاش می‌کند زیربنای مشترک ارتباطی همهٔ متون را کشف کند و معتقد است این زیربنا چیزی جز فرایند حل مسئله نیست که همهٔ متون و درواقع تعامل‌گران موجود در متن به‌دنبال آن‌اند. سپس ارکان الگوی حل- مسئله را که همان مسئله و پاسخ است، به‌تفصیل بررسی می‌کنند.

۲-۲. مطالعات غیرایرانی

کولتارد[3] در مقالهٔ «پیرامون تحلیل و ارزیابی متن»[4] به ارزیابی متون براساس ساختار آن‌ها می‌پردازد و اعتقاد دارد تمام شاخه‌های زبان‌شناسی در درجهٔ اول توصیفی هستند؛ بنابراین جای تعجب نیست که زبان‌شناسی متن کار خود را به توصیف آنچه وجود دارد یا به عبارت دیگر، به توصیف متون موجود و منتشرشدهٔ رایج بپردازد (Coulthard, 1994: 1).

بررسی روند ارتباط نویسنده- خواننده ما را قادر می‌سازد تا اصولی را بیابیم که با استفاده از آن متون را ارزیابی کنیم و بعضی از متون موجود را برتر از دیگر متن‌ها بدانیم. متون برای مخاطب خاصی طراحی می‌شوند و درواقع، هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند حتی یک جمله بدون درنظر گرفتن خوانندهٔ فرضی بنویسد. تقریباً تمام جملات دارای نشانه‌هایی دربارهٔ این مخاطب

1. matching patterns
2. general-particular pattern
3. Coulthard
4. "Advances in Written Text Analysis"

فرضی هستند که به خوانندهٔ واقعی امکان می‌دهد تا از این خوانندهٔ فرضی- که با او در این مقوله مشترک است- تصویری کلی در ذهن بسازد. با وجود این، برخی متون سردرگمی ایجاد می‌کنند؛ زیرا نویسندهٔ آن‌ها در هر جمله و یا بند نتوانسته است برای متن خود خوانندهٔ فرضی ثابتی درنظر داشته باشد (Ibid, 5).

براساس الگوی حل- مسئله می‌توان متون را ارزیابی کرد؛ به‌گونه‌ای که اگر متن چهار عنصر اصلی یعنی موقعیت، مسئله، راه‌حل و ارزیابی داشته باشد، خواننده را با خود تا پایان متن می‌برد؛ ضمن اینکه درون هریک از این اجزا ممکن است دوباره این ساختار متن تکرار شود که متن را پیچیده‌تر می‌کند. حتی در نوشته‌های علمی و تحقیقاتی چهار عنصر حل مسئله را می‌توان این‌گونه با محتوای این متون تطبیق داد.

ساختار کلان علمی و تحقیقی با توجه به این الگو به این شرح است:

- موقعیت[1]: پیشینهٔ تحقیق؛
- مسئله[2]: سؤال‌ها یا فرضیه‌هایی که محقق در ذهن دارد و قرار است مورد توجه قرار دهد؛
- راه‌حل[3]: پاسخ‌های محقق به این سؤال‌ها؛
- ارزیابی[4]: اینکه آیا فرضیه‌ها تأیید شده‌اند و به سخن دیگر، آیا به سؤال‌های تحقیق پاسخ مناسب داده شده است؛ نیز قسمت نتیجه‌گیری تحقیق و اینکه چه دستاوردهایی داشته و چه کارهای دیگری باید انجام شود.

تادروس[5] در مقالهٔ «مقوله‌های پیش‌بینی‌کننده در متون توضیحی»[6] به مقولهٔ پیش‌بینی در متون توسط نویسنده و خواننده می‌پردازد. رویکرد او در مقولهٔ پیش‌بینی متأثر از دو فرضیهٔ اساسی است که عبارت‌اند از:

۱. متون نوشتاری متون تعاملی هستند؛ زیرا دو شرکت‌کننده در آن‌ها فعال هستند که یکی نویسنده و دیگری خواننده است. اگرچه ضرورت این رسانه ایجاب می‌کند تا یکی از این دو در مرحلهٔ نوشتن حاضر باشند که این موضوع کار را برای هر دو طرف تعامل دشوار می‌کند.

1. situation
2. problem
3. solution
4. evaluation
5. Tadros
6. "Expository Texts"

۲. فرضیهٔ دوم این است که نویسنده با آنچه در متن می‌آید موافق است، مگر اینکه خود را از آنچه می‌نویسد به‌گونه‌ای جدا کند (Tadros, 1994: 69).

کاترین اموت[1] در مقالهٔ «چارچوب‌های ارجاع: پایشگری بافتی و تعبیر در گفتمان روایی»[2] بر اهمیت ساختارهای ذهنی درمورد بافت فرازبانی متون روایی تأکید می‌کند. او در این‌باره این‌گونه توضیح می‌دهد:

> ویژگی‌های متون روایی را نمی‌توان بدون مدل شناختی مورد بررسی قرار داد. مدل شناختی ما را ملزم می‌کند تا فرض کنیم که اطلاعات براساس ساختارهای ذهنی طبقه‌بندی شده‌اند. این ساختارهای ذهنی به خوانندهٔ متن روایی امکان می‌دهد تا ضمایر و اشکال موقتی را که فاقد مرجع هستند، تعبیر کند (Emmott, 1994: 154).

ساختارهای ذهنی به خواننده کمک می‌کند تا جهانی خیالی بیافریند و براساس آن، پردازش متن روایی را انجام دهد. ساختارهای ذهنی دو گونه‌اند: ساختارهای دانش عمومی[3] و ساختارهای ذهنی مختص متن. اولی عبارت است از اطلاعاتی که ما با خود برای تعبیر متن می‌آوریم و دومی از اطلاعاتی ساخته می‌شود که متن در اختیار ما قرار می‌دهد؛ به همین سبب برای تحلیلگر متن و گفتمان اهمیت خاصی دارد.

مارتا شیرو[4] در مقاله‌ای با عنوان «استنباط در درک گفتمان»[5] به بحث استنباط می‌پردازد:

> وقتی می‌خواهیم قسمتی از گفتمان را به‌صورت پیوسته تعبیر کنیم، ترکیبی از عوامل مختلف در تعبیر گفتمان دخالت می‌کنند که جدا کردن این عوامل از یکدیگر کار دشواری است. زبان امکان بیان کاملاً صریح مطالب را همواره در اختیار ندارد؛ بنابراین خواننده باید از توانایی‌های دیگر برای درک مقصود نویسنده استفاده کند. ضمن اینکه خواننده باید بر این باور باشد که متن پیش‌روی او قابل فهم، معنادار و منسجم است و به‌شیوه‌ای هدفمند به قسمت‌های قبل و بعد مرتبط است (Shiro, 1994: 176).

---

1. C. Emmott
2. "Frames of Reference: Contextual Monitoring and the Interpretation of Narrative Discourse"
3. general knowledge mental structures
4. M. Shiro
5. "Inferences in Discourse Comprehension"

اهداف مختلف در خواندن سبب می‌شود تا برداشت‌های گوناگونی از متن داشته باشیم؛ بنابراین اگر فردی در دوره‌های مختلف و با اهداف گوناگون متنی را بخواند، تعبیرهای او از متن متفاوت خواهد بود. حتی اگر یک خواننده با یک هدف و در دو دورهٔ مختلف متنی را بخواند، خواندن دوم درست مانند اولی نخواهد بود؛ به این دلیل که انتظارات او در این مرحله تعادل بین پیش‌بینی‌ها دربارهٔ متن و برداشت از قسمت پیشین را تغییر می‌دهد (Ibid, 177). استنباط یعنی ارتباط معنایی فراتر از جمله. درواقع، استنباط ارتباط دادن یک جمله یا قسمت‌هایی از آن با جمله‌های دیگر در متن و با دانش قبلی خواننده است؛ به عبارت دیگر همان پیدا کردن حلقه‌های گمشده است. اولین نشانهٔ تعامل خواننده با متن استنباط‌های اوست؛ بنابراین در محدوده‌های مختلف و درمورد خواننده‌های مختلف، متفاوت است. درک خواننده از متن به این استنباط‌ها بستگی دارد. هرچند درک دارای سطوح مختلفی است و منظور، درک کامل نیست. بنابراین، دو مقولهٔ فرامتنی بر استنباط تأثیر می‌گذارد:

الف. چه کسی متن را می‌خواند؟ (شامل تجربهٔ او در خواندن و داشتن دانش کافی از جهان برای درک متن است.)

ب. هدف از خواندن متن چیست؟ (عمق فرایند پردازش متن را تعیین می‌کند. خواندن به‌منظور افزایش اطلاعات عمومی، سرگرمی، امتحان، نقد و غیره با هم یکسان نیست.)

ممکن است خواننده در هر قسمتی از متن استنباطی داشته باشد که با دریافت قبلی او از متن متفاوت باشد؛ بنابراین می‌تواند نتیجه‌گیری و استنباط خود را تغییر دهد.

سالکی (1995) در کتاب *تحلیل گفتمان و متن*[1] می‌گوید:

> تحلیل گفتمان و متن حوزه‌ای از زبان‌شناسی است که به مطالعهٔ نظام‌مند زبان می‌پردازد. برای روشن شدن نقش تحلیل گفتمان و متن بهتر است آن را با حوزهٔ دیگری در زبان‌شناسی مثل دستور مقایسه کنیم. دستور با ساختار جملات به‌طور جداگانه سروکار دارد. اگر تعدادی از واژه‌ها طبق قاعدهٔ دستوری در جمله کنار هم قرار بگیرند، جمله دستوری است و در غیر این صورت، غیردستوری.

نکتهٔ مهم در اثر سالکی این است که او آخرین فصل کتاب خود را «فراتر از انسجام» نام‌گذاری می‌کند و اعتقاد دارد الگوی پیشنهادی او یعنی BPSE از بحث دربارهٔ اطلاع کهنه و

1. *Text and Discourse Analysis*

نو- که به‌وسیلهٔ ابزارهای انسجام صورت می‌گیرد- فراتر می‌رود. این الگو نشان می‌دهد اطلاعات موجود متنی چگونه به موضوع مرتبط است. اجزای این الگو عبارت‌اند از: زمینه (موقعیت)، مسئله، راه‌حل و ارزیابی که با حروف BPSE [1]- که ابتدای هریک از این واژه‌هاست- نشان داده می‌شود. چهارمین بخش این الگو به‌مثابهٔ جواب‌هایی به چهار سؤال مهم و اساسی در متن است. این چهار سؤال عبارت‌اند از:

۱. زمینه (موقعیت) چیست؟ یعنی چه زمانی و کجا و چه کسانی قرار است در این متن درگیر باشند؟ چه چیزهایی نیاز داریم تا بتوانیم قسمت بعدی یعنی مسئله را درک کنیم؟

۲. مسئله‌ای که از این موقعیت سربرمی‌آورد چیست؟ اصولاً این متن دربارهٔ چیست؟ این متن چه نوع کمبود، گرفتاری، مخمصه، مشکل و یا مانعی را مورد توجه قرار می‌دهد؟

۳. راه‌حل این مشکل چیست؟ چگونه این کمبودها مرتفع می‌شوند، مشکل حل می‌شود، مانع از سر راه برداشته می‌شود یا فقدانی جبران می‌شود؟

۴. این راه‌حل چگونه باید ارزیابی شود؟ حل مشکل چقدر مثبت و مؤثر بوده است؟ اگر بیش از یک راه‌حل وجود دارد، کدام‌یک بهتر است؟

لوسنا[2] (2000) در مقالهٔ «چگونگی تشخیص چهار رکن اصلی الگوی حل- مسئله (موقعیت، مسئله، پاسخ و ارزیابی) در متن و چگونگی نمود پیدا کردن این نقش‌ها» می‌گوید:

> بدین وسیله قصد داریم که متنی را توسط این الگو آزمایش کنیم و مشخص کنیم که چگونه این الگو را می‌توان تشخیص داد. نویسنده معمولاً در متن از علامت‌هایی استفاده می‌کند تا شروع یا پایان قسمتی از این الگو را نشان دهد.

واژه‌هایی مثل مشکل (problem) و چگونه (how) ممکن است نشان‌دهندهٔ قسمتی از مسئله در الگو باشند. واژه‌هایی مثل هدف (purpose) نشان‌دهندهٔ قسمت پاسخ در این الگوست. واحدهای واژگانی و روابط موجود بین جمله‌ها در پیش‌بینی ساختار متن نقش اساسی دارند و خواننده را به‌سوی هدف نویسنده راهنمایی می‌کنند.

گاوینز[3] در کتاب *مقدمه‌ای بر نظریهٔ دنیای متن*[4] می‌گوید:

---

1. background problem solution evaluation
2. Lucena
3. Gavins
4. *Text World Theory: an Introduction*

> تصویر ذهنی‌ای که ما از هر شخص، چیز یا مفهومی می‌سازیم، برای هریک از ما یک تصویر بخصوص است و به‌شدت تحت تأثیر دانش و تجربیات شخصی ماست. ما نمودهای ذهنی را شکل می‌دهیم که همان دنیاهای متن هستند و به ما امکان می‌دهند که هر بخش از زبان را که با آن مواجه می‌شویم برای خود مفهوم‌سازی و آن را درک کنیم. چگونگی شکل‌گیری این دنیاهای متن و اینکه ما چگونه از آن برای درک متن استفاده می‌کنیم، موضوع بسیار جدیدی است (3 :2007).

به‌وسیلهٔ فرایندهای ارتباطی، متن در ذهن ما شکل می‌گیرد و ما در هر لحظه از ارتباط- چه خواندن چه نوشتن و یا صحبت کردن- فقط از یک نمود ذهنی استفاده نمی‌کنیم؛ بلکه چندین ساختار مختلف هم‌زمان به کمک ما می‌آیند. براساس زبان‌شناسی شناختی،[1] نمودهای ذهنی که به‌وسیلهٔ آن‌ها یکدیگر را درک می‌کنیم، فقط برپایهٔ زبان نیست؛ بلکه علاوه‌بر آن، برپایهٔ محیط‌های وسیع‌تر و دانش فردی و تجربیات پیشین ماست.

یین زی- شنگ[2] (2007) در مقاله‌ای با عنوان «پیشرفت توانایی خواندن و نوشتن با استفاده از آموزش الگوهای متن»[3] می‌گوید: پیشرفت توانایی‌های خواندن و نوشتن دانش‌آموزان بسیار مهم است. معلمان باید بر آموزش الگوهای متن که در ارسال پیام توسط نویسنده نقش مهمی دارد تأکید کنند. به‌کار بردن این الگوها در متن به خواننده کمک می‌کند تا پیام نویسنده را بهتر و بیشتر درک کند. در پایان، زی- شنگ چنین نتیجه‌گیری می‌کند که به‌منظور پیشرفت مهارت و توانایی‌های خواندن و نوشتن دانش‌آموزان باید از آموزش‌های فرعی مانند بالا بردن سطح آگاهی آن‌ها از الگوهای متن، توجه به عواملی که در پیام‌رسانی مؤثرند، چارچوب‌های فرهنگی و نمودارها استفاده کرد.

۳. ملاحظات نظری

در این بخش از مقاله به معرفی رویکرد الگوی حل ـ مسئلهٔ مایکل هوی می‌پردازیم. هوی در کتاب *تعامل متنی*[4] معتقد است نویسندگان هنگام نوشتن و خوانندگان هنگام خواندن،

1. cognitive linguistics
2. Y. Ze-sheng
3. "Development of Reading and Writing Abilities by Teaching Textual Patterns"
4. *Textual Interaction*

مدل‌هایی را درنظر می‌گیرند که در فرهنگشان به‌عنوان هنجار پذیرفته شده است و این، یکی از ویژگی‌هایی است که باعث می‌شود متن‌های خواندنی و نوشتنی تاحدی پیچیده و جذاب به‌نظر بیایند. یکی دیگر از ویژگی‌های متن این است که ممکن است متنی درون متن دیگری به‌وجود آید. خواننده از متن انتظاراتی دارد. این انتظار با توجه به اینکه در آینده چه اتفاقی خواهد افتاد برآورده می‌شود (Hoey, 2001: 20). او می‌گوید وقتی جمله‌ای می‌خوانیم، انتظاراتی را در ذهنمان شکل می‌دهیم و این انتظارها شکل‌دهندهٔ تفسیرهای ماست از آنچه که بعدها خواهد آمد.

۱-۳. الگوی حل- مسئله

هوی می‌گوید الگوی ساختار متن فرهنگی همان الگوی رایج حل- مسئله است. طرح اصلی الگوی حل- مسئله در متن کوتاه و ساختگی زیر به‌نمایش درآمده است. شماره‌بندی جمله‌ها برای تسهیل در ارجاع به آن‌هاست:

۱. روزی معلم زبان انگلیسی بودم. ۲. تعدادی از دانش‌آموزان به من مراجعه کردند و گفتند نمی‌توانند اسمشان را بنویسند. ۳. من به آن‌ها تحلیل متن آموختم. ۴. حال آن‌ها داستان می‌نویسند.

این متن حداقل عناصر موجود الگو را دارد و به‌صورت مکالمه بازنویسی می‌شود:

- متن: روزی من معلم زبان انگلیسی بودم.
- پرسشگر: چه مشکلی برای شما پیش آمد؟
- متن: دانش‌آموزانم به من مراجعه کردند و قادر به نوشتن اسمشان نبودند.
- پرسشگر: شما چه کردید؟
- متن: من به آن‌ها تحلیل متن آموختم.
- پرسشگر: نتیجه چه شد؟
- متن: اکنون همه داستان می‌نویسند.

هدف از طرح این متن در قالب مکالمه این است که سؤال‌های مطرح‌شده رابطهٔ بین جمله‌ها را توضیح می‌دهد. مکالمه باید معنادار باشد و نباید معنای متن را تحریف کند (مگر اینکه ضرورت ایجاب کند). در این مورد سؤال‌های مطرح‌شده در تأیید فرضیهٔ ابتدایی است

که می‌گوید متن براساس الگوی حل- مسئله سازمان‌دهی می‌شود. جملهٔ یک بیانگر موقعیت است، جملهٔ دو مسئله، جملهٔ سه پاسخ و جملهٔ چهار ارزیابی مثبت را نشان می‌دهد (Ibid, 123). همان‌گونه که پیشتر هم گفتیم، چهار رکن اصلی این الگو شامل موقعیت، مسئله، پاسخ و ارزیابی است.

عملکرد موقعیت در متن ساختگی یعنی جملهٔ یک، اطلاعات زمینه‌ای را فراهم می‌کند. به معنای دیگر، موقعیت فقط به الگوهای قبلی اشاره دارد و جملهٔ اول هیچ انتظاری را در خواننده برای پیش‌بینی الگو پدید نمی‌آورد. وقتی جملهٔ دو تولید می‌شود، پاسخ سؤال دوم است. پاسخ سؤال‌های سه و چهار احتمال وقوع بیشتری پیدا می‌کند. کوتاهی طول پاسخ به‌دلیل ساختگی بودن متن است؛ اما در متن‌های واقعی ممکن است چندین متن در پاسخ به سؤال شخص «در آن مورد چه کرد؟» اختصاص داده شود. یکی دیگر از سؤال‌هایی که پاسخ‌های طولانی ایجاد می‌کند این است که «مشکل چیست؟».

در جملهٔ سه، پاسخ به مسئله دیده می‌شود. این مشکل یا مسئله از طریق سؤالی که می‌توان بین جمله‌های شمارهٔ دو و سه مطرح کرد، بازگو می‌شود و سؤال این است: «شما در این مورد چه کردید؟». البته، این تنها سؤال ممکن برای پیوند یا ارتباط این دو جمله نیست و سؤال‌های دیگری نیز ممکن است وجود داشته باشد. برخی از این سؤال‌ها از روش‌های متفاوتی برای دریافت همان اطلاعات استفاده می‌کنند. بنابراین، سؤال «روش برخورد شما با این مشکل چگونه بود؟» می‌تواند روش دیگری از طرح سؤال «شما در این مورد چه کردید؟» باشد. سؤال‌های دیگر ممکن است کلی‌تر باشند؛ مانند «شما چه کردید؟». این سؤال‌ها پاسخ‌های غیرمنتظره‌ای را می‌طلبد؛ مانند «ترسیدم». سؤال‌های دیگر ممکن است بر جنبه‌های مختلف ساختار متن تأکید داشته باشد. برای مثال این سؤال: «شما در آن شرایط چه درس دادید؟» رابطهٔ جزء به کلی را که بین جملهٔ یک و سه وجود دارد، مورد توجه قرار می‌دهد.

I was once a teacher of English language.

I taught [my student] text analysis.

برای درک کامل جایگاه جملهٔ سه و یا هر جملهٔ دیگر در متن لازم است تحلیلگر متن سؤال‌هایی را که ممکن است در این مورد پرسیده شود، به‌دقت بررسی کند. البته، درمورد بررسی یک الگوی خاص، پرسیدن سؤال زیاد ضروری نیست. به‌منظور تشخیص الگوی حل-

مسئله، سؤال «شما چه کردید؟» کافی است. پاسخ به این سؤال الگو را به‌پایان نمی‌رساند. اگر متن ساختگی ما با جملهٔ «من به آن‌ها تحلیل متن آموختم» به اتمام رسیده بود، ممکن بود احساس کنید که این متن ناقص است. زمانی‌که پاسخ راه‌حل واقعی مسئله باشد، الگو کامل تلقی می‌شود که به آن ارزیابی یا نتیجهٔ مثبت و یا هر دو می‌گویند. این ارزیابی در جملهٔ چهار آمده است (Ibid, 124).

نویسندگان ممکن است نشانه‌هایی در متن به‌دست دهند که به خواننده نشان می‌دهد آن‌ها چه سؤال‌هایی را پاسخ می‌دهند یا تصمیم دارند پاسخ دهند. این مورد در الگوی حل- مسئله نیز به همین‌گونه است. الگوی حل- مسئله یکی از رایج‌ترین الگوها در ساختار متن است. در الگوی حل- مسئله دو رکن اصلی وجود دارد که همان مسئله و پاسخ است. عناصر دیگر این الگو به‌ترتیب اهمیت عبارت‌اند از: ارزیابی یا نتیجهٔ مثبت یا منفی، طرح و پاسخ پیشنهادی. در این رویکرد، متن در قالب مکالمه بیان می‌شود و رابطهٔ بین جملات را توضیح می‌دهد. مکالمه باید معنادار باشد و نباید از معنا انحراف صورت گیرد. در این صورت، تمام سؤال‌های مطرح‌شده در تأیید فرضیهٔ ابتدایی است. به این ترتیب، هر جمله شامل ۱. موقعیت، ۲. مسئله، ۳. پاسخ و ۴. نتیجهٔ مثبت و یا منفی است. آنچه در این الگو مطرح است:

۱. موقعیت: نقش عنصر موقعیت این است که اطلاعات زمینه‌ای را فراهم می‌کند و شامل حقایقی است که نویسنده قصد دارد درمورد اشیاء و افراد صحبت کند. درواقع، موقعیت یک پیش‌زمینه است: زمان، مکان، افراد و... در این متن به‌کار می‌روند.

۲. مسئله: مسئله را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: جنبه‌ای از موقعیت که نیاز به پاسخ دارد (Ibid, 1983) و انتظار دریافت پاسخ را در خواننده بالا می‌برد. در این مرحله سؤال‌هایی مطرح می‌شود. برای مثال: متن در چه موردی است؟ شما در این مورد چه کردید؟ روش برخورد شما با این مشکل چگونه بود؟ این متن چه مشکل، معما و نیازی را مورد سؤال قرار می‌دهد؟

۳. راه‌حل: این بخش یعنی پاسخ مطرح‌شده را راه‌حل می‌نامند. به‌عبارتی، بیان می‌شود که راه‌حل این مشکل چیست. این عنوان، عنوان مناسبی نیست؛ زیرا ما با آنچه برای رویارویی با مشکل یا مسئله لازم است، روبه‌روییم و این موضوع الزاماً به‌معنای آن نیست که بین آن دو تفاوت مهمی وجود دارد. پاسخ، جواب یا جواب‌هایی است که به مسئله داده می‌شود.

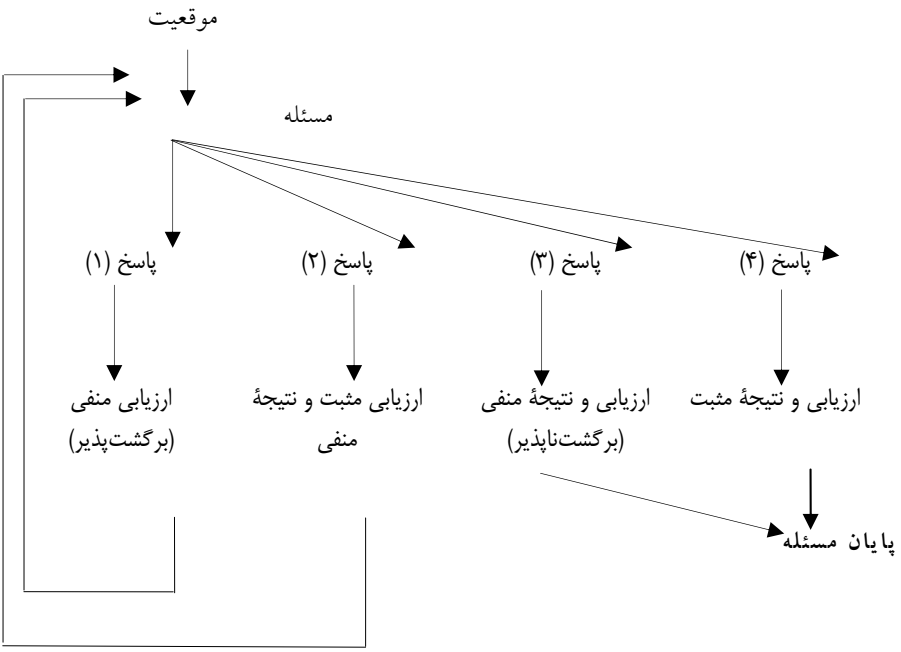
۴. ارزیابی: اگر پاسخ مسئله واقعاً یک راه‌حل باشد به‌گونه‌ای که احساس شود الگو با آن پایان یافته است، در آن صورت با یک پیامد و نتیجهٔ مثبت و یا ارزیابی مثبت و یا با هر دو روبه‌روییم. ارزیابی متن دارای دو مرحله است: ارزیابی مثبت و منفی. به این صورت که برای هر مسئله یا مشکل موجود در متن مرحلهٔ ارزیابی و نتیجه در دو حالت مثبت و منفی به شرح زیر پیش‌بینی شده است؛ اگر:

الف. مسئله‌ای به مرحلهٔ پایانی چرخه برسد و حل شود، به هدف رسیدم.

ب. اگر مسئله‌ای به مرحلهٔ پایانی چرخه برسد ولی حل نشود، یعنی پاسخ منفی ارزیابی شود؛ آن‌گاه مراحل زیر را خواهیم داشت:

- یا این ارزیابی منفی قابل تغییر و اصلاح به مثبت است که دوباره به‌عنوان مسئله‌ای وارد چرخهٔ مجدد حل مسئله می‌شود و درمقابل این پرسش قرار می‌گیرد: خوب بعد چه کردی/ چه شد؟ (برای تولید و یا تجزیه و تحلیل و درک متون طولانی از این روش معمولاً فراوان استفاده می‌شود.)
- یا این ارزیابی منفی غیر قابل تغییر و اصلاح است که آن‌گاه به‌عنوان نتیجهٔ منفی متن یا داستان پذیرفته می‌شود؛ همان‌طور که نتیجهٔ مثبت پذیرفته می‌شود.

ج. اگر نتیجهٔ حل مسئله در مرتبهٔ نخست مثبت ارزیابی شود اما بلافاصله نتیجه‌ای منفی به‌دنبال آن بیاید، به‌طوری که احساس شود آنچه مثبت ارزیابی شده بود موقتی بوده و یا کافی نبوده است و به‌ظاهر مشکل همچنان باقی بماند؛ نتیجهٔ این نوع ارزیابی را از تلفیق مثبت و منفی، درنهایت منفی تلقی می‌کنیم و با نتیجهٔ منفی مانند عملیات یا روند (۱) و (۲) رفتار می‌شود (ر.ک شکل ۱).



شکل ۱: طرح اصلی الگوی حل ـ مسئله مایکل هوی

۴. تجزیه و تحلیل

تجزیه و تحلیل در دو بخش انجام گرفته است. در بخش اول داستان مورد نظر براساس الگوی مایکل هوی بررسی شده است. در بخش بعدی به نشانه‌هایی اشاره شده است که میزان انتظار وقایع متون عرضه‌شده به خواننده و درک خواننده با استفاده از این الگو را مشخص می‌کند. در این قسمت به بازتولید بخشی از داستان می‌پردازیم.

براساس نظریهٔ مایکل هوی، موقعیت در تشخیص نوع الگوی به‌کاررفته در ساختار متن تأثیری ندارد؛ اما نویسنده در ابتدای داستان سعی کرده است شرایط موجود و حاکم بر داستان را با جزئیات شرح دهد. تحلیل این قسمت از داستان متناظر با فرضیهٔ اول تحقیق، یعنی پیدا کردن قسمت‌های مختلف الگوی حل- مسئله و بررسی چگونگی پاسخ مثبت به سؤال‌ها از سوی نویسنده برای ادامهٔ داستان و فرضیه‌های خواننده در این مورد است. بند اول داستان نشان‌دهندهٔ موقعیت مکانی، زمانی و معرفی شخصیت‌های داستان است:

«همهٔ اهل شیراز می‌دانستند که داش‌آکل و کاکارستم سایهٔ یکدیگر را با تیر می‌زنند. یک روز داش‌آکل روی سکوی قهوه‌خانهٔ دومیل چندک زده بود. همان‌جا که پاتوق قدیمی‌اش بود... .»

موقعیت مکانی داستان، شیراز است؛ چون شیراز شهری است که تداعی‌کنندهٔ تاریخ تخت جمشید، مذهب و سنت‌هاست. علاوه‌بر آن، نشانه‌های دیگر در داستان هست که به فضای تاریخی داستان برمی‌گردد. قهوه‌خانه، نام محلهٔ سردزک، گذر، نوع لباس پوشیدن شخصیت‌ها، حمل قمه و لحن گفت‌وگو نشان‌دهندهٔ این است که داستان قبل از دورهٔ معاصر رخ داده است.

در این بند نویسنده به معرفی موقعیت پرداخته و به ارزیابی خود از موقعیت و همچنین مسئلهٔ اصلی داستان اشاره کرده است. مسئلهٔ داستان دشمنی داش‌آکل و کاکارستم است. نویسنده برای نام‌گذاری دو شخصیت اصلی داستان از دو واژه با معنای یکسان استفاده کرده و اختلاف این دو واژه در بار مثبت با واژهٔ داش و بار منفی با واژهٔ کاکا مشخص شده است. به این ترتیب، خواننده با این پیش‌فرض داستان را آغاز خواهد کرد که داش‌آکل قهرمان و کاکارستم ضد قهرمان است: «داش‌آکل را همه دوست داشتند...». داش‌آکل نمایندهٔ عیاران است. او در خدمت ارزش‌های پذیرفته‌شدهٔ جامعهٔ خویش است و کاکارستم در خدمت قشر فرومایهٔ جامعه.

در این بخش، نویسنده بدون اینکه مسئلهٔ اصلی را- که همان دشمنی دو شخصیت اصلی است- حل کند، به مسائل دیگری اشاره کرده است. بنابراین، درون یک متن با متن‌های دیگری روبه‌رو هستیم که هریک دارای موقعیت، مسئله و راه‌حل هستند:

«بعد همین‌طور که سرش را برگردانید، از لای پردهٔ دیگر دختری را با چهرهٔ برافروخته و چشم‌های گیرندهٔ سیاه دید...»: نشان‌دهندهٔ رویارویی با مسئلهٔ جدید و کم‌رنگ شدن مسئلهٔ اصلی داستان است.

«اما از روزی که وکیل و وصی حاجی صمد شد و مرجان را دید، در زندگیش تغییر کلی رخ داد، از یک‌طرف خودش را زیر دین مرده می‌دانست و زیر بار مسئولیت رفته بود، از طرف دیگر دلباختهٔ مرجان شده بود...»: ارزیابی مثبت.

«از این به بعد داش‌آکل از شبگردی و قرق کردن چهارسو کناره گرفت»: راه‌حلی که قهرمان داستان برای حل مشکلش یعنی عشق درپیش گرفته است.

«شب‌ها از زور پریشانی عرق می‌نوشید و برای سرگرمی خودش یک طوطی خریده بود. جلو قفس می‌نشست و با طوطی درددل می‌کرد»: راه‌حل.

«ولی آنچه که نباید بشود، شد و پیشامد مهم روی داد: برای مرجان شوهر پیدا شد، آن‌هم شوهری که هم پیرتر و هم بدگل‌تر از داش‌آکل بود. از این واقعه خم به ابروی داش‌آکل نیامد، بلکه برعکس با نهایت خونسردی مشغول تهیهٔ جهاز شد و برای شب عقدکنان جشن شایانی آماده کرد»: مسئلهٔ جدید مسئله‌های قبلی را تحت‌الشعاع قرار داده است.

در این قسمت نویسنده راه‌حلِ داش‌آکل را برای حل این مشکل بیان می‌کند:

> تا اینجا که رسید بغض گلویش را گرفت، سپس بدون اینکه چیزی بیفزاید یا منتظر جواب بشود، سرش را زیر انداخت و با چشم‌های اشک‌آلود از در بیرون رفت. در کوچه نفس راحتی کشید، حس کرد که آزاد شده و بار مسئولیت از روی دوشش برداشته شده، ولی دل او شکسته و مجروح بود. گام‌های بلند و لاابالی برمی‌داشت، همین‌طور که می‌گذشت خانهٔ ملااسحق عرق‌کش جهود را شناخت، بی‌درنگ از پله‌های نم‌کشیدهٔ آجری آن داخل حیاط کهنه و دودزده‌ای شد که دور تا دورش اطاق‌های کوچک کثیف با پنجره‌های سوراخ‌سوراخ مثل لانهٔ زنبور داشت و روی آن حوض خزهٔ سبز بسته بود. بوی ترشیده، بوی پرک و سردابه‌های کهنه در هوا پراکنده بود.

واژگانی که زیرشان خط کشیده شده، نشان‌دهندهٔ بروز مسئله و ارزیابی منفی از موقعیت و مسئلهٔ جدید است. نویسنده در این قسمت به این سؤال فرضی که ذهن خواننده را مشغول کرده است پاسخ می‌دهد: چرا این‌همه درد و رنج را تحمل می‌کند؛ درحالی که می‌توانست به او ابراز عشق کند. آکل عقیده دارد: «هرگاه دختری [را] که به او سپرده شده به زنی بگیرد، نمک‌به‌حرامی خواهد بود». نویسنده قصد دارد آکل را فردی دارای شخصیتی کاملاً اخلاقی معرفی کند؛ کسی که در سیرت او نیروی اخلاقی بلندترین مرتبه را دارد؛ زیرا به‌زعم او، اخلاق یعنی قدرت اثبات دربرابر قدرت نفی و انکار. او حاضر است در زندگی خصوصی خود بی‌سعادت بشود و حتی شکست بخورد و از پا دربیاید؛ اما به ساحت کبریایی اخلاقِ والایی که به آن پایبند است لطمه‌ای وارد نشود. به این ترتیب، می‌بینیم نویسنده به‌خوبی توانسته است بر خواننده تأثیر بگذارد.

> هوا تاریک شده بود که داش‌آکل دم محلهٔ سردزک رسید. اینجا همان میدانگاهی بود که پیشتر وقتی دل و دماغ داشت آنجا را قرق می‌کرد و هیچ‌کس جرئت نمی‌کرد جلو بیاید. بدون اراده رفت روی سکوی سنگی جلو در خانه‌ای نشست، چپقش را درآورد چاق کرد، آهسته می‌کشید، به‌نظرش آمد که اینجا نسبت به پیش خراب‌تر شده، مردم به چشم او عوض شده بودند، همان‌طوری که خود او شکسته و عوض شده بود

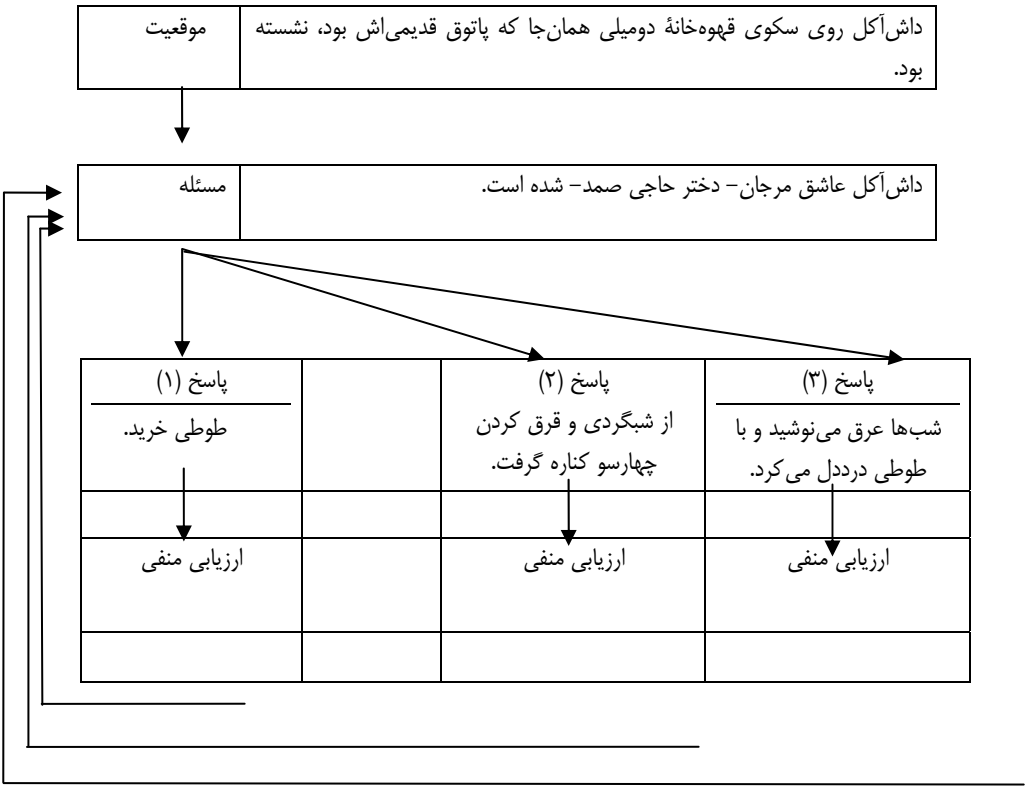
چشمش سیاهی می‌رفت، سرش درد می‌کرد، ناگهان سایهٔ تاریکی نمایان شد که از دور به‌سوی او می‌آمد... .

با تفسیر موقعیت، این پیش‌فرض برای خوانندهٔ خلاق ایجاد می‌شود که اتفاق بدی درحال وقوع است.

«... دوباره خاموش شد، ولی خان دستمال ابریشمی را درآورد، اشک چشمش را پاک کرد. داش‌آکل از حال رفت و یک ساعت بعد مرد...»: راه‌حلی که قهرمان برای حل مشکلش به‌کار برده است.

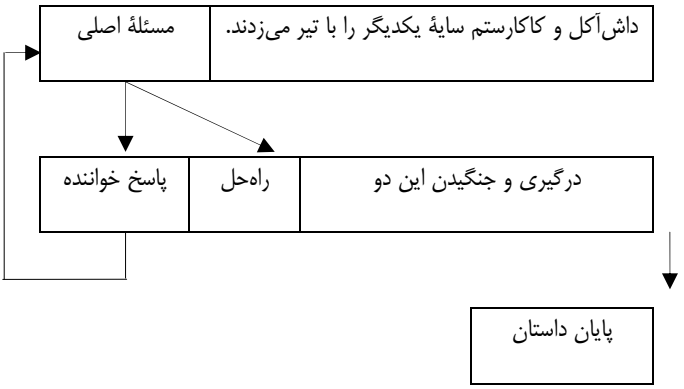
«همهٔ اهل شیراز برایش گریه کردند»: ارزیابی مثبت.

داستان در دورهٔ قاجار رخ می‌دهد. نویسنده با استفاده از الگوهای مشترک فرهنگی-اجتماعی به‌گونه‌ای فضاسازی می‌کند تا آخرین نسل عیاران را نشان دهد. درواقع، آکل به پیشواز مرگ می‌رود؛ چون عشق برای او سرانجامی جز تباهی و مرگ ندارد. زخمی که او می‌خورد و به مرگش منجر می‌شود، درواقع از آسیب عشق است. آنچه در پایان داستان از زبان طوطی شنیده می‌شود، تکرار کلام آکل است: «مرجان... عشق تو... مرا کشت». بنابراین، نویسنده بیشترین تأثیر را بر خواننده می‌گذارد و نتیجه‌گیری را به او واگذار می‌کند. به این ترتیب، داستان در قالب الگوی مایکل هوی دوباره وارد الگو می‌شود؛ زیرا زنده ماندن کاکارستم پیامی است که می‌گوید نالوطی‌ها باعث شدند کسانی مانند داش‌آکل که هنوز به اصول جوان‌مردی پایبندند بمیرند و این مسئله همچنان ادامه خواهد داشت.



شکل ۲: بخشی از داستان در قالب الگوی حل- مسئله

در این بخش بازهم مسئلهٔ جدیدی مطرح می‌شود، راه‌حل‌های قهرمان مورد ارزیابی قرار می‌گیرد و بدون نتیجه باقی می‌ماند. اما درنهایت، همان مسئلهٔ اصلی داستان دوباره نمایان می‌شود: دشمنی دیرینهٔ داش‌آکل و کاکارستم. نویسنده جنگیدن این دو را به‌عنوان راه‌حل مطرح کرده است که سرانجام به مرگ داش‌آکل ختم می‌شود و پایان داستان است. اما به‌عقیدهٔ نگارنده، به‌نظر می‌رسد پایان داستان، پایان ماجرا نیست؛ زیرا کاکارستم درمقام نمایندهٔ نالوطی‌ها و افراد شریر باقی می‌ماند و ماجرا همچنان ادامه خواهد داشت. به این ترتیب، نگارنده طرح مایکل هوی را اصلاح کرده و به زیرعنوان پاسخ‌های ارائه‌شده زیرعنوانی به‌نام «پاسخ خواننده» افزوده که در طرح زیر به‌نمایش درآمده است:



شکل ۳: طرح اصلاح‌شدهٔ الگوی حل- مسئلهٔ مایکل هوی

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با طرح این مسئله شکل گرفت که الگوی حل مسئله تا چه حد به متون روایی فارسی قابل تعمیم است و با این انگیزه آغاز شد که متون روایی درون گفتمان اجتماعی- فرهنگی‌بنیاد تولید و تفسیر می‌شوند. براساس نتایج تحلیل، مشخص شد داستان برگزیده در چارچوب الگوی حل مسئلهٔ مایکل هوی قرار دارد و تولید متن با تفکر نویسنده و یا گوینده در ارتباط است؛ همچنین اگر شخصی کلامی را به‌صورت متن ارائه دهد، باید از موضوع مورد گفت‌وگو یا نوشتهٔ مورد نظر و حالات خواننده یا شنونده شناخت و ارزیابی درستی داشته باشد تا در انتقال پیام دچار مشکل نشود. مشاهده شد که برخی از ویژگی‌ها یا ساختارهای زبانی گفتمان‌مدار هستند؛ یعنی به‌کارگیری یا عدم استفاده از آن‌ها و یا تغییر و تبدیل آن‌ها به صورت دیگر در گفته یا متن باعث می‌شود از گفته برداشت‌های متفاوتی صورت گیرد، مطلبی پوشیده و یا مبهم شود و یا صراحت بیشتری پیدا کند، بخشی از گفته برجسته شود، بخشی در حاشیه قرار گیرد و سرانجام در متن لایه‌های زیرین و زبرین ایجاد شود. از راه کشف و بررسی و توجیه این ساختارها و با به‌کار گرفتن این مؤلفه‌ها در تحلیل متون قادریم متن را بکاویم، به لایه‌های زیرین آن برسیم و به پیام واقعی دست یابیم؛ پیامی که در چارچوب دیدگاه فرهنگی- اجتماعی سازمان داده شده است. بنابراین، متن‌های روایی نیز فرهنگی- اجتماعی‌بنیاد هستند؛

به این معنا که هر گفتمانی انتظارات خاصی را برمی‌انگیزد. به این ترتیب، فرضیهٔ اول تحقیق تأیید می‌شود.

با استناد به تحلیل داستان: ۱. الگوی مایکل هوی بر میزان انتظار و درنتیجه درک سریع‌تر متن تأثیر می‌گذارد. ۲. با به‌کارگیری این الگو میزان درک و فهم خوانندگان از مطلب بهتر و بیشتر خواهد شد و انتظار آن‌ها از متن خوانده‌شده برآورده می‌شود. به این ترتیب، می‌توان ادعا کرد با استفاده از این الگو می‌توان به میزان انتظار و ضریب پیش‌بینی و درنتیجه درک سریع‌تر متن روایی دست یافت. بنابراین، فرضیهٔ دوم تحقیق نیز تأیید می‌شود.

در این تحلیل تأکید بر این است که ساختار متون روایی براساس مبنای مشترک فرهنگی- اجتماعی تعبیر می‌شود؛ یعنی آنچه متن را می‌سازد و باعث فهم متون می‌شود، فقط توصیف رمزهای زبان‌شناختی و معانی زبانی نیست؛ بلکه متأثر از عوامل دیگری مانند طرز نگرش و یا بینش اشخاص (نویسندگان) و صاحبان افکار و متأثر از پایگاه فرهنگی- اجتماعی است.

پی‌نوشت

۱. ساخت کلان یا بافتار (macrostructure) به ویژگی‌های کلی که تا حد زیاد با گفتمان مطابقت دارد توجه می‌کند **و** ساخت خرد (microstructure) به خصوصیات جزئی‌تر معمولاً در سطح جمله می‌پردازد.

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- آقاگل‌زاده، فردوس و علی افخمی (۱۳۸۳). «زبان‌شناسی متن و رویکردهای آن». *مجلهٔ زبان‌شناسی*. س۱۹. ش۱ (بهار و تابستان). صص۸۹-۱۰۳.
- آقاگل‌زاده، فردوس و شیرین ممسنی (۱۳۸۶). «تحلیل زبان‌شناختی سازمان متن روایی تنگسیر در چارچوب الگوی حل مسئلهٔ مایکل هوی». *فصلنامهٔ علمی- پژوهشی انجمن زبان و ادبیات فارسی*. س۴. ش۱۵. صص۹-۳۰.
- هدایت، صادق (۱۳۴۱). *سه قطره خون*. چ۶. تهران: امیرکبیر.
- همایون، همادخت (۱۳۷۲). *واژه‌نامهٔ زبان‌شناسی و علوم وابسته*. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات علوم انسانی.
- یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳). *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*. تهران: هرمس.

- Aghagolzadeh, F. (2004). "Problem Solution Pattern in Text Analysis". *International Journal of Humanities. 11(1).* Pp. 1-10.
- Coulthard, M. (1994). *Advances in Written Text Analysis*. London: Routledge.
- _____ (1999)."On Analyzing and Evaluating Written Text" in M. Coulthard (Ed.). *Advances in Written Text Analysis*. Pp. 1-12.
- Emmott, C. (1994)."Frames of Reference: Contextual Monitoring and the Interpretation of Narrative Discourse" in M. Coulthard (Ed.). *Advances in Written Text Analysis*. Pp. 157-167.
- Fasold, Ralph (1990). *The Sociolinguistics of Language*. Cambridge.
- Gavins, J. (2007). *Text World Theory*. Edinburg University Press.
- Hoey, M. (1983). *On the Surface of Discourse*. London, Allen and Unwin.
- _____ (2001). *Textual Interaction; an Introduction to Discourse Analysis*. London: Routledge.
- Lucena, M. I. P. (2000)."Situation-Problem-Solution-Evaluation: Recognizing How These Functions Are Signaled in a Text". *UESC. 18.* Pp. 17-21.
- Salkie, R. (1995). *Text and Discourse Analysis*. London: Routledge.
- Shiro, M. (1994). "Inferences in Discourse Comprehension" in M. Coulthard9 (Ed.). *Advances in Written Text Analysis*. Pp. 167-179.
- Tadros, A. (1994)."Predictive Categories in Expository Text" in M. Coulthard9(Ed.). *Advances in Written Text Analysis*. Pp. 69-85.
- Ze-sheng, Y. (2007). "Development of Reading and Writing Abilities by Teaching Textual Patterns". David publishing Company, USA. *7(12)*. Pp. 21-26.

تحلیل ساختاری داستان بندانگشتی اثر شارل پرو براساس نظریهٔ ولادیمیر پراپ، پل لاریوی و گریما

نعیمه فرحناک*

چکیده

ولادیمیر پراپ، فولکلورشناس و دانشمند صورت‌گرای روس، در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* به توصیف قصه براساس اجزای سازندهٔ آن‌ها و روابط متقابل میان اجزا پرداخته است. او کوچک‌ترین جزء سازندهٔ قصه‌ها را خویشکاری می‌نامد و معتقد است می‌توان قصه‌های عامیانه را براساس این خویشکاری‌ها تجزیه و تحلیل کرد. نظریه‌پردازان دیگری مانند پل لاریوی و الجیر داس گریما نیز به بررسی و تحلیل ساختاری داستان پرداخته‌اند. داستان *بندانگشتی* نوشتهٔ شارل پرو، یکی از قصه‌های عامیانه است که باوجود خاستگاه فرانسوی آن، برای تمام ایرانیان آشنا و یادآور خاطرات کودکی است. در این مقاله تلاش می‌کنیم تا براساس دیدگاه این سه نظریه‌پرداز، ساختار این قصه را ازنظر حضور شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها بررسی کنیم.

واژه‌های کلیدی: ریخت‌شناسی، قصه‌های پریان، خویشکاری، نقد ساختاری، *بندانگشتی*، پراپ، گریما، لاریوی.

۱. نگاهی مختصر به ساختارگرایی

امروزه، کمتر نقدی را می‌توان سراغ گرفت که از کارکردهای ساختاری بی‌بهره باشد. پیشینهٔ پژوهش‌های ساختاری به زمان‌های گذشته و به نظریات صورت‌گرایی[1] سال‌های ۱۹۱۵- ۱۹۶۰م

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران negar.farahnak@ymail.com

1. formalisme

بازمی‌گردد. پیشرفت‌های نقد ادبی معاصر به تولد مکتب ساخت‌گرایی[1] با الهام از نظریات زبان‌شناسانهٔ فردینان دو سوسور[2] منجر شد. پس از آن، پساساخت‌گرایان با تکیه بر ساخت‌شکنی و در جریان انتقادی به ساختارگرایان، به مبانی اندیشه و روش کار خود شکل دادند.

ساختار نظامی است متشکّل از اجزائی که رابطه‌ای هم‌بسته با یکدیگر و با کل نظام دارند؛ یعنی اجزا به کل و کل به اجزای سازنده وابسته‌اند؛ چنان‌که اختلال در عمل یک جزء موجب اختلال در کارکرد کل نظام می‌شود. در ادبیات، ساختارگرایی بیشتر به‌معنای نظامی است که برپایهٔ زبان‌شناسی استوار است. وظیفهٔ نقد ساختاری از سه مرحله تشکیل می‌شود:

۱. استخراج اجزای ساختار اثر؛

۲. برقرار کردن ارتباط موجود بین این اجزا؛

۳. نشان دادن دلالتی که در تمام ساختار اثر یافت می‌شود.

یکی از مهم‌ترین ساختارگرایان، ولادیمیر پراپ[3] (۱۸۹۵–۱۹۷۰م) بود که در سال ۱۹۲۸م برای رده‌بندی قصه‌ها براساس عناصر و واحدهای آن‌ها، الگویی مطرح کرد. تا پیش از این، قصه‌ها برمبنای موضوع طبقه‌بندی می‌شد. برپایهٔ نظریهٔ پراپ، در قصه‌ها عناصر ثابت و متغیر زیادی وجود دارد. نام و صفت‌های قهرمانان قصه‌ها بسیار تغییر می‌کند. براساس نظر پراپ، تنها چیزی که ثابت می‌ماند، کارهایی است که شخصیت‌ها انجام می‌دهند که او در اصطلاح آن را «خویشکاری[4]» می‌نامد. پراپ در تعریف خویشکاری می‌نویسد: «خویشکاری یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که ازنظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود.» (Ibid, 1970: 31). او اعتقاد دارد تعداد این خویشکاری‌ها محدود و مستقل از افراد است (Ibid, 32)؛ همچنین توالی آن‌ها دارای نظم و قاعده است و سرانجام اینکه همهٔ قصه‌های پریان از نظر ساختمان از یک نوع هستند (Ibid, 33). پس از پراپ، ساختارگرایان دیگری ازجمله پل لاریوی[5] و گریما[6] به توصیف قصه براساس اجزای سازندهٔ آن‌ها پرداختند و هریک با شیوه و مدل ذهنی خود برای یافتن یک نظام واحد الگویی مطرح کردند.

1. structuralisme
2. Ferdinand de Saussure
3. Vladimir Propp
4. function
5. Larivaille
6. Greimas

نگارندهٔ مقاله می‌کوشد چگونگی آغاز شدن داستان، آشنایی با شخصیت‌ها و نقش‌های موجود در داستان *بندانگشتی* و همچنین کارکرد و خویشکاری شخصیت‌ها را مورد بازکاوی قرار دهد و ساختار روایی داستان را براساس نظریهٔ پراپ، گریما و لاریوی بررسی کند.

۲. قصه[1] و ویژگی‌های آن

قبل از هر چیز ابتدا باید تعریف قصه مشخص شود تا بررسی ساختاری داستان *بندانگشتی* ممکن شود. قصه از کلمهٔ لاتین computare، به‌معنای «شمردن» برگرفته شده و با گذشت زمان معنای حوادث پی‌درپی را به خود گرفته است. به بیان دیگر، قصه به‌معنای حکایت و سرگذشت به‌نسبت کوتاهی است که درون‌مایهٔ آن مربوط به گذشته‌های دور است و بیانگر حوادث و اتفاق‌های تخیلی آن روزگار (Encarta Encyclopédie, 2009).

بندانگشتی[2] عنوان قهرمان اصلی داستانی به همین نام نوشتهٔ شارل پرو[3] (۱۶۲۸–۱۷۰۳م) شاعر و داستان‌سرایِ بنام فرانسوی قرن هفدهم است. پرو در ادبیات سبک جدیدی را به‌نام «قصه‌های پریان»[4] بنیان نهاد. قصهٔ *بندانگشتی* مانند سایر قصه‌های شارل پرو برگرفته از ادبیات شفاهی است. این قصه، داستان هیزم‌شکن فقیری است که هفت پسر دارد. آخرین پسرش به‌اندازهٔ انگشت کوچک دست است؛ به همین سبب نام او را بندانگشتی می‌گذارند. هیزم‌شکن به‌دلیل فقر زیاد تصمیم می‌گیرد همسرش را متقاعد کند تا پسرانشان را در جنگل رها کنند. بندانگشتی که از تصمیم آن‌ها آگاه می‌شود، با جمع‌آوری سنگ‌ریزه مسیر بازگشت به خانه را علامت‌گذاری می‌کند و پس از دور شدن پدر و مادر، با برادرانش به خانه بازمی‌گردد. پدر و مادر که فقر و تنگ‌دستی آن‌ها را از پای درآورده است، برای بار دوم به‌ناچار تصمیم می‌گیرند فرزندان خود را در جنگل رها کنند. این‌بار بندانگشتی با ریختن خرده‌نان در مسیر، راه بازگشت را علامت‌گذاری می‌کند؛ اما از بخت بدِ آن‌ها پرندگان تکه‌نان‌ها را می‌خورند. برادران پس از مدت زیادی سرگردانی وارد خانهٔ غول می‌شوند؛ ولی سرانجام با تدبیرهای بندانگشتی از دست او فرار می‌کنند و با ثروت غول نزد پدر و مادرشان برمی‌گردند (Delarue, 1985: 126).

1. conte
2. Le petit poucet
3. Charles Perrault
4. conte de fée

از آنجا که در داستان *بندانگشتی* تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌هاست، این قصه براساس تعریف پراپ درزمرهٔ قصه‌های افسانه‌ای قرار می‌گیرد. در این قصه، در اندیشه و رفتار شخصیت‌های داستان تحولی نمی‌بینیم. پدر و مادر بندانگشتی با اینکه اول‌بار از رها کردن فرزندانشان در جنگل پشیمان می‌شوند، بار دوم نیز تصمیم می‌گیرند آن‌ها را رها کنند. درواقع، پشیمانی بار اول در رفتار و منش آن‌ها تأثیری نمی‌گذارد. همسر غول نیز که از حیلهٔ بندانگشتی در جابه‌جایی با فرزندانش و درپی آن کشته شدن و خوردن آن‌ها توسط همسر خود آگاهی می‌یابد، بار دیگر هنگامی که بندانگشتی از او تقاضا می‌کند در قبال آزادی‌اش (آزادی همسر غول) از دست بدکاران، تمام ثروت غول را به او بدهد؛ به بندانگشتی اعتماد می‌کند و تمام ثروت غول را در اختیار بندانگشتی می‌گذارد. نکتهٔ حائز اهمیت در این داستان، سیر حوادث خارق‌العاده و نحوهٔ رویارویی قهرمان اصلی و قهرمانان دروغین با این حوادث است.

۳. شخصیت‌های داستان *بندانگشتی* براساس تقسیم‌بندی پراپ

براساس نظر پراپ، به‌ندرت می‌توان رشته‌ای از ادبیات را یافت که عامل شخصیت در آن وجود نداشته باشد. عامل شخصیت مانند محوری است که تمام قصه حول آن می‌چرخد و تمام عوامل دیگر قصه کمال و موجودیت خود را از عامل شخصیت کسب می‌کنند. آنچه مهم است، عمل شخصیت‌هاست. ازنظر پراپ، شخصیت نقش چندانی در پیشبرد داستان ایفا نمی‌کند و اهمیت آن فقط به‌لحاظ کارکردش است. به‌گفتهٔ پراپ، براساس کارکردهای قهرمانان قصه و خویشکاری آن‌ها می‌توان به تحلیل قصه و روایت پرداخت (Propp, 1946: 87).

علاوه‌بر خویشکاری‌های متفاوت، پراپ هفت نوع شخصیت در تمام داستان‌ها درنظر می‌گیرد: شریر، بخشنده و فراهم‌آورنده، مددکار، شخص مورد جست‌وجو و پدرش، اعزام‌کننده و قهرمان. در داستان *بندانگشتی* دو نوع از این شخصیت‌ها زیاد دیده نمی‌شود: ۱. شریر؛ ۲. قهرمان.

بندانگشتی: پراپ در تقسیم‌بندی خود از دو نوع قهرمان نام می‌برد: ۱. قربانی؛ ۲. جست‌وجوگر. بندانگشتی «قهرمان قربانی» است. او در جست‌وجوی شیء یا فرد خاصی عازم جایی نمی‌شود؛ بلکه قربانی عمل ضد اخلاقی خانواده‌اش می‌شود و درجهت نجات خود و برادرانش گام برمی‌دارد.

برادران بندانگشتی (قهرمانان دروغین): برخلاف اعتماد بیش از حد پدر و مادر به آن‌ها و نادیده گرفتن بندانگشتی، هنگام سختی و مشکل غیر از ناله و درماندگی کاری انجام نمی‌دهند؛

گویی خودشان نیز در اعماق درون به ضعف خود آگاه‌اند.

شریر: در این قصه نقش شریر را غول ایفا می‌کند. غول برای فرونشاندن میل خود به گوشت انسان حتی متوجه کشتن فرزندان خود و خوردن گوشت آن‌ها به‌جای برادران نمی‌شود.

در هیچ‌یک از داستان‌های پرو دربارهٔ شخصیت‌ها اطلاعات جامع و دقیقی نداریم. پرو درمورد سن، خصوصیات ظاهری، جنس، جزئیات چهره و... صحبت زیادی نمی‌کند. اگر می‌گوید سیندرلا زیباست یا بندانگشتی اندام کوچکی به‌اندازهٔ بند یک انگشت دارد، خواننده را در تصور جزئیات چهره و اندام شخصیت‌ها آزاد می‌گذارد و بیش از این اطلاعات دیگری به او نمی‌دهد. در داستان *بندانگشتی* حتی نام برادران و پدر و مادرشان را نمی‌دانیم. پرو به ذکر تعداد فرزندان بسنده می‌کند. این همان نکته‌ای است که در *شنل‌قرمزی*، *زیبای خفته* و *ریش‌آبی* می‌بینیم. این خصوصیت را می‌توان یکی از ویژگی‌های داستان‌های پرو نام برد: نویسنده پس از معرفی شخصیت‌ها و چارچوب اصلی داستان، خواننده را به شرکت در داستان و پیشبرد آن و تصور شخصیت‌ها دعوت می‌کند.

در داستان *بندانگشتی* تنها اطلاعی که پرو در اختیار خوانندگان می‌گذارد این است که قهرمان داستان فرزند آخر خانوادهٔ تهی‌دستی است که برخلاف تصور همگان، از سخت‌ترین آزمایش‌ها و مشکلات سربلند بیرون می‌آید. به همین ترتیب، از غول، همسرش و فرزندانشان اطلاع کاملی نداریم. حتی خود غول هم متوجه جابه‌جایی فرزندانش با قربانی‌ها نمی‌شود؛ گویی خود شخصیت‌ها نیز به آنچه در اطرافشان می‌گذرد، اشراف کامل ندارند. از والدین بندانگشتی نیز اطلاع دقیقی در دست نیست. شارل پرو به ذکر شغل پدر خانواده که هیزم‌شکن است بسنده می‌کند. در این‌گونه قصه‌های تخیلی، تنها کاری که در منحصر کردن شخصیت‌ها صورت می‌گیرد این است که در ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری آن‌ها بزرگ‌نمایی می‌شود. بندانگشتی قهرمانی مانند دیگر قهرمان‌هاست؛ اما هوش و ذکاوت او بیش از بقیه است (Soriano, 1968: 149).

۴. ریخت‌شناسی قصهٔ *بندانگشتی* براساس الگوی پراپ

پراپ در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*[1] به توصیف اجزای قصه و نحوهٔ توالی این اجزا می‌پردازد. طبق نظر او، خویشکاری یا کارکردهای قصه عناصر ثابت و پایدار قصه را تشکیل می‌دهند و سازه‌های بنیادین قصه هستند. پراپ در این کتاب تعداد خویشکاری‌ها را به ۳۱

1. *Morphologie du Conte Merveilleux*

خویشکاری محدود می‌کند. ازنظر او، کارکردها و خویشکاری‌ها همیشه یکسان هستند و فقط ازنظر شخصیت‌ها و چگونگی انجام فعل متفاوت‌اند. همچنین به باور او، همهٔ قصه‌های پریان به‌لحاظ ساختار از یک نوع هستند و یک ساختار دارند. براساس نظریهٔ پراپ، لزوماً هر قصه‌ای نباید تمام این خویشکاری‌ها را دارا باشد؛ بلکه می‌تواند تعدادی از آن‌ها را شامل شود. ضمن اینکه او در توضیح هر خویشکاری، صورت‌های مختلف حادث شدن آن را نیز بیان می‌کند. در زیر خویشکاری‌های پراپ و مشتقات آن‌ها ذکر شده است:

α هر قصه با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود که معرفی موقعیت قهرمان قصه، خانوادهٔ او و... است.	η^1 شریر با هدف فریفتن قهرمان سعی می‌کند او را متقاعد کند.
β_1 غیبت والدین	η^2 شریر از ابزار جادویی استفاده می‌کند.
β_2 مرگ والدین	η^3 شیوه‌های دیگر فریفتن.
β_3 غیبت فرزند	θ^1 قهرمان دربرابر پیشنهاد شریر واکنش نشان می‌دهد.
γ^1 قهرمان قصه از کاری نهی می‌شود.	θ^2 قهرمان تسلیم می‌شود و ناخواسته به دشمن کمک می‌کند.
γ^2 دستور انجام کاری داده می‌شود.	A شریر به یکی از اعضای خانوادهٔ قهرمان یا خود قهرمان آسیب می‌رساند.
δ^1 نهی نقض می‌شود (نقض نهی).	a قهرمان درمقابل کمبود فرد یا چیزی قرار می‌گیرد.
δ^2 دستور اجرا می‌شود.	B مصیبت یا فقدان شناخته می‌شود/ قهرمان با درخواست یا فرمان انجام کاری روبه‌رو می‌شود/ اجازه می‌یابد به‌دنبال فرد، شیء یا جایی بگردد/ دیگر شخصیت‌های داستان او را روانه می‌کنند.
ε^1 شریر از قربانی‌اش سؤال می‌کند.	Rs. قهرمان از تعقیب نجات می‌یابد.
ε^2 قهرمان درمورد شریر سؤال می‌کند.	O قهرمان به‌صورت ناشناس، به شهر خود یا کشور دیگر وارد می‌شود.
ε^3 سؤال توسط شخص سوم پرسیده می‌شود.	L قهرمان دروغین ادعایی بی‌پایه مطرح می‌کند.
ξ^1 شریر درمورد قهرمان اطلاع به‌دست می‌آورد.	M وظیفه‌ای دشوار به قهرمان واگذار می‌شود.
ξ^2 قهرمان درمورد شریر اطلاعات به‌دست می‌آورد.	N وظیفه به‌انجام می‌رسد.
ξ^3 شرایط دیگر	$W^0{}_0$ قهرمان ازدواج می‌کند و بر تخت می‌نشیند.
C جست‌وجوگر موافقت می‌کند یا از در تقابل درمی‌آید.	Ex قهرمان دروغین یا شریر معرفی می‌شود.
↑ قهرمان خانه را ترک می‌کند.	T قهرمان قیافه‌ای تازه می‌یابد.
D قهرمان آزموده می‌شود یا مورد پرسش، حمله و مانند آن قرار می‌گیرد.	U شریر یا قهرمان دروغین مجازات می‌شود.
E قهرمان دربرابر کنش‌ها واکنش نشان می‌دهد.	
F قهرمان امکان کاربرد وسیلهٔ جادویی را به‌دست می‌آورد.	
G قهرمان به مکانی که شیء مورد جست‌وجو قرار دارد برده شده یا به آن راهنمایی می‌شود.	
H قهرمان و شریر به مبارزهٔ تن‌به‌تن می‌پردازند.	

I به‌وجود آمدن یک نشانه. J شریر شکست می‌خورد. K مصیبت یا فقدان اولیه برطرف می‌شود. ↓ قهرمان بازمی‌گردد. Pr قهرمان تحت تعقیب قرار می‌گیرد. Q قهرمان شناخته می‌شود.	

قصهٔ *بندانگشتی* با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود که معرفی وضعیت قهرمان قصه و خانوادهٔ اوست:

- بندانگشتی آخرین فرزند خانوادهٔ فقیر و تهی‌دستی است که به‌علت اندام کوچک و ناتوانش مورد استهزای همگان است و در هیچ کاری جدی گرفته نمی‌شود: A

سپس خویشکاری‌های زیر می‌آید:

- هیزم‌شکن به‌سبب فقر زیاد تصمیم می‌گیرد فرزندانش را در جنگل رها کند: β^1
- بندانگشتی به‌گونه‌ای تصادفی و به‌دلیل اندام کوچکش، هنگام صحبت‌های پدر و مادر در جایی پنهان می‌شود و مخفیانه به حرف‌های آن‌ها گوش می‌دهد و از تصمیم آن‌ها برای رها کردن فرزندانشان آگاه می‌شود. او با جمع‌آوری سنگ‌ریزه مسیر را علامت‌گذاری می‌کند (شاهد نوعی نهی نقض به‌صورت غیرمستقیم هستیم: به‌علت فقر خانواده نباید به خانه بازگردند): δ^1
- هنگامی‌که والدینشان آن‌ها را ترک می‌کنند، بندانگشتی به‌کمک سنگ‌ریزه‌هایی که جمع کرده است، موفق می‌شود با برادرانش به خانه بازگردد (بازگشت): ↓
- بار دیگر شاهد ترک فرزندان توسط والدین در جنگل هستیم: β^1
- این‌بار نیز بندانگشتی به‌شکلی تصادفی از تصمیم پدر و مادر مبنی‌بر رها کردن خود و برادرانش آگاهی می‌یابد. او این‌بار با جمع کردن تکه‌های نان مسیر برگشت را علامت‌گذاری می‌کند؛ اما هنگامی‌که والدینشان آن‌ها را ترک می‌کنند، موفق به یافتن مسیر بازگشت در جنگل نمی‌شوند؛ زیرا تکه‌نان‌ها طعمهٔ پرندگان شده است: A^3
- بندانگشتی و برادرانش از ترس خورده شدن توسط روباه و حیوانات درندهٔ جنگل به خانه‌ای در وسط جنگل که محل زندگی غول است وارد می‌شوند: $\mathbf{A^{17}}$
- برادران شبانه با پیشنهاد بندانگشتی از ترس خورده شدن توسط غول، با تعویض لباس‌هایشان با لباس بچه‌های غول از گزند غول درامان می‌مانند : ⟸ $\mathbf{A^{12}}_{17}$

(جابه‌جایی به‌دلیل ترس از خورده شدن): $\mathbf{A}^{12}$

- غول پس از آگاهی از حیلهٔ برادران، خشمگین به‌دنبال آن‌ها می‌رود (مصیبت یا فقدان شناخته می‌شود): B^4
- قهرمان تحت تعقیب قرار می‌گیرد: P_r
- قهرمان درپی تعقیب و گریز در مکانی مخفی می‌شود: Rs^4
- کفش جادویی غول به دست بندانگشتی می‌افتد و به وسیله‌ای برای رهایی از دست غول و به‌دست آوردن ثروت او تبدیل می‌شود: E^8
- شیء جادویی توسط قهرمان ربوده می‌شود: هنگامی‌که غول برای استراحت روی تخته‌سنگی می‌نشیند و به‌خواب می‌رود، بندانگشتی چکمه‌های جادویی غول را که با سرعت باد پرواز می‌کنند می‌رباید: F^8
- بندانگشتی به‌وسیلهٔ شیء جادویی در هوا پرواز می‌کند (قهرمان امکان کاربرد وسیلهٔ جادویی را به‌دست می‌آورد): G^1
- مصیبت یا فقدان اولیه با تدبیر و واکنش‌های قهرمان برطرف می‌شود: K^9

$\mathbf{K^6_9}$ ⟸

- اعمال انجام‌شده سبب از بین رفتن فقر خانواده می‌شود: $\mathbf{K^6}$
- بندانگشتی به‌صورت ناشناس به شهر خود وارد می‌شود: Q
- قهرمانان دروغین شناخته می‌شوند (برادران بندانگشتی که تا پیش از این به‌عنوان افراد شجاع شناخته می‌شدند، در هنگام سختی کاملاً ناتوان و درمانده می‌مانند): Ex
- پادشاه به بندانگشتی به‌دلیل شجاعت و زیرکی پاداش می‌دهد: w^3

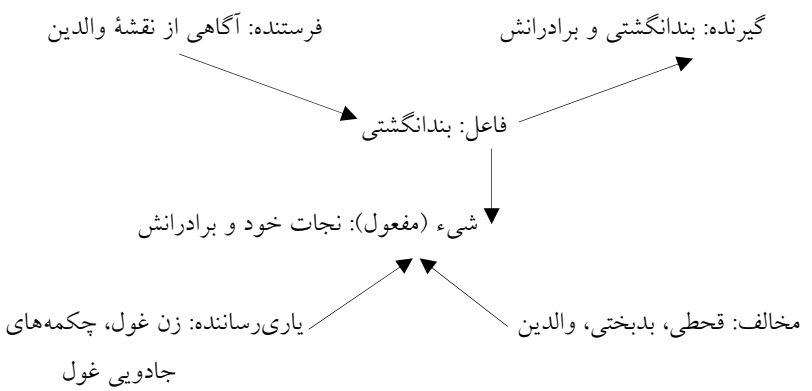
خویشکاری شخصیت‌های قصه سازه‌های بنیادی قصه هستند؛ روشی که پراپ برمی‌گزیند تا خواننده را وادارد قصه‌های عامیانه را مانند نظامی بداند که در آن کارکردهای مورد نظر او جایگاهی ویژه و اختصاصی دارند.

۵. تحلیل داستان *بندانگشتی* براساس نظریهٔ الجیر داس گریما

گریما دراصل معناشناس بود و به روایت با دید معناشناسی نگاه می‌کرد. مدل ساختاری گریما داستان را به‌صورت خطی و براساس توالی زمان بررسی نمی‌کند؛ بلکه این مدل به بررسی

عوامل و جریان‌های مؤثر و پرقدرت در جریان داستان می‌پردازد. به بیانی دیگر، به‌اعتقاد گریما، روایت دارای سیر حرکت مشخصی است؛ اما این حرکت مکانیکی و خطی نیست و ممکن است در هر سیری با حرکت‌های دیگری روبه‌رو شویم. مدل گریما شامل فرستنده، فاعل، شیء (هدف مورد جست‌وجو)، کمک‌کننده، مخالف و گیرنده است. گاهی این مدل هدف مورد جست‌وجو را نیز- چنانچه در داستان و پیشبرد آن نقش کلیدی ایفا کند- به‌عنوان یکی از اجزای اصلی داستان بررسی و تحلیل می‌کند (Greimas, 1966: 37).

با بررسی موشکافانه‌تر داستان *بندانگشتی* درخواهیم یافت که می‌توان این داستان را طبق عوامل مؤثر در سیر حرکت داستان و یا به بیان دیگر آنچه گریما آن را محرک می‌داند، مورد واکاوی قرار داد. هدف از این‌گونه تحلیل، بررسی سیر حوادث داستان برای رساندن قهرمان اصلی به هدفش است.



در این چند دههٔ اخیر، روایت‌شناسان کوشیده‌اند به الگوهای روایتی مشخصی که بتواند برای تمام ساختارهای روایتی قابل صدق باشد (مانند الگوهای روایتی‌ای که اولین‌بار پراپ برای قصه‌های جادویی روس تدوین کرد) دست یابند. از دیگر روایت‌شناسان بزرگ که از الگوی پراپ تأثیر پذیرفت، گریماست. ساختار پیشنهادی گریما با ساختار پراپ تفاوت بنیادینی ندارد؛ فقط نام‌ها متفاوت است.

۶. تحلیل داستان *بندانگشتی* براساس مدل پنج‌گانهٔ پل لاریوی

این مدل روایی داستان را در توالی زمانی آن بررسی می‌کند. براساس نظر لاریوی، شخصیت‌های داستان همیشه به‌دنبال حل مشکل و برطرف کردن کمبود خود هستند

(Larivaille, 1974: 369). با بررسی اجزای داستان *بندانگشتی* پی خواهیم برد که ساختار این داستان براساس مراحل پنج‌گانهٔ مدل لاریوی نیز قابل بررسی است:

۱. وضعیت اولیه (کمبودی که به ناهماهنگی منجر می‌شود): وضعیت تأسف‌برانگیز بندانگشتی (ضعف و ناتوانی) و بروز قحطی که سبب از پا درآمدن والدین بندانگشتی در تأمین مخارج او و برادرانش می‌شود.

۲. محرک، مسبب: گم شدن بندانگشتی و برادرانش در جنگل.

۳. حرکت: نجات خود و برادرانش به هر قیمتی.

۴. نتیجه: مرگ دختران غول و از دست دادن دارایی او.

۵. وضعیت پایانی: بازگشت بندانگشتی و برادرانش به خانواده به‌همراه ثروت غول و رهایی از فقر و تنگ‌دستی.

با بررسی موازی این سه روش درمی‌یابیم که پایه و اساس این سه مدل یکسان است. این داستان براساس نظر پراپ با «عدم هماهنگی»، طبق نظر لاریوی با «وضعیت اولیه» و براساس نظر گریما با «فرستنده» آغاز می‌شود. همچنین، براساس نظر لاریوی با «وضعیت پایانی»، طبق نظریهٔ گریما با «دسترسی به شیء مورد تقاضا» و طبق نظر پراپ با «به‌دست آوردن دارایی» به‌پایان می‌رسد. درواقع، نظریهٔ پراپ، گریما و لاریوی فقط در اسامی متفاوت‌اند و اساس و پایهٔ داستان چیزی جز «برآورده شدن هدف» نیست.

جدول ۱: مقایسهٔ بازیگران و شخصیت‌های داستان بندانگشتی ازدیدگاه پراپ و گریما

تقسیم‌بندی پراپ	تقسیم‌بندی گریما	تطابق با بازیگران پراپ
آدم خبیث یا شریر	مخالف	آدم خبیث و قهرمان قلابی
قهرمان	فاعل	قهرمان
قهرمان قلابی	مفعول	شخص مورد جست‌وجو

همچنین، از مقایسهٔ شخصیت‌های پراپ و گریما پی خواهیم برد که شخصیت‌های اصلی این دو نظریه‌پرداز یکسان است و فقط در نام و صورت ظاهری متفاوت‌اند. آنچه ازنظر

لاریوی اهمیت دارد، شخصیت‌های داستان نیست؛ بلکه توالی داستان طبق الگوی پنج‌گانه است. لاریوی سیر داستان را در رسیدن به تعادل پایانی بررسی می‌کند و آنچه برای او اهمیت دارد، شخصیت‌های اصلی داستان نیست؛ بلکه کنش و واکنشی است که این شخصیت‌ها در سیر حوادث داستان و به‌منظور رسیدن به تعادل ثانویه با آن روبه‌رو می‌شوند (Ibid, 385).

۷. نتیجه‌گیری

برپایهٔ نظریهٔ ساختارگرایان، تمام داستان‌ها از طرحی اولیه و بنیادین پیروی می‌کنند. همچنین، نام و صفات قهرمان داستان تغییر می‌کند؛ اما کارها و خویشکاری‌هایشان تغییر نمی‌کند. به بیانی دیگر، در قصه کارهای مشابه به شخصیت‌های مختلف نسبت داده می‌شود و به همین دلیل، پراپ، لاریوی و گریما تأکید دارند آنچه انجام می‌شود، بر اینکه چه کسی آن را انجام می‌دهد و چگونه انجام می‌شود باید مقدم باشد.

ازلحاظ ریخت‌شناسی، می‌توان قصه را دراصطلاح، بسط و تطوّری دانست که از شرارت یا کمبود و نیاز شروع می‌شود و با گذشتن از خویشکاری‌های میانجی، به ازدواج یا به خویشکاری‌های دیگری می‌انجامد که به‌عنوان سرانجام و خاتمهٔ قصه به‌کار گرفته شده است. اگر این تعریف قصه را این‌گونه خلاصه کنیم که قصه بسط و تطوّری است که از شرارت آغاز می‌شود، خویشکاری‌های میانجی را پشت سر می‌گذارد و به خویشکاری پایانی می‌رسد، درواقع به الگوی کهن روایت رسیده‌ایم؛ یعنی آرامش، گره‌افکنی، تعلیق و گره‌گشایی.

از آنچه بحث شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که داستان *بندانگشتی* نوشتهٔ شارل پرو، برمبنای نظریهٔ ولادیمیر پراپ، داستانی با دو حرکت و با نتیجه‌ای مشترک است. داستانی که از کمبود مالی خانواده‌ای تهی‌دست شروع می‌شود و پس از طی مراحل میانی توسط قهرمان، پایان خوشی دارد. از ۳۱ خویشکاری مطرح‌شده توسط پراپ، ۱۶ خویشکاری در این داستان زیاد به‌چشم نمی‌خورد و این مطلبی است که خود پراپ نیز به آن اشاره کرده است: «هیچ قصه‌ای یافت نمی‌شود که تمام این سی و یک خویشکاری در آن به‌کار رفته باشد». درواقع، نبود یک یا چند خویشکاری به ساختمان قصه خللی وارد نمی‌کند. تعداد کم خویشکاری‌ها در داستان *بندانگشتی*، نشان‌دهندهٔ سلیقهٔ نویسنده در طراحی ساختاری ساده و قابل فهم برای کودکان است.

از بررسی این داستان براساس نظریهٔ پراپ، گریما و لاریوی دریافتیم که که این سه روش درواقع صورت‌های متفاوت یک نظریهٔ کلی هستند و آنچه در دیدگاه این نظریه‌پردازان

متفاوت است، فقط نام و مشخصات اجزای اصلی داستان است و اساس و پایهٔ داستان- که همان حرکت و یا کارکرد است و جزء جداناپذیر داستان- در دیدگاه این سه نویسنده یکسان است و داستان نتیجهٔ کنش و واکنش‌های متعددی است که سرانجام به هدف غایی می‌رسد. این حرکت، طبق نظریهٔ لاریوی گاه به‌صورت خطی و مستقیم و گاه نیز براساس نظریهٔ پراپ و گریما به‌صورت غیرخطی دنبال می‌شود.

منابع

- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس (۱۳۷۸). *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*. ترجمهٔ احمد کریمی حکّاک، تهران: معین.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی*. تهران: کتاب مهناز.
- Desoille, R. (1973). *Entretiens*. Payot Privat 2000.
- Delarue, P. (1985). *Le Conte Populaire Français (Tome Premier)*. Paris: G. P. Maisonneuve et La rose.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique Structurale: Recherche et Méthode*. Larousse.
- Jean, G. (1981). *Le Pouvoir des Contes*. Casterman.
- Larivaille, Paul (1974). "L'analyse (Morpho) Logique du Récit". *Poétique. N. 19*. Pp. 368-388.
- Microsoft *Encarta Encyclopédie.* 2009.
- Mothe, J. P. (1999). *Du Sang et du Sexe Dans les Contes de Perrault*. L'Harmattan.
- Propp, V. (1970). *Morphologie des Contes*. Seuil.
- _____ (1946). *Racines Historiques du Conte merveilleux*. Seuil.
- Rousseau, R. L. (1988). *L'envers des Contes*. Dangles.
- Soriano, M. (1968). *Les Contes de Perrault*. Gallimard.

فصل دوم

نشانه‌شناسی درام

زبان دیداری و تجسمی اشیاء در نفی زبان کلامی در آثار بکت

مرتضی بابک معین*

چکیده

تئاتر را بیش از آنکه متنی ادبی بدانیم، باید یک حضور و تجربه قلمداد کنیم؛ زیرا واقعیت ادبی و تخیلی هنر چیزی است جدا از بازنمود و تحقق فیزیکی آن در زمان و در فضای صحنه. آثار بکت را می‌توان بروز عینی این ادعا دانست. تمرکز بر حضور اشیاء و صحنه‌پردازی، گویای فاصله گرفتن از جوهرهٔ ادبی و تخیلیِ هنر و رفتن به‌سوی تئاتری ناب است؛ آشنایی‌زدایی از نظام نشانه‌ای زبانی با کارکردی ارجاعی هم گامی است به‌سوی خلق این تئاتر ناب. در آثار بکت، زبان ویژگی دلالت‌گری خود را از دست می‌دهد و به‌جای آن، اشیاء و فضا دلالت‌گری می‌کنند. در آثار این نمایشنامه‌نویس، زبان متنی دارای اهمیتی فروتر از زبان اشیاء و صحنه است. درواقع، بکت در نفی دیکتاتوری نظام نشانه‌ای زبانی و فراتر از دیالوگ، به‌دنبال زبان تئاتریِ نابی است که جای آن نظام کلامی را بگیرد. می‌توان ادعا کرد در این آثار، اشیاء و صحنه‌آرایی از یک‌سو تحقق مادی، دیداری و تجسمی نظام نشانه‌ای زبانی است و از سوی دیگر زبانِ هرآنچه می‌تواند روی صحنه گفته شود و معنا دهد، زبانی است به‌غایت مستقل از گفتار کلامی. براساس این، اشیاء کارکرد آرایه‌ای و تزیینی خود را از دست می‌دهند و به نشانه‌هایی تبدیل می‌شوند که هرکدام در ارتباط با شخصیت‌ها، بر چیزی دلالت می‌کنند. این مقاله نشان می‌دهد چگونه بکت با آشنایی‌زدایی از زبان و نقش دلالتی آن و با تکیه بر نقش

* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرکز bajo_555@yahoo.com

نشانه‌ای و دلالتی اشیاء، از اصول تئاتر سنتی فاصله می‌گیرد و تئاتر ناب خود را تعریف می‌کند.

واژه‌های کلیدی: بکت، زبان، نقش دلالتی زبان، نقش نشانه‌ای اشیاء، تئاتر ناب.

۱. مقدمه

پرسش اساسی‌ای که این مقاله برآن است به آن پاسخ دهد، این است که آیا تئاتر بکت از برخی جنبه‌ها در راستای اندیشه‌های انقلابی آنتونن آرتو[۱] در حوزهٔ تئاتر برای خلق نوعی زبان تئاتری ناب نبوده است و اگر جواب این پرسش مثبت است، این جنبه‌های متفاوت کدام‌اند. می‌توان ادعا کرد که همسو با اندیشه‌های آرتو:

> تئاتر بکت با نفی تئاتری با ادعای روان‌شناختی که به‌شکل پایه‌ای مبتنی است بر دیکتاتوری مطلق زبان گفتاری، تنها به‌دنبال آن است که فراتر از دیالوگ گفتاری، به نوعی زبان تئاتری ناب یعنی به زبانی عینی دست یابد که بتواند مستقل از زبان گفتاری مستقیماً بر احساس تماشاگران تأثیر بگذارد (Artaud, 1964: 54).

آرتو برآن بود تا تئاتر را از جنبه‌های رئالیستی برهاند و آن را از حقارت نگاه روان‌شناختی خلاص کند. درواقع، با نفی زبان شنوایی اصوات، به «زبان دیداری اشیاء» (Ibid, 136) متوسل می‌شود. آثار بکت تاحد بسیاری بازتاب چیزی است که آرتو در تئاتر به‌دنبال آن بود. کسی که میزانسن را مادیت‌بخشی دیداری و تجسمی زبان گفتاری می‌داند؛ یعنی زبان آنچه که می‌تواند مستقل از زبان گفتاری روی صحنه گفته شود و معنا دهد؛ درواقع هرآنچه که بیان خود را در فضا پیدا می‌کند. ژست‌ها و اشیاء به کمک شخصیت‌ها می‌آیند تا آنچه را که زبان کلامی قادر به بیان آن نیست، به آن عینیت بخشند و بیانش کنند.

اگر در تئاتر بکت قرار باشد به عنصری اشاره کنیم که حضور پررنگ و گریزناپذیری داشته باشد، این حضور بی‌شک، حضور اشیاء است که با حضور شخصیت‌ها گره خورده است. همیشه نشان و ردپایی از ارتباط خاص شخصیت با اشیاء وجود دارد و شخصیت با ارتباط خود با چیزها خود را تعریف می‌کند. به عبارت دیگر، شخصیت‌ها مدام به اشیاء آویزان‌اند و

هستی آن‌ها معنایشان را از این ارتباط کسب می‌کند. لودویک ژانویه[1] در این‌باره به‌درستی می‌نویسد:

> قهرمان بکت درحالی که با اشیاء پیوند خورده است درخصوص آن‌ها تفکر می‌کند، به لطف حضور آن‌ها آنچه را که تهدیدیش می‌کند از آنچه حمایتش می‌کند تمییز می‌دهد. قهرمان بکت خود را به آن‌ها گره می‌زند، می‌پیچاند، آن‌ها را نوازش می‌کند و به نام می‌خواندشان (66 :1966).

به‌جز آثار نمایشی بکت که به‌تفصیل به آن خواهیم پرداخت (*در انتظار گدو*،[2] *آخر بازی*[3] و *آه چه روزهای خوبی*)[4] در دیگر آثار بکت نیز شاهد حضور همیشگی و لجوجانهٔ اشیاء در غیاب نظام کلامی هستیم: مالون، شخصیت اثر *مالون می‌میرد*،[5] بدون حضور پررنگ خودکار خود هستی ندارد. پیوند هستی شخصیت‌ها به حضور اشیاء در آثار دیگر غیرنمایشی بکت نیز دیده می‌شود که پرداختن به آن خارج از بحث اصلی این مقاله است.

تئاتر بکت با تخریب نشانه‌های زبانی و با بازی بازی‌گوشانه با آن‌ها برای تضعیف نقش ارجاعی و صریح زبان از یک‌سو و با اهمیت دادن به حرکات و ژست‌های شخصیت‌ها و کنش آن‌ها بر اشیاء و میزانسن از سوی دیگر، خود را به‌عنوان تئاتری پیش‌رو تثبیت می‌کند. به عبارت دیگر، بار معنایی تئاتر در نفی نظام کلامی بر عهدهٔ نظام دیداری اشیاء است و همین جابه‌جایی نشانه‌ای اساس تئاتر بکت را تعریف می‌کند.

۲. نفی نظام زبان ارجاعی

می‌توان ادعا کرد که در آثار بکت به‌طور کلی، زبان کارکرد ارتباطی و ارجاعی خود را از دست داده و فقط دال بر هستی شخصیت‌هاست. به عبارت دیگر، در این آثار شخصیت‌ها به اصواتی تقلیل می‌یابند که از طریق آن‌ها فقط به‌دنبال ثابت کردن هستی‌شان هستند.

در تئاتر بکت، نشانه‌های زبانی دچار هرج‌ومرج می‌شوند، رابطهٔ قراردادی میان دال و مدلول مخدوش می‌شود، زبان خود را تخریب می‌کند و این هرج‌ومرجِ نشانه‌ای با

1. Ludovic Janvier
2. *En Attendant Godot*
3. Fin de Partie
4. *Oh les Beaux Jours*
5. *Malone Meurt*

آشنایی‌زدایی از نظام گفتاری معمول، صریح و ارجاعی، نظامی گشوده و باز می‌آفریند و این‌گونه راه را برای معانی ضمنی، استعاری و نمادین هموار می‌کند. به این ترتیب، به‌سبب آشفتگی نظام نشانه‌ای کلامی می‌توان ادعا کرد که تئاتر بکت هم آن‌گونه که آرتو خواسته بود «خواب و آرامش نشانه‌ها و معنا را درهم می‌ریزد.» (Artaud, 1964: 147). به عبارت دیگر، اغلب، بازی نشانه‌های کلامی و سرگشتگی و شناوری دال‌ها ما را از سطح معنای صریح و قطعی به سطح ژرف‌تری از معنا هدایت می‌کند که جایگاه عدم تعین معنایی است. به این ترتیب، متن همان‌گونه که آرتو گفته بود، سیطرهٔ بی‌نهایت امکانات معنایی می‌شود.

از یک‌سو تکرار بی‌وقفهٔ نشانه‌های کلامی و اصوات و شناوری دال‌های بی‌مدلول- که می‌توان آن را به قایم‌موشک‌بازی واژه‌ها یا رقص آن‌ها تعبیر کرد- و از سوی دیگر تکرار حرکات و ژست‌های شخصیت‌ها و تعاملشان با اشیاء هم مانع پیگیری و پیشرفت عملی‌ای که آغاز شده است می‌شود و هم خود بی‌وقفه تکرار می‌شود تا درنهایت به‌شکل پارادوکسیال، درعین جابه‌جایی‌های بسیار، کلیت تئاتر ایستا و منسجم به‌نظر آید. ازاین‌روست که ژرژ گودن تئاتر بکت را در اوج بی‌نظمی دارای نظمی خاص می‌داند: «شکل در آثار بکت به‌نوعی به‌دنبال القای بی‌شکلی است، به‌دنبال خلق احساسی به‌غایت مغشوش و آشفته؛ اما چنانچه با نگاهی موشکافانه‌تر این آثار را تحلیل کنیم، خواهیم دید همه‌چیز بسیار حساب‌شده است.» (Godin, 1994: 57). در تئاتر بکت، حرف زدن کارکرد ارتباطی خود را از دست می‌دهد تا کارکردهای دیگری پیدا کند. شخصیت‌ها حرف می‌زنند تا بدانند که هستند: درواقع حرف زدن برای آن‌ها به‌معنای «شنیده شد» است؛ به‌معنای «اینکه انسانی هستند بین بقیهٔ انسان‌ها». آن‌ها با حرف زدن به دنبال برقراری ارتباط با دیگری نیستند؛ بلکه با شنیده شدن و جواب گرفتن می‌فهمند که وجود دارند. ازاین‌رو، اغلب نشانه‌های زبانی دال‌های سرگردانی‌اند که فقط برای اثبات هستی به زبان می‌آیند. شخصیت‌ها به ضعف زبان گفتاری در دلالت کردن آگاه‌اند:

وینی، شخصیت *آه چه روزهای خوبی*، می‌گوید: «کلمات شما را رها می‌کنند، آری شما را رها می‌کنند. خوب تا وقتی بیایند، چکار می‌توانیم کنیم؟ آرایش کنیم، اگر نکرده‌ایم و اگر شک داریم ناخونامون رو تمیز کنیم، اگر نیازی به تمیز کردن داشته باشند.» (Beckett, 1974: 23).

در *آخر بازی*: «کلماتی را که به من آموختی به‌کار می‌برم. اگر نمی‌خواهند دیگر چیزی بگویند، کلمات دیگری به من بیاموز. یا اینکه بگذار خاموش باشم.» (Beckett, 1957: 64).

تئاتر بکت با نشان دادن نابسنده بودن زبان متنی، بر میزانسن دکور و به‌ویژه اشیاء و چیزها صحّه می‌گذارد. درواقع، او نیز مانند آرتو فراتر از زبان کلامی به زبان دیداری چیزها متوسل می‌شود. بنابراین، زبان اشیاء با حضور مصرّ و کارکرد دراماتیک، نمادین و فلسفی‌شان، جایگاه مهمی در آثار بکت دارند.

۳. کارکرد دراماتیک اشیاء

در آثار بکت، دکور برهنه و عریان است: درختی خشک در کوره‌راهی دورافتاده در نمایشنامهٔ *در انتظار گدو*، اتاقی بدون اثاثیه در *آخر بازی*، میزی در اتاقی شلخته در *آخرین باند*، دشتی با علف‌های سوخته در *آه چه روزهای خوبی*؛ اما سن‌ها پر از اشیاء متفاوت‌اند. وینی در *آه چه روزهای خوبی* با تمام دقت ساک خود را وارسی می‌کند و از درون آن مسواک، خمیردندان، قاب عینک، عینک دستی، شیشهٔ عطر، ذره‌بین، شانه، سوهان ناخن، یک هفت‌تیر و یک جعبهٔ موسیقی یعنی مجموعه‌ای از چیزهای نامربوط را بیرون می‌آورد. در *آخرین باند*، کراپ قبل از آنکه کلامی بگوید به‌دقت جیبش را وارسی می‌کند و از درون آن پاکت نامه و یک دسته‌کلید بیرون می‌آورد. با دسته‌کلید در کشویی را باز می‌کند که از درونش قرقره و یک موز را بیرون می‌کشد و کشوهای دیگر نیز حاوی قرقره‌های دیگری است. در نمایشنامهٔ *در انتظار گدو* هم استراگون جیب‌های کثیفش را بادقت وارسی می‌کند. لاکی هم با یک چمدان سنگین، یک صندلی تاشو، یک پاکت و یک مانتویی که در دست دارد به‌سختی خود را می‌کشاند و یک عدد مرغ، یک قرص نان و یک بطری شراب از پاکت بیرون می‌آورد. در *آخر بازی* هم یک چهارپایه، دستمال، ساعت و عینک مدام حرکات و گفت‌وگوهای شخصیت‌ها را پیش می‌برند.

این اشیاء گاه کارکردهای ناب کمیک دارند: مانند کلاه مسخرهٔ شخصیت‌های *در انتظار گدو* و یا کفش‌های کهنهٔ استراگون؛ روشی که ولادیمیر بارها و بارها کلاهش را برمی‌دارد، داخلش را نگاه می‌کند، به درونش دست می‌کشد، تکانش می‌دهد، فوتش می‌کند و دوباره سرش می‌گذارد؛ یا تبادل طولانی کلاه‌های شخصیت‌ها در نمایشنامهٔ *در انتظار گدو*؛ یا بازی با چمدان که لاکی آن را زمین می‌گذارد و دوباره برمی‌دارد، حرکتی که بارها تکرار می‌شود و درواقع فضای حرکات مسخرهٔ سیرک را تداعی می‌کند؛ یا پوست موزی که کراپ در *آخرین باند* رویش سر می‌خورد و می‌لغزد.

براساس شیوهٔ کمیک، شاهد بازی دائمی و نظام‌مند شخصیت‌ها با اشیاء هستیم. در نمایشنامهٔ *در انتظار گدو* تمام نمایشنامه حول بازی با کفش می‌چرخد: به‌محض بالا رفتن پرده، استراگون سعی می‌کند کفش‌هایش را بیرون آورد، آن‌هم با دو دست. او تمام کوشش خود را می‌کند، سپس نفس عمیقی می‌کشد و دوباره با تمام تلاش همت خود را از سر می‌گیرد. چند لحظه بعد دوباره همان بازی از سرگرفته می‌شود و عاقبت موفق می‌شود کفش‌هایش را بیرون آورد. در آخر پردهٔ اول، کفش‌ها را در دست دارد و آن‌ها را گوشه‌ای می‌گذارد. اول پردهٔ دوم، کفش‌ها دوباره ظاهر می‌شوند و در آخر نمایش، استراگون پس از کوشش و همتی دوباره برای بیرون آوردن کفش‌ها، لحظه‌ای استراحت می‌کند و سرانجام آن‌ها را بیرون می‌آورد، بلند می‌شود و آن‌ها را در دست می‌گیرد. بنابراین، بازی با کفش که نمایش با آن آغاز و با آن هم به‌پایان می‌رسد و این‌گونه ارزش‌گذاری و برجسته می‌شود، مدام سبب وقفه در روند روبه‌جلوی داستان می‌شود.

به‌شکلی موازی با بازی کفش‌ها، ولادیمیر با کلاه خود بازی می‌کند: کلاهش را برمی‌دارد، به درونش نگاه می‌کند، دستش را درونش می‌چرخاند، تکانش می‌دهد و دوباره بر سر می‌گذارد. در آخر نمایش، دوباره و دقیقاً همین حرکات تکرار می‌شود.

پوتزو نیز درگیر همین حرکات مکانیکی تکراری است: عینکش را برمی‌دارد و دوباره می‌زند. شروع به پُر کردن پیپش می‌کند و بعد از روشن کردنش، آن را از دهانش بیرون می‌آورد و به آن خیره می‌شود. دوباره همین حرکات تکرار می‌شود. همین حرکات را با اسپری نیز می‌کند: آن را از جیبش درمی‌آورد، بعد از مصرف دوباره در جیبش می‌گذارد، باز آن را بیرون می‌آورد، مصرف می‌کند و دوباره در جیبش می‌گذارد.

همین بازی را لاکی با چمدان، پاکت و صندلی تاشو دارد: چمدان و پاکت را زمین می‌گذارد، جلوتر می‌رود، صندلی را باز می‌کند، زمین می‌گذارد، برمی‌گردد، چمدان و پاکت را برمی‌دارد و سپس دوباره چمدان و پاکت را زمین می‌گذارد، جلو می‌رود، صندلی را جابه‌جا می‌کند، برمی‌گردد و چمدان و پاکت را برمی‌دارد.

درواقع، تکرار و تضاد ژست‌ها و حرکات به‌منظور جابه‌جایی حداقلی و بی‌معنای اشیاء، به حرکاتِ شخصیت‌ها ویژگی پوچی، بی‌معنایی و مکانیکی می‌دهد که خود مولّد تأثیرات کمیک است. اما فراتر از کارکرد کمیک، کفش، کلاه، پیپ و اسپری همگی اشکال صحنه‌ای و دیداری هستند که برگشت دائمی و مصرّانهٔ آن‌ها به نمایش ریتمی خاص می‌دهد و درنهایت، بنیاد یا

جوهرهٔ اصلی نمایشی را به‌وجود می‌آورند. همین حرکت‌های کمیک و در عین حال ریتم‌دهنده، در *آخر بازی* هم بارها تکرار می‌شود: کلاو چهارپایه‌ای را مدام جابه‌جا می‌کند، از آن بالا می‌رود، پایین می‌آید و دوباره آن را جابه‌جا می‌کند و همان حرکت بالا رفتن و پایین آمدن تکرار می‌شود. در همین تئاتر، هام با عینک خود بازی می‌کند، عینک را در دست می‌گیرد، می‌گذارد، برمی‌دارد، به زمین می‌افتد، دوباره برش می‌دارد، با آن به‌ترتیب به بیرون، داخل سن و سالن اشاره می‌کند یا دستمال خود را از جیب درمی‌آورد، تا می‌کند و دوباره در جیب می‌گذارد. بازی با دستمال در اینجا معادل بازی با اسپری در نمایشنامهٔ *در انتظار گدو* است.

بازی کلاو با سگ مخملی در *آخر بازی* نیز کاری است که همواره تکرار می‌شود؛ بازی صحنه‌ای کمیکی که حرکتی مکانیکی و بی‌معنا را تداعی می‌کند. مانند بازی استراگون با کفش که نمایش را شروع می‌کند و می‌بندد، اینجا نیز نمایش با بازی با زیرپیراهن کهنه‌ای که هام با آن صورت خود را خشک می‌کند، شروع و بسته می‌شود.

می‌بینیم که در بیشتر آثار بکت اشیاء عناصر اجتناب‌ناپذیر بازی شخصیت‌ها به‌شمار می‌آیند؛ بازی به‌معنای وسیع آن: هم بازی صحنه‌ای و هم بازی کمیک. درواقع، آن‌ها هم مادهٔ اصلی نمایش هستند و هم به آن ریتم و حرکت می‌دهند و به‌نوعی می‌توان ادعا کرد که نمایش با وجود آن‌ها تداوم پیدا می‌کند. بنابراین، آن‌گونه که ژیرودو می‌گوید: «نمایشنامه‌نویس اینجا یک هنرمند بی‌شیء و وسیله نیست». درواقع، تئاتر بکت قبل از هرچیزی آن‌سان که یونسکو اعتقاد داشت: «تئاتری است که اشیاء به بازی گرفته می‌شوند و به آن‌ها زندگی داده می‌شود. لذا بیشتر نمایشی برای دیدن است تا برای شنیدن.» (Ionesco, 1966: 63).

۴. معنای نمادین اشیاء

در تئاتر بکت اشیاء فقط دارای کارکردی کمیک و صحنه‌ای نیستند؛ بلکه انتخاب آن‌ها بدون نیت نیست و ازاین‌رو می‌توان آن‌ها را حامل معنا و یا دست‌کم دارای القایی نمادین دانست. طنابی که در نمایشنامهٔ *در انتظار گدو* لاکی با آن کشیده می‌شود و شلاقی که پوتزو در دست دارد، القاکنندهٔ معنای ارتباط ظالمانهٔ برده و سرور است. در *آخر بازی*، سوت زدن هام برای صدا کردن کلاو، مانند سوت زدن برای سگ‌ها، نشانه و تداعی‌کنندهٔ همان ارتباط بین برده و سرور است. در *عمل بی‌گفتار*، صدای سوتی که از منبعی نامعلوم می‌آید و شخصیت را به‌شکلی مکانیکی به عمل وامی‌دارد، نماد همان استبدادی است که انسان‌ها را به ماشین تبدیل

می‌کند. بنابراین شلاق، طناب و سوت همگی می‌توانند معنای نمادین همهٔ قدرت‌های زورگویی باشند که دیگران را به بند می‌کشند.

در نمایشنامهٔ *در انتظار گدو*، نگاه وسواسانه و مضطرب پوتزو به ساعت که مبادا «زمان متوقف شده باشد» (Beckett, 1952: 64) و در *آخر بازی*، حضور پررنگ ساعتی که طنینش «به کار آخرالزمان می‌آید» (Beckett, 1957: 67) ممکن است بیان نمادین دلمشغولی زجرآور شخصیت‌ها به زمان باشند؛ القای معنای انتظار و لحظهٔ آخر (هر دو تیتر در خود دغدغهٔ زمان را دارند)؛ لحظه‌ای که شخصیت‌ها از رسیدن آن آگاه‌اند؛ ولی پیوسته خود را سرگرم می‌کنند تا به آن نیندیشند.

درگیری بیهودهٔ استراگون برای درآوردن کفش می‌تواند بیان طنزآمیز مبارزهٔ بیهودهٔ انسان در رویارویی با مرارت‌های هستی باشد. جملهٔ اول نمایشنامه بیان این تلاش بیهوده است: «چیزی برای انجام دادن نمانده است.» (Beckett, 1952: 9). خالی بودن کفش و کلاه که استراگون و ولادیمیر به‌شدت آن‌ها را تکان می‌دهند و وارسی می‌کنند و به درون آن‌ها دست می‌کشند تا شاید «چیزی» از آن‌ها بیفتد، بر زندگی بی‌معنا و بی‌محتوا و خالی دلالت دارد: «هیچ‌چیزی، هیچ‌چیزی برای دیدن ندارد.» (Ibid, 10). ازاین‌رو، به‌نظر می‌رسد انسان جهان بیرون را بیهوده و از روی ناتوانی خود متهم می‌کند و با آن درمی‌افتد: «و انسانی که تماماً کفش خود را مقصر می‌داند حال آنکه خطاکار واقعی پاست.» (Ibid, 12).

عناصر دکور نیز بر پیری، تباهی و مرگ دلالت می‌کنند. درخت خشک در نمایشنامهٔ *در انتظار گدو*: اگر این درخت به‌فاصلهٔ یک روز گل می‌دهد، نه برای القای معنای تحول و گذر زمان است؛ بلکه بیشتر برای آن است که سرگردانی زمانی و مکانی شخصیت‌ها را با تأکید بیشتری بیان کند. در *آخر بازی*، فضای خالی اتاق با پنجره‌هایی در ارتفاع بالا، با پرده‌هایی افتاده و تابلویی برگشته بر روی دیواری لخت و برهنه همگی به‌معنای نفی هرگونه ارتباط با جهان زندهٔ بیرونی و جهان روبه‌زوال درونی است: «چیزی در افق نیست» و همه‌چیز «صفر و عدم» (Beckett, 1957: 46 & 48) است. دانه‌ها که نماد زندگی و تداوم آن هستند «نمی‌رویند» و «هرگز هم نخواهند رویید» (Ibid, 27-28). درواقع، جهان بکتی جهانی است که به‌گفتهٔ فرانسوا نودلمن، «هر تولیدمثلی خود یک مصیبت اعظم است.» (1998: 103). اینجاست که در *آخر بازی* هرکسی که تولیدمثل کند و تباری از خود برجای گذارد «یک تولیدکنندهٔ نفرین‌شده» و «یک شهوت‌ران ملعون» (Beckett, 1957: 23-24) است.

در جهان بکتی، هم موجودات و هم چیزها سیر آهسته و بازگشت‌ناپذیری به‌سوی نیستی و عدم دارند: ولادیمیر آخرین هویجش را به استراگون می‌دهد و می‌گوید آخریش را طول بده، «ازش دیگه چیزی نمانده است» (Beckett, 1952: 26). فردای آن روز فقط تربچه و شلغم باقی مانده است. درواقع، مزهٔ چیزها هم رو به بی‌مزگی می‌رود و استراگون می‌گوید: «هرچقدر جلوتر می‌رویم، همه‌چیز خراب‌تر میشه.» (Ibid, 27). پیپ هم درگیر همین سرنوشت می‌شود. در نمایشنامهٔ *در انتظار گدو* می‌خوانیم: «دومی بهتر از اولی بود.» (Ibid, 38). سگ بی‌پنجه در *آخر بازی* که نمی‌تواند خودش را سرپا نگه دارد، می‌تواند تصویر هام باشد که مدام در صندلی چرخدار نشسته است. در این اثر، اشیاء و چیزهای اطراف هام ناپدید می‌شوند و همه به‌سوی نیستی می‌روند: «چرخ دوچرخه‌ای نمونده» (Beckett, 1957: 22)، «... فرنی نمونده» (Ibid, 23)، «... قرصی نمونده» (Ibid, 76)، «... پتویی نمونده» (Ibid, 89)، «... آرام‌بخشی نمونده» (Ibid, 949)، «... کفنی نمونده» (Ibid, 102). درواقع، اشیاء، نشانه‌ها و شواهدِ دیداری و عینی قانون کلی جهان بکتی هستند؛ جهانی به‌سوی نیستی و عدم.

۵. دلالت‌های فلسفی اشیاء و فضاها

فراتر از هر نمادگرایی، می‌توان گفت اشیاء در عین بی‌معنایی‌شان دلالتی معنایی دارند. اغلب، گرایشی وجود دارد که تئاتر بکت را به فلسفهٔ پوچی- که سارتر و کامو مطرح کرده بودند- نزدیک کند. به عبارت دیگر، فراتر از معانی نمادین و ضمنی، حرکات و توجه موشکافانه‌ای که شخصیت‌ها برای کشف ابژه‌های پیش‌پاافتاده نشان می‌دهند و یا درباره‌شان صحبت می‌کنند، ممکن است در خود حاوی معنایی فلسفی باشد. این حرکات و توجه‌های بی‌مورد و بی‌مفهوم به اشیاء در نگاه اول، با درنظر گرفتن تکرار وسواسانهٔ آن‌ها و با توجه به نشانه‌های کلامی که یکباره در کنار نشانه‌های سردرگم دیگر ظاهر می‌شوند، روزنه‌هایی هستند که ما را یکباره به سطح معنایی ژرف‌تری هدایت می‌کنند. برای مثال، در پایان بحث و جدلی که دربارهٔ هویج و شلغم بین ولادیمیر و استراگون درمی‌گیرد، در آخر این مکالمه- که در آن نشانه‌های زبانی بی‌هیچ نظم زبانی و بی‌ربط با یکدیگر پشت‌سر هم می‌آیند- ولادیمیر ناگهان با استفاده از ضمیر خنثی، کلی و نامعینِ «این» به اندیشهٔ خود جنبه‌ای فراگیر می‌دهد و ما را از سطح ظاهری گفت‌وگویی بی‌معنا و پیش‌پاافتاده درباب هویج و شلغم به سطح ژرف معنایی فلسفی

می‌کشاند: «این واقعاً بی‌معناست»؛ «این» ممکن است به کلیت هستی برگردد. به‌عبارتی، بیهودگی و پوچی جزئیات یکباره تاحد مسائل فلسفی دربارهٔ هستی بسط پیدا می‌کنند.

در *آخر بازی* توجه موشکافانه و وسواسانهٔ شخصیت‌ها به اشیاء بسیار پیش‌پاافتاده، پوچی حرکات و ژست‌ها و رفتار شخصیت را برجسته می‌کند. برای مثال، کلاو برای پیدا کردن جایی که در آن ساعت شماته‌داری را بگذارد شروع به حرکت و چرخیدن در صحنه می‌کند، تابلو را وارسی می‌کند، آن را پایین می‌آورد و ساعت را جای آن می‌گذارد. حرکات او مانند عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی است که پیوسته دور خود می‌چرخند. به‌نوعی، تسلسل حرکات ضد و نقیض گاه بیانگر یکی‌شدن افعالی است که از نظر معنایی مشابه نیستند: «برداشتن، زدن و پرت کردن عینک» ضمن بیان پوچی حرکات، افعال جدا از هم را با هم یکسان کرده، به‌نوعی تشخص معنادار افعال را نفی می‌کنند.

در *آه چه روزهای خوبی* از یک‌سو شاهد تضاد معناداری بین توجه موشکافانهٔ وینی به اشیاء روزمره و پیش‌پاافتاده هستیم و از سوی دیگر اندیشه‌های او دربارهٔ بی‌معنایی هستی. او ساک خود را بدون هیچ هدف معلومی وارسی می‌کند: «بدون هیچ هدفی، برای هیچ، هیچ هدفی در زندگی.» درواقع، اشیاء فقط حضور دارند: «ساک وجود دارد»؛ یعنی صرفاً «آنجا هستند» بی‌هیچ معنایی که آشکارا به آن اشاره شده باشد و هیچ منطقی. اما در عین حال دارای زندگی مستقل و خاص خود هستند؛ زندگی غریب و اضطراب‌آور. وینی می‌گوید: «اشیاء زندگی خود را دارند»؛ مانند آینه‌ای که مستقل از آنچه بازمی‌تاباند وجود دارد و برای انعکاس دادن آن به انسان نیازی ندارد.

به هر حال، در آثار بکت شخصیت‌ها همواره با اشیاء سروکله می‌زنند، آن‌ها را وارسی می‌کنند، جابه‌جا می‌کنند، در دست می‌گیرند، زمین می‌گذارند و بادقت به آن‌ها نگاه می‌کنند. اشیاء در غیاب مخاطب فعال، نقش مخاطب شخصیت‌ها را نیز بازی می‌کنند؛ به این ترتیب با تعامل با آن‌ها، شخصیت‌ها سکوت و تنهایی خود را فراموش می‌کنند. وینی می‌گوید: «بی‌ابژه‌ها چکار کنم، وقتی واژه‌ها تنهایم می‌گذارند». درواقع، اشیاء فراتر از نقش کمیک و دراماتیکی خود نقشی ارتباطی دارند و جانشین واژه‌ها و گفتار می‌شوند.

بین تبادل کلامی و تبادل اشیاء مانند تبادل کلاه و کفش در نمایشنامهٔ *در انتظار گدو* ارتباطی موازی وجود دارد. تبادل تکراری و بی‌هدف واژه‌ها قرینهٔ ژست‌های تکراری و تبادل

پوچ و تکراری اشیاء می‌شود و بی‌نظمی نظام نشانه‌ای حرکتی از یک‌سو و اغتشاش نظام نشانه‌ای کلامی از سوی دیگر، فضای نمایش را به فضایی کائوتیک و پرتنش تبدیل می‌کند.

در تئاتر بکت، حرکت‌های بدن مانند نشانه‌های زبانی دچار درهم‌ریختگی می‌شوند تا امکانات خود را به نهایت برسانند. همان‌گونه که تکرار یک صوت و یا یک جمله به ازهم‌پاشی معنا منجر می‌شود، تکرار حرکت و ژست به شکل‌هایی اتوماتیک و بی‌معنا می‌انجامد.

اما ارتباط شخصیت‌ها با واژه‌ها در تضادِ ارتباط آن‌ها با اشیاء است. واژه‌ها شخصیت‌ها را تنها می‌گذارند. وینی: «کلمات شما را رها می‌کنند. آری آن‌ها شما را رها می‌کنند»؛ اما شخصیت‌ها بی‌اشیاء هیچ‌اند و هستی آن‌ها درگرو حضور مصرّانهٔ آن‌هاست. درواقع، «داشتن» آن‌ها به‌معنای «بودن» آن‌هاست؛ اشیاء آن‌ها را از تنهایی و سکوت می‌رهانند. برای لاکی کلاه داشتن به‌معنای اندیشیدن و سخن گفتن است؛ زیرا او نمی‌تواند بدون کلاه بیندیشد و وقتی ولادیمیر کلاهش را می‌گیرد، لاکی حرف نمی‌نزد و می‌افتد و تنها وقتی حال می‌آید که چمدانش را در دست گیرد. زمانی که لاکی کلاه بر سر دارد، سکوتش را می‌شکند و شروع به حرف زدن با خود می‌کند؛ درواقع کلاه پریشان‌گویی‌های او را فعال می‌کند و به‌عبارتی، به او هستی می‌دهد. «داشتن شیء» بیان «داشتن هستی» و بنابراین، یافتن هویت است.

حضور مصرّانه و لجوجانهٔ اشیاء در تئاتر بکت، اوژن یونسکو را برآن می‌دارد تا تئاتر او را «تئاتر دیداری» بداند؛ تئاتری که در آن «اشیاء به بازی واداشته می‌شوند و به آن‌ها زندگی داده می‌شود» (Ionesco, 1966: 63)؛ تئاتری که در آن اندیشه به تصویری عینی و ملموس کشانده می‌شود.

۷. نتیجه‌گیری

می‌توان الگویی ثابت و ساختاری مشترک برای غالب آثار بکت معرفی کرد:

– در بیشتر آثار معروف بکت با فضایی بسته و ثابت روبه‌رو می‌شویم: فضایی اضطراب‌آور (ازنظر ریشه‌شناسی، آنگواس در فرانسه از آنگولوس به‌معنای فضای بسته، جداشده و دورافتاده است).

– در این فضای بسته شخصیت بکتی در حالت تعلیق و انتظار قرار دارد. در هنگام انتظار، زمانی‌که قرار است حادثه‌ای اتفاق بیفتد و شُکی وارد شود، جسم ناخودآگاه به تکرار متوسل می‌شود. این تکرار در حوزهٔ زبانی و حرکتی شخصیت‌ها بروز می‌کند و این تکرار مکانیکی و

خودکار، کارکردِ کشتن لحظه و منجمد کردن زمان را دارد. درواقع، تکرار، جسم را به جسمی فرمان‌بردار تبدیل می‌کند؛ زیرا برای مطیع کردن جسم نباید فقط با آن مستبدانه رفتار کرد؛ بلکه می‌توان آن را گرفتار تکرار کرد تا جایی که عمل، مکانیکی و خودکار می‌شود و انسان را به عروسکی کوکی تبدیل می‌کند.

– پیام بکت در آثارش ممکن است این باشد که او با خلق آثاری که در آن‌ها از یک‌سو با اوج اغتشاش زبانی و انبوه دال‌های شناوری روبه‌روییم که هیچ قطعیت معنایی را تضمین نمی‌کنند و از سوی دیگر با نظام حرکتی که بی‌وقفه از سر گرفته و تکرار می‌شود، ما را نیز در چرخهٔ سرگیجه‌آور هستی این شخصیت‌های مکانیکی وارد کرده، در اضطراب آن‌ها سهیم می‌کند.

– بکت با بی‌نظمی و آشفتگی نشانه‌ای آثارش، راه رسیدن به معنای قطعی را سد می‌کند و خواننده را وامی‌دارد تا برای فهم این نظام‌های نشانه‌ای آشفته و درهم، به داده‌های فرامتنی متوسل شود و در شکل‌گیری معنایی که هرگز به تلهٔ تعین معنایی گرفتار نمی‌شود، فعالانه شرکت کند.

پی‌نوشت

۱. A. Artaud نویسنده و شاعر فرانسوی که هم به‌سبب بحران‌های روحی که آن را تا سرحد دیوانگی کشاند و هم به‌دلیل اندیشه‌های انقلابی در حوزهٔ ادبیات و تئاتر، بر هم‌عصران خود تأثیر بسیاری برجای گذاشت.

منابع

- Artaud, A. (1964) "La Mise en Scène et la Métaphysique". dans *Le Théâtre et Son Double.* Gallimard, "Idées.
- Beckett, S. (1974). *Oh les Beaux Jours*. éd. de Minuit.
- _____ (1952). *En Attendant Godot*. éd. de Minuit.
-_____(1957). *Fin de Partie*, éd. de Minuit.
- Godin, Georges (1994). *Beckett -entre le Refus de L'art et le Parcours Mystique*.
- Janvier, L. (1966). *Pour Samuel Beckett*. éd. de Minuit.
- Ionesco (1966). "Expérience du Théâtre". dans *Notes et Contre-notes*. Gallimard, "Idées".
- Noudelmann, Fr. (1998). *Beckett ou la Scène du Pire*. Champion.

تأثیر ترجمه بر بازی‌های کلامی با تکیه بر نمایشنامه‌های شکسپیر

فرزان سجودی*

محبوبه سجادی‌فرد**

چکیده

درمقابل الگوی دوتایی یاکوبسن- که استعاره و مجاز را دو قطب اصلی زبان می‌داند- الگوی چهاروجهی‌ای وجود دارد که به پیروی از گرمس تدوین شده است و در آن چهار صنعت ادبی استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه مجازهای اصلی را تشکیل می‌دهند. از آنجا که جهان امروز جهان تعامل فرهنگ‌هاست و ما را گزیری نیست جز چالش با اندیشه‌های دیگر، خواه‌ناخواه، باید به ترجمهٔ متون ادبی (و متون نمایشی به‌عنوان دسته‌ای از متون ادبی) دست بزنیم. اما طی فرایند ترجمه، برای مجازهای اصلی چهار اتفاق می‌افتد. در ترجمه ممکن است چهار مجاز اصلی حفظ شوند، حذف شوند، از صنعتی به صنعت دیگر تغییر یابند و یا در حین ترجمه به متن افزوده شوند. این اتفاق‌ها موجب می‌شود میزان خبررسانی متن و ابهام و تأویل‌پذیری متن اصلی با متن ترجمه یکسان نباشد. به این ترتیب، متنِ ترجمه که حاصل خوانش مترجم است، با متن اصلی برابر نیست. متن ترجمه‌شده کپی‌ای است که با اصل برابر نیست؛ زیرا میزان تعلیق معنا و میزان خبررسانی در متن مبدأ و متن ترجمه‌شده یکسان نیست. متن ترجمه‌شده مترادف متن اصلی است؛ اما خود همان‌چیز نیست.

---

* دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر تهران fsojoodi@yahoo.com

** کارشناس ارشد ادبیات نمایشی ala1362@gmail.com

واژه‌های کلیدی: مجازهای اصلی، بازی‌های کلامی، ترجمه، مربع معنایی، شکسپیر.

۱. مقدمه(۱)

نظریهٔ خبر[1] نخست در علوم و به‌ویژه در مخابرات مطرح شد، سپس زبان‌شناسان از آن سود بردند و آن را در کتاب‌های خود مطرح کردند. پس از آن کم‌وبیش در نظریه‌های مربوط به ماهیت شعر به‌کار گرفته شد و به‌ویژه مارتینه[2] فرانسوی، استاد معروف زبان‌شناسی، نظریهٔ خود را دربارهٔ ادبیات و شعر بر اصل همین information بنا نهاد (شمیسا، ۱۳۷۰: ۳۱).

براساس نظریهٔ خبر، هر عبارتی دربردارندهٔ مقداری خبر یا اطلاع است و هرچه خبر پیام بیشتر باشد، البته توجه خواننده را بیشتر به خود جلب می‌کند. اگر کسی در بهار، کنار باغچه به شما بگوید: چه شکوفه‌های زیبایی، جمله‌ای عادی و بدیهی گفته است. در این جمله چندان خبری نیست؛ زیرا وجود شکوفه در بهار طبیعی است و ازاین‌رو مقدار خبر این جمله نزدیک به صفر است. اما اگر کسی عین همین جمله را در زمستان به شما بگوید، خبر بزرگی داده است که باعث اعجاب و جلب توجه می‌شود. برمبنای نظریهٔ خبر یا اطلاع، شعر، پیام یا مجموعه‌عباراتی است که مقدار خبر آن بسیار زیاد باشد و همواره باعث اعجاب و جلب توجه خواننده شود. هرچه احتمال امکان و وقوع و پیش‌بینی کمتر باشد، مقدار خبر بیشتر است و ازاین‌رو مقدار خبر در مطالب و جملات متعارف و بدیهی صفر است (همان، ۳۱-۳۲). بالا بردن سطح خبر در آثار ادبی از راه‌های متفاوتی صورت می‌گیرد؛ به‌کار بردن صنایع ادبی و استفادهٔ فراوان از تشبیه، استعاره، مجاز، شخصیت‌بخشی، اغراق و امثال این‌ها از روش‌های آن است (برای آشنایی با شیوه‌های بالا بردن سطح خبر ر.ک شمیسا، ۱۳۷۰).

در این پژوهش، از بین راه‌های مختلفی که در بالا بردن سطح خبر در آثار ادبی تأثیرگذار است، به‌طور خاص بر چهار صنعت ادبی استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه تمرکز می‌کنیم و می‌کوشیم به این پرسش‌ها پاسخ دهیم: میزان خبررسانی چهار مجاز اصلی در قیاس با یکدیگر چقدر است و در فرایند ترجمه برای چهار صنعت ادبی نام‌برده چه اتفاق‌هایی می‌افتد؟ آیا

1. information theory
2. A. Martinet

میزان خبررسانی متن در ترجمه حفظ می‌شود یا دستخوش تغییر می‌شود؟ بنابراین، نخست به اهمیت فنون بلاغی و سپس به دو قطب استعاره و مجاز اشاره می‌کنیم و درمقابل آن مربع معنایی را قرار می‌دهیم. در ادامه، به‌طور جداگانه به هریک از مجازهای اصلی می‌پردازیم و سرانجام تأثیر ترجمه را بر میزان خبررسانی آن‌ها روشن می‌کنیم.

۲. فنون بلاغی

بیشتر نشانه‌شناسان معاصر مطالعهٔ فنون بلاغی (مانند استعاره، مجاز و کنایه) را در قلمرو نشانه‌شناسی می‌دانند (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۸). ساخت‌گرایان، پساساخت‌گرایان و شناخت‌شناسان در نیمهٔ دوم قرن بیستم دوباره فنون بلاغی را مورد توجه قرار دادند. ویژگی اصلی گرایش معاصر آن است که نشان دهد صورت‌های بلاغی در شکل دادن به «واقعیت‌ها» نقش ژرف و انکارناپذیری دارند. به‌نظر آنان، فنون بلاغی فقط آرایه‌های سبکی نیستند؛ بلکه از سازکارهای شکل‌دهنده به گفتمان‌اند (همان، ۵۹). چندلر اعتقاد دارد: «فنون بلاغی صرفاً با چگونگی بیان اندیشه‌ها سروکار ندارد؛ بلکه بر چگونگی اندیشیدن نیز تأثیر می‌گذارد... توجه به فنون بلاغی به ما کمک می‌کند تا دست به ساختارشکنی همهٔ انواع گفتمان بزنیم.» (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۹؛ چندلر، ۱۳۸۷). «باید بدانیم که تمام شیوه‌های گفتمانی لزوماً از ابزارهای بلاغی برخوردارند.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۸۸). این صناعات فقط جنبهٔ تزیینی ندارند؛ بلکه فنون بلاغی جزء جداناپذیر زبان به‌شمار می‌آیند و این صناعات دید ما را به جهان دگرگون می‌کنند (Bennett & Hall, 1995: 119-120).

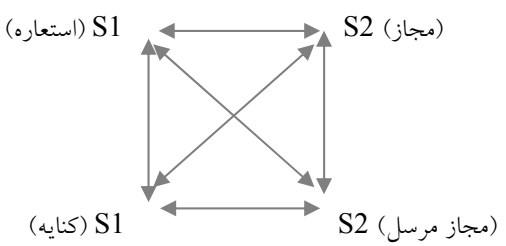
۳. از قطب‌های استعاره و مجاز تا مربع نشانه‌شناختی گرماس

رومن یاکوبسن، زبان‌شناس روسی، در مقالهٔ معروف خود با عنوان «قطب‌های استعاره و مجاز»[1] در بررسی اختلال‌های زبانی به دو نوع زبان‌پریشی اشاره می‌کند: نوع اول، ناشی از اختلال در توانایی گزینش و جانشین‌سازی است که به درک شباهت‌های زبانی در فرد لطمه می‌زند و نوع دوم، اختلال در توانایی ترکیب و تلفیق است که درک نکردن مجاورت را به‌همراه دارد. یاکوبسن اعتقاد دارد:

1. "The Metamorphic and Metonymic Poles"

> شکل‌گیری گفتمان ممکن است به دو طریق معنایی متفاوت صورت پذیرد. یک موضوع ممکن است برحسب شباهت یا به‌واسطهٔ مجاورت، به‌دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری مناسب‌ترین نام برای مورد اول می‌نماید و روش مجازی را می‌توان مطلوب‌ترین برچسب برای مورد دوم دانست که موجزترین نمود خود را به‌ترتیب در استعاره و مجاز(۲) می‌یابند (۱۳۸۸: ۱۲۱).

درمقابلِ الگوی دوتایی یاکوبسن، الگوی چهاروجهی‌ای وجود دارد که به پیروی از الگوی چهاروجهی گرماس تدوین شده است. ویکو[1] را معمولاً نخستین کسی می‌دانند که چهار مقولهٔ استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه را از هم متمایز کرد. هرچند برخی معتقدند این تمایز در *ریطوریقای* پتروس راموس،[2] فیلسوف اومانیست فرانسوی، ریشه دارد (سجودی، ۱۳۸۲: ۶۶). ادیب آمریکایی، کنت بروک،[3] نیز این چهار صنعت بدیعی را «صنایع اصلی» نامیده است. هریک از این چهار مقوله معرّف رابطهٔ ویژه‌ای بین دال و مدلول است. وایت معتقد است این روابط عبارت‌اند از: تشابه (استعاره)، مجاورت (مجاز)، رابطهٔ ماهیتی (مجاز مرسل) و دوگانگی (کنایه). این چهار صنعت چنان فراگیرند که کالر وسوسه می‌شود بگوید این‌ها درواقع «نظامی را می‌سازند که براساس آن، ذهن، جهان را به‌گونه‌ای مفهومی در قالب زبان درک می‌کند.» (همان، ۶۷). جیمسون با به‌کارگیری مفهوم «مربع معنایی» تصویر جالبی از این چهار صنعت به‌دست می‌دهد:



شکل ۱: چهار مجاز اصلی

(چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰۷)

1. Gianbatista Vico (1668-1744)
2. Petrus Ramus (1551-1572)
3. Kenneth Burke (1897-1993)

این چارچوب‌های نظری بر ایجاد تمایز بین مجاز و مجاز مرسل متکی است؛ درحالی که به‌نظر می‌رسد هیچ‌گاه از این دو در تمایز با یکدیگر تعریف جامع و مانعی بیان نشده است (سجودی، ۱۳۸۲: ۶۷). یاکوبسن الگوی دوتایی را برگزید و استعاره و مجاز را بنیادی دانست. وایت عقیده داشت «یکی از مزیت‌های تحلیل چهارتایی زبان مجازی[۳] مقاومت دربرابر تقلیل به تقسیم‌بندی دوتایی مفهوم سبک‌هاست.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰۸). در اینجا چهار صنعت ادبی یادشده را با رویکرد نظریهٔ خبر بررسی می‌کنیم و فرض را بر این می‌گذاریم که مفهوم استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه بر خوانندگان روشن است؛ بنابراین فقط به ذکر نکاتی مختصر بسنده می‌کنیم. اما پیش از ورود به بحث اصلی، اشاره به علل کاربرد فنون بلاغی را ضروری می‌دانیم.

۴. علل کاربرد فنون بلاغی

نویسندگان به‌دلایل مختلفی در خلق آثار ادبی از صناعات ادبی استفاده می‌کنند. برخی از این دلایل اجتماعی است؛ گاه نویسنده در شرایط اجتماعی- سیاسی ویژه به روش‌های غیرمستقیم ارائهٔ پیام متوسل می‌شود (لطفی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۹). علل روان‌شناختی نیز در عرضهٔ غیرمستقیم پیام و کاربرد مجازهای اصلی تأثیرگذارند؛ برای مثال گاه نویسنده صناعات ادبی را با هدف افزایش میزان تفکربرانگیزی متن به‌کار می‌برد که این عمل موجب افزایش حظ و لذّت می‌شود و درجهٔ به‌خاطر ماندن پیام افزایش می‌یابد و نیز امکان به‌یاد آوردن آن را در زمان‌های بعد افزایش می‌دهد (همان، ۱۴۹-۱۵۰). آخرین علت استفاده از مجازهای اصلی به‌عنوان گونه‌ای از فنون بلاغی، علل موضوعی و زبانی است. گاهی به‌علت ماهیت ویژهٔ پیام شاعر و نبودن عناصر زبانی مناسب جهت بیان آن، شاعر یا آفرینندهٔ سخن ادبی به الگوهای غیررایج زبانی متوسل می‌شود. به عبارت دیگر، وقتی واژه‌های موجود در زبان با ساختمان واژگانی و اجزای معنایی شناخته‌شده به‌تنهایی دربرگیرندهٔ پیام شاعر با ویژگی‌های منحصربه‌فردش نباشد، شاعر با کنار هم قرار دادن واژه‌های مختلف در الگوهای معنایی و ادبی مخصوص امکان آمیزش و مراودهٔ اجزای معنایی این واژه‌ها را به‌وجود می‌آورد و از این راه امکاناتی برای بیان اندیشه و پیام خودش در زبان ابداع می‌کند. با توجه به آنچه گفته شد، درمی‌یابیم نویسنده با کاربرد مجازهای اصلی، اقدام به بیان غیرمستقیم پیام می‌کند (لطفی‌پور، ۱۳۷۲: ۷۵).

۵. استعاره[1]

استعاره معلوم را به‌جای مجهول می‌نشاند، یا بهتر است بگوییم مجهول را از طریق تحویل آن به درون روابط امرِ معلوم تفهیم می‌کند (هیوارد، ۱۳۸۱: ۲۷۸). درواقع، استعاره همان تشبیه[2] فشرده است که در آن مشبّه‌به مذکور و مشبّه محذوف است. استعاره ازآن‌رو که باید در خدمت اثبات مشبّه قرار گیرد، فقط یک تأویل دارد و چندمعنایی نیست. روش استعاره بر حذف کلام استوار است که وقتی آن را به اصل برمی‌گردانیم، درمی‌یابیم گوینده درصدد اثبات یک امر صحیح و عقلی است و دعوی امری را دارد که از سنخ امور عقلی است. زیبایی و برجستگی استعاره در اثبات این‌همانی و اتحاد دو امر است (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۱۹–۱۲۰). استعاره نیز مانند تشبیه انواع متفاوتی دارد و بسته به اینکه در کدام دسته قرار گیرد، میزان تأویل‌پذیری و درجهٔ غیرمستقیمی آن و درنتیجه، میزان خبررسانی‌اش تغییر خواهد کرد. «استعاره امری زبانی و درحد واژگان نیست؛ بلکه فرایند تفکر انسان اساساً استعاری است.» (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۶۳).

۶. مجاز[۴]

واژهٔ metonymy (مجاز) مشتق از واژهٔ یونانی meta به‌معنای «تغییر» و onuma به‌معنای «نام» است. بنابراین، نخستین معنای مجاز عبارت است از: جایگزین کردن نام یک نشان به‌جای نام چیزی که درنظر داریم (هیوارد، ۱۳۸۱: ۲۷۷). پیشتر در بحث یاکوبسن[۵] دربارهٔ استعاره و مجاز گفته شد که مجاز بر رابطهٔ مجاورت استوار است. اگرچه استعاره بر نوعی بی‌ارتباطی ظاهری مبتنی است، مجاز یا کاربرد یک مدلول به‌جای مدلولی دیگر که با آن در ارتباط مستقیم است سروکار دارد. مجاز بر روابط مختلف نمایه‌ای بین مدلول‌ها استوار است؛ به‌ویژه رابطهٔ علت و معلول (Chandler, 2002؛ سجودی، ۱۳۸۲: ۵۹). مجاز احضار یک کلیت توسط یک اتصال است. همچنین، مجاز جانشینی عناصر ملازم هم (چیزهایی که همیشه با هم دیده می‌شوند) است (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹۶).

1. metaphor
2. simile

بین مجاز و مجاز مرسل تفکیک درستی وجود ندارد. اما اگر مجاز مرسل را ذکر کل و ارادهٔ جزء و یا برعکس ذکر جزء و ارادهٔ کل بدانیم، می‌توانیم سایر انواع مجاز را در دستهٔ مجاز بدانیم؛ البته میزان مخیّل بودن و تعلیق معنا و درنهایت میزان خبررسانی این دو گونه از مجازهای اصلی را در یک اندازه تصور کنیم و بسته به نوع کاربرد و تبلورشان در جملات مختلف، گاه مجاز و گاهی مجاز مرسل را خبررسان‌تر از دیگری بدانیم.

۷. مجاز مرسل(۶)

در زبان یونانی واژهٔ synecdoche به‌معنای جمع کردن با هم است. جزئی از چیزی در معنای کل آن یا (در موارد نادرتر) کل یک چیز در معنای جزء آن به‌کار رود (ایبرمز و گالت هرفم، ۱۳۸۷: ۱۵۴). برخی از نظریه‌پردازان مجاز مرسل را یک مجاز مستقل درنظر گرفته‌اند؛ گروهی آن را نوعی از مجاز دانسته‌اند؛ بعضی دیگر هم محدودهٔ عملکرد آن را جزئی از مجاز پنداشته‌اند. یاکوبسن هم مجاز و هم مجاز مرسل را مبتنی‌بر مجاورت می‌دانست (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰۰). ریچارد لانهام،[1] دانشمند علم بلاغت، گفته است که اغلب، مجاز مرسل را این‌طور توصیف کرده‌اند: «قرار دادن جزء به‌جای کل، موارد به‌جای انواع، یا برعکس.» (همان‌جا). درکل، می‌توان به این نتیجه رسید که «آنچه در سنت مطالعات ادبی دنیای زبان انگلیسی synecdoche نامیده شده است، هرچند درمورد آن اتفاق‌نظر وجود ندارد، ولی عموماً در معنای رابطهٔ مجازی بین جزء و کل (یا برعکس آن) به‌کار رفته است.» (سجودی، ۱۳۸۷: ۷۳). چندلر می‌نویسد: «روابط جزء به کل (در مجاز مرسل) بازتابی از مستقیم‌ترین اتصال میان دال با مدلولش هستند؛ زیرا جزء به‌طور وجودی با کل که در اینجا مدلول آن است اتصال دارد و بخشی از واقعیت هستیِ آن است.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰۱).

اصطلاح مجاز مرسل در زبان فارسی نباید ما را گمراه کند. در زبان فارسی مجاز مرسل را گونه‌ای از مجاز به‌شمار می‌آوریم؛ درحالی که آنچه در سنت مطالعات ادبی غربی اصطلاحاً synecdoche خوانده می‌شود، می‌تواند بخشی از metonymy باشد یا نباشد. یادآوری این مطلب ضروری است که ما در این پژوهش، به‌منظور یکدستی مطلب، واژهٔ «مجاز مرسل» را معادل synecdoche گرفته‌ایم.

1. Richard A. Lanham

در مجاز مرسل (در این نوشته به پیروی از چندلر ذکر کل و ارادهٔ جزء و یا برعکس) مستقیم‌ترین اتصال میان دال با مدلولش برقرار می‌شود. «جانشینی در مجاز مرسل براساس تداعی مجاورت و طی روند کاملاً عقلی صورت می‌گیرد.» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۱۷). بنابراین، در این فرایند تخیل نقشی ندارد؛ پس در خبررسانی نیز نقش چندان پررنگی ندارد. ازهمین‌روست که «یاکوبسن مجاز مرسل را ویژگی غالب سبک واقعیت‌گرا شمرده است.» (همان‌جا).

۸. کنایه[۷]

کنایه را در زبان فارسی مترادف با «خلاف‌آمد عادت بودن» دانسته‌اند. چندلر اعتقاد دارد:

> در میان چهار مجاز اصلی، کنایه ریشه‌ای‌ترین موقعیت را داراست. همانند استعاره، به‌نظر می‌رسد دالِ نشانهٔ طنزآمیز هم بر چیزی دلالت دارد؛ اما باید بدانیم که در این مورد دالِ دیگری هم وجود دارد که از طریق آن می‌فهمیم که دال اولی دلالت بر چیزی کاملاً متفاوت داشته است. درواقع معنای نشانه‌های کنایه‌آمیز متضاد با آن چیزی است که ظاهراً می‌گویند. به همین دلیل این نشانه‌ها بر تقابل‌های دوتایی عمل می‌کنند. بنابراین، کنایه بازتابی از فکر یا احساسی متضاد با فکر و یا احساس گوینده یا نویسنده است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰۲).

کنایه بر ناهمانندی یا بی‌ربطی استوار است (همان، ۲۰۳). برخلاف ادعای صورت‌گرایان و ساخت‌گرایان- که معنا را «درون‌متنی» می‌دانند- دربارهٔ کنایه، به‌طور قطع رجوع به بافت (برون‌متنی) است که تعیین‌کنندهٔ معناست (سجودی، ۱۳۸۷: ۷۴).

بی‌تردید، دریافت کنایه بدون توسل به دیگر لایه‌های متنی اعم از لایه‌های زبانی یا غیرزبانی متن ممکن نیست. اگر برای مراسمی عدهٔ اندکی آمده باشند و کسی بگوید: «عجب جمعیت انبوهی»، درواقع کنایه به‌کار برده است و حرف او بر متضاد مدلول متعارف «جمعیت» دلالت می‌کند. اگر در محل باشیم و از طریق لایه‌های متنی زبانی شاهد عدم حضور مردم باشیم، به‌کمک اطلاعات آن لایه‌ها، جملهٔ یادشده را در مفهوم کنایی آن دریافت خواهیم کرد. حال ممکن است همین وضعیت درون یک روایت که تنها رسانهٔ آن زبان است، رخ دهد. در چنین وضعیتی، لایه‌های متن کلامی (یعنی شرح کلامی عدم حضور مردم در اجتماع) است که به ما نشان می‌دهد این جمله باید به مفهوم کنایی آن خوانده شود. پس کنایه به این معنا، ناشی

از روابط متنی است و بیرون از متن سخن گفتن درمورد کنایه راه به جایی نمی‌برد (همان، ۲۷۱). فتوحی نیز به این نکته اشاره می‌کند:

> کنایه بیش از دیگر انواع مجاز با زمینهٔ فرهنگی کلام پیوند دارد و درک مقصود آن مستلزم آگاهی از بافت فرهنگی و اجتماعی و آشنایی با آداب و رسوم و زمینه‌های آن تعبیر کنایی است. از دو معنای مجازی و حقیقی که در هر تعبیر کنایی هست، معنای مجازی در بافت کلام مشخص‌تر می‌شود و اگر کنایه را از بافت جدا کنیم، معنای مجازی آن از دست می‌رود و در بیرون از بافت، معنای حقیقی خواهد داشت (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۲۱).

ازدیدگاه انگلیسی‌زبانان، کنایه انواع مختلفی دارد و واژه‌ای گسترده‌تر از کنایه در زبان فارسی است و نه‌تنها کنایه، بلکه صناعاتی مانند تجاهل عارف، علاقهٔ تضاد و... را دربرمی‌گیرد.[۸] کنایه بیش از مجاز و مجاز مرسل مخیّل است و غیرمستقیم‌تر از انواع مجازهاست و می‌توان ادعا کرد که میزان خبررسانی و تعلیق معنا در کنایه بیشتر از تمام انواع مجاز است (برای آشنایی با میزان تعلیق معنا در صناعات ادبی ر.ک فتوحی، ۱۳۸۷). درمقابل، استعاره مخیّل‌تر از کنایه است. ازاین‌رو، دسته‌بندی چهار مجاز اصلی براساس میزان خبررسانی را می‌توان به صورت نمودار زیر نشان داد:

شکل ۲: میزان خبررسانی در چهار مجاز اصلی

۹. تحلیل چند نمونه

در این بخش تأثیر ترجمه را بر هریک از چهار مجاز اصلی بررسی می‌کنیم و نشان می‌دهیم که در ترجمه، برای هریک از چهار صنعت ادبی استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه چه اتفاق‌هایی رخ می‌دهد و این مسئله بر میزان خبررسانی متن و میزان غیرمستقیمی آن چقدر تأثیرگذار است.

۱-۹. ترجمهٔ استعاره در متون ادبی

برخی استعاره‌ها در ترجمه به استعاره ترجمه می‌شوند. نمونهٔ استعاره‌هایی را که در مرحلهٔ ترجمه حفظ شده است می‌بینیم. وقتی استعاره به استعاره ترجمه شود، میزان خبررسانی آن به قوّهٔ خود باقی می‌ماند و درجهٔ تأثیر آن نیز تغییر نخواهد کرد:

نمونهٔ ۱	الگوی زبان مبدأ	**Macbeth**: there **the grown serpent** lies; **the worm that's fled** Hath nature that in time will venom breed, No teeth for the present (Macbeth, Act 3, Scene 4).
	معادل ترجمهٔ پازارگادی	مکبث: **مار بزرگ** [استعاره از بانکوو] آنجا افتاده است؛ **آن مار دیگر هم که گریخته** [استعاره از فلیانس] طبیعتی دارد که اگرچه هنوز دندان ندارد، ولی به‌موقع خود زهرآگین می‌شود (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۱۳۳۱).

the grown serpent (= مار بزرگ) در گفت‌وگوی مکبث استعاره از بانکوو است. در این نمونه، استعارهٔ متن مبدأ حفظ شده است.

گاه استعاره‌ها در ترجمه حذف می‌شوند:

نمونهٔ ۲	الگوی زبان مبدأ	**Laertes**: For **nature crescent** does not grow alone, In thews and bulk, but as this **temple waxes** The **inward service of the mind and soul** Grows wide withal… (Hamlet, Act 1, Scene 3).
	معادل ترجمهٔ فرزاد	لایرتیس:... زیرا مرد جوان فقط جسم و جان و عضلاتش رشد نمی‌کند. بلکه به‌تدریج هرقدر سنش بیشتر می‌شود، عقل و روحش نیز به همان درجه پرورده‌تر می‌گردد (شکسپیر، ۱۳۸۴: ۴۰).
	معادل ترجمهٔ پازارگادی	لائرتز:... **هلال طبیعت** تنها ازلحاظ حجم و رگ و پی بزرگ نمی‌شود، بلکه هرچه این جسم به بدر می‌رود، روح و فکر از درون کار خود را توسعه می‌دهد... (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۹۰۷).

در ترجمهٔ فرزاد هیچ‌یک از استعاره‌ها رعایت نشده و مترجم فقط به بازگو کردن پیام، بدون ارائهٔ مستقیم تصاویر و نمادهای یادشده پرداخته است. در ترجمهٔ پازارگادی پاره‌ای از استعاره‌ها رعایت شده است.

برخی استعاره‌ها در ترجمه به صنعت دیگری تبدیل می‌شوند. برای مثال، استعاره به تشبیه تبدیل می‌شود. میزان تأثیر ادبی صناعات ادبی با هم تفاوت‌هایی دارند و تغییر یک صنعت ادبی به صنعت دیگر در فرایند ترجمه، علاوه‌بر اینکه موجب برهم خوردن تعادل ترجمه‌ای خواهد شد (لطفی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۵۸)، بر میزان خبررسانی کلام تأثیر می‌گذارد. در نمونهٔ شمارهٔ سه استعاره به تشبیه تغییر شکل یافته است:

نمونهٔ ۳	الگوی زبان مبدأ	**Duncan**: … I have **begun to plant thee**, and will labor To make thee **ful of growing**... (Macbeth, Act 1, Scene 4).
	معادل ترجمهٔ بازارگادی	دانکن: من شروع به کاشتن **چون تو نهالی کرده‌ام** و کوشش خواهم کرد در حد کمال پرورش یابی (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۱۳۱۰).

گاه در ترجمه، مترجم به‌کاربرد استعاره متوسل می‌شود؛ درحالی که در متن اصلی چنین الگویی وجود ندارد. این عمل به زیباتر و مخیّل‌تر شدن کلام و افزایش سطح خبر منجر می‌شود؛ مانند نمونهٔ چهار:

نمونهٔ ۴	الگوی مبدأ	و ارسلنا الریاح لواقح (قرآن کریم، سورهٔ ۱۵، آیهٔ ۲۲).
	معادل	و ما بادها را به دامادی گل‌ها فرستادیم (ترجمه‌ای از قرن پنجم و ششم هجری).[۹]

معنای آیهٔ بالا چنین است: «و ما بادها را بارورکنان فرستادیم». اما در نمونهٔ ترجمهٔ برگزیده، مترجم باد را همچون داماد گل‌ها ترسیم کرده و شخصیت انسانی به آن بخشیده است؛ درحالی که در الگوی زبان مبدأ چنین صنعتی وجود نداشته است. استفادهٔ مترجم از استعاره درحالی که در متن مبدأ وجود نداشته، به اختلاف‌نظرهایی در مسئلهٔ «رعایت امانت در ترجمه» منجر شده است. برای مثال، درمورد این نمونه، ابوالحسن نجفی این ترجمه را «عین امانت» (۱۳۷۶: ۳) و لطفی‌پور آن را ترجمه‌ای «کاملاً غیرامین» (۱۳۷۲: ۷۱) دانسته است.

۲-۹. ترجمهٔ مجاز در متون ادبی

مجاز نیز مانند استعاره می‌تواند به چهار شکل در ترجمه خودنمایی کند. در ترجمه، برخی از مجازها بدون تغییر شکل به مجاز برگردان می‌شوند. نمونهٔ پنج در گروه مجازهایی جای می‌گیرد که در مرحلهٔ ترجمه خدشه‌ای به آن‌ها وارد نشده است:

نمونه ۵	الگوی زبان مبدأ	**Rosalind**:... **doublet and hose** ought to show itself courageous to **petticoat** (As you like it, Act 2, Scene 4).
	معادل ترجمهٔ پازارگادی	روزالیند:... **کت و شلوار مردانه** باید خود را درمقابل **پیراهن زنانه** با شهامت جلوه دهد (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۶۳۸).

در نمونهٔ پنج، doublet and hose (= جوراب و نیم‌تنه) که در ترجمه به کت و شلوار برگردانده شده، مجاز از مردان است و petticoat (= پیراهن زنانه) مجاز از زنان. هر دو مجاز در ترجمه حفظ شده است.

برخی مجازها ممکن است در ترجمه حذف شوند. در نمونهٔ شمارهٔ شش با حذف مجاز روبه‌روییم:

نمونه ۶	الگوی زبان مبدأ	**Cassius**: Therefore, good Brutus, be prepared to hear: And since you know you cannot see yourself So well as by **reflection**, I, your **glass**, Will modestly discover to yourself That of yourself which you yet know not of (Julius Caesar, Act 1, Scene 2).
	معادل ترجمهٔ پازارگادی	کاسیوس: پس بروتوس عزیز خودت را آمادهٔ شنیدن کن چون خودت را آن‌طوری که **آینه** [= بازتاب]ات قادر است به تو نشان دهد نمی‌توانی ببینی **من چون آینه‌ات** یا فروتنی تمام آنچه را در وجود تو است و خود نمی‌دانی، برای تو آشکار خواهم ساخت (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۷۵۹).

در ترجمهٔ پازارگادی، به‌جای بازتاب آینه، خود آینه آورده شده است؛ یعنی مجاز «معلول به‌جای علت» که در متن مبدأ وجود داشته، حذف شده است. حذف مجاز بر میزان غیرمستقیمی کلام و میزان تأویل‌پذیری متن تأثیر می‌گذارد و میزان خبررسانی متن را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

برخی مجازها در ترجمه به صنعت دیگری تبدیل می‌شوند. برای مثال، در نمونهٔ زیر که از نمایشنامهٔ *هملت* انتخاب شده، کلمهٔ green (= سبز) مجاز از تازگی و بی‌تجربگی است. این کلمه در ترجمهٔ فرزاد به کنایهٔ «چشم و گوش بسته» تغییر یافته است:

نمونه ۷	الگوی زبان مبدأ	**Lord Polonius**: Affection! pooh! you speak like **a green** girl, Unsifted in such perilous circumstance… (Hamlet, Act 1, Scene 3).
	معادل ترجمهٔ فرزاد	پولونیوس: محبت! پوه! شما مانند دختر بی‌تجربه **و چشم و گوش بسته‌ای** حرف می‌زنید که هنوز از خطرهای این بازی بی‌خبر است... (شکسپیر، ۱۳۸۴: ۴۳).

بدیهی است که در این مورد نیز مانند موارد قبل، جرح و تعدیل‌های مترجم در فرایند ترجمه بر میزان خبررسانی متن اثر خواهد گذاشت.

گاه در ترجمه مترجم مجاز به‌کار می‌برد؛ درحالی که در متن اصلی چنین الگویی وجود ندارد:

نمونه ۸	الگوی زبان مبدأ	**Marcellus**: Something is rotten in the **state of Denmark** (Hamlet, Act 1, Scene 4).
	معادل ترجمهٔ فرزاد	مارسلوس: در کار **دانمارک** فسادی موجود است (شکسپیر، ۱۳۸۴: ۵۱).

در این نمونه، مترجم از مجاز استفاده کرده و به‌جای دولت دانمارک، واژهٔ دانمارک را مجازاً به‌کار برده است.

۳-۹. ترجمهٔ مجاز مرسل در متون ادبی

مجاز مرسل نیز مانند استعاره و مجاز می‌تواند به چهار شکل در ترجمه خودنمایی کند. برخی از مجازهای مرسل در ترجمه بدون تغییر شکل به مجاز ترجمه می‌شوند. نمونهٔ شمارهٔ نه در این دسته جای می‌گیرد:

نمونه۹	الگوی زبان مبدأ	**Brutus**: It must be by his death: and for my part, I know no personal cause to spurn at him, But for the general. He would be **crown´d** (Julius Caesar, Act 2, Scene 1).
	معادل ترجمهٔ شادمان	بروتوس: چاره‌اش را به مرگ باید کرد، اما من هیچ علت شخصی‌ای نمی‌شناسم که او را به تحقیر برانم، مگر برای مصلحت عام. **او می‌خواهد تاج بر سرش گذارند** (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۴۴-۴۵).

در این نمونه، تاج گفته شده و پادشاهی اراده شده است؛ به این ترتیب مجاز مرسل حفظ شده است.

برخی مجازهای مرسل ممکن است در ترجمه حذف شوند:

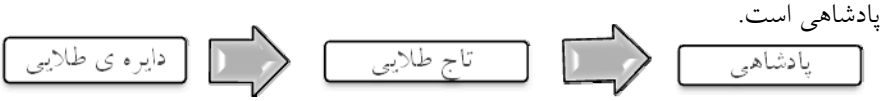
نمونه ۱۰	الگوی زبان مبدأ	**Mursullus**:… What tributaries follow him to Rome, To grace in captive bonds his **chariot-wheels** (Julius Caesar, Act 1, Scene 1).
	معادل ترجمهٔ پازارگادی	مارسلوس: چه خراج‌دهندگانی دنبال او وارد روم می‌شوند و تا با زنجیر اسارت خود زینت‌بخش **ارابهٔ** او می‌گردند؟ (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۷۵۶).

در ترجمهٔ پازارگادی مجاز مرسلِ «چهارچرخ» حذف شده و به‌جای چهارچرخ ارابه، خود «ارابه» نشسته است. این تغییرات بر میزان خبررسانی متن اثر می‌گذارد.

برخی مجازها در ترجمه به صنعت دیگری تبدیل می‌شوند. نمونهٔ یازده در این دسته جای می‌گیرد:

نمونه ۱۱	الگوی زبان مبدأ	**Lady Macbeth**:… ,' Hie thee hither, That I may pour my spirits in thine ear; And chastise with the valour of my tongue All that impedes thee from the **golden round**, Which fate and metaphysical aid doth seem To have thee crown'd withal (Macbeth, Act1, Scene 2).
	معادل ترجمهٔ پازارگادی	خانم مکبث: به اینجا بشتاب تا من روح خود را در کالبد تو بریزم و با زبان متهور خود مانعی را که در راه **تاج طلایی** تو است از میان بردارم زیرا سرنوشت و قوای ماورای طبیعت هر دو به‌نظر می‌رسند که مایل‌اند تو را به پادشاهی برسانند (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۱۳۱۲).

در اینجا واژهٔ golden round (= حلقهٔ طلایی) مجاز مرسل است از تاج و خود تاج هم مجاز از پادشاهی است.



پس می‌توان به این نتیجه رسید که در فرایند ترجمه، مجاز مرسل به مجاز تبدیل شده است. این فرایند بر میزان تأویل‌پذیری متن ادبی و میزان مخیّل بودن متن اثر می‌گذارد و خبررسانی متن- که موضوع این پژوهش است- نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرد.

گاه در ترجمه مترجم به کاربرد مجاز مرسل متوسل می‌شود؛ درحالی که در متن اصلی چنین الگویی وجود ندارد:

نمونه ۱۲	الگوی زبان مبدأ	**Siward**: This way my lord; the **castle** s gently rendered (Macbeth, Act 5, Scene 7).
	معادل ترجمهٔ شادمان	سی‌ورد: از این راه خداوندگار من. **حصار** به‌آرامی تسلیم شد (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۸۵).

واژهٔ castle (= قلعه، دژ، قصر) در ترجمه به مجاز مرسل «حصار» تبدیل شده است. درواقع، جزئی از قصر (حصار قصر) گفته شده و کل قصر اراده شده است. پیشتر نیز این پرسش را مطرح کردیم که آیا در فرایند ترجمه با افزودن صنعتی که در متن وجود نداشته، می‌توان ادعای رعایت امانت کرد. به‌عبارتی، آیا مترجم وظیفهٔ زیباتر کردن متن را نیز به‌عهده دارد.

۴-۹. ترجمهٔ کنایه در متون ادبی

به‌نظر می‌رسد ترجمهٔ کنایه بسیار دشوار باشد؛ زیرا در کنایه سروکار ما با بافت و گفتمان است. اختلاف‌های فرهنگی نیز به مشکلات ترجمهٔ کنایه‌ها دامن می‌زند. در فرایند ترجمه، گاه کنایه به کنایه برگردانده می‌شود:

نمونه ۱۳	الگوی زبان مبدأ	**Juliet**: Now, by Saint Peter's Church and Peter too, He shall not make me there a joyful bride. I wonder at this haste; that I must wed Ere he, that should be husband, comes to woo. I pray you, tell my lord and father, madam, I will not marry yet; **and, when I do, I swear**, **It shall be Romeo, whom you know I hate**, **Rather than Paris**. These are news indeed! (Romeo and Juliet, Act 3, scene 5).
	معادل ترجمهٔ بازارگادی	ژولیت: به سن پیتر مقدس و به کلیسای او قسم که این شخص مرا عروس سعادتمند خود نخواهد ساخت. از این شتاب‌زدگی در شگفتم. چطور کسی که باید شوهر شود، می‌تواند پیش از اینکه به خواستگاری بیاید مرا عروس خود سازد. خانم تمنا دارم به سرورم بگویید من فعلاً قصد ازدواج ندارم و وقتی چنین کنم ترجیح می‌دهم **رمئویی که می‌دانید مورد تنفر من است باشد** تا اینکه پاریس را برگزینم. واقعاً عجب مژده‌هایی! (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۲۲۹).

این نمونه از نمایشنامهٔ *رومئو و ژولیت* اثر شکسپیر انتخاب شده است. خوب می‌دانیم که ژولیت عاشق رومئو است. اما وانمود می‌کند که از او بیزار است و گفت‌وگوهای ذکرشده در نمونهٔ بالا در زمانی از نمایشنامه اتفاق می‌افتد که مادر ژولیت به او خبر می‌دهد کنت پاریس جوان صبح روز پنجشنبه او را عروس خود می‌کند. در این نمونه، کنایهٔ لفظی[۱۰] وجود دارد. در کنایهٔ لفظی، معنای مورد نظر با معنای ملفوظ کاملاً تفاوت دارد. چنان‌که در این نمونه نیز معنای مورد نظر ژولیت با معنای ملفوظ کاملاً تفاوت دارد. ژولیت ادعا می‌کند از رومئو بیزار است؛ ولی مخاطب خوب می‌داند که این گفته دروغ است. این کنایه در ترجمه حفظ شده است.

از نمونه کنایه‌هایی که در ترجمه حذف می‌شود، می‌توان نمونهٔ زیر را مثال آورد:

نمونه۱۴	الگوی زبان مبدأ	**King Claudius**: How is it that the clouds still hang on you Hamlet: Not so, my lord; I am too much i' the sun (Hamlet, Act 1, Scene 2).
	معادل ترجمهٔ بازارگادی	پادشاه: چطور است که هنوز غبار غم چهره‌ات را پوشانده؟ هملت: این‌طور نیست قربان؛ چهره‌ام چون روز روشن است (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۹۰۲).
	معادل ترجمهٔ فرزاد	کلادیوس: چرا هنوز در سایهٔ ابرهای اندوه ایستاده‌اید؟ هملت: چنین نیست قربان. من در آفتاب سوزان واقع شده‌ام (شکسپیر، ۱۳۸۴: ۲۸).

منظور هملت از «در آفتاب گرم بودن» این است که شخصی از سایهٔ پدر و مادر و لذت و حفاظت خانه و خانواده محروم است و در معرض ناملایمات قرار گرفته است. ازاین‌رو، هملت در اینجا به‌طور کنایی محروم ماندن خود از داشتن پدر و مادر را با جملهٔ «در آفتاب گرم هستم» بروز می‌دهد (شکسپیر، ۱۳۸۴: ۲۸). به‌نظر می‌رسد در ترجمهٔ پازارگادی این کنایه منتقل نشده و فرزاد نیز برای انتقال این کنایه به زیرنویس متوسل شده است.

گاه در ترجمه کنایه به صنعت دیگری تغییر می‌کند. برای مثال کنایه در نمونهٔ زیر:

نمونهٔ ۱۵	الگوی زبان مبدأ	**OTHELLO**: I had rather be a toad, And live upon the vapor of a dungeon, Than keep a corner in the thing I love For others' uses. Yet**, 'tis the plague of great ones:** **Prerogativ'd are they less than the base;** **'Tis destiny unshunnable, like death:** Even then this **forked plague** is fated to us When we do quicken (Othello, Act 3, Scene 3).
	معادل ترجمهٔ ناصرالملک	اتللو: خوش‌ترم بود وزغی باشم و در هوای نمناک زندانی روزگار به‌سر برم و آن را که دوست می‌دارم برای کام دیگران نگاه ندارم. **ولی این آفت بزرگان است که مردم گمنام کمتر به آن گرفتارند. سرنوشتی است چون مرگ ناگزیر** یا **بلایی دو شاخ** که از هنگام زادن سر ما را مقدر شده (شکسپیر، ۱۳۷۵: ۶۱).
	معادل ترجمهٔ م. به آذین	اتللو: بهتر می‌دانم وزغی باشم و در هوای نمناک سیاه‌چالی به‌سر برم تا آنکه گوشه‌ای از آنچه دوست می‌دارم برای تمتع دیگران باقی گذارم. و با این‌همه، **این مصیبت خاص مردان بزرگ است؛ مردم ساده، از این حیث بر ایشان امتیاز دارند.** آری **سرنوشتی است چون مرگ، چاره‌ناپذیر**؛ و از همان هنگام که پا به جهان می‌گذاریم، این **آفت تیزچنگ** در کمین ماست (شکسپیر، ۱۳۸۵: ۸۸).

forked plague (= آفت شاخ‌دار) کنایه است از شوهر زن زناکار بودن. منظور واژهٔ cuckold (= شوهر زن زانیه بودن) است (Salgado, 1994: 98). در گفتمان فرهنگیِ آن زمان شخصی که شوهر زن خیانت‌کار باشد، روی پیشانی دو شاخ درمی‌آورد. این دو شاخ را همه جز خود مرد می‌بینند (Mowat & Werstine, 1993: 136). در زبان فارسی دربارهٔ خیانت زن به شوهرش چنین نگرشی وجود ندارد. بنابراین، جملهٔ « Even then this **forked plague** is fated to us when we do quicke» به‌معنای «این **آفت شاخ‌دار**، از بدو تولد، برایمان مقدّر

شده»، کنایی است و به این نکته اشاره دارد که چنین مقدّر است که همهٔ مردان «شاخ‌دار» بشوند. در ترجمهٔ ناصرالملک به «شاخ‌دار بودن این آفت» اشاره شده است؛ ولی مخاطب متوجه معنای مورد نظر شکسپیر، یعنی شوهر زن زانیه بودن (cuckold) نمی‌شود. این عبارت در ترجمهٔ به‌آذین به «آفت تیزچنگ» (نه شاخ‌دار) ترجمه شده است؛ بنابراین این کنایه در ترجمهٔ به‌آذین کاملاً از بین رفته است. این کنایه در هیچ‌یک از دو ترجمه قابل انتقال نیست و فقط جنبهٔ استعاری پیدا می‌کند. این سرنوشت (آفت دو شاخ در محور جانشینی) مانند مرگ مقدّر ماست. پیشتر اشاره شد که ترجمهٔ کنایه دشوار است؛ زیرا کنایه با بافت و گفتمان در ارتباط مستقیم است. اختلاف‌های فرهنگی موجب می‌شود دریافت مخاطبان متن مبدأ با مخاطبان متن مقصد از یک کنایه یکسان نباشد. ازاین‌رو، مترجمان در ترجمهٔ کنایه‌ها اغلب می‌کوشند معادل آن را- اگر چنین معادلی وجود داشته باشد- در زبان مقصد جایگزین کنند.

آخرین نمونه را به کنایه‌هایی اختصاص می‌دهیم که در ترجمه افزوده می‌شوند:

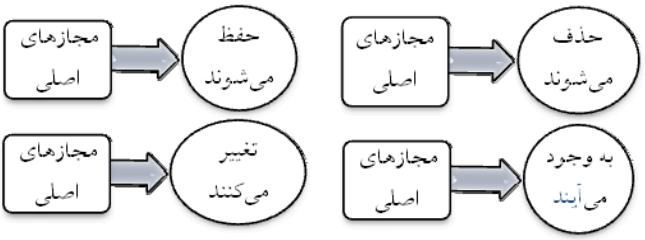
نمونهٔ ۱۶	الگوی زبان مبدأ	**Second Commoner**: Truly, sir, in respect of a fine workman, I am but, as you would say, **a cobbler** (Julius Caesar, Act 1, Scene 1).
	معادل ترجمهٔ بازارگادی	**مرد دوم:** حرفه‌ای که امیدوارم آن را با وجدان راحت دنبال کنم؛ یعنی **تعمیرکنندهٔ پاشنه‌های فرسوده** (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۷۵۵).

در نمونهٔ اخیر، واژهٔ cobbler به‌معنای «کفاش و پینه‌دوز» است و پازارگادی به‌جای «پینه‌دوز» از «تعمیرکنندهٔ پاشنه‌های فرسوده» استفاده کرده که به‌طور کنایی اشاره است به پینه‌دوزی. نمونه‌های کنایه‌هایی که به متن افزوده می‌شوند، در متون ترجمه‌شدهٔ زیادی به‌چشم می‌خورد. این مسئله مانند سایر تغییراتی که در مجازهای اصلی طی فرایند ترجمه در میزان خبررسانی متن تغییر ایجاد می‌کنند، اندازهٔ خبررسانی متن را تغییر می‌دهد.

۱۰. نتیجه‌گیری

سخن به درازا کشید؛ حال آنکه درباب خبر و تأثیر آن بر ترجمهٔ متون هنوز گفتنی هست. با اشاره‌ای کلی به نتایج این پژوهش مقاله را به‌پایان می‌بریم.

از راه‌های مختلفی سطح خبر فزونی می‌یابد که استفاده از مجازهای اصلی یکی از آن‌هاست. بررسی متون ادبی ترجمه‌شده نشان می‌دهد در فرایند برگردان متن مبدأ به زبان مقصد، برای مجازهای اصلی چهار اتفاق خواهد افتاد. در شکل شمارهٔ سه این چهار اتفاق ترسیم شده است:



شکل ۳: مجازهای اصلی در ترجمه

مجازهای اصلی در ترجمه یا حفظ و یا حذف می‌شوند، یا از یک صنعت ادبی به صنعتی دیگر تغییر می‌کنند، یا مجازهای اصلی در متن مبدأ وجود ندارند و در حین ترجمه به متن مبدأ افزوده می‌شوند. وقتی صنعت ادبی در ترجمه حفظ شود، میزان خبررسانی آن نیز تاحد زیادی حفظ خواهد شد. حذف مجازهای اصلی خبررسانی متن را کاهش می‌دهد. همان‌طور که حذف یکی از مجازهای اصلی در میزان خبررسانی متن و میزان غیرمستقیمی آن اثر می‌گذارد، افزوده شدن مجازهای اصلی نیز تأثیرگذار بوده و میزان خبررسانی را افزایش می‌دهد. تغییر نوع صنعت ادبی در فرایند ترجمه موجب تغییر در درجهٔ غیرمستقیمی پیام، میزان تخیّل‌آفرینی و سرانجام میزان خبررسانی کلام می‌شود؛ زیرا هریک از انواع صنایع ادبی نقش ارتباطی مخصوصی دارند و هر اندازه هم که از نظر نقش به هم نزدیک باشند (مثل تشبیه و استعاره و یا حتی استعارهٔ مرشّحه و استعارهٔ مکنیه)، ازلحاظ میزان تأثیر ادبی (با توجه به میزان غیرمستقیم بودن روش بیان پیام) با هم تفاوت‌هایی دارند.

به این ترتیب، وقتی متن را به‌عنوان یک کل درنظر بگیریم، می‌بینیم که متن ترجمه‌شده لزوماً همان متن اصلی نیست؛ چیزهایی کمتر و بیشتر دارد. متن ترجمه‌شده مترادف متن اصلی است؛ اما خود همان چیز نیست و میزان خبررسانی آن نیز به همان اندازه نیست. تغییراتی که طی ترجمه در متن رخ می‌دهد، اختلاف‌های فرهنگی و... موجب می‌شود متن ترجمه‌شده همواره با متن اصلی تفاوت داشته باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارنده با عنوان *بررسی تأثیر ترجمه بر بازی‌های کلامی، استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه با تکیه بر نمایشنامهٔ اتللوی شکسپیر* است و زیر نظر دکتر فرزان سجودی نوشته شده است.

۲. آنچه با عناوین استعاره (metaphor) و مجاز (metonymy) از دیدگاه یاکوبسن مطرح می‌شود، معادل همین اصطلاحات در بدیع فارسی نیست (صفوی، ۱۳۸۰: ۹۷). در این دیدگاه، کاربرد واژهٔ «ژرف» به‌جای «عمیق» نمونه‌ای از عملکرد فرایند استعاره است و روی محور جانشینی یا «انتخاب» تحقق می‌یابد و کاربرد واژهٔ «دریا» در کنار «آبی» برحسب مجاورت شکل می‌گیرد و تابع فرایند مجاز است که روی محور هم‌نشینی یا «ترکیب» صورت می‌گیرد (یاکوبسن، ۱۳۸۸: ۱۳۰).

۳. figurative: در تقابل با حقیقی نه با استعاری (توضیح از سجودی، ۱۳۸۲: ۶۷).

۴. metonymy (اجاره بدهید به پیروی از سجودی صرفاً به‌موجب یک قرارداد آن را مجاز بنامیم و synecdoche «یعنی استفاده از یک جزء به‌جای کل» را معادل مجاز مرسل بگیریم.)

۵. همچنین، یاکوبسن اصطلاح synecdoche (یعنی استفاده از یک جزء به‌جای کل) را زیر سرفصل مجاز (metonymy) می‌آورد (هیوارد، ۱۳۸۱: ۲۷۷). او اعتقاد دارد مجاز و مجاز مرسل هر دو مبتنی بر مجاورت‌اند (سجودی، ۱۳۸۲: ۶۴).

۶. synecdoche (اجازه بدهید صرفاً به‌موجب یک قرارداد، مجاز مرسل را معادل synecdoche به‌کار ببریم.)

۷. irony: برخی این اصطلاح را به «طنز» و به‌تازگی «طنزینه» ترجمه کرده‌اند. اما در ادبیات فارسی از یک‌سو به‌عنوان یک گونهٔ ادبی مشخص مطرح است و از سوی دیگر واژه‌ای است عام برای سخن شیرین و شوخی‌آمیز یا نیش‌زننده. با توجه به توضیحاتی که خواهیم داد، irony معادل طنز نیست (مگر در شکل عوامانهٔ آن). البته، انتخاب واژهٔ کنایه هم برای آن تا آنجا توجیه‌پذیر است که تاحدی که در زبان انگلیسی به کلمهٔ irony میدان داده شده است، برای کلمهٔ فارسی «کنایه» وسعت قائل شویم. irony دربرگیرندهٔ نوعی مغایرت است و این مغایرت یا حتی تناقض می‌تواند به شکل‌های مختلف ایجاد شود؛ برای مثال با استفاده از واژگان یا وقایع و... . از سوی دیگر، آیرون در نمایشنامهٔ کلاسیک شخصیتی مزوّر و پنهان‌کار بود و با توجه به وجه تسمیهٔ این صناعت، irony نوعی مکنون کردن و پنهان‌گری (معنا یا حقیقت) است (ابیرمز و گالت هرفم، ۱۳۸۷: ۲۰۹).

۸. کنایه در زبان و ادبیات انگلیسی انواع مختلفی دارد: کنایهٔ لفظی؛ کنایهٔ ساختاری (یا کنایه در کل ساختار اثر)؛ کنایهٔ ثابت؛ استعارهٔ ریشخند، تسخر، تهکم؛ کنایهٔ سقراطی، نادان‌نمایی سقراطی؛ کنایهٔ

نمایشی (غفلت شخصیت نمایشی)؛ بازی تقدیر، «بازی سرنوشت»؛ کنایهٔ رمانتیک (وهم‌شکنی به‌شیوهٔ رمانتیک) و... .

۹. این نمونه از مقالهٔ «مسئلهٔ امانت در ترجمه» نوشتهٔ ابوالحسن نجفی انتخاب شده است.

۱۰. کنایهٔ لفظی (verbal irony) گفتاری است که در آن معنای مورد نظر گوینده با معنای ملفوظ کاملاً تفاوت دارد. گفتار کنایه‌آمیز معمولاً دربرگیرندهٔ نوعی نظر یا قضاوت صریح است؛ اما علائمی در موقعیت کلی گفتار وجود دارد که نشان می‌دهد گوینده نظر یا قضاوت بسیار متفاوت و اغلب مغایر با نظر ملفوظ دارد (ایبرمز و گالت هرفم، ۱۳۸۷: ۲۱۰).

منابع

- قرآن کریم
- ایبرمز، ام. اچ. و جفری گالت هرفم (۱۳۸۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی. تهران: رهنما.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۲). «شرح و بازبینی چند اصطلاح علم بیان از منظر زبان‌شناسی (استعاره، مجاز، مجاز مرسل، کنایه)». *فصلنامهٔ خیال*. ش۵. صص۵۴-۷۷.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۷۵). *اتّلو، داستان غم‌انگیز اتللو مغربی در وندیک*. ترجمهٔ ابوالقاسم‌خان ناصرالملک. تهران: نیلوفر.
- ـــــــــــ (۱۳۸۱). *مجموعه‌آثار نمایشی ویلیام شکسپیر*. ترجمهٔ علاءالدین پازارگادی. تهران: سروش.
- ـــــــــــ (۱۳۸۲). *تراژدی قیصر*. ترجمهٔ فرنگیس شادمان (نمازی). تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۴). *هملت*. ترجمهٔ مسعود فرزاد. تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۵). *اتللو*. ترجمهٔ م. ا. به‌آذین، تهران: دات.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). «نظریهٔ خبر در شعر». *یادنامهٔ یغما*. ش۳۲. صص۳۱-۴۷.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۷). «ساخت‌شکنی بلاغی: نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۱. ش۳. صص۱۰۹-۱۳۵.
- گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی‌راد (۱۳۸۱). «زبان‌شناسی شناختی و استعاره». *تازه‌های علوم شناختی*. س۴. ش۴. صص۵۹-۶۴.

- لطفی‌پور ساعدی، کاظم (۱۳۷۲). «نگرشی به مسئلهٔ امانت در ترجمه». *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. ش۱۷. صص۶۹- ۷۸.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۷). *درآمدی به اصول و روش ترجمه*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۶). «مسئلهٔ امانت در ترجمه» در *گزیده‌مقاله‌های نشر دانش*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. صص۳-۱۴.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*. ترجمهٔ فتاح محمدی. زنجان: هزارهٔ سوم.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۸). «قطب‌های استعاره و مجاز». ترجمهٔ کورش صفوی در *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی* (مجموعه‌مقالات). به کوشش فرزان سجودی. تهران: سورهٔ مهر. صص۱۱۹-۱۳۲.
- Bennett, Andrew & Prentice Hall (1995). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Great Britain.
- Chandler, Daniel (2002). Semiotics for Beginners, (WWW document) URL in: http://www.aber.ac.uk/media/documents/S4B/semiotic. htm
- Gamini Salgado, B. A. (1994). *William Shakespeare' Othello*. Longman.
- Mowat, Barbara A. & Paul Werstine (1993). *Othello by William Shakespeare*. Washington Square Press.

انسجام و انتشار دو منش شکل‌گیری متن

فرزان سجودی*

چکیده

پیشتر گفته شده است که متن باید بافتار داشته باشد؛ درنتیجه عوامل ساختاری شامل ساختار موضوعی و ساختار اطلاعاتی و عوامل انسجامی به‌عنوان سازندهٔ بافتار و شکل‌دهنده به متن مطرح شده‌اند. حال آنکه در ادبیات و به‌ویژه در انواعی از شعر معاصر به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که براساس اصول پیشتر گفته‌شده نمی‌توان متنیت آن‌ها را تبیین کرد. نگارنده برای تبیین عملکرد این متون که برای متون متعارف دارای بافتار نقش پادمتن را بازی می‌کنند، از مفهوم انتشار بهره گرفته است و نشان می‌دهد چطور انتشار در دو سطح جانشینی و هم‌نشینی عامل اصلی (پاد)متنیت این نمونه‌های ادبی است.

واژه‌های کلیدی: بافتار، انسجام، انتشار، متن، پادمتن.

۱. مقدمه

دربارهٔ متن و معیارهای متنیت، متن باز و انسداد در متن، تقابل اثر و متن، نقش بافت در چگونگی خوانش متن و انواع بافت و سرانجام رد تقابل متن و بافت در نشانه‌شناسی لایه‌ای

* دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر تهران fsojoodi@yahoo.com

(با خاطرهٔ زنده‌یاد شهرام آقاجانی)

مطالب بسیاری نوشته شده است. در این مقاله بحث خود را محدود می‌کنیم به رویکرد هلیدی درباب متن و معیارهای متنیت در دستور نقشگرای نظام‌بنیاد و این رویکرد نقطهٔ عزیمت ماست. نشان خواهیم داد که چطور معیارهای متنیت از این منظر در شعر معاصر فارسی عمل می‌کند یا نمی‌کند. در مواردی که عمل می‌کند آیا می‌توان برای آن نوع متن/ شعر ویژگی‌های خاصی قائل شد و در مواردی که عمل نمی‌کند متن/ شعر چگونه شکل می‌گیرد. درنتیجه، ابتدا شرح مختصری از معیارهای متنیت در دستور نقشگرا بیان می‌کنیم، سپس این معیارها را در نمونه‌هایی از شعر معاصر به‌کار می‌گیریم و سرانجام برای تبیین موارد نقیض از مفهوم انتشار و نقش آن در شکل‌گیری متن/ شعر بهره خواهیم گرفت.

۲. معیارهای متنیت در دستور نقشگرا

هلیدی و حسن معتقدند عامل اصلی تعیین‌کنندهٔ اینکه آیا مجموعه‌ای از جملات متن هستند یا نه، انسجام است و این روابط انسجامی است که بافتار می‌آفریند (Halliday & Hassan, 1976: 2). متن بافتار دارد و این بافتار است که متن را از نامتن متمایز می‌کند. عناصر متن به هم وابسته‌اند و تفسیر و رمزگشایی از هر عنصر متن به وجود عنصری دیگر وابسته است. هلیدی دو گروه از ویژگی‌هایی را که در ترکیب با هم بافتار می‌آفرینند به شرح زیر از هم متمایز می‌کند:

الف. ویژگی‌های ساختاری شامل ساختار موضوعی که با مفهوم توالی خطیِ آغازه و پایانه سروکار دارد و ساختار اطلاعاتی که با مفاهیم اطلاع کهنه و نو مربوط می‌شود.

ب. انسجام، شامل انسجام دستوری که از طریق ارجاع، ربط، حذف و جایگزینی حاصل می‌شود و انسجام واژگانی که با تکرار، هم‌معنایی (هم‌مرجعی) و شمول معنایی شکل می‌گیرد (Halliday & Matthiessen, 2004: 532-579).

این راهکارهای شکل‌گیری بافتار و درنتیجه متن را در دو نمونه از نثر و شعر فارسی بررسی می‌کنیم. نخست حکایت کوتاهی از *گلستان* سعدی از باب چهارم: در فواید خاموشی را برگزیده‌ایم (واژگان و عبارت‌های داخل قلاب را نگارنده افزوده است):

> بازرگانی را هزار دینار خسارت افتاد [بازرگان] پسرَ[ش] را گفت نباید که این سخن [خسارت افتادن] با کسی در میان نهی [پسرِ بازرگان] گفت ای پدر [بازرگان] فرمان ترا [بازرگان را] ست [این سخن] نگویم ولکن خواهم مرا [پسر را] بر فایدهٔ این

[نگفتن سخن] مطلع گردانی که مصلحت در نهان داشتن [این سخن] چیست [بازرگان] گفت [به پسر] [مصلحت نهان داشتن این سخن آن است] تا مصیبت دو نشود یکی نقصان مایه [خسارت افتادن] و دیگر شماتت همسایه: *مگوی اندوه خویش با دشمنان/ که لاحول گویند شادی‌کنان.*

گفته می‌شود در چنین نمونه‌هایی از ادبیات که بافت بلافصل ندارد، جملهٔ اول به‌کلی اطلاع نو است. «بازرگانی» نکره است و کل بند نخست (بازرگانی را هزار دینار خسارت افتاد) اطلاع نو است که بافت درون‌متنی برای بقیهٔ متن می‌سازد. در بند دوم ضمیر متصل ـَش از پسر حذف شده است (بنابر دلایل سبکی) و این حذف بافتارساز است؛ زیرا مرجع ـَشِ حذف‌شده، بازرگان است. فاعل نیز به قرینهٔ لفظی حذف شده است؛ درواقع «بازرگان پسرش را گفت» که این هر دو مورد حذف از موارد انسجام دستوری است. ساختار اطلاعاتی همچنان با زنجیرهٔ تبدیل اطلاع نو به کهنه و آوردن اطلاع نوی دیگر پیش می‌رود. بازرگان محذوفِ بند دوم برخلاف بازرگان بند اول معرفه است؛ یعنی حال به اطلاع کهنه تبدیل شده است. کل آنچه بازرگان به پسر می‌گوید، اطلاع نو است؛ زیرا پاسخ سؤال «چه گفت؟» را تأمین می‌کند. در این بند، «این سخن» هم‌مرجع است با خبر «هزار دینار خسارت». در پاسخ، «پسر» حذف شده است؛ ولی استنباط می‌شود و از موارد انسجام دستوری است. تو در «فرمان تراست» با بازرگان هم‌مرجع است و من در «مرا خواهم...» با پسر هم‌مرجع و این در «بر فایدهٔ این مطلع گردانی» ارجاع دارد به «این سخن نگفتن». در «مصلحت در نهان داشتن چیست»، «این سخن» محذوف است؛ مصلحت در نهان داشتنِ «این سخن» چیست. در بند بعد بازرگان، فاعل فعل گفت، محذوف است و از شبکهٔ بافتار می‌توان آن را دریافت. نقصان مایه ارجاع دارد به خسارت افتادن. «ولکن» در سطر سوم و «که» در بیت نیز از مقولهٔ انسجام ناشی از ربط هستند؛ «ولکن» ربط تباینی است و «که» ربط سببی. همان‌طور که در این تحلیل مختصر متن‌شناختی مشاهده می‌شود، ساختارهای اطلاعاتی و موضوعی و عوامل انسجام دستوری و واژگانی واژه به واژه و بند به بند متن را می‌بافند و بافتار عامل متنیت متن است.

در اینجا به نمونه‌ای از شعر می‌پردازیم. برای این منظور شعر «هست شب» نیما یوشیج را انتخاب کرده‌ایم.

هست شب، یک شب دم‌کرده و خاک
رنگ رخ باخته است.

باد نوباوهٔ ابر، از بر کوه
سوی من تاخته است.

هست شب همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا
هم ازاین‌روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.

با تنش گرم، بیابان دراز
- مرده را ماند در گورش تنگ-
به دل سوختهٔ من ماند
به تنم خسته، که می‌سوزد از هیبت تب.
هست شب. آری شب.

در همان بند اول، مبتداسازی فعل و آمدن «شب» پس از «هست» نه‌تنها آن را به اطلاعات نو تبدیل می‌کند؛ بلکه بر شب بودن تأکید دوچندان می‌شود. در بند دوم، واژهٔ شب در جایگاه آغازه تکرار می‌شود. شب اینجا اطلاع کهنه است و توصیف آن (یک شب دم‌کرده) اطلاع نو؛ بند اول و دوم از طریق تکرار واژهٔ شب (انسجام واژگانی) و تحول اطلاع نوی بند اول به اطلاع کهنهٔ بند دوم و تداوم زنجیرهٔ اطلاع کهنه و نو بافتار می‌یابد. بند دوم و سوم با ربط افزایشی (یعنی «و») به هم پیوند می‌خورند. بند اول و دوم بافت زمانی را شکل می‌دهند که البته با تأکید بر شب و دم‌کردگی، به زمان تاریک و نفس‌گیر نیز دلالت ضمنی استعاری دارد. از ابتدای بند سوم که با ربط افزایشی به بند دوم پیوند می‌خورد، وارد توصیف مکان می‌شویم. بافت مکانی شکل می‌گیرد. خاک که انسان‌پنداری شده، رنگ رخ باخته است. بند چهارم ادامهٔ توصیف مکانی است. ضمیر «من»، بند چهارم را به‌طور ضمنی به سه بند پیشین می‌پیوندد و در کنار توصیف زمان و مکان شخص را نیز وارد صحنه می‌کند: من در شبی چنین در مکانی چنان. بخش دوم شعر با تکرار عبارت «هست شب» به بخش اول پیوند می‌خورد و در میان مجموعهٔ توصیف‌ها، تأکید بر شب و کارکرد استعاری آن را شدت می‌بخشد. این تأکید استعاری بر شب بودن در دو بند پایانی شعر: «هست شب» (که تکرار بند آغازین است) و «آری شب» به اوج خود می‌رسد. عبارت «هم ازاین‌روست» نقش یک ربط علّی را دارد و بند اول این بخش را به‌عنوان علت بند دوم معرفی می‌کند و از این راه دو بند را به هم پیوند

می‌زند. «من» در بخش سوم شعر با «من» در بخش اول و ضمیر متصل ـَم در بخش سوم هم‌مرجع هستند و راوی را به شَوِشگر (و نه کنشگر) متأثر از شرایط زمانی و مکانی که استعارهٔ دوران تیره و خفقان‌آور هستند، تبدیل می‌کنند. شعر از طریق ساختار موضوعی، اطلاعاتی و انسجام نحوی و واژگانی به شبکه‌ای درهم‌بافته تبدیل می‌شود و متنیت می‌یابد.

به‌نظر می‌رسد مطالبی که درمورد روابط ساختاری و انسجامی در متن و در این مورد ویژه- نمونه‌هایی از نثر و شعر ادبی- گفته شد، بدیهی‌اند و دانش ناخودآگاه و انکارناپذیر کاربران زبان‌اند. گویی دلیل این تصور این است که گفتمان مسلط بر توصیف شرایط متن‌بودگی که آن را ناشی از ساختار و انسجام می‌داند تداوم گفتمان مسلط در توصیف نظام اجتماعی است که ساختار و انسجام را در آن امر بدیهی و «طبیعی» تلقی می‌کند و گویی تصادفی نیست که در افراطی‌ترین شکلش آن را ناشی از خود طبیعت می‌داند. اما متن در این معنا فکر وجود پادمتن را در خود دارد؛ یعنی متنی که برای برداشت متعارف از متن نقشِ «پاد» را بازی می‌کند. این اصطلاح را پیشتر نگارنده درمورد رابطهٔ نشانه و پادنشانه، فرهنگ و پادفرهنگ، گفتمان و پادگفتمان به‌کار برده است که از پاد هم معنای نگهدارنده و هم معنای برهم‌زننده یا ضد را می‌گیرد. پادمتن از نوع متن است و در همان حال برداشت متعارف یا بدیهی تلقی‌شده از متن را برمی‌آشوبد. هرچند هر پادمتنی (یا پادفرهنگی یا پادگفتمانی) ممکن است بر اثر رسوب‌شدگی و درونی‌شدگی به متن دوران دیگری تبدیل شود و پادِ دیگری را برانگیزد.

در ادامه، نمونه‌هایی از آنچه را که پادمتن خوانده شد بررسی می‌کنیم و نشان می‌دهیم که [پاد]متن‌بودگی این نمونه‌ها فقط ناشی از روابط ساختاری و انسجامی نیست؛ بلکه ناشی از روابط انتشاری است:

شعر «بعد از پیچ‌ها»:[1]

۱. *کلافه‌ای از آینه‌ای متلوّن که در تن تو تکثیر می‌شود:*

۲. *در هندوستان گاهی سوار فیل*

۳. *ترجیح می‌دهی اینجا گاهی سوار شتر شطرنج هم بشوی*

۴. *یکی پادرمیانی می‌کند این وسط/ می‌گذارد تو را یکی‌یکی وسط میز*

۵. *تا در می‌زنند/ برمی‌چینند تو را همه را یکجا.*

۶. *سبیلت بدجوری می‌زند توی ذوق سیلویا پلات*

۷. *تغییر جنسیت که می‌دهی شیر می‌دهی زال را در کوه قاف*

۸. *سپری شده عصر قهرمان‌های الکی*

۹. *در کافی‌نت‌ها سراغ دیوهای سفید و سیاه را که بگیری*

۱۰. *پرینت رنگی‌شان خنده‌دارتر است*

۱۱. *محبوب من اسم خودش را گذاشته سالوادور- پیکاسو*

۱۲. *من این وسط چه‌کاره‌ام از قسط‌هایی که هی بچه‌موش‌های کامپیوتری می‌زایند*

۱۳. *به عزراییل چیزی نگو*

۱۴. *با قطار سریع‌السیر از آسانسور سقوط کرده‌ام ته دره*

۱۵. *این اره هم که فقط به درد قارچ کردن خربزه‌های اسطوره‌ای می‌خورد*

۱۶. *کیفیت پشم تو کافی نبود/ نیست*

۱۷. *باید بپرم بالا/ تا سقف فنا فی الله*

۱۸. *آدم سالم هزار سرِ سرطانی دارد*

۱۹. *ببر برای خودت این یکی را که پشمالوتر است*

۲۰. *دکان باز کرده این شاعری که اسم خودش را گذاشته موج متلوّن‌المزاج*

۲۱. *علاج درد تو؟ باید به‌موقع بین زمین و هوا ترمز کنی*

۲۲. *فواره‌ای هم به سرعتِ در بر با من*

۲۳. *می‌رود از سر بالا/ تا سر می‌رود از بالا*

۲۴. *شیر پایین را که نبندی می‌ترکد مثانه‌ات از فشار قطار سریع‌السیر*

۲۵. *به‌جز این کوره‌های آهک‌پزی هم نیاز به هزار و یک زن و مرد هردمبیل دارند*

۲۶. *در آشپزخانه‌ای که کارد پیدا نشود/ پیاز از روشنفکری برق می‌زند*

۲۷. *بکت/ روی موکت دراز می‌کشد/ کشیده*

۲۸. *بزن بیخ گوش من اگر نزنی اسمت را نمی‌گذارند ویرجینیا ولف*

۲۹. *دنبال قصاب ارزان‌قیمتی می‌گردم که گوشم را بکند از ته*

۳۰. *به درد عاشق شدن نمی‌خورم اصلاً*

۳۱. *الکی اسم مرا گذاشته‌اند لیلی*

۳۲. *شقیقه‌ام که هر دقیقه درد می‌کند می‌شوم بُت عیار.*

نگارنده معتقد است [پاد]متنیت در این شعر فقط ناشی از روابط انسجامی و بافتار نیست؛ بلکه ناشی از بهره‌برداری از منش انتشار در زبان است. زبان در منش انتشار تا بی‌نهایت فاقد توازن و تعادل است؛ دیگر کلمات به‌طور هم‌زمان بر یکدیگر فشار نمی‌آورند؛ بلکه به‌طور متوالی بر هم عمل می‌کنند و هریک دیگری را واژگون می‌کند (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۳۶). دریدا

این حالت بازی نامحدود دلالت را منش انتشار[1] نامیده است (Derrida, 1978: 21). ادعای نگارنده در این مقاله این است که متن فقط محصول روابط ساختاری و انسجامی نیست و با الهام گرفتن از مفهوم انتشار نزد دریدا، برآن است تا منش انتشار را در حکم سازکار دیگری در شکل دادن به [پاد]متن معرفی کند.

شعر «بعد از پیچ‌ها» نمونه‌ای از پادمتنیتِ انتشاری است. در اینجا با خوانشی در منش انتشار روبه‌روییم؛ به این معنا که درواقع قادر به دست‌یابی به شبکهٔ انسجامی معنایی و دستوری نیستیم؛ بلکه دال‌های زبانی پیوسته به هم و به دال‌های غایب متداعی منتشر می‌شوند و از انسجام خطی و بافتار برخوردار نیستند.

سطر نخست را با هم می‌خوانیم: *کلافه‌ای از آیینه‌ای متلون...* . «تو» نه توی واحد، بلکه توی متکثر است که با واژگان «متلون» و همچنین «تکثیر» در این سطر و در سطر چهارم: *می‌گذارند تو را یکی‌یکی وسط میز*، با تقابل بین «تو» و «یکی‌یکی» شاهد حرکت رفت و برگشتی بین وحدت و کثرت «تو» هستیم. در اینجا ترفند تکثیر واحد در عمل توزیع ساده، یعنی یکی‌یکی آن‌هم وسط میزی مانند میز شطرنج که در سطر سوم به آن اشاره شده است (و تصور ما این است که این میز همان میز است) انجام می‌گیرد.

در سطر بعدی: *تا در می‌زنند/ برمی‌چینند تو را همه را یکجا*؛ در بخش دوم این سطر فعل «برمی‌چینند» به‌دلیل وجود شناسهٔ -َند، از ضمیر فاعلی محذوف «آن‌ها» خبر می‌دهد (آن‌ها تو را برمی‌چینند). می‌بینیم که تکواژ مفرد «یکی» که شخص ثالث این بازی است، به ضمیر جمع آن‌ها تبدیل می‌شود (تکثیر می‌شود). این بازی زبانیِ تکثیر واحد در ادامهٔ سطر در رابطهٔ بین تو را و همه را- که به‌ظاهر هم‌مرجع هستند- ادامه می‌یابد: *برمی‌چینند تو را همه را یکجا*. به‌عبارتی، دوباره «تو» تکثیر می‌شود؛ اما با این تفاوت که تکثیر یکی‌یکی صورت نمی‌گیرد؛ بلکه یکجاست. این سطر را می‌توان این‌گونه بازنویسی کرد: تا در می‌زنند [آن‌ها] برمی‌چینند تو را همه [توها] را یکجا [با هم].

حال که در جریان جزئیات این تکثیر قرار گرفتیم، بازمی‌گردیم و این‌بار از زاویه‌ای دیگر متن را می‌خوانیم. در سطرهای دوم و سوم می‌خوانیم: *در هندوستان گاهی سوار فیل/ ترجیح می‌دهی اینجا گاهی سوار شتر شطرنج بشوی*. فیل که از مهره‌های بازی شطرنج است، نوعی

1. dissemination

تداعی معنایی بین شطرنج و فیل و از فیل به هندوستان ایجاد می‌کند. این تداعی از یک‌سو از طریق کلمهٔ «شطرنج» که مهدش در هند بوده و کلمهٔ «فیل» که همواره یادآور هند است برقرار می‌شود و از سوی دیگر رابطهٔ بین فیل و هندوستان و فیل و شطرنج در هر دو مورد از نوع مجاز مرسل است و در سطح مفهومی مطرح است؛ حال آنکه رابطهٔ بین «شتر» و «شطرنج» از نوع جناس ناقص است و در سطح نوشتاری و صوری عمل می‌کند. حال با این بحث، همان‌گونه که «تو مانند آیینه‌ای متلون» تکثیر می‌شود، در منش انتشار زبان نیز در حرکت از دالی به دال دیگر، از هندوستان به فیل، از فیل به شطرنج و از شطرنج به شطر تکثیر می‌شود.

در سطر ششم: *سبیلت بدجوری می‌زند توی ذوق سیلویا پلات*، سبیل- که نشانهٔ جنس نر و مردانگی است- در تقابل با سیلویا پلات- که شاعر زن فمنیست است- قرار می‌گیرد. اما بی‌درنگ در سطر هفتم: *تغییر جنسیت که می‌دهی...*، با اشارهٔ بینامتنی دیگری روبه‌رو می‌شویم. برای اینکه «تو» زال را شیر دهد، باید تغییر جنسیت دهد. در این سطرها شاهد نوعی حرکت واسازانه هستیم. قطبیت زن و مرد که مفهومی ساختاری است، به حرکت از زن به مرد و از مرد به زن که مفهومی پساساختاری است، واسازی می‌شود. به‌عبارتی، به‌جای اینکه زن و مرد مطلق داشته باشیم، با زن در مرد و مرد در زن مواجه می‌شویم؛ بنابراین در وضعیتی آستانه‌ای قرار می‌گیریم. اشارهٔ بینامتنی به سیمرغ *شاهنامه* را که زال را در کوه قاف شیر می‌دهد، فراموش نکنیم.

اکنون درمجموع وضع این‌گونه است: «تو» درحال انتشار است (تو که سیمرغ هستی و شیر می‌دهی زال را، تو که سبیلت بدجوری می‌زند توی ذوق سیلویا پلات، تو که آیینهٔ متلون در تنت تکثیر می‌شود، تو که یکی‌یکی می‌چینندت وسط میز و بعد در که می‌زنند همه را یکجا جمع می‌کنند). این ضمیر «تو» عنصر ایستایی نیست. همه‌چیز است، هرچیز است، مفرد است، جمع است، همهٔ زبان است و هرآن می‌تواند به چیز دیگری انتشار یابد؛ زیرا هر نشانهٔ زبانی بالقوّه در همهٔ تاریخ زبان منتشر می‌شود. به بیانی دیگر، همهٔ این اشارات مفاهیمی بینامتنی تلقی می‌شوند. این مفاهیم بینامتنی که حالتی درزمانی و تاریخی دارند، هنگامی‌که در کنار هم می‌نشینند هم‌زمان در محورهای هم‌نشینی و جانشینی بر هم عمل می‌کنند و همدیگر را برمی‌انگیزند؛ درواقع «هیچ‌یک حقیقت آن دیگری نیست و هیچ‌یک ساده‌شدهٔ آن دیگری نیست.» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۳).

در سطر هشتم می‌خوانیم: *سپری شده عصر...* . در این سطر و سطرهای نهم و دهم با نوعی واکنش شعاری راوی روبه‌روییم. شعر تحلیل می‌رود و به شعار نزدیک می‌شود. راوی از مضمون آشنای دیوهای سفید و سیاه که در اسطوره‌ها نمایندگان خیر و شرند، استفاده می‌کند و آن‌ها را در تقابل با طیف رنگی دیوهای امروزی، مصرفی، ماشینی، کاغذی و پرفریب قرار می‌دهد.

از سطر یازدهم با یک گسست روبه‌رو می‌شویم و گویی با مجموعه‌ای از گزین‌گویه‌ها سروکار داریم. هر سطر گویی در بافت خود می‌تواند معنایی مستقل داشته باشد؛ هرکدام واحدی مجزا از دیگری به‌نظر می‌آیند که گویا اگر برداشته شوند، در این اجزای کنار هم چیده‌شده اتفاقی نمی‌افتد؛ یعنی این اجزا با هم دارای بافتاری منسجم نیستند. واحدهای جدا از هم هریک دارای معنا هستند. بنابراین متن بی‌معنا نیست؛ فاقد انسجام است و معناباخته. گویی معناهای بسیار داشته‌ایم که اکنون پس از یک گسست و یک اتفاق، تحت شرایطی گرد هم آمده‌اند. به‌عبارتی، با فراوانی ساختارهای معناداری روبه‌روییم که هریک گویی خود، پاره‌هایی از متن‌های معنادار دیگری هستند که درحال مصرف شدن و نابود شدن‌اند. متن در این منشِ گسستِ خود از روایت کلان می‌کوشد با بازخوانی اسطوره‌های تاریخی گوناگون- که در واحدهای مجزا و در گسست از هم گرد آمده‌اند- انرژی و خلاقیتی را که درطی زمان از طریق انجماد معنایی از دست داده‌اند به آن‌ها بازگرداند.

درواقع، این گزین‌گویه‌ها هریک از متون ساختمندی تشکیل شده‌اند که در آن‌ها حذف صورت گرفته است و اکنون به حاشیه رانده شده‌اند و در این قسمت از شعر با ترکیبی از حاشیه‌ها روبه‌روییم. بدیهی است که با خواندن چنین ترکیبی با نوعی بحران که شاید بتوان آن را بحران خوانش نامید، روبه‌رو شویم. حال در تحلیل بحران چنین [پاد]متنی که حاصل جمع آمدن متن‌های حاشیه‌ای گزین‌گویی شده است، به‌نظر می‌رسد [پاد]متن می‌کوشد تا خود و تفاوت خود را از متن‌های کلان و مسلطِ دیگر نشان دهد و از حذف (فراموشی) خود جلوگیری کند.

در سطر یازدهم: *محبوب من اسمش را گذاشته سالوادور- پیکاسو*، محبوب من- که شخص ثالث و غایب ماجراست- نام دیگری برمی‌گزیند که خود، وضعیتی آمیخته است هر دو نقاش‌اند: یکی نقاش سوررئالیست و دیگری نقاش سبک کوبیسم. رابطهٔ این هویت محبوبِ من با منِ راوی از دو نظر اهمیت دارد: ابتدا اینکه شخصیت این محبوب در وضعیتی ناپایدار، دوگانه و ازهم‌گسیخته است؛ زیرا محبوب نام دو نقاش از دو سبک متفاوت را با هم ترکیب کرده و بر روی خودش گذاشته است. باز با وضعیتی آستانه‌ای روبه‌رو هستیم. این دو نام که با

هم در قالب یک نام- نام محبوب- ترکیب شده‌اند هر دو مذکرند؛ پس راوی خود را مؤنث فرض کرده است. اما این وضعیت جنسی راوی با خواندن سطرهای پایین‌تر، مثلاً سطر بیست و هشتم (*بزن بیخ گوش من اگر نزنی اسمت را نمی‌گذارند ویرجینیا ولف*) به‌هم می‌خورد. این وضعیت متغیر و غیرقطبی و آمیخته اینجا به‌پایان نمی‌رسد. در سطر سی و یکم: *الکی اسم مرا گذاشته‌اند لیلی*، «من» دوباره مؤنث شده است. درنتیجه، این رابطهٔ بین من و محبوب من وضعیت مضحکه پیدا می‌کند. من و محبوبش از سویی نه مرد است و نه زن و از سوی دیگر هم مرد است و هم زن. باز با وضعیتی آستانه‌ای روبه‌رو هستیم: مردِ در زن و زنِ در مرد.

در سطر چهاردهم: *با قطار سریع‌السیر از آسانسور...*، هم‌نشینی قطار و آسانسور و دره هیچ‌گونه ارتباط منطقی خطی را به ذهن متبادر نمی‌کنند. فقط نقش فعل «سقوط کرده‌ام» است که این سه واژه را در عمل سقوط و مرگ به‌هم پیوند می‌دهد.

در سطر هجدهم: *آدم سالم هزار سر سرطانی دارد*، با وضعیتی تناقض‌آمیز روبه‌روییم که ما را باز در وضعیتی آستانه‌ای، غیرقطعی و غیرقطبی قرار می‌دهد. سلامت و سرطان در منطق متعارف معناشناختی نقیض همدیگرند و در رابطهٔ تقابل مکمّل با هم قرار دارند؛ یعنی وجود یکی نقض وجود دیگری است. اما اینجا آدم سالم هزار سر سرطانی دارد. ما با آدمی سروکار داریم که هم سالم است و هم سالم نیست و هم سرطان دارد و هم سرطان ندارد. سرطان بیماری است که با تکثیر بیمارگونهٔ سلول‌ها همراه است. بازمی‌گردیم به «تو»ی ابتدای شعر که هم واحد بود و هم متکثر. «تو» در زمانی‌که گمان می‌کنی سالمی (واحدی)، درحال تکثیرشدنی. با وضعیتی بینابینی روبه‌رو هستیم. برای آنکه به حیات خود، حیات زبانی خود ادامه بدهی، باید تکثیر شوی و تکثیر شدن تو درواقع سرطان توست. مشاهده می‌شود که چطور تقابل قطبی سالم/ سرطانی واسازی می‌شود و یکی دیگری را گریزناپذیر می‌کند. زبان برای اینکه زندگی کند، باید بیافریند و تکثیر شود؛ در غیر این صورت منجمد، مرده و ایستا خواهد شد؛ پس گریزی ندارد جز آنکه پیوسته در وضعیت سلامتِ سرطانی باشد.

دربارهٔ جناس ناقص بکت و موکت و بازی‌های صوری از این‌دست و یا اشاره به قصاب ارزان‌قیمت و بریدن گوش و تداعی ونگوگ نیز می‌توان سخن گفت که از حوصلهٔ این مقاله خارج است.

خلاصهٔ مطلب دربارهٔ این شعر آن است که در بخش اول که تا سطر یازدهم ادامه دارد، [پاد]متن شعری از طریق بسط روابط انتشاری شکل می‌گیرد. نشان دادیم که چگونه اجزا و

عناصر این متن در عمل توزیعی به‌طور متوالی و متداعی بر هم عمل می‌کنند. در بخش دوم شعر که از سطر یازدهم شروع می‌شود، روابط انتشاری همچنان فرایند اصلی شکل‌گیری [پاد]متن هستند؛ اما گسست آشکارتر خود را می‌نمایاند و با نوعی خلأ روبه‌رو می‌شویم که ناشی از تکه‌تکه بودن و عدم اتصال این تکه‌ها در ترکیب خطی است.

۳. نتیجه‌گیری

در این مقاله با بررسی نمونه‌هایی از ادبیات کهن و نو، نثر و شعر، ابتدا نشان دادیم که چگونه عوامل متن‌ساز ازجمله عوامل ساختاری و انسجامی در شکل دادن به بافتار و درنتیجه متن عمل می‌کنند. در ادامهٔ بحث مدعی شدیم که همهٔ متون الزاماً دارای بافتار نیستند و متنیت خود را از عملکرد سازکارهای ساختاری و انسجامی نمی‌گیرند؛ بلکه درواقع این سازکارها را برهم می‌زنند و خلاف انتظارات منطق مسلط و تاریخی‌شده عمل می‌کنند. در اینجا مفهوم پادمتن را معرفی کردیم و اشاره کردیم که پادمتن از نوع متن است و هر پادمتنی ممکن است با رسوب و تاریخی‌شدن به متن بدل شود و پادمتن‌های دیگری را برانگیزد. برای تبیین این نوع متون با الهام گرفتن از مفهوم انتشار نزد دریدا مدعی شدیم که متن فقط محصول عملکرد ویژگی‌های ساختاری و انسجامی نیست؛ بلکه منش انتشار را نیز باید به‌عنوان سازکار متنی پذیرفت. برای این منظور شعر «بعد از پیچ‌ها» اثر باباچاهی را به‌تفصیل بررسی کردیم و نشان دادیم که چطور این پادمتن از طریق روابط انتشاری شکل می‌گیرد و چگونه ساختارهای منطقی متعارف ازجمله تقابل‌های قطبی را برهم می‌زند. سرانجام به‌نظر می‌رسد باید پذیرفت که از سویی در متون وابسته به روابط انسجامی، منش انتشار به‌گونه‌ای ضمنی فعال است. اما تسلط با انسجام است و پادمتن‌های مبتنی‌بر انتشار نیز به‌کلی عاری از روابط انسجامی نیستند؛ یعنی ما نیز نباید دوگانهٔ انسجامی/ انتشاری را به دوگانه‌ای قطعی تبدیل کنیم؛ ولی می‌توانیم از وجه غالب در متون متفاوت سخن بگوییم.

پی‌نوشت

۱. بخش عمدهٔ تحلیل این شعر از پایان‌نامهٔ زنده‌یاد شهرام آقاجانی طولارود گرفته شده است با عنوان *بررسی نشانه‌شناختی شعر دههٔ هفتاد* که به راهنمایی نگارنده در گروه زبان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی در زمستان ۱۳۸۸ دفاع شد.

منابع

- آقاجانی طولارود، شهرام (۱۳۸۸). *بررسی نشانه‌شناختی شعر دههٔ هفتاد ایران*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکز.
- باباچاهی، علی (۱۳۸۸). *پیکاسو در آب‌های خلیج فارس* تهران: نشر ثالث.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۸۰). *کلیات سعدی*. براساس نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ محمدعلی فروغی. تهران: نشر افکار.
- Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*. Tr. Alan Bass. London: Routledge & Kegan Paul.
- Halliday, M. A. K. & R. Hassan (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- Halliday M. A. K. & Christian M. I. M. Matthiessen (2004). *An Introduction to Functional*. Grammar. 3rd Edition. London: Arnold.

کارکرد نحو روایی (مدل کنشگران)
در تئاتر لورانزاسیو اثر موسه

علی عباسی*

چکیده

هرچند هدف و غایت هنرهای نمایشی برای به‌نمایش درآوردن شکل گرفته باشد، هر اثر نمایشی قبل از هرچیز دیگری، متنی است برای خواندن. با خواندن متن نمایشی، ذهن فراگفته‌خوان آن را دریافت و در ادامه آن را دست‌کم در ذهن خود به روی صحنه می‌آورد. به روی صحنه آوردن متن یکی از ویژگی‌های هنرهای نمایشی است و درست همان چیزی است که باعث تمایز بین هنرهای نمایشی و برای مثال رمان می‌شود. اما باوجود این تمایز، تشابهی هم بین این دو نوع ادبی وجود دارد که باعث پیوند آن‌ها می‌شود: در هر دو یک متن نوشتاری وجود دارد. نگارندهٔ مقاله، به جنبهٔ متنی (نوشتاری) این هنر در تئاتر *لورانزاسیو*[1] اثر موسه[2] خواهد پرداخت.

اما چگونه می‌توان بین متن نوشتاری و صحنهٔ نمایش ارتباط برقرار کرد؟ پاسخ عملی به این پرسش را می‌توان در تئاتر *لورانزاسیو* اثر موسه جست‌وجو کرد. ازلحاظ ساختاری، این تئاتر یکی از پیچیده‌ترین هنرهای نمایشی است. درواقع، یکی از ویژگی‌های تئاتر *لورانزا* تکثر پیرنگ و نحو روایی (مدل کنشگران) در این اثر است. این تکثر از یک‌سو ابهام و پیچیدگی در اثر ایجاد می‌کند و

---

* دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی ali_abasi2001@yahoo.com

1. *Lorenzaccio*
2. Musset

از سوی دیگر موجب استحکام ساختار داستان می‌شود (به‌شرطی که گفته‌پرداز توانسته باشد انسجام درونی تک‌تک پیرنگ‌ها را حفظ کرده و درنهایت انسجام بین پیرنگ‌ها با یکدیگر را برقرار کرده باشد). بر این باوریم که این اثر باوجود ظاهر آشفته و مبهمش، دارای پیرنگ‌های منسجم و همچنین روابط پیچیده بین کنشگران آن است. به همین دلیل، علاوه‌بر پرسش بالا و به‌کمک الگوی کنشگران یا نحو روایی می‌خواهیم بدانیم چگونه باوجود این پیچیدگی در ساختار روایت، این انسجام درونی بین عناصر روایی برقرار شده است. درواقع، می‌خواهیم بدانیم اگر انسجامی در این اثر هست، کدام عنصر کلیدی این مهم را باعث شده است. نکته این است که الگوی کنشگران یکی از مناسب‌ترین ابزارهایی است که نشانه- معناشناسی در اختیار نقادان قرار داده است تا چگونگی پیوند بین متن نوشتاری و صحنهٔ نمایش نشان داده شود.

واژه‌های کلیدی: الگوی کنشگران،[1] پیرنگ، *لورانزاسیو*، موسه، موقعیت‌های روایی،[2] گفته‌پرداز،[3] گفته‌خوان[4].

مقدمه

در میان هنرهای دیگر و شاید در قلمرو دیگر فعالیت‌های انسانی، تئاتر هنری است که در آن نشانه به شکل‌های گوناگون دیده می‌شود. در تئاتر هم نشانه‌های کلامی و هم نشانه‌های دیداری یا نظام‌های دلالتی غیرزبانی مشاهده می‌شود. به‌شکل جزئی‌تر می‌توان گفت علاوه‌بر گفتار شخصیت‌های تئاتر، نشانه‌های صوتی و تصویری فراوان در آن دیده می‌شود. تئاتر از تمام نظام‌هایی که به ارتباط‌های انسانی اختصاص دارند سود می‌برد. تئاتر از تمام نشانه‌ها استفاده می‌کند: نشانه‌هایی که در طبیعت هستند، نشانه‌هایی که در شغل‌های گوناگون دیده می‌شوند و نشانه‌هایی که در تمام حوزه‌های هنری وجود دارند. به همین دلیل، تئاتر قلمرویی خاص و مناسب برای برخورد نشانه‌های گوناگون با تکیه بر بررسی سمیوز است. هدف این مقاله، بررسی یکی از این نشانه‌ها یعنی نحو روایی در متن نوشتاری تئاتر *لورانزاسیو* اثر موسه است.

1. les actants
2. les instances narratives
3. enonciateur
4. enonciataire

براساس این می‌خواهیم بدانیم چگونه می‌توان بین متن نوشتاری و صحنهٔ نمایش ارتباط برقرار کرد. پاسخ عملی به این پرسش را می‌توان در تئاتر *لورانزاسیو* جست‌وجو کرد. ازلحاظ ساختاری، این تئاتر یکی از پیچیده‌ترین هنرهای نمایشی است. درواقع، یکی از ویژگی‌های تئاتر *لورانزا* تکثر پیرنگ و نحو روایی یا «مدل کنشگران» (Klinkenberg, 1996: 141) در این اثر است. این تکثر از یک‌سو ابهام و پیچیدگی در اثر ایجاد می‌کند و از سوی دیگر موجب استحکام ساختار داستان می‌شود؛ به‌شرطی که «گفته‌پرداز» (Greimas et Courtés, 1993: 125) توانسته باشد انسجام درونی تک‌تک پیرنگ‌ها را حفظ کرده و درنهایت، انسجام بین پیرنگ‌ها با یکدیگر را برقرار کرده باشد. بر این باوریم که این اثر باوجود ظاهر آشفته و مبهمش، دارای پیرنگ‌های منسجم و همچنین روابط پیچیده بین کنشگران آن است. به همین دلیل، علاوه‌بر پرسش بالا و به‌کمک الگوی کنشگران یا «نحو روایی» (Courtés, 1991: 69) می‌خواهیم بدانیم چگونه باوجود این پیچیدگی در ساختار روایت، این انسجام درونی بین عناصر روایی برقرار شده است. درواقع، می‌خواهیم بدانیم اگر انسجامی در این اثر هست، کدام عنصر کلیدی این مهم را باعث شده است. نکته این است که الگوی کنشگران یکی از مناسب‌ترین ابزارهایی است که نشانه- معناشناسی در اختیار نقادان قرار داده است تا چگونگی پیوند بین متن نوشتاری و صحنهٔ نمایش نشان داده شود.

در تحلیل گفتمانی تئاتر *لورانزاسیو* تلاش بر این است تا از نشانه‌های منفرد، کلان‌نشانه‌ها، خردنشانه‌ها و یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها عبور کنیم تا بتوانیم به ورای نشانه‌ها یعنی آنجایی که نشانه‌ها با یکدیگر تعامل برقرار می‌کنند برسیم. این تعامل بین نشانه‌ها نوعی پویایی در متن به‌وجود می‌آورد. نکته اینجاست که این پویایی حتماً در نظامی فرایندی حاصل می‌شود: «یعنی اینکه هر نشانه در تعامل، چالش، تبانی، پذیرش، طرد، تناقض، تقابل، همگرایی، واگرایی، همسویی، دگرسویی، همگونگی و دگرگونگی با نشانه‌های دیگر، حرکتی فرایندی را رقم می‌زند که این حرکت خود راهی است به‌سوی تولید معنا.» (شعیری، ۱۳۸۵: ۱).

آزادی شهر فلورانس به‌عنوان شیئی ارزشی

تئاتر *لورانزاسیو* مدت‌زمان طولانی به‌نمایش گذاشته نشد؛ زیرا بسیاری از نقادان بر این باور بودند که این نمایشنامه بیش از حد غنی، آشفته، گنگ و پراکنده است. اما نقادان دیگری هم بودند که خلاف این مطلب را بیان می‌کردند. آن‌ها از ثبات پیرنگ در این روایت در پوشش

ظاهری مبهم سخن می‌گفتند. واقعیت این است که این تئاتر باوجود تکثر پیرنگ از وحدت و ثبات برخوردار است: پیرنگ‌های گوناگونی که به‌تمامی به دور یک محور مرکزی درحال چرخش هستند. درواقع، تکثر پیرنگ یکی از ویژگی‌های اصلی این روایت است؛ علاوه‌بر این ویژگی، می‌توان از تکثر الگوی کنشگران که یکی از عناصر اصلی پیرنگ روایت است سخن گفت. اما نکته این است که این تکثرها در ساختار روایی این نمایشنامه به‌شکل پراکنده و مبهم ارائه نشده‌اند؛ تمام آن‌ها در ارتباط با یکدیگر قرار دارند و یک نخ تسبیح که در ادامه به آن اشاره خواهد شد، تمام آن‌ها را به یکدیگر متصل می‌کند. این درست همان چیزی است که باعث می‌شود پراکندگی و آشفتگی ظاهری آن محو شود.

خوانندهٔ سنتی تئاتر در فرهنگ فرانسه، با به‌نمایش درآمدن این نمایشنامه دریافت که حضور تکثر در ساختار روایی این روایت نشان‌دهندهٔ گذر از تئاتر کلاسیک به تئاتر رمانتیک است. با تکثر در پیرنگ، دیگر سخن گفتن از «وحدت کنشی» بی‌فایده است. حالا دیگر باید از تکثر کنش‌ها درعین وحدت آن سخن گفت. با این حرکت جدید، دیگر بحث بر سر تقدیر تراژیک انسان کلی و جهانی نیست؛ بلکه سخن از تراژیک و تقدیر فردی است. به‌دنبال آن، نمایش درام اخلاقی در پیوند با تباهی فرد ارزش پیدا می‌کند نه تباهی جمع. براساس این، خوانندهٔ سنتی می‌آموزد که با تکثر ساختار روایی آشنا شود و درپی آن به انسان در مقام فرد اهمیت بدهد نه در مقام جمع.

اما چگونه می‌توان این تکثر نقش‌ها را که در ارتباط با شخصیت‌های داستانی است در پایه‌ای واحد گرد آورد؟ پاسخ به این پرسش در الگوی کنشگران دیده می‌شود. الگوی کنشگران با درنظر گرفتن کنشگر به‌عنوان واحد پایه و واحد معنایی، می‌تواند به یافتن اصول همسان‌ساز که سامان‌دهندهٔ اثر هستند یاری بخشد. در این حالت، دیگر به تحلیل روان‌شناختی نخواهیم پرداخت و از آن دوری می‌جویم. برعکس، به مطالعهٔ تقابل‌ها و نیروهای درونی‌ای می‌پردازیم که نمایشنامه و متن را هدایت و مدیریت می‌کنند. ساختار منعطف الگوی کنشگران باید موشکافانه تحلیل شود و در تمام طول مدت نمایشنامه تحول یابد. این ساختار باید به‌عنوان یکی از ابزارهای تحلیل که تکمیل‌کنندهٔ سایر ابزارهاست، درنظرگرفته شود. به همین دلیل، مطالعهٔ شرایط زمانی و مکانی و همچنین بررسی الگوی ارزشی شهر فلورانس در این نمایشنامه، این امکان و توانایی را برای نقّاد فراهم می‌کند تا تحلیلی از فضای نمایشی و همچنین تحلیلی از زمان و مکان صحنهٔ نمایش به‌دست دهد. در یک کلام، الگوهای کنشگر

ابزاری مفید برای مطالعهٔ اساسی رابطه‌هاست: رابطهٔ کنشگران با یکدیگر، رابطهٔ متن نمایشنامه و صحنه تئاتر، رابطهٔ نمایشنامه و بافت آن.

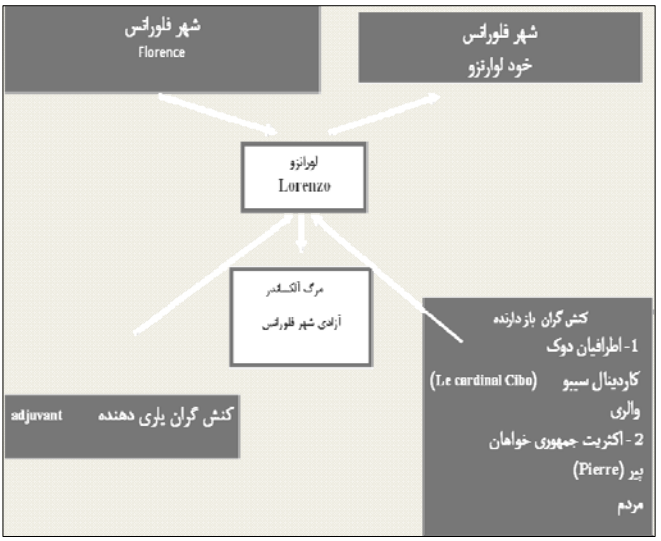
در الگوی کنشگران، فاعل کنشگر الزاماً قهرمان داستان نیست. فاعل کنشگر قبل از هرچیز، فاعلی است در الگو و جملهٔ کنشگران. این بدان معناست که فاعل کنشگر مجموعه‌ای از اعمال را در جست‌وجوی شیء ارزشی خود انجام می‌دهد. پس فاعل کنشگر را باید در این رابطه که او را به شیء ارزشی متصل می‌کند و براساس آن یک محور را می‌سازد، درنظر گرفت.

درواقع، یکی از ساختارهای اصلی «نحو روایی» (Bertrand, 2000: 175) «الگوی کنشگران» است (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۱۱۴). «همچنان که فعل، گرانیگاه جمله است، [الگوی] کنشگران نیز گرانیگاه روایت به‌شمار می‌آیند.» (همان، ۱۱۳). الگوی کنشگران نقش هر شخصیت داستانی را مشخص می‌کند. به این ترتیب، نه‌فقط نقش شخصیت‌های داستانی مشخص می‌شود؛ بلکه قسمتی از دلالت معنایی روایت به‌کمک این نحو روایی رمزگشایی می‌شود.

لورانزو شخصیتی است که بیشتر از همه روی صحنهٔ نمایش حضور می‌یابد و اهمیت حاضرجوابی‌هایش بسیار زیاد است؛ اما اولین حضورهای پنهانش در صحنه‌های یک و دو از پردهٔ یک، گذرا و کم‌اهمیت است. او در صحنهٔ چهار که حضور پررنگ‌تری در نمایش دارد، به‌نظر می‌رسد بیشتر عروسک خیمه‌شب‌بازی است تا محرکی برای جست‌وجوی یک شیء ارزشی مشخص. بزدلی و ضعف با گفت‌وگوهای ویژهٔ لورانزو به اثبات رسیده است («داستان واقعی است»، ۴، پردهٔ دوم)؛ با اینکه خواننده همان تردیدهایی را که کاردینال دارد، احساس می‌کند. فقط در صحنهٔ سه و پردهٔ سوم- که پایهٔ اصلی درام است- خواننده همهٔ عناصر را در اختیار دارد و از هویت واقعی آن دشمنی آگاه می‌شود که لورانزو به‌همراه اسکورونکونکلو[1] با او مواجه خواهند شد. این دشمن همان الکساندر دو مدیسی است: «... و برایتان تکرار می‌کنم که تا چند روز دیگر، در فلورانس الکساندر دو مدیسی[2]ای وجود نخواهد داشت، در نیمه‌شب دیگر خورشیدی نخواهد داشت.» این اعتراف کامل‌کنندهٔ همان کلمات و نشانه‌های مبهم و ضمنی درمورد قتل الکساندر دو مدیسی است. او این نشانه‌ها را در پرده‌های قبلی به‌شکل ضمنی بیان کرده است؛ اما در این صحنه همه‌چیز به‌روشنی بیان می‌شود. در این نمایش،

1. Scoronconcolo
2. Alexandre de Médicis

لورانزو نقشی اصلی را به‌عهده دارد. او همان کسی است که با نقشه‌ای ازپیش تعیین‌شده به‌دنبال شیء ارزشی خود یعنی قتل الکساندر دو مدیسی است. او این نقش ازپیش تعیین‌شده را در پردهٔ چهارم کامل می‌کند. براساس این، می‌توان مدل کنشگران یا نحو روایی این روایت را که لورانزو فاعل کنشگر است مشاهده کرد:



رابطهٔ بین فاعل کنشگر و شیء ارزشی- که شالودهٔ نمایشنامهٔ تئاتر است- در اینجا بسیار قوی است؛ زیرا به مرگ دوک اشاره دارد. این قتل- یگانه هدف فاعل کنشگر- منشأ اعمال زیادی است؛ زیرا در طولانی‌مدت پی‌ریزی شده است. قتلی که در مدل کنشگران بالا دیده می‌شود و یگانه‌هدف فاعل کنشگر است، نتیجهٔ اعمال و کنش‌های بسیار زیادی است که در طولانی‌مدت طرح‌ریزی شده است. لورانزو باید اعتماد الکساندر را با چاپلوسی کردن به‌دست آورد، آن‌گاه نقشه‌ای بکشد و او را در دامی مرگبار بیفکند.

شمار کنشگران بازدارنده بسیار مهم است و این همان‌چیزی است که خشونت گفتمان‌هایی را که در پیوند با لورانزوست توضیح می‌دهد و همان نفرتی است که درطول تمام نمایش لورانزو را تعقیب می‌کند و با اوست؛ به‌گونه‌ای که در آخرین لحظه این نفرت، خود او را هم به کام مرگ می‌کشد: «... جمعیت خود را روی او می‌افکند. وای خدای بزرگ و بخشنده! او را داخل مرداب هل می‌دهند.» (۶، پردهٔ پنجم به نقل از Dizier, 1992: 66).

اما به‌سختی بتوان محل کنشگران یاری‌دهنده را به‌ویژه قبل از قتل پر کرد: دوستی فیلیپ کمکی به او نمی‌کند؛ زیرا او از دنیا بریده است و در کتاب‌های لاتین خود غرق شده است. درواقع، فیلیپ پس از مرگ لوییز از همه‌چیز و از همهٔ کارها کنار کشیده است: «می‌بینی، من پیر شده‌ام، وقت آن است که دست از کار بکشم.» (۷، پردهٔ سوم به نقل از Ibid, 67).

مادرش نیز در خاطرات خود زندگی می‌کند. او در انطباق خود با تغییرات مشکل دارد و همین امر دلیل مرگش است: «هرچه که می‌بینم، مرا به‌سوی گور می‌کشد.» (۴، پردهٔ سوم به نقل از Ibid). این انزوای نقش اصلی دلیلی ماورایی ندارد. این انزوا نتیجهٔ سرنوشت شومی که بر قهرمان نفرین‌شدهٔ داستان تحمیل شده است، نیست؛ بلکه ناشی از موقعیت سیاسی پیچیده‌ای است که تفرقه بر آن حاکم است و واماندگیِ «انسان بی‌نفوذ».

بخش موضوعی نیز یک مشکل را حل می‌کند: شهر فلورانس می‌تواند در آن جای گیرد؛ اما مادر بدجنس او چه نوع حکومتی را خواهد پذیرفت؟ لورانزو به ارزش نیروهای مخالف و فایدهٔ قتل پادشاه ستمگر شکاک است. فیلیپ از او می‌پرسد: «اگر فکر می‌کنی که این قتلی بی‌فایده در زادگاه توست، چرا آن را مرتکب می‌شوی؟» پاسخی درست داده می‌شود: «تمام زندگی‌ام وابسته به نوک خنجرم است.» (۳، پردهٔ سوم به نقل از Ibid, 66). حضور دو فرستنده در الگوی کنشگران یعنی فلورانس و خودش الزاماً دو قتل را که یکی قتل سیاسی و دیگری قتل در درون شهر است، تأیید می‌کند و براساس این، آزادی شهر و جست‌وجوی آزادی خودش در ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر قرار می‌گیرند.

الگوهای کنشگر موازی

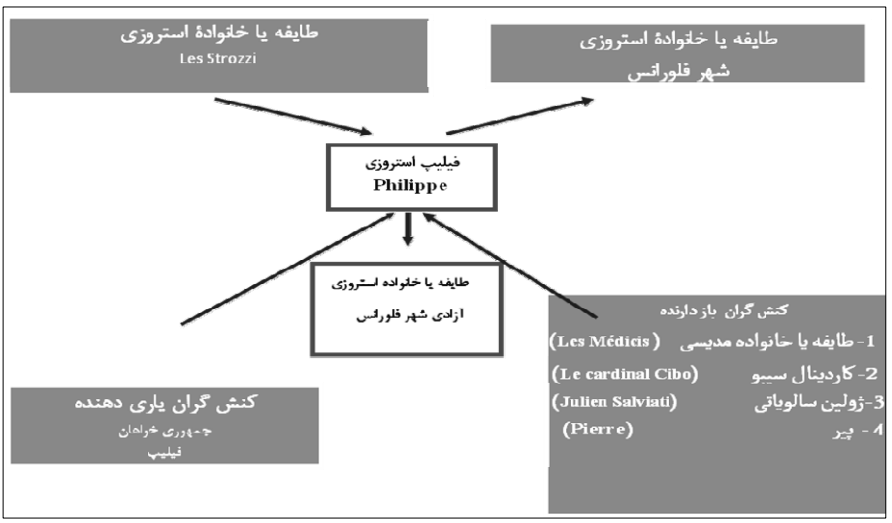
متن نمایشی علاوه‌بر داشتن یک فاعل کنشگر که در جست‌وجوی یک کنشگر شیء ارزشی است، می‌تواند دو فاعل کنشگر متفاوت را معرفی کند که هر دو کنشگر، هم‌زمان، درپی یافتن کنشگر شیء ارزشی مشترک باشند. گاهی هم اتفاق می‌افتد که جای فاعل کنشگر و کنشگر شیء ارزشی پی‌درپی تغییر می‌کند: فاعل کنشگر «الف» به‌دنبال شیء ارزشی خود «ب» است؛ ناگهان به‌دلایل خاصی کنشگر «ب» به فاعل کنشگر تبدیل می‌شود و «الف» به شیء ارزشی.

در *لورانزاسیو* چندین پیرنگ وجود دارد که در پیوند با یکدیگرند. این پیرنگ‌ها به‌صورت هم‌زمان، درحال رخ دادن و شکل گرفتن هستند. تجلی این پیرنگ‌ها از بالقوّه به بالفعل فقط به‌شکل متوالی و هم‌زمان صورت می‌گیرد. به همین منظور، در ادامه تلاش می‌کنیم این

الگوهای کنشگران را جداگانه نشان دهیم. نقطهٔ پیوند یا نخ تسبیحی که این الگوها را به یکدیگر می‌پیوندد، همان شیء ارزشی است که در تمام آن‌ها مشترک است. یادآوری این نکته بسیار مهم است که تمام این الگوها در پیوند با یکدیگرند و هم‌زمان آشکار می‌شوند.

فاعل کنشگر: فیلیپ استروزی[1]

فیلیپ نیز در جست‌وجوی یک شیء ارزشی است که از همان ابتدای پردهٔ دوم برای بیننده آشکار می‌شود حتی قبل از اعتراف لورانزو در پردهٔ سوم.



با بررسی دقیق الگوی کنشگران که در پیوند با فیلیپ استروزی است، سه نکته نمایان می‌شود:

- طایفهٔ استروزی‌ها براساس حضورشان در بسیاری از خانه‌های الگوی کنشگران نقشی کلیدی به‌عهده می‌گیرند.
- پییر از خانهٔ کنشگر یاری‌دهنده به خانهٔ کنشگر بازدارنده تغییر مکان می‌دهد.
- کنشگر شیء ارزشی یعنی «آزادی فلورانس» کم‌رنگ‌تر و مبهم‌تر از «قتل الکساندر» است.

1. Philippe Strozzi

فیلیپ رئیس طایفهٔ استروزی‌هاست و تنها فردی است که از سوی جمهوری‌خواهان به رسمیت شناخته شده است: «هم‌پیمانان نام فیلیپ را می‌خواهند: "ما بدون آن هیچ‌کاری انجام نخواهیم داد."» (Dizier, 1992: 68, VI, 8). درست‌کاری و صداقت عمیقش: «صالح‌ترین مرد فلورانس» (Ibid, 66, I, 2)- همان‌گونه که زرگر دربارهٔ او می‌گوید- و همچنین سن و سالش و غیره سبب می‌شود او در کانون آمال جمهوری‌خواهان قرار گیرد؛ اما نه در کانون عمل و کنش؛ زیرا فیلیپ پیرمردی است که دیگر توان کنش و عمل ندارد و مجبور است روی نیمکتی بنشیند. خواننده از متن نوشته‌ها و هنگام تماشای تئاتر شاهد است که او رؤیای جمهوری‌ای را در سر می‌پروراند که در آن طایفهٔ استروزی به‌همراه دیگر خانواده‌های بزرگ جای خود را دارند؛ اما متأسفانه کاری انجام نمی‌دهد و او در رؤیاهایش فرورفته است: «پیرمردانی خیال‌پرداز هستیم.» (Ibid, 68, II, 1). او در مهملات ذهنی‌اش همهٔ هوس‌های حرکت را غرق کرده است: «حرکت! چگونه هیچ نمی‌دانم.» (Ibid, III, 3).

پییر و فیلیپ در آخر نمایش با یکدیگر روبه‌رو نمی‌شوند و مکمّل یکدیگر و محرک برای دفاع از حیثیت طایفه نیستند: «درست است سالوییاتی مرده» (Ibid, II, 5) و پییر مخالف سرسخت اصول فیلیپ می‌شود: «پیرمرد لجباز! حاکم بی‌رحم!» (Ibid, IV, 7). به این ترتیب، پییر به پادشاه فرانسه می‌پیوندد: «یاغی‌ای که بدون درنظر گرفتن قوانین علیه کشور خویش سلاح برمی‌گیرد» (Ibid, IV, 6)؛ همچنان‌که پدرش درمورد او قضاوت می‌کند. قتل الکساندر هدف اصلی خانوادهٔ استروزی و رئیسش نیست. اتفاق‌هایی که با کنشگر فیلیپ در ارتباط هستند، گام‌به‌گام رخ می‌دهند؛ انتقام از سالوییاتی سپس مرگ ظالم بعد از قتل لوییز: «الکساندر را گردن بزنیم... مرده باد الکساندر!» (Ibid, 69, III, 7) و در آخر، واگذاری و تبعید فیلیپ. به این ترتیب، این دسیسه با جهش‌ها و پیشرفت‌های تازه و دائمی و همچنین تغییر تصمیم‌ها از جانب شخصیت‌ها همراه است.

فاعل کنشگر: ریچاردو سیبو[1]

نحو روایی که بین مارکیز و دوک برقرار شده، فراتر از ماجرایی عاشقانه است؛ زیرا ریچاردو درصدد تأثیر گذاشتن بر افکار سیاسی عاشق خویش است. علاوه‌بر این، اقدامات کاردینال با

1. Ricciarda Cibo

روابطش با الکساندر یکی می‌شود. حال براساس این تلاش می‌کنیم نحو روایی مربوط را به‌تصویر کشیم.

در الگوی کنشگران، فلورانس و اروس[1] یعنی طغیان احساسات و هیجان‌ها، به‌عنوان کنشگر فرستنده با یکدیگر پیوند برقرار می‌کنند: «من چه کسی را دوست دارم؟ تو را؟ او را؟» (Ibid, II, 3). این به این معناست که مارکیز واقعاً گمان می‌کند با تحت تأثیر قرار دادن افکار و آرای عاشق خود می‌تواند در کاهش ظلم سهمی داشته باشد.

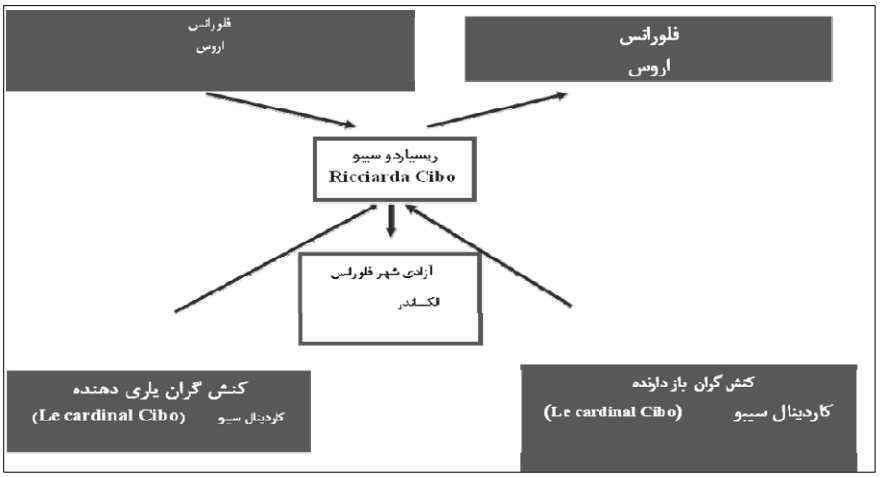
سومین الگوی کنشگران معرّف ویژگی خاصی است که ساختار نمایشنامه را روشن می‌کند. این مدل مانند همان مدلی است که در آن لورانزو به‌عنوان فاعل کنشگر عمل می‌کند: لورانزو به‌دنبال آزادی فلورانس است و این خواسته فقط با مرگ الکساندر صورت می‌پذیرد. حال، می‌توان این پرسش را مطرح کرد که نزدیکی و شباهت بین این دو الگوی کنشگران چه چیزی را نشان خواهد داد و بیانگر چیست.

- مارکیز برای مسلط شدن به دوک- که بیش از هرچیز به احساسات شهوانی حساس است- روش‌های جنسی یکسانی را به‌کار می‌برد.
- آزادی شهر فلورانس برای هر دو فاعل کنشگر درگرو حذف الکساندر است: حذف فیزیکی او از طریق کشتنش یا حذف او از صحنهٔ سیاست به‌واسطهٔ یک سوگلی.
- کاردینال سیبو در این نحو روایی، به‌عنوان نیروی بازدارنده نقش بازی می‌کند. او مخالف رسمی هر فاعل کنشگر است. اما در مدل کنشگران فعلی، او به‌نوبت هم نقش نیروی بازدارنده و هم نیروی یاری‌رسان را به‌عهده دارد. این به آن معنا نیست که او نگرشش را عوض کرده؛ بلکه بیانگر این است که او براساس منافع شخصی‌اش عمل می‌کند (او نقاب دوست و متحد را بر چهره می‌زند تا بتواند بیشتر مارکیز را فریب دهد).

با مطالعهٔ دقیق این نمایشنامه می‌بینیم که معشوقهٔ دوک و «نازنین» هرگز همدیگر را ملاقات نمی‌کنند؛ زیرا درواقع مارکیز کنشگر مضاعف لورانزوست و گویی همان نقش او را به‌عهده دارد. درواقع، این دو شخصیت نمایشی بدون هیچ ارتباط و ملاقاتی، مسیری موازی را دنبال می‌کنند. به‌اصطلاح سینمایی، این سه طرح داستانی دارای پلان‌های متفاوتی هستند. نقش لورانزو به‌عنوان فاعل کنشگر دارای بیشترین تعداد صحنه‌هاست (نوزده صحنه). این طرح در درجهٔ اول است و

1. Eros

سیری مستقیم را دنبال می‌کند؛ در درجهٔ دوم، چهارده صحنه‌ای که به مبارزهٔ استروزی اختصاص داده شده، بیانگر تغییرات ناگهانی تئاتر و بازگشت به گذشته است؛ طرح داستانی مربوط به مارکیز و کاردینال دارای شش صحنه است و به‌نوعی بیانگر کنشگر مضاعف لورانزو.



آشفتگی‌ای آشکار

حضورِ سوژه (شخصیت)های متعدد که یکی از ویژگی‌های روایت دراماتیک است، توضیحی است برای تأثیرِ گیج‌کننده‌ای که خوانشِ سطحی ممکن است ایجاد کند؛ زیرا پیرنگ‌ها، الگوهای کنشگران و خطوطِ داستانی درپی هم می‌آیند و لازم است با به‌کارگیریِ قدرت تخیل از یکی به دیگری عبور کنند.

در سه الگوی اولیهٔ کنشگران می‌بینیم هر سه فاعل کنشگر (شخصیت‌های داستان)، بدون استراتژی‌ای مشترک، به‌گونه‌ای بی‌نظم و ترتیب درگیر نبرد می‌شوند؛ زیرا آن‌ها در منطقهٔ نیروی کمک‌دهنده ظاهر نمی‌شوند. شاید توجیهش این باشد که حضور فراگیرِ شهر فلورانس همهٔ تصورات پیچیده و متفاوت را دربرمی‌گیرد: ضرورت و وظیفهٔ شخصی برای لورانزو، اولیگارشی برای فیلیپ و استبداد روشن‌اندیش[1] برای مارکیز.

1. despotisme

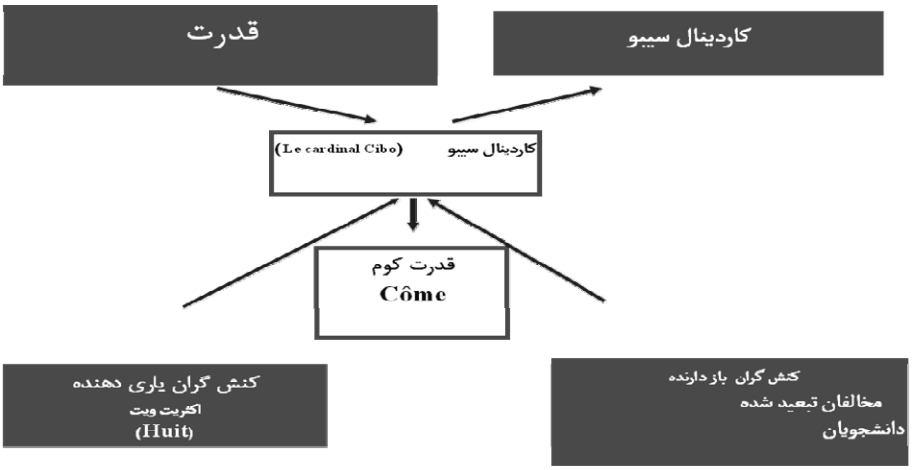
اما در منطقهٔ کنشگر سودبرنده می‌توان پیدایش هم‌زیستی میان عنصر جمعی (مردم- شهر) و عنصر فردی را مشاهده کرد. این امر نشان از این دارد که فاعل کنشگر نه‌فقط برای جمع، بلکه برای منافع شخصی خود هم تلاش می‌کند. انگیزه‌ها و علایق فردی، به‌نحوی تنگاتنگ با انگیزه‌های سیاسی پیوند خورده‌اند. بنابراین، در خواندن این نمایشنامه باید به این دو محور توجه کرد: توطئهٔ سیاسی و معضل عذاب وجدان فرد. مفسّران همواره میان این دو قطب در نوسان بوده‌اند؛ اغلب به این قصد که یکی از این دو را به سایه برند و کارگردانان نیز چنین نگرشی دارند: یا تقابل مرکزیِ داستان متوجه قهرمانِ رمانتیک و وجدان شخصی‌اش است، یا جانب فعالیت اجتماعی- سیاسی را می‌گیرد.

در این الگوهای کنشگران که در بالا ارائه شد، کنشگر فلورانس نقش‌های متعددی به‌عهده گرفت: کنشگر فرستنده یا تحریک‌کننده، کنشگر شیء ارزشی و کنشگر گیرنده. این به آن معناست که شهر سوژه را وادار می‌کند برای حفظ آن و به‌قصد آزاد کردن آن وارد جنگ شود. به‌نظر برنارد ماسون، نمایشنامهٔ *لورانزاسیو* «از دنیایی سخن می‌گوید که معنای عشق را گم کرده است، ولی همچنان ادامه می‌دهد به پی گشتنش.» (به نقل از Dizier, 1992: 72). این شوق (جست‌وجوی معنای عشق) به فلورانس، به دلداده، به مادر و به زن مجروح (خوار و ذلیل‌شده) منتقل شده و همگی درپی آزاد کردن آن هستند. لورانزو و ریکاردو، این دو «جفتِ ساختاری»، هرکدام چیزی را برای آن فدا می‌کنند؛ یکی زندگی‌اش را و دیگری شرافتش.

تحول سه الگوی موازی به‌سوی یک الگوی جدید

در آخرین صحنهٔ پردهٔ چهارم، لورانزو الکساندر را می‌کشد؛ اما پایان زندگی فرمان‌روای مستبد نباید همان‌گونه که بسیاری از کارگردانان تمایل داشتند، به‌معنای پایان نمایشنامه باشد. درواقع اگر نقش‌ها را بررسی کنیم، به‌وضوح می‌بینیم که ایفای نقش آن‌ها پایان یافته است. لورانزو درحالی که می‌داند از سرنوشت نمی‌تواند فرار کند، به ونیز می‌گریزد. فیلیپ نیز تبعید شده، از خیانت پییر آگاه می‌شود: «من اطمینان داشتم که پییر با پادشاه فرانسه مکاتبه دارد.» (Ibid, V, 2). مارکیز هم تصمیم می‌گیرد همه‌چیز را برای همسرش فاش و هر فعالیت سیاسی را رها کند. تضاد بلامانع (آزاد) است؛ اما قدرت، تضاد نیست. شخصیت داستان این قدرت‌ها را سازمان‌دهی می‌کند: «کاردینال سیبو در دفتر کار دوک محبوس است: اخبار تنها به او می‌رسد».

بنابراین، کاردینال سیبو مرکز تمام اقدامات مربوط به برقراری حکومت استبدادی دیگری می‌شود: او می‌تواند به‌عنوان سوژهٔ یک مدل جدید کنشگر درنظر گرفته شود.



ساختار نمایشنامه میان پردهٔ چهارم و پنجم شکافی را نشان می‌دهد که در آن قتلی رخ داده است؛ اما کاردینال سیبو شخصیت بزرگی است که باقی می‌ماند. مرگ الکساندر به کاردینال سیبو اجازه می‌دهد شاهزاده‌ای بازهم مطیع‌تر پیدا کند که بازیچهٔ دستان او خواهد بود. اکنون او نقش‌های کنشگرانهٔ متفاوتی را برعهده دارد؛ چون از کنشگر بازدارنده به فاعل کنشگر تبدیل می‌شود. اما به فاعل فعالی تبدیل می‌شود که دیگر قدرتش را کسی نمی‌تواند ببیند؛ قدرت او به سایه رفته است. او قدرت در سایه است که بسی خطرناک‌تر از قبل است.

کلام و قدرت

در پردهٔ پنجم، کاردینال سیبو که در تدارک مقدمات جانشینی است، اغلب از صحنهٔ نمایش غایب است. فقط دو بار وارد صحنه می‌شود (صحنهٔ ۱ و ۸) و پنج جمله بیشتر بر زبان نمی‌آورد. این وضعیتِ تکلم آشکارکنندهٔ اهمیت گفتار اوست؛ گفتاری که به‌طور مستقیم با تلاش برای کسب قدرت در پیوند است. اولین جمله‌ای که به زبان می‌آورد، دروغ است (دوک فعلاً استراحت می‌کنند) و همین جمله باعث فرونشستن طغیان مردم می‌شود؛ طغیانی که در مستی ضیافتی دائمی و مدام غرق می‌شود. دومین جملهٔ او آشکارا در نفی مردم است. به‌واقع، کاردینال پشت زبان خاص طبقهٔ اجتماعی‌اش پنهان می‌شود و به لاتین سخن می‌گوید (صحنهٔ

اول). گفتار او را فقط هشت عضو طبقه‌اش درک می‌کنند و مردم هیچ از آن سر درنمی‌آوردند. جملهٔ او در صفحهٔ هشت که با شکل خاص ادای کلمات بر آن تأکید شده، اثبات این امر است که کاردینال رشته‌های عروسکی لرزان را در دست دارد: «... به من فرمان داده شما را به چهار چیز سوگند دهم.» مردم مثل همیشه، بیرون گود قرار دارند؛ دور از قدرت چه در تصور و چه در عمل: صدای «کومه» را از دوردست می‌شنویم. شوق به قدرت درون الگوی کنشگر در موارد بسیاری نمود می‌یابد و این شوق سیبوی کشیش را به چنان موجودی بدل می‌کند که به جنبش ضد کشیش روزگارش می‌پیوندد (تا ۱۸۳۰ م قدرت برای سرکوب جنبش‌های مردمی از کلیسا کمک می‌گرفت). به‌لحاظ تاریخی، حضور این کاردینال هم‌زمان است با دوران سیاست‌مداری ماکیاولی که نظریهٔ سیاسی‌اش مبتنی است بر کارآیی صرف و چشم‌پوشی از اخلاق: «هدف وسیله را توجیه می‌کند» و خداوند از تمام این اعمال بیرون می‌ماند؛ زیرا سیبو حضور او را حتی درمقام ناظر تصدیق نمی‌کند: «اگر از شما مطمئن بودم، مطالبی را با شما در میان می‌گذاشتم که حتی خداوند نیز از آن آگاه نیست.» (Ibid, IV, 4).

ساختار درونی

مقایسهٔ میان سه الگوی کنشگران نخست از یک‌سو و چهارمین الگوی کنشگران از سویی دیگر، نشان می‌دهد در ابتدای نمایشنامه سه فاعل کنشگر گوناگون با کنار زدن الکساندر مدیسی، فرمان‌روای مستبد، در جست‌وجوی برقراری آزادی فلورانس هستند. اما در آخرین پرده، فقط یک فاعل کنشگر جایگزین این سه فاعل کنشگر می‌شود. درواقع، این فاعل کنشگر جدید برای به‌قدرت رسیدن کُم مدیسی[1] می‌جنگد و مردم مثل همیشه، در این الگوی آخری هم به‌چشم نمی‌آیند. متجاوزان از چهرهٔ شهر حذف شده‌اند، آن‌ها در تبعید به‌سر می‌برند؛ اما جامعه تغییر نکرده و قدرت خودکامه (مانند مار دوسر) همیشه سر جای خود است. در این ساختار که درواقع نوعی چرخش به‌شمار می‌آید، اتفاق‌های نمایش داده‌شده در نخستین پرده‌ها، در پردهٔ پنجم از سر گرفته شده‌اند. تاجر و زرگر به گفت‌وگویشان در میدان ادامه می‌دهند و محتوای گفت‌وگویشان تغییر نمی‌کند: «گفت‌وگویی بی‌سروته و درهم.» برای تاجر

1. Côme de Médicis

استعاره‌هایی وام‌گرفته از آگاهی و نیش و کنایه برای زرگر: «... او ما را در وادی کلام کشانده است، در شب شانس شما.» (۵، پردهٔ پنجم به نقل از Ibid, 72).

ساختار عجیب خطرناکی پدید می‌آید به‌شکل هزل، مبارزه میان استروزی‌ها و سالویاتی‌ها: پسران آن‌ها با هم مشاجره می‌کنند و مبارزهٔ بی‌نتیجهٔ آن‌ها همچون از میان آینه‌ای دفورمان نشان داده می‌شود. حالا نمایش توسط دو بچه بازی می‌شود؛ یعنی از ستیزه‌های فرومایهٔ آن‌ها کاسته می‌شود. مخالفان جمهوری‌خواهان به ریشخند بسنده کرده‌اند و به بودن در آینده ادامه خواهند داد؛ به بودن در تصویر این بازی‌های کودکانه.

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین تفاوت هنرهای نمایشی و روایت در تقابل بین سطوح روایی است. روایت دست‌کم از دو سطح تشکیل شده است: سطحی که راوی و مخاطب در آن واقع شده‌اند و سطحی که کنشگران در آن حضور دارند. درحالی که در هنرهای نمایشی، خواننده یا بیننده فقط با یک سطح که همان سطح کنشگران است روبه‌روست. به همین دلیل، در هنرهای نمایشی اغلب راوی حضور ندارد و به‌دنبال آن سخن از کانون‌شدگی بی‌معناست. در هنرهای نمایشی هیچ عنصری از داستان نمی‌تواند ازقبل از همه‌چیز، از پیرنگ داستان و احساس شخصیت‌های داستان باخبر باشد. خواننده خودش باید از کنش کنشگران، از مجموع حرکات رفت‌وآمدی بازیگران، از دیداسکالی‌های[1] نمایش، از ژست‌ها و لباس‌های شخصیت‌ها، از دکوراسیون صحنه و از روایتی که هریک از شخصیت‌ها از حوادث بازگو می‌کنند، دریافتی در ارتباط با متن داشته باشد. درواقع، این مهم‌ترین تفاوتی است که بین روایت و هنر نمایشی وجود دارد.

تئاتر *لورانزاسیو* از این قاعده جدا نبود. به همین سبب، نگارندهٔ مقاله تلاش کرد در سطح «دنیای روایت» یعنی همان سطحی که کنشگران حضور دارند باقی بماند تا بتواند به بررسی نحو روایی یا الگوی کنشگران بپردازد. همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، یکی از ویژگی‌های این نمایش حضور تکثر پیرنگ‌ها و الگوهای روایی در آن است. تکثر الگوی کنشگران از یک‌سو باعث استحکام ساختار روایی می‌شود (اگر بین این الگوها انسجام و هماهنگی وجود داشته باشد) و از سوی دیگر، باعث ضعف آن می‌شود (اگر هماهنگی بین الگوها وجود نداشته

1. didascalies

باشد). به همین دلیل، در این مقاله تلاش کردیم تا این انسجام را در سطح «دنیای روایت» به‌کمک الگوی کنشگران نشان دهیم.

تئاتر *لورانزاسیو* از سه الگوی کنشگران یا نحو روایی تشکیل شده است. شخصیت داستانی به‌عنوان کنشگر در هریک از این سه الگو با یکدیگر متفاوت بودند؛ ولی تمام آن‌ها به‌دنبال یک شیء ارزشی ثابت بودند: لورانزو، ریچاردو سیبو و کاردینال سیبو هرکدام درپی یک شیء ارزشی ثابت به‌نام «آزادی فلورانس» بودند. درواقع، «آزادی فلورانس» همان نخ تسبیحی است که این سه الگوی به‌ظاهر متفاوت را به یکدیگر می‌پیوندد. «آزادی فلورانس» همان عنصری است که باعث می‌شود تمام الگوهای کنشگران به دور یک نقطهٔ مشترک و ثابت بچرخند تا وحدت و انسجام اثر حفظ شود. با رسیدن هر سه فاعل کنشگر به شیء ارزشی مشترک، نحو روایی جدیدی شکل می‌گیرد که باعث حرکتی جدید در روایت می‌شود؛ یعنی بعد از مرگ الکساندر شرایط جدیدی آغاز می‌شود که در فاعل کنشگر جدید (کاردینال سیبو) به‌دنبال شیء ارزشی جدید (قدرت کوم) است. این الگو یا نحو روایی جدید امکانات تازه‌ای را برای خواننده فراهم می‌آورد تا بتواند در ادامهٔ این سطح ثابت تخیل کند و شرایط جدید را حدس بزند.

باری، تئاتر *لورانزاسیو* باوجود الگوهای روایی متکثر، دارای یک نقطهٔ ثابت است که دیگر عناصر به دور آن درحال چرخش‌اند که این امر باعث وحدت و انسجام اثر می‌شود. این وحدت در نمایشنامه در «رهاسازی فلورانس از» (Zamour, 1996: 85) چنگال دیکتاتور، الکساندر، متجلی می‌شود.

منابع

- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- محمدی محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۱). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: نشر چیستا.
- Dizier, Anne (1992). *Lorenzaccio Alfred de Musset*. Paris: Bertrand Lacoste.
- Bertrand, Denis (2000). *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris: Nathan.
- Courtés, Joseph (1991). *Analyse Sémiotique du Discours de l'énoncé à l'énonciation*. Ed. Hachette Supérieur.
- Zamour, Françoise (1996). *Musset*. Paris: Nathan.
- Greimas, Algirdas Julien (1993)**.** *Courtés Joseph, Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage***.** Paris: Hacette**.**
- Klinkenberg, Jean-Marie (1996). *Précis de Sémiotique Générale***.** De Boeck & Larcier s.a. Bruxelles.

از نظریهٔ کنش سخن جان آستین تا کاوشی در شخصیت‌پردازی درام

بهروز محمودی بختیاری*

نرگس فرشته‌حکمت**

چکیده

از میان رویکردهای نوینی که نظریه‌های زبان‌شناسی به دنیای نقدهای ادبی و دراماتیک معرفی کرده‌اند، رویکرد کاربردشناسی زبان[1] از دیدگاه‌های دیگر تخصصی‌تر به‌نظر می‌رسد. این شاخه از زبان‌شناسی به مطالعهٔ موارد گوناگونی در تحلیل گفتمان[2] می‌پردازد (مانند تحلیل پاره‌گفتارها در بافت[3] موقعیتی‌شان). آرای نظریه‌پردازانی مانند آستین[4] و سرل[5] (با طرح نظریهٔ کنش‌های سخن[6])، گرایس[7] (با طرح مسئلهٔ اصول همکاری[8]) و لیچ[9] (با طرح اصل ادب[10]) درون این شاخه از زبان‌شناسی مطرح شده است. در این میان، نظریهٔ کنش سخن یکی از مهم‌ترین سرفصل‌های مطالعات کاربردشناسی زبان را تشکیل می‌دهد و با بررسی و پرداختن به نقش

* دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشگاه تهران mbakhtiari@ut.ac.ir

** کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تهران nfhekmat@yahoo.com

1. pragmatics
2. discourse analysis
3. texture
4. Austin
5. Searl
6. speech acts
7. Grice
8. cooperative principle
9. Leech
10. politeness

زبان در ارتباط‌های اجتماعی، می‌تواند در تحلیل متون ادبی و دراماتیک ابزاری منسجم و درخور توجه باشد. در این مقاله، الگوی کنش‌های سخن در نمایشنامهٔ *وای بر مغلوب* (۱۳۴۹) اثر غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴-۱۳۴۶) بررسی شده است. نویسندگان با روش توصیفی-تحلیلی نشان می‌دهند که میزان قدرت شخصیت در هر پرده، براساس نظریات سرل و همچنین با درنظر گرفتن تأثیری که بر مخاطب پاره‌گفتار می‌گذارد، چگونه می‌تواند قابل سنجش و ارزیابی باشد. باور نگارندگان این است که مطالعهٔ دقیق کنش‌های سخن شخصیت‌های نمایش (به‌ویژه تعیین میزان استفادهٔ شخصیت‌ها از کنش‌های کلامی امری- ترغیبی) می‌تواند برای میزان‌بندی قدرت شخصیت‌ها در نمایشنامه شاخص مناسبی باشد.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ کنش سخن، جان آستین، شخصیت‌پردازی درام، تحلیل گفتمان، کاربردشناسی زبان، نمایشنامهٔ *وای بر مغلوب*.

۱. مقدمه

نحوهٔ شکل‌گیری دنیای درام یکی از اساسی‌ترین پرسش‌های پژوهشگران عرصهٔ ادبیات و نمایش بوده و هست. به‌عبارتی، پاسخ به این پرسش همواره ذهن تحلیلگران را به خود مشغول کرده است که دنیای درام چگونه از درون، جهان هستی خود را به‌وجود آورده و حتی با ارجاع به جهان پیرامونی و مادی خارج از خود، به چه صورت ساختمان درونی و مختص خویش را خلق کرده و در چیدمانی پازل‌گونه، تا انتهای اثر سامان بخشیده است. جهانی که آفرینندهٔ شخصیت‌هایی است که خود، تعریف خودند و به‌واسطهٔ آنچه بیان می‌کنند و انجام می‌دهند، جهانی بسته و فارغ از سازکارهای دنیای رئال پیرامونی اثر خلق می‌کنند.

پاسخ‌های گوناگونی به این پرسش و سؤال‌های دیگری از این‌دست درباب خلق اثر، شخصیت‌ها و خصلت‌های آنان- که به‌وسیلهٔ کلام نمایشی شکل می‌گیرند- داده شده است؛ پاسخ‌هایی اغلب در حیطهٔ نقد ادبی و زبان‌شناسی. درمقابلِ نظریه‌پردازانی مانند لاج(۱) و بیتسن[1] که عقیده‌شان بر سازش‌ناپذیری ادبیات و زبان‌شناسی است، عده‌ای دیگر مانند یاکوبسن(۲) و فالر[2] زبان‌شناسی را برای نقد و تحلیل آنچه در حیطهٔ ادبیات شکل می‌گیرد،

1. F. W. Bateson
2. Roger Fowler

الگویی مناسب قلمداد می‌کنند. فالر در همین زمینه و با تأکید بر اینکه ادبیات به‌منزلهٔ زبان باید مورد نظریه‌پردازی قرار گیرد، ویژگی‌هایی را برای مناسب‌ترین و غنی‌ترین الگوی زبان‌شناسی مورد تطبیق بر ادبیات برمی‌شمرد: الف. باید از تمام ابعاد ساختار زبانی متن، به‌ویژه ابعاد کاربردی آن تبیین جامعی به‌دست دهد. ب. باید بتواند از کارکردهای ساخت‌های زبانی مفروض (در متون واقعی) تبیینی به‌دست دهد؛ به‌ویژه کارکردی که موجب شکل‌گیری اندیشه در ذهن خواننده می‌شود (یعنی همان کارکردی که هلیدی[1] کارکرد «انگارساختی» می‌نامد). ج. باید تصدیق کند که معانی متن در بنیانی اجتماعی شکل می‌گیرند (یعنی همان چیزی که هلیدی «نشانه‌شناسی اجتماعی» می‌نامد) (فالر، ۱۳۸۶: ۲۶). سپس فالر در ضرورت معرفی شاکله‌هایی علمی و ساختارمند به نقد ادبی می‌گوید: «رویکرد کاربردشناسی که مربوط است به ساختار زبان و نظام‌های دانسته‌ها، باعث غنای هرچه بیشتر نقد زبان‌شناسانه می‌شود و موجبات همگامی نقد زبان‌شناسانه و نقد ادبی را فراهم می‌آورد.» (همان‌جا). امروزه، به‌عقیدهٔ بسیاری از نظریه‌پردازان، شاخهٔ کاربردشناسی زبان دارای تمام ویژگی‌های نام‌برده است.

از میان چند سرفصل اصلی مورد بررسی در این رویکرد، نظریهٔ کنش سخن آستین یکی از علمی‌ترین شاکله‌ها را به عرصهٔ نقد معرفی کرده است. با تأکید بر این نظریه، اهمیت به‌کارگیری این الگو را در تحلیل متن ادبی این‌چنین شرح می‌دهند: «منتقدان ادبی نظریهٔ کنش سخن را به‌گرمی پذیرفتند تا در چارچوب آن بتوانند گفتمان ادبی را توصیف نمایند.» (Culler, 1997 به نقل از آقاگل‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۰ و ۲۶). کالر اظهار می‌کند نظریه‌پردازان از ما خواسته‌اند که به آنچه زبان ادبی انجام می‌دهد همان اندازه توجه کنیم که به آنچه می‌گوید (همان، ۱۸). مفهوم کنش سخن توجیهی زبان‌شناختی و فلسفی برای این ایده فراهم می‌کند که دسته‌ای از گفته‌ها وجود دارند که مقدم بر هرچیز، کاری انجام می‌دهند. گفتهٔ ادبی مانند کنش سخن، به وضعیتی پیشین اشاره نمی‌کند و صدق و کذب‌پذیر نبوده است و درست یا غلط نیست. گفتهٔ ادبی جنبه‌هایی را که به آن‌ها اشاره دارد، خود خلق می‌کند. دیگر آنکه، آثار ادبی ایده‌ها و مفاهیمی را که به‌کار می‌گیرند، به‌وجود می‌آورند. نظریهٔ کنش سخن آن نوع کاربرد زبان را که بیشتر به حاشیه رانده شده بود، به مرکز صحنه و بحث محوری تبدیل کرد و البته، آن کاربرد فعال و جهان‌آفرین زبان که شبیه به زبان ادبی است. این نظریه کمک می‌کند تا

1. Halliday

ادبیات را کنش یا رخداد بینگاریم. هنگامی‌که ادبیات را کنش سخن بدانیم، دفاع از ادبیات نیز برای ما آسان‌تر می‌شود؛ یعنی با این نگرش، ادبیات دیگر مشتی از گزاره‌های بیهوده نیست؛ بلکه درون کنش‌های زبان جای می‌گیرد که جهان را متحول می‌کنند؛ به این معنا که هرآنچه را که نام می‌برند، به‌وجود می‌آورند. به‌نظر می‌رسد این اصل را شاید بتوان با آنچه که به‌عقیدهٔ الام[1] (۱۳۸۲: ۱۴۱) اصل بازتابی بودن دنیای دراماتیک است، مرتبط دانست؛ اصلی که براساس آن، اشخاص نمایش و خصوصیات و اعمالشان، خود توصیف خودند. تماشاگرِ ساختار و شکل آن جهان را با واقعاً تماشا کردن آن به‌دست می‌آورد و به این ترتیب، دنیای دراماتیک خود، خودش را تعریف می‌کند و نه آنکه از بیرون و توسط شخص ثالث ایجاد شود.

کالر نکتهٔ دیگری را در دفاع از پیوند این نظریه و ادبیات بیان می‌کند:

> پیوند دیگر نظریهٔ کنش سخن با ادبیات، گسستن پیوند میان معنا و قصد گوینده است؛ زیرا این قصد ما نیست که تعیین می‌کند با واژه‌هایمان چه کاری انجام دهیم؛ بلکه آنچه تعیین‌کننده است، قراردادهای اجتماعی و زبانی است. وقتی در شرایط مقتضی یا مناسب می‌گوییم: «قول می‌دهم»، درواقع قول داده‌ایم. مهم نیست که در لحظهٔ ادا کردن این واژه‌ها چه در ذهن ما می‌گذرد؛ زیرا گفته‌های ادبی در عین حال رخدادهایی هستند که قصد مؤلف می‌تواند تعیین‌کنندهٔ معنای آن‌ها نباشد (131 :1997).

به این ترتیب، گرچه جهان اثر (و به‌ویژه در این مورد، متن نمایشی) مخلوق ذهن خالقی است که اثر را برگرفته از جهانی غیرواقعی یا با بهره‌گیری از واقعیت‌های جهان خارج (با درنظر گرفتن مؤلفه‌های شکل‌دهنده به اثر ادبی) پدید می‌آورد، در عین حال نظریات سرل درباب افعال گفتاری یکی از شاکله‌هایی است که معنا را فارغ از درنظر گرفتن ایده‌های خالق آن، مورد کاوش ریزبینانه و علمی قرار می‌دهد.

توجه به نقطهٔ افتراق مهمی که نظریهٔ کنش سخن را از دیگر تحلیل‌های زبانی متمایز می‌کند، از اصلی‌ترین شاخصه‌های مورد نظر در این نظریه است. توجه به بافت موقعیتی پاره‌گفتارها در بررسی معنای جمله، اغلب در شکل‌دهی به معنا نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. به‌عقیدهٔ ریچاردز[2]، این بافت «آنچه [را] که در قبل و بعد از یک عبارت یا حتی گفته‌های طولانی‌تر مانند یک متن واقع می‌شود» (122 :1985) دربرمی‌گیرد. همو در ادامه یادآور

1. Elam
2. Richardz

می‌شود که این بافت می‌تواند بسیار گسترده‌تر از بستری باشد که بیان و عمل در آن اتفاق افتاده است:

> فهم دقیق کلام ممکن است به تاریخ زندگی فردی و جمعی، آرزوها و امیال فرد، جهان‌بینی طرف‌های گفت‌وگو، نهاد یا سازمانی که افراد به آن تعلق دارند و ساخت و پرداخت جامعه‌ای که افراد در آن زندگی می‌کنند بستگی داشته باشد (Ibid).

این پرداخت موشکافانه به آنچه گفته‌ای (و در نمونهٔ مورد بررسی، دیالوگی) را به‌علت انگیزه‌های ارتباطی، روان‌شناسانه و اجتماعی شخصیت معنا می‌بخشد، اهمیت کاربرد آن را در تحلیل متن ادبی آشکار می‌کند. به همین سبب در ادامه، به معرفی مهم‌ترین نکات مورد بررسی در این نظریه می‌پردازیم.

۲. مفاهیم نظری

در نگاهی کلی و به‌لحاظ روش‌شناختی، نظریهٔ کنش سخن با دیدگاه فیلسوفانی مانند ویتگنشتاین متأخر،[۳] استراسن[1]، آستین، گرایس و سرل شناخته می‌شود که با بررسی رابطهٔ زبان و ذهن، درپی پاسخ به این پرسش برآمده‌اند که نسبت میان معنا و استعمال یا معنای الفاظ با مقاصد گویندهٔ الفاظ چیست. در میان این نظریه‌پردازان، آستین نخستین فیلسوفی بود که بیان کرد در میان اظهارات زبانی، طبقهٔ مهمی وجود دارد که دارای صورت جمله‌های خبری است؛ با این حال نه صادق‌اند و نه کاذب؛ زیرا قصد گوینده از ادای این جملات، توصیف وضع یا حال یا واقعیتی نیست؛ بلکه انجام یک فعل به‌وسیلهٔ همین جملات است. برای مثال، اگر کسی بگوید: «قول می‌دهم شما را ببینم»، قصد او از این جملهٔ خبری، توصیف وعده و یا حکایت از وعده نیست؛ بلکه با همین جمله وعده می‌دهد و فعل وعده را تحقق می‌بخشد (سرل، ۱۳۸۷: ۲۹). به عبارت دیگر، وقتی «الف» به «ب» می‌گوید: «من قول می‌دهم آن را فردا برایت بیاورم»، مطابق با یک توضیح طبیعی، «الف» واقعاً قول می‌دهد و کنش ایجادشده به‌واسطهٔ وجود فعل اجراییِ «قول دادن» شکل گرفته است (Short, 1996: 184).

1. Strawson

آستین سعی می‌کند با تمایز میان سه سطح متفاوت، از افعالی که انسان هنگام سخن گفتن انجام می‌دهد، نظریه‌ای جامع عرضه کند. تمایزهای یادشده به این شرح است (Austin, 1962: 94):

جدول ۱: سطوح مختلف فعل گفتاری آستین

نوع فعل بیانی	عملکرد فعل بیانی
فعل تلفظی[1]	بیان واژه‌های معنادار
فعل مضمون در سخن[2]	افادهٔ بار خاصی به واژه‌ها
فعل ناشی از سخن[3]	پدید آوردن عکس‌العمل و تأثیر در مخاطب

در توضیح این مسئله، مثالی را درنظر می‌گیریم: گوینده به مخاطبش می‌گوید «پنجره را ببند». گوینده در اظهار این جمله، نخست واژه‌های معناداری می‌گوید؛ یعنی فعلی انجام داده است که آستین از آن، به فعل تلفظ واژه‌های معنادار تعبیر می‌کند. علاوه‌بر این، گوینده با اظهار این جمله امر کرده است؛ یعنی اظهار او حاوی بار محتوایی امر است؛ به‌گونه‌ای که نفس اظهار جمله- البته با قیود و شروطی- (۴) به‌معنای انجام فعل گفتاری امر است. آستین از این فعل، به فعل مضمون در سخن تعبیر می‌کند. حال اگر جملهٔ یادشده مخاطب را وادار کند که پنجره را ببندد، گوینده فعل سومی هم انجام داده که عبارت است از تأثیری که بر مخاطب گذاشته که این تأثیر از سخن او ناشی شده است. آستین این تأثیر را فعل ناشی از سخن می‌نامد.

در توضیح مطالب گفته‌شده، ذکر این نکته ضروری است که «محور تحلیل در نظریهٔ افعال گفتاری، فعل مضمون در سخن است نه فعل ناشی از سخن.» (سرل، ۱۳۸۷: ۳۳). به‌عبارتی، در تحلیل‌هایی که برپایهٔ نظریهٔ کنش سخن استوارند، سطح سوم افعال، یعنی تأثیر این افعال بر مخاطب، تحلیل و بررسی نمی‌شود. اما به‌زعم نگارندگان این مقاله، اگر این نظریه را برای تحلیل متن نمایشی و به‌عنوان میزانی برای نقد و بیان رابطهٔ بین شخصیت‌ها درنظر گیریم، فعل ناشی از سخن نیز- به این دلیل که اجابت درخواست گوینده را مدنظر قرار می‌دهد- باید بررسی و تحلیل شود. هرچند امان معتقد است «کنش‌های غیربیانی (فعل مضمون در سخن)

1. locutionary act
2. illocutionary act
3. perlucutionary act

است که نمایش را به‌پیش می‌برد.» (به نقل از الام، ۱۳۸۲: ۲۰۰). اما همان‌طور که اشاره شد، روشن کردن رابطهٔ دقیق شخصیت‌ها- اگر هدف، تعیین میزان قدرت هر شخصیت در هر قسمت از نمایشنامه باشد- لزوم دقت در فعل ناشی از سخن را آشکار می‌کند. در توضیح این مطلب گفتنی است که بررسی کنش‌های گفتاری به‌شکل جفت‌های مجاورتی[1] صورت می‌گیرد؛ زیرا برای مثال در فعل امری- ترغیبی با احتساب پاسخ مخاطب به فعل مضمون در سخن گوینده است که می‌توان به مناسبات بین دو طرف گفت‌وگو پی برد؛ زیرا لزوماً در این‌گونه افعال کنشی، فعل ناشی از سخن درپیِ فعل مضمون در سخن اتفاق نمی‌افتد. بنابراین اگر برای مثال فرمان گوینده‌ای اجابت شود، معنایی متفاوت با نوع رابطهٔ آن‌ها را برملا خواهد کرد، نسبت به موقعیتی که این فعل به اجرا درنیاید؛ یا برای مثال این رابطه در ابتدا از نوع اجابت درخواست باشد و پس از گذشت مدتی این رابطه دوباره مشاهده نشود. این بررسی یکی از بهترین راهکارهای کشف الگوی رابطهٔ بین شخصیت‌های نمایشی است؛ زیرا همان‌طور که می‌دانیم، شخصیت کاری است که انجام می‌دهد؛ حال چه این فعل در گفتار اتفاق بیفتد یا به‌صورت عملی فیزیکی بر صحنه نقش ببندد.

یول نیز در این‌باره معتقد است:

> در مکالمه یا هر نوع تبادل گفتاری دیگر مانند مناظره، مصاحبه و انواع گوناگون، باید نسبت به نقش‌های گوینده، شنونده و یا شنوندگان و یا رابطهٔ مابین آن‌ها آگاهی داشته باشیم. به‌طور مثال آیا آن‌ها با هم دوست هستند یا غریبه؟ پیر هستند یا جوان؟ ازلحاظ مقام برابرند یا نابرابر؟ (۱۳۸۸: ۱۵۹).

همهٔ این عوامل بر مطالب گفته‌شده و چگونگی آن اثر می‌گذارند.

براساس این تحلیل، صرف اینکه شخصیتی در نمایشنامه کنش گفتاری فرمان دادن را مرتکب می‌شود، دلیل بر موقعیت قدرتمندتر او در ساختارهای قدرت مکالمه‌ای نیست؛ بلکه به عبارت همجوارِ پس از آن- که همان واکنش شخصیت مقابل (مخاطب فرمان) است- نیز توجه می‌شود و اگر اطاعت از فرمان مشاهده شد و چندبار هم این مجاورت تکرار شد، می‌توان آن را به‌صورت الگویی نهادینه پذیرفت. البته، این تازه مرحلهٔ نخست تحلیل متن است. پس از کشف الگویی مشخص و تکرارشونده از توالی جفت‌های مجاورتی، بررسی وارد

1. adjacency pairs

مرحلهٔ جدیدی می‌شود که در آن تحلیلگر به‌دنبال موارد نقض الگوهای پیش‌ساخته در متن می‌گردد و به‌کمک آن‌ها تفسیرهای تازه‌ای از متن به‌دست می‌دهد. این روند الگوسازی و یافتن موارد نقض آن به‌صورت مداوم در تحلیل متن تکرار می‌شود. به این معنا که پیوسته الگوهای جدیدی ساخته می‌شود و مناسبات تازه‌ای میان شخصیت‌های دراماتیک شکل می‌گیرد؛ سپس این الگوها در مواردی نقض می‌شوند و به این ترتیب، مناسبات شخصیت‌های نمایش دچار تغییر می‌شوند. البته، شورت[1] (1996) تأکید می‌کند که برای محاسبهٔ دقیق نیروی کنش گفتاری نمی‌توان فقط به آنچه گفته می‌شود بسنده کرد؛ بلکه بافتی که در آن گفت‌وگوها بیان شده و فرضیاتی که گوینده و شنونده پذیرفته‌اند نیز بسیار اهمیت دارد. برای مثال، تصور کنید در متن نمایشی فردی که می‌خواهد کنش گفتاری عذرخواهی را انجام دهد، ابتدا طرف مقابل را تعقیب کند، سپس با او درگیر شود و پس از تهدید به مرگ، او را روی زمین بیندازد و از او عذرخواهی کند. بدیهی است که در چنین شرایطی تصور معمول ما از کنش گفتاری عذرخواهی کاملاً به‌هم می‌ریزد؛ یعنی آن موقعیت منفعل و کم‌قدرت شخص عذرخواه دیگر پابرجا نیست؛ بلکه درعوض، این کنش عذرخواهی دلالت دیگری پیدا می‌کند. به‌هم خوردن تصور ما راجع‌به کنش گفتاری عذرخواهی باعث می‌شود ما به بافتی که متن نمایشی در آن اتفاق می‌افتد نیز تصور دیگری پیدا کنیم.

۳. انوع کنش‌های گفتاری

به‌اعتقاد سرل، نظریهٔ افعال گفتاری برپایهٔ فرض بسیار مهمی استوار است: «سخن گفتن به یک زبان، وارد شدن در نوعی رفتار قاعده‌مند است. به‌تعبیر واضح‌تر، سخن گفتن انجام افعالی مطابق با قواعد است.» (سرل، ۱۳۸۷: ۱۱۷). یول اصطلاح «کنش گفتاری» را شامل اعمالی می‌داند مانند امر کردن، تقاضا کردن، قول دادن و... . همو ادامه می‌دهد «صورت‌ها را باید در تجزیهٔ نحوی زبان تعریف کرد و نقش‌ها را به آنچه مردم از کاربرد زبان در نظر دارند.» (یول، ۱۳۸۷: ۱۴۹). هرچند انواع متفاوتی از کنش‌های کلامی وجود دارد، سرل آن‌ها را در پنج بخش طبقه‌بندی کرده است (به نقل از الام، ۱۳۸۳: ۲۰۶):

1. Short

۱. اظهاری[1]: گوینده را به صدق گزاره‌ای که بیان شده است متعهد می‌کند: «من می‌گویم که وقتی به دنیا آمدم زمین لرزید». این گونه از کنش بر نکته‌ای تأکید می‌کند یا به نتیجه‌گیری از نکته‌ای می‌پردازد.

۲. دستوری یا ترغیبی[2]: این گونه کنش‌ها کوششی هستند برای واداشتن شنونده به انجام عملی و یا دادن اطلاعاتی به گوینده و می‌توان آن‌ها را در پرسش‌ها و درخواست‌ها یافت.

۳. تعهدی[3]: گوینده نسبت به سیر اعمال آتی متعهد می‌شود. قول‌ها، سوگندها و قراردادها در شمار این گروه هستند؛ مانند جملاتی که در محضر می‌نویسیم: «موارد را خواندم و قبول دارم» یا «ثبت با سند برابر است».

۴. عاطفی[4]: گوینده احساس خود را با عذرخواهی، تبریک، ناسزا و... بیان می‌کند.

۵. اعلامی[5]: گوینده شرایط تازه‌ای را برای مخاطب بیان می‌کند: «از این لحظه خاتمهٔ جنگ را اعلام می‌کنم».

می‌توان همهٔ این نمونه‌ها را در دسته‌ای واحد به نام کنش‌های کلامی و بیانی قرار داد.

یول نیز از سه نمونهٔ اصلی کنش صحبت می‌کند:

۱. شما کمربند ایمنی را می‌بندید. (خبری)

۲. آیا شما کمربند ایمنی را می‌بندید؟ (پرسشی)

۳. کمربند ایمنی را ببندید. (امری) (۱۳۸۷: ۷۶).

این مثال مسئلهٔ مهم دیگری را در این مبحث روشن می‌کند و آن این است که یک فعل با حکایت و حمل واحد(۵) می‌تواند بسته به بافت پاره‌گفتار، افعال مضمون در سخن متفاوتی را نشان دهد.

نظریهٔ کنش سخن آستین، علاوه‌بر مفاهیم بنیادینی که به‌اختصار بیان شد، آموزه‌های دیگری نیز دارد که تقسیم کنش سخن به بیان مستقیم و غیرمستقیم از آن‌جمله است. این مسئله را چنین می‌توان توضیح داد که در میان سه صورت ساختاری (پرسشی- خبری- امری) و سه نوع کارکرد

1. representative
2. directive
3. co mmissive
4. expressive
5. declaration

ارتباطی (گزاره- پرسشی- خواهشی) رابطه‌ای هست که به‌آسانی قابل شناسایی است. هنگامی‌که میان ساختار و کارکرد جمله رابطهٔ مستقیمی باشد، آن را کنش کلامی مستقیم می‌نامند:

الف. بیرون هوا سرد است. A. It's cold outside.

ب. من بدین وسیله دربارهٔ وضعیت هوا شما را آگاه می‌کنم.
B. I hereby tell you about the weather.

ج. من بدین وسیله از شما تقاضا می‌کنم در را ببندید.
C. I hereby request of you that you close the door.

جملهٔ «الف» خبری است. وقتی به‌عنوان عبارت توضیحی (ب) به‌کار می‌رود، کنش کلامی مستقیم است؛ اما اگر دستوری یا خواهشی شود (ج)، کنش کلامی غیرمستقیم تلقی می‌شود (Yule, 2000:54).

۴. نمونهٔ تحلیل عملی

در این بخش از مقاله، با بهره‌گیری از آموزه‌های نظریهٔ کنش سخن جان آستین، نمونه‌ای را تحلیل می‌کنیم تا کاربرد این نظریه را در واکاوی اثر ادبی به‌طور عملی نشان دهیم. از میان کاربردهای مختلفی که این نظریه برای نقد اثر در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد، در این قسمت، فقط به نقش این نظریه درباب کشف نوع شخصیت‌پردازی نویسندهٔ اثر از سویی و درونیات هر شخصیت از سوی دیگر می‌پردازیم؛ زیرا بررسی تمام راهبردهایی که این نظریه پیش‌روی منتقد قرار می‌دهد، گستره‌ای وسیع می‌طلبد. اسلین[1] نیز معتقد است یکی از اصلی‌ترین مزیت‌های این بررسی زبان‌شناسانه، کمک به کشف و شناخت شخصیت‌ها از طریق تحلیل زبان آن‌هاست:

> از آنجا که درام کنش است، عنصر کلامی درام نیز باید نخست کارکرد کنش داشته باشد. معنای واژه‌ها کمتر درگرو محتوای نحوی و قاموسی آن‌هاست و بیشتر به آنچه بستگی دارد که دربارهٔ شخصیت شنونده یا در تک‌گویی‌ها دربارهٔ شخصیت گوینده ارائه می‌دهد (اسلین، ۱۳۸۲: ۴۸).

1. Esslin

از میان شش شخصیت نمایشنامهٔ *وای بر مغلوب* ساعدی، شخصیت خانم را- که شخصیت اصلی نمایشنامه است و در هر سه پرده حضور پررنگ‌تر و تأثیرگذارتری دارد- بررسی می‌کنیم. در این مرحله از تحلیل که به سنجش میزان قدرت شخصیت براساس نظریهٔ کنش سخن خواهیم پرداخت، کنش کلامی امری- ترغیبی خانم را برای نمونه در سه پرده ذکر می‌کنیم تا از این رهگذر قدرت او را در هر پرده و در قیاسی مقابله‌ای و از منظر دیگر شخصیت‌های درگیر در ارتباط با او ارزیابی کنیم. حال در چارچوب نظریهٔ کنش سخن سرل، به نمونه‌ای از این خوانش و تحلیل در این نمایشنامه خواهیم پرداخت. برای نمونه، این جفت‌های مجاورتی را در پردهٔ اول نمایشنامه درنظر بگیرید:

خانم:... می‌خوام منو قلم‌دوش بگیری.

مرد جوان: قلم‌دوش؟ اتفاقاً این یکی رو بلد نیستم.

خانم: پس یه دقه بیفت زمین.

مرد جوان: بیفتم زمین؟

خانم: آره. چار دست و پا.

مرد جوان: آخه...

خانم: هرچی میگم گوش کن! [جلو می‌دود. مرد جوان ترسیده، چهار دست و پا به زمین می‌افتد. پیرزن با یک خیزش سوارش می‌شود و داد می‌زند.] هی! راه برو! [مرد جوان چهار دست و پا دور صحنه راه می‌افتد. پیرزن چوب را دور سر می‌چرخاند و داد می‌زند] پسرعمو جان راه برو! هی! هی! پسرعمو جان! پسرعمو جان! های های پسرعمو جان! (ساعدی، ۱۳۴۹: ۴۵).

در این مثال، درخواست خانم با توجه به فاصلهٔ میان گوینده و شنونده (مرد جوان از بستگان دور همسر متوفای اوست) و همچنین با توجه به اینکه در این قسمت از نمایشنامه مرد جوان به‌تازگی با خانم آشنا شده است، در بدو امر نابجا و نامتعارف به‌نظر می‌رسد. به‌عبارتی، بهره‌گیری از این‌دست کنش‌های مستقیم که چارچوب‌های اصول ادب (برگرفته از نظریات لیچ که در عین حال، یکی از اصول مهم کاربردشناسی زبان نیز به‌شمار می‌آید) را نقض می‌کند، نشانه‌ای از نادیده انگاشتن وجههٔ دیگر شخصیت‌ها در بیان چنین جمله‌های امری مستقیمی است. این خوانش با بهره‌گیری از اطلاعات بافتی به‌وجود می‌آید؛ زیرا در شرایطی دیگر (برای مثال در شرایطی که طرفین درگیر در امر ارتباط رابطه‌ای نزدیک و صمیمی با یکدیگر دارند)

این کنشِ امری برداشت دیگری درپی خواهد داشت و احتمالاً به‌منزلهٔ کنشی نابجا تلقی نمی‌شود. به هر حال، این نوع کنشِ امری مستقیم است و اجابت آن از سوی مرد جوان- که توانایی مقابله با چنین درخواستی را داراست- نشانه‌ای روشن از میزان قدرت خانم در این پرده از نمایشنامه است. به‌عبارتی، این کنش امری خانم سبب ایجاد کنش تأثیری در مخاطب، اعم از مرد جوان درمقام مخاطب دراماتیک و خواننده درمقام مخاطب اثر ادبی، می‌شود. مرد در جایگاه شخصیتی منفعل درخواست نامعقول خانم را جامهٔ عمل می‌پوشاند تا قدرتی را که در پردهٔ دوم به‌شکل بارزی شاهد افول آن هستیم، در این پرده آشکارا به‌نمایش گذارد و به‌مرور، عامل ایجاد این حس در مخاطب شود که با شخصیتی بیمار و روان‌پریش روبه‌روست که بی‌اعتنا به مقام و جایگاه شنوندهٔ پیام، کنش امری مستقیمی را درخواست می‌کند.

نمونه‌ای از پردهٔ دوم نمایشنامه درک بهتری از تغییر و جابه‌جایی موقعیت خانم در هرم قدرت و در ارتباط با دیگر شخصیت‌ها به‌دست می‌دهد:

> صدای خانم: آهای خدیجهٔ ورپریده!
>
> خدیجه: چه مرگته؟
>
> صدای خانم: آخه من دارم می‌میرم.
>
> سکینه: نترس. مرگ برات عروسیه.
>
> صدای خانم: حالا با من یکی‌به‌دو می‌کنین؟ کارتون به اینجا رسیده؟ دعا کنین از اینجا بلند نشم والا پدری ازتون دربیارم که خودتون ای‌والله بگین. با گه سگ آتشتون می‌زنم. آخی پدر! آخی مادر! [ناله و گریه با هم] ای خانوم باجی. سوختم، مردم آخه. پدرسگ‌ها. پدرسوخته‌ها! (همان، ۵۴).

این گفت‌وگو بین خانم (درمقام اولین شخص خانه) و دو خدمتکار او (درمقام شخصیت‌هایی فرودست و کم‌اهمیت) که از میان موارد بسیار در این پرده برای نمونه آورده شده است، نکاتی را درمورد تغییر جایگاه خانم در قیاس با پردهٔ اول نشان می‌دهد. همان‌طور که شاهدیم، سکینه و خدیجه که طبق روال طبیعیِ چنین مناسباتی باید درخواست خانم را اجابت کنند، با شکستن هنجارهای معمولی که در پردهٔ اول هم شاهد آنیم، جایگاه خانم را دستخوش دگرگونی می‌کنند تا او این‌بار در قالب شخصیتی منفعل ظاهر شود. براساس نظریهٔ کنش‌های کلامی سرل، فعل مضمون در سخن هر عبارت خانم، دیگر قادر به ایجاد فعل ناشی از سخن در شخصیت‌های رودررو نیست و دیگر نمی‌تواند موجب برانگیختن آن‌ها به برآورده

کردن نیازهای او شود. این نیز برداشتی است که با توجه به معنای بافتی و همچنین با درنظر گرفتن رابطهٔ شخصیت‌ها با یکدیگر و در ارتباط با صحنهٔ قبل، قابل خوانش و بازنگری است. در این صحنه، شخصیت‌های کم‌قدرت دربرابر قدرت بیمارگونهٔ خانم (که در این بررسی[۶] و در تعدّد کنش‌های امری او، بی‌توجه به ارتباطش با شخصیت مقابل، جلوه‌گر است) ایستادگی می‌کنند تا خانم این‌بار در پلکان قدرت مکان پست‌تری را به خود اختصاص دهد. این نیز برای شخصیت قدرتمند خانم جایگاهی ایستا نیست؛ زیرا او به‌سرعت در پردهٔ سوم- که شخصیت‌های شورشگر و سرکش صحنهٔ قبل حضور ندارند- دربرابر شخصیت بسیار منفعل مرد جوان بازهم درمقام بیمار قدرتمندی ظاهر می‌شود که در بیان ایده‌ها و امیالش و با بهره‌گیری از اعمالی نابجا، هیچ سدی را دربرابر خود مجال ایستادگی نمی‌دهد. نمونه‌ای از صحنهٔ سوم، بر آنچه گفته شد صحّه می‌گذارد:

خانم: غلط کردی که سیر سیری. بخور! بخور! [کتکش می‌زند]

مرد جوان: چشم، چشم. [قرص دیگری می‌خورد و بقیه را دور می‌ریزد]

خانم: بازم، بازم، بازم.

مرد جوان: [دست‌های خالی را نشانش می‌دهد] دیگه تموم شد. دیگه تموم شد.

خانم: نمیشه. باید بخوری. باید بخوری.

مرد جوان: چی رو بخورم؟ دیگه ندارم. چیزی رو که ندارم نمی‌تونم بخورم.

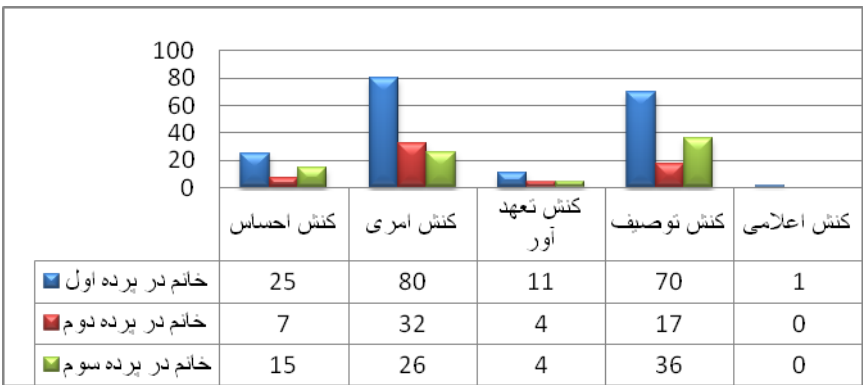
خانم: حالا که نداری اینو بخور [لگد محکمی به تهیگاه مرد جوان می‌زند] پدرسگ بی‌همه‌چیز! (همان، ۹۴-۹۵).

در نگاهی اجمالی به این بخش از دیالوگ‌ها که نمونه‌های بسیاری از آن در این صحنه دیده می‌شود، برتری خانم در ساختارهای قدرت مکالمه‌ای، با توجه به نظریهٔ کنش سخن، به‌روشنی قابل رهگیری است. همان‌طور که شاهدیم، کنش کاملاً مستقیم خانم- که در سطح فعل مضمون در سخن، در دستهٔ کنش‌های امری جای می‌گیرد- با تأثیری که بر مرد جوان درمقام مخاطب دراماتیک این پاره‌گفتارها گذاشته و به شکل‌گیری فعل ناشی از سخن منجر شده است، به‌طور واضح یکه‌تازی خانم را در میدان قدرت نشان می‌دهد تا او بازهم در سیری دایره‌وار، قدرت اول نمایشنامه باشد. همان‌گونه که اشاره شد، بررسی میزان قدرت کنش امری به‌صورت جفت‌های مجاورتی صورت می‌گیرد. در این دیالوگ‌ها نیز مرد جوان قادر به رویارویی با خانمی نیست که می‌پندارد به‌لحاظ جایگاه اجتماعی از او برتر است؛ با اینکه به‌جز

این دو، شخصیت دیگری در صحنه حضور ندارد و مرد جوان میزبان خانم است. همین پاسخ مثبت مرد جوان به اصرار خانم مبنی‌بر خوراندن قرص‌های بیماران روانی، موضع بسیار منفعل او را دربرابر این خواستهٔ نامعقول خانم و قدرت او نشان می‌دهد؛ قدرتی که در پایان نمایشنامه، این شخصیت تن‌داده به شرایط موجود را به نابودی و مرگ می‌کشاند.

۵. نتیجه‌گیری

میزان قدرت شخصیت در هر پرده را می‌توان بسته به میزان استفادهٔ او از کنش‌های کلامی امری-ترغیبی و البته با توجه به تأثیری که این دسته از افعال مضمون در سخن در مخاطب برانگیخته و او را به اجابت درخواست گویندهٔ پیام وادار کرده است، مورد ارزیابی قرار داد. مشاهده شد که در نمایشنامهٔ *وای بر مغلوب*، براساس الگوهایی که نظریهٔ کنش سخن در اختیار منتقد قرار می‌دهد، چگونه میزان قدرت شخصیت خانم در هر پرده قابل میزان‌بندی است.



	کنش احساس	کنش امری	کنش تعهد آور	کنش توصیف	کنش اعلامی
خانم در پرده اول	25	80	11	70	1
خانم در پرده دوم	7	32	4	17	0
خانم در پرده سوم	15	26	4	36	0

شکل ۱: کنش‌های کلامی خانم در نمایشنامهٔ وای بر مغلوب

در این اثر ساعدی که بر محوریت مشکلات روانی شخصیت‌ها به نگارش درآمده است، قدرت خانم گروه برتر را در نمایشنامه نمایندگی می‌کند و ساختاری سینوسی را نشان می‌دهد؛ به این ترتیب که او در پردهٔ اول که دیگر شخصیت‌ها با درنظر گرفتن تمام کنش‌های امریِ نابجا و نامعقول او به درخواست‌هایش تن می‌دهند، او در جایگاهی برتر از دیگر شخصیت‌ها قرار می‌گیرد. این مدلی است که در پردهٔ دوم و زمانی‌که طرفین درگیر در ارتباط دیگر درخواست‌های او را اجابت نمی‌کنند، ایستایی خود را آشکارا از دست می‌دهد. در این پرده،

حتی دختران خانم (سودابه و سوسن) که باید (با توجه به نسبتی که با او دارند و وابستگی‌های عاطفی) درخواست‌هایش را اجابت کنند و همچنین شخصیت‌هایی (سکینه و خدیجه) که به ستمِ رواشده بر خود آگاه می‌شوند، دیگر تن به کنش‌های امری خانم نمی‌دهند و او را در وضعی به‌تنهایی رها می‌کنند که به شکل‌گیری شرایط و ساختار پردهٔ سوم منجر می‌شود. به این ترتیب (ر. ک شکل ۱) هرچند خانم در این پرده هم از میزان کنش امری بالایی برخوردار است، دیگر در جایگاه شخصیتی مقتدر ظاهر نمی‌شود. این خوانشی است که با درنظر گرفتن بافت پاره‌گفتار- اعم از بافت خرد و کلان- حاصل می‌شود. اما در پردهٔ سوم تنها شخصیتی که به‌سبب ضعف، بازهم با ناتوانی در تغییر وضع موجود، در جایگاه شخصیتی منفعل تا پایان اثر با شخصیت روان‌پریش خانم همراه می‌شود، قدرت ازدست‌رفتهٔ او در پردهٔ دوم را به او بازمی‌گرداند. همین عدم توانایی مرد در رها کردن یا ناتوانی او در تغییر وضع پیش‌آمده، او را توسط همین نیروی بیمار مقتدر به نابودی می‌کشاند.

براساس تحلیل این مقاله، برخی از مباحث زبان‌شناسی قابلیت انطباق بسیاری بر نقد گفتمان ادبیات برای کشف ساختارهای شکل‌دهنده به متن ادبی دارد؛ زیرا درام از یک‌سو به‌واسطهٔ بناشدگی‌اش برپایهٔ ارتباط بین شخصیت‌ها با یکدیگر و از سوی دیگر نویسنده با مخاطب اثر ادبی، هنگام تحلیل نیازمند ساختارهایی است که به کشف این ارتباط‌ها یاری رسانند. از این میان، سرفصل کنش‌های کلامی آستین و سرل با طبقه‌بندی پنج‌گانهٔ افعال گفتاری (کنش‌های اظهاری، دستوری یا ترغیبی، تعهدی، عاطفی و اعلامی) در کاربردشناسی زبان که اثر را در چارچوب زبان‌شناسی متن و با توجه به بافت موقعیتی پاره‌گفتارها مطالعه می‌کنند، می‌تواند کارآمد و راهگشا باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. David Lodge, *Language of Fiction* (London, 1966), P. 57.
2. Roman Jakobson, "Concluding Statement: Linguistics and Poetics" in T. A. Sebeok (Ed.), *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960), P. 350.

۳. تحولی که در فکر ویتگنشتاین پدید آمد و در کتاب *تحقیقات فلسفی* نشان داده شد، پس از او در دو حوزهٔ فلسفهٔ زبان و فلسفهٔ ذهن آثار و نتایجی به‌بار آورد. تأکید او بر این نکته که زبان از مقولهٔ فعل است و تنها یکی از صورت‌های مختلف فعالیت انسانی است، در حوزهٔ فلسفهٔ زبان بسیار مهم تلقی شد.

۴. درباب شرایط لازم و کافی تحقق یک عبارت ر.ک: سرل، ۱۳۸۷: ۱۶۸-۱۹۴.

۵. در مثال «علی آمد»، گوینده از علی حکایت کرده و فعل «آمدن» را بر او حمل کرده است. برای اطلاع بیشتر درباب این افعال ر.ک: سرل، ۱۳۸۷: ۱۱۷-۱۲۶.

۶. در بررسی دیگری براساس نقض اصول همکاری گرایس- که یکی از مهم‌ترین اصول کاربردشناسی زبان است- این نوع شخصیت‌پردازی و روان‌پریشی خانم را که در زبان نمایشی او جلوه‌گر است، از منظر دیگری می‌توان ارزیابی کرد. برای آگاهی بیشتر در این زمینه ر.ک: معصومه سلمانی، بهروز محمودی بختیاری و فیروزه رئیسی، «تجزیه و تحلیل کلام بیماران اسکیزوفرنیک از جنبهٔ اصل همیاری گرایس»، *مجلهٔ توانبخشی*، د۹، ش۲ (۱۳۸۷)، صص۲۸-۳۴.

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۹). *مقالات نخستین و دومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بین‌رشته‌ای: ادبیات و هنر*. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- الام، کر (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: قطره.
- اسلین، مارتین (۱۳۸۲). *دنیای درام*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۹). *وای بر مغلوب*. تهران: نیل.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۴). *نشانه‌شناسی و ادبیات*. تهران: فرهنگ کاوش.
- سرل. جان آر. (۱۳۸۷). *افعال گفتاری*. ترجمهٔ محمدعلی عبداللهی. چ۲. تهران: نشر پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
- فالر، راجر و دیگران (۱۳۸۶). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.
- یول، جورج (۱۳۸۷). *کاربردشناسی زبان*. ترجمهٔ محمد عموزاده مهدیرجی و منوچهر توانگر. تهران: سمت.
- ـــــــــ (۱۳۸۸). *نگاهی به زبان*. ترجمهٔ نسرین حیدری. تهران: سمت.
- Austin, John (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford University Press.
- Derrida, Jacques (1982). *Margins of Philosophy*. Tr. Alan Bass. University of Chicago Press.
- Culler, Jonathan (1997). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Richards, Jack et al. (1985). *Dictionary of Applied Linguistics*. Essex: Longman.
- Short, Mick (1996). *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. New York: Longman.
- Yule, georg (2000). *Pragmatics*. 5th imp. Oxford University Press.

مطالعهٔ ترانشانه‌های پونکتومی متن چندلایه
مورد مطالعه: تئاتر خشکسالی و دروغ

بهمن نامورمطلق*

چکیده

خشکسالی و دروغ با نویسندگی و کارگردانی محمد یعقوبی نظر بسیاری از مخاطبان و منتقدان را در سال ۱۳۹۰ به خود جلب کرد. نقد نشانه‌شناسی می‌تواند به‌دلایل گوناگون و از چندین جهت به مطالعهٔ تئاتر *خشکسالی و دروغ* توجه کند. اما این مقاله می‌کوشد با رویکرد نشانه‌شناسی پساساختارگرایی به بررسی آن بپردازد. با این حال، رویکرد یادشده به‌شدت از دستاوردهای ساختارگرایی، به‌ویژه ساختارگرایی باز بهره‌مند خواهد شد. درواقع، این مقاله درنظر دارد تا با کمک نشانه‌شناسی پساساختارگرایی به تبیین دلالت‌های ضمنی و پنهان نمایشنامه بپردازد. برای این منظور، از آثار رولان بارت و ژرار ژنت بیشتر بهره برده است.

واژه‌های کلیدی: ترانشانه‌های پونکتومی، متن چندلایه، *خشکسالی و دروغ*، محمد یعقوبی، نشانه‌شناسی پساساختارگرایی.

۱. مقدمه

این مقاله به سه گونه ترانشانهٔ پونکتومی توجه ویژه‌ای دارد: پیرامتن عنوان، بینامتن متنی و فرامتن رسانه‌ای. عنوان این نمایشنامه در کنار دیگر پیرامتن‌های آن افق انتظار ویژه‌ای را تولید می‌کند که تعدادی از مخاطب را به‌سوی خود جلب می‌کند. مخاطب با اشتیاق می‌کوشد تا افق

* استادیار گروه زبان فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی bnmotlagh@yahoo.fr

انتظار خویش را در رویارویی با نمایش محک بزند. از این پس، روایت، گفتار و گفت‌وگو، بازی، صحنه‌آرایی‌ها و به‌طور کلی اجراست که نقش اصلی را برای پاسخ به این افق انتظار ایفا می‌کند. آیا اجرای نمایش و عناصر آن توانسته است پاسخی به این افق انتظار باشد؟ آیا در این نمایش عناصر همگی مخاطبان را به‌سوی مضمون اصلی وعده داده‌شده در آستانه‌های پیرامتنی سوق می‌دهند؟ آیا پاره‌ای از آثار دارای نشانه‌هایی هستند که موجب شوند خوانش در سطحی ضمنی صورت گیرد؟ اگر چنین است، این نشانه‌ها در *خشکسالی و دروغ* کدام‌اند؟ آیا نشانه‌شناسی‌های رایج امکان خوانش لایه‌های پنهان این نوع متن‌ها را میسر می‌کند؟ اگر چنین است، با چه نوع نشانه‌هایی می‌توان به لایهٔ پنهان متن نفوذ کرد؟

برای مطالعهٔ مناسب‌تر تئاتر *خشکسالی و دروغ*- که محمد یعقوبی آن را نوشته و کارگردانی کرده است- به‌ویژه با توجه به دیدگاهی که مورد نظر این نوشتار است، اشارهٔ مختصر نظری نه‌فقط مناسب، بلکه ضروری می‌نماید. ازاین‌رو، قسمت نخست این نوشتار به مباحث نظری اختصاص می‌یابد. ابتدا به یادآوری ویژگی‌های متن‌های چندلایه‌ای که متن مورد بررسی نیز از آن‌هاست پرداخته می‌شود.

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌ها میان آثار هنری- ادبی و آثار دیگر شاخه‌ها این است که بخش عمده‌ای از آثار هنری دارای دلالت‌های چندلایه‌ای هستند. به بیان دیگر، آن‌ها به دلالت‌های صریح محدود نمی‌شوند؛ بلکه به دلالت‌های ضمنی نیز گسترش می‌یابند. حتی می‌توان گفت نه‌فقط وجود لایه‌های معنایی گوناگون، بلکه ابهام و ایهام- که در دیگر رشته‌ها از نواقص به‌شمار می‌آیند- در ادبیات و هنر اغلب یک ویژگی ارزشمند تلقی می‌شوند. دو یا چندلایه‌ای بودن آثار هنری پدیدهٔ تازه‌ای نیست و همواره بر آن تأکید شده است. اما شاید آن چیزی که چندان توجهی را جلب نکرده، این است که براساس چه نشانه‌هایی این چندلایگی شکل می‌گیرد و چگونه این لایه‌ها با هم پیوند می‌خورند. ما این نشانه‌های گذار و پیونددهنده را ترانشانه می‌نامیم. این ترانشانه‌ها مانند پونکتوم (منفذ و روزنه) عمل می‌کنند تا از طریق آن‌ها ذهن مخاطب بتواند به محیط لایهٔ ضمنی وارد شود و آن را کشف کند. بنابراین، کوشش می‌شود تا با یک نمونه از تئاتر معاصر این نظریه را تبیین کنیم.

وجود لایهٔ ضمنی در متن می‌تواند عوامل گوناگونی داشته باشد. گاهی فقط جنبهٔ زیبایی‌شناسی و گاهی نیز دلایل اخلاقی، اجتماعی، سیاسی یا اعتقادی دارد. در هر صورت، گاهی شرایط ایجاب می‌کند اثر دارای چندین لایه دلالت‌پردازی باشد تا گفته‌پرداز بتواند گفتهٔ

خود را به گفته‌خوان منتقل کند یا شرایطی را مهیا کند تا گفته‌خوان بتواند معنای مورد نظرش را بازسازی کند. در این نوشتار به یکی از آثار نمایشی پرداخته می‌شود که دلالت‌های ضمنی آن جنبهٔ اجتماعی دارد. بنابراین، هدف ما این است که ضمن توضیح شرایط عمومی متن‌های دولایه‌ای- متن‌هایی که هم دارای لایهٔ صریح و هم لایه یا لایه‌های ضمنی هستند- کوشش کنیم تا این مطالب نظری را بر یکی از پیکره‌های هنر ایرانی و به‌طور دقیق‌تر بر نمایشنامهٔ *خشکسالی و دروغ* اثر یعقوبی اجرا کنیم. گفتنی است تقریباً هیچ متن تک‌معنایی و بستهٔ مطلقی وجود ندارد؛ به همین دلیل تک‌لایه‌ای بودن یا چندلایه‌بودن در اینجا نسبی است.

۲. چندلایگی متنی

دو یا چندلایگی ویژگی برخی از رشته‌ها به‌ویژه ادبیات و هنر است که متن‌هایشان دارای چندین لایه دلالت‌پردازی باشد. به دلیل همین لایه‌های گوناگون است که دریافت از این نوع متن‌ها به‌شدت به شرایط و قابلیت‌های دریافت‌کننده نیز مربوط می‌شود. به‌طور کلی، این لایه‌های گوناگون به دو دسته لایهٔ صریح و لایهٔ ضمنی تقسیم‌پذیرند. هریک از این لایه‌ها دارای ویژگی‌های خاص خود هستند که در اینجا نخست می‌کوشیم هریک را به‌اختصار بررسی کنیم.

دلالت‌پردازی در لایهٔ نخست براساس لایهٔ رویین روایی یا غیرروایی متن استوار شده است؛ لایه‌ای که با حواس و احساسات نزدیک‌ترین ارتباط را دارد. به عبارت دیگر، در این لایه معناها به‌طور مستقیم از همان روایت حاصل می‌شود و نیازی به تفسیر یا تفسیرهای پیچیده نیست. بیان موجود در این لایه از دلالت‌پردازی دارای سادگی است؛ چنان‌که تمام مخاطبان می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند و رمزگان آن به‌طور عادی رمزگشایی می‌شود. بنابراین، لایهٔ صریح از دلالت‌پردازی ساده و مستقیم استفاده می‌کند؛ چنان‌که همهٔ مخاطبان می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند. در این لایه اغلب، روایت به‌صورت خطی یا غیرخطی غیرپیچیده است، مگر اینکه با دستهٔ خاصی از مخاطبان سروکار داشته باشد.

لایهٔ دوم به سطحی مربوط می‌شود که به‌صورت ضمنی در متن وجود دارد. این لایه دلالت‌پردازی خاص خود را دارد که با دلالت‌پردازی موجود در لایهٔ نخست متفاوت است. در این لایه، مخاطب فعال‌تر و حتی بسیار فعال‌تر می‌شود؛ زیرا باید رمزگان‌ها را براساس قراردادی تازه، یعنی قراردادی بر روی قرارداد نخست رمزگشایی کند. ازاین‌رو، مخاطب در

پاره‌ای از موارد فقط با تجربه و هوش کافی قادر به خوانش دقیق در این لایه است. بنابراین، کشف رمزگان ضمنی و شرکت در بازی رمزگشایی از رمزهای ضمنی خود هم مهارت و هوش می‌طلبد و هم به‌ویژه موجب لذت خاصی نزد او می‌شود.

بسیاری از آثاری که موجب بحث و نقد محققان و نظریه‌پردازان می‌شود نه به‌دلیل لایهٔ نخست، بلکه به‌دلیل لایهٔ دوم متن‌هاست. همچنین، بیشترین واکنش‌ها به بسیاری از آثار توسط مراجع رسمی نه به‌سبب لایهٔ نخست، بلکه به‌دلیل لایهٔ دوم آن است. بنابراین، دلالت‌پردازی در لایهٔ دوم دارای سازکار خود است. نظامی که برای دریافت این متن لازم است با نظامی که برای دریافت لایهٔ نخست و سطحی مورد استفاده قرار می‌گیرد، متفاوت است. البته، این موضوع تاحد زیادی به خود متن و اثر نیز بستگی دارد؛ زیرا گاهی ترانشانه‌ها چنان مشخص‌اند که تلاش زیادی برای دریافت دلالت‌های ضمنی نیاز نیست؛ ولی گاهی نیز برای یافتن این گونه از دلالت‌ها باید بیشتر و جدی‌تر تلاش کرد. به همین سبب، مناسب است تا دربارهٔ این ترانشانه‌ها که موضوع اصلی و اصیل این نوشتار است، بیشتر تأمل شود.

۳. نقش پونکتوم

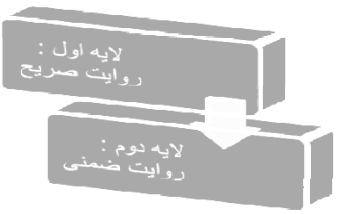
پرسش مهم و شاید مهم‌ترین پرسش این است که چگونه مخاطب وارد لایهٔ دوم می‌شود. به عبارت دیگر، بر چه اساسی می‌توان دریافت که یک متن دارای دو سطح لایهٔ گوناگون دلالت‌پردازی است. همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم، در متن‌های دو- چندلایه همواره ترانشانه‌هایی وجود دارد تا مخاطب به‌وسیلهٔ آن‌ها بتواند از لایهٔ رویین به لایهٔ زیرین نفوذ کند. این نوع از ترانشانه‌ها دارای انواع گوناگونی هستند و نقش کلیدی ایفا می‌کنند؛ اما متأسفانه، مورد توجه قرار نگرفته‌اند. در اینجا به یکی از آن‌ها، یعنی پونکتوم‌ها بسنده می‌کنیم.

برای توصیف این مسئله به نظریات بارت در حوزهٔ عکاسی توجه می‌کنیم. پونکتوم[1] واژه‌ای لاتینی به‌معنای نقطه است. اما در معناهایی مانند منفذ، سوراخ، روزنه، زخم و جراحت نیز به‌کار می‌رود. در ادبیات به‌معنای میدان دید به‌کار رفته است. بارت پونکتوم را به‌عنوان عبارتی کلیدی در بررسی عکاسی در کتاب *اتاق روشن* استفاده کرده است. در دیدگاه بارت، عکس به‌طور معمول دارای وضعیت استودیوم است؛ یعنی به بازتاب موقعیتی عادی می‌پردازد.

1. Punctum

وضعیت استودیوم همان وضعیت معمولی است که اغلب آثار آن را بازمی‌تابانند. این وضعیت توسط اکثریت مخاطبان مورد خوانش قرار می‌گیرد. اما ازنظر بارت، گاهی برخی عناصر موجود در عکس موجب می‌شود تا آن عکس تصوراتی خلاف آنچه به‌طور معمول ایجاد می‌کند پدید آورد. عنصری که مخاطب را به‌سوی تصاویری که در عکس مشاهده نمی‌شود رهنمون می‌کند. بارت برای توصیف این عنصر از واژهٔ پونکتوم استفاده می‌کند. بنابراین، پونکتوم منفذی می‌شود تا مخاطب از طریق آن به دنیایی دیگر نفوذ کند. پونکتوم موجب ازهم‌پاشیدگی نظم و آرامش می‌شود؛ زیرا در میان این نظم، بی‌نظمی و در میان این آرامش، تلاطم را مشاهده می‌کند. درواقع، پونکتوم به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نشانه‌های گذار، امکان گذار از یک لایه به لایهٔ دیگر از دلالت‌های صریح به دلالت‌های ضمنی را امکان‌پذیر می‌کند.

برای دست‌یابی به مقصود این نوشتار، به‌ناچار تعریف تقریباً متفاوتی از پونکتوم نسبت به تعریف بارت خواهیم داشت. در این مقاله، پونکتوم بیشتر جنبهٔ روایی و همچنین بینامتنی دارد؛ یعنی ترانشانه‌های پونکتومی در اینجا مانند پونکتوم‌های بارت ذهنی نیست؛ بلکه روایی و بینامتنی است. پونکتوم در اینجا موجب خلق تصورات ذهنی نمی‌شود؛ بلکه آستانه‌ای برای ورود به لایه‌ای دیگر از یک متن و همچنین متن‌های دیگر است. آنچه گفته شد در تصویر زیر به نمایش درآمده است:



پیکانی که این دو لایهٔ متن واحد را به‌هم پیوند می‌دهد، همان ترانشانهٔ پونکتومی است. با شناخت این ترانشانه یا ترانشانه‌ها می‌توان از لایهٔ رویین و صریح متن به لایه‌های زیرین و ضمنی متن عبور کرد.

۴. خوانش لایهٔ ضمنی

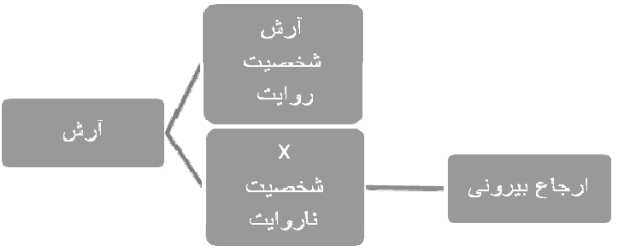
حال مناسب است به‌صورت دقیق‌تر خوانش دلالت‌های ضمنی مورد توجه و بررسی قرار گیرد و مشخص شود که در لایهٔ ضمنی چه اتفاقی می‌افتد. به بیان دیگر، سعی می‌کنیم چگونگی کارکرد دلالت‌پردازی در این لایه را تبیین و توصیف کنیم. یادآوری می‌کنیم همچنان پرسش

اصلی این است که چگونه مخاطبان، مؤلف و متن می‌توانند بدون استفاده از نشانه‌های صریح به دریافتی کم‌وبیش مشابه در معنای ضمنی آثار دست یابند. در اینجا به چگونگی شکل‌گیری رمزگان نو اشاره می‌کنیم.

۵. شکل‌گیری رمزگان نو (الف مساوی یک)

نخستین موضوع مهم این است که در لایهٔ ضمنی نظام تازه‌ای از رمزگان شکل می‌گیرد و دلالت‌های نوینی انجام می‌شود. این دلالت‌پردازی‌ها متفاوت با دلالت‌پردازی‌هایی است که در سطح روایت صریح و آشکار صورت می‌گرفت. مخاطب به‌مرور درمی‌یابد نشانه‌های لایهٔ صریح را باید در لایهٔ ضمنی به‌شکل دیگری رمزگشایی کند. درواقع، هربار نشانه‌ها، روایت‌ها و به‌طور کلی متن‌ها را باید دوبار رمزگشایی کند: نخست برای دریافت دلالت‌های صریح و دوم برای دریافت دلالت‌های ضمنی. ازهمین‌رو، دال «الف» یک‌بار به مدلولی ارجاع می‌دهد که به‌طور معمول به «الف» ارجاع داده می‌شود. اما یک‌بار نیز از این نشانه- یعنی مجموع دال و مدلول- به یک مدلول ثانوی ارجاع داده می‌شود که براساس خوانشی گفتمانی صورت می‌گیرد.

به عبارت دیگر، با گذار از سطح صریح دلالت‌پردازی به ضمنی آن، مخاطبان و مؤلفان دارای کدهای مخصوص خود می‌شوند و زبان آن‌ها دگرگون می‌شود. در این صورت، دیگر، چیزهایی که گفته می‌شود در معنای ظاهری برداشت نمی‌شود. مخاطبان تصاویری می‌بینند که به‌صورت آشکار ارائه نمی‌شود و صداهایی می‌شنوند که هیچ‌گاه به آن صورت تولید نشده است. در این سطح از دلالت‌پردازی، گفته‌خوانان همگی قراردادی نوین درباب زبان را می‌پذیرند. به عبارت دیگر، قرارداد زبانی قراردادی دوسطحی می‌شود. در این مرحله، کدها و رمزهای هنری معنای سطح و لایهٔ نخست را نمی‌دهند؛ بلکه همه با هم به توافقی غیررسمی می‌رسند تا دال‌ها مدلول‌هایی دیگر و همچنین نشانه‌ها و متن‌ها معناهایی دیگر را با خود منتقل کنند. بنابراین، در این سطح از دلالت‌پردازی برای مثال، «الف» دیگر «الف» معنا نمی‌دهد؛ بلکه با هم قرار می‌گذارند «الف» معنای «ناالف» یا «ب» بدهد. این کدگذاری‌ها اغلب به یک اجماع نزد یک اجتماع خاص می‌رسد. البته، این بدان معنا نیست که همه در این سطح دریافت واحدی داشته باشند؛ بلکه برداشت‌های کسانی که می‌توانند وارد این سطح از دلالت‌پردازی شوند، دارای دریافتی کم‌وبیش مشابه خواهد بود.



این‌گونه ارجاع بی‌شباهت به نشانه‌شناسی اسطوره‌ای بارت نیست. در این رویکرد، نشانه‌ها در دو یا چندین لایه بازخوانی می‌شود؛ چنان‌که در یک فرایند از خوانش‌های تودرتو معناهای ضمنی شناسایی می‌شوند و در کنار هم قرار می‌گیرند. در پایان، هم‌نشینی نشانه‌های لایهٔ دوم و معنای برآمده از این فرایند روایت لایهٔ دوم را شکل می‌دهد.

برای روشن‌تر شدن موضوع بهتر است مثالی بزنیم. نمایشنامه‌ای را فرض کنیم که در آن فردی به نام خروش- که از خود تصویر شهروندی دیندار و متخصص را نشان می‌دهد- در پاره‌ای از امور خیریه مشارکت دارد تا جایی که اعتماد بسیاری را به خود جلب کرده است. او طرح‌های مالی بزرگ و جسورانه‌ای را برای آبادانی کشور اجرا می‌کند. اما خانواده‌اش در خارج زندگی می‌کنند و مبالغ هنگفتی را برای آن‌ها می‌فرستد. همین نشانه‌ها کافی است تا از این پس خروش گفته، اما خاوری شنیده شود. این موضوع را می‌توان در تصویر زیر که بارت برای نشانه‌شناسی اسطوره‌ای استفاده کرده است، چنین بیان کرد:

اگر دلالت‌های ضمنی مرتبط به مسائل اجتماعی باشند، به‌شدت کدگشایی آن‌ها به آن اجتماعی وابسته می‌شود که کدگذاری براساس آن شکل گرفته است. یکی از موضوعات مهم در این فرایند، تبدیل شدن شخصیت به شخص و شخصیت‌ها به اشخاص است.

۶. کنش جانشینی (هم‌نشینی- جانشینی روایی)

در لایه‌های صریح روایت، محور هم‌نشینی مهم‌ترین و اغلب تنها محوری است که مورد استفاده قرار می‌گیرد. با هم‌نشینی نشانه‌ها و ترکیب آن‌ها می‌توان روایت صریح را بازنمایی و دریافت کرد. اما در روایت‌های چندلایه‌ای محور جانشینی حضور پررنگی دارد؛ زیرا در غیر این صورت امکان بازنمایی و خوانش لایه‌های پنهان و ضمنی به‌وجود نمی‌آید. متن صریح عناصری را ارائه می‌دهد که فقط متعلق به سطح اول خوانش نیست؛ بلکه دارای وضعیت دوسطحی و دوسویه هستند و در دو لایه باید خوانده شوند. همین عناصر که ما از آن‌ها به ترانشانه یاد می‌کنیم، هم به لایهٔ نخست روایت تعلق دارند و هم به لایهٔ دوم. بنابراین، عناصر و نشانه‌های لایهٔ صریح به دو دسته تقسیم می‌شوند: آن‌هایی که در خدمت روایت صریح هستند و آن‌هایی که دو نقش ایفا می‌کنند؛ یعنی علاوه‌بر اینکه به لایهٔ صریح تعلق دارند، امکان بازخوانی برای لایهٔ ضمنی را نیز در خود دارند. خوانش دوم یعنی ضمنی در یک فرایند جانشینی صورت می‌گیرد. در این صورت، مخاطب با جانشین کردن رمزگان موجود در روایت صریح به‌وسیلهٔ رمزگانی که خود با توجه به نشانه‌های موجود در متن و همچنین گفتمان اثر بازیافت می‌کند، کوشش دارد تا روایت ضمنی و پنهان را ترسیم کند.

۷. روایت غیرخطی (روایت‌های جزیره‌ای)

مسلّم است که روایت صریح نمی‌تواند روایت ضمنی را به‌طور کامل بیان کند؛ زیرا در این صورت روایت ضمنی وضعیت صریح به خود می‌گیرد. درواقع، مخاطب با استفاده از نشانه‌های مرتبط می‌تواند روایت ضمنی را بازسازی کند. درنتیجه، آن چیزی که مخاطب با آن سروکار دارد، یک روایت کامل برای لایهٔ ضمنی نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که مخاطب به‌وسیلهٔ آن‌ها و با ارجاع به عناصر گفتمانی بتواند روایت ضمنی را بازتولید کند. به بیان دیگر، روایت صریح از روایت ضمنی پاره‌ها و تکه‌هایی را در اختیار می‌گذارد. در این صورت، آن چیزی که از روایت ضمنی در روایت صریح وجود دارد، روایت جزیره‌ای است. پازلی که همهٔ قسمت‌های آن در اختیار نیست و با همان قسمت‌های موجود باید تصویر نهایی پازل ترسیم شود. شاید بتوان گفت مخاطب نیز در لایهٔ ضمنی به‌دنبال روایت خطی یکدست نیست که به‌دلایل گوناگون امکان‌پذیر نیست. گاهی یک روایت صریح چنان به‌تصویر کشیده

می‌شود که روایت ضمنی به‌موازات آن حرکت خواهد کرد؛ اما در اغلب موارد روایت ضمنی به‌صورت پاره‌متن‌هایی ناپیوسته ظهور و بروز پیدا می‌کند.

بنابراین، روایت صریح مجموعه‌ای از عناصر روایت ضمنی را به‌صورت بخشی و پاره‌متنی در اختیار می‌گذارد. ترکیب‌بندی و صورت‌بندی نهایی روایت ضمنی به عهدهٔ مخاطب خواهد بود. اینکه برای شکل‌بخشی به روایت ضمنی چه مقدار اطلاعات لازم و چه تعداد ترانشانه ضروری است، به عوامل بسیاری بستگی دارد. اما سرشت این ترانشانه‌ها و مضمونی که می‌خواهند انتقال دهند، در این رابطه نقش اساسی ایفا می‌کنند. به‌یاد بیاوریم برخی از موضوعات چنان شناخته و تمثیلی شده‌اند که با تعداد کمی از قطعات پازل قابل شناسایی‌اند؛ برعکس برای شناخت مرجع اصلی برخی دیگر به قطعات و قسمت‌های بیشتری نیاز دارند. این مسئله به موضوع مورد توجه و پیش‌متن‌های آن نزد مؤلف و مخاطبان بستگی دارد. وجود یک یا چندین پیش‌متن شناخته‌شده برای بازسازی روایت و مضمون ضمنی لازم است. به عبارت دیگر، پیش‌متن مشترک است که امکان بازنمایی لایهٔ ضمنی متن را فراهم می‌کند.

۸. مخاطب فعال و متن متکثر

هنگامی‌که مخاطب درمقابل آثار چندلایه قرار می‌گیرد، دیگر نمی‌تواند مخاطبی منفعل باشد؛ زیرا در این صورت فقط به دریافت لایهٔ اولیه یعنی صریح نائل می‌آید. بنابراین، مخاطب آثار چندلایه باید مخاطبی فعال باشد. این فعال بودن گاهی به‌معنای مفسّر و گاهی به‌معنای معناساز به‌کار گرفته می‌شود. مخاطب این آثار فقط خواننده، بیننده، شنونده و... نیست؛ بلکه برای پی بردن به لایهٔ پنهان باید به تفسیر روایت صریح بپردازد. به بیان دیگر، اگر تفسیر نباشد، خوانش فقط در لایهٔ نخست و صریح باقی خواهد ماند. اما گاهی مخاطب از این هم فراتر می‌رود و باید متن پنهان را کشف کند و حتی از آن هم بیشتر پیش می‌رود؛ چنان‌که در ساخت متن پنهان مشارکت می‌کند. بنابراین، مخاطب دلالت‌های ضمنی باید دارای خلاقیت باشد؛ یعنی بتواند قسمت‌هایی را برای متن ایجاد کند تا متن ضمنی دارای شکل لازم شود.

نبود ارجاعات صریح در لایهٔ ضمنی موجب می‌شود تا ابهام و ایهام در شکل‌گیری روایت حضور داشته باشد. همین عناصر خوانش گوناگون و تکثر معنایی ایجاد می‌کند. به عبارت دیگر، خوانش این متن‌ها توسط مخاطبان با توجه به پیش‌متن‌ها دریافتنی است. بنابراین، هر مخاطبی به‌واسطهٔ متن‌هایی که پیشتر کسب کرده و تفسیر آن‌ها متن خود را می‌خواند. انسجام

و پراکنش دریافت و معنا به عوامل زیادی بستگی دارد. چنان‌که گفته شد، یکی از عناصر مهم، وجود پیش‌متن‌های مشترک است. باوجود پیش‌متن‌های مشترک میان مخاطبان است که امکان خوانش مشترک و همگرا ممکن می‌شود. با توجه به اینکه متن صریح به افشای کامل متن ضمنی نمی‌پردازد، بنابراین متن ضمنی فقط باوجود پیش‌متنی مشترک مورد شناسایی قرار می‌گیرد. به بیان دیگر، متن ضمنی همواره براساس پیش‌متن مشترک استوار می‌شود.

درنتیجه، یافتن معنای اصلی در میان معناهای ممکن موجب احساس نوعی خوشایندی و لذت می‌شود. این لذت باطنی است؛ زیرا از پس فرایندی درونی حاصل می‌شود؛ یعنی مخاطب با توجه به درک و فهم خود مطالبی را کشف می‌کند که در متن صریح وجود ندارد. در اغلب موارد، این کشف با موضوعات ممنوع دارای لذت بیشتری نیز نزد اکثر مخاطبان می‌شود. مخاطب از اینکه پیامی دریافت می‌کند که این پیام امکان بیان مستقیم ندارد، دچار شعف می‌شود. ازاین‌رو، گاهی کشف رمزگانی او را به شعف می‌آورد و موجب واکنش‌هایی ویژه مانند تشویق یا خنده یا نقل برای همراهان می‌شود. برخی از این واکنش‌ها فقط برای این صورت می‌گیرد که مخاطب کشف لذت‌بخش خود را اعلام کند. در اینجا نیز نظریات بارت می‌تواند یاری‌کننده باشد. گرچه در پاره‌ای از موارد می‌توان نقدهایی گاه جدی داشت، مؤلف کتاب *لذت متن* در این باب مطالب درخور توجهی دارد.

۹. انواع روایت‌های چندلایه‌ای

روایت‌های چندلایه به چندین دسته تقسیم می‌شود؛ اما در اینجا به بیان دو دسته بسنده می‌کنیم: روایت‌های نمادین و روایت‌های تمثیلی. روایت‌های نمادین روایت‌هایی هستند که سرشت آن‌ها نمادین است؛ به همین سبب وضعیت این نوع روایت‌ها به معنایی بازمی‌گردد که برای نماد قائل هستند. نماد در معنایی که ما از آن در اینجا برداشت می‌کنیم، به مفهومی اطلاق می‌شود که هیچ‌گاه یک‌بار برای همیشه رمزگشایی نمی‌شود. نماد دارای لایه‌های معنایی گوناگونی است؛ چنان‌که نمی‌توان یکی را بر دیگران ترجیح داد و به‌عنوان معنای کانونی درنظر گرفت.

برخلاف نماد، تمثیل به مفهومی اطلاق می‌شود که می‌توان آن را رمزگشایی کرد. به عبارت دیگر، تمثیل دارای معنای نهفته‌ای است که منتقد و محقق می‌تواند با تلاش به آن دست یابد. برای مثال، داستانی که نقل شد، یعنی هنگامی‌که در یک نمایش در سال ۱۳۹۰ دربارهٔ یک اختلاس‌گر بزرگ سخن گفته می‌شود، بی‌تردید می‌توان به رمزگشایی آن پرداخت. اما اگر در

همین سال در نمایش دیگری از شهید راه علم سخن گفته می‌شد، می‌بایست به دکتر روشن ارجاع داد. بنابراین، هنگامی‌که معمای متن حل شود و بتوان با صراحت و دقتی انکارناپذیر معنای پنهان متنی را دریافت و اعلام کرد، در این صورت آن متن تمثیلی بوده است. روایت نمادین- اسطوره‌ای و روایت‌های تمثیلی هرکدام دارای کارکردهایی هستند؛ چنان‌که نمی‌توان گفت کدام مهم‌تر و کدام دارای اهمیت کمتری است. بنابراین، هرکدام دارای اهمیت خاص خود هستند؛ چنان‌که هیچ‌کدام نمی‌تواند جای دیگری را بگیرد.

۱۰. مورد مطالعاتی: *خشکسالی و دروغ*

مورد تحقیقاتی در این نوشتار، نمایشنامه و نمایش *خشکسالی و دروغ* از محمد یعقوبی است. این نمایش در سال ۱۳۸۸ در تئاتر چهارسو به نمایش درآمد و بار دیگر در سال ۱۳۹۰ در تئاتر ایرانشهر اجرا شد. در این دوره یک‌بار نمایش آن متوقف شد و پس از اصلاحاتی، دوباره اجرای آن از سر گرفته شد. این نمایش مورد توجه و استقبال بسیار مخاطبان قرار گرفت؛ چنان‌که همواره سالن اجراهای آن پر بود.

در لایهٔ نخست، موضوع نمایشنامه مشکلات زوج جوان است. به‌طور دقیق‌تر، نمایش به سرگذشت یک خانوادهٔ کوچک طبقهٔ متوسط جامعه می‌پردازد. امید وکیل است و با همسر دومش زندگی می‌کند؛ اما یک‌باره همسر سابقش تلفن می‌زند و از او می‌خواهد تا برای طلاق از شوهر دومش کمکش کند. همین تلفن از یک‌سو موجب یادآوری خاطرات گذشته‌اش می‌شود و از سوی دیگر موجب بدگمانی همسر دومش. در نگرشی تکوینی، یعقوبی دربارهٔ چگونگی پیدایش فکر چنین نمایشنامه‌ای می‌گوید:

> این نمایشنامه برای من از اپیزودی شروع شد که برای اجرای همسرم آیدا کیخایی نوشته بودم. قرار بود نمایشنامک‌های «رقص کاغذپاره‌ها» را به‌نام «خداحافظ» کارگردانی و صدای مرد نویسنده و زنش را حذف کند. بعد من فکر کردم چقدر خوب است که دو نمایشنامک تازه برایش بنویسم؛ در یکی از این نمایشنامک‌ها به نام «تو با همه فرق داری خوشگل من» زنی که در گذشته با مرد وکیلی آشنا بوده، به او زنگ می‌زند و می‌گوید که می‌خواهد از شوهرش طلاق بگیرد و از او می‌خواهد که وکالت پروندهٔ او را قبول کند. این را نوشتم و بعد فکر کردم این نمایشنامک را می‌توان به یک نمایشنامهٔ بلند تبدیل کرد. فکر کردم اگر این زن دوست دختر سابق

وکیل نباشد بلکه زن سابقش باشد چه خواهد شد؟ ایدهٔ بازگشت به گذشته به ذهنم رسید و نوشتن نمایشنامهٔ *خشکسالی و دروغ* کلید خورد.

۱۱. لایهٔ دوم و ضمنی

اما تعدادی ترانشانهٔ پونکتومی وجود دارد که موجب می‌شود تا مخاطبان یا دست‌کم بخش چشمگیری از مخاطبان بتوانند با کمک آن‌ها به مرحله و سطح نشانه‌ای ضمنی وارد شوند و از دلالت‌های صریح گذر کنند. یادآوری این نکته بجاست که ترانشانه‌های پونکتومی‌که بارت از آن‌ها استفاده کرده بود، جنبهٔ عکاسی داشت. اما در اینجا این ترانشانه‌ها در مطالعهٔ تئاتر به‌کار گرفته می‌شوند. اما خود بارت نیز میان عکاسی و تئاتر ارتباط ویژه‌ای احساس می‌کرد؛ چنان‌که می‌نویسد: «با تمام این‌ها (به‌نظر من) پیوند عکاسی با هنر نه از طریق نقاشی، که با تئاتر است.» (بارت، ۱۳۸۰: ۴۵). از این نظر، میان نظریات بارت و دیدگاه‌های این مقاله همانندی وجود دارد. اما این نوشتار در پاره‌ای مسائل با پونکتومی که بارت طرح می‌کند، تفاوت‌هایی دارد. در نظر بارت، پونکتوم عنصری تصادفی در عکس است؛ یعنی بدون قصد عکاس و به‌طور غیرارادی حضور پیدا کرده است. اما پونکتومی که اینجا مطرح می‌شود، الزاماً تصادفی و غیرارادی نیست؛ بلکه در بسیاری از موارد به‌صورت ارادی از سوی مؤلف در اثرش حضور پیدا کرده است. همچنین، پونکتومی که در اینجا مطرح می‌شود، برخلاف نظر بارت، یک پونکتوم روایتی است. به عبارت دقیق‌تر، در این نوشتار پونکتوم‌ها عناصری برای بروز یا حتی شکل‌گیری روایت ضمنی می‌شوند.

حال با توجه به این توضیح مختصر، به تحلیل تئاتر می‌پردازیم. در این قسمت به سه گونه ترانشانهٔ پونکتومی مهم در این نمایشنامه بسنده می‌کنیم: پیرامتن عنوانی، بینامتن متنی و فرامتن رسانه‌ای. مهم‌ترین نشانه برای عبور از لایهٔ صریح به لایهٔ ضمنی در تئاتر مورد مطالعه، همان پیرامتن عنوان است. ترکیب خشکسالی و دروغ در عنوان این نمایش ترکیبی است که بی‌درنگ موجب یادآوری برخی از پیش‌متن‌ها می‌شود. در فرهنگ ایرانی، این پیش‌متن‌ها ممکن است دارای ارجاعات گوناگونی باشند. مهم‌ترین پیش‌متنی که خود را برای بسیاری از افراد بروز می‌دهد، سخنان داریوش پادشاه بزرگ هخامنشیان است. او در پارسه دستور داد کتیبه‌ای بنگارند که در آن نوشته شده بود: «خداوندا این کشور را از دشمن، خشکسالی و دروغ نگه دار.» دشمن در عنوان تئاتر حذف شده و همین موجب شده تا سه‌گانهٔ داریوش به دوگانه

تبدیل شود. اما «خشکسالی و دروغ» دو عنصر درونی و داخل این سه‌گانه به‌شمار می‌آید؛ یعنی در این عنوان عنصر برونی سخن داریوش حذف شده است. درضمن، خشکسالی مسئله‌ای طبیعی و دروغ مسئله‌ای فرهنگی یعنی انسانی است. خشکسالی به کمبود آب در طبیعت و دروغ به کمبود صداقت نزد انسان مربوط می‌شود. درطول داستان مشخص می‌شود که موضوع اصلی دروغ است؛ زیرا از خشکسالی سخنی به میان نمی‌آید. به عبارت دیگر، دروغ دارای حضور نشانه‌ای صریح و آشکار است. اما در نگاهی دیگر و شاید عمیق‌تر، مشاهده می‌کنیم که دروغ دارای جلوه‌ای آشکار است؛ درحالی که خشکسالی بیشتر به‌گونه‌ای ضمنی و نهانی در نمایش حضور دارد. خشکسالی از دلالت‌پردازی طبیعی با استعاری شدن به‌سوی دلالت‌پردازی انسانی، اخلاقی و اجتماعی سوق پیدا می‌کند.

چنان‌که گفته شد، عنوان این نمایش بی‌درنگ مخاطب را به یاد سخنان داریوش می‌اندازد که در عبارت معروف خود گفته است از دشمن، خشکسالی و دروغ برای ملتش بیمناک است. این عنوان موجب می‌شود تا چندین عنصر تداعی شود؛ به‌گونه‌ای که این عناصر نیز سطح نوین دلالت‌پردازی را شکل دهد. این عناصر عبارت‌اند از:

- دورهٔ باستانی ایران احساس باستان‌گرایی؛
- دورهٔ اقتدار ایران و احساس ملی‌گرایی؛
- یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های تاریخی؛
- یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های اسطوره‌ای؛
- کلام اسطوره- فرهنگی؛
- سه‌گانهٔ خطر و شر.

در سال‌های نود، این موضوع دارای پیش‌متن‌های تازه‌ای به‌ویژه نزد برخی گروه‌های جامعه شد:

- نسبت دروغ‌گویی به برخی از شخصیت‌های اجتماعی؛
- دروغ به‌عنوان یکی از مشکلات جامعه و خانواده‌ها؛
- نبود صداقت.

مجموعهٔ این گزاره‌های بینامتنی و گفتمانی موجب می‌شود تا نزد مخاطبان یا برخی از آن‌ها افق انتظاری شکل بگیرد؛ همین افق انتظار آنان را به‌سوی نمایش جلب می‌کند؛ یعنی انتظار

دارند از یک‌سو شاهد متن‌های ملی و از سوی دیگر متن‌های سیاسی- اجتماعی باشند. مخاطب در نگاه نخست و در قسمت‌های آغازین نمایش احساس می‌کند افق انتظارش به‌خوبی پاسخ دریافت نکرده است؛ زیرا در آغاز روایت نه از فضای اسطوره‌ای یا تاریخی خبری است و نه از فضای اجتماعی و سیاسی؛ ازهمین‌رو احساس می‌شود افق انتظارش با افق اثر یکی نیست. یکی از تفاوت‌های جدی میان گفتهٔ داریوش و نمایش یعقوبی، دگرگونی در نهاد و در گسترهٔ مورد توجه آن‌هاست؛ زیرا موضوع نزد داریوش جنبه و گسترهٔ ملی دارد؛ اما در روایت نمایش به جنبهٔ خانوادگی فرومی‌کاهد. به عبارت دیگر، موضوعی که گسترهٔ آن هم ازنظر مکانی و هم ازنظر زمانی گسترده و گاهی نامحدود است، به نمونه‌ای از یک خانوادهٔ کوچک تقلیل پیدا می‌کند. درواقع، بزرگ‌ترین نهاد ممکن یعنی امپراتوری به کوچک‌ترین نهاد ممکن یعنی خانودهٔ متشکل از یک جفت فروکاسته می‌شود.

دومین نوع پونکتوم سرشت متنی دارد. در اثر مورد بررسی، این پونکتوم با پونکتوم پیرامتنی ارتباط تنگاتنگی دارد. یادآوری می‌شود که مخاطب با شروع نمایش و غیاب ترانشانه‌های منطبق با افق انتظارش، احساس می‌کند که شاید افق انتظارش نابجا و بی‌ارتباط با اثر بوده باشد. اما به‌مرور با برخی دیگر از ترانشانه‌های پونکتومیِ مرتبط روبه‌رو می‌شود که نه‌تنها بی‌ارتباط با افق انتظار تولیدشدهٔ اولیه نیست؛ بلکه آن را تأیید می‌کند. یکی از این ترانشانه‌ها، پونکتوم‌های متنی است. برای مثال، آرش برای امید- که در خواب و بیداری است- راجع‌به داریوش و سخن او حرف می‌زند:

> به‌نظر من داریوش اول اگه الآن زندگی می‌کرد دیگه نباید می‌گفت دور بدار. اگه داریوش اول الآن اینجا باشه بگه دور بدار خود داریوش هم داره دروغ می‌گه. جمله‌اش دقیقن این‌ئه. اهورامزدا! به این سرزمین میاید دشمن، خشکسالی و دروغ. ببین! گفته میاید. یعنی این‌ها نبود او هم دعا می‌کرد هیچ وقت نباشه. ولی الآن همهٔ این‌ها هست (امید). الآن باید بگه اهورامزدا! این کشور را از دشمن، خشکسالی و دروغ نجات بده. چون همهٔ این‌ها هست؟... (یعقوبی، ۱۳۹۰: ۴۶).

با این حال، این جمله موجب می‌شود تا پونکتوم تازه و این‌بار نیز درون‌متنی مخاطب را- که شاید به لایهٔ نخست روایت عادت کرده- به خود آورد و گوشزد کند که گسترهٔ سخن محدود نیست. باز نکته‌ای که بیشتر جلب توجه می‌کند، تطبیق دادن این گفته با شرایط کنونی جامعه است. او بر این باور است که دعای داریوش محقق نشده و دروغ بر این خانواده-

جامعه چیره شده است. باید دعای تازه‌ای کرد؛ این‌بار دعا برای پایان دادن به تسلط دروغ نه برای شروع نشدن این تسلط. ازنظر نشانه‌شناسان روایی، کلمات «اینجا» و «الآن» دارای نقش بسیار مهمی هستند که به پیونددهنده‌ها (یا آمبریاژها) از آن‌ها یاد می‌شود. همین پیونددهنده‌ها در اینجا از عناصر اصلی ترانشانه‌های پونکتومی به‌شمار می‌آیند. این‌ها موجب می‌شوند تا علاوه‌بر روایت صریح یعنی مشکلات یک زوج، به لایه‌ای دیگر یعنی مسائل تاریخی-فرهنگی گسترده شوند. اما باز به این لایه محدود نشوند؛ زیرا پیونددهنده‌ها موجب کنونیت می‌شوند؛ یعنی گفتهٔ تاریخی به گفتهٔ اسطوره‌ای تبدیل می‌شود.

یکی دیگر از تفاوت‌های میان گفتهٔ داریوش و نمایش یعقوبی، حضور قوی جنسیت در این نمایش است. دروغ میان روابط دو زوج صورت می‌گیرد و به‌طور عمده، دروغ در سطح جنسیتی باقی می‌ماند. دروغ زوجین موجب فروپاشی نظام خانوادگی می‌شود؛ زیرا دروغ میان دو جفت دروغی است بسیار بزرگ و اغلب ناشی از خیانت. شاید به‌نوعی بتوان این نمایش را خیانت و دروغ نامید و خشکسالی را معادل خیانت دانست. موضوع دروغ و ارتباط آن با جنسیت در تک‌گویی‌های میان‌پرده‌ای نیز ادامه دارد؛ برای مثال صدای امید می‌گوید:

«چرا مردها این‌قدر دروغ می‌گن؟

(و) صدای میترا: چرا مردها این‌قدر دروغ می‌گن؟» (یعقوبی، ۱۳۹۰: ۶۸).

گرچه هر دو جنس دروغ می‌گویند، مردها بیش از زن‌ها به دروغ گفتن عادت دارند. اما در اینجا همه به‌نوعی با هم همکارند؛ زیرا دروغ‌گو نمی‌تواند دروغ بگوید، مگر آنکه دروغ‌شنو طالب آن باشد. بنابراین، همه در این کنش شریک‌اند و همه با هم خواهان دروغ هستند و فقط نقش‌ها فرق می‌کند.

صدای میترا: چرا مردها این‌قدر پنهان‌کارن؟

صدای امید: چرا زن‌ها این‌قدر اصرار دارن گذشتهٔ آدم رو بدونن؟

صدای میترا: چرا مردها مثل آب خوردن دروغ می‌گن؟

صدای امید: چرا زن‌ها سؤال می‌کنن که دروغ بشنون؟

صدای میترا: چرا مردها دوست ندارن با زن‌هاشون حرف بزنن؟

صدای امید: چرا زن‌ها این‌قدر خواب می‌بینن؟ (همان، ۳۷).

به‌ظاهر، دو جنس به دو تیپ تبدیل می‌شوند: دروغ‌پرداز و دروغ‌شنو. ولی هر دو در یک موضوع با هم مشترک‌اند: دروغ و دروغ‌دوستی. با این حال در خوانش ضمنی، این چالش‌های

جنسی و خانوادگی جای خود را به چالش‌های بزرگ‌تری می‌دهد که بیشتر به مسائل قدرت مربوط می‌شود. به بیان دیگر، دروغ در اینجا و در لایهٔ نخست نمایش یک تراکنش جنسیتی است؛ یعنی هنگامی‌که امید به همسرش می‌رسد، به دروغ گفتن می‌پردازد. این ترانشانهٔ متنی در کتاب و برخی از پوسترها به پیرامتن تبدیل شده است. به عبارت دقیق‌تر، این بخش از متن در پشت جلد کتاب نمایشنامه تکرار شده است که در این صورت، عنصر متنی در جایگاه پیرامتنی قرار می‌گیرد. این نقش دوگانه یعنی جداسازی بخشی از متن و تبدیل آن به پیرامتن، اهمیت دادن به آن و تأکید بر نقشِ کم‌وبیش مرکزی آن در کل اثر است.

سومین پونکتومی که می‌توان در این فرصت اندک به آن پرداخت، ترانشانهٔ فرامتنی است. در این نمایشِ ویژه عامل دیگری نیز به‌عنوان پونکتوم وارد می‌شود و بیش از پیش زمینه را برای خوانش ضمنی مهیا می‌کند. شاید بتوان آن را فرامتن پونکتومی نامید. این عامل همان توقف اجرای این نمایش و اجرای دوبارهٔ آن پس از مدتی تعطیلی بود. بسیاری از کسانی که به لایه‌های پنهان و ضمنی آن نظری قطعی نداشتند، با این توقف به آن ایمان آوردند. حال چندان فرق نمی‌کند که این توقف و اصلاحات درخواستی بر چه اساسی و برای چه مواردی بوده باشد. افق انتظار عمومی به‌ویژه مخاطبان این نمایش آمادگی آن را داشتند تا هر اتفاق مرتبط یا نامرتبطی را تفسیر ضمنی کنند. گفته شد پونکتوم فرامتنی؛ زیرا پس از توقف این نمایش مصاحبه‌ها و نقدها و همچنین تفسیرهای زیادی در این‌باره شکل گرفت. در این باب *روزنامهٔ شرق* گزارشی منتشر می‌کند که تاحدی روشنگر است:

> شرق، فرزانه ابراهیم‌زاده: تماشاگرانی که آمده بودند اجرای دو روز گذشتهٔ نمایش *خشکسالی و دروغ* را ببینند، در هر دو اجرا مانند گروه اجرایی این نمایش با درهای بسته مواجه شدند. درهای بسته‌ای که به‌گفتهٔ محمد دشت‌گلی، سرپرست مرکز هنرهای نمایشی، موقت بود و به‌دلیل حدود ۲۱ مورد اصلاحی بعد از بازبینی شخصی خود او از این نمایش به آن وارد شده است. زمزمه‌های توقف اجرای نمایش *خشکسالی و دروغ* از روز چهارشنبه با نامهٔ رسمی محمد دشت‌گلی، سرپرست مرکز هنرهای نمایش، آغاز شد. دشت‌گلی در گفت‌وگو با *شرق* گفت که توسط دوستان شنیده مواردی که در بازبینی اعلام شده بود توسط گروه اجرایی اعمال نشده بود، اما رایزنی‌ها در آن روز درنهایت به اینجا ختم شد که اجرای روز چهارشنبه با حضور خود او به صحنه برود. اما این بازبینی جدید باعث شد تا دشت‌گلی بار دیگر نامهٔ

توقف اجرا را برای تماشاخانهٔ ایرانشهر بفرستد. موضوعی که باعث سردرگمی تعداد زیاد تماشاگرانی که بلیت ۱۵هزار تومانی این نمایش را پیش‌خرید کرده بودند و گروه اجرایی نمایش که برای اجرا به ایرانشهر آمده بود، شد. محمد دشت‌گلی روز جمعه در گفت‌وگو با *شرق*، این موضوع را مهم ندانست و با بیان اینکه «نمایش به‌دلیل بیش از ۲۰ مورد اصلاحی- منظور ۲۱ مورد- متوقف شده است»، گفت: «با توجه به اینکه با تعطیلی پنجشنبه و جمعه ابلاغ‌نامه اصلاحی شنبه صبح در جلسه‌ای که با محمد یعقوبی کارگردان نمایش خواهند داشت به او ابلاغ می‌شود و در بازبینی روز شنبه اگر این موارد اعمال شود نمایش روز یکشنبه بار دیگر به صحنه خواهد رفت». محمد یعقوبی، کارگردان نمایش *خشکسالی و دروغ*، با بیان اینکه هنوز هیچ ابلاغیه‌ای از سوی مرکز هنرهای نمایشی به آن داده نشده است، هم با ابراز تأسف از بروز چنین وقفه‌ای در کار گفت: «من و گروهم این آمادگی را داریم که این مواردی را که گفته شده است اعمال کنیم. هربار به ما تذکری داده‌اند- که تا به حال دو مورد بوده- رعایت کرده‌ایم اما دیگر تذکری داده نشد که رعایت کنیم. اما الآن بعد از یازدهمین اجرا ۲۱ مورد اصلاحیه برای اولین‌بار گفته شده و پیش از این شورای ارزش‌یابی و نظارت این تذکرات را نداده بود که ما تمکین کنیم اما اکنون آمادگی انجام این کار را داریم». *خشکسالی و دروغ* دومین نمایشی است که در یک سال گذشته در حین اجرا با حکم مرکز هنرهای نمایشی متوقف می‌شود. اما نکتهٔ قابل تأمل دربارهٔ نمایش این است که این نمایش در سال ۱۳۸۸ با همین ساختار به صحنه رفته و به‌مدت یک ماه روی صحنه بوده و در دو هفته‌ای که در این دوره نیز روی صحنه بود با کمترین نقد منفی از سوی منتقدان مواجه بود و تاکنون هیچ مشکلی نداشته است. از سوی دیگر، توقیف این نمایش درست زمانی‌که روی صحنه بوده است نه‌تنها ضرر و زیان مادی برای تماشاگران و گروه اجرایی داشته، که باعث بروز ضرر معنوی هم شده است. نکته‌ای که براساس قوانین رسمی با توجه به صدور مجوز از سوی مرجع صدور مجوز یعنی شورای نظارت و ارزش‌یابی مرکز هنرهای نمایشی باید خسارت آن را بپردازد. البته دشت‌گلی در گفت‌وگو با *شرق* خسارت و ضرر و زیانی را متوجه این نمایش ندانست و گفت: «این چهار اجرایی که به تعویق افتاده است با هماهنگی‌ای که با تماشاخانهٔ ایرانشهر می‌شود جبران خواهد شد و کسانی که بلیت خریده‌اند در روزهای آینده می‌توانند بعد از اجرای مجدد نمایش آن را روی صحنه ببینند.» (روزنامهٔ شرق ۲۶ آذر ۱۳۹۰).

روزنامهٔ همشهری نیز خبری را در این‌باره به‌ویژه از زبان آقای سرسنگی، مدیرعامل خانهٔ هنرمندان ایران و تئاتر ایرانشهر، نقل می‌کند که فرامتن جالب توجهی است:

> به گزارش همشهری آنلاین، درپی انتشار شایعاتی مبنی‌بر توقف اجرای نمایش *خشکسالی و دروغ* نوشته و کار محمد یعقوبی که این روزها در تماشاخانهٔ «ایرانشهر» اجرا می‌شود، مجید سرسنگی مدیر این تماشاخانه به ایسنا گفت: »همین الآن نامه‌ای از سرپرست ادارهٔ کل هنرهای نمایشی دریافت کرده‌ام که تا اطلاع ثانوی این نمایش اجرا نشود». این مدیر تئاتری ادامه داد: «تلاش می‌کنیم تا شب رایزنی کنیم تا این مشکل را حل کنیم اما اگر حل نشد، ناچاریم به این تصمیم تن بدهیم». در همین‌باره محمد دشت‌گلی، سرپرست ادارهٔ کل هنرهای نمایشی، با بیان اینکه بیرون از ادارهٔ کل به‌سر می‌برد، گفت: «باید موضوع را بررسی و پرسش کنیم چرا که هنوز اطلاع دقیق و واثقی ندارم». وی ادامه داد: «دوباره به ادارهٔ کل برمی‌گردم و آن زمان پاسخ‌گو خواهم بود». نمایش *خشکسالی و دروغ* به نویسندگی و کارگردانی محمد یعقوبی در تماشاخانهٔ ایرانشهر با حضور پیمان معادی و باران کوثری به‌عنوان بازیگر اجرا می‌شد. این نمایش در سال ۱۳۸۸ هم اجرا شده بود.

همین فرامتن‌های رسانه‌ای موجب شد نه‌فقط این نمایش در شروع دوبارهٔ پس از توقیف از اقبال بیشتر مخاطبان تازه برخوردار شود؛ بلکه حتی کسانی که یک‌بار این نمایش را دیده بودند پس از توقیف نیز دوباره برای دیدن آن و دگرگونی‌های ایجادشده در آن به سالن نمایش آمدند. به عبارت دیگر، دوگانه شدن نسخهٔ نمایش موجب کنجکاوی بیشتر مخاطبان شد.

۱۲. نتیجه‌گیری

تعداد چشمگیری از آثار هنری و ادبی موجود دارای نه یک لایه، بلکه چندین لایهٔ نشانه-معنایی هستند. لایه‌های ضمنی تعداد زیادی از این آثار براساس مفاهیم ملی یا سیاسی-اجتماعی استوار شده است. یکی از مهم‌ترین مسائل این‌گونه متن‌ها، چگونگی ورود مخاطب به لایه‌های ضمنی اثر است. به عبارت دیگر، چگونه لایهٔ ضمنی نزد مخاطب خود را نمایان می‌کند. برای توضیح و توجیه این مسئله، نوشتار حاضر بر ترانشانه‌های پونکتومی تأکید کرده است. برای اینکه لایهٔ ضمنی بتواند به‌شکلی از انحا ظهور پیدا کند، این‌گونه از ترانشانه‌ها لازم هستند. در این مقاله به سه دسته از ترانشانه‌های پونکتومی یعنی پیرامتنی، متنی و فرامتنی درباب نمایش و نمایشنامهٔ *خشکسالی و دروغ* پرداخته شد. توضیح داده شد که چگونه انواع

سه‌گانهٔ ترانشانه‌های پونکتومی موجب بروز و پیدایش لایهٔ ضمنی و پنهان می‌شود. البته، این لایه با عناصری که لایهٔ صریح در اختیار می‌گذارد، به‌صورت یک روایت کامل یا به‌نسبت کامل نزد مخاطب شکل می‌گیرد.

طرح تحلیلی این نوشتار با اندک تفاوت‌هایی، قابل تعمیم به بخش نسبتاً گسترده‌ای از آثاری است که امروزه به‌ویژه در کشور تولید می‌شود. بنابراین، برای مطالعهٔ یک مجموعه و شاید یک گونهٔ تازهٔ هنری نیاز به طرح نظریه‌ها و روش‌های متناسب نیز احساس شود.

منابع

- بارت، رولان (۱۳۸۰). *اتاق روشن اندیشه‌هایی دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ نیلوفر معترف. تهران: نشر چشمه.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۳). *امپراتوری نشانه‌ها*. ترجمهٔ ناصر فکوهی. تهران: نشر نی.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: سخن.
- یعقوبی، محمد (۱۳۹۰). *خشکسالی و دروغ*. تهران: افراز.

فصل سوم

نشانه‌شناسی بینارشته‌ای

مطالعهٔ بینامتنی شعر «سفر مِجای» و فیلم سینمایی کتاب ایلای
سفری از دُژستان آرماگِدون به آرمان‌شهر تجلی

علی‌رضا انوشیروانی*

ونوس ترابی**

چکیده

کاربرد رویکردهای نقد ادبی معاصر افق‌های جدیدی برای تفسیر و رمزگشایی تولیدات فرهنگی ازقبیل ادبیات و سینما می‌گشاید. منتقدان ادبی معاصر عقیده دارند رویکردهای نقد ادبی معاصر را می‌توان درمورد تحلیل متون دیداری مانند سینما و نقاشی و سایر هنرها نیز به‌کار برد. از سوی دیگر، مطالعات بینارشته‌ای در محیط‌های آکادمیک دنیا رو به رشد هستند. در این مقاله، فیلم *کتاب ایلای* (۲۰۱۰م) به کارگردانی برادران هیوز، نوشتهٔ گری ویتا و بازیگری دنزل واشنگتن با شعر معروف «سفر مِجای» سرودهٔ الیوت، شاعر انگلیسی قرن بیستم، مقایسه شده و مشترکات بینامتنی این دو متن نوشتاری و دیداری نشان داده شده است. در هر دو اثر قهرمان/ قهرمانان در جست‌وجوی رستگاری و نجات، سفری را آغاز می‌کنند. کهن‌الگوی طلب و امید به یافتن منجی در آخرالزمان- زمانی‌که اکثر انسان‌ها دیگر امید خود را از دست داده‌اند- در هر دو اثر به‌چشم می‌خورد. این دو اثر داستان انسان‌هایی است که در

* دانشیار ادبیات تطبیقی و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شیراز anushir@shirazu.ac.ir

** دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی، دانشگاه شیراز vennus_torabi@yahoo.com

جست‌وجوی معنویت، نور، پاکی و انسانیت سفری از دُژستان[1] به آرمان‌شهر[2] آغاز می‌کنند. مسیر سفر سخت ناهموار است؛ ولی سالکان راه به همان اندازه مصمم و باایمان هستند. هدف نگارندگان این است که همانندی‌ها و تفاوت‌های بینامتنی این دو فراوردهٔ فرهنگی، یعنی ادبیات و سینما را از دیدگاه نشانه‌شناسی نشان دهند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، بینامتنی، *کتاب ایلای*، مسیح، «سفر مِجای»، طلب، دُژستان، آرمان‌شهر، آخرالزمان.

۱. مقدمه

کاربرد رویکردهای نقد ادبی معاصر افق‌های جدیدی برای تفسیر و رمزگشایی تولیدات فرهنگی ازقبیل ادبیات و سینما می‌گشاید. منتقدان ادبی معاصر بر این باورند رویکردهای نقد ادبی معاصر را می‌توان درمورد تحلیل متون دیداری مانند سینما، نقاشی و سایر هنرها نیز به‌کار برد. از سوی دیگر، مطالعات بینارشته‌ای در محیط‌های آکادمیک دنیا رو به گسترش‌اند. این‌گونه مطالعات دروازه‌ای را برای شناخت نقاط مشترک میان رشته‌های مختلف هنری می‌گشایند. بررسی چنین مرزهای مفهومی مشترک، خواننده را به این باور می‌رساند که تفکر همهٔ انسان‌هایی که پدیدآورندهٔ هنر به‌معنای عام و خاص آن هستند، برخاسته از سنت‌ها و باورهای یکسانی است که زنجیره‌ای معنوی را در فعالیت‌ها و اندیشهٔ انسان ساخته و پرداخته می‌کنند. درنهایت، با شناخت نقاط مشترک میان تمام عناصر انگیزشی در فعالیت‌های بشری برای تولد هنر، می‌توان نوعی طلب و جست‌وجوی معنوی و معناگرا را در انسان‌ها برای رسیدن به «حقیقت ناب» ریشه‌یابی کرد. مفهوم «طلب[3]» یک «کهن‌الگو[4]» تلقی می‌شود که الگویی جهان‌شمول و اولیه در روان بشریت است. تجسم مؤثر کهن‌الگوها در اثر هنری موجب واکنش عمیقِ خواننده یا بینندهٔ آگاه می‌شود؛ زیرا خواننده نیز کهن‌الگوهای بیان‌شده توسط خالق هنر را در روان خود دارد. چنین الگوهای روایی مکرر در بطن آثار ادبی برخاسته از اسطوره‌ها، رؤیاها و حتی شیوه‌های آیینی- اجتماعی بشر است. کهن‌الگوی طلب و امید به یافتن منجی در آخرالزمان- زمانی‌که اکثر انسان‌ها امید خود را از دست داده‌اند- در هر دو اثر مورد بررسی در این مقاله به‌چشم

1. dystopia
2. utopia
3. quest
4. archetype

می‌خورد. این دو اثر داستان انسان‌هایی است که در جست‌وجوی معنویت و نور، سفری از دُژستان به آرمان‌شهر آغاز می‌کنند. مسیر سفر سخت ناهموار است؛ ولی سالکان راه به همان اندازه مصمم و باایمان هستند. نویسندگان مقاله تلاش کرده‌اند مشترکات و تفاوت‌های بینامتنی این دو فرآوردهٔ فرهنگی، یعنی ادبیات و سینما را از دیدگاه نشانه‌شناسی بیان کنند.

۲. رهیافت نشانه‌شناسی[1] در مطالعات بینامتنی[2]

۱-۲. ادبیات و سینما

در *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی* نوشتهٔ ام. اچ. اِیبرمز به ترجمهٔ سعید سبزیان آمده است:

> در پایان قرن نوزدهم، چارلز ساندرز پیرس، فیلسوف آمریکایی، جستاری را تشریح کرد و آن را «نشانه‌شناسی» نامید. امروزه، نشانه‌شناسی شاخه‌ای از علوم مرتبط با زبان‌شناسی است و به «علم نشانه‌ها» بدل شده است. نشانه‌ها حاملان معنایی هستند که به نظام‌های صریح ارتباطی همچون الفبای مُرس یا علایم راهنمایی و رانندگی محدود نمی‌شوند؛ بسیاری از فعالیت‌های بشری و آیین‌ها حاصل معانی خاصی هستند که میان تمام افرادی که در یک فرهنگ خاص عضویت دارند، مشترک‌اند. ازاین‌رو می‌توان آن‌ها را به‌مثابهٔ نشانه‌هایی در نظام دلالت‌دار تحلیل نمود (۳۳۷).

به عبارت دیگر، هدف اصلی علم نشانه‌شناسی کشف مفاهیم معناسازی است که برای بررسی تمام نظام‌ها و اندیشه‌های غالب اجتماعی دلالت فرهنگی ایجاد می‌کند.

در سینما و هنرهای دیداری، این نشانه‌ها نگاه تماشاگر را برای کشف مفاهیم نهفته در شخصیت‌پردازی‌ها و نیز رخدادهای فیلم به‌دنبال خود می‌کشانند. می‌توان ادعا کرد که هر جمله و یا حرکتِ بازیگران دریچه‌ای برای درک معانی و اندیشه‌های مخفی در ساختار فیلمنامه‌هاست. رنگ، صحنه‌پردازی، نماد، دیالوگ‌های شخصیت‌های فیلم و حتی شیوهٔ پوشش آن‌ها در کشف معنا بسیار مؤثرند و تماشاگر آگاه از هیچ نشانه‌ای در فیلم به‌آسانی نمی‌گذرد. این درحالی است که در متون نوشتاری یگانه ابزار کشف نشانه‌ها، تحلیل واژگان برگزیدهٔ نویسنده است. شیوهٔ نوشتاری نویسنده و انتخاب واژگانش بر تجزیه و تحلیل معنای نهفته در هر متن تأثیر شگرفی دارد؛ زیرا کلمات

1. semiotics
2. interdisciplinary

می‌توانند بار معنایی مختلفی را به خواننده القا کنند و این همان قدرتی است که علم نشانه‌شناسی، بسته به فرهنگ غالب هر خواننده، برای تحلیل و درک اثر به وی می‌دهد. اما درنهایت آنچه خود را بروز می‌دهد، کشف نقاط مشترک در تمام فرهنگ‌هاست.

در این نوشتار، فیلم *کتاب ایلای*[1] با شعر معروف «سفر مِجای»[2] سرودهٔ الیوت مقایسه شده است. فیلم نام‌برده به کارگردانی برادران هیوز،[3] نوشتهٔ گری ویتا[4] و بازیگری دنزل واشنگتن، محصول سال ۲۰۱۰م است و الیوت شاعر قرن بیستم است. در این نوشتار سعی شده است مشترکات بینامتنی این دو متن نوشتاری و دیداری و نیز کهن‌الگوی طلب برای یافتن حقیقت ناب با استفاده از علم نشانه‌شناسی بررسی و تحلیل شود.

اگرچه سفر مفهوم پیچیده‌ای ندارد و هدفی در متن آن نهفته است، این موضوع در فیلم *کتاب ایلای* به‌آسانی قابل کشف نیست، مگر آنکه مخاطب صبر پیشه کند تا هدف سفر، ارتباط سفر با فضای حاکم، فیلم و ماهیت خود ایلای مشخص شود. اما مفهوم سفر در شعر الیوت چندان پنهان نیست و صبر چندانی نیز برای کشف هدف راوی نمی‌طلبد. شعر مورد نظر دربرگیرندهٔ سفر مشهوری است که در بیشتر متون کتب مقدس مسیحیت دیده می‌شود. سفر گروه مجای به اورشلیم برای دیدن نوزادی که مسیح است و نشانهٔ ولادت این منجی آخرالزمان[5] در آسمان و ستاره‌ها نیز دیده می‌شود. بنابراین، مفهوم سفر و «طلب» در شعر خودنمایی می‌کند.

فیلم *کتاب ایلای* داستان سفر شخصیت اول فیلم یعنی ایلای است. این سفر نمایشی از کوششی فوق بشری است که در قالب فیلمی در سبک آثار وسترن بر پردهٔ سینما ظاهر می‌شود. شخصیت اول این فیلم را مردی با رنگ پوست تیره ایفا می‌کند که آرامش همراه با سکوتی مرموز و گام‌هایی مصمم با مقصدی نامعلوم از ویژگی‌های اوست. فیلم مورد بحث سرشار از نشانه‌هایی برای ذهن کنجکاو و جست‌وجوگر بیننده است. برای مثال، علاوه‌بر چشم‌های کور جسد در ابتدای فیلم، توجه به پاهای برهنهٔ وی نیز نشانه‌ای از غارت و قحطی در دوران جنگ

1. *The Book of Eli*
2. "The Journey of the Magi"
3. the Hughes brothers
4. Gary Whitta
5. apocalypse

است و از آنجا که لباسی پاره بر تن دارد، احتمال اینکه کفش‌های او تنها دارایی باارزشش بوده که به غارت رفته‌اند (توجه شود که تفنگی که کنار جسد افتاده، خالی و بدون گلوله و بی‌ارزش است) در چشم بیننده قدرت می‌یابد. نکتهٔ درخور توجه دیگر، وجود خاکستری است که درحال بارش بوده و وسعت جنگل را پوشانده است. این خاکستر می‌تواند کلیدی برای رسیدن به آتش و سوختن باشد که احتمال وجود جنگ را قوّت می‌بخشد. صحنهٔ پایانی هم دربرگیرندهٔ شکارچی کمین‌کرده‌ای است که طعمهٔ خود را آماده کرده (جسد) و در انتظار شکار نشسته است (گربهٔ لاغر). اما ماسک در ظاهر این شکارچی عجیب به‌نظر می‌رسد؛ زیرا معمولاً این وسیلهٔ مدرن برای محافظت از آلودگی گازهای خطرناک استفاده می‌شود؛ درحالی که وسیلهٔ شکار او تیر و کمان است و تضاد آشکاری با دورهٔ استفاده از ماسک مدرن دارد. با مشاهدهٔ این ماسک محافظ، نظریهٔ سمی‌بودن آن هوای خاکسترآلود و درنتیجه جنگ‌های کشتارجمعی و مدرن قوّت می‌گیرد. درنهایت، گربه شکار می‌شود و این شکار عجیب نیز به‌نوعی بر تسلط دوران قحطی پس از جنگ صحّه می‌گذارد. توضیحات مقدماتی صحنهٔ ابتدایی فیلم به‌نوعی ژانر فیلم را روشن می‌کند؛ اما هنوز نمایی که بیانگر «سفر» باشد و عنوان فیلم را همراهی کند دیده نمی‌شود و بیننده در انتظار برای کشف مفهوم گنجانده‌شده در سفر و ارتباط آن با نمای ابتدایی فیلم معلّق می‌ماند. با این حال، تاحدودی متوجه اتصال معنایی و تصویری نمایه‌ها با مفهوم جنگ، قحطی و هرج‌ومرج شده است. نگاهی به ترجمهٔ شعر الیوت می‌تواند این مفاهیم را در ذهن روشن کند:

سفر ما
سفری چونان طولانی و سخت
در میانهٔ زمستانی سرد
با راه‌هایی ناهموار و دشوار و هوایی بی‌قرار
طاقت‌ها می‌طلبید برای فرسودن
آنجا که اشتران با گام‌های گران
نافرمان بودند و در برفابه‌های سرد می‌آرمیدند
و گه‌گاه هوای بارگاه‌های تابستانه‌مان در دامان کوه‌ها و بهارخواب‌ها
و یاد دخترکان پرنیان‌تن که شهداب به کام می‌ریختند
چونان نسیم حسرت به دل‌هامان می‌وزید

چنان بود که اشتربانان در حسرت حریرتنان و شهداب‌ها
دل آگنده و لب ناشکیب، دورتر می‌راندند
و شراره‌های مشتعل برای سرمای شب خاموش می‌شدند
و منزلگاهی برای آسودن نبود
شهرها همه تندخو و بادیه‌ها نارفیق
قریه‌ها از پاکیزگی گریزان بهای هر طلبی به‌غایت گران
این‌چنین روزگار با ما سر ناسازگار
با روزگاری چنین سخت
تمام شب راه پیمودیم و خوابگاه‌های میان راه غنیمت شمردیم و آرمیدیم
با آوایی در گوش که می‌گفت:
این تلاش بی‌پاداش است.
در پگاه بود که به دره‌ای رسیدیم به دور از خصم طبیعت و بسیار آرام و رام
که از گام‌های گذران برفابه‌ها نم‌دار و به بوی سبزی گیاهان وام‌دار
و نهری به میانش روان و آسیابی به تاریکی حمله‌وران
و سه درخت در پایین افق
اسبی سپید در مرغزار دوان
به میخانه‌ای رسیدیم که تاک خوشه‌ها از سردرش آویزان
شش دست برای سکه‌های نقره تاس می‌ریختند
و پاهایی که با شتاب خم‌های خالی از شراب را به گوشه‌ای می‌انداختند
و همچنان بی‌خبر ماندیم و راه پیمودیم
شامگاه بود که به مکانی رسیدیم با دل‌های راضی به دیدار
باری
آن روزگار در خاطر من بس کهن است
و دوباره آن سفر را خواهم آغاز نمود اما در زمان محقق آرام و آسودگی
این سفر همان راهی است که ما همگی آن را پیمودیم
مرگ یا میلاد؟ بی‌شک «میلاد»ی بود و ما برای این اطمینان به شهود رسیدیم
من به چشم خود مرگ و میلاد را دیده بودم اما تصورم بر تفاوت آن‌ها بود

این میلاد برای ما رویدادی تلخ و دشوار بود مانند «مرگ»، مرگ خود ما!
به زادگاهمان بازگشتیم، به حکمرانی‌هامان اما دیگر نه رامی بود و نه رامشی
در این بارگاه‌ها، با ایمان و اعتقاد کهن گرداگردمان و مردمانی بیگانه و غریب
که دامان خدایانشان را سخت می‌فشردند و چنگ می‌زدند
حالا
من از «مرگی دیگر» دلشاد راضی خواهم بود.

گروه مجای، تشکیل‌شده از سه پادشاه شرقی (به‌احتمال قوی ایرانی)، با دیدن ستارهٔ دنباله‌داری در آسمان که به سمت بین‌النهرین و اورشلیم در حرکت بود، پیشگویی تولد نوزادی را به‌خاطر داشتند که منجی زمان و بشر تلقی می‌شد. پس از دیدن این ستاره، سه پادشاه به سمت اورشلیم به راه افتادند و در راه سفر خطرها و مشقت‌های فراوانی را نیز متحمل شدند. اما آنچه مسلّم است، در این سفر روحانی مفهوم «طلب» کاملاً خود را نمایان می‌کند. مسیح پیغمبری است که از مادری باکره زاده شده است و منجی بشریت پنداشته می‌شود. پس برای تمام بشر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و بیهوده نیست که خطرهای سفر برای این گروه سه‌نفری چندان به‌چشم نیاید. این سفر بیش از آنکه در خود مفهوم پیمودن راهی دشوار و فیزیکی را داشته باشد، مفهوم سفری معنوی و روحانی را به ذهن متبادر می‌کند. سفری برای فراموشی جهان کهن و اعتقادات کهن و جایگزینی دینی که ستون‌ها و شالودهٔ دین کهن را درهم می‌ریزد. به‌گفتهٔ گرُور اسمیث[1] در کتاب *شعر و نمایشنامه‌های تی. اس. الیوت*:

> این شعر مونولوگی واگویه‌مانند از زبان مردی است که انتخاب خود را می‌داند و به کشف و شهودی قلبی دربارهٔ تجسم وجود [مسیح] رسیده است؛ اما همچنان جزئی از دنیایی تلقی می‌شود که مسیح برای تغییر و تحولش پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد... وی نمی‌تواند از گذشتهٔ خود جدا شود و تحت فشار حسی میان مرگ و زندگی باقی می‌ماند؛ اما برای تن سپردن به «مرگی دیگر» واهمه‌ای ندارد؛ چرا که می‌خواهد برای رهسپاری نهایی از جهان عقاید و خدایان کهن به جهان «دخترکان پرنیان‌تن» [دنیای روحانی پس از ورود مسیح] برسد. این‌گونه نیست که این «میلاد» که هم‌زمان «مرگ» نیز هست، برای او امیدی از حیاتی جدید را فراهم کند؛ اما برایش مبرهن است که

1. Grover Smith

> آنچه وی را احاطه کرده، چیزی جز ناامیدی مطلق از حیات پیشین وی نیست. او بیش از آنکه خوشحال باشد منزوی و نگران می‌شود و در ردّ وجود پیشین خود غرق می‌گردد؛ اما ازلحاظ بدنی و فیزیک ماده کاملاً رها نیست... این ردّ وجود تا اندازه‌ای بی‌خردانه می‌نماید؛ چرا که او نمی‌داند میلاد کنونی از چه لحاظ شبیه مرگ است... وی درنهایت به مرحله‌ای می‌رسد که عنصری حتمی و جداناشدنی و پیش‌نیاز برای وحدت و یگانگی با هدف غایی و نهایی است... ازلحاظ سمبلیک، به طالب و جوینده‌ای می‌ماند که پس از رسیدن به «حقیقت ناب»، می‌بایستی شکست را تجربه کند و اینجاست که ردّ وجود در گام بعدی قرار می‌گیرد (123-122).

جهان آشفتهٔ کنونی ماجوس- که راوی شعر «سفر مجای» است- باید شکسته شود. تنها منجی این هرج و مرج اعتقادی، تولد و ورود مسیح است که میلادش برابر با «مرگ» اعتقادات کافرمنشانهٔ کهن است. اما ماجوس راوی تاحدی سردرگم و معلّق در فضای جدید باقی می‌ماند. این جهان جدید دنیایی از اعتقادات برخاسته از حقیقت ناب است. ذکر این نکته خالی از لطف نیست که وضعیت آشفتهٔ ذهن راوی شعر دقیقاً وضع ذهنی نابسامان تی. اس. الیوت است. او این شعر را هنگامی سرود که خود در ۲۹ ژوئن ۱۹۲۷ در کلیسای آنجلیک‌ها غسل تعمید داده شد و دو دنیای اعتقادی‌اش وارد نوعی سردرگمی شد. شعر «سفر مجای» نیز حاصل همین آشفتگی ذهنی و نیز زادهٔ دنیای جنگ‌زدهٔ پس از جنگ جهانی دوم و آغاز جنگ جهانی سوم و ترس‌های بشری است.

در فیلم *کتاب ایلای* آنچه در روند اصلی صحنه‌پردازی و رخدادها مشخص می‌شود، نوعی «مأموریت» مذهبی است که بر دوش شخصیت ایلای گذاشته شده است و او را به «پیغمبر مدرن» مبدل می‌کند که در سفر و طلب خود بسیار مصمم است تا آنجا که در صحنه‌ای از فیلم، بیننده شاهد آثار جنگ و ضربه‌های فراوان بر بدنش است که گویای سختی سفر است. قصهٔ این فیلم روایت یک سفر است و خود ایلای «غرب» را مقصد معرفی می‌کند؛ از نشانه‌های این سفر، کوله‌پشتی، شمشیر و تیر و کمان، قمقمهٔ آب و یک دستگاه پخش موسیقی آی پاد است که ایلای را با پخش موسیقی غرق لذت و آرامش می‌کند. در این آهنگ چند جمله حائز اهمیت است:

می‌توانم به روزهایی فکر کنم که زندگی به‌خاطر زندگی
تمام آن چیزی بود که یک مرد می‌توانست بخواهد و انجام دهد

نه فردایی را می‌توانستم ببینم و نه چیزی از غم و اندوه برایم گفته بودند
چطور می‌توانی قلبی شکسته را ترمیم کنی؟
چطور می‌توانی از ریزش باران جلوگیری کنی؟
چطور می‌توانی خورشید را از تابش بازداری؟
چه چیز جهان را می‌گرداند؟

در نظر ایلای، younger days یا روزهای گذشته یادآور روزهای پیش از جنگ و پایان دنیاست؛ روزهایی که نگرانی برای یافتن آب و غذا- ابتدایی‌ترین نیازهای بشری- وجود نداشت. این یادآوری نوعی نوستالژی برای ایلای فراهم می‌کند. از سوی دیگر، «دیدن فردا» برای ایلای مفهوم دیگری دارد؛ زیرا او به قدرت وحی یعنی شنیدن صدایی که او را راهنمایی و هدایت می‌کند، می‌تواند تاحدودی آینده را ببیند و همین دانش برای او زجرآور است. نمونه‌هایی از این وحی در دیالوگ‌های فیلم آمده است (۵۲ : ۰۹ :۱).

نقطهٔ تمرکز داستان بر کتاب ایلای است که در کوله‌پشتی او حمل می‌شود. اما این کتاب به‌نوعی جزئی از ذات خود ایلای است تا آنجا که دیگر قدرت وحی نیست که او را به جلو می‌راند؛ بلکه ایمان و اعتقاد عمیقی است که درطول سفر سی‌ساله‌اش به‌سمت غرب برای رساندن کتاب به مکانی که به آن نیاز دارند، خود را بیشتر نشان می‌دهد. دنزل واشنگتن، یکی از تهیه‌کنندگان فیلم، می‌گوید: «این فیلم داستان ایمان و اعتقاد است، داستانی دربارهٔ خیر و شر که در زندگی واقعی عینیت می‌یابد.» (Allen, 2010). آنچه ایلای حمل می‌کند، آخرین نسخهٔ انجیل «شاه‌جیمز» است که پس از جنگ هسته‌ای باقی مانده است. در دوران پس از نابودی، تعداد بی‌شماری از بشر برای بازسازی تمدنی جدید به غرب برده می‌شوند. اما آیا تمدن نابودشدهٔ بشر باید از غرب آغاز شود؟ این موضوع دقیقاً عکس اتفاقی است که در «سفر مجای» رخ می‌دهد. منجی بشر از شرق سربر می‌آورد؛ اما هزاران سال بعد، پس از نابودی بشر و کتب مقدس، کتاب این منجی برای آخرین تلاش بشریت جهت «بهشت ازدست‌رفته» و دست‌یابی به «بهشت بازیافته» به غرب برده می‌شود. ایلای آخرین پیغمبر دوران پس از آخرالزمان است که از «دُژستان» یا جهان جنگ‌زده به «آرمان‌شهر»ی قدم می‌گذارد که دلیل باروری اعتقادیِ آن خود اوست؛ زیرا انجیل را به ارمغان آورده است.

در Epiphany- که در روز ششم ژولای در دنیای مسیحیت رخ می‌دهد- نیز داستان مشابهی اتفاق می‌افتد. ماجوس و همراهانش از دژستان جهان کفر و تعدّد خدایان به

آرمان‌شهری می‌رسند که پیغمبر پاکی و دین محبت در آن پا به عرصهٔ وجود نهاده است. از سوی دیگر، در ابتدای فیلم می‌بینیم که ایلای «چفیه» بر گردن دارد و این پارچهٔ مشهور به‌نوعی نماد شرق و شرقی بودن، به‌ویژه دیار عرب‌نشین خاورمیانه است. بنابراین، قدر مسلّم این است که ایلای نیز از شرق برخاسته یا دست‌کم از شرق گذر کرده است؛ زیرا سفر وی سی سال به‌طول انجامید. ذکر نکته‌ای خالی از لطف نیست که در انجیل متیو باب ۱: ۲، ۱۲ آمده است: «یک فرد از سه مرد خردمندی که برای دیدار مسیح رهسپار سفر به اورشلیم شدند، سیاه‌پوست و جوان‌تر از آن دو فرد دیگر بود. آن دو محاسن داشتند اما مرد سیه‌چرده بدون محاسن بود.» (Ramsey, 1998). از این رهگذر، می‌توان ایلای را به‌نوعی یکی از آن سه مجای دانست.

۳. نشانه‌شناسی و نشانه‌های نمادین

۱-۳. آب

در فیلم *کتاب ایلای* جهان پس از آخرالزمان به‌تصویر درآمده است. ایلای در توصیف جهان پیشین برای سولارا از ناسپاسی بشر حرف می‌زند. از اینکه او قدرناشناس نعمت‌هایی بوده است که امروز برای به‌دست آوردن آن‌ها همنوع خود را می‌کُشد. تلاش برای یافتن آب در این فیلم هم‌طراز با تلاش برای رساندن کتاب به مقصد نهایی است. ایلای یا همان «ماجوسِ» دوهزارساله نیز دارای نیازهای بشری است و طلب آب می‌کند. همین عنصر در شعر الیوت نیز نقش مهمی دارد. وقتی راوی از جاده‌های برفی سخن می‌گوید، ذهن خواننده به‌سمت صحرای سوزانی می‌رود که تنها مرکب آن شتر است. اما تضاد فضا اینجاست که این صحرا برفی و سرد است. همین نکته بیانگر آمدن مسیح است؛ مانند نسیمی فرح‌بخش در هرج‌ومرج دنیای کافرکیش آن زمان. مسیح همچون گلی در خارزار می‌شکفد و وجود برف هم بیانگر چنین تضادی است. از سوی دیگر، هنگامی‌که راوی از درهٔ آرام سخن می‌گوید، از توصیف برفاب‌ها و آسیاب آبی نیز غافل نمی‌شود. عجیب نیست که در صحنهٔ آغازین فیلم زمانی‌که ایلای کمینگاه راهزن‌ها را حس می‌کند، جمله‌ای پرمعنا بر زبان می‌راند (۴۴ :۱۲). جملهٔ او کنایه‌ای عمیق دربردارد. نبود آب و پاکیزگی، بوی تبهکاران را بیش از پیش آشکار می‌کند. پس آب نمادی برای غسل است که نبودش در دوران آخرالزمان، خطاکاران و عصیان‌زدگان را نمایان می‌کند.

۲-۳. نوستالژی و حسرت گذشته

مفهوم «نوستالژی» در هر دو اثر به‌خوبی مشاهده می‌شود. در این فیلم ایلای به آهنگی گوش می‌دهد که دربارهٔ younger days و روزهای پیش از این دوران است. زمانی‌که بار مسئولیت و مأموریت الهی نداشت و سفری این‌چنین پرمشقت را بر جان نمی‌خرید. پس آی پاد ایلای به‌نوعی نقشی نمادین برایش دارد؛ زیرا معتقد است با رساندن کتاب به سرزمین موعود، می‌تواند روزهای خوش گذشته را به دنیا برگرداند. همین امر امیدی برای ادامهٔ راه و تحمل سختی‌ها برای اوست. «هدف این فیلم ارائهٔ یک‌سری اعتقادات مذهبی نیست؛ بلکه می‌توان گفت که هدف آن، پروراندن این امیدی است برای آیندهٔ بشریت.» (Petrakis, 2010). از سوی دیگر، در شعر الیوت راوی از واژهٔ regret استفاده می‌کند که دارای بار معنایی حسرت نیز است. حسرت روزهای گذشته و کاخ‌های پادشاهی تابستانه و دخترکانی که شربت ارمغان مهرشان بود.

۳-۳. وسوسه

ایلای مانند مسیح است که سی سال در بیابان‌ها راه می‌پیماید. تجسمی از مصائب مسیح در اقامت چهل‌روزه‌اش در بیابان به‌نمایش درمی‌آید. او نیز در معرض «وسوسه»های فراوان قرار می‌گیرد تا ایمان استوارش به محک گذاشته شود. صحنهٔ درگیری‌اش با راهزن‌ها اولین وسوسه است. زنی مستأصل از او کمک می‌خواهد و او با علم به استیصال زن و تنهایی‌اش، قادر است امیال نفسانی خود را از بند رها کند؛ اما دیو درون مغلوب فرشتهٔ ایمان ایلای می‌شود. به صحنه‌ای می‌رسیم که ایلای شاهد کشته شدن زوجی به دست راهزن‌ها و افراد یاغی است. وظیفهٔ ایلای تعریف شده است: رساندن انجیل به مقصد نهایی. اما ایمان او به آزمایش الهی محک می‌خورد. او شاهد صحنهٔ دلخراش کشته شدن زوج است و مدام تکرار می‌کند: Stay on the path, it’s not your concern (۱۹: ۵۰). اگرچه در همان زمان، برای نجات زوج مقتول کاری نمی‌کند، در ادامهٔ راه دوباره در دام وسوسه گرفتار می‌شود. هنگامی‌که بر سر دوراهی غرب و آب خود را مختار می‌یابد، درنهایت راه شهر را برمی‌گزیند که ورودش همراه با گرفتن انتقام زوج مقتول و گرفتاری‌های پس از آن است. در این شهر نیز ایلای میان وسوسهٔ

قدرت پیشنهادشده از طرف شخصیت کارنِگی[1] و رسالت، دوباره خود را مختار می‌بیند. آخرین وسوسه هنگامی خود را نمایان می‌کند که سولارا[2] به دستور کارنِگی وارد اتاق او می‌شود تا به‌نوعی او را به ماندن در این شهر متقاعد کند؛ اما ایلای با قدرت ایمان خود از این دام نیز می‌گریزد. در شعر الیوت عنصر «وسوسه» به حسرت برای کاخ‌های گرم و راحت و زنان حریرتن بازمی‌گردد. مردان ماجوسی می‌توانند به دیار خود بازگردند؛ اما شوق دیدار مسیح نوزاد شعلهٔ هر وسوسه‌ای را خاموش می‌کند. همچنین، هنگامی‌که به میخانه می‌رسند، برق سکه‌های نقره و شراب انگور نمی‌تواند چشم‌های مردان ماجوسی را از عشق به میلاد منجی ببندند.

۴-۳. حیوانات

در هر دو اثر وجود حیوانات نمی‌تواند احتمالی و بی‌هدف باشد. در شعر الیوت، خواننده با تنوع این موتیف روبه‌رو می‌شود. در ابتدای شعر از شترهای خسته و ناآرام گفته می‌شود که به برف عادت ندارند و از خستگی راه به‌ناچار در میان برفابه‌ها بر زمین می‌نشینند. این شترها نماد انسان‌هایی‌اند که قادر به پذیرش تغییر دنیا نیستند و با کوچک‌ترین سختی و تغییری به زمین می‌افتند. آن‌ها به دنیای کفرکیش خود عادت کرده‌اند و خدایان دروغین خود را بر مرکب دارند (شتربانان). از سوی دیگر، درهٔ آرام تفرجگاه «اسب سپیدی» است که افقی روشن از آینده را زیر پای خود دارد و می‌دود. این اسب نماد امید به آینده و افق نیز نماد فردای بشر است. اسب سپید همان مسیح تازه‌مولود است که رنگ سپیدش نشانه‌ای از پاکی ذات اوست. اما در فیلم برادران هیوز، تنها حیوانی که نقش پررنگی دارد، «گربه» است. در ابتدای فیلم، گربه را ایلای شکار می‌کند و در شهر کارنِگی به حیوانی فربه و وحشی بدل می‌شود. تضاد ظاهری دو گربه خالی از نکته نیست. گربهٔ ابتدای فیلم، با حالتی نزار و غیرمعمول، تنها خوراکش جسد درحال فساد است. این موجود نماد انسان‌های جنگ‌زده و آخرالزمانی است که برای زنده ماندن مجبور به خوردن گوشت مردار می‌شوند. شاید این حیوان پیش‌درآمدی نیز باشد برای نمایش زوج «آدم‌خوار» جورج و مارتا. اما گربهٔ به‌نمایش درآمده در رستوران کارنگی نه‌تنها لاغر و نزار نیست؛ بلکه بسیار فربه و متخاصم است. این گربه نماد تمام تبهکاران درون

1. Carnegie
2. Solara

بار است که به قتل زوج بیابان‌گرد دست زدند. انسان‌هایی که در دوران قحطی، برای زنده ماندن خود از کشتن و چپاول انسان زندهٔ دیگری فروگذار نمی‌کنند. حیوان دیگری که در فیلم دیده می‌شود، کلاغ سیاهی است که در هدف تیر و کمان ایلای واقع می‌شود. این شکار درست زمانی اتفاق می‌افتد که ایلای همراه با سولارا عازم غرب است؛ اما گروه گانگستر کارِنگی به دنبال آن‌ها و در آرزوی تصاحب کتاب هستند. این کلاغ سیاه می‌تواند نمادی از کارِنگی باشد؛ زیرا او تجسم شیطان است. درنهایت، کشته شدن این پرندهٔ شوم به دست ایلای نشانهٔ تسلط نهایی نیروی خیر بر شر است.

۵-۳. بهداشت و پاکی

به‌نظر می‌رسد مسیح و کتابش عناصر تعدیل‌کنندهٔ جهان میان پاکی و پلیدی هستند. در شعر الیوت آنچه پیش‌روست، زمان پیش از مسیح است و در فیلم برادران هیوز زمان پس از مسیح. در هر دو زمان، تسلط کامل پلیدی دیده می‌شود که همراه با ناپاکیزگی در شهرها و میان مردمان مختلف است. در این فیلم آب نقش کیمیا را دارد و بدیهی است که در نبود آب، تمام موجودات به‌نوعی در پلیدی و آلودگی‌اند. اینجا دنیایی است که آب در آن بالاترین بها را دارد و از دسترس خارج است. اما دیکتاتور یکه‌تاز فیلم، کارِنگی، ذخیرهٔ زیادی از این مادهٔ حیاتی دارد. در صحنهٔ راهزن‌های ابتدای فیلم نیز ایلای اذعان می‌کند در جایی که مادهٔ شست‌وشو وجود ندارد، شناختن بوی تبهکاران چندان دشوار نیست. در تک‌تک صحنه‌های این فیلم انگشتان افرادی که به نوعی عفونت دچار هستند، گواه این آلودگی‌هاست. در شعر الیوت نیز وضع به همین شکل است. راوی شعر از ورود به شهرهایی صحبت می‌کند که کثیف و آلوده‌اند:

And the villages dirty and charging high prices.

دقیقاً مشابه وضعی که در فیلم برادران هیوز به‌چشم می‌خورد: ایلای برای تمام نیازهایش باید قیمت گزافی بپردازد.

۶-۳. صدا- ندای درون

در فیلم *کتاب ایلای*، شخصیت اول از صدایی می‌گوید که سی سال پیش و در هنگام پایان جنگ او را به‌سوی یافتن کتاب رهنمون بوده است. ایلای فقط از «صدا» یا همان voice می‌گوید. این صدا چیزی جز ندای وحی نمی‌تواند باشد؛ زیرا ایلای را به «پیغمبر آخرالزمان»

(Honeycutt, 2010) تبدیل کرده و او را به مأموریتی الهی به‌سوی غرب هدایت کرده است. از سوی دیگر، این صدا همان قدرتی است که به ایلای توانایی پیش‌بینی آینده را می‌دهد. یک نمونهٔ این پیش‌بینی هنگامی است که سولارا و ایلای در خانهٔ زوج آدم‌خوار گرفتار گروه کارنِگی می‌شوند و سولارا از ایلای دربارهٔ قدرت پیش‌بینی صدا و نجاتشان می‌پرسد و ایلای با اطمینان کامل از نجات او و خود خبر می‌دهد. اما وقتی با همین سؤال از سوی جورج روبه‌رو می‌شود، به‌سادگی جواب می‌دهد: "It didn't mention you". با این مفهوم که ایلای در پیوندی جداناشدنی با منبع الهام است و همواره با اطمینان قلب می‌تواند ادعای بینش کند. اما نقش همین «صدا» در شعر الیوت تاحدودی متفاوت است. نکته این است که تنها یک ماجوس نیست که ندای درون را می‌شنود؛ بلکه از ضمیر «ما» استفاده می‌کند. این صدا نمی‌تواند منبع الهام آسمانی و روحانی تلقی شود؛ زیرا دربارهٔ ادامه و هدف سفر لحنی ناامیدکننده برای گروه مسافران دارد. به‌نظر می‌رسد این صدا بیشتر ندای خواسته‌های درونی مسافران است تا منبعی الهی؛ ندای دنیای پر زرق و برق و بدون تغییری که آن‌ها پشت‌سر گذاشته‌اند و درصدد تغییر آن هستند. نکتهٔ دیگری که حائز اهمیت است، نبود وحدت صداست؛ زیرا ماجوس راوی از "voices" استفاده می‌کند:

And the voices singing in our ears, saying that this was all folly.

۷-۳. کتاب

در این فیلم، کتاب و توانایی خواندن نقشی محوری ایفا می‌کند. درواقع، هستهٔ اصلی داستان حول کتاب ایلای- که آخرین نسخهٔ باقی‌مانده از انجیل شاه‌جیمز است- شکل می‌گیرد. ایلای در حین انجام مأموریت خود است؛ اما طی سی سال سفر بی‌وقفهٔ خود، آن‌قدر آن را خوانده که تمامش را در ذهنش محفوظ کرده است. به‌نظر می‌رسد او برای یافتن مکان مناسبی که این کتاب در آنجا به‌کار آید، دنیا را زیر پا گذاشته و مشقت‌های زیادی را تحمل کرده است. اما با تمام توان خود آن را حفظ کرده است. برای او انجیل وسیله‌ای برای دست‌یازی به قدرت نیست؛ اما عکس این مسئله در ذهن کارنِگی می‌گذرد. او انجیل را برای افزایش قدرت و بسط سیطره و قلمرو خود می‌خواهد. او مذهب را دست‌مایه‌ای برای فریب عوام و سیطرهٔ قدرت

می‌داند. در دقیقهٔ ۳۵ :۲۴ فیلم، تماشاگر متوجه می‌شود او کتابی در دست دارد که عنوان موسولینی[1] روی جلد آن نوشته شده است. بی‌تردید، موسولینی نماد دیکتاتوری است که تقریباً با تسلط کامل بر مردم و نفی دموکراسی، حکمرانی مطلق داشت. این‌گونه به‌نظر می‌رسد کارنگی برای رسیدن به قدرت مطلق، از اعمال موسولینی الگو می‌گیرد (۳۷ :۲۴). به هر ترتیب، گفت‌وگوی ایلای و کارنگی دربارهٔ قدرت کتاب شنیدنی است (۲۳ :۵۰). آنچه کارنگی می‌خواهد، برپایی امپراتوری مطلق پس از جنگ با استفاده از قدرت انجیل در جذب و مطیع کردن مردم است و ایلای با این موضوع در تضاد است. در پایان فیلم نیز هنگامی‌که کار چاپ انجیل به سرانجام می‌رسد، آن را میان «قرآن[2]» و «تورات[3]» قرار می‌دهند که هر دو از کتاب‌های مقدس دینی هستند. اما در شعر الیوت این نشانهٔ نمادین آشکارا دیده نمی‌شود. با این حال، ماجوس‌ها به دنبال مردی هستند که نجات نهایی بشر در کتاب او بیان شده است. از سوی دیگر، گروه مجای دانشمندانی اهل کتاب و علم زمان هستند؛ زیرا آن‌ها از علم ستاره‌شناسی و نجوم بی‌اطلاع نبوده‌اند. آن‌ها با دیدن ستارهٔ دنباله‌دار به یاد پیشگویی افتاده‌اند و این علوم جز در کتاب‌های علمی یافت نمی‌شده است. این افراد علاوه‌بر نجوم، به علم ریاضیات و هندسه نیز تسلط داشته‌اند و اگر فرض ایرانی‌بودن گروه مجای صحّت داشته باشد، دین آن‌ها زرتشت بوده است.

۸-۳. دعا

شخصیت اول فیلم ماهیت مذهبی خود را در صحنهٔ راهزنان نشان می‌دهد. هنگامی‌که یک‌تنه همهٔ راهزنان را می‌کشد، با آرامش درونی خاص خود زانو زده، برای روح آن‌ها طلب آمرزش می‌کند. در صحنهٔ درون بار، ایلای را در محاصرهٔ دیگر راهزنان می‌بینیم. ایلای درحال آماده شدن برای جنگی یک‌تنه، دعایی زمزمه می‌کند که معمولاً مسیحیان پیش از خاک‌سپاری بر زبان می‌آورند (۳۲:۰۲). صحنهٔ بعدی هنگامی است که سولارا و ایلای برای خوردن غذا آماده می‌شوند و ایلای درمقابل بهت و سردرگمی سولارا، کلماتی بر زبان می‌آورد که به قلب سولارا آرامش خاصی می‌بخشد. این کلمات دعاگونه برای سپاس‌گزاری از خداوند ادا می‌شود (۴۸

1. Mussolini
2. The Quran
3. The Turah

:۴۴) و همین کلمات را به‌گونه‌ای دیگر از زبان سولارا می‌شنویم (۵۰ :۴۶). سرانجام، آخرین دعا نیز از زبان او در پایان رسالتش- که با مرگش همراه است- شنیده می‌شود (۳۳ :۴۰ :۱).

مضمون «دعا» در شعر الیوت نیز روشن است. در ابتدا باید این نکته را یادآوری کنیم که پنج خط ابتدایی شعر برگرفته از دعای مذهبی لنسِلوت آندروز[1] و سرود میلاد مسیح[2] (۱۶۲۲م) است که در کلیسا خوانده می‌شده و گویای مصائب سه ماجوس برای رسیدن به مسیح بوده است. این دعا نه‌تنها دربارهٔ ماجوس‌ها حرف می‌زند؛ بلکه توجه خود را به ستارهٔ دنباله‌دار معطوف می‌کند که ماجوس‌ها را به‌سمت اورشلیم و محل تولد مسیح کشانده است:

A cold coming we had of it.
Just the worst time of the year
For a journey, and such a long journey:
The ways deep and the weather sharp,
The very dead of winter.

آخرین سطر این شعر نیز دارای مضمون دعاگونه است. ماجوس راوی از مرگی سخن می‌گوید که باید در جهان کفر اتفاق بیفتد و این آرزو را در قالب «خوشحال شدن» و «راضی بودن» ابراز می‌کند. در این خط، امید نقش اساسی ایفا می‌کند و این همان مضمون اصلی دعاست که امید می‌بخشد.

۹-۳. موسیقی

ایلای در همان ابتدا نشان می‌دهد که به دستگاه کوچک پخش موسیقی خود، آی پاد، دلبستگی خاصی دارد. این علاقه تا آنجاست که او را به شهری می‌کشاند که سراسر خطر است؛ ولی برای شارژ شدن این دستگاه، تمام خطرها در نظر او بی‌اهمیت جلوه می‌کند. به‌نظر می‌رسد این موسیقی آرامش خاصی به ایلای می‌بخشد. اما در صحنه‌ای از فیلم، هنگامی‌که سولارا از چگونگی ایمان او به صدای درونی می‌پرسد، با پاسخی عجیب روبه‌رو می‌شود. جواب ایلای به سولارا در قالب مثالی از شخصی به نام جانی کش[3] است (۴۸ :۱۲ :۱). او خواننده‌ای بود که پس از تماشای فیلم *پشت دیوارهای زندان فولسوم*[4] (۱۹۵۱م)، از این فیلم الهام گرفت و شعری سرود که بعدها آن را در زندان فولسوم برای زندانیان خواند. موضوع این شعر، مردی

1. Lancelot Andrews
2. Nativity Sermon
3. Johnny Cash
4. *Behind the Walls of Folsom Prison*

زندانی است که صدای قطاری را می‌شنود و می‌داند که زندگی در آن سوی دیوار زندان همچنان جریان دارد. او صدای قطار را می‌شنود؛ اما آن را نمی‌بیند. درست مثل ایلای که ندای قلبی خود را می‌شنود و از ایمان سخن می‌گوید. مرد زندانی چنین زمزمه می‌کند:

صدای آمدن قطار را می‌شنوم
از پیچ و خم جاده افتان و خیزان می‌رسد
و من نمی‌دانم از چه زمان
اما خورشید را ندیده‌ام
در زندان فولوسم اسیرم
و زمان مرا به دنبال خود می‌کشد... .

«امید» برای زندانی، امیدِ رهایی از قفس است و نقش «گل نور»[1] را در زندانی برعهده دارد که همان «دشت تاریکی»[2] تلقی می‌شود. برای ایلای نیز ایمان به رهایی بشر از زندانِ بی‌تمدنی و دنیای بی‌دین، تنها دلیل برای ادامهٔ راه است. اما بحث اصلی ما در نشانه‌شناسی، «موسیقی» و قدرت آن در قلب ایلای است. به‌نظر می‌رسد ایلای به موسیقی علاقهٔ فراوانی دارد و به همین دلیل است که موزون‌ترین ترجمهٔ انجیل را، (انجیل شاه‌جمیز)، هر روز با میل و رغبت می‌خواند و آن را به حافظه سپرده است. اما این عنصر به‌گونه‌ای دیگر در شعر الیوت عمل می‌کند. تنها خطی که از "sing" سخن به میان می‌آید، همان جایی است که ماجوس از صداهای انعکاسی در گوش‌هایشان می‌گوید:

With the voices singing in our .ears, saying…

اگرچه این فعل می‌تواند درجهت زیبایی شعر و از اختیارات شاعر باشد، نمی‌توان از هارمونی غافل شد؛ زیرا شاعر می‌توانست از افعال دیگری مانند "eco" نیز استفاده کند. از سوی دیگر، ماجوس راوی از کاخ‌هایی می‌گوید که محل عیش و طرب پادشاهان بوده و خودبه‌خود موسیقی را نیز دربردارد. باوجود این، فضای حاکم بر شعر چندان شاد و فرح‌بخش نیست و این عنصر در شعر، جز یادآوری گذشته، حضور چشمگیری ندارد.

1. flower of light
2. field of darkness

۱۰-۳. نور، تاریکی و قدرت دید

در این فیلم، نور و نبود آن نقشی کلیدی در صحنه‌ها ایفا می‌کند. اگر از ابتدا دقت کنیم، جسد صحنهٔ آغازین فیلم در فضایی تاریک و گرگ‌ومیش افتاده است و چشم‌های خود جسد نیز به‌نظر سفید و کور می‌آیند. از سوی دیگر، تمام افراد به‌نحوی عینک‌های آفتابی بر چشم دارند با اینکه نور خورشید چندان زیاد نیست و این موضوع، فرضیهٔ جنگ اتمی و تشعشعات باقی‌مانده از آن را قوّت می‌بخشد. حتی پوست صورت راهزنان نیز گویای تأثیر رادیواکتیو بر آن‌هاست. در این صورت، جهان پایانی و آخرالزمان را چنین انفجاری آغاز کرده است. اما پس از این جنگ، نور خورشید چنان بوده است که برخی کور شده‌اند تا آنجا که ایلای از کلودیا[1]ی نابینا- که مادر سولارا و زن اسیر در دست کارنگی است- می‌پرسد (۲۸ :۳۷). پس این‌گونه است که کوریِ جسد آغاز فیلم قابل توجیه خواهد بود. با این حال و باوجود خورشیدی که قدرت کور کردن افراد را داراست، نوعی سرما و یخ‌زدگی در فضا دیده می‌شود. شاید بتوان گفت این نور قدرت‌های دیکتاتوری مانند کارنگی هستند که قدرت تشخیص مردم را می‌گیرند؛ اما گرمایی به آن‌ها نمی‌دهند و ایلای پیغمبری است که منبع راستین و حقیقی نور و گرما را یک‌جا در توشهٔ سفر خود حمل می‌کند.

نکتهٔ دیگر این است که در پایان فیلم، وقتی ایلای را درحال خواندن و دیکته کردن انجیل می‌بینیم، دوربین کلوزآپی از چشم‌های او به تماشاگر نشان می‌دهد تا بدین ترتیب او را در نوعی حالت سردرگمی و تعلیق نگه دارد؛ چشم‌های ایلای مانند چشم‌های جسد آغازین فیلم کور است و حتی انجیلی که در دست کارنگی می‌افتد، به خط «بریل» نوشته شده است! پرسش اینجاست که آیا ایلای از همان ابتدای فیلم فردی نابینا بوده است. این فرضیه هنگامی قوّت می‌گیرد که پیوسته او را درحال خواندن انجیل می‌بینیم و از آنجا که این کتاب به خط بریل نوشته شده، پس ایلای از همان ابتدا چشم‌های بی‌نوری داشته است. نکته این است که در بسیاری از صحنه‌های فیلم ایلای از فعل "smell" یا همان «بو کشیدن» استفاده می‌کند. در نبود حس بینایی، دیگر حس‌های بشر قدرت می‌یابند؛ همان‌طور که حس شنوایی و بویایی ایلای نیرویی عجیب به او می‌دهند. در صحنه‌ای دیگر، ایلای از بوی کلودیا تمجید می‌کند (۴۴ :۳۳). اما چنین قدرت راه رفتن، شکار و مکان‌یابی برای انسان نابینا کمی غریب می‌نماید. شاید به همین دلیل است که گفت‌وگوی بین ایلای و سولارا

1. Claudia

دربارهٔ چگونگی ایمان او در فیلم گنجانده شده است. تأکید بر «قدرت ایمان» یکی از نکته‌های کلیدی برای تماشاگر است. اما دلایل موجود در فیلم یا بهتر است بگوییم نشانه‌هایی که خود شخصیت برای اثبات نابینایی‌اش به تماشاگر می‌دهد، بسیار فراوان است:

– برای غذا دادن به موش، به او می‌گوید اگر غذا می‌خواهی، باید بیایی و آن را بگیری؛ زیرا او فقط صدای موش را می‌شنود (۱۴ :۹).

– پیش از یافتن جسد حلق‌آویز درون کمد، ایلای بوی جسد را احساس می‌کند و این عمل را با صدایی که در بینی‌اش ایجاد می‌شود به تماشاگر می‌فهماند که آنچه او را به‌سمت کمد می‌کشاند، چشم‌هایش نیست؛ بلکه بوی جسد فاسد است (۱۵ :۷). به راه می‌افتد و ناگهان به میزی روی زمین برمی‌خورد (۲۲ :۷). به‌محض بازکردن در کمد ناگهان از ترس به عقب می‌رود؛ اما این ترس برای فریب بیننده است تا از نابینایی او آگاه نشود؛ حال آنکه ترس ایلای به‌علت افتادن ناگهانی در است و فقط از طریق بوی جسد متوجه او می‌شود (۳۲ :۷).

– وقتی از خواب برمی‌خیزد، متوجه تمام شدن باتری شارژی آی پاد نمی‌شود و بی‌وقفه دکمه‌های آن را فشار می‌دهد؛ زیرا نمی‌تواند علامت تمام شدن شارژ را بر روی صفحهٔ آی پاد مشاهده کند (۶ :۱۲).

– فندکی که به‌عنوان هزینهٔ شارژ به مهندس می‌دهد و شعلهٔ آن را با دست امتحان می‌کند (۰۵ :۲۳).

– ایلای از قدرت شنوایی خود بسیار خوب استفاده می‌کند و مدام از سولارا می‌خواهد ساکت باشد تا بتواند صداها را بشنود. همین اتفاق زمانی می‌افتد که او صدای کلاغ را می‌شنود و آن را شکار می‌کند (۳۲ :۰۳ :۱).

– او در جواب سولارا علت گم نشدن خود را حرکت براساس «ایمان» می‌داند نه «دید چشم» (۲۷ :۱۲ :۱).

– هنگامی‌که زوج آدم‌خوار او را بازخواست می‌کنند که چرا به تابلوی عبورممنوع ملک آن‌ها توجه نکرده است، ایلای به‌صراحت اعتراف می‌کند هیچ تابلویی ندیده است؛ حال آنکه این تابلو و محل نصب آن در دید است (۲۶ :۱۴ :۱).

– برای بالا رفتن از پله‌های خانهٔ زوج، ابتدا پله را با یک ضربه امتحان می‌کند (۵۰ :۱۳ :۱).

– در خانهٔ زوج آدم‌خوار، ایلای صدای لرزیدن فنجان چای را در دست‌های مارتا می‌شنود و به سولارا اشاره می‌کند که چای را نخورد و درنهایت این‌گونه توضیح می‌دهد که لرزش دست‌ها به‌علت خوردن گوشت انسان است (۳۳: ۱۵: ۱).

– سرانجام، این ایلای است که پیش از رسیدن به اقیانوس، قادر به شنیدن بوی آن است (۰۳: ۳۳: ۱).

شخصیت ایلای نیز در متون انجیل مردی نابیناست. لفظ "light" در این فیلم چندین‌بار شنیده می‌شود. گه‌گاهی نیز به شکل "flash" یا "sun" به‌گوش می‌رسد؛ اما "flower of light" که همان ایمان است، نمود بیشتری می‌یابد (۵۳: ۳۹: ۱). ایلای نیز برای این دنیای ویران و بی‌تمدن مانند نور است. جهان باید با این نور دوباره ساخته شود. به همین دلیل است که در صحنهٔ پایانی از کتاب پیدایش سخن به میان می‌آید. در این «دشت بی‌فرهنگی» و تاریک، نور ایلای و کتاب مقدس کارساز خواهد بود. ازنظر نشانه‌شناسی و معنایی، چه در فیلم *کتاب ایلای* و چه در شعر «سفر مجای»، تضاد نور و تاریکی، تضاد دو جهان مختلف با عقاید متفاوت است. در شعر الیوت، فضا سنگین و ازنظر احساسی بسیار سرد است. سرمای زمستان به‌خودی‌خود می‌تواند تاریکی و کمبود نور خورشید را به‌همراه داشته باشد؛ اما آوردن مستقیم واژه‌هایی مانند "night" در شعر به شکل‌گیری فضای تیره کمک می‌کند. راوی از خاموش شدن "fires night" می‌گوید. در جایی نیز از ادامهٔ سفر در تمام طول شب یعنی "travel all night" سخن به میان می‌آورد. درواقع، کل این سفر از زبان راوی دربرگیرندهٔ یک شب و روز کامل است. شب به‌سختی به‌پایان می‌رسد و مانند ایلای و سولارا که شب را در خرابهٔ یک برج خنک‌کنندهٔ نیروگاه اتمی سر می‌کنند، گروه مجای و همراهان نیز شب را در مکانی موقت به صبح می‌رسانند. اینجاست که راوی از طلوع حرف می‌زند؛ یعنی "dawn". طلوعی که با رسیدن به محل تولد مسیح همراه است. این همان امید است که در وجود ایلای نیز پدیدار می‌شود. در بخشی از شعر، تضاد نور و تاریکی به‌خوبی برای خواننده نمایان می‌شود:

With a running stream and a water-mill beating the darkness.

آب یعنی نمایندهٔ روشنایی که تاریکی را به عقب می‌راند؛ آبی که نمایانگر «غسل تعمید» برای رهایی از تاریکی بی‌دینی‌هاست.

۱۱-۳. نشانهٔ مسیحیت و صلیب

یکی از بارزترین علایم پرمعنا چه در فیلم و چه در شعر الیوت، نشانگان «صلیب» است. در فیلم، این نشانگان مهر تأییدی بر وجود کتاب مسیح و دین مسیحیت است؛ اما در شعر الیوت،

به‌نوعی پیش‌درآمدی بر واقعهٔ به صلیب کشیده‌شدن مسیح است؛ زیرا در این شعر به "epiphany" یا تولد مسیح پرداخته می‌شود؛ حال آنکه در *کتاب ایلای* تصلیب اتفاق افتاده و زمان نجات بشریت با کتاب مسیح فرارسیده است. در این فیلم، علامت صلیب روی کتاب ایلای به‌وضوح نمایان می‌شود و بیننده هیچ شکی ندارد که این کتاب همان انجیل است. اما در شعر الیوت، تنها اشاره‌ای که به صلیب می‌شود، ذکر سه درختی است که در خط افق وصف می‌شوند. جایی که ماجوسِ راوی گویی پیشگویی‌های دیگر را نیز به‌یاد می‌آورد:

And three trees on the low sky.

اگرچه برای تصلیب دو درخت و حتی یک اصله کافی است، تأکید بر تثلیث نیز نمی‌تواند بی‌اهمیت باشد.

۱۲-۳. نام (فقط دربارهٔ فیلم)

در این فیلم، اسامی دارای بار معنایی متفاوتی هستند. همان‌طور که پیشتر گفته شد، ایلای به زبان عبری به‌معنای خداست و نیز ارجاعی به شخصیت ایلای نابینا دارد. اما نکتهٔ مهم‌تر این است که مأموریت این مرد، رساندن کتاب انجیل به غرب و مکانی است که مورد نیاز باشد و فعل رساندن در زبان انگلیسی "deliver" است. به‌خوبی می‌توان این بازی زبانی را در این فعل دید؛ به این معنا که فقط ایلای است که می‌تواند این مهم را به سرانجام برساند. شخصیت مکمل ایلای یعنی سولارا نیز دارای چنین اهمیتی است. "solar" به زبان انگلیسی «خورشید» و گرمای آن است. این گرما باید با ایلای همراه شود تا از سرمای دنیای کفرکیش بکاهد. از سوی دیگر، سولارا در تضاد و تقابل با خورشیدی است که باعث نابینایی بشر شده است و هنگامی‌که در صحنهٔ پایانی، کلوزآپی از خورشید می‌بینیم که او پا جای پای ایلای می‌گذارد، پس در انتظار خورشیدی نوظهور و امیدبخش می‌نشینیم. کارنِگی به‌عنوان شخصیت دیکتاتور و مقابل ایلای، نامی بسیار بامسمّا دارد؛ زیرا می‌تواند مترادف با فعل "carnage" در زبان انگلیسی و به‌معنای «کشت و کشتار» باشد. به همین دلیل است که او برای رسیدن به قدرت از کشتن انسان‌ها رویگردان نیست. "Redridge" دست راست کارنِگی و سردستهٔ گانگ او تلقی می‌شود و با تجزیهٔ نام او می‌توان به شخصیت او نیز اشاره کرد: "ridge" در زبان انگلیسی به‌معنای بالاترین مکان کوه یا قله است؛ در این فیلم نیز این شخصیت به‌عنوان سردستهٔ گروه تبهکار تحت فرمان کارنِگی نقش مهمی دارد. اما اگر "red" را صفتی برای این شخصیت

درنظر بگیریم، اینجاست که می‌توان به بار معنایی «احساسات، خشم و شهوت» برای او رسید؛ زیرا او همواره چشم بر سولارا دارد و احساساتش را در صحنه‌هایی از فیلم برای سولارا نشان می‌دهد. حتی از کارنِگی می‌خواهد درعوض به‌دست آوردن کتاب، سولارا را به او بدهد و درنهایت نیز بدون اینکه به سولارا صدمه‌ای بزند (با آنکه سولارا باعث مرگش می‌شود) در حالتی از پشیمانی و توبه به آسمان نگاه می‌کند و در حالت زانوزده می‌میرد (۰۱ :۲۹ :۱). در پایان، به مادر سولارا یعنی زن نابینایی می‌رسیم که "Claudia" نام دارد. از این نام می‌توان به واژهٔ "cloud" رسید؛ یعنی همان «ابر» که همواره با «آب» همراه است و سعی دارد با قربانی کردن خود، دخترش را از سرزمین خشک کارنِگی دور کند و به دنیای روحانی ایلای برساند. نشانهٔ دیگر نام جزیره‌ای است که سرانجام محل نگهداری کتاب انجیل می‌شود: «آلکاتراس» که به زبان عربی همان «القطرس» یعنی نوعی عقاب دریایی است که هم دریای تطهیرکننده و تعمیدی را در خود نهفته دارد و هم عقابی که بتواند از تمامیت این مکان دفاع کند و محافظ تمام آثار برای بازسازی تمدن بشری ازجمله انجیل و کتب مقدس دیگر باشد.

۴. نتیجه‌گیری

آنچه در این نوشتار بیان شد، مطالعه‌ای بینامتنی از بررسی مشترکات شعر «سفر مِجای» و فیلم سینمایی *کتاب ایلای* بود که با تکیه بر دانش نقد ادبی معاصر و نیز بهره بردن از دانش نشانه‌شناسی، مقایسه‌ای موجز در این دو متن صورت گرفت. در این دو اثر دیداری و نوشتاری سعی شد تا کهن‌الگوهای «طلب» و «جست‌وجو» در یافتن حقیقت ناب بررسی شود. علت انتخاب و مقایسهٔ این دو اثر هنری، چرخهٔ زمانی پرمعنایی است که از شعر الیوت آغاز و به سفر ایلای ختم می‌شود. مراحل این گردش زمانی پرمعنا را می‌توان در جهان پیش از تجلی حضور مسیح (بهشت گمشده)، سفر گروه مجای در طلب و دیدار مسیح، میلاد مسیح، جهان متمدن پس از میلاد، آغاز جنگ‌های ویرانگر هسته‌ای آخرالزمان، پایان جهان و رواج هرج‌ومرج و ناامنی، و آغاز سفر ایلای برای رساندن انجیل به مکانی امن برای احیای تمدن بشری و بهشت بازیافته خلاصه کرد.

در این مقاله برمبنای بررسی دو اثر نام‌برده در حوزهٔ دانش نشانه‌شناسی، ضمن به‌دست دادن خوانشی عمیق از فحوای دو اثر، نمادهای آب، نوستالژی، وسوسه، حیوانات، بهداشت،

وحی، کتاب، دعا، موسیقی، نور و تاریکی و صلیب را به‌عنوان مهم‌ترین و آشکارترین نشانه‌های مفهومی حاکم بر این متون آشکار کردیم. این بررسی گام کوچکی درجهت ایجاد پیوند معنایی میان دو اثر است. مسلّم است که تمام اندیشه‌ها و تفکرات بشر برخاسته از مشترکات بی‌شماری است که منبع الهام و زایش آثار ادبی و فاخر جهان هستند. برایند این نقاط مشترک در یافتن عناصر هم‌ریشه در آثار ادبی هنرمندان مختلف با فرهنگ‌ها و سبک‌های متفاوت بسیار مؤثر است.

منابع

– ایبرمز، ام. اچ. (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی. تهران: رهنما.

- Allen, Bob (2010). "On a Mission with the Last Copy of KJB Bible". *The Christian Century. 127* (Feb 23, 2010): 20. www.ProQuest.
- Donaldson, E. Talbot et al. (1987). *The Norton Anthology of English Literature.* Ed. M. H. Abrams. 3Vols. USA: University of New York.
- Honeycutt, Kirk (2010). "The Book of Eli". *Hollywood Reporter. 412* (Jan 11, 2010): 12. www.ProQuest.
- Petrakis, John (2010). "The Book of Eli". *The Christian Century. 8* (Apr 20/ 2010): 43. www.ProQuest.
- Ramsey, Bonifice (1998). "The Journey of The Magi: Meaning in History of a Christian story". *Theological Studies. 59* (Mar 1998): 177. www.ProQuest.
- Smith, Grover (1956). *T. S Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning.* Chicago, Illinois, U. S. A: University of Chicago Press.

بررسی نقادانهٔ گفتمان‌های مسلط سفرنامه‌ها و نقاشی‌های غربیان دربارهٔ شرق

علی‌رضا انوشیروانی*

لاله آتشی**

چکیده

با روی کار آمدن نظریه‌ها و رویکردهای نقد ادبی پساساختارگرا، بررسی فرامتن‌ها اهمیت چشمگیری پیدا کرد. متونی که تاکنون به حاشیه رانده شده بودند، در کانون توجه منتقدان ادبی قرار گرفتند. بدین‌سان، فرامتن‌های اجتماعی، سیاسی، تاریخی و فرهنگی‌ای که تا آن زمان ازنظر ادبی پایین‌مرتبه به‌شمار می‌آمدند، در محیط‌های آکادمیک مطرح شدند و مورد واکاوی قرار گرفتند. سفرنامه هیچ‌گاه به‌مثابهٔ یک ژانر ادبی جدی گرفته نمی‌شد و همواره جایگاهش در حاشیهٔ ادبیات معتبر بود و حداکثر جزء ادبیات عامیانه به‌شمار می‌رفت. اما در دوران پساساختارگرایی، در حوزهٔ مطالعهٔ فرهنگ عامه، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، تاریخ اجتماعی، مطالعات ادیان و به‌طور کلی جغرافیای وسیع علوم انسانی، سفرنامه‌ها به منابع ارزشمندی تبدیل شدند و بر همین اساس، در قلمرو ادبیات تطبیقی جایگاه ویژه‌ای به‌دست آوردند. با خوانش نشانه‌شناختی متون تصویری و کلامی (مانند نقاشی‌ها و سفرنامه‌های سیّاحان غربی) می‌توان به ژرف‌ساخت گفتمان‌های مسلط هنر و ادبیات غرب و دیدگاه آنان به شرق پی برد.

در این مقاله، درپی یافتن این گفتمان‌ها ازدیدگاه بینارشته‌ای، به مطالعهٔ سفرنامه‌ها و نقاشی‌های غربیان از شرق می‌پردازیم. همچنین، از نظریه‌های گانتر کرس و ساختارگرایانی

* دانشیار ادبیات تطبیقی و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شیراز anushir@shirazu.ac.ir

** دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی، دانشگاه شیراز laleh.atashi@gmail.com

مانند ادوارد سعید بهره می‌گیریم و در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دیدگاه نو و بدیعی را معرفی می‌کنیم.

واژه‌های کلیدی: نقد نشانه‌شناختی، گفتمان مسلط، ادبیات عامه‌پسند، مطالعات بینارشته‌ای، ادبیات و نقاشی، سفرنامه.

۱. مقدمه

سفرنامه‌نویسی به‌عنوان یک ژانر ادبی جدی گرفته نمی‌شد و جایگاهش به‌مثابهٔ ادبیات دست‌دوم، قفسه‌های غبارآلود کتابخانه‌ها بود. سفرنامه‌ها را ادیبان نمی‌نگاشتند و مخاطب عام داشت؛ بدین‌سان به حاشیه‌های ادبیات رانده شد تا آثار فاخر ادبی یکه‌تاز باشند. پس از فروپاشی استعمار و با روی کار آمدن نظریه‌های پساساختارگرایی و واسازی و بازنمود در مجامع آکادمیک، سفرنامه‌ها به‌عنوان متونی که در فرایند خلق معنا، هویت، ملیت و واقعیت تاریخی نقشی مهم ایفا کرده بودند، مورد توجه بسیاری از پژوهشگران قرار گرفتند. براساس نظریه‌های تاریخ‌گرایی نوین، متون تاریخی همان اندازه قابل نقد هستند که متون ادبی؛ بدین‌سان هرآنچه که برساختهٔ فرهنگ است، به متنی بدل می‌شود که منتقد می‌تواند در آن فرایند تولید معنا را واکاوی کند. تمرکز بر سفرنامه به‌عنوان متونی که هیچ‌گاه در بدنهٔ ادبیات فاخر جایگاهی نداشتند و همیشه به حاشیه رانده می‌شدند و نیز نگاه بینارشته‌ای به سفرنامه و نقاشی را می‌توان از نوآوری این پژوهش دانست.

هدف از بررسی سفرنامه‌ها و نقاشی‌های اروپاییان از شرق، آشکار کردن جنبه‌های مختلف استعمار در متون واژگانی و بصری است. نگارندگان این مقاله تلاش می‌کنند در چارچوب مطالعات پسااستعماری به بررسی راهکارهایی بپردازد که سفرنامه‌نویسان و نقاشان به‌کار می‌بندد تا دنیایی متشکّل از «خودی» و «غیرخودی» را در آثارشان خلق کنند. همچنین، در تحلیل سفرنامه‌ها و نقاشی‌ها به واکاوی سازکارهای ایدئولوژیک می‌پردازند که در آثار سفرنامه‌نویس یا نقاش آشکارا یا نهان وجود دارند. آنچه در این پژوهش اهمیت دارد، جبهه‌گیری نویسنده یا نقاش دربرابر استعمار است. باید دید تفاوت‌های فرهنگی در متن چگونه نشان داده می‌شود و آیا متن ادبی یا هنری ایدئولوژی استعمارگران را می‌پذیرد یا بر آن می‌تازد و پذیرش یا تازش نویسنده چه مطالبی را در ارتباط با سازکارهای قدرت و جایگاه نویسنده در شبکهٔ قدرت آشکار می‌کند.

۲. بحث و بررسی

در دوران روشنگری در اروپا، انسان بین خود و طبیعت پیرامون تقابلی ایجاد می‌کرد تا خود را به سوژهٔ دانش‌پژوه ارتقا، و طبیعت را به ابژهٔ منفعل تنزل دهد. به‌کارگیریِ تقابل‌های دوتایی تا آنجا پیش رفت که شرق به زنی منفعل یا کودکی نابالغ و غرب به مردی پویا و عاقل و بالغ بدل شد که وجودش برای پیشبرد بهتر امور در شرق لازم و ضروری بود. سعید با استفاده از زبانی استعاری به نگاه عریانِ جنسیِ غربیان به شرق اشاره می‌کند: «پژوهشگران، مدیران، جغرافی‌دانان و نماینده‌های اقتصادی تلاش‌های برومندانهٔ خود را در شرق زنانه و منفعل سرریز می‌کردند.» (Said, 1978: 220). اوجین دولَکخُوا در *مرگ ساردانوپالوس*[1] مردان شرقی را غرق در دنیای جنسی حرم به‌تصویر می‌کشد؛ مردانی که در لحظات بحرانی جنگ هم کنش خود را متوجه حرم و زنان حرم می‌کنند.

اما شرق و شرقی چه چیزی را به ذهن اروپایی متبادر می‌کند که باعث می‌شود اروپاییان بین غرب و شرق تقابل‌های دوتایی ایجاد کنند. اروپاییان بین فرهنگ شرق و فرهنگ گاتیک تشابهاتی یافته بودند. ادبیات گاتیک برای خوانندگان زن و مرد جذابیت بسیاری داشت؛ چون از یک‌سو با به‌تصویر کشیدن درباری فاسد و منحط سلطنت را نقد می‌کرد و از سوی دیگر بر برتری فرهنگِ نوپایِ طبقهٔ متوسط تأکید داشت. ادبیات گاتیک با ظرافت خاصی حکومت گاتیک را فاسد و دور از شأن جامعهٔ انگلیسی نشان می‌داد و تفکر درباریان را در مقایسه با خردِ طبقهٔ متوسط سطحی و ناپخته جلوه می‌داد. در روزگار روشنگری، انگلیسی‌ها فرهنگ خود را با فرهنگ شفاف و منطق‌محور و متعادل کلاسیک هم‌شناسه می‌پنداشتند و درمقابل، فرهنگ گاتیک را «دیگرِ» تاریک و بی‌منطق فرهنگ کلاسیک قلمداد می‌کردند (Kelly, 1989: 7). اروپاییان عصر روشنگری شرق را نیز با مقیاسی مشابه می‌سنجیدند و آن را «دیگرِ» جامعهٔ مسیحی و تعقل‌گرای غرب می‌پنداشتند.

گریوال ارتباط نزدیک گاتیک و شرق در ذهن اروپاییان آن روزگار را در آرمان‌شهر ترانمای[2] ژان ژاک روسو ریشه‌یابی می‌کند. ادبیات گاتیک جغرافیایی را به‌تصویر می‌کشید که اروپا آن را به روزگار پیش از انقلاب (انقلاب فرانسه) نسبت می‌داد؛ جغرافیایی که در آن جرم

1. *The Death of Sardanapalus* by Eugene Delacroix
2. transparent

و جنایات مخوفی رخ می‌داد بی‌آنکه مجازاتی در کار باشد. جامعهٔ پر رمز و راز شرقی، روبنده، حرم و جغرافیای ناشاختهٔ شرق، اروپاییان را به یاد دسیسه‌ها، جنایات مخوف، زیرزمین‌های تاریک و کاخ‌های رمزآلود روزگار گاتیک می‌انداخت. بنابراین، صفاتی مانند «بی‌منطق»، «ناپخته»، «بی‌فرجام» و «محکوم به فنا» که اروپاییان به فرهنگ گاتیک نسبت می‌دادند، در توصیف شرق و شرقی نیز به‌کار می‌بستند (Grewal, 1996: 26). آرمان‌شهر ترانما درواقع واکنشی بود به جامعهٔ تاریک و رمزآلود گاتیک که زوایای پنهان بسیاری داشت. امیلی بوفورت[1] با اشاره به آرایش ابروان و گونه‌ها و پیشانی زنان «زشت و چاق» حرم می‌گوید: «[این] آرایش و پیرایش، چهرهٔ بلاهت‌بار و احمقانهٔ آنان را بدتر از آنچه که بود جلوه می‌داد.» (1861: 1/ 320-321). بیزاری از آرایش را می‌توان در گفتمان ترانمایی علت‌یابی کرد؛ چون این گفتمان چنان در لایه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی بسط داده شده بود که روسپیان بزک‌کرده‌ای که سعی داشتند چهرهٔ خود را زیر لایه‌ای از آرایش پنهان کنند هم مصداق نقض ایدئال ترانمایی به‌شمار می‌آمدند.

ایدئال‌های گفتمان ترانمایی به عرصهٔ هنر نیز نفوذ کرده بود تا آنجا که رنگ سپید رنگ ایدئال و تمام رنگ‌های دیگر ناخالص و نازیبا می‌نمودند. راسکین[2] در کتاب *نقاشان مدرن*[3] نظریهٔ خود را راجع‌به رنگ، زیبایی و ذائقهٔ «استاندارد» انگلیسی بیان می‌کند: «رنگ‌های چشمگیرِ خیلی از پرندگان به‌دلیل تباین‌های شدید و تنوع بی‌حساب و کتابشان به‌طرز آشکاری چشم‌خراش‌اند، درحالی که قوی پاک و بی‌رنگ در شرایط خاصی زیباترینِ پرندگان است.» (1856: 53). امیلی بوفورت با ادبیات نژادپرستانه‌ای به توصیف چهرهٔ بردگان می‌پردازد: «هریک از آنان حلقه‌ای با نگین زمرد در پره‌های پهن بینیِ خود داشت که به گُلِ "فراموشم مکن" در کُپه‌ای از گِلِ سیاه می‌مانست.» (1861: 1/ 320-321). با درنظر گرفتن درهم‌تنیدگیِ گفتمان ترانمایی و نژادپرستی می‌توان اظهارنظر بوفورت را رمزگشایی کرد: رنگ سیاه چهرهٔ بردگان دربرابر سپیدی قو قرار می‌گیرد تا پوستِ سیاه بردگان حاکی از ناپاکی و ناخالصی آنان باشد.

گریوال به تناقض و دوگانه‌گویی‌های اروپاییان دربارهٔ زنان اشاره می‌کند. در روزگار ملکه

1. Emily Beaufort
2. Ruskin
3. *Modern Painters*

ویکتوریا فقط زنان خانه‌نشین، مطیع و فرمان‌بردار می‌توانستند «زیباییِ» فرشتگانی داشته باشند. بنابر ایدئال‌هایی که فرهنگ متناقض مردسالار روزگار ملکه ویکتوریا دربارهٔ زیبایی زنان ارائه کرده بود، زنان طبقهٔ کارگر که ناچار بودند برای درآمد اندک به‌سختی کار کنند، نمی‌توانستند زیبا باشند؛ چون در معرض شرایط دشوار و نامساعد قرار می‌گرفتند و درگیری با ناملایمات و برخورد آزاد و بی‌قید و بند با مردان معصومیت و ملاحت آنان را از بین می‌برد و آنان را به زنانی مردانه و خشن بدل می‌کرد. در عصر ملکه ویکتوریا، «زنان زیبا» زنانی بودند که مجبور نبودند کار کنند؛ بنابراین فقط زنان طبقهٔ متوسط و طبقهٔ اریستوکرات می‌توانستند زیبا باشند. آنچه در انگلستان قرن نوزده زیبا و آنچه نازیبا تلقی می‌شد، در شرق واژگون می‌شد (Grewal, 1996: 39). امیلیا هُرن‌بی[1] وضع زندگی زنان حرم را با لحنی ترحم‌آمیز و تحقیرکننده وصف می‌کند: «تنزل یافتن به جایگاه حیوانات، یعنی خوردن و آشامیدن و دراز کشیدن در آفتاب را خوشبختی می‌پندارند. بیچاره‌ها! حریصانه در جست‌وجوی سرگرمیِ کوچکی هستند.» (1863: 327). زنان حرمسرا زشت و نازیبا و رشدنیافته بودند؛ چون جز خوردن و آشامیدن کار دیگری نداشتند؛ بنابراین آنچه در انگلستان به زنان زیبایی می‌بخشید، در شرق باعث می‌شد زنان بی‌مصرف به‌نظر آیند.

یکی از مواردی که رابطهٔ بین تصویر و بیننده را مشخص می‌کند، پرسپکتیو یا زاویهٔ دید است. علم مناظر و مرایا[2] در دوران رنسانس در هنر نقاشی پدید آمد. پیش از رنسانس تصاویر از زاویهٔ خاصی ترسیم نمی‌شد و میان دنیای تصویر و دنیای بینندهٔ آن تفاوتی وجود نداشت و بدین‌سان، فضای درون تصویر ادامهٔ فضای بیرون از تصویر بود؛ یعنی دنیای بیننده از دنیای تصویر مجزا نبود. ژرفانمایی در نقاشی تحولات فکری و فرهنگیِ گسترده‌ای را منعکس می‌کرد: دید بیننده دربرابر بُعد مسافت کشش محدودی داشت و این بدان معنا بود که دنیای پیرامون بزرگ‌تر و پیچیده‌تر از آن بود که نقاشان در قرن‌های گذشته می‌پنداشتند (Bozdoğan, 1984: 38). نقاش رنسانس می‌توانست تنها در گوشه‌ای بایستد و از همان زاویهٔ محدود به دنیا بنگرد و تصویر محدود از دنیای پیرامون ارائه کند.

پس از رنسانس، تصاویر به دو دسته تقسیم شد: تصاویر عینی و ذهنی. در تصاویر عینی–

1. Emilia Hornby
2. perspective

که میراث هنری روزگار پیش از رنسانس بود- نقاش دنیا را به‌گونه‌ای به‌تصویر می‌کشید که حرف ناگفته‌ای باقی نماند (تصاویر عینی حاکی از تعمّد نقاش برای بی‌رمز و راز جلوه دادنِ عالم هستی بود). در تصاویر ذهنی، نقاش فقط آنچه را که به چشمش می‌آمد ترسیم می‌کرد (تصاویر ذهنی حاکی از تعمّد تصویرگر برای بزرگ‌نمایی و ژرف‌نمایی صحنه‌ای خاص به قیمت حذف و کوچک‌نمایی صحنه‌های دیگر بود). بنابراین، تصاویر ذهنی به‌معنای تحمیل ذهنیتی خاص است که تصور عینیت و بی‌طرفی را از دنیای تصویر و افق انتظار بیننده می‌زداید.

زاویهٔ دید نقاش در تصاویر ذهنی رابطهٔ بین نقاش و سوژه را تبیین می‌کند. کرس و ون‌لیون معتقدند محور دید افقی درگیری یا عدم درگیریِ نقاش با سوژهٔ خود را نشان می‌دهد. زمانی‌که نقاش با محور دید افقی به سوژهٔ خود می‌نگرد، سوژه به دو حالت ممکن است ترسیم می‌شود: خط فرضی که چشم نقاش را به سوژه متصل می‌کند یا با سوژه زاویهٔ قائم تشکیل می‌دهد یا زاویهٔ غیرقائم. اگر زاویه قائمه باشد، سوژه از روبه‌رو تصویر می‌شود؛ برای مثال در پرتره چهره یا نیم‌رخ یا تمام‌رخ ترسیم می‌شود. اگر زاویهٔ غیرقائم باشد، چهره سه‌رخ خواهد بود. زمانی‌که چشم نقاش بر سوژه عمود باشد، در ارتباط نقاش و سوژه همدردی و همذات‌پنداری به‌چشم می‌خورد؛ دنیای نقاش و دنیای سوژه یکی است و بیننده هم به این دنیا دعوت می‌شود. اما اگر چشم نقاش بر سوژه عمود نباشد، دنیای نقاش و سوژه از هم جدا می‌ماند و بین آن دو ارتباطی برقرار نمی‌شود و نقاش و بیننده تماشاگر صحنه‌ای هستند که به آن تعلق ندارند. زاویهٔ غیرقائم در نقاشی راهکاری است برای نشان دادن فاصلهٔ اجتماعی و روابط نابرابر قدرت تا به این ترتیب، سوژه به «دیگری» تبدیل شود که نقاش و بیننده با او مشارکت، دوستی و یا همدردی نخواهند داشت.

در تصویر اول، خیابانی تنگ و باریک در قاهره به‌چشم می‌خورد. پسر نوجوانی می‌خواهد روبندهٔ دختر نوجوان را بردارد. خشونتی در این صحنه دیده نمی‌شود و دخترک با چشمانی خندان مقامت اندکی نشان می‌دهد و پسرک نیز با لبخندی ملایم به تلاش خود ادامه می‌دهد. پسرک روی نیمکتی چوبی نشسته و پایش به زمین نمی‌رسد، بدنش به سمت دختر متمایل است تا دستش به روبندهٔ دختر برسد. حالت پاهای دختر نشان می‌دهد عجله‌ای برای رفتن ندارد و ترجیح می‌دهد بماند. چشم نقاش رابطهٔ دختر و پسر را با زاویه‌ای غیرقائم به‌تصویر می‌کشد. چهرهٔ سه‌رخ دختر و پسر بی‌خبری آن‌ها را از وجود نقاش نشان می‌دهد و نقاش به‌آسانی و از فاصلهٔ نه‌چندان دوری صحنه را ضبط و ثبت می‌کند. خیابان تنگ قاهره و دنیای دختر

و پسر نوجوان از دنیای نقاش دور است و نقاش نه خود با این صحنه درگیر می‌شود و نه سعی می‌کند بینندهٔ انگلیسی را به ستایش این صحنه وادارد. نقاش با استفاده از این صحنه رابطهٔ دختر و پسر را به رابطه‌ای غیر قابل قبول تبدیل می‌کند؛ رابطه‌ای که نه نقاش و نه بیننده خود را در آن سهیم نمی‌کنند و فقط از دور آن را می‌نگرند. بدین‌سان، نقاش اصرار پسر نوجوان و تمایل دختر نوجوان به ماندن را به‌گونه‌ای در نقاشی خود ترسیم کرده است که بینندهٔ انگلیسی آن را آگاهیِ جنسیِ زودهنگام شرقیان تعبیر کند و از دنیای تصویر فاصله گیرد. نقاش بیننده را به ایجاد ارتباط با سوژه‌های درون تصویر دعوت نمی‌کند و برعکس سعی دارد فاصله را حفظ کند.

«خودی» و «دیگری» را می‌توان در نقاشی آندره آپیانی[1] مشاهده کرد. در تصویر دوم سه شخصیت دیده می‌شود: ژنرال قدبلند اروپایی درحال خواندن نامه‌ای به‌ظاهر پراهمیت است و دو جوان مصری با دهان باز به چهرهٔ ژنرال اروپایی چشم دوخته‌اند. الگوی عرضه و تقاضا– که پیشتر شرح داده شد– در این تصویر به‌چشم می‌خورد، با این تفاوت که دو جوان تصویر به‌جای آنکه از بیننده چیزی طلب کنند، با چهره‌ای که به‌سمت بالا متمایل است و با چشمانی که در انتظار شنیدن واژه‌های ژنرال از حدقه بیرون آمده‌اند، به دهان ژنرال اروپایی خیره شده‌اند. ژنرال اروپایی در سمت چپ تصویر قرار گرفته و مسیرِ نگاهش به سمت راست متمایل است و بدین‌سان رسم‌الخط چپ به راست لاتین را تداعی می‌کند؛ درحالی که دو جوان آسیایی در سمت راست تصویر قرار گرفته‌اند و نگاهشان به سمت چپ متمایل است تا رسم‌الخط راست به چپ عربی تداعی شود. نقاش با ظرافت بسیار رسم‌الخط لاتین را در تضاد با رسم‌الخط عربی قرار می‌دهد و این تضاد را به‌گونه‌ای می‌نمایاند که رسم‌الخط عربی معیوب و ناقص به‌نظر آید؛ چنان‌که برای پر کردن خلأ آن باید چشم به رسم‌الخط لاتین داشت. زاویهٔ دید نقاش با چهرهٔ ژنرال زاویهٔ قائمه تشکیل می‌دهد؛ به این ترتیب بینندهٔ انگلیسی با وساطت نقاش به دنیای ژنرال اروپایی دعوت می‌شود و با او همذات‌پنداری می‌کند. دو جوان مصری که نقاش چهره‌هایشان را با زاویه‌ای غیرقائم ترسیم کرده است، در پس‌زمینهٔ تصویر قرار گرفته‌اند و همدردی بیننده را جلب نمی‌کنند. به این ترتیب، نقاش دو جوان مصری را در دنیایی بیگانه قرار می‌دهد که نقاش و بیننده به آن تعلق ندارند؛ درحالی که دنیای ژنرال اروپایی برای نقاش و بیننده آشناست.

1. Andrea Appiani

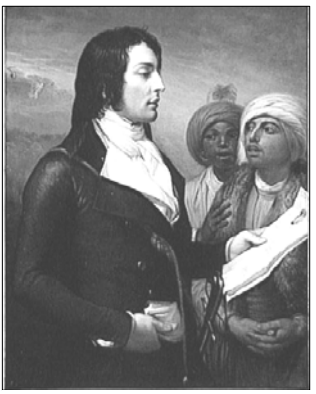
محور دید عمودی رابطهٔ قدرت بین نقاش و سوژه را به‌گونه‌ای دیگر حکایت می‌کند. نقاش با محور دید عمودی یا از پایین به سوژه می‌نگرد و یا در جایگاهی بالاتر از سوژه موضع می‌گیرد. زمانی‌که نقاش از پایین به سوژه می‌نگرد، سوژه بزرگ‌نمایی می‌شود و اگر انسانی در تصویر باشد، از بالا به پایین به نقاش و یا بیننده نگاه می‌کند تا نقاش ضعیف و ناچیز به‌نظر آید. اگر این فاصله اندک باشد، نقاش یا بیننده می‌تواند با رقابت به جایگاه سوژه دست یابد؛ اما اگر فاصله خیلی زیاد باشد، بیننده تهدید سوژه را حس می‌کند و این تهدید بناست آرامش و اطمینان بیننده را سست کند و او را به تفکر و بازنگری در احوال خود وادارد. نقاش ممکن است از بالا به سوژه بنگرد که در این صورت، مانند خدایان بر دنیای سوژه تسلط دارد. در این تصاویر، سوژه ناچیز و ضعیف به‌نظر می‌رسد و تحت کنترل نیرویی است که از آن راه گریزی نیست. بینندهٔ این تصاویر با نقاش همراه می‌شود تا با اطمینان از قدرت و برتری خود، دربارهٔ حقارت سوژه و دنیایش قضاوت کند.

دیوید رابرتز در نقاشی «دروازهٔ معبد بزرگ» از محور دید عمودی استفاده می‌کند. در تصویر سوم، نقاش از پایین به بالا می‌نگرد و عظمت معماریِ شرقی را به‌تصویر می‌کشد. در نگاه اول به‌نظر می‌رسد نقاش دربرابر این عظمت ناچیز، ضعیف و حیرت‌زده است؛ اما همان‌گونه که در تبیین ارکان محور دید عمودی شرح داده شد، نقاش می‌تواند فاصله را کم کند تا رقابت و پیش افتادن از سوژه‌ای که از بالا به بیننده می‌نگرد، برای بیننده میسّر باشد. در این نقاشی، دیوید رابرتز فاصله را کم می‌کند تا پیشی گرفتن تمدن اروپایی را ممکن و محتمل جلوه دهد. طاق بنای باستانی درحال سقوط است و دروازهٔ متزلزل درحال ویرانی. بدین‌سان، عظمت معماری شرقی- با آنکه بیننده و نقاش را در جایگاه زیرین قرار داده- با ویرانی خود احتمال واژگون شدن مناسبات قدرت را فراهم می‌آورد تا بینندهٔ اروپایی ناپایداری و ویرانی تمدن شرق را نظاره‌گر باشد و دربرابر عظمتِ روبه‌زوال آن احساس کوچکی نکند.

۳. نتیجه‌گیری

ترسیم دورنمای فرهنگیِ روزگار استعمار بدون درنظر گرفتن گفتمان‌های مختلف و درهم‌تنیدگیِ آنان ناممکن می‌نماید. با نگاهی بینارشته‌ای به متون واژگانی و بصری، می‌توان راهکارها و روش‌هایی را که خالقان این متون به‌کار می‌گیرند تا آگاهانه یا ناخودآگاه

مفهومی ایدئولوژیک را قوّت بخشند یا براندازند، مشاهده و واکاوی و واسازی کرد. محققان با بررسی گفتمان‌های ادبیات و هنر و با تحلیل متون سفرنامه‌ها و نقاشی‌های غربیان از شرق، از تنش‌ها، تعصبات، ترس‌ها و نیازهایی پرده برداشته‌اند که سفرنامه‌نویسان یا نقاشان آگاهانه یا ناخودآگاه در زیر نقابی از بی‌طرفی و عینیت پنهان کرده‌اند.



شکل ۲:

General Desaix by Andrea Appiani 1800-1

شکل ۱:

A Street Scene in Cairo: The Lantern Maker's Courtship By William Hollman Hunt 1854-7; 1860-1

شکل ۳:

The Gateway to the Great Temple at Baalbek, by David Roberts 1841

منابع

- Beaufort, Emily (1861). *Egyptian Sepulchres and Syrian Shrines*. 2Vols. London: Longman, Green.
- Bozdoğan, Sibel (1984). "Journey to the East: Ways of Looking at the Orient and the Question of Representation". *Journal of Architectural Education*. *Vol. 41*. *No. 4*. Pp. 38-45.
- Grewal, Inderpal (1996). *Home and Harem: Nation, Gender, Empire and the Cultures of Travel*. Durham and London: Duke University Press.
- Hornby, Emilia Bithynia (1863). *Constantinople during the Creimean War*. London: Bentley.
- Kelly, Gary (1989). "Social Conflict, Nation and Empire: From Gothicism to Romantic Orientalism". *Ariel: A Review of International English Literature*. *20:2*. Pp. 3-18.
- Kress, Gunther & Theo Van Leeuwen (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design.* London and NewYork: Routledge.
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. NewYork:Vintage Books, A Division of Random House.
- Ruskin, John (1856). *Modern Painters*. *Vol. II*. New York: Knopf.

نگاهی به سیر تحول نشانه‌های نگارشی در خط فارسی

اعظم استاجی*

آیلین فیروزیان‌پور اصفهانی**

چکیده

در دریافت معنا و منظور پیام‌دهنده، ویژگی‌های گفتاری مانند کشش، استرس، زیر و بَمی، بلندی صدا و همچنین زبان بدن بسیار مؤثر است. در زبان نوشتاری، به‌دلیل ماهیتش، این عناصر از طریق حروف الفبا امکان بازتاب نمی‌یابند. از دیرباز تا امروز، نویسندگان سعی داشتند با به‌کارگیری نشانه‌های نگارشی، این کمبود و خلأ را جبران، و مقصود خود را به‌درستی و بدون هرگونه ابهام به خواننده منتقل کنند.

در این مقاله، دو جنبه از سیر تحول نشانه‌های نگارشی تحلیل می‌شود. نخست با نگاهی به داده‌های جمع‌آوری‌شده از تعدادی نسخه‌های عکسی (قرن پنجم تا هشتم قمری) و نسخه‌های خطی (قرن هشتم تا سیزدهم قمری) و مقایسهٔ آن‌ها با علایم به‌کاررفته در نسخه‌های چاپ سنگی (قرن سیزدهم قمری)، به تفاوت نشانه‌ها می‌پردازیم. این مقایسه نشان می‌دهد قبل از ورود صنعت چاپ به ایران، نشانه‌هایی وجود داشته؛ اما پس از ورود این صنعت، در تنوع و کارکردهای این نشانه‌ها در خط فارسی تفاوت اساسی‌ای ایجاد شده است. در ادامه، تغییرات صورت‌گرفته در به‌کارگیری نشانه‌های نگارشی در نوشته‌های معاصر با دنیای دیجیتال امروز را مرور می‌کنیم. این مقایسه گواه بر این است که نشانه‌های نگارشی با همان

---

* دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد Estajiz@yahoo.com

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد ailin_firooziyan@yahoo.com

شکل و کارکرد نوشته‌های امروز، در صفحات وب و ایمیل‌ها ظاهر می‌شوند؛ ولی در پیامک‌ها و صفحات چت- که در حال حاضر از پرکاربردترین ابزارهای ارتباطی به‌شمار می‌آیند- در کنار این نشانه‌های نگارشی، کاربران به کاربرد نشانه‌هایی معروف به صورتک‌ها گرایش دارند که بیشتر احساسات و حالات روحی پیام‌دهنده را نمایان می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: نسخهٔ عکسی، نسخهٔ خطی، نسخهٔ چاپ سنگی، صفحات وب، پیامک، نشانه‌های نگارشی، خط فارسی.

۱. مقدمه

انسان موجودی اجتماعی است و یکی از مهم‌ترین نیازهایش، برقراری ارتباط با همنوعانش است. زبان ضروری‌ترین ابزار برای رسیدن به این هدف است. زبان درحکم دستگاهی پیچیده، ابزار تفهیم و تفاهم میان انسان‌هاست. این نیاز به دو صورت گفتار و نوشتار تجلی پیدا می‌کند. درواقع، گفتار و نوشتار دو ابزار تحقق مادّی زبان هستند که برای انسان قابل درک‌اند (صفوی، ۱۳۸۵: ۱۲). سخن‌گویان در ارتباط حضوری- علاوه‌بر زبان گفتاری- از امکانات زیادی مانند حرکت دست، اشاره با انگشتان، حرکت در عضلات صورت و افزودن آهنگ به کلام برای انتقال پیام برخوردارند. این امکانات برای پیام‌گیرنده که در همان مکان حضور دارد، قابل استفاده است و در درک و فهم مطلب مفید. اما در نوشته‌ها امکان استفاده از امکانات یادشده وجود ندارد و ازاین‌رو با استفاده از نشانه‌های نگارشی می‌توان این کمبود را جبران کرد و به نوشته‌ها قدرتی دیگر بخشید (Singleton, 1944). به بیان دیگر، نشانه‌های نگارشی به پیام‌گیرنده (خواننده) کمک می‌کنند تا به‌راحتی مقصود پیام‌دهنده (نویسنده) را دریافت کند (کاخی، ۱۳۷۸: ۲۰۰).

استفاده از نشانه‌های نگارشی در زبان نوشتاری را نشانه‌گذاری می‌گویند. نشانه‌گذاری فقط مخصوص خطوط لاتین و نظام‌های نوشتاری زبان‌های اروپایی نیست؛ بلکه در سایر زبان‌ها نیز به‌کار رفته است (سمیعی، ۱۳۸۵: ۲۵۵). کاربرد این نشانه‌ها در زبان فارسی نیز از دیرباز رایج بوده است. این علایم که نشانه‌های نوشتاری هم نامیده می‌شوند، برای آسان‌تر خواندن نوشته، بیان احساس، فرمول‌نویسی در ریاضیات و غیره و یا ایجاد دگرگونی در تلفظ واژه‌ها به‌کار می‌روند. استفاده نکردن از این‌گونه علایم بهتر از کاربرد نادرست آن‌هاست؛ زیرا کاربرد

نابجای آن‌ها نه‌تنها برداشت‌های مختلف و درپی آن ابهام ایجاد می‌کند؛ بلکه ممکن است فهم جمله را دشوارتر کند (امینی، ۱۳۸۸: ۱۷۶– ۱۷۸).

چگونگی ظهور این نشانه‌های نگارشی در متون قدیمی زبان فارسی یکی از موضوعاتی است که در زبان‌شناسی کمتر به آن پرداخته شده است. همچنین، تغییرات رخ‌داده در کاربرد این علایم در نوشته‌های معاصر با دنیای دیجیتال امروز نیز از دیگر مباحثی است که کمتر مورد توجه قرار گرفته است. در این مقاله درصددیم این موضوعات را بررسی کنیم.

۲. پیشینهٔ تحقیق

۱-۲. تعریف نشانه‌گذاری ازدیدگاه صاحب‌نظران ایرانی

نشانه‌گذاری به‌عنوان یکی از مهم‌ترین موضوعات در فهم زبان نوشتاری، مورد توجه تعدادی از محققان ایرانی قرار گرفته است. آتش‌پرور در ابتدای کتاب خود میزان اهمیت و نقش به‌کارگیری نشانه‌های نگارشی در زبان نوشتاری را مطرح کرده است. او به این نکته اشاره‌ای کوتاه کرده که ممکن است خواننده این نشانه‌ها را عناصری پیش‌پاافتاده بداند؛ ولی با تأمل بیشتر مشخص می‌شود که همین علامت‌های کوچک و ریز، در فهم و درک جمله‌ها و نوشته‌ها نقش مهمی ایفا می‌کنند. او میان این نشانه‌ها و موجودات ذره‌بینی مقایسه‌ای انجام داده است؛ به این صورت که موجودات ذره‌بینی هم می‌توانند سلامت اشخاص را به خطر اندازند و هم می‌توانند اشخاص را از خطر نجات دهند. آتش‌پرور بر این باور است که در کاربرد نشانه‌های نگارشی نباید افراط و تفریط صورت گیرد؛ به عبارت دیگر همان‌طور که استفادهٔ بجا از نشانه‌ها در درک بهتر متن مفید است، کاربرد نابجای آن‌ها باعث ابهام در فهم نوشته می‌شود (آتش‌پرور، ۱۳۶۰: ۹).

ادیب سلطانی، یکی دیگر از پژوهشگران این حوزه، نشانه‌گذاری را با عنوان «نقطه‌گذاری» بررسی کرده است. او نقطه‌گذاری را قرار دادن نشانه‌های خاص در عبارت نوشته/ چاپ‌شده می‌داند. ادیب سلطانی معتقد است این کار با دو هدف صورت می‌گیرد: اولین هدف، نشان دادن روابط منطقی پیونددهندهٔ اجزای جمله و همچنین درک نظم، اتصال و انفصال افکار و منظور نویسنده است. در این صورت، نقطه‌گذاری جنبهٔ عام دارد و «نقطه‌گذاری منطقی» نامیده می‌شود. دومین هدف، استفاده از علایم نشانه‌های نگارشی برای منتقل کردن مقاصد و یا

عواطف شخصی است. در این صورت، نقطه‌گذاری جنبهٔ خاص دارد و «نقطه‌گذاری سبکی» خوانده می‌شود (ادیب سلطانی، ۱۳۶۵: ۶۹).

ذوالفقاری هم مانند سایر صاحب‌نظران به ضروری دانستن نشانه‌گذاری در زبان نوشتاری و استفاده از نشانه‌های نگارشی، به‌دلیل نداشتن امتیاز مکث و تکیه و آهنگ، اشاره کرده است. او نیز معتقد است این‌گونه عناصر گفتاری را نمی‌توان با حروف الفبا نشان داد؛ درنتیجه مشکل را باید از طریق کاربرد نشانه‌ها رفع کرد (ذوالفقاری، ۱۳۷۷: ۱۶۰).

کاخی نیز از پژوهشگرانی است که به‌تفصیل نشانه‌های نگارشی را بررسی کرده است. او نیز نشانه‌گذاری را با عنوان نقطه‌گذاری مطرح کرده است. کاخی نشانه‌های نگارشی را برای کمک به خوانندگانی می‌داند که متن را در حضور دیگران با صدای بلند می‌خوانند. برای مثال، او می‌گوید با استفاده از «نقطه»- که یکی از نشانه‌های اصلی برای وقف و توقف در خواندن است- خواننده فرصت می‌یابد تا نفس خود را تازه کند و خواندن متن را ادامه دهد. همچنین، او نقش اولیه و ابتدایی «نشانه‌گذاری» را با نقش «پول» در فعالیت‌های اقتصادی مقایسه می‌کند؛ به این شکل که در ابتدا «پول» فقط وسیلهٔ مبادله‌ای بوده است؛ اما به‌تدریج بر اثر پیدایش اقتصاد کلان و تجارت بین‌الملل، نقش‌های بسیار مؤثری در تحریک فعالیت‌های اقتصادی و تجاری پیدا کرد و در حال حاضر «وسیلهٔ مبادله بودن» آن نقش فرعی و کم‌رنگ به خود گرفته است (کاخی، ۱۳۷۸: ۱۹۹-۲۰۰).

سمیعی در مبحث نشانه‌گذاری کتاب خود، نشانه‌های نگارشی را با عنوان نشانه‌های فصل و وصل بررسی کرده است. او این نشانه‌ها را در دو گروه نشانه‌های اصلی و نشانه‌های فرعی دسته‌بندی کرده و معتقد است کاربرد این نشانه‌ها و میزان اهمیت آن‌ها در زبان‌های مختلف، متفاوت است (سمیعی، ۱۳۸۵: ۲۵۶).

۲-۲. تعریف نشانه‌گذاری ازدیدگاه صاحب‌نظران غیرایرانی

بیکن[1] (1924)، یکی از تفسیرکنندگان متون مذهبی، به اهمیت نشانه‌گذاری در زبان نوشتاری توجه کرده است. او در مقالهٔ خود با نام «نشانه‌های نگارشی، ترجمه، تفسیر»[2] با درنظر گرفتن

1. Bacon
2. "Punctuation, Translation, Interpretation"

علایم نگارشی، به بررسی معنای قسمتی از کتاب انجیل پرداخته و بر نقش بسزای به‌کارگیری این نشانه‌ها در ترجمه و تفسیر این کتاب مقدس تأکید کرده است. او معتقد است استفاده از علایم سجاوندی به متون نوشتاری روح کلام می‌بخشد.

سالیسبری[1] (1939) نیز در مقالهٔ «روان‌شناسی علایم سجاوندی»[2] به بررسی کاربرد نشانه‌های نگارشی پرداخته است. او بر این باور است که نشانه‌های نگارشی ابزاری است که به خواندن درست کمک شایانی می‌کند و افکار نویسنده را به‌صورت مکتوب به هم مرتبط می‌کند؛ به بیانی دیگر نویسنده با به‌کارگیری نشانه‌ها رابطهٔ جملات را با هم به خواننده نشان می‌دهد. سالیسبری ارتباط میان جملات را به سه دستهٔ کلی تقسیم می‌کند: ۱. استقلال کامل جمله‌ها از یکدیگر؛ ۲. وابستگی شدید جمله‌ها به هم؛ ۳. ارزش برابر جمله‌ها با هم. در ادامه، می‌گوید برای هر کدام از این روابط علامت‌های ویژه‌ای وجود دارد که با تشخیص اینکه چه نوع رابطه‌ای بین جمله‌ها حاکم است، علامت‌های مناسب انتخاب می‌شود. او در مقالهٔ خود به‌کار بردن نشانه‌های نگارشی را در مهارت‌های خوانندگی و نویسندگی برای انتقال افکار به دیگران بسیار مهم تلقی می‌کند و استفادهٔ بجا از این علایم را یکی از شروط ضروری در نوشتن می‌داند.

ازدیدگاه سینگلتون[3] (1944)، استفاده از نشانه‌های نگارشی در متن مانند استفاده از کلمه در نوشته است که معنای خاصی به نوشته اضافه می‌کند و به‌کارگیری نادرست این علایم باعث انتقال اشتباه افکار پیام‌دهنده به پیام‌گیرنده می‌شود. به‌باور او، نویسنده برای اینکه بتواند منظور خود را به خواننده منتقل کند باید از آرایش خاصی از علایم استفاده کند. او تأکید می‌کند نشانه‌های نگارشی اغلب برای جداسازی و مکث مطالب به‌کار می‌روند؛ ولی علامت‌های مختلف مکث به‌دلایل متفاوت ظاهر می‌شوند.

از دیدگاه اسپارکس[4] (1953)، گاهی یک نوشته به‌قدری واضح است که خواننده خیلی سریع و ناخودآگاه بدون نیاز به تحلیل جمله‌های آن به معنای نوشته پی می‌برد؛ ولی گاهی به‌دلیل پیچیده بودن نوشته، نویسنده باید هر جمله را به‌تنهایی و سپس ارتباط آن را با سایر جملات در نوشته بررسی کند. در اینجا با درنظر گرفتن نشانه‌های نگارشی به‌کاررفته رابطهٔ کلمات

1. Salisbury
2. "The Psychology of Punctuation"
3. Singleton
4. Sparks

و جملات روشن می‌شود و خواننده منظور نویسنده را به‌درستی درمی‌یابد. بنابراین ازنظر اسپارکس، به‌کارگیری علایم نگارشی به‌ویژه در متون نوشتاری پیچیده اهمیت ویژه‌ای دارد.

جانسون[1] (1954) بیان می‌کند کاربرد علایم نگارشی به‌دلیل مربوط بودن به فنّ بلاغت و سخنوری (با اینکه سبک نوشتن فرق کرده است) همچنان در زبان نوشتاری به همان صورت باقی مانده است؛ مانند کاربرد نقطه که اغلب در پایان جملهٔ خبری می‌آید و یا کاربرد ویرگول که زنجیره‌ای از جملات به‌هم‌پیوسته را از هم جدا می‌کند.

سلومون[2] (1990) در مقاله‌اش با عنوان «قدرت نشانه‌های نگارشی»[3] به‌کار بردن علایم نگارشی را به سبک نوشتن نویسنده وابسته می‌داند. او معتقد است نشانه‌های نگارشی در زبان نوشتاری دیده می‌شوند؛ ولی هرگز شنیده نمی‌شوند. ازدیدگاه او، علایم نگارشی در زبان نوشتاری میزان سرعت، بلندی، زیر و بمی و مکث بین کلمات و جملات را نشان می‌دهند. او برای مثال می‌گوید «نقطه» نشانهٔ ایست کامل است، «ویرگول» سرعت خواندن را کم می‌کند و «علامت سؤال» میزان زیر و بمی را تغییر می‌دهد.

۳-۲. نشانه‌گذاری در زبان فارسی

ادیب سلطانی در *راهنمای آماده ساختن کتاب* بیان می‌کند نشانه‌های نگارشی از خارج از زبان فارسی به نوشتار این زبان راه یافته است. او در ادامهٔ این مطلب توضیح می‌دهد:

> در دوران‌های گذشته باسوادان کشور ما می‌توانستند کتاب‌های دشوار علمی و ادبی و فلسفی فارسی را بدون نشانه‌های نقطه‌گذاری بخوانند؛ اما خواندن بعضی از زبان‌های منقرض‌شدهٔ ایرانی شرقی بدون نقطه‌گذاری بسیار دشوار بوده است؛ به‌طوری که گاهی وابستگی زیاد فهم این متون به نقطه‌گذاری نوعی ضعف برای این زبان‌ها به‌حساب می‌آید.

ازنظر ادیب سلطانی، امروزه در خط زبان‌های اروپایی نشانه‌گذاری چنان اهمیت دارد که بی‌توجهی به کاربرد درست آن به بدفهمی و درک نادرست مفهوم منجر می‌شود. او بر این باور است که در سده‌های گذشته در زبان فارسی چنین دشواری‌هایی نبوده و در صد سال اخیر نشانه‌های بیگانه وارد فارسی شده‌اند که به این مسئله باید در چارچوب نظام‌های اجتماعی و

1. Johnson
2. Solomon
3. "The Power of Punctuation"

فرهنگی پرداخت. ادیب سلطانی بیان می‌کند با بررسی متون کهن می‌توان به گذشته و شیوه‌های فرهنگی آن دوران پی برد که تنها راه آن، مطالعه و بررسی دقیق علامت‌های نشانه‌گذاری در ارتباط با مسائل عملی و نظری زبان، دستور و خط فارسی و به‌ویژه چاپ فارسی و پیشرفت‌های تکنیکی جدید است. او معتقد است در خط‌های قبل از اسلام، بعضی علایم وجود داشته‌اند که به مقولهٔ نشانه‌گذاری مربوط می‌شوند. همچنین، ادیب سلطانی از آریستوفانس بیزانسی یاد می‌کند که برای نخستین‌بار در ۲۳ سدهٔ پیش، برای نشانه‌گذاری روش ساده‌ای ابداع کرد تا به شاگردانش برای بهتر خواندن متون نوشتاری کمک کند. در پایان، نویسندهٔ *راهنمای آماده ساختن کتاب* نشانه‌گذاری لاتین را پدیده‌ای نوظهور در سدهٔ نوزدهم میلادی می‌داند که یک سده پس از به‌کار رفتن حروف متحرک چاپی مطرح شد. او می‌افزاید تا اواسط سدهٔ نوزدهم نیز قواعد نقطه‌گذاری منظم و یکدست نشد؛ به‌طوری که هنوز هم در هیچ زبانی جزئیات آن به‌نحوی که صددرصد پذیرفتهٔ همگان باشد، مشخص نشده و این مسئله امری طبیعی است (ادیب سلطانی، ۱۳۶۵: ۶۹-۷۱).

آتش‌پرور نیز از پژوهشگرانی است که به بررسی و کاربرد نشانه‌های نگارشی در زبان نوشتاری فارسی پرداخته است. او در کتاب *علامت‌های رایج در نوشته‌های زبان فارسی*، مانند ادیب سلطانی بر این نکته پافشاری می‌کند که با گذشت زمان و گسترده شدن دامنهٔ زبان و ادبیات فارسی، به همان اندازه نقش مهم نشانه‌ها روشن‌تر و ضروری‌تر می‌شود؛ به‌گونه‌ای که برای مثال با گذاشتن یک ویرگول در جمله، معنا و مفهوم به‌طور کامل فرق می‌کند و جمله دارای برداشت‌های متفاوتی می‌شود (آتش‌پرور، ۱۳۶۰: ۱۰).

خیام درمورد استفادهٔ نشانه‌های نگارشی در زبان فارسی به این نکته اشاره می‌کند که برای مدتی طولانی، نوشته‌های فارسی بدون علامت‌های نقطه‌گذاری نوشته می‌شده است؛ درحالی که امروزه برای نوشتن متون مختلف به علامت‌های بسیاری برای نشانه‌گذاری نیاز است و امکان استفاده از آن‌ها وجود دارد. او ادعا می‌کند که نشانه‌های نگارشی موجود به‌طور کامل وارداتی‌اند و برای زبان فارسی مناسب نیستند. برای مثال، او به نقش تعریف‌نشدهٔ «کروشه» یا «ویرگول‌نقطه» اشاره‌ای کوتاه می‌کند و می‌گوید نشانه‌های دیگری نیز با این ویژگی وجود دارند (خیام، ۱۳۷۳: ۳۶-۳۷).

کاخی از معدود کسانی است که کاربرد نشانه‌های نگارشی را با اصطلاحات دستوری پیوند داده است. او بر این باور است که در شرح و توضیح کاربرد علامت‌های نشانه‌گذاری، گاهی

به‌ناچار باید از اصطلاحات دستوری کمک بگیریم که این خود مشکل‌آفرین است؛ زیرا برخی نویسندگان و مؤلفان ایرانی تعدادی از اصطلاحات را که در حوزهٔ نشانه‌گذاری به‌کار می‌رود، در معانی کاملاً متفاوتی به‌کار برده‌اند. به‌نظر کاخی، نشانه‌های نگارشی برای نخستین‌بار از زبان فرانسوی به زبان فارسی وارد شد و معادل این اصطلاحات در زبان فارسی، همان اصطلاحات فرانسوی و یا ترکیبی از فرانسوی و فارسی است. گاهی نیز در زبان فارسی هم از اصطلاح فرانسوی و هم از اصطلاح معادل فارسی آن استفاده می‌شود (کاخی، ۱۳۷۸: ۲۰۵-۲۰۶).

قربانیون یادآور می‌شود که اغلب زبان‌های گفتاری دنیا، ازجمله زبان فارسی آهنگین هستند و معنای آن‌ها با دادن آهنگ و یا تأکید صوتی بر واژه‌های جمله تغییر می‌کند. در زبان نوشتاری، این کمبود با کاربرد درست علایم نگارشی جبران می‌شود و مانع از بروز هرگونه ابهام می‌شود. بی‌توجهی در به‌کارگیری علایم نگارشی، نارسایی پیام را میان نویسنده و خواننده درپی خواهد داشت (قربانیون، ۱۳۸۳: ۵۸).

سمیعی نشانه‌های نگارشی را به دو دسته: نشانه‌های اصلی و فرعی تقسیم می‌کند. ازنظر او، نشانه‌های اصلیِ فصل و وصل در زبان نوشتاری فارسی شامل نقطه، نشانهٔ تعجب، ویرگول، نقطه‌ویرگول، دونقطه، نشانهٔ تعلیق و نشانهٔ نقل‌قول است. او معتقد است علاوه‌بر این نشانه‌های اصلی، نشانه‌های فرعی دیگری وجود دارد که به‌صورت قراردادی دارای معانی معینی است؛ مانند پرانتز، قلّاب، نیم‌خط، خط مورّب، پیکان و ستاره (سمیعی، ۱۳۸۵: ۲۳۲).

یاحقی بر این باور است که استفاده از این نشانه‌های نگارشی در زبان فارسی سابقهٔ چندانی ندارد و در یکی دو قرن اخیر به پیروی از نوشته‌های غربی در زبان فارسی رایج شده است. همچنین، او بر این مطلب تأکید می‌کند که در استفاده از نشانه‌های نگارشی باید از افراط و تفریط بپرهیزیم و نویسنده باید با توجه به جمله‌بندی و ساختمان زبان فارسی آن‌ها را به‌کار بگیرد (یاحقی، ۱۳۸۳: ۶۳).

فرشیدورد اعتقاد دارد تمام قواعدی که کم‌وبیش به زبان و خط ما راه یافته‌اند، مفید هستند. ازنظر او، یکی از این قواعد واردشده به زبان نوشتاری فارسی، نشانه‌گذاری است که از فرنگ آمده و در خط فارسی رایج شده است (فرشیدورد، ۱۳۸۷: ۳۲۱).

امینی مانند سایر محققان این حوزه، مکاتبه و نوشتار را وسیله‌ای برای تبادل اطلاعات بین نویسنده و خواننده می‌داند. او اعتقاد دارد باید این نقل و انتقال به‌نحوی انجام گیرد تا همان‌چیزی که منظور نویسنده یا پیام‌دهنده است، عیناً به ذهن خواننده یا گیرندهٔ پیام منتقل

شود. امینی زمانی این امر را امکان‌پذیر می‌داند که نشانه‌های رایج در زبان به‌طور صحیح استفاده شده باشد. به‌نظر او، ارزش کاربرد نشانه‌های نگارشی در نوشته‌ها به‌اندازه‌ای است که می‌توان آن را با علایم راهنمایی و رانندگی هنگام رانندگی مقایسه کرد؛ به این صورت که همان‌طور که رعایت علایم راهنمایی و رانندگی در جاده‌ها از این نظر که سفر مطمئنی را برای مسافران و راننده فراهم می‌کند سرنوشت‌ساز است، کاربرد صحیح و بجای نشانه‌های رایج در هر زبان نیز ضمن ایجاد تفهیم و تفهّم، این امکان را برای نویسنده فراهم می‌کند تا نوشته‌ای مطلوب عرضه کند (امینی، ۱۳۸۸: ۱۷۷–۱۷۹).

۴-۲. انواع نشانه‌های نگارشی در فارسی نوشتاری امروز

ادیب سلطانی (۱۳۶۵)، آتش‌پرور (۱۳۶۰)، احمدی گیوی (۱۳۷۹)، یاحقی (۱۳۸۳)، سمیعی (۱۳۸۵)، فرشیدورد (۱۳۸۷)، ذوالفقاری (۱۳۷۷)، قربانیون (۱۳۸۳)، امینی (۱۳۸۸) و کاخی (۱۳۷۸) انواع نشانه‌های نگارشی را این‌گونه برشمرده‌اند: نقطه (.)، ویرگول (،)، دونقطه (:)، نقطه‌ویرگول (؛)، علامت سؤال (؟)، علامت تعجب (!)، پرانتز (())، گیومه («»)، خط فاصله (–)، خط پیوند (–)، قلاب ([ ])، آکولاد ({ })، سه‌نقطه (...)، ممیز (/)، تکرار (ِ)، یک ستاره (*)، دو ستاره (* *)، سه ستاره (* * *)، خنجر (†)، خط پیکان (←)، تساوی (=)، خط تابدار (~) و نشانهٔ نکته (□ ■ ○ ●).

۳. تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این بخش در ابتدا تعریف مختصری از نسخه‌های عکسی، نسخه‌های خطی، نسخه‌های چاپ سنگی و نخستین مکتوبات چاپی بیان کرده‌ایم. سپس برای بررسی نشانه‌های نگارشی به‌کاررفته در هریک از انواع این مکتوبات قدیمی، پنج نسخهٔ عکسی (به‌دلیل تعداد معدود نسخه‌های عکسی در دسترس، فقط پنج نسخه را بررسی کرده‌ایم)، ده نسخهٔ خطی، ده نسخهٔ چاپ سنگی و ده نسخه از نخستین مکتوبات چاپ‌شده را تحلیل کرده‌ایم؛ ولی فقط دو نسخه برای نمونه در این قسمت آمده است. نمونه‌های برگرفته از تمام نسخه‌های عکسی، نسخه‌های چاپ سنگی و نخستین مکتوبات چاپی عکس‌برداری و در مقاله ارائه شده است؛ ولی دربارهٔ نمونه‌های برگرفته از نسخه‌های خطی، جهت حفظ این آثار ارزنده، امکان عکس‌برداری وجود

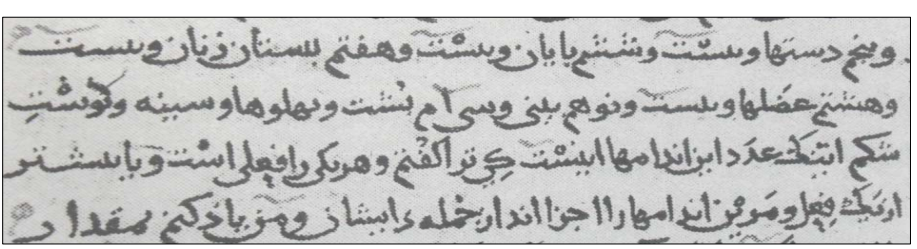
نداشته است. این نسخه‌ها از سال‌های مختلف با موضوعات متفاوت انتخاب شده و شامل آثاری است که به خط و نثر فارسی نوشته شده است. در پایان، به نشانه‌های نگارشی به‌کاررفته در دنیای دیجیتال پرداخته شده که برگرفته از ده صفحهٔ وب و سی پیامک است.

۱-۳. نسخهٔ عکسی

«نسخهٔ عکسی» به رونوشتی عکس‌برداری‌شده از مخطوطات نفیس و کم‌رونوشت اطلاق می‌شود که به‌کمک دوربین‌های حرفه‌ای تهیه و در قالب میکروفیلم ذخیره‌سازی می‌شود و به‌نمایش درمی‌آید.

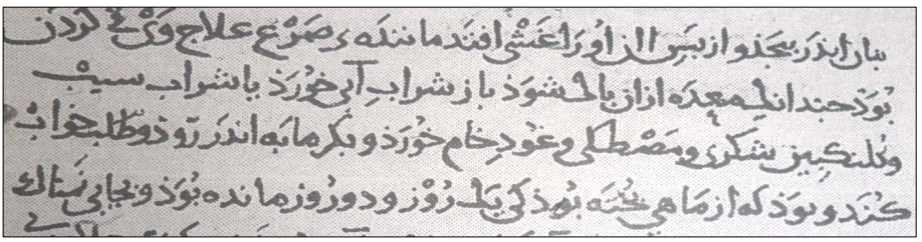
۱-۱-۳. *هدایة المتعلّین فی الطّب* تألیف ابوبکر ربیع‌بن احمد اخوینی بخاری: این نسخه در سال ۴۷۸ ق درباب مسائل پزشکی سنتی نوشته شده است. در این نسخه از میان هشت نشانهٔ به‌کار رفته، یک نشانه خود علامت مد (~) و پنج نشانه دارای علامت مد (~) است. نشانه‌های به‌کار رفته در این نسخهٔ عکسی به شرح زیر است:

■ در این نسخه نشانه‌ای شبیه به مدی (~) به‌کار رفته است که در بالای کلمات و شمارش موارد با حروف، به‌منظور مشخص کردن آن‌ها از سایر قسمت‌های عبارت آورده شده است. این نشانه در تمام قسمت‌هایی که شمارش اعداد به حروف نوشته شده، به‌صورت یکدست ظاهر شده است؛ به بیان دیگر دیدن این علامت نشان‌دهندهٔ شروع نکته یا مطلب جدیدی توسط نویسنده است. همچنین، گاهی روی کلماتی قرار گرفته که پس از واژهٔ «و» نوشته شده است؛ ولی در این کاربرد یکدستی دیده نمی‌شود:

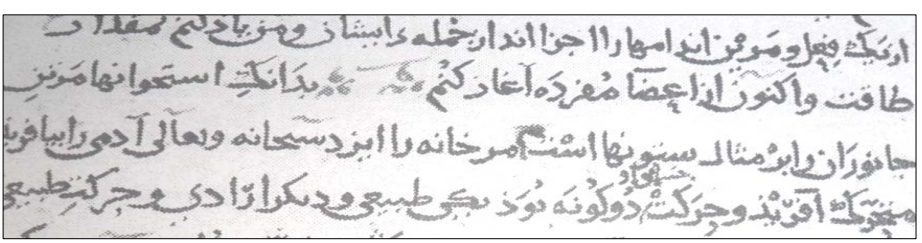


■ نشانهٔ «ه» (در پایان خط سوم نمونهٔ زیر آمده) به‌ندرت در این نسخه به‌کار رفته است. هدف از نگاشتن آن، درنگ کوتاهی بین دو واژه در جمله است. گاهی یکی از این دو واژه

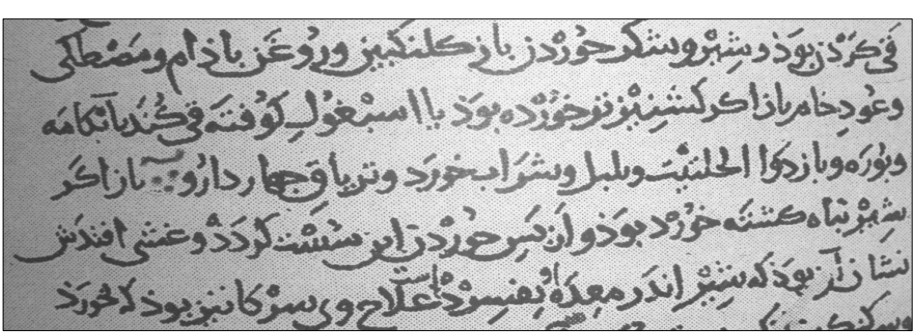
اسم و دیگری فعل مربوط به آن جمله و یا در بعضی موارد هر دو واژه است. اغلب، یکی از این دو واژه در انتهای خط و دیگری در آغاز خط است:



■ گاهی در این نسخه نشانه‌ای به‌شکل سه ویرگول مثلث‌وار در کنار هم به‌همراه نشانهٔ مدی بر روی آن (در اواسط خط دوم نمونهٔ زیر) به‌چشم می‌خورد. این نشانه در این نسخه، اغلب در انتهای جمله (پس از فعل) و ابتدای جملهٔ جدید نوشته شده است؛ ولی گاهی پس از به‌کار رفتن آن بعد از فعل و نشان دادن پایان جمله و همچنین جدا کردن آن از جملهٔ بعد، دوباره در ابتدای جملهٔ جدید به‌کار رفته است:

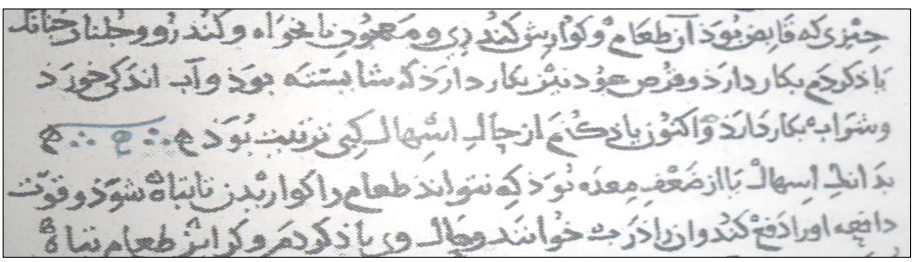


■ در این نسخه گاهی نشانه‌ای به‌شکل سه نقطهٔ مثلث‌وار در کنار هم به‌همراه علامت مدی بر بالای آن (در خط سوم نمونهٔ زیر) دیده می‌شود. این نشانه در پایان جمله و به‌منظور فاصله



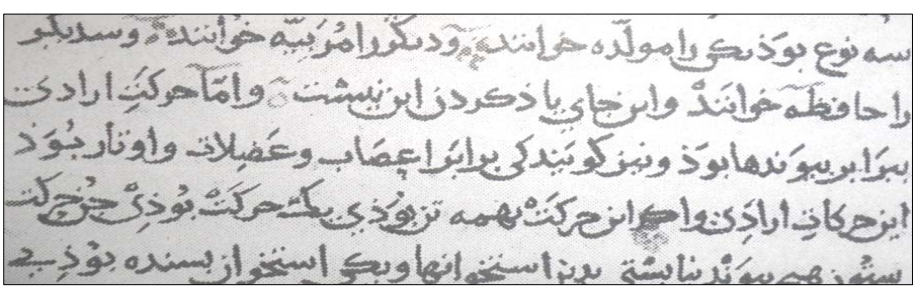
انداختن بین دو عبارت که ازلحاظ معنایی به یکدیگر مرتبط‌اند به‌کار رفته است:

■ در این نسخه، گاهی نشانه‌ای با سه «ه» و دو سه‌نقطهٔ مثلث‌وار همراه با مدی کشیده بر بالای آن‌ها (در انتهای خط سوم)، برای ایجاد مکث و وقف طولانی بین دو جمله کاربرد داشته است. این نشانه در چند موردی که در این نسخه دیده شده، پس از فعل و همچنین در میان و

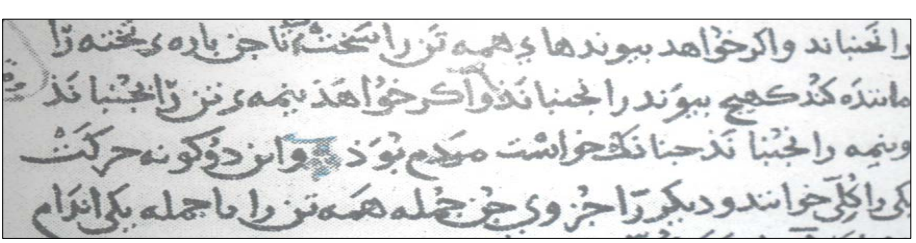


یا انتهای خط ظاهر شده است:

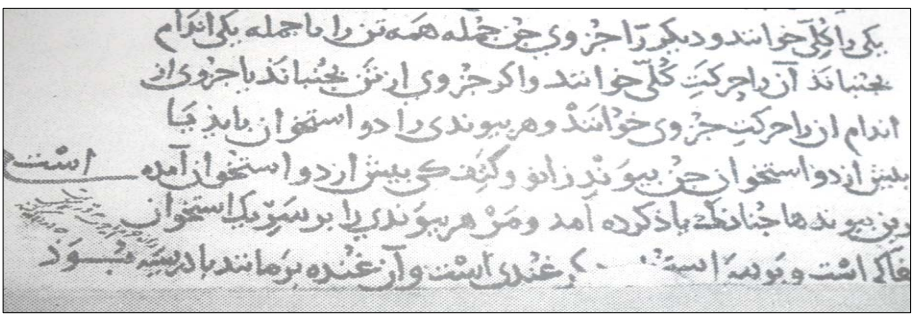
■ در این نسخه نشانه‌ای به‌شکل عدد پنج فارسی به‌همراه مدی بر بالایش (در اواسط خط دوم) دیده می‌شود. این نشانه نیز به‌ندرت نگاشته شده است. کاربرد این علامت به‌منظور فاصله انداختن میان دو مطلب و یا آغاز مطلب جدید در ادامهٔ متن است:



■ گاهی در این نسخه نشانه‌ای به‌شکل چهار نقطهٔ لوزی‌مانند در کنار هم همراه با مدی بر رویش (در اواسط خط سوم) ظاهر شده است. ظهور این نشانه برای ایجاد درنگی به‌نسبت کوتاه در بین دو عبارت در متن است که به‌لحاظ معنایی به یکدیگر مرتبط‌اند:

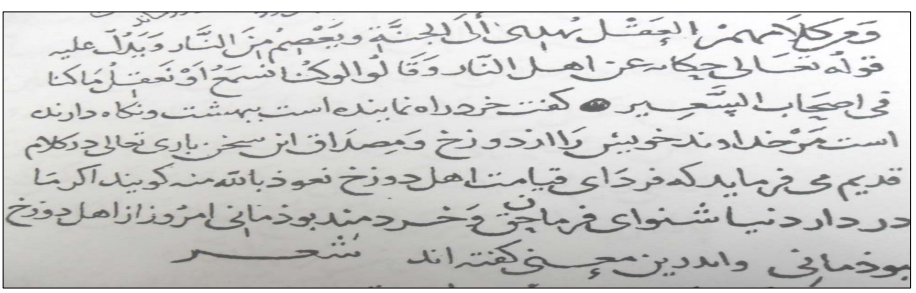


■ این نشانه که گاهی در این نسخه ظاهر شده، به‌شکل واژهٔ «استهی» نگاشته شـده اسـت. این علامت در مواردی دیده می‌شود که مطلب مرتبط با یک موضوع پایان پذیرفته اسـت و در ادامهٔ آن نویسنده مطلب جدیدی را آغاز می‌کند:

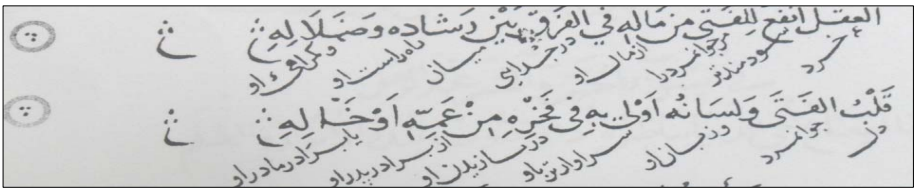


۲-۱-۳. *مجمل الاقوال فی الحکم و الامثال* تألیف احمدبن احمدبن احمد دمانیسی سیواسی: در سال ۶۹۳ق نوشته شده است. در این نسخهٔ عکسی ضرب‌المثل‌های عربی به فارسی ترجمه شده است. با اینکه در دو نسخهٔ قبل هیچ‌گونه علامتی در متن به‌کار نرفته است، در این نسخه به‌جز یک نشانه، نشانه‌هایی استفاده شده‌اند که بیشتر جنبهٔ تزیینی و آرایشی دارند:

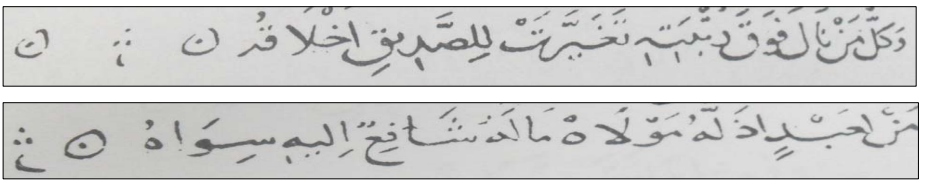
■ نشانه‌ای به‌شکل دایره‌ای توپر (در اواسط خط سوم نمونهٔ زیر) در تمام قسمت‌های این نسخه به‌صورت یکدست برای جدا کردن ترجمهٔ نثر عربی از نثر فارسی آن ظاهر شده است؛ به عبارت دیگر در هر قسمت این کتاب که این نشانه ظاهر شده، نشان‌دهندهٔ آغاز ترجمهٔ مطلب عربی به زبان فارسی است:



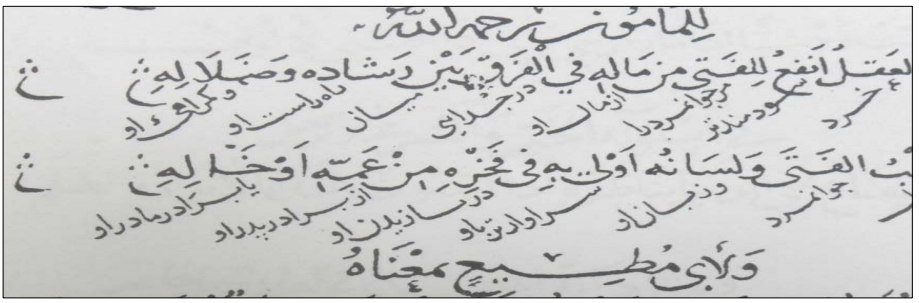
■ در این نسخه نشانه‌ای به‌شکل دو گل ظاهر شده که در سمت چپ آن‌ها علامت سه‌نقطه درون دایره (در انتهای هر دو خط در نمونهٔ زیر) قرار گرفته است. در تمام قسمت‌ها، این نشانه‌ها به‌صورت یکنواخت در انتهای جمله‌های عربی که کلمه به کلمه به زبان فارسی ترجمه شده‌اند، آمده است. همچنین، نویسنده با کاربرد این نشانه‌ها به‌نوعی نوشتهٔ خود را تزیین کرده است. این نشانه‌ها کارکرد خاص و شخصی دارند؛ به بیان دیگر نویسنده این علایم را بسته به سلیقهٔ خود نگاشته است. در هیچ‌یک از نسخه‌های مورد بررسی این نشانه‌ها دیده نشده است:



■ در این نسخه نشانه‌ای وجود دارد که شامل یک دایره با نقطه‌ای سیاه‌رنگ درون آن و در سمت چپ آن نیز علامتی به‌شکل گل (در انتهای خط نمونهٔ اول) است. گاهی نیز نشانهٔ گل در میان دو دایره با نقطه‌ای در میان آن‌ها (در انتهای خط نمونهٔ دوم) ظاهر شده است. این نشانه در پایان عبارت‌های عربی آورده شده و علاوه‌بر اینکه برای برجسته کردن نثر فارسی از نثر عربی است، جنبهٔ تزیینی نیز دارد. همچنین، نگاشتن آن مانند نشانهٔ قبلی کارکرد خاص و شخصی دارد و با سبک نوشتن نویسنده ارتباط دارد؛ به‌گونه‌ای که مانند علامت قبلی در هیچ‌یک از مکتوبات مورد بررسی دیده نشده و فقط در این اثر به‌کار رفته است:



■ در این نسخه هنگام ترجمهٔ لفظ‌به‌لفظ عربی به فارسی، نشانه‌ای به‌شکل دو گل با فاصله از یکدیگر در انتهای خط عربی (در پایان خطوط نمونه‌های زیر) ظاهر شده است. این نشانه مانند دو نشانهٔ قبلی، علاوه‌بر اینکه نثر فارسی را از نثر عربی برجسته می‌کند، جنبهٔ تزیینی و آرایشی و کارکرد شخصی دارد و در نسخه‌های دیگر ظاهر نشده است:



۲-۳. نسخهٔ خطی

«نسخهٔ خطی» به نسخه‌ای گفته می‌شود که با دست نوشته شده و یا به‌تعبیری، دست‌نوشته‌ای است که در قالب کتاب و یا به‌اصطلاح نسخه درآمده است.

۱-۲-۳. *لمحات فی شرح المعات* شیخ یارعلی شیرازی: این نسخه در قرن ۸۲۶ق نوشته شده است. محتوای این کتاب عرفانی است. گاهی در این نسخه از رنگ جوهر قرمز در ابتدای شعرها، کلمات و... استفاده شده است. نشانه‌های به‌کاررفته در این نسخهٔ خطی به شرح زیر است:

- نشانهٔ (،)

■ معمولاً در این نسخه به‌منظور بیان معانی شعرها، قبل از واژهٔ «یعنی» از این نشانه استفاده شده است: «نکو کوهی کو کفتست در دات که التوحید استاط الوصاف، یعنی وجود عام که مضاف بما میتاست جون استاط کنند و بنظر نیاورند که توحید درست شود»

■ در بعضی موارد، این نشانه در پایان عبارت‌ها به‌منظور فاصله انداختن بین دو عبارت و درنگی کوتاه به‌کار رفته است: «فیاض عنایت کرد یاری بیار ای کان معنی تا چه داری، بعد از تقدیم استجاره نام او را لمحات فی شرح المعات نهاد»

■ اغلب به‌منظور جدایی و فاصله انداختن مصراع‌ها از یکدیگر کاربرد داشته است: «آن دوست که نوردیده و کوش منست، جان و تن و هوش دل مدهوش منست، آیا منم اکنون که در آغوش منست،»

■ در برخی موارد پس از کلماتی مانند گفتن، فرمودن و... به‌منظور نشان دادن نقل‌قول کاربرد داشته است: «مولانا قدس سره می‌گوید، سوار اسب شو از ره میندیش»

- نشانهٔ (، ،)

■ در این نسخه، این نشانه، برای ایجاد فاصله بین کلمات یک جمله و مکث بین آن‌ها به‌کار رفته است: «ممکن نبود که هیچ مخلوقی، ، گردید خدا و یا خدا گردد»

■ اغلب برای نشان دادن اتمام شعر در آخرین مصراع استفاده شده است:

صلحی فکن میان من و محوای ودود　　آن خاک تیره تا نشد از خویشتن فنا

نه در فزایش آمـد و نه دست از رکود　　تا نطفه نطفه بـود و نشد محو از من،

۲-۲-۳. ترجمهٔ *مفتاح‌الفلاح* نوشتهٔ بهاءالدین محمد عاملی: این نسخه را جمال‌الدین محمدحسین خوانساری ترجمه کرده است. این نسخهٔ خطی در سال ۱۱۱۴ق نوشته شده و مضمون مناجاتی و دعایی دارد. نشانه‌های به‌کار رفته در این نسخه به شرح زیر است:

- نشانهٔ (،)

■ اغلب این نشانه در بین بندها برای جدا کردن یک بند از بند دیگر کاربرد داشته است: «هر که در شبستان شب‌زنده‌داری عبادتش مصباح دعایی افروخت، صبح اجابتش پیش از صبح دمید، و هر که در زاویهٔ اولاعتش به مناجات صبحگاهی برخاست، نخستین چهرهٔ مقصود خویش دید،»

-نشانهٔ (∴)

■ برای جدا کردن ابیات از یکدیگر استفاده شده است:

ز بیم شش برش خصم بداختر ∴ کند چون خارپشت از سینه مغفر ∴ بمیدانش کند گرد ستم آهنگ ∴ نیابد فرصت پریدن رنگ∴

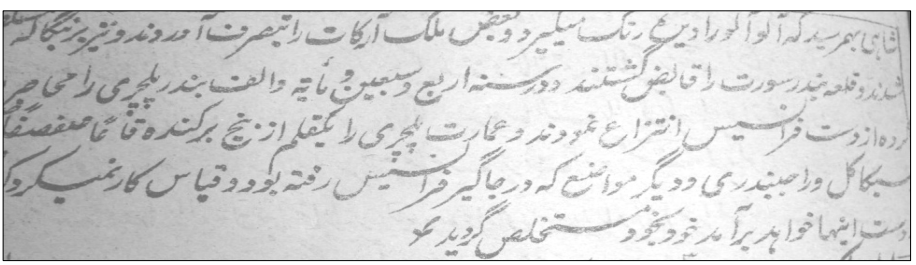
۳-۳. نسخهٔ چاپ سنگی

«چاپ سنگی» نوعی چاپ مسطح است که در آن به‌جای حروف سربی از سنگ مرمر استفاده می‌شده؛ به این ترتیب که نوشته یا تصویر را روی سنگ منتقل و با استفاده از روش‌های شیمیایی آن را برجسته می‌کردند و سپس این تصویر بارها روی کاغذ کپی می‌شده است. این نوع چاپ با استفاده از روش ترکیبی فیزیکی و شیمیایی براساس دفع متقابل آب و چربی اختراع شد. ماشین چاپ سنگی که اولین‌بار آلمانی‌ها آن را اختراع کردند، در شکل و کار تقریباً شبیه به ماشین چاپ سربی بوده، با این تفاوت که در چاپ سنگی به‌جای حروف سربی

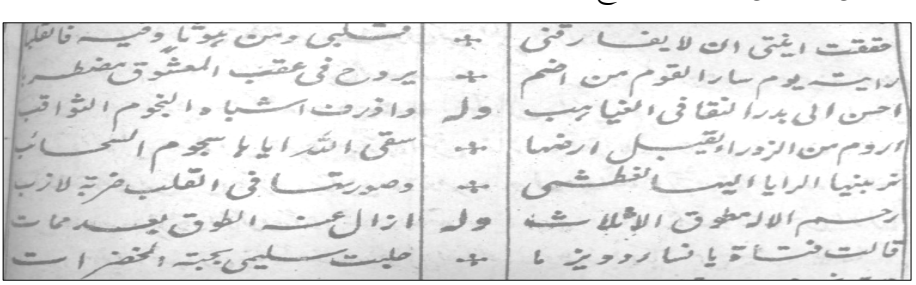
از سنگ مرمر کنده‌کاری شده استفاده می‌شده است.

۱-۳-۳. *خزانهٔ عامره* نوشتهٔ میر غلامعلی‌بن نوح آزاد بگلرامی: این نسخه در سال ۱۲۵۷ق چاپ شده است. موضوع آن توصیف شاعران ایرانی است. نشانه‌های این کتاب به شکل‌های زیر ظاهر شده است:

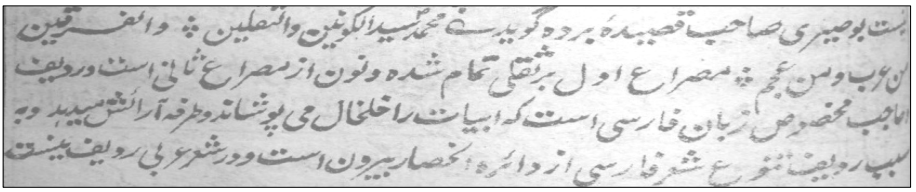
■ در این نسخه نشانه‌ای به‌شکل گل ظاهر شده که در انتهای هر بند به‌منظور نشان دادن پایان آن و شروع بند جدید آمده است. این نشانه در نمونهٔ زیر مشهود است. این نشانه کارکرد شخصی داشته و نویسنده براساس ذوق و سلیقهٔ خود از آن استفاده کرده و در هیچ‌یک از نسخه‌های مورد بررسی دیگر یافت نشده است.



■ گاهی در این نسخه نشانه‌ای که تاحدودی شبیه به علامت بعلاوه در ریاضیات است، در میان ابیات عربی به‌منظور شاخص کردن این ابیات از سایر قسمت‌های متن به‌کار رفته است. این نشانه در نمونهٔ زیر دیده می‌شود. این نشانه جنبهٔ تزیینی و آرایشی دارد و کارکرد آن شخصی و سبکی است و در هیچ‌یک از نسخه‌های دیگر نگاشته نشده است:



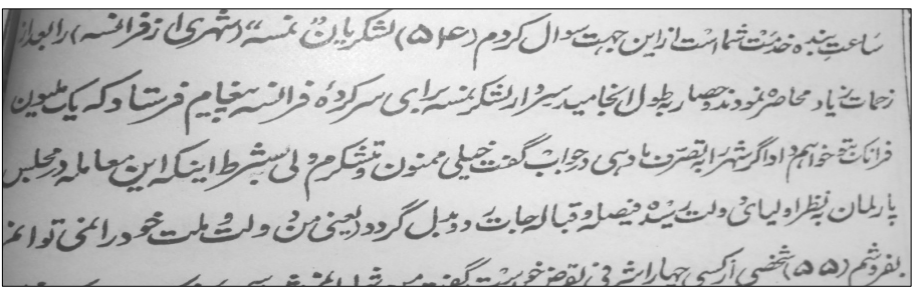
■ گاهی علامت چهارنقطه در بین مصراع‌های عربی به‌منظور تفکیک آن‌ها از یکدیگر و همچنین در انتهای آخرین مصراع برای جدا و شاخص کردن آن از نثر فارسی ظاهر شده است:



۲-۳-۳. *بزم ایران* اثر محمدرضا طباطبایی یزدی: این کتاب در سال ۱۳۳۹ به‌چاپ رسید. *بزم ایران* علاوه‌بر اینکه مضمون ادبی دارد، لطیفه‌های فارسی را نیز دربرمی‌گیرد. نشانه‌های مورد استفاده در این کتاب شامل موارد زیر است:

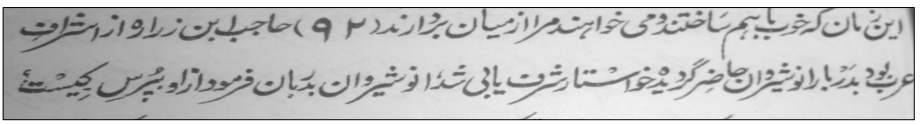
- نشانه‌های (" ") و (( ))

■ در این نسخه نشانه‌های گیومه و پرانتز در همان نقش امروز خود (گیومه برای برجسته کردن اسم خاص و پرانتز برای توضیح بیشتر مطلب و یا قرار دادن عدد به‌منظور جدا کردن از نثر) به‌کار رفته‌اند:



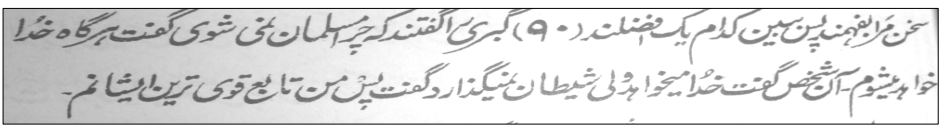
- نشانهٔ (؟)

■ در این نسخه نشانهٔ پرسش در نقش امروزی خود (نشان‌دهندهٔ سؤال) نگاشته شده است:



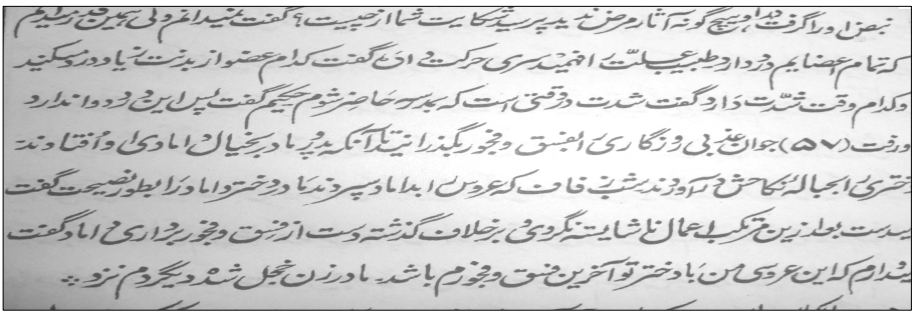
- نشانهٔ (-)

■ نشانهٔ خط فاصله در پایان جملات خبری نوشته شده است. این علامت در این اثر نقش نقطهٔ امروزی (نشان‌دهندهٔ پایان عبارت) را دارد:



- نشانهٔ چهارنقطه

■ نشانهٔ چهارنقطه در این نسخه، در پایان هر بند به‌منظور نشان دادن اتمام آن و شروع بند جدید به‌کار رفته است:



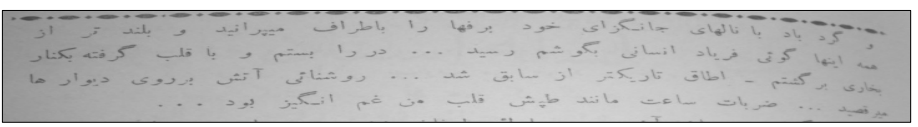
۴-۳. نخستین مکتوبات چاپی

این نوع نسخه‌ها از نخستین نوشته‌هایی هستند که به‌شکل مکتوبات چاپی امروز منتشر شده‌اند.

۱-۴-۳. *مجلهٔ شرق*: این مجله را سعید نفیسی در سال ۱۳۱۰ش نوشته است. این مجله از نخستین مجموعه‌هایی است که در ایران منتشر شده است. نشانه‌های به‌کاررفته در این مجله به شکل‌های زیر است:

- نشانهٔ (...)

■ در این مجله نشانهٔ سه‌نقطه با نقش امروز خود ظاهر شده است:



- نشانهٔ (–)

■ نشانهٔ خط فاصله گاهی به‌منظور درنگ و مکثی به‌نسبت طولانی در بین جملات با کارکرد امروز علامت نقطه ظاهر شده است. همچنین، با نقش امروز خود نیز (پس از بیان مطلبی برای توضیح بیشتر درمورد آن و یا پس از شماره‌گذاری برای تفکیک عدد از متن) کاربرد داشته است:

ناگهان در میان اشوب و ولولهٔ طوفان خش‌و خشی از در خانه بلند شد! قلبم از حرکت ایستاد - زوزهٔ خوفناکی مانند نالهٔ ناقوس مرگ بگوشم رسید - در را باز کردم و بیرون نگریستم - چیزی ندیدم ولی حس کردم که جسمی در پیش پای من حرکت میکند - بپائین نگاه کردم دیدم دونالدست که تنها برگشته برف سراپای اورا سفید کرده است!

سبب ریختن آب - گویند که سبب ریختن آب بدین نوع است که نخستین کسی که پیش از مسیح در گاهواره سخن گفت زوبین طهمست بود وچون پدرش از قحط شدید بمرد که بر اقالیم روی داده بود و او سخن گفت و خدای حاجت او برآورد و مردم از باران سیر آب شدند و زمین ایشان سبز گشت و ستور ایشان زنده بماند و ریختن آب را آئین کردند . . . . ونیز از ی جعفر محمدبن علی بن‌الحسین آورده اند که درین باب گفت که گروهی از بنی‌اسرائیل راطاعون رسید واز شهر خویش هراسان

- نشانه‌های (( )) و (!) و (؟)

■ در این نسخه هر سه نشانه با کارکرد امروز خود نوشته شده است:

(بخواب دونالد ! راحت باش ! آقا باو نگاه کنید - قسم میخورم که کلمات مرا میفهمد و متأثر شده است ولی نمیتواند حرفی بزند ! ها می‌بینید که پوزه سیاه و سرد خودرا در دست من گذاشته است و زوزه میکشد ؟ میداند ! خدا شاهدست میداند ! میخواهد حرف بزند ولی نمیتواند ! آن شب را بخاطر آورده است !)

- نشانه‌های (• -) و (.)

■ علامت اول هنگام مکالمه پس از ذکر نام سخن‌گو و گاهی نیز پس از خطاب نام شخصی به‌کار گرفته شده است. علامت نقطه نیز با کارکرد امروز خود در نوشته‌ها ظاهر شده است:

مورتیمه . - فرمودید . جنایت ! کدام جنایت .
یولیه . - از استتار مطالب صرف نظر کن - من میدانم که ملکه از تو چه انتظار دارد . امید وار بجوانی تو و جاه طلبی تو است زیرا میداند که کیرسن و تجربه‌را ازانجام امر اوباز خواهدداشت . باووعده دادی؟ آیاتو ....
مورتیمه . - عموجان
یولیه . - اگروعده داده‌ای‌من‌بتو لعن خواهم‌نمود وتوراطرد خواهم‌کرد...
لایستر . - آقای یولیه . - اجازه فرمائید دو کلمه با برادر زاده جناب عالی حرف دارم . علیا حضرت نظر مساعدی نسبت باو دارند و مایلند که قراولان خانم استوارت در تحت اختیار ایشان گذاشته شوند . علیا حضرت به حسن وفا داری و دولتخواهی او اطمینان دارند .

- نشانهٔ (« »)

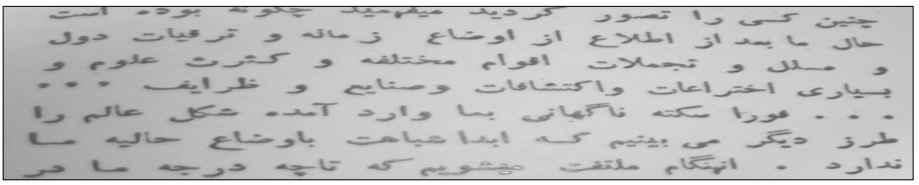
■ علامت گیومه نیز با نقش امروز خود در این مجله به‌کار رفته است:

وهم پنبه زن
۲ - صفحه ۱۵۵ در ذیل کلمه بستگار نوشته شده است تیموتئوس داخل درخدمات دولتی ایران بوده و مورخینی که ذکر اورا نموده اند صفت بستگار را باسم او زیاد کرده اند که معنی آن درست معلوم نیست شاید بمعنی باجگیر باشد چانکه اشپیکل آلمانی هم درکتاب خود موسوم به « وصف‌الحال ایران قدیم » از قول ایزیدر یونانی ذکر گمرکخانه ای را مینماید در نزدیکی قریهٔ صحنه موسوم‌به

۲-۴-۳ *حبل‌المتین:* روزنامهٔ یومیهٔ ملّی آزاد سیاسی، اخباری، تجاری، علمی و ادبی است که از سال ۱۳۱۱ش به مدت چندین سال زیرنظر جلال‌الدین الحسینی مؤیدالاسلام به چاپ می‌رسیده است. تعدادی از نشانه‌های این روزنامه شامل موارد زیر است:

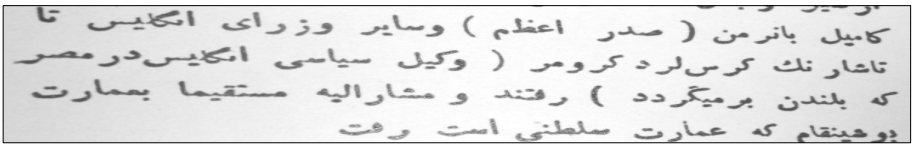
- نشانه‌های (.....) و (.)

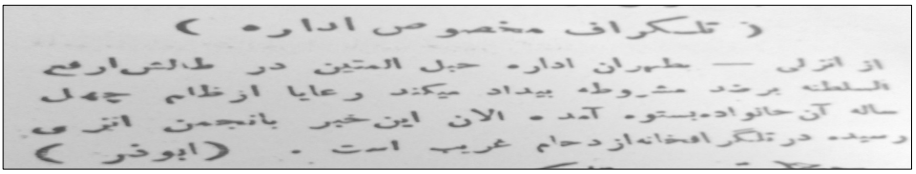
■ در این روزنامه نشانهٔ چندنقطه و نقطه با کارکرد امروز خود ظاهر شده است:

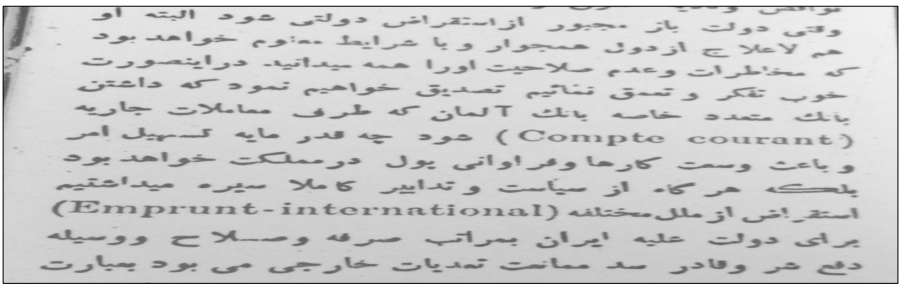

چنین کسی را تصور گردید میفهمید چگونه بوده است
حال ما بعد از اطلاع از اوضاع زمانه و ترقیات دول
و ملل و تجملات اقوام مختلفه و کثرت علوم و
بسیاری اختراعات واکتشافات وصنایع و ظرایف ...
... فورا سکته ناگهانی بما وارد آمده شکل عالم را
طرز دیگر می بینیم که ابدا شباهت باوضاع حالیه ما
ندارد . انهنگام ملتفت میشویم که تاچه درجه ما در

- نشانهٔ (( ))

■ نشانهٔ پرانتز نیز با نقش امروز خود استفاده شده است:

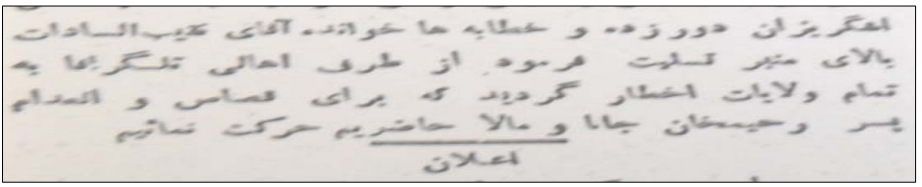

کابیل بانرمن (صدر اعظم) وسایر وزرای انگلیس تا
تاشارنك کرس‌لرد کرومر (وکیل سیاسی انگلیس‌درمصر
که بلندن برمیگردد) رفتند و مشارالیه مستقیما بعمارت
بوهینقام که عمارت سلطنتی است رفت


(تلگراف مخصوص اداره)
از انزلی — بطهران اداره حبل المتین در طالش ارفع
السلطنه برشد مشروطه بیداد میکند رعایا ازظلم چهل
ساله آن خانواده بستوه آمده . الان این‌خبر بانجمن انزلی
رسیده درتلگرافخانه ازدحام غریب است . (ابوذر)


وقتی دولت باز مجبور ازاستقراض دولتی شود البته او
هم لاعلاج ازدول همجوار و با شرایط معلوم خواهد بود
که مخاطرات وعدم صلاحیت اورا همه میدانید. دراینصورت
خوب تفکر و تعمق نمائیم تصدیق خواهیم نمود که داشتن
بانك متعدد خاصه بانك آلمان که طرف معاملات جاریه
(Compte courant) شود چه قدر مایه تسهیل امر
و باعث وسعت کارها وفراوانی پول درمملکت خواهد بود
بلکه هرگاه از سیاست و تدابیر کاملا سیره میداشتیم
استقراض ازملل مختلفه (Emprunt-international)
برای دولت علیه ایران بمراتب صرفه وصلاح ووسیله
دفع شر وقادر سد ممانعت تعدیات خارجی می بود بعبارت

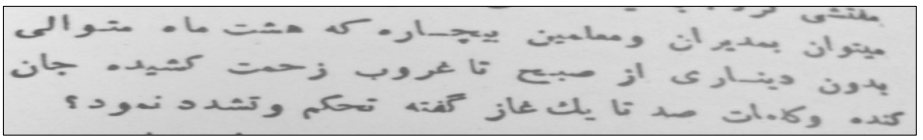
- نشانهٔ (.....)

■ نشانهٔ خط کشیده هم با نقش امروز نگاشته شده است:


انگریزان دور زده و خطابه ها خوانده آقای نقیب السادات
بالای منبر تسلیت فرموده از طرف اهالی تلگرافها به
تمام ولایات اخطار گردید که برای قصاص و انتقام
پسر وحیمخان جانا و مالا حاضریم حرکت نمائیم
اعلان

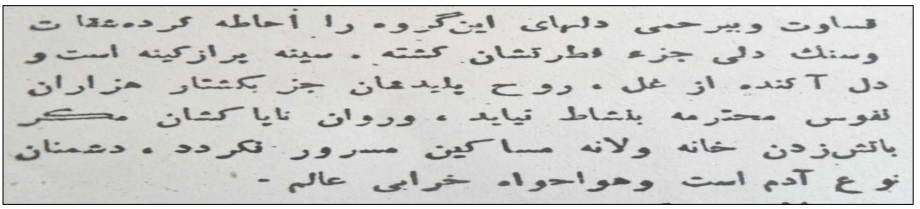
- نشانهٔ (؟)

■ نشانهٔ پرسش نیز با کارکرد امروز خود به‌کار رفته است:


میتوان بمدیران ومعلمین بیچاره که هشت ماه متوالی
بدون دیناری از صبح تا غروب زحمت کشیده جان
کنده وکلمات صد تا یك غاز گفته تحکم وتشدد نمود؟

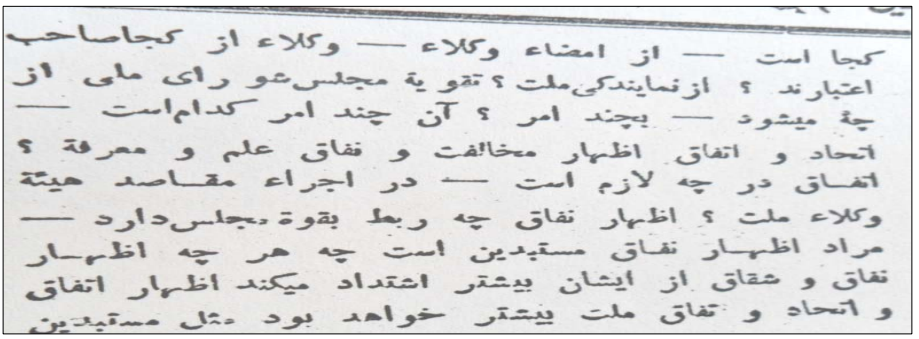
- نشانهٔ (،)

■ نشانهٔ ویرگول نیز با نقش امروز خود استفاده شده است:


قساوت وبیرحمی دلهای این گروه را أحاطه کرده شقاوت
وسنك دلی جزء فطرتشان گشته . سینه پرازکینه است و
دل آکنده از غل . روح پلیدشان جز بکشتار هزاران
نفوس محترمه بنشاط نیاید . وروان ناپاکشان مگر
باتش زدن خانه ولانه مساکین مسرور نگردد . دشمنان
نوع آدم است وهواخواه خرابی عالم -

- نشانهٔ (–)

■ نشانهٔ خط فاصله با هدف مکث طولانی و وقف کامل بین جمله‌های متن هنگام خواندن به‌کار رفته است. در این روزنامه گاهی نویسنده برای مکث کامل، به‌جای نقطه از این نشانه استفاده کرده است:


کجا است — از امضاء وکلاء — وکلاء از کجاصاحب
اعتبارند ؟ ازنمایندگی‌ملت ؟ تقویة مجلس‌شورای ملی از
چه میشود — بچند امر ؟ آن چند امر کدام‌است —
اتحاد و اتفاق اظهار مخالفت و نفاق علم و معرفة ؟
اتفاق در چه لازم است — در اجراء مقاصد هیئة
وکلاء ملت ؟ اظهار نفاق چه ربط بقوة مجلس‌دارد —
مراد اظهار نفاق مستبدین است چه هر چه اظهار
نفاق و شقاق از ایشان بیشتر اشتداد میکند اظهار اتفاق
و اتحاد و تفاق ملت بیشتر خواهد بود مثل مستبدین

۵-۳. دنیای دیجیتال

۱-۵-۳. صفحهٔ وب

وب یکی از مهم‌ترین سرویس‌های اینترنت در دنیای دیجیتال امروز به‌شمار می‌آید. اطلاعات در ساختارهای خاصی با نام صفحات وب که یک فایل سادهٔ متنی است، سازمان‌دهی می‌شود. امروزه، استفاده از صفحات وب یکی از بهترین راه‌های اطلاع‌رسانی و انتقال مطالب مختلف به کاربران است. نمونه‌ای از صفحهٔ وب به این شرح است:

> زبان مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی است که در امتداد یک بعد زمان برای انتقال پیام استفاده می‌شود. منظور از امتداد یک بعد این است که هر نشانه از پس نشانهٔ دیگری به‌نوبت می‌آید. مجموعهٔ نشانه‌ها درطول زمان مفهومی در ذهن انسان شکل می‌دهد. ویژگی‌ای که خاص زبان انسان (یا آنچه به‌طور اخص زبان می‌خوانیم) می‌باشد این است که کلامی را که به زبان خاص بیان شده‌است می‌توان دوبار تجزیه کرد. در تجزیهٔ بار نخست کلام را می‌توان به واحدهای معنایی کوچک‌تر- و به بیان دقیق‌تر ازلحاظ معنایی بسیط-تجزیه کرد. به این واحدها تکواژ می‌گویند. در مرحلهٔ دوم هر تکواژ را می‌توان به واحدهای کوچک‌تر آوایی تقسیم کرد که ازلحاظ کاربرد آوایی بسیط‌اند و ازنظر معنایی فاقد معنا. به این جزءهای کوچک‌تر واج می‌گویند. مثلاً جملهٔ «بَرگ سَبز است» را می‌توان در تجزیهٔ بار نخست به سه تکواژ «برگ»، «سبز» و «است» تجزیه کرد.

۲-۵-۳. پیامک

یکی دیگر از پرکاربردترین ابزارهای ارتباطی در دنیای دیجیتال امروز، پیامک‌ها هستند. پیامک‌ها این امکان را برای افراد فراهم می‌آورند که از طریق تلفن‌های همراه با یکدیگر تبادل اطلاعات کرده، ارتباط برقرار کنند. نمونه‌هایی از پیامک‌ها به این شرح است:

باهاش تماس بگیر.
چرا جواب نمیدی!!!!!!؟؟؟؟؟؟؟
خداییش خیلی بامزه بود☺
ساعت ۶,۱۵ دم در باش.
واسه چی نرفتی!!!!!!!!
دلم تنگ شده:*
چی شد؟؟؟؟؟؟
کارم داشتی؟
چرا اینطوری شد☹
هر دو تا هم‌زمان شده:O

۴. بحث و نتیجه‌گیری

بررسی نسخه‌های عکسی نشان می‌دهد در این‌گونه نسخه‌ها، اصول خاصی برای نشانه‌گذاری متون وجود نداشته است؛ به همین دلیل فقط بعضی از نویسندگان براساس ذوق و سلیقه و خلاقیت خود علایمی را در آثار خود نگاشته‌اند که دارای کارکردهای متفاوت است. به بیان دیگر، نشانه‌های به‌کاررفته در این‌گونه نسخه‌ها بیشتر جنبهٔ شخصی و سبکی داشته است و علایمی که در یکی از نسخه‌ها نگاشته شده، در هیچ‌یک از نسخه‌های عکسی مورد بررسی دیگر ظاهر نشده و خاص یک نسخه بوده است. این نکته نیز اهمیت دارد که هیچ‌یک از نشانه‌های نگارشی امروز در این نسخه‌ها به‌کار نرفته است.

بررسی نسخه‌های خطی نشان می‌دهد در این‌گونه نسخه‌ها نیز نویسندگان از نشانه‌های جدیدی برای بازنمایی ویژگی‌های زبان گفتاری در زبان نوشتاری استفاده کرده‌اند که در هیچ‌یک از نسخه‌های عکسی مورد تحلیل ظاهر نشده است. از سوی دیگر، در مقایسه با علایم به‌کاررفته در نسخه‌های عکسی مورد تحلیل، شکل ظاهری نشانه‌های نگارشی در نسخه‌های خطی دارای تنوع کمتری است؛ به‌گونه‌ای که در چند مورد یک علامت در نسخه‌های مختلف با نقش‌های متفاوت ظاهر شده است. گاهی نیز یک علامت در یک نسخه با نقش‌های مختلف دیده می‌شود. این مطلب نشان می‌دهد استفاده از این علایم و شکل و نقش آن‌ها از قانون

خاصی پیروی نمی‌کرده و بنابه خواست نویسندهٔ اثر بوده است. به عبارت دیگر، مانند نسخه‌های عکسی، هیچ اصول خاصی بر نشانه‌گذاری نسخه‌های خطی حکم‌فرما نبوده، با این تفاوت که در نسخه‌های خطی شکل ظاهری علایم عام‌تر شده و یک علامت توسط چند نویسنده به‌کار گرفته شده است. همچنین، از میان نشانه‌های یافت‌شده، فقط نشانهٔ ویرگول است که امروز نیز به‌کار می‌رود.

با بررسی نسخه‌های چاپ سنگی به این نتیجه رسیدیم که برای نخستین‌بار نشانه‌های نگارشی امروز با کارکرد مشابه در نسخه‌های چاپ سنگی ظاهر شده‌اند؛ ولی همچنان در بعضی از این‌گونه نسخه‌ها نشانه‌هایی به‌چشم می‌خورد که در زبان نوشتاری امروز کاربرد ندارد و جایگزینی برای آن‌ها (چه در شکل و چه در نقش) درنظر گرفته نشده است. به‌طور کلی، علایم به‌کاررفته در این نسخه‌ها ترکیبی از نشانه‌های نگارشی امروز و نشانه‌های سبکی نویسنده است.

در نخستین مکتوبات چاپی مورد بررسی هیچ نشانهٔ سبکی‌ای به‌کار نرفته و تمام علایم در این‌گونه نسخه‌ها (به‌جز نشانهٔ خط فاصله) امروزه نیز با همان نقش استفاده می‌شوند و هیچ نشانه‌ای به‌جز نشانه‌های نگارشی امروز ظاهر نشده است.

بررسی صفحات وب بیانگر این است که نشانه‌های نگارشی به دنیای دیجیتال نیز راه یافته است؛ به‌گونه‌ای که نشانه‌های نگارشی به همان شکل و نقشی که در نوشته‌های امروز به‌کار می‌روند، در صفحات وب نیز ظاهر شده‌اند. ظهور نشانه‌های نگارشی در پیامک‌ها نیز به‌عنوان یکی از رایج‌ترین ابزارهای ارتباطی دنیای دیجیتال امروز صدق می‌کند، با این تفاوت که در کنار نشانه‌های نگارشی در مکتوبات امروز، در پیامک‌های تحلیل‌شده نشانه‌های جدیدی معروف به صورتک‌ها ظاهر شده است که نشان‌دهندهٔ احساسات کاربر و شدت آن در هنگام شنیدن و یا گفتن مطلبی است. به‌کمک این صورتک‌ها بدون گفتن واژه‌ای، میزان ناراحتی، خوشحالی، تعجب و کنجکاوی کاربر بازگو می‌شود و تلاش او برای وارد کردن زبان بدن به نوشته‌ها و تمایلش به استفاده از نشانه‌های دیداری ملموس‌تر و عینی‌تر نشان داده می‌شود.

سخن پایانی این است که قبل از ورود صنعت چاپ به ایران، علایم نگارشی به‌گونه‌ای در خط فارسی ظاهر شده‌اند؛ ولی استفاده از آن‌ها براساس اصول و ضوابط خاصی نبوده و نگاشتن آن‌ها هم ضرورتی نداشته است. اما به‌تدریج با ورود صنعت چاپ به ایران، اصول خاصی بر نشانه‌گذاری خط فارسی حاکم شد. کاربرد نشانه‌هایی نظیر صورتک‌ها در دنیای

دیجیتال امروز، گرایش افراد را برای بازتاب هرچه بیشتر امکانات زبان گفتاری در نوشتار نشان می‌دهد.

منابع

- آتش‌پرور، حسن (۱۳۶۰). *علامت‌های رایج در نوشته‌های زبان فارسی*. مشهد: اطلس.
- ادیب سلطانی، شمس‌الدین (۱۳۶۵). *راهنمای آماده ساختن کتاب*. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- احمدی گیوی، حسن و دیگران (۱۳۷۹). *زبان و نگارش فارسی*. تهران: سمت.
- امینی، کاظم (۱۳۸۸). *آیین نگارش مکاتبات اداری*. تهران: مؤسسهٔ عالی آموزش و پژوهش مدیریت برنامه‌ریزی.
- خیام، مسعود (۱۳۷۳). *خط آینده (آینده‌ٔ خط تمام اتوماتیک فارسی)*. تهران: نگاه.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۷۷) *کتاب کار نگارش و انشاء*. تهران: اساطیر.
- سمیعی، احمد (۱۳۸۵). *نگارش و ویرایش*. تهران: سمت.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۵). *آشنایی با نظام‌های نوشتاری*. تهران: نشر تهران.
- کاخی، مرتضی (۱۳۷۸). *شیوهٔ نگارش*. تهران: امیرکبیر.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۷). *مسئلهٔ درست و غلط (نگارش و و پژوهش در زبان فارسی)*. تهران: سخن.
- قربانیون، حسین (۱۳۸۳). *شیوهٔ ارائهٔ مطالب نوشتاری و گفتاری*. مشهد: جام آریا.
- یاحقی، محمدجعفر و محمدمهدی ناصح (۱۳۸۳). *راهنمای نگارش و ویرایش*. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- Bacon, Benjamin (1924). "Punctuation, Translation, Interpretation". *The Journal of Religion*. *Vol. 4. No. 3*. Pp. 243 -260.
- Johnson, Ellen (1954). "A Simpler Approach to Punctuation". *College English*. *Vol. 15. No. 7*. Pp. 399 -404.
- Salisbury, Rachel (1939). "The Psychology of Punctuation". *The English Journal*. *Vol. 28. No. 10*. Pp. 794- 806.
- Singleton, Ralph (1944). "How to Teach Punctuation". *College English*. *Vol. 6. No. 2*. Pp. 111- 115.
- Solomon, Martin (1990). "The Power of Punctuation". *Design Issues. Vol. 6. No. 2*. Pp. 28-32.
- Sparks, Madeleine (1953). "A Practical Approach to Punctuation". *The English Journal*. *Vol. 42. No. 3*. Pp. 158- 159.

بررسی و تحلیل رویکردهای بینارشته‌ای زبان‌شناسی، مطالعات فرهنگی و هنر در پژوهش‌های ادبی

فرزانه علوی‌زاده*

سیده‌مریم فضائلی**

چکیده

در عصر حاضر، مطالعات بینارشته‌ای به‌عنوان رهیافت نوینی در تحلیل و بررسی‌های ادبی، قادر است تا با رها کردن ادبیات از انزوا درعین حفظ محوریت ادبیات، زمینهٔ گشودن افق‌های جدید فکری و برقراری رابطهٔ ادبیات با سایر رشته‌های علوم انسانی را (ازجمله زبان‌شناسی، هنر و مطالعات فرهنگی) فراهم آورد. همچنین، می‌تواند بسیاری از تنگناهای مطالعات علمی را برطرف کند و موجب غنا، تنوع و گسترش حوزهٔ مطالعات ادبی شود.

مقالهٔ حاضر برآن است تا با تبیین ضرورت رهیافت بینارشته‌ای در حوزهٔ مطالعات ادبی به‌ویژه در مطالعات ادبیات تطبیقی، تاریخچهٔ ظهور و پیدایش مطالعات بینارشته‌ای را در ایران به‌شکل علمی و مستقل روشن کند و به نقش فرهنگ، ایدئولوژی و زمینه‌های برون‌متنی در پیدایش رویکردهای بینارشته‌ای بپردازد. ماهیت و تعریف روش‌شناسی بعضی از علوم شباهت و پیوند نزدیک‌تری با ماهیت و روش‌شناسی مطالعات ادبی دارد. ازاین‌رو، مقالهٔ پیش‌رو ضرورت بهره‌گیری از رهیافت‌های مطالعات بینارشته‌ای را که در برخی از حوزه‌های تحلیل پژوهش‌های ادبی ازجمله مطالعات ادبیات تطبیقی، بلاغت، سبک‌شناسی، ساختارگرایی و...

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد far.alavizadeh210@yahoo.com

** دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه فردوسی مشهد ma.Fazaeli@stu-mail.um.ac.ir

ملموس‌تر است، نشان می‌دهد. ضمن اینکه در کنار نشان دادن جنبه‌های مثبت و سازندهٔ توجه به رهیافت‌های بینارشته‌ای در مطالعات ادبی در ایران، به بررسی بدفهمی‌های رایج در حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای ازجمله بحث درهم‌آمیزی و احتمال خَلط[1] مرزهای علوم مختلف و دخالت پیش‌داوری‌ها و تعصبات رشته‌ای می‌پردازد؛ همچنین این دسته از مطالعات بینارشته‌ای را از جنبهٔ روش‌شناسی و ارزیابی غایی ناظر بر اهداف پژوهش‌های بینارشته‌ای می‌کاود.

واژه‌های کلیدی: مطالعات بینارشته‌ای، ادبیات تطبیقی، زبان‌شناسی، مطالعات فرهنگی، هنر.

۱. مطالعات میان‌رشته‌ای، تعریف و ویژگی‌ها

انسان موجودی اجتماعی است و برای رفع نیازهای خود نیازمند برقراری ارتباط با سایر انسان‌ها و تشکیل جوامع انسانی است. یکی از انواع نیازهای آدمی، پیشرفت در علم و دانش و شناخت خود و هستی است که همگام با پیچیده‌تر شدن دنیا و روابط انسانی، حل مسائل علمی یک رشتهٔ واحد توجه به مبانی و اصول سایر رشته‌های علمی مرتبط را می‌طلبد. به سخنی دیگر، حل مسائل علمی رشته‌های مرتبط به هم مطالعات میان‌رشته‌ای[2] را ایجاب می‌کند. این نوع مطالعات موجب می‌شود محیط‌های علمی و مطالعات متخصصان انسجامی خاص پیدا کند و نظام آموزشی پویا شود. پیشرفت در هر رشته علاوه‌بر پژوهش‌های دانشمندان خود، به دیدگاه دانشمندان دیگر به‌ویژه رشته‌های نزدیک به هم نیازمند است.

پیش از آنکه مطالعات میان‌رشته‌ای را تعریف کنیم، لازم است به تعریف «رشته» بپردازیم. اصطلاح discipline به‌لحاظ ریشه‌شناسی به واژهٔ لاتین disciplina برمی‌گردد که به‌معنای دستورالعمل داده‌شده به مرید است (http://www.etymonline.com). فرهنگ انگلیسی *آکسفورد* منشأ واژهٔ discipline را قرون وسطی می‌داند. رشته ساختار معرفتی است که بر سیاست‌ها، فرایندها و شیوه‌های آموزشی و پژوهشی در قرن اخیر به‌مثابهٔ گفتمان‌های مسلط بر نهادهای سازمانی تولید دانش و عرضهٔ آموزش مانند دانشگاه حاکم بوده است. پایه و اساس رشته به فلسفهٔ دکارت برمی‌گردد که در چهار قرن پیش شکل گرفته است و در قرن نوزدهم تا اول قرن بیستم گفتمان بلامنازع علم به‌شمار می‌رفته است (خورسندی طاسکوه، ۱۳۸۷ به نقل

1. inter-diffusion
2. interdisciplinary studies

از رضایی، ۱۳۸۹: ۳۱). انگیزهٔ پیدایش رشته‌ها فراوان است. برای مثال به‌عقیدهٔ بواست، تشکیل رشته‌ها ناشی از دو گرایش است: اول گرایش طبیعی انسان به جدا کردن، طبقه‌بندی و مفهومی کردن محیط پیرامون؛ دوم نیاز علم به اینکه بهرهٔ کاملی از دانش انباشته و روبه‌افزایش به‌دست آورد (Boisot, 1972: 89).

از آنجا که حل بسیاری از مسائل علمی نیازمند رویکرد و نگاه جامعی است، به‌نظر می‌رسد جامعهٔ علمی به سنت علمی گذشته روی آورده است؛ اما با این تفاوت که در سنت علمی گذشته تلاش می‌شد تا جامعیت علوم در فردفرد اندیشمندان محقق شود و نه در همهٔ افراد. هرچند در گذشته دانشمندانی مانند ارسطو و ابن‌سینا جامع‌الاطراف بودند و آثار متنوعی در فلسفه، منطق، ریاضیات، طب و روان‌شناسی نوشتند، امروزه با توجه به تخصصی شدن و ریز شدن علوم، جامعیت تخصص‌ها توسط افراد مختلف یک گروه که هریک در رشته‌ای خاص صاحب تخصص هستند، تأمین می‌شود.

اصطلاح میان‌رشته‌ای را اولین‌بار در دههٔ ۱۹۲۰م اعضای شورای پژوهش در علوم اجتماعی[1] به‌کار بردند تا بین رشته‌های علمی مختلف که به‌واسطهٔ تخصصی شدن درحال گسستگی روزافزون بودند تلفیق ایجاد شود (کلاین، ۱۹۹۰ به نقل از اعتمادی‌زاده و دیگران، ۱۳۸۸: ۲۰). مطالعات میان‌رشته‌ای فرایند پاسخ دادن به سؤال، حل مسئله یا پرداختن به موضوعی پیچیده و گسترده است که نمی‌توان به‌قدر کفایت با یک رشته یا حرفهٔ دانشگاهی به آن پرداخت. از آنجایی که بیشتر مسائل مهم دلایل چندگانه‌ای دارند، مطالعات میان‌رشته‌ای دامنه‌ای از چشم‌اندازها را برای درک جامع‌تر مسائل و چالش‌ها فراهم می‌کند (Klein & William, 1998: 3). رویکرد میان‌رشته‌ای یک پدیده یا موضوع علمیِ مرتبط با یک رشتهٔ خاص را با استفاده از مبانی، تجربه‌ها و مهارت‌های روشی و آزمایشگاهی رشته یا رشته‌های علمی دیگر بررسی و مطالعه می‌کند (خورسندی طاسکوه، ۱۳۸۷: ۷۲).

۲. نارسایی‌های تخصص‌گرایی

مطالعات میان‌رشته‌ای رویکردی است که پس از آشکار شدن ضعف‌ها و کاستی‌های تخصصی شدن و شعبه‌شعبه شدن علم به رشته‌های ریز ضرورت یافته است (برزگر، ۱۳۸۷: ۳۷). روند

1. Social Science Search Council

مسلط در قرن بیستم رشد تخصصی یعنی رشد و توسعهٔ رویکرد تک‌رشته‌ای بوده؛ اما در دهه‌های اخیر توجه به رویکرد میان‌رشته‌ای قوّت بیشتری یافته است. در اشاره به سنگ‌بنای مطالعات میان‌رشته‌ای و هم‌زیستی و مشارکت میان رشته‌ها و حوزه‌های علمی مختلف و مشروعیت استفاده از مفاهیم و مبانی روش‌شناسی یک علم در حوزهٔ پژوهش‌های علم دیگر، توجه به آسیب‌ها و به‌دنبال آن واکنش‌های اعتراض‌آمیز به تخصصی شدن دانش‌ها و جریان علوم ناب در دورهٔ معاصر راهگشاست.

دانش‌های ناب که پدیدهٔ عصر مدرن به‌شمار می‌آیند، به‌طور محض و تک‌شاخه‌ای به مطالعهٔ موضوع مورد نظر خود به دور از تأثیرات دیگر دانش‌ها می‌پردازند و می‌کوشند موضوع خود را تا جای ممکن ریز و جزئی کنند. این ریزبینی و جزئی‌نگری در کنار دستاوردهای فراوانی که برای انسان مدرن غربی به‌همراه داشت، نارسایی‌ها و آسیب‌هایی نیز درپی داشت؛ مهم‌ترین این مشکل‌ها از دست دادن نگرش کلان و کلی دربارهٔ موضوع مورد مطالعه بود. این نظام معرفتی واکنش‌ها، اعتراض‌ها و به دنبال آن پیشنهادهایی درپی داشت که طرح دانش‌های میان‌رشته‌ای از آن جمله است. دانش‌های میان‌رشته‌ای درصدد پیوند مجدد دانشی‌هایی برآمدند که جدایی آن‌ها موجب آسیب‌هایی جدی شده بود (نامورمطلق، ۱۳۸۹: ۲۰-۲۱). شاقول و عموزاده نیز برخی از دلایل نارسایی و مشکلات تخصص‌گرایی را در این موارد می‌دانند:

۱. تخصصی‌تر شدن رشته‌ها موجب تمایل بیشتر آن‌ها به جدا شدن از دیگر حوزه‌ها می‌شود. این روند تخصص‌گرایی تا بدانجا پیش می‌رود که به زیرتخصص‌گرایی منجر می‌شود. در این فرایند، دانشمندان به مباحث ریزی توجه می‌کنند که درک آن‌ها حتی برای متخصصان رشتهٔ اصلی و هم‌جوار هم دشوار و حتی ناممکن است.

۲. مطلق‌گرایی از دیگر مشکلات تخصصی کردن علوم است. هر متخصصی شیوهٔ کار خود را تنها شیوهٔ درست یا دست‌کم بهترین روش مطالعه تلقی می‌کند. این امر به یک‌جانبه‌نگری و تاحدودی ساختگی بودن مفاهیم در رشته‌های تخصصی دلالت دارد.

۳. تقلیل‌گرایی از دیگر مشکلات اصلی تخصص‌گرایی است. نادیده گرفتن مسائل کلی و بی‌توجهی به پدیده‌هایی که در دیدرس یک تخصص خاص نیست، ممکن است زیان‌آور باشد. به عبارت دیگر، ناتوانی در تلفیق دانش‌ها گاهی به توصیف جزئی و غیرجامع از پدیده‌ها منجر می‌شود (شاقول، ۱۳۸۶: ۲۹-۳۰).

۳. مزایای رویکرد میان‌رشته‌ای

در مطالعه‌ای با رویکرد میان‌رشته‌ای از دستاوردهای علوم مختلف در تحلیل و بررسی موضوع واحدی استفاده می‌شود. از سوی دیگر، برخی از مطالعات به‌طور طبیعی ماهیتی بینارشته‌ای دارند و رسیدن به نتایج جامع و موجّه در آن‌ها فقط با استفاده از رهیافت‌های حوزه‌های دیگر امکان‌پذیر است؛ مانند مطالعات مربوط به محیط طبیعی، علوم شناختی، مطالعات مربوط به نقد ادبی و... . مشکلاتی که با عنوان نارسایی‌های تخصص‌گرایی از آن‌ها یاد شد، می‌تواند از منظر دیگری به‌عنوان ضرورت‌های رویکرد میان‌رشته‌ای لحاظ شود. برخی از مزایای مطالعات میان‌رشته‌ای عبارت‌اند از:

۱. انسان موجودی است چندبعدی و چندساحتی و موضوع مورد مطالعهٔ علوم مختلف. هریک از رشته‌ها و تخصص‌ها از منظری به انسان و تولیدات انسانی به‌طور جزئی می‌نگرند. مطالعات میان‌رشته‌ای می‌تواند مرزهای بسته و مصنوعی علوم مختلف را به روی یکدیگر باز کند و امکان نگاه چندساحتی و چندبعدی به موضوعات مورد مطالعه را فراهم آورد.

۲. با مطالعات میان‌رشته‌ای می‌توان از دستاوردهای سایر رشته‌ها و تخصص‌ها آگاه شد و با این اطلاعات و آگاهی‌ها بر تنگ‌نظری‌ها و یکسونگری‌های تخصصی غلبه کرد و زمینه را برای نظریه‌پردازی‌های جدید و افزایش دستاوردهای علمی فراهم آورد (برزگر، ۱۳۸۷: ۳۷–۳۸). درواقع، مطالعات میان‌رشته‌ای سبب می‌شود تا خودمداری‌های علمی به همکاری‌های علمی تبدیل شود و زمینه برای تعامل ثمربخش میان حوزه‌های مختلف دانش فراهم آید.

نکته‌ای که هنگام مطالعات میان‌رشته‌ای باید به آن توجه کرد این است که نباید این‌گونه تصور شود که مطالعات میان‌رشته‌ای در همهٔ موقعیت‌ها و برای همهٔ موضوعات و مسائل کارایی دارد. پس از چند دهه تجربهٔ سازمانی و به رسمیت شناخته شدن رشته‌های مستقل و دانشگاهی در حوزهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای، امروزه دربرابر فعالیت‌های میان‌رشته‌ای واکنش‌ها و مقاومت‌های پراکنده، اما جدی وجود دارد که اغلب سازمانی و روشی هستند و نتایج و اهداف مورد نظر را با ابهام‌هایی روبه‌رو می‌کنند. بنابراین، فعالیت‌های میان‌رشته‌ای در عمل، مستلزم دانش فنی، آگاهی از روش‌ها و رعایت دقایق و ظرافت‌های معرفتی و موقعیتی است (خورسندی طاسکوه، ۱۳۸۸: ۸۷).

در اینجا لازم است برای جلوگیری از خلط میان اصطلاحات میان‌رشته‌ای، چندرشته‌ای[1] و فرارشته‌ای[2]، درمورد این مفاهیم توضیحاتی داده شود. براساس OECD[3]، چندرشته‌ای عبارت است از مجاورت و هم‌نشینی رشته‌های مختلف، گاهی بدون ارتباط آشکار بین آن‌ها مانند موسیقی، ریاضیات و تاریخ. فرارشته‌ای عبارت است از بنیان گذاشتن سیستمی از اصول برای مجموعه‌ای از رشته‌ها. میان‌رشته‌ای هم صفتی است که تعامل میان دو یا چند رشتهٔ مختلف را توصیف می‌کند. این تعامل می‌تواند از ارتباط سادهٔ ایده‌ها تا وحدت و یکپارچگی سازمان‌دهی متقابل مفاهیم، روش‌شناسی‌ها، فرایندها، معرفت‌شناسی و هدایت داده‌ها به‌سوی سازمان‌دهی تحقیق و آموزش در یک حوزهٔ به‌نسبت وسیع، گستردگی داشته باشد. گروه مطالعات میان‌رشته‌ای از افرادی تشکیل شده است که در حوزه‌های مختلف دانش (رشته‌ها) با مفاهیم، اصطلاحات، روش‌های مختلف و داده‌هایی که با تلاش کارآمد و مؤثر روی مسئله‌ای سازمان‌دهی شده است، تربیت یافته‌اند (Boisot, 1972: 25-26).

۴. مطالعهٔ ادبیات با رهیافتی میان‌رشته‌ای

ادبیات و مطالعات ادبی قلمرو وسیعی است که مجموعهٔ دانش‌های مختلف و متنوع را به خدمت می‌گیرد و با عبور از مرزبندی‌های محدودکننده، برمبنای رهیافتی ترکیبی و میان‌رشته‌ای موضوع مورد نظر خود را مطالعه می‌کند. با تحلیل متون ادبی برمبنای رهیافتی میان‌رشته‌ای، امکان بررسی موشکافانه و رسیدن به لایه‌های عمیق معنایی متن فراهم می‌آید.

در این بخش از مقاله می‌کوشیم تا با درنظر گرفتن توان میان‌رشته‌ای حوزهٔ ادبیات به‌معنای شکستن مرزهای محدودکننده و رسیدن به درکی جامع و همه‌جانبه از متون ادبی، به تعامل گسترهٔ ادبیات با اصطلاحات، مفاهیم، موضوعات و یافته‌های پژوهش‌های مختلف در رشته‌ها و حوزه‌های زبان‌شناسی، مطالعات فرهنگی و هنر اشاره کنیم. ذکر این نکته ضروری است که در تعیین مبادلات میان مطالعات ادبی و سایر حوزه‌ها و گزینش مواد اطلاعاتی و روش‌شناسی، ماهیت تحقیق نقش اولیه دارد. بسته به هدف و درک و دریافت محقق و

1. multidisciplinary
2. transdisciplinary
3. organization for economic cooperation and development

جهت‌گیری تحقیق او، مرزهای ادبیات گسترش می‌یابد. درواقع، ماهیت تحقیق مشخص‌کنندهٔ گزینش سایر حوزه‌هایی است که باید در کنار ادبیات قرار بگیرند. در بخشی از مطالعات حوزهٔ ادبیات به‌لحاظ ماهیت و ویژگی‌هایشان، نیاز به کاربرد رهیافت‌های میان‌رشته‌ای چشمگیرتر است. برای مثال، نقد ادبی حوزه‌ای بینارشته‌ای است که از ادبیات، زبان‌شناسی، علوم طبیعی، الهیات، علوم اجتماعی، زیست‌شناسی، علوم سیاسی، مطالعات رسانه‌ای و روان‌شناسی استفاده می‌کند. همچنین، می‌توان به رویکردهای نوین در حوزهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی اشاره کرد:

۱-۴. ادبیات تطبیقی به‌مثابهٔ حوزهٔ بینارشته‌ای

مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی این حوزه را رشته‌ای بینارشته‌ای درنظر می‌گیرد و تأکید اغلب پژوهشگران این مکتب بر بررسی رابطهٔ بین ادبیات و سایر حوزه‌های علوم و معرفت بشری است. رماک[1]، از شخصیت‌های برجستهٔ این مکتب، با تعریف نوینی از ادبیات تطبیقی که مورد پذیرش بیشتر تطبیق‌گرایان آمریکایی قرار گرفته، بر ماهیت بینارشته‌ای بودن ادبیات تطبیقی و ارتباط آن با سایر دانش‌های علوم بشری تأکید کرده است:

> ادبیات تطبیقی مطالعهٔ ادبیات در فراسوی مرزهای یک کشور خاص و مطالعهٔ روابط میان ادبیات از یک‌سو و سایر قلمروهای دانش و معرفت مانند هنرها (برای مثال نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (برای مثال سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی) علوم، دین و... از سوی دیگر است. به بیان خلاصه، ادبیات تطبیقی شامل مقایسهٔ یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسهٔ ادبیات با سایر قلمروهای بیانی انسان است (Remak, 1961: 3).

رماک ادبیات تطبیقی را بیشتر به‌مثابهٔ رشتهٔ کمکی بسیار ضروری، پیوند میان بخش‌های کوچک‌تر ادبیات بومی و پلی میان حوزه‌های خلاقیت بشری- که ازنظر ساختار درونی با یکدیگر مرتبط‌اند اما از نظر ساختار بیرونی مجزا از هم هستند- می‌داند تا موضوع مستقلی که باید به هر قیمتی قوانین ثابت خود را داشته باشد (Ibid, 9).

1. H. Remak

اون آلدریج[1]، یکی دیگر از نظریه‌پردازان مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، هدف اصلی این دسته از مطالعات را کنار هم گذاشتن دو ادبیات نمی‌داند؛ بلکه فراهم آوردن روشی می‌داند برای مطالعهٔ عمیق آثار ادبی و قرار دادن ادبیات در کنار سایر دانش‌ها (Aldridge, 1969: 1-6).

از نظریه‌پردازان مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه که بر طرح مباحث نوین در این حوزه از مطالعات تأکید کرده‌اند و طرح مباحث نوین در حوزهٔ ادبیات تطبیقی از سوی آن‌ها به‌معنای پذیرش ادبیات تطبیقی به‌مثابهٔ یک حوزهٔ بینارشته‌ای است، می‌توان به این افراد اشاره کرد (این افراد در ایجاد رویکردهای نوین در مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه بسیار شاخص بودند): رابرت اسکارپیت[2] به‌دلیل توجه به حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبی در مطالعات ادبیات تطبیقی؛ ایو شورل[3] در طرح مسائل مربوط به نظریه‌های ترجمه، اسطوره‌های ادبی و پیوند ادبیات و هنرهای مختلفی مانند سینما، موسیقی، نقاشی، رقص و معماری؛ دانیل هنری پاژو[4] به‌دلیل توجه به نظریه‌های نوینی مانند بینامتنیت[5] نشانه‌شناسی[6] و ادبیات زنان در حوزهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی.

۲-۴. ادبیات و زبان‌شناسی

برخی چنین استدلال می‌کنند که چون زبان «رسانه» ادبیات است، زبان‌شناس محق است دربارهٔ ادبیات به داوری بپردازد. اینکه تحلیل‌های زبانی و حوزه‌های مختلف زبان‌شناسی چگونه می‌توانند در شناخت جامع متون ادبی چه به‌لحاظ ساختاری و چه به‌لحاظ محتوایی مؤثر باشند، از محورهای مهم پژوهش در رویکرد میان‌رشته‌ای زبان‌شناسی ادبیات است.

افرادی که به گسترش ارتباط بین زبان‌شناسی و ادبیات علاقه‌مندند، دو ادعا را برای اهمیت زبان‌شناسی در مطالعهٔ ادبیات مطرح کرده‌اند. اولین و شاید قدیمی‌ترین و کلی‌ترین ادعا این است که زبان رسانه ادبیات است و هرچه بیشتر دربارهٔ رسانه بدانیم، بیشتر دربارهٔ ادبیات خواهیم دانست. ادعای دوم این است که چون نویسنده از میان گزینه‌هایی که نظام زبان به او می‌دهد دست به انتخاب می‌زند، منتقد با کشف الگوهای زبانی- که نویسنده آگاهانه یا

1. O. Aldridge
2. R. Escarpit
3. Y. Chevrel
4. D. H. Pageaux
5. intertextuality
6. semiotics

ناآگاهانه داشته است- می‌تواند به او و اثرش و یا هر دو بینش و بصیرت پیدا کند. البته، ادعای اول آن‌قدر گسترده است که می‌تواند ادعای دوم را دربرگیرد (Lester, 1969: 366). زبان‌شناسی ادبیات دانشی میان‌رشته‌ای است که از تعامل میان زبان‌شناسی و ادبیات به‌وجود آمده است. نظریه‌ها و رویکردهای زبان‌شناسی ازجمله دستور زایشی-گشتاری چامسکی که نظریه‌ای صورت‌گراست، نظریهٔ نقشگرای یاکوبسن و دستور شناختی در تعامل با ادبیات هستند. زبان‌شناسی دریچه‌ای برای دریافت ماهیت ادبیات است. از آنجا که بررسی رابطهٔ میان زبان‌شناسی با ادبیات تحقیقی گسترده را می‌طلبد، ما در این مقاله فقط رابطهٔ تحلیل انتقادی گفتمان[1] با ادبیات، رابطهٔ نشانه‌شناسی زبانی با ادبیات و رابطهٔ زبان‌شناسی با شعر را بررسی می‌کنیم.

زبان ابزاری برای برقراری ارتباط میان افراد بشر است. برخی از نقش‌های زبان عبارت‌اند از: ایجاد ارتباط میان اهل زبان، اطلاع‌رسانی، توضیحی، اندیشگانی، حدیث نفس، شخصی، هنری و زیبایی‌آفرینی، عاطفی و تخیلی. ادبیات از نقش‌های زیبایی‌آفرینی، تخیلی، عاطفی و حدیث نفس بیشتر از نقش‌های اجتماعی بهره می‌گیرد. زبان‌شناسی رشته‌ای است که به بررسی علمی نظام زبان می‌پردازد. از آنجا که مادهٔ ادبیات زبان است، باید برای درک و فهم بهتر این حوزه، مطالعات زبان‌شناختی منظور شود. در ادامه، به بررسی سه مورد از کاربرد یافته‌های زبان‌شناسی در ادبیات می‌پردازیم.

۱-۲-۴. زبان‌شناسی و شعر

به‌عقیدهٔ یاکوبسن، مطالعهٔ شعر از علم زبان‌شناسی جدایی‌ناپذیر است و در قلمرو آن قرار می‌گیرد (یاکوبسن، ۱۹۶۴ به نقل از عزب‌دفتری، ۱۳۶۲: ۳۰). شعر رخدادی است که در زبان اتفاق می‌افتد و ابزارهای آفرینش آن از زبان است. به‌گفتهٔ صفوی، اعتقاد به نقش ادبی زبان برآمده از آرای اشکولفسکی، موکارفسکی و هاورانک است. آن‌ها فرایندهای خودکاری[2] و برجسته‌سازی[3] را از هم متمایز کردند. فرایند برجسته‌سازی فرایندی است که زبان خودکار را به زبان ادب تبدیل می‌کند و در آفرینش شعر نقش مهمی دارد. قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی دو گونهٔ فرایند برجسته‌سازی‌اند. فرایند قاعده‌افزایی افزودن قواعدی بر قواعد زبان هنجار یا

1. critical discourse analysis
2. automatisation
3. foregrounding

خودکار است. این فرایند در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی طبقه‌بندی می‌شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۳-۳۶). نمونه‌ای از کاربرد قاعده‌افزایی آوایی در ادبیات در بیت زیر مشاهده می‌شود:

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار *دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود*

در این بیت، بسامد وقوع همخوان /s/ بیش از سایر همخوان‌هاست. به این نوع قاعده‌افزایی، واج‌آرایی نیز گفته می‌شود. قاعده‌افزایی بر برونهٔ زبان عمل می‌کند و در معنا دخالتی ندارد. به همین دلیل، نتیجهٔ قاعده‌افزایی شکلی موسیقایی زبان خودکار است. قاعده‌افزایی آن‌گاه که چیزی جز تکرار نباشد و این تکرار در معنا دخالتی نداشته باشد یعنی معنای ثانوی القا نکند، ابزار نظم‌آفرینی به‌شمار می‌آید. قاعده‌افزایی هنگامی ابزار شعرآفرینی درنظر گرفته می‌شود که تکرار در معنا دخیل باشد و معنای ثانوی القا کند (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶-۳۷).

دیگر ابزار شعرآفرینی، قاعده‌کاهی است که به انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار یا خودکار گفته می‌شود (Leech, 1969: 59). انواع قاعده‌کاهی عبارت‌اند از: آوایی، نحوی، گویشی، زمانی، سبکی، نوشتاری، واژگانی و معنایی (صفوی، ۱۳۸۳: ۷۹-۸۴). کاربرد واژه‌هایی که در زمان سرودن شعر در زبان خودکار متداول نیستند، نمونه‌ای از قاعده‌کاهی زمانی است. به قاعده‌کاهی زمانی آرکائیسم (کهن‌گرایی) نیز گفته می‌شود. در شعر زیر از اخوان ثالث، شاعر معاصر، کاربرد فعل «یازی» از مصدر «یازیدن» نمونه‌ای از قاعده‌کاهی زمانی است:

وگر دست محبت سوی کسی یازی
به اکراه آورد دست از بغل بیرون که سرما سخت سوزان است

هنگامی‌که شاعری واژهٔ جدیدی بسازد که پیش از آن چنان واژه یا ترکیبی در زبان خودکار وجود نداشته، از قاعده‌کاهی واژگانی در شعرش استفاده کرده است. مانند واژهٔ «آذرخشواره» در شعر شفیعی کدکنی:

با آذرخشواره شعرم
فریاد می زنم که مبادا
اینجا
فردا کتیبه‌ای بنویسند
با قطرهٔ مرکب ظلمت
با لهجهٔ تتار
شهری که رفت از یاد

ملاحظه می‌شود که در بررسی ساختار زبانی متون ادبی و تحلیل آن‌ها از دید زیبایی‌شناسانه و کاربرد صنایع ادبی، مطالعات زبان‌شناسی مفید و راهگشاست.

۲-۲-۴. تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات

تحلیل گفتمان یکی از رویکردهای مطرح در حوزهٔ زبان‌شناسی است. این رویکرد گرایش مطالعاتی میان‌رشته‌ای است که از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ تا اواسط دههٔ ۱۹۷۰م به‌دنبال تغییرات گستردهٔ علمی- معرفتی در رشته‌هایی مانند انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، جامعه‌شناسی خرد، روان‌شناسی ادراکی و اجتماعی، نشانه‌شناسی، شعر، زبان‌شناسی و دیگر رشته‌های علوم اجتماعی و انسانیِ علاقه‌مند به مطالعات نظام‌مندِ ساختار و کارکرد و فرایندِ تولید گفتار و نوشتار ظهور یافته است (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۷). رویکرد جدید و توسعه‌یافتهٔ تحلیل گفتمان، زبان‌شناسی انتقادی و به‌دنبال آن تحلیل گفتمان انتقادی است. رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، تحلیل گفتمان را به‌لحاظ نظری و روش‌شناسی از سطح توصیف به سطح تبیین ارتقا داده و دامنهٔ تحلیل گفتمان را از سطح خرد یعنی بافت موقعیت فرد به سطح کلان یعنی جامعه، تاریخ و ایدئولوژی وسعت داده است. تحلیل گفتمان انتقادی نوعی پژوهش تحلیل گفتمان است که شیوهٔ سوءاستفاده از قدرت جمعی، سلطه و نابرابری را که از طریق متن و گفت‌وگو در بافت اجتماعی و سیاسی وضع و بازتولید و دربرابر آن مقاومت می‌شود، بررسی می‌کند. در اینجاست که تحلیل گفتمان انتقادی موضعی آشکار می‌گیرد و درپی آن است تا نابرابری اجتماعی را درک و افشا کند و سرانجام درمقابل آن ایستادگی نماید (Van Dijk, 1998: 1). در نظر تحلیلگران گفتمان انتقادی، همهٔ متون در خدمت ارتباط هستند. ازاین‌روست که آن‌ها متون ادبی را مانند سایر متون می‌دانند و آن‌ها را با نگرش و روش انتقادی تحلیل و تفسیر و تبیین می‌کنند. درمورد ارتباط تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات باید گفت زبان‌شناسی از مسیر تحلیل گفتمان انتقادی با ادبیات در انواع ادبی، سبک‌شناسی و نقد ادبی برای تعیین چارچوب‌های نظری و الگوهای تحلیل ارتباط دارد و در این زمینه‌ها کارآمد و مؤثر است (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۹). مفاهیم ایدئولوژی و قدرت که از مفاهیم بنیادی در تحلیل گفتمان انتقادی هستند، در تحلیل متون ادبی نیز وجود دارند و پررنگ ظاهر می‌شوند. ماشری نیز در بیان جنبه‌های ایدئولوژیک متون در مقاله‌ای با عنوان «لنین ناقد تولستوی» با اشاره به تضادهای موجود در متن، بر این عقیده است که برخی از این تضادهای موجود، نه بر اثر بازتاب

تضادهای تاریخی، بلکه به‌دلیل غیاب این بازتاب‌ها هستند. به‌اعتقاد ماشری، افق ایدئولوژی توصیفی است که منتقد از ایدئولوژی‌ای که متن را شکل می‌دهد اما هیچ‌گاه به‌طور کامل در آن ظاهر نمی‌شود، به‌دست می‌دهد (مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۰). از آنجا که در متون ادبی ایدئولوژی‌های پنهان وجود دارد، زبان‌شناسان و منتقدان متون ادبی باید به‌منظور نمایاندن و افشا کردن حقایق نهفته در پشت متون از سازکارهایی مناسب بهره گیرند و منفعل نباشند.

۳-۲-۴. نشانه‌شناسی زبانی و ادبیات

سوسور زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌داند. نشانه چیزی است که بر چیز دیگری جز خودش دلالت کند. نشانه‌ها همچون دو روی یک سکه هستند که بر دو جزء دال و مدلول اتکا دارند. نشانه‌ها بر سه نوع‌اند: ۱. نشانهٔ تصویری که میان صورت و مفهوم آن شباهتی عینی و تقلیدی وجود دارد؛ مانند تصویر مار که بر خود مار دلالت دارد. ۲. نشانهٔ طبیعی که میان صورت و مفهوم آن رابطهٔ علیت برقرار است؛ مانند رابطهٔ میان دود و آتش. ۳. نشانهٔ قراردادی یا وضعی که میان صورت (دال) و مفهوم (مدلول) آن رابطهٔ پیوستگی است، ولی این پیوستگی و ارتباط بر اثر توافق و قرارداد به‌منظور ایجاد ارتباط و رساندن پیام شکل گرفته است؛ مانند دلالت لفظ «درخت» بر معنای «درخت». زبان مرکّب از همین نوع نشانه‌هاست. نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی نشانه‌ها می‌پردازد. نشانه‌شناسی درپی آن است تا به ما نشان دهد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و قوانین حاکم بر آن‌ها چیست. «نشانه‌شناسی بیشتر به‌عنوان رویکردی که به تحلیل‌های متنی می‌پردازد شناخته شده است. تمرکز تحلیل‌های ساختارگرا بر آن روابط ساختاری است که در نظام‌های دلالتی در یک لحظهٔ خاص وجود دارند.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۷). مقصود ما از رابطهٔ نشانه‌شناسی و ادبیات، فقط بررسی نشانه‌های زبانی در متون ادبی است. زمانی‌که از دریچهٔ نشانه‌شناسی زبانی به متون ادبی می‌نگریم، درپی کشف دلالت‌های نهفته در متن هستیم. یکی از شیوه‌های درک متون ادبی و معانی نهفته در آن‌ها، بررسی نشانه‌های زبانی آن متون است. هرچند متون ادبی مانند سایر متون از نشانه‌های قراردادی بهره می‌گیرند، در متن ادبی فرایند جدیدی رخ می‌دهد و آن فرایند، شکل‌گیری نشانه‌های زبانی جدید است. در متون ادبی، نشانه‌هایی که خاص درون متن هستند، بار معنایی جدیدی به خود می‌گیرند که بیرون از آن گفتمان آن بار معنایی را از دست می‌دهند. برای مثال، واژهٔ «آینه» در گفتمان ادبی معنای قراردادی اولیهٔ خود را ندارد و گاه بر ساحتی از عرفان دلالت می‌کند. در متون عرفانی، آینه محل تجلی است. نشانه‌های زبانی در متون ادبی می‌توانند به سطح نشانهٔ

تمثیلی یا مجازی و درنهایت نماد حرکت کنند. نشانه‌شناسی زبانی به‌دنبال آن است تا نشانه‌های قراردادی را که به گفتمان ادبی نیروی ساختن معنا یا معانی جدید را می‌دهد، شناسایی کند.

۳-۴. سبک‌شناسی به‌مثابهٔ حوزهٔ بینارشته‌ای

پیتر بری، از نظریه‌پردازان حوزهٔ سبک‌شناسی، بر این باور است که سبک‌شناسی رهیافتی است نقادانه که از روش‌ها و یافته‌های علم زبان‌شناسی برای تحلیل متون ادبی بهره می‌گیرد (بری، ۱۳۶۹: ۹۱). او بخشی از مقالهٔ خود را به شرح کوتاهی از تاریخچهٔ سبک‌شناسی اختصاص می‌دهد (همان، ۹۴-۹۹). بری در بیان تاریخچهٔ علم سبک‌شناسی، حوزهٔ مطالعات این رشته را برخاسته از بلاغت و زبان‌شناسی سنتی می‌داند که معمولاً با نام فقه‌اللغه شناخته می‌شد. ازاین‌رو، بر این باور است که یافته‌های بلاغت و زبان‌شناسی در رسیدن به رهیافت‌های نوین در حوزهٔ مطالعات سبک‌شناسی و کشف ابعادی از متون که از نگاه خوانندهٔ معمولی پنهان مانده، راهگشاست و چه‌بسا به آگاهی از نکاتی منجر شود که تفسیر ما را از متن دگرگون کند. او در بیان مؤلفه‌های سبکی مورد نظر خود و تحلیل سبک‌شناسانهٔ آثار ادبی برپایهٔ آن‌ها، از دستاوردهای زبان‌شناسی بهره می‌گیرد. برای نمونه، بری به استدلال کالین مک‌کیب[1] دربارهٔ شخصیت فالستاف[2] - که از نظر جنسی دارای عنصری مبهم است- در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر اشاره می‌کند. به‌اعتقاد مک‌کیب، فالستاف بارها از شکم بزرگ خود یاد می‌کند که مانع جنگیدنش می‌شود؛ اما واژه‌ای که فالستاف به‌کار می‌برد، «شکم» نیست؛ بلکه «زهدان» است. به‌گفتهٔ مک‌کیب، در زمان نگارش نمایشنامه کلمهٔ «زهدان» به‌لحاظ معنایی دستخوش تحول بود. این واژه در معنای دیرینهٔ خود، برای اشاره به عضو بدن زنان و مردان به‌کار می‌رفت؛ اما این کلمه در آن زمان معنای خاص جدیدی نیز به خود گرفت؛ معنایی مبتنی‌بر جنسیت برای اشاره به عضو بدن زنان. زمانی‌که این واژه درحال گذار از یک معنا به معنایی دیگر بود، هر دو معنا را شامل می‌شد (همان، ۱۰۳-۱۰۴). بنابراین، بررسی زبان‌شناسانهٔ واژگان به‌کاررفته در متون در سطح سبک‌شناسی زبانی متن پژوهشگر را به رهیافت‌های نوینی رهنمون می‌شود.

1. Colin McCabe
2. Falstaff

۴-۴. ادبیات و مطالعات فرهنگی

مطالعات فرهنگی به‌مثابهٔ رویکردی میان‌رشته‌ای، نخستین‌بار در دههٔ ۱۹۵۰م و از درون لیویزیسم (گونه‌ای از مطالعات نقد ادبی) در بریتانیا ظهور یافت. «این مطالعات بر ذهنیت و سوبژکتیویته[1] متمرکز بودند؛ به این معنا که فرهنگ را در ارتباط با زندگی افراد مطالعه کردند و از پوزیتیویسم علمی جامعه‌شناختی یا عینی‌گرایی رو برگرداندند.» (دیورینگ، ۱۳۸۲: ۱). مطالعات فرهنگی در تحلیل داده‌های خود از یافته‌های رشته‌هایی مانند ادبیات، تاریخ، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و ارتباطات بهره می‌گیرد. همچنین، رهیافت‌های مطالعات فرهنگی به‌ویژه در حوزهٔ نقد ادبی کاملاً آشکار است. درواقع، رابطهٔ بین مطالعات فرهنگی و نقد ادبی دوسویه است.

طرح پژوهش‌های متنوع در حوزهٔ فمنیست درشمار این دسته از پژوهش‌هاست که به‌طور گسترده از روش‌های پژوهش حوزه‌هایی مانند تاریخ، ادبیات، مطالعات دینی، فلسفه، پزشکی و... استفاده می‌کند. نمونه‌ای از این نوع مطالعهٔ بینارشته‌ای فمنیستی کتاب *تاریخی ازآن خودشان*[2] نوشتهٔ بونی اندرسون[3] و جودیت زینسر[4] (۱۹۹۸) است که با داشتن خاصیتی بینارشته‌ای، به بررسی چگونگی قدرت‌یابی مردان و سرکوب زنان در تمدن‌های گوناگون می‌پردازد (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۸۵).

مطالعات فمنیستی اساساً رویکردی بینارشته‌ای دارند. درواقع، جنبش فمنیسم و مطالعات آن برمبنای نظریه‌ای مستقل و منسجم بنا نشده است و به همین دلیل، فمنیست‌ها توانسته‌اند از حجم وسیعی از موضوعات، مفاهیم و روش‌های مرتبط با حوزه‌های دیگر بهره‌مند شوند. فمنیست‌ها اغلب مایل‌اند مفاهیم و ابزارهای روش‌شناختی مورد نیاز خود را از سایر حوزه‌ها وام بگیرند. حوزهٔ تاریخ به‌ویژه کاربرد آن در مطالعات تاریخ‌نگاری فمنیستی، نقد ادبی، رسانه‌ها، مطالعات جامعه‌شناسی و سیاست نیز از حوزه‌هایی است که در مطالعات فمنیستی کاربرد فراوان و تأثیرگذاری دارد.

---

1. subjectivity
2. *A History of Their Own*
3. Bonnie Anderson
4. Judith P. Zinsser

۵-۴. ادبیات و هنرها

رشته‌های هنری مانند موسیقی، معماری، سینما، رسانه‌های جمعی و... می‌توانند با ادبیات شریک باشند و در قلمرو مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات قرار گیرند. ایو شورل در تحقیق تقریباً مختصری که درزمینهٔ ادبیات تطبیقی انجام داده، به رابطهٔ ادبیات با رشته‌هایی مثل نقاشی، مجسمه‌سازی، سینما/ تلویزیون، موسیقی، رقص، معماری و... اشاره کرده است. او به این نکته می‌پردازد که آثار ادبی به‌عنوان متونی جامع می‌توانند ترکیبی از تمام هنرها را داشته باشند و آن‌ها را در خود ادغام کنند. به گفتهٔ شورل، می‌توان پیوند بین ادبیات و هنرها را بررسی کرد و به این نکته پرداخت که چگونه در یک رابطهٔ متقابل، ادبیات و هنرها مواد اصلی را برای یکدیگر فراهم می‌کنند (ر.ک شورل، ۱۳۸۶: ۱۳۲-۱۴۹). شورل به کتاب روسو با عنوان *هنر و ادبیات: یک «وضع فعلی» و تأملاتی چند*[1] (۱۹۷۷) اشاره می‌کند که به‌عنوان پژوهشی میان‌رشته‌ای درزمینهٔ ادبیات و هنر، پیوند این دو حوزه را بررسی کرده و به طرح مسائل روش‌شناسی نوین پرداخته است (همان، ۱۳۴).

همچنین، ذیل این عنوان می‌توان به دانش‌های بین‌رسانه‌ای و رابطهٔ آن‌ها با قلمرو مطالعات ادبی اشاره کرد. دانش بین‌رسانه‌ای[2] برای اولین‌بار در محافل دانشگاهی آلمان مطرح، و از آن پس به حوزه‌ای ثابت در نقد تبدیل شد. مبنای نظری دانش بین‌رسانه‌ای از آخرین دههٔ قرن بیستم به‌صورت جدی در علوم فرهنگی و ادبیات بحث و بررسی شده است. با گسترش مباحث چندرشته‌ای و فرارشته‌ای عبارت «دانش بین‌رسانه‌ای» کلیدواژهٔ مباحث مربوط به ادبیات، رسانه‌ها، هنر و علوم فرهنگی شده است و با ایجاد تحولات ساختاری، مفهومی و مبنایی در بستر دیجیتال و در حوزه‌های مرتبط، هر روز ابعاد دیگری می‌یابد (حقانی، ۱۳۸۹: ۱۰۳). راجوسکی[3] در تعریفی کلی و مبهم، دانش بین‌رسانه‌ای را مقایسهٔ آثاری (هنری) می‌داند که از رسانهٔ دیجیتالی به‌عنوان قالب رسانه‌ای استفاده می‌کنند. مبنای نظری دانش بین‌رسانه‌ای بر وجود دست‌کم دو رسانهٔ ارتباطی در یک اثر استوار است (همان‌جا).

1. *Art et Littérature: un "Etat Present" et Quelques Réflexions*
2. intermediately
3. Rajewsky

۵. نکاتی دربارهٔ آسیب‌شناسی و روش‌شناسی رهیافت‌های میان‌رشته‌ای در ادبیات

تأکید بر استفاده از رویکرد میان‌رشته‌ای در برخی از حوزه‌های پژوهش‌های ادبی به‌معنای از بین بردن استقلال روشی و تضعیف ماهیت مستقل ادبیات نیست؛ بلکه به‌معنای یافتن شیوه‌ای است برای ایجاد پل ارتباطی در بهره‌گیری از دستاوردهای سایر علوم در حوزهٔ مطالعات ادبی و غنا بخشیدن به مطالعات ادبی؛ زیرا به همان اندازه که محدود کردن مطالعات ادبی به مرزهای بسته، جدایی مطالعات ادبی از سایر حوزه‌های علمی و فرهنگی و در انزوا قرار گرفتن ادبیات برای دستاوردهای پژوهش‌های ادبی خطرناک و زیان‌بار است، وسعت بخشیدن غیرنظام‌مند و بدون توجه به اهداف کاربردی مطالعات بینارشته‌ای در حوزهٔ ادبیات نیز مطالعات ادبی را به سمت‌وسوی تحلیل‌های ناموجّه و یکسونگرانه سوق می‌دهد.

توجه به نزدیک بودن ماهیت رشته‌ها لازم است؛ اما تأکید بر این نکته نیز ضروری است که مطالعات میان‌رشته‌ای را نباید با وسعت بخشیدن به حوزهٔ آکادمیک یک رشتهٔ دانشگاهی یکسان تلقی کرد. برای مثال، درست است که رهیافت‌های زبان‌شناسی در مطالعهٔ عینی ادبیات راهگشاست، این مسئله نباید موجب شود مرزبندی‌های علمی و منطقی رشته‌های مختلف را نادیده بگیریم. برای نمونه، رومن یاکوبسن در مقالهٔ پایانی خود در همایش مشهور *کنفرانس دربارهٔ سبک*- که در سال ۱۹۵۸م در دانشگاه ایندیانا برگزار شد ـ برمبنای نزدیکی و ارتباط میان حوزهٔ ادبیات و زبان‌شناسی تا آنجا پیش می‌رود که ظاهراً قصد دارد ادبیات را بخشی از قلمرو زبان‌شناسی قلمداد کند: «شعرشناسی به مسائل ساختار کلام می‌پردازد... از آنجا که زبان‌شناسی علم جهانی ساختار کلام است، شعرشناسی را باید جزء مکمل زبان‌شناسی دانست.» پیتر بری در این‌باره اضافه می‌کند: باید توجه داشت که منظور یاکوبسن از «شعرشناسی»، مطالعهٔ ادبیات به‌مفهوم عام کلمه است و نه‌فقط مطالعهٔ شعر (ر.ک بری، ۱۳۶۹: ۹۵).

سؤال‌های اساسی‌ای که باید مطرح شود از این قرار است: آیا در کنار هم قرار دادن موضوعات و روش‌های متعلق به دو رشته به‌معنای انجام دادن پژوهش بینارشته‌ای است؟ چگونه می‌توان بین ادبیات و سایر حوزه‌های علوم انسانی هم‌زیستی و تعاملی ثمربخش برقرار کرد، به‌گونه‌ای که چنین مطالعه‌ای به‌منظور رسیدن به اهداف نهایی مطالعات بینارشته‌ای باشد و محقق را به درک جامع و عمیق از موضوع مورد مطالعهٔ خود سوق دهد؟ آیا برای ترکیب

رشته‌ها و روش‌های برگرفته از آن‌ها و درنهایت حل آن‌ها در ساختاری تازه شیوهٔ نظام‌مندی وجود دارد؟

یک چارچوب‌بندی پذیرفتنی در این زمینه بحث رماک در تعیین روش‌شناسی مطالعات نوین ادبیات تطبیقی است. آنچه رماک مطرح می‌کند، با اندکی تسامح می‌تواند الگوی مناسبی را برای تعیین مناسبات میان ادبیات و سایر رشته‌ها فراهم آورد. پیشتر اشاره شد که رماک حوزهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی را به‌مثابهٔ یک حوزهٔ بینارشته‌ای درنظر می‌گیرد. رماک معتقد است اگر محققی بخواهد دربارهٔ منابع تاریخی نمایشنامه‌های شکسپیری تحقیقی انجام دهد، این پژوهش فقط درصورتی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی جای می‌گیرد که تاریخ‌نگاری و ادبیات دو قطب اصلی پژوهش باشند، واقعیت‌ها یا گزارش‌های تاریخی و انطباق‌های ادبی آن‌ها به‌گونه‌ای نظام‌مند مقایسه و ارزیابی شده باشد و همچنین نتایج این بررسی هر دو حوزهٔ تاریخ‌نگاری و ادبیات را به‌حیث ماهیتشان دربرگیرد. مثال دیگر رماک تحقیق دربارهٔ نقش پول در رمان *باباگوریو*[1] اثر بالزاک[2] است. به‌باور او، این نوع بررسی اگر به‌طور اساسی (نه‌فقط برحسب نمونه‌های اتفاقی) به نفوذ ادبی یک نظام منسجم مالی یا مجموعه‌ای از تفکرات مالی مربوط شود، بررسی‌ای تطبیقی به‌شمار می‌آید. یا در بررسی شخصیتی در رمان هنری جیمز[3] اگر از این شخصیت در پرتو نظریه‌های روان‌شناسانهٔ فروید (یا آدلر، یونگ و...) چشم‌اندازی روشمند ارائه شود، در قلمرو ادبیات تطبیقی جای می‌گیرد (Remak, 1961: 9). بنابراین، دوقطبی بودن تحقیق و کاربرد نظام‌مند مفاهیم و روش‌های دو حوزه به‌گونه‌ای که نتایج تحقیق هر دو حوزه را به لحاظ ماهیتشان دربرگیرد، شروط اساسی‌ای است که رماک مطرح می‌کند.

بنابراین، واضح است که طرح مطالعات بینارشته‌ای درجهت کم کردن فاصلهٔ بین ادبیات و سایر حوزه‌های علوم انسانی کافی نیست؛ بلکه چگونگی طرح این دسته از مطالعات و توجه به قابلیت‌های مختلف مطالعات بینارشته‌ای در حوزه‌های مورد استفاده باید مورد نظر قرار گیرد. این مسئله مستلزم یافتن روش‌های منطقی و کارآمد در بهره‌گیری از توان علمی و تحقیقاتی سایر دانش‌ها و حوزه‌های علمی به‌عنوان پیش‌نیازها، ضرورت‌ها و مکمل‌ها در حلّ دغدغه‌های پژوهش‌های ادبی است. تعریفی که از ماهیت مطالعات بینارشته‌ای بیان می‌کنیم و

1. *Père Goriot*
2. Balzac
3. Henry James

جهت‌گیری روشی که برای آن‌ها درنظر می‌گیریم، باید با توجه به اهداف غایی پژوهش‌های میان‌رشته‌ای باشد. ازاین‌رو، نیاز به بازنگری‌های بنیادین در روشن کردن تعریف، کاربرد، روش‌شناسی و اهداف رویکردهای میان‌رشته‌ای در حوزهٔ مطالعات ادبی ضروری است.

۶. نتیجه‌گیری

حوزهٔ میان‌رشته‌ای، حوزهٔ مطالعاتی یا تحقیقی یا دانشگاهی است که از تلفیق چند رشته به‌دست می‌آید یا در مطالعات و تحقیقاتش از یافته‌های چند رشته استفاده می‌کند. این حوزه از مطالعات به‌دنبال نارسایی و آسیب‌های موجود در علوم ناب و یک‌جانبه‌نگری و از دست دادن نگاه جامع به موضوعات مورد مطالعه شکل گرفت. ادبیات و مطالعات ادبی قلمرو وسیعی است که با برخورداری از قابلیت بهره‌گیری از رهیافت‌های میان‌رشته‌ای می‌تواند با استفاده از یافته‌های حوزه‌های مختلف دانش و معرفت و کاربرد مفاهیم، اصطلاحات و روش‌شناسی آن‌ها به نتایج جامع و موجّهی در تحلیل متون ادبی دست یابد. رسیدن به درکی جامع و همه‌جانبه از متون ادبی به‌دنبال تعامل گسترهٔ ادبیات با اصطلاحات، مفاهیم، موضوعات و یافته‌های پژوهش‌های مختلف در رشته‌ها و حوزه‌های گوناگون به‌ویژه زبان‌شناسی، مطالعات فرهنگی و هنر محقق می‌شود. توجه به این نکته نیز ضروری است که وسعت بخشیدن به مرزهای مطالعات ادبی باید با درنظر گرفتن اصول و روش‌های منطقی و مرزبندی‌های منسجم دانشگاهی باشد. از سوی دیگر، باید ماهیت تحقیق ادبی در تعیین حوزه‌های علمی دیگر و روش‌شناسی آن‌ها مورد توجه قرار گیرد و جهت‌گیری روشی مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزهٔ ادبیات با توجه به اهداف غایی پژوهش‌های میان‌رشته‌ای باشد.

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۶). «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات». *زبان‌پژوهی*. صص۱۷-۲۷.
- اعتمادی‌زاده، هدایت‌اله و دیگران (۱۳۸۸). «نگاهی کلی به برنامهٔ درسی میان‌رشته‌ای». *فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. س۱. ش۳. صص۱۹-۵۳.
- برزگر، ابراهیم (۱۳۸۷). «تاریخچه، چیستی و فلسفهٔ پیدایش علوم میان‌رشته‌ای». *فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. ش۱. صص۳۷-۵۶.

- بری، پیتر (۱۳۶۹). *سبک‌شناسی، زبان‌شناسی و نقد ادبی* (مجموعه‌مقالاتی از راجر فالر و همکاران). ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.
- دیورینگ، سایمون (۱۳۸۲). *مطالعات فرهنگی*. ترجمهٔ نیما ملک‌محمدی و شهریار وقفی‌پور. تهران: تلخون.
- حقانی، نادر (۱۳۸۹). «از ادبیات تطبیقی تا دانش بین‌رسانه‌ای» در *دانش‌های تطبیقی*. به‌کوشش بهمن نامورمطلق و منیره کنگرانی. تهران: سخن.
- خورسندی طاسکوه، علی (۱۳۸۷). *گفتمان میان‌رشته‌ای دانش: گونه‌شناسی، مبانی نظری و خط‌مشی‌ها*. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۸). «میان‌رشتگی و مسائل آن در آموزش عالی». *فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. س۱. ش۲. صص۸۵-۱۰۱.
- رضایی، مهدی (۱۳۸۹). «گفتمان میان‌رشته‌ای دانش». *کلیات کتاب ماه*. صص ۳۰-۳۴.
- سبزیان، سعید و میرجلال‌الدین کزازی (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.
- شاقول، یوسف و محمد عموزاده (۱۳۸۶). «میان‌رشته‌ای‌ها: تعاریف و ضرورت‌ها». *رهیافت*. ش۴۰. صص۲۵-۳۴.
- شورل، ایو (۱۳۸۶). *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ طهمورث ساجدی. تهران: امیرکبیر.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۲. تهران: سورهٔ مهر.
- عزب‌دفتری، بهروز (۱۳۶۲). «زبان‌شناسی و ادبیات: نظم و نثر». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*. ش۱۳۰. صص۲۹-۵۵.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۸۷). *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و دیگران. تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۹). «دانش‌های تطبیقی مطالعهٔ بین‌رشته‌ای دانش‌های تطبیقی» در *دانش‌های تطبیقی*. به‌کوشش بهمن نامورمطلق و منیره کنگرانی. تهران: سخن.
- Aldridge, A. Owen [Ed.] (1969). *Comparative Literature, Matter and Method*. Chicago: University of Illinois Press.
- Bassnett, Susan (1993). *Comparative Literature, A Critical Introduction*. Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell.
- Boisot, M. (1972). "Discipline and Interdisciplinarity" in *Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities*. Paris: OECD, Pp. 89-97.

- Davis, J. K. (1995). *Interdisciplinary Courses and Team Teaching*. Westport: Oryx Press.
- Escarpit, R. (1958). *La Sociologie de la literature*. Presses universitaires de France.
- Klein, J. T. & H. L. William (1998). "Advancing Interdisciplinary studies" in H. L. William (Ed.). *Interdisciplinarity: Essays from the Literature*. College Intrance Examination Boards. Pp. 3-22.
- Klein, J. T. (1998). "The Discourse of Interdisciplinarity". *Liberal Education*. *84*. *Vol. 3*. Pp. 4-11.
- Leech, G. N. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman.
- Lester, M. (1969). "The Relation of Linguistics to Literature". *No. 5. Vol. 30*. Pp. 366-370, Retrieved 1 February 2012, from: http://www.jstor.org/pss/374340
- *Online Etymology Dictionary*. Retrieved 2 February 2012, from: http://www.etymonline.com/
- *Online Oxford English Dictionary*. Retrieved 17 January 2012, from: http://oxforddictionaries.com/definition/discipline?region=us&q=discipline
- Pageaux, D. H. (1994). *La littérature Générale et Compare*. Paris: Colin.
- Remak, Henry H. H. (1961). "Comparative Literature, Its Definition and Function" in Newton P. Stallknecht and Horst Frenz [Eds.]. *Comparative Literature: Method & Perspective*. Carbondale & Amsterdam: Southern Illinois Press. Pp. 1-57.
- Van Dijk, T. A. (1998). "Critical Discourse Analysis". Retrieved 21 March 2009, from: http://www.discourses.org/OldArticles/Critical%20discourse%20analysis.pdf

فصل چهارم

نشانه‌شناسی شعر

بررسی نشانه‌شناختی التفات در شعر معاصر فارسی:
نمونه‌هایی از شعر احمد شاملو و هوشنگ ابتهاج

فرزان سجودی *

فرید دهقان طرزجانی **

چکیده

در این مقاله، با تکیه بر نمونه‌هایی از شعرهای احمد شاملو و هوشنگ ابتهاج، به بررسی نشانه‌شناختی صنعت ادبی التفات در شعر معاصر فارسی می‌پردازیم. این صنعت رابطه‌ای کوتاه‌شده میان شاعر، خواننده و خطاب‌شونده است که در آن، شاعر روی خود را به ابژه یا مفهومی انتزاعی بازمی‌گرداند و با انسان‌پنداری آن، گسستی زیبایی‌شناختی خلق می‌کند. ازهمین‌رو، نخست روشن می‌کنیم که مقصودمان از التفات چیست. سپس پیشینهٔ موضوع تحقیق را مرور می‌کنیم. لازم است یادآوری کنیم باوجود کاربرد دیرین این صنعت در شعر فارسی، مطالعات انجام‌شده دربارهٔ آن درحد چند تعریف بلاغی باقی مانده؛ درحالی که در غرب از نظرگاه‌های گوناگونی به آن پرداخته‌اند. در ادامه، با اتخاذ رویکرد پساساخت‌گرایانهٔ جاناتان کالر، به بررسی این صنعت در دو شعر برگزیده از احمد شاملو و هوشنگ ابتهاج می‌پردازیم. کالر چهار سطح خوانش را برای توصیف کارکرد التفات برمی‌شمرد که ما نیز با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی شعر فرزان سجودی سطح پنجمی را به آن افزوده‌ایم؛ این سطح به‌منظور بحث دقیق‌ترِ ماهیت التفات در جهان خیالین شعر طرح‌ریزی شده است. همچنین، در

* دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر تهران fsojoodi@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام‌نور tchaikowsky2005@yahoo.com

این پژوهش، به‌دنبال گسست‌های زیبایی‌شناختی‌ای هستیم که حاصلِ اصطکاک و مقاومت نیروی التفاتی دربرابر نیروی روایی در شعر است. هدف مقاله آن است تا با به‌کارگیری روش‌های نشانه‌شناسی، سازکار تولید معنای این صنعت را در شعر معاصر فارسی تبیین کند.

واژه‌های کلیدی: التفات، بینامتنیت، نشانه‌شناختی، پیش‌انگاری، انسان‌پنداری، احمد شاملو، هوشنگ ابتهاج.

۱. مقدمه

در بلاغت ادبی، التفات[1] یعنی برگرداندن رویِ سخن از مخاطب اصلی شعر به مخاطب فرعی. باوجود کاربرد فراوان و دیرین این صنعت در شعر فارسی، مطالعات در این گستره بسیار محدود بوده و اغلب در چارچوب تعریف‌هایی تکراری و یکسان محصور مانده است. اما تحول در مطالعات نشانه‌شناختی ادبیات پرتو تازه‌ای را بر سازکار تولید معنای این صنعت در شعر افکنده است. جاناتان کالر[2] معتقد است وجود التفات با ساختاری قراردادی سبب شد تا این صنعت مدت‌ها یک عنصر موروثی فاقد معنا تلقی شود؛ اما امروز یکی از پیچیده‌ترین صنایع بیانی است که با خوانش‌هایی متفاوت به آن نگریسته می‌شود (کالر، ۱۳۸۸: ۲۴۳).

در این پژوهش، برآنیم تا با به‌کارگیری رویکرد نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا و روش تحلیلی- توصیفی، کارکرد التفات را در اشعار احمد شاملو و هوشنگ ابتهاج بررسی کنیم. افزون‌بر این، به این پرسش‌ها پاسخ دهیم: چگونه التفات در شعر معاصر فارسی همچنان صنعتی نقش‌آفرین است؟ چگونه این صنعت بر شبکهٔ معنایی در شعر معاصر فارسی تأثیر می‌گذارد؟ ماهیت التفات در شعر معاصر فارسی چیست؟ فرهنگ، روابط بین‌فرهنگی و روابط بینامتنی چگونه بر تولید و دریافت معنا و زمان گفتمانی التفات تأثیر می‌گذارد؟

مطالعات دربارهٔ التفات را دو بخش کرده‌ایم: نخست، مطالعات فارسی‌زبانان در سه قسمتِ التفات در مطالعات سنتی، بررسی زبان‌شناختی التفات و رویکرد پساساخت‌گرایی در نشانه‌شناسی شعر. دوم، مطالعات غربیان در پنج قسمتِ التفات در بلاغت سنتی، التفات در رویکرد شناختی، التفات و نظریهٔ روایت، التفات و کاربردشناسی زبان، و التفات در رویکرد پساساخت‌گرایی.

1. apostrophe
2. J. Culler

۲. التفات در مطالعات فارسی‌زبانان

۲-۱. التفات در مطالعات سنتی

مطالعات سنتی آن دسته از مطالعاتی است که از گذشته تاکنون در چارچوب بلاغت سنتی و با نگاهی اغلب فرمالیستی به کارکرد زبان ادبی انجام گرفته است. این پژوهش‌ها مطالعات جامعی دربارهٔ التفات به‌شمار نمی‌آیند و فقط اشاراتی را درحد تعریف یا توصیف‌هایی پراکنده دربارهٔ این صنعت ادبی دربرگرفته‌اند. افرادی که مطالعاتشان در این دسته جای می‌گیرد، عبارت‌اند از: محمدبن عمر رادویانی در قرن ششم هجری قمری (۱۳۶۲)، شمس‌الدین محمدبن قیس رازی در قرن هفتم هجری قمری (۱۳۸۸)، جلال‌الدین همایی (۱۳۶۷)، ذبیح‌الله صفا (۱۳۷۳)، میرجلال‌الدین کزازی (۱۳۶۸، ۱۳۷۰ و ۱۳۷۳)، سیما داد (۱۳۸۲)، کوروش صفوی (۱۳۸۳)، تقی وحیدیان کامیار (۱۳۸۳)، شاهرخ مسکوب (۱۳۸۴)، مهدی مجتبی (۱۳۸۶)، بهروز ثروتیان (۱۳۸۷)، محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۸۸) و سیروس شمیسا (۱۳۸۲، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷ و ۱۳۸۹). به‌نظر می‌رسد فقط وحیدیان است که با مشخص کردن پایگاه فرمالیستی نظرگاه خود، مطالعات به‌نسبت مبسوط‌تری را در مقایسه با سایر پژوهندگان در این زمینه انجام داده است. البته، او خاستگاه نگاه فرمالیستی خود را در نظرگاه خواجه نصیرالدین طوسی می‌داند (رضوی، ۱۳۲۶). تعریف وحیدیان را از التفات نقل می‌کنیم؛ این تعریف کامل‌ترین تعریفی است که نحلهٔ فرمالیستی در زبان فارسی دربارهٔ التفات بیان کرده است:

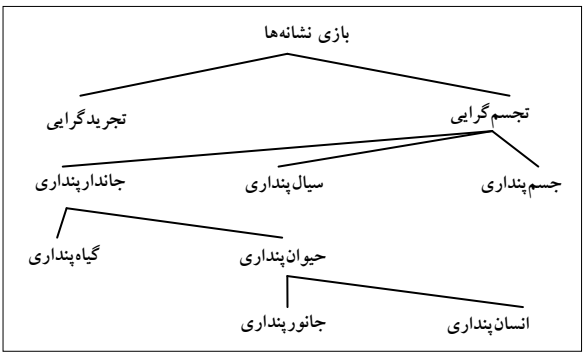
> در هر شعر و نوشته‌ای شاعر و نویسنده یا از زبان خود می‌گوید یا از غایبی و یا مخاطبی. روال عادی این است که تا پایان سخن یکی از این سه شیوه را ادامه دهد. اما گاه برخلاف انتظار از متکلم به غایب یا مخاطب یا برعکس، انتقال صورت می‌گیرد. این انتقال، التفات نام دارد (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۹۹).

۲-۲. بررسی زبان‌شناختی التفات

محمدحسین یمین[۱] در مقاله‌ای به‌نام «تشخیص از دیدگاه زبان‌شناسی» به بررسی تشخیص در شعر فارسی پرداخته است.[۲] او انواعی را برای تشخیص در شعر فارسی برمی‌شمرد و می‌گوید در تشخیص ندایی، به عناصر طبیعت و اشیاء بی‌روح، با منادا و مخاطب واقع شدن، شخصیت بخشیده می‌شود (یمین، ۱۳۷۷: ۸۷– ۸۹). این نوع تشخیص همان صنعت التفات است.

۳-۲. رویکرد پساساخت‌گرایی در نشانه‌شناسی شعر

فرزان سجودی (۱۳۸۴) در مقاله‌ای به‌نام «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر» سعی کرده است انگاره‌ای را از بازی بی‌پایان دال‌ها و سیلان معنا در نقش شعری زبان دربارهٔ انواع هنجارگریزی‌ها در شعر به‌دست دهد. البته، سجودی در مقاله‌اش به التفات نپرداخته است؛ ولی دلیل ذکر آن در این مقاله، رویکرد مناسبی است که او برای تحلیل نشانه‌شناختی شعر معرفی می‌کند. سجودی عامل اصلی «شعرآفرینی» را هنجارگریزی معنایی می‌داند و آن را این‌گونه تعریف می‌کند: این هنجارگریزی «نشانه‌های زبانی را به‌طور کلی از قید مدلول آشنا و پذیرفته‌شده‌شان در نقش ارجاعی جدا می‌کند و به دال‌ها، استقلال نشانه‌شناختی می‌دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می‌اندازد.» (۱۳۸۴: ۱۲۵). سجودی هنجارگریزی‌های معنایی را به دو شاخهٔ اصلی تجسم‌گرایی و تجریدگرایی تقسیم می‌کند (همان، ۱۲۶). طرح‌وارهٔ شمارهٔ یک نموداری است که او آن را با عنوان «نمودار بازی نشانه‌ها در زبان شعر» ارائه کرده است:



شکل ۱: نمودار بازی نشانه‌ها در زبان شعر

– تجریدگرایی: سجودی مقصود از این هنجارگریزی را دادن مشخصهٔ [+ مجرد] به واژه‌ای می‌داند که در کاربرد ارجاعی‌اش [– مجرد] یا به‌عبارتی [+ ملموس] است (همان، ۱۲۸)؛ مانند: *پیکر او لیک سایه– روشن رؤیاست* (سپهری، ۱۳۵۶: ۲۱).

– تجسّم‌گرایی: تجسّم‌گرایی حالاتی را دربرمی‌گیرد که در زبان معیار دارای مشخصه‌های معنایی [+ مجرد] هستند؛ ولی مشخصهٔ معنایی [+ ملموس] و [– مجرد] به آن‌ها داده می‌شود یا

آنکه در گروه واژگان [+ ملموس] مشخصه‌های فرعی‌تر تغییر داده شود و مثلاً به انسان [+ انسان] مشخصهٔ [+ گیاه] داده شود.

– جاندارپنداری: سجودی این هنجارگریزی را این‌گونه تعریف می‌کند: «قائل‌شدن مشخصهٔ [+ جاندار] برای آنچه [– جاندار] است.» (۱۳۸۴: ۱۲۹).

– گیاه‌پنداری: سجودی می‌گوید مقصود از این هنجارگریزی دادن خصیصهٔ [+ گیاه] به [– گیاه] است (همان‌جا)؛ مانند: *زمزمه‌های شب در رگ‌هایم می‌روید* (سپهری، ۱۳۵۶: ۸۰).

– حیوان‌پنداری: سجودی در این‌باره می‌گوید: «هرگاه واژه‌ای با مشخصهٔ [– حیوان] در جایگاه واژه‌ای بنشیند که براساس قواعد هم‌آیی واژگان در نقش ارجاعی باید دارای مشخصهٔ [+ حیوان] باشد، می‌گوییم حیوان‌پنداری روی داده است.» (۱۳۸۴: ۱۳۱). مانند: *روزگاری است در این گوشهٔ پژمردهٔ هوا/ هر نشاطی مرده است* (سپهری، ۱۳۵۶: ۱۲).

– سیّال‌پنداری: سجودی این هنجارگریزی را دادن ویژگی [+ سیّال] به واژه‌های دارای مشخصهٔ معنایی [– سیّال] می‌داند (۱۳۸۴: ۱۳۴)؛ مانند: *به‌سان نسیمی از روی خودم برخواهم خواست/ درها را خواهم گشود/ در شب جاویدان خواهم وزید* (سپهری، ۱۳۵۶: ۱۳۷).

– جسم‌پنداری: سجودی می‌گوید:

> هرگاه واژه‌ای با مشخصهٔ [– جسم] در جایگاهی نشست که به‌لحاظ محدودیت‌های هم‌آیی واژگان باید با واژه‌ای با مشخصهٔ [+ جسم] پر شود، جسم‌پنداری تحقق یافته است. مواردی را که واژه با مشخصهٔ [+ جسم] در جایی قرار گرفت که به‌لحاظ توزیعی، واژهٔ دیگری با مشخصهٔ [+ جسم] باید آن جایگاه را اشغال کند نیز «جسم‌پنداری» تلقی می‌کنیم (۱۳۸۴: ۱۳۵).

مانند: *رخنه‌ای نیست در این تاریکی* (سپهری، ۱۳۵۶: ۱۲). سجودی می‌گوید «رخنه» در هم‌آیی با واژه‌هایی می‌آید که مشخصهٔ [+ جسم] داشته باشند. «تاریکی» این مشخصه را از هم‌آیی با «رخنه» می‌گیرد وگرنه در زبان معیار فاقد آن است (۱۳۸۴: ۱۳۵).

۳. التفات در مطالعات غربیان

در مقایسه با مطالعات انجام‌گرفته میان فارسی‌زبانان، به‌نظر می‌رسد مطالعات ادبی در این حوزه در غرب از گستردگی بیشتری برخوردار باشد. ازهمین‌رو، پژوهش‌های غربیان را به پنج بخش اصلی تقسیم کرده‌ایم:

۱-۳. التفات در بلاغت سنتی

از افـرادی که با رویکـرد بلاغت سنتـی در ادبیـات انگلیـسی به مطالعـهٔ این صنعت پرداخته‌اند، می‌تـوان به لارنـس پریـن[۱] (1974)، داگـلاس جِی نیـل[۲] (1999)، مالکُـم هِـربـون[۳] (2004)، آبـرامز[۴] و گالت هارفام[۵] (2005)، سارا تورُن[۶] (2006) و باربارا جانسون[۷] (2008) اشاره کرد. نیل در مقالهٔ خود به مطالعات ریچارد شری[۸] (1555)، هنری پیکهام[۹] (1577)، دیودلی فِنِر[۱۰] (1584)، جورج پوتنهام[۱۱] (1589)، انجل دِی[۱۲] (1592)، جان هاسکینز[۱۳] (1599)، توماس گیبونز[۱۴] (1767)، جان هُلمز[۱۵] (1766)، هیو بلر[۱۶] (1783)، جان واکِر[۱۷] (1822)، جان اسمیت[۱۸] (1657) و... در این‌باره اشاره کرده است.

۲-۳. التفات در رویکرد شناختی

آلِن ریچاردسون[۱۹] (2002) در مقالهٔ خود با نام «التفات در زندگی و هنر رمانتیک: گفتمان روزمره، به‌گوش خوردن، و خطاب شاعرانه»[۲۰] از نظرگاه شناختی به مطالعهٔ این صنعت

1. L. Perrine
2. D. J. Kneale
3. M. Herbon
4. M. H. Abrams
5. G. Galt Harpham
6. S. Thorone
7. B. Johnson
8. R. Sherry
9. H. Peacham
10. D. Fenner
11. G. Puttenham
12. A. Day
13. J. Hoskins
14. T. Gibbons
15. J. Holmes
16. H. Blair
17. J. Walker
18. J. Smith
19. A. Richardson
20. "Apostrophe in Life and in Romantic Art: Everyday Discourse, Overhearing, and Poetic Address"

پرداخته است. برای این منظور، او به نظریات ریچارد گریگ[۱] (1993)، وی اِن ولوشینوف[۲] (1976)، کوئینتیلیان[۳] (1980)، میشل ماکوفسکی[۴] (1994)، آنجلا استرهمر[۵] (2000)، هیوبلر (1965)، لیکاف و جانسون[۶] (1980) و ترنر (1996) اشاره کرده است.

۳-۳. التفات و نظریهٔ روایت

ماریا عیسی هرنائز لِرِنا[۷] (1996) در مقاله‌ای به‌نام «التفات به‌مثابهٔ طرح روایتی در زنجیرهٔ داستانی کوتاهِ *دختر تهیدست* اثر آلیس مونرو»[۸] گونهٔ زنجیرهٔ داستانی کوتاه[۹] را معرفی کرده است. او در این مقاله نقش التفات در این گونهٔ داستانی را بررسیده است.

ایرن کاکاندِس[۱۰] (1994) در مقالهٔ «التفات روایی: خوانش، صنایع بلاغی، و تقابل در *دگرگونی دل* اثر میشل باتر و *دیوارنوشت* اثر جولیو کورتازار (روایت دوم‌شخص)»[۱۱] کوشیده است تا با استفاده از چارچوب نظری‌ای که دربارهٔ التفات مطرح می‌کند، از مخاطبان دوم‌شخص در دو داستان مورد بررسی رمزگشایی کند.

۳-۴. التفات و کاربردشناسی زبان

بالز انگلر[۱۲] (1987) در مقاله‌ای با عنوان «عبارات اشاری و وضعیت متون شعری»[۱۳] از دیدگاه کاردبردشناسی زبان نقش التفات را بررسی کرده است.

---

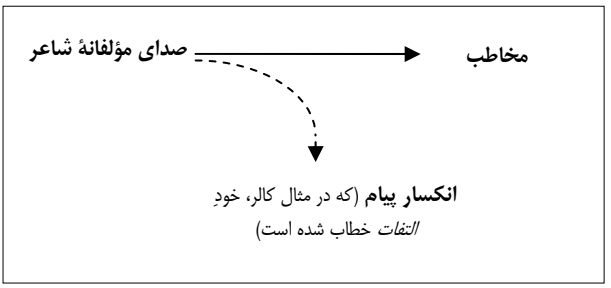
1. R. Gerrig
2. V. N. Volosinov
3. Quintilian
4. M. Macovski
5. A. Esterhammer
6. G. Lakoff & M. Johnson
7. M. J. Hernaez Lerena
8. "The Apostrophe as Narrative Design in Alice Munro's Short Story Cycle *The Beggar Maid"*
9. short story cycle
10. I. Kacandes
11. "Narrative apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's *La modification* and Julio Cortazar's *Graffiti* (Second-Person Narrative)"
12. B. Engler
13. "Deictics and the Status of Poetic Texts"

۵-۳. التفات در مطالعات پساساخت‌گرایی

آنچه در این مقاله مبنای نظری ما برای بررسی التفات در شعر معاصر فارسی قرار گرفته، نظریات پساساخت‌گرای جاناتان کالر است. کالر برجستگی التفات را به مدار وضعیتی که ایجاد می‌کند، وابسته می‌داند نه به معنای کلمه. او می‌گوید:

> اگر برای این مقاله فرایندی ارتباطی را درنظر بگیریم که «صدای مؤلفانه» (authorial voice) و جست‌وجوی نشانه‌ها از سوی خواننده را به‌هم پیوند می‌دهد، آن‌گاه التفات، انکسار (deflection) پیام تلقی می‌شود: «ای» التفات رمزآلود، درک کارکردهای خود را به ما بیاموز! ظرفیت‌های متفاوت خود را نشانمان ده! (کالر، ۱۳۸۸: ۲۴۲).

درواقع، کالر از ابتدای مقالهٔ خود سه شرکت‌کننده در التفات را مشخص می‌کند. برای درک بیشتر گفتهٔ کالر به طرح‌وارهٔ شمارهٔ دو توجه کنید:

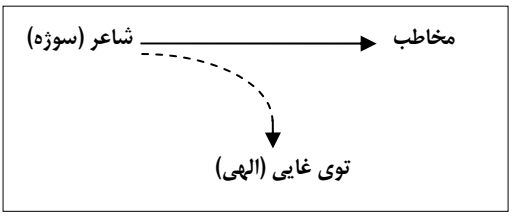


شکل ۲: سه شرکت‌کننده در التفات

کالر دلیل خطاب بلیک[1] (1966) به بهار را فقط علاقهٔ شدید به مورد خطاب قراردادن این فصل می‌داند: «... که یکصدا خوش‌آمد می‌گوید نزدیک شدنت را، ای بهار!...» (همان، ۲۴۷-۲۴۸). کالر چهار سطح خوانش را برای توصیف کارکرد التفات پیشنهاد می‌کند:

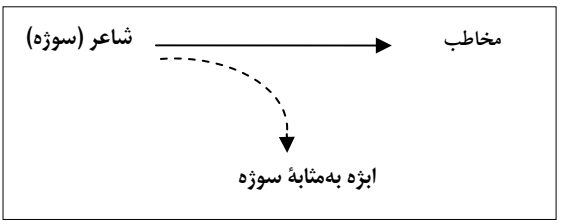
سطح نخست خوانش: این سطح برپایهٔ توصیف‌های هارولد بلوم[2] (1956) از اشعار شلی[3] شکل گرفته است. به‌گفتهٔ کالر، بلوم اشعار شلی را اغلب تجلی رابطهٔ من- تو می‌داند و تأکید می‌کند شلی در خطاب قراردادنِ (برای نمونه) باد شرقی، نیروی غیبی ورای آن‌ها یعنی یک «تو»ی غایی را فرامی‌خواند (همان، ۲۴۹-۲۵۰). طرح‌وارهٔ شمارهٔ سه نشان‌دهندهٔ وضعیت خوانش در این سطح است:

1. W. Blake
2. H. Bloom
3. R. Shelley



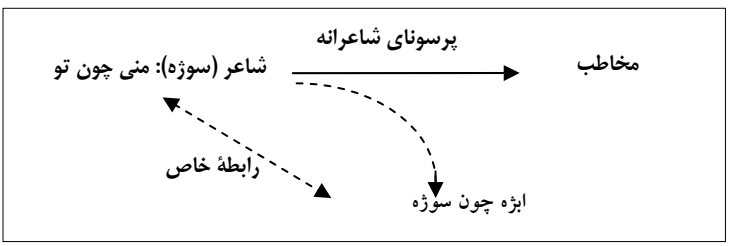
شکل ۳: سطح نخست خوانش

سطح دوم خوانش: کالر التفات را بازتاب‌دهندهٔ تلفیقی از صدا و رخداد می‌داند و در این‌باره شرح می‌دهد که حالت خطابی التفات نگرشی به رخداد تلقی می‌شود؛ زیرا پیش‌انگاری جانداری به‌طور عمیق در آن درونی شده است. در سطح دوم، عملکرد التفات ایجاد برخوردهایی با جهان در شکل روابط میان سوژه‌هاست (همان، ۲۵۱). طرح‌وارهٔ شمارهٔ چهار نشان‌دهندهٔ وضعیت خوانش در این سطح است:



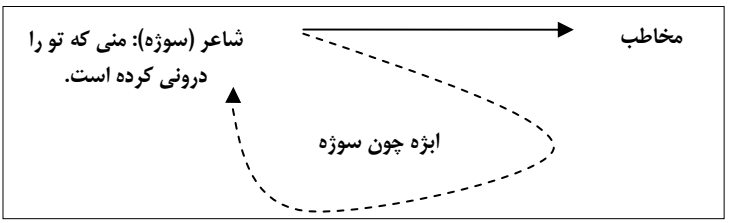
شکل ۴: سطح دوم خوانش

سطح سوم خوانش: کالر بر این باور است که در این سطح، خطابی‌بودنِ التفات ترفندی است که صدای شاعرانه برای ایجاد رابطه با یک ابژه برای ساخت تصویری از خود به‌کار می‌گیرد. با یک ابژه مانند یک سوژه رفتار می‌شود؛ منی که به نوع خاصی از تو اشاره می‌کند (همان، ۲۵۳). طرح‌وارهٔ شمارهٔ پنج نشان‌دهندهٔ وضعیت خوانش در این سطح است:



شکل ۵: سطح سوم خوانش

سطح چهارم خوانش: کالر در این سطح درمورد جایگاهی که تا پیش از این برای «تو»ی ساختار التفاتی بدیهی تلقی می‌کرد، تردید می‌کند و این صنعت ادبی را که به‌نظر می‌رسید روابطی میان خود و دیگری ایجاد کند، نوعی کنش درونی‌کردن و خودباوری افراطی می‌نامد (همان، ۲۵۹–۲۶۰). در ادامه، او دربارهٔ درونی‌کردن و خودباوری توضیح بیشتری می‌دهد که این صنعت ادبی برای پُرکردن جهان، یا «خود» را قسمت می‌کند و سازه‌های «خود» را در جهان سکنی می‌دهد، یا آنچه را که بیرونی تصور می‌شود به چیزی درونی تبدیل می‌کند (همان، ۲۶۰). طرح‌وارهٔ شمارهٔ شش نشان‌دهندهٔ وضعیت خوانش در این سطح است:



شکل ۶: سطح چهارم خوانش

۴. خوانش معکوس؛ سطح پنجم

براساس مطالعات، به‌ویژه در غرب، می‌توان اساس زبان‌شناختی التفات را این‌گونه طرح‌ریزی کرد: برابر با قواعد ترکیب‌پذیری معنایی[1] فرض بر این است زمانی‌که واژه‌ای در کنار «ای» قرار می‌گیرد یا به‌تنهایی مخاطب قرار گرفته باشد، باید از مشخصهٔ [+ انسان] برخوردار باشد؛ برای نمونه زمانی‌که شاعر می‌گوید: ای کوه، ای رود خروشان، ای جنگل و قاصدک، هان!... به چیزهای جهان ویژگی [+ انسان] داده و آن‌ها را انسان پنداشته است.

ژاک دریدا[2] (1980) التفات را این‌گونه تعریف می‌کند:

> این واژه– التفات می‌کند– حکایت از واژه‌هایی دارد که به یک فرد خطاب می‌شود، نوعی فراخوان[3] زنده (انسان گفتمان یا نوشتار در روند متداومِ توالی گسستی ایجاد

1. projection rules
2. J. Derrida
3. interpellation

می‌کند، ناگهان به کسی، یعنی چیزی، روی می‌کند، خود را مخاطب تو می‌کند)، اما این واژه همچنین حاکی از خطابی است که تغییر مسیر می‌دهد.

به‌نظر می‌رسد دریدا در این تعریف انسان را در جایگاهِ نخست مخاطب قرار داده باشد.

زمانی‌که در شعر، شاعر رو به انسان برمی‌گرداند و او را ابژه‌ای خطاب می‌کند؛ برای این منظور، طبق قواعد ترکیب‌پذیری معنایی، او به مخاطب خود ویژگی [- انسان] می‌دهد و این خوانشی معکوسِ (وارونهٔ) خوانش‌های انجام‌شده است. برای نمونه، وقتی شاعر به محبوب خود می‌گوید: ای سروچمان...، به محبوب خود که دارای مشخصهٔ [+ انسان] است ویژگی [+ گیاه] داده و محبوب خود را گیاه پنداشته است؛ گیاهی که در گام دوم آن را با خطاب کردن، انسانی پنداشته است.

بنابراین، در این سطح شاعر با خطاب کردن سوژه، به آن کیفیتِ ابژهٔ التفاتی می‌بخشد. به بیانی دیگر، نخست به انسان مشخصهٔ [- انسان] داده می‌شود و سپس با خطاب کردن آن ابژه، از طریق فرایند انسان‌پنداری، به ابژه کیفیتی سوژه‌ای بخشیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد گیاه‌پنداری، جسم‌پنداری و گاه تجریدگراییِ انسان رخدادی از سر اتفاق نباشد؛ بلکه در این فرایند، از مجرایِ بینامتنیت فرهنگی ویژگی‌های یک ابژهٔ فرهنگی مانند کوه و عشق به‌واسطهٔ امتزاج به انسان بخشیده می‌شود. لازم است در پایان یادآوری شود که هدف از طرح این سطح کمک به درک و بحثی دقیق‌تر دربارهٔ ماهیت التفات است و به‌لحاظ توصیف کارکرد التفات، سطوح دوم، سوم و چهارم خوانش التفات کالر همچنان پابرجایند.

۵. گسست زیبایی‌شناختی التفات

گرمس در *نقصان معنا* می‌گوید: «استفاده از عواملی در ظاهر بی‌معنا در نوشتار سبب تغییر همگنهٔ معنایی می‌گردد. تغییر همگنه چیزی است که بین دو نگاه معمولی و غیرمعمولی به دنیا رخ می‌دهد.» (۱۳۸۹: ۲۳). او در ادامه می‌افزاید: «به این ترتیب، ابژهٔ زیبایی‌شناختی با تثبیت حضورش به سوژه‌ای نحوی تبدیل می‌گردد و خود را در راه شوشگرِ بیننده قرار می‌دهد...» و این تغییر را گسست، انقطاع، و رعد و برق می‌نامد (همان‌جا).

به‌نظر می‌رسد گسست زیبایی‌شناختی در اشعار التفاتی از طریق دو فرایند زیر به‌دست آید:

- چرخش خطابی: در این چرخش، شاعر از فضای روایی که زمان آن حال روایت‌کنندهٔ گفتمان[۳] است، روی برمی‌گرداند و به زمان حال فقط مشخصهٔ دراماتیکی[۴] را می‌افزاید.

- چرخش زمانی- خطابی: در این چرخش، شاعر از فضای روایی که زمان آن گذشتهٔ روایت‌شدهٔ گفته است، ضمن تغییر زمان به حال روایت‌کنندهٔ گفتمانی، روی به ابژه‌ای برمی‌گرداند.

بنابراین، التفات در شعر به نیرویی زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود که با ایجاد فضایی دراماتیک و گفتمانی می‌تواند رخدادی تخیلی و گفتمانی تولید کند. افزون‌بر این، هر ابژه یا مفهوم انتزاعی زمانی‌که مورد خطاب قرار می‌گیرد به‌لحاظ زیبایی‌شناختی، از گفتمان همگنه‌ای که به آن تعلق دارد جدا می‌شود. برای نمونه، زمانی‌که کوه خطاب می‌شود: ای کوه، این کوه در جهان ممکنِ شعری شاعر از دیگر کوه‌های جهان جدا، و به ابژه‌ای زیبایی‌شناختی تبدیل شده است.

۶. بررسی موردی نشانه‌شناختی التفات در شعر

شعری را که از احمد شاملو برای بررسی نشانه‌شناختی التفات برگزیده‌ایم، «مرغ دریا» سرودهٔ ۲۱ شهریور ۱۳۲۷ از مجموعهٔ اشعار *آهن‌ها و احساس* است. نخست، توجهتان را به متن این شعر (شاملو، ۱۳۸۵: ۲۳) جلب می‌کنیم:

خوابید آفتاب و جهان خوابید/ از برجِ فار، مرغکِ دریا، باز/ چون مادری به مرگِ پسر، نالید./ گرید به زیرِ چادرِ شب، خسته/ دریا به مرگِ بختِ من، آهسته./ سرکرده بادِ سرد، شب آرام است./ از تیره آب- در افقِ تاریک- / با قارقارِ وحشی اردک‌ها/ آهنگ شب به گوش من می‌آید؛ لیک/ در ظلمت عبوسِ لطیف شب/ من درپیِ نوای گُمی هستم./ زین‌رو، به ساحلی که غم‌افزای است/ از نغمه‌های دیگر سرمست‌ام./ می‌گیرَدَم ز زمزمهٔ تو، دل./ دریا! خموش باش دگر!/ دریا،/ با نوحه‌های زیرِ لبی، امشب/ خون می‌کنی مرا به جگر.../ دریا!/ خاموش باش! من ز تو بیزارم/ وز آه‌های سردِ شبانگاه‌ات/ وز حمله‌های موج کف‌آلودت/ وز موج‌های تیرهٔ جان‌کاه‌ات.../ ای دیدهٔ دریدهٔ سبزِ سرد!/ شب‌های مه‌گرفتهٔ دم‌کرده،/ ارواحِ دورماندهٔ مغروقین/ با جثهٔ کبودِ ورم‌کرده/ بر سطحِ موج‌دارِ تو می‌رقصند.../ با ناله‌های مرغِ حزینِ شب/ این رقصِ مرگ، وحشی و جان‌فرساست/ از لرزه‌های خستهٔ این ارواح/ عصیان و سرکشی و غضب پیداست./ ناشادمان به شادی محکوم‌اند./ بیزار و بی‌اراده و رُخ درهم/ یک‌ریز می‌کشند ز دل فریاد/ یک‌ریز می‌زنند دو کف بر هم؛/ لیکن ز چشم، نفرت‌شان پیداست/ از نغمه‌های‌شان غم و کین ریزد/ رقص و نشاط‌شان همه در خاطر/ جای طرب عذاب برانگیزد./ با چهره‌های گریان می‌خندند،/ وین

خنده‌های شکلک نابینا/ برچهره‌های ماتمِ‌شان نقش است/ چون چهرهٔ جذامی، وحشت‌زا./ خندند مسخ‌گشته و گیج و منگ،/ مانند مادری که به امرِ خان/ بر نعشِ چاک‌چاک پسر خندد/ ساید ولی به دندان‌ها، دندان!/ خاموش باش، مرغک دریایی!/ بگذار در سکوت بماند شب/ بگذار در سکوت بمیرد شب/ بگذار در سکوت سرآید شب./ بگذار در سکوت به گوش آید/ در نورِ رنگ‌رفته و سردِ ماه/ فریادهای ذلهٔ محبوسان/ از محبسِ سیاه.../ خاموش باش، مرغ! دمی بگذار/ امواجِ سرگران‌شده بر آب،/ کاین خفته‌گانِ مُرده، مگر روزی/ فریادشان برآورد از خواب./ خاموش باش، مرغکِ دریایی!/ بگذار در سکوت بماند شب/ بگذار در سکوت بجنبد موج/ شاید که در سکوت سرآید تب!/ خاموش شو، خموش! که در ظلمت/ اجساد رفته‌رفته به جان آیند/ وندر سکوتِ مدهشِ زشتِ شوم/ کم‌کم ز رنج‌ها به زبان آیند./ بگذار تا ز نورِ سیاهِ شب/ شمشیرهای آخته ندرخشند./ خاموش شو! که در دلِ خاموشی/ آوازشان سرور به دل بخشد./ خاموش باش مرغک دریایی!/ بگذار در سکوت بجنبد مرگ... (تأکیدها در بخش‌های التفاتی از نگارندگان است). (۵)

شاملو این شعر را با توصیف روایی مکان و زمان آغاز کرده است. به‌نظر می‌رسد زمان سرودن این شعر با توجه به بافت متنی، شب باشد: «*خوابید آفتاب و جهان خوابید... گرید به زیرِ چادرِ شب، خسته... شب آرام است*» و مکان آن در کنار برج فاری که مشرف بر دریاست. زمان در سه سطر نخستین شعر، گذشتهٔ روایی یعنی همان زمان روایت‌شده است: «خوابید... خوابید... نالید».

در این لحظه، شاملو با ترفندی شاعرانه زمان شعر را تغییر می‌دهد و می‌گوید: «*گرید به زیرِ چادرِ شب، خسته/ دریا به مرگِ بختِ من، آهسته...*». بنابراین، چرخشی در زمان رخ می‌دهد: از گذشتهٔ روایت‌شده به حال روایت‌کننده، یعنی از زمان گفته به زمان گفتمان. با این تغییر، شاملو جهان گفتمانی شعر خود را برای خواننده نفوذپذیر می‌کند. به بیانی دیگر، خواننده با شاعر در تجربهٔ جهان گفتمانی شریک می‌شود. شاملو در این بیت بر وجود خود- من- تأکیدی زیبایی‌شناختی می‌کند و این تأکید آغاز روایت گفتمانی او از فضایی است که در آن قرار دارد.

شاملو می‌گوید: «*سر کرده بادِ سرد، شب آرام است/ از تیره آب- در افق تاریک- / با قارقار وحشیِ اردک‌ها/ آهنگ شب به گوش من می‌آید؛ لیک/ در ظلمت عبوسِ لطیف شب...*». توجه کنید که زمان حال گفتمانیِ روایت‌کننده سبب می‌شود تا شب آرام، تیرهٔ آب، افق تاریک، قارقار وحشی اردک‌ها، آهنگ شب، ظلمتِ عبوس، نوای گم، ساحل غم‌افزا و... برای خواننده

به پدیده‌هایی حاضر و گفتمانی تبدیل شوند. *سرمستی از نغمه‌های دیگر* جریانی احساسی است که شاعر تلاش می‌کند غرق در آن باشد و با نسبت دادن صفت «گم» و «دیگر» به «نوا» و «نغمه»، دنیای گفتمانی خود را به‌لحاظ زیبایی‌شناختی از جهان آب تیره، ظلمت عبوس، ساحل غم‌افزا و... جدا کند.

شاملو به‌ناگه رو به *دریا* می‌کند؛ *دریایی* که در روایت‌های نخستین شعر شوشگری است که «*بگرید به زیر چادر شب*». شاملو در خطاب به *دریا* می‌گوید: «*می‌گیرَدَم ز زمزمهٔ تو، دل./ دریا! خموش باش دگر!/ دریا،/ با نوحه‌های زیرِ لبی، امشب/ خون می‌کنی مرا به جگر.../ دریا!/ خاموش باش! من ز تو بیزارم/ وز آه‌های سردِ شبانگاه‌ات/ وز حمله‌های موجِ کف‌آلودت/ وز موج‌های تیرهٔ جان‌کاه‌ات...*». همان‌گونه که می‌نگرید، دوبار *دریا* خطاب شده است. در بار نخست، شاملو از *دریا* می‌خواهد *خاموش باشد*؛ یعنی از این ابژهٔ پویا می‌خواهد چونان سوژه‌ای شوشگر و منفعل *خاموش بودن* را درپیش گیرد؛ زیرا نوحه‌های *زیرِ لبی* این ابژه جگر شاعر را *خون می‌کند* (سطح دوم خوانش التفات). اما در بار دوم، شاملو این ابژه را درمقام شوشگر خطاب می‌کند؛ شوشگری که از آن بیزار است. با این خطاب، شاملو از خود پرسونایی را به‌نمایش می‌گذارد که حاکی از نفرت و بیزاری است (سطح سوم خوانش التفات). وجود عبارت‌های «زمزمهٔ تو»، «نوحه‌های زیر لبی»، «آه‌های سرد شبانگاه»، «حمله‌های موج کف‌آلود»، «موج تیرهٔ جانکاه» و... میان این ابیاتِ التفاتی با ابیات روایی پیشین انسجامی برقرار می‌کند و بافتار این ابیات را منسجم و درهم‌تنیده می‌سازد. اما ماهیت ابژه‌های التفاتی در این ابیات ارجاعی[۶] است؛ زیرا شاعر دو مشخصهٔ فیزیکی دریا یعنی موج کف‌آلود و موج تیره را به‌تصویر می‌کشد. همان‌گونه که دیدیم، عامل اصلی گسست زیبایی‌شناختی در این ابیات، چرخش خطابی است که سبب می‌شود خواننده به‌ناگه از فضای روایی- گفتمانیِ حال به فضای گفتمانی- دراماتیکیِ التفات قدم بگذارد.

سپس شاملو دریا را در محور جانشینی و به‌صورت استعاری، خطابی دیگر می‌کند: «*ای دیدهٔ دریدهٔ سبزِ سرد!/ شب‌های مه‌گرفتهٔ دم‌کرده،/ ارواح دورماندهٔ مغروقین...*». شاملو با به‌کارگیری پیش‌انگاری کاربردی[۷] شنوا بودنِ «*دیدهٔ دریدهٔ سبز سرد*» به آن التفات می‌کند و به این ابژه می‌گوید: *ارواح... بر سطح موج‌دار تو می‌رقصند...* . اما هنوز نمی‌توانیم کاربرد التفات را در این ابیات تبیین کنیم؛ زیرا وضعیتی شَوِشی برای این ابژهٔ شوشگر روایت شده است و به‌نظر می‌رسد شاملو با گذاشتن سه‌نقطه در پایان بیتِ «*بر سطح موج‌دار تو می‌رقصند*» روایت

خود را در فضایی گم و مبهم رها کرده است. اما این پایان باز آغازی برای روایت گفتمانی دیگر از فضا و زمانی حزن‌آلود است: «*با ناله‌های مرغِ حزینِ شب/ این رقصِ مرگ، وحشی و جان‌فرساست...*». پس در اینجا، فضای روایی حالِ شعری به ما کمک می‌کند تا دریابیم شاملو در التفات خود به *دیدهٔ دریدهٔ سبز سرد* از خود پرسونایی حزن‌آلود را به‌نمایش گذاشته است (سطح سوم خوانش التفات).

شاملو پس از پاره‌ای از توصیف‌های روایی- گفتمانی: «*... ناشادمان به شادی محکوم‌اند./ بیزار و بی‌اراده و رُخ درهم/ یک‌ریز می‌کشند ز دل فریاد...*» که خواننده را در میان فضای احساسی غم و کین قرار می‌دهد، به ابژهٔ غم‌افزای دیگری رو می‌کند که آهنگ شب سرمی‌دهد؛ یعنی «مرغک دریایی» و از او می‌خواهد خاموش باشد و بگذارد شب در سکوت بماند، بمیرد، و سرآید تا فریادهای ذلهٔ محبوسان از محبسِ سیاه در سکوت به‌گوش آید. پس شاملو از ابژهٔ التفاتی می‌خواهد تا چونان سوژه‌ای وارد عمل شود و خاموش باشد (سطح دوم خوانش التفات). چرخش خطابی در این ابیات نیز عامل اصلی گسست زیبایی‌شناختی التفات است.

این زنجیرهٔ التفاتی در چند بیت بعدی همچنان تداوم می‌یابد و شاملو از *مرغ و مرغک دریایی* دگربار می‌خواهد تا چونان سوژه‌ای *خاموش* باشند. آشکار است که پیش‌انگاری کاربردی در این ابیات وجود حس شنیداری در ابژه‌های التفاتی است که سبب می‌شود شاعر آن‌ها را خطاب کند. اما دربارهٔ ماهیت این ابژه‌ها به‌نظر می‌رسد با توجه به ماهیت ارجاعی *دریای* التفاتی در ابیات پیشین ماهیت *مرغ* و *مرغک دریایی* نیز ارجاعی باشد. به‌علاوه، پیش‌انگاری منطقیِ[۸] *دریایی بودنِ مرغک* شاهدی بر ارجاعی بودن ماهیت ابژهٔ التفاتی است.

سپس، شاملو به همهٔ این ابژه‌های التفاتی رو می‌کند و آن‌ها را *خموش* خطاب می‌کند. او به آن‌ها امر می‌کند «خاموش شو»؛ زیرا در *ظلمت اجساد* اندک‌اندک *جان* می‌گیرند و در *سکوت مدهش* از *رنج‌ها به زبان می‌آیند*. ازهمین‌رو، کارکرد التفات در سطرهای پایانی شعر- امر کردن به مفهوم انتزاعیِ *خموش* برای *خاموش شدن*- با استفاده از سطح دوم خوانش التفات تبیین می‌شود. صفتِ *خموش* برای توصیف حالت شَوِشی سوژه‌ای به‌کار می‌رود که در جایگاه التفاتی ماهیت استعاری به آن بخشیده شده است.

در چهار بیت پایانی، ابتدا شاهد غیاب پدیدهٔ مورد التفات هستیم و سپس حضور ابژه، یعنی *مرغک دریایی*. در اینجا نیز کارکرد التفات از طریق سطح دوم خوانش التفات امکان‌پذیر

است. شاملو از پدیدهٔ غایب و ابژهٔ حاضر می‌خواهد *خاموش باشند* تا از این رهگذر وضعیتی از امور حاصل آید.

شعر دیگری که برای تحلیل نشانه‌شناختی التفات در این مقاله برگزیده‌ایم، شعر «آزادی» از هوشنگ ابتهاج است:

ای شادی!/ آزادی!/ ای شادی آزادی!/ روزی که تو بازآیی/ با این دلِ غم‌پرورده/ من با تو چه خواهم کرد؟/ غم‌هامان سنگین است/ دل‌هامان خونین است/ از سر تا پامان خون می‌بارد/ ما سر تا پا زخمی/ ما سر تا پا خونین/ ما سر تا پا دردیم/ ما این دل عاشق را/ در راه تو آماجِ بلا کردیم./ وقتی که زبان از لب می‌ترسید/ وقتی‌که قلم از کاغذ شک داشت/ حتی، حتی حافظه از وحشتِ درخواب سخن گفتن می‌آشفت/ ما نامِ تو را در دل/ چون نقشی بر یاقوت/ می‌کندیم./ وقتی که در آن کوچهٔ تاریکی/ شب از پی شب می‌رفت/ و هول سکوتش را/ بر پنجرهٔ بسته فرومی‌ریخت/ ما بانگ تو را با فورانِ خون/ چون سنگی در مرداب/ بر بام و در افکندیم./ وقتی‌که فریبِ دیو/ در رختِ سلیمانی/ انگشتر را یک‌جا با انگشتان می‌برد/ ما رمزِ تو را چون اسم اعظم/ در قول و غزل قافیه می‌بستیم./ از می از گل از صبح/ از آینه از پرواز/ از سیمرغ از خورشید/ می‌گفتیم./ از روشنی از خوبی/ از دانایی از عشق/ از ایمان از امّید/ می‌گفتیم./ آن مرغ که در ابر سفر می‌کرد/ آن بذر که در خاک چمن می‌شد/ آن نور که درآینه می‌رقصید/ در خلوتِ دل با ما نجوا داشت/ با هر نفسی مژدهٔ دیدارِ تو می‌آورد./ در مدرسه در بازار/ در مسجد در میدان/ در زندان در زنجیر/ ما نام تو را زمزمه می‌کردیم:/ آزادی!/ آزادی!/ آزادی!/ آن شب‌ها، آن شب‌ها، آن شب‌ها/ آن شب‌های ظلمتِ وحشت‌زا/ آن شب‌های کابوس/ آن شب‌های بیداد/ آن شب‌های ایمان/ آن شب‌های فریاد/ آن شب‌های طاقت و بیداری/ در کوچه تو را جُستیم/ بر بام تو را خواندیم/ آزادی!/ آزادی!/ آزادی!/ می‌گفتم:/ روزی که تو بازآیی/ من قلبِ جوانم را/ چون پرچمِ پیروزی/ برخواهم داشت/ وین بیرقِ خونین را/ بر بام بلندِ تو/ خواهم افراشت./ می‌گفتم:/ روزی که تو بازآیی/ این خونِ شکوفان را/ چون دسته‌گل سرخی/ در پای تو خواهم ریخت/ وین حلقهٔ بازو را/ در گردنِ مغرورت/ خواهم آویخت./ ای آزادی!/ بنگر!/ آزادی!/ این فرش که در پای تو گسترده‌ست/ از خون است/ این حلقهٔ گل خون است/ گل خون است.../ ای آزادی!/ از رهِ خون می‌آیی/ اما/ می‌آیی و من در دل می‌لرزم:/ این چیست که در دست تو پنهان است؟/ این چیست که در پای تو پیچیده‌ست؟/ ای آزادی!/ آیا/ با زنجیر/ می‌آیی؟... (تأکیدها در بخش‌های التفاتی از نگارندگان است) (سایه، ۱۳۸۵: ۱۵۵-۱۶۰).

ابتهاج نخست *شادی* و سپس *آزادی* را به‌مثابهٔ مفاهیمی انتزاعی فرامی‌خواند و دگربار با خطاب کردن *شادیِ آزادی*، بر گونهٔ شادی مورد خطاب خود تأکیدی زیبایی‌شناختی می‌کند؛ این مفاهیم انتزاعی به‌واسطهٔ التفات به ابژهٔ مخاطب تبدیل می‌شوند. به‌نظر می‌رسد ماهیت این التفات ارجاعی در جهان ممکن شعری باشد. شاعر از ابتدای شعر، روی خود را به مفهومی انتزاعی بازگردانده، با آن صحبت می‌کند. او با التفات به *شادی آزادی* صرفاً رابطهٔ خاص میان خود و این مفهومِ ابژه‌شده را به‌تصویر کشیده و از خود نقابی شاعرانه نشان داده است (سطح سوم خوانش التفات). از همان آغاز، پیش‌انگاری *بازآمدنِ شادی آزادی* در پرسشِ مطرح‌شده آشکار است: «*روزی که تو بازآیی/ با این دل غم‌پرورده/ من با تو چه خواهم کرد؟*» اما ابتهاج با این پرسش دریچهٔ فضای احساسی را گشوده است که در لحظهٔ سرودن شعر، درمقام شاعر به آن مبتلاست؛ یعنی وجودی که *غم‌پرورده* است، وجودی که خود با تأکیدِ بر آن می‌گوید «*من با تو چه خواهم کرد؟*» حضورِ *من* را در این بیت می‌توان به‌مثابهٔ وجود مؤکد و زیبایی‌شناختی شاعر انگاشت.

ابتهاج پس از خطاب کردن این هستی انتزاعی، درمقام شوشگر از جریان‌های احساسی‌ای که دچار آن شده است و درمقام کنشگر از کنش‌هایی که برای به‌دست آوردن آن انجام داده است و پس از بازآمدن آن انجام خواهد داد، با سوژهٔ التفاتیِ خود یعنی *شادی*- البته در رابطه‌ای کوتاه‌شده- سخن می‌گوید.

او فضای احساسی را این‌گونه توصیف می‌کند: «*غم‌هامان سنگین...، دل‌هامان خونین...، از سر تا پاهامان خون می‌بارد...، سر تا پا زخمی، ... خونین، ... دردیم، ما این دلِ عاشق را در راه تو آماجِ بلا کرده‌ایم*». ابتهاج با حفظ حالت خطابی و نگه داشتن روی خود به *شادی*، با او از جریان‌های احساسی‌ای می‌گوید که چونان شوشگری «در راه تو» دچار آن شده است؛ ولی به‌ظاهر اکنونِ گفتمانی- دراماتیکی شاعر در تضادی آشکار با *شادی* آزادی است و هرچه هست، *غم* است و *خون* و *زخم* و *درد*.

کنش‌هایی که شاعر «در راه تو» برای به‌دست آوردن این هستی انتزاعی (*شادی، آزادی، شادی آزادی، تو*) به آن‌ها دست یازیده است، عبارت‌اند از: «نام تو را در دل/ چون نقشی بر یاقوت/ می‌کندیم»، «بانگ تو را با فورانِ خون/ چون سنگی در مرداب/ بر بام و در افکندیم»، «رمز تو را چون اسمِ اعظم/ در قول و غزل قافیه می‌بستیم»، «از می از گل... از خورشید می‌گفتیم»، «از روشنی از خوبی... از امّید می‌گفتیم»، «آن مرغ... آن بذر... آن نور... با هر نفسی

مژدهٔ دیدارِ تو می‌آورد»، «در مدرسه در بازار/ در مسجد... نام تو را زمزمه می‌کردیم»، «آن شب‌ها.../ آن شب‌های ظلمتِ وحشت‌زا/ آن شب‌های کابوس، ... بیداد، ... ایمان، ... در کوچه تو را جستن... بر بام تو را خوانیدم».

کنش‌هایی که شاعر قصد داشته است با بازآمدن *آزادی* آن‌ها را انجام دهد، عبارت‌اند از: «*می‌گفتم روزی که تو بازآیی* من قلب جوانم را/ چون پرچم پیروزی/ برخواهم داشت/ وین بیرق خونین را/ بر بام بلند تو/ خواهم افراشت.../ این خون شکوفان را/ چون دستهٔ گلِ سرخی/ در پای تو خواهم ریخت/ وین حلقهٔ بازو را/ در گردن مغرورت/ خواهم آویخت».

نکته‌ای که با نگاه کردن به این شعر توجه تحلیلگر را به خود جلب می‌کند آن است که این شعر دارای پوستینی التفاتی است؛ یعنی آغاز و پایانش با خطاب به ابژه‌های انتزاعی بسته شده است. در این شعر به‌دلیل درهم آمیختن بخش‌های التفاتی با روایی حال (به بیان دیگر درهم تافته‌شدن حال گفتمانیِ دراماتیک با حال گفتمانیِ روایت‌کننده) تفکیک این بخش‌ها برای تحلیل کار دشواری است؛ زیرا شبکهٔ بافتاری درهم‌تنیده و منسجمی به‌دست آمده که معنای آن‌ها کاملاً به هم وابسته است.

شاعر به *آزادی* می‌گوید *فرشی* را بنگرد که «از خون است...» و به او یادآوری می‌کند: «ای آزادی! از رهِ خون می‌آیی» و در پایان، دلیل این‌همه دلهره و اضطراب و نگرانی را آشکار می‌کند و می‌گوید: «این چیست که در دست تو پنهان است؟... ای آزادی! آیا با زنجیر می‌آیی؟...». این پرسش پایانی، پرسشی بلاغی است؛ زیرا *با زنجیر آمدنِ آزادی* به‌صورت پیش‌انگاری منطقی درون جملهٔ پرسشی «این چیست که در دست تو پنهان است؟» ارائه می‌شود. در این لحظه، خواننده درمی‌یابد که گویی آزادی‌ای در کار نبوده است و درواقع، شاعر هرآنچه را که فراخوانده بود- *شادی آزادی* و *آزادی*- مفاهیمی غایب بوده‌اند. او فقط غیاب آن‌ها را با استفاده از صنعت التفات به حضور کشاند و با غیاب آن‌ها سخن گفت. پس با التفات بـه *آزادی* رخدادی شعری به وقوع می‌پیوندد و رابطه‌ای کوتاه‌شده میان دو سوژه به‌وجود می‌آید. این دو التفاتِ پایانی به *آزادی* نقابی اندوهگین از شاعر به‌دست می‌دهد (خوانش سوم التفات). اندوه و عزایی که در *فرشِ از خون*، *حلقهٔ گل خون*، *رهِ خون*، و *زنجیر* و نیز کنش احساسی شاعر یعنی *لرزیدن دستِ* او می‌توان ردّ آن را یافت.

دربارهٔ پیش‌انگاری کاربردی نکته‌ای درخور توجه است؛ اینکه *آزادی* در این شعر با گذر از فرایند انسان‌پنداری، دو مشخصهٔ حسی‌ادراکی را به دست آورده است: یکی، حس شنیداری که

سبب شده تا این ابژهٔ انتزاعی مورد خطاب قرار گیرد و دیگر، حس دیداری که سبب شده است تا ابتهاج به *آزادی* بگوید «*بنگر آزادی!*». به‌علاوه، شاعر برای آزادی مشخصهٔ فیزیکی و جسمانه‌ای پنداشته است؛ گویی آزادی دست و پایی دارد که در زنجیر است و از راهی می‌آید؛ یعنی ره خون. نکتهٔ پایانی این است که ابژهٔ التفاتی سکوت را به‌منزلهٔ شرط لازمِ رابطهٔ کوتاه‌شده حفظ کرده است.

اما در پایان، نظری بیفکنیم به کاربرد زیبایی‌شناختی التفات. آنچه بیش از همه توجه خواننده را به خود جلب می‌کند، چیرگی فضای التفاتی است که خواننده را در لحظهٔ دراماتیک و گفتمانی التفاتی قرار می‌دهد. آغاز و پایان التفاتی در این شعر خواننده را دراثنای خواندن بخش‌های روایی این شعر در محاصرهٔ فضای التفاتی قرار می‌دهد. آشکار است که بخش‌های روایی اغلب از نوع زمان حال‌اند؛ یعنی زمان گفتمانی روایت‌کننده و این چرخش خطابی است که در تولید لحظات دراماتیک نقش بسزایی ایفا می‌کند. درواقع، تفکیک میان نیروی التفاتی و روایی در این شعر کار دشواری است. شاید دلیلش این باشد که فضای التفاتی مانند ظرفی مظروف خود، یعنی بخش‌های روایی حال را درون خود جای داده است؛ افزون‌بر این بخش‌های روایی شعر در خطاب به ابژه‌ها سروده شده‌اند. کل شعر در خطاب به *شادی آزادی* یا *آزادی* است و گویی خواننده در جایگاه شاهدِ رابطهٔ شاعر و ابژه‌های مورد خطاب وی و نیز پرسونایی است که شاعر از خود در کل شعر در این رابطه ارائه می‌دهد.

۷. نتیجه‌گیری

همان‌گونه که دیدیم، دو شاعر مورد تحلیل در این مقاله یا پس از توصیفی روایی از فضای گفتمانی و احساسی غالب بر روح خود، یا ناگهان از ابتدای شعر روی خود را به ابژه‌ای می‌گرداندند و آن را از درون روایت زمانمندِ حاضر یا غایب فرامی‌خواندند. در این رخداد، شاعر با قرار دادن ابژه در جایگاه مخاطب و به‌کارگیری پیش‌انگاری کاربردی حس شنیداری برای آن، ابژه را از مجرای انسان‌پنداری عبور می‌داد و به آن مشخصهٔ [+ انسان] می‌بخشید. نکتهٔ دیگر این است که به‌لحاظ زیبایی‌شناختی، ابژهٔ مورد خطاب از سایر ابژه‌های متناظر خود در جهان جدا می‌شد. دلیل این جدایی، نخست مورد التفات قرار گرفتن و دیگر وصف‌هایی بود که در قالب پیش‌انگاری منطقی آن ابژه را همراهی می‌کرد. به بیانی دیگر، ابژهٔ مورد التفات پاره‌ای از مشخصات را به‌مثابهٔ پیش‌انگاری منطقی با خود به دوش می‌کشید که این ویژگی‌ها

سبب گسست او از سایر ابژه‌های همسان خود می‌شد. اما به‌محض وقوع این رخداد، ابژهٔ التفاتیِ مورد خطاب باید برای حفظ رابطهٔ التفاتی کوتاه‌شده سکوت را به‌مثابهٔ دومین پیش‌انگاریِ کاربردی در صنعت التفات رعایت می‌کرد. پس ابژهٔ التفاتی به سوژه‌ای التفاتی تبدیل می‌شد که حس شنیداری داشت و برای حفظ رابطهٔ التفاتی سکوت می‌کرد.

در پایان، پرسش‌هایی را که در مقدمهٔ مقاله مطرح کردیم این‌گونه پاسخ می‌دهیم:

۱. در شعر معاصر فارسی، صنعت بلاغی التفات از طریق ایجاد روابط شناختی کوتاه‌شده[۹] و انسان‌پنداری چیزهای جهان (صنعت انسان‌پنداری)- به بیانی‌دیگر تبدیل ابژه به سوژه- به خلق دنیای ممکنِ شعر کمک می‌کند. همچنین، با توجه به سطح پنجم خوانش، دیدیم که شاعر از طریق فرایندی معکوس نیز از این صنعت بهره می‌گیرد؛ یعنی تبدیل سوژه به ابژه و در گام بعد انسان‌پنداری آن.

۲. شاعران معاصر زبان فارسی با برقراری رابطهٔ شناختی کوتاه‌شده با موضوع التفات یعنی همان ابژه و نیز درهم‌تنیدن دو نیروی روایی و التفاتی، شبکهٔ معنایی شعر خود را تحت تأثیر قرار می‌دهند.

۳. در شعر معاصر فارسی، التفات از ماهیتی استعاری، مجازی و ارجاعی برخوردار است.

۴. فرهنگ، روابط بین‌فرهنگی و روابط بینامتنی به‌مثابهٔ مجرایی (بافتی گفتمانی) عمل می‌کنند که شاعر ابژه‌ای را از آن برمی‌گزیند و آن ابژه به‌دلیل داشتن پاره‌ای از ویژگی‌های خاص در متون انباشته و تاریخی‌شدهٔ فرهنگی برای خوانندهٔ فارسی‌زبان و البته آشنا با آن متون خوانش‌پذیر می‌شود و بر ویژگی‌های معنایی و زمانِ گفتمانی التفات نیز تأثیر می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. او استاد دانشگاه کابل است و مقاله‌اش در *فصلنامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی* (تابستان ۱۳۷۷) به‌چاپ رسید. برای آگاهی دقیق‌تر به منابع مراجعه کنید.

۲. از نام مقاله‌اش چنین برمی‌آید که او در تحلیل صنعت تشخیص رویکرد زبان‌شناختی را درپیش گرفته باشد؛ ولی به‌نظر می‌رسد مقالهٔ او در مجموعهٔ مطالعات سنتی قرار گیرد. به هر حال، این پژوهش را بنابر نامش در سرفصلی مجزا قرار داده‌ایم.

۳. برای مطالعهٔ انواع زمان روایی ر.ک: شعیری، ۱۳۸۵: ۱۸۷.

۴. برای مطالعهٔ ویژگی‌های زمان گفتمانی دراماتیکی ر.ک: الام، ۱۳۸۴: ۱۴۶.

۵. هر بیت با نشانهٔ خط کج از بیت بعدی جدا شده است.

۶. در این پژوهش، مقصود از ماهیت ارجاعیِ التفات ارجاعی بودن درون جهان ممکن شعر است. سجودی (۱۳۸۸) در *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل* می‌گوید:

> ... زبان این امکان را فراهم می‌کند که جهان‌های ممکن و البته ساختگی (یا دروغ) را بسازیم و بی‌آنکه به چیزی یا مقوله‌ای در جهان بیرون ارجاع دهیم از طریق ارجاع درون جهان ممکن که با کلام یا کلام و دیگر نظام‌های نشانه‌ای ساخته شده است، انسجام درون چنان جهانی را حفظ کنیم. ارجاع درون‌متنی ساده‌ترین سازوکار زبانی است که انسجام دنیاهای داستانی و دراماتیک، و اینجا و اکنون و من و توی این دنیاها را در ساختی منسجم تا پایان حفظ می‌کند بی‌آنکه اصولاً مابه‌ازای بیرونی برای هیچ‌یک از آن‌ها وجود داشته باشد یا در مواردی مثل *آلیس از درون آیینه*، اصولاً منطقی چون منطق جهان زیسته در آن حاکم باشد (۴۱).

۷. این نوع پیش‌انگاری فضای بینامتنی یا مکالمه‌ای را در شعر می‌گشاید. برای نمونه، وجود حس شنیداری در ابژهٔ مورد خطابْ پیش‌انگاری کاربردی (بلاغی) است. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ پیش‌انگاری کاربردی ر.ک: کالر، ۱۳۸۸: ۲۱۳– ۲۱۶.

۸. این نوع پیش‌انگاری عملگری بینامتنی است که به‌طور ضمنی به بافتی گفتمانی اشاره می‌کند و از طریق شناسایی یک بینامتن، بر شیوهٔ خوانشِ شعر تأثیر می‌گذارد. برای مثال، در بیت «*قاصدک هان! چه خبر آوردی؟ از کجا وز که خبر آوردی؟*» در سؤالی که شاعر از *قاصدک* می‌پرسد، پیش‌انگاری *خبرآوری قاصدک* به گفتمانی ازپیش‌موجود (گفتمانی فرهنگی) دلالت می‌کند. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ پیش‌انگاری منطقی ر.ک: کالر، ۱۳۸۸: ۲۰۶– ۲۱۲.

۹. کاکاندِس التفات را ارتباطی «کوتاه‌شده» (short-circuited) می‌داند؛ یعنی پیام‌هایی که در دو سو جریان ندارند.

منابع

– الام، کر (۱۳۸۴). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: قطره.

– پالمر، فرانک ر. (۱۳۸۷). *نگاهی تازه به معناشناسی*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز).

– ثروتیان، بهروز (۱۳۸۷). *بیان در شعر فارسی*. تهران: سورهٔ مهر.

– داد، سیما (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی، واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی (تطبیقی و توضیحی)*. تهران: مروارید.

– رادویانی، محمدبن عمر (۱۳۲۶). *ترجمان‌البلاغه*. تهران: اساطیر.

- رضوی، مدرس (۱۳۲۶). *اساس‌الاقتباس خواجه نصیرالدین طوسی*. تهران: دانشگاه تهران.
- ابتهاج، هوشنگ [سایه] (۱۳۸۱). *سیاه‌مشق*. تهران: کارنامه.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۵). *تاسیان*. تهران: کارنامه.
- سپهری، سهراب (۱۳۵۶). *هشت‌کتاب*. تهران: طهوری.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: علم.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۴). *نشانه‌شناسی و ادبیات: مجموعه‌مقالات*. تهران: فرهنگ کاوش.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). *صور خیال در شعر فارسی، تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۹). *معانی*. تهران: میترا.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۲). *نگاهی به سپهری*. تهران: صدای معاصر.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۷). *بیان*. تهران: میترا.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳). *آیین سخن*. تهران: ققنوس.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۲: شعر. تهران: سورهٔ مهر (حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی).
- کالر، جاناتان (۱۳۸۸). *در جست‌وجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی)*. ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امرالهی. ویراستار فرزان سجودی. تهران: علم.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۰). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی؛ ج ۲: معانی*. تهران: نشر ماد (وابسته به نشر مرکز).
- ـــــــــــــ (۱۳۷۳). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی؛ ج۳: بدیع*. تهران: نشر ماد (وابسته به نشر مرکز).
- ـــــــــــــ (۱۳۶۸). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی؛ ج۱: بیان*. تهران: نشر ماد (وابسته به نشر مرکز).
- گرمس، آلژیر داس ژولین (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: علم.
- مجتبی، مهدی (۱۳۸۶). *بدیع نو*. تهران: سخن.
- محمدبن قیس رازی، شمس‌الدین (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تهران: علم.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۴). *داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع*. تهران: فرزان.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: نشر هما.

- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: سمت.
- یمین، محمدحسین (۱۳۷۷). «تشخیص از دیدگاه زبان‌شناسی». *نامهٔ فرهنگستان*. س۴. ش۲. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- Abrams, Meyer Howard & Geoffrey Galt Harpham (2005). *A Glossary of Literary Terms. 9th Ed.* Canada: Wadsworth.
- Blair, Hugh (1965). *Lectures on Rhetoric and Belles Letters 3. Vols*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Blake, William (1966). *Complete Writing.* London: Oxford University Press.
- Bloom, Harold (1959). *Shelley's Mythmaking***.** New Haven: Yale University Press.
- Culler, Jonathan (2005). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction***.** London: Routledge.
- Day, Angel (1592). *The English Secretary*. London: printed by Robert Walde-graue .
- Derrida, Jacques (1980). *The Postcard from Socrates to Freud and Beyond*. London: University of Chicago Press.
- Engler, Balz (1987). "Deictics and the Status of Poetic Texts"**.** The Structure of Texts, *SPELL* (Swiss Papers in English Language and Literature). *No. 3*. Germany: Gunter Narr Verlag Tubingen.
- Esterhammer, Angela (2000). *Tthe Romantic Performative: Language and Action in British and German Romanticism*. Stanford: Stanford UP.
- Fenner, Dudley (1584). *The Arte Logike and Rhetorike*. Middelburg: Printed by R. Schilders.
- Gerrig, Richard J. (1993). *Experiencing Narrative Worlds, On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale University Press.
- Gibbons, Tomas (1767). *In Rehtoric; or a View of its Principal Tropes and Figures*. London: Printed by J. and W. Oliver in Bartholomew-Close.
- Herbon, Malcom (2004). *Mastering the Language of Literature*. NewYork: Palgrave Macmillan.
- Hernaez Lerena, Maria Jesus (1996). "The Apostrophe as Narrative Design in Alice Munro's Short Story Cycle the Beggar Maid". *REDEN. No. 12*. Madrid: Universidad de Alcala de Henares.
- Holmes, John (1766). *The Art of Rehtoric Made Easy*. London: Printed by A. Parker.
- Johnson, Barbara (2008). *Persons and Things*. United State of America: Harvard University Press.
- Kacandes, Irene (1994). "Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's 'La Modification' and Julio Cortazar's "Graffiti" (Second-Person Narrative)". Chicago: Northern Illinois University, Available at: http://www.thefreelibrary.com/Narrative apostrophe: reading, rhetoric, resistance in Michel Butor's -a016988698
- Kneale, Douglas J. (1999). *Romantic Aversions: Aftermaths of Classicism in Wordworth and Coleridge*. Toronto: McGill-Queen's University Press.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: U of Chicago Press.
- Levinson, Stephen C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Macovski, Michael (1994). *Dialogue and Literature: Apostrophe, Auditors, and the Collapse of Romantic Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Munro, Alice (1979). *The Beggar Maid, Stories of Flo & Rose*. London: Penguin.
- Peakham, Henry (1577). *The Garden of Eloquence*. London: Printer by H. Jackson.
- Perrine, Laurence (1974). *Literature (Poetry, the Elements of Poetry)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Puttenham, George (1589). *The Arte of English Poesie*. London: Stationers' Hall.
- Quintilian, Marcus Fabius (AD 95) (1980). *Institute of the Oratory* (Institutio Oratoria). Tr. H. E. Buttler. Cambridge: Harvard University Press.
- Richardson, Alan (2002). *Apostrophe in Life and in Romantic Art: Everyday Discourse, Overhearing, and Poetic Address*. Chicago: Northern Illinois University, available at:
www.thefreelibrary.com/ a0947756210.
- Sherry, Richard (1555). *A Treatise of the Figures of Grammer [sic] and Rhetorike*. Londini: Printed by Robert Caly.
- Smith, John (1657). *The Mysterie of Rhetorique unvail'd*. London: Indiana University.
- Thorone, Sara (2006). *Mastering Poetry*. Palgrave Master Series, NewYork: Palgrave MaMillan.
- Volosinov, V. N. (1976). "Discourse in Life and Discourse in Art (Concerning Sociological Poetics)". *Freudianism: A Critical Sketch*. Tr. I. R. Titunik. Eds. Titunik and Neal H. Bruss. Bloomington: Indiana UP.
- Walker, John (1822). *A Rhetorical Grammar*. Boston: Cummings & Hilliard.
- Wordsworth, William (1977). *'Elegiac Stanzad, Suggested by a Picture of Peele Castle,' The Poems*. Harmondsworth: Penguin.

نگاهی به رباعیات خیام براساس نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف

شهلا شریفی*

مجتبی پُردل**

چکیده

در پس‌مجموعهٔ رباعیات خیام نظامی گفتمانی برقرار است که دال‌های تشکیل‌دهندهٔ آن مانند رشته‌هایی نامرئی به تک‌تک رباعیات انسجام می‌بخشند و آن‌ها را برپا می‌نهند. براساس این، هرکدام از رباعیات خیام چونان تظاهری زبانی از دالی از دال‌های تشکیل‌دهندهٔ این گفتمان نمودار می‌شوند. این گفتمان که در این مقاله از آن با عنوان «گفتمان جهان‌بین» یاد می‌شود، به‌طور ضمنی در تقابل با گفتمان دیگری هستی می‌یابد که می‌توان با عنوان کلی «گفتمان جان‌بین» به آن اشاره کرد. مفهوم هستی‌یابی یک گفتمان از طریق تقابل اندیشه‌ای است که به‌طور اخص به کار دو نظریه‌پرداز در حوزهٔ فلسفهٔ سیاسی- اجتماعی، یعنی لاکلائو و موف برمی‌گردد. ازنظر ایشان، آدمی جز با قرار گرفتن در دل چارچوبی گفتمانی قادر به هیچ‌گونه ادراکی از عالَم و آدم نخواهد بود و اساس هرگونه فهمی جز بر درکی گفتمانی استوار نیست که به‌وسیلهٔ تقابل و غیریّت‌سازی با ادراک گفتمانی دیگری حاصل شده است.

این مقاله برآن است تا به‌یاری مفاهیم و ابزارهای نظری موجود در نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف، رباعیات خیام را ژرف‌کاوی کند و منظومهٔ فکری او و عناصر تشکیل‌دهندهٔ رباعیاتش را مشخص کند؛ منظومه‌ای فکری که به‌گونه‌ای ضمنی برپایهٔ تقابل با منظومهٔ فکری دیگری پدیدار شده است.

---

* دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد Sh-sharifi@um.ac.ir

** کارشناس ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد moxshathra@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: گفتمان، دال، غیریّت‌سازی، گفتمان جان‌بین، گفتمان جهان‌بین، رباعیات خیام، لاکلائو، موف.

۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ خیام تاکنون پژوهش‌های بسیاری در زبان فارسی انجام شده است. علاوه‌بر پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ اصالت نسخه‌ها و تصحیح متون که نخستین آن‌ها به کار محققانی مانند هدایت (۱۳۱۳)، فروغی (۱۳۲۰)، یکانی (۱۳۴۲)، همایی (۱۳۴۶) و دیگران برمی‌گردد و پس از ایشان با آثار مهاجر و شایگان (۱۳۷۰) و دیگران ادامه می‌یابد؛ در تقسیم‌بندی‌ای کلی پژوهش درباب خیام را ازنظر تعبیر و تفسیر جهان‌بینیِ حکیم می‌توان ذیل دو مقوله قرار داد: ۱. پژوهش‌هایی که سعی در گنجاندن خیام و اندیشهٔ او در قالب مفاهیم صوفیانه دارند؛ به این معنا که تمام واژه‌ها و عبارت‌های رباعیات او را به پیروی از سنت تفسیری شعر صوفیانه، در معنایی مجازی تفسیر می‌کنند. ۲. پژوهش‌هایی که در آن‌ها به او به چشم فیلسوفی ماده‌باور و جهان‌اندیش می‌نگرند.

برای پژوهش‌های دستهٔ اول می‌توان به موسیو نیکلا، مترجم فرانسوی رباعیات خیام، و در میان الهیون قرن‌های گذشته به شهرستانی صاحب *الملل و النحل* اشاره کرد (مهاجر و شایگان، ۱۳۷۰: ۱۵۷). در میان خیام‌پژوهان معاصر نیز محققانی مانند همایی و یکانی را می‌توان در این دسته قرار داد. اما برای پژوهش‌های دستهٔ دوم، بایسته است به ترجمهٔ معروف ادوارد فیتز جرالد، مترجم و محقق بزرگ انگلیسی در اواخر قرن نوزدهم، اشاره کرد. او با ترجمهٔ سلیس و فصیح خود از رباعیات خیام (۱۸۵۹) اسباب عالم‌گیری آوازهٔ وی را در مغرب‌زمین فراهم آورد. سایر پژوهش‌های این دسته را نیز می‌توان در آثار هدایت، دشتی، فرزانه، مهاجر و شایگان، و دیگران جست‌وجو کرد.

تمام پژوهش‌های حوزهٔ خیام‌شناسی ارزشمند و درخور ستایش‌اند و هریک در گشودن گرهی از کار فروبستهٔ خیام‌شناسی سهمی به خود اختصاص داده‌اند. با این‌همه، تا آنجا که نگارندگان آگاهی دارند، درمورد خیام تاکنون در حوزهٔ شاخهٔ نوین و بالندهٔ تحلیل گفتمان در حیطهٔ زبان‌شناسی کاری صورت نگرفته است. ازاین‌رو، نگارنده برآن شده است تا این‌بار با نگاهی جدید و متفاوت به رباعیات خیام، آن‌ها را در پرتو نظریه‌ای در دل علوم انسانی جدید مورد توجه قرار دهد.

۲. چارچوب نظری تحقیق

رویکردهای متنوع گفتمانی را که در حوزهٔ زبان‌شناسی و خارج از آن پدید آمده‌اند، در دو نوع نگرش متفاوت به زبان می‌توان جست‌وجو کرد: نگرش اول در زبان‌شناسی ساخت‌گرا[1] و نقش‌گرا[2] ریشه دارد و براساس آن، گفتمان درمقام زبان، بالاتر از جمله یا زبان در هنگام کاربرد است و درنتیجه، کوچک‌تر از زبان به‌شمار می‌آید (سلطانی، ۱۳۸۴: ۲۵). در این نگرش به ایدئولوژی و قدرت هیچ توجهی نشده است و عالم به‌نحوی ثابت و تغییرناپذیر تصور می‌شود که کار پژوهشگر فقط توصیف آن است (Johnstone, 2008: 28). درمقابل، نگرش دوم که در آثار میشل فوکو[3] به اوج خود رسید، بر دیدگاهی پساساخت‌گرایانه[4] به زبان استوار است؛ دیدگاهی که به موجب آن، معانی برایند شرایط اجتماعی و فرهنگی است و در زبان تظاهر پیدا می‌کنند. براساس نگرش دوم، این گفتمان است که چگونگی کاربرد زبان را تعیین می‌کند. بنابراین، گفتمان‌ها نظام‌هایی خودبنیادند که برای دست‌یابی به قدرت، زبان و همهٔ پدیدارهای اجتماعی دیگر را در سیطرهٔ خود می‌گیرند. به این ترتیب، گفتمان نظام شاملی است که از زبان بزرگ‌تر است و چگونگی آن را رقم می‌زند و تعیین می‌کند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۲۵).

از دل نگرش اول- که به‌صورت تحلیل گفتمان رایج در زبان‌شناسی و اغلب در دههٔ هفتاد میلادی تبلور یافت- تحت تأثیر فوکو و دیگران در سال ۱۹۷۹م زبان‌شناسی انتقادی[5] پا گرفت که بعدها به تحلیل انتقادی گفتمان[6] موسوم شد. تحلیل انتقادی گفتمان درجهت رسیدن به تبیینی بهتر از صورت‌های به‌کاررفتهٔ زبانی و دور شدن از توصیفِ صرف، مفاهیم قدرت و ایدئولوژی را نیز به‌کار گرفت. اِرنستو لاکلائو و شانتال موف[7] نیز در حوزهٔ فلسفهٔ سیاسی، مفهوم گفتمان را با دیدگاه‌های دیگران درآمیختند و نظریهٔ گفتمان خود را نمایان کردند. ایشان با ادغام دیدگاه‌های سوسور[8]، دریدا[9]، لَکان[10] و فوکو در بخش

1. structuralist
2. functionalist
3. Michel Foucault
4. poststructuralist
5. critical linguistics
6. critical discourse analysis
7. Ernesto Laclau & Chantal Mouffe
8. Ferdinand de Saussure
9. Jacques Derrida
10. Jacques Lacan

مفهومی نظریهٔ خود و نیز افکار و اندیشه‌های گرامشی[1] و مارکس در بخش اجتماعی نظریهٔ خود و ترکیب آن‌ها با یکدیگر، نظریه‌ای پساساخت‌گرایانه عرضه کردند که به موجب آن، تمام پدیده‌های اجتماعی تحت تأثیر فرایندهای گفتمانی شکل می‌گیرند (همان، ۲۶).

۱-۲. مفاهیم اصلی نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف

عنصر: به دال‌هایی گفته می‌شود که هنوز مفصل‌بندی نشده و در دل گفتمان معینی قرار نگرفته‌اند.

وقته: به دال‌هایی گفته می‌شود که پس از مفصل‌بندی در بطن گفتمان معینی جای می‌گیرند.

گفتمان: ازنظر لاکلائو و موف، گفتمان تلاشی است برای تبدیل عناصر به وقته‌ها از طریق تقلیل معانی متعدد و چندگانهٔ نشانه‌ها به معنایی واحد و تثبیت‌شده. در این حالت، نوعی انسداد در معنای نشانه به‌وجود می‌آید و از نوسان معنایی آن جلوگیری می‌شود. باوجود این، چنین انسداد و انجمادی هیچ‌گاه دائمی نیست؛ به‌گونه‌ای که «انتقال از حالت عنصر به وقته هیچ‌گاه به‌طور کامل صورت نمی‌گیرد.» (Laclau & Mouffe, 2001: 110). بنابراین، گفتمان‌ها هیچ‌گاه صددرصد تثبیت نمی‌شوند؛ زیرا سایر معانی محتمل نشانه‌ها که در حوزهٔ گفتمان‌گونگی[2] قرار دارند، همواره ثبات معنا در گفتمان‌ها را تهدید می‌کنند. از همین‌رو، تمام وقته‌ها به‌طور بالقوّه چندمعنا باقی می‌مانند و همیشه این احتمال هست که هریک از معانی دیگر نشانه تظاهر پیدا کند. درواقع، انسداد و بستگی در معنای یک نشانه عملی موقت است و زمینه برای برجسته‌سازی سایر معانی آن نشانه از سوی گفتمان‌های رقیب همواره مهیاست. گفتمان‌ها برای تثبیت معنا، به‌شیوهٔ خاص خود با یکدیگر درحال رقابت و تنازع به‌سر می‌برند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۸۰). تثبیت معنای یک نشانه درون یک گفتمان از طریق طرد دیگر معانی بالقوّهٔ آن نشانه صورت می‌گیرد. ازاین‌روست که یک گفتمان باعث تقلیل معانی متعدد نشانه‌ها می‌شود. گفتمان‌ها می‌کوشند تا از لغزش معنایی نشانه‌ها جلوگیری کنند و آن‌ها را در یک نظام معنایی یکدست به دام بیندازند.

مفصل‌بندی: لاکلائو و موف مفصل‌بندی را این‌گونه تعریف می‌کنند:

1. Antonio Gramsci
2. discursivity

ما هر عملی را که به برقراری رابطـه میـان مجموعـه‌ای عناصـر (اسـمای دلالـت) بینجامد به‌طوری که هویت عناصر مزبور درنتیجهٔ عمل مفصل‌بندی مورد تعـدیل قـرار گرفته تعریف شود، «مفصل‌بندی» می‌نامیم. کلیّت ساختمند (ساختمان کلی) حاصـل از عمل «مفصل‌بندی» را نیز گفتمان می‌خوانیم. مواضع مبتنی بر تفـاوت را پـس از عمـل «مفصل‌بندی» درون یک گفتمان «وقته[1]» [این معادل برگرفته از سلطانی (۱۳۸۴) است] می‌نامیم و برعکس، هر تفاوتی را که در دل هیچ گفتمـانی مفصـل‌بنـدی نشـده اسـت عنصر می‌خوانیم (Laclau & Mouffe, 2001: 105).

لاکلائو و موف در این نقل‌قول چهار مفهوم مهم را تعریف کرده‌اند که باید درمورد هرکدام از آن‌ها توضیحی بیان کرد. ازنظر ایشان، گفتمان حوزه‌ای است که مجموعه‌ای نشانه در دل آن به‌صورت شبکه‌ای از روابط متفارق قرار می‌گیرند و معنای هرکدام در بطن آن تثبیت می‌شـود. هر نشانه‌ای که وارد این شبکه شود و در آنجا از طریق عمل مفصـل‌بنـدی بـا سـایر نشـانه‌هـا هماهنگ شود، وقته را تشکیل می‌دهد. در دل این نظام گفتمـانی، معنـای نشـانه‌هـا بـه‌واسـطهٔ تفاوت آن‌ها از یکدیگر تثبیت می‌شود. معنای نشانه‌ها درون یک گفتمان حول نقطه‌ای مرکزی[2] (اسم دلالت مرکزی) به‌طور جزئی و موقت تثبیت می‌یابد (Ibid, 112). نقطـهٔ مرکـزی نشـانهٔ برجسته و ممتازی است که نشانه‌های دیگر در سایهٔ آن نظم پیدا می‌کنند و به هم مفصل‌بنـدی می‌شوند.

سوسور هویت و معنایابی نشانه‌ها را براساس نظام روابط افتراقی درون سیستم زبان استوار می‌داند و درمورد نحوهٔ هویت‌یابی خود دسـتگاه زبـانی هـیچ‌گونـه توضـیحی نمـی‌دهـد؛ امـا برخلاف نظر او، در نظریهٔ لاکلائو و موف، گفتمان مانند نظامی زبانی به‌واسطهٔ مفصل‌بنـدی بـه عناصر درون خود هویت و معنا می‌بخشد و خود نیـز بـرای کسـب هویـت و معنـا نـاگزیر از رجوع به گفتمان‌های دیگر در خارج از خود است. همچنین گفتمان‌ها از نظر لاکلائو و مـوف، خصلتی تاریخی و درزمانی[3] دارند. تاریخمندی گفتمان‌هـا باعـث مـی‌شـود آن‌هـا همـواره در معرض دگرگونی باشند و از ایستایی و عدم تغییر رهایی یابند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۷۴).

1. moment
2. nodal point
3. diachronic

۳. نظام‌های معنایی دو گفتمان جان‌بین و جهان‌بین

۳-۱. گفتمان جهان‌بین

به‌باور همهٔ خیام‌شناسان، گفتمانِ مورد التزام خیام گفتمانی ماده‌باور و جهان‌بین یا جهان‌اندیش است (برای نمونه ر.ک هدایت، ۱۳۱۳؛ فرزانه، ۱۳۵۶؛ مهاجر و شایگان، ۱۳۷۰). یک دلیل این عقیده را می‌توان به قول هدایت، در سروکار خیام با علوم منطقی و دقیق مثل ریاضی، نجوم، هندسه و مانند این‌ها سراغ گرفت؛ زیرا اشتغال به این علوم فرد را به انس با محسوسات عینی و قوانین و نوامیس طبیعی سوق می‌دهد و او مجال نمی‌یابد تا خویشتن را در مسائل تجریدی و ذهنیِ صرف غوطه‌ور کند.

بحث را دربارهٔ اسماء دلالت نظام معنایی گفتمان خیام ادامه می‌دهیم. پیش از معرفی دال‌های گفتمان موسوم به «جهان‌بین»، باید یادآوری کنیم نسخهٔ مورد استناد نگارندگان جهت استخراج دال‌های گفتمان یادشده همانی است که هدایت تصحیح کرده است. روش و دقت تحلیلی این نسخه در گزینش رباعیات چنان است که سایر پژوهشگران نیز به اعتبار و وثوق آن معترف‌اند. البته، صرف‌نظر از نسخهٔ مورد استناد پژوهشگران، به‌طور کلی چند دال اصلی در رباعیات خیام یافت می‌شود که تقریباً همهٔ پژوهندگان خیام‌شناسی بر سر انتساب آن‌ها به منظومهٔ فکری حکیم چون‌وچرا در کار نمی‌آورند و اساس این پژوهش نیز بیشتر بر چنین اسماء دلالتی استوار است. مهم‌ترین این دال‌ها اعتقاد نداشتن به موجودیتی متافیزیکی در پس پدیدارهای فیزیکی و مادی و یا به سخن دیگر، «غیاب جان جهان» از عرصهٔ هستی یا دست‌کم تردید در وجود جانی برای جهان در پهنهٔ گیتی است. چنان‌که خواهیم دید، اسم دلالت نام‌برده چونان دال مرکزی گفتمان جهان‌بین از کار درمی‌آید که بر گِرد خود مجموعه‌ای از دال‌های دیگری را جمع آورده است. به‌عنوان شاهدی برای دالّ مرکزی گفتمان جهان‌بین می‌توان به رباعی زیر اشاره کرد که به‌خوبی دالّ غیاب جان جهان را بازمی‌نمایاند:

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم — فانوس خیال از او مثالی دانیم
خورشید چراغدان و عالَم فانوس — ما چون صُوریم کاندر او گردانیم

از دیرباز در ایران کهن، هنرمندان فانوس‌هایی می‌ساختند که هم به‌عنوان چراغ و هم به‌عنوان پدیدهٔ زینتی و گاه خیال‌آفرین مورد استفاده قرار می‌گرفت. پاره‌ای از نقاشان ایرانی بر دیوارهٔ این فانوس‌ها شکل‌ها و تصویرهای مینیاتورگونه‌ای می‌کشیدند و درون فانوس شمعی

می‌افروختند و شبانگاه با حرکت شعلهٔ شمع، آن تصویرها متحرک به‌نظر می‌آمدند و به‌شکل اشباح لغزان به‌چشم می‌خوردند. خیام مردمان را به این اشباح، جهان را به فانوس و خورشید را به شمع و چراغ آن تشبیه کرده است. شاید بتوان رنگی از اسطورهٔ غار افلاطون در آن یافت که انسان‌ها و اشیاء و جانوران به اشباح و سایه‌هایی می‌مانند (مهاجر و شایگان، ۱۳۷۰: ۱۲۵).

البته، در رباعی بالا می‌توان رنگی از افسانهٔ غار افلاطون بازشناخت؛ اما با این تفاوت مهم که برخلاف افلاطون که به جان جهان، مُثُل افلاطونی، اعتقاد داشت و بر این باور بود که جانی در پس جهان هست و بایست به‌سوی آن شتافت، نزد خیام پهنهٔ هستی فاقد هرگونه روح و جانی برای جهان است و موجودات آدمی به‌سوی چیزی رهسپار نیستند و تنها در دایرهٔ بستهٔ حیات و ممات درگردش‌اند. این غیبت جان جهان از منظومهٔ فکری خیام درنهایت به ناتوانی او در یافتن معنایی برای هستی، چه هستی آدم چه هستی عالَم، و درنتیجه حیرت و سرگردانی‌اش ختم می‌شود:

دوری که در او آمدن و رفتن ماست — آن را نه نهایت نه بدایت پیداست
کس می‌نزند دمی در این معنی راست — کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

از آمدنم نبود گردون را سود — وز رفتن من جاه و جلالش نفزود
وز هیچ‌کسی نیز دو گوشم نشنود — کاین آمدن و رفتنم از بهر چه بود

گزینش چنین دالی به‌عنوان دال مرکزی گفتمان جهان‌بین، پیامدهای بسیاری درمورد مفصل‌بندی سایر اسماء دلالت این گفتمان درپی دارد. برای مثال این دال، مدلولِ دال «مرگ» را تعیین می‌کند که دالی شناور است و در گفتمان‌های مختلف معانی متفاوتی به آن منسوب است. مدلولی که این دال شناور در نظام معنایی گفتمان جهان‌بین به خود اختصاص می‌دهد، مترادف با «عدم و نیستی» است:

ای بس که نباشیم و جهان خواهد بود — نی نام ز ما و نه نشان خواهد بود
زین پیش نبودیم و نُبُد هیچ خلل — زین پس چو نباشیم همان خواهد بود

ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز — از روی حقیقتیم نه از روی مجاز
یک‌چند در این بساط بازی کردیم — رفتیم به صندوق عدم یک‌یک باز

آشکار است که در غیاب جان جهان، جان در فرد آدمی نیز غیبت پیدا می‌کند و پس از مرگ تنها چیزی که از او برجای می‌ماند، همان جسم خاکدانی اوست که ذرّاتش به گردش درمی‌آیند و از نو به مادیّت جهان بازمی‌گردند. هم از اینجاست که این مضمون مورد علاقهٔ خیام: کوزه و کوزه‌گر شکل می‌گیرد. خیام که اعتقاد به جان یا نفس را در عالَم و آدم و ایمان به جاودانگی و بقای آن را (چنان‌که متکلمان مسلمان عصر او آن را باور داشتند) قانع‌کننده نیافته است، به دست انکار می‌سپارد و به‌جای آن به جاودانگیِ گردش ذرات مادی در استحالهٔ پیوستهٔ خود از کالبدی به کالبدی دیگر یا از پدیده‌ای به پدیده‌ای دیگر روی می‌آورد تا بدین‌سان تمنای خود را به جاودانگی برآورده کند:

هر ذرّه که بر روی زمینی بوده است — خورشیدرُخی زهره‌جبینی بوده است
گرد از رُخ آستین به آزرم فشان — کان هم رخ خوب نازنینی بوده است

این کوزه چو من عاشق زاری بوده است — در بند سر زلف نگاری بوده است
این دسته که بر گردن او می‌بینی — دستی است که بر گردن یاری بوده است

انتساب چنین مدلولی به دالّ شناور مرگ، یعنی فنا و نیستی، موجبات یأس و بدبینی را در او فراهم آورده، او را به انفعال و سکون واداشته و کنش را در او کشته است؛ به‌ویژه آنکه این دالّ در کنار دالّ شناور دیگری موسوم به «جبر» قرار گرفته باشد:

در گوش دلم گفت فلک پنهانی — حکمی که قضا بود ز من می‌دانی؟
در گردش خود اگر مرا دست بُدی — خود را برهاندمی ز سرگردانی

چون روزی و عمر بیش‌وکم نتوان کرد — خود را به کم‌وبیش دژم نتوان کرد
کار من و تو چنان که رأی من و توست — از موم به دست خویش هم نتوان کرد

اینک که جان جهان در کسوف و غیبت فرومی‌رود و هستی از هرگونه معنایی تهی می‌شود و وجود به موجودیّت مادی خلاصه می‌شود، آن‌گاه همین موجودیّت مادی نیز دوام چندانی ندارد و پیوسته بیم زوال آن می‌رود و تا پیش از زوال آن هم فرد ناگزیر از تحمّل رنج‌ها و اندوه‌های بی‌شماری است؛ آیا بهتر آن نبود که هرگز زاده نمی‌شدیم و پا به جهان نمی‌گذاشتیم.

افلاک که جز غم نفزایند دگر — ننهند به‌جا تا نربایند دگر
ناآمدگان اگر بدانند که ما — از دهر چه می‌کشیم نایند دگر

چون حاصل آدمی در این دیر دو در — جز خون دل و کندن جان نیست دگر
خرم دل آن که یک نفس زنده نبود — آسوده کسی که خود نزاد از مادر

گر آمدنم به من بُدی نامدمی — ور نیز شدن به من بُدی کی شدمی
به زان نبُدی که اند این دیر خراب — نه آمدمی نه بُدمی نه شدمی

باری، در چنین شرایطی و درمقابل تمام این مظاهر دشمن‌کیش حیات، یگانه‌ابزار دفاعی که برای چنین انسان بی‌دفاعی باقی می‌ماند، پناه بردن به مستی و بی‌خبری و کسب حداکثر بهره و لذت از لحظات زودگذر آن است؛ بدین‌سان اسماء دلالتی مانند «اغتنام فرصت» و «لذت‌طلبی» چونان نتایج مستقیمی از دال‌های پیشین در گفتمان جهان‌بین پدیدار می‌شوند:

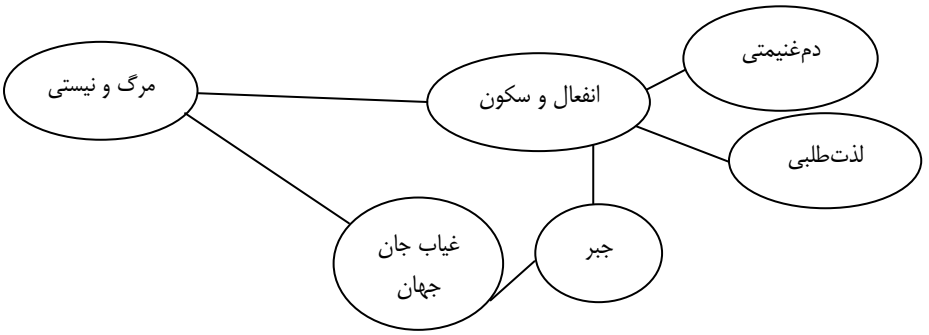
چون نیست مقام ما در این دهر مقیم — پس بی می و معشوق خطایی است عظیم
تا کی ز قدیم و محدث امیّدم و بیم — چون من بروم جهان چه محدث چه قدیم

چون آمدنم به من نبُد روز نخست — وین رفتن بی‌مراد عزمی است درست
برخیز و میان ببند ای ساقی چست — کاندوه جهان به می فروخواهم شست

شادی بطلب که حاصل عمر دمی است — هر ذرّه ز خاک کیقبادی و جمی است
احوال جهان و اصل این عمر که هست — خوابی و خیالی و فریبی و دمی است

زان پیش که نام تو ز عالَم برود — می خور که چو می به دل رسد غم برود
بگشای سر زلف بتی بند ز بند — زان پیش که بندبندت از هم برود

با توجه به آنچه گفته شد، نمودار گفتمان جهان‌بین را به‌صورت زیر می‌توان ترسیم کرد:



شکل ۱: گفتمان جهان‌بین

۲-۳. گفتمان جان‌بین

گفتمانی که در تقابل با گفتمان «جهان‌بین» قرار می‌گیرد، با تسامح می‌توان از آن به گفتمان «جان‌بین» یاد کرد. از آن جهت که این گفتمان، گفتمانی جان‌وجهان‌بین هر دو با هم است، به‌سبب تأکید بر وجه تقابلی آن با گفتمان موسوم به جهان‌بین در این پژوهش، جنبهٔ «جان‌بینی» آن برجستگی یافته است. در ادامه، دلایل توأمان‌بودگی جان و جهان در تسمیهٔ گفتمان یادشده روشن خواهد شد.

پژوهشگرانی که درمورد خیام به تحقیق و تفحص پرداخته‌اند، به نزدیکی و همسانی برخی افکار و آرای او با اندیشه‌های زرتشت اشاره‌هایی کرده‌اند (آنجا که از نفرت خیام از مرگ و عشق وی به زندگی می‌گویند) (برای نمونه ر.ک فرزانه، ۱۳۵۶؛ مهاجر و شایگان، ۱۳۷۰). این ادعای درستی است؛ با این‌همه تمام حقیقت را درمورد چندوچون تأثیرگیری حکیم از اندیشه‌های زرتشت بازنمی‌گوید:

> ای مزدا! تمامی خوشی حیات را که در دست توست، از آنچه بوده و هست و خواهد بود، با ارادهٔ خویش به ما ارزانی دار، به دستیاری وُهومن [بهمن] و خشترا [شهریور] و اشا زندگانی جسمانی را خوش و خرم ساز (پورداوود، ۱۳۷۸: ۴۷).
>
> شراب اگر به‌اندازه خورند، تن را سود دهد؛ زیرا که حرارت تن بیفزاید و گوارش را آسان کند و فکر و حافظه را تیز و حواس و زبان و زندگانی را مطبوع نماید (مینوخرد به نقل از فرزانه، ۱۳۵۶: ۱۴).

در سرود و قطعه‌ای که ذکر شد، سخن از بهره‌مندی از مواهب و لذایذ مادی حیات، به‌ویژه باده است؛ مضمونی که بارها در رباعیات خیام به آن‌ها دعوت شده و این موضوعی است که بر تأثیرگیری خیام از اندیشه‌های زرتشت و آیین ایرانیان باستان گواهی می‌دهد. با وجود این، نکته اینجا است که صرف تشابه گفتمان جهان‌بین خیام در چند دال پراکنده با اندیشه‌های زرتشت، شادباشی و بهره‌وری از لذت‌های مادی، نمی‌توان و نمی‌بایست بر وجود چنین مشابهت‌هایی تأکید کرد. پیش از هرچیز ابتدا می‌بایست نظام‌های معنایی هر دو گفتمان را در کلیّت آن‌ها و سپس ارزش اسماء دلالت یادشده را در شبکهٔ دال‌های هریک از این نظام‌های معنایی مورد توجه قرار داد. فقط از این راه است که می‌توان به نسبت و رابطهٔ حقیقی گفتمان جهان‌بین خیام با اندیشه‌های زرتشت- آن‌گونه که در گاتاهای اوستا ثبت شده و از این پس در پژوهش حاضر از آن‌ها با عنوان گفتمان «جان‌بین» یاد خواهیم کرد- پی برد. برخلاف انتظار، این رابطه جز نسبتی تقابلی میان این دو گفتمان نیست؛ نسبتی که فرسنگ‌ها با تشابه و تقریب فاصله دارد و چنانچه مشابهتی هم در کار باشد، فقط به اسماء دلالت محدود می‌شود نه مدلول‌ها و ارزش آن‌ها در هریک از دو گفتمان.

در رأس گفتمان جان‌بین- آن‌گونه که از سروده‌های زرتشت در گاتاهای اوستا برمی‌آید- دال مرکزیِ «جان جهان» در قالب نام اوستایی «سپنتامینو» قرار دارد که می‌توان آن را به فارسی دری امروز چیزی در مایهٔ «مینوی هستی‌بخش» ترجمه کرد (ثاقب‌فر، ۱۳۷۷: ۱۲۵). چنان‌که دیدیم، در گفتمان جهان‌بین پهنهٔ گیتی خالی از هرگونه روح یا جان جهان تصور می‌شود و به‌طور دقیق همین دال، منشأ و انگیزهٔ تمام رباعیاتی را تشکیل می‌دهد که از حیرت و سرگشتگی آدمی «در این دیر دو در» و ناتوانی در یافتن معنایی برای حضور در عرصهٔ هستی سخن می‌گویند. در گفتمان جان‌بین، مینوی هستی‌بخش یا «اهورا» در رأس نظام معنایی این گفتمان قرار دارد که بنابه سرشت خود هست‌شونده و هست‌کننده است؛ یعنی به آفرینش گرایش دارد و حتی «ناچار» از آفرینش است. اهورامزدا ازآن‌رو ناچار از آفرینش است که تنها از این راه می‌تواند جنبهٔ نیست‌کنندهٔ درونی خویش یعنی «انگره‌مینو» یا در متون متأخرتر اوستا، اهریمن را از میان بردارد و هستی را جاودانه کند.

هستی فقط با تعیّن و تحقّق خویش و سپس کمال (هَئوروَتات/ خرداد) خود و نابود کردن کاستی و نیروهای ویرانگر درونی خویش است که می‌تواند به جاودانگی (اَمِرتات/ مرداد) دست یابد. بنابراین، انگیزهٔ آفرینش همان وجود نیستی، کارکرد آفرینش همان پیکار با نیستی،

و هدف و فرجام آفرینش از میان بردن نیستی و جاودانه کردن هستی است. بدین‌سان، در این گفتمان خداوند یا جان جهان چونان نیروی هستی‌بخش، خدایی «قادر مطلق» نیست؛ بلکه قدرتش بالقوّه است و طی فرایند آفرینش و به‌تدریج فعلیّت می‌یابد. او برای تحقّق این امر، نخست همهٔ «چیزها» را «می‌اندیشد»؛ یعنی مینوی چیزها را در جهانی «مینوی» می‌آفریند. سپس به تحقّق مادی آن‌ها، یعنی آفرینش گیتی می‌پردازد؛ زیرا هستی در حالت میان‌تهی و مجرّد خویش نمی‌تواند جاودانه شود و این کار فقط با تحقّق و مادی‌شدنِ گام‌به‌گامِ آن شدنی است (همان، ۱۵۱). چنان‌که پیشتر گفتیم، عنوان حقیقی گفتمان جان‌بین، گفتمان جان وجهان‌بین است. در اینجا می‌توان وجه تسمیهٔ این عنوان را به‌روشنی دریافت؛ زیرا در این گفتمان میان جان جهان یا اهورامزدا و گیتیِ مادی رابطه‌ای ناگسستنی هست؛ به‌طوری که گویی تمام عالَم و مظاهر آن در اندیشهٔ جان جهان موجودیّت دارند و میان گیتی و مینو تضادی از نوع شکاف میان «روح» و «جسم»- که در ادیان سامی وجود دارد- در این گفتمان به‌چشم نمی‌خورد.

گیتی و هرچه در آن هست، جملگی ابزار خداوندند برای تحقّق خواست و خرد او؛ یعنی تکامل بخشیدن به هستی و جاودانه کردن آن. اما مهم‌ترین یاور او در راه جاودانه کردن هستی و مبارزه با نیستی، آدمی است که با اختیار و آگاهی خود می‌تواند آزادانه میان یاری‌رسانی به هستی و نیستی و یا نیکی و بدی «گزینش» کند. بنابراین، بنیاد و انگیزهٔ نیکوکاری و یا پرهیزکاری انسان در این گفتمان نه برای «اظهار بندگی» به خداوند و خوشایند اوست؛ بلکه «به‌ضرورت» برای یاوری او در پیکار با اهریمن و پیروزی بر آن است. اما این یاوری دوسویه است؛ یعنی خداوند نیز یاور و راهنمای انسان در پیکار جاودانه و مقدس اوست. خداوند برای راهنمایی انسان در همهٔ زمینه‌ها، نمونه‌هایی برتر آفریده است که آدمی آن‌ها را «الگو»ی رفتار و زندگی خویش قرار می‌دهد تا خود و جهان را نیک‌بخت و پیروز کند. این الگوها به «امشاسپندان» موسوم‌اند (همان، ۱۵۱). قدرت «بالقوّهٔ» جان جهان فقط به یاری و با نیکوکاری آدمی است که می‌تواند «فعلیّت» یابد. بنابراین، ابزار اصلی تحقّق خواست و قدرت خداوند در گیتی، انسان است. بدین‌سان، حضور جان جهان در گفتمان جان‌بین معنایی را که گیتی در گفتمان جهان‌بین فاقد آن است، به آن بازمی‌گرداند و آن معنا سهم آدمی در پهنهٔ گیتی و همراه با آن «آزادی ارادهٔ» او درجهت انتخابِ یاری‌رسانی به نیروی هستی‌بخش یا نیروی ویرانگر است.

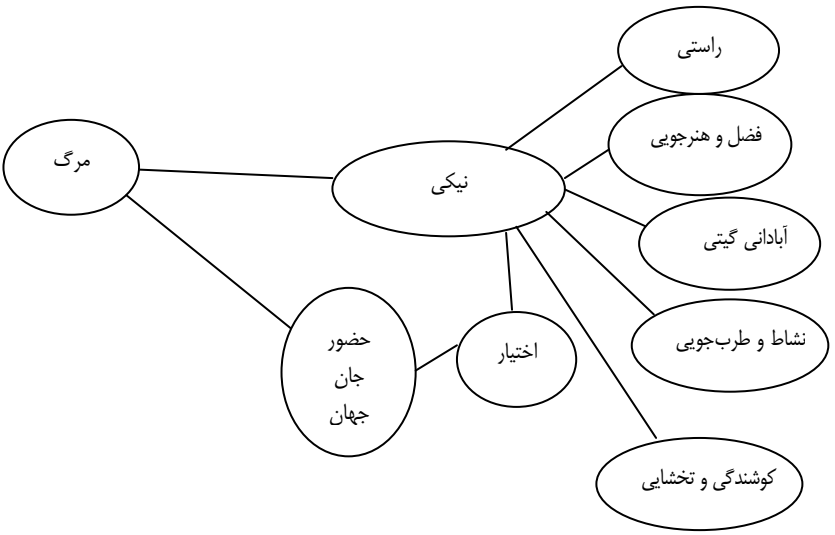
بنابراین، از آنجا که هم گیتی و هم هرچه در آن هست و هم زندگانی انسان در جهان جملگی با هدف پیکار با اهریمن و نیستی و جاودانه کردن جان جهان یا هستی آفریده شده‌اند، نه‌تنها این جهان و زندگانی این‌جهانی بد و نکوهیده نیست؛ بلکه تنها از راه نیک زیستن در این جهان و تکامل بخشیدن به این جهان است که می‌توان تضاد میان گیتی و مینو یا این جهان و آن جهان را از میان برداشت و به آن‌ها وحدت و یگانگی بخشید و یا به سخن دیگر، بهشت را روی زمین ساخت. با این توضیح، اکنون روشن می‌شود که به چه دلیل برخی پژوهشگران- همان‌طور که در ابتدای معرفی گفتمان جان‌بین گفتیم- میان اسماء دلالت گفتمان جهان‌بین خیام و اندیشه‌های زرتشت مشابهت‌هایی دیده‌اند؛ ازنظر زرتشت، زندگانی این‌جهانی و مواهب آن نه‌تنها هیچ‌گاه مورد انکار قرار نگرفته، بلکه همواره افراد را به برخورداری از آن‌ها و بهبودشان نیز فراخوانده است. اما چنان‌که گفتیم، میان بهره‌وری گفتمان جهان‌بین از مواهب گیتوی با گفتمان جان‌بین تفاوت بسیار زیادی وجود دارد: در گفتمان جان‌بین، طرب‌جویی و باده‌نوشی برای سرور و شادمانی روان‌های والا و پرمایه‌ای است که در پیکار جاودانهٔ خود با اهریمن و نیروهای ویرانگر آن هرگز از پای ننشسته و به کاهلی و سستی روی نیاورده‌اند و پیوسته در تلاش و کوشندگی به‌سر می‌برند. اما همین دال- چنان‌که دیدیم- در گفتمان جهان‌بین درجهت مستی و بی‌خبری و یا به سخن دیگر، سستی و کاهلی و همدست شدن با نیروهای ویرانگر اهریمنی صورت می‌گیرد.

این نکتهٔ مهم را همواره باید درنظر داشت که در گفتمان جان‌بین، مفهوم نیکی معانی و مظاهر گوناگون و محسوسی دارد و هرگز به مفهومی مجرد و مربوط به خلق و خوی فردی- چنان‌که امروزه در زبان فارسی به‌کار می‌رود- محدود نمی‌ماند و از «راستی» تا «کوشندگی و تُخشایی»، «آبادگری»، «فضل و هنرجویی» و «نشاط و سرور و طرب‌جویی» را دربرمی‌گیرد. «راستی» یعنی در زندگی اجتماعی و سیاسی و فردیِ خویش نظام آفرینش و سامان هستی (َ ش) را که از سوی جان جهان یا اهورامزدا وضع شده است، مانند الگویی پیش چشم داشتن و مانند آن رفتار کردن. بنابراین، رفتاری مثل وظیفه‌نشناسی در زندگی اجتماعی همان اندازه کرداری «دروغ» پنداشته می‌شود که «دروغ‌گویی» معمولی در رفتار اخلاقی و فردی؛ یا برای مثال کار نکردن و یاوری نکردن به آبادانی و پیشرفت جهان- از آنجا که مخالف سامان هستی و نظم گیتی است- همان اندازه از راستی دور است که ویران کردن جهان و یاوری به اهریمن (همان، ۱۵۲).

بیا تا جهان را به بد نسپریم — به کوشش همه دست نیکی بریم
نباشد همی نیک و بد پایدار — همان به که نیکی بود یادگار

دال شناور «مرگ» نیز در این گفتمان- نظیر گفتمان جهان‌بین- از آنجا که مظهری اهریمنی به‌شمار می‌آید، مدلولی اهریمنی و هراسناک می‌یابد؛ اما بر خلاف آن مترادف با «عدم و نیستی» نیست. گرچه اهریمن مرگ بر آدمیان می‌تازد، جان پاک‌دینان ایشان در قالب نام اوستایی «فروهر» همچنان اهورامزدا را در پیکار جاودانه‌اش بر ضد تباهی و نیستی و مظاهر آن یاری می‌دهند. بدین‌سان، دالّ مرگ برخلاف گفتمان جهان‌بین، نه‌تنها فرد را به انفعال و سکون سوق نمی‌دهد؛ بلکه نیرو و ارادهٔ وی را درجهت یاری به اهورامزدا برای نابودی اهریمن بیشتر می‌کند.

با توجه به آنچه گفته شد، نظام معنایی گفتمان جان‌بین را می‌توان به این صورت نمایش داد:

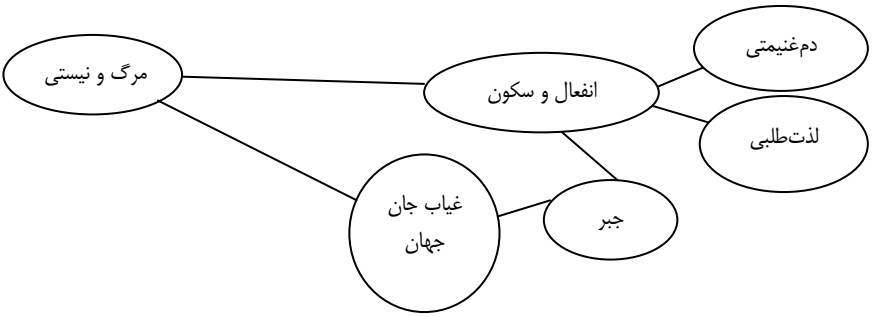


شکل ۲: گفتمان جان‌بین

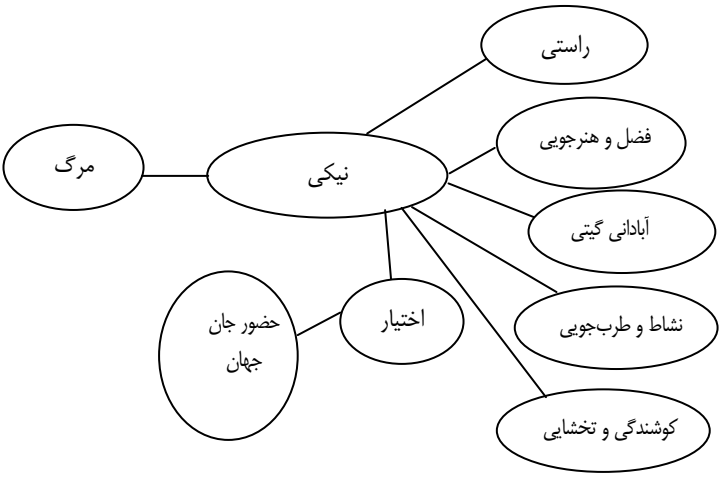
۴. نتیجه‌گیری

همان‌طور که دیدیم، گفتمانی که درپس رباعیات خیام وجود دارد، براساس نوعی تقابل ضمنی با گفتمانی دیگر شکل گرفته است. مشخص کردن اسماء دلالت دو گفتمان جهان‌بین و

جان‌بین و سپس نشان دادن محل تقابل میان دال‌های آن‌ها در درک و فهم بهتر رباعیات خیـام، درعین حفظ نگرشی انتقادی، به آن‌ها کمک بسیاری می‌کند.



شکل ۳: گفتمان جهان‌بین در تقابل با گفتمان جان‌بین



شکل ۴: گفتمان جان‌بین در تقابل با گفتمان جهان‌بین

منابع

- پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۸). *گات‌ها، کهن‌ترین بخش اوستا*. تهران: اساطیر.
- ثاقب‌فر، مرتضی (۱۳۷۷). *شاهنامهٔ فردوسی و فلسفهٔ تاریخ ایران*. تهران: قطره.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶). *با کاروان حُلّه*. چ۱۵. تهران: علمی.

– سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۴). *قدرت، گفتمان و زبان*. چ۲. تهران: نشر نی.
– فرزانه، محسن (۱۳۵۶). *نقد و بررسی رباعیات عمر خیام*. تهران: کتابخانهٔ فروردین.
– مهاجر شیروانی، فردین و حسن شایگان (۱۳۷۰). *نگاهی به خیام*. تهران: پویش.
– هدایت، صادق (۱۳۸۳). *رباعیات خیام*. مشهد: آوای رعنا.
- Laclau, Ernesto & Chantal Mouffe (2001). *Hegemony and Social Strategy*. London: Verso publishing.
- Johnstone, Barbara (2008). *Discourse Analysis*. London: Blackwell Publishing.

بررسی زبان‌شناختی تشخّص آوایی در اشعار حافظ و شکسپیر
در چارچوب سبک‌شناسی صورت‌گرای لیچ (۱۹۶۹)

رحمان صحراگرد*

میرمسعود صدری**

چکیده

از مکاتب نقد ادبی که به‌دنبال پژوهش زبان‌شناختی ادبیات بوده، صورت‌گرایی است که ادبیات را نخست به‌عنوان یک گونهٔ ویژهٔ زبان می‌بیند که در آن خود عناصر زبانی برجسته شده‌اند. سبک‌شناسی صورت‌گرا گونه‌ای از سبک‌شناسی مدرن است که برپایهٔ ایده‌های مکتب صورت‌گرایی، درپی تحلیل عینی سبک متون ادبی است. یکی از انواع سبک‌شناسی صورت‌گرا، مدل لیچ (1969) است که هدفش ارائهٔ «بلاغت توصیفی» براساس ایدهٔ کلیدی برجسته‌سازی زبانی است. لیچ دو مکانیسم اصلی این برجسته‌سازی را هنجارگریزی و قاعده‌افزایی می‌شمارد. در این مقاله، برپایهٔ ایده‌های بخش طرح‌های آوایی در مدل لیچ، انواع قاعده‌افزایی‌های آوایی بین اشعار حافظ و شکسپیر مورد پژوهش عینی قرار گرفته است. این امر در شیوه‌ای بدیع با سنجش برجستگی‌های آوایی در سه سطح مجزای توازن هجایی، تکرار آزاد طبقات صوتی و همچنین سمبولیسم آوایی محقق شده است. با الهام از نگاه لیچ به برجستگی‌های آوایی به‌عنوان انحراف‌هایی از «هنجار بسامد متصور»، معیار اساسی برای تعیین عینی برجستگی، ایدهٔ آماری نمرهٔ استاندارد بوده است؛ به این ترتیب خطوطی از اشعار که در هریک از سه سطح

* دانشیار زبان‌شناسی کاربردی، دانشگاه شیراز rsahragard@rose.shirazu.ac.ir

** کارشناس ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز sadr.mm@gmail.com

متشخص‌اند، ارائه می‌شوند. همچنین، برخی از عناصر برجسته‌ساز آوایی بین کار دو شاعر مقایسه، و آشکار می‌شود که همگونی همخوان پایانی در بین هجاهای اشعار شکسپیر بسیار رایج‌تر از اشعار حافظ است.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی صورت‌گرا، حافظ، شکسپیر، لیچ، برجسته‌سازی، قاعده‌افزایی، هنجار بسامد متصور.

۱. مقدمه

با پیدایش علم زبان‌شناسی نوین، مفاهیم زبان‌شناختی در بررسی ادبیات راه یافت. نحله‌های گوناگون هرکدام به‌نوعی این مفاهیم را در بررسی ادبیات به‌کار گرفتند. اما در این بین، نقش مکتب صورت‌گرا بارزتر از مکتب‌های دیگر زبان‌شناسی بود.

۱-۱. صورت‌گرایی[1]

صورت‌گرایی ادبیات را در درجهٔ اول گونهٔ ویژهٔ زبان می‌داند و به تقابلی بنیادی میان زبان ادبی و زبان عادی قائل است. به این ترتیب که کارکرد اصلی زبان عادی، ارجاع به دنیای خارج از زبان (کارکرد ارجاعی) برای انتقال پیام به مخاطب است و درمقابل، کارکرد اصلی زبان ادبی، ارجاع به خود پیام (کارکرد شعری) است؛ یعنی زبان ادبی شیوهٔ ویژه‌ای از تجربه را از طریق جلب توجه به خصیصه‌های صوری خود- یعنی به روابط متقابل میان خود نشانه‌های زبانی- به‌دست می‌دهد؛ بنابراین زبان ادبی خودارجاع است (Abrams, 1993: 273).

براساس تفکر صورت‌گرا، آنچه باعث تمایز زبان ادبی از زبان عادی می‌شود، حاکمیت کارکرد شعری زبان در آن است. صورت‌گرایان معتقدند موضوع مورد مطالعهٔ دانش ادبی، خود ادبیات نیست؛ بلکه همین کارکرد شعری یا ادبیت[2] موجود در آثار ادبی است؛ یعنی آنچه یک اثر خاص را به اثری ادبی تبدیل می‌کند. به‌باور صورت‌گرایان، فرایند اصلی پدیدآورندهٔ این ادبیت (یا کارکرد شعری) هم، برجسته‌سازی[3] کلام است؛ یعنی زبان شعر با به پس‌زمینه بردنِ

1. formalism
2. literariness
3. foregrounding

وجه ارجاعی، خود عمل بیان را در پیش‌زمینه مورد توجه قرار می‌دهد و این‌گونه علایم زبانی را لمس‌پذیر می‌کند (Ibid, 274).

۲-۱. سبک‌شناسی صورت‌گرا[1]

سبک‌شناسی مدرن به چند شاخه تقسیم می‌شود: صورت‌گرایی (ساختاری)، نقشگرا (کارکردی)[2] و گفتمانی[3]. آبرامز درمورد سبک‌شناسی صورت‌گرایی مدرن چنین می‌نویسد:

> از دهۀ ۱۹۵۰، اصطلاح سبک‌شناسی به رویه‌های نقادی اطلاق شده است که به‌دنبال جایگزین کردن ذهن‌گرایی نقد رایج با تحلیل عینی یا علمی سبک متون ادبی می‌باشند و زمینۀ اصلی این شیوه‌های تحلیلی و همچنین مدل‌های اجرای عملی آن‌ها را نوشته‌های رومن یاکوبسن و دیگر صورت‌گراییان روسی و نیز ساختارگرایان اروپایی فراهم آورد (Ibid, 283).

از خصوصیات سبک‌شناسی مدرن صورت‌گرایی، استفاده از مفاهیم زبان‌شناسی و ایده‌های صورت‌گرایی و عینی‌تر شدن و افزودن دقت علمی از طریق محاسبۀ آماری بسامد خصیصه‌های سبکی، ازجمله با استفاده از رایانه است. دو شیوۀ سبک‌شناسی صورت‌گرایی از هم بازشناخته شده است. شیوۀ دوم از اواسط دهۀ ۱۹۶۰م مورد توجه قرار گرفته است. در این شیوه، هواداران به‌شدت دید و مقیاس تحقیقشان را با تعریف سبک‌شناسی در قالب «مطالعۀ کاربرد زبان در ادبیات» که مشتمل بر کل محدودۀ «ویژگی‌های عمومی زبان به‌عنوان ابزار بیان ادبی» است، توسعه داده‌اند. طبق این تعریف، سبک‌شناسی چنان گستره‌ای یافته که اکثر دغدغه‌های هر دو حیطۀ نقد ادبی سنتی و بلاغت سنتی را دربرمی‌گیرد و تفاوت آن با همتاهای سنتی پیشین در التزام به عینی بودن است (Ibid, 284). سبک‌شناسی مورد نظر لیچ بارزترین نوع شیوۀ دوم سبک‌شناسی صورت‌گرایی مدرن است.

۳-۱. سبک‌شناسی صورت‌گرایی لیچ

لیچ سبک‌شناسی مورد نظر خود را مطالعۀ سبک ادبی یا به‌طور روشن‌تر، مطالعۀ کاربرد زبان در

1. formal stylistics
2. functional stylistics
3. discourse stylistics

ادبیات می‌داند و طرح خود را درجهت بررسی خصوصیات کلی زبان، واسطه‌ای برای بیان ادبی می‌شمارد. لیچ معتقد است یکی از بهترین خدماتی که زبان‌شناسی می‌تواند درمورد تحقیقات ادبی انجام دهد، ارائهٔ «بلاغت توصیفی»[1] است. او تقریباً تمام مفاهیم علم بلاغت سنتی را با استفاده از مفاهیم زبان‌شناسی و در چارچوب برجسته‌سازی زبانی بازتعریف می‌کند.

لیچ هدف خود را طرحی کلی برای بحث دربارهٔ زبان متون ادبی و نیز چارچوبی ارجاعی درمورد مسائل زبان‌شناختی درگیر در تحلیل شعر معرفی می‌کند. او ضمن اعتقاد به همکاری زبان‌شناسی و نقد ادبی، وجوه زبان‌شناختی را ابزاری برای وجوه نقدی مطالعات ادبی می‌داند و بر این باور است زبان‌شناسی به‌عنوان دانش بررسی عمومی زبان باید به تمایز میان زبان ادبی از زبان عادی کمک کند. به‌نظر او:

> منتقد ادبی و زبان‌شناس هر دو تاحدی درگیر در امر واحد توصیف و تبیین ارتباطات زبانی [ادبیات] هستند؛ اما دیدگاه زبان‌شناس در مقایسه با دیدگاه منتقد ادبی، وسیع‌تر و غیرتخصصی‌تر است ولی به کلیات و دقایقی منتج می‌شود که از دیدگاه منتقد ادبی به‌راحتی قابل حصول نیست (Leech, 1969: 5).

همچنین، او بر این باور است که زبان‌شناسی و نقد ادبی تاحدی که هر دو با تبیین چیستی و چگونگی فرایند ارتباطی شعر سروکار دارند، کار تقریباً یکسانی انجام می‌دهند؛ اما در سطحی به‌نسبت متفاوت با انتزاع.

در طرح لیچ عنصر اصلی، برجسته‌سازی زبانی است و او تقریباً تمام موضوعات بلاغت سنتی را برپایهٔ این عنصر توصیف می‌کند. او معتقد است برجسته‌سازی زبانی به دو شیوهٔ کلی صورت می‌گیرد: هنجارگریزی[2] و قاعده‌افزایی[3]. یعنی با این دو شیوه، زبان از کاربرد عادی مجزا می‌شود و جلب توجه می‌کند. لیچ ایده‌های قدیمی علم بلاغت یعنی صنایع لفظی[4] و صنایع معنایی[5] را برپایهٔ این دو مکانیزم برجسته‌سازی یعنی هنجارگریزی و قاعده‌افزایی بازتعریف می‌کند. او صنایع لفظی را تکرارهای برجسته‌شدهٔ برونهٔ زبان[6] و صنایع معنوی را

1. descriptive rhetorics
2. deviation
3. adding extra regularity
4. schemes
5. tropes
6. expression

بی‌قاعدگی‌های برجسته‌شدهٔ درونهٔ زبان[1] وصف می‌کند (Ibid, 74).

جدول ۱: انواع دو شیوهٔ برجسته‌سازی زبانی براساس مؤلفه‌ها و متغیرهای زبانی

	سطوح زبان						متغیرهای عملی زبان		
	نمود عینی		صورت			معنا	گویش	سیاق	زبان‌شناسی تاریخی
هنجارگریزی	آوایی	نوشتاری	واژگانی	نحوی		معنایی	گویشی	سبکی	زمانی
قاعده‌افزایی	آوایی		فرمال						
			واژگانی	نحوی					
	توازن	تکرار آزاد	توازن	تکرار آزاد	توازن	تکرار آزاد			

لیچ برای دسته‌بندی انواع برجسته‌سازی به مسئلهٔ سطوح زبان توجه می‌کند. او با تأکید بر غیرقابل قبول بودن روش سنتی تجزیهٔ زبان به دو مؤلفهٔ فرم (صورت) و معنا، مدل هلیدی را که شامل سه مؤلفهٔ نمود عینی[2]، صورت[3] و معنا[4]ست، مبنای کار قرار می‌دهد. سپس انواع ممکن برجسته‌سازی زبانی (در دو مکانیزم هنجارگریزی و قاعده‌افزایی) را براساس سه مؤلفهٔ زبانی مدل هلیدی طبقه‌بندی می‌کند.

در طرح لیچ برپایهٔ دو سطح صورت و نمود عینی، قاعده‌افزایی در دو نوع کلی فرمال و آوایی طبقه‌بندی می‌شود. نوع فرمال قاعده‌افزایی شامل حیطه‌های مجزای واژگان و نحو است. افزون‌بر این، هریک از این دو نوع قاعده‌افزایی به دو شیوه امکان تحقق دارد: توازن[5] و تکرار آزاد.[6]

1. content
2. realization
3. form
4. semantics
5. parallelism
6. free repetition

۲. روش تحقیق

۲-۱. چارچوب نظری تحقیق

همان‌طور که گفته شد، لیچ ابزارهای برجسته‌سازی زبانی را در دو گروه کلی قاعده‌افزایی و هنجارگریزی زبانی طبقه‌بندی می‌کند و سپس انواع هرکدام را برمی‌شمارد. اما ماهیت برجسته‌سازی این انواع و نیز بسامد وقوع آن‌ها در زبان شعر متفاوت است. در حیطهٔ هنجارگریزی، هرچه از انواع مرتبط با سطح نمود عینی به سمت انواع مرتبط با سطح فرمال (صورت) و سپس سطح معنایی حرکت کنیم، هم ماهیت برجسته‌سازی تغییر می‌کند و هم بسامد آن افزایش می‌یابد. برعکس، در حیطهٔ قاعده‌افزایی با حرکت از انواع مرتبط با سطح فرمال به سطح نمود عینی، بسامد وقوع افزایش می‌یابد. شاید مسئلهٔ تفاوت بسامد تاحدی به درهم‌تنیدگی سطوح مرتبط باشد؛ موضوعی که لیچ غیرمستقیم به آن اشاره می‌کند. او یادآور می‌شود تکرار در سطح صورت اغلب متضمّن تکرار آوایی است و هنجارگریزی مبتنی‌بر صورت نیز بیشتر دربردارندهٔ هنجارگریزی معنایی است (Ibid, 75)؛ یعنی در اغلب موارد، تکرار فرمال، تکرار آوایی را در دل خود دارد و هنجارگریزی فرمال نیز هنجارگریزی معنایی را به‌همراه دارد؛ درنتیجه بسامد موارد تکرار آوایی و نیز موارد هنجارگریزی معنایی بیشتر از انواع دیگر می‌شود. به این ترتیب، پربسامدترین و برجسته‌سازترین نوع هنجارگریزی، هنجارگریزی معنایی و پربسامدترین و ملموس‌ترین و به‌تبع، برجسته‌سازترین نوع قاعده‌افزایی، قاعده‌افزایی آوایی است. بنابراین، در بررسی‌های ادبی عملاً این دو نوع مورد توجه بیشتر پژوهندگان قرار می‌گیرد. ما نیز در این تحقیق قاعده‌افزایی آوایی را بررسی کرده‌ایم.

برجسته‌سازی در سطح آوایی در دو قلمرو کلی توازن کمّی و کیفی صورت می‌گیرد. وزن (توازن کمّی) براساس خصلت نظام‌مند ریتم توالی هجاها به‌وجود می‌آید و کلمات را مورد توجه صوتی قرار می‌دهد. وزن در شعر الگویی کاملاً معین دارد و نیز با ماهیت ذاتی اصوات ارتباطی ندارد؛ بلکه با خصوصیت بیرونی آن‌ها در توالی مرتبط است. اما توازن کیفی با خود ماهیت اصوات و طرح‌های آوایی ارتباط دارد. این حیطه نیز در شعر به دو قسمت تقسیم می‌شود: قافیه و تکرارهای آزاد صوتی. حضور قافیه مانند وزن نظام‌مند و اجباری است؛ اما تکرارهای آزاد صوتی کاملاً اختیاری‌اند؛ به همین سبب در پژوهش‌های ادبی معمولاً بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند. به‌قول شفیعی کدکنی، آنچه در برجسته‌سازی صوتی شعر در

آزادترین وجه ایفای نقش می‌کند، همین متغیر موسیقی درونی است. همانندی‌های صوتی در بعضی جملات زبان روزمره نیز ممکن است رخ دهد. اما آنچه در شعر پیش می‌آید، هم ازلحاظ بسامد برخی موارد شایان توجه بیشتر است و هم اساساً به‌قول لیچ، خواننده هنگام خواندن شعر به این موارد توجه می‌کند؛ درحالی که در زبان روزمره به‌سادگی از این موارد- اگر وجود داشته باشد- عبور می‌کند. بنابراین، موسیقی درونی به یکی از ابزارهای بالقوّهٔ برجسته‌سازی زبان شعر بدل می‌شود. به‌قول شفیعی کدکنی:

> این قلمرو موسیقی شعر مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است. ناقدان شعر در تبیین جلوه‌های آن از اصطلاحاتی نظیر خوش‌نوایی، تنالیته[1] و موسیقائیت[2] استفاده می‌کنند و صورت‌گراییان روسی آن را ارکستراسیون می‌خوانند (۱۳۶۸: ۳۹۲).

صفوی نیز معتقد است آنچه شفیعی کدکنی با عنوان خوش‌نوایی مطرح کرده، دراصل نتیجهٔ مجموعه‌ای از تکرارهای آوایی است که تحت تسلط شگردهای دیگر نیست و شاعر به‌اختیار انتخاب کرده است. به همین دلیل، این دسته از توازن‌ها می‌توانند ملاک مهمی در بررسی سبک‌شناسی نظم به‌شمار روند (صفوی، ۱۳۷۳: ۲۵۲). بنابراین، آنچه درزمینهٔ قاعده‌افزایی آوایی در این تحقیق بررسی می‌شود عبارت است از همین قسمت توازن‌ها و تکرارهای آزاد صوتی. لیچ به این قسمت از برجسته‌سازی در سطح آوایی در فصل ششم کتاب خود با عنوان «طرح‌های آوایی» پرداخته است. ما نیز روش‌شناسی این تحقیق را براساس مطالب فصل ششم کتاب لیچ مطرح کرده‌ایم.

۲-۲. داده‌های تحقیق

غزلیات حافظ و سانت‌های شکسپیر دو بخش داده‌های این تحقیق را تشکیل می‌دهند. درمورد غزلیات حافظ، از نسخهٔ غنی- قزوینی که از رایج‌ترین و معتبرترین نسخه‌های دیوان حافظ است استفاده کردیم و در سانت‌های شکسپیر نسخهٔ کوآرتو[3] را که از اعتبار بالایی برخوردار

1. tonality
2. musicality
3. Quarto version

است دست‌مایهٔ کار قرار دادیم. از میان ۱۵۴ سانت شکسپیر، ۳۰ سانت را (حدود ۲۰ درصد) به‌طور تصادفی برگزیدیم. می‌دانیم که موسیقی بیرونی اشعار (وزن ریتمی برپایهٔ توالی هجاها) می‌تواند بر موسیقی درونی آن‌ها تأثیر بگذارد. درمورد سانت‌های شکسپیر، از آنجا که طبق سنت استاندارد سانت همهٔ اشعار ازلحاظ تعداد خط (۱۴ لاین) و وزن خطوط (۱۰ هجایی و با وزن آیمبیک[1]) یکسان‌اند، عامل وزن (موسیقی بیرونی) ثابت بوده و در عوامل مورد بررسی در حیطهٔ این تحقیق (موسیقی درونی) تداخلی ندارد. اما در غزلیات حافظ چون عامل وزن متغیر است، برای انتخاب تصادفی از شیوهٔ نمونه‌گیری تصادفی طبقه‌ای[2] استفاده کردیم تا اثر موسیقی بیرونی به‌عنوان یک متغیر رفع شود. ابتدا کل غزلیات (۴۹۵ غزل) را براساس نوع وزن (تعداد هجا و بحر عروضی) طبقه‌بندی کردیم و نسبت بسامدی هریک از انواع وزن را سنجیدیم. درنهایت، براساس نسبت بسامدی وزن‌های موجود در کل اشعار، ۳۰ غزل را به‌طور تصادفی برگزیدیم.

غزل‌های حافظ شامل غزل شمارهٔ ۱۰، ۲۶، ۳۵، ۴۳، ۴۴، ۵۰، ۵۵، ۶۷، ۱۰۲، ۱۱۲، ۱۲۹، ۱۳۹، ۱۵۲، ۱۷۲، ۱۸۴، ۲۰۵، ۲۲۹، ۲۷۲، ۲۸۸، ۳۳۷، ۳۴۲، ۳۴۵، ۳۵۷، ۳۶۴، ۳۶۹، ۳۸۴، ۴۴۳، ۴۴۹، ۴۶۵ و ۴۷۶ است.

سانت‌های شکسپیر شامل سانت ۲، ۶، ۱۲، ۱۳، ۲۰، ۲۴، ۳۰، ۳۳، ۴۰، ۴۶، ۵۳، ۵۵، ۶۵، ۶۷، ۷۰، ۷۳، ۸۰، ۸۵، ۹۰، ۹۴، ۱۰۱، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۴، ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۴۲، ۱۴۸ و ۱۵۳ است.

۳-۲. شیوهٔ تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این بخش براساس مطالب فصل ششم کتاب لیچ، طرحی معرفی کرده‌ایم که شامل سه قسمت کلی است: توازن هجایی، تکرارهای آزاد طبقات صوتی همخوانی و سمبولیسم آوایی. برای محاسبهٔ آماری، یک برنامهٔ کامپیوتری (به زبان کوئیک بیسیک) نوشته شده تا پارامترهای مربوط به‌دقت محاسبه شوند.

در این تحقیق، واحد انتخابی برای تحلیل اشعار، خط (= مصراع line) درنظر گرفته شده است؛ یعنی عناصر مورد نظر در واحد مصراع برای اشعار حافظ و لاین برای اشعار شکسپیر سنجیده می‌شوند. این انتخاب به این دلیل بوده که واحد معادلی که می‌توان در این دو بخش داده‌ها

1. iambic
2. stratified random sampling

یافت- که ازقضا کوچک‌ترین واحد نیز هست- همین خط است. بدیهی است که با توجه به ساختار ویژهٔ غزل و سانت، به جز این انتخاب، امکان داشت درمورد اشعار حافظ واحد بیت (= دو مصراع) و درمورد اشعار شکسپیر واحد بند (= چهار لاین) را برای تحلیل انتخاب کنیم.

نگارندگان مقاله با تکیه بر نظر لیچ، برجسته‌سازی صوتی را در قالب انحرافاتی از یک معیار متصور برای بسامد نسبی انواع بافتارهای صوتی مورد نظر می‌بینند. در این تحقیق، این معیار از آنجا که شاید بسامدهای نظام فعلی یک زبان با نظام زبانی متعلق به اشعار مورد نظر تفاوت‌هایی داشته باشد، ترجیحاً براساس کلیت قسمت انتخابی اشعار تعیین می‌شود؛ یعنی در اشعار حافظ، معیار مورد نظر براساس بسامد نسبیِ برآمده از کل سی غزلِ انتخابی تعیین شود و در اشعار شکسپیر نیز به‌طور جداگانه معیاری براساس آنچه از کل سی سانتِ برگزیده برمی‌آید مورد استفاده قرار گیرد. آن‌گاه پاره‌های اطلاعاتی مرتبط با توازن و تکرارهای آزاد و نیز سمبولیسم آوایی درمورد هر خط شعر با معیار برآمده از کلیت سی شعر برای تعیین برجستگی محک می‌خورند. این امر با سنجش نمرهٔ استاندارد (Z) برای هر پارامتر درمورد هر خط محقق می‌شود. مزیت نمرهٔ استاندارد در این است که مقدار آن به‌طور مطلق گویای میزان برجستگی یک پارامتر است؛ بنابراین می‌تواند به‌تنهایی نشان دهد جایگاه برجستگی پارامتری خاص مرتبط با یک خط نسبت به تمام خطوط کجاست و نیز این جایگاه دربرابر پارامترهای دیگر چه وضعی دارد. بنابراین، با معین شدن نمرهٔ استاندارد هر پارامتر آوایی درمورد هر خط می‌توان به دیدگاهی جامع و عینی دربارهٔ به وضعیت آن پارامتر آوایی در آن خط دست یافت.

۱-۳-۲. توازن هجایی

الف. مسائل نظری

لیچ در بخش اول فصلِ طرح‌های آوایی، طرح‌های آوایی درون هجا را تشریح کرده است. درواقع، او به توازن‌های بین هجاها در سطوح متفاوت نگاهی انداخته است. او ابتدا در سطح اول، انواع ممکن توازن بین دو هجا را در سطح چیدمان واجی سه‌سازه‌ای هجا براساس ساختار خوشه‌ای CVC کاویده است. بنابراین، شش گونه توازن بین دو هجا متصور شده است:

[a] **C** V C	**gr**eat/ **gr**ow:	alliteration	تکرار همخوان آغازین
[b] C **V** C	gr**ea**t/ f**ai**l:	assonance	تکرار واکه‌ای

[c] C V **C**	grea**t**/ mea**t**:	consonance	تکرار همخوان پایانی
[d] **C** V C	**grea**t/ **gra**zed:	reverse rhyme	تکرار واکه و همخوان آغازین
[e] **C** V **C**	**gr**eat/ **gr**oa**t**:	pararhyme	تکرار همخوانی کامل
[f] C **V C**	gr**ea**t/ b**ai**t:	rhyme	تکرار واکه و همخوان پایانی

برخی از نام‌های این گونه‌های توازن (مانند alliteration و rhyme) در عرف تعریف متفاوتی دارد (برای مثال، براساس کلمه و یا چند هجا و یا هجاهای تکیه‌بر و نه براساس تک‌هجا)؛ اما لیچ با بازتعریف آن‌ها برای مقصود خود، این نام‌ها را بر انواع توازن بین‌هجایی قرار داده است. چنان‌که ملاحظه می‌شود، سه گونهٔ اول (a، b و c) دربردارندهٔ همگونی یک سازه و سه گونهٔ دوم (d، e و f) شامل همانندی دو سازه از سازه‌های هجاست.

در سطح دوم، تقارن در مقیاس تک‌سازه‌های هجاها و نه کلیت سه‌سازه‌ای آن‌ها مورد توجه قرار گرفته است. برای مثال، برابری سازهٔ اول دو هجای متوازن فارغ از برابری یا عدم برابری دو سازهٔ دیگر alliteration به‌شمار می‌آید. گونه‌های توازن به سه نوع a، b و c محدود می‌شود و گونه‌های توازن مرکب از برابری دو سازه، به‌طور مجزا دو مورد توازن (از دو گونه) به‌شمار می‌آیند. علاوه‌بر این، همانندی ناکامل خوشه‌های همخوانی بین هجاها نیز محاسبه می‌شود؛ یعنی مواردی که در آن مثلاً یک واج از واج‌های خوشهٔ همخوانی پایانی در بین دو هجا همانند هستند. برای مثال، بین «من» و «ماند» دو گونه توازن تشخیص داده می‌شود: alliteration کامل (**m-m**) و consonance ناکامل (**n-nd**). پس در این سطح در بین دو هجا ممکن است به‌طور مجزا سه نوع توازن وجود داشته باشد؛ درحالی که در سطح اول فقط امکان یک نوع توازن بود.

ب. طرح عملی

براساس ایده‌های نظری یاشده، در این تحقیق درمورد طرح‌های آوایی درون هجا چنین عمل می‌کنیم:

درمورد هر خط ابتدا تعداد توازن‌های ممکن بین‌هجایی براساس تعداد هجا سنجیده می‌شود. می‌دانیم که توازن براساس رابطهٔ دو هجا با یکدیگر است. بنابراین، آنچه در ابتدا باید محاسبه شود، تعداد موارد بدون تکرار این رابطه‌های دوگانه در بین nهجای یک خط است تا بدانیم عملاً امکان چند مورد توازن بین‌هجایی در آن خط موجود است. برای مثال اگر یک

خط ده هجا داشته باشد، ۴۵ جفت هجای مجزا و درنتیجه ۴۵ نوع توازن بین‌هجایی در آن ممکن است؛ چون با حذف رابطه‌های توازنی تکراری به‌ترتیب هجای اول با ۹ هجای دیگر، هجای دوم با ۸ هجای دیگر و... امکان توازن دارند. می‌توان فرمول $P=(n^2-n)/2$ را برای تعداد بالقوّهٔ توازن در هر خط براساس تعداد هجا (n) ارائه کرد. سپس باید پارامترهای مختلف توازنی مربوط به هر خط را نسبت به این عدد محاسبه کرد.

درمورد سطح اول طرح‌های آوایی (توازن براساس کلیت سه‌سازه‌ای هجاها) در این تحقیق، ابتدا نسبت مجموعه‌توازن‌های هر خط و سپس نسبت مجموعه‌توازن‌های دوسازه‌ای محاسبه می‌شود. مقصود از محاسبهٔ مجموعه‌توازن‌ها، بررسی تعداد موارد توازن بین‌هجاها فارغ از نوع معین توازن است؛ یعنی می‌خواهیم بدانیم در یک خط شعر با nهجا که پتانسیل Pمورد توازن دارد، عملاً چند مورد توازن (حالا هریک از شش نوع که باشد) وجود دارد؛ یعنی در بین Pمورد رابطهٔ دوگانهٔ بین هجاها، چند مورد هست که در آن دو هجا طبق تعریف توازن هم‌جزء همانند و هم‌جزء ناهمانند داشته باشند. همچنین، منظور از محاسبهٔ مجموعه‌توازن‌های دوسازه‌ای، بررسی تعداد توازن دوسازه‌ای فارغ از نوع آن است؛ یعنی در یک خط nهجایی از بین P زوج هجا عملاً چند مورد هستند که در آن‌ها دو سازه از سه سازهٔ دو هجا همانند هستند.

در سطح دوم، چنان‌که ذکر شد، دیگر ساختار خوشه‌ای CVC مطرح نیست؛ بلکه به‌طور معین سه پدیدهٔ همگونی همخوان آغازین، همگونی واکه و همگونی همخوان پایانی در بین هجاها رصد می‌شود. به این ترتیب، تعداد موارد هریک از این سه نوع همگونی توازنی در هجاهای هر خط محاسبه شده، بر تعداد کل توازن‌های ممکن تقسیم می‌شود و نسبت درصدی هر نوع به‌دست می‌آید. چنان‌که ذکر شد، در این سطح در محاسبهٔ همگونی‌ها، همگونی‌های پاره‌ای (یعنی همانندی‌های ناکامل خوشه‌ای) هم به‌شمار می‌آیند.

۲-۳-۲. تکرارهای آزاد طبقات صوتی همخوان‌ها

الف. مسائل نظری

لیچ معتقد است در کنار تک‌واج‌ها و خوشه‌های صوتی، برجسته‌سازی طبقات خاصی از اصوات مانند صفیری‌ها، خیشومی‌ها، واکه‌های پسین و... نیز ممکن است. او در بخش سوم فصلِ «طرح‌های آوایی» با عنوان موسیقی شعر. مطالبی را دربارهٔ تکرارهای آزاد و بافتارهای صوتی بیان می‌کند. او می‌گوید تأثیرگذاری جلوه‌های موسیقی شعر الزاماً به میزان بالای جلب

توجه آن‌ها وابسته نیست؛ بلکه اغلب چنین جلوه‌هایی هرقدر خودنمایی کمتری داشته باشند و پنهان‌تر باشند، قدرتمندترند و به تشکیل نظام موسیقایی و بافتار صوتی آهنگین‌تر شعر کمک می‌کنند. بنابراین، بررسی بسامد طبقات معین صوتی در شعر برای کشف مواردی که این بسامد در قطعه‌ای از شعر از حدّ معمول انحراف معناداری دارد، می‌تواند به کشف بافتارهای نهان‌تر صوتی بینجامد که در ایجاد لایهٔ نهان‌تر موسیقی شعر تأثیر بسزایی دارد. در این تحقیق، بسامد طبقات اصلی و مهم‌تر همخوان‌ها را می‌سنجیم.

ب. طرح عملی

در عملی کردن قسمت دوم (طبقات صوتی)، رویکرد به اصوات از منظری دیگر است. به‌جای تک‌واج‌های معین، خصیصه‌های واجی همخوان‌ها بررسی می‌شود. همچنین، عامل جایگاه هجایی کنار گذاشته می‌شود و به‌جای محاسبهٔ انواع توازن، تکرارها آزاد- یعنی بدون توجه به جایگاه هجایی- محاسبه می‌شوند؛ به این معنا که در این قسمت در پی آنیم تا بسامد نسبی طبقات صوتی خاص را در هر خط محاسبه کنیم. تعداد همخوان‌های هر خط که متعلق به طبقهٔ صوتی مورد نظر باشند محاسبه شده، سپس بر تعداد کل همخوان‌های آن خط تقسیم می‌شود تا مشخص شود که در بین همخوان‌های آن خط نسبت آن طبقهٔ صوتی چقدر است. بدیهی است که این پارامتر یک نسبت درصدی خواهد بود. این نسبت بسامدی برای طبقات اصلی همخوان‌ها یعنی روان‌ها، خیشومی‌ها، انسدادی‌ها و نیز طبقهٔ صفیری‌ها که اغلب مورد توجه پژوهندگان بوده است محاسبه می‌شود.

۳-۳-۲. سمبولیسم آوایی

الف. مسائل نظری

بخش سوم این طرح، مربوط به بخش چهارم فصل ششم کتاب لیچ یعنی «تفسیر طرح‌های آوایی» است. لیچ آنومتوپیا[1] را در سه سطح با انتزاع متفاوت مطرح می‌کند. او معتقد است در سطح سوم- که وی آن را انتزاعی‌ترین سطح آنومتوپیا می‌داند- رنگ عمومی اصوات براساس ابعادی کلی مانند نرمی و رسایی- که برایند چندین خصیصه هستند- معیار سنجش قرار

1. onomatopoeia

می‌گیرند. او این سطح را سمبولیسم آوایی می‌خواند و معتقد است در این سطح، روی تطابق‌های آوایی- معنایی اتفاق‌نظر بیشتری هست تا آن‌حد که با وجود ویژگی ذهنی‌بودن مسئلهٔ آنومتوپیا، می‌توان در این سطح حتی برپایهٔ این اتفاق‌نظر عمومی به یک سیستم یا زبان عمومی قائل بود که حتی در بین ادبیات ملل مختلف نیز مشترک است. بنابراین در این سطح، اختلاف‌نظر که ناشی از کیفیت ذهنی آنومتوپیاست، به حداقل می‌رسد و سنجش عینی مجال بیشتری می‌یابد تاحدی که می‌توان قسمت اعظم فرایند را بدون ارجاع به معنای تک‌قطعه‌ها سنجید و فرایند ذهنی ناشی از ذوق ادبی معنا، تنها حلقهٔ پایانی این فرایند را محقق می‌کند.

در این تحقیق، سطح سوم یعنی سمبولیسم آوایی را انتخاب کرده‌ایم؛ زیرا سطوح اول و دوم مستلزم بررسی ذهنی و ذوقی هر قطعه ازلحاظ صوت و معناست که از میدان این تحقیق، یعنی زبان‌شناسی، خارج است. برعکس، در سطح سمبولیسم آوایی برخلاف دو سطح دیگر، میدان برای بررسی سیستماتیک زبان‌شناختی آماری خارج از شم و ذوق نقدی شخصی وسیع است و از سوی دیگر در این سطح می‌توان براساس سیستم واحد منسجم عمل کرد. آنچه در این تحقیق در چارچوب سمبولیسم آوایی بررسی می‌کنیم، همان دو بعد نرمی/ سختی برای همخوان‌ها و رسایی بالا/ رسایی پایین برای واکه‌های هر خط است.

درمورد بعد اول یعنی نرمی/ سختی همخوان‌ها، لیچ از یک‌سو مقیاسی مدرّج برای نرمی ارائه می‌کند که در ارتباط با طبقات اصلی همخوانی است. در این مقیاس به‌ترتیبِ نرمی، طبقات رسا (یعنی روان‌ها و خیشومی‌ها) در جایگاه اول، طبقهٔ سایشی‌ها در جایگاه دوم، طبقهٔ انسدادی سایشی‌ها در جایگاه سوم و طبقهٔ انسدادی‌ها در جایگاه چهارم ازلحاظ نرمی قرار دارند. از سوی دیگر، او حضور واک را عاملی دیگر برای نرمی تلقی می‌کند.

درمورد بعد دوم، یعنی رسایی واکه‌ها نیز لیچ دو عامل باز بودن و پسین بودن را (به‌ویژه هنگام حضور مشترک) مایهٔ رسایی واکه‌ها برمی‌شمرد.

ب. طرح عملی

براساس ایده‌های لیچ، فرمول‌هایی قراردادی را برای محاسبهٔ عددی میزان نرمی همخوان‌ها و میزان رسایی واکه‌های هر خط طراحی کرده‌ایم.

در همخوان‌ها با ترکیب عامل مقیاس نرمی و عامل واک، فرمولی را برای محاسبهٔ نرمی نسبی همخوان‌های هر خط طراحی کرده‌ایم که نتیجهٔ آن عددی بین ۱ و ۱۰۰ است که می‌توان

آن را ضریب نرمی همخوان‌های آن خط خواند:

مقیاس مدرّج نرمی:

پ۱: روان‌ها، خیشومی‌ها

پ۲: سایشی‌ها

پ۳: انسدادی سایشی‌ها

پ۴: انسدادی‌ها

$$softness = \frac{4 \times X + 2 \times Y + Z + 3 \times B}{C} \times 10$$

C= تعداد کل همخوان‌های خط (پ۱+ پ۲+ پ۳+ پ۴)

B= تعداد کل همخوان‌های واک‌دار

X= تعداد همخوان‌های روان، خیشومی (پ۱)

Y= تعداد همخوان‌های روان، خیشومی، سایشی (پ۱+ پ۲)

Z= تعداد همخوان‌های روان، خیشومی، سایشی، انسدادی سایشی (پ۱+ پ۲+ پ۳)

در واکه‌ها، لیچ دو عامل باز بودن و پسین بودن را به‌ویژه در ترکیب (یعنی باز پسین بودن) مایهٔ رسایی واکه‌ها می‌داند. براساس همین، ابتدا به‌موازات مقیاس نرمی لیچ برای همخوان‌ها، به‌طور قراردادی یک مقیاس مدرّج برای رسایی طراحی کرده‌ایم:

پ۱: واکه‌های بازپسین

پ۲: واکه‌های بازپیشین

پ۳: واکه‌های پسین غیربسته

پ۴: واکه‌های پیشین غیربسته

پ۵: واکه‌های پسین بسته

پ۶: واکه‌های پیشین بسته

سپس فرمولی را برای محاسبهٔ رسایی کلی واکه‌های هر خط طراحی کرده‌ایم که برون‌داد آن ضریب رسایی واکه‌های خط است که عددی بین ۱ و ۱۰۰ است:

$$sonority = \frac{4 * K + 3 * L + 2 * M + N}{V} * 10$$

V= تعداد کل واکه‌های خط (پ۱+ پ۲+ پ۳+ پ۴+ پ۵+ پ۶)

K= تعداد واکه‌های بازپسین (پ۱)

L= تعداد واکه‌های باز (پ۱+ پ۲)

M= تعداد واکه‌های باز+ تعداد واکه‌های پسین غیربسته (پ۱+ پ۲+ پ۳)

N= تعداد واکه‌های غیربسته (پ۱+ پ۲+ پ۳+ پ۴)

در پایان، برای سنجش معنادار بودن دربرابر استاندارد کلی اشعار، با محاسبهٔ نمرهٔ استاندارد برای هر خط مشخص می‌شود که کدام خطوط ازلحاظ نرمی (و یا سختی) همخوان‌ها و رسایی بالای (یا پایین) واکه‌ها برجسته هستند. نتایج این قسمت می‌تواند برای تحلیل ذوقی ادبی زمینهٔ عینی مناسبی به‌دست دهد؛ پژوهشگر ادبی می‌تواند براساس نتایج این قسمت رابطهٔ نرمی و یا رسایی قابل ملاحظهٔ خطوط معین را با معنای آن خطوط مشخص کند.

۳. یافته‌های تحقیق

با این تحقیق، خطوطی از اشعار برگزیدهٔ حافظ و شکسپیر- که از دیدگاه عناصر آوایی مطرح‌شده متشخّص‌اند- معین شدند. معیار تعیین این خطوط به‌عنوان خطوط برجسته، داشتن نمرهٔ استاندارد بالای ۳ در بخش توازن هجایی، ۲٫۵ برای طبقات صوتی همخوانی و ۲ در بخش سمبولیسم آوایی بوده است. این خطوط به‌ترتیب میزان برجستگی ازلحاظ عنصر مورد نظر مرتب شده‌اند. درمورد هریک از خطوط ابتدا بسامد نسبی عنصر آوایی و سپس نمرهٔ استاندارد مربوط به آن درج شده است. مزیت ارائهٔ این نمرهٔ استاندارد درمورد هر عنصر برای هر خط در این است که با آگاهی از آن می‌توان از میزان برجستگی آن عنصر در آن خط، چه نسبت به عناصر دیگر و چه نسبت به خطوط دیگر، برآوردی مطلق و معنادار داشت.

عناصر آوایی مطرح در این تحقیق در سه حیطهٔ کلی توازن، طبقات صوتی و سمبولیسم آوایی بررسی شده‌اند که به‌ترتیب، نتایج بررسی هریک بیان می‌شود.

۳-۱. خطوط برجسته از دیدگاه انواع توازن هجایی

عناصر مطرح در این قسمت عبارت‌اند از: مجموعه‌هماهنگی‌های هجایی، هماهنگی‌های دوسازه‌ای و هماهنگی‌های تک‌سازه‌ای همانند (همگونی همخوان آغازین، واکه، همخوان پایانی). نتایج این قسمت در بخش پیوست (ر.ک ۱-۳) درج شده است و خطوطی که این

پدیده‌های توازنی در آن‌ها پربسامدترند، در قالب جدول‌هایی فهرست شده‌اند. در این قسمت، خطوط برجسته خطوطی فرض شده‌اند که نمرهٔ استاندارد عنصر توازنی مورد نظر در آن‌ها بالای ۳ بوده باشد. در این جدول‌ها، درمورد هر خط بسامد نسبی پدیدهٔ توازنی مورد نظر درج شده است که نشان می‌دهد در بین جفت‌هجاهای مجزای آن خط، پدیدهٔ توازنی مربوط چه‌اندازه (چند درصد) حضور دارد. برای مثال، درمورد برجسته‌ترین خط از دیدگاه مجموعه‌هماهنگی‌های هجایی در اشعار انتخابی حافظ یعنی «رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد» که بسامد نسبی هماهنگی‌های هجایی در آن ۵۲ درصد گزارش شده است، می‌توان گفت در ۵۲ درصد از کل زوج‌هجاهای مجزا در این خط، یک یا دو سازه از سه سازه هجا با هم یکسان‌اند؛ بنابراین نوعی توازن هجایی برقرار است. این نسبت با شمارش تعداد هجای خط و آن‌گاه محاسبهٔ تعداد جفت‌هجاهای مجزا و سپس تشخیص تعداد موارد توازن به‌دست آمده است: از میان ۹۱ رابطهٔ توازنی ممکن بین جفت‌هجاهای این خط ۱۴هجایی، بین ۴۷ زوج‌هجا یکی از انواع شش‌گانهٔ توازن برقرار است (یعنی ۴۷ مورد هماهنگی آوایی هجایی در این خط وجود دارد). اما چون خطوط مختلف اشعار دارای تعداد هجاهای متفاوت است، برای یکدست بودن نتایج، این نسبت در قالب درصدی محاسبه شده است (۵۲=۴۷/۹۱).

اما براساس داده‌های این قسمت، میانگین بسامد نسبی انواع توازن را در خطوط برجستهٔ اشعار حافظ و شکسپیر- که نمرهٔ استاندارد مورد مربوطِ توازن در آن‌ها بالای ۲ است- محاسبه کرده‌ایم. جدول زیر میانگین بسامد نسبی هریک از پنج مورد را به‌شکلی تقابلی در اشعار حافظ و شکسپیر نشان می‌دهد:

جدول ۲: میانگین بسامد نسبی انواع توازن در خطوط برجستهٔ اشعار حافظ و شکسپیر

شماره	مورد توازن	میانگین بسامد نسبی (حافظ)	میانگین بسامد نسبی (شکسپیر)
۱	مجموعه‌توازن‌های هجایی	٪۴۲,۱	٪۳۰,۱
۲	توازن‌های دوسازه‌ای	٪۶,۵	٪۵,۴
۳	همگونی همخوان آغازین	٪۱۴	٪۱۴,۹
۴	همگونی واکه‌ای	٪۳۷,۷	٪۳۹,۵
۵	همگونی همخوان پایانی	٪۶,۷	٪۲۳,۷

جدول شمارهٔ دو میانگین بسامد نسبی موارد گوناگون توازن را در خطوط برجسته از حیث آن موارد نشان می‌دهد. براساس داده‌های این جدول- طبق آنچه بنابه قاعده انتظار می‌رود- همگونی واکه‌ای در اشعار شکسپیر و حافظ بیش از دو نوع دیگر همگونی تک‌سازه‌ای دیده می‌شود. اما در اشعار حافظ بسامد نسبی همگونی همخوان آغازین بیش از همگونی همخوان پایانی است و در اشعار شکسپیر همگونی همخوان پایانی بیش از همگونی همخوان آغازین دیده می‌شود. از سوی دیگر، همگونی همخوان آغازین و نیز همگونی واکه‌ای در خطوط برجستهٔ اشعار حافظ و شکسپیر بسامد نسبی بسیار مشابهی دارند (به‌ترتیب حافظ: ۱۴ و ۳۷,۷ درصد؛ شکسپیر: ۱۴,۹ و ۳۹,۵ درصد). اما میزان همگونی همخوان پایانی در اشعار شکسپیر خیلی بیشتر از اشعار حافظ است (حافظ: ۶,۷ درصد و شکسپیر: ۲۳,۷ درصد). همچنین، با نگاهی کلی به موارد یک و دو در این جدول می‌توان به این نتیجه رسید که ازنظر کلیت هماهنگی‌های آوایی، خطوط برجستهٔ اشعار حافظ با اختلاف، دارای تعداد هماهنگی‌های آوایی بین‌هجایی بیشتری است.

۲-۳. خطوط برجسته از دیدگاه طبقات صوتی همخوان‌ها

در این قسمت خطوط برجسته ازلحاظ طبقات صوتی همخوانی مورد نظر بوده که نتایج آن در پیوست (ر.ک ۲-۳) در قالب جدول‌هایی نمایش داده شده است. در این قسمت، خطوط برجسته خطوطی فرض شده‌اند که نمرهٔ استاندارد آن‌ها بالای ۲,۵ بوده باشد. در هر مورد، بسامد نسبی طبقهٔ مورد نظر در خط درج شده است. این بسامد با تقسیم تعداد همخوان‌های متعلق به طبقهٔ مورد نظر بر تعداد کل همخوان‌های آن خط به‌دست آمده که نتیجه در قالب درصد ارائه شده است. برای مثال، برای مصراع «خورد ز غیرت روی تو هر گلی خاری»- که برجسته‌ترین مصراع اشعار انتخابی حافظ ازلحاظ بسامد طبقهٔ صوتی روان‌هاست- بسامد نسبی ۳۵,۳ درصد تعیین شده است. این نسبت درصدی از تقسیم تعداد همخوان‌های روان (۶) بر تعداد کل همخوان‌ها (۱۷) در این مصراع به‌دست آمده است.

اما یکی از مواردی که لیچ (1969: 94) در بخش موسیقی در شعر به آن اشاره می‌کند، خطوط کندرو پرهمخوانی[1] است که علاوه‌بر تراکم بالای همخوانی، بافتار صوتی انسداد نیز در آن‌ها برجسته باشد و حالت موسیقایی ویژه‌ای ازلحاظ کندی و شدت تلفظ داشته باشد. جدول شمارهٔ سه

1. slow-moving, consonant-congested

و چهار خطوطی از اشعار برگزیدهٔ حافظ و شکسپیر را نمایش می‌دهد که در آن‌ها بافتار صوتی انسداد به‌همراه تراکم بالای همخوان در وضعیت برجسته‌ای قرار دارد. به این دلیل که دو عامل در ترکیب مورد نظر بوده، نمرهٔ استاندارد بالای ۱ برای هرکدام معیار برجستگی فرض شده است؛ یعنی در خطوط جدول‌های زیر نمرهٔ استاندارد تراکم همخوانی و نیز نمرهٔ استاندارد بسامد همخوان‌های انسدادی بالاتر از ۱ است. ترتیب این خطوط براساس نشانی خط است.

جدول ۳: خطوط کندرو انسدادی در اشعار حافظ

	نشانی	مصراع	نمرهٔ استاندارد تراکم همخوانی	نمرهٔ استاندارد بافتار انسدادی
۱	۱۴-۲۶	ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست	۱,۰۹	۱,۱۴
۲	۹-۵۵	عجب علمیست علم هیئت عشق	۲,۷۲	۱,۷۲
۳	۱۴-۵۵	که دل برد و کنون در بند دین است	۱,۵۹	۱,۷۲
۴	۲-۱۰۲	من نیز دل به باد دهم هرچه باد باد	۲,۲۳	۱,۴۱
۵	۱۲-۱۰۲	صبحم به بوی وصل تو جان بازداد باد	۱,۱۷	۱,۴۱
۶	۷-۱۱۲	گنج زر گر نبود کنج قناعت باقیست	۱,۰۹	۲,۰۸
۷	۳-۱۵۲	جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت	۲,۹۳	۱,۶۰
۸	۱۱-۲۲۹	شکر به صبر دست دهد عاقبت ولی	۱,۸۰	۲,۱۷
۹	۲-۳۶۹	خود غلط بود آنچه ما پنداشتیم	۱,۳۱	۱,۷۸
۱۰	۸-۳۸۴	در سر کلاه بشکن در بر قبا بگردان	۱,۹۴	۱,۱۴

از میان ۶۸ خط اشعار حافظ که نمرهٔ استاندارد تراکم همخوانی در آن‌ها بالای ۱ بود، در ۱۰ خط جدول بالا نمرهٔ استاندارد بسامد همخوان‌های انسدادی نیز بالاتر از ۱ بود.

جدول ۴: خطوط کندرو انسدادی در اشعار شکسپیر

	address	Line	Z of consonant density	Z of abruptness
1	24-4	And perspective it is best painter's art	1.32	2.28
2	65-8	Nor gates of steel so strong but Time decays	1.32	1.35
3	153-3	And his love-kindling fire did quickly steep	1.72	1.15

از میان ۵۴ خط اشعار انتخابی شکسپیر که نمرهٔ استاندارد تراکم همخوانی در آن‌ها بالاتر از ۱ بود، فقط در ۳ خط جدول بالا نمرهٔ استاندارد همخوان‌های انسدادی نیز بالاتر از ۱ بود.

۳-۳. خطوط برجسته از دیدگاه پتانسیل سمبولیسم آوایی

نرمی و رسایی کلی یک خط، برایند چندین عامل صوتی در امتداد تمام واج‌های آن خط است. به همین دلیل است که می‌تواند محملی قوی برای ارتباط با معنا باشد و از توان القای معنا یا تقویت معنا و یا سمبولیسم آوایی برخوردار باشد. برای مثال، نرمی همخوان‌ها از یک‌سو با کاربرد پربسامدتر طبقات صوتی نرم‌تر در کل و از سوی دیگر با بسامد بیشتر عامل واک‌داری در ارتباط است؛ بنابراین قطعه‌ای که با لحاظ تمام این عوامل نمرهٔ نرمی بالایی داشته باشد، احتمالاً برای القای نرمی و تقویت معانی- که با نرمی ارتباط می‌یابند- ظرفیت خوبی دارد. بنابراین، استخراج خطوطی که ازلحاظ ابعاد نرمی و رسایی (پتانسیل القای معنایی بالایی دارند) برجسته باشند، می‌تواند درخور توجه باشد. همان‌گونه که پیشتر گفتیم، براساس عوامل مطرح‌شده توسط لیچ، فرمولی را برای ضریب نرمی و رسایی طراحی کردیم و این ضریب را برای هر خط به‌دست آوردیم. در بخش پیوست (ر.ک ۳-۳) نتایج این قسمت، یعنی خطوطی که این ضرایب در آن‌ها دیده می‌شود و بنابراین ازحیث این ابعاد تشخص دارند، با درج ضرایب مرتبط و نیز نمرهٔ استاندارد ضرایب آمده است.

ابتدا خطوط برجسته از نظر نرمی بالا و نرمی پایین (سختی) همخوان‌ها به نمایش گذاشته شده است. خطوط برجستهٔ نرم خطوطی فرض شده‌اند که نمرهٔ استاندارد نرمی آن‌ها بالای ۲ بوده باشد و درمورد خطوط برجستهٔ سخت نیز نمرهٔ استاندارد نرمی کمتر از ۲- معیار بوده است. درمورد هر خط، ضریب نرمیِ به‌دست آمده از فرمول نیز درج شده است. سپس خطوط برجسته از نظر رسایی بالا و رسایی پایین واکه‌ها نمایش داده شده است. معیار درج خطوطی از اشعار به‌عنوان خطوط برجسته با رسایی بالا، نمرهٔ استاندارد رسایی بالای ۲ و درمورد خطوط برجسته با رسایی پایین، نمرهٔ استاندارد رسایی کمتر از ۲- درنظر گرفته شده است. درمورد تمام این خطوط برجسته، ضریب رسایی واکه‌ها که براساس فرمول مرتبط محاسبه شده نیز درج شده است.

دو جدول زیر خطوطی از اشعار برگزیدهٔ حافظ و شکسپیر را فهرست کرده‌اند که در آن‌ها هم نرمی همخوان‌ها و هم رسایی واکه‌ها دیده می‌شود؛ به این ترتیب پتانسیل سمبولیسم آوایی

در آن‌ها دوبرابر است؛ زیرا پتانسیل سمبولیسم آوایی هم در لایهٔ همخوانی و هم در لایهٔ واکه‌ای موجود است. به این دلیل که برجستگی دو پارامتر در ترکیب مورد نظر بوده است، کف نمرهٔ استاندارد به‌جای ۲- برای هرکدام، ۱ فرض شده است؛ یعنی برای تعیین این خطوط، نمرهٔ استاندارد بالاتر از ۱ برای نرمی و رسایی شرط بوده است. بنابراین، این خطوط هم ازنظر نرمی همخوان‌ها و هم ازنظر رسایی واکه‌ها دارای نمرهٔ استاندارد بالای ۱ هستند. خطوط جدول‌های زیر به‌ترتیب نشانی فهرست شده‌اند.

جدول ۵: خطوط نرم رسا در اشعار حافظ

	نشانی	مصراع	نمرهٔ Z نرمی	نمرهٔ Z رسایی
۱	۳۵-۵	به کام تا نرساند مرا لبش چون نای	۱,۴۶	۲,۳۴
۲	۱۲۹-۱۴	مگر نسیم پیامی خدای را ببرد	۱,۵۸	۱,۲۴
۳	۱۳۹-۱	رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد	۱,۷۶	۱,۳۰
۴	۱۳۹-۵	یا رب تو آن جوان دلاور نگاه دار	۱,۱۸	۲,۵۱
۵	۱۷۲-۴	هم بر سر حال حیرت آمد	۱,۲۷	۱,۱۵
۶	۱۷۲-۷	نه وصل بماند و نه واصل	۲,۱۸	۱,۳۱
۷	۱۷۲-۱۲	آن را که جلال حیرت آمد	۱,۱۹	۲,۰۹
۸	۲۲۹-۸	کانجا مجال بادوزانم نمی‌دهد	۱,۱۳	۱,۸۹
۹	۳۶۹-۱	ما ز یاران چشم یاری داشتیم	۲,۰	۱,۷۴
۱۰	۳۸۴-۲	هجران بلای ما شد یا رب بلا بگردان	۱,۶۱	۲,۴۸

از میان ۶۳ خط با نمرهٔ استاندارد نرمی همخوانی بالای ۱، در ده خط جدول بالا نمرهٔ استاندارد رسایی واکه‌ها نیز بالای ۱ بود.

جدول ۶: خطوط نرم رسا در اشعار شکسپیر

	address	Line	Z of softness	Z of sonority
1	20-14	Mine be thy love and thy love's use their treasure	1.57	1.03
2	24-10	Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me	1.04	2.04
3	30-5	Then can I drown an eye, unused to flow	1.18	1.48
4	33-10	With all triumphant splendour on my brow	1.20	1.48
5	46-1	Mine eye and heart are at a mortal war	1.59	2.12

از میان ۵۴ خط اشعار شکسپیر که نمرهٔ استاندارد نرمی همخوانی آن‌ها بالاتر از ۱ بوده، فقط ۵ خطِ بالا نمرهٔ استانداردی بالای ۱ در رسایی واکه‌هایشان داشتند.

۴. نتیجه‌گیری

- در اشعار حافظ و شکسپیر، به‌طور مشابه همگونی واکه‌ای بیشتر از همگونی‌های همخوان آغازین و نیز همخوان پایانی مشاهده می‌شود؛ چنان‌که میانگین بسامد نسبی همگونی واکه‌ای در خطوط برجستهٔ اشعار حافظ ۳۷,۷ درصد و در خطوط برجستهٔ اشعار شکسپیر ۳۹,۵ درصد بود.
- در اشعار حافظ، بسامد نسبی همگونی همخوان آغازین بیش از همگونی همخوان پایانی است؛ چنان‌که میانگین بسامد نسبی همگونی همخوان آغازین در خطوط برجستهٔ اشعار انتخابی حافظ در این تحقیق، ۱۴ درصد و این میانگین درمورد همگونی همخوان پایانی ۶,۷ درصد محاسبه شده است.
- در اشعار شکسپیر، همگونی همخوان پایانی بیش از همگونی همخوان آغازین مشاهده می‌شود؛ چنان‌که میانگین بسامد نسبی همگونی همخوان آغازین در خطوط برجستهٔ اشعار انتخابی شکسپیر، ۱۴,۹ درصد و درمورد همگونی همخوان پایانی ۲۳,۷ درصد محاسبه شده است.
- همگونی همخوان آغازین در اشعار حافظ و شکسپیر بسامد نسبی بسیار مشابهی دارند. میانگین بسامد نسبی این نوع همگونی در خطوط برجستهٔ اشعار حافظ ۱۴ درصد و در خطوط برجستهٔ اشعار شکسپیر ۱۴,۹ درصد است.
- میزان همگونی همخوان پایانی در اشعار شکسپیر بسیار بیشتر از اشعار حافظ است؛ چنان‌که بسامد نسبی این نوع همگونی در خطوط برجستهٔ اشعار حافظ ۶,۷ درصد و در خطوط برجستهٔ اشعار شکسپیر ۲۳,۷ درصد است.
- مجموعه‌هماهنگی‌های هجایی در خطوط اشعار انتخابی حافظ بیشتر از خطوط اشعار شکسپیر است. میانگین بسامد نسبی کل انواع توازن در خطوط برجسته در اشعار حافظ ۴۲,۱ درصد و در اشعار شکسپیر ۳۰,۱ درصد محاسبه شد.
- خطوط کندرو انسدادی در اشعار حافظ پربسامدتر است. این خطوط، خطوطی بودند که در کنار تراکم همخوانی بالا (با داشتن نمرهٔ استاندارد بالای ۱ در این بعد)، دارای بافتار صوتی انسداد نیز بودند (با نمرهٔ استاندارد بسامد همخوان‌های انسدادی بالای ۱). در اشعار حافظ از میان ۶۸ خط با تراکم همخوانی بالا، ۱۰ خط بودند که بسامد همخوان‌های انسدادی نیز در

آن‌ها برجسته بود. اما در اشعار شکسپیر، از بین ۵۴ خط با تراکم همخوانی بالا فقط ۳ خط از بسامد چشمگیر همخوان‌های انسدادی نیز برخوردار بودند.

- در بخش سمبولیسم آوایی، از میان ۶۳ خط برجستهٔ اشعار حافظ ازلحاظ نرمی همخوان‌ها (با نمرهٔ استاندارد بالای ۱)، ۱۰ خط بودند که به‌طور موازی در لایهٔ واکه‌هایشان نیز رسا بودند (با نمرهٔ استاندارد رسایی بالای ۱). به همین ترتیب در اشعار شکسپیر، بین ۵۴ خط برجسته ازلحاظ نرمی همخوان‌ها، ۵ خط از نظر رسایی واکه‌ها نیز برجسته بودند؛ یعنی تعداد خطوط برجستهٔ نرم رسا در اشعار حافظ به‌نسبت بیشتر بود.

منابع

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. چ۵. تهران: آگاه.
- صفوی، کورش (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۱: *نظم*. تهران: نشر چشمه.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۲: شعر. چ۳. تهران: سوره.
- Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.
- Leech, G. N. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman.

پیوست

۱-۳. خطوط برجسته از دیدگاه انواع توازن هجایی

۱-۱-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه هماهنگی‌های توازنی هجاها در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	بسامد نسبی	نمرهٔ Z
۱-۱۳۹	رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد	٪۵۲	۴,۰۵
۹-۵۵	عجب علمیست علم هیئت عشق	٪۵۱	۳,۹۷
۱-۱۵۲	در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد	٪۴۵	۳,۰۳
۸-۱۱۲	آن که آن داد به شاهان به گدایان این داد	٪۴۵	۳,۰

۱-۱-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه هماهنگی‌های توازنی هجاها در اشعار شکسپیر

Address	Line	Relative frequency	Z score
136-6	Ay, fill it full with wills, and my will one	37.8%	4.22
20-4	With shifting change, as is false women's fashion	34.5%	3.66
153-3	And his love-kindling fire did quickly steep	33.3%	3.46
24-8	That hath his windows glazed with thine eyes	31.1%	3.10
116-10	Within his bending sickle's compass come	31.1%	3.10

۲-۱-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه هماهنگی‌های دوسازه‌ای در هجاها در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	بسامد نسبی	نمرهٔ Z
۸-۳۸۴	در سر کلاه بشکن در بر قبا بگردان	٪۱۲,۸	۷,۳۴
۸-۱۱۲	آن که آن داد به شاهان به گدایان این داد	٪۱۱,۵	۶,۵۲
۴-۱۰۲	هر شام برق لامع و هر بامداد باد	٪۹,۱	۵
۵-۲۲۹	مردم در این فراق و در آن پرده راه نیست	٪۷,۷	۴,۱۲
۴-۴۶۵	واندر چمن فکنده ز فریاد غلغلی	٪۶,۴	۳,۲۹
۱۰-۴۶۵	گشتم چنان که هیچ نماندم تحملی	٪۶,۴	۳,۲۹

۲-۱-۳ ب: خطوط برجسته از منظر هماهنگی‌های دوسازه‌ای در هجاها در اشعار شکسپیر

Address	Line	Relative frequency	Z score
136-6	Ay, fill it full with wills, and my will one	11.1%	8.14
67-8	Roses of shadow, since his rose is true	8.9%	6.43
40-2	What hast thou then more than thou hadst before?	6.7%	4.72
136-5	Will, will fulfil the treasure of thy love	6.7%	4.72

۳-۱-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه همگونی همخوان آغازین هجاها در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	بسامد نسبی	نمرهٔ Z
۱۴-۵۵	که دل برد و کنون در بند دین است	٪۲۳,۶	۶,۵۳
۹-۵۵	عجب علمیست علم هیئت عشق	٪۲۰	۵,۲۸
۱۰-۳۶۹	ما دم همت بر او بگماشتیم	٪۱۵,۶	۳,۷۴
۵-۶۷	بادهٔ لعل لبش کز لب من دور مباد	٪۱۴,۳	۳,۲۸
۵-۲۲۹	مردم در این فراق و در آن پرده راه نیست	٪۱۴,۱	۳,۲۱
۱۲-۳۴۲	که سوزهاست نهانی درون پیرهنم	٪۱۳,۶	۳,۰۴

۳-۱-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه همگونی همخوان آغازین هجاها در اشعار شکسپیر

Address	Line	Relative frequency	Z score
55-4	Than unswept stone, besmear'd with sluttish time	22.2%	4.83
130-8	Than in the breath that from my mistress reeks	22.2%	4.83
67-10	Beggard of blood to blush through lively veins	17.8%	3.61
12-8	Born on the bier with white and bristly beard	15.6%	3.01
85-1	My tongue-tied Muse in manners holds her still	15.6%	3.01
136-4	Thus far for love, my love-suit, sweet, fulfil	15.6%	3.01
136-6	Ay, fill it full with wills, and my will one	15.6%	3.01

۴-۱-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه همگونی واکه‌ای هجاها در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	بسامد نسبی	نمرهٔ Z
۱۳۹-۱	رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد	٪۴۸,۴	۴,۴۱
۲۶-۱۲	اگر از خمر بهشتست وگر بادهٔ مست	٪۴۱,۸	۳,۳۵
۱۵۲-۱	در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد	٪۴۱,۸	۳,۳۵
۳۴۵-۱۰	دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم	٪۴۱,۸	۳,۳۵
۱۷۲-۹	از هر طرفی که گوش کردم	٪۴۱,۷	۳,۳۳
۱۱۲-۸	آن که آن داد به شاهان به گدایان این داد	٪۳۹,۷	۳,۰۱

۴-۱-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه همگونی واکه‌ای هجاها در اشعار شکسپیر

address	Line	Relative frequency	Z score
46-3	Mine eye my heart thy picture's sight would bar	57.8%	4.97
24-8	That hath his windows glazed with thine eyes	48.9%	3.91
65-14	That in black ink my love may still shine bright	48.9%	3.91
67-5	Why should false painting imitate his cheek	46.7%	3.64
136-6	Ay, fill it full with wills, and my will one	46.7%	3.64

۵-۱-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه همگونی همخوان پایانی هجاها در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	بسامد نسبی	نمرهٔ Z
۸-۳۸۴	در سر کلاه بشکن در بر قبا بگردان	٪۱۲٫۸	۶٫۶۳
۸-۱۱۲	آن که آن داد به شاهان به گدایان این داد	٪۱۱٫۵	۵٫۸۸
۹-۲۲۹	چندان که بر کنار چو پرگار می‌شدم	٪۱۰٫۶	۵٫۳۵
۴-۱۰۲	هر شام برق لامع و هر بامداد باد	٪۷٫۳	۳٫۴۳
۹-۲۶	برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگیر	٪۶٫۶	۳٫۰۳
۸-۵۰	مکن که آن گل خندان برای خویشتن است	٪۶٫۶	۳٫۰۳
۵-۳۴۵	برو ای ناصح و بر دردکشان خرده مگیر	٪۶٫۶	۳٫۰۳

۵-۱-۳ ب: خطوط برجسته از منظر همگونی همخوان پایانی هجاها در اشعار شکسپیر

address	line	Relative Frequency	Z score
55-7	Nor Mars his sword, nor war's quick fire shall burn	46.7%	6.91
33-14	Suns of the world may stain when heaven's sun staineth	27.3%	3.52
70-2	For slander's mark was ever yet the fair	24.4%	3.02
117-5	That I have frequent been with unknown minds	24.4%	3.02
117-12	But shoot not at me in your wakened hate	24.4%	3.02
124-4	Weeds among weeds, or flowers with flowers gathered	24.4%	3.02

۲-۳. خطوط برجسته از دیدگاه طبقات صوتی همخوان‌ها

۱-۲-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه بسامد روان‌ها در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	بسامد نسبی	نمرهٔ Z
۲-۴۴۳	خورد ز غیرت روی تو هر گلی خاری	٪۳۵٫۳	۳٫۰۱

۱-۲-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه بسامد روان‌ها در اشعار شکسپیر

Address	line	Relative frequency	Z score
130-2	Coral is far more red, than her lips red	42.1%	3.16
136-5	Will, will fulfil the treasure of thy love	41.2%	3.04

۲-۲-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه بسامد خیشومی‌ها در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	بسامد نسبی	نمرهٔ Z
۴-۳۵۷	خانه می‌بینی و من خانه‌خدا می‌بینم	٪۵۶,۲	۳,۹۱
۱۴-۳۴۵	اندر این منزل ویرانه نشیمن چه کنم	٪۵۰	۳,۲۶
۱۴-۳۵۷	که من او را ز محبان شما می‌بینم	٪۵۰	۳,۲۶
۴-۲۲۹	اینم همی‌ستاند و آنم نمی‌دهد	٪۴۷,۱	۲,۹۶
۱۰-۴۶۵	گشتم چنان که هیچ نماندم تحملی	٪۴۵	۲,۷۴
۴-۴۷۶	به مردمی نه به فرمان چنان بران که تو دانی	٪۴۲,۹	۲,۵۲

۲-۲-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه بسامد خیشومی‌ها در اشعار شکسپیر

Address	line	Relative frequency	Z score
136-8	Among a number one is reckoned none	53.3%	4.29
33-9	Even so my sun one early morn did shine	41.2%	2.86
142-10	Whom thine eyes woo as mine importune thee	40%	2.72
120-14	Mine ransoms yours, and yours must ransom me	39.1%	2.61
90-7	Give not a windy night a rainy morrow	38.5%	2.54

۳-۲-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه بسامد انسدادی‌ها در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	بسامد نسبی	نمرهٔ Z
۱۱-۵۵	تو پنداری که بدگو رفت و جان برد	٪۶۴,۷	۲,۶۶

۳-۲-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه بسامد انسدادی‌ها در اشعار شکسپیر

Address	line	Relative frequency	Z score
73-7	Which by and by black night doth take away	62.5%	3.26
142-12	Thy pity may deserve to pitied be	61.5%	3.16
101-12	And to be praised of ages yet to be	60%	3.02
117-4	Whereto all bonds do tie me day by day	57.1%	2.74

۴-۲-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه بسامد صفیری‌ها در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	بسامد نسبی	نمرهٔ Z
۲-۳۴۵	زلف سنبل چه کشم عارض سوسن چه کنم	٪۳۸,۱	۳,۱۶
۲-۵۰	بکش به غمزه که اینش سزای خویشتن است	٪۳۵	۲,۷۳
۳-۳۴۲	چنین قفس نه سزای چو من خوش‌الحانیست	٪۳۵	۲,۷۳

۴-۲-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه بسامد صفیری‌ها در اشعار شکسپیر

Address	line	Relative frequency	Z score
67-8	Roses of shadow, since his rose is true	50%	4.20
130-6	but no such roses see I in her cheeks	46.7%	3.80
20-8	which steals men's eyes and women's souls amazeth	40.9%	3.09
20-4	with shifting change,as is false women's fashion	38.1%	2.75
148-8	love's eye is not so true as all men's:no,	37.5%	2.68

۳-۳. خطوط برجسته از دیدگاه پتانسیل سمبولیسم آوایی

۱-۳-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه نرمی بالای همخوان‌ها (softness) در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	ضریب نرمی	نمرهٔ Z
۱۴-۳۴۵	اندر این منزل ویرانه نشیمن چه کنم	۷۵	۲,۸۲
۳-۱۰	ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون	۷۴,۴	۲,۷۵
۴-۳۵۷	خانه می‌بینی و من خانه‌خدا می‌بینم	۷۳,۸	۲,۶۷
۴-۱۰	روی سوی خانهٔ خمّار دارد پیر ما	۷۳,۵	۲,۶۳
۸-۴۴۹	ما تحمل نکنیم ار تو روا می‌داری	۷۱,۸	۲,۴۱
۱۱-۳۶۴	چون لاله می مبین و قدح در میان کار	۷۱,۶	۲,۳۹
۷-۱۷۲	نه وصل بماند و نه واصل	۷۰	۲,۱۸
۱۱-۳۵	دلا منال ز بیداد و جور یار که یار	۶۹,۴	۲,۱۱
۱۴-۳۵۷	که من او را ز محبان شما می‌بینم	۶۹,۴	۲,۱۱
۴-۳۴۲	روم به گلشن رضوان که مرغ آن چمنم	۶۹,۱	۲,۰۷
۵-۳۸۴	مر غول را بر افشان یعنی به رغم سنبل	۶۹	۲,۰۵
۱۳-۲۶	خندهٔ جام می و زلف گره‌گیر نگار	۶۸,۹	۲,۰۴
۱-۳۶۹	ما ز یاران چشم یاری داشتیم	۶۸,۶	۲,۰

۱-۳-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه نرمی بالای همخوان‌ها (softness) در اشعار شکسپیر

Address	Line	softness nom.	Z score
136-6	Ay, fill it full with wills, and my will one	82.9	3.04
117-11	Bring me within the level of your frown	82.4	2.98
73-2	When yellow leaves, or none, or few, do hang	81.9	2.92
136-8	Among a number one is reckoned none	81.3	2.85
116-14	I never writ, nor no man ever loved	80.7	2.78
13-2	No longer yours, than you yourself here live	80	2.70
55-8	The living record of your memory	79.3	2.61
120-14	Mine ransoms yours, and yours must ransom me	78.3	2.49
33-9	Even so my sun one early morn did shine	77.1	2.35
55-14	You live in this, and dwell in lovers' eyes	75.9	2.21
33-1	Full many a glorious morning have I seen	75.6	2.17
20-5	An eye more bright than theirs. Less false in rolling	75	2.10

۲-۳-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه نرمی پایین همخوان‌ها (hardness) در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	ضریب نرمی	نمرهٔ Z I
۴-۳۵	دقیقه‌ایست که هیچ آفریده نگشادست	۳۰٫۶	-۲٫۸۷
۵-۳۶۴	ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای	۳۲٫۵	-۲٫۶۳
۴-۴۴	چه وقت مدرسه و بحث کشف کشاف است	۳۲٫۹	-۲٫۵۸
۱۱-۲۲۹	شکر به صبر دست دهد عاقبت ولی	۳۵	-۲٫۳۱
۱۴-۲۶	ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست	۳۵	-۲٫۳۱
۶-۱۲۹	که کس نبود که دستی از این دغا ببرد	۳۵٫۳	-۲٫۲۷
۳-۳۶۹	تا درخت دوستی بر کی دهد	۳۶	-۲٫۱۸
۷-۶۷	دولت صحبت آن شمع سعادت پرتو	۳۶٫۲	-۲٫۱۵
۸-۳۶۴	گو باده صاف کن که به عذر ایستاده‌ایم	۳۶٫۵	-۲٫۱۱
۱۰-۴۴	که صیت گوشه‌نشینان ز قاف تا قاف است	۳۷٫۱	-۲٫۰۴

۲-۳-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه نرمی پایین همخوان‌ها (hardness) در اشعار شکسپیر

Address	line	softness nom.	Z score
142-13	If thou dost seek to have what thou dost hide	30.6	-3.19
142-12	Thy pity may deserve to pitied be	36.2	-2.52
6-11	Then what could death do if thou sholdst depart	36.3	-2.51
46-2	How to divide the conquest of thy sight	36.9	-2.44
24-4	And perspective, it is best painter's art	38.1	-2.29
13-9	Who lets so fair a house fall to decay	38.6	-2.23
70-13	If some suspect of ill masked not thy show	38.9	-2.20
124-3	As subject to time's love or to time's hate	40.5	-2.01
46-10	A quest of thoughts, all tenants to the heart	40.5	-2.01

۳-۳-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه رسایی بالای واکه‌ها (sonority) در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	ضریب رسایی	نمرهٔ Z
۶-۳۶۹	ور نه با تو ماجراها داشتیم	۷۱	۳,۲۷
۴-۱۰۲	هر شام برق لامع و هر بامداد باد	۶۶,۴	۲,۷۳
۸-۱۰۲	یا رب روان ناصح ما از تو شاد باد	۶۴,۶	۲,۵۱
۸-۱۱۲	آن که آن داد به شاهان به گدایان این داد	۶۴,۶	۲,۵۱
۵-۱۳۹	یا رب تو آن جوان دلاور نگاه دار	۶۴,۶	۲,۵۱
۲-۳۸۴	هجران بلای ما شد یا رب بلا بگردان	۶۴,۳	۲,۴۸
۵-۳۵	به کام تا نرساند مرا لبش چون نای	۶۳,۱	۲,۳۴
۱۲-۱۷۲	آن را که جلال حیرت آمد	۶۱	۲,۰۹

۳-۳-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه رسایی بالای واکه‌ها (sonority) در اشعار شکسپیر

Address	line	sonority nom.	Z score
46-14	and my heart's right, thine inward love of heart	73	3.16
46-3	mine eye my heart thy picture's sight would bar	71	3.0
46-4	my heart mine eye the freedom of that right	68	2.76
142-7	and sealed false bonds of love as oft as mine	67	2.68
142-13	if thou dost seek to have what thou dost hide	66	2.60
33-11	but out, alck, he was but one hour mine	65	2.52
46-13	as thus: mine eye's due is thine outward part	63	2.36
46-2	how to divide the conquest of thy sight	62	2.28
46-5	my heart doth plead that thou in him dost lie	62	2.28
120-6	as I by yours, you've passed a hell of time	61	2.20
46-1	mine eye and heart are at a mortal war	60	2.12
136-2	swear to thy blind soul that I was thy will	60	2.12
24-10	mine eyes have drawn thy shape, and thine for me	59	2.04
70-9	thou hast passed by the ambush of young days	59	2.04

۴-۳-۳ الف: خطوط برجسته از دیدگاه رسایی پایین واکه‌ها (thinness) در اشعار حافظ

نشانی	مصراع	ضریب رسایی	نمره Z
۵-۳۶۴	ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای	۲۰	-۲,۷۴
۹-۵۰	به مشک چین و چگل نیست بوی گل محتاج	۲۰,۸	-۲,۶۴
۱۱-۳۳۷	همیشه پیشهٔ من عاشقی و رندی بود	۲۱,۴	-۲,۵۷
۴-۴۴۳	ز سحر چشم تو هر گوشه‌ای و بیماری	۲۳,۶	-۲,۳۱
۹-۵۵	عجب علمیست علم هیئت عشق	۲۴	-۲,۲۶
۲-۳۵۷	این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم	۲۴,۳	-۲,۲۳
۵-۱۰۲	در چین طرهٔ تو دل بی‌حفاظ من	۲۵	-۲,۱۵

۴-۳-۳ ب: خطوط برجسته از دیدگاه رسایی پایین واکه‌ها (thinness) در اشعار شکسپیر

Address	Line	sonority nom.	Z score
6-4	with beauty's treasure ere it be self-killed	4	-2.38
116-4	or bends with the remover to remove	6	-2.22
101-7	beauty no pencil, beauty's truth to lay	6	-2.22
12-14	save breed to brave him when he takes thee hence	6	-2.22

زاویهٔ دید در حکایت خسرو و شیرین منظومهٔ نظامی گنجه‌ای: رویکرد نشانه- معناشناسی

مهناز کربلایی صادق*

فاطمه سید ابراهیمی‌نژاد**

افروز پورداد***

چکیده

کشور کهنسال ایران با سابقهٔ تاریخی چندین هزارساله، وارث افسانه‌ها و حکایت‌های فراوانی است که یادگار پیشینیان و همگی جلوه‌هایی از فرهنگ و شیوه‌های زندگی مردمان این سرزمین است. یکی از این حکایت‌های ماندگار، می‌توان به روایت عاشقانهٔ خسرو و شیرین از آثار نظامی گنجه‌ای اشاره کرد. او از بزرگ‌ترین داستان‌سراهای منظومه‌های حماسی و عاشقانه است که می‌توان آثارش را از رویکردهای مختلفی مانند نشانه‌شناسی و یا نقد ادبی مطالعه و بازنگری کرد.

در این مقاله، نگارندگان با بهره‌گیری از سازکارهای رویکرد نشانه- معناشناسی، به بررسی زاویهٔ دید و انواع آن در حکایت برگزیدهٔ خسرو و شیرین می‌پردازند و بررسی این نکته که آیا گزینش زاویهٔ دیدهای متفاوت در یک روایت از سوی گفته‌پرداز بر القای معانی متفاوت به مخاطب و نیز برجسته کردن ابعاد مختلف یک روایت کارآمد است؛ زیرا در نگرش نشانه- معناشناسی اعتقاد بر این است که معانی صورت‌های زبانی را شکل می‌دهند و در گفتمان باید به حضور تجسیم‌پذیری قائل باشیم که در سراسر گفتمان و روایت حضور دارد و معنا را به

* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران Mahnaz_ks@yahoo.com

** دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

*** دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

کنترل خود درمی‌آورد. در این میان، گزینش زاویهٔ دید از سوی گفته‌پرداز در گفتمان نقش مهمی ایفا می‌کند. برای پاسخ به پرسش تحقیق، داده‌های برگزیدهٔ پژوهش مطابق با الگوی شعیری دربارهٔ گونه‌های مختلف زاویهٔ دید نظیر گزینشی، تسلسلی، جهان‌شمول، رقابتی و... بررسی و تحلیل شده است.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، رویکرد نشانه- معناشناسی، زاویهٔ دید، روایت، خسرو و شیرین، نظامی.

۱. مقدمه

نقد ادبی در نگرش جدید به‌معنای تحلیل آثار ادبی به‌لحاظ ساختار و معنا و کشف قوانینی است که موجب اعتلای آن آثار شده‌اند. به بیان دیگر، بهره‌گیری از قوانین ادبی ابزاری برای توضیح آثار ادبی و درنهایت رسیدن به آیین‌های جدیدی است که در آن‌ها نهفته است. این شیوهٔ مطالعاتی بسیار خلاق است؛ زیرا هم در گسترش ادبیات نقش مهمی ایفا می‌کند و همواره علوم ادبی را زنده و متحول نگه می‌دارد و هم با معرفی ابزارهای کارآمد در تحلیل متون ادبی موجب می‌شود جریان‌های فرهنگی و ادبی در مسیر درست خود حرکت کنند. ازاین‌رو، امروزه یکی از شاخه‌های مطالعات ادبی نقدشناسی است. بر پایهٔ آنچه رولان بارت مطرح کرده، نقد به‌معنای وصف اثر ادبی، تجزیه و تحلیل آن، کشف کاستی‌ها، دیگرگونه خواندن اثر و تأثر خود از اثری را بیان‌کردن است (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۰-۲۴). درمورد ارتباط زبان‌شناسی و نقد ادبی می‌توان به این نکته اشاره کرد که زبان‌شناسی مطالعهٔ علمی زبان است و پدیدآورندهٔ شالودهٔ اصلی ادبیات؛ ازاین‌رو می‌تواند با نقد ادبی پیوند داشته باشد. در همین موضوع می‌توان به آرای زبان‌شناسانی مانند رومن یاکوبسن و راجر فالر اشاره کرد که از پیش‌کسوتان به‌کارگیری شیوه‌های کاربردِ زبان‌شناسی در بررسی ادبیات هستند. یاکوبسن (1960: 350) یکی از کارکردها و نقش‌های زبان را نقش شعری آن معرفی می‌کند. جایی که خود پیام در کانون توجه قرار گرفته و جهت‌گیری پیام در گفتمان به‌سوی خود پیام است. از آنجایی که شعرشناسی به مسائل مربوط به ساختار کلام می‌پردازد و از سوی دیگر، زبان‌شناسی نیز علم جهانی ساختار کلام است، شعرشناسی را می‌بایست جزء مکمّل زبان‌شناسی دانست.

در تحقیق حاضر، نگارندگان با بهره‌گیری از نقدِ نشانه‌شناسانه- نقدی که برخاسته از نشانه‌شناسی است- به بررسی حکایت برگزیده‌ای از منظومهٔ نظامی گنجه‌ای پرداخته‌اند. برای این منظور، ابتدا به مبانی نظری تحقیق مانند نشانه‌شناسی، رویکرد نشانه- معناشناسی، زاویهٔ دید و انواع آن اشاره کرده، سپس در بخش تحلیل داده‌ها، ابیات برگزیده‌ای از حکایت خسرو و شیرین را مطابق با چارچوب نظری اتخاذشده تحلیل کرده‌اند.

۲. نشانه‌شناسی

انسان موجودی است که به درک معنا گرایش دارد؛ ازاین‌رو می‌توان آن را انسان معناساز نامید و همین گرایش به درک معناست که علم نشانه‌شناسی را شکل می‌دهد؛ زیرا در این حوزهٔ مطالعاتی موضوع اصلی، «معناسازی» است. در نشانه‌شناسی، نشانه‌ها در قالب تصاویر، اصوات، اعمال، حرکات و یا اشیاء بازنمایی می‌شوند و این شکل‌ها حامل هیچ نوع معنای ذاتی یا طبیعی نیستند، مگر زمانی‌که به معنای خاصی منسوب و به نشانه تبدیل شوند (نرسیسیانس، ۱۳۸۷: ۲۵). بنابراین، نشانه‌شناسی را می‌توان مطالعهٔ معنا از رهگذر مطالعه و نظریه‌مندکردن گونه‌های مختلف نشانه و روند شکل‌گیری آن‌ها دانست. برای رسیدن به این مهم نمی‌توان معنا را جدا از موضوع، یعنی انسانی که آن را تعریف می‌کند و در زندگی روزمره‌اش به‌کار می‌گیرد، و همچنین جدا از نظام فرهنگی شکل‌دهندهٔ آن مطالعه کرد (همان، ۱۷).

گیرو نیز در تعریف نشانه‌شناسی، آن را مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان، نظام‌های علامتی و مانند آن می‌داند که براساس این، زبان بخشی از نشانه‌شناسی به‌شمار می‌آید (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۳). سجودی نیز بر این باور است که دامنهٔ مطالعات نشانه‌شناختی می‌تواند بسیار گسترده باشد و به‌عنوان ابزاری تحلیلی و نظریه‌بنیاد در تحلیل متون ادبی تا متون تبلیغاتی روزنامه‌ها و متون چندرسانه‌ای دیداری و شنیداری کارآمد باشد (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۵).

۳. نشانه- معناشناسی

سوسور رابطهٔ میان اجزای سازندهٔ نشانه را بدون عامل بشری درنظر می‌گیرد؛ به این دلیل که نشانه‌ها در قالب ارزش‌های معینی در زبان جاری هستند و فقط زمانی شکل می‌گیرند که در زبان ثبات پیدا کنند. اما برخلاف رویکرد سوسور، رویکرد نشانه- معناشناختی نشانه را تابع

فرایندی پویا، زنده و حسی- ادراکی می‌داند. ازاین‌رو، آنچه در شکل‌گیری فرایند نشانه‌ای دخیل است، کارکرد قالبی، منطقی، خطی و ریاضی‌گونه نیست؛ بلکه چگونگی بازنمایی «معنا» یا «معناسازی» جایگزین کارکردهای قالبی نشانه می‌شود. معناسازی جریانی است که طی آن نشانه تغییر می‌کند، پیچیده و جابه‌جا می‌شود و به‌شکلی سیّال پیش می‌رود. ازاین‌رو، با درنظر گرفتن الگویی پویا برای نشانه‌ها، دیگر نمی‌توان آن‌ها را تابع نظام منطقی ساخت‌گرا دانست؛ پس می‌بایست آن‌ها را با دیدگاهی پدیدارشناختی مطالعه کرد. قائل شدن به حضوری پدیدارشناختی عامل معرفت‌شناسی را به حوزهٔ مطالعات نشانه‌شناسی وارد می‌کند. این عامل دارای جسمیتی است که قادر به مشاهده و درک مدلول‌های معنادار است. همچنین، آن‌ها را ارزیابی و به نشانه تبدیل می‌کند و همین امر موجب می‌شود نشانه‌ها در مسیر حرکت خود به نشانه‌های کامل‌تر یا برتر تبدیل شوند. برخورد پدیدارشناختی با نشانه موجب می‌شود به حضور عاملی تجسیم‌پذیر قائل شویم که بر شرایط بروز معنا مسلط می‌شود و آن را دستخوش تغییر می‌کند. چنین حضور تجسیم‌پذیری که نشانه را به گونه‌ای پدیداری تبدیل می‌کند، به عقیدهٔ ژاک فونتنی، «در تجربهٔ فرایند معناسازی، جسمانه تنها عنصر مشترک بین انسان و دنیاست و در جریان تولید معنا و عملیات نشانه- معنایی، جسمانه باعث می‌شود که صورت بیان (دال) و صورت محتوا (مدلول) به یکدیگر مرتبط گردند.» (شعیری، ۱۳۸۸: ۱-۶).

۴. زاویهٔ دید[1] و چشم‌انداز[2]

زاویهٔ دید با شناخت مرتبط است و به این معناست که دید را به سمت‌وسوی خاصی جهت‌دار کنیم. به دیگر سخن، جهتمندی زاویهٔ دید حاکی از مسیر توجه یا سیر نگاهی است که به سمت چیزی یا کسی سوق پیدا می‌کند. سوسور در این زمینه معتقد است زاویهٔ دید بر شناخت مبتنی بوده و رابطه‌ای است که در آن یک چیز در ارتباط با چیز دیگری قرار می‌گیرد. این رابطه یا رابطهٔ علّی یا رابطهٔ معنایی است که هدف، برقراری ویژگی‌هایی است که یک چیز می‌بایست دارا باشد تا بتواند با تکیه بر آن‌ها، علت مادی چیز دیگری به‌شمار آید یا به‌لحاظ ذهنی، معنای آن چیز دیگر را القا کند.

1. point of view
2. perspective

گرمس و کورتز (۱۹۹۳) نیز زاویهٔ دید را مجموعهٔ شگردهایی می‌دانند که گفته‌پرداز به‌کار می‌گیرد تا به‌واسطهٔ آن در پردازش متن تنوع ایجاد کند. به این معنا که گفته‌پرداز برای ایجاد تنوع، راهی جز گزینش موضوعات و جهت دادن به آن‌ها ندارد و منظور از تنوع گفتمانی، ایجاد شکل‌های مختلف گفتمان نظیر روایی، توصیفی، استدلالی، عاطفی، زیبایی‌شناختی و مانند آن است. دربارهٔ تفاوت میان زاویهٔ دید و چشم‌انداز می‌توان به این نکته اشاره کرد که در زاویهٔ دید حضور یک بیننده یا شاهد ضروری است؛ اما چشم‌انداز رابطه‌ای است که میان گفته‌پرداز و گفته‌یاب برقرار می‌شود.

ژرار ژنت (۱۹۷۲) معتقد است چشم‌انداز نوعی سازمان‌دهی اطلاعات روایی است که گفته‌پرداز براساس آن، جزئیات کمتر یا بیشتری را به‌شیوه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم به خواننده منتقل می‌کند و به این ترتیب، فاصلهٔ خود را با آنچه که نقل می‌کند کمتر یا بیشتر می‌کند. نکتهٔ مهم دیگر آن است که زبان-شناسان معتقدند زاویهٔ دید جریانی است که به چیدمان و صورت‌بندی عناصر نحوی مربوط می‌شود؛ حال آنکه نشانه- معناشناسان بر این باورند معنا پیش از هرچیز زاییدهٔ دنیای گفتمان است و تنها تحقق آن است که در متن روی می‌دهد. بنابراین، نقش اصلی زاویه‌های دید- که ناظر بر جهتمندی گفتمان هستند و غایتمندی آن را تضمین می‌کنند- این است که معنای خود را بر متن و نظام نحوی تحمیل کنند؛ پس زاویهٔ دید متعلق به دنیای گفتمان و دنیای معناست (شعیری، ۱۳۸۵: ۷۶).

برای نشان دادن زاویهٔ دید به این جمله‌ها بنگرید:

الف. علی ماشین خود را به حسن امانت داد.

ب. حسن ماشین علی را به امانت گرفت.

در جملهٔ «الف»، زاویهٔ دید «علی» است که خود را بر نظام نحوی تحمیل کرده و همین امر موجب شکل‌گیری مدلول «تعامل»، «حس همدردی» و «سخاوتمندی» می‌شود. اما در جملهٔ «ب»، زاویهٔ دید «حسن» است که خود را بر نظام نحوی تحمیل کرده است. به عبارت دیگر، در جملهٔ «الف» مبدأ «علی» است که همین نکته موجب برجسته شدن آن می‌شود و «حسن» مقصد است که همین جایگاه موجب کم‌رنگ شدن آن و منفعل نشان دادن او می‌شود.

۱-۴. انواع زاویهٔ دید

در گفتمان، زاویهٔ دید به گونه‌های متفاوتی نمایانده می‌شوند که آن‌ها را مطابق با آنچه شعیری (۱۳۸۵) مطرح کرده است، می‌توان به این صورت بیان کرد:

۴-۱-۱. زاویهٔ دید جهان‌شمول

این نوع زاویهٔ دید بر شیوهٔ کلی‌نگری استوار است؛ به این معنا که بیننده یا گفته‌پرداز به گونه‌های مختلف نگاهی فهرست‌وار دارد. افعالی نظیر سیر کردن، نگاه را به گردش درآوردن، نگاه افکندن و نمونه‌هایی از این‌دست به این شیوه تعلق دارند؛ مانند نمونهٔ زیر از شاملو (۱۳۷۶) که با دیدِ جهان‌شمول مکان و زمان را در نگاه خود نشان می‌دهد:

به تو دست می‌سایم و جهان را درمی‌یابم،
به تو می‌اندیشم
و زمان را لمس می‌کنم
معلق و بی‌انتها
عریان (شعیری، ۱۳۸۵: ۸۱).

۴-۱-۲. زاویهٔ دید تسلسلی

در این زاویهٔ دید، بیننده یا گفته‌پرداز وجوه مختلف یک چیز یا یک موقعیت را یکی پس از دیگری به‌صورت تسلسلی یا توالی نگاه با کنار هم قرار دادن و ترکیب چندین زاویهٔ دید بیان می‌کند. مانند نمونهٔ زیر از سپانلو (۱۳۸۳) که برای نشان دادن یک دیدِ کامل از خانه، وجوه مختلف آن مانند «پرده»، «تابلو» و... را بیان می‌کند:

خانه را که رها کردید
پرده‌ها فروریختند
تابلوها افتادند
کتاب‌ها را فروختید (...) (همان‌جا).

۴-۱-۳. زاویهٔ دید گزینشی

بیننده در نوع زاویهٔ دید، از میان گونه‌های موجود فقط یکی را به‌صورت برجسته انتخاب و درمورد آن تأمل می‌کند؛ به این معنا که پس از انتخاب یک گونه، دیگر گونه‌ها به‌لحاظ اهمیت کم‌رنگ می‌شوند؛ مانند نمونهٔ زیر از سپهری (۱۳۶۸):

میوه از میدان خریدی هیچ؟

میوه‌های بی‌نهایت را کجا می‌شد میان این سبد جا داد؟
گفتم از میدان بخر یک من انار خوب... (همان‌جا).

۴-۱-۴. زاویهٔ دید جزءنگر یا ویژه

در این نوع زاویهٔ دید، بیننده با دقت و تمرکز بسیار زیاد، بدون هیچ‌گونه توجهی به گونه‌های جهان‌شمول و مجموعه‌های بزرگ، یک گونهٔ خاص را مورد تأمل و ارزیابی قرار می‌دهد؛ مانند نمونهٔ زیر از سپهری (۱۳۶۸):

شاخهٔ مو به انگور مبتلا بود
کودک آمد
جیب‌هایش پر از شور چیدن... (همان‌جا).

۴-۱-۵. زاویهٔ دید موازی

در این نوع زاویهٔ دید، در گفتمان دو گونهٔ موازی با یکدیگر حرکت می‌کنند، بی‌آنکه یکی مانع دیگری شود یا نقش آن را کم‌رنگ کند؛ مانند ابیات زیر از پروین اعتصامی (۱۳۸۴):

محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت
مست گفت: ای دوست، این پیراهن است افسار نیست
گفت: مستی، زان سبب افتان خیزان می‌روی... (شعیری، ۱۳۸۸: ۸۹).

۴-۱-۶. زاویهٔ دید رقابتی

در اینجا شاهد دو گونه هستیم که در رقابت با یکدیگرند و این رقابت می‌تواند جنبهٔ کنشی داشته باشد؛ به این معنا که در عملیات یا برنامه‌ای روایی نمود پیدا کند؛ مانند شخصیت سیندرلا و ناخواهری‌هایش در ماجرای حضور در مهمانی پرنس (همان، ۹۳-۹۴).

۵. چارچوب نظری تحقیق

چارچوب نظری تحقیق، رویکرد نشانه- معناشناسی است که مبانی آن در دو اثر شعیری (۱۳۸۵ و ۱۳۸۸) مطرح شده است. داده‌های تحقیق از حکایت خسرو و شیرین نظامی گنجه‌ای برگزیده و گردآوری شده است که مطابق با مبانی نظری تحقیق ارزیابی خواهد شد.

۶. تحلیل داده‌ها

در این بررسی به انواع زاویهٔ دید در ابیات برگزیده از حکایت خسرو و شیرین از منظومهٔ نظامی گنجه‌ای می‌پردازیم:

۶-۱. زاویهٔ دید جهان‌شمول

بلی تا گشتم از عالم پدیدار — ترا بودم به جان و دل خریدار
نه درپی جست‌وجوی کَس فشردم — نه جز روی تو کَس را سجده بردم
ندیدم در تو بوی مهربانی — به‌جز گردن‌کشی و دلگرانی
(نظامی، ۱۳۸۹: ۲۴۱)

گفته‌پرداز که در اینجا شَوِشگر است، با زاویهٔ دید جهان‌شمول حالت عاطفی‌اش را بروز می‌دهد: در بیت اول و دوم همهٔ عشق و علاقه‌مندی‌اش را به طرف مقابل نشان می‌دهد و در بیت آخر وجود او را سراسر گردن‌کشی و دلگرانی معرفی می‌کند.

۶-۲. زاویهٔ دید تسلسلی

چو شد پرداخته فرهاد را چنگ — ز صورت‌کاری دیوار آن سنگ
نیاسودی ز وقت صبح تا شام — بریدی کوه بر یاد دلارام
به کوه انداختن بگشاد بازو — همی برید سنگی بی‌ترازو
(همان، ۲۰۰)

در این نمونه، بیننده با اختیار زاویهٔ دید تسلسلی، نحوهٔ کار فرهاد و چگونگی کندن کوه به یاد شیرین را به‌تصویر می‌کشد. همچنین، در اینجا فرهاد شَوشگر است که یاد شیرین و عشق او باعث ایجاد کنش (کندن کوه) در او شده است.

بر آن کوه کمرکش رفت چون باد — *کمر در بست و زخم تیشه بگشاد*
نخست آزرم آن کرسی نگه داشت — *برو تمثال‌های نغز بنگاشت*
به تیشه صورت شیرین بر آن سنگ — *چنان برزد که مانی نقش ارژنگ*
(همان‌جا)

در این نمونه هم مانند مثال قبل، گفته‌پرداز با بهره‌گیری از زاویهٔ دید تسلسلی نحوهٔ به کوه رفتن فرهاد و تصویرگری آن بر سنگ کوه را ترسیم می‌کند.

نه در خسرو نگه کرد و نه بر تخت — *چو شیران پنجه کرد اندر زمین سخت*
غم شیرین چنان از خود ربودش — *که پروای خود و خسرو نبودش*
ملک فرمود تا بنواختندش — *به هر گامی نثاری ساختندش*
(همان، ۱۹۸)

در این ابیات، گفته‌پرداز با گزینش زاویهٔ دید تسلسلی، به نحوهٔ حضور فرهاد- زمانی‌که خسرو او را به دربار فرا می‌خواند- نگاهی ترکیبی دارد.

صد و پنجاه سقّا در سپاهش — *به آبِ گل همی شستند راهش*
صد و پنجاه مجمردان دلکش — *فگنده بوی‌های خوش در آتش*
هزاران طرف زرّین طوق بسته — *همه میخ دُرُستکها شکسته*
(همان، ۲۲۹)

در نمونه‌های بالا نیز شیوهٔ آرایش سپاه خسرو در راهِ رفتن به قصر شیرین به بهانهٔ شکار، با نگاهی ترکیبی به‌تصویر درآمده است.

۳-۶. زاویهٔ دید گزینشی

سبک باش ای نسیم صبحگاهی — *تفضل کن بدان فرصت که خواهی*
زمین را بوسه ده در بزم شاهی — *که دارد بر ثریا بارگاهی*
(همان، ۹۷)

این بیت نمونه‌ای از کنش تجویزی است که در آن گفته‌پرداز درمقام «کنش‌گذار» در بیت نخست به نسیم صبحگاهی که «کنشگر» است، امر به سبک بودن می‌کند و در بیت دوم امر به

بوسه زدن بر زمین. همچنین، برای برجسته‌سازی «نسیم صبحگاهی» از زاویهٔ دید گزینشی بهره گرفته شده است.

چو چشم صبح در هرکس که دیدی — پلاس ظلمت از وی درکشیدی
به هر کشور که چون خورشید راندی — زمین را بدره‌بدره زر فشاندی
(همان، ۹۷)

در نمونهٔ بالا نیز شاهد نشانه- معناشناسی نور (رنگ روشن) هستیم که در آن شوشگر بی‌آنکه در شکل‌گیری آن نقشی داشته باشد، به این تجلی شکل روایت می‌بخشد. در این نمونه، حضور رنگ روشن برگرفته از شرایط زمانی و مکانی است که ابژهٔ زیبایی‌شناختی در آن قرار گرفته است. از سوی دیگر، نوع زاویهٔ دید جزءنگر است.

منه دل بر جهان کاین سرد ناکس — وفاداری نخواهد کرد با کس
چو بخشد مرد را این سفله ایام — که یک‌یک باز نستاند سرانجام؟
به صد نوبت دهد جانی به آغاز — به یک نوبت ستاند عاقبت باز
(همان، ۲۹۴)

در این نمونه نیز گفته‌پرداز با نگرشی وسواسی به دنیا به پیامدهای علاقه‌مندی به آن اشاره می‌کند و اینکه هرچه را که دنیا به انسان می‌دهد، سرانجام یک‌به‌یک از او پس می‌گیرد. در اینجا گفته‌پرداز با کنشی القایی سعی دارد مخاطب خود را به عدم وابستگی و علاقه به دنیا برانگیزد.

۴-۶. زاویهٔ دید جزءنگر یا ویژه

سخن کان از سر اندیشه ناید — نوشتن را و گفتن را نشاید
سخن را سهل باشد نظم دادن — بباید لیک بر نظم ایستادن
سخن بسیار داری، اندکی کن — یکی را صد مکن، صد را یکی کن
(همان، ۱۰۰)

در اینجا از میان رفتارهای مختلف انسان، صحبت کردن انتخاب شده و با ریزنگری، وجوه مختلف مثبت و منفی آن ذکر شده است. علاوه‌بر این، ابیات نمونه‌ای از کنش تجویزی هستند که در آن کنش‌گذار به کنشگر به کم صحبت کردن امر می‌کند.

من از عشق تو ای شمع شب‌افروز — بدین روزم که می‌بینی بدین روز

دریـــن دهلیـــزهٔ تنـــگ آفریده — وجـــودی دارم از سنـــگ آفریـــده
مرا هم بخـت بد دامـــن گرفته‌ست — که این بدبختی انـــدر من گرفته‌ست
(همان، ۲۰۱)

در اینجا رابطهٔ حسی- ادراکی دیده می‌شود و «فرهاد» شَوشگر است که عشق «شیرین» در او موجب تغییر حالت و وضعیت روحی شده است. این نمونه با ریزنگری، پیامدهای عشق شیرین را شرح می‌دهد.

۵-۶. زاویهٔ دید موازی

این نوع زاویهٔ دید در مناظره‌ها دیده می‌شود؛ به این صورت که دو گونه به‌صورت موازی با یکدیگر پیش می‌روند بدون آنکه یکی بر دیگری غالب و یا مانع دیگری شود.

نخستیـــن بار گفتـــش از کجایـــی؟ — بگفـــت از دار ملـــک آشنایـــی
بگفت: آنجا به صنعت در چه کوشند؟ — بگفت: انـــده خرنـــد و جان فروشند
بگفتا: جـــان‌فروشی در ادب نیســـت — بگفت: از عشـق‌بازان این عجب نیست
بگفت: از دل شـدی عاشـــق بدین‌سان؟ — بگفت: از دل تو می‌گویی من از جان
(همان، ۱۹۸)

نمونهٔ بالا مناظرهٔ خسرو با فرهاد است که هر دو به‌صورت موازی با یکدیگر در تعامل هستند، بی‌آنکه یکی نقش دیگری را کم‌رنگ کند. به‌اعتقاد نگارندگان، یک نظام تعاملی هم‌طرازی[1] میان حس‌آفرین (فرهاد) و حس‌پذیر (خسرو) هست که بر حس مشترک میان آن دو استوار است.

۶-۶. زاویهٔ دید رقابتی

نه عشـــق این، شهوتی باشد هوایی — کجـــا عشـــق و تو؟ ای فارغ کجایی؟
مرا پیلـــی ســـزد کو را کنـــم بند — تو شاهـــی، بر تو نتـــوان بیدق افگند
به مهمان غزالـی چـــون شـــود شیر — ز گنجشکی عقابی کـــی شـــود سیر؟
(همان، ۲۴۱)

1. co-ordination

در اینجا، بیت اول نشان‌دهندهٔ یک گونهٔ حسی- ادراکی یا شَوِشی است؛ به این معنا که برپایهٔ احساس و ادراک و نیز نوع ویژگی‌های عاطفی و وضعیت روحی فرد هنگام حضور در گفتمان است. در این نمونه، شَوِشگر در کشمکش میان عشق حقیقی و شهوت یا حس زودگذر است که این دو حس با یکدیگر در رقابت هستند و در بیت دوم و سوم، رقابت میان حس قدرت داشتن و قدرت نداشتن به‌تصویر درآمده است.

اگرچه رسم خوبان تندرویی است — نکویی نیز هم رسم نکویی‌ست
خداوندان اگر تندی نمایند — به رحمت نیز هم لختی گرایند
مکن بیداد با یار قدیمی — که گر تندی، نگارا، هم رحیمی
(همان، ۲۴۰)

در این نمونه نیز، نظیر ابیاتی که در نمونهٔ قبل ذکر شد، کشمکش میان حس تندخویی و حس مهربانی در فرد نشان داده می‌شود که درحال رقابت هستند. فرد تندخویی را در شأن و مقام خود و مناسب با قدرت خود می‌داند؛ درحالی که نیکو بودن نیز رسم شایسته‌ای دانسته می‌شود.

۷. نتیجه‌گیری

بررسی داده‌های تحقیق نشان می‌دهد در حکایت مورد بررسی، گفته‌پرداز به‌منظور القای معنایی مختلف به مخاطب خود، به‌صورت ترکیبی در بخش‌های مختلف گفتمان از زاویهٔ دیدهای جهان‌شمول، تسلسلی، گزینشی، جزءنگر (ویژه)، موازی و رقابتی بهره گرفته است که هریک بعد زیبایی‌شناختی متفاوتی از نشانه‌ها را در روایت برجسته می‌کنند. نشانه‌ها و معناهایی که فقط مبتنی‌بر تعامل حس میان زبان و تجربهٔ کنشگران از جهان خارج شکل می‌گیرند. همچنین، تحلیل‌ها نشان می‌دهد گفته‌پرداز از زاویهٔ دید تسلسلی اغلب برای شرح صحنه‌ها و وقایع در روایت بهره گرفته و از زاویهٔ دید موازی بیشتر در مناظره میان عوامل یا شخصیت‌های روایت نظیر مناظره میان «خسرو و فرهاد» یا سخن گفتن «میان خسرو و شیرین» استفاده کرده است. علاوه‌بر این، از زاویهٔ دید رقابتی نیز بیشتر برای به‌تصویر کشیدن گونه‌های غیرکنشی و یا احساسی- ادراکی که در عواطف و احساسات درونی شخصیت‌ها ریشه دارند، بهره گرفته است؛ جایی که این احساسات در فرد در تضاد با یکدیگر و رقابت قرار می‌گیرند؛ مانند تضاد میان عشق حقیقی و عشق زودگذر (شهوت) در فرد و یا تضاد میان حس مهربانی و حس

سنگ‌دلی. زاویهٔ دید گزینشی بیشتر در گفتمان‌های کنشی کارآمد است؛ جایی که کنش‌گذار به‌دقت و وسواس به توصیفِ گونهٔ خاصی در گفتمان می‌پردازد و درنهایت کنشی را در مخاطب خود تجویز یا القا می‌کند.

منابع

- سجودی، فرزان (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: قصه.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). *راهی به نشانه- معناشناسی سیال*. تهران: علمی و فرهنگی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.
- فالر، راجر و دیگران (۱۳۸۱). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.
- نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۸۷). *انسان، نشانه، فرهنگ*. تهران: افکار.
- نظامی گنجه‌ای (۱۳۸۹). *خمسهٔ نظامی گنجه‌ای*. به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- Jakobson, Roman (1960). "Concluding Statement: Linguistics and Poetics" in T. A. sebeok (Ed.). *Style in Language*. Cambridge.

ساختارشناسی قصهٔ «پادشاه و کنیزک» در مثنوی

(به همراه بررسی مآخذ قصه)

علی گراوند*

الیاس نورایی**

چکیده

نقد ساختاری روایت پیشینهٔ چندانی ندارد. تاریخچهٔ این نوع نقد در ایران نیز به بیش از یکی‌دو دهه نمی‌رسد. اولین نمودهای این نوع نقد در دهه‌های سی و چهل با کار پراپ آغاز شد. پس از پراپ، افراد زیادی درصدد تکمیل روش او برآمدند و نظریات خود را در حوزهٔ روایت‌شناسی بیان کردند. یکی از این افراد، تزوتان تودروف است که روش او در روایت‌شناسی بسیار مورد توجه است.

در این مقاله، قصهٔ «پادشاه و کنیزک» *مثنوی* را براساس نظر تودروف تحلیل ساختاری می‌کنیم. در این پژوهش نشان می‌دهیم این قصه چقدر تحت تأثیر قصه‌هایی است که به‌عنوان مأخذ آن ذکر شده‌اند. برای این کار ابتدا ساختار قصه را مشخص می‌کنیم و نشان می‌دهیم که این قصه دارای سه پی‌رفت و پانزده گزارهٔ روایی است. درحالی که قصه‌های دیگر هرکدام از یک پی‌رفت و شش گزارهٔ روایی تشکیل شده‌اند. بنابراین، نمی‌توانند مأخذ قصهٔ مولانا باشند و قصهٔ *مثنوی* به‌احتمال زیاد برساخته ذهنِ قصه‌پرداز مولاناست و این قصه‌ها هریک منبع الهام مولانا در خلق بخشی از قصه هستند.

واژه‌های کلیدی: قصه، ساختار، روایت، پی‌رفت، ساختارشناسی، *مثنوی*، پادشاه و کنیزک.

---

* استادیار دانشگاه ایلام agaravand89@gmail.com

** استادیار دانشگاه ایلام

۱. مقدمه

قصهٔ «پادشاه و کنیزک» مانند نگینی بر پیشانی *مثنوی* می‌درخشد و کمتر کسی است که با *مثنوی* مولوی کمترین آشنایی داشته باشد و این قصهٔ زیبا را نشناسد و از جنبه‌های هنری آن، چه ازنظر ساختار و چه ازنظر محتوا، لذت نبرده باشد. راجع‌به محتوا و جنبه‌های تمثیلی و رمزی قصه زیاد بحث شده است؛ اما دربارهٔ ساختار آن تا آنجا که نگارنده به‌یاد دارد، پژوهش چشمگیری انجام نشده است. به همین دلیل، این نوشتار به‌دنبال آن است که قصه را ازلحاظ ساختار و براساس نظر روایت‌شناس بزرگ معاصر، تزوتان تودروف، بررسی و تحلیل و ساختار روایی آن را استخراج کند. در آثار مختلف به حکایت‌هایی به‌عنوان مأخذ مولانا برای سرودن این قصه اشاره شده است؛ به‌ویژه فروزانفر در کتاب *مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی* بعضی قصه‌ها را مأخذ این قصه دانسته است (۳-۶). ما در این مقاله با استخراج ساختار قصه سعی می‌کنیم نشان دهیم آیا قصه‌های یاشده می‌توانند مأخذ قصهٔ مولانا یا الهام‌بخش او در خلق بخشی از قصه باشند.

۲. ضرورت و اهمیت تحقیق

بررسی ساختار قصه یا ریخت‌شناسی قصه و عبور از لایه‌های رویی ساختمان قصه و رسیدن به زیرساخت‌ها و لایه‌های زیرین آن اهمیت بسیاری دارد. عبدالحسین زرین‌کوب در بحث از شکل و ساخت قصه‌های *مثنوی* می‌نویسد:

> باری اگر شناخت مأخذ در قصه‌های مثنوی خالی از اهمیت نیست، بحث در شکل و ساخت قصه هم قدرت گوینده را در ایجاد هماهنگی بین اجزای آن نشان می‌دهد و قصه را برای بیان مقصود بهتر، وافی و جاندار می‌سازد. اینجاست که تحلیل قصه بدون توجه به دقایق مربوط به ساخت و شکل آن متضمّن فایدهٔ کافی به‌نظر نمی‌رسد (۱۳۶۶: ۴۶۴).

افزون‌بر این، با بحث‌های ریخت‌شناسی و رسیدن به ژرف‌ساخت قصه می‌توان به منشأ بسیاری از قصه‌ها دست یافت و خاستگاه مشترک آن‌ها را پیجویی کرد. حتی با رسیدن به لایه‌های زیرین قصه‌ها می‌توان بسیاری از اقتباس‌ها و سرقت‌ها را به‌نحو بهتری پیگیری کرد و نشان داد. همان‌طور که محمود رضایی دشت‌ارژنه در چند مقاله بعضی از اخذ و سرقت‌های رندانهٔ صاحب *مرزبان‌نامه* از *کلیله و دمنهٔ* نصراله منشی را نشان داده و ثابت کرده که بسیاری از

قصه‌های *مرزبان‌نامه* ازجهت ساختار همان قصه‌های *کلیله و دمنه* هستند که فقط در جزئیات و روساخت آن‌ها تغییراتی داده شده است (ر.ک رضایی دشت‌ارژنه، ۱۳۸۲الف، ۱۳۸۲ب و ۱۳۸۲ج).

۳. پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ این نوع تحقیقات در جهان، یعنی بررسی ساختاری روایت، خیلی طولانی نیست. هرچند خاستگاه اصلی تمام نظریات به *بوطیقای* ارسطو می‌رسد، در ایرن پیشینهٔ آن به یکی‌دو دهه بیشتر نمی‌رسد. خوشبختانه، در یکی‌دو دههٔ اخیر توجه به این مباحث رو به فزونی نهاده و آثار مختلفی با این دیدگاه نوشته شده و در آن‌ها به ساختارشناسی آثار روایی جدید و قدیم پرداخته شده است. از آثاری که در حوزهٔ بوطیقا و ساختارشناسی قصه انجام شده، کتاب *بوطیقای قصه در غزلیات شمس* از نگارنده (گراوند، ۱۳۸۸) است که به بررسی ساختار روایی قصه‌های *غزلیات شمس* پرداخته است. همچنین، نگارنده در طرحی پژوهشی ساختار روایی غزل- داستان‌های عطار را بررسی کرده است (گراوند، ۱۳۸۹). اما راجع‌به ساختارشناسی قصه‌های *مثنوی* کاری انجام نشده است. هرچند حمیدرضا حسن‌زاده توکلی پایان‌نامهٔ دکتری‌اش را با عنوان *بوطیقای قصه در مثنوی* نوشته و بعدها با عنوان *از اشارت‌های دریا* چاپ کرده، متأسفانه به ساختارشناسی قصه‌ها نپرداخته است. بنابراین، موضوع این مقاله جدید است. علاوه‌بر آن، سعی کرده‌ایم در پایان به مقایسهٔ قصه با حکایت‌هایی بپردازیم که احتمال داده شده است مأخذ این حکایتِ مولوی باشند.

۴. روش تحقیق

روش تحلیل ساختاری قصه در این نوشتار براساس نظریهٔ تودروف است. در اینجا ضروری است روش تودروف در تحلیل ساختار قصه و روایت به‌اختصار توضیح داده شود تا مبانی نظری و روش تحلیل قصه در این نوشتار روشن باشد.

بررسی ساختار داستان با کار ولادیمیر پراپ[1] دربارهٔ قصه‌های پریان روسی در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*[2] شروع شد. اثر پراپ نیروی محرکهٔ مهم تفکر ساختاری در داستان به‌شمار می‌آید. این کتاب سرآغاز فصل جدیدی در بررسی قصه و روایت در جهان شد. به دنبال انتشار و شهرت کتاب پراپ، این شیوه سرمشقی شد برای پژوهشگران و قصه‌شناسان در سراسر دنیا و از آن پس، بررسی ساختاری قصه وجههٔ همت اهل فن قرار گرفت و منتقدان و نظریه‌پردازان سعی کردند کار پراپ را تکمیل کنند.

دست‌یابی به قاعده‌های کلی و نظام درونی داستان از زمان ارسطو تا به امروز آرزوی منتقدان بوده است. تقسیم طرح داستان به آغاز، میانه و پایان در ۲۳۰۰ سال پیش توسط ارسطو، نخستین تلاش در این زمینه است که امروز نیز منتقدان و نویسندگان همان سخن ارسطو را با الفاظ و عبارات دیگری تکرار می‌کنند. درواقع، طرحی که تزوتان تودروف از ساختمان داستان ارائه می‌دهد، طرح ارسطو را تداعی می‌کند: «وضعیت اولیه+ کارکرد ۱ و ۲ و ۳ و...+ وضعیت نهایی». طرح رولان بارت[3] که شباهت کاملی به طرح تودروف دارد، باز چیزی افزون‌بر طرح ارسطو نیست: «وضعیت اولیه+ نقش‌های مختلف+ وضعیت نهایی». کلود برمون[4] نیز برمبنای باورمندی به تشکیل بافت داستان از دو وضعیت تعادل و گذار، بنیاد روایت را- که در نظر او همان داستان است- بر سه پایه می‌داند: ۱. تشریح موقعیت پایدار الف/ تعادل؛ ۲. پدید آمدن امکان دگرگونی در الف/ گذار؛ ۳. دگرگون شدن یا نشدن الف/ تعادل مجدد. مرحلهٔ دوم که گذار است می‌تواند از سلسله وضعیت‌های فرعی (با گذرهای فرعی) تشکیل شود. در طرح هر داستانی پی‌رفت‌هایی یا به عبارت بهتر، روایت‌هایی فرعی وجود دارد. هر پی‌رفت داستانی کوچک است و هر داستان پی‌رفتی کلی یا اصلی. براساس این، برمون اعتقاد داشت پی‌رفت عنصر اصلی هر ساختار روایی است و قاعدهٔ سه‌گانه‌ای که دربارهٔ ساختار اصلی داستان مطرح شد، درمورد هر پی‌رفتی نیز صادق است. برمون عامل زمان را بر طرح کلی داستان یا روایت می‌افزاید؛ یعنی برای گذار از مرحلهٔ الف (تعادل اولیه) به مرحلهٔ

1. Vladimir Takovavic Propp
2. *Morphology of Fairy Tale*
3. Roland Barthes
4. Claude Bremond

بعدی (دگرگون شدن یا نشدن الف یا تعادل بعدی) باید زمانی صرف شده باشد (شیری، ۱۳۸۲: ۱۳-۱۴).

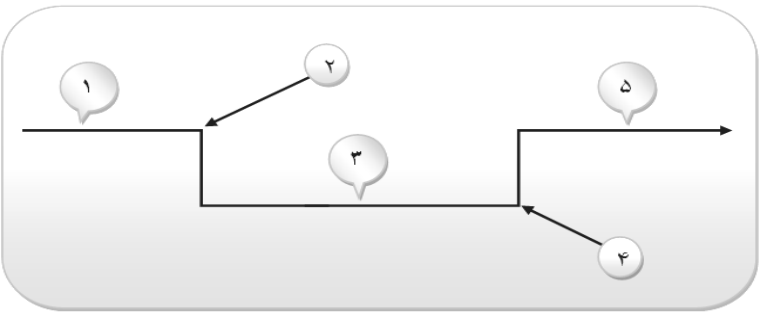
تزوتان تودروف آثار زیادی دارد؛ اما مشهورترین اثرش که در آن به بررسی تجربی داستان پرداخته، *دستور زبان دکامرون*[1] است. این اثر نمونهٔ خوبی است از روش تودروف در شناخت دستور داستان. تودروف در این کتاب صد داستان از *دکامرون* اثر بوکاچیو[2] را بررسی کرده است (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۷۳). ازنظر بابک احمدی، «روش نظام‌دار و دقیق، به‌همراه شیوهٔ جذاب نگارش و روش بیان ویژه‌اش سبب شد که بررسی ساختاری متن اعتبار کنونی خود را بیابد؛ هرچند او هرگز کارش را محدود به دفاع از مکتبی خاص نکرده است.» (همان‌جا).

آنچه از آرای تودروف بیشتر به کار این نوشتار می‌آید، بوطیقای داستان یا دستور زبان داستان است. به‌نظر رابرت اسکولز، *دستور زبان دکامرون* تودروف «مهم‌ترین گام به‌جلو در روایت‌شناسی پایه از زمان پراپ [است].» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۸-۱۵۹). این اثر جمع‌بندی کار پراپ، گریما[3] و دیگران است که در آن تمام قواعد نحوی زبان در قالب روایتی بازگو می‌شوند (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۴۵). تودروف در مقالهٔ «دستور داستان» نظریه‌اش را دربارهٔ داستان بیان کرده است. او در *دستور دکامرون* کار خود را با دستور زبانِ جهانیِ مفروضی شروع می‌کند و معتقد است این دستور زبان بر ساختار کل جهان منطبق است. ازنظر تودروف، «این دستور جهانی سرچشمهٔ همهٔ جهانی‌هاست و حتی خود انسان را هم تعریف می‌کند. نه‌فقط همهٔ زبان‌ها، که همهٔ نظام‌های دلالتی از دستور زبانی واحد تبعیت می‌کنند.» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۹).

تودروف در کتاب *بوطیقای ساختارگرا*[4] نیز نظریاتش را درمورد داستان بیان می‌کند. او ابتدا مقدمه‌ای درمورد بوطیقا می‌آورد، سپس نمود معنایی و سیاق‌های گوناگون کلام را بررسی می‌کند، آن‌گاه به بازکاوی نمودهای کلامی وجه[5]، زمان[6]، دید[7] و لحن[8] می‌پردازد. در ادامهٔ این بحث‌ها، به نمود نحوی یا نحو روایت توجه می‌کند و آرای خویش را در تحلیل ساختاری

1. *Grammar of Decameron*
2. Boccaccid
3. A. J. Greimas
4. *Poetice of Structuralism*
5. mode
6. temps
7. vision
8. voic

روایت بازمی‌گوید. تودروف سه نوع واحد روایی «گزاره»، «پی‌رفت» و «متن» را مشخص می‌کند. ازنظر او، گزاره کوچک‌ترین واحد روایی است. تودروف برآن است گزارهٔ آغازین حالتی پایدار را توصیف می‌کند؛ درنتیجه پی‌رفت کامل همیشه فقط از پنج گزاره تشکیل شده است. به‌باور او، روایت آرمانی با موقعیت پایداری آغاز می‌شود؛ نیرویی آن را آشفته می‌کند؛ پیامد آن حالت عدم تعادلی است؛ سپس با عمل نیرویی در خلاف جهت نیروی پیش‌گفته، دوباره تعادل برقرار می‌شود. این تعادل ثانویه شبیه تعادل اولیه است؛ اما هرگز با آن یکی نیست (تودروف، ۱۳۸۲: ۹۱). بنابراین، روایت یا داستان ازنظر تودروف عبارت است از «گذار از حالتی به حالتی دیگر؛ یا چنان‌که توماشفسکی می‌گوید از موقعیتی به موقعیتی دیگر.» (همان، ۹۲). همچنین، تودروف معتقد است پی‌رفت‌ها با هم ترکیب می‌شوند و متن داستانی را می‌سازند؛ یعنی از ترکیب مشارک و محمول گزاره ساخته می‌شود و گزاره‌ها پی‌رفت را می‌سازند و از ترکیب پی‌رفت‌ها متن پدید می‌آید؛ برای مثال رمان یا داستان یا درام به‌وجود می‌آید. بنابراین ازنظر تودروف، هر قصه دست‌کم دارای یک پی‌رفت است؛ اما ممکن است چندین پی‌رفت با هم ترکیب شوند تا قصه‌ای شکل بگیرد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۶۱). براساس نظر تودروف، نمودار یا طرح هر پی‌رفت یا روایت را می‌توان به‌شکل زیر ترسیم کرد:



شکل ۱: طرح پی‌رفت یا روایت

در این طرح اگر خطی را که از چپ به راست امتداد دارد و در میانهٔ راه پایین رفته و دوباره بالا آمده خط داستانی درنظر بگیریم، اعداد و خطوط آن اشاره دارند به:

شمارهٔ ۱ تعادل اولیه: موقعیت پایداری که داستان با آن آغاز می‌شود و بیانگر روال عادی و طبیعی زندگی قهرمان یا شخصیت اول روایت است.

شمارهٔ ۲ عامل تخریب‌کننده: نیرویی که موقعیت پایدار اولیه یا جریان عادی زندگی قهرمان را دچار نابسامانی و آشفتگی و آن را از حالت عادی خارج می‌کند. این عامل هرچیزی ممکن است باشد: فرد، شیء، فکر، تصمیم، کنش، حادثه و غیره.

شمارهٔ ۳ عدم تعادل یا وضعیت گذار: وضعیت جدیدی که به‌عنوان پیامد نیروی مخرّب به‌وجود می‌آید و باعث عدم تعادل موقعیت پایدار قهرمان می‌شود و قهرمان تلاش می‌کند آن را سامان دهد و به حالت تعادل برگرداند و از آشفتگی نجات دهد.

شمارهٔ ۴ عامل سامان‌دهنده: نیرویی برخلاف نیروی تخریب‌کننده که باعث می‌شود وضعیت ناپایدار پیش‌آمده برای قهرمان دوباره به حالت تعادل برگردد. این عامل نیز مانند عامل تخریب‌کننده هرچیزی ممکن است باشد: فرد، شیء، فکر، تصمیم، کنش، حادثه و غیره.

شمارهٔ ۵ تعادل ثانویه: تعادل مجددی که با تلاش قهرمان و تحت تأثیر نیروی سامان‌دهنده به‌وجود می‌آید. این حالت شبیه تعادل اولیه است؛ ولی هرگز با آن یکی نیست.

گفته شد که ازنظر تودروف هر قصه دست‌کم دارای یک پی‌رفت است و ممکن است چندین پی‌رفت با هم ترکیب شوند تا متن روایت (رمان، داستان، درام، قصه و غیره) شکل بگیرد. ازدیدگاه تودروف، ترکیب پی‌رفت‌ها به سه شکل است:

۱. درونه‌گیری: در این روش، پی‌رفتی کامل جایگزین گزاره‌ای از پی‌رفت نخست می‌شود؛ یعنی به‌صورت داستان در داستان است. به‌باور تودروف، درونه‌گیری با توجه به سطح روایتیِ دو پی‌رفت می‌تواند گونه‌های متعددی داشته باشد. در این شیوه یک پی‌رفت به‌منزلهٔ یکی از کنش‌ها یا گزاره‌های پی‌رفت دیگر است. برای مثال، قصه‌هایی که شهرزاد روایت می‌کند، پی‌رفتی از داستان سرگذشت شهرزاد هستند.

۲. زنجیره‌سازی: در این حالت، پی‌رفت‌ها به‌جای اینکه هم‌پوشانی داشته باشند، یکی پس از دیگری می‌آیند. ازنظر تودروف، زنجیره‌سازی نیز دارای زیرگونه‌های معنایی و نحوی متعددی است؛ ازجمله «زنجیرهٔ حوادث» که در آن قهرمانی واحد ماجراهای گوناگونی را از سر می‌گذراند و «موازی‌سازی» یا توازی پی‌رفت‌ها و غیره. برای مثال، قصه‌هایی که شهرزاد برای پادشاه روایت می‌کند، به‌صورت زنجیره‌سازی با هم ترکیب شده‌اند.

۳. تناوب: تناوب یا درهم‌تنیدگی آن است که پی‌رفت‌ها یکی پس از دیگری می‌آید و گاه گزاره‌ای از پی‌رفت اول پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید و گاه گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت نخست. تناوب به‌دست‌آمده شکل مکتوب کلام است.

این سه صورت اصلی ترکیب پی‌رفت‌ها می‌توانند با یکدیگر درآمیزند. در این شیوهٔ ترکیب پی‌رفت‌ها دو خط داستانی در کنار هم وجود دارند و با هم به‌پیش می‌روند و راوی به‌نوبت، بخش‌هایی از هر پی‌رفت را روایت می‌کند (تودروف، ۱۳۸۲: ۹۳-۹۵).

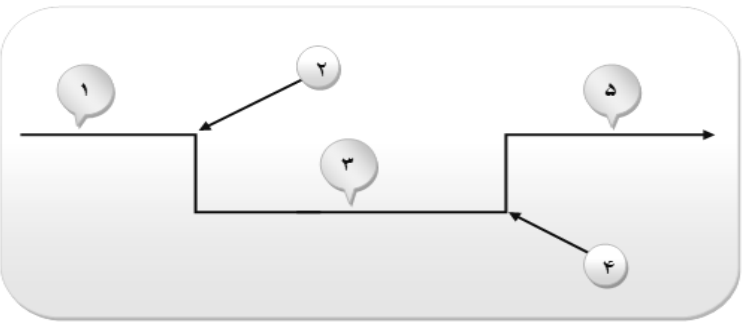
۵. ساختارشناسی قصهٔ کنیزک و پادشاه

نخست ساختار روایی قصهٔ «پادشاه و کنیزک» *مثنوی* نشان داده می‌شود؛ سپس ساختار قصه‌های دیگر استخراج و در پایان با هم مقایسه می‌شوند. نتیجهٔ مقایسه این است که مأخذ قصهٔ مولانا آن حکایت‌ها نیستند. برای این کار ابتدا قصه‌ها به‌صورت موجز و با حذف زوائد به نثر روان برگردانده می‌شود؛ سپس ساختار آن‌ها تحلیل می‌شود. این برگردان درواقع تلخیصی است از آنچه فروزانفر در *شرح مثنوی شریف* آورده است:

> در روزگار پیشین پادشاهی بود که قدرت مادی و استیلای معنوی را با هم داشت و دنیا و دین و صورت و معنا را با هم جمع کرده بود. اتفاقاً به عزم شکار برنشست و در شارع شهر کنیزکی دید و بر وی عاشق شد. چنان‌که از سر مال برخاست و او را خرید و کنیزک ازآن شاه شد. همین‌که شاه از دیدار وی بهره گرفت، کنیزک بیمار و زردروی شد و عیش شاه از دیدار وی منغّص شد و نتوانست از او بهره‌مند شود. شاه طبیبان را جمع کرد و وعدهٔ مال و گنج داد تا او را درمان کنند. طبیبان به مداوای کنیزک پرداختند؛ اما از مداوای او عاجز ماندند و مداوایشان نتیجهٔ معکوس داد. پادشاه وقتی از طبیبان ناامید شد، روی به درگاه الهی آورد و به مسجد رفت و از میان جان زاری برآورد و دعایش مستجاب شد و در میانهٔ گریه خوابش ربود. در خواب پیری بر پادشاه ظاهر شد و او را وعده داد که فردا غریبی که طبیب آن‌سری و حاذق است فرامی‌رسد و بیمار را علاج می‌کند. فردا پادشاه بر منظر نشست و منتظر مهمان غیبی شد و پیری بر شکل خیال ظاهر شد و چهره‌اش گواهی می‌داد که همان طبیب آن‌سری است. شاه مهمان غیبی را پذیره کرد. سپس بر بالای سر بیمار برد. طبیب الهی پس از معاینهٔ جسم پی برد که بیماری کنیزک بیماری دل است. طبیب حکم خلوت داد و نبض کنیزک را گرفت و از موطن و خویشان او پرسید تا به نام سمرقند رسید که با بردن نام سمرقند نبض کنیزک به‌تندی جهید و طبیب فهمید که معشوق او در سمرقند است و با برشمردن نام کوی‌ها و برزن‌های سمرقند پی برد که معشوق او زرگری است در محلهٔ سرپل، کوی غاتفر و به کنیزک وعده داد او را به زرگر برساند مشروط

بر اینکه راز بین آنان پوشیده بماند. حکیم موضوع را با شاه می‌گوید و می‌افزاید باید کنیزک را به زرگر برساند. پادشاه فرستاده‌ها روان می‌کند که با وعدهٔ مال و جاه زرگر را نزد او بیاورند. وقتی زرگر می‌رسد به توصیهٔ حکیم کنیزک را به عقد زرگر درمی‌آورند و حکیم در نهان شربت و سم به‌خورد زرگر می‌دهد تا زرگر لاغر و زشت می‌شود و آتش عشق کنیزک فروکش می‌کند و از عشق زرگر دست می‌کشد و سرانجام زرگر می‌میرد و کنیزک یک‌دله ازآن پادشاه می‌شود (فروزانفر، ۱۳۷۱: ۱/ ۴۴-۴۸).

پیشتر گفتیم که ازنظر تودروف، از ترکیب مشارک و محمول گزاره ساخته می‌شود و گزاره‌ها پی‌رفت را به‌وجود می‌آورند و از ترکیب پی‌رفت‌ها متن داستانی شکل می‌گیرد. هر قصه و روایتی دست‌کم دارای یک پی‌رفت است؛ اما ممکن است چندین پی‌رفت با هم ترکیب شوند تا قصه‌ای پدید آید. قصهٔ مورد نظر این نوشتار به‌عنوان متن داستانی، از سه پی‌رفت تشکیل شده است که هرکدام از این سه پی‌رفت از چند گزارهٔ روایی به‌وجود آمده است. نمودار و طرح هریک از پی‌رفت‌ها به‌همراه گزاره‌های روایی آن‌ها به این شرح است:



شکل ۲: طرح پی‌رفت نخست

گزاره‌های روایی پی‌رفت نخست عبارت‌اند از:

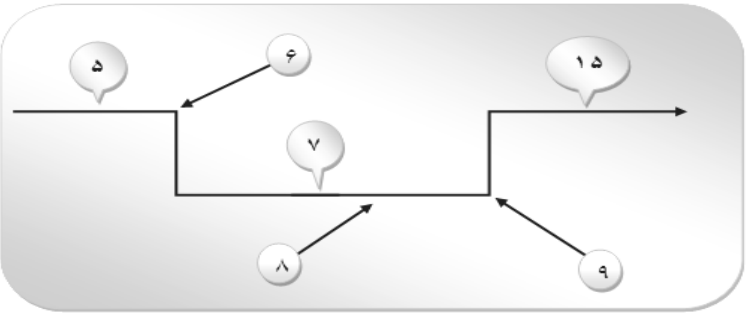
۱. تعادل اولیه: پادشاهی دارای جاه و مکنت مادی و معنوی؛

۲. عامل تخریب‌کننده: کنیزک؛

۳. عدم تعادل (وضعیت گذار): عاشق و بی‌قرار شدن پادشاه در فراق کنیزک؛

۴. عامل سامان‌دهنده: خریدن کنیزک و ازدواج با او؛

۵. تعادل ثانویه: به‌دست آوردن کنیزک و رسیدن به وصال او.



شکل ۳: طرح پی‌رفت دوم

گزاره‌های روایی پی‌رفت دوم به این شرح است:

۱. تعادل اولیه: به‌دست آوردن کنیزک و رسیدن به وصال او؛

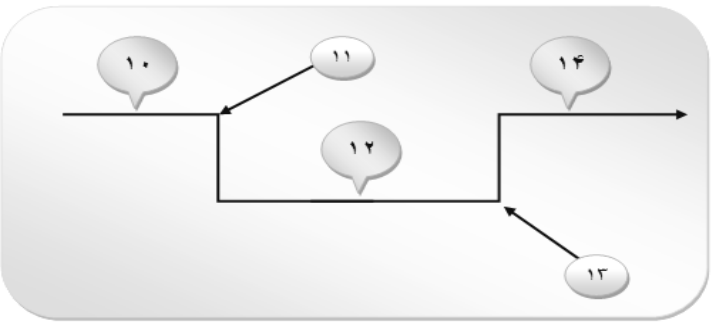
۲. عامل تخریب‌کننده: بیماری کنیزک و عشق او به زرگر؛

۳. عدم تعادل (وضعیت گذار): عدم بهره‌مندی پادشاه از کنیزک؛

۴. عامل سامان‌دهندهٔ اول: طبیبان ناتوان؛

۵. عامل سامان‌دهندهٔ دوم: عنایت الهی؛

۶. تعادل ثانویه: مداوای کنیزک و فروکش کردن عشق او و ازدواجش با پادشاه و بهره‌مندی پادشاه از او.



شکل ۴: طرح پی‌رفت سوم

گزاره‌های روایی پی‌رفت سوم از این قرار است:

۱. تعادل اولیه: کنیزک زندگی عادی خود را می‌کند؛

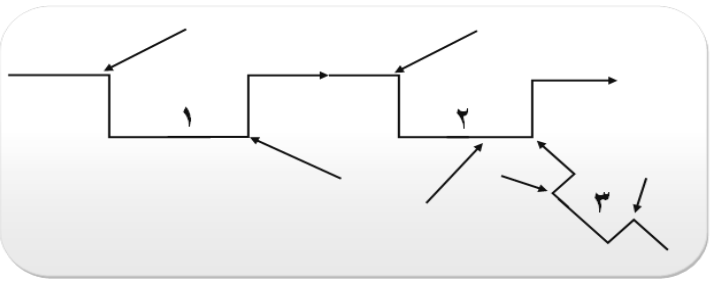
۲. عامل تخریب‌کننده: زرگر؛

۳. عدم تعادل (وضعیت گذار): عاشق شدن و زردی و بیماری کنیزک در فراق زرگر؛

۴. عامل سامان‌دهنده: طبیب الهی و مداوای شگفت او؛

۵. تعادل ثانویه: دلسردی کنیزک به زرگر.

این سه پی‌رفت با هم ترکیب شده و ساختار کلی قصه یا متن روایت را تشکیل داده‌اند. در این ترکیب، بنابه نظر تودروف، دو پی‌رفت دوم و سوم به‌صورت «درونه‌گیری» با هم ترکیب شده‌اند. پی‌رفت سوم درحکم نیروی سامان‌دهندهٔ پی‌رفت دوم است و از طریق نقش[1] این عامل وارد خط داستانی قصه شده است و مجموع پی‌رفت دوم و سوم به‌طور یکپارچه و به‌صورت «زنجیره‌سازی» با پی‌رفت اول ترکیب شده و ساختار کلی قصه را به‌وجود آورده‌اند. طرح حاصل از ترکیب سه پی‌رفت قصه به شکل زیر است:



شکل ۵: طرح ساختار کلی و طرح قصه

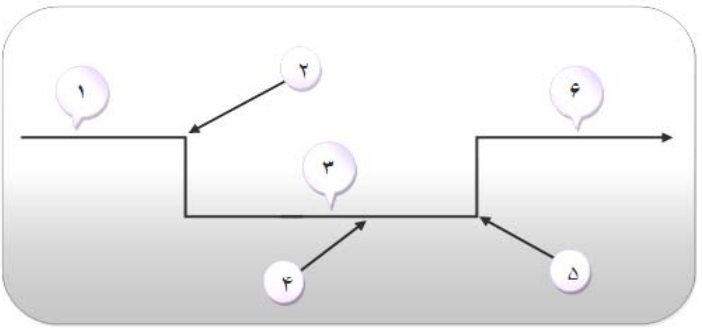
درواقع، این قصه یک خط روایی است که از گزارهٔ شمارهٔ یک شروع و به گزارهٔ شمارهٔ پانزده ختم می‌شود و تمام تلاش‌ها در آن برای رسیدن قهرمان از وضعیت شمارهٔ یک به وضعیت شمارهٔ پانزده است.

فروزانفر مأخذ قصهٔ «پادشاه و کنیزک» را متن قصهٔ منقول در *فردوس‌الحکمه* دانسته که خلاصهٔ آن چنین است:

1. funection

یکی از شاهزادگان روم عاشق زن پدرش (نامادری) شد و جسم او در عشق زن پدر گداخته می‌شد تا آنجا که ناتوان افتاد و پدرش جز او کسی نداشت. پدرش اطبا را جمع کرد، ولی نتوانستند او را درمان کنند. تا اینکه پیری از علما نزد او آمد و نبضش را در دست گرفت. هرگاه زنان بر او می‌گذشتند، نبضش دچار اضطراب می‌شد. وقتی طبیب این را دید ساعتی صبر کرد و باز نبض او را گرفت و گفت نام یک‌یک زنان حرم را ببرد. وقتی نام معشوقش را برد، نبضش دچار اضطراب شد و پیر درد عشق شاهزاده را فهمید. وقتی نزد ملک رفت، به او گفت علاجی ندارد، جز چیزی که قادر بر آن نیستی. ملک گفت اگر به قسمی از داراییم باشد ابا ندارم. پیر گفت: حتی اگر بعضی از اهل بیتت باشد؟ ملک گفت: آری. وقتی پیر برای خود و جوان امان گرفت، به ملک گفت که درمان او در ازدواج با این همسرت است. ملک شاد شد و آن‌ها را به عقد هم درآورد و جوان شفا یافت (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۳).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، این قصه با پی‌رفت سوم قصهٔ *مثنوی* شباهت دارد؛ به‌ویژه در نوع معالجه‌ای که در آن اطبا با دیدن نبض و انفعالات روحی به معشوق فرد پی می‌برند؛ اما از جهاتی هم با هم متفاوت‌اند؛ برای مثال در تدبیر مرگ زرگر و غیره. ساختار این قصه از یک پی‌رفت به‌شکل زیر تشکیل شده که ازنظر ساختار بسیار شبیه به پی‌رفت سوم قصهٔ *مثنوی* است:



شکل ۶: طرح پی‌رفت یا ساختار قصه

گزاره‌های روایی آن نیز به شرح زیر است:

۱. تعادل اولیه: شاهزاده زندگی عادی خود را می‌کند؛

۲. عامل تخریب‌کننده: زن پدر؛

۳. عدم تعادل (وضعیت گذار): عشق و دردمندی و ناتوانی شاهزاده؛

۴. عامل سامان‌دهندهٔ اول: طبیبان ناتوان؛

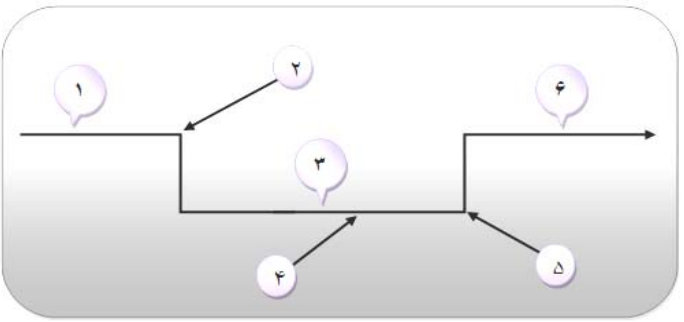
۵. عامل سامان‌دهندهٔ دوم: حکیم پیر؛

۶. تعادل ثانویه: شاهزاده با زن پدر ازدواج می‌کند و بهبود می‌یابد.

خلاصهٔ قصه‌ای هم که در *چهارمقاله* آمده (نظامی عروضی، ۱۳۳۱: ۱۱۹–۱۲۱) و فروزانفر آن را به‌احتمال قوی مأخذ قصهٔ *مثنوی* می‌داند، به شرح زیر است:

> یکی از نزدیکان قابوس‌بن وشمگیر پادشاه گرگان بیمار می‌شود. اطبا به معالجهٔ او می‌پردازند و از معالجهٔ وی درمانده می‌شوند. ابوعلی سینا که طبیب جوانی است، به گرگان رفته است. خبر ورود طبیب جوان را به قابوس می‌دهند و قابوس از او می‌خواهد تا به معالجهٔ بیمار بپردازد. ابوعلی سینا به معاینهٔ جوان می‌پردازد و پس از معاینه کسی را می‌خواهد که تمام محله‌ها و غرفه‌های گرگان را بشناسد. وقتی مرد را حاضر می‌کنند، ابوعلی سینا دست بر نبض بیمار می‌نهد و به مرد می‌گوید نام محله‌های گرگان را یکی‌یکی بگو و مرد یکی‌یکی نام می‌برد تا با بردن نام محله‌ای نبض بیمار تغییر می‌کند. آن‌گاه می‌گوید نام کوی‌های آن محله را بگو تا به کویی می‌رسد و نظم جوان تغییر می‌کند. آن‌گاه ابوعلی سینا کسی را می‌خواهد که همهٔ خانه‌ها را بشناسد. وقتی نام خانه‌ای را می‌برد، باز نبض جوان تغییر می‌کند. بعد ابوعلی سینا کسی را می‌خواهد که نام تمام اهل آن خانه را بداند. وقتی نام افراد خانه را می‌برد به دختری رسید که باز نبض جوان تغییر کرد. پس ابوعلی سینا به معتمدان گفت که این جوان عاشق فلان دختر از فلان خانه در فلان کوی و فلان محله شده است و درمان او ازدواج با آن دختر است و حال را پیش قابوس گفتند. قابوس از این نوع معالجه تعجب کرد. وقتی طبیب را دید فهمید ابوعلی سیناست و به او گفت عاشق و معشوق هر دو خواهرزادهٔ من هستند. آن‌گاه آن دو را به عقد هم درآورد و جوان بهبود یافت (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۴).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، این قصه نیز از نظر ساختار با پی‌رفت سوم قصهٔ *مثنوی* شباهت زیادی دارد؛ ولی با اصل قصهٔ *مثنوی* ازجهت ساختاری بسیار متفاوت است؛ زیرا قصهٔ *مثنوی* از سه پی‌رفت و پانزده گزارهٔ روایی و قصهٔ *چهارمقاله* از یک پی‌رفت و شش گزارهٔ روایی تشکیل شده است. ضمن اینکه پی‌رفت سوم قصهٔ *مثنوی* باوجود شباهت، از نظرهای زیادی با آن تفاوت دارد. ساختار قصهٔ *چهارمقاله* به‌شکل زیر است:



شکل ۷: ساختار قصهٔ چهارمقاله

گزاره‌های روایی آن نیز به شرح زیر است:

۱. تعادل اولیه: جوان زندگی عادی خود را می‌کند؛

۲. عامل تخریب‌کننده: دخترخاله؛

۳. عدم تعادل (وضعیت گذار): عشق و دردمندی و ناتوانی جوان؛

۴. عامل سامان‌دهندهٔ اول: طبیبان ناتوان؛

۵. عامل سامان‌دهندهٔ دوم: بوعلی سینا؛

۶. تعادل ثانویه: جوان با دخترخالهٔ خود ازدواج می‌کند و بهبود می‌یابد.

تفاوت‌های مهم آن با پی‌رفت سوم قصهٔ *مثنوی* همان است که فروزانفر در *شرح مثنوی شریف* اشاره می‌کند:

> اولاً در *مثنوی* خود شاه عاشق می‌شود و در *فردوس‌الحکمه* و *چهارمقاله* یکی از شاهزادگان و یا خویشان پادشاه عاشق شده است.
>
> ثانیاً معشوقه در *مثنوی* کنیزکی است که پادشاه او را می‌خرد و در *فردوس‌الحکمه* زن پدر عاشق و در *چهارمقاله* خواهرزادهٔ قابوس است و عاشق و معشوق پسرخاله و دخترخاله هستند.
>
> ثالثاً کنیزک در *مثنوی* خود عاشق زرگری از مردم سمرقند بوده و حکیم کنیزک را بدو تزویج کرده است و این مطلب در هیچ‌یک از *فردوس‌الحکمه* و *چهارمقاله* وجود ندارد.

رابعاً در *مثنوی* شربت به زرگر می‌دهد و او را لاغر و زردروی و زشت‌چهره می‌کند و کنیزک از زنجیر عشق آزاد می‌گردد و عاقبت زرگر جان می‌دهد و کنیزک بی‌رقیب برای پادشاه می‌ماند. درصورتی که عاشق و معشوقه در روایات دیگر به وصال می‌رسند و دختر خود عاشق نبوده است (فروزانفر، ۱۳۷۱: ۱/ ۴۲).

تفاوت اصلی ساختار قصه‌ها نیز در همین مورد اخیر نهفته است. در ادامه، فروزانفر تأکید می‌کند که قسمت اخیر قصه احتمالاً از قصهٔ عشق ارشمیدس به کنیزک چینی و تدبیر ارسطو در معالجهٔ او گرفته شده باشد که نظامی آن را در *اسکندرنامه* به نظم درآورده و عطار در *مصیبت‌نامه* بدون ذکر نام از استاد و شاگردی با شور و حال بیان کرده است (همان‌جا). خلاصهٔ داستان عشق ارشمیدس چنین است:

ارشمیدس از نزدیکان اسکندر بود. اسکندر کنیزی را که خاقان چین بدو داده بود، به ارشمیدس داد و ارشمیدس به کام‌جویی از کنیز مشغول شد و در کلاس درس استادش ارسطو حاضر نمی‌شد. ارسطو از این وضع نگران شد و از ارشمیدس علت را جویا شد. ارشمیدس گفت که به‌خاطر مشغولی به عشق کنیزک است که از درس بازمانده‌ام. وقتی ارسطو این را فهمید، دستور داد تا آن کنیز را تنها نزد او بفرستند تا بداند که عشق او چگونه ترا از درس بازداشته است. ارشمیدس قبول کرد و کنیزک را نزد ارسطو فرستاد. ارسطو معجونی ساخت و به کنیز داد و کنیز اخلاط درونی را استفراغ کرد و ارسطو آن اخلاط پلید را در طشتی جمع کرد و پنهان نمود و کنیز کریه و زشت‌روی گشت. آن‌گاه ارشمیدس را خواست و کنیز را به او داد. وقتی ارشمیدس کنیز را دید، به استاد گفت این زن زشت‌روی کیست؟ آن معشوق دلبند من کجاست؟ ارسطو دستور داد تا طشت را آوردند و سر طشت را برداشت و به ارشمیدس گفت که همین اخلاط کثیف معشوق دلارام تو بود و ترا به خود مشغول کرده بود؛ زیرا تا جسم کنیز از این پر بود برای تو عزیز بود و حال که این اخلاط در بدن او نیست او را زن زشت به‌حساب می‌آوری و بدین طریق ارشمیدس در عشق آن کنیز سرد شد و به سر درس برگشت.

باری، هیچ‌یک از این سه قصه نمی‌توانند مأخذ قصهٔ مولانا باشند؛ زیرا قصهٔ مولانا به لحاظ ساختاری دارای سه پی‌رفت و پانزده گزارهٔ روایی است؛ درحالی که این قصه‌ها هرکدام دارای یک پی‌رفت و شش گزارهٔ روایی هستند. تنها اشتراک آن‌ها، شباهت با پی‌رفت سوم قصه و در نوع معالجه‌ای است که حاکی از نوعی فراست و دقت در مسائل روان‌شناختی و تأثیر و ارتباط

عوالم درونی با جسم و قلب است که درحکم یکی از گزاره‌های روایت است. فقط می‌توان گفت این سه قصه هرکدام می‌توانند منبع الهام مولانا برای خلق بخشی از قصه باشند و به‌احتمال زیاد قصهٔ «پادشاه و کنیزک» *مثنوی* برساختهٔ ذهن قصه‌پرداز مولاناست.

۶. نتیجه‌گیری

پس از تحلیل ساختار قصهٔ «پادشاه و کنیزک» *مثنوی* براساس دیدگاه تزوتان تودروف روشن شد که متن روایی قصه از سه پی‌رفت و پانزده گزارهٔ روایی تشکیل شده است. این سه پی‌رفت پس از ترکیب با هم متن روایت را به‌وجود آورده‌اند. پی‌رفت‌های اول و دوم پشت‌سر هم آمده و به‌صورت «زنجیره‌سازی» با هم ترکیب شده‌اند. پی‌رفت سوم نیز به‌صورت «درونه‌گیری» به‌عنوان یکی از گزاره‌های پی‌رفت دوم وارد خط داستانی شده و متن قصه شکل گرفته است. این قصه با قصه‌هایی که به‌عنوان مأخذ آن ذکر شده است، ازجهت ساختاری چندان شباهتی ندارد. همانندی قصهٔ *مثنوی* با آن قصه‌ها فقط در شباهت با یکی از پی‌رفت‌های آن است؛ زیرا این قصه‌ها از یک پی‌رفت و شش گزارهٔ روایی تشکیل شده‌اند و بیشتر شباهت آن‌ها در نوع معالجه‌ای است که طبیبان برای مداوای مریض درپیش می‌گیرند که همراه با نوعی زیرکی و تکیه بر مسائل روان‌شناسی و تأثیر عوالم درونی بر قلب و جسم است. بنابراین، این قصه‌ها نمی‌توانند مأخذ قصهٔ مولوی باشند؛ بلکه الهام‌بخش او برای خلق قصهٔ «پادشاه و کنیزک» بوده‌اند و به‌احتمال قوی، این حکایت برساختهٔ ذهن قصه‌پرداز مولاناست.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. چ۵. تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.
- تودروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. چ۲. تهران: آگه.
- حسن‌زاده توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹). *از اشارت‌های دریا*. تهران: مروارید.
- رضایی دشت‌ارژنه، محمود (۱۳۸۲الف). «دو قصهٔ کهن در بوتهٔ نقد ساختارگرا». *ماهنامهٔ ادبیات داستانی*. س۱۱. ش۷۲. تهران.
- ـــــــــ (۱۳۸۲ب). «بررسی تطبیقی دو قصهٔ کهن». *ماهنامهٔ ادبیات داستانی*. س۱۱. ش۶۹. تهران.
- ـــــــــ (۱۳۸۲ج). «نقد تطبیقی سه قصهٔ کهن». *ماهنامهٔ ادبیات داستانی*. س۱۱. ش۷۴. تهران.

- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۶). *بحر در کوزه*. تهران: علمی.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. و۳. چ۲. تهران: طرح نو.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۲). *داستان‌نویسی، شیوه‌ها و شاخصه‌ها*. تهران: پایا.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۱). *شرح مثنوی شریف*. چ۵. تهران: زوار.
- ـــــــــ (۱۳۷۰). *مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی*. چ۴. تهران: امیرکبیر.
- گراوند، علی (۱۳۸۸). *بوطیقای قصه در غزلیات شمس*. تهران: معین.
- ـــــــــ (۱۳۸۹). *بررسی غزل‌داستان‌های عطار*. طرح پژوهشی با حمایت مالی دانشگاه ایلام.
- نظامی عروضی، احمدبن عمربن علی (۱۳۳۱). *چهارمقاله*. به‌کوشش محمد معین. تهران: ارمغان.

فصل پنجم

نظریه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان

نظام روایی و نشانه‌های متعالی از دیدگاه نشانه- معناشناسی سیّال در داستان «طوطی و بازرگان» مثنوی

مرضیه اطهاری نیک‌عزم*

چکیده

داستان‌های *مثنوی* مولوی قائل به مراتبی در معرفت و شناخت است و شناخت شهودی را بالاتر از عقل و استدلال می‌داند. در این پژوهش قصد داریم با روش نشانه- معناشناختی، یکی از داستان‌های *مثنوی* را تحلیل کنیم. رویکرد نشانه- معناشناسی ادعا ندارد که جانشین رویکردهای ادبی و نقدهای متعدد شده است؛ بلکه برخی مسائل و پیچیدگی‌های متن را حل می‌کند و به بررسی روند تولید معنا می‌پردازد. این رویکرد به‌یاری مردم‌شناسی، پدیدارشناسی، فن بلاغت، زبان‌شناسی و سبک‌شناسی، سؤال‌های جدیدی مطرح می‌کند و با پاسخ به آن‌ها، به درک متن و رسیدن به شناخت یاری می‌رساند.

داستانی را که از *مثنوی* برگزیده‌ایم، حکایت «طوطی و بازرگان» است. به‌ظاهر، در این داستان با گفتمانی روایی و روایتی از سفر سروکار داریم؛ ولی آنچه بیشتر مورد توجه واقع شده، طوطی است که سبب تولید ارزش‌های والا و متعالی شده است و حتی کنشگر را به شناخت خود می‌رساند.

در این مقاله، علاوه‌بر تحلیل ساختار روایی متن، سعی داریم نشان دهیم چگونه طوطی بازرگان می‌تواند ارزش‌های جدیدی به‌دست آورد و بازرگان چگونه و به چه نوعی از شناخت

* عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی mani1390@yahoo.com

می‌رسد. طوطی- فاعل کنشی و شوشی- فراتر از یک مرغ شده، به راح روح، روضه و ریحان، و ترجمان فکرت و اسرار تبدیل می‌شود؛ آن‌قدر بالا می‌رود که از عناصر مادی دور شده، به‌نوعی روح می‌شود تا آنجا که این طوطی درون هر فرد نهان است. درواقع، با تکیه بر دریافت حسی‌ادراکی، با انتقال نشانه‌ای نیز سروکار داریم: «طوطی تاجر» به «طوطی جان» و «طوطی‌های هندوستان» به «طیور ارواح» و درنهایت رهایی روح از قفس تن و شناخت شهودی بازرگان.

واژه‌های کلیدی: نشانه- معناشناسی، پدیدارشناسی، *مثنوی*، «طوطی و بازرگان»، شناخت، ارزش.

مقدمه

داستان «طوطی و بازرگان» مانند بسیاری از گفتمان‌ها دو نوع ساختار دارد: یکی ساختار روایی به این دلیل که با تغییر و تحول و گذر از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر همراه است که منطقی است و دیگری ساختاری غیرروایی و شوشی که رخدادی است و به شناخت منتهی می‌شود. این گفتمان پویاست؛ زیرا مجموعه‌عوامل تشکیل‌دهندهٔ آن حرکتی روبه‌جلو دارند و همواره از وضعیتی ابتدایی به وضعیتی ثانوی می‌رسیم. در گفتمان، بازرگان و طوطی، هر دو، عوامل مرکزی و منحصربه‌فرد داستان هستند و هم‌زمان هویت‌های مختلفی پیدا می‌کنند: فاعل کنشی،[1] فاعل شناختی[2] و فاعل احساسی[3] و با حضور این سه هویت، روند روایی داستان شکل می‌گیرد. فاعل کنشی درطول داستان اعمالی انجام می‌دهد. فاعل شناختی دانشی را منتقل می‌کند و نیز دانشی به‌دست می‌آورد و درمقام ناظر نقش ایفا می‌کند و یا از اعمال خود انتقاد می‌کند. سرانجام، فاعل احساسی و عاطفی ناراحتی و درد و پشیمانی خود را ابراز می‌کند که همهٔ آن‌ها نشان از شکل‌گیری یک سوژهٔ احساسی و شوشی در دل سوژهٔ کنشی دارد. بنابراین، با به‌وجود آمدن حالت‌های متعدد، فاعل‌ها یا کنشگرانی پیچیده و درحال تغییر مداوم در روایت ظاهر می‌شوند. به‌هم‌پیچیدگی بین صورت‌های مختلف و سیر مراحل متعدد به ما این

1. sujet pragmatique
2. sujet cognitif
3. sujet passionnel

امکان را می‌دهد که چندوجهی بودن عوامل روایی را درک کنیم که هویت‌های متعددی از خود بروز می‌دهند و تکثر پیدا می‌کنند. دربرابر این بی‌ثباتی کنشگران، گفته‌یاب نیز دعوت شده است تا زاویه‌های دید گوناگونی را تجربه کند. آنچه مورد نظر ماست، شیوه‌های گوناگون حضور کنشگران و بی‌ثباتی هریک از آن‌هاست که سرانجام، به‌ویژه درمورد طوطی، به نشانه‌های دیگری تبدیل می‌شود. برای آنکه هرکدام از این هویت‌ها را مشخص کنیم، باید هر سیر را جداگانه بررسی کنیم تا حالت‌های مختلف کنشگران روشن شود. در این داستان، سه مرحله وجود دارد که مطابق با سه تغییر وضعیت کنشگران در داستان است. این مقاله نیز از سه قسمت تشکیل شده که در آن سیر کنشی، شناختی و احساسی دو فاعل بررسی و نشان داده شده که چگونه «طوطی» از نشانهٔ ثابت و معمولی (مرغ) فراتر رفته و به نشانه‌ای متعالی تبدیل شده که معنا و مفاهیم فلسفی- عرفانی عمیق در خود دارد.

فاعل کنشی، رفتن بازرگان به سفر/ درمقابل، طوطی فاعل احساسی (شوشی)

در ابتدا داستان با سفر آغاز می‌شود:

بود بازرگان و او را طوطی‌ای — در قفس محبوس زیبا طوطی‌ای
چون که بازرگان سفر را ساز کرد — سوی هندوستان شدن آغاز کرد

این سیر به‌تنهایی یک واحد گفتمانی مستقل را تشکیل می‌دهد که به معناسازی آن کمک می‌کند؛ زیرا سفر ترسیم‌کنندهٔ تغییر وضع فاعل از حالت قبلی به حالت جدید است و معمولاً برای به‌دست آوردن چیزی؛ بنابراین از همان ابتدا با گفتمانی پویا سروکار داریم؛ گفتمان پویایی که با گذار از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر انجام می‌شود و بحث «شدن» را به میان می‌آورد. براساس نظریهٔ گرمس، «شدن» پایه و اساس نشانه- معناشناسی را تشکیل می‌دهد؛ زیرا معنا هنگامی به‌وجود می‌آید که تغییری رخ دهد (ر.ک شعیری، ۱۳۸۱: ۸۰-۸۱). چون حرفهٔ بازرگان تجارت است، به‌طور قطع برای کار و رفع «نقصان» مالی به هندوستان می‌رود. بازرگان بخشنده از کنیزان خود و حتی از طوطی محبوبش سؤال می‌کند چه چیزی برای سوغات برای آن‌ها بیاورد:

هر غلام و هر کنیزک را ز جود — گفت بهر تو چه آرم، گوی زود
هر یکی از وی مرادی خواست کرد — جمله را وعده بداد آن نیک‌مرد
گفت طوطی را: چه خواهی ارمغان — که آرمت از خطهٔ هندوستان

بازرگان آگاهانه درپی هویت جدید نیست؛ بلکه فقط می‌خواهد به کسب معاش بپردازد. گفته‌پرداز از چگونگی این سفر سخنی به میان نمی‌آورد؛ ولی نکتهٔ درخور توجه این است که درمقابل این فاعل، طوطی فاعل احساسی- عاطفی است که از «فراق» خود شکوه می‌کند. فاعلی که درحال رنج بردن و عذاب کشیدن[1] است. دو کنشگر دربرابر هم که در دو دنیای متفاوت سیر می‌کنند: بازرگان که به کسب و کارش می‌اندیشد و در تدارک سفر به هندوستان است و طوطی که در فکر دوستانش است و می‌خواهد بازرگان احوالش را برای طوطیان دیگر توصیف کند. حتی طوطی، عامل احساسی، آن‌قدر در عذاب است که از دوستان خود راه چاره می‌جوید و به‌نوعی عامل شناختی هم به‌شمار می‌آید؛ زیرا از وضعیت خود کاملاً آگاه است و به آن شناخت دارد. این مسئله ما را از حضور ابعاد ساختاری مستقل در دل گفتمان روایی آگاه می‌کند (Bertrand, 2000: 39).

گفت آن طوطی که: آنجا طوطیان — چون ببینی، کن ز حال ما بیان
کآن فلان طوطی که مشتاق شماست — از قضای آسمان در حبس ماست
بر شما کرد او سلام و داد خواست — وز شما چاره و ره ارشاد خواست

پس از شنیدن شکوه‌های طوطی، بازرگان- عامل کنشی- بدون فکر و هیچ شناختی می‌پذیرد که سلام طوطی را به دوستانش برساند. ازدیدگاه گفته‌پردازی، بازرگان گفته‌پرداز نیست؛ بلکه فاعل گفتمان مستقیم (گفت طوطی را چه خواهی ارمغان...) و غیرمستقیم است که برنامهٔ سفرش را اعلام می‌کند و قرار است مأموریت دیگری را در دل این سفر انجام دهد (سلام طوطی را به طوطی‌های هندوستان رساندن) و با این قراری که گذاشته می‌شود، مرحلهٔ اول به‌پایان می‌رسد.

مرد بازرگان پذیرفت این پیام — که او رساند سوی جنس از او سلام

قبل از این بیت، گفته‌پرداز در وصف وضعیت طوطی و درد فراق و... بیت‌های زیادی آورده است. علاوه‌بر آن، گفته‌پرداز درمقام عامل شناخت اصلی، شباهت‌های طوطی با روح و جان انسان و درد جدایی او را از عالم بالا شرح می‌دهد. به‌عبارتی، پس از آنکه طوطی حال و روز خود را شرح می‌دهد و از دوری یارانش گله‌مند است، گفته‌پرداز از این فرصت استفاده می‌کند و گفتمان را به‌سمت دیگری سوق می‌دهد که از منطق روایتگری فاصله می‌گیرد.

1. sujet de pâtir

همان‌طور که ژاک فونتنی در کتاب معروفش با عنوان *نشانه- معناشناسی گفتمان*[1] بیان می‌کند، همیشه گفتمان‌ها یک منطق روایی را دنبال نمی‌کنند؛ بلکه برای تغییر وضعیت ابتدایی به وضعیت ثانوی، منطق‌های متفاوتی وجود دارد. همیشه بعد عملی، شناختی و عاطفی گفتمان به‌دنبال هم نیست؛ بلکه ممکن است یکی در دل دیگری باشد؛ برای مثال بعد عملی بین دو شناخت قرار بگیرد، یا برعکس بعد شناختی بین دو عمل باشد، یا بعد عاطفی بین دو بعد شناختی، یا شناخت بین دو بعد عاطفی گفتمان و غیره (Fontanille, 1998: 234-236). در این داستان نیز بین اعلام بازرگان، فاعل کنشی، برای رفتن به سفر و قبول مأموریت (رساندن سلام طوطی) که درواقع بعد عملی گفتمان است، گفته‌یاب وارد بعد شناختی نیز می‌شود؛ یعنی با گفتمانی شناختی مواجه می‌شود که دیگر بازرگان و حتی طوطی در آن محوریت ندارد و گفته‌پرداز انفصال گفتمانی[2] را گسترده‌تر کرده و از نشانه‌های اولیه (بازرگان و طوطی) دورتر شده است؛ هرچند با این انفصال گفتمانی، اتصال در گفته‌پردازی[3] وجود دارد؛ زیرا گفته‌پرداز و طوطی با هم یکی می‌شوند (درمورد این مطلب در قسمت دوم توضیحات بیشتری داده شده است) و به بازآفرینی جریانی فراعاملی، فرازمانی و فرامکانی می‌پردازند و به این ترتیب، گفتمان از حصار خود خارج شده، به غیرمنتظره‌ترین و ناممکن‌ترین زمان‌ها و مکان‌ها دست می‌یابد که خود گفته‌پرداز نیز به آن آگاه است:

یاد آرید ای مهان زین مرغزار — یک صبوحی در میان مرغزار
یاد یاران یار را میمون بود — خاصه کآن لیلی و این مجنون بود...
ای عجب آن عهد و آن سوگند کو! — وعده‌های آن لب چون قند کو!...

سپس گفته‌پرداز بار دیگر از «طوطی» جدا شده، به توصیف «طوطی جان» می‌پردازد؛ یعنی از همان ابتدا نزد گفته‌پرداز «طوطی» مرغ معمولی نیست؛ بلکه نشانه‌ای متعالی است که خارج از هر نوع برنامهٔ منطقی ازپیش تعیین‌شده برای گفته‌پرداز، حضور معرفتی و شناختی دارد و برای او یادآور «لامکان‌ها» و فرازمان‌هاست:

صورتش بر خاک و جان بر لامکان — لامکانی فوق وهم سالکان

1. *Sémiotique du Discours*
2. débrayage énoncif
3. embrayage énonciatif

لامکانی نی که در فهم آیدت *هر دمی در وی خیالی زایدت*
بل مکان و لامکان در حکم او *همچو در حکم بهشتی چارجو*

در اینجا می‌توان اذعان داشت که گفته‌پرداز «استراتژی جهال‌شمول»[1] دارد که:

> از روایت و از پدیده‌های دیداری واقعیت بیرون بسیار فاصله گرفته و سعی دارد به شناخت کلی و به تسلط بر کل اشیاء عالم دست یابد و ارزش‌ها را به یک مجموعهٔ منسجم و یا به‌عبارتی به یک کل نسبت دهد (Fontanille, 1999: 51).

به این ترتیب، وارد عوالم شناختی دیگر می‌شود و از روایت طوطی و بازرگان بسیار فاصله می‌گیرد و خود به این امر کاملاً آگاه است؛ زیرا وقتی می‌خواهد به گفتمان بازگردد می‌گوید:

بازمی‌گردیم از این ای دوستان سوی مرغ و تاجر و هندوستان

و با پذیریش مأموریت این مرحله به‌پایان می‌رسد. با پذیرفتن رساندن سلام طوطی به طوطیان دیگر، قراردادی[2] بین دو فاعل بسته می‌شود که درواقع آغازی است برای یک گفتمان روایی دیگر، منطقی، برنامه‌مدار و ازپیش تعیین‌شده. این بخش از گفتمان به این شکل خلاصه می‌شود:

عمل (بازرگان) ⟵ احساس (طوطی) ⟵ شناخت (گفته‌پرداز) ⟵ عمل (بازرگان)

فاعل احساسی، پشیمان شدن بازرگان/ درمقابل طوطی، فاعل شناختی و کنشی

بازرگان در این مرحله از سیر تحولی خود، دو بار وضعیت روحی‌اش دگرگون، و از فاعل کنشی به فاعل احساسی تبدیل می‌شود:

۱. همین‌که به هندوستان می‌رسد، سلام طوطی‌اش را به طوطیان دیگر می‌رساند؛ ولی در این میان یکی از طوطیان بی‌درنگ می‌میرد. با این کار او، بازرگان وارد مرحلهٔ جدیدی شده، به فاعل احساسی- عاطفی تبدیل می‌شود. در اینجا می‌توان گفت با «بیداری عاطفی»[3] نیز روبه‌روییم که طی آن کنشگر داستان، شوشی[4] می‌شود و در این سیر احساسی می‌تواند حالت‌های مختلفی داشته باشد: «شتاب یا کندی، دستپاچگی، سراسیمگی و ناراحتی، مزاحمت،

1. stratégie englobante
2. contrat
3. eveil affectif
4. sujet d’état

تعلیق و یا عجله.» (Ibid, 79). در این گفتمان بیشتر با سراسیمگی و ناراحتی روبه‌روییم که به پشیمانی منجر می‌شود؛ به‌طوری که واژهٔ «پشیمانی» در ابتدای گفتمان آمده است و به تک‌گویی درونی، سرزنش و سؤال از خود خاتمه می‌یابد. درواقع، گفته‌خوان نه‌تنها با بعد عاطفی گفتمان[1] (کاربرد واژهٔ پشیمان) سروکار دارد؛ بلکه بازرگان نیز در یک سیر احساسی- عاطفی قرار گرفته و گفته‌خوان کاملاً با تغییر وضع و حالت جدید روبه‌روست:

شد پشیمـــان خواجـه از گفت خبر! *گفـــت: رفتـــم در هـلاک جانور!*

این مگر خویش است با آن طوطیک؟ *این مگر دو جسم بود و روح یک؟*

گفته‌پرداز برای نشان دادن اوج ناراحتی و پشیمانی بازرگان، بازرگان را از فاعل گفتمان غیرمستقیم به فاعل گفتمان مستقیم تغییر می‌دهد و یک اتصال گفتمانی[2] نیز با به‌کارگیری شناسهٔ «م» رخ می‌دهد:

ایـــن چرا کـــردم؟ چرا دادم پیام؟ *سوختم بیچاره را زین گفت خام*

درنتیجه، کلام گستردگی خود را از دست می‌دهد و محدودیتی در گفتمان ایجاد می‌شود و بر عامل محوری داستان متمرکز می‌شود. آن‌گونه که دنی برتراند توضیح می‌دهد، گفته‌های اتصالی که همواره با خود در ارتباط‌اند، مانند فریادهایی هستند که به بروز عواطف و هیجان‌ها منجر می‌شوند (Bertrand, 2000: 58). بنابراین، عامل فعال داستان به عاملی منفعل و احساسی تبدیل می‌شود که دیگر عملی انجام نداده؛ بلکه سایه‌ای از خود بروز می‌دهد و دنیای به‌تصویر کشیده‌شده دنیای ذهنی مبهمِ سرشار از سؤال است که پشیمانی را در خود نهفته دارد. گویی در دل سفر در دنیای واقعی، لحظه‌ای بازرگان به درون خود نیز سفر کرده و از کار خود انتقاد کرده است. این تغییر وضع روحی[3] به‌دنبال تغییر وضعی در جهان بیرون[4] بوده است (مردن طوطی) (ر.ک Greimas, 1991) و رنج و پشیمانی با خود به‌همراه دارد. ولی گفته‌پرداز بسیار سریع وارد عمل می‌شود و مانند مرحلهٔ قبل با گفتمان‌هایی تودرتو روبه‌رو می‌شویم که درهم تنیده شده‌اند؛ ولی در عین حال گفته‌خوان را به گفتمانی شناختی دعوت می‌کنند که سرشار از

1. dimension passionnelle
2. embrayage énoncif
3. etats d'âme
4. etats de choses

پند و اندرز است؛ یعنی کاملاً بعد اتیک (اخلاقی- سلوکی)[1] دارد. این‌بار نیز با یک انفصال و گستردگی گفتمانی روبه‌روییم که تخیل ادبی به بهترین وجه ممکن صورت می‌پذیرد و این مسئله سبب تحرک و پویایی گفتمان می‌شود.

این زبان چون سنگ و هم آتش‌وش است — و آنچه بجهد از زبان، چون آتش است
سنگ و آهن را مزن بر هم گزاف — گه ز روی نقل و گاه از روی لاف...
عالمی را یک سخن ویران کند — روبهان مرده را شیران کند

پس از این گفتمان که درواقع شرح و بسط همان حالت و وضع روحی بازرگان است آن‌هم به‌صورتی بسیار گسترده با همان استراتژی جهان‌شمول که در بالا توضیح داده شد، این امر می‌تواند تسکینی باشد برای درد و رنج بازرگان؛ زیرا بنابر طرح‌وارهٔ تنشی (Fontanille, 1998: 103-104)، هرقدر گسترهٔ شناختی بیشتر باشد، فشارهٔ عاطفی کمتر است. گفتمان نیز با واژگان «سنگ» و «آتش» شروع می‌شود. عنصر آتش به‌ویژه که از فشارهٔ عاطفی بسیار بالایی برخوردار است و به «حلوا» ختم می‌شود که درواقع عنصر خاک است و «شیرینی‌اش» بر لذت دانستن و شناخت تأکید دارد و در ارتباط با واژهٔ «صبر» آمده است؛ صبر خود حالتی بالقوّه از دانستن است (Greimas, 1991).

صبر باشد مشت‌های زیرکان — هست حلوا آرزوی کودکان
هر که صبر آورد، گردون بردرود — هر که حلوا خورد، واپس‌تر شود

پس از این مرحله بازرگان، فاعل احساسی و در عین حال کنشی، تجارت خود را به‌پایان می‌رساند و به سرزمینش بازمی‌گردد و به هرکدام از کنیزان خود هدیه‌ای می‌دهد؛ درواقع برنامهٔ روایی او نیز رو به اتمام است؛ زیرا پس از عقد قرارداد (رساندن سلام طوطی به طوطیان هندوستان) از فاز عملیات کنشی خود عبور می‌کند و وارد مرحلهٔ ارزیابی و شناخت می‌شود که این برنامه را می‌توان به‌صورت زیر نشان داد:

عقد قرار داد ← عملیات کنشی (توانش و کنش) ← ارزیابی و قضاوت شناختی و عملی

آنچه در این روند درخور توجه است، کثرت هویت سوژه‌هاست که مراتب مختلفی را طی می‌کنند؛ یعنی به‌موازات سیر روایی داستان، یک سیر عاطفی- شناختی نیز درحال انجام است و دو عامل مرکزی درحال تغییر و تحول احساسی- شناختی‌اند. درواقع، آنچه در جهان بیرون

1. dimension éthique

رخ می‌دهد، بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد. در اینجا «بازرگان» از طریق «بیداری عاطفی» تجربه‌ای به‌دست آورده و در بازگشت نیز همچنان فاعل احساسی است؛ زیرا به پشیمانی و حتی «بی‌دانشی» خود نزد طوطی اعتراف می‌کند:

گفت طوطی: ارمغـــان بنده کو؟ آنـچه گفتی، و آنچه دیدی، بازگو!

گفت: نی من خود پشیمانم از آن دست خود خایان و انگشتان گزان!

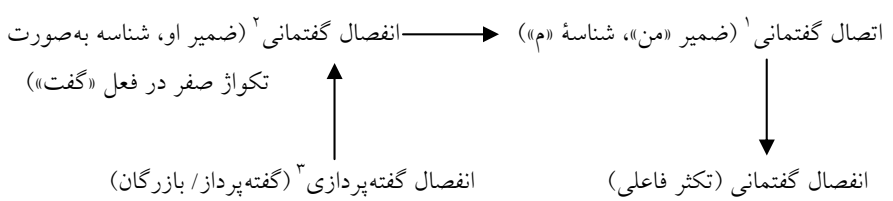
مـــن چـرا پیغام خامی از گزاف بـــردم از بی‌دانشـــی و از نشاف

ازنظر گفته‌پردازی، «بازرگان» هم فاعل گفتمان مستقیم است و هم غیرمستقیم:

گفت: گفتم آن شکایـت‌های تو با گروهـــی طوطیـــان همتـــای تو

در این بیت و بیت دیگر، به‌واسطهٔ شناسهٔ «م»، لحظه‌ای با اتصال گفتمانی مواجهیم؛ زیرا بازهم برای نشان دادن اوج احساسات فاعل، گفته‌پرداز بر آن متمرکز شده و راه دیگری نیست جز آنکه اتصال گفتمانی صورت پذیرد:

من پشیمان گشتم، این گفتن چه بود! لیک چون گفتم، پشیمانی چه سود!



دوباره بلافاصله وارد انفصال گفتمانی می‌شویم؛ آن‌هم گفتمانی از نوع شناختی که در آن فاعل تکثر می‌یابد:

نکته‌ای که آن جست ناگه از زبان همچو تیری دان که جست آن از کمان

وانگـــردد از ره آن تیـر ای پسر! بنـــد باید کـــرد سیلـی را ز سر ...

در این ابیات و ابیاتی که پس از آن خواهد آمد، نوع گفته‌پردازی بسیار گسترده شده، منادا نیز تغییر کرده و عمومیت یافته است؛ به‌گونه‌ای که از بافت روایی داستان خارج می‌شویم و همان

1. embrayage énoncif
2. débrayage énoncif
3. débrayage énonciatif

«استراتژی جهان‌شمول» تکرار می‌شود. برای انتقال این دانش، گفته‌پرداز از نشانه‌ها و شواهد دیگر نیز مدد می‌گیرد تا بتواند انسجام کل عالم را یادآور شود:

اولیا را هست قدرت از اله — *تیر جسته باز آرندش ز راه ...*

آیت انسوکم ذکری بخوان — *قدرت نسیان نهادنشان بدان*

این مرحله از گفتمان را می‌توان به این شکل خلاصه کرد که دو بار اتفاق می‌افتد:

عمل ← احساس ← شناخت

۲. پس از این مرحله از شناخت، این‌بار طوطی عملی انجام می‌دهد: «سرد شدن و افتادن»:

چون شنید آن مرغ که آن طوطی چه کرد — *پس بلرزید، اوفتاد و گشت سرد!*

با دیدن این وضعیت، بازرگان به اوج احساسات و عواطف می‌رسد و بسیار ناراحت می‌شود تا جایی که از شدت ناراحتی گریبان چاک کرده، مرتب خود را سرزنش می‌کند:

خواجه چون دیدش فتاده همچنین — *برجهید و زد کله را بر زمین*

چون بدین رنگ و بدین حالش بدید — *خواجه درجست و گریبان را درید*

گفت: ای طوطی خوب و خوش‌حنین! — *این چه بودت؟ این چرا گشتی چنین؟*

در این میان، «طوطی» ارزش‌های جدیدی کسب می‌کند که نشان از همان زاویهٔ دید «جهان‌شمول» گفته‌پرداز دارد؛ زیرا طوطی برای بازرگان فراتر از یک مرغ می‌شود آن‌هم به این دلیل است که گفته‌پرداز با گرفتن استراتژی جهان‌شمول، بر کل شرایط موجود و یا به‌عبارتی بر کل عالم تسلط می‌یابد و درواقع گفته‌پرداز این درک و دریافت خود را از زبان بازرگان بیان می‌کند. در اینجا به‌نوعی با اتصال در گفته‌پردازی مواجهیم؛ زیرا در آغاز گفته‌پرداز و بازرگان از هم جدا بودند: یکی فاعل گفته‌پردازی[1] بود و دیگری فاعل گفتمان[2] (بازرگان)؛ ولی در این مرحله که بیشتر حالت خطاب و ندا دارد، با التقاط و یا انسجام دو فاعل روبه‌روییم. این تجربهٔ جهان‌شمولی که تجربهٔ گفته‌پرداز بود، تجربهٔ بازرگان نیز می‌شود. آنچه بسیار ظریف بیان شده، آن است که در خود گفتمان روایی «طوطی می‌افتد و سرد می‌گردد» و این موضوع نشان می‌دهد که برای به‌دست آوردن ارزش‌های جدید باید وضع اولیه را تغییر داد (ارتباط بین صورت و محتوا) بنابراین:

1. sujet de l'énonciation
2. sujet de l'énoncé

اتصال در گفته‌پردازی[1] (وحدت تاجر و بازرگان) ⟵ انفصال در گفتمان (ضمیر او، واژهٔ «خواجه»)

(زوایهٔ دید جهان‌شمول)

↓ ↑

اتصال در گفتمان (ضمیر من) انفصال در گفته‌پردازی[2] (گفته‌پرداز/ بازرگان)

وقتی انسجام به‌وجود آمد، استراتژی و زاویهٔ دید نیز تغییر می‌کند؛ برای برجسته‌سازی «طوطی» که حالا دیگر عنصر آگاه‌کننده[3] شده است، با تغییر وضعیت اولیه، زاویهٔ دید «جامع‌گرا» و یا «تسلسلی»[4] می‌شود و به شمارش خصوصیات ویژهٔ طوطی می‌پردازد که درواقع دیگر یک ارزش نیست؛ بلکه «قالب ارزش‌ها[5]» و دالی برای همهٔ مدلول‌ها، معناها و محتواهای ارزشمند است؛ یا به‌عبارتی «فراارزش» است (ر.ک شعیری، ۱۳۸۸) که ارزش‌های زیادی را در خود جای می‌دهد (Fontanille, 1998: 69-70):

ای دریغا مرغ خوش‌آواز من! ای دریغا همدم و همراز من!
ای دریغا مرغ خوش‌الحان من! راح روح و روضه و ریحان من! ...
ای دریغا صبح ظلمت‌سوز من! ای دریغا نور روزافروز من!
ای دریغا مرغ خوش‌پرواز من! ز انتها پرید تا آغاز من ...
طوطی من، مرغ زیرکسار من ترجمان فکرت و اسرار من

به این ترتیب، حضور طوطی بسط داده می‌شود؛ گویی درحال اوج‌گیری است. در خود گفتمان نیز واژهٔ «پرواز» و فعل «پریدن» به این حالت تجسم می‌بخشد و باز همان انفصال گفتمانی که در مراحل بالا رخ داده بود، اتفاق می‌افتد و گفته‌پرداز به استراتژی آغازین خود، یعنی جهان‌شمولی بازمی‌گردد. پس از سلسله‌گفتمان‌هایی که بعد اتیک در آن‌ها غالب است، وارد مرحلهٔ سوم می‌شویم که بازرگان به شناخت می‌رسد و به اسرار طوطیان پی می‌برد.

1. embrayage énonciatif
2. débrayage énonciatif
3. informateur
4. la stratégie cumulative
5. valence

بازرگان، فاعل شناختی، فهمیدن پیام طوطیان هندوستان/ درمقابل طوطی، فاعل کنشی (پرواز)

بس دراز است این، حدیث خواجه گو *تا چه شد احوال آن مرد نکو*

بازرگان، فاعل احساسی- عاطفی، (خواجه اندر آتش و درد و حنین) که تصور می‌کند طوطی مرده است، او را از قفس بیرون می‌اندازد:

بعد از آنش از قفس بیرون فکند *طوطیک پرید تا شاخ بلند*

در اینجا طوطی، که در مرحلهٔ قبل زودتر از بازرگان به شناخت رسیده بود، فاعل کنشی می‌شود و پرواز می‌کند. بازرگان هم بی‌درنگ به اسرار طوطیان پی می‌برد و بدون هیچ منطق و استدلالی به شناخت آنی (شهودی) می‌رسد:

> در چنین شناختی دیگر نشانی از استدلال، چینش‌های عقلانی و دودو تا چهار تای عینی نیست، یعنی نوع رابطه‌ای که شوشگر با دنیای بیرون برقرار می‌کند از نوع حسی- ادراکی است. نیازی به رجوع به دایرةالمعارف شناختی نیست. این حس است که ما را به جلو می‌برد و سبب ایجاد گونه‌ای از حضور می‌گردد (شعیری، ۱۳۸۸: ۷۱).

این شناخت، اسطوره‌ای و شوشی نیز است؛ زیرا تعیین‌کنندهٔ رابطهٔ حسی و تعاملی میان «طوطی» و «بازرگان» است.

شناخت اسطوره‌ای شناختی است که تعیین‌کنندهٔ شرایط حضور یا گونهٔ زیستی ما درمقابل یک موضوع یا یک جریان است. این نوع «شناخت» با «شدن» ما در ارتباط مستقیم است و به همین دلیل ما آن را شوشی می‌خوانیم. ما درمقابل چیزی قرار می‌گیریم که دیگر شیء با عملکرد فنی نیست؛ بلکه بر فراز آن قرار دارد. حضور ما را پر می‌کند و به‌جای تأثیر بر دانسته‌های ما، باور ما را مورد هدف قرار می‌دهد. حضور اسطوره‌ای، حضوری قوی و قدرتمند است که دیگر نیاز به استدلال و صغری و کبری چیدن ندارد. پس شناخت اسطوره‌ای به‌جای آنکه دانش‌آفرین باشد، باورآفرین است؛ نوعی حضور که گریز از آن غیرممکن است، جنس آن رخدادی است (شعیری، ۱۳۸۵: ۵۵-۵۶).

بازرگان که ناظر صحنه است، در تعامل با طوطی به‌عنوان عنصر آگاه‌کننده[1] قرار می‌گیرد. دانشی که بازرگان به‌دست می‌آورد، به‌واسطهٔ واقعیتی است که می‌بیند: «پرواز طوطی».

1. interaction observateur/ informateur

هیچ‌چیزی برای توضیح و توصیف آن ندارد. فقط وابسته به یک عمل است: «دیدن»؛ عملی که او را به بینش و آگاهی و شناخت می‌رساند. این «دیدن» ادراکانه است:

خواجه حیران گشت اندر کار مرغ *بی‌خبر ناگه بدید اسرار مرغ*

در اینجا فعل «دیدن»، دیدن سادهٔ بدون حضور نیست؛ بلکه معانی دیگری دارد؛ ازجمله «فهمیدن»، «درک کردن» و غیره؛ همچنین آن چیزی که دیده شده، شیء و یا وجودی حاضر در دنیای مادی ملموس نیست؛ بلکه «اسرار» مرغ را دیده است؛ یعنی چیزهای نادیدنی را به وسیلهٔ دیدنی‌ها می‌بیند و می‌فهمد. ولی پس از آن به‌دلیل «حیرانی»ای (واژهٔ حیرانی دال بر این است که شناخت بازرگان از نوع حسی- ادراکی است) که دچارش شده، از خود «طوطی» سؤال می‌پرسد. گویی می‌خواهد «اسرار» مرغ را از زبان خود او بشنود و به این ترتیب به دانشی «بسیار والا[1]» دست یابد؛ واژه‌ای که فونتنی برای دانش‌های فرانشانه‌ای[2] به‌کار می‌گیرد، در وضعیتی که کنشگر دوباره می‌خواهد چیزی را شناسایی کند و تشخیص دهد.

> این دانش بالا درواقع به‌صورت توانش شناختی[3] لازم برای تحقق برنامهٔ روایی ظاهر می‌شود که می‌تواند در موارد مختلف شرح و بسط پیدا کرده، به‌صورت «دانش مشاهده کردن»، «دانش تفسیر کردن» و «دانش جست‌وجو کردن» نمود پیدا کند (Fontanille, 1987: 49).

سپس طوطی تجربهٔ شناختی خود را برای او شرح می‌دهد:

گفت طوطی که: او به فعلم پند داد *که رها کن لطف آواز و وداد*

زآنکه آوازت تو را در بند کرد *خویشتن مرده، پی این پند کرد*

در اینجا گفته‌پرداز بار دیگر با طوطی، فاعل گفتمان، اتصال پیدا می‌کند و گویی هر دو با هم بازرگان را برای رسیدن به آن «دانش فرانشانه‌ای» یاری می‌دهند. این‌بار نیز با یک انفصال گفتمانی مواجهیم که در آن گفته‌پرداز از کنشگران اصلی داستان دور می‌شود و گفته‌خوان را نیز مورد خطاب قرار می‌دهد. درواقع، با کثرت فاعلی روبه‌روییم که این کثرت از دل یک وحدت، یعنی «مرغ» بیرون آمده است.

1. hypersavoir
2. savoirs métasémiotiques
3. compétence cognitive

یعنی ای مطرب شده با عام و خاص! مرده شو چون من، که تا یابی خلاص
دانه پاشی، مرغکانت برچنند غنچه باشی، کودکانت بر کنند
دانه پنهان کن، به‌کلی دام شو غنچه پنهان کن گیاه بام شو

همچنین، می‌توان گفت به وحدت بعد شناختی نیز می‌رسیم؛ نه‌تنها گفتمان دانشی را انتقال می‌دهد؛ بلکه بازرگان به شناخت می‌رسد و طوطی (عامل شناختی دوم) و گفته‌پرداز (عامل شناختی نخست) در این امر هم او و هم گفته‌خوان را یاری می‌دهند.

درنهایت، با این شناخت بازرگان به یک نشانهٔ متعالی می‌رسد و آن، «جان» است؛ جانی که گفته‌پرداز از همان آغاز از آن آگاه بود و به آن شناخت داشت؛ به‌گونه‌ای که از گفتمان‌های تودرتو و متقاطع[1] استفاده می‌کرد تا گفته‌خوان را از همان آغاز از آن آگاه کند. این‌بار بازرگان درمقام مقایسه قرار می‌گیرد و آشکارا «جان» خود را به «طوطی» تشبیه می‌کند. دنیای مادی‌ای که طوطی در آن جای داشت، به دنیای غیرمادی و دنیای ارواح تبدیل می‌شود. فاصله‌ها برداشته شده، «مرغ» به «جان» تبدیل می‌شود. با پذیرفتن رفتن طوطی، «سیر» دیگری برای بازرگان آغاز می‌شود: «راهی روشن و نو» و به این ترتیب بازرگان فاعل گفتمان مستقیم می‌شود:

خواجه گفتش: فی امان الله برو مر مرا اکنون نمودی راه نو
خواجه با خود گفت: این پند من است راه او گیرم که این ره روشن است
جان من کمتر ز طوطی کی بود جان چنین باید که نیکو پی بود

نتیجه‌گیری

نوع گفته‌پردازیِ مولانا که دو نوع نشانه را به‌هم پیوند داد: «طوطی معمولی» و «طوطی معرفتی» و شرایط جدیدی را در گفتمان پدید آورد، توصیفی از جریان نشانه- معناشناسی پویاست که در آن نشانه می‌تواند ساختارهای ساده و اولیه را به‌هم ریزد و راه تعالی را درپیش گیرد، می‌تواند هویتی جدید کسب کند و حضوری فعال داشته باشد. علاوه‌بر آن، در این گفتمان با کثرت فاعلی سروکار داشتیم که نه‌تنها به وحدت، بلکه به شناخت نیز می‌رسند. در وهلهٔ اول به‌نظر می‌رسید فاعل گفته‌پردازی یکی است؛ ولی با بررسی بیشتر معلوم شد گاهی انفصال می‌یابد و گاه با فاعل‌های گفتمان (طوطی و بازرگان) اتصال پیدا می‌کند و همه با هم یک‌صدا

1. enchâssement et intersections

می‌شوند. دیگر آنکه، طوطی که در ابتدا برای بازرگان نشانه‌ای معمولی بود (مانند دیگر نشانه‌های رایج دنیای مادی)، ولی برای گفته‌پرداز نشانه‌ای متعالی؛ هویت‌های جدیدی به‌دست می‌آورد تا سرانجام برای بازرگان نیز متعالی می‌شود. درواقع، همه با هم به یک وحدت می‌رسند. وحدت در شناخت، وحدت در تفکر و وحدت در نگاه و طوطی شبیه «جان» بازرگان می‌شود که در مرتب بالاتر «جان» همهٔ انسان‌هاست که در قفس تن اسیرند. درواقع، روح و جان انسان از زندانی بودن خود در قفس تن آگاه است و این آگاهی را در طوطیِ تمثیلی داستان مشاهده کردیم؛ درحالی که انسان (بازرگان) از آن آگاه نیست یا به‌نوعی فراموش کرده و طوطی با اعمال احساسی- عاطفی و کنشی خود، بازرگان را به آگاهی و شناخت می‌رساند.

منابع

- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۹). *مثنوی معنوی*. براساس نسخهٔ رینولد نیکلسون. با ویرایش کاظم عابدینی مطلق. تهران: ذهن آویز.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.
- ـــــــــــ (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). *راهی به نشانه- معناشناسی سیال*. تهران: علمی و فرهنگی.
- Bertrand, Denis (2000). *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris: Nathan.
- Greimas, Algirdas-Julien et Joseph Courtes (1979). *Sémiotiques. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*. tome 1. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas-Julien (1983). *Du Sens II*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas-Jumlien et Jacques Fontanille (1991). *Sémiotique des Passions. Des Etats de Choses aux Etats d'âme*. Paris: Seuil.
- Fontanille, Jacques (1987). *Le Savoir Partagé*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins.
- _____ (1998). *Sémiotique du Discours*. Limoges: PULIM.
- _____ (1999). *Sémiotique et Littérature*. Paris: PUF.

سطوح ناامنی نشانه‌ای و تنظیم فاصله در ارتباط:
پیجویی الگو در حکایت‌هایی از گلستان سعدی

احمد پاکتچی*

چکیده

در الگوی پیشنهادی برای تحلیل ناامنی نشانه‌ای، از میان سه حالت رفتاری، رفتار منفعل و سلطه‌جو در دو وضعیت کرانه‌ای و رفتار تعاملی فعال در وضعیت سوم میانه‌ای دانسته شده است. در وضعیت انفعال، تعامل ارتباطی در نقطهٔ صفر قرار دارد و مخاطب ساکت، و به تصحیح ارتباط بی‌توجه و ناامید است. در وضعیت سلطه‌طلبی، مخاطب به‌دنبال واسازی دلالت‌هاست و تصحیح افراطی او باز به‌نوعی به قطع تعامل ارتباطی می‌انجامد و تنها ضامن حفظ تعامل و تصحیح متقابل دریافت‌ها، اهمیت دادن به بازخوردهای حین ارتباط و ایفای نقش فعال از سوی دو طرف ارتباط است. در حالت حفظ ارتباط، ازنظر قدرت، میان فاصلهٔ طرفین ارتباط با فاصلهٔ ارتباط و تناسب عکس با بسامد ارتباط تناسب مستقیمی وجود دارد؛ درحالی که در وضعیت جدایی، به‌سبب گراییدن ارتباط به قطع و از دست رفتن پویش ارتباط، عملاً در تنش و بسامد ارتباط، فاصلهٔ قدرت نقشی ایفا نمی‌کند.

برای اجرای این الگو، باب اول *گلستان* سعدی: در سیرت پادشاهان به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی تحقیق برگزیده شده است. وضعیت جدایی و قطع ارتباط را می‌توان در نمونه‌هایی مانند رفتار هرمز پادشاه با وزیران پدرش و نیز در رویارویی درویش صحرانشین با پادشاه بازجست. درمورد نخست، فاصلهٔ قدرت اندک و درمورد دوم، فاصلهٔ قدرت بسیار است؛ اما

* عضو هیئت علمی گروه الهیات، دانشگاه امام صادق apakatchi@gmail.com

در شرایط ارتباط تفاوت مهمی دیده نمی‌شود. حکایت‌هایی مانند همراهی سیه‌گوش با شیر، نمونه‌هایی از حفظ ارتباط با فاصلهٔ قدرت اندکی است که با ارتباطی مستمر و پربسامد و در عین حال کم‌تنش همراه است. در سوی دیگر، باید به مواردی مانند داستان درویش صالح و مردم‌آزار اشاره کرد که نمونه‌ای از حفظ ارتباط با فاصلهٔ قدرت بسیار، ارتباط کم‌بسامد و در حین وقوع، و دارای تنش بالاست. مقالهٔ حاضر از سویی به‌دنبال آن است که از ظرفیت‌های متون ادبی و یادمان‌های فرهنگی بومی برای گسترش دانش نشانه‌شناسی بهره گیرد و از سوی دیگر می‌خواهد از این رهگذر، در روش تحلیل و نقد متون ادبی افق تازه‌ای بگشاید.

واژه‌های کلیدی: ناامنی نشانه‌ای، امنیت نشانه‌ای، ارتباط، نشانه‌شناسی ادبیات، *گلستان* سعدی.

مقدمه

این مقاله درپی آن است تا الگوی ناامنی نشانه‌ای،[1] به‌عنوان الگوی برآمده از حیطهٔ مشترک زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، مورد بازنگری قرار گیرد و براساس واکاوی الگو و بازسازی و گسترش آن، صورتی تکمیل‌شده از آن ارائه شود. مسئلهٔ ناامنی نشانه‌ای با رخداد ارتباط[2] پیوند مستقیمی دارد؛ اما اساس طرحِ آن دربارهٔ ارتباطی است که میزان اطمینان دو طرف درباب استفاده از رمزگان برابر نباشد. چنین ناامنی می‌تواند به‌سادگی ارتباط را به‌سمت برقرار نشدن یا قطع سریع بکشاند؛ اما اگر به هر دلیلی ارتباط با وجود ناامنی استمرار یافت، وضعیت‌های متنوعی پدید می‌آید که موضوع بحث ناامنی نشانه‌ای است.

برای اجرای الگوی تکمیلی پیشنهادشده در این مقاله، *گلستان* سعدی و به‌ویژه باب اول آن: در سیرت پادشاهان به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی برگزیده شده است. این مقاله از سویی به‌دنبال آن است که از ظرفیت‌های متون ادبی و یادمان‌های فرهنگی بومی برای گسترش دانش نشانه‌شناسی بهره گیرد و از دگرسو می‌خواهد از این رهگذر افق تازه‌ای در روش تحلیل و نقد متون ادبی بگشاید.

1. semiotic insecurity
2. communication

۱. مبانی نظری

۱-۱. ناامنی زبانی به‌مثابهٔ پیشینه

برخی زمینه‌های این بحث را می‌توان در متونی با رویکرد روان‌شناختی و جامعه‌شناختی به زبان تا اواسط سدهٔ بیستم میلادی بازجست. اما ناامنی زبانی[1] به‌عنوان اصطلاحی شکل‌گرفته و مبحثی سامان‌یافته، در دههٔ ۱۹۶۰م از سوی ویلیام لباو[2] مطرح شد. او در اثری با عنوان *چینه‌بندیِ اجتماعی زبان انگلیسی در شهر نیویورک*، در آزمون‌هایی که از سخن‌گویان طبقهٔ متوسطِ پایین گرفته بود، به تمایز دو ویژگی زبانی توجه کرد: آنچه یک سخن‌گو به زبانی مشخص آن را ادای درست می‌انگارد و آنچه خود از روی عادت ادا می‌کند. او میزان انحراف این دو ویژگی از یکدیگر را شاخص ناامنی زبانی[3] خواند (Labov, 1966: 95).

دو سال بعد، لباو به موضوع بیش‌تصحیحی[4] نزد همان طبقه از سخن‌گویان نیویورکی پرداخت؛ بیش‌تصحیحی کوششی اغراق‌آمیز برای درست سخن گفتن به‌منظور نشان دادن تعلق خود به طبقه‌ای برتر است و حاصل آن نه زبان طبقهٔ برتر، بلکه زبانی آشفته است. در اینجا لباو مفهوم بیش‌تصحیحی را که از پیشتر هم به آن توجه داشت (Geerts, 1962: 138-140)، با موضوع ناامنی زبانی پیوند زد (Labov, 1968). در اثر اخیر، محور بحث «تغییر زبانی»[5] در جنبه‌های مختلف زبان است؛ پس می‌توان آن را نوشته‌ای در حوزهٔ زبان‌شناسی تاریخی به‌شمار آورد؛ اما ویژگی کار در آن است که بحث خود را در تغییر زبانی، به تغییراتی محدود کرده که عامل محرک تغییر، امری جامعه‌شناختی است. لباو هنگام سخن گفتن از الگوی گفتاری طبقهٔ متوسطِ پایین در نیویورک اشاره می‌کند که چگونه این طبقه کوشش می‌کند تا ویژگی‌های گفتاریِ خاص خود را پس زند و گفتارش را براساس الگوی گفتاریِ طبقهٔ بالاتر تصحیح کند؛ تصحیحی که عملاً راهی افراطی می‌پیماید و به بیش‌تصحیحی می‌انجامد؛ به آن معنا که کوشش این طبقه برای تقلید الگوی گفتاریِ طبقهٔ بالاتر، عملاً به خلق یک الگوی اغراق‌آمیز می‌انجامد که الگوی واقعیِ طبقهٔ بالاتر نیست (Labov, 1968a: 133 & 1968b: 117). لباو در

1. linguistic (in-) security
2. William Labov
3. index of linguistic insecurity (ILI)
4. hypercorrection
5. linguistic change

بازنگری خود بر مبحثی که سال‌ها بعد منتشر کرد، بر این نکته تمرکز کرد که آنچه در کشیده شدن سخن‌گو به‌سوی رفتارهایی مانند بیش‌تصحیحی و ناامنی زبانی مؤثر است، عواملی مانند احساس ضعف زبانی، بی‌اطمینانی و شرم است (Labov, 2001: 277).

در مطالعات این چند دهه، افزون‌بر تفاوت در طبقهٔ اقتصادی، گونه‌های دیگری از تفاوت نیز می‌توانست به رفتار بیش‌تصحیحی و موقعیت ناامنی زبانی منجر شود؛ در این‌باره به‌ویژه تفاوت در جنسیت (Geerts, 1962: 138-140; Labov, 2001: 274, 277 & 320)، تفاوت قوم‌شناختی (Labov, 2001: 247-248) و تفاوت کودک و بزرگ‌سال (Geeraerts, 2010: 186) مورد توجه قرار گرفته است.

۲-۱. الگوی ناامنی در نشانه‌شناسی

در پایان سدهٔ بیستم میلادی، مبحث ناامنی زبانی و پیوند آن با بیش‌تصحیحی از حوزهٔ زبان‌شناسی به نشانه‌شناسی راه یافت و در فضای این دانش، گستره‌ای جدید پیدا کرد. بومی‌سازی مبحث ناامنی در دانش نشانه‌شناسی مرهون کوشش ژان ماری کلنکنبرگ[1] از مکتب پاریس است که در اثری با عنوان *مختصری در نشانه‌شناسی عمومی*[2] آن را در حد چند صفحه بیان کرده است. درک کلنکنبرگ از شرایط ناامنی نشانه‌ای بسیار نزدیک به آخرین بیانی است که از لباو یاد شد، جز آنکه او این ناامنی را در حوزهٔ وسیعی از نظام‌های دلالتی تعمیم داده است. او نیز مبحث ناامنی را در حوزهٔ طبقات و موقعیت‌های اجتماعی متفاوت میان کاربران مطرح کرده و از این تفاوت به‌مثابهٔ مبنایی برای ایجاد تنوع در روابط اجتماعی یاد کرده است (Klinkenberg, 1996: 217-218).

درحالی که زبان‌شناسان اغلب رفتار بیش‌تصحیحی را مورد توجه قرار داده‌اند، کلنکنبرگ الگویی از سه حالت رفتاریِ ممکن را در شرایط ناامنی به‌دست داده است: خاموشی[3]، بیش‌تصحیحی[4] و تلافی[5]. در الگوی کلنکنبرگ، بیش‌تصحیحی تنها واکنش در شرایط نبود امنیت نیست؛ بلکه گاه کسی که در موقعیت نابرابرِ نشانه‌ای در معرض ارتباط قرار می‌گیرد،

1. Jean-Marie Klinkenberg
2. *Précis de Sémiotique Générale*
3. mutisme
4. hypercorrectisme
5. compensation

ممکن است در ارتباط کم‌کاری کند؛ یعنی به خاموشی روی آورد و ممکن است سعی کند با تغییر دادن مناسبات نشانه‌ای و برهم زدن آن رابطهٔ نابرابر، به‌گونه‌ای خود را از شرایط مغلوب بودن خارج کند؛ یعنی به تلافی روی آورد (Ibid؛ برای معرفی این الگو و اجرای آن دربارهٔ یک فیلم ایرانی، ر.ک معین، ۱۳۸۹).

در واکاوی الگوی کلنکنبرگ و الگوی پیشین آن نزد لباو، سه اصل را می‌توان استخراج کرد:

اصل ۱: رمزگان[1] مورد استفاده به‌اندازه‌ای مشترک است که انتظار برقراری ارتباط- هرچند به‌طور نسبی- می‌رود.

اصل ۲: رمزگان مورد استفاده دارای زیررمزگان[2]هایی است که می‌تواند برقراری ارتباط را با مشکل روبه‌رو کند.

اصل ۳: یک زیررمزگان به‌عنوان زیررمزگانِ مسلط شناخته می‌شود که همین سلطه شرایط ناامنی را برای استفاده‌کنندگان از زیررمزگان نامسلط فراهم کرده است.

رفتارهای سه‌گانه در الگوی کلنکنبرگ را نیز می‌توان این‌گونه صورت‌بندی کرد:

۱. رفتار خاموشی: طرف نامسلط نقش خود را در ارتباط به حداقل- در حد مشترکات رمزگان- کاهش می‌دهد و در محدودهٔ تفاوت‌ها، در حالت سکوت قرار می‌گیرد. طرف نامسلط چالش ارتباط را به نفع طرف مسلط تغییر می‌دهد و قصد دارد طوری ارتباط گیرد که در فرایند ارتباط از سوی طرف مسلط تحمل شود.

۲. رفتار بیش‌تصحیحی: طرف نامسلط سعی در تقلید زیررمزگان طرف مسلط دارد که اغلب اغراق‌آمیز یا دست‌کم تصنعی است و روند ارتباط را به نفع طرف مسلط پیش می‌برد. طرف نامسلط قصد دارد به‌گونه‌ای ارتباط گیرد که خود را به‌عنوان عضوی از طرف مسلط معرفی کند.

۳. رفتار تلافی: طرف نامسلط سعی دارد زیررمزگان خود را به‌اندازهٔ زیررمزگان مسلط مهم جلوه دهد و روند ارتباط را به نفع خود تغییر دهد. طرف نامسلط قصد دارد طوری ارتباط بگیرد که سلطهٔ طرف مسلط را به چالش بکشد.

---

1. code
2. sub-code

فقط درحد مقایسه می‌توان دید که این الگو تا چه اندازه به الگوی کارن هورنای دربارهٔ گونه‌های شخصیتی در روان‌شناسی نزدیک شده است. هورنای هنگام سخن گفتن از گونه‌شناسی شخصیت‌ها، درمقام دفاع دربرابر نگرانی‌ها، سه گونه شخصیت را با سه نوع دفاع معرفی کرده است: موضع گیرنده به‌سوی مردم یا شخصیت تسلیم‌شونده[1] و سلطه‌پذیر، موضع گیرنده دربرابر مردم یا شخصیت پرخاشگر[2] و سرانجام دوری‌گزیننده از موضع‌گیری یا شخصیت منزوی[3] (Horney, 1945). از عبارات کلنکنبرگ آشکارا برمی‌آید که او نیز از الگوهای روان‌شناسی کمک گرفته است. درمقام مقایسه، شخصیت تسلیم‌شونده با طرف گراینده به بیش‌تصحیحی، شخصیت پرخاشگر با طرف گراینده به تلافی و شخصیت دوری‌گزین با طرف گراینده به خاموشی قابل مقایسه است؛ هرچند نباید انتظار داشت انطباق میان سه حالت این دو الگو وجود داشته باشد.

از آنچه گفته شد برمی‌آید که مسئلهٔ ناامنی نشانه‌ای چه نزد کلنکنبرگ و چه نزد زبان‌شناسانی مانند لباو، مربوط به جایی است که یک ارتباط تحقق می‌یابد؛ درحالی که دو طرف فراتر از آنچه به خودِ ارتباط بازمی‌گردد، درگیر نوعی نابرابری موقعیتی نیز هستند: آن طرفِ ارتباط که نمایندهٔ زیررمزگان مسلط است، در موقعیت امنیت نشانه‌ای قرار دارد و نیازی نمی‌بیند که جز استفادهٔ عادی از زیررمزگان خود، نگران چیزی باشد. طرف دیگر که نمایندهٔ زیررمزگان نامسلط است، احساس ناامنی می‌کند و ناچار است برای جبران این ناامنی واکنش‌های مختلف دفاعی از خود نشان دهد.

۳-۱. سطوح ناامنی

باوجود گام مهمی که کلنکنبرگ در تکمیل الگوی ناامنی زبانی و صورت‌بندی الگوی ناامنی نشانه‌ای برداشته است، هنوز جوانب مختلفی هست که در آن الگو جای بسط دارد. تا آنجا که به دانشی مثل نشانه‌شناسی یا زبان‌شناسی بازمی‌گردد، در میان زیررمزگان‌های مختلف یا گویش‌های صنفی و طبقه‌ای نمی‌توان به‌اعتبار آنچه هستند، امتیازی قائل شد و یکی را معتبر و

1. compliant personality
2. aggressive personality
3. detached personality

ممتاز و دیگری را نامعتبر و پست شمرد؛ نکته‌ای که برخی از آنان که دربارهٔ ناامنی زبانی- نشانه‌ای بحث کرده‌اند نیز آن را مورد توجه قرار داده‌اند (برای نمونه ر.ک Hudson, 1980: 203-206). پس آنچه در بخش پیشین دربارهٔ موضوع سلطه گفته شد، بازگشتش به چیزی بیرون از رمزگان مورد استفاده در ارتباط است؛ اما از آنجا که سلطه نوعی ارتباط معنادار است، پس بی‌تردید در یک فضای نشانه‌ای و براساس رمزگانی دیگر معنادار شده است. بنابراین، در بحث امنیت نشانه‌ای، درگیر دو رمزگان هستیم: رمزگان سطح پایین که در آن ارتباط از آن جنس که مورد نظر لباو و کلنکنبرگ بوده است، برقرار می شود و رمزگان سطح بالا که در آن روابط سلطه تعریف می‌شود.

با این توضیح، حتی اگر موضوع سخن ما دربارهٔ امنیت زبانی به همان معنایی باشد که زبان‌شناسان دربارهٔ آن سخن می‌گویند؛ تنها رمزگانِ سطح پایین، یک زبان به‌معنای زبان‌شناختی است و رمزگانِ سطح بالا در همان ارتباط، به حوزهٔ نشانه‌شناسی رجوع خواهد کرد. بر همین پایه است که می‌توان گفت ناامنی در ارتباط، به‌لحاظ ماهیت، ناامنی نشانه‌ای است و سرنوشت طبیعیِ این مبحث بوده که سرانجام به حوزهٔ نشانه‌شناسی کشیده شود. برای کسانی مانند لباو که کوشیده‌اند مسئله را در همان حوزهٔ زبان‌شناسی تحلیل کنند و به رمزگان سطح بالا از منظری نشانه‌شناسی نپرداخته‌اند، درواقع معنای ناامنی واسازی شده است؛ به همین سبب است که لباو پیشنهاد می‌کند به‌جای «ناامنی زبانی» بهتر است از «تحرک زبانی» سخن به میان آید (Labov, 2001: 277).

در بازگشت به موضوع سلطه و رمزگان سطح بالا در ناامنی نشانه‌ای- هرچند گذرا- باید به تحلیل مفهوم سلطه پرداخت. سلطه[1]، چه در تعریف‌های فرهنگ‌نامه‌ای و چه اصطلاحی، ناظر به حالتی است میان دو طرف که در آن یکی از دو- خودآگاه یا ناخودآگاه- تلاش دارد با ابزارهایی رفتار طرف دیگر را وارسی کند و آن طرف را به رفتار و عملکردی وادارد که مطلوب خویش است. این ابزارها می‌تواند ناشی از رمزگان‌های متنوع اجتماعی باشد که به شکل‌های مختلف، مفعولِ سلطه را به‌سوی پذیرش سلطه سوق می‌دهد و او را متقاعد می‌کند که پذیرش سلطه تأمین‌کنندهٔ منافع او و عدم پذیرش آن تهدیدی برای منافع اوست. با این پذیرش، نوعی همسویی ثانوی میان منافع دو طرف ایجاد می‌شود و به همان اندازه که از سوی

1. dominance

طرف مسلط توقعِ پذیرش سلطه وجود دارد، از سوی طرف نامسلط نیز نوعی توقعِ منفعل به تأمین منافعش حس می‌شود.

با این تفصیل، ناامنی نشانه‌ای را در دو سطح رمزگان می‌توان مطالعه کرد: هم در سطح بالا یعنی رمزگانی که روابط سلطه در آن معنادار می‌شود و هم در سطح پایین یعنی رمزگانی که در پیام‌رسانی روزمره میان مسلط و نامسلط از آن استفاده می‌شود و از لباو تا کلنکنبرگ، همه به همین سطح اخیر پرداخته‌اند.

۴-۱. الگوی پیشنهادی

الگوی پیشنهادی برای بسط مبحث ناامنی نشانه‌ای آن است که این ناامنی در دو سطح مطالعه شود: در رمزگان سطح بالا، ناامنی به دو شکل امکان بروز دارد: در طرف مسلط، این ناامنی می‌تواند به‌صورت ترس از سلطه‌پذیری و فرمان‌بری خود را نشان دهد و در طرف نامسلط، این ناامنی می‌تواند به صورت ترس از برآورده شدن توقعات و دور شدن روابط سلطه از منافع اولیهٔ طرف نامسلط باشد. در رمزگان سطح پایین، ناامنی نشانه‌ای برای طرف مسلط منتفی است؛ زیرا در موضع قدرت قرار دارد و همین قدرت- در این سطح- امنیت نشانه‌ای را برای او تأمین می‌کند. اما دربارهٔ طرف نامسلط برای تحلیل ناامنی نشانه‌ای، سه حالت قابل تصور است:

الف. طرف مسلط کنش فعالانه دارد و طرف نامسلط در مواردی که به تفاوت زیررمزگان‌ها مربوط می‌شود، خاموش می‌ماند (رفتار خاموشی، قابل مقایسه با شخصیت منزوی).

ب. طرف نامسلط کنش فعالانه دارد؛ اما به‌سبب ناآگاهی و ناتوانی درباب استفاده از زیررمزگان طرف مسلط، کوشش دارد تا آن را بی‌پروا تقلید کند (رفتار بیش‌تصحیحی، قابل مقایسه با شخصیت سلطه‌پذیر).

ج. طرف مسلط و نامسلط، هر دو، کنش فعالانه دارند و هرکدام به‌دنبال دفاع از موضع زیررمزگان خود هستند؛ رفتاری که کلنکنبرگ آن را تلافی خوانده است و پیشتر با شخصیت پرخاشگر نزد روان‌شناسان قابل مقایسه دانستیم. اما شاید مرجّح آن باشد که به‌جای تلافی، آن را رفتار چالشی بنامیم؛ چالشی از آن حیث که طرف نامسلط نه حاضر است سلطه را- چه به‌نحو خاموشی و چه به‌نحو بیش‌تصحیحی- بپذیرد و نه حاضر است از فضای ارتباط خارج شود. بنابراین، طرف نامسلط درگیر یک چالش مستمر در حفظ فاصلهٔ خود از طرف ارتباط

است؛ فاصله‌ای که نباید از حدی نزدیک‌تر شود که به پذیرش سلطه بینجامد و نباید آن‌قدر دور باشد که به قطع ارتباط منجر شود.

در این میان، رفتار خاموشی- که در آن فقط طرف مسلط فعال است- و رفتار بیش‌تصحیحی- که در آن طرف نامسلط فعال است و سکوت توأم با شگفتی یا تمسخرِ طرف مسلط را همراه دارد- دو رفتار کرانه‌ای‌اند که فرایند را به ارتباطی کم‌تحرک تبدیل می‌کنند. درمقابل، در وضعیت سوم یعنی رفتار چالشی، به‌دلیل نقش فعالانه‌ای که هر دو طرف ایفا می‌کنند، ارتباط پرتحرک است. به عبارت دیگر، در وضعیت خاموشی، تعامل ارتباطی در موارد اختلاف زیررمزگان‌ها به‌سمت رکود می‌گراید و طرف نامسلط به تصحیحِ ارتباط بی‌توجه و ناامید است. در وضعیت بیش‌تصحیحی، طرف نامسلط به‌دنبال رفت‌وآمدی آزاد و بی‌تعهد میان زیررمزگان خود و دیگر است و تصحیح افراطیِ او باز به‌نوعی فرایند ارتباط را به رکود سوق می‌دهد. در وضعیت سوم، به فرض آنکه این اصرار دوسویه بر سخن گفتن هر طرف با زیررمزگان خود به قطع ارتباط نینجامد و شرایط بردباری[1] و تحمل نسبی بر ارتباط حاکم باشد، ارتباط استمرار می‌یابد؛ در عین اینکه چالش در آن باقی است. در این‌باره که وجه تناسب میان فاصلهٔ قدرت با بسامد جابه‌جایی پیام و تنش میان دو طرف چیست، می‌توان از این مبنا در نشانه‌شناسی فرهنگی استفاده کرد که وجود فاصلهٔ بسیار و فقدان وضعیت‌های میانی، توازن در ارتباط را دچار مشکل می‌کند. در چنین شرایطی، رخداد ارتباط دارای فشار شکننده و سانحه‌وار است (Lotman & Uspenski, 1977: 4-7)؛ ازهمین‌رو امکان تکرار یا دست‌کم بسامد بالا را ندارد. در وضعیت سوم، فاصله‌گذاری و بسامد ارتباط میان طرفین می‌تواند در بسط الگو مورد توجه قرار گیرد و با استفاده از الگوی تنشی[2] مکتب پاریس و دو پارامتر فشاره و گستره،[3] به ابزار تحلیلی کارآمد مبدل شود (دربارهٔ این الگو ر.ک شعیری، ۱۳۸۵: ۳۴ بب؛ Fontanille, 2003: 103-108).

اکنون با تمرکز بر وضعیت چالشی، می‌توان نشان داد میان فاصلهٔ طرفین ارتباط ازحیث قدرت با فشاره و گسترهٔ ارتباط تناسب ویژه‌ای وجود دارد؛ هرقدر فاصلهٔ قدرت افزایش یابد،

1. toleration
2. tensive schema (schéma tensif)
3. tension vs. étendu

فشارهٔ تنشی در ارتباط بیشتر و گستره کمتر می‌شود و هراندازه فاصلهٔ قدرت کمتر شود، فشارهٔ تنشی کمتر و گسترهٔ ارتباط بیشتر می‌شود. این درحالی است که در دو وضعیت خاموشی و بیش‌تصحیحی، به‌سبب گراییدن ارتباط به رکود و از دست رفتن پویش ارتباط، عملاً فاصلهٔ قدرت در فشاره و گسترهٔ ارتباط نقش مهمی ایفا نمی‌کند.

۲. ناامنی در رمزگان سطح بالا در *گلستان*

برای اجرای الگوی توسعه‌یافتهٔ ناامنی نشانه‌ای، *گلستان* سعدی را برگزیده‌ایم. درباب بحث این مقاله، این کتاب از نمونه‌های پرشماری برخوردار است و به‌سبب همین فراوانی، اغلب بر باب اول *گلستان*: در سیرت پادشاهان تکیه کرده‌ایم. از آنجا که طیف وسیعی از بحث ناامنی نشانه‌ای به موضوع سلطه مربوط می‌شود، انتخاب این باب کاملاً معنادار است و گزینشی تصادفی نیست.

۱-۲. ناامنی از جانب طرف مسلط

یکی از مضامین تکرارشونده در *گلستان* سعدی و ازجمله در باب سیرت پادشاهان، تأکید بر این اصل است که رابطهٔ سلطه رابطه‌ای دوسویه و خدشه‌پذیر است. در این اثر به ارتباط‌هایی اشاره می‌شود که در آن‌ها این سلطه به چالش کشیده شده و طرف مسلط در شرایط ناامنی قرار گرفته است. از آن جمله است:

> پادشاهی را شنیدم که به کشتن اسیری اشارت کرد. بیچاره در حالت نومیدی به زبانی که داشت ملک را دشنام دادن گرفت و سَقَط گفتن که گفته‌اند: هرکه دست از جان بشوید، هرچه در دل دارد بگوید... ملک پرسید که چه می‌گوید؟ یکی از وزرای نیک‌محضر گفت: ای خداوند جهان همی‌گوید: «والکاظمین الغیظ و العافین عن الناس» [آل‌عمران: ۱۳۴]. ملک را رحمت در دل آمد و از سر خون او درگذشت. وزیر دیگر که ضد او بود گفت: ابنای جنس ما را نشاید که در حضرت پادشاهان جز به راستی سخن گفتن، این ملک را دشنام داد و سقط گفت. ملک روی از این سخن درهم کشید و گفت: مرا آن دروغ پسندیده‌تر آمد از این راست که تو گفتی که روی آن در مصلحتی بود و بنای این بر خبثی (سعدی، ۱۳۶۸: ۵۸، حکایت ۱).

مصلحتی که پادشاه از آن سخن می‌گوید، درواقع حفظ حرمت پادشاه نزد رعیت است و نگرانی وزیر نیک‌محضر و خود پادشاه آن است که دشنامِ آن اسیر موجب واکاوی شرایط سلطه و کاستن از ابهت پادشاه نشود.

سعدی در جایی دیگر از *گلستان* نمونهٔ دیگری آورده است:

> طایفه‌ای دزدان عرب بر سر کوهی نشسته بودند و منفذ کاروان بسته، و رعیت بلدان از مکاید ایشان مرعوب و لشکر سلطان مغلوب. به‌حکم آنکه ملاذی منیع از قلهٔ کوهی به‌دست آورده بودند و ملجأ و مأوای خود کرده. مدبّران ممالک آن طرف در دفع مضرات ایشان مشاورت کردند که اگر این طایفه هم برین نسق روزگاری مداومت نمایند، مقاومت ممتنع گردد: *درختی که اکنون گرفته است پای/ به نیروی مردی برآید ز جای/ و گر همچنان روزگاری هلی/ به گردونش از بیخ بر نگسلی/ سر چشمه شاید گرفتن به بیل/ چو پر شد نشاید گذشتن به پیل* (همان، ۶۰-۶۱، حکایت ۴).

تمام نگرانی «مدبّران ممالک» آن بود که این طایفهٔ دزدان شوکت سلطان را خدشه‌دار کنند و ابهت او را از دل رعیت ببرند و شرایط سلطه را سست کنند؛ به‌ویژه در ابیات اخیر تأکید بر آن است که اگر شرایط سلطه حتی در سطحی محدود واکاوی شود، از واکاوی کلی و فروریختن سلطنت فاصلهٔ چندانی نخواهد داشت. اشاره به نقش کلیدی «مداومت» بر آن نسق را می‌توان با الگوی تنشی، نوعی بسط در گستره تلقی کرد که براساس تحلیلی که در سطرهای پیش بیان شد، عملاً می‌تواند از فاصلهٔ قدرت بکاهد و بر روابط سلطه آسیبی جدی وارد آورد.

۲-۲. ناامنی از جانب طرف نامسلط

سعدی در *گلستان* بارها به مواردی اشاره می‌کند که در آن، افراط طرف مسلط در اعمال سلطه به طرف مقابل می‌تواند زمینهٔ ناامنی برای طرف نامسلط را فراهم آورد و او را به آن سمت سوق دهد که ارتباط موجود تأمین‌کنندهٔ منافعش نیست. ازجمله می‌توان به این حکایت اشاره کرد:

> یکی را از ملوک عجم حکایت کنند که دست تطاول به مال رعیت دراز کرده بود و جور و اذیت آغاز کرده، تا به جایی که خلق از مکاید ظلمش به جهان به‌رفتند و از کربت جورش راه غربت گرفتند. چون رعیت کم شد، ارتفاع ولایت نقصان پذیرفت و خزینه تهی ماند و دشمنان زور آوردند (همان، ۶۳، حکایت ۶).

همین مفهوم نه در قالب حکایت، بلکه در قالب قاعدهٔ کشورداری در جای دیگری از *گلستان* نیز آمده است: «پادشاه باید که تا به‌حدی خشم بر دشمنان نراند که دوستان را اعتماد نماند. آتش خشم، اول در خداوندِ خشم افتد، پس آنگه که زبانه به خصم رسد یا نرسد.» (همان، ۱۷۳).

گونه‌ای دیگر از پرداختن به دوسویه بودنِ روابط سلطه و تکیه بر توقعی که سلطه‌پذیر از سلطه‌گر دارد، در حکایت درویشی در *گلستان* بازتاب یافته است که به‌سبب فقدان توقع از پادشاه- آن‌گاه که در معرض ارتباطی با پادشاه قرار گرفته- براساس آن رمزگانی که از او انتظار می‌رفته، عمل نکرده است:

> درویشی مجرد به گوشهٔ صحرایی نشسته بود. یکی از پادشاهان بر او بگذشت. درویش از آنجا که فراغ ملک قناعت است، سر برنیاورد و التفاتی نکرد. سلطان از آنجا که سطوت سلطنت است به‌هم برآمد و گفت: این طایفهٔ خرقه‌پوشان امثال حیوان‌اند و اهلیت و آدمیت ندارند. وزیر نزدیک‌تر آمد و گفت ای درویش، پادشاه وقت بر تو بگذشت. چرا سر بر نیاوردی و شرایط ادب به تقدیم نرسانیدی؟ گفت: ملک را بگوی که توقع خدمت از کسی دار که توقع نعمت تو دارد. دیگر بدان که ملوک از بهر پاس رعیت‌اند، نه رعیت از بهر طاعت ملوک... ملک را گفتار درویش استوار آمد، گفت: چیزی از من بخواه. گفت: می‌خواهم که دیگر زحمت من ندهی (همان، ۸۰، حکایت ۲۸).

۳-۲. ناامنی از هر دو طرف

شکننده‌ترین ارتباط و بیشترین حد ناامنی نشانه‌ای در رمزگان سطح بالا در آنجاست که نگرانی و ناامنی از هر دو طرف سلطه وجود دارد؛ هم طرف مسلط نگرانِ فرمان‌برداری است و هم طرف نامسلط نگران تأمین منافعش درصورت فرمان بردن. یکی از بهترین نمونه‌ها در *گلستان* برای چنین گونه‌ای از ناامنی نشانه‌ای در حکایت رفتار هرمز پادشاه با وزیران پدرش دیده می‌شود:

> هرمز را گفتند: وزیران پدر را چه خطا دیدی که بند فرمودی؟ گفت: خطایی معلوم نکردم، ولیکن دیدم که مهابت من در دل ایشان بیکران است و بر عهد من اعتماد کلی ندارند، ترسیدم از بیم گزند خویش آهنگ هلاک من کنند پس قول حکما را کار بستم که گفته‌اند: *از آن کز تو ترسد بترس ای حکیم/ وگر با چنو صد برآیی به جنگ/ از آن مار بر پای راعی زند/ که ترسد سرش را بکوبد به سنگ/ نبینی که چون گربه عاجز شود/ برآرد به چنگال چشم پلنگ* (همان، ۶۵، حکایت ۸).

در اینجا سعدی نشان داده است که چگونه هرمز ترسِ وزیران را از خود حس کرده و این ترس در خودش نیز ایجاد ترس کرده است؛ هرمز از فرمان‌برداری وزیران ترس دارد و وزیران از تأمین جان و جاه خود نزد هرمز. در اشعار هم با تمثیل‌های مختلف نشان داده است که چگونه ترس دربرابر ترس به خدشه‌دار شدن ارتباط به‌نحوی فاجعه‌آمیز منجر می‌شود.

۴-۲. ناامنی ناشی از اختلال رمزگان

گاهی ناامنی به رمزگان سطح بالا بازمی‌گردد؛ ولی نه یک‌طرفه است و نه میان دو طرف سلطه؛ بلکه به نوعی بی‌نظمی بازمی‌گردد که در آن دلالت‌ها مدلول خود را گم می‌کنند و نوعی تحیّر نشانه‌ای پدید می‌آید. در این موارد، این تحیّر و غیر قابل پیش‌بینی بودن ارتباط‌ها ناشی از اختلال رمزگان است که موجب ناامنی نشانه‌ای است نه ترسی که میان دو طرف ارتباط پدید آمده باشد. بهترین نمونه از این‌دست ناامنی نشانه‌ای را می‌توان در این حکایت سعدی بازجست:

> ... حکایت آن روباه مناسب حال توست که دیدندش گریزان و بی‌خویشتن افتان و خیزان. کسی گفتش: چه آفت است که موجب چندین مخافت است؟ گفت: شنیدم شتر را به‌سخره می‌گیرند. گفتند: ای شیفتهٔ (سفیه) لایعقل شتر را با تو چه مناسبت و تو را بدو چه مشابهت؟ گفت: خاموش که اگر حسودان به‌غرض گویند شتر است و گرفتار آیم، که را غم تخلیص من باشد تا تفتیش حال من کند؟ و تا تریاق از عراق آورده باشند، مارگزیده مرده باشد. همچنین تو را فضل است و دیانت و تقوا و امانت، اما متعنتان در کمین‌اند و مدعیان گوشه‌نشین. اگر آنچه حسن سیرت توست به‌خلاف تقریر کنند و در معرض خطاب پادشاه افتی، که را در آن حالت مجال مقالت باشد؟ پس مصلحت آن بینم که ملک قناعت را حراست کنی و ترک ریاست گویی... (همان، ۷۱، حکایت ۱۶).

هم در تمثیل شتر و روباه گمشدگیِ دلالت‌ها منشأ نگرانی است و هم در اصل حکایت می‌توان ناامنی نشانه‌ای ناشی از اختلال رمزگان را بازجست. در حکایت، فردی اهل دیانت و تقوا که برخلاف توصیهٔ سعدی به منصبی دولتی می‌رسد، به خیانت متهم می‌شود و مرزهای خدمت و خیانت گم می‌شود.

۳. ناامنی در رمزگان سطح پایین در *گلستان*

ناامنی نشانه‌ای در رمزگان سطح پایین درواقع همان‌گونه از ناامنی است که کسانی مانند کلنکنبرگ به آن پرداخته‌اند؛ اما در این بخش، این سطح از ناامنی را با الگوی تکمیل‌شده در بخش اول این مقاله، در نمونه‌هایی از *گلستان* سعدی جست‌وجو خواهیم کرد.

۳-۱. وضعیت خاموشی

در فرهنگ ایرانی در ارتباط بین خردمند و بی‌خرد، همواره به سکوت و خاموشی توصیه شده است. افزون‌بر ضرب‌المثل مشهور «جواب ابلهان خاموشی است»، می‌توان همین مضمون را در متون نظم و نثر فارسی به‌وفور بازجست. در *گلستان* سعدی نیز بازتابی از همین مضمون مشاهده می‌شود، آنجا که در حکایتی می‌آورد: «جالینوس ابلهی را دید دست در گریبان عالمی زده، و بی‌حرمتی همی‌کرد. گفت: اگر این دانا بودی، کار او با نادان بدین جایگه نرسیدی.» (همان، ۱۲۹، حکایت ۵). یعنی آنچه به‌طور عادی از عالِم انتظار می‌رفته، آن بوده که ارتباط خود را با ابله با راهبرد خاموشی، از تنش دور نگاه دارد و افتادن او در این چالش بدان معناست که برخلاف انتظار، راه خاموشی درپیش نگرفته است؛ پس آن‌سان که به‌نظر می‌آید خردمند نبوده است. در سوی دیگر، سعدی همین داستان را از سمت بی‌خرد می‌نگرد، آنجا که می‌گوید: «نادان را به از خاموشی نیست و اگر این مصلحت بدانستی، نادان نبودی.» (همان، ۱۷۶). البته، باید توجه داشت در رویارویی با عدم امنیت نشانه‌ای، خاموشی تنها راهبرد نیست و می‌توان با اهداف دیگری هم راه خاموشی درپیش گرفت. نمونه‌هایی از این اهداف متنوع را می‌توان در باب چهارم *گلستان* سعدی یافت که عنوان آن «در فواید خاموشی» است.

۳-۲. وضعیت بیش‌تصحیحی

در *گلستان* بارها به‌طور تلویحی به وضعیت بیش‌تصحیحی اشاره شده و سعدی از افتادن در دام آن پرهیز داده است؛ از آن‌جمله می‌توان به این قطعه اشاره کرد: «هرکه با داناتر از خود جدل کند تا بدانند که داناست، بدانند که نادان است: *چون درآید مه از تویی به سخن/ گرچه به دانی، اعتراض مکن*» (همان، ۱۷۷).

برخی سخنان کوتاه نیز به‌نوعی به این وضعیت اشاره دارد؛ مانند آنچه دربارهٔ اظهار فضل جاهل یا دربارهٔ بلندآوازی طبل غازی آمده است: «هرکه در پیش سخن دیگران افتد تا مایهٔ فضلش بدانند، پایهٔ جهلش بشناسند.» (همان، ۱۸۶). «دانا چون طبلهٔ عطار است، خاموش و هنرنمای و نادان چو طبل غازی، بلندآواز و میان‌تهی.» (همان، ۱۸۰).

در داستان خطیب بدآواز نیز می‌توان شمّه‌ای از بیش‌تصحیحی را یافت، آنجا که او فنّ خطیبان را در بلند کردن صدایشان نادرست دریافته بود. پندار خطیبی دربارهٔ سخنوری‌اش افراط‌آمیز و ناآگاهانه بود و سرانجام با میانجی‌گری خطیبی دیگر بر خطای خود آگاه شد:

> خطیبی کریه‌الصوت خود را خوش‌آواز پنداشتی و فریاد بی‌فایده داشتی. گفتی نعیب غراب‌البین در پردهٔ الحان است یا آیت «ان انکر الاصوات لصوت الحمیر» در شأن او... مردم قریه به‌علت جاهی که داشت بلیّتش می‌کشیدند و اذیتش را مصلحت نمی‌دیدند تا یکی از خطبای آن بوم که با وی عداوتی نهانی داشت باری بپرسیدن رفتش. گفت: تو را خوابی دیده‌ام، خیر باد! گفت: چه دیدی؟ گفت: چنان دیدمی که تو را آوازی خوش بودی و خلق از نفست در آسایش بودندی. گفت: این چه مبارک خواب است که دیدی که مرا بر عیب خود واقف کردی، معلوم شد که آواز ناخوش دارم و خلق از نفسم در رنج‌اند، توبه کردم که از این پس خطبه نخوانم مگر به‌آهستگی: *از صحبت دوستی برنجم/ کاخلاق بدم حسن نماید/ عیبم هنر و کمال بیند/ خارم گل و یاسمن نماید/ کو دشمن شوخ‌چشم ناپاک/ تا عیب مرا به من نماید* (همان، ۱۳۱، حکایت ۱۲).

۳-۳. وضعیت چالشی

مسئلهٔ حفظ فاصله و اهمیت آن در وضعیت چالشی در *گلستان* سعدی نمونه‌های کارآمدی دارد. برای موردی که یک وضعیت چالشی درنهایت به قطع ارتباط منجر می‌شود، می‌توان به مناظرهٔ عالمی معتبر با یکی از ملاحده اشاره کرد که در آن، هریک بر زیررمزگان خود تأکید داشته‌اند و سرانجام عالم معتبر که نگران بوده است با زیاده کفر شنیدن از ملحد دچار آسیب شود، مناظره را به‌پایان آورده و ارتباط را قطع کرده است. در این حکایت، با ارتباطی چالشی روبه‌روییم. رابطهٔ دو زیررمزگان وضعیتی گسیخته و شکننده داشته و سرانجام امکان استمرار نیافته است. سعدی در این حکایت چنین آورده است:

> یکی از علمای معتبر را مناظره افتاد با یکی از ملاحده لعنهم الله علی حده، و به حجت با او برنیامد؛ سپر بینداخت و برگشت. کسی گفتش: تو را با چندین علم و فضل با

بی‌دینی حجت نماند؟ گفت: علم من قرآن است و حدیث و گفتار مشایخ و او بدین‌ها معتقد نیست و نمی‌شنود. مرا به شنیدن کفر او چه حاجت؟ (همان، ۱۲۹، حکایت ۴).

مضمون همین رابطه در مناظره را می‌توان در ابیاتی از *گلستان* بازجست که اگر کسی مایل نیست در ارتباطی چالشی درگیر شود، همان بهتر که راه خاموشی درپیش گیرد:

نادهـــد مرد هوشمند جواب *مگر آنگـــه کز او سؤال کنند*

گرچه برحق بود فراخ‌سخن *حمل دعویـــش بر محال کنند*

(همان، ۱۸۶)

اما آنچه بیشتر به محور بحث مربوط می‌شود، مواردی است که در آن‌ها ارتباط به‌نحو مستمر تحقق می‌یابد و ارتباطی چالشی شکل می‌گیرد که در آن، بخش مهمی از همت ارتباط‌گیرنده مصروف حفظ فاصله‌ها میان دو حد می‌شود؛ حدی که به قطع ارتباط و پذیرش سلطه منجر می‌شود. در ارتباط‌های چالشی، میان فاصلهٔ قدرت در روابط سلطه با فشارهٔ ارتباط و گسترهٔ آن تناسب ویژه‌ای وجود دارد. هرچه فاصلهٔ قدرت بیشتر باشد، از فشارهٔ ارتباط کاسته می‌شود و گسترهٔ آن می‌تواند بسیار باشد و برعکس، هرچه فاصلهٔ قدرت کمتر باشد، بر فشارهٔ ارتباط افزوده می‌شود و گسترهٔ آن می‌تواند کوتاه باشد. در این‌باره، چنان‌که پیشتر اشاره شد، می‌توان از الگوی تنشی مکتب پاریس به‌خوبی استفاده کرد. از مواردی که می‌توان ارتباط چالشی با فاصلهٔ قدرت اندک و فشارهٔ پایین و گسترهٔ بالا در آن دید، داستان همراهی سیه‌گوش با شیر است. سیه‌گوش اگرچه به‌اندازهٔ شیر قوی نیست، مانند شیر حیوانی درنده است و در مقایسهٔ این دو حیوان با موجوداتی که شکار آن‌ها هستند، فاصلهٔ قدرت میان شیر و سیه‌گوش اندک و فاصلهٔ قدرت میان آن دو با شکاری مانند آهو بسیار است. در حکایتی از *گلستان* چنین آمده است:

سیه‌گوش را پرسیدند تو را ملازمت صحبت شیر به چه وجه اختیار آمد؟ گفت: تا فضلهٔ صیدش می‌خورم و از شرّ دشمنان در پناه صولتش زندگانی می‌کنم. گفتند اکنون که به ظلّ حمایتش درآمدی و به شکر نعمتش اقرار کردی، چرا نزدیک‌تر نیایی تا به حلقهٔ خاصانت درآرد و از بندگان مخلصت شمارد؟ گفت: از بطش او همچنان ایمن نیستم (همان، ۶۹، حکایت ۱۵).

در این مصداق، گسترهٔ ارتباط ازآن‌رو بسیار است که می‌توان انتظار داشت شیر با بسامدِ بسیار حیوانی را شکار کرده باشد و سیه‌گوش از بازماندهٔ شکار او خورده باشد؛ اما تعبیرهایی مانند ظلّ حمایت و اقرار به شکر نعمت نشان از فشارهٔ تنشی پایین در ارتباط دارد.

نمونهٔ دیگر از این‌دست در داستان وزیری دیده می‌شود که نزد ذوالنون، عارف نامدار مصری، شکوه آورده است، آنجا که می‌گوید:

> یکی از وزرا پیش ذالنون مصری آمد و همت خواست که روز و شب به خدمت سلطان مشغولم و به خیرش امیدوار و از عقوبتش ترسان. ذوالنون بگریست و گفت: اگر من خدای را عزوجل چنین پرستیدمی که تو سلطان را، ازجمله صدیقان بودمی: *گر نبودی امید راحت و رنج/ پای درویش بر فلک بودی/ ور وزیر از خدا بترسیدی/ همچنان کز ملک، ملک بودی* (همان، ۸۰، حکایت ۲۹).

تعبیرهای روشنی مانند امیدوار بودن وزیر به خیر سلطان و ترس از عقوبتش نشان‌دهندهٔ چالشی مستمر در این ارتباط است. تعبیر «روز و شب به خدمت سلطان مشغولم» به‌وضوح از پربسامدی و گسترهٔ بالای ارتباط حکایت دارد و تعبیرهایی مانند «خدمت» و «پرستش» از فشارهٔ تنشی پایین سخن می‌گوید؛ در عین اینکه می‌دانیم در مقایسهٔ میان سلطان، وزیر و رعیت، فاصلهٔ قدرت میان سلطان و وزیر اندک است و فاصله قدرت میان آن دو با رعیت بسیار است.

هر دو حکایت بالا نمونه‌هایی از ارتباط چالشی با فاصلهٔ قدرتی اندک است که با ارتباطی پربسامد همراه است. اما در سوی دیگر، باید به ارتباط‌هایی اشاره کرد که در آن‌ها فاصلهٔ قدرتی بسیار و بسامد ارتباط اندک است و انتظار می‌رود فشارهٔ تنشی در آن‌ها بالا باشد. از نمونه‌هایی که چنین گونه‌ای از ارتباط در آن بازتاب یافته، حکایت داستان درویش صالح و لشکریِ مردم‌آزار است، آنجا که می‌گوید:

> مردم‌آزاری را حکایت کنند که سنگی بر سر صالحی زد. درویش را مجال انتقام نبود سنگ را با خود همی‌داشت تا وقتی که ملک را بر آن لشکری خشم آمد و او را در چاه کرد. درویش درآمد و سنگش در سر انداخت. گفتا: تو کیستی و مرا این سنگ چرا زدی؟ گفت: من فلانم و این همان سنگ است که در فلان تاریخ بر سر من زدی. گفت: چندین وقت کجا بودی؟ گفت: از جاهت می‌اندیشیدم، اکنون که در چاهت دیدم فرصت غنیمت شمردم: *ناسزایی را که بینی بخت یار/ عاقلان تسلیم کردند اختیار/ چون نداری ناخن درنده‌تیز/ با ددان آن به، که کم گیری ستیز/ هرکه با*

پولادبازو پنجه کرد/ ساعد مسکین خود را رنجه کرد/ باش تا دستش ببندد روزگار/ پس به کام دوستان مغزش برآر (همان، ۷۵، حکایت ۲۱).

کل ارتباط یک کنش از طرف مسلط است که با واکنش بسیار پرتأخیر از طرف نامسلط پاسخ داده شده است؛ تفاوت میان زیررمزگانِ یک صوفی و زیررمزگانِ یک لشکری آشکارا قابل درک است که اصرار هر دو بر زیررمزگانِ خود، ارتباط را به ارتباطی چالشی تبدیل می‌کند. تأخیر در پاسخ‌گویی نشان از گسترهٔ پایین، و پرخشونت بودن کنش و واکنش نشان‌دهندهٔ فشارهٔ تنشی بالاست که ارتباط را به‌سوی خصمانه بودن کشیده است.

۴. نتیجه‌گیری

در این مقاله پیشنهاد شده است ناامنی نشانه‌ای در دو سطح مورد توجه قرار گیرد: در سطح بالا، یعنی رمزگانی که روابط سلطه در آن تعریف می‌شود و ناامنی ناشی از نابرابریِ نشانه‌ای در این روابط سلطه است؛ در سطح پایین، یعنی رمزگانی که با پذیرش روابط سلطه، طرف نامسلط را در شرایط ناامنی قرار می‌دهد. ناامنی نشانه‌ای در رمزگان سطح بالا می‌تواند دربرگیرندهٔ حالاتی مانند احساس ناامنی از سوی طرف مسلط، از سوی طرف نامسلط و از سوی هر دو طرف باشد یا ناشی از برهم خوردن نظام دلالتی باشد. ناامنی نشانه‌ای در سطح پایین، همواره از سوی طرف نامسلط احساس می‌شود و رفتارهای سه‌گانه‌ای در او ایجاد می‌کند که عبارت‌اند از: خاموشی، بیش‌تصحیحی و تعامل چالشی. در وضعیت اخیر، یعنی حفظ ارتباط درعین چالش، میان فاصلهٔ طرفینِ ارتباط ازحیث قدرت با فشارهٔ تنشی و تناسب عکس با گستره تناسب مستقیمی وجود دارد. تمام این حالات در *گلستان* سعدی قابل انطباق است و این درجه از انطباق نظریه با متن ادبی حکایت از آن دارد که گفته‌پرداز نوعی هشیاریِ حکیمانه به کنهِ مسئلهٔ ناامنی در ارتباط، البته از منظر نقد اجتماعی، داشته است.

منابع

- سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۶۸). *گلستان*. به‌کوشش غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

- معین، بابک (۱۳۸۹). «بررسی پدیده‌های عدم امنیت و امنیت نشانه‌ای و عکس‌العمل درمقابل عدم امنیت نشانه‌ای در فیلم اخراجی‌ها» در *نشانه‌شناسی فرهنگ*. به‌کوشش امیرعلی نجومیان. تهران: سخن. صص ۱۵۹-۱۷۴.

- Fontanille, J. (1998). *Sémiotique du Discours*. Limoges: Pulim.
- Geeraerts, D. et al. (2010). *Advances in Cognitive Sociolinguistics*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- Geerts, G. (1962). *Genus en Geslacht in de Gouden Eeuw*. Brussel: Belgisch Interuniversitair Centrum voor Neerlandistiek.
- Horney, K. (1945). *Our Inner Conflicts: A Constructive Theory of Neurosis*. New York: Norton.
- Hudson, R. A. (1980). *Sociolinguistics*. 2nd Ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klinkenberg, J. M. (1996). *Précis de Sémiotique Générale*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Labov, W. (1966). *The Social Stratification of English in New York City*. 2nd Ed. Cambridge/ New York: Cambridge University Press, 2006.
- _____ (1968a). "Hypercorrection by the Lower Middle Class as a Factor in Linguistic Change" Reprint in W. Labov (1972). *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Pp. 122.
- _____ (1968b). "The Reflection of Social Processes in Linguistic Structures" Reprint in W. Labov (1972). *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Pp. 110.
- _____ (2001). *Principles of Linguistic Change: Social Factors*. Oxford/ Massachusetts: Blackwell.
- Lotman, Yu. & B. Uspensky (1977) (Лотман, Ю. и Б. Успенский). "Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)". *Труды по русской и славянской филологии*, XXVIII Тарту, *Ученные записки Тартуского университета*, вып. 414. Pp. 3-36.

نظام ارزشی در گفتمان اتیک براساس داستان «در خم راه» اثر ابراهیم گلستان

آتنا پوشنه*

چکیده

سوسور اولین کسی بود که مفهوم ارزش را وارد نظام زبانی کرد. به‌عقیدهٔ او، ارزش بر اثر تمایز حاصل می‌شود و معنا برایند تفاوتی است که بین کلمات وجود دارد. در زبان‌شناسی، ارزش می‌تواند معادل کوچک‌ترین واحد معنایی باشد که محصول نظام تقابل معنایی است. اما در نظام‌های نشانه- معناشناختی، نه واژه‌ها به‌طور منزوی و مستقل دارای ارزش هستند و نه ارزش‌ها بدون ارتباط با ماهیت گفتمانی ارزشی دارند. بنابراین در فرایند ساخت و تولید معنا، اصل، براساس تعامل، هدفمندی، موضع‌گیری گفتمانی و سیّالیت حضور کنشی است که ارزش‌ها شکل می‌گیرند. برای مطالعهٔ ارزش در متن ادبی، راهی جز بررسی فرایند گفتمانی براساس معیارهای کنشی، فراکنشی و الگوی شوشی نداریم. در نظام نشانه- معناشناختی همیشه تقابل ارزش‌ساز نیست؛ بلکه ارزش می‌تواند در فرایندی شکل گیرد که محصول تعاملات کنشگران با یکدیگر جهت عبور از کنش و ایجاد فراکنشی ایدئالی است. همین فراکنش دیگر وجه تقابلی ندارد؛ بلکه ارزشی نامنتظر را نشانه می‌رود که در محاسبات روایی نمی‌گنجد و یا کاملاً فراارزشی است؛ به همین دلیل ارزش اتیک شکل می‌گیرد. آنچه اهمیت دارد این است که ارزش کدام نوع گفتمان را می‌سازد.

---

* کارشناس ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد واحد تهران‌مرکز atena.pooshaneh@gmail.com

محور بحث این مقاله عبارت است از: چگونگی ظهور و بروز ارزش در گفتمان و اینکه چطور ارزش وارد نظام گفتمان می‌شود و گفتمانی را به گفتمان دیگر (در این بررسی به گفتمان اتیک) تبدیل می‌کند. هدف این مقاله، بررسی نظام ارزشی در گفتمان اتیک با رویکردی نشانه- معناشناختی است و به‌شیوه‌ای توصیفی- تحلیلی، براساس داستان «در خم راه» از مجموعهٔ *آذر ماه آخر پاییز* اثر ابراهیم گلستان (۱۳۸۸) انجام شده است.

واژه‌های کلیدی: نشانه- معناشناسی گفتمانی، نظام ارزشی، گفتمان اتیک، «در خم راه»، ابراهیم گلستان.

مقدمه(۱)

نشانه- معناشناسی[1] قبل از هرچیز، ابزاری علمی است که با آن می‌توان سازکارهای شکل‌گیری و تولید معنا را در گفتمان‌ها مطالعه و بررسی کرد. این رویکرد برخلاف نشانه‌شناسی ساخت‌گرا که نشانه را تنها در قالب‌های بسته، منقطع و بی‌روح می‌بیند؛ نشانه را گونه‌ای منعطف، سیال، پویا، متکثر، تغییرپذیر و چندبعدی درنظر می‌گیرد. بنابراین، نشانه معنا را از این حیث تعاملی، فرایندی، تحول‌پذیر، پویا و چندوجهی می‌سازد که براساس رابطه‌ای تنشی تعریف می‌شود. چنین رابطهٔ سیالی که از تلاقی دو محور کمّی و کیفی شکل می‌گیرد، ارزش[2]های معنایی جدیدی را نیز تولید می‌کند. اما چگونه فرایند تنشی[3] موجب سیالیت ارزش می‌شود؟ این پژوهش با توجه به رویکرد نشانه- معناشناسی سیال درصدد یافتن پاسخ این پرسش است که چگونه ارزش‌ها در این گفتمان ظهور می‌کنند و به ارزش‌هایی دیگر تبدیل می‌شوند و گفتمانی را به گفتمان دیگر (در این بررسی به گفتمان اتیک[4]) تبدیل می‌کنند؟ در پاسخ به این پرسش می‌توان گفت گفته‌پرداز براساس عملیات زبانی، گونه‌هایی از کارکردهای گفتمانی را نشان می‌دهد که در آن‌ها هریک از عناصر زبانی جایگاه و نقش ویژه‌ای دارند. همین جایگاه و نقش، تأمین‌کنندهٔ ارزش‌های عناصر زبانی هستند. پس ارزش‌های زبانی چیزهایی نیستند که ازقبل معین و مسلّم باشند؛ زیرا در زبان ارزش‌ها پیوسته بازسازی می‌شوند

1. sémiotique
2. valeur
3. tensif
4. ethique

و هر ارزش می‌تواند جایگاه خود را به دیگری بدهد یا اینکه خود به ارزش دیگری تبدیل شود؛ به این معنا که ارزش‌ها براساس نقش و جایگاهی که عناصر در بافت به خود می‌گیرند، قابل بررسی‌اند. درواقع، حضور پدیداری[1] و غیرمکانیکی نشانه‌ها سبب بروز تنش و معناها و به‌تبع، ارزش‌هایی سیال و پیش‌بینی‌ناپذیر می‌شود و گفتمانی را به گفتمانی دیگر تبدیل می‌کند.

داستان «در خم راه» اثر ابراهیم گلستان از خود فراتر رفته و کنش‌های جدیدی را در خود خلق کرده است. فرایند تنشی تکثر روایی این داستان را به‌روشنی نشان می‌دهد؛ زیرا فرایند تنشی سیالیت معنا را دربردارد و سیالیت معنا سبب سیالیت ارزش می‌شود؛ سوژه در تعامل معنا از خود رها می‌شود و مرزهای محدود زمانی و مکانی را پشت‌سر می‌گذارد تا زمان‌ها و مکان‌هایی متکثر را شامل شود. در این مقاله، سعی خواهد شد با رویکردی نشانه- معناشناختی و با تکیه بر کارکرد تنشی و ارزشی زبان و نیز به‌شیوه‌ای توصیفی- تحلیلی، چگونگی ظهور و بروز ارزش در گفتمان «در خم راه» (بررسی موردی داستان) بررسی شود.

پیشینهٔ مطالعه

نزد سوسور، رابطهٔ بین عناصر تشکیل‌دهندهٔ نشانه رابطه‌ای مکانیکی و خالی از حضور عامل بشری است؛ زیرا نشانه در قالب ارزش‌های متعین در زبان جاری می‌شود و فقط زمانی که نشانه شکل می‌گیرد (یعنی در زبان منجمد می‌شود) در قالب رابطهٔ دال و مدلول درخور مطالعه است (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱). سوسور اولین کسی بود که مفهوم ارزش را وارد نظام زبانی کرد. به‌عقیدهٔ او، ارزش بر اثر تمایز حاصل می‌شود و معنا محصول تفاوتی است که بین کلمات وجود دارد. سوسور روابط و تفاوت‌های موجود میان عناصر زبان را به دو حوزهٔ متمایز (روابط هم‌نشینی و جانشینی) تقسیم می‌کند که هریک پدیدآورندهٔ دستهٔ معینی از ارزش‌هاست (سوسور، ۱۳۸۰: ۱۷۶-۱۷۷). ارزش می‌تواند معادل کوچک‌ترین واحد معنایی به‌شمار آید که محصول نظام تقابل معنایی است (شعیری، ۱۳۸۸: ۲۲۳). او بین واژه‌های ارزش، معنا و کارکرد هیچ تفاوتی قائل نیست و معتقد است ارزش از هر واژهٔ دیگری بهتر جوهر کنش را هویدا می‌کند. ارزش جوهر زبان است؛ یعنی یک صورت معنا ندارد؛ بلکه دارای ارزش است؛ درنتیجه سبب ایجاد ارزش‌های دیگر می‌شود (شعیری و آریانا، ۱۳۹۰: ۱۶۳).

1. phénoménal

یلمسلف[1] دو ویژگی برای نشانه بیان می‌کند: ۱. رابطهٔ صِرف بین صورت بیان[2] و صورت محتوا[3] رابطه‌ای کاملاً کارکردی است و هیچ ارزش فرایندی ندارد. ۲. اما همین رابطه در بسیاری از موارد، با حضور انسانی به رابطه‌ای سیال، نامطمئن و وابسته به دیدگاه اهل فن تجزیه و تحلیل تبدیل می‌شود. این رابطهٔ سیال با وارد کردن عاملی ارتباط‌دهنده بین دال و مدلول توجیه می‌شود. درنظر گرفتن الگویی دینامیک و پویا برای مطالعات مربوط به نشانه یعنی قائل بودن به حضوری پدیدارشناختی. چنین حضوری پای عاملی معرفت‌شناختی را به حوزهٔ مطالعات نشانه‌شناسی باز می‌کند. این عامل دارای جسمیتی قادر به مشاهده و درک مدلول‌های معنادار است، آن‌ها را محاسبه و ارزیابی و به ارزش تبدیل می‌کند. همین امر سبب می‌شود نشانه‌ها در مسیر حرکت خود به نشانه‌های کامل‌تر یا برتر تغییر یابند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲-۳).

بودریلا[4] بر این باور است که میان دال و مدلول هیچ رابطهٔ طبیعی وجود ندارد و مدلول فقط در ظاهر جدا از دال خود موجودیت می‌یابد. درواقع، این مدلول محصول نظام دلالی است تا زمینه‌ای برای حضور دال فراهم آورد آن‌هم درحکم ارزشی که این دال به‌ظاهر می‌نمایاند (کالر، ۱۳۸۶: ۱۴۰).

اومبرتو اکو[5] بر این باور است که در نشانه‌شناسی نه از نشانه‌ها، بلکه از نقش نشانه‌ای باید سخن گفت. نقش نشانه‌ای رابطه‌ای است قراردادی که میان صورت بیان و صورت محتوا برقرار می‌شود. محتوا ساخته و پرداختهٔ فرهنگی مشخص است؛ بنابراین بیان قبل از هرچیزی به فرهنگ برمی‌گردد. او بر این عقیده است که فرهنگ و قراردادهای برآمده از آن درشمار عوامل اصلی تولید نشانه‌ها قرار دارند. ازاین‌رو، نشانه زاییدهٔ عملیات پیچیده‌ای است که در آن شیوه‌های گوناگون تولید و شناخت دخالت دارند (اکو، ۱۳۸۷: ۹).

لاکان[6] معتقد است تمایز میان دال و مدلول همان عاملی است که «مطالعهٔ دقیق پیوندهای مناسب با دال و بررسی گسترهٔ عملکرد آن‌ها را در پیدایش مدلول» ممکن می‌سازد؛ یعنی

1. Hjelmslev
2. forme de l' expression
3. forme du contenu
4. Baudrillard
5. U. Eco
6. Lacan

مسیری که دال‌ها در آن معنای خود را از بازی تباین‌ها و ترکیب‌ها اقتباس می‌کنند. لاکان، برخلاف سوسور، به تفکیک دال و مدلول اعتقاد دارد و نوعی لغزش مدلول از زیر دال را مطرح می‌کند. او دال را به نظام زبان و مدلول را به پاره‌گفتارها مرتبط می‌کند. اگر هریک از عناصر نظام زبان نقش دقیق خود را برحسب افتراقش با نقش عناصر دیگر برعهده گیرد، آن ساخت هم‌زمانی مادهٔ زبان است. شبکهٔ متعلق به مدلول مجموعهٔ درزمانی گفتمان‌های واقعاً ملفوظ است که به‌لحاظ تاریخی، بر نظام زبان- که همان شبکهٔ متعلق به دال‌هاست- تأثیر می‌گذارد؛ درست به همان ترتیبی که ساخت اول بر مسیرهای عملکرد ساخت دوم حاکم است. عامل غالب در اینجا یکپارچگی دلالت است که ثابت شده هیچ‌گاه نمی‌توان آن را اشارهٔ محض به واقعیت دانست؛ زیرا همواره به دلالت دیگری اشاره دارد (کالر، ۱۳۸۶: ۱۴۳).

دریدا[1] معتقد است بازی افتراق‌ها دربردارندهٔ تلفیقات و ارجاعاتی است که نمی‌گذارد در هر لحظه یا به هر شکل تنها یک عنصر (در نقطه‌ای از نظام زبان) مستقل و قائم به خود حضور یابد و فقط به خود ارجاع دهد. هیچ عنصری نه در گفتمان مکتوب و نه در گفتمان ملفوظ نمی‌تواند به‌مثابهٔ یک نشانه عمل کند؛ بدون ارتباط با عنصر دیگری که حضوری صرف ندارد. این ارتباط به این معناست که عنصر با ارجاع به ردّ و اثر موجود در دیگر عناصر توالی یا نظام شکل می‌گیرد. این پیوند متن است. در عناصر یا نظام زبان، هیچ چیزی در هیچ کجا صرفاً حاضر یا غایب نیست. آنچه همه‌جا هست، فقط افتراق و ردّ ردهاست (همان، ۱۴۷). بازخوانی و تعبیر آرای سوسور توسط افرادی مانند لاکان، بودریلا و دریدا توجه ما را به مسائل گفتمان و پیچیدگی‌های دلالتی جلب می‌کند که بر حرکت فرهنگ تأثیر می‌گذارد و نیازمند تحلیل نشانه‌شناختی است. هریک از افراد نام‌برده معتقدند معنا تولید می‌شود نه اینکه ازپیش موجود باشد و علاوه‌بر این، بازی افتراق‌های دال است که به مدلول‌ها شکل می‌دهد. آن‌ها معانی را حقایق ازپیش موجود درنظر نمی‌گیرند؛ بلکه معنا را برساختهٔ نظام‌های نشانه‌ای می‌دانند که براساس تعامل و هدفمندی شکل می‌گیرد و درپی آن ارزش نیز ساخته می‌شود. درواقع، دال‌ها به‌طور منزوی و مستقل دارای ارزش نیستند و ارزش‌ها در ارتباط با ماهیت گفتمانی ارزشمند می‌شوند.

1. Derrida

گرمس[1] بر این باور است که دنیای انسانی دنیایی است که فقط به‌واسطهٔ معنادار بودن آن توصیف‌شدنی است. اگر می‌توان دنیا را انسانی نامید، فقط به این دلیل است که دارای معنایی است (Greimas, 1986: 5). این دیدگاه گرمس نشان‌دهندهٔ تفکر غیرساختاری اوست؛ زیرا انسان، دنیا و معنا به‌هم گره خورده و جریانی زنده را رقم زده‌اند. این سه عنصر در گفتمان در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و نتیجهٔ آن تولید معنا و به‌تبعِ آن تولید ارزش است. درواقع، با عبور از تفکر ساخت‌گرا به پساساخت‌گرا، شاهد پررنگ شدن حضور سوژه در تولید و دریافت معنا هستیم. به‌دلیل حضور سوژه است که جریان بستهٔ معنا به جریانی سیّال و باز، اما دارای تداوم تبدیل می‌شود و تولید معنا سبب تولید ارزش می‌شود؛ ارزشی که از راه فرایند تنشی به‌دست می‌آید.

پس از مروری بر پیشینهٔ تحقیق که بر تولید معنا و درنتیجهٔ آن تولید ارزش براساس تعامل، هدفمندی و موضع‌گیری گفتمانی در نظام‌های نشانه‌ای تأکید می‌کند، به چگونگی ظهور و بروز ارزش در گفتمان «در خم راه» و اینکه چگونه ارزش وارد نظام گفتمان می‌شود و گفتمانی را به گفتمان دیگر تبدیل می‌کند می‌پردازیم.

زبان، کنش[2] و شوش[3]

برای مطالعهٔ ارزش در متن ادبی راهی جز بررسی فرایند گفتمانی براساس معیارهای کنشی، فراکنشی و الگوی شوشی نداریم. در نظام نشانه- معناشناختی، همیشه تقابل ارزش‌ساز نیست؛ بلکه ارزش می‌تواند در فرایندی شکل گیرد که محصول تعاملات کنشگران با یکدیگر جهت عبور از کنش و ایجاد فراکنشی ایدئالی است. همین فراکنش دیگر وجه تقابلی ندارد؛ بلکه ارزشی نامنتظر را نشانه می‌رود که در محاسبات روایی نمی‌گنجد و یا کاملاً فراارزشی است؛ به همین دلیل ارزش اتیک شکل می‌گیرد.

گرمس معتقد است در بیشتر داستان‌ها روند حاکم بر حرکت متن به‌گونه‌ای است که همه‌چیز از یک نقصان آغاز می‌شود و این نقصان به عقد قرارداد منجر می‌شود (عباسی و

1. Greimas
2. action
3. l'état

یارمند، ۱۳۹۰: ۱۵۰). یکی از ویژگی‌های مهمی که تاکنون زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان برای هر متن یا گفتمان درنظر گرفته‌اند، ویژگی کنشی آن است. کنش عملی است که می‌تواند ضمن تحقق برنامه‌ای، موجب تغییر وضعی به وضعی دیگر شود. کنش می‌تواند از نوع تجویزی یا القایی باشد. در نوع تجویزی، کنشگر براساس برنامه یا قرارداد تنظیمی یا دستوری که از سوی کنش‌گزار تعیین می‌شود عمل می‌کند؛ اما کنش القایی براساس رابطه‌ای موازی از نوع تعاملی شکل می‌گیرد. بهترین نمونهٔ کنش القایی، قصهٔ معروف زاغ و روباه است. در اینجا می‌توان به افعال مؤثری اشاره کرد که خودشان به‌طور مستقیم نقش کنشی ندارند؛ اما بر فعل کنشی تأثیر می‌گذارند. پنج فعل مؤثر عبارت‌اند از: «خواستن»، «بایستن»، «توانستن»، «دانستن» و «باور داشتن» (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۴۷–۱۴۸). به‌عقیدهٔ فونتنی[1]، افعال مؤثر برای تولید فضای عاطفی باید دست‌کم دو شرط داشته باشند: در تعامل با یکدیگر قرار گیرند و میزان‌پذیر باشند (1999: 67). در این حالت کنش تحقق می‌یابد و ساختار ارزشی خود را نمایان می‌کند.

گاهی گفتمان‌ها با حضوری که دارای ویژگی‌های شوشی است روبه‌رو می‌شوند. شوش یا توصیف‌کنندهٔ حالتی است که عاملی در آن قرار دارد یا بیان‌کنندهٔ وصال عاملی با ابژه یا گونهٔ ارزشی است. گرمس در کتاب *نقصان معنا*، به عاملی شوشی و شوشگری زیبایی‌شناختی اشاره می‌کند؛ عاملی که نه به‌واسطهٔ کنش خود، بلکه به‌واسطهٔ رابطه‌ای پدیداری و حسی– ادراکی که با دنیا برقرار می‌کند، معنا می‌دهد (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۲). در این‌باره می‌توان به دو نظام نشانه– معناشناسی اشاره کرد: ۱. نظام نشانه– معناشناسی روایی (منطقی): نظامی است واجد تغییر وضع کنشگر؛ به عبارت دیگر هرگاه براساس کنش یا برنامه‌ای نظام‌مند و منطقی در وضعیت عامل اصلی یا عوامل گفتمانی تغییری به‌وجود آید، می‌توان گفت معنا تحقق یافته است. ۲. نظام نشانه– معناشناسی سیال: تابع هیچ برنامه و نظام منطقی نیست. در این نظام، عناصر نشانه– معنایی کارکردهای قالبی و منجمد ندارند؛ بلکه معنا می‌تواند تابع شرایطی کاملاً تصادفی باشد. یکی از عناصری که می‌تواند باعث تصادف یا بروز نوعی معنای تصادفی شود، خطرپذیری است که با نظام برنامه‌مدار در تضاد است.

در گفتمان «در خم راه» از ابتدای روایت نظامی خطرپذیر به‌چشم می‌خورد. در زنجیرهٔ ابتدایی روایت، کهزاد، یکی از شخصیت‌های داستان، به کنشگری خطرپذیر تبدیل می‌شود و

1. Fontanille

همین خطرپذیری او را در مسیر «شدن» قرار می‌دهد و این امر ناشی از خروج یکباره از نظامی روزمره (زندگی در سیاه‌چادر و اسارت خان) و پیوند با جریانی نامعمول و نامنتظره است. کهزاد هم به‌واسطهٔ کنش و هم به‌واسطهٔ شوش خود معنادار می‌شود. بنابراین، کهزاد شوشگر است و شوش او با رهایی از «سیاه‌چادر» و «اسارت خان» آغاز می‌شود. او از اینکه خود را در تقابل با انسان‌های ترسو قرار می‌دهد، دارای ارزش شجاعت می‌شود؛ به همین دلیل حس می‌کند زندگی او نمی‌تواند مانند دیگران در اسارت خان بگذرد. واژهٔ «رها» در این قسمت از کلام بیانگر حس درونی کهزاد است: «پیش از آنکه راه بیفتد به مادرش گفته بود که دیگر جایش در میان آن‌ها نیست. سیاه‌چادر را رها می‌کند. از بز و گوسفندها چشم می‌پوشد و می‌رود... به کوه و بیابان می‌زند. آخر به یک‌جا می‌رود.» (گلستان، ۱۳۸۸: ۷۰). «این بدبخت‌ها می‌ترسند بزنند زیرش. می‌ترسند خودشان را نجات دهند. چرا مفت و مسلم آدم خودش را اسیر بکند؛ چرا خودش را گول بزند؟»

در این گفتمان، کهزاد کنشگری است نه تابع برنامه و نه تابع جریان القایی؛ بلکه موتور اصلی او را حس تشکیل می‌دهد. او با کاربرد واژهٔ «می‌ترسند» در تقابل با آن عده‌ای قرار می‌گیرد که به‌واسطهٔ حس درونی ترس معنادار می‌شوند و درنتیجه ارزش «شجاعت» شکل می‌گیرد. این ارزش سبب کنش «یاغیگری» و «سرکشی» در کهزاد می‌شود. این مطلب را در قسمتی از کلام، هنگامی‌که پدر اسیر سربازان خان می‌شود و آن‌ها با تهدید و خشونت مخفیگاه کهزاد را از او سؤال می‌کنند، می‌توان فهمید: «تراب پرسید مگه تو نمی‌دونی که *یاغی* شده؟» (همان، ۷۹). بنابراین، کهزاد با حس شجاعت معنادار می‌شود. همچنین، از تعامل افعال مؤثر «بایستن»، «خواستن» و «توانستن» (به مادرش گفته بود که دیگر جایش در میان آن‌ها نیست= *باید* آنجا را ترک کند. سیاه‌چادر را رها می‌کند= *می‌خواهد* آنجا را رها کند. می‌ترسند خودشان را نجات دهند= آن‌ها *نمی‌توانند* خود را نجات دهند اما درمقابل کهزاد به *توانش* خود اقرار می‌کند.) با یکدیگر کنش «رهایی» تحقق می‌یابد و سبب بروز گونهٔ ارزشی «شجاعت» می‌شود. همچنین، دو فعل مؤثر «توانستن» و «خواستن» شرایط تحقق تصمیم او را که رهایی از اسارت خان، رفتن از آبادی و خطرپذیری است فراهم می‌آورد و ساختار ارزشی شجاعت را نمایان می‌کند. می‌توان این موضوع را در این قسمت از کلام هنگامی‌که با پدر مشاجره می‌کند مشاهده کرد: «تو *دلت نمی‌آد* سیاه‌چادر مرده‌شوبرده‌ات رو ول کنی. اما من چرا *نتونم*؟».

درواقع، کهزاد با گفتن «تو دلت نمی‌آد» «خواستن» پدر را نفی کرده، از این راه بر «خواستن» خود تأکید می‌کند. از سوی دیگر، جملهٔ سؤالی «من چرا نتونم؟» به توانش کهزاد اشاره می‌کند. دو فعل مؤثر نام‌برده در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرد و تحقق خواستن سبب تحقق «توانستن» می‌شود و ازنظر گستره‌ای و فشاره‌ای حضوری عاطفی در او شکل می‌گیرد و حرکت شوشگر را دستخوش ناآرامی و شتاب می‌کند. درواقع، ترس شوشگران دیگر (آن‌ها می‌ترسند خودشان را نجات دهند) سبب بیداری عاطفی در او شده است که مبنای فرایند عاطفی به‌شمار می‌آید و به رهایی و نجات ختم می‌شود.

عامل دیگر کلام، یعنی پدر (الله‌یار) با حس پدرانه و احساس مسئولیت دربرابر پسر معنادار می‌شود: «تو که هرجا بری من ولت نمی‌کنم. دنبالت می‌آم.» (همان، ۶۵). دو فعل مؤثر «بایستن» (ولت نمی‌کنم. دنبالت می‌آم= باید دنبالت بیایم) و «خواستن» (دنبالت می‌آم= می‌خواهم دنبالت بیایم) در تعامل با یکدیگر قرار گرفته و سبب تحقق کنش و گونهٔ ارزشی «احساس مسئولیت و حس پدرانه» شده است که براساس آن، نمی‌تواند پسر را به حال خود رها کند و باید با او همراه و خطرپذیر شود. از سوی دیگر، افعال مؤثر «خواستن» و «توانستن» موتور حرکتی پدر به‌شمار می‌آید و سبب تحقق کنش رفتن از سیاه‌چادر و همراه شدن با پسر می‌شود؛ زیرا هنگامی‌که پسر با پدرش بر سر آمدن او بحث می‌کند، پدر می‌گوید: «من *دیگه نمی‌تونم دیگه خسه شدم*» و کهزاد پاسخ می‌دهد: «*می‌خواسی* نیایی». کلمهٔ «خسه شدم» به نتوانستن پدر اشاره دارد؛ به عبارتی دیگر یعنی «دیگه نمی‌تونم». عبارت «دیگه نمی‌تونم» آشکارا به دو موضوع اشاره می‌کند: ۱. با بیان «دیگه» توانش اولیهٔ پدر معلوم می‌شود؛ قبلاً می‌توانسته اما حالا بر اثر خستگی دیگر نمی‌تواند. ۲. با ذکر «نمی‌تونم» آشکارا توانستن خود را نفی می‌کند. همچنین، هنگامی‌که کهزاد به پدر می‌گوید: «می‌خواسی نیایی»، بیانگر این نکته است که رفتن پدر متأثر از فعل خواستن بوده است.

در قسمت دیگری از گفتمان وقتی‌که پدر از پسر می‌خواهد برگردد و از خان معذرت‌خواهی کند، به تعامل افعال مؤثر با یکدیگر- که به گونهٔ ارزشی ترس در پدر منجر می‌شود- می‌توان پی برد: «بیا و حرف منو بشنو و برگردیم. می‌دونم که ما را می‌بخشه. برای خاطر من هم که شده. می‌گیم نفهمید، غلط کرد. بی‌خودی کردی گوش ندادی بری رو پاش بیفتی-» (همان، ۶۹). ابتدا فعل مؤثر «باور کردن» (بیا و حرف منو بشنو= قبول کردن) در تعامل

با «دانستن» قرار می‌گیرد. اطمینان همان سازهٔ فعلی مؤثر است که در اینجا با فعل «دانستن» (می‌دونم) گره خورده است. به‌دلیل بالا بودن اطمینان (دانستن) پدر از پسر می‌خواهد حرفش را باور کند. این اطمینان آن‌قدر بالاست که به گونهٔ عاطفی خواهش کردن در پدر منجر می‌شود (برای خاطر من هم که شده). «دانستن» پدر در تعامل چالشی با «ندانستن» (می‌گیم نفهمید) پسر قرار می‌گیرد و به بروز گونهٔ عاطفی نادانی پسر (غلط کرد) می‌انجامد و علت اشتباه پسر را نبود اطمینان- که همان سازهٔ فعلی مؤثر «ندانستن» است- درنظر می‌گیرد. دو فعل مؤثر دیگر «بایستن» (بی‌خودی کردی) و «باور کردن» (گوش ندادی) هستند که در تعامل چالشی با یکدیگر قرار گرفته‌اند و تحقق نیافتن آن‌ها سبب گونهٔ عاطفی نارضایتی پدر شده که در واژهٔ «بی‌خودی» تجلی یافته است. پدر بر رابطه‌ای حسی- لامسه‌ای میان پسر (خودی) و خان (غیرخودی) تأکید می‌کند. این رابطه در جملهٔ «بری رو پاش بیفتی» آشکار است. خواستن پدر از اینکه پسر برای معذرت‌خواهی باید درگیر رابطهٔ حسی- لامسه‌ای (رو پاش بیفتی) شود، در فرهنگ ما برابر با گونهٔ عاطفی خوار و کوچک شدن است و این‌ها مشخصهٔ انسان ترسو هستند. بنابراین، در ابتدا پدر مانند شوشگرِ عاطفی ترسو ظاهر می‌شود که میل به ماندن دارد و دارای ارزش منفی «ترس» است.

کنش کهزاد و پدر براساس برنامه‌ای منطقی و نظام‌مند نیست؛ بلکه هر دو پیرو حس خود هستند. بنابراین، پسر در ابتدا شوشگری شجاع است؛ اما این ارزش درطول روایت به‌دلیل حضور حسی- ادراکی شوشگر درحال تغییر است و به ارزش دیگری (ترس) تبدیل می‌شود. همچنین، پدر که در زنجیرهٔ ابتدایی روایت به‌صورت شوشگری ترسو اما دلسوز ظاهر می‌شود، در زنجیرهٔ میانی و پایانی روایت بازهم به‌علت حضور حسی- ادراکی به شوشگری بی‌باک تبدیل می‌شود. بنابراین درطول گفتمان، ارزش‌ها به‌دلیل حضور حسی- ادراکی شوشگران درحال تغییرند. درواقع، خطرپذیری پدر و پسر را در مسیر «شدن» قرار می‌دهد و این امر ناشی از خروج یکباره از نظامی روزمره و پیوند با جریانی نامعمول و نامنتظره است.

نظام ارزشی در گفتمان «در خم راه»

در بازی زبان عواملی مانند کارکرد، جایگاه، نقش و فرایند مهم هستند. درواقع، گفته‌پرداز براساس عملیات زبانی گونه‌هایی از کارکردهای گفتمانی را نشان می‌دهد که در آن‌ها هریک از عناصر زبانی جایگاه و نقش ویژه‌ای دارند. همین جایگاه و نقش تأمین‌کنندهٔ ارزش‌های عناصر

زبانی هستند. ارزش‌های زبانی چیزهای ازپیش معیّن و مسلّم نیستند که همیشه و در همه‌جا ارزش ثابتی داشته باشند؛ زیرا در زبان ارزش‌ها پیوسته بازسازی می‌شوند و هر ارزش می‌تواند جایگاه خود را به دیگری بدهد یا خود به ارزش دیگری تبدیل شود؛ به این معنا که ارزش‌ها براساس نقش و جایگاهی که عناصر در بافت به خود می‌گیرند، قابل بررسی‌اند. براساس این، در نظریهٔ نشانه- معناشناسی توجه به فراارزش[1] ضروری می‌نماید. فراارزش، ارزش برتری است که ارزش در سایهٔ آن امکان ادامهٔ حیات می‌یابد؛ فراارزش ضامن تداوم حیات ارزش است (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۶۰-۶۱).

با بررسی نوع نظام ارزشی گفتمان «در خم راه» می‌توان گفت از لحظه‌ای که سربازان خان پدر را اسیر می‌کنند و با شکنجهٔ فراوان جویای مخفیگاه پسر می‌شوند، پدر به فراارزش تبدیل می‌شود؛ زیرا الله‌یار باوجود آن‌همه رنج و شکنجه، درمورد مکان پسرش چیزی نمی‌گوید تا جایی که پدر را سنگ‌چین می‌کنند و او جانش را از دست می‌دهد؛ بنابراین پدر در جایگاه تضمین ارزشی قرار می‌گیرد. این اندیشه دارای چند مبنای نشانه‌ای است: ۱. هنگامی‌که سربازان خان می‌خواهند پدر را سنگ‌چین کنند، پدر همهٔ «جانش» گوش شده بود تا صدای مرگ را که نزدیک می‌شود بشنود؛ یعنی او فراتر از انسان‌ها و موجودات اطرافش شده است و نوعی جهان‌شمولی دارد تا صداهای غیرفیزیکی را بشنود. ۲. پدر در جایگاه خطر قرار دارد؛ اما پسر که در بالای خاکریز پشت درخت مخفی شده و از بالا شاهد شکنجهٔ پدرش است، در مکان امن واقع شده است. پدر که از پایین به بالا نگاه می‌کند، ازنظر عمق، در دوردست‌ترین نقطه نسبت به پسر قرار دارد و با نگاه خود گویی از جان پسر محافظت می‌کند و ضامن حیات او می‌شود. به بیانی دیگر، پدر با فراارزش بودن خود دوام و بقای ارزش دیگری را (پسر) ضمانت می‌کند و رابطه‌ای حمایتی و چتری حفاظتی ایجاد می‌کند که ارزش درگرو آن شکل می‌گیرد. ۳. بعد از اینکه پدر بر اثر شکنجه و سنگ‌چین شدن جانش را از دست می‌دهد، فراارزش بودنش بیش از پیش پررنگ می‌شود؛ زیرا با تاریک شدن هوا و رفتن سربازها، پسر از خاکریز پایین می‌آید و کنار جسد پدر در سنگ‌چین می‌رود:

> اما *نگاه پدرش روی چهره‌اش مانده بود*. انگار صدایی در میان دنیا صدبار می‌پیچید: «تو که هرجا بری ولت نمی‌کنم. دنبالت می‌آم.» کهزاد لرزید و نشست... انگار *صدایی*

1. valence

> *در میان دنیا، همه‌جا، همه‌جا* و بیشتر از هرجا در میان این تنگ و کوهستان صدبار می‌پیچید: «تو که هرجا بری ولت نمی‌کنم. دنبالت می‌آم.» (گلستان، ۱۳۸۸: ۹۰-۹۱).

صدای پدر نوعی جهان‌شمولی دارد که از او عنصری فراتر از سایر انسان‌ها می‌سازد؛ زیرا این صدا تمام مرزها را شکسته است و جایگاه ثابتی ندارد و در میان دنیا و همه‌جا می‌پیچد. نگاه پدر که بر چهرهٔ پسر مانده بود، دیگر از نگاهی معمولی متمایز می‌شود و انتقال میزانی از فراارزش (پدر) به ارزش (پسر) را درپی دارد و نگاهی است که از زمان و مکان حال فراتر رفته و در خاطر می‌ماند. ۴. عنصر دیگری که در گفتمان مربوط پدر را به فراارزش تبدیل می‌کند، در جملهٔ پایانی روایت به‌چشم می‌خورد:

> سیاهی شب تنگ با خون لختهٔ خود گرد او را فراگرفته بود. و هنگامی‌که سنگ‌ها را در جست‌وجوی فشنگ پس می‌زد و برمی‌داشت، دلش می‌تپید و چشمش هیچ‌جا را نمی‌دید و *آسمان با هزاران چشم او را می‌پایید* (همان، ۹۲).

در اینجا تغییر فضای ارزشی دیده می‌شود و فراارزش به دنیایی آسمانی انتقال می‌یابد و حالا آسمان وجوهی از آن ارزش را در خود دارد. آسمان به‌دلیل فراگیر بودنش عنصری جهان‌شمول است. پس در اینجا، آسمان نوعی فراارزش می‌سازد که در تقابل با فراارزش دیگر یعنی پدر و نگاه پدر قرار دارد. در تمام فرهنگ‌ها، هنگامی‌که شخصیتی اسطوره‌ای می‌میرد، دراصطلاح می‌گوییم به آسمان‌ها رفته است. گویی روح پدر اوج گرفته و به آسمان‌ها رفته و فضای زمانی و مکانی را پشت‌سر گذاشته است؛ به‌عبارتی مانند آسمان فراگیر شده و ازنظر بلندی در اوج قرار گرفته است (مکان) و از آنجا به پسر- که یک ارزش است- نگاه می‌کند. درواقع، چشمان پدر فراتر از دنیای زمینی و ملموس جای می‌گیرد، با آسمان یکی می‌شود و ارزش معنایی پسر را تضمین می‌کند. به عبارت دیگر، پدر و چشمانش جزئی از این دنیا و جسم فیزیکی‌اش بوده است؛ سپس به‌دلیل خاص شدن او با توجه به ازخودگذشتگی برای پسرش برجسته شده است. این برجستگی سبب جدا شدن چشمان او از این دنیای بسته (درمقابل کل هستی) و استقرار او بر فراز آسمان شده است. بنابراین، چشمان پدر به کل تبدیل شده است و می‌تواند دنیا و به‌طور خاص پسرش را تحت پوشش قرار دهد؛ پس پدر و نگاهش فراارزش است. هرچند پسر (کهزاد) به‌واسطهٔ رابطه‌ای حسی- ادراکی (شجاعت) معنادار می‌شود و همین حس او سرکشی دربرابر اسارت خان و کنش رفتن و دل‌کندن از سیاه‌چادر را دربردارد، ارزشی که از این طریق شکل می‌گیرد هیچ‌گاه به فراارزش منجر نمی‌شود تا ضامن ارزش‌های

دیگر شود. درواقع، لحظهٔ دستگیری پدر ارزش شجاعت به ارزش دیگری تبدیل می‌شود. این‌بار او شوشگری عاطفی است که به‌واسطهٔ حالات بیم و ترس و خشم (در تقابل با شجاعت) معنا می‌دهد و ارزش ترس و ناجوان‌مردی نمایان می‌شود: «و کهزاد از *غیظ* آرام نداشت. *می‌لرزید*. و اکنون وحشت از ته هستی‌اش بالا می‌آمد و روی شعورش زنگار می‌بست. اگر خودش را بگیرند.» (همان، ۷۵). در ابتدای روایت، کهزاد براساس شوش، احوال درونی و احساسات دست به کنشی می‌زند (رفتن از سیاه‌چادر و رهایی از اسارت خان) که تعریفی غیرمادی دارد و به کنشی استعلایی و هوشیاری عاطفی تبدیل می‌شود. این هوشیاری سبب شکل‌گیری ارزش «شجاعت» می‌شود؛ اما به‌دلیل سیالیت ارزش‌ها ارزش شجاعت فرومی‌پاشد و جای خود را به ترس می‌دهد؛ بنابراین ارزش ترس به اوج می‌رسد و وحشت سیر صعودی را طی می‌کند (از ته هستی تا شعورش). از سویی دیگر، با ورود محاسبات منطقی (اگر خودش را بگیرند) که با ارزش‌های مطلق و حماسه‌آفرینی در تضادند، مانع اوج یافتن و فراارزش شدن شجاعت می‌شود و آن را به ارزشی دیگر تبدیل می‌کند.

فرایند تنشی در گفتمان «در خم راه»

براساس داده‌های نشانه- معناشناختی نوین، دیگر در رابطه‌های معنایی نمی‌توان فقط عناصر گفتمانی را تابع رابطهٔ تقابلی تثبیت‌شده‌ای دانست و نتیجه گرفت که گفتمان فقط از جریان تقابلی، آن‌هم به‌گونه‌ای که رابطه‌ها از نوع رابطه‌های قطبی تثبیت‌شده باشند، پیروی می‌کنند؛ زیرا براساس فرایند تنشی گفتمان، نوعی رابطهٔ نوسانی نیز بین عناصر زبانی وجود دارد که رابطهٔ تقابلی را پیچیده می‌کند. اما ازنظر ساختارگرایان، این تقابل می‌تواند به نوعی تغییر نیز منجر شود. برای مثال، وقتی پای نظام گفتمانی به میان می‌آید و از سطح جمله به سطح گفتمان می‌رسیم، دیگر معنا فقط زاییدهٔ تقابل نیست؛ بلکه زاییدهٔ تغییر معنای نخست به معنای دوم نیز است. به این ترتیب، تقابل و تغییر در فرایند معنا به‌صورت هم‌بسته حضور دارد (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۹-۴۰). فرایند تنشی چیزی جز رابطهٔ بین «فشاره[1]» و «گستره[2]» نیست. ازنظر

1. intensité
2. extensité

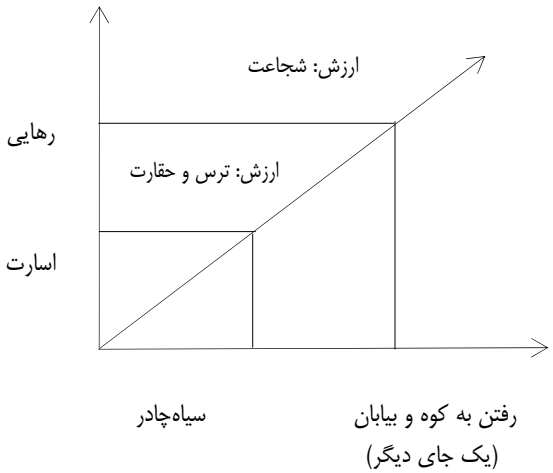
پی‌یرس[1]، نشانه چیزی است که با عنوانی یا براساس رابطه‌ای، چیزی را به کسی نشان دهد. وارد شدن «کسی» به‌معنای پی‌یرسی به حوزهٔ نشانه، چیزی جز تلطیف نگاه به نشانه و اطلاق بعدی حسی- ادراکی و عاطفی به آن نیست. به همین دلیل، رابطهٔ تنشی نوعی حضور «کسی» در مطالعات نشانه‌ای است؛ زیرا چنین رابطه‌ای بر دو محور قرار دارد: یکی محور فشاره که همان محور گونه‌های عاطفی است و دیگری محور گستره یا محور گونه‌های شناختی. بنابراین در این رابطه، عاملی با بنیان‌های حسی- ادراکی با دنیا در تعامل قرار می‌گیرد. بر اثر همین تعامل، دو گونهٔ عاطفی و شناختی در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند و فرایند تنشی شکل می‌گیرد که ارزش‌ساز است (همان‌جا).

در گفتمان «در خم راه» کهزاد در تعامل با دل‌کندن از سیاه‌چادر و شجاعت است و از اسارت می‌گریزد و به رهایی گرایش دارد:

> پیش از آنکه راه بیفتد به مادرش گفته بود که دیگر جایش در میان آن‌ها نیست. سیاه‌چادر را *رها* می‌کند. از بز و گوسفندها چشم می‌پوشد و می‌رود... به کوه و بیابان می‌زند. آخر به یک‌جا می‌رود این بدبخت‌ها، *می‌ترسند* بزنند زیرش. *می‌ترسند* خودشان را *نجات* دهند. چرا مفت و مسلم آدم خودش را *اسیر* بکند؛ چرا خودش را گول بزند؟

در این داستان، مربع تنشی در محور افقی بین «سیاه‌چادر» و نقل مکان به جای دیگر و در محور عمودی بین رهایی و اسارت است. از تعامل این دو محور ارزش «شجاعت» شکل می‌گیرد. در این مربع، رابطهٔ بین سیاه‌چادر و جای دیگر رابطه‌ای نوسانی است؛ زیرا در ابتدای روایت، کنشگر در سیاه‌چادر به‌سر می‌برد؛ اما برای رسیدن به جایی غیر از سیاه‌چادر مدتی را در خاکریز سپری می‌کند. در این مدت با مسائل جدیدی آشنا می‌شود و شناخت بیشتری به دنیا و انسان‌ها به‌دست می‌آورد. در این گفتمان، رابطهٔ تنشی رابطه‌ای همسوست؛ چون هرچه عنصر کیفی اوج می‌گیرد، عنصر کمّی نیز اوج می‌گیرد و برعکس. مربع تنشی این گفتمان را می‌توان به‌صورت زیر نمایش داد:

1. Peirce

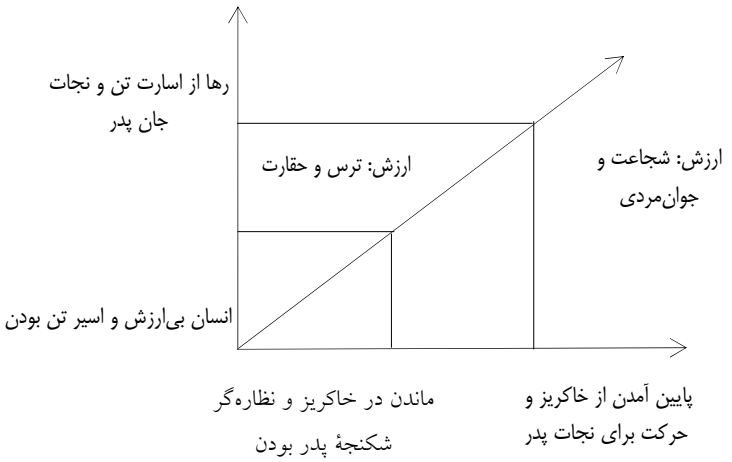


شکل ۱: مربع تنشی زنجیرهٔ ابتدایی روایت

مربع تنشی دیگری نیز با توجه به حضور حسی- ادراکی شوشگر (پسر) و با درنظر گرفتن زنجیره‌های میانی و پایانی روایت می‌توان ترسیم کرد. این مربع تنشی در محور افقی بین ماندن در خاکریز (کهزاد در خاکریز نظاره‌گر شکنجهٔ پدر است و برای نجات او از دست سربازان خان هیچ کاری انجام نمی‌دهد) و حرکت کردن و پایین آمدن از خاکریز (اگر از خاکریز پایین می‌آمد، به کمک پدرش می‌شتافت و جان او را نجات می‌داد و خود به‌جای پدر سنگ‌چین می‌شد، به شوشگری بی‌باک، جوان‌مرد و ازجان‌گذشته تبدیل می‌شد. اما پسر بعد از ترک سربازان خان از محل و پس از جان دادن پدر، از خاکریز پایین می‌رود) و در محور عمودی بین اسارت تن و رهایی از اسارت تن است. از تعامل این محورها «شجاعت و جوان‌مردی» شکل می‌گیرد. برای روشن شدن این موضوع مثالی از روایت ذکر می‌شود:

> برود داد بزند که من اینجا هستم؟ پدرش را دارند می‌کشند. الآن سنگ‌چین می‌کنند. برود بگوید این من، تا پدرش را ول کنند. می‌کنند؟ خود را سرافکنده یافت، پیش خود دریافت که آدم بی‌ارزشی است. خودش در روی خودش تُف انداخت... و پدرش می‌داند که او دارد نگاهش می‌کند و لای سنگ‌ها می‌دانند که جای او دارد می‌میرد (همان، ۸۳).

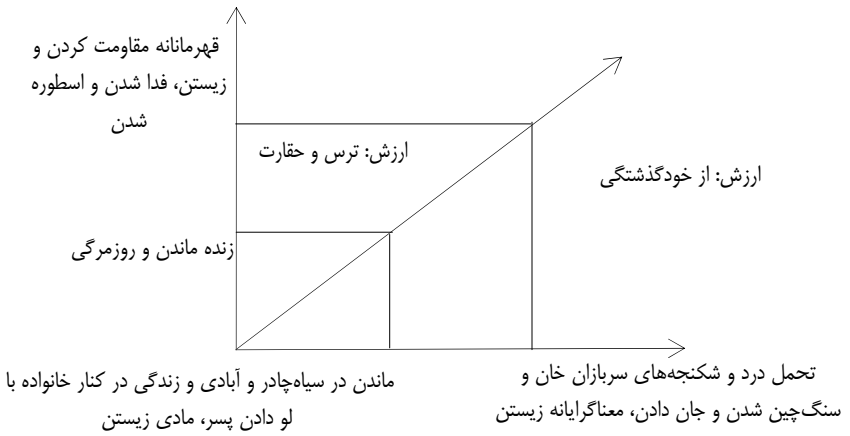
تردید و نگرانی شوشگر را درمورد آنچه با آن روبه‌روست، می‌توان تنشی نامید که او را آمادهٔ کسب ویژگی‌های عاطفی مانند ترس و بزدلی می‌کند. این تردید و نگرانی همان سازهٔ فعلی مؤثر «دانستن» است. درواقع، این پرسش که آیا با نشان دادن خودش پدر را ول می‌کنند، کاوش ذهنی است که می‌تواند به کسب اطمینان دربارهٔ آنچه تردیدآمیز است منجر شود. فعل مؤثر «دانستن» (یافت و دریافت) با سازه‌های عاطفی «سرافکنده» و «بی‌ارزش» گره خورده و موجب تولید گونهٔ ارزشی ترس و حقارت شده است. بنابراین، با حضور حسی- ادراکی شوشگر، ارزش شجاعت استعلا نیافته و با تبدیل شدن به ترس فروپاشیده است: شوشگر با تف انداختن روی خود، به ارزشی (شجاعت) که امکان اوج نیافته و پست ظاهر شده است، پی می‌برد و این فروپاشی ارزش را به فضا و عناصر دیگری (لای سنگ‌ها) منتقل می‌کند.



شکل ۲: زنجیرهٔ میانی روایت

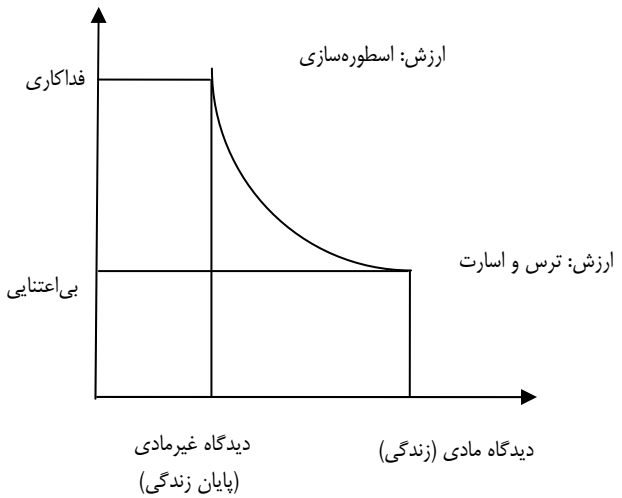
همچنین، با توجه به زنجیره‌های پایانی این داستان می‌توان مربع تنشی دیگری ترسیم کرد. محور کمّی در این مربع، نوسان بین نوع زندگی کنشگر (پدر) را نشان می‌دهد. کنشگر (پدر) می‌تواند بدون هیچ دغدغه‌ای در سیاه‌چادر زندگی کند (پدر می‌تواند با افشا کردن مخفیگاه پسر به زندگی عادی خود در سیاه‌چادر و آبادی برگردد) و از بودن در کنار خانواده‌اش لذت ببرد؛ یا اینکه با سکوت و لو ندادن مخفیگاه پسر به مبارزه با سربازان خان- که سبب سلب

آرامش از افراد آبادی (به‌طور خاص پسرش) شده‌اند- برخیزد و با شکنجه شدن و تحمل رنج و درد و سنگ‌چین شدن آرامش را برای افراد دیگر (به‌طور خاص پسرش) فراهم کند. محور کیفی نوسان بین «زنده ماندن» و «فدا شدن» را نشان می‌دهد. از برخورد این دو محور ارزش «ازخودگذشتگی» نمایان می‌شود:



شکل ۳: زنجیرهٔ پایانی روایت

همچنین، می‌توان تعامل تنشی بالا را ازدیدگاه دیگری بررسی کرد و به رابطه‌ای معکوس رسید. در این رابطه، پدر کنشگر فداکاری است که در حرکتی قهرمانانه برای نجات جان پسر تن به شکنجه داده، جان خود را از دست می‌دهد و به زندگی دنیایی‌اش پایان می‌بخشد؛ یعنی از گسترهٔ حیات مادی می‌کاهد؛ درحالی که پسر و افراد دیگر آن آبادی (ازجمله خان و سربازانش) به حیات مادی خود ادامه می‌دهند. درنتیجه، هرچه فشارهٔ فداکاری از محور کیفی اوج می‌گیرد، در محور کمّی با دیدگاه حماسی کنشگر- که حرکتی بی‌باکانه می‌طلبد و به زندگی مادی او پایان می‌دهد- روبه‌رو می‌شویم. این رابطهٔ تنشی را می‌توان در مربع تنشی زیر نشان داد:



شکل ۴: مربع تنشی حاصل از گفتمان روایی

کلد زیلبرگ[1] (27 :2006) هر متن را محل برخورد دو نوع ارزش می‌داند: ارزش‌های مطلق (فشارهٔ بسیار بالا و گسترهٔ بسیار پایین) و التقاطی (فشارهٔ بسیار پایین و گسترهٔ بسیار بالا). بنابراین، پدر انسانی حماسی است که ازنظر کیفی، در اوج فداکاری یا معنا به‌سر می‌برد و ازنظر کمّی، نگاه مادی را به حداقل کاهش می‌دهد تا حماسه به بهترین شکل ممکن تحقق یابد. او فقط به یک چیز می‌اندیشد: رها شدن از خود و اسارت تن به‌خاطر فرزند. ارزش مطلق در اینجا برابر است با از جان گذشتن به‌خاطر دیگری. بنابراین، پدر ارزش مطلق‌گراست و پسر انسانی مادی است که اسیر تن و ترسوست؛ یعنی ارزش التقاطی.

در این گفتمان که گفتمانی تنشی از نوع نوسانی است، رابطهٔ گستره‌ای و فشاره‌ای حاکم است؛ زیرا جهت‌گیری گفتمان جهت‌گیری قالبی ازپیش تعیین‌شده با عناصر تثبیت‌یافته نیست؛ بلکه گفتمانی است که در دل خود جریان تولید دارد. بنابراین، فرایند تنشی سیالیت معنا را

1. Zilberberg

دربردارد و جریان‌های کمّی و کیفی همسو و ناهمسو می‌آفریند. این جریان‌ها باعث تولید ارزش‌های اسطوره‌ای، مرامی و متعالی مانند «ازخودگذشتگی» و «شجاعت» می‌شوند. مربع تنشی دارای خوانش باز، نامحدود و سیّال است و به‌خوبی می‌تواند فرایندهای تولید ارزش را در این داستان ارائه کند. از آنجایی که دو عامل کلامی مهم (پدر و پسر) با حضور حسی ادراکی خود سبب تولید معناهای متغیر و درنتیجه ارزش‌های متفاوت و سیّال می‌شوند، با گفتمانی زنده و نوسانی روبه‌روییم. با نمونه‌هایی از متن این موضوع بهتر روشن می‌شود. در جایی از گفتمان، هویت شوشگر عاطفی (پدر) از طریق تقابل با هویت شوشگر دیگر (پسر) به‌صورت انسانی ترسو که میل به ماندن دارد مشخص می‌شود. پدر از پسر می‌خواهد برگردد؛ اما پسر می‌گوید: «برگردم که چه؟ کجا؟ خفه شدم. جونم بالا اومد. چقدر توسری بخورم و دس‌به‌سینه وایسم. تو دلت نمی‌آد سیاه‌چادر مرده‌شوبرده‌ات رو ول کنی. اما من چرا نتونم؟» (گلستان، ۱۳۸۸: ۷۰). فعل مؤثر نخواستن (تو دلت نمی‌آد) در تعامل با فعل نتوانستن (من چرا نتونم) قرار می‌گیرد. در شرایطی که پدر نمی‌خواهد و میل به ماندن و ایستایی دارد، پسر می‌خواهد و می‌تواند که از این ایستایی بیرون بیاید. شوشگر عاطفی (پسر) در ماندن و رها نکردن «سیاه‌چادر» احساس رضایت نمی‌کند و به او احساس حقیر شدن (چقدر توسری بخورم و دس‌به‌سینه وایسم) و به‌اصطلاح نوکری کردن دست می‌دهد و به همین دلیل، ماندن در سیاه‌چادر را دارای ارزش منفی می‌داند. کسی که می‌خواهد چنین فضای عاطفی را ترک کند، دارای گونهٔ عاطفی «شجاعت» است؛ بنابراین پدر که در تقابل با او قرار گرفته است، گونهٔ عاطفی «ترسو» و «انسان حقیر» را می‌سازد. از آنجایی که با گفتمان سیّال روبه‌روییم، شوشگر عاطفی (پدر) با حضور حسی- ادراکی خود درپی تغییر گونه‌های عاطفی و معناهای برآمده از آن‌ها و به‌تبعِ آن ارزش‌ها برمی‌آید و به جسمانه‌ای زیبایی‌شناختی منجر می‌شود که از ارزش «شجاعت» نیز فراتر رفته، «ازخودگذشتگی» را تولید می‌کند. این موضوع هنگامی‌که پدر برای آوردن آب از پسر جدا می‌شود و به دست سربازان خان می‌افتد آشکار می‌شود و باوجود شکنجه‌های بی‌رحمانه که موجب از دست دادن جانش می‌شود، از مخفیگاه پسرش چیزی نمی‌گوید: «خان گفته است که پسرش را سنگ‌چین کنند و پسرش فرار کرده است و او را که جای پسر خود را نگفته است اکنون به‌جای او سنگ‌چین می‌کنند و *می‌داند* که پسرش کجاست.» (همان، ۸۱). گفته‌پرداز «دانستن» پدر را مطرح می‌کند. دانستن درمورد شوشگری که گونهٔ عاطفی خاصی (حس پدرانه) را نشان می‌دهد و نیز دانستن شکنجه (سنگ‌چین) سبب بروز بی‌باکی شوشگر

می‌شود. از سویی، «نخواستن» (نگفته است) با «دانستن» در تعامل چالشی قرار دارد. این عدم تحقق خواستن باوجود آگاهی بالا (می‌داند که پسرش کجاست) سبب بروز گونهٔ شجاعت می‌شود.

«و پدرش می‌داند که او دارد نگاهش می‌کند و لای سنگ‌ها می‌دانند که جای او دارد می‌میرد.» (همان، ۸۳). در این بخش از گفتمان، آگاهی پدر (پدرش می‌داند) با «دانستن» پسر (نگاهش می‌کند) و «دانستن» عناصر دیگر (لای سنگ‌ها) در تعامل با هم قرار می‌گیرند؛ تمام دانستن این است که «جای او دارد می‌میرد». این فعل مؤثر در تعامل با سازهٔ عاطفی «جای او دارد می‌میرد» قرار می‌گیرد و ارزشِ ازخودگذشتگی تولید می‌شود. درواقع، در فرهنگ ما اگر کسی به‌جای کس دیگری جان‌فشانی کند، انسان ازخودگذشته نامیده می‌شود. پدر از انسانی خاموش دربرابر ظلم به شوشگری بی‌باک تبدیل می‌شود که پیرو هیچ برنامهٔ ازپیش تعیین‌شده‌ای نیست و خطر سنگ‌چین شدن را به‌خاطر دیگری (پسر) می‌پذیرد که با کمترین ایمنی سبب اوج تکانهٔ معنایی می‌شود. اریک لاندوفسکی[1] معتقد است: «اتفاق پیش‌بینی‌نشده برآورندهٔ نوعی گونهٔ تعاملی و معنایی مستقل است که می‌توان آن را نشانه- معناشناسی تصادف نامید. در هر فرهنگی عشق به فرزند و نجات جان او، انسان را خطرپذیر می‌کند.» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۱۵).

رابطهٔ عمق با فضای تنشی

عمق فضای تنشی بر مجموعهٔ جریان سیال حسی استوار است. در این فضای تنشی، معنای هدفمند برحسب سازه‌های گسسته و غیرمرتبط حاصل نمی‌شود؛ بلکه نتیجهٔ جریانی پیوسته و هدفمند به‌سوی عمق است که معنا را به شاخصه‌های اشاره‌ای (مکانی و زمانی) پیوند می‌دهد. عمق فضای تنشی فقط شامل پیوستارهای جهتمند مکانی نیست؛ بلکه زمان را نیز دربرمی‌گیرد. فضای تنشی فضایی است سیّال و دارای عمقی دوسویه که می‌تواند پیش‌تنیده و پس‌تنیده باشد. پیش‌تنیدگی[2] (آنچه مقدم بر تنش است و شرایط بروز آن را فراهم می‌آورد) که خاطره از مشتقات آن است، زمان را به عقب می‌راند و به این ترتیب، شیء یا چیز نشانه گرفته‌شده در

1. Landowski
2. rétension

گذشتهٔ دور ظاهر می‌شود. پس‌تنیدگی[1] که انتظار از مشتقات آن است، زمان را به‌جلو می‌راند و به این ترتیب، شیء نشانه گرفته‌شده به‌صورت انتظاری در آیندهٔ دور آشکار می‌شود. بنابراین، آنچه هنوز در زمان حال حضور ندارد و به‌صورت انتظار در آینده‌ای دوردست وجود دارد، به زمان حال انتقال می‌یابد و جایگزین گونه‌های کنونی می‌شود. پیش‌تنیدگی و پس‌تنیدگی به این علت هدفمند شمرده می‌شوند که گذشته یا آینده را در حوزهٔ زمانی حال گرد می‌آورند و آن‌ها را برای ایجاد چشم‌انداز به‌کار می‌گیرند. چشم‌اندازسازی از این راه سبب می‌شود جریان حسی به لایه‌هایی حجیم و گونه‌هایی طبقاتی تغییر یابد. ازهمین‌رو، جریان حسی به حرکتی تغییرپذیر در دل عنصر نشانه گرفته‌شده تبدیل می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹: ۹۶).

پیش‌تنیدگی در گفتمان «در خم راه»، هنگامی‌که کنشگر به چهرهٔ پدر خیره می‌ماند او را به دورهٔ خاصی از زندگی گذشته متصل می‌کند؛ یعنی شکل‌هایی از گذشته فضای حال او را پر می‌کند: «*روزی* که سوارش می‌کرد، سواری‌ای یادش می‌داد. خواهرهایش.» (گلستان، ۱۳۸۸: ۹۱). ازلحاظ رابطهٔ عمق با فضای تنشی، «روزی» بر جریان سیّال حسی پیش‌تنیدگی استوار است که خاطره از مشتقات آن است. چهرهٔ پدر شوشگر را به خاطره‌ای پیوند می‌دهد که جایگزین گونه‌های کنونی می‌شود و ایجاد چشم‌انداز می‌کند. چشم‌اندازسازی از این راه سبب می‌شود جریان حسی به لایه‌هایی حجیم و گونه‌هایی طبقاتی تغییر یابد. ازهمین‌رو، جریان حسی به حرکتی تغییرپذیر در دل عنصر نشانه گرفته‌شده تبدیل می‌شود. در نمونهٔ زیر از متن با حاضر شدن پسر بالای جسد پدر پس‌تنیدگی به‌چشم می‌خورد: «هی گفته بود درست می‌شود. هی گفته بود و *منتظر* نشسته بود.» (همان‌جا). واژهٔ «منتظر» ازلحاظ رابطهٔ عمق با فضای تنشی بر جریان سیّال حسی پس‌تنیدگی استوار است؛ یعنی انتظار از مشتقات آن است. زمان به‌جلو رانده می‌شود و ایجاد چشم‌انداز می‌کند. چشم‌اندازسازی از این راه سبب می‌شود جریان حسی به لایه‌هایی حجیم و گونه‌هایی طبقاتی تعییر یابد؛ به همین دلیل است که جریان حسی به حرکتی تغییرپذیر در دل عنصر نشانه گرفته‌شده (چهرهٔ پدر) تبدیل می‌شود.

نقش بعد حسی- دیداری در شکل‌گیری ارزش در گفتمان «در خم راه»

3. protension

سخن گفتن از گفتمان حسی یعنی مطالعهٔ آثار میدان موضع‌گیری، میدان عاملی و میدان ارزشی. شکل‌گیری نظام زنجیره‌ای حواس تابع رابطه‌ای است که بین شوشگر حسی- ادراکی و عالم احساس و ادراک شکل می‌گیرد (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۱۷). در این میان به حس دیداری و رابطهٔ آن با نشانه- معناها در گفتمان «در خم راه» پرداخته می‌شود. حس دیداری از حواسی است که می‌تواند با حواس دیگر ارتباط برقرار کند و به‌نوعی همان نقش آن‌ها را ایفا کند. این حس در مقایسه با گونه‌های دیگر در ابعادی بسیار گسترده عمل می‌کند و بسیار کامل است. اما مهم‌ترین ویژگی عملیات حسی- دیداری مقدم بودن آن بر حواس دیگر است؛ به همین دلیل این گونهٔ حسی را برتر و مؤثرتر از گونه‌های دیگر می‌توان دانست. براساس همین عنصر حسی، جهت و هدفمندی جریان حسی را تحت تأثیر قرار می‌دهیم و نوع رابطهٔ خود را با دنیای بیرونی یا دنیای حسی خاص تنظیم می‌کنیم. عملیات حسی- دیداری می‌تواند سبب تحریک و تحرک شوشگر و ارتباط او با جریان‌های حسی دیگر شود و یا برعکس سبب بسته شدن ارتباط و قطع فعالیت حسی. ازاین‌رو، می‌توان ادعا کرد گونهٔ حسی- دیداری امکان تکثیر، زایش، گسترش و تعامل بین گونه‌های عاملی و یا دیگر گونه‌های حسی را به‌وجود می‌آورد (همان، ۱۲۸-۱۳۰).

«اما نگاه پدرش روی چهره‌اش مانده بود. انگار صدایی در میان دنیا صدبار می‌پیچید: "تو که هرجا بری ولت نمی‌کنم. دنبالت می‌آم." کهزاد لرزید و نشست.» (گلستان، ۱۳۸۸: ۹۰). در این گفته، عمل دیداری (نگاه پدرش) نقطهٔ آغازی می‌شود تا به‌دنبال آن گونه‌های حسی دیگری مانند شنوایی (صدایی)، لامسه (ولت نمی‌کنم) و حسی- حرکتی (لرزید و نشست) پدیدار شود. بنابراین، گونهٔ حسی- دیداری امکان تکثیر، گسترش و تعامل بین گونه‌های عاملی و دیگر گونه‌های حسی را به‌وجود آورده است. نگاه پدر تکثیر یافته و به معنای ترس و پویایی (گذر از حالت ایستادن به حالت نشستن) در شوشگر منجر شده است. ماندن نگاه پدر به وجه پساتنشی گفتمان می‌انجامد. پساتنش تنشی است که بعد از شکل‌گیری تنش اولیه (نگاه پدر) امکان حضور و تداوم در آینده را دارد. در اینجا تنش (ماندن نگاه پدر که سبب تولید صدایی که همهٔ فضا را- در میان دنیا و هرجا- تحت تأثیر قرار داده و فراتر از اکنون حرکت می‌کند- هرجا بری ولت نمی‌کنم- و به آینده منتقل می‌شود) دارای ویژگی منفی (لرزیدن) و کارکرد گستره‌ای است. این ترس (لرزیدن) به‌دلیل اینکه شوشگر را در وضعیتی ایستا (نشست) قرار می‌دهد، ارزش اولیهٔ شجاعت را از او می‌گیرد؛ ارزشی که موتور حرکتی کهزاد در ابتدای

روایت و سبب رهایی او از سیاه‌چادر و یاغیگری‌اش دربرابر خان شده بود. بنابراین، عملیات حسی- دیداری سبب بروز معنای ترس می‌شود که ارزشی منفی است. اما نگاه پدر به‌دلیل ویژگی‌ای که امکان حضور و تداوم در آینده و فراتر از اکنون را دارد، از پویایی برخوردار است و ارزش ازخودگذشتگی را یادآوری می‌کند و در تمایز با تمام نگاه‌های دیگر قرار می‌گیرد؛ زیرا قابلیت حضور و سیالیت در زمان‌ها و مکان‌های آینده را پیدا می‌کند و به نگاهی زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود.

رابطهٔ اتیک (سلوکی- مرامی) و نقش آن در ظهور ارزش در گفتمان «در خم راه»

این رابطه یکی از ویژگی‌های مهم رابطهٔ دو سطح زبانی است که براساس آن، روابط بین کنشگران تنظیم می‌شود. اتیک که همان از خود گذشتن و دیگری را در مرکز حضور و معنا قراردادن است، سبب می‌شود تا کنش معنا و باوری پیدا کند که دیگری همواره در چشم‌انداز آن قرار دارد. دگرپنداری یا دگرمداری دو اصلی است که براساس آن، نگرش پهلوان‌منشی در فرهنگ ایرانی شکل گرفته است. به‌عقیدهٔ ژاک فونتنی[1]، «هر مسئلهٔ ارزشی به‌محض اینکه به توصیف و یا تحسین ارزش‌ها در رابطه با دیگری تبدیل شود، مسئله‌ای سلوکی- مرامی‌است.» (28 :2008). هر کارکرد، کنش و هر نگرشی که پای دیگری را به صحنه باز کند و به‌نوعی دیگری را در مرکز توجه قرار دهد، کارکردی اتیک است. کنشگری که برای دیگری از منافع خود می‌گذرد و یا حتی جان خود را به خطر می‌اندازد، دارای ویژگی سلوکی- مرامی است (شعیری و آریانا، ۱۳۹۰: ۱۷۹). رابطهٔ اتیک رابطهٔ فرایندی است که در آن، سوژه از خود عبور می‌کند و با در پرسپکتیو قرار دادنِ دیگری سعی می‌کند تا کنش خود را در خدمت جریانی فراخود قرار دهد. به این ترتیب، سوژهٔ اتیک مرزهای محدود خودمحوری را پشت‌سر می‌گذارد و ارادهٔ فردی و خاصی را به‌کار می‌گیرد که مبنای آن، خواستن است. بنابراین، اتیک راهی به‌سوی معناهای نامحدود و دارای تداوم و تولید ارزش است (همان، ۱۸۰).

> اما پدرش را می‌کشند. این تل سنگ را که آنجا جمع کرده‌اند، و هی دارند بازهم سنگ جمع می‌کنند و روی آن می‌ریزند، دور پدرش خواهند ریخت و پدرش در آن

1. Fontanille

میان خواهد ماند و پدرش می‌داند که او دارد نگاهش می‌کند و لای سنگ‌ها می‌دانند که جای او دارد می‌میرد (گلستان، ۱۳۸۸: ۸۳).

دانستن پدر و عناصر دیگر (لای سنگ‌ها) از اینکه پدر جای پسر می‌میرد، یعنی دیگری را در مرکز توجه قرار دادن و جان خود را برای او دادن. در اینجا سوژه از خود عبور کرده و با در پرسپکتیو قرار دادن دیگری (پسر)، کنش خود را در خدمت جریانی فراخود قرار داده و با فدا کردن جانش برای پسر به حضوری زیبایی‌شناختی منجر شده است. این یعنی همان کنش ایدئالی که هم زیباست و هم منحصربه‌فرد؛ یعنی از خود گذشتن و فقط به آن افق ایدئالی (حضور قهرمانانه) فکر کردن. در اینجا دانستن دو ویژگی مهم است: نمودی استمراری (دارد نگاهش می‌کند) و عاطفی (جای او دارد می‌میرد). از تعامل این دو کارکرد رابطه‌ای انسانی شکل می‌گیرد که بر حضور «هستی‌شناختی» تأکید دارد. پدر به‌دلیل عشق به فرزند نه‌تنها وظیفهٔ کنشی خود را انجام می‌دهد؛ بلکه به‌خاطر مرام، جان خود را هم فدا می‌کند. ازهمین‌رو، لبریزشدگی معنایی رخ می‌دهد که ارزشی خاص نامیده می‌شود و پدر بر سکوی اول نظام ارزشی زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرد.

«و به چهرهٔ خون‌آلود غروب‌زدهٔ پدرش خیره شد. توی تاریکی، انبوه سنگ با کله و گردن الله‌یار فاصلهٔ خود را از زمینهٔ سنگ‌های پشت از دست داده بود اما بزرگ‌تر شده بود.» (همان، ۹۱). در اینجا «دانستن» (خیره شد) با سازهٔ عاطفی چهرهٔ خون‌آلود غروب‌زده که بیانگر درد و رنج و شکنجه است (در فرهنگ ما چنین صحنه‌ای حکایت از مظلومیت و شهادت دارد) و در مرکز حس دیداری سوژه قرار گرفته، در تعامل است و از تعامل آن‌ها رابطه‌ای انسانی به‌وجود می‌آید که بر حضور هستی‌شناختی دلالت دارد.

نتیجه‌گیری

بررسی ارزش در گفتمان مورد بررسی گویای این است که دیگر نمی‌توان نشانه‌ها را گونه‌هایی مکانیکی، ایستا و دارای معناهای تثبیت‌شده دانست؛ بلکه فرایندی شکل می‌گیرد که تجربهٔ ناب کنشگر و جریان زندهٔ شکل‌گیری ارزش‌ها را محقق می‌سازد که به آن بعد پدیداری نشانه گفته می‌شود. این بررسی نشان داد جریان معناسازی و شکل‌گیری ارزش‌ها جریانی پویا و سیّال است و راه نشانه راهی بی‌پایان. براساس فرایندهای تنشی ترسیم‌شده، شکل‌گیری ارزش دیگر برپایهٔ تقابل نیست؛ بلکه به‌صورت فرایندی سیّال است. الله‌یار از انسان و پدری معمولی تا

پدری که جان خود را برای نجات فرزندش می‌دهد و به اسطوره تبدیل می‌شود، راه پرمخاطره‌ای را طی می‌کند. منشأ چنین حرکتی را باید در تجربهٔ حسی و پدیداری الله‌یار جست. برپایهٔ همین تجربهٔ حسی است که پدر را به کنشگری متغیر تبدیل می‌کند و راه را بر فرایند تنشی می‌گشاید. این موضوع درمورد کهزاد که عامل کلامی دیگر است نیز صدق می‌کند با این تفاوت که او در زنجیرهٔ ابتدایی داستان به‌صورت انسانی شجاع و متفاوت با انسان‌های ترسو ظاهر می‌شود که میل به رهایی از اسارت دارد و می‌خواهد انسانی آزاد باشد؛ اما در زنجیره‌های میانی و پایانی روایت اسیر ترس وجودش می‌شود و از انسانی بی‌باک به کنشگری ترسو تبدیل می‌شود که منشأ چنین تغییراتی همان تجربهٔ حسی و پدیداری کهزاد است. بنابراین، راه را بر فرایند تنشی می‌گشاید؛ زیرا با سیّالیت ارزش‌ها روبه‌رو می‌شویم. فرایند تنشی نیز جریان‌های گستره‌ای (کمّی و شناختی)، فشاره‌ای (کیفی و عاطفی)، همسو و ناهمسو را می‌آفریند و همین ارزش‌ها هستند که سبب شکل‌گیری ارزش‌های اسطوره‌ای، مرامی، مطلق و متعالی می‌شوند. فرایند تنشی گفتمان سیّالیت معنا را درپی دارد و سیّالیت معنا باعث سیّال بودن ارزش می‌شود. ازهمین‌رو، در نشانه- معناشناسی سیّال معناهای درحال «شدن» شکل می‌گیرند نه معناهای ازپیش شکل‌گرفته. براساس نظام تنشی و ارزشی، در روایت «در خم راه» معنا بر رابطه‌های صرف مفهومی و انتزاعی استوار نیست؛ بلکه جریانی است که براساس تجربهٔ زیستی و پدیداری کنشگران در فرایندی پویا و سیّال به‌دست می‌آید. بنابراین در چنین نظامی با جریان معناسازی و درنتیجه جریان شکل‌گیری ارزش روبه‌رو می‌شویم که براساس حضور حسی- ادراکی، بافت، شرایط، موقعیت، فرهنگ، جهتمندی و موضع‌گیری کنشی در گفتمان حاصل می‌شود. مطالعهٔ نظام ارزشی در روایت «در خم راه» نشان داد برای اینکه ارزش شکل بگیرد، کنشگر گفتمانی از ظرف محدود خود خارج می‌شود و مرزهای زمان و مکان را پشت‌سر می‌گذارد و به حضور خود در پیوند با هستی و دیگری عمق می‌بخشد. به‌واسطهٔ همین حضور حسی- ادراکی است که ارزش‌ها در این روایت تغییر می‌یابند و می‌توانند فروپاشند و یا استعلا یابند و به ارزشی دیگر تبدیل شوند.

پی‌نوشت

۱. در نگارش این مقاله از راهنمایی‌های عالمانهٔ استاد گران‌قدرم آقای دکتر حمیدرضا شعیری بهره بردم. از این بزرگوار سپاس‌گزارم.

منابع

- اکو، امبرتو (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ پیروز ایزدی. تهران: نشر ثالث.
- سوسور، فردینان دو (۱۳۸۰). «مبانی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی». ترجمهٔ کورش صفوی در *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. به‌کوشش فرزان سجودی. تهران: حوزهٔ هنری.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.
- ـــــــــــ (۱۳۸۹). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸). «بررسی سبک نشانه- معنایی مذاکره در فیلم کافه ترانزیت: از فاجعه تا خلق زیبایی‌شناختی» در *مجموعه‌مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به‌انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما*. ش۱۸. صص۲۱۷-۲۳۴.
- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). *راهی به نشانه- معناشناسی سیال با بررسی موردی "ققنوس" نیما*. تهران: علمی و فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا و دینا آریانا (۱۳۹۰). «چگونگی تداوم معنا در چهل نامهٔ کوتاه به همسرم از نادر ابراهیمی«. *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۴. ش۱۴. صص۱۶۱-۱۸۵. مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.
- عباسی، علی و هانیه یارمند (۱۳۹۰). «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه- معناشناختی ماهی سیاه کوچولو». *فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. د۲. ش۳ (پیاپی ۷). صص۱۴۷-۱۷۲.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۶). *فردینان دو سوسور*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.
- گلستان، ابراهیم (۱۳۸۸). *آذر، ماه آخر پاییز*. تهران: بازتاب نگار.

- Greimas, A. J. (1986). *Sémantique Structurale*. Paris: Puf.
- Fontanille, J. (1999). *Sémantique et Literature*. Paris: Puf.
- ——— (2008). *Pratiques Sémiotique*. Paris: Puf.
- Zilberberg, C. (2006). *Retour Sur Bonne Pensee du Matin de Rimbeau, Nouveaux Actes Semiotiques. N. 107 & 108*. Limoges: PULIM.

جلوه‌های نمایشی در «موش و گربه» اثر عبید زاکانی:
رویکرد نشانه- معناشناختی

مجید رحیمی جعفری*

محمدجعفر یوسفیان کناری**

چکیده

هدف این مقاله، بررسی ظرفیت‌ها و ارزش‌های نمایشی قصیدهٔ «موش و گربه» سرودهٔ عبیدالله زاکانی- شاعر و نویسندهٔ طنزپرداز سدهٔ هشتم قمری- است. برای دست‌یابی به این هدف پس از بررسی برون‌متن اجتماعی، ابتدا سبک اثر را بررسی کرده‌ایم. دربارهٔ سبک این اثر، صاحب‌نظران به طنزبودنِ آن رأی داده‌اند؛ ولی در این مقاله به‌دنبال پاسخ این پرسش هستیم که آیا می‌توان این قصیده را کمدی دانست. «موش و گربه» تمام خصوصیات اثر کمدی را ندارد و بیشترین نزدیکی را با کمدی ساتیر دارد. پس از سبک، شخصیت‌پردازی و شخصیت‌شناسی را کاویده‌ایم. وجه بازنمودی هر اثر نمایشی در رفتار، سیما و کردار شخصیت‌هاست که به هرکدام در مقایسه، ارتباط و نماد شخصیت‌ها پرداخته‌ایم. مکان‌آرایی و انواع نشانه‌های جلوه‌های کلامی «موش و گربه» در ایجاد موقعیت و کنش نمایشی از دیگر جلوه‌های نمایشی بررسی‌شده در این مقاله است. آیا در این قصیده مکان به مکان نمایشی تبدیل خواهد شد؟ جلوه‌های کلامی سبب ایجاد کنش و تراموقعیت می‌شود. در ترجمه‌ای نمایشی از «موش و

---

* کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس majidrahimi@academyhonar.com

** استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس yousefian@modares.ac.ir

گربه»، چه جلوه‌های کلامی‌ای قابل بازشناخت است؟ در پایان، به جلوهٔ تعلیق به‌عنوان یکی از مهم‌ترین تمهیدهای نمایشی در اثر پرداخته‌ایم.

واژه‌های کلیدی: «موش و گربه»، عبید زاکانی، جنبه‌های نمایشی، طنز، نشانه- معناشناسی.

۱. مقدمه

«موش و گربه» اثری منظوم از نظام‌الدین عبیدالله زاکانی (۷۰۰-۷۷۱/ ۷۷۲ق) شاعر و نویسندهٔ طنزپرداز سدهٔ هشتم هجری است. این منظومه قصیده‌ای نودبیتی در شرح تزویر و ریاکاری گربه‌ای از گربه‌های کرمان است که پس از سال‌ها دریدن موش‌ها توبه کرده است. موش‌ها که گربه را تائب می‌پندارند، برای عرض ارادت حضور می‌یابند؛ اما گربه در لباس شرع به اعمال نامشروع گذشتهٔ خود دست می‌زند. به همین سبب، میان موش‌ها و گربه‌ها در بیابان فارس جنگ سختی درمی‌گیرد که به تارومار شدن سپاه موش‌ها منجر می‌شود. آثار عبیدالله زاکانی با ارجاع‌های برون‌متنی نشان داده که از اوضاع و احوال نامساعد ایران در قرن هشتم هجری بسیار تأثیر پذیرفته است. «موش و گربه» طنزی سیاسی است. در این منظومه، گربه‌ها و موش‌ها نمایندهٔ گروه‌های مختلف جامعه و کرمان و شیراز نمونه‌ای کوچک از آن هستند. عبید در این چکامه به لزومِ پاسداشت و چاپلوسی در جامعه‌ای که مدام مورد هجوم بیگانگان است می‌پردازد. همچنین، در این اثر به تغییرناپذیری طبیعت مخلوقات اشاره دارد. هرگاه این منظومه را با نگاهی فراگیر به عصری که شاعر در آن می‌زیسته است ارزیابی کنیم، درمی‌یابیم که هر نکته‌ای از آن گفتمانی انتقادآمیز، پندگونه و کنایه‌وار است. این منظومه با کلامی عبرت‌آموز و بیانی نیش‌زننده و با ظرافت تمام، پرده از اعمال و خصلت‌های زاهدان ریاکار، واعظان خوش‌گفتار و حاکمان نیک‌انظار برمی‌دارد.

در این مقاله درپی پاسخ این پرسش هستیم که آیا «موش و گربه» قابلیت اقتباس و ترجمهٔ نمایشی را دارد. به‌نظر می‌رسد «موش و گربهٔ» عبید دارای جنبه‌های نمایشی برجسته‌ای است که امکان تولید، انتقال و دریافت معنا را از مختصات رسانه‌ای به رسانهٔ دیگر روان می‌کند. برای یافتن این نشانه‌ها با الهام از نشانه‌های کلوِ[1]، نشانه را به سه دستهٔ نمایشی، شبه‌نمایشی و غیرنمایشی تقسیم کرده‌ایم. در بررسی انتقال اطلاعات، سبک اثر از اهمیت خاصی برخوردار

1. Louis-Jean Calvet

است. ابتدا سبک ادبی اثر را بررسی کرده و سپس ازحیث کمدی بودن آن را بازکاویده‌ایم. پس از سبک، شخصیت‌پردازی و شخصیت‌شناسی، جلوه‌های کلامی و سوژه‌های گفتمانی، مکان‌آرایی و درنهایت تعلیق را بسته به قرابت بیشتر با نشانه‌های نمایشی بررسی کرده‌ایم.

۲. زمینه‌های تاریخی

همان‌طور که آشتیانی در مقدمهٔ *کلیات عبید زاکانی* (۱۱–۱۹) آورده است، عصری که عبید زاکانی در آن می‌زیسته (قرن هشتم هجری) یکی از دوره‌های منحط و تاریک تاریخ ایران ازلحاظ اخلاقی و اجتماعی است. در این دوران که بعد از کشتار و غارت فجیع و دهشتناک مغول بوده است، ملوک‌الطوایف خونخوار و ستمگر غیرایرانی بر نواحی مختلف کشور استیلا داشته‌اند. طی این دوران، وضع ایران ازنظر سیاسی و اقتصادی بسیار آشفته و پریشان بوده است. در این میان، پس از سست شدن پایه‌های حکومت مرکزی، شاهزادگان مختلف مالیات سنگینی را بر محصولات کشاورزی، گله و بیشتر ملزومات زندگی مردم وضع کردند و دهقانان در رنج بسیار به‌سر می‌بردند. تأثیر این شرایط اجتماعی نامساعد بر آثار عبید زاکانی و دیگر ادیبان هم‌عصر او به‌وضوح دیده می‌شود.

عبید منظومهٔ «موش و گربه» را در وصف زمانهٔ جمال‌الدین ابواسحاق اینجو و امیر مبارزالدین محمد مظفری سروده است. اصطلاح اینجو[۱] بر دودمانی از نژاد ترکان اطلاق می‌شده است. صاحب *جامع‌التواریخ* نوشته است این دودمان در نیمهٔ اول سدهٔ هشتم قمری (چهارده میلادی) مقارن با اواخر عصر ایلخانان، مدت‌زمانی به مناصب دیوانی و فرمان‌روایی ایالات جنوبی ایران از اصفهان تا کناره‌های خلیج فارس دست یافتند. ابواسحاق اینجو مردی خوب‌روی و فروتن بود؛ به همین سبب مردم شیراز به او علاقهٔ فراوانی داشتند. او شعر می‌سرود و ذوق ادبی داشت و برای اعتلای فرهنگ و ادب ایران بسیار کوشید (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۷۳: ۸۸). در پژوهش از دانشگاه کمبریج (۱۳۷۶: ۲۵–۲۶) آمده است خواجه حافظ شیرازی بارها در قصاید و غزلیات خود از دورهٔ حکمرانی ابواسحاق به‌خوبی یاد کرده است. عبید به شاه ابواسحاق اینجو ارادت کامل و وافری داشت؛ اما از جور و جفا و تزویر و ریاکاری امیر مبارزالدین بیزار بود. به همین سبب، حقایق این عصر را در قصیدهٔ «موش و گربه» با زبانی فاخر و طنزآمیز بیان کرده است. این زمینه‌های تاریخی به بافت[۲] متن بدل

شده‌اند. «بافت به‌معنای موقعیتی است که متن در آن به‌کار رفته است» (ساسانی، ۱۳۸۴: ۴۰) و بافت زمانی و مکانی را شکل داده‌اند.

۳. نوع ادبی و نمایشی اثر

با نگاهی گذرا به آرای صاحب‌نظران عرصهٔ ادبیات ایران، درمی‌یابیم تقریباً تمام آن‌ها عبیدالله زاکانی را طنزپرداز دانسته‌اند. جوادی (۱۳۸۴: ۱۴۶) معتقد است در ادبیات ایران قبل از عبید، طنزپردازی وجود نداشته است. او در آثارش سطحی‌نگری، حماقت افراد جامعه و زمامداری حاکمان نالایق را با لحنی کنایی و آمیخته به طنز به استهزا می‌گیرد. لازمهٔ بررسی جنبه‌های نمایشی هر اثری، آشنایی با سبک آن است. به همین سبب، با ذکر برخی تعریف‌هایی که صاحب‌نظران از طنز بیان کرده‌اند، به بررسی گونهٔ ادبی منظومهٔ «موش و گربه» می‌پردازیم:

> طنز در لغت به‌معنای افسوس کردن، مسخره کردن و طعنه زدن است و در اصطلاح ادبیات به نوع خاصی از آثار منظوم و منثور ادبی گفته می‌شود که انتقادی را به صورت خنده‌آور مطرح می‌کند و معادل ساتیر (satiric) اروپایی به‌معنای انتقادی و طنزآمیز است (همان، ۵).

در تعریف دیگری از طنز چنین آمده است:

> اگرچه طنز بر خنده استوار است، اما این خنده موجب تفکر و وسیله‌ای برای رسیدن به هدفی بالاتر یعنی آگاه کردن مردم از رواج ظلم و ستم و نیز بی‌اعتبار شدن فضایل اخلاقی و انسانی در جامعه است و طنزپرداز یا نویسنده سعی بر به‌چالش کشیدن این اوضاع نابسامان دارد (حلبی، ۱۳۷۷: ۴-۵).

در ادب نمایشی، سبک طنز به‌صورت کلی وجود ندارد و خود زیرمجموعهٔ کمدی است. ارسطو کمدی را چنین تعریف کرده است:

> کمدی تقلید است از اطوار و اخلاق زشت، نه اینکه تقلید بدترین صفات انسان باشد؛ بلکه فقط تقلید و توصیف اطوار شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزا می‌شود. همین هم امری است که در آن عیب و زشتی هست که از آن عیب و زشتی گزندی به کسی نمی‌رسد (ارسطو، ۱۳۸۷:۱۲۰).

پس از ارسطو، شرایط کمدی تغییر کرد و محققان و منتقدان برای آن چهار گونه درنظر گرفتند که نزدیک‌ترین سبک به منظومهٔ «موش و گربه»، کمدی طنز یا ساتیر است.

> در این نوع کمدی، کسانی که قوانین اخلاقی و اجتماعی را مراعات نمی‌کنند مورد تمسخر واقع می‌شوند و نویسنده از بی‌نظمی‌های اجتماعی انتقاد می‌کند. پایان این‌گونه نمایشنامه‌ها شاد نیست و دغل‌کارانی که قهرمان کمدی هستند، معمولاً سرنوشت خوبی ندارند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

با توجه به تعریف‌های طنز، می‌توان سبک ادبی اثر را طنز نامید. درمورد سبک نمایشی، با توجه به تعریف ارسطو، این اثر تمام خصوصیات کمدی را ندارد. عبید در داستان «موش و گربه» از اطوار و رفتار زشت اشخاص تقلید کرده و آن خصوصیات را به ریشخند گرفته است. موش از سر مستی عنان از کف می‌دهد و شروع به رجزخوانی می‌کند. عبید شراب‌خواری و اوضاع و احوال مردمانی را که به بیهودگی وقت می‌گذرانند، به‌سخره می‌گیرد. گربه در لباس شرع به هر کار نامشروعی دست می‌زند و زاکانی ستم‌پیشگی او را در لوای دین استهزا می‌کند. با توجه به تعریف‌های کمدی، نزدیک‌ترین نوع کمدی برای «موش و گربه»، کمدی ساتیر است. اما منظومهٔ «موش و گربه» دارای تمام شرایط این زیرمجموعهٔ کمدی هم نیست. فقط فرجام گربه این قصیده را از کمدی بودن خارج می‌کند. دغل‌کاران قصه نباید سرنوشت خوبی داشته باشند. این مسئله‌ای است که باعث می‌شود «موش و گربه» را نتوان کمدی کامل خواند و آن را فقط آمیخته به لحنی کنایی و کمدی لقب داد. سبک اثر مشخص می‌کند این قصیده خودبه‌خود به‌صورت نمایشی سروده نشده و جنبه‌های نمایشی است که در انتقال خصوصیات آن به یک درام اهمیت می‌یابد. برای مثال، در ترجمان این سبک نمایشی می‌توان آن را به‌صورت یک گروتسک بر روی صحنه برد و آن‌وقت تمام مصداق و آشنامایه‌های برون‌متنی(۳) کارکرد خود را خواهند داشت.

۴. نشانه‌های نمایشی، شبه‌نمایشی و نانمایشی

لویی ژان کلوِ (2004)، زبان‌شناس و نشانه‌شناس فرانسوی، در مقالهٔ «نشانهٔ زبانی، از سوسور تا لاکان»[1]- که در هم‌اندیشی توکیو ارائه کرد- قانونی بودن منع نشانه‌های مذهبی دیداری، خودنما و نمایشی در فرانسه را از دیدگاه نشانه- معناشناسی بررسی کرده است.(۴) او نشانهٔ دیداری را ناپیوسته و منقطع (دیجیتال) و دو نشانهٔ دیگر را پیوسته و طیفی (آنالوژیک) می‌داند؛

1. "le Signe Linguistique de Saussure à Lacan"

زیرا درمورد اول نشانه یا دیده می‌شود و یا برعکس؛ اما درمورد دو نشانهٔ دیگر نمی‌توان حد خاصی را درنظر داشت؛ برای مثال مشخص نیست چه میزان نمایشی است.

براساس نظر کلوِ، نشانه‌ای که با مقادیر سروکار دارد و به‌صورت طیفی مقادیر مختلفی را شامل می‌شود، نشانهٔ آنالوژیک است و نشانه‌ای که مقدار آن کاملاً مشخص (یا ۰ یا ۱ است) است، نشانهٔ دیجیتال است. در جهان نشانهٔ دیجیتال که با مقدار مشخص سروکار داریم، نشانه نانمایشی(۵) است. نشانهٔ نانمایشی متعلق به امر غیرنمایشی است که مابه‌ازای صحنه‌ای یا سینمایی نمی‌یابد. برای مثال، در «موش و گربه» که اثری منظوم و متعلق به ادبیات است، این امر در سطح دیجسیس[1]- داستانی- باقی می‌ماند و دیگر بازنمودی از این نشانه در جهان میمسیس- تقلید و برگرفتگی برای امر نمایشی- وجود ندارد. دربرابر نشانهٔ غیرنمایشی با نشانه‌ای در سطح دیگر روبه‌روییم که کاملاً آمادهٔ برگرفتگی نمایشی است و آن را نشانهٔ نمایشی می‌توان خطاب کرد. نشانه‌ای که با قراردادها سروکار ندارد و به‌صورت آنالوژیک عمل می‌کند. در کنار این دو نشانه، نشانه‌هایی را می‌توان مثال زد که نه صددرصد آمادهٔ ترجمان نمایشی هستند و نه صددرصد نشانه غیرنمایشی به‌شمار می‌آیند و می‌توان آن‌ها را شبه‌نمایشی نامید. با توجه به این سه نشانه می‌توان بررسی متفاوتی از جلوه‌های نمایشی به دست داد.(۶)

۵. جنبه‌های نمایشی

برای یافتن نشانه‌هایی از جلوه‌های نمایشی که اثر ادبی را قابل ترجمهٔ نمایشی می‌کند، باید نشانه‌های دلالت‌گری انتقال معنا را دنبال کنیم. درواقع، ما به‌دنبال پاسخ این پرسش هستیم که چگونه و توسط چه جنبه‌ها یا نشانه‌هایی، انتقال اطلاعات صورت گرفته است. در پاسخ به این سؤال می‌توان گفت اطلاعات توسط نشانه‌هایی مانند زمان، مکان، سبک اثر، لحن و گفتار منتقل می‌شوند. بارزترین جلوهٔ این نمایش، شخصیت و شخصیت‌پردازی است که حتی عنوان اثر هم آن را تصدیق می‌کند. در این مرحله، ابتدا با بررسی نقش شخصیت‌ها و شخصیت پردازی در اثر و مشخص کردن ویژگی‌های سوژه‌های کوکه[2]، به سراغ جنبه‌های بارزتر از انتقال اطلاعات می‌رویم. در این منظومه، سبک اثر، مکان، گفتار و لحن موجب بیشترین انتقال

1. diegesis
2. Jean-Claude Coquet

اطلاعات و معنا می‌شوند. تعلیق از دیگر جنبه‌های نمایشی به‌کاررفته در «موش و گربه» است که در پایان بررسی می‌شود.

۱-۵. شخصیت‌شناسی[1] و شخصیت‌پردازی[2]

موش و گربه تقابل دو نقش‌واره[3] است؛ ولی در پس‌زمینهٔ این تقابل نقش شخصیت‌های حقیقی جامعه هم دیده می‌شود. شخصیت‌های این داستان عبارت‌اند از: گربه (سلطان)، موش (سلطان)، هفت موش رئیس، موش‌هایی که نقش خبررسان را دارند، جامعهٔ موش‌ها و گربه‌ها. پررنگ‌ترین شخصیت این داستان، گربه است و عبید به گربه‌ها فقط به‌عنوان همیاران او در جنگ اشاره‌ای گذرا کرده است. بیشترین توان شخصیت‌پردازی شاعر برای گربه به‌کار رفته است. ابتدا به شخصیت‌های کم‌رنگ‌تر می‌پردازیم، سپس به سراغ شخصیت‌های اصلی می‌رویم.

موش‌ها تنها نماد قشر ضعیف و مدافع جامعه هستند. عبید با ذکر فصل شراب‌خانه به‌دنبال بازگویی این واقعیت است که برخی از موش‌ها حتی به شراب‌خواری روی می‌آوردند و در خواب غفلت بودند. موشی که بر اثر میگساری و زایل شدن عقل شروع به رجزخوانی می‌کند، سبب تحریک گربه می‌شود. در مبارزهٔ سهمگین بیابان فارس، باوجود نابرابری جنگ از نظر نیرو، پیکار به سود موش‌ها می‌انجامد؛ ولی پس از کسب پیروزی، خوش‌بینی، سطحی‌نگری و غرّه شدن به موقعیت دست‌یافته موجب غافل‌گیری موش‌ها و نابودی آن‌ها می‌شود. موشی که بالای منبر نشسته و نقش خبررسان را ایفا می‌کند و حتی هفت موش رئیس هم کم از مردم عادی ندارند؛ آن‌ها با ساده‌لوحی توبهٔ گربه را می‌پذیرند. دو تن از موش‌های رئیس به‌دنبال رهایی از چنگال گربه نقش خبررسان را ایفا می‌کنند.

برای بررسی مشخصه‌های دو نقش‌وارهٔ اصلی «شاه موش‌ها» و «گربه» از نظریات فورستر[4] (1985: 75-85) استفاده کرده‌ایم. کاراکترهای چندبعدی با مجموعهٔ کوچکی از مشخصه‌های تمایزبخش تعیین و تعریف می‌شوند. در نمایی‌ترین شکل آن، این مجموعه به یک خصوصیت و ویژگی واحد تقلیل می‌یابد که به‌جهت منفک و اغراق‌آمیز بودن، نقش‌واره را به یک تصویر

1. characterology
2. characterization
3. figure
4. Edward Morgan Forster

کاریکاتوری تبدیل می‌کند. کاراکتر تک‌بعدی به سه شکل اصلی تلقی می‌شود: پرسونا[1]، تیپ[2] و فرد. پرسونا در مقایسه با شخص واقعی، انتزاعی‌ترین نوع است؛ چون شخصیت در این حالت از شخص واقعی فاصله می‌گیرد. تیپ معرّف تودهٔ درهم‌تنیده‌ای از مشخصه‌های جامعه‌شناختی و یا روان‌شناختی است که دو خاستگاه متفاوت پیدا می‌کند: یا به شکل هم‌زمانه از پیکرهٔ شخصیت‌های نمایشی و تیپ‌های اجتماعی دورهٔ خود گزینش می‌شوند که به آن‌ها الگوی اصلی[3] گفته می‌شود و یا در سنت شخصیت‌های دراماتیک ازپیش تعیین‌شده ریشه دارند که نقش‌واره‌های حاضر و آماده[4] نامیده می‌شوند. شخصیت هرچه وجوه شخصی‌تری یابد، به فردیت راه می‌یابد.

۱-۱-۵. گربه و موش

عبید از طرح گربه برای شخصیت اصلی‌اش چند هدف را دنبال کرده است. همان‌طور که در مقدمه هم آورده شد، او به‌دلیل بیزاری‌ای که از تزویر و ستم امیر مبارزالدین محمد کرمانی داشته، این قصیده را سروده است. امیر مبارزالدین در شهر کرمان حکمرانی می‌کرده است. گربه‌های کرمان بسیار معروف‌اند و امیر کرمان برای اینکه کسی را خوار کند، از کلمهٔ «گربه» بسیار استفاده می‌کرده است. تکیه‌کلام امیر برای تحقیر، گربه بود و عبید با توجه به این مصادیق، شخصیت اصلی خود را گربه نامید. حال با توجه به این نکته که تقابل و کش‌مکش اصلی گربه برای قدرت‌نمایی و شکار موش است، درمقابل گربه از موش استفاده کرده است. او شخصیت ضعیفان جامعه را که حامی آن‌ها جمال‌الدین ابواسحاق اینجو بود، به موش توصیف کرده که همواره طعمهٔ ظالمی مانند امیر مبارزالدین هستند. باوجود این، نقش‌وارهٔ موش در این منظومه وجوه نمایشی کم‌رنگ‌تری دارد؛ درام‌نویس برای اینکه این وجه را پررنگ کند، به اضافه کردن ویژگی‌های دیگری برای موش‌ها نیاز دارد. در این منظومه، وضعیت موش شبه‌نمایشی و نقش‌وارهٔ گربه کاملاً نمایشی است. عبید گربه را در همان ابتدا اندکی معرفی می‌کند و وجوه فردی او در روند قصه شکل می‌گیرد:

1. persona
2. type
3. proto-Type
4. stock-figures

ازقضـــای فلـــک یکـــی گربه *بود چون اژدها به کرمانا*
شکمش طبل و سینه‌اش چو سپر *شیردم و پلنـــگ چنگانا*(۷) (۹۰/ ۴-۳)

عبید در ترسیم نقش‌وارهٔ گربه، شخصیتی منفی[1] را که دست به جنایت و آشوب می‌زند[2] درنظر داشته است. گربه شخصیت به‌نسبت باثباتی دارد؛ با اینکه برخی تزلزل‌ها در شخصیتش هست؛ مانند رفتن او به میخانه و میگساری، ورود با مستی به مسجد و اسیر احساسات شدن در برخی لحظات:

گربه گفتا که شاه گه خورده *من نیایم برون ز کرمانا (۹۰/ ۷۰)*

به‌طور کلی، گربه همواره همان خصوصیات اولیه را دارد و برخی از رفتارهای متزلزل او از تزویرهایش سر برمی‌آرد و سبب تعلیق می‌شود که در قسمت تعلیق به آن اشاره می‌شود. شخصیت پردازی شاه موشان بسیار کم‌رنگ‌تر از شخصیت گربه است. در ترسیم این شخصیت، شخصیت مثبت[3] درنظر بوده است تا فقط تقابل شخصیت‌های مثبت و منفی شکل بگیرد. برای اینکه شخصیت‌ها قابلیت ترجمه برای درام را داشته باشند، وجه نمایشی آن‌ها باید نمود داشته باشد.

۲-۱-۵. سوژه‌های گفتمانی

در این قسمت با مشخص شدن ویژگی‌های شخصیتی موش و گربه، براساس نظر ژان کلود کوکه آن‌ها را ازنظر گفتمانی نیز بررسی می‌کنیم. کوکه (2007: 270) در تقسیم‌بندی خود از سوژهٔ گفتمانی، سوژه را به سه دستهٔ سوژه، شبه‌سوژه[4] و ناسوژه[5] تقسیم‌بندی می‌کند. کوکه اعتقاد دارد زمانی‌که سوژه بر گفتمان خود تسلط تام دارد و کاملاً آگاهانه براساس حضور پررنگ «منِ» گفتمانی به تولید آن می‌پردازد، در وضعیت سوژه قرار دارد. به همین ترتیب، زمانی‌که کنترل سوژه بر گفتهٔ خود وضعیت بینابین را ترسیم می‌کند، حکایت از کاهش تسلط سوژه دارد و در وضعیت شبه‌سوژه قرار می‌گیرد. وضعیت ناسوژه هم وضعیتی است که دیگر

1. antagonist
2. villain
3. protagonist
4. quasi subject
5. non-subject

نتوان سوژه را ازدیدگاه کنشگری قدرتمند شناسایی کرد. شخصیت در وضعیت ناسوژه به وضیعت گفتمانی صفر می‌رسد. رحیمی جعفری و شعیری (۱۳۸۹: ۸) نیز معتقدند سوژه می‌تواند با توجه به میدان تنشی نشانه- معنایی وضعیت‌های دیگری داشته باشد. برای مثال، آن‌ها از ابرسوژه[1] نام می‌برند و ابرسوژه وضعیتی گفتمانی است که سوژه از مرز سوژه بودن خود فراتر می‌رود و با برجسته‌نمایی، حالت برتر و گاه اغراق‌آمیز می‌گیرد.

ناگهـــان موشکـــی ز دیواری — جست بر خم می خروشانا
سر به‌خم بر نهاد و می نوشید — مســت شــد همچو شیر غرانا
گفت کو گربه تا سرش بکنم — پوستش پـــر کنـــم ز کاهانا
گربه در پیش من چو سگ باشد — کـــه شـــود روبه‌رو به میدانا
(۹۰/ ۱۲-۹)

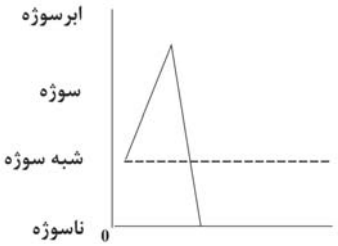
موش درحال میگساری شروع به رجزخوانی می‌کند و شاید این‌طور به‌نظر برسد که ازنظر وضعیت گفتمانی، در وضعیت ابرسوژه و وجه بارز نمایشی قرار دارد؛ اما با توجه به اینکه گفتهٔ او براساس وضعیت بی‌ثبات شخصیتی است که شرح داده شد، کنترل موش بر گفتهٔ خود وضعیت بینابین را ترسیم می‌کند. این امر حاکی از کاهش تسلط سوژه است و در وضعیت شبه‌سوژه قرار دارد. در روند شخصیتی و تغییر خصوصیات شخصیت در داستان، هرگاه تسلط موش‌ها بر وضعیت گفتمانی‌شان به وضعیت بی‌ثباتی رسیده است، آن‌ها از بین رفته و در وضعیت ناسوژه قرار گرفته‌اند.

گربه آن موش را بکشت و بخورد — سوی مسجد شدی خرامانا (۹۰/ ۱۹)

رسیدن به وضعیت‌های مختلف نمایشی یا سوژگانی برای موش‌ها کاملاً به‌صورت داده‌های پیش‌فرض صورت می‌گیرد. به این ترتیب، شخصیت موش‌ها به نشانهٔ دیجیتال نزدیک می‌شود. در موارد دیگر نیز وضع به همین صورت است. شاه موشان وقتی عنان از کف می‌دهد، در وضعیت شبه‌سوژه قرار می‌گیرد و فرمان جنگ همانا و از بین رفتن موش‌ها همانا. تغییر وضعیت گفتمانی موش‌ها را می‌توان در نمودار شمارهٔ یک مشاهده کرد.

1. hyper-subject

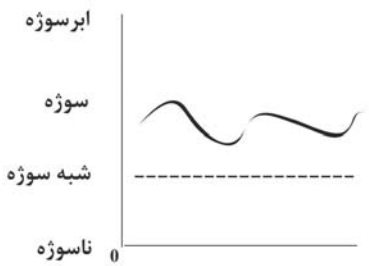
در نمودار روبه‌رو مشخص است که شخصیت شبه‌نمایشی موش در این منظومه در وضعیت شبه‌سوژه قرار دارد. گاه به رجزخوانی و مبالغه‌هایی دست می‌زند که شاید وضعیت او را حتی به ابرسوژه نزدیک کند؛ اما در سطح نمایشی بازنمایی ندارد و این امر وضعیت او را حتی با نانمایشی و وضعیت نشانه‌ای ناپیوسته روبه‌رو می‌کند. این امر را می‌توان از نوع وضعیت نشانه معناشناسی اشتباه نیز به‌اثبات رساند.



نمودار ۱: تغییر وضعیت سوژگانی موش

شعیری و رحیمی جعفری (۱۳۹۰) در طرح نظریهٔ اشتباه نشانه- معنایی[۸] بیان کرده‌اند اشتباه مانند پیکانی دوسویه یک راه به استعلا و یک راه به انحطاط دارد. اشتباه را نباید این‌طور پنداشت که منظور، «ندانستن» است. ندانستن عدم شناخت است؛ درحالی که در اشتباه انسان چیزی را به‌جای واقعیت تصور می‌کند که واقعیت نیست. اشتباه می‌تواند تعالی یا انحطاط را برای لحظه- به‌صورت اگزیستانسیالیستی- یا به‌صورت نهایی درآورد؛ یعنی سوژه با ورود به انحطاط اگزیستانسیالیستی از بحران نهایی عبور کند و تعالیِ هستی‌شناختی را به‌دست آورد یا درجهت مقابل، برای رسیدن به لذت آنی هویت و وجود خود را فدای بحران هستی‌شناختی و انحطاط وجه سوژگانی خود کند. در «موش و گربه» وضعیت موش همین مورد آخر است. موش برای مبالغه درمورد خود شروع به رجزخوانی می‌کند؛ گربه را دست‌بسته می‌خواهد و همین رسیدن به لذتِ لحظه‌ای سقوط کامل وجه سوژگانی او را به‌همراه دارد که به وضعیت ناسوژه تبدیل می‌شود.

دربرابرِ موش، گربه- که وجه نمایشی‌تری درمورد شخصیت و فردیتش وجود دارد- همواره به‌عنوان سوژه شناخته می‌شود. وضعیت سوژگانی او در نمودار شمارهٔ دو نمایان است. او لغزش‌هایی به‌سمت شبه‌سوژه دارد که می‌توان زمان مستی یا زمان بی‌تدبیری و دربند موش‌ها شدن را مثال زد؛ اما خیلی سریع این وضعیت به‌شکل قبل بازمی‌گردد و وضعیت گفتمانی او همان ثبات پیشین را دارد. چنین روند شخصیتی در ترجمان نمایشی می‌تواند با توجه به محوریت شخصیت‌ها حوادث مختلفی به‌وجود آورد. در این روند نمایشی کاملاً



نمودار ۲: تغییر وضعیت سوژگانی گربه

مشخص است که وضعیت گربه پیوسته و طیفی است و نشانهٔ آنالوگ و نمایشی ناشی از فردیت شخصیت گربه و روند سوژه بودن اوست.

۲-۵. مکان‌آرایی[1]

عبید در «موش و گربه» مکان‌هایی را که داستان در آن‌ها اتفاق می‌افتد با جزئیات توصیف می‌کند. در شراب‌خانه‌ای که موش‌ها درحال میگساری‌اند، ظرف‌های شراب و خمی که گربه در پشت آن کمین کرده، به‌خوبی وصف می‌شود. هنگامی‌که گربه وارد مسجد می‌شود، باز هم عبید صحن مسجد را که گربه در آن وضو می‌گیرد توصیف می‌کند. خصوصیت مکان و معرفی جزئیات آن می‌تواند وجه نمایشی را قوّت بخشد و از وجه نانمایشی دوری کند. بهترین توصیف مکان، وصف فضای بیرونی است که موشی بالای منبر نظاره‌گر توبهٔ گربه است. این مکان در وضعیت نمایشی قرار دارد و نشانه‌ها طیفی‌تر شناخته می‌شوند. در سراسر این داستان از پنج مکان استفاده شده است:

۱. شراب‌خانه:

روزی اندر شراب‌خانه شدی *از برای شکـــار موشـــانا* (۹۰/ ۷)

در همین بخش نقطهٔ اصلی‌ای که داستان در آن پیش می‌رود، به‌عنوان بزنگاه[2] شکل می‌گیرد.

۲. مسجد:

گربه آن موش را بکشت و بخـورد *پس به مسجد بشد خرامان* (۹۰/ ۱۸)

در مکان بعدی که عبید آن را وصف کرده، انتقال بسیاری از مضامین مورد نظرش انجام گرفته است. گاه استفاده از اطلاعات قبلی مخاطب توسط شاعر یا درام‌نویس ماهیتی مضمونی می‌یابد. «اطلاعات قبلی‌ای از این‌دست در قالب ارجاعات مکرر بینامتنی در متون دراماتیک به رویدادهای تاریخی یا اساطیری نیز منتقل می‌شود؛ رویدادهایی که درام‌نویس می‌تواند با خیال راحت آشنایی مخاطبان مورد نظر خود با آن‌ها را فرض بگیرد.» (Van Laun, 1970: 72).

عبید با آوردن این فصل کنایه‌ای به توبهٔ معروف امیر مبارزالدین دارد:

> هنگامی‌که سن محمد مظفر به ۴۰ سالگی رسیده بود و محققان آن را بلوغ حقیقی می‌گویند، دعای رحمت الهی را به لبیک اجابت مقرون گردانید و به توبه و انابه به

1. setting
2. point of attack

درگاه احدیت رجوع کرد و در طاعت و عبادت، اجتهاد تمام به‌جای آورد و در تتبع سنت مصطفوی (ص) از خانه به مسجد جامع پیاده تردد می‌کرد (کتبی، ۱۳۳۵: ۱۵).

امیر مبارزالدین در لباس ترویج و اجرای احکام دین، به قتل و خون‌ریزی می‌پرداخت و به‌آسانی هر جنایتش را توجیه دینی می‌کرد.

من گرسنه بسی به‌سر بردم *رزقم امروز شد فراوانا*

هر که کار خدا کند به‌یقین *روزی‌اش می‌شود فراوانا* (۹۰/ ۳۷-۳۸)

در این قصیده، خوانشگر با یک ارجاع برون‌متن روبه‌رو می‌شود که در ترجمان نمایشی این نشانه‌های کنایی باید در ساختار درام قرار گیرند و ارجاعات برون‌متنی در کمدی سیاه و گروتسک می‌توانند نمود بهتری داشته باشند.

۳. مقرّ حکومت گربه در کرمان: مخاطب دوبار با این مکان روبه‌رو می‌شود: یک‌بار برای عرض ارادت موش‌ها به گربهٔ تائب و بار دوم اعلام جنگ موش‌ها به گربه. این دو بار در دو جهت مخالف دوستی و دشمنی قرار دارد. شاید این مصداق را داشته باشد که دشمنی موش و گربه هیچ‌گاه پایان نمی‌یابد:

نزد گربه شدند آن موشان *با سلام و درود و احسانا* (۹۰/ ۳۳)

موشکی بود ایلچی ز قدیم *شد روانه به شهر کرمانا* (۹۰/ ۶۸)

۴. پایتخت شاه موش‌ها: در این مکان از ستم‌هایی که گربه انجام داده است تا متفق شدن و دستور نزاع، اطلاعاتی داده می‌شود:

بعد از آن متفق شدند که ما *می‌رویم پایتخت سلطانا* (۹۰/ ۵۰)

۵. بیابان فارس: میدان نبرد؛ مکانی که قصه مضمون اصلی داستان و فرجام کار را در آخرین قسمت خود بیان می‌کند:

در بیابان فارس هر دو سپاه *رزم دادند چون دلیرانا* (۹۰/ ۷۵)

۳-۵. جلوه‌های کلامی[1]

به‌نظر آستن[2] (1975: 61)، گفتار همواره در لحظهٔ ادای کلام به‌وسیلهٔ شخص گوینده شکل می‌گیرد. گفتار دراماتیک، به‌عنوان نوعی عمل گفتاری، موقعیت ویژهٔ خود را می‌سازد. دورنمات[3] در این‌باره می‌گوید:

> اگر بیرون آمدن دیالوگ از دل یک موقعیت ضروری باشد، قطعاً وصل شدن آن به موقعیتی دیگر نیز ضروری است. دیالوگ دراماتیک باعث پیدایش شکل‌هایی از کنش و وضعیت پایدار- که همانا یک موقعیت جدید است- می‌شود و از دل این موقعیت نیز دیالوگی جدید سر برمی‌آورد و همین‌طور الی‌آخر (1976: 75).

رحیمی جعفری (۱۳۹۰: ۲۰) نیز از آن با عنوان «تراموقعیت[4]» یاد می‌کند که متن موقعیتی را ترک می‌کند و وارد موقعیت یا وضعیت جدید دیگری می‌شود. جلوه‌های کلامی از نمونه‌های دیگر جنبه‌های بارز نمایشی «موش و گربه» است. در زمینهٔ هر گفتاری اندیشه‌ای نهفته است که سبب کنش و پیشبرد داستان می‌شود و زاکانی در گفتارهای قصیدهٔ «موش و گربه» آن را درنظر داشته است. در این منظومه سه نوع گفتار اصلی را می‌توان تشخیص داد:

۱-۳-۵. گفتار مستقیم راوی با مخاطب

همایی (۱۳۸۶: ۹۶) معتقد است مطلع (بیت آغازین غزل و قصیده) باید بسیار مطبوع باشد تا در روح شنونده رغبت بیافریند. به این صنعت حسن مطلع یا حسن ابتدا می‌گویند. عبید در مطلع قصیدهٔ «موش و گربه» از مخاطب می‌خواهد با خردمندی این چکامه را بخواند تا به خوانشی صحیح از آن دست یابد:

ای خردمند عاقل و دانا قصهٔ موش و گربه برخوانا (۹۰/ ۱)

عبید حتی دو بیت را هم در ابتدا به‌عنوان پیش‌درآمدی بر اهمیت این قصه، در حکم مطلعی جداگانه، آورده است که جزء داستان نیست:

اگر داری تو عقل و دانش و هوش بیا بشنو حدیث گربه و موش

---

1. verbal effect
2. Austin
3. Friedrich Durrenmatt
4. transposition

بخوانـــــم از برایـــــت داستانی کـه در معنای آن حیران مانی

همچنین، همایی می‌گوید مقطع (بیت آخر غزل و قصیده) باید با دقت و حسن سلیقه همراه باشد. این امر سبب می‌شود تا اشعار به لفظ و معنای لطیف ختم شوند، در شنونده اثر نیکو بخشند و خاطرهٔ شیرینی در وی بیافرینند که آن را حسن مقطع یا حسن ختام می‌گویند (همان‌جا). عبید پس از اینکه این منظومهٔ عبرت‌آمیز را به‌پایان می‌رساند، بار دیگر مستقیم با مخاطب سخن می‌گوید. حتی دو بیت هم از لزوم پند گرفتن مخاطب مانند نمونهٔ بالا به‌صورت ضمیمه می‌آورد. در مطلع و مقطع نه‌فقط ارجاع مستقیم متن به مخاطب است؛ بلکه مؤلف نیز پای خود را به میان باز می‌کند و میان مؤلف و متن رابطهٔ بینا- متنی[1] ایجاد می‌شود.

عبید بر پند گرفتن از داستان‌هایش به‌ویژه داستان «موش و گربه» بسیار تأکید می‌کند. توانایی و خبرگی نمایش دراماتیک در عرضه و درهم‌تنیدن ساختارهای گوناگون نشانه‌های درام، فقط هنگامی تأثیر لازم را خواهد داشت که تماشاگران به معنای آن‌ها پی ببرند. چنان‌که اونگ[2] می‌گوید: «[یک متن] را تنها از راه کارکرد رمزگانی که در ذهن هر انسان زنده وجود دارد، می‌توان به سخن ملفوظ تبدیل کرد.» (9 :1986). میکاییل ریفاتر[3] (78-56 :1990) نیز با تمایز میان بینامتن و بینامتنیت، معتقد است بینامتن یک یا چندین متن را تشکیل می‌دهد که درمقابل ما قرار می‌گیرند؛ شبکه‌ای از متون که یک فرد با پیش‌فرض‌های خود هنگام قرائت آن مواجه می‌شود و نظامی بی‌پایان و شرایطی چندگانه از حصول معنا شکل می‌گیرد. مؤلف در بینامتن در جایگاهی پیرامتن(۹) و آستانه‌ای قرار می‌گیرد و توجه به آن هم شاید در ترجمان نمایشی تأثیر خاصی داشته باشد.

۲-۳-۵. دیالوگ[4]

دیالوگ در درام همان شیوهٔ عرضه‌داشت اصلی است. در این منظومه، براساس گفتهٔ دورنمات، دیالوگ‌ها از دل موقعیت به‌وجود می‌آیند و موقعیتی دیگر را سبب می‌شوند که از دل موقعیت جدید سر برمی‌آورند. برای پیشبرد بحث به چند نمونه از دیالوگ در این منظومه اشاره شده است: رجزخوانی موش در شراب‌خانهٔ کرمان:

1. inter-textual
2. Walter J. Ong
3. Michael Riffaterre
4. dialogue

گفت کو گربه تا سرش بکنم *پوستش پرکنم ز کاهانا*

گربه در پیش من چو سگ باشد *گر شود روبه‌رو به میدانا* (۹۰/ ۱۲-۱۱)

موقعیت جدید از دل همین دیالوگ به‌وجود می‌آید. گربه که در شراب‌خانه کمین کرده است، با رجزخوانی موش تحریک و به او حمله‌ور می‌شود. موش که در چنگال گربه اسیر شده است، برای فرجام‌خواهی دیالوگ جدیدی می‌گوید:

موش گفتا که من غلام تـــوام *عفو کن بر من این گناهانا* (۹۰/ ۱۵)

گربه هم در پاسخ می‌گوید:

گربه گفتا دروغ کمتـــر گوی *نخورم من فریب و مکرانا* (۹۰/ ۱۶)

ادامهٔ داستان هم بیشتر به سبب دیالوگ پیش می‌رود. هنگامی‌که موش بالای منبر از توبهٔ گربه خبر می‌دهد، موجب دراز کردن دست دوستی موش‌ها به‌سوی گربه می‌شود. از دل موقعیت اول، موقعیت ثانویه به‌وجود می‌آید و گربه در جواب موش‌ها به آن‌ها حمله‌ور می‌شود. از دل همین موقعیت هم، موقعیت بعدی که خبر بردن و لزوم دیالوگ‌های بعدی است، پدید می‌آید. چنین وجه نمایشی نشانه‌های نمایشی را فعال‌تر می‌کند و با بارز شدن وجه نمایشیِ نشانه‌ها گذار از وجه داستانی به وجه دراماتیک آسان‌تر می‌شود.

۳-۳-۵. مونولوگ [1]

شپلی[2] (27 :2007) معتقد است مونولوگ به علت طول و کمال نسبی خود، از دیالوگ و حدیث نفس- که خطاب به کسی بیان می‌شود- متمایز است. حدیث نفس گونه‌ای حرف زدن با خود است و منظور از آن، تأثیرگذاری بر دیگران.

بـــار الاها که توبـــه کردم من *نـــــدرم مـوش را به دندانا*

بهر این خون ناحق ای خلاق *من تصدق دهم دو من نانا* (۹۰/ ۲۱-۲۰)

روی سخن گربه با نیرویی فرازمینی است. گربه با خدای یکتا سخن می‌گوید و توبه می‌کند. با توجه به این تعریف، سخن گربه با پروردگار را به‌دلیل کمال نسبی و اینکه در خطاب به خداوند قرار دارد، می‌توان مونولوگ پنداشت. موقعیتی که این مونولوگ می‌سازد، خط اصلی

1. monolog
2. Shipley

روایت «موش و گربه» را شکل می‌دهد و سبب تمام وقایع بعدی می‌شود که زنجیروار به‌دنبال هم می‌آیند. مونولوگ در وجه شبه‌نمایشی قرار دارد و نیاز به کشف خصوصیت بازنمایی دراماتیک دارد؛ اما در وجه حدیث نفس با وضعیت نانمایشی روبه‌رو می‌شویم و این از دیگر تفاوت‌های این دو مقوله است.

۴-۵. تعلیق[1]

فیستر (۱۳۸۳: ۱۳۲) معتقد است تعلیق از یک‌سو به وجود تنش بین بی‌خبری و از سوی دیگر به میزان مشخصی از انتظار پیش‌بینانهٔ مبتنی‌بر اطلاعات داده‌شده وابسته است. فصل مسجد در «موش و گربه» یکی از شاخصه‌های تعلیق است. اطلاعاتی که عبید از زبان موشِ بالای منبر به مخاطب درون داستان می‌دهد و اطلاعاتی که به مخاطب بیرون داستان از گریه و زاری گربه می‌دهد، همگی سبب شگفتی مخاطب از واقعهٔ اصلی، یعنی تجاوز گربه در لباس شرع به موش‌ها می‌شود. با توجه به سبک ادبی اثر، مخاطب در مواجهه با آن، به پیش‌فرض‌هایی که به سبک و متن دارد می‌پردازد. «تا آنجا که به مقولهٔ ژانر مربوط می‌شود، این نوع از اطلاعات قبلی، درصورتی که نویسنده به یک قاعده و انتظارات مرتبط با آن، تنها برای شکستن آن‌ها متوسل می‌شود، می‌تواند شکلی از اطلاعات گمراه‌کنندهٔ راهبردی باشد.» (همان، ۶).

عبید در این قصیده مخاطب را با توجه به خصوصیات طنز که باید ریاکار به سزای اعمالش برسد، گربه را اسیر دستان موش‌ها می‌کند:

گربه را هر دو دست بسته به هم *با کلاف و طناب و ریسمانا* (۹۰/ ۸۳)

یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار بر تعلیق، میزان همذات‌پنداری مخاطب با شخصیتِ مثبت و وجه نمایشی آن است. در همین لحظه که دغل‌کار داستان گرفتار شده است، مخاطب بیشترین همذات‌پنداری را دارد؛ اما یکباره انتظارات مخاطب نقش بر آب می‌شود:

همچو شیری نشست بر زانو *کند آن ریسمان به دندانا* (۹۰/ ۸۶)

تعلیق به موقعیت و حتی وجه شخصیت‌پردازی کمک می‌کند تا آن‌ها وجه نمایشی داشته باشند؛ موقعیتی که خود، وضعیت نمایشی ایجاد کند و شخصیتی که وجوه فردیت او از نانمایشی و شبه‌نمایشی به نمایشی گذار کند.

1. suspense

۶. نتیجه‌گیری

ادبیات کهن ایران قابلیت خاصی برای اقتباس در متون نمایشی دارد که به آن توجه خاصی نشده است. در این مقاله، «موش و گربه» اثر عبید زاکانی بررسی نشانه- معناشناختی شده است. عبیدالله زاکانی اولین طنزپرداز ایرانی است که وجه نظر خود را از مزاج و هزل فراتر برده و لطیفه‌پردازی را وسیلهٔ اصلاح و انتقاد کرده است. با اینکه سبک ادبی اثر طنز است- با توجه به تعریف ارسطو- ازنظر نمایشی، تمام خصوصیات اثر کمدی را ندارد. «موش و گربه» بیشترین قرابت را با کمدی ساتیر دارد و برای انتقال مؤلفه‌ها شاید در کمدی سیاه و گروتسک به اجرا درآید. نقش‌واره‌ها از تیپ‌های اجتماعی دورهٔ خود گزینش شده‌اند. با توجه به نشانه‌های نمایشی، می‌توان گفت موش‌ها در وضعیت شبه‌نمایشی قرار دارند و گربه در وضعیت نمایشی. ازنظر گفتمانی، این شخصیت‌ها به دو صورت نمود می‌یابند. موش‌ها عملاً تلاش می‌کنند از وضعیت سوژه به ابرسوژه گذار کنند که برعکس، وضعیت بینابین گفتمانی و شبه‌سوژه می‌یابند که همین آن‌ها را نابود می‌کند. درواقع، با اشتباه، موش‌ها فقط لذت اگزیستانسیالیستی را تجربه می‌کنند و وارد انحطاط سوژگانی و نابودی می‌شوند. گربه همواره باوجود برخی تزلزل‌ها و نزدیک شدن به مرز شبه‌سوژه، وضیعت سوژه بودن را حفظ می‌کند. در مکان‌آرایی، مکان‌ها با جزئیات صحنه توصیف شده‌اند و حتی فضای خارجی متن در فصل مسجد شکل گرفته است. در جلوه‌های کلامیِ اثر، موقعیت جدید از دل دیالوگ‌ها شکل می‌گیرد و گفتار دراماتیک ایجاد می‌کند. به‌جز دیالوگ، گفتار مستقیم راوی با مخاطب- که مخاطب را در فضای آستانه‌ای متن قرار می‌دهد- و مونولوگ به‌مثابهٔ جلوه‌های کلامی نمایشی قابل بازشناخت است. شخصیت‌ها برای پیشبرد داستان درمقام فرعی کنش‌پذیری قرار دارند و در لحظهٔ مناسب از تعلیق استفاده شده است که می‌توان به فصل مسجد به‌عنوان شاخصه‌ای برای به تعویق افتادن انتظارات مخاطب اشاره کرد. اگرچه این اثر برای اجرای صحنه‌ای تنظیم نشده، جلوه‌های بارز نمایشی و نشانه‌های نمایشی‌تر در آن قابل تشخیص است که می‌تواند رهیافتی برای اقتباسی نمایشی از «موش و گربه» باشد. نشانه‌های نمایشی موقعیت‌های نمایشی را خلق خواهد کرد که بازنمایی از سطح دیجسیس به میمسیس را آسان می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. اینجو اصطلاحی است مغولی، به‌معنای دارایی پادشاه اعم از باغ، کشتزار، سپاه و بنده و... که در روزگار ایلخانان به زبان فارسی راه یافت (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۷۳: ۸۸).

۲. بافت (context) می‌تواند «گفتار، زندگی، جهان، واقعیت، تاریخ و مانند این‌ها» باشد (Royle, 2003: 61 & 65).

۳. آشنامایه‌ها ارجاعات برون‌متنی هستند که خوانشگر مصداقی را در جهان برون‌متن می‌یابد و ممکن است به شخصیت، مکان، فرهنگ و هرچیز دیگری تعمیم دهد (رحیمی جعفری، ۱۳۹۰: ۸۸).

۴. این مقاله را دکتر حمیدرضا شعیری در اختیارمان قرار دادند.

۵. نشانهٔ نانمایشی نشانهٔ غیرنمایشی محسوب نمی‌شود که هیچ خصوصیاتی برای انتقال مختصات دراماتیک نداشته باشد؛ بلکه نشانه‌ای است که ویژگی‌های بسیار کم‌رنگی دارد که در بازنمایی دراماتیک به پرداخت و دگرگونی نیاز دارد.

۶. در بررسی نشانه‌های نمایشی می‌توان موارد مختلف دیگری را نیز شناسایی کرد که به این بحث مرتبط نیست و در فرصت دیگر این امر انجام خواهد شد.

۷. عدد سمت راست شمارهٔ کل ابیات و عدد سمت چپ شمارهٔ بیت قصیدهٔ «موش و گربه» است.

۸. نظریهٔ اشتباه نشانه- معناشناختی را ابتدا دکتر حمیدرضا شعیری در *همایش بین‌المللی فلسفه* در فرهنگستان هنر مطرح کرد و وجوه مختلف آن را به‌همراه مجید رحیمی جعفری برای ارائه در *همایش ملی انسان‌شناسی و هنر* در دانشگاه هنر اصفهان تکمیل کرد.

۹. پیرامتنیت روابط میان متن‌هایی را بررسی می‌کند که در حاشیهٔ یکدیگر قرار دارند، پس و پیش متن را دربرمی‌گیرند و دریچه‌ای برای آشنایی با متن اصلی خواهند بود. به همین ترتیب است که ژنت تمام عواملی را که در حاشیهٔ متن اصلی قرار دارد، جزء پیرامتن می‌شمارد: از مؤلف و نیت‌ها و مصاحبه‌های او تا تمام یادداشت‌ها و پیش‌درآمدهایی که متن را دربرگرفته‌اند (Genette, 1997: 5).

منابع

- پژوهش از دانشگاه کمبریج (۱۳۷۶). *تاریخ ایران دورهٔ تیموریان*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: دیبا.
- جوادی، حسن (۱۳۸۴). *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*. تهران: کاروان.
- حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۷). *تاریخ طنز و شوخ‌طبعی*. تهران: بهبهانی.
- رحیمی جعفری، مجید (۱۳۹۰). *تحلیل روابط بینامتنی سینمای دو دههٔ اخیر ایران*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ هنر و معماری. دانشگاه تربیت مدرس. تهران.
- رحیمی جعفری، مجید و حمیدرضا شعیری (۱۳۹۰). «از ابرسوژه تا ناسوژه». *دوفصلنامهٔ ادبیات معاصر جهان*. د۲. ش۴ (بهار و تابستان). صص۱-۱۷. دانشگاه شهید بهشتی تهران.
- زاکانی، عبید (۱۳۲۱). *کلیات عبید زاکانی*. با تصحیح و مقدمهٔ عباس اقبال آشتیانی. تهران: طلوع.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷). *ارسطو و فنّ شعر*. چ۶. تهران: امیرکبیر.

- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۴). «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن، زبان و زبان‌شناسی». *مجلهٔ انجمن زبان‌شناسی ایران*. س۱. ش۲ (زمستان). صص۳۹-۵۵.
- شعیری، حمیدرضا و مجید رحیمی جعفری (۱۳۹۰). «بررسی نشانه- معناشناختی اشتباه: استعلا یا انحطاط سوژه با تکیه بر فیلم‌های دربارهٔ الی ... و جدایی نادر از سیمین» در *مجموعه‌مقالات اولین همایش ملی انسان‌شناسی و هنر. فصلنامهٔ پژوهشی خانهٔ هنرمندان اصفهان* [زیر چاپ].
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). *انواع ادبی*. و۴. تهران: میترا.
- رشیدالدین فضل‌الله (۱۳۷۳). *جامع‌التواریخ*. به کوشش محمد روشن و مصطفی موسوی. ج۱. تهران: میراث مکتوب.
- فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*. مترجم مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی‌خرد.
- کتبی، محمود و میرعبدالحسین نوایی (۱۳۳۵). *تاریخ آل مظفر*. انتشارات دانشگاه تهران.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶). *فنون بلاغت و صناعات*. چ۲۷. تهران: نشر هما.
- Austin, J. L. (1975). *How to Do Thing With Words*. Second Edn. Oxford: J. O.Urmson and MarinaSbisa.
- Calvet, Louis-Jean (2004). "Le Signe Linguistique de Saussure à Lacan". *Conférence Présentée à Tokyo*.
- Coquet, Jean-Claude (2007). *Phusis et Logos. Une Phenomenologie du Language*. Presses Universitaires deVincennes.
- Durrenmatt, F. (1976). *Writings on Theatre and Drama*. Trans and with introd by H. M. Waidson. London.
- Forster, E. M. (1985). "Aspects of the Novel". Harmonds Worth. First Edn. 1927. PP. 75-85.
- Genette, Gérard (1992). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, Foreword by Gerald Prince, US, University of Nebraska Press.
- Ong, Walter J. (1986). "Text as Interpretation" in *Oral Tradition Literature*. Ed. J. M. Floey. Columbia: University of Missouri Press. Pp. 9-148.
- Riffaterre, Michael (1990)."Compulsory Reader Response: The Intertextual Driver" in *Intertextuality, Theories and Practices*. Michael Worton & Judith Still. Manchester University Press.
- Royle, N. (2003). *Jacques Derrida*. London & New York: Routledge Critical Thinkers.
- Shipley, J. T. (2007). *Dictionary of World Literature*. Totowa, N. J.
- Van Laun, T. F. (1970). *The Idiom of Drama*. Ithaca.

نظام ارزشی گفتمان ادبی: رویکرد نشانه- معناشناختی

حمیدرضا شعیری*

چکیده

اگرچه می‌توان از دیدگاه زبان‌شناختی، تمایز[1] و تفاوت[2] را مبنای شکل‌گیری ارزش[3] دانست، باید توجه کرد این دو عامل ما را فقط در آغاز راه شکل‌گیری ارزش قرار می‌دهند. به همین دلیل، تقابل‌های دوگانه- برخلاف تصور- تا زمانی‌که توسط کنش گفتمانی به‌کار گرفته نشوند و به‌شیوه‌ای پویا بارگذاری نشوند، به ارزش تبدیل نمی‌شوند. بنابراین، عوامل مؤثر دیگری مانند بی‌قرینگی[4]، جهتمندی[5]، برگشت‌پذیری[6]، تعمیم‌پذیری[7] و تجدیدپذیری[8] در شکل‌گیری بنیان ارزشی گفتمان دخیل هستند.

اما خود نظام ارزشی به‌محض شکل‌گیری، ما را با جریانی «روی‌آوردی[9]» روبه‌رو می‌کند؛ روی‌آوردی که بی‌شک درپی دریافت یا کسب «دست‌آوردی[10]» است. روی‌آورد و دست‌آورد دو عاملی هستند که در برخورد با یکدیگر، فرایندی تنشی را برمی‌سازند و ما را با ارزش‌هایی مطلق و التقاطی مواجه می‌کنند. در نظام گفتمان ادبی، چگونه چنین ارزش‌هایی تجلی می‌یابد و

---

* دانشیار زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس shairi@modares.ac.ir

1. distinction
2. différence
3. valeur
4. dissymétrie
5. orientation
6. réversibilité
7. concession
8. béance
9. intentionnel
10. saisie

شکل‌گیری معنا را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؟ چه عاملی ادامهٔ حیات ارزش‌ها را تضمین می‌کند؟ آیا ارزش‌ها قابلیت انتقال به یکدیگر و ایجاد فضایی ترارزشی را دارند؟

هدف این مقاله، بررسی شکل‌گیری نظام ارزشی گفتمان ادبی و ردیابی انواع ارزش‌هایی است که درون چنین نظامی تحقق می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: تمایز، تفاوت، ارزش، کنش گفتمانی، نشانه‌معناشناختی، فرایند تنشی.

مقدمه

اگرچه زبان‌شناسی ارزش‌های زبانی را مبتنی‌بر تمایز و تفاوت می‌داند، نباید فراموش کرد که عوامل مؤثر دیگری وجود دارند که نمی‌توان نقش آن‌ها را در شکل‌گیری ارزش‌های زبانی نادیده گرفت. در این تحقیق، به بررسی این عوامل خواهیم پرداخت: بی‌قرینگی، جهتمندی، برگشت‌پذیری، تعمیم‌پذیری و تجدیدپذیری. همچنین، با بررسی نمونه‌ای گفتمانی از رابله[1]، ادیب فرانسوی، نشان خواهیم داد چگونه ارزش‌ها در رابطه‌ای تعاملی با یکدیگر قرار می‌گیرند و قادر به ایجاد فرایندی پویا هستند که با حفظ ویژگی جانشینی و هم‌نشینی قادر به تولید نظام ارزشی هم‌زمانی است که به تولید ارزش استعاره‌ای و در نهایت پادارزش و ابرارزش منجر می‌شود. چگونه فرایند ارزشی گفتمان ادبی می‌تواند از دیدگاه نشانه- معناشناختی به ارزش کارکردی تعاملی ببخشد و آن را در خدمت حل بحران ارزشی قرار دهد؟ چگونه چالش ارزشی ایجادشده در بافت گفتمانی راه را برای ورود به ارزش‌های دیگر می‌گشاید؟ در این مقاله علاوه‌بر پاسخ به این پرسش‌ها نشان خواهیم داد چگونه فرایند ارزشی گفتمان رابطهٔ کمّی و مادی ارزش را به رابطه‌ای کیفی و غیرمادی تغییر می‌دهد و سبب گسترهٔ استعاره‌ای ارزش می‌شود.

ارزش به‌مثابهٔ نظام و فرایند

بررسی نظام ارزشی گفتمان ما را با مسئلهٔ چندمعنایی[2] واژهٔ ارزش روبه‌رو می‌کند. همان‌طور که می‌دانیم، ارزش می‌تواند زبان‌شناختی، اجتماعی، فرهنگی، آیینی، اقتصادی، زیبایی‌شناختی، اخلاقی، فلسفی و... باشد. اما آنچه را که نقطهٔ اشتراک همهٔ ارزش‌ها در مباحث زبان‌شناختی

1. Rabelais (1483-1553)
2. polysémie

به‌شمار می‌رود، باید در دو مفهوم نظام[1] و فرایند[2] ارزشی جست. شاید مثالی درمورد ارزش مذهبی و آیینی کمک کند تا بتوانیم منظور خود را بهتر بیان کنیم. در مراسم آیینی عاشورا در گذشته، سنتی با نام «قمه‌زنی» داشتیم که به‌مرور زمان این سنت متوقف و یا حتی انجام آن ممنوع شد. بنابراین، کنشی که در گذشته بسیار مرامی و مسلکی بود، امروزه ضد ارزش است. در اینجا با بحث «نظام» ارزشی آیین و فرهنگ عاشورا روبه‌روییم؛ زیرا به این ترتیب مراسم عزاداری دارای مراتب، اندازه[3] و میزان است (سینه‌زنی، زنجیرزنی، مسیر طولانی را پابرهنه پیمودن و غیره اندازه‌های پذیرفته‌شده و کاملاً ارزشمند هستند)؛ یعنی حدی وجود دارد که باید آن را رعایت کرد. عدول از این حد و اندازه می‌تواند ارزش را با خطر مواجه و آن را به ضد ارزش تبدیل کند. پس اگر در دوره‌ای قمه‌زنی کاری بسیار مقبول و حتی درجهٔ بالایی از جان‌گدازی برای پیشوای عزاداران به‌شمار می‌رفته، امروز دیگر این آیین باید جای خود را به آیین‌های رایج و قابل قبول بدهد. به همین دلیل، این مسئله ما را با نظامی ارزشی از مراسم آیینی عاشورا مواجه می‌کند.

اما دربارهٔ بحث فرایندی ارزش، مراسم آیینی عاشورا در فرایند زمانی با نام دههٔ عاشورا، معنای خاصی ازدیدگاه زمانی می‌یابد. از اول ماه محرم مراسم در تکیه‌ها و یا حسینیه‌ها آن‌هم درطول شب برگزار می‌شود. اما در نهم و دهم محرم یعنی روزهای تاسوعا و عاشورا عزاداران از تکیه‌ها خارج می‌شوند و مراسم را درطول روز به‌شکل راه‌پیمایی در خیابان‌ها برگزار می‌کنند. این امر نشان می‌دهد با فرایند ارزشی مواجه هستیم که یک نقطهٔ شروع دارد و هرچه به زمان واقعه نزدیک می‌شویم، عزاداری نیز اوج می‌گیرد و کامل‌تر می‌شود تا جایی که با برگزاری مراسم «شام غریبان» به‌نحوی پایان دههٔ اولِ این مراسم نیز اعلام می‌شود. همان‌طور که می‌بینیم، مراسم آیینی و مذهبی عاشورا ما را با ارزش‌هایی روبه‌رو می‌کند که از دو بعد نظام و فرایند ارزشی قابل بررسی هستند.

بنیان‌های ارزش

تحقق ارزش در زبان بر دو اصل تمایز و تفاوت استوار است. در زبان چیزی می‌تواند از چیز دیگری متمایز شود بی‌آنکه با آن متفاوت باشد. پس می‌توان نتیجه گرفت ازدیدگاه نشانه‌شناختی،

1. système
2. procès
3. dosage

تمایز مقدم بر تفاوت است. به سخن دیگر، تمایز را می‌توان نفی چیزی دانست که کلیتی مبهم است و نفی آن سبب شکل‌گیری اولین مشخصهٔ متمایزکنندهٔ آن می‌شود. به‌عقیدهٔ ژاک فونتنی[1] و کلود زیلبربرگ[2]، براساس آموزش زبان‌شناختی سوسور «محتوای تفاوت مبتنی‌بر نفی است؛ چرا که فقط از واژه‌ها خواسته شده است تا از یکدیگر متفاوت باشند بدون آنکه از خود بپرسیم چه عواملی سبب ایجاد چنین تفاوتی می‌گردد.» (1998: 32). براساس این، نفی سبب ایجاد تمایز و به‌دنبال آن تحقق تفاوت می‌شود و این دو عامل مبنای شکل‌گیری ارزش هستند. این بحث نشان می‌دهد ارزش با معنا متفاوت است و با اینکه در بسیاری از موارد این دو یکسان تلقی می‌شوند، باید بین آن‌ها تفاوت قائل شد. برای مثال، واژه‌های شاپو را در ترکیب کلاه‌شاپو در زبان فارسی و خود واژهٔ شاپو (chapeau) در زبان فرانسه را درنظر بگیرید. اگرچه درنهایت هر دو واژه دارای معنای یکسان «کلاه» هستند، ارزشی متفاوت دارند. در زبان فارسی شاپو به نوعی از کلاه گفته می‌شود؛ درحالی که در زبان فرانسه شاپو خود کلاه است. این تفاوت نشان می‌دهد زبان در کنار تولید معنا همواره درحال تولید ارزش نیز است.

با توجه به درس‌های زبان‌شناختی سوسور[3] ارزش‌ها دارای دو ویژگی مهم هستند:

۱. چیزی متفاوت که قابل تبادل با چیزی است که ارزش آن را باید تعیین کرد. ۲. چیزهایی مشابه که می‌توانند با چیزی که ارزش آن مورد بحث است، سنجیده شوند. به این ترتیب، برای تعیین ارزش یک سکهٔ پنج‌فرانکی باید بدانیم که: می‌توان آن را با ارزشی مشابه از همین دستگاه، مثلاً یک سکهٔ یک‌فرانکی، یا با پولی از دستگاهی دیگر مثلاً یک دلار مقایسه کرد (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۶۴–۱۶۵).

براساس موضع تداعی معانی سوسوری، یک واژه مانند هسته‌ای مرکزی عمل می‌کند که واژه‌های بسیار دیگری را به‌سوی خود فرامی‌خواند. به همین دلیل است که یک واژه به‌گونه‌ای نامحدود با واژه‌های دیگر نظامی از تبادل و یا تقابل را ایجاد می‌کند که درنهایت تولید ارزش می‌کنند. درحالی که ازنظر یلمسلف[4]، هرچه در کار تجزیه و تحلیل زبان پیش می‌رویم، واژه‌های حوزهٔ مورد بررسی نیز محدود می‌شوند. به همین دلیل است که می‌توان انتظار توصیفی «جامع» و

1. J. Fontanille
2. Cl. Zilberberg
3. Saussure
4. Hjelmslev

«ساده» از تجزیه و تحلیل زبانی داشت. درواقع، آنچه در اینجا سوسور را از یلمسلف متمایز می‌کند، تردیدی است که یلمسلف در «دوتایی»های سوسوری ایجاد می‌کند. «در زبان واژه‌هایی صریح و واژه‌های مبهم وجود دارند. آنچه که اهمیت دارد این است که نظام زبانی براساس تقابل بین واژه‌های صریح از یک‌سو و واژه‌های مبهم از سوی دیگر شکل می‌گیرد.» (Hjelmslev, 1985: 33). این رویکرد ثابت می‌کند یک واژه قبل از اینکه در نظام تقابلی گزینهٔ متقابل خود را بیابد، در شرایط سلبی قرار می‌گیرد؛ یعنی ابتدا نفی می‌شود تا به این ترتیب بتواند واژهٔ متقابل را معرفی کند. همین سلب است که اجازه می‌دهد تا ابهام به صراحت تبدیل شود. پس ارزش‌ها زمانی تحقق می‌یابند که درون نظام زبانی تقابل‌ها در شرایطی سلبی تولید شوند.

دیدگاه گرمس[1] که در چارچوب نشانه- معناشناسی روایی بیان شده، به این دیگاه یلمسلفی نزدیک است؛ زیرا ازنظر گرمس، بین ارزش‌های زبانی که مبتنی‌بر تفاوت هستند با ارزش‌های نشانه‌شناختی که در نظام روایی و با توجه به کنش‌های سوژه معنادار می‌شوند تفاوتی وجود دارد. برای عبور از ارزش‌های زبانی به ارزش‌های نشانه‌ای کارکردی واسطه‌ای نیاز است. به همین دلیل است که گرمس در بحث روساخت‌های زبانی ما را با عناصری مانند کنشگرها، موضع‌گیری آن‌ها دربرابر ابژه‌ها، برنامهٔ روایی، افعال مؤثر (مدال‌ها) و غیره مواجه می‌کند. این عناصر هستند که درنهایت به شکل‌گیری ارزش منجر می‌شوند. برای نمونه، می‌توان به داستان چوپان دروغگو اشاره کرد که یک‌بار برمبنای مفهوم «کمک» ارزش‌هایی با نام همسویی، همدردی، تفاهم اجتماعی، فداکاری، دیگراندیشی و... شکل می‌گیرد. ارزش‌هایی که تابع حضور سوژه‌ها و دیدگاه آن‌ها دربارهٔ جریان روایی هستند که در آن ابژه‌هایی ارزشی از ناحیهٔ یک ضد کنشگر (گرگ) تهدید می‌شوند. اما به‌محض اینکه نظام روایی کارکرد واقعی خود را از دست می‌دهد، این ارزش‌ها نیز با توجه به مفهوم تهی، غیرواقعی و ناصحیح «کمک» فرومی‌ریزند و به این ترتیب، کارکرد نظام ارزشی از بین می‌رود. پس آنچه در دیدگاه گرمس اهمیت می‌یابد، عبور از مفاهیم زبانی درجهت شکل‌گیری ارزش‌های روایی است. «ارزش‌ها تنها زمانی تحقق می‌یابند که در درون ساختارهای روایی که مربوط به آن‌ها هستند قرار گیرند و به‌ویژه اینکه در درون ابژه‌هایی که سوژه‌ها درپی دست‌یابی به آن‌ها هستند، مستقر شوند.» (Greimas et Courtés, 1993: 414).

1. Greimas

شرایط تکمیلی شکل‌گیری ارزش‌ها

۱. بی‌قرینگی: علاوه‌بر تمایز و تفاوت که بنیان‌های ارزش بر آن استوار است، عوامل دیگری نیز هستند که از «پیش‌شرط‌های» (Fontanille et Zilberberg, 1996: 44-45) ارزش به‌شمار می‌روند. اولین پیش‌شرط ارزش، «بی‌قرینگی» است. تقابل اصلی میان دوقطبی‌ها ایجاد نمی‌شود؛ بلکه بین واژه‌ای «صریح» و «دقیق» و واژه‌ای «مبهم» و «کلی» شکل می‌گیرد. برای مثال، وقتی شاعری از «عاطفهٔ بنفش» سخن می‌گوید، بین عاطفهٔ بنفش- که نوعی وضوح و صراحت ایجاد کرده است- با واژهٔ «عاطفه» رابطه‌ای برقرار می‌شود. به این ترتیب، عاطفهٔ بنفش از همهٔ عاطفه‌های دیگر متمایز شده است بی‌آنکه آن‌ها از او متمایز شوند. پس این تمایز یک‌طرفه است و چه‌بسا که عاطفهٔ بنفش همهٔ عاطفه‌های دیگر را با خود همراه داشته باشد. در اینجا این عاطفه به‌نوعی بر همهٔ عاطفه‌های دیگری که می‌شناسیم چیره است. این تمایز به این دلیل که سبب بازشناخت عاطفه از همهٔ عاطفه‌های دیگر می‌شود، زمینه‌ای برای ایجاد ارزش است. درواقع، عاطفهٔ بنفش به واژهٔ عاطفه مشخصه‌ای داده که عاطفه‌های دیگر را در ابهام برده یا حتی غایب کرده است.

۲. جهتمندی: بین بی‌قرینگی و جهتمندی رابطه‌ای دوجانبه وجود دارد. این امر مسئلهٔ تقدم و تأخر در رابطهٔ بین واژگان را خنثی می‌کند. پس دیگر نمی‌توان ادعا کرد عاطفهٔ بنفش مقدم بر عاطفه‌های دیگر است یا عاطفه‌های دیگر مقدم بر عاطفهٔ بنفش هستند. بی‌شک، «بنفش» عاطفه را جهتمند کرده است. این جهتمندی از این نظر شکل می‌گیرد که عاطفه رنگ دارد. جهتمندی می‌تواند بر احساس و ادراک سوژه، باورها یا تجربه‌های شناختی او استوار باشد. در اینجا بی‌شک، شاعر حسی از عاطفهٔ بنفش دارد که شاید دیگران کمتر داشته باشند. جهتمندی به‌دلیل اینکه واژهٔ عاطفه را در مسیری ویژه قرار می‌دهد، سمت‌وسویی برای آن ایجاد می‌کند که سبب تمایز آن از همهٔ سمت‌وسوهای دیگری می‌شود که عاطفه می‌تواند داشته باشد؛ به همین دلیل جهتمندی زمینه‌ای برای تولید ارزش است.

۳. برگشت‌پذیری: به‌محض اینکه در زبان واژه‌ای با شدت عاطفی یعنی فشارهٔ بالا بیان شود، بین این واژه با واژهٔ دیگری که از فشارهٔ پایین و شدت عاطفی کمتری برخوردار است، رابطه‌ای ایجاد می‌شود. پس برگشت‌پذیری زمانی رخ می‌دهد که عاطفهٔ بنفش- که درجهٔ بالایی از عاطفه است و حکایت از شدت و فشارهٔ بالای عاطفی دارد- ما را با عاطفه‌ای معمولی، ملایم و نرم روبه‌رو

می‌کند. در اینجا با برگشت‌پذیری عاطفه مواجه می‌شویم. برگشت‌پذیری به این دلیل زمینهٔ تولید ارزش است که سبب ایجاد رابطه‌هایی مانند زیاد و کم، شدت و ضعف، قبض و بسط و یا فشاره و گستره می‌شود. بنابراین، عاطفهٔ بنفش در مقایسه با عاطفه‌ای معمولی و رایج دارای بار عاطفی شدیدتری است و چنین ارتباطی می‌تواند ارزش‌آفرین باشد.

۴. تعمیم‌پذیری: زمانی‌که عاملی در زبان جریانی را تولید می‌کند که بخش‌هایی یا همهٔ معنای آن به بخش‌های دیگر زبان سرایت می‌یابد، با تعمیم‌پذیری آن مواجهیم. نقش تعمیم‌پذیری در تولید ارزش از این جهت است که عاطفه فقط به‌دلیل بنفش بودن تولید ارزش نمی‌کند؛ بلکه ارزش آن مبتنی‌بر توانایی آن در سرایتش به نقاط دیگر و تعمیم‌پذیر بودن آن است. در اینجا همان‌طور که بنفش قدرت سرایت به عاطفه را دارد، عاطفهٔ بنفش نیز توانایی سرایت به بخش‌های دیگر زبان را دارد. برای مثال، وقتی شاعر می‌گوید «عاطفهٔ بنفش را در تپش تنم ببین»[۱] نه‌تنها عاطفهٔ بنفش به تن سرایت کرده؛ بلکه در تپش تن نیز تجلی یافته است؛ پس رابطه‌ای هم بین تن و عاطفه برقرار شده که تپش آن دو را در یک‌جا جمع و متجلی کرده است. تعمیم‌پذیری از این جهت زمینهٔ تولید ارزش است که یک گونهٔ زبانی را به خود محدود نمی‌کند؛ بلکه سبب نشر و توسعه و تعمیم آن در کل جریان زبانی می‌شود. به همین دلیل در روایت، کنش‌های روایی قابلیت تعمیم به کل جریان روایی و سرایت به کنش‌های دیگر را دارند. این امر باعث می شود تا یک درام اصلی درام‌های دیگری را درون خود بپروراند و ارزش‌های حاشیه‌ای و یا مرکزی را بسط دهد.

۵. تجدیدپذیری: تجدیدپذیری راه را بر تولید و زایش جریان‌های ارزشی می‌گشاید. گونه‌های زبانی در خود متوقف نمی‌شوند و هر گونهٔ زبانی می‌تواند سبب تولید گونه‌ای دیگر شود. به این ترتیب، زبان به جریانی تجدیدپذیر تبدیل می‌شود. تجدیدپذیری از این جهت زمینه‌ای برای ایجاد ارزش است که باعث می‌شود تا ارزشی در مسیر متوقف شود و یا اینکه مورد بازنگری قرار گیرد و بنابراین راه بر ایجاد ارزشی جدید گشوده شود. به این ترتیب، تجدیدپذیری زبان سبب می‌شود تا همواره در فرایندی جدید قرار گیریم. تجدیدپذیری موجب می‌شود تا یک ارزش تولیدشده متوقف شود و جای خود را به ارزشی دیگر بدهد. برای مثال، عاطفهٔ بنفش می‌تواند به‌عنوان یک ارزش اعلام‌شده متوقف شود و جای خود را به عاطفهٔ سرخ، سبز و یا حتی عاطفهٔ بی‌رنگ دهد. با توجه به این نکته، ارزش‌ها فرصت تغییر و تحول می‌یابند.

بررسی نظام ارزشی گفتمان ادبی

آنچه را که زمینه‌های شکل‌گیری ارزش در زبان را تحقق می‌بخشد بررسی کردیم. اینک به مطالعهٔ نظام ارزشی گفتمان ادبی با تحلیل نمونه‌ای از رابله، نویسندهٔ فرانسوی، می‌پردازیم. این تحلیل نشان می‌دهد ارزش‌ها می‌توانند فرایندی گفتمانی برسازند و تولید و تحول معنا را هدایت کنند. ابتدا خلاصه‌ای از متن رابله را بیان می‌کنیم:

باربر پاریسی، کباب‌پز و عالی‌جناب ژوان دیوانه

باربری در پاریس جلوی رستورانی متوقف شد و نان خشکی را با دود کبابی که از رستوران خارج می‌شد آمیخت و خورد. صاحب کبابی منتظر ماند تا باربر غذایش را بخورد، سپس بیرون آمد و از او خواست تا پول دود مصرف‌شدهٔ رستوران را بپردازد. درگیری بالا گرفت تا اینکه مردم جمع شدند و در بین آن‌ها عالی‌جناب ژوان معروف به دیوانهٔ پاریس هم رؤیت شد. صاحب کبابی از او خواست تا این مسئله را داوری کند و حکم دهد. عالی‌جناب ژوان از مردم خواست کمی کنار بروند و سپس از صاحب کبابی خواست سکه‌ای به او بدهد. سکه را گرفت و خوب آزمایش کرد: وزن سکه را با قرار دادن آن روی شانه‌اش، صدای سکه را با ضربه زدن به آن و حقیقت سکه را با بررسی دقیق و دیداری نقش‌های آن. سپس در میان سکوت جمع، چندبار سکه را روی پیشخوان مغازه انداخت تا صدای آن خوب شنیده شود. سپس با چهره‌ای موجّه، با جابه‌جا کردن کلاهش بر روی سر و بالا گرفتن سر و چند سرفه گفت: اعلام می‌کنم که باربر که از دود کباب‌فروشی برای خوردن نانش استفاده کرده، هزینهٔ دود را با صدای سکه پرداخته است. بنابراین همه با خیال راحت دنبال کارشان برود (Rabelais, 1973: 506).

۱. فراارزش[1] و ارزش: کلود زیلبربرگ تأکید دارد «مفهوم ارزش از دو جهت در بررسی‌های نشانه- معناشناختی جایگاهی مرکزی دارد: چرخهٔ ارزش و مبادلهٔ آن بین کنشگرهای مختلف؛ تجزیه و تحلیل ارزش و یا ارزشِ ارزش که فراارزش نیز خوانده می‌شود.» (Zilberberg, 2011: 28). این دیدگاه زیلبربرگ نشان می‌دهد ارزش در دو سطح دارای اهمیت است. هم از این جهت که در چرخهٔ مبادله بین کنشگرها قرار می‌گیرد و هم به‌دلیل اینکه ارزش‌ها می‌توانند در سایهٔ ارزشی فراتر ارزش‌های دیگری را در خود بپرورانند. همان‌طور که می‌بینیم، این امر در متن مورد نظر ابتدا ارزش را از سطحی به سطحی دیگر منتقل می‌کند. سطح اول ارزشی بنیادی است که

1. valence/ valeur

قسمتی از ویژگی‌های خود را به بیرون از خود انتقال می‌دهد و به همین دلیل «دود» ویژگی ارزشی می‌یابد. ارزش دوم یعنی «دود» در سایهٔ ارزش اول یعنی «غذا» و «کباب» شکل می‌گیرد. پس فراارزشی (ارزشِ ارزش) داریم که ارزشی دیگر به آن وابسته است. بدین‌سان، ارزش قابلیت انتقال بخشی یا همهٔ ویژگی‌های خود را به چیز دیگری دارد. این مسئله ثابت می‌کند ارزش‌ها می‌توانند به ابژه‌ها، عناصر یا عوامل دیگر سرایت کنند و آن‌ها را تحت تأثیر قرار دهند.

۲. ارزش و هم‌ارزش[1]: به این دلیل ساده که دود به‌عنوان ارزش وارد بازی گفتمانی شده، نیاز به هم‌ارزشی است که بتواند در نظام مبادله با آن برابری کند و هم‌وزن آن باشد. در اینجاست که بحث مبادلهٔ توجیه‌پذیر ارزش‌ها درون نظام‌های گفتمانی مطرح می‌شود. یک چیز زمانی می‌تواند با چیزی دیگر برابر شناخته شود که دارای ارزشی معادل آن باشد. به همین دلیل است که صاحب رستوران و کباب‌پزی دود کباب را دارای ارزشی معادل یک سکه می‌داند و قصد دارد باربر را به پرداخت یک سکه در قبال استفاده از دود وادار کند.

۳. ارزش و ناارزش[2]: اما ارزش دود از سوی باربر نفی می‌شود: باربر با استفاده از واژه‌هایی مانند «باد» است و «دود» است، ادعا می‌کند که چه کسی می‌تواند دود کباب را بگیرد یا در جایی برای خرید و فروش جمع کند. بنابراین، باربر دود را ناارزش معرفی می‌کند. ناارزش با ضد ارزش متفاوت است. ناارزش نفی ارزش است و نسبت به آن خاصیت سلبی دارد. تناقضی که می‌توان در گفتهٔ باربر یافت این است که اگر دود ناارزش است، چرا او از آن برای معطر کردن نان خشک قبل از خوردن استفاده کرده است.

۴. مسئلهٔ تراارزش[3]: مشکلی هم وجود دارد و آن این است که اگر دود ناارزش است، چگونه توانسته است به قطعه‌نانی که برای باربر ارزش است هویتی تازه یا ارزشی تازه بدهد (بوی عطری که نان را معطر کرده است). پس عطر کباب به دود و عطر دود به نان انتقال می‌یابد و با توجه به این موضوع، ما درون نظامی تراارزشی قرار می‌گیریم.

۵. ارزش‌گذار: از آنجایی که دو طرف دعوا نمی‌توانند یکدیگر را مجاب کنند و کارکرد القایی با مشکل روبه‌رو می‌شود، لازم است مجادله از ناحیهٔ فردی موجّه مورد قضاوت و ارزیابی قرار

1. co-valeur
2. non-valeur
3. transaxiologique (trans-valeur)

گیرد. به همین دلیل، عالی‌جناب ژوان وارد صحنه می‌شود. پس بررسی نظام ارزشی و تصمیم‌گیری درمورد آن به وسیلهٔ ارزش‌گذار شکل می‌گیرد. حضور ارزش‌گذار و دخالت او برای حل بحران تأکیدی بر پیچیدگی فرایند ارزشی است که در آن قرار داریم.

۶. **فراارزش دوم**: عالی‌جناب سکه‌ای طلب می‌کند؛ ولی نه به‌عنوان هم‌ارزشی که بتواند معادل دود باشد؛ بلکه برای تولید هم‌ارزشی برای دود از طریق آن. پس سکه هم فراارزش است؛ زیرا کمک می‌کند تا بتوان ارزشی معادل دود و عطر کباب تولید کرد. درواقع، سکه انتخاب نشده است تا به‌جای دود در نظامی جانشینی به‌کار رود؛ بلکه فراارزشی است که اجازه می‌دهد تا ارزشی معادل دود تولید شود. سکه ارزشی به‌نام صدا تولید می‌کند که معادل و برابر با ارزش دود است؛ به همین دلیل عالی‌جناب ژوان با صدای سکه پول دود را می‌پردازد و به مجادله خاتمه می‌دهد.

۷. **شبه‌ارزش**[1]: درواقع، دود و صدا هیچ‌کدام ارزش نیستند چون نه ابژه هستند که بتوانند مبادله شوند و نه دارای دوام و ثبات؛ بلکه در آن لحظهٔ خاص در نظام ارزشی جای گرفته و با کارکردی جانشینی سبب حل مسئلهٔ ارزشی شده‌اند. بنابراین، این دو فقط یک شبه‌ارزش هستند و به‌دلیل اینکه در آن لحظهٔ خاص کارکرد ارزشی می‌یابند، خاصیت «هم‌زمانی» دارند؛ به همین دلیل می‌توان آن‌ها را ارزشی اگزیستانسیالیستی نامید.

۸. **پیراارزش**[2]: عناصر و عوامل فرعی‌ای وجود دارند که می‌توانند پیرامون ارزش یا ابژهٔ ارزشی شکل گرفته، از آن حمایت کنند. اگرچه گاهی این عناصر پیرامونی فرعی و غیرضروری‌اند، در گفتمان مورد بررسی ما نقش واقعیت‌سنجی آن‌ها سبب می‌شود تا قضاوت ارزشی قاضی ژوان کامل شود. ذکر دو مسئله درمورد پیراارزش‌ها اهمیت دارد: ۱. پیراارزش‌ها مقدمهٔ ورود به ارزش هستند و زمینه‌سازی لازم جهت تحقق آن را صورت می‌دهند؛ ۲. پیراارزش‌ها اجازه می‌دهند تا ارزش شکل‌گرفته توجیه‌پذیرتر و از قدرت بیشتری بهره‌مند شود. عالی‌جناب ژوان قبل از اینکه صدای سکه را تولید کند و آن را به‌عنوان هم‌ارزش «دود» نمایش دهد، وزن، نقش و نگار و صدای آن را آزمایش می‌کند؛ او با این آزمایش درصدد است تا از واقعی‌بودن آن مطمئن شود. بنابراین، سه عامل وزن، نقش و صدا کارکردی پیراارزشی دارند؛ چون عواملی

1. quasi-valeur
2. péri-valeur

هستند که راه را برای ورود به ارزش باز می‌کنند و اجازه می‌دهند تا در آستانهٔ ورود به ارزش قرار گیریم. شاید این امر سبب می‌شود تا مخاطبان نیز با آمادگی و دقت بیشتری موضوع برابری ارزش دود و سکه را دنبال کنند و باورپذیری آن‌ها نیز بیشتر شود.

۹. پادارزش[1]: پادارزش با ضد ارزش متفاوت است. ما پاد را در اینجا در معنای حامی ارزش به‌کار می‌بریم. پاد پیشوندی است که اجازه می‌دهد درمورد ارزشی صحبت کنیم که قابلیت برابری با ارزش دیگر را دارد؛ زیرا از همان میزان قدرت و اهمیت برخوردار است. این برابری قدرت باعث می‌شود تا ارزشی بتواند پاسخ‌گوی همهٔ ارزشی که در ابژهٔ دیگری نهفته است باشد. همان‌طور که دیدیم، دود کباب و صدای سکه در ارتباط با یکدیگر نوعی تعامل ارزشی به‌شمار می‌آیند. درواقع، صدای سکه پاسخی به عطر غذا و دود آن است و می‌تواند در نظام مبادلهٔ ارزشی به‌راحتی عمل کند و موجّه هم تلقی شود. به سخن دیگر، صدای سکه همان ارزشی است که سوژهٔ مصرف‌کنندهٔ دود را از اتهام نپرداختن پول دود مبرا می‌کند. به همین دلیل، باربر تبرئه می‌شود و از نظام ارزشی هم‌زمانی که در «لحظه» ایجاد می‌شود سود می‌برد. پس زنگ سکه که نجات‌دهندهٔ باربر و پایان‌بخش بحران مبادلهٔ ارزش‌هاست، پادارزشی نامیده می‌شود که می‌تواند در نظام تعامل ارزش‌ها پاسخ‌گوی ارزشی به‌نام عطر و دود غذا باشد. این پادارزش نجات باربر را تضمین می‌کند و هویت او را در میان جامعه‌ای که منتظر تحقق قضاوت ارزشی است حفظ می‌کند.

۱۰. هایپرارزش[2] **(ابرارزش)**: وقتی ارزشی بتواند بالاتر از یک ارزش دیگر قرار گیرد و علاوه‌بر نقش ارزشی خود نقشی برجسته‌تر دربرابر آن ایفا کند، در وضعیتی هایپرارزشی قرار می‌گیریم. در متن مورد مطالعه، زنگ سکه ازدیدگاه القایی همه را قانع می‌کند؛ یعنی در وضعیتی هم‌زمانی ارزشی تولید می‌کند که در فرایند گفتمانی هم پاسخ‌گوی ارزشی دیگر (دود غذا) است، هم متهمی را تبرئه می‌کند و هم به مجادله پایان می‌دهد. به همین دلیل، در آن لحظه و با توجه به بافت، زنگ سکه بی‌آنکه دارای ارزشی مادی باشد، اهمیتی بیشتر از خود سکه می‌یابد؛ این اهمیت ویژه از آنجا ناشی می‌شود که زنگ سکه علاوه‌بر کارکرد ارزشی خود، ارزشی استعاره‌ای نیز تولید می‌کند و به همین دلیل هایپرارزش یا ابرارزش است.

1. pro-valeur
2. hyper-valeur

نتیجه‌گیری

این بررسی نشان داد نه‌تنها ارزش با آنچه که معنا می‌نامیم متفاوت است؛ بلکه نظام ارزشی گفتمان ادبی قادر است فرایند نشانه- معنایی فعالی ایجاد کند که در آن ارزش‌ها در تعامل با یکدیگر می‌توانند تا مرز استعاره و ابرارزش پیش بروند و بر همین اساس دیالوگ بین ارزش‌ها را ایجاد کنند. همچنین، ارزش می‌تواند محصول جریانی بافتی و هم‌زمانی باشد. درضمن، ارزش با کارکردی جانشینی (صدای سکه جایگزین عطر و دود غذا می‌شود) و هم‌نشینی (شکل‌گیری فرایند روایی با کارکردی القایی که در آن ارزش‌گذار می‌تواند با ارائهٔ ارزشی جایگزین برای ارزشی دیگر بحران ارزشی پیش‌آمده را حل کند) شرایط ورود به معنای اگزیستانسیالیستی را ایجاد می‌کند. ارزش اگزیستانسیالیستی هم به حل بحران ارزشی منجر می‌شود و هم ثابت می‌کند مبادلهٔ ارزش‌ها فقط برمبنای اهمیت مادی آن‌ها شکل نمی‌گیرد و کارکردهای دیگری مانند ویژگی‌های حسی- ادراکی (کارکرد بویایی، دیداری و شنیداری) و القایی هم در شکل‌گیری و توسعهٔ معنایی آن‌ها دخیل هستند.

پی‌نوشت

۱. این گفته از رضا مقصدی است که به‌طور الکترونیکی منتشر شده است.

منابع

- سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸). *زبان‌شناسی عمومی*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.
- Fontanille, J. et Cl. Zilberberg (1996). "Valence/Valeur" . *Nouvaeux Actes Sémiotiques. N. 46-47*. Limoges : PULIM.
- _____ (1998). *Tension et Signification.* Sprimont-Belgique : Pierre Mardaga.
- Greimas, A. J. et J. Courtés (1993). Sémiotique. *Dictionnaire Raisonné de La Théorie du Langage.* Paris : Hachette.
- Hjelmslev, L. (1985). *Nouveaux Essais.* Paris : PUF.
- Rabelais, F. (1973). *Œuvres Complètes, Le tiers-Livre, chap. 37.* Paris : Seuil.
- Zilberberg, Cl. (2011). *Des Formes de vie Aux Valeurs.* Paris : PUF.